

გურამ ასათიანი

**უკეთეს
დროუთათვის**

ამ კრებულს ვუძღვნი ჩემი ცხოვრების ერთგულ და საყვარელ თანამგზავრს მანანა ქიქოძეს. ქართული ეროვნული სულის და ქართული ხასიათის ესთეტიკური სამყაროს ამოცნობა მის მიერ იყო შთაგონებული, ამისთვისაც მისადმი სამუდამოდ დავალებულად ვგრძნობ თავს.

ავტორი

კრებულში შევიდა ავტორის მიერ უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე დანერგილი სტატიები.

წერილების ერთ ნაწილში გაანალიზებულია თანამედროვე მწერლობაში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესები. მეორე ნაწილი პუბლიცისტური ხასიათისაა და საზოგადოების რთულ, საჭირბოროტო საკითხებს ეხება.

გარდუვალ ღირებულებათა დასაცავად

სიტყვა თქმული საქართველოს მწერალთა კავშირის VII ყრილობაზე

ქართული მწერლობის VII ყრილობა დღესასწაულის წინაღობებში ტარდება. ბუნებრივია, ეს გარკვეულ ტონალობას აძლევს ჩვენს გამოსვლებს.

მართლაც, რამხელა სიმდიდრე დაგვიგროვდა ნახევარი საუკუნის მანძილზე, რამხელა გზა ჩამოვიტოვეთ ზურგს უკან!

როდესაც საუბარია საქართველოს სიმდიდრეზე, პირველ რიგში, ჩვეულებისამებრ, იხსენებენ იმას, რაც ბუნების მაღლით მოგვენიჭა. მართლაც, უმდიდრესი ქვეყანაა ჩვენი სამშობლო!

მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ არსებობენ ბუნებრივი მონაცემებით მასზე არანაკლებ მდიდარი ქვეყნებიც, რომელთა ბედს არავინ შენატრის.

ევროპელებს არანაკლები ხარისხის ჩაი და ნარინჯი გამოაქვთ ნახევრად ველური ქვეყნებიდან და ეს იოტისოდენადაც არ ამაღლებს მათ თვალში ამ ქვეყნების მკვიდრთა ეროვნულ პრესტიჟს.

თუ თანამედროვე საქართველოს, ქართველობას დღეს სადმე ნამდვილ პატივს სცემენ და ანგარიშს უწევენ, ეს პირველ რიგში ჩვენი ხალხის მდიდარი მატერიალური და სულიერი კულტურის გამო, ხოლო ამ კულტურის ერთ-ერთი უპირველესი მატარებელი და მესვეური სწორედ ქართული მწერლობაა.

საბედნიეროდ, ეს მხოლოდ ჩვენს ისტორიას არ ეხება. საქართველო სიძველეთა მუზეუმი არ არის, ის ცოცხალი, განვითარებადი არსებაა, უაღრესად სიცოცხლისუნარიანი ორგანიზმი.

შეიძლება ყველა აქ მყოფმა არ იცოდეს, რა მოხდა ჩვენი საუკუნის ოცდაათიან წლებში, როდესაც გამოჩენილმა რუსმა პოეტებმა თარგმნეს და არსებითად მთელი მსოფლიოს მკითხველისათვის ხელმისაწვდომი გახადეს ქართული კლასიკური და თანამედროვე პოეზიის ზოგიერთი ნიმუში.

რა განცვიფრება, რა გულწრფელი აღფრთოვანება გამოიწვია ამ ახლად აღმოჩენილმა პოეტურმა სამყარომ! ქართულ პოეზიაში დაინახეს ახალი ნივთიერება, ის სასიცოცხლო ძალები, შთაგონების ის ცხოველმყოფელი სათავე, რომელიც, ბევრი არაქართველი პოეტის მოწმობით, მათი შემოქმედების ახალ სტიმულად იქცა.

ერთი მათგანი დღეს ჩვენი სტუმარია და მას ეკუთვნის ცნობილი სტრიქონები:

Я не изгнанник, не влекомый
Чужую радость перенести,
Мне в этом крае все знакомо,
Как будто я родился здесь...

ასე შეუყვარდათ მაშინ საქართველო და ამ სიყვარულის აღმოცენებაში, უპირველეს ყოვლისა, ქართული პოეზია იყო „დამნაშავე“.

სასიხარულოა, რომ ჩვენ თვალწინ თითქმის მსგავსი აღიარება მოიპოვეს უმცროსი თაობების პოეტებმაც.

თანამედროვე ახალგაზრდა რუსული ლიტერატურის უნიჭიერესი წარმომადგენლები ამაყობენ თანატოლ ქართველ მწერლებთან მეგობრობით.

ბელა ახმადულინას მიერ თარგმნილმა ანა კალანდაძემ თითქოს ხელახლა დაანახა მილიონობით არაქართველს ქართული ცის უსასრულო სიღრმე.

მუხრან მაჭავარიანს, როდესაც ის, მაშინ ჯერ კიდევ დამწყები პოეტი, ახალგაზრდა მწერლების | საკავშირო ფორუმზე გამოვიდა, ყველაზე მეტი ტაში ერგო მოსკოვის მრავალათასიან დარბაზში. მთელ ლიტერატურულ მოსკოვს იმ დღეებში მისი სახელი ეკერა პირზე და ამისი მიზეზი მხოლოდ ის არ ყოფილა, რომ მის ლექსებს მაშინდელი სტუდენტობის სათაყვანებელი კერპი, ევტუშენკო, კითხულობდა.

ახალგაზრდობის უსაყვარლესმა პოეტმა ლეგენდარული „გრენადას“ ავტორმა, მიხეილ სვეტლოვმა საჭიროდ სცნო, საჯაროდ გამოეხატა თავისი აღტაცება თამაზ ჭილაძის პირველი ლირიკული კრებულის გამო.

ნოდარ დუმბაძის არაქართველ მეგობრებზე, მის გმირებში შეყვარებულ უამრავ მკითხველზე, ხომ ყველა აქ მყოფს კარგად მოეხსენება...

უნდა ითქვას, რომ ასეთი დამოკიდებულება თანამედროვე ქართული მწერლობისადმი, ერთი რომელიმე ლიტერატურული წრისთვის ან ჯგუფისთვის როდია დამახასიათებელი.

ამ გრძნობას სხვადასხვა გემოვნების, სხვადასხვა მხატვრული რწმენის ლიტერატორები იზიარებენ. ზოგს რევაზ ინანიშვილის პროზა იტაცებს, ზოგს არჩილ სულაკაურისა, სხვანი ოთარ ჭილაძის ლირიკაში ხედავენ ქართული პოეზიის ახალი გულის ფეთქვას.

მაგრამ ყველას, განურჩევლად გემოვნებისა და ლიტერატურული პრინციპებისა, აერთიანებს ერთი გრძნობა: არა ზერელე, ეგზოტიკური ინტერესი, არამედ ღრმა პატივისცემა და გულისყური თანამედროვე ქართული მწერლობისადმი, რომლის ნიაღშიც ისინი ჩვენი დროის მრავალ საჭირბოროტო, მწვავე ლიტერატურული თუ საზოგადოებრივი საკითხის გადანყვეტას ეძებენ და ხშირად კიდევ ნახულობენ ასეთ პასუხს. ნახულობენ იმას, რაც დღეს საერთო სულისკვეთების, საერთო ტკივილისა და იმედის გამომხატველია.

ნურავინ იფიქრებს, თითქოს ჩემი კოლეგებისთვის „მარკის ანეკდას“ ვცდილობდე. ყოველივე ეს დადასტურებულია საქმით, მჭიდრო ლიტერატურული თანამშრომლობით. ეს გახლავთ ცხოვრების მიერ მოტანილი სრულიად ახალი ფორმა სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენელთა ურთიერთობისა...

სხვათა შორის, ჩვენ ზოგჯერ გვავიწყდება, თუ რა დიდი რეზონანსი და სერიოზული პატივისცემა აქვს მოპოვებული ჩვენს კულტურას, როგორც მოძმე რესპუბლიკებში, ისე საზღვარგარეთაც. გვავიწყდება და ალბათ ამიტომ, ხანდახან უცხოელთა „თვალის საამებლად“ ვაკეთებთ ბრჭყვიალა, უგემოვნო სუვენირებს, იაფფასიანი რეკლამისთვის გამიზნულ ხელოვნების სუროგატებს.

ასევე ალბათ უცხო თვალის მოსახიბლავად, ზოგჯერ ისე ვხატავთ ჩვენს ცხოვრებას, ისე უზომოდ, ისე უგემურად ვალამაზებთ ჩვენს ისედაც ლამაზ ქვეყანას (ფერად ფოტოსურათებში თუ კინო და ტელეპანორამებში), რომ შეიძლება ვინმემ იფიქროს: საქართველოში კი არ ცხოვრობენ, კი არ შრომობენ, ოფლს კი არ ღვრიან, ღამეებს კი არ ტეხენ ფიქრში და ძიებაში, ნამდვილი ცხოვრებით კი არ ცხოვრობენ, არამედ მხოლოდ თამაშობენ ამ ცხოვრებას; თითქოს ჩვენში მზამზარეულად, ძალდაუტანებლად, გონებისა და ნერვების დაუძაბავად, ყველაფერი გაბმული სიმღერითა და ცეკვა-თამაშით მოიპოვებოდეს.

მაგრამ აი, იბეჭდება მოთხრობა, იდგმება ფილმი, რომელსაც ზოგიერთი კრიტიკოსი ენთუზიაზმის გარეშე ან ეჭვის თვალით შეხვდა, რადგან მასში შეულამაზებლად გამოჩნდა ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგი და არაქართველი მაყურებელი ღრმა თანაგრძნობით ეგებება მას. არა იმიტომ, რომ მას ჩვენი ავი უხარია... არა! ასეთი თანაგრძნობის

მიზეზი ის გახლავთ, რომ ეს მკითხველი თუ მაცურებელი კიდევ ერთხელ რწმუნდება, კიდევ ერთხელ თვალნათლივ ხედავს, საქართველოში არსებობენ ნამდვილი, სერიოზული მოაზროვნე მხატვრები, არსებობს ნამდვილი, სერიოზული, მართალი ხელოვნება, დიდი ტრადიციების მქონე კულტუროსანი ერის შესაფერისი მწერლობა.

შეიძლებოდა კიდევ არაერთი კეთილი სიტყვის თქმა თანამედროვე ქართული ლიტერატურის მისამართით.

მაგრამ ჩვენი ყრილობა მარტო მოპოვებულის შესაჯამებლად როდია მოწვეული.

ჩვენი მთავარი საზრუნავი მაინც სხვაა: მომავალზე უნდა ვიფიქროთ, ხვალინდელ დღეზე, ჩვენს მოძრაობაზე, განვითარებაზე და ამის გამო იმაზეც, რაც ამ მოძრაობას აფერხებს.

ამ დარბაზში სტუმრებიც იმყოფებიან და მე ბოდიშს მოვიხდი, თუ ზოგიერთ შინალიტერატურულ საქმეზეც მომიხდება საუბარი.

ნება მომეცით დავიწყო ერთი ორგანიზაციული საკითხით.

ყოველი ხელოვნება — ხოლო სიტყვაკაზმული მწერლობა ხელოვნების ერთი დარგია — ხელოვანისაგან მოითხოვს ნიჭის, მონოდების, შთაგონებისა და სხვა თანდაყოლილი თვისებების გარდა, თავისი ხელობის ზედმინევენით ცოდნასაც.

ამაში არავის ეპარება ეჭვი, როდესაც საქმე ეხება ხელოვნების სხვა დარგებს.

მხატვრებისათვის, მოქანდაკეებისთვის, ხუროთმოძღვრებისათვის არსებობს სამხატვრო აკადემია. მუსიკოსებისათვის — კონსერვატორია, მსახიობებისა და რეჟისორებისთვის — თეატრალური ინსტიტუტი.

რატომღაც ითვლება, რომ მწერალს ასეთი სკოლა არ სჭირდება.

მართალია, ყოველი ჭეშმარიტი მხატვრის მთავარი და უპირველესი სასწავლებელი თვით ცხოვრებაა, მაგრამ ეს ეხება ხელოვნების ყველა დარგს, ყველა ხელოვანს.

ხოლო ამის გარდა საჭიროა სკოლა — ამ სიტყვის ვინრო, სპეციფიკური გაგებით, როგორც პროფესიული ცოდნის, ოსტატობის სასწავლებელი.

სხვათა შორის, ასეთი სასწავლებელი არსებობს სხვა ქვეყნებში.

შორს რომ არ წავიდეთ, მოსკოვში, კარგა ხნის წინ, მაქსიმ გორკის ინიციატივით, მწერალთა კავშირთან დაარსებულია ამგვარი სპეციალიზებული ლიტერატურული ინსტიტუტი, რომელშიც თავის დროს ბევრი ამჟამად გამოჩენილი საბჭოთა ლიტერატორი სწავლობდა.

საქართველოდან სხვადასხვა დროს ამ ინსტიტუტში რამდენიმე კაცი იყო მივლინებული.

მაგრამ, ცხადია, ეს ჩვენს საერთო საქმეს ვერ შველის.

მე მგონია, დროა, საქართველოს მწერალთა კავშირის ხელმძღვანელობა დაფიქრდეს ამ საკითხზე.

კარგად მესმის, თუ რა სერიოზულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული თბილისში ახალი ინსტიტუტის გახსნა. თუმცა მონდომება, საერთო სურვილი, თუ ეს ერთსულოვნება რეალურ ძალად იქცა, საბოლოოდ მაინც თავისას გაიტანს.

ხოლო, უფრო რეალისტურად რომ ვიმსჯელოთ, ვიდრე ეს საკითხი სათანადო ინსტანციებში გადაწყდებოდეს, დასაწყისისთვის შეიძლება საქართველოს მწერალთა კავშირთან საზოგადოებრივ სანყისებზე ჩამოყალიბდეს უმაღლესი შემოქმედებითი კურსები ან მუდმივი ლიტერატურული სემინარი. სახელწოდებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს, მთავარია, ეს იყოს ისეთი ტიპის საოსტატო სასწავლებელი, სადაც ქართული სიტყვის გამოცდილ ოსტატებს საშუალება მიეცემათ თავიანთ უმცროს კოლეგებს გაანდონ მწერლური ხელოვნების მრავალი საიდუმლო, უშუალოდ გადასცენ ნლების მანძილზე დაგროვილი პრაქტიკული ცოდნა, ე.წ. ლაბორატორიული გამოცდილება, რომლის ამოკითხვა არც ერთი ნიგნიდან, არც ერთი სახელმძღვანელოდან არ შეიძლება.

აი, ასეთია, ჩემი წინადადება და, მე მგონია, ყველა, ვისაც ჩვენი შემოქმედებითი ახალგაზრდობის, ჩვენი ლიტერატურის ხვალისდელი დღის ბედ-იღბალი აღელვებს, გულისყურით მოეკიდება ამ საკითხს.

ორიოდე სიტყვა ჩვენი კრიტიკის შესახებ.

უნდა გვახსოვდეს, რომ ლიტერატურა მისი განვითარების დღევანდელ საფეხურზე ვერ იარსებებს პრინციპული კრიტიკის გარეშე. სჯობს სულ არ გვეკონდეს კრიტიკა, საერთოდ უარი ვთქვათ მასზე, ვიდრე შეეურიგდეთ იმ მდგომარეობას, იმ მეტად და მეტად ყალბ მდგომარეობას, რომელშიც ის დღეს არის ჩაყენებული არა მხოლოდ და არა იმდენად ყველასათვის გასაგები ობიექტური მიზეზით, არამედ თვით ჩვენი სუბიექტური (შინალიტერატურული) განწყობილებების გამო.

დიახ, მეტად ყალბია კრიტიკოსის მდგომარეობა, მეტად ძნელია მისი ხელობა იმ ატმოსფეროში, სადაც, სამწუხაროდ, ძალიან ხშირად იჩენს თავს შემოქმედებითი ამოცანების გაიოლებისა და, ამასთან ერთად, ერთგვარი პირადი ხელშეუხებლობის განწყობილებები.

აქ შეიძლება ოდნავ გადაეუხვიო, მაგრამ იმას, რასაც ახლა მოგახსენებთ, ჩემი აზრით, ერთგვარი კავშირი აქვს ლიტერატურის სპეციფიკასთან თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენს ლიტერატურულ ყოფა-ცხოვრებასთან მაინც.

უნდა ითქვას, რომ საერთოდ, ჩვენს სინამდვილეში, ჩვენს საზოგადოებრივ ყოფაში უკანასკნელ დროს შეუიარაღებელი თვალითაც ადვილად შეიმჩნევა მისწრაფება ცხოვრების თავისებური გაიოლებული სტილისაკენ. იოლი ცხოვრების მეშჩანური იდეალი სულ უფრო ხშირად იჩენს თავს თანამედროვე ქართველთა ცხოვრების წესში.

მეშჩანობა, როგორც ფსიქოლოგიური კომპლექსი, მავნებელია საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში, მაგრამ განსაკუთრებით მომაკვდინებელია იგი იქ, სადაც საქმე სულიერად გაფაქიზებული ადამიანის, პიროვნების აღზრდას ეხება.

დასამალი არ არის, რომ ჩვენი საზოგადოების ერთგვარმა მეშჩანურმა, სოციალურმა კასტამ უკანასკნელ დროს ახალი ძალით მიიტანა იერიში ჩვენს მოწინავე საზოგადოებაზე. სხვათა შორის, მას ინტელიგენტურობისადმი, ინტელიგენტური ცხოვრებისადმიც გაეხსნა გემო და ძალზე აქტიურად ცდილობს შემოქმედებით ინტელიგენციასთან დაძმობილებას.

ის ყოველ ნაბიჯზე აგებს მახეებს და თანამედროვე ქართველ მწერალს სჭირდება დიდი სიფრთხილე, დიდი გამჭრიახობა, რომ ამ ხაფანგში არ გაეხდეს.

არ მინდა აქ ისე გამიგონ, თითქოს მორალის მქადაგებლის როლს ვიჩემებდე.

ჩვენს დროში წმინდანობას და ასკეტობას ვერავინ მოგვთხოვს. საუბარია ელემენტარულ მოქალაქეობრივ სტოიციზმზე.

ვინც ჩვენს შინალიტერატურულ ცხოვრებას იცნობს, ალბათ შეამჩნევდა, რომ სხვებთან ერთად მეც არაერთხელ მიცდია ჩემი თაობის დასაცავად სიტყვის ამოლება. ყოველთვის მწამდა და მწამს ჩემი თანატოლების კეთილი ზრახვებისა და ამის გამო, სხვამ რომ ჯგუფურ ასაკობრივ მიკერძოებად არ ჩამითვალოს, ისევე ჩემზე და ჩემიანებზე ვიტყვი.

იოლი ცხოვრების კულტი, მეშჩანური ურთიერთლოიალურობის, ურთიერთხელშეუხებლობის პრინციპი, მომაკვდინებელია მწერლობისათვის.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება ხანდახან, თითქოს ჩვენ რაღაც დიდი საქმე მოვილიეთ, მთელი ცხოვრება დავალაგეთ და ახლა განცხრომისა და განსვენების მეტი აღარაფერი დაგვრჩენია.

ტკბილი ცხოვრების ბანგი ზოგჯერ სანერ მაგიდამდეც მიგყვება ხოლმე და ჩვენ მეტად დამთმობნი და ლმობიერნი ვხდებით საკუთარი თავის მიმართაც. ისე ვწერთ, თითქოს ჰამაკში ვიყოთ წამონოლილნი — ზერელედ, მსუბუქად, ნებიერად... ძალიან ცოტას ვფიქრობთ იმაზე, თუ რამსიმძიმე ტვირთი გვადევს მხრებზე, რა სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ვართ ჩაბმულნი.

მეტი სიფრთხილე, მეტი სიმკაცრე, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი თავისადმი მაშინაც, როცა ხალხში ვართ და სიმარტოვის ჟამსაც, — სანერ მაგიდასთან, როდესაც ჩვენ წინ უმწეოდ გართხმულ, უცოდველ თეთრ ქალაღზე ქართული ასოები გამოგვყავს.

არ უნდა დაგვაფინყდეს, რომ ჩვენ ისტორიის მიერ მაინცდამაინც განებივრებული ხალხი არა ვართ.

ქართველ მწერალს, საერთოდ ქართველ კაცს, არასოდეს არ ჰქონია და ალბათ, კიდევ ძალიან დიდხანს არ ექნება ნეტარი განცხრომის უფლება.

და აი, როცა ასეთ ვითარებაში ვინმე ჩვენგანი საკუთარი შრომის გაიოლებას ცდილობს, საკითხავია — ვის ვატყუებთ? ვინ გვაპატიებს იმ შეღავათს, რომელსაც ჩვენი და ჩვენიანების მიმართ ვუშვებთ?

ყოველი ქართველი მწერალი უნდა გრძნობდეს, რომ სანერ მაგიდასთან, როდესაც მას ქალაღზე ქართული ასოები გამოჰყავს, ერთი მხრივ, წინაპრის მკაცრი აჩრდილი დგას, ხოლო მეორე მხრივ, უღმობელი შთამომავლისა, რომელიც ყველა ჩვენი სწორი და მრუდე საქმის გამკითხველია.

გამუდმებული სიფხიზლე, უაღრესი დაძაბვა ყველა შინაგანი სიმის, მუდმივი მზადყოფნა ნებისმიერი სიძნელის წინაშე, ახალ ფასეულობათა შექმნის მოთხოვნილებად ქცეული ნება — აი, ის სულიერი ატმოსფერო, რომლითაც დღეს ქართველი ხალხი უნდა სულდგმულობდეს.

აუცილებელია, ჩვენი საზოგადოების ყველა წევრში უაღრესობამდე გაღვივდეს სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა გარემოებათა მიზეზით მიძინებული თუ ნავლწაყრილი სულიერი ინტერესები — იდეალისაკენ ყოველდღიური სწრაფვის ჟინი, რომ ყველა ჩვენგანს დაუბრუნდეს იმის მკვეთრი გარჩევის უნარი, რაც ადამიანში ჭეშმარიტად ადამიანურია და რაც მას ელემენტარული ატავიზმის ძალით აქვს შემორჩენილი. ამგვარი ფსიქოლოგიური წინაპირობა საჭიროა არა მხოლოდ ეპოქის მოწინავე მიზანსწრაფვათა მწვერვალებამდე ამალღების მიზნით, არამედ ეროვნული ენერჯის —

ქართველი ხალხის მყარი და ნათელი თვითშეგნების, მისი უბერებელი შემოქმედი გენიის ასაღორძინებლად.

ცხოვრებამ სავსებით ნათელი გახადა ჩვენთვის ერთი უბრალო კანონზომიერება: ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედი, საერთოდ, ბუნების მიერ რაიმე თვისებებით გამორჩეული ყოველი პიროვნება, მხოლოდ მაშინ აგებს თვითდამკვიდრების ერთადერთ სწორ, გაუმრუდებელ გზას, როცა ყველა მისი ნაბიჯის შინაგან პათოსს ეროვნული სათავეებით ნასაზრდოები სიკეთისა და სიმართლის ერთგულება უდევს საფუძვლად.

დრო უმოწყალოდ არბევს უბალავროდ ნაგებ გოდოლთა ბურჯებს. იმსხვრევა შიშის კვარცხლბეკზე ნამომართული უსულო კერპები. სამუდამო დავინყების ან მარადი წყევლის ბურუსში ინთქმება ყველაფერი, რაც კი ოდესმე ადამიანის სულიერი სამკვიდრებლის გასათელად ამხედრებულა.

არ ქრება მზის პირველ ხილვასთან ერთად შეთვისებული განცდა. ვერაფერი ანელებს პირველი სიყვარულის სამსხვერპლოზე დანაცრებული სულის მგზნებარებას.

რა აკლია დღეს ყველაზე მეტად ქართულ პოეზიას? ამ „თეთრ ლაქათა“ შორის, უწინარეს ყოვლისა, ჩვენ სწორედ დიდ ხარვეზებს, დიდ ფიქრებს, დიდ სულიერ მიზანსწრაფვას — „სურვილთა დიადობას“ დავასახელებთ.

პოეტური კულტურის ცნება არ ამოიწურება ვერსიფიკაციისა და მეტაფორისტიკის სფეროში მიღწეული წარმატებებით. ის, უწინარეს ყოვლისა, გრძნობათა დიდ კულტურას და პოეტური აზროვნების შესაბამისად ფართო დიაპაზონს გულისხმობს.

როგორც ცნობილია, დღეს აღარავინ დაობს იმაზე, რომ შეუძლებელია, მაგალითად, თანამედროვე ფიზიკოსმა არ იცოდეს, რა პოზიტიური შედეგებია მოპოვებული მის დარგში წინამორბედთა მიერ.

ხელოვნებაში ეს საკითხი ცოტა სხვაგვარად წყდება. თვით სიტყვა „ცოდნა“ აქ სხვა შინაარსს იძენს. იგი გულისხმობს არა უბრალო განათლებას, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, სულიერ გამოცდილებას.

მაგრამ არსებობს კაცობრიობის კოლექტიური სულიერი, კულტურული გამოცდილება, რომლის შეუსისხლხორცებლად ნებისმიერი ეროვნული მწერლობა პროვინციალიზმისა და ჩამორჩენილობის ჩიხს ვერ გაექცევა. ყოველ ნამდვილად თანამედროვე ხელოვანს მოეთხოვება ამ გამოცდილების ცოდნა, უფრო ზუსტად, მისი

ორგანული განცდა, ისევე როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს ღრმად შეთვისებული და გათვითცნობიერებული ჰქონდა მთელი წინამორბედი (როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური) კულტურის მონაპოვარი — ან როგორც „მერანის“ ავტორს, რომელმაც, ილიას სიტყვით, „ჩვენს აზრს, ჩვენს გულისთქმას, ჩვენს ჭკუაგონებას დიდი განი და სიღრმე მისცა, კაცობრიობის წყურვილს ქართველიც თანამოზიარედ გაუხადა და კაცობრიული წყურვილის მოსაკლავ წყაროს ქართველიც დაანაფა“.

როგორც ვიცით, ეს წყარო არ დაშრეტილა, ხოლო ყოველივე ჩვენ მიერ ზემოთქმულის პათოსი მიმართულია არა ვისიმე კერძო მოსაზრების, არამედ იმ ჩვენში სხვადასხვა ნაირსახეობით საკმაოდ გავრცელებული და (რა დასამალია!) ერთგვარი წარმატებით მოქმედი თვალსაზრისის წინააღმდეგ, რომლის მიხედვით ქართველი პოეტისათვის „ეროვნული“ სანყისისადმი ერთგულება საფუძველ-შივე გამორიცხავს „ზოგადკაცობრიულისადმი“ რაიმე ინტერესს.

ღირს თუ არა ასეთ „კონცეფციასთან“ კამათი? — უთუოდ!

ჩვენ რომ პირველყოფილი მდგომარეობიდან ახლად გამოსული ხალხის შვილები ვიყოთ, მაშინ, ალბათ, გვაპატიებდნენ საკუთარი თვითმყოფობის ასეთ შეზღუდულ გაგებას. მაგრამ ქართველი ხალხის, ქართული მწერლობის წარმომადგენელს ასეთი რამ არ ეპატიება.

პოეზიაში დღეს უთუოდ საიმედო და ნიჭიერი თაობა მოდის. მისმა წარმომადგენლებმა უნდა იცოდნენ, თუ რა საბედისწერო ტრაგედიაა პოეტისთვის, რომელიც თავისი კლასიკური მონოდების თანახმად, ეპოქის ფიქრთა მპყრობელი, მშობელი ხალხის მესაიდუმლე და გზის გამკვალავი უნდა იყოს — რა დამაღონებელი პარადოქსია, როდესაც ასეთი პიროვნება არათუ წინ ვერ უსწრებს თავის დროს, არამედ თანამედროვე მკითხველის ნამდვილ კულტურულ ინტერესებზე გაცილებით დაბლა დგას, როცა, მაგალითად, იშვიათი პოტენციის გაქანება მოკლებულია შესატყვის სივრცეს, როდესაც თანდაყოლილი ხალასი ნიჭი უარს ამბობს შესაფერის ინტელექტუალურ საზრდოზე და მონაფეობის ასაკში შეძენილ წარმოდგენათა მცირე ულუფით კმაყოფილდება, ან კიდევ, როცა მოძრაობას, რომელიც საკვირველი ნახტომით დაიწყო, ერთ ადგილზე უნაყოფო ტრიალი ცვლის...

ეს ტრაგიკული შეუსაბამობა ისე აშკარად იჩენს თავს, იმდენი ნაირსახეობით ვლინდება, რომ მისი წარმომშობი მიზეზის ზუსტად განსაზღვრა თითქმის შეუძლებელია. აქ, შესაძლოა, ზოგჯერ გონე-

ბის თანდაყოლილი სიზანტეც თამაშობს როლს, საკუთრივ – ლიტერატურული ინტერესებისადმი გულგრილობაც (ან უფრო ხშირად მოუცლელობა) ან გარემომცველი წრე, რომელიც სწორედ გაიოლებული ამოცანებისკენ უბიძგებს თავის ქურუმს, ვინაიდან სხვაგვარი სულიერი საკვები მისთვის, უბრალოდ, მოუნელებელია...

სხვა მიზეზთა ძიება შორს წაგვიყვანდა...

ვინც თვალყურს ადევნებს თანამედროვე ესთეტიკური აზრის განვითარებას, უთუოდ შეამჩნევდა, რომ საბჭოთა ლიტერატორების ერთი ნაწილი დღეს მეტ-ნაკლები სიმკაცრით ილაშქრებს, საერთოდ, „სულიერების“ (როგორც თავისთავადი ღირებულების) წინააღმდეგ.

მეორე, პირიქით, მის გადარჩენას ცდილობს და ამ მიზნით ყოველგვარ ზომას მიმართავს, რათა ლიტერატურის (პირველ რიგში, პოეზიის) კარები საიმედოდ გადარაზულ იქნას თანამედროვე ცივილიზაციის ისეთი ფაქტორებისთვის, როგორცაა, კერძოდ, ე.წ. ინფორმაციული აფეთქება და მასობრივი კომუნიკაციები.

ჩვენში (ქართულ პოეზიაში და, შესაბამისად, ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში) სხვა ხასიათის წინააღმდეგობა უფრო ამკარად იჩენს თავს.

სულიერებას აქ, როგორც წესი (ცალკეულ გამონაკლისთა გარდა), უპირისპირდება არა ზერელედ (თუმცალა უხვად) ინფორმირებული ცნობიერება, არამედ ცალმხრივი, თავის თავში დახშული გამოცდილება.

მართალია, ეს უკანასკნელი ზოგჯერ ნამდვილად ორგანულია, ნაღია და ამის გამო ხშირად ჯაბნის მეორად (წიგნიდან, პრესიდან ტელე და რადიოარხებიდან მიღებულ) ცოდნას და შესაბამის შემოქმედებით პრაქტიკას, მაგრამ ამგვარი უპირატესობა მას ოდნავადაც არ აახლოებს პოეზიის იდეალთან.

ვიდრე ნერტილს დავსვამდეთ, „გამონაკლისზეც“ უნდა ითქვას ორიოდ სიტყვა, რადგან, ჩემი აზრით, ეს არის საკმაოდ ნიშანდობლივი გამონაკლისი, რომელიც სულ მალე, შესაძლოა, ტიპიურ მოვლენად იქცეს.

კულტურული გათვითცნობიერების გზა ზოგიერთ ჩვენგანს ელემენტარულ „გახედვ-გამოხედვაში“ ეგულება. ზოგიერთი დარწმუნებულია, რომ სივრცეში ხშირი გადაადგილება, ტურისტული შთაბეჭდილებები, ილუსტრირებული ცნობარების მიხედვით შედგენილი წარმოდგენა ქვეყნის ავანჩავანზე, ინტელექტუალური „ელიტის“ ნასუფრალიდან ახვეტილი ნამცეცები თავისთავად საკმარისი საფუძველია გონებრივი პორიზონტის გასაფართოებლად.

ეს ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი ობიექტულური ილუზიაა. ხშირი მოგზაურობა რომ თავისთავად ამის გარანტიას იძლეოდეს, ყოველი თანამედროვე კომივოიაჟორი უფრო დიდი ინტელექტუალი იქნებოდა, ვიდრე ემანუილ კანტი, რომელმაც „ნმინდა გონების კრიტიკა“ ისე დაწერა, თავისი მშობლიური ქალაქის კარიბჭეებს არ გასცილებია.

აღბათ სულ მალე ჩვენც მოგვიხდება საუბარი ქართულ პოეზიაში უკვე ფეხადგმული ე.წ. მოზაიკური სტილის გამო. ეს ის სტილია, რომელიც თანამედროვე ხელოვნებაში ცივილიზებული ზერელობის მღვრიე ნაკადად შედის და მყარი სულიერი გამოცდილების სამეფო ტახტზე სუპერინფორმირებულობის ყურებდაცქვეტილ თოჯინას სვამს. მისი სიჭრელე და „ყოველმომცველობა“ აზრისა და ემოციის პრიმიტიულობის ახალი საფარველია.

მაგრამ დღეს პირველ რიგში ყურადღება იმაზე უნდა გამახვილდეს, რაც ჩვენში უკვე ჩამოყალიბებული, თითქმის ტრადიციად ქცეული მიდრეკილების სახით არსებობს. კულტურის უნივერსალური კოდის გავრცელებას ჩვენში ჯერჯერობით წინ ელობება არა მექანიკურად ცივილიზებული შეგნების ახალი ჯებირი, არამედ ცალმხრივად გაგებული თვითმყოფობის ყრუ კედელი.

არ ვიცი, საჭიროა თუ არა საბოლოო დასკვნები... ჯობს ისევ ისტორიის მონშობებს მივმართოთ: ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი ლიტერატურის ყველა უმწვერვალესი მონაპოვარი სწორედ ეპოქის სულიერ მიღწევათა შესატყვისად განვითარებული ცნობიერების გამოვლინებაა, — ის ბედნიერი შემთხვევა, როდესაც ზოგადადამიანური და ეროვნული კულტურის კოდი ერთმანეთს ავსებს და არსებითად თანხმიერია.

ყველა ამ მონაპოვრის სტრუქტურა ერთ კანონზომიერებას ემორჩილება — ორი ნივთიერების სინთეზის შედეგად მიღებული ახალი, თვისებრივად გამდიდრებული, გამძლე, გარდუვალი ლირებულების შენადნობი.

1971 წ.

გამარჯვების სიმძივე

სიტყვა თქმული მოქალაქეთა აქტივის კრებაზე

გამარჯვების შეგნება სიხარულისა და სიამაყის ბუნებრივ გრძნობებს ბადებს.

ყოველი კაცი მონყურებულია გამარჯვებას. ეს წყურვილი საუკუნეების მანძილზე მძაფრდებოდა. ბევრი, ძალიან ბევრი ომი გვაქვს წაგებული წარსულში... ამიტომ არის ალბათ, რომ ზოგჯერ მცირედი წარმატებაც კი უზომო აღფრთოვანებას იწვევს ჩვენში.

დღევანდელ ზეიმს განსაკუთრებული შინაარსი აქვს. უკანასკნელ დროს ჩვენმა რესპუბლიკამ რამდენიმე პრინციპული მნიშვნელობის მიღწევით გამოიჩინა თავი.

ჩვენ, ცოტა არ იყოს, შევეჩვიეთ კიდევაც გამარჯვებათა მაუნყებელ სიტყვებს და, როდესაც გაზეთის სვეტში ამოვიკითხავთ მათ ან ტელეეკრანიდან გვესმის, ზოგჯერ ბოლომდე ვერ ვგრძნობთ, რამხელა სულიერი, გონებრივი, ფიზიკური ენერჯის ხარჯზეა განხორციელებული ყოველი ახალი ნაბიჯი; თავგამოდების, მოთმინების, ნერვების, ნებისყოფის როგორი საზღაური იგულისხმება ზოგიერთ მშრალ, სტატისტიკურ მაჩვენებელში. როდესაც ქართველი მწერალი ყოველივე ამაზე ფიქრობს, მას ბუნებრივად ახსენდება ილია ჭავჭავაძის მიერ ასი წლის წინათ ნათქვამი წინასწარმეტყველური სიტყვები შრომის მომავალი სუფევის შესახებ.

ყოველი ახალი მიჯნა ახალ სივრცეს, ახალ პერსპექტივას ხსნის და ჩვენ დღეს განსაკუთრებით ნათლად ვხედავთ, რამხელა გზა ძევს წინ, რა მასშტაბის ამოცანები! არა მხოლოდ იმის გამო, რომ ჩვენი ეკონომიკა გამუდმებულ სრულყოფას მოითხოვს, არამედ იმიტომაც, რომ ასეთი სრულყოფის გზით უნდა წარიმართოს ადამიანის შინაგანი განვითარების, მისი შინაგანი, სულიერი მშენებლობის პროცესიც.

ლიტერატურას აქ უპირველესი სიტყვა ეკუთვნის. მწერლობისთვის მოვლენათა მატერიალურ რეზულტატებს თავისთავადი მნიშვნელობა არ გააჩნია. მწერლისთვის მთავარია ამ მოვლენათა ფსიქოლოგიური, ზნეობრივი შედეგები, მათი სარგებლიანობის სულიერი კოეფიციენტი: რამდენად ამაღლდა ადამიანი, რამდენად გამდიდრდა მისი შინაგანი სამკვიდრო, რამდენად დაიხვეწა ის, როგორც პიროვნება, რამდენად განთავისუფლდა ქვეყნა, წვრილმანი ინსტიტუტებისგან, რამდენი ნაბიჯი გადადგა წინ „თავისუფლების ჭეშმარიტ საუფლოსკენ“.

ქართველ მწერალს კარგად ახსოვს ისიც, რომ ჩვენი დიდი სამოციანელების — ილიას და მისი თანამზრახველების — მიერ წამოწყებული განმაახლებელი მოძრაობა, უწინარეს ყოვლისა, ქართველი ხალხის სულიერ გამოჯანმრთელებას, გამოფხიზლებას, განწმენდას და აღორძინებას ისახავდა მიზნად.

გასული საუკუნის დიდი დემოკრატიული ლიტერატურის მემკვიდრეობა ჩვენთვის შთამაგონებელია ქართველი ხალხის სასიცოცხლო ინტერესების ღრმა წვდომითაც.

სიამოვნებით ვიგონებ იენისის ერთ მშვენიერ დღეს, ღია ცის ქვეშ, ზღვისპირა ციხესიმაგრის ნანგრევებთან, როცა ციხისძირის სახელოვანი მშრომელები ანა კალანდაძეს უსმენდნენ. ის კითხულობდა თავის ცნობილ ლექსს საქართველოს ცის განუმეორებელ სიღრმეზე, ლექსს, რომელიც სავსეა ამ ცის ქვეშ აღმოცენებული სიკეთის, მშვენიერებისა და შეუპოვრობის ღრმა რწმენით. კითხულობდა თავისი ჩუმი, ნყნარი ხმით და ყველაფერი ირგვლივ, ადამიანებიც, ზღვაც, ძველი ციხის კედლებიც, ასწლოვანი ხეებიც და ახალი ნარგავებიც თითქოს გაფაციცებით უსმენდნენ ყოველ მის სიტყვას, რადგან ეს იყო სწორედ ის სიტყვები, რომლებიც ამ ადამიანებს ყველაზე მეტად სჭირდებოდათ და, შესაძლოა, ყველაზე მეტად აკლდათ თავაულებელი შრომის დღეებში.

მწერალი უნდა გრძნობდეს, რას მოელის მისგან დრო და ხალხი. ჩვენ უარყავით წარსულის ბევრი წარმოდგენა, მრავალი ცრურწმენა, მრავალი ფსიქოლოგიური რუდიმენტი და მათ ნამსხვრევებზე ახალი სულიერი კულტურის კედლები ამოვიყვანეთ, ახალ ჩუქურთმას გამოვჭრით.

მაგრამ უნდა გვახსოვდეს: ყოველთვის საკმარისად ვზრუნავთ თუ არა ჩვენ ამ კედლების სიმყარეზე ან იმაზე, რომ ეს ახალი ჩუქურთმები ჰარმონიულად ერწყმოდეს მომავლის ნაგებობათა კონტურებს? ჩვენ ხომ დიდი ხნით გაანგარიშებულ შენობას ვაგებთ,

მომავლის ტაძარს, რომელმაც ათასწლეულების გამოცდას უნდა გაუძლოს.

ცხოვრება ყოველდღე ახალ კითხვებს სვამს ჩვენ წინაშე, ახალ გამოცანებს გვთავაზობს, ახალ-ახალ გზაჯვარედინებთან გვაყენებს.

არასოდეს არ განუცდია ადამიანის ფსიქიკას ერთდროულად ამდენი გარეშე იმპულსის ზემოქმედება. ყოველივე ეს განპირობებულია ე.წ. მასობრივი კომუნიკაციებითაც, ინფორმაციული აფეთქებითაც და თანამედროვე ცივილიზაციის სხვა კიდევ მრავალი მიღწევით.

მაშინაც კი, როცა თანამედროვე ადამიანს გაკეთებული აქვს ცხოვრების მთავარი არჩევანი, დღევანდელი რეალობა ყოველწამს ახალ, კონკრეტულ გადანყვეტილებათა მიღებას, ათასი კონკრეტული ალტერნატივის გადაჭრას მოითხოვს მისგან.

იყო თავდავიწყებული შეტევების დრო, იყო მწარე უკანდახევების გრძელი დღეებიც, იყო თავდადებისა და სიკვდილის უამიჯო. ჩვენი ძღვევამოსილი შეტევა ძველ სამყაროზე დღესაც გრძელდება.

ჩვენი დრო, ამასთან ერთად, არის დაფიქრების დროც — „უამიჯო ფიქრისა“.

ქართული მწერლობა ახალი იმედებით დადგა იმათ გვერდით, ვინც დღის საჭიროების მიხედვით მოინდომა ჩვენს საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ახალი კვალის გაჭრა. ამ ბრძოლამ აუცილებელი გახადა ჩვენი სულიერი ძალების სრული მობილიზება. ეს მძიმე და მტკივნეული ბრძოლაა — უშელავათო, ხანგრძლივი. კვალის ბოლომდე გაყვანა, დაწყებული საქმის სრულქმნა, თუ ჩვენ სინამდვილეს ფხიზელი თვალთ შევხედავთ, თაობების საქმეა.

მთავარია — განახლების სახნისი სწორად და ღრმად ჭრიდეს ნიადაგს. მწერალს ამ კეთილშობილურ საქმეში გუთნისდებობაც ეკისრება და ლაბა-ხარობაც. ყველაზე ნაკლებად ის იმ ფრინველს უნდა ჰგავდეს, რომელიც უკან მისდევს მთესველს და მისი აბგიდან შემთხვევით დაცვნილ მარცვლებს კენკავს გზადაგზა.

დღევანდელი დღე განუზომლად ზრდის ლიტერატურის პასუხისმგებლობას ქვეყნისა და ხალხის წინაშე. მწერლისაგან დღეს მოელიან გაცილებით მეტს, ვიდრე გუშინ ან გუშინწინ. ცხადია, მას მედაფდაფეობაც უნდა ხელენიფებოდეს, თუ გაჭირდა, „ასენიზატორობაც“ არ უნდა ითაკილოს, როგორც არ თაკილობდა ამას რევოლუციის უნიჭიერესი პოეტი. ის მწერლის საზოგადოებრივი აზროვნების წინა ხაზზე უნდა იდგეს. პირველი უნდა რეაგირებდეს,

ულრმავედებოდეს, გაბედულად უნდა უსწორებდეს თვალს, მთელი სიგრძე-სიგანით უნდა ითვალისწინებდეს ცხოვრების მიერ დასმულ ყოველ ახალ კითხვას. ისე, რომ არც ერთი ამ კითხვათაგანი არ გამარტივდეს, არ მიიჩქმლოს მათი შინაარსის სირთულე და აქტუალობა. სწორედ ამაში უნდა გამოიხატოს თანამედროვე მწერლის ჭეშმარიტი თანადგომა ეპოქის მოწინავე ძალებთან და იდეალებთან.

სავალალო იქნებოდა, რომელიმე ლიტერატორს, ისევე, როგორც ჩვენი საზოგადოების ნებისმიერ წევრს წარმოედგინა, რომ პირადად მას ეს გეგმები არ ეხება, რომ მას შეუძლია რაიმე სახით გაიიოლოს საკუთარი საქმე, საკუთარი ვალდებულება.

ნამდვილი მწერლის შრომა ტიტანური შრომაა. ასეთი შრომის გარეშე, ასეთი სრული თვითგაღების გარეშე ლიტერატურაში არაფერი მნიშვნელოვანი არ იქმნება. სწორედ ამგვარი შრომის შედეგია ზოგიერთი ჩვენი თანამედროვე მხატვრის ეჭვიმუტანელი გამარჯვება, მკითხველის ერთსულოვანი აღიარება რომ მოიპოვა.

უნდა გვახსოვდეს: ჩვენ ისევ და ისევ დიდ ომში ვართ. ჩვენი დღევანდელი ბრძოლა ოდინდელი ბრძოლის გაგრძელებაა. ეს არის ბრძოლა „ადამიანთა სულებისათვის“, სიკეთისათვის, სიმართლისათვის, სინათლისათვის, ადამიანში ადამიანურობის საბოლოო აღზევებისა და ზეიმისათვის მიმდინარე მარადი ბრძოლა. ჩვენ კანონიერი მემკვიდრეები ვართ ყველა სიმართლის მაძიებლის, ყველა კერპთამსხვრევლის, ყველა პირველალმომჩენლის, ღვთაებრივი ცეცხლის მიმტაცებლის, — ყველა დიდსულოვანი რაინდის, ვინც ოდესმე ამ დიდ ასპარეზზე გამოსულა.

1974 წ.

მეტი ფიქრი სვალინდელ დღეზე

მართლწესრიგის დაცვა და სამართალდარღვევათა წინააღმდეგ ბრძოლა ერთი ყველაზე მძაფრი, ყველაზე მტკივნეული უბანთაგანია ჩვენი დღევანდელი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა.

ბრმა უნდა იყო, რომ არ ხედავდე, რამდენ ყურადღებას უთმობს და რამდენ ენერგიას ახმარს ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა ამ საქმეს.

განვლილი ათწლეული ხომ ამ მიმართულებით გაშლილი შეუპოვარი ბრძოლის ნიშნით წარიმართა!

მაგრამ ასევე ბრმა უნდა იყო, ან ძალით უნდა დაიბრმავო თავი, რომ არ ხედავდე: ჯერ კიდევ ძალიან შორსა ვართ საბოლოო მიზნისაგან, ჯერ კიდევ ძალიან ცოტაა გაკეთებული, ცოტა არა იმ გაგებით, რომ შეიძლებოდა მეტი გაკეთებულიყო დროის ამ მონაკვეთში, არამედ იმასთან შედარებით, რაც მომავალში უნდა გაკეთდეს, რაც ჯერ კიდევ წინ არის, რასაც ამ ამოცანის, სრული, ამომწურავი გადაწყვეტა მოითხოვს.

სწორედ ეს გარემოება მიკარნახებს ამჯერად თქვენი ყურადღება ჩვენი საზოგადოების იმ განსაკუთრებულ მდგომარეობაში მყოფ ნევრზე შევაჩერო, რომელიც ქვეყნის მომავალს განასახიერებს, რომელმაც ხვალ თუ ზეგ უნდა მოახდინოს თავისი სოციალური და ზნეობრივი ძალების რეალიზაცია.

ყველამ კარგად ვიცით, რომ გულისგული ჩვენი დღევანდელი შეკრების მთავარი თემისა, მისი საფუძველთა საფუძველი მარტოდენ სამართლებრივი კანონებისა და ადმინისტრაციული ღონისძიებების ზემოქმედებას არ ექვემდებარება.

აქ მთავარია ადამიანის სულის გარდაქმნა, ახალი ადამიანის საზოგადოებრივი შეგნებისა და ზნეობრივი აღზრდა, ხოლო ხშირად ხელახლა აღზრდაც, თავიდან აღზრდაც, „სხვებად აღზრდა“.

ნუ შევიქმნით ისეთ ილუზიას, თითქოს ჩვენ შეგვიძლია საზოგადოების ნებისმიერი ნევრის ზნეობრივი იერის ძირფესვიანი შეცვლა, მით უმეტეს, როცა ეს დღეისათვის სავსებით ჩამოყალიბე-

ბულ, თავისებურად გამობრძმედილ ფსიქიკას ეხება. მხედველო-
ბაში მაქვს უარყოფითი, ანტისოციალური ფსიქიკა. მათთვის სიკე-
თისა და უანგარობის ქადაგება უფრო „მგლის თავზე სახარების
კითხვას“ დაემგვანებოდა.

სამაგიეროდ, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაპყროთ
ახალგაზრდა, განვითარებად, ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ
ცნობიერებას.

ერთ ფაქტს გავიხსენებ.

ამ ათი-თორმეტი წლის წინ დასავლეთ საქართველოში ვიყავი
მეგობრებთან ერთად. ოჯახიდან ოჯახში გადაგვიპატიჟეს, რო-
გორც წესია. ბოლოს, ერთ შედარებით ღარიბულ, სანახევროდ და-
უმთავრებელ სახლში მოვხვდით, სოფლის მასწავლებლის ოჯახში.

მასხარაძელი მასპინძელი საოცრად გონიერი, დარბაისელი კაცი
აღმოჩნდა. სტუმრებმა პროფესია ვუქეთ.

მაისიდან თავს ვანებებ სკოლასო, — რასაკვირველია, შევიცხა-
დეთ.

უბრალოდ აგვიხსნა: როგორც ჩანს, ჩემგან მასწავლებელი არ
გამოვიდა, ამოდ მიწვლია ამდენ ხანს, ერთი ბიჭი გვყავს მათე
კლასში, თვითონაც უმსგავსოდ იქცევა და სხვა ბავშვებიც გადაგ-
ვირია, როცა ჩავაცივდი, შინ მოდით, „კაცურად“ ვილაპარაკოთ-
თქო, მითხრა:

— ჩვენ, პატივცემულო მასწავლებლო, გინდათ თქვენ დაგემ-
გვანოთ, მე კი მამაჩემისნაირი კაცი მინდა გამოვიდე. მამაჩემი
ერთ კვირაში შოულობს იმას, რასაც თქვენ წელიწადში ძლივს
აკონინებთ. თუ მოუნდა ერთ დღეშიც იშოვის. მე რომ თქვენ და-
გემგვანოთ, მეც თქვენისთანა გლახაკი ვიქნები, მე კი კარგი
ცხოვრება მინდაო.

ამის შემდეგ ერთი გვიანდელი დაკვირვება მინდა გაგიზიაროთ:
ჩვენი ყბადაღებული „ნუფორიშები“ ამ ბოლო დროს ცოტა სხვანა-
ირად იქცევიან. მართალია, პირველმა ელდამ გაუარათ და ზოგი-
ერთი მათგანი ისევ უტიფრად, კადნიერად გამოიყურება, მაგრამ
მამების როლში (იმ ბიჭის მშობელისგან განსხვავებით) სხვა ყაი-
რათს იჩენენ.

მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ ხელი გასვრილი აქვთ, კარგად
იციან, რა გზით მოიპოვება „ტკბილი ცხოვრებისთვის“ საჭირო
სახსნარი, თავიანთ შვილებს ამ გზას არიღებენ, ყველა ღონეს ხმა-
რობენ, რომ მათი შთამომავლობა პატიოსან ცხოვრებას ენიოს,
„სული არ წაიწყმიდოს“, წესიერ მოქალაქეთა რიგს შეუერთდეს.

აბსოლუტური ზნეობრიობის თვალსაზრისით, ეს ალბათ ანგარიშში ჩასაგდებაც არ არის. შეიძლება ამაში თავისებური ფარისევლობა, ან კიდევ ეშმაკური ანგარიშიანობა დავინახოთ. მაგრამ, თუ მხედველობაში მივიღებთ ზნეობრივ კატეგორიათა შეფარდებითს ღირებულებას, ეს უთუოდ თავისებური „პროგრესია“ ამგვარი ფსიქიკის ფარგლებში და, რაც მთავარია, ჩემი ღრმა რწმენით, ეს არის დროის სიმპტომი. როგორც ჩანს, ეს სუბიექტები გუმანით, „უკანა ჭკუით“ გრძნობენ, რომ მათი საქმიანობა უპერსპექტივოა, რომ მათ თავისუფალ ბოგინს, მათ პირად „პროსპერიტის“ ხვალ თუ ზეგ მაინც ბოლო უნდა მოელოს.

რასაკვირველია, აქ ზოგიერთ შემთხვევაში წრფელი მამობრივი გრძნობაც მოქმედებს, სინანულიც, გაუცნობიერებელი სინდისის ქენჯნაც, შესაძლოა, ისიც თქვან, რომ ეს ყველა დროის მამებს ახალიათებდათ და ჩვენი დრო არაფერ შუაშია.

მაგრამ ვფიქრობ, არც უამისობა უნდა იყოს. ყოველ შემთხვევაში, ასეთმა განწყობამ დღეისათვის განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატული ფორმები მიიღო.

და აი, ჩემი აზრით, სწორედ ეს უნდა იყოს არა უკვე პირდაპირი რეაქცია — უშუალო ფსიქოლოგიური შედეგი იმ პოლიტიკისა, რომელიც ჩვენში ხორციელდება. მაგრამ დაუზბრუნდეთ ჩვენი საზოგადოების იმ წევრებს, რომლებსაც მართლწესრიგის ენაზე არასრულწლოვანებს, ან მცირეწლოვან სამართლის დამრღვევებს უწოდებენ.

დოკუმენტებში ხაზგასმით არის აღნიშნული: „ბავშვებს გადაეცემთ ჩვენ სახელოვან საქმეთა ესტაფეტას, მათზე ვამყარებთ ჩვენს ნათელ იმედებს. და თუ მოზარდი სწორ გზას ასცდა, თუ იგი სამართალდამრღვევად გადაიქცა, ამისათვის, უპირველეს ყოვლისა, პასუხისმგებელია ოჯახი და სკოლა და მათთან ერთად ყველა, ვის თვალწინაც იზრდებოდა“.

კიდევ მინდა გავიმეორო ეს სიტყვა: ყველა! — საზოგადოების უკლებლივ ყველა წევრია პასუხისმგებელი ამ საშვილიშვილო საქმის გამო და მხოლოდ უკანასკნელ რიგში თვითონ მოზარდი.

და ჩვენც ყველა (რაც კი ჩვენს ხელთაა) ღონე უნდა ვიხმაროთ, რომ ახალგაზრდობა სწორ გზას არ ასცდეს — შესაძლებელიც და შეუძლებელიც — ყველაფერი უნდა მოხმარდეს ამ სამკვდრო-სასიცოცხლო საქმეს.

მაგრამ თუ მოსახდენელი მაინც მოხდა? თუ მოზარდი ახალგაზრდა, არასრულწლოვანი თუ მცირეწლოვანი ამა თუ იმ გარემოებათა ძალით მაინც გადაიქცა სამართალდამრღვევად, ბოროტმოქმე-

დად — განა ამის შემდეგ ჩვენსა და მას შორის ფარდა უნდა დაეშვას, განა აქ უკვე ნერტილი უნდა დაესვას „ყველას“, ანუ მთელი საზოგადოების პასუხისმგებლობას, მისი ხვედრის, მისი ზნეობრივი ბედ-ილბლის გამო და მასზე შემდგომი მეურვეობა მარტოოდენ სათანადო ადმინისტრაციულ ორგანოებს უნდა მიენდოს?!

სწორედ ამაზე მინდა გავამახვილო თქვენი ყურადღება, ვინაიდან ისეთი შთაბეჭდილება მექმნება, რომ ჩვენი საზოგადოების წევრები, რომლებიც, უშუალოდ, სამსახურებრივად არ ვერევიტ მართლწესრიგის დაცვის სამსახურში, ძალიან ცოტას ვფიქრობთ იმაზე, თუ რა ხდება ამ „ფარდის მიღმა“.

განსაკუთრებული პატივისცემის ღირსია და ჩვენც დიდად ვაფასებთ იმ ადამიანების საქმიანობას, ვინც კეთილსინდისიერად ემსახურება ამ მეტად რთულ და მძიმე საქმეს.

მათი შრომა, თუ მას ღრმად, ადამიანურად ჩაეხედავთ, თავისი დანიშნულებით უაღრესად ფაქიზი და კეთილშობილური შრომაა და ჩვენ დარწმუნებულნი ვართ, რომ მათ შორისაც არიან მაკარენკოს ტიპის პიროვნებები, თუმცა რატომღაც ამის შესახებ ძალიან ძუნწი ცნობები მოგვდის.

მაგრამ, როგორც ჩანს, მარტო ამ კონტინგენტის შინაგანი შესაძლებლობები საქმარისი არ არის იმ უძნელესი ამოცანის დასაძლევად, რასაც მოზარდი ადამიანის გამოსწორება, მისი ზნეობრივი გამომრთელება ჰქვია. ისევე როგორც არ შეიძლება, პრინციპულად გაუმართლებელია, ჩვენი ყმანვილების აღზრდა მთლიანად სკოლას მივანდოთ და მხოლოდ და მხოლოდ სკოლის დირექციას და მასწავლებლებს მოვთხოვოთ პასუხი მათი ყოფა-ქცევის, მათი სულიერი და გონებრივი განვითარების გამო (ამაზე დღეს აღარავინ კამათობს!), ასევე და, კიდევ უფრო მეტად დაუშვებელია, საზოგადოებამ მთლიანად გადააბაროს ეს მეორე, ბევრად უფრო ძნელი, ბევრად უფრო სათუთი, ბევრად უფრო რთული საქმე — უკვე არა ჯანსაღი, ნორმალური, არამედ ზნეობრივად დამახინჯებული, ტრავმირებული, დასახიჩრებული მოზარდი არსების თავიდან აღზრდა — მხოლოდ და მხოლოდ საპატიმროსა და შრომა-გამასწორებელი კოლონიების საშტატო პერსონალს.

სამწუხაროდ, ჩვენ ისეთი ფაქტებიც ვიცით, როცა ხიფათში უნებლიეთ მოხვედრილი, ძირითადად სალი შეგნების, თუმცაღა სამართლიანად დასჯილი ჭაბუკი, რომელმაც რამდენიმე წელიწადი გაატარა საპატიმროში, სულიერ ინვალიდად, ან დასრულებულ ბოროტმოქმედად გამოვიდა მისი კედლებიდან.

რასაკვირველია, ეს გამოწვევისა, მაგრამ ისეთი გამოწვევისა, რომლის მიჩქმალვა არამც და არამც არ შეიძლება, რომელიც საგანგებო ყურადღებას მოითხოვს ჩვენგან.

შემთხვევითი არ არის, რომ ჩვენმა საყვარელმა მწერალმა ნოდარ დუმბაძემ, რომელიც ყოველთვის ზუსტად გამოხატავს საზოგადოების აქტუალურ სულიერ მოთხოვნილებებს, საგანგებო რომანი უძღვნა ამ თემას. საგულისხმოა ისიც, რომ მისი „თეთრი ბაი-რალეები“ სწორედ ციხეში მოხვედრილი ახალგაზრდა ადამიანის, მოზარდის სულისთქმას გამოხატავს.

1969 წელს, როდესაც საქართველოს უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმმა მიიღო ცნობილი დადგენილება ნარკომანიასთან ბრძოლის შესახებ, გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნდა ერთი, მაშინ ჯერ კიდევ შედარებით ახალგაზრდა ლიტერატორის წერილი სათაურით „როცა ოჯახში ავადმყოფია“. აი, რამდენიმე მოსაზრება ამ წერილიდან:

„მართლმსაჯულებას ბოროტმოქმედების შედეგთან აქვს საქმე. ჩვენთვის არსებითია მისი მიზეზი, ნიადაგი, რომელზეც მან გახარება შეძლო.

და აი, როგორც ყოველთვის, როცა შენ წინ უკვე ჩადენილი ბოროტება და მის მიერ გათელილი უმწიფო მსხვერპლი დგას, აუტანელი ტკივილით გრძნობ, რა სასტიკად, რა სამარცხვინოდ დაავიანე... მხვეჭელობა, ფუფუნების, იოლი ცხოვრების კულტი, ობივატილური სიყრუე ყველაფრისადმი, რაც პირადი კეთილდღეობის ინტერესებს სცილდება, „სხვის ომში“ ჩაურევლობის პოზიცია, ყოველდღიური კომპრომისები საკუთარი სინდისის წინაშე, მოქალაქეობრივი გრძნობის გადაგვარება, ყალბ, სადღეგრძელოს ტიპის დეკლარაციებში, რომლის მეოხებით საქვეყნოდ ცნობილი ბოზობები, „უმნიკვლო მამულიშვილებად“ ცხადდებიან. უტიფარი, თითქმის დაუფარავი შეუსაბამობა მაღალფარდოვან სიტყვებსა და მდაბალი ინტერესებით ნაკარნახევ საქმეებს შორის — აი, ის მანკიერებანი, რომელთაგან თითოეული სავსებით საკმარისია, რათა ძირშივე დააზროს მოზარდი ადამიანის ბუნებრივი კტოლვა იდეალისადმი...

განა ბევრმა ჩვენგანმა იცის, რა ხდება ჩვენს სასწავლებლებში, რა ხდება გაკვეთილებზე, ან შესვენების დროს, რა ხდება დერეფნებში, ან მაშინ, როცა უფროსი კლასების მოსწავლეები მეცადინეობის შემდეგ ერთად იყრიან თავს?

როგორ მიმართულებას იღებს მათი ინსტინქტური სწრაფვა დამოუკიდებლობისკენ, რა ფორმით მჟღავნდება ამ ასაკისთვის ბუნებრივი თვითდამკვიდრების სურვილი“.

მაგრამ თუ საბედისწერო შეცდომა ან განმეორებითი, დამატებითი, უფრო დიდი ბოროტება საპატიმროს კედლებში მოხდა? და მე მინდა დღეს სხვანაირად გავიმეორო თერთმეტი წლის წინ დასმული კითხვა:

განა ყველა ჩვენგანმა იცის რა ხდება იქ, სადაც ჩვენი გზასაცდენილი ბავშვები, მოზარდები, არასრულწლოვანი, მცირეწლოვანი, უბრალოდ ახალგაზრდები უნდა გამოსწორდნენ, ახალი, სრულწლოვანი ცხოვრებისთვის უნდა აღორძინდნენ, ანუ ფაქტობრივად თავიდან უნდა დაიბადნონ?

განა რომელიმე ჩვენგანს უფლება აქვს პილატესავით მშვიდად დაიბანოს ხელები იმის იმედით, რომ ამ საქმეს სხვა გაუძღვება, სხვა მოუვლის, სხვა განვდება?

ვგრძნობ, რომ ძალიან ბევრი კითხვისა და ძახილის ნიშნით ავაჭრელე ჩემი გამოსვლა. ზედმეტი პათეტიკა, როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაშიც გამოუსადეგარია.

მე მინდა არა მხოლოდ ჩემი სახელით, არამედ ჩემი კოლეგების, ქართველი მწერლების, საერთოდ ჩვენი ინტელიგენციის მთელი რიგი წარმომადგენლების (რომელთა აზრს კარგად ვიცნობ) სახელით ვიშუამდგომლო რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის, მთავრობის, შესატყვისი ადმინისტრაციული ორგანოების წინაშე, რომ გარკვევით და გადაჭრით დაისევას საკითხი სამართალდამრღვევ ახალგაზრდობასთან აღმზრდელობით მუშაობაში საზოგადოების უფრო ინტენსიური, სისტემატური მონაწილეობის შესახებ, რომ სამუდამოდ დაწესდეს და განუხრელად, მეთოდურად განხორციელდეს არაფორმალური, ღრმად გააზრებული, ეფექტური სახალხო-საზოგადოებრივი კონტროლი, პირველ რიგში იმ საპატიმროებზე, იმ შრომა-გასწორების კოლონიებზე, რომლებშიც მოზარდი იხდის სასჯელს.

ერთი დაზუსტებით: ვფიქრობ, რომ ამ ურთულეს და, ამავე დროს, უკეთილშობილეს სარბიელზე დაშვებულ უნდა იქნან ჩვენი საზოგადოების ყველაზე სანდო და ყველაზე საიმედო, სულიერად ყველაზე ფაქიზი და, ამავე დროს, მტკიცე ნებისყოფიანი, პრინციპული, უშიშარი, უანგარო პიროვნებები.

ნუ იფიქრებთ, რომ მე აქ ყოვლისმპატიებლობას ვქადაგებ, რასაკვირველია, ციხე ციხეა და ყოველმა პოტენციურმა სამართლისდამრღვევმა უნდა იცოდეს მისი მთავარი დანიშნულება, ყველას უნდა ჰქონდეს მისი რიდი, თუ გნებავთ, ძრწოლაც. საუბარია მხოლოდ ამ სპეციფიკურ პირობებში დასაშვებ და შესაძლებელ აღმზრდელობით ღონისძიებათა მაქსიმალურ განხორციელებაზე.

წინათ (ყველაზე შავბნელ დროშიც კი) ყველაზე მძიმე ბოროტების ჩამდენთანაც კი ერთ პიროვნებას მაინც ჰქონდა შეუფერხებლად შესვლის უფლება — მღვდელს, „სულიერ მამას“, რომელიც აღსარებას იბარებდა ტუსალისგან და მარადი ცხოვრებისთვის ამზადებდა მას.

ვფიქრობ, ჩვენც დროშიც ჩვენს შორისაც მოიპოვებთან ადამიანები, რომლებსაც შეუძლიათ ამგვარი სულიერი მისია იტვირთონ. ოღონდ არა საიქიოს გზაზე გასასტუმრებლად, არა ძე ცდომილთათვის, არამედ აქ, ამქვეყნად ჭეშმარიტებისა და სიკეთის გზის გასაკაფავად.

* * *

სტატისტიკურ მონაცემებში, რომლებსაც ჩვენ პერიოდულად ვეცნობით, ხშირად წერია: „ყველაზე მეტ სამართალდარღვევებს ამ კვირაში ადგილი ჰქონდა ვაჭრობის ქსელში“. ამას თითქმის შევეჩვიეთ და აღარც გვიკვირს, აღარ ვუღრმავდებით, და მაინც მინდა, ამ გარემოების სწორედ ეროვნულ ასპექტზე შევაჩერო თქვენი ყურადღება.

საშიში და საჩოთირო ის კი არ არის, რომ ჩვენში ვაჭრობა განვითარდა (სხვათა შორის დიდი დაგვიანებით, თუმცა საკმაოდ ინტენსიურად). ქართველ კაცს რომ ვაჭრობა ესწავლა, ამაზე ბევრი ჩვენი სახელოვანი წინაპარი ოცნებობდა, წარმოიდგინეთ ვაჟა-ფშაველაც კი!

თანამედროვე ერმა, ყველა თანამედროვე ხელობა უნდა იცოდეს.

საშიშია ის, რომ ჩვენში ჩვენი საზოგადოების გარკვეულ, თუნდაც მცირერიცხოვან ფენებში, ცალკეულ პირთა შეგნებაში, თუ მთელ სოციალურ „კასტაში“, განვითარდა და დამკვიდრდა ვაჭრული სული — ანუ ის, რაც, თუ ჩვენს მემკვიდრეებს და ზნეობის აღმწერლებს დავუჯერებთ, დასაბამიდან უცხო იყო ქართველი კაცის ბუნებისთვის:

— ვაჭრული დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, თანამედროვეებისადმი, თანამოქალაქეებისადმი, საერთოდ, ადამიანებისადმი, სამყაროსადმი.

დიახ, ვაჭრული, დახლიდარული, ჩარჩული, გამყიდველური ფსიქოლოგია, რომელიც ზოგჯერ კერძო ურთიერთობების, პირადი ინსტინქტებისა თუ ინტერესების ფარგლებიდან გამოდის და საზოგადოებრივი თუ ეროვნული ინტერესების სფეროს წვდება!

ზუსტად 70 წლის წინათ, ჩვენი საუკუნის დიდმა ქართველმა მწერალმა ნიკო ლორთქიფანიძემ — „დიდმა ნიკომ“, რომლის ასი წლის იუბილე წელს ჩვენში, სათნოების, მოქალაქეობრივი წესიერების, სულიერი სინმინდისა და მოუსყიდველობის დღესასწაულად უნდა იქცეს, დიახ, ზუსტად 70 წლის წინათ 1910 წელს — რეაქციის მძიმე, სამარცხვინო დღეებში, როცა მრავალი ზნეობრივი საყრდენი შეირყა, დანერა პატარა პუბლიცისტური წერილი თუ ესკიზი, რომელიც მთელ პოემას უდრის, მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონს შეგახსენებთ:

„იყიდება საქართველო. მინდორ-ველით, მთა-გორით, ტყით, ვენახით, სათესით, წარსულის ისტორიით, მომავალი სვე-ბედით, მშვენიერის ენით; ნაქარგი ფარჩა-ხავერდით; ვაჟკაცური ხასიათით, ნაამაგვეი სახლით და კარით; ჩუქურთმიანი მონასტრებით და ეკლესიებით, მჩქეფარე ნაკადულებით, ლურჯის ზღვით მონმენდილი მოკაშკაშებული ცით; ერით, ბერით, მალხაზი ბავშვებით, ვერცხლისფერ თმით შემოსილ პატივსაცემ მოხუცებით, იყიდება საქართველო დედით და მამით, შვილით და ძირით, ძმით, დით, ცოლით და ნათესავ-მოყვარით.

ჰყიდით ყველა, თავადი, მღვდელი, ვაჭარი, ავაზაკი, დიდი და პატარა, ჭკვიანი და სულელი, ლოთი და პირაკრული.

იყიდება ყველგან, ქუჩაში და სახლში, თეატრში და სასამართლოში, სასწავლებელში, სატუსალოში, ეტლში, მატარებელში, დილით და ღამით, სიცხეში და სიცივეში, დარში და ავდარში.

იყიდება ერთნაირად: შავი ზღვიდან კასპიის ზღვამდე, ოსეთიდან სპარსეთამდე. იყიდება ნანილ-ნანილ, კახეთი და იმერეთი, ქართლი, სვანეთი და სამეგრელო, გურია და ლეჩხუმი, რაჭა და ჯავახეთი...“

საბედნიეროდ, არ ახდა ეს შემზარავი სიტყვები და ისინიც ხომ სწორედ იმისთვის იყვნენ დანერილნი, რომ არასოდეს არ აღსრულებულიყვნენ.

მაგრამ განა ჩვენ სულ არაფერი არ გვეცნობა გამოჩენილი ქართველი მწერლის ამ მწარე სიტყვებში? განა პირნმინდად გადაშენდნენ ჩვენში იმ სამარცხვინო მოდგმის გვიანდელი ნაშიერები?

განა ჩვენს თვალწინ არ ყიდდნენ ჯერ კიდევ ამ ათიოდე წლის წინ ნაჭერ-ნაჭერ ამ მიწას ცალკეული ნაძირალები (მის ყველაზე მდიდარ, მსუყე ნაჭრებს) მამა-პაპათა „ნაამაგვეი სახლით და კარით“ და ვის? ჩვენში საყვლეფად, საქორვაჭროდ, სათაღლითოდ მოსულ საეჭვო პირებს. განა პირადი სარგებლიანობის მოსაზრებით არ ყიდნენ იქვე, თვალის დაუხამხამებლად არ თმობდნენ თა-

ვიანთ ეროვნულ წარმომავლობას ეს გადაგვარებული კაცუნები, თუ ამას გარემოება, ან, უფრო სწორად, მათი ანგარებიანი ბუნება და კარიერის დაუოკებელი წადილი მოითხოვდა.

ყველაფერი ახსოვს ჩვენს ისტორიას — მონღოლობაც, დიდ თურქობაც, რჯულიც გამოგვიცვლია, ერთმანეთზეც ავმხედრებულვართ, მაგრამ რომ ქართველს, მშვიდობიან პირობებში, ქართველობაზე ნებაყოფლობით ეთქვას უარი, ეს ნამდვილად უპრეცედენტო ამბავია.

იმედი მაქვს, სწორად გამიგებთ. ჩვენი ხალხი განთქმულია თავისი სტუმართმოყვარეობით, გულგაშლილობით, ღრმა ინტერნაციონალისტური სულისკვეთებით. ასე რომ არ იყოს, რა გააძლებინებდა ამდენ ხანს ჩვენს მინა-წყალზე ამდენ ეროვნებას?!

სამწუხაროდ, დღემდე დაძრწიან ჩვენს შორის ღვთისგარეგანი არსებები, რომლებიც ყოველდღიურად, ხელის აუკანკალებლად ყიდიან — საქართველოს ღირსებას და ინტერესებს, მის ზნეობრივ რეპუტაციას, მამა-პაპათა ნაამაგარ სულიერ და მატერიალურ ფასეულობას, მშობლიურ ენას, რომლებსაც არაფრად უღირთ ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი კულტურის ძეგლთა ანგარებით თუ სიბრიყვით ხელყოფა, ჩვენი ხელოვნების თვითმყოფობის გაუფასურება და გაუხამსება, ჩვენი მაღალი ტრადიციების სამარცხვინო დამცირება, მათ ვაჭრულ-ბობოლურ გემოვნებაზე გადაკეთება. რომ შეეძლოთ საკუთარი დედების ლეჩაქსაც გაყიდდნენ — ოღონდ „მოგების“ სანეტარო გემო განეცადათ.

ცხადია, ესენიც ცალკეული პირები არიან. მაგრამ განა ერთი და ორი?

როდესაც სიგარეტის გამყიდველი ხურდას არ გიბრუნებს, ამაზე არსებობს სათანადო რეაგირების სამართლებრივი ზომა.

მართლმსაჯულების, სისხლის სამართლის კოდექსის რომელი მუხლის მიხედვით შეიძლება იმათი გასამართლება, ვინც უგულოდ თმობს, ან ურცხვად ჰყიდის იმას, რაც ხალხმა თვალისჩინივით შეინახა და რაც მას დღემდე თავის სინმინდედ და უკვდავების საწინდარად ესახება?!

არის, რასაკვირველია, კონკრეტული სტატიები კონკრეტულ მოქმედებათა გამო, მათ შორის ზოგიერთი ახალი, სულ უკანასკნელ დროს მიღებული, მაგალითად, ისტორიულ ძეგლთა დაცვის თაობაზე, რასაც მთელი ჩვენი საზოგადოება მხურვალე მონონებით შეხვდა.

მაგრამ არსებობს სხვა უფრო მაღალი, უმაღლესი სამსჯავროც — შთამომავლობის მსჯავრი, მომავალ თაობათა პირუთვნელი, უშეღავათო, უღმობელი განაჩენი.

ყველას, ვინც თავისი სისხლისა და ხორცის ამოძირკვას, ამ ქვეყნიდან უკვალოდ გადაგებას არ აპირებს, ან საფლავის ერთი ქვა მაინც უნდა დატოვოს ამ წმინდა მიწის ზედაპირზე, უნდა ახსოვდეს ამ განაჩენის ურყევი, უკასაცო ძალა.

ისტორიამ ჩვენ მეტად დაძაბული დრო შეგვირჩია საარსებოდ. მოგეხსენებათ, რა კრიტიკული მდგომარეობაა ამჟამად მთელ თანამედროვე მსოფლიოში. როგორ გამწვავდა, კერძოდ, იდეოლოგიური ბრძოლა — არანაკლებ მძვინვარე და მძაფრი, ვიდრე პოლიტიკური დაპირისპირება ორ სამყაროს შორის. იდეების, მსოფლმხედველობების ბრძოლას თავისი კანონები აქვს. ეს არის სამკვიდრო-სასიცოცხლო ჭიდილი ადამიანების სულებისთვის, ასეთ ვითარებაში ზნეობრივი ორიენტირები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ და ჩვენ არც ერთი ცოცხალი ადამიანის სულის დათმობის უფლება არ გვაქვს. ყოველი მათგანი ოქროდ ფასობს.

მეტი ფიქრი ხვალინდელ დღეზე, შთამომავლობაზე, მომავალ თაობათა სულიერ სიფაქიზეზე, გონებრივი თვალსაწიერის სიფართოვეზე, ზნეობრივ ურყეობაზე! ამ თაობებმა ხომ კიდევ მრავალ განსაცდელს უნდა გაუწონონ თვალი, ხოლო ჩვენ კი დღეს ჩვენს აზრს და ზრახვებს მომავლის მაღალ მოთხოვნილებათა მასშტაბით უნდა ვზომავდეთ.

ასეთია დროის კარნახი, ასეთია ჩვენი მშობლიური, ქედუხრელი ხალხის ნება, აქეთკენ არის მიმართული თანამედროვეობის ყველაზე პროგრესული, ყველაზე სამომავლო იდეოლოგიის — თავისუფლების და თანასწორობის მოძღვრების სული და მეცნიერული პროგრამა, რომელიც მთელი ჩვენი სულიერი არსებობის მთავარი ორიენტირია.

1980 წ.

მეტი სინათლე

შენიშვნები 1962 წლის ქართულ პოეზიაზე

ჩვენს ცხოვრებაში მოხდა უაღრესად სერიოზული ფაქტი. ჩვენმა ხელმძღვანელებმა, მხატვრული ინტელიგენციის წარმომადგენლებთან შეხვედრისას, პირდაპირ და საკმაოდ მკაცრად გამოთქვეს თავიანთი დამოკიდებულება ქვეყნის ხელოვნების ზოგიერთ საჭირბოროტო საკითხზე, და აი, უკვე რამდენიმე თვეა, მთელი ჩვენი პრესა, კრიტიკული წერილები, პოლემიკური გამოსვლები, დისკუსიები წარმართულია ერთი მთავარი მიმართულებით, ეს არის თანმიმდევრული ბრძოლა ფორმალიზმის წინააღმდეგ დღევანდელი ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა სფეროში.

ხელმძღვანელობა სასტიკ ბრძოლას უცხადებს ფორმალისტურ გადახვევებს, მოდერნიზმით გატაცებას, თვითმიზნურ „მემარცხენეობას“, იგი წინააღმდეგია ჩვენს ლიტერატურაში ხალხისათვის გაუგებარი და უცხო ტენდენციების მშვიდობიანი „თანაარსებობისა“. იგი გადაჭრით მოითხოვს ჩვენი მწერლობისაგან იდეურ პრინციპულობას და რეალისტური მეთოდის სინწინდეს.

ეს ფაქტი ღრმა დაფიქრებას მოითხოვს ყველა თანამედროვე ლიტერატორისაგან, საჭიროა მისი ყოველმხრივი გააზრება ჩვენს ყოველდღიურ ლიტერატურულ ყოფაში.

შეუნყნარებელი იქნებოდა ე.წ. აბსტრაქციონისტული ხელოვნებისა და ჩვენს მწერლობაში უკანასკნელ დროს აღმოცენებული ცალკეული ფორმალისტური ტენდენციების კრიტიკა გაგვეგო, როგორც საერთოდ მხატვრული ძიების, სიახლისაკენ ლტოლვის, შემოქმედებითი ექსპერიმენტის აკრძალვა. კიდევ უფრო დიდი შეცდომა იქნებოდა ამ კრიტიკაში დაგვენახა ყოველივე დახავსებული, უიდეო ნატურალიზმისა, ან პირმოთნე იდეალიზაციის გამართლება.

შემოქმედებითი ექსპერიმენტი საერთოდ აუცილებელი პირობაა როგორც მეცნიერების, ისე მწერლობის ნორმალური განვითარებისთვისაც. წარმოვიდგინოთ ერთი წუთით თანამედროვე პოეზია იმ ნოვატორული ღვანლის გარეშე, რომელიც თავის დროზე გასწიეს მაიაკოვსკიმ, ბლოკმა, გალაკტიონ ტაბიძემ, პავლო ტიჩინამ და ელიშე ჩარენცმა.

ჭეშმარიტად თანამედროვე ხელოვნების არსებობა წარმოუდგენელია გაბედული მხატვრული ძიების, შემოქმედებითი ცდისა და აღმოჩენების გარეშე.

მაგრამ ცნობილია, რომ თვით მეცნიერებაშიც კი არსებობს ისეთი სფეროები, სადაც ექსპერიმენტი დასაშვებია მხოლოდ მკაცრად გარკვეულ ფარგლებში. მაგალითად, მედიცინა, რომლის მიღწევათა უდიდესი წილი ლაბორატორიულ ცდებზე და დაკვირვებებზე არის დამყარებული, თითქმის სავსებით ამბობს უარს ექსპერიმენტულ მეთოდზე იმ მომენტიდან, როდესაც საქმე ადამიანის ცოცხალ ორგანიზმზე მიდგება. და თუ ეს წესი წინასწარ ნაგულისხმევია ყოველი რიგითი ექიმისათვის, რამდენად უფრო მეტი სიფრთხილე მართებს იმას, ვინც თავისი პროფესიით უშუალოდ არის დაკავშირებული ადამიანის სულთან, ამ ურთულეს, უფაქიზეს და უძვირფასეს ფენომენტთან.

ახლის ძიებისა და დამკვიდრების პათოსი არსებობს არა მხოლოდ მხატვრული ფორმის, არამედ თვით შინაარსის სფეროშიც, და სწორედ ამ უკანასკნელის შინაგანი მასშტაბები — სიღრმე და სიფართოვე განსაზღვრავს მწერლის შემოქმედებით გამარჯვებათა ნამდვილ მნიშვნელობას. მე პირადად მიმაჩნია, რომ, მაგალითად, თანამედროვე რუსულ პოეზიაში უფრო მეტი მნიშვნელობის ლიტერატურული ფასეულობა შექმნეს იმ პოეტებმა, რომლებიც ცნობილნი არიან არა მხოლოდ ახალშემონალები რითმებით და ზოგიერთი სხვა, თავისთავად მართლაც საინტერესო ფორმალური მიღწევებით, არამედ მათ, ვინც ნამდვილად რაღაც ახალი თქვეს თანამედროვე ადამიანის სულიერ ცხოვრებაზე, ახალი, ჩვენი დროისათვის დამახასიათებელი კუთხით გახსნეს და დაგვანახეს მისი შინაგანი სამყარო.

აღსანიშნავია, რომ ფორმა ჭეშმარიტად დიდ, ეპოქალურ, გენიალობის დალით აღბეჭდილ მხატვრულ ქმნილებებში არსებითად კარგავს თავისთავადობას. მაგალითად, თუ ალექსანდრე ჭავჭავაძესთან, რომელიც ნამდვილად ბრწყინვალე ნიჭის პოეტი იყო, მაინც იგრძნობა ფორმალური სამკაულების ერთგვარი შემზღუდავი

ძალა, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში ფორმა, როგორც პოეტური ნაწარმოების დამოუკიდებელი კომპონენტი, თითქმის აღარ არსებობს, რადგან აქ, როგორც რუსთაველის პოემაში, იგი აბსოლუტურად შესატყვისია, ადეკვატურია შინაარსის მიმართ. ფორმა და შინაარსი აქ გენიალური სისადავით არის შერწყმული და მათ შორის რაიმე ზღვარის აღმოჩენა შეუძლებელია. ცხადია, ეს არ ნიშნავს საერთოდ ფორმის, მხატვრული ოსტატობის უარყოფას. ბარათაშვილის შემოქმედება კლასიკური ნიმუშია იმ უმაღლესი პოეტური ხელოვნებისა, რომლის შედეგად თვით ფორმაც კი შინაარსის განუყოფელ ნაწილად აღიქმება.

ფორმალურ ძიებებს მხოლოდ მაშინ გააჩნიათ თავისი ობიექტური მხატვრული გამართლება, როდესაც მათ უშუალო, წარმმართავ სტიმულს თვით შინაარსის, მასალის, იდეის შინაგანი მოთხოვნილება წარმოადგენს.

სწორედ ამ თვალსაზრისით, შესაძლებელია დღეს კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, აუცილებელია მხატვრული ფორმის საკითხებისადმი, შინაარსისა და გამოხატვის ურთიერთმიმართულების, ურთიერთშესაბამისობის პრობლემებისადმი ყურადღების გამახვილება. ქართული პოეზიის დღევანდელი მდგომარეობა ნამდვილად იწვევს ასეთი განხილვის მოთხოვნილებას.

სტილი, მეტაფორულ სახეთა სისტემა, ინტონაციური თავისებურებანი და თვით ლექსის ტექნიკაც ობიექტური გამოხატულებაა არა მხოლოდ ამა თუ იმ კონკრეტული იდეური შინაარსისა, ეს არის, ამავე დროს, თვით ავტორის შემოქმედებითი ბუნების, მისი განსაკუთრებული პოეტური ინდივიდუალობის გამოვლინებაც.

შეიძლება ითქვას, რომ თუ მე-20 საუკუნის ქართულ პოეზიას აქვს რაიმე ეჭვმიუტანელი მონაპოვარი, ამ თვალსაზრისით ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვაღიაროთ სწორედ პოეტურ ინდივიდუალობათა საოცარი სიმდიდრე. გალაკტიონ ტაბიძე იყო ის პოეტი, რომელმაც თავისი მართლაც ტიტანური ნიჭით მოახდინა ახალი ქართული პოეტიკის რეფორმაცია და მისი დღევანდელი სახე და საერთო დონე განსაზღვრა. მაგრამ რამდენად ღარიბი და ერთფეროვანი იქნებოდა ჩვენი ლირიკა, რომ ყოველ პოეტს გალაკტიონის შემდეგ შეგირდული ერთგულებით გაემეორებინა მისი გზა, მისი უაღრესად ორიგინალური მხატვრული მანერისათვის დამახასიათებელი ხერხები და საშუალებანი.

გალაკტიონ ტაბიძე, ტიცვიან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, გიორგი ლეონიძე, სიმონ

ჩიქოვანი, ირაკლი აბაშიძე — აი, მხოლოდ ნაწილი იმ სახელებისა, რომელთაც თავისი სრულიად განსაკუთრებული, განუმეორებელი ადგილი დაიმკვიდრეს ჩვენი საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

იყო დრო, როდესაც ჩვენ საკმაოდ არ ვუნევდით ანგარიშს სწორედ ამ მრავალფეროვნებას, ამ ინდივიდუალურ სპეციფიკას. როდესაც ყოველ პოეტს უდგებოდნენ ერთი აპრიორული საზომით.

უკანასკნელ წლებში ჩვენ მოწმენი ვართ ნამდვილად საყურადღებო პროცესისა. ქართული პოეზიის ზოგიერთმა ცნობილმა წარმომადგენელმა უკანასკნელ დროს შექმნილ პოეტურ ნაწარმოებებში უფრო სრულად და უფრო მკაფიოდ გამოავლინა თავისი დამოუკიდებელი შემოქმედებითი მრწამსი, თავისი ნიჭის თვითმყოფადობა.

მხოლოდ უნდა ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ ყველა შემთხვევაში ეს იყო არა უკან დაბრუნება, არა უკანდახევა, არამედ საკუთარი პოეტური გზის ბუნებრივი, ორგანული გაგრძელება.

საერთოდ კრიტიკაში რამდენიმე ხნის წინათ მიმდინარეობდა დავა ლიტერატურული ტრადიციებისა და ნოვატორობის პრობლემებზე (მხედველობაში მაქვს „ლიტერატურნაია გაზეტას“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული წერილები). დისკუსიის მსვლელობაში წამოიჭრა ორი საწინააღმდეგო აზრი. ერთნი გამართლებულად მიიჩნევდნენ მხოლოდ ტრადიციული, კლასიკური ფორმების არსებობას, ხოლო მეორენი მხარს უჭერდნენ მხოლოდ ახალს, დამოუკიდებელს, ნოვატორულს. ჩემი ფიქრით, ამგვარი გათიშვა და დაპირისპირება ამ ორი საწყისისა ხელოვნურია. თუ, მაგალითად, დაკვირვებით გადავხედავთ უკანასკნელი წლების ქართულ პოეზიას, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ აქ სინამდვილეში ერთმანეთს თვისობრივად უპირისპირდებოდა არა ტრადიციული და შედარებით ახალი ფორმები, არამედ ნამდვილი ნიჭით აღბეჭდილი და მხატვრულად სუსტი, მდარე პოეტური ნაწარმოებები.

ამ წერილში მიზნად არ ვისახავ დღევანდელი ქართული პოეზიის მიმოხილვას, მინდა მხოლოდ შეეჩერდე რამდენიმე ნიშანდობლივ მაგალითზე, რომლებიც საინტერესოდ მიმაჩნია სწორედ „ტრადიციულისა და ნოვატორულის“ ურთიერთშეფარდების თვალსაზრისით.

მაგალითად, ჩემი ფიქრით, ირ. აბაშიძემ თავის ძირითად გამარჯვებებს, რომლებსაც დღეს ყველა ერთსულოვნად აღნიშნავს, მიაღწია სწორედ ქართული კლასიკური პოეზიიდან მომდინარე ტრადიციებისადმი ღრმა და ამავე დროს ნამდვილად შემოქმედებითი

დამოკიდებულებით. ირაკლი აბაშიძის ლექსის ფორმა, მისი პოეტური აზროვნება უკანასკნელ ციკლში „რუსთაველის ნაკვალევზე“ ნამდვილად კლასიკურია, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ აქ თვით მასალა, თემა ამგვარი მიმართულებით წარმართავდა პოეტის შთაგონებას და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მის პოეტურ ენას აქ არქაიზმის მსუბუქი ელფერი დაჰკრავს. ამ ციკლის ავტორი შეგნებულად გამოდის ჩვენი კლასიკური ლირიკის მეტაფორულ სახეთა სისტემიდან, მას ორგანულად აქვს შეთვისებული ამ ტრადიციული პოეტური სამყაროს სული და ხორცი.

ირაკლი აბაშიძის პოეტიკა კლასიკური თვისებისაა იმის გამოც, რომ პოეტი აქ შეგნებულად ირჩევს ჰარმონიულ, დახვეწილ ფორმებს, მისი პოეტური ხედვა და მანერა გამჭვირვალეა, ნატიფია, სადაა, რითმები ჩვეულებრივ ზუსტი და მდიდარი, რიტმი და ევფონია, როგორც წესი, ჰარმონიული და კეთილხმოვანი, თუმცა თავისთავად იგულისხმება, რომ აქ პოეტის მიერ შემოქმედებითად გათვალისწინებულია არა მხოლოდ ქართული კლასიკური პოეტიკის გამოცდილება, არამედ ის მიღწევებიც, რომლებიც ჩვენმა პოეზიამ მე-20 საუკუნეში მოიპოვა.

აქ შეიძლება არა ერთი შინაგანად მომნიშვნეული და, ამავე დროს, წრფელი, ელვარე შთაგონებით გაბრწყინებული ლექსის დასახელება პოეტის ორივე უკანასკნელი ციკლიდან: „იანვარი განგის ნაპირას“, „ხმა ზეთისხილის ბაღში“, „მერცხლები“, „ფესვები“, „ძე ამირანის“, „თუმც სულ ქართული მქონდა ბუნება“, „ვერაფერს ქვეყნად ვერ შეველიე“ და სხვ.

ირაკლი აბაშიძის უკანასკნელი ლექსები ოსტატობის თავისებურ გაკვეთილს წარმოადგენენ ჩვენს დღევანდელ პოეზიაში. პოეტური შთაგონების სილალე და განცდის შეუზღუდავი უშუალობა აქ მხატვრულად განხორციელებულია უაღრესად დახვეწილ, ზუსტ ფორმებში. აქ გამუდმებით იგრძნობა ოსტატის უშელავათო მომთხოვნელობა და შეურიგებელი დამოკიდებულება დაუდევრობის, ამორფულობის ელემენტებისადმი. მხატვრული შთამბეჭდაობა აქ მიღწეულია დიდი და უკომპრომისო შემოქმედებითი წვის, ათეული წლების მანძილზე დაგროვილი გამოცდილების სრული მობილიზაციის გზით. და ეს არათუ არ ანელებს, პირიქით, უფრო მკაფიოდ ავლენს მისი ლექსის წრფელ „ხმოვანებას“ და „სინედლეს“. ირაკლი აბაშიძემ არსებითად შეძლო თვითონვე დაემტკიცებინა საკუთარი იჭვის უსაფუძვლობა:

მაგრამ ვაითუ სტრიქონს აწინდელს
დააკლდეს ჟღერა და ხმოვანება,
ლექსი კვლავ ველარ გამიყმანვილდეს,
ბგერას არ ჰქონდეს ნებოვანება.
სიტყვას დაეტყოს აზრის მეტობა,
ფერი არ დაჰყვეს მდიდარ მაისის,
ენამ დაკარგოს მიამიტობა,
დალი დაეკრას სიდარბაისლის,
ვაჰ, თუ ლექსს თეთრი გამოერიოს,
მოახლოვებულ ზამთრის დასტურად,
სტრიქონს სინედლე გამოელიოს,
ვერ მოიღვენთოს ახალგაზრდულად...

ირაკლი აბაშიძემ თავის ახალ ციკლებში „მიახლოვება ნახევარ
საუკუნესთან“ და „რუსთაველის ნაკვალევზე“ ნამდვილად დიდი
ნახტომი გააკეთა წინ... მე აქ მინდა აღვნიშნო მხოლოდ ერთი გარე-
მოება. ირაკლი აბაშიძე ძვირფასია არა მხოლოდ როგორც ლიტე-
რატურული ავტორიტეტი, არამედ როგორც ის შემოქმედი, რო-
მელსაც ნამდვილი, ცოცხალი წვლილი შეაქვს დღევანდელი ქარ-
თული პოეზიის განვითარებაში. ჩემი აზრით, უნდა იგრძნობოდეს
განსხვავება საიუბილეო მოხსენებასა და ჩვეულებრივ კრიტიკულ
წერილს შორის, რომელიც ამა თუ იმ პოეტის ყოველდღიურ
წვლილს აფასებს. და სწორედ იმის გამო, რომ ეს არის ცოცხალი
წვლილი, ჩვენ გვმართებს ნამდვილი, ფხიზელი, კრიტიკული დამო-
კიდებულება მისადმი.

მე, მაგალითად, საჭიროდ მიმაჩნია, აღვნიშნო, რომ ირაკლი
აბაშიძის ცალკეულ ამ ბოლოდროინდელ ლექსებში შეიმჩნევა ერ-
თგვარი გონებისმიერი მაღალფარდოვნობის ელემენტები, ე.ი.
სწორედ ის თვისება, რომელიც არაორგანულია მისი პოეტური ბუ-
ნებისათვის, ისეთი პოეტისათვის, რომლის საუკეთესო ლექსების
ერთ-ერთ მთავარ ღირსებას სწორედ საოცარი ადამიანური სითბო
და უშუალობა წარმოადგენს. ნიშანდობლივია, რომ ასეთი ელემენ-
ტები ჩვენ გვხვდება სწორედ იქ, სადაც თემა, მასალა, შინაარსის
გარკვეული ნიუანსი მთელი თავისი სიღრმით არ არის განცდილი
და გააზრებული.

ასეთ შემთხვევაში, თუმცა იშვიათად, მაგრამ მაინც საგრძნობ-
ლად ირღვევა ის მთავარი მხატვრული თვისება, რომელიც პოეტის
ამ ციკლისთვის არის დამახასიათებელი, ზოგიერთ გაუმართლე-
ბელ ფორმალურ ხერხს თავისებური დისჰარმონია შეაქვს მთელი
პოეტური ნაწარმოების ჰარმონიულ ნყობაში.

აი, მაგალითად, შესანიშნავად მოფიქრებული და ძირითადად ასევე შესრულებული სტროფი, რომელიც ხშირად მოჰყავთ, როგორც პოეტური ოსტატობის ნიმუში:

შენით, მე შენით
ათას გზაში
გზა არ შემშლია.
შენმა განგებამ,
შენმა მცნებამ,
მართლად წარმართა.
შენ ამაშორე
ბინიერი
წარყვანა წარმართა,
შენ ჩამაგონე ზეციერი:
„ღმერთი შენშია“.

ჩემი ფიქრით, აქ ლექსის საერთო მხატვრული ქსოვილიდან მკვეთრად გამოირჩევა და თითქოს ყვირის სტრიქონი:

„შენ ამაშორე ბინიერი წარყვანა წარმართა“, „ბინიერი წარყვანა წარმართა“. ეს განგებ სტილიზებული ფრაზა აქ არაორგანულია.

ასევე არაზუსტ, შინაგანად არაკანონზომიერ ეპითეტად მიმაჩნია ამავე ლექსში „ხატო ნაპრალთა“. რამდენადაც ბუნებრივი და ამის გამო მხატვრულად შთამბეჭდავია, პოეტურია: „შენ უპოვართა საგანძურო, დიდო ზაფხულო!“, ან თუნდაც „მაღალ მწვერვალთა სალოცავო“, იმდენად შემთხვევითია, არადამაჯერებელია ეს „ხატო ნაპრალთა“.

რასაკვირველია, ეს მხოლოდ წერილმანია, მაგრამ როდესაც საქმე ეხება ნამდვილად მაღალმხატვრულ პოეტურ ნაწარმოებს, ყოველი დეტალი გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს. სწორედ ასეთი ხასიათის ნაწარმოების მიმართ ლიტერატურულ კრიტიკას მართებს არა მხოლოდ ზოგადი შეფასება, არამედ ყოველმხრივი ანალიტიკური მიდგომაც. ცნობილია, რომ, მაგალითად, ბელინსკის, რომელიც ეთაყვანებოდა ლერმონტოვის ნიჭს, არ მოსწონდა მისი ცნობილი პოეტური სახე „Ржавчина презрения“ და ამ სახის არაორგანულობის დამტკიცებისათვის მას მთელი რიგი კრიტიკული პასაჟი აქვს მიძღვნილი თავის წერილში.

ამ წერილში არ ვაპირებ ირაკლი აბაშიძის ახალი ლექსის ყოველმხრივ დახასიათებას. მე მინდოდა მხოლოდ, ყურადღება გამემახვილებინა იმ გარემოებაზე, რომ მის მიერ ბოლო დროს მიღწეული გამარჯვებები, რომლებიც ძირითადად კლასიკური პოეტიკის

მონაპოვართა შემოქმედებითი გამოყენებით აიხსნება, არავითარ შემთხვევაში არ გამორიცხავენ სხვა გზების, სხვა ხასიათის პოეტური მანერისა და სტილის არსებობას დღევანდელ ლირიკაში. უნდა ითქვას, რომ ეს ახალი ტენდენციები, ძალზე სხვადასხვა ხასიათისაა და, როგორც ჩვეულებრივ, ამ შემთხვევაშიც, არსებითად, ამა თუ იმ შემოქმედებითი ინდივიდუალობის თავისებურებით არის გამოწვეული. მაგრამ აქ მაინც არსებობს რაღაც მთავარი, რაღაც პრინციპულად საყურადღებო, ნიშანდობლივი მიდრეკილებები.

მუხრან მაჭავარიანი იმ ბედნიერ გამონაკლისთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთა მოსვლამ ქართულ პოეზიაში თავიდანვე ცხოველი ყურადღება გამოიწვია. ეს აიხსნება მისი ნიჭის ნამდვილი ორიგინალობით, მისი ხმის მოულოდნელი, უჩვეულო ჟღერადობით. იშვიათია პოეტი, რომელიც ახალგაზრდობაშივე, თავის პირველსავე ლექსებში ისე აშკარად თავისუფალი იყოს ყოველგვარი ეპიგონური ცდუნებისაგან. ასეთი ბუნების პოეტისათვის განსაკუთრებით მწვავედ დგას ფორმის, პოეტური გამოხატვის პრობლემა. ერთი მწერალი ამბობდა, რომ ნამდვილი პოეტი იბადება არა მაშინ, როცა რითმები და სახეები თავისუფლად, ძალდაუტანებლად მოდიან, არამედ მაშინ, როდესაც ადამიანს ეჩვენება, რომ ის დამუნჯდა, რომ მისთვის აუცილებელია თავიდან გამოიგონოს ახალი ბგერები და სიტყვები, რათა თავისი სათქმელი გამოხატოს.

მართალია, მ.მაჭავარიანის პირველ, 1955 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში იყო ისეთი ლექსები, რომლებიც შეიძლება პოეტის მარცხად ჩაითვალოს, მაგრამ ამ კრებულში ვერ იპოვით თითქმის ვერც ერთ საშუალო ლექსს. მისი საუკეთესო პოეტური ნაწარმოებები ჩვენ გვხიბლავენ სწორედ იმ მძაფრი, შინაგანად მწვავე და მტკივნეული სურვილით, რომელიც ახალი, ცოცხალი, არაბანალური აზრისა თუ განცდის გამოხატვასთან არის დაკავშირებული. განა სწორედ ასეთი ხასიათის სულიერი მოძრაობა არ არის პოეტურად ამეტყველებული მის ერთ-ერთ ადრინდელ ლექსში:

როს გაგაცილე...

როს გაგაცილე...

ოდეს სურნელი ჰქროდა მინდვრიდან —

რა ყურადღებით უსმენდა ფრინველთ

სამყურა მინდვრის —

ლორთქო, ყურცქვიტა...

როს გაგაცილე...

როს გაგაცილე...

ოდეს სურნელი ჰქროდა მინდვრიდან, —

შენიშნე —

ვიგრძენ:

დედამინასთან მზეს განშორება რარიგ უმძიმდა...

ვფიქრობ, თავის უკანასკნელ ლექსებში მ.მაჭავარიანი თითქოს ზედმეტად მიენდო საკუთარი პოეზიის ინერციას. იგი თითქოს დაკმაყოფილდა უკვე მიღწეულით და თავი მიანება ახალი ფორმების აქტიურ ძიებას, პოეტურ სიტყვასთან ნამდვილ, დაუზოგავ, თავგანწირულ ჭიდილს.

მუხრან მაჭავარიანს თავისი თანმიმდევრული პოზიცია უკავია დღევანდელ ქართულ ლირიკაში. იგი მომხრეა პოეტური გამოხატვის უკიდურესი სისადავის და ბუნებრიობის. ამ მხრივ მას ბევრი რამ აკავშირებს ჩვენი ეროვნული კლასიკის გარკვეულ ტრადიციებთან, მაგრამ, ამავე დროს, იგი შეგნებულად მიმართავს ამ ტრადიციების გაბედულ უარყოფას, რღვევას. იგი უარყოფს პირობითობას, ხშირად ელემენტარულ პოეტურ პირობითობასაც, ესე იგი, მეტაფორულ აზროვნებას. გაბედულად შეაქვს ლექსში ყოველდღიური ყოფის, ჩვეულებრივი სასაუბრო ენის ელემენტები, კლასიკური პოეზიისათვის უჩვეულო ინტონაციები. ამ თვალსაზრისით მუხრან მაჭავარიანს, მართლაც, ბევრი საინტერესო რამ აქვს გაკეთებული ჩვენს პოეზიაში. მისი „საბა“, „როს გაგაცილე“ და იმერული ციკლის ზოგიერთი ლექსი, ნამდვილი სიახლით გამოირჩევა. მაგრამ მ.მაჭავარიანი თავის უკანასკნელ ლექსებში, რომლებიც შარშან გამოცემულ წიგნში არის შეტანილი, ზოგჯერ უკიდურესობაში ვარდება. გამოხატვის სისადავისადმი მისწრაფება აქ ხშირად გადადის პოეტური ენის ხელოვნურ გამარტივებაში, ე.ი. უკიდურესობა აქ ინვესს სანინაალმდეგო შედეგს. სისადავის, ბუნებრიობის ნაცვლად საქმე გვაქვს ხელოვნურობასთან, ფორმისადმი ძალდატანებასთან.

მე უკვე მომიხდა ამის აღნიშვნა და აქ მინდა, კიდევ ერთხელ გავიმეორო, რადგან ეს არის ნამდვილი ნიჭის, ნამდვილად მდიდარი და შინაგანად ძლიერი პოეტური ინდივიდუალობის სერიოზული შეცდომა. მწერლობის და, საერთოდ, ხელოვნების ისტორიაში პრიმიტივს ზოგჯერ განსაკუთრებული ხვედრი ეწვევა ხოლმე, მაგრამ პოეტური ენის თვითმიზნური გამარტივება ისევე სახიფათო და გაუმართლებელი მოვლენაა მწერლობაში, როგორც გამომსახველობით საშუალებათა ხელოვნური, ფორმალისტური გაბუნდოვა-

ნება. ასეთი ტენდენციის შინაგანი სიმცდარე განსაკუთრებით ხელშესახებად ვლინდება იმაშიც, რომ ფორმის უკიდურესი გაუბრალოება ხშირად ლოგიკურად ინვესს თვით შინაარსის, პოეტური მსოფლმხედველობის, სათქმელის გაღარიბებას.

რასაკვირველია, დიდი შეცდომა იქნებოდა მ.მაჭავარიანისათვის გვერჩია საკუთარი შემოქმედებითი კრედოს ძირფესვიანი შეცვლა. ეს იქნებოდა სუბიექტური, უხეში ძალდატანება მისი თანდაყოლილი პოეტური ბუნების მიმართ, მე ვიტყვოდი, რომ ეს იქნებოდა, ამავე დროს, ერთგვარი გაღარიბებაც ჩვენი დღევანდელი პოეზიისა, რადგან „საბას“ ავტორი სწორედ ერთ-ერთი ისეთი პოეტია, რომელიც თანამედროვე ქართული ლირიკის შინაგან მრავალფეროვნებაზე ლაპარაკის საშუალებას გვაძლევს. მე აქ მხედველობაში მაქვს მხოლოდ უკიდურესობანი მისი პოეტური მანერისა, რომელთა გამართლება არ შეიძლება ინდივიდუალური სპეციფიკით, რადგან აქ ეს სპეციფიკური თვისება ნაკლად, აშკარა ხარვეზად იქცევა.

შეიძლება აქ უბრალო ზომიერების გრძნობასაც ჰქონდეს მნიშვნელობა, რადგან, როდესაც მუხრან მაჭავარიანი წერდა:

მივაბიჯებ, მიხარია, მივიმღერი, მივაბოლებ...

აი ტყენი,

აი მთები,

აი მწვანე კარმიდამო...

თან ვიყავი,

რა ვიყავი,

კოპიტები მიაბობენ:

„მუხრან, ძროხა გადააბი,

დაგენაცვლოს მამიდაო!“

ეს სტრიქონები გულწრფელი თანაგრძნობის ღიმილს ინვევდა ჩვენში, ხოლო, როდესაც ამის შემდეგ მის ახალ წიგნში ვკითხულობთ:

რა საქეფო ამინდია!

რას იტყვი?

— აჰა!..

დალევდი ახლა?

ხო დალევდი?..

დალევდი?

— იმე!..

ეს ჩვენს მკითხველში დღეს მხოლოდ ირონიულ გაღიმებას იწვევს. და, რაც მთავარია, ასეთი ლექსი თავისთავად არაფერს არ ნიშნავს, არაფერს არ მოწმობს, ამის დასაწერად არ არის საჭირო არც განსაკუთრებული ნიჭი და არც ოსტატობა. ამის დაწერა იოლად შეუძლია ბევრად უფრო ნაკლები შესაძლებლობის პოეტსაც. და თუ ჩვენ ამას ვაპატიებთ მუხრან მაჭავარიანს, შეიძლება ერთ დღეს მთელი ჩვენი რედაქციები ამგვარი ყაიღის ლექსებით აივსოს.

საჭიროა მხოლოდ ერთი გარემოების ხაზგასმა: ის, რასაც დღეს მუხრან მაჭავარიანი აკეთებს, სერიოზული და ღრმა კრიტიკული განხილვის ღირსია. აქ საჭიროა შინაგანი წინააღმდეგობების: ღირსებისა და შეცდომის, ნამდვილი მიღწევისა და მარცხის დაკვირვებული გამიჯვნა. მუხრან მაჭავარიანის უკანასკნელი სუსტი ლექსებიც კი ნამდვილად იმსახურებენ სერიოზულ პროფესიულ განხილვას.

მინდა, დასასრულ, რამდენიმე სიტყვა ვთქვა ოთარ ჭილაძის შარშან გამოქვეყნებულ ლექსებზე და ლირიკულ პოემებზე.

ო.ჭილაძის ლირიკისათვის დამახასიათებელია შინაგანი დრამატიზმი, სინამდვილის განცდის, ემოციური წყობის განსაკუთრებული სიმძაფრე.

საგულისხმოა, რომ ოთარ ჭილაძის ლირიკაში სიყვარულის, სამშობლოს, წარსულის, ქალაქის, პოეზიის თემები, ინტელექტი და ვნება, ინტიმური მოტივები და მოქალაქეობრივი პათოსი ერთმანეთში შერწყმულია და ერთ რთულ პოეტურ გამაში წარმოგვიდგება.

მე აქ მინდა, აღვნიშნო დამახასიათებელი ფაქტი. ოთარ ჭილაძემ გასულ წელს გამოაქვეყნა პოემა „თიხის სამი ფირფიტა“, რომელიც თავისი მოტივებით ლეგენდარული, პრეისტორიული წარსულის მასალასთან არის დაკავშირებული. მაგრამ ბევრი დამეთანხმება, რომ ეს არის ნამდვილად თანამედროვე პოეტური წარმოები არა მხოლოდ თავისი ფორმით, არამედ შინაარსითაც, ეს არის თანამედროვე ადამიანის ინტიმური დღიურის ერთი ფურცელი. მისი სულიერი წყობის, ფსიქიკის, ტემპერამენტის, მისი წარმოდგენების, ემოციური იდეალებისა და გონებრივი მიდრეკილების თავისებური გამოხატულება.

აქ გადმოცემულია გარემომცველი სინამდვილის მძაფრი, შეუწელებელი რიტმი, იმ პერსპექტივის განცდა, რომელიც მისი მსოფლშეგრძნებისათვის არის დამახასიათებელი (პერსპექტივა არა მხოლოდ წარსულისაკენ, არამედ მომავლისკენაც), ეს თვისება

თითქოს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აძლევს უშუალო სინამდვილის ყოველ კონკრეტულ საგანს და თვით პოეტის სულიერ მოძრაობასაც, განსაკუთრებული რაკურსით წარმოაჩენს მას მკითხველის თვალწინ.

ჩვენ ხშირად ვამბობთ, რომ საბჭოთა ხალხი, თანამედროვე საბჭოთა ადამიანი ჭეშმარიტი მემკვიდრეა ყველა იმ კულტურული მონაპოვრისა, რაც კაცობრიობას თავის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე დაუგროვებია. მაგრამ ზოგჯერ ბოლომდე არ გვესმის ამ სიტყვების მნიშვნელობა.

ჩემი რწმენით, თანამედროვე ადამიანი ნამდვილი, სრულყოფილი მემკვიდრეა არა მხოლოდ „კაპიტალისა“ და „კომუნისტური მანიფესტის“, არა მხოლოდ საფრანგეთის რევოლუციური პოეზიისა, არა მხოლოდ რენესანსისა და ანტიკის სრულქმნილი ძეგლებისა, არამედ თვით ბიბლიისაც, ოღონდ არა იმ ბიბლიის, რომელიც კლერიკალურმა სქოლასტიკამ თავის დროშად და მახვილად აქცია, არამედ იმ პოეტური ლეგენდების კრებულისა, რომელიც მთელი ეპოქების მანძილზე კვებავდა მოწინავე ხელოვნებას.

ჩვენ მემკვიდრენი ვართ ძველი აღმოსავლეთის ფანტასტიკური განსაცვიფრებელი თქმულებებისა, რომლებიც დღემდე გვხიბლავენ თავიანთი მარადუჭქნობი სირბძნითა და ადამიანურობით.

ამის გამო, სრულიად ბუნებრივად მიმაჩნია, როდესაც თანამედროვე ახალგაზრდა პოეტის შემოქმედებაში ასე ორგანულად არის გააზრებული და განცდილი მსგავსი თემები.

მე მჯერა ანა კალანდაძის გულწრფელობისა, როდესაც ის თავიდან გვიყვება სოლომონისა და სულამითის სიყვარულის ამბავს, და სიქემის თოვლიანი მთების პეიზაჟებს გვიხატავს... მე მჯერა ოთარ ჭილაძის, როდესაც მას თავის ინტიმურ სამყაროში ასე უბრალოდ შემოჰყავს გილგამეშის ლეგენდარული სახეები და მოტივები.

გულუბრყვილობა იქნებოდა „თიხის სამ ფირფიტაში“ დაგვენახა „წარსულის იდეალიზაცია“, „სინამდვილისაგან გაქცევა“, ან სხვა რაიმე ამგვარი ცოდვა, რასაც ჩვეულებრივ ასეთ შემთხვევაში ამბობენ ნაწარმოების წმინდა თემატური ანალიზისას. ამის საწინააღმდეგოდ მეტყველებს არა მხოლოდ ის თავისთავად ნიშანდობლივი ამბავი, რომ ამ პოემაში გილგამეშის მოტივები ბუნებრივად გადაზრდილია თანამედროვეობის, დღევანდელი ქალაქის ცოცხალ სურათებთან. ეს გარემოება მხოლოდ ფორმალურ საბუთად გამოგვადგებოდა, მას რომ საფუძვლად არ ედოს სხვა უფრო მნიშვნელოვანი ტენდენცია.

წარსული, ლეგენდა პოემის ავტორს სჭირდება არა მხოლოდ დღევანდელი დღის, თანამედროვე სინამდვილის თავისებური დანახვისათვის, იგი ეხმარება მას მომავლის გაგებაშიც, თავისი ადამიანური დანიშნულების გაცნობიერებაშიც. მას უნდა მთელი თავისი პოემის კომპოზიციაში, სახეთა სისტემაში გაიტანოს ერთი მთავარი აზრი — სიყვარულის, ამქვეყნიური, მინიერი ბედნიერებისადმი ლტოლვის, მარადიული ადამიანური ქმედებისა და ბრძოლის იდეა და სწორედ ამ მოტივს უკავშირდება, ამ პრიზმაში იხსნება აქ თვით პოეტის მისიის მნიშვნელობაც, რომელიც პოემის დასასრულს სავსებით მკაფიოდ (შესაძლებელია ზედმეტად დეკლარაციულად) არის გამოხატული:

არც მონყალება და არც საშველი
არ ღირსებია ციდან არავის,
და რასაც ფიქრობ, ყველას აჩვენე,
ან ვისთან რა გაქვს დასამალავი,
სიჩუმე ზოგჯერ სისუსტეს უდრის
და შენც გახსენი შენი ფიქრები,
რომ პატიოსნად, მშვიდად და მყუდროდ
იცხოვრო, როცა აღარ იქნები.

ოთარ ჭილაძის პოეტური ფორმა ჩვეულებრივ მრავალპლანიანია, მისი სახეები ხშირად მოულოდნელია, მისი აზრის მსვლელობა არასწორხაზოვანია და შინაგანი წინააღმდეგობებით არის გამდიდრებული. მის ლირიკაში ყურადღებას იპყრობს ჭარბი, ურთიერთგადაძმვეთი და ხშირად საწინააღმდეგო ხასიათის მეტაფორული ასოციაციებით დატვირთული სტილი. ასეთი პოეტური ფორმა არსებითად გაპირობებულია თვით მისი შემოქმედებითი ბუნებით და ტემპერამენტით, მისი თავისებური დამოკიდებულებით სინამდვილისადმი.

მინდა აქ გავიხსენო პოეტის ერთი, შედარებით, ადრინდელი ლექსი, რომელშიც, სხვათა შორის, ეს თავისებური მანერა ჯერ კიდევ ისე მკვეთრად არ იგრძნობა:

როდესაც ასე ახლოა გრემი,
მეც მინდა ვიყო უფრო მაღალი,
რომ დაინახონ ჩემში ან ჩემით
რაღაც ახალი, სულმთლად ახალი.
და თუმცა გრემი არის ბებერი,
არის დაღლილი და დანგრეული,
მე მაინც მამლერევს ეს სექტიმბერი,
როგორც საყვარელ ქალის სხეული.

მე მინდა აქ ყურადღება შევაჩერო არა მეორე სტროფის უაღრესად ენერგიულ, ზუსტად აქცენტირებულ რიტმზე და მკვეთრ ალიტერაციულ სტრუქტურაზე, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ერთ სიტყვაზე.

თუ არ ვცდები, ამ ლექსის ავტორი არის პირველი პოეტი, რომელმაც ჩვენს პოეზიაში იხმარა სიტყვა „მამღვრევს“, როგორც სულიერი შეშფოთების, ალღევების სინონიმი. ეს სიტყვა, მართლაც, ძალზე ზუსტად გამოხატავს მისი ხასიათის სპეციფიკურ თვისებას, ან უფრო სწორედაც, მისი სულიერი ცხოვრებისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელ მდგომარეობას.

ოთარ ჭილაძის პოეზიასთან დაკავშირებით ხშირად ლაპარაკობენ პოეტური ენის ბუნდოვანებაზე. „ბუნდოვანება“ როგორც თავისებური მხატვრული მანერა, პოეზიაში ფრანგმა სიმბოლისტებმა შემოიტანეს. ცნობილია, რომ ეს უკანასკნელნი შეგნებულად გაურბოდნენ მკაფიო საღებავებსა და მკვეთრ კონტურებს და მხოლოდ რბილი ელფერები, ნიუანსები მიაჩნდათ პოეტური გამოხატვის სრულფასოვან ფორმად.

უნდა ითქვას, რომ ასეთი „ბუნდოვანება“ თითქმის უცხოა ოთარ ჭილაძის პოეტური სტილისათვის. მისი სახეები, პირიქით, ძალზე ბასრად და მკვეთრად იბეჭდებიან მკითხველის შეგნებაში. მისი ლექსი უაღრესად ენერგიულია, მძაფრია. იგი ჩვეულებრივ უარყოფს სიმბოლისტური პოეზიისათვის დამახასიათებელ რბილ ნახევარტონებს და უფრო ხშირად მკვეთრ კონტრასტებს მიმართავს.

მაგრამ ოთარ ჭილაძის ლირიკაში მაინც არის ერთი ტენდენცია, რომელიც შესაძლებელს ხდის ვილაპარაკოთ პოეტური ენის ბუნდოვანებაზე, ერთგვარ მანერულობაზეც კი.

„დევებით სავსე ქუდის“ ავტორი ჯერ კიდევ არ შესდგომია იმ მაღალი სისადავის, ლაკონიზმის, პოეტური ლაპიდარობის დაუფლებას, რომელიც ლირიკაში ყველაზე დიდ, ყველაზე მაღალ და სრულყოფილ ხელოვნებას წარმოადგენს.

ამ თვალსაზრისით მის პოეზიაშიც ადგილი აქვს გარკვეულ უკიდურესობებს. პოეტური აზრის, იდეის, ემოციის მხატვრული განსახეულებისას იგი ხშირად მიმართავს არა ერთადერთ, არა მთავარ სახეებს და სიტყვებს, რომლებიც შინაარსის არსებას უნდა გამოხატავდნენ, არამედ ზოგჯერ თითქოს სჯერდება გარეგან, შემთხვევით, ცალმხრივ ასოციაციებს. ოთარ ჭილაძის ზოგიერთ ლექსში მასალა თითქოს ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე დამორჩილებული. აქ ზოგჯერ გვხვდება ისეთი სახეები და წარმოდგენები, რომლებიც არაორგანულად ჟღერენ, რადგან ისინი გამოწვეულნი არიან არა შინაგანი აუცილებლობით, არამედ ხანდახან თვით ლექსის ტექნიკური იმპულსებით, მანერა აქ ზოგჯერ მანერულობაში გადადის.

სხვათა შორის, ეს თვისება ძალზე დამახასიათებელია არა მხოლოდ ოთარ ჭილაძისათვის, არამედ ქართული პოეზიის ზოგიერთი სხვა ახალგაზრდა წარმომადგენლის შემოქმედებისათვისაც.

ეს არის მთავარი მხატვრული ცტუნება, შეიძლება, დროებითი გატაცება, რომელიც არაუსაფუძვლო უკმაყოფილებას ინვეეს მათ მიმართ თანამედროვე მკითხველში. საჭიროა ითქვას, რომ ჭარბი ფორმალური აქსესუარებით მანიპულირება ხშირად ანელებს, ჩრდილავს ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივ გამიზნულობას და, ალბათ, სწორედ ამის გამო, ზოგიერთი ახალგაზრდა პოეტის შემოქმედებაში ჯერ კიდევ ნათლად, გარკვევით არ ჩანს ავტორის მოქალაქეობრივი პოზიცია.

მე მგონია, რომ ამას გრძნობს თვით ოთარ ჭილაძეც, როდესაც თავის უკანასკნელ ლირიკულ პოემაში ასე მძაფრად გამოთქვამს „უბრალო სიტყვის“ ნყურვილს:

ადამიანზე გამძლეა თიხა,
მაგრამ თიხაზეც გამძლეა სიტყვა,
ის, შეიძლება, უბრალო იყოს
და აუტანელ ტკივილით ითქვას.
უბრალო იყოს, ვით მწყემსის დანა,
უფრო უბრალო, ვიდრე მარილი.
და სულში მთელი სიმძიმით წვანან
დღეები უკვე გადატანილი.
წვანან ჩაძირულ გემის ფიცრები...
წვანან ჩაძირულ გემის აფრები...
მაგრამ სიკვდილის წინ შეიძლება,
რომ ერთი სიტყვით თქვა ყველაფერი.

უნებლიეთ გვახსენდება ალექსანდრე ბლოკის სიტყვები, სიტყვები ნათქვამი ადამიანზე, რომელიც თავისი ცხოვრების ყველაზე დრამატულ მომენტს განიცდის:

И тогда к нему пришли мысли,
Единственные, нужные...

მე მინდა კიდევ გავიხსენო გოეთეს ცნობილი ფრაზაც, რომელიც მან სიკვდილის წინ წარმოთქვა: „მეტი სინათლე!“ „სინათლე“ ნიშნავს არა მხოლოდ სიცხადეს, არამედ შუქსაც. სინათლეს თან სდევს სითბო, სიცოცხლე და სწორედ ამის გამო იგი განუყოფელი თვისებაა ნამდვილად მაღალი, ნამდვილად დიდი პოეტური შთაგონებისა.

1963 წ.

თაობის პერსონაჟი

სიტყვა ახალგაზრდა მხატვართა გამოფენის გახსნაზე

ახალგაზრდა მხატვრების გამოფენა, უპირველეს ყოვლისა, დიდი სიხარულია, სიხარული, რომელიც არ შეიძლება მთელი სულითა და გულით არ განიცადოს ადამიანმა, რომელსაც ნამდვილად უყვარს ჩვენი ქართული ხელოვნება და მისი ბედ-ილბალი აღელვებს. ამასთან ეს არის პრინციპული მნიშვნელობის გამარჯვება, არა მხოლოდ სახვით ხელოვნებაში, არამედ მთელ ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში.

შეიძლება ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე ითქვას, რომ ასეთი გამოფენა შეუძლებელი იყო, მაგალითად, ათი წლის წინათ. როგორც ჩანს, ამ ხნის განმავლობაში მიმდინარეობდა დიდი და ნაყოფიერი მუშაობა, გროვდებოდა ძალები, ადგილი ჰქონდა ძიებებს, ხდებოდა აღმოჩენები. და აი, დღეს ჩვენ მოწმენი ვართ დიდი და შესანიშნავი ნახტომის, რომელიც ჩვენს მხატვრობაში მოხდა. სხვათა შორის, ეს გამოფენა იმაშიც გვარწმუნებს, რომ ჩვენს ახალგაზრდა მხატვრებს ბევრი რამ თავის სასარგებლოდ უსწავლიათ და, როგორც ამბობენ, შემოქმედებითად აუთვისებიათ ქართული სახვითი ხელოვნების უფროსი თაობის საუკეთესო წარმომადგენელთა გამოცდილება.

მაგრამ ის, რასაც დღეს აქ ჩვენ ვხედავთ, იმდენად ღრმა და სერიოზული შრომის ნაყოფია, ისეთ მაღალ პროფესიონალურ დონეზე დგას, რომ, ჩვენი ფიქრით, ურიგო არ იქნებოდა, ზოგიერთ ჩვენს პატივცემულ და დამსახურებულ ოსტატებს გულდასმით შეესწავლათ ეს გამოფენა და თავის მხრივაც ზოგი რამ ესწავლათ და სათანადო დასკვნებიც გამოეთქანათ. ეს, სხვათა შორის, მთლიანად ეხება ჩვენი ხელოვნებისმცოდნეებსაც.

შესაძლებელია, ამ გამოფენას, განსაკუთრებით ფერწერას, აკლია ერთგვარი გაქანება, სიფართოვე, მხატვრული აზროვნების

მასშტაბები. მაგრამ, სამაგიეროდ, მას აქვს თავისი სიღრმე, იგი თავისუფალია პრეტენზიული მონუმენტურობისაგან, შინაგანად უფრო ღრმა და მომნიჭებულია.

ეს გამოფენა აღარ ტოვებს ადგილს ქართულ მხატვრობაში სიყალბისთვის, უნიათობისთვის, პროფესიონალური უმწიკობისთვის, სინამდვილის ზერელე და უფერული ასახვისთვის.

პირადად ჩემთვის უხერხულია აქ ცალკეული ნაწარმოების კონკრეტული გარჩევა, რადგან ეს სპეციალურ ცოდნასა და გამოცდილებას მოითხოვს.

მინდა, აქ შევჩერდე მხოლოდ ზოგიერთ ზოგადი ხასიათის საკითხზე, რომლებიც თანამედროვე მხატვრობისა და ხელოვნების სხვა დარგია, კერძოდ, მრეწველობის ურთიერთ მიმართებას ეხება, რადგან ეს საკითხები განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენთვის.

ჩემი ფიქრით, მხატვრების ამ გამოფენას აქვს ის ღირსშესანიშნავი თვისება, რომელიც, სამწუხაროდ, შესამჩნევად აკლია ჩვენი ახალგაზრდა მწერლების შემოქმედებას, კერძოდ, პოეზიას. ეს არის მაღალი პროფესიონალიზმი, ოსტატობის შესანიშნავი დონე, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, თავის საქმისადმი ღრმა და სერიოზული დამოკიდებულებიდან გამომდინარეა. ასეთივე ნაწარმოებისაა ის ბრწყინვალე შინაგანი კულტურა, რომელშიც, თავის მხრივ, მაღალ გემოვნებასაც განსაზღვრავს.

მე არაფერს ვიტყვი აქ მუსიკოსებზე, მაგრამ კარგი იქნებოდა, თუ მწერლები თავისივე თაობის მხატვრებისაგან ისწავლიდნენ პრინციპულ მიდგომას საკუთარი ხელოვნებისადმი, ოსტატობისადმი, შემოქმედებისადმი.

მაგრამ მთავარი მხოლოდ ეს არ არის. ჩემი ფიქრით, ეს გამოფენა განსაკუთრებით იმით არის სასიხარულო, რომ აქ წარმოდგენილ მხატვართა უმრავლესობა სავსებით გადარჩენილია იმ საფრთხეს და იმ სენს, რომელმაც, განსაკუთრებით, ჩვენი ლიტერატურა და, კერძოდ, პოეზია უკან დახია.

ეს არის ხელოვნებაში შემოქმედებით ინდივიდუალობათა ნიველირების, გამომსახველობით ფორმათა და საშუალებათა სტანდარტიზაციის სენი.

თუ, მაგალითად, ავიღებთ ახალგაზრდა ქართველი პოეტების შემოქმედებას, აღმოჩნდება, რომ ამ ნამდვილად უშრეტ ზღვაში შეიძლება მხოლოდ ორიოდე ისეთი სახელის დასახელება, რომელსაც გააჩნია თავისი საკუთარი, განუმეორებელი ინდივიდუალური ხასიათი.

არის უდიდესი ბედნიერება, რომ დღეს აქ, ჩვენს წინაშე, წარმოდგენილია ამდენი ღრმად თავისებური, თვითმყოფადი, ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული შემოქმედი. შესაძლებელია, ბევრი მათგანი ჯერ კიდევ არ არის დასრულებული, საბოლოოდ ჩამოყალიბებული, მაგრამ უმრავლესობას, ყოველ შემთხვევაში, საოცრად დიდ ნაწილს, აქვს თავისი ხასიათი, თავისი სამყარო, თავისი თვალთახედვა, თავისი მანერა და სტილი.

ეს არის ის მრავალფეროვნება, ის ნამდვილი ფასდაუდებელი სიმდიდრე, რომელიც ჩვენი ხელოვნების განვითარებისა და აყვავების საწინდარს წარმოადგენს.

და ყოველი ჩვენგანის მოვალეობაა ყოველმხრივ, შეძლებისამებრ, ხელი შევეწყოთ ამ ორიგინალურ მხატვრულ ინდივიდუალობათა შემდგომ განვითარებას და გაღრმავებას, შეძლებისამებრ ავაცდინოთ ისინი იმ იოლ, მაგრამ დამლუპველ გზას, რომელიც ტრაფარეტისა და ნიველირებისაკენ მიდის.

— ჩემი ფიქრით, აქ ძალიან უადგილო იქნება, ზედმეტი ჭკუის სწავლება და მენტორული ტონი შემფასებელთა მხრივ. უფრო კარგი იქნება საქმისათვის, თუ ჩვენ წინასწარ შემუშავებული სქემებით კი არ მივუდგებით ამ გამოფენას, არამედ უფრო დაკვირვებით შევისწავლიდით მას და შემდეგ ამ ობიექტური, მიუდგომელი შესწავლის საფუძველზე გამოვიმუშავებდით ჩვენს შეხედულებებს. ასე იყო ყოველთვის. ყოველი დროის მონიწივე ესთეტიკური, თეორიული აზროვნება ემყარებოდა არა ადრე შემუშავებულ მზამზარეულ დოგმებს, არამედ იმ ახალ პრაქტიკულ გამარჯვებებს, რომლებსაც თანამედროვე, ახალი ხელოვნება იძლეოდა.

ჩემი ღრმა რწმენით, შეიძლება ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე ითქვას, რომ აქ სწორედ ასეთი ხასიათის გამარჯვებასთან გვაქვს საქმე.

მინდა განსაკუთრებული სიხარულით და სიამაყით აღვნიშნოთ კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანი ამ გამოფენისა. ეს არის ნამდვილად ნაციონალური, ღრმად ეროვნული ხელოვნება, რაც თავისთავად სინამდვილისადმი ღრმა, არა ზერელე მიდგომის კიდევ ერთ საბუთს წარმოადგენს.

ამ თვალსაზრისით ვფიქრობ, რომ ყოველგვარ სერიოზულ საფუძველს მოკლებულია ის საერთოდ გავრცელებული შეხედულება უცხოურ გავლენათა შესახებ, რაც, როგორც კულუარებში, ისე ოფიციალურადაც, ხშირად გვესმის ზოგიერთ აქ წარმოდგენილ მხატვართა შესახებ.

მართალია, ცალკეულ მათგანთა შემოქმედებაში ადრე ადგილი ჰქონდა სხვადასხვა გატაცებას და ცალკეულ მიმბაძველობას, მაგრამ, საბედნიეროდ, უმრავლესობამ, ყოველ შემთხვევაში ნამდვილად ნიჭიერმა ნაწილმა, ძირითადად დასძლია ეს გავლენები და თავისი ღრმად ორიგინალური ქართული მხატვრობისათვის ორგანული ხასიათი და მანერა გამოიმუშავა.

საზოგადოდ, ჩვენში ხშირად ხდება ასე: როდესაც გამოჩნდება ახალი მხატვარი, თავისი ახალი ორიგინალური თემით, მიმართულებით, ან სტილით, იგი მაშინვე რაღაც არაჯანსაღ დაეჭვებას იწვევს, მაშინვე ცდილობენ მას რაღაც უცხოური პარალელი გამოუნახონ და ვინმეს მონაფედ, ან მიმბაძველად გამოაცხადონ. მაშინ, როდესაც ბევრად უფრო უბრალო და ბუნებრივი იქნებოდა, იგი ჩვენთვის გაცილებით ახლობელ საგნებთან შეგვედარებია.

მაგალითად, განა დ.ერისთავის შემოქმედებითი სპეციფიკური ხაზები ეს ჩვენი ქართველი გოგონების დამახასიათებელი აღნაგობისა და მიხრა-მოხრისათვის დამახასიათებელი ხაზები არ არის? ანდა, განა მისი ყვავილების გამყიდველი ბიჭი ყოველ ჩვენგანს არ შეხვედრია თბილისის ქუჩებში? მაშ, რა საჭიროა აქ რაღაც საზღვარგარეთული დედნის ძებნა?!

ავიღოთ, მაგალითად, ედმუნდ კალანდაძის ფერწერა. ჩვენ ხშირად, არცთუ უსაფუძვლოდ, ვარკვევთ რომელი ფრანგი იმპრესიონისტული საღებავებით არის გატაცებული ავტორი. მაგრამ, განა უფრო საფუძვლიანი და მართებული არ იქნებოდა, თუ ჩვენ მიმოვიხედავდით ჩვენს გარშემო და ჩვენს ახლობელ სინამდვილეში, ჩვენს ბუნებაში დავუწყებდით ძებნას ამ საღებავთა შესატყვის ფერებს.

სხვათა შორის, ამ გამოფენაზე, გაუგებარი მიზეზების გამო, წარმოდგენილი არ არის შესანიშნავი ქართველი ფერმწერი ჯიბსონ ხუნდაძე, რომელსაც, აგრეთვე, ხშირად სხვადასხვა გავლენას მიაწერენ.

ვფიქრობ, მისი შემოქმედება ღრმადნაციონალური ხასიათით არის აღბეჭდილი.

აუცილებელია, ერთხელ და სამუდამოდ გავარჩიოთ ერთმანეთისგან ორი სრულიად სხვადასხვა ხასიათის კატეგორია ხელოვნებაში, ერთი მხრივ, მიმბაძველობა და, მეორე მხრივ, სხვისი გამოცდილების გათვალისწინება. პირველი დამლუპველია მხატვრობისათვის, ხოლო მეორეს გარეშე შეუძლებელია მხატვრობის განვითარება.

ამ მხრივ, მაგალითად, გადაჭრით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრების შემოქმედება, არსებითად, თავისუფალია რაიმე ჩვენთვის უცხო და ნახევრად მიუღებელი ზემოქმედებისაგან, რაც სხვათა შორის, მათ შინაგან სიჯანსაღეს მონაწილეს, მაგრამ თუ გამოცდილების გათვალისწინებას ვიქონიებთ მხედველობაში, მაშინ შეგვიძლია ვალიაროთ ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრების სასახელოდ, რომ მათს შემოქმედებაში უთუოდ იგრძნობა საკმაოდ ღრმა ცოდნა და შემოქმედებითი გათვალისწინება იმ შესანიშნავი გამოცდილებისა, რომელიც დაგროვილია, როგორც რუსულ, ისე უცხოურ მხატვრობაში. კერძოდ, ეს შეიძლებოდა გვეთქვა ისეთი ფრანგი ფერმწერების შესახებ, როგორებიც არიან, მაგალითად, მანე, ვან გოგი, მონე, გოგენი, სეზანი, დეგა და სხვანი.

ჩემი აზრით, ძალზე ჩამორჩენილ თვალსაზრისს ადგანან ის ხელოვნებისმცოდნენი, რომლებიც ამ შესანიშნავ მხატვრების შემოქმედებაში რაღაც ვინრო კლასობრივ ნიშანს ხედავენ და მათ, როგორც მოდერნისტულ მიმდინარეობას, კლასიკურ მხატვრობას უპირისპირებენ. სინამდვილეში, დღეს მთელ მსოფლიოში ფრანგი იმპრესიონისტების, ამ კორიფეების შემოქმედება ისეთსავე ალიარებულ კლასიკად ითვლება, როგორც წარსულ საუკუნეებში რაფაელის ან ლეონარდოს ტილოები მიაჩნიათ.

და მართლაც, ის აღმოჩენები, რომლებიც ამ მხატვრებს ეკუთვნით, არსებითად თავისუფალია რაიმე კლასობრივ-ბრუჟუაზიული ხასიათისაგან.

ეს ისეთივე ხასიათის აღმოჩენებია ფერწერის სფეროში, როგორც, ვთქვათ, კონტრაპუნქტი მუსიკაში, ან, მაგალითად ესა თუ ის მეტრი, ან რიტმი პოეზიაში.

მართალია, თავისი მსოფლმხედველობით XIX საუკუნის ფრანგულ იმპრესიონიზმს გააჩნია ერთგვარი ისტორიულად კონკრეტული ელფერი, რომელიც ჩვენთვის გასაგები მიზეზების გამო უცხოა, მაგრამ ამის თქმა არ შეიძლება ფორმის შესახებ.

საჭიროა შევნიშნო, რომ თუ აქ ფრანგ იმპრესიონისტებზე ჩამოვაგდე სიტყვა, ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ მათ ფერწერას რაიმე განსაკუთრებული კავშირი ჰქონდეს ყველა ჩვენი ახალგაზრდა მხატვრების შემოქმედებასთან. ეს არავითარ შემთხვევაში არ არის ასე. ამის თქმა შეიძლება მხოლოდ ზოგიერთ მხატვარზე. მე ეს პარალელი აქ მხოლოდ მაგალითისათვის მოვიტანე, როგორც ერთი კერძო ნიმუში იმისა, როდესაც საქმე ეხება წარსულის კლასიკური გამოცდილების ათვისებას. არ შეიძლება თანამედრო-

ვე მხატვრის ცოდნა და ინტერესები, ამ მხრივ მხოლოდ ვინაობა განსაზღვრული რკალით შემოვზღუდოთ.

მაგრამ, ვინაიდან მაინც ამ მიმდინარეობას შევეხე, მინდა აქ ვისარგებლო ერთი მაგალითით მისი ისტორიიდან. როგორც ვიცით, როდესაც ედუარდ მანემ თავისი ცნობილი ტილო „საუზმობა ბალახზე“ გამოჰქიდა პარიზის სალონში, აღშფოთებულმა პარიზელმა ბანოვნებმა თავისი ქოლგის წვერებით მოინდომეს ამ სურათის განადგურება.

ჩემი ფიქრით, საბჭოთა ქართული ხელოვნების ზოგიერთი მსჯავრმდებელი ხანდახან სწორედ ამ გაკაპასებულ პარიზელ ბანოვნებს მოგვაგონებს, როდესაც ასე შეუწყნარებლად სჯის მხატვრულ ნაწარმოებებს.

სხვათა შორის, ამას წინათ საბჭოთა პრესის ფურცლებზე სამართლიანად იყო გაკრიტიკებული ერთი უცნაური თეორია, რომლის მიხედვით სიტყვები რუსული და სოციალისტური ერთმანეთის სინონიმებს წარმოადგენენ, რომ თითქოს ყველაფერი, რაც თავისი წარმოშობლია, რუსულია, უსათუოდ სოციალისტურია.

დაახლოებით ამგვარ შეცდომას უშვებენ ჩვენი ხელოვნებათმცოდნენი, როდესაც სოციალისტური მხატვრობის ერთგვარ ნიმუშად და ეტალონად რუსი „პერედვიჟნიკების“ შემოქმედებას აცხადებენ. ცნობილია, რომ მხატვრობა, ისევე როგორც საერთოდ, ხელოვნება არ არსებობს დროისა და სივრცის გარეშე, რომ რუსი პერედვიჟნიკების შემოქმედეც წარმოადგენს გარკვეული ეპოქისა და გარკვეული ისტორიული სინამდვილის ასახვის ნაყოფს, კერძოდ, იმ სინამდვილისას, რომელსაც ბელინსკიმ „ГЛУБШАЯ РОССИЙСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ“ უწოდა. და აი, როგორ შეიძლება ჩვენ თანამედროვე საბჭოთა მხატვარს სერიოზულად მოვთხოვოთ, რომ მან ყველაფერში რუს მხატვრობას მიბაძოს. ასეთი ხასიათის ხელოვნებისაგან განა ჩვენ გამოგვადგება, კერძოდ, ის მძიმე რუხი და უღიმღამო, თითქოს ტალახის ფერი საღებავები, რომლებიც ამ ისტორიულად და ნაციონალურად კონკრეტული სინამდვილის ამსახველ მხატვრობას ახასიათებს?

ვფიქრობ, არავითარი შეურაცხყოფა არ იქნება არც დიდი რუსი ხალხისთვის და არც მისი დიდი ოსტატების სახელისათვის, თუ ჩვენ უფრო ფხიზელ, კრიტიკულ დამოკიდებულებას გამოვიჩინებთ ამ შემთხვევაშიც.

არ მინდა, ეს გამოსვლა ცალმხრივად იქნას გაგებული და ამის გამო საჭიროდ ვთვლი გავიმეორო, რომ თანამედროვე ქართული

მხატვრობა, თანამედროვე ხელოვნების განვითარებისათვის ფასდაუდებელ გამოცდილებას წარმოადგენს, არა მხოლოდ პერსონალიზმის, არამედ საერთოდ მთელი კლასიკური რუსული მხატვრობის მემკვიდრეობა.

სხვათა შორის, სწორედ ამ ტრადიციების სწორი გაგება და გათვალისწინება უკარნახებს თანამედროვე საბჭოთა მხატვრობას თავი დააღწიოს ისეთ სახიფათო მიმდინარეობას, რომელსაც ფოტოგრაფიული რეალიზმი წარმოადგენს. ამ გამოფენის ერთ-ერთი ღირსებაც, რომელიც დასასრულს მინდა აღვნიშნო, სწორედ ეს გახლავთ — უაღრესად პრინციპული მნიშვნელობის გამარჯვება ამ უმწეო, ფრთებშეჭრილ, ფოტოგრაფიულ რეალიზმზე.

განსაკუთრებულად გვიხარია, რომ დღეს ამ გამოფენის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს უკვე არა თეორიულ, პოლემიკურ გამარჯვებასთან, არამედ პრაქტიკულ და სრულიად ეჭვმიუტანელ მიღწევასთან.

საბჭოთა ხელოვნების განვითარებისა და აყვავების ერთ-ერთ პირობას ჯანმრთელი ჰუმანისტური სულით განმსჭვალული შემოქმედებით ინდივიდუალობათა, ნიჭთა, მანერათა, მიმართულებათა სიმდიდრე და მრავალფეროვნება წარმოადგენს.

და ეს გამოფენაც შესანიშნავი საწინდარია იმისა, რომ თანამედროვე საბჭოთა ქართული მხატვრობა დიდი აღმავლობის გზაზე დგას.

1956 წ.

მოსხენება ახალგაზრდა კინორეჟისორთა ალმანახზე

მე დამავალეს მოხსენების გაკეთება ამ კინოალმანახის შესახებ, რომელიც თქვენ ახლა ნახეთ.

მართალი გითხრათ, ცოტა არ იყოს, მძიმე მდგომარეობაში აღმოვჩნდი.

საქმე იმაშია, არასოდეს ჩემს სიცოცხლეში სამ წუთზე მეტხანს არ მილაპარაკია კინოს შესახებ... და ყოველთვის ისეთი გრძნობა მებადებოდა, რომ ამ დროის მონაკვეთზე სავსებით ამოვწურე ჩემი კინოერუდიცია.

ერთი სიტყვით, ის, რასაც თქვენ ახლა მოისმენთ, რასაკვირველია, არ იქნება მოხსენება ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით. ჩავთვალთ, რომ უბრალოდ მე, რიგით პირველი შევეცადე, გამოვთქვა ჩემი ზოგადი შთაბეჭდილება ამ სამი მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის შესახებ. წინასწარ ბოდიშს ვიხდი კინოალმანახის შემქმნელი კოლექტივის ცალკეული წევრების; კერძოდ, მხატვრების, კომპოზიტორების, ოპერატორების წინაშე. მათ მე ახალს ვერაფერს ვეტიყვი დღეს. ვფიქრობ, კამათში გამოსული ამხანაგები, რომლებიც თავიანთი პროფესიით უფრო უშუალოდ არიან დაკავშირებულნი კინოსთან, შეავსებენ ჩემი მოხსენების შემდეგ დარჩენილ სიცარიელეს.

ასეთი განცხადების შემდეგ, მგონი უფლება მაქვს თავი არ შეგანყინოთ ზოგადი შესავლით და პირდაპირ გადავიდე ალმანახის პირველ ფილმზე, რომლის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია ელდარ შენგელაია.

„მიქელას“ საფუძვლად უდევს კლასიკა, ყოველ შემთხვევაში, კლასიკოსის ნაწარმოები, თუმცა უნდა ითქვას, რომ თვით ეს მოთხრობა მწერლის შემოქმედებაშიც თავისებური გამონაკლისია. მას აკლია დავით კლდიაშვილის ფუნჯის ჩვეული სირბილე, ალერსიანი ღიმილი. სინამდვილე აქ თითქოს უღმობელი თვალით არის დანახული. ელდარ შენგელაიამ ამ თვალსაზრისით მხოლოდ ნაწილობრივ შეცვალა აქცენტები თავის ფილმში.

თვითონ რეჟისორი აქ თავისი შემოქმედებითი დიაპაზონის ახალი კუთხით წარმოგვიდგება. ვინც თვალყურს ადევნებდა საერთოდ მის შემოქმედებას, მისთვის ეს ფილმი ერთგვარი მოულოდნელობაა.

ეს სურთი ჩვენ საშუალებას გვაძლევს დიდი ანგარიშით ვილაპარაკოთ ხელოვნებაზე, რეჟისორის, ოპერატორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, აქტიორების ხელოვნებაზე.

ხელოვნების ეს სფერო, რომელშიც მათ შეაღეს კარი, უაღრესად თავისებურია. ეს არის სასტიკი, პირუთვნელი რეალიზმი. ეს არის ის ხელოვნება, რომელიც არ იძლევა შვებას, სიხარულს, ამ სიტყვების უბრალო, ნორმალური, ადამიანური გაგებით.

სამაგიეროდ იგი გვანიჭებს ნამდვილ სიამოვნებას წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისით.

ასეთი გაყოფა, რასაკვირველია, მექანიკურია. დიდი ხელოვნება გულისხმობს ორივე ამ თვისების, ზემოქმედების, ორივე ამ ნაკადის ერთიანობას.

ადამიანს სჭირდება არა მხოლოდ სიმართლე, არამედ იმედიც, არსებობის, მოქმედების გამოსავალი.

უბრალო მაყურებელი ხელოვნებისაგან ელის გამხნევებას და მას ასეთი მოლოდინის სრული უფლება აქვს, თუ ხელოვნება ადამიანისათვის არის შექმნილი...

როგორც ხედავთ, საკმაოდ მაღალ მატერიებზე მიხდება ლაპარაკი. ფილმი „მიქელა“ იძლევა ამის საბაზს.

ფილმს აქვს თავისი მთლიანი სტილი. მხატვრული თვალსაზრისით ეს არის სრულფასოვანი ნამუშევარი. მე არ მეშინია ვთქვა, რომ ამ ფილმში არის ადგილები, რომლებიც სრულყოფილ შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

დღევანდელი ქართული კინემატოგრაფიის საერთო ფონზე, სადაც ხშირად საქმე გვაქვს ელემენტალურ პროფესიონალურ უმწეობასთან, ეს, რასაკვირველია, დიდად სასიხარულო მიღწევაა.

ამის შემდეგ ელდარ შენგელაიას უკვე აღარა აქვს უკან დასახევი გზა, მან თვითონ აღიკვეთა ზერელობის, სიყალბის უფლება.

ვიტყვი ჯერ იმაზე, რამაც ნამდვილად უნდა გაახაროს ისეთი მაყურებელი, რომელიც კინოს თვლის ხელოვნების სრულუფლებიან სახეობად.

რეჟისორის შემოქმედება აქ შინაგანად მთლიანი და ზედმინევნით გააზრებულია. იგი ჩანს ნატურის შერჩევაშიც, ფილმის ხედვით გადანყვეტაშიც, მუსიკალურ გააზრებაშიც, აქტიორთან ჩატა-

რებულ უთუოდ დიდ მუშაობაში, თვით ტიპაჟის ზუსტ შერჩევაში, მონტაჟის მკაცრ ლოგიკურობაში.

ფილმის სტილი მულავენდება ამ სინთეტური მხატვრული ხერხების ორგანული ურთიერთმოქმედების შედეგად.

ეს არის უალრესად ნატიფი, ძუნწი, დახვეწილი მანერა. ეს არის მართლაც ზედმინევენით სუფთა ნამუშევარი.

როგორც ცნობილია, არსებობს საერთოდ აზრი, რომ მხატვრის ჩამოყალიბებული ოსტატობა ვლინდება მის თავშეკავებაშიც, თვითშეზღუდვაშიც.

კინოს მიმართ ეს მოსაზრება თავისებურ ნიუანსს იძენს. ერთი კინომოყვარული, თვითონ პროფესიით მხატვარი — ამასწინათ წერდა ჟურნალ „Искусство Кино“-ს ფურცლებზე: „Мне представляется, что самая большая опасность Кино - в его всемогуществе, в чрезмерном обилии средств, которыми оно располагает. Вспоминая афоризмы, что искусство это самоограничение, а творить - значит отбрасывать лишнее, я могу привести из истории всех искусств имена мастеров, чей творческий опыт подтверждает эти принципы“

მე ვიტყვოდი, რომ ეს პრინციპი, უფრო სწორედ, ასეთი ხასიათის თავისთავად სუბიექტური მოქმედების ინდივიდუალური თავისებურებით გამონეული დამოკიდებულება მხატვრული მასალებისადმი, ელდარ შენგელაიას ფილმში მკვეთრად არის გამოკვეთილი.

ზომიერება, საღებავების უკიდურესი სიზუსტე, გამოხატვის ეკონომიური მანერა აქ დაცულია თავიდან ბოლომდე, გარდა სულ რამდენიმე უმნიშვნელო დარღვევისა. ასეთ დარღვევად მიმაჩნია, მაგალითად, ზოგიერთი კადრი, რომლებიც, ჩემის აზრით, გადატვირთულია მუსიკალური ფონით.

სხვა ზედმეტობის შენიშვნა აქ თითქმის შეუძლებელია, ფილმის ფაქტურა, რეჟისორის გააზრებიდან გამომდინარე, ზედმინევენით არის განმენდილი ყოველივე შემთხვევისგან, არაარსებითისაგან.

ზომიერების, რომელიც ხელოვნებაში ნიჭის, ტალანტის ნაირსახეობაა, ბრწყინვალე გამოხატულებად მიმაჩნია, მაგალითად, ჩიტის ხმა, რომელიც ხმოვან ფონად გასდევს სარდიონის გადასვლას კარავში. ეს არის თითქოს ბუდიდან გადმოვადნილი ბარტყის საცოდავი ხმა. ის აქ ქმნის იმდენად ზუსტ განწყობილებას, რომ სრულიად აუცილებელ, ორგანულ შტრიხად აღიქმება. უფრო მეტიც, იგი ისე ბუნებრივად შედის კადრის მთლიანობაში, რომ მაყურებელი ვერც კი შენიშნავს მას, როგორც დამოუკიდებელ ხერხს.

გრძნობა, რომლითაც ეს ხერხი არის აქ გამოყენებული, უკარგავს მას ფორმალური ფენომენის თვისებას. ჩვენს თვალში ხერხი უჩინარდება. ჩვენ ვხედავთ სინამდვილეს, შინაარსს. ეს არის ნამდვილი ხელოვნების კანონზომიერება: რაც უფრო ზუსტია მხატვრული საშუალება, რაც უფრო შეუცდომლად ხდება იგი მიზანს, მით უფრო ნაკლებად ტოვებს ეს უკანასკნელი ნმინდა ფორმალური კომპონენტის შთაბეჭდილებას.

განწყობილების ზუსტ ცვალებადობას რეჟისორი ამ სურათში აღწევს მრავალფეროვანი საშუალებებით. აქ გამოყენებულია ყოველი წვრილმანი.

პატარა ნესტორის სამყარო — მიქელას უკანასკნელი იმედი, ერთადერთი ჯაჭვი, რომლითაც ის დაკავშირებულია სიცოცხლესთან, სრულიად სხვა ტონალობით შემოდის სურათში.

აქ განათებაც კი სხვანაირია. მიქელა თავის შვილიშვილს ნახულობს ორჯერ. და ეს სრულიად საკმარისია „ხოლმეობითი“ ასპექტის შესაქმნელად.

რეჟისორს ამ ეპიზოდებში ელოდა პატარა საფრთხე. ადვილი შესაძლებელი იყო სენტიმენტალურ ინტონაციაში გადავარდნა.

მაგრამ მაყურებელს ასეთი შიში არც კი უჩნდება. აქაც ზომიერება, თვითშეზღუდვა, დეტალების მკაცრი შერჩევა გადამწყვეტ როლს თამაშობს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეორე ეპიზოდი: მისი მოცულობა თითქოს პრერონომიული სიზუსტით შეესაბამება იმ მხატვრულ-ემოციურ დატვირთვას, რომელსაც ეს ეპიზოდი ატარებს ნაწარმოებში.

მიქელას გასვლა კადრიდან თითქოს წამის მეთხუთმეტში არის განგარიშებული.

ზომიერების გრძნობა რეჟისორს ხანდახან შევლის სხვა აზრითაც.

ჩემი ფიქრით, სწორად მოიქცა ელდარ შენგელაია, როდესაც მან ზედმეტად არ გაათამაშა თავის ფილმში საქელეზოდ გაშლილი გრძელი სუფრა, რომელსაც მხოლოდ სამი ადამიანი უზის. ის ნაჩვენებია გავლით, ნაჩქარევად. ამას აქვს თავისი მიზეზი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ცარიელი სუფრა ზედმეტად უშუალო ასოციაციას გამოიწვევდა ცნობილი მექსიკური ფილმის ერთ-ერთ ცენტრალურ კადრიდან.

მინდა, განსაკუთრებით აღვნიშნო ოპერატორის ნამუშევარი. თუმცა არ მყოფნის პროფესიონალური ცოდნა, რომ ამომწურავად

დავახასიათო ის როლი, რომელსაც ამ სურათში ოპერატორის ხელოვნება ასრულებს. მაგრამ უდაოა, რომ რეხვიაშვილის სახით ქართულ კინემატოგრაფიას შეემატა უნიჭიერესი ადამიანი.

ფილმის საერთო სტილი, რასაკვირველია, მისი ინდივიდუალური მანერითაც არის განსაზღვრული.

დამახასიათებელია, რომ ზოგი მაყურებელი ამ სურათში საერთოდ ვერ ამჩნევს ოპერატორს. ზოგიერთს უკვირს, როდესაც ლაპარაკია ოპერატორზე, როგორც ჩანს, ფილმის მსვლელობისას ასეთ მაყურებელს არც ერთ ნუთს არ უგრძვნია ოპერატორის დამოუკიდებელი არსებობა. მას შეექმნა შთაბეჭდილება, რომ ფილმი გადაღებულია, ჩვეულებრივად ნორმალურად — უბრალოდ ისე, როგორც ეს საჭირო იყო.

ვფიქრობ, რომ ეს არის ოპერატორის უდიდესი გამარჯვება, როდესაც მისი ხელოვნება, გამოგონება აუცილებლობად აღიქმება.

„მიქელაში“ არ არის არავითარი ოპერატორული ფოკუსები. არავითარი თვითმიზნური ეფექტები. ამ მხრივ პირდაპირ გასაოცარია ახალგაზრდა შემოქმედთა, უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორის და ოპერატორის შინაგანი სიმტკიცე ათასნაირი ცდუნებების მიმართ, რომელთაც კინოკამერა ბადებს.

სამაგიეროდ, აქ თითქმის ყოველი კადრი გადაღებულია ნამდვილი არტისტიზმით.

ოსტატის ხელში ჩვეულებრივი ნატურაც კი თავისებურად მღერის.

როგორ ამომწურავად აქვს გამოყენებული რეხვიაშვილს ზემო იმერეთის პეიზაჟი ფილმის ერთიანი განწყობილების შესაქმნელად, მისი კირიანი გზები შეთხელებული ბუჩქნარები და ნასაყდრალები, როგორ სიცარიელეს, სევდას აჩენენ განსაკუთრებით ეს დიდი, ნახევრად შიშველი ხეები სასაფლაოზე.

კინოხელოვნება თავისი ბიოგრაფიის ადრეულ საფეხურზევე გაიტაცა სიმბოლიკამ. კადრის სიმბოლური გადანყვეტა — კინემატოგრაფისთა უმეტესი ნაწილის შემოქმედებაში არსებით პრინციპად იქცა.

ჩემი ფიქრით, ამჟამად ეს ტენდენცია გარკვეულ ჩარჩოებში ჩააყენა და თავისებურად გაანეიტრალა იმპრესიონისტულმა ნაკადმა.

შიშველი სიმბოლო თანამედროვე მაყურებელს უკვე თვალს ჭრის, გულუბრყვილოდ ეჩვენება.

მისთვის მთავარია განწყობილების მთლიანობა, დეტალის შინაგანი სიმართლე და ბუნებრიობა.

კადრი, სადაც მიქელას უშველებელი მორი მიაქვს აღმართზე, ფიქრით, აშკარა სიმბოლური შინაარსით არის დატვირთული.

მაგრამ გოლგოთის რემინისცენცია აქ ყოველგვარი ხელოვნური კეკლუცობის გარეშეა და არავითარ ძალდატანებას არა აქვს ადგილი არც რეჟისორის, არც მხატვრის, არც ოპერატორის და არც მსახიობების მხრივ.

შეიძლება ასეთი ასოციაცია არც გაუჩნდეს მაყურებელს და მაინც ეს კადრი შეინარჩუნებს თავის ემოციური მოქმედების გარკვეულ ძალას, რადგან აქ აღმართზე მიდის ცოცხალი ადამიანი და ჩვენ ვიცით, რა ტვირთი მიაქვს მას მხრებით ამ მძიმე მორთან ერთად. არანაკლები ოსტატობით არის დაუფლებული რეჟისორი ფართო პლანს.

კადრი, სადაც სასონარკვეთილი მაია სანთურით ხელში თითქოს სიბნელეშია მომწყვდეული და ამაოდ ეძებს გამოსავალს, ერთერთი უძლიერესი ადგილია ამ სურათისა.

თუმცა აქ ძნელია თქმა, ვინ უფრო დიდ როლს ასრულებს ამ კადრის სიძლიერეში — რეჟისორი, ოპერატორი, მხატვარი თუ მსახიობი.

უკვე ტიპაჟის, ან უბრალოდ რომ ვთქვათ, მსახიობების შერჩევასა ელდარ შენგელაიამ ამ მოკლემეტრაჟიან სურათში მიაღწია იმას, რასაც ზოგიერთი რეჟისორი მთელი სიცოცხლის მანძილზე ვერ აღწევს.

არ ვიცი, რამდენი დრო დასჭირდება კიდევ ქართული კინოს იმ უბრალო ჭეშმარიტების შესაგებად, რომ სულ სხვაა მსახიობის თამაში სცენაზე და სრულიად სხვა — კამერის წინ.

ყოველ შემთხვევაში, ეს ფილმი გვახარებს იმიტაც, რომ აქ ჩვენ ვხედავთ ნამდვილ კინომსახიობებს, თუმცა ორივე ცენტრალური როლის შემსრულებელი — ტყაბლაძე და კვერენჩხილაძე, როგორც ვიცით, ძირითადად თეატრში მუშაობენ.

ტყაბლაძის მიქელა ამ სახის ორიგინალურ გააზრებას მოწმობს. ამ სახეში მოცემულია გასაღები დავით კლდიაშვილის მოთხრობის თავისებური ნაკითხვისა. რეჟისორმა შეგნებულად სცადა მიქელას ხასიათის „გაადამიანურება“, შერბილება. მიქელა, ელდარ შენგელაიას ინტერპრეტაციით, თვითონ არის მთავარი მსხვერპლი. ის დაბნეულია, შიგანად მოტეხილია, შეძრწუნებულია ფინალში.

ტყაბლაძე უკვე აღიარებული კინომსახიობია. ამ სურათში ის ქმნის მთლიან სახეს. აქ ყველაფერი მის გარშემო ტრიალებს. აქტიური დატვირთულია სავსებით. მას მიჰყვება ფილმის მთავარი ფსიქოლოგიური კვანძი.

ტყაბლაძის მიქელა ცოცხალი სახეა. ის ქმნის ამ სახის რეალურობის თითქოს მთლიან ილუზიას. არც ერთი ზედმეტი შტრიხი, კულმინაციურ ეპიზოდებშიც კი! აქტიორი უკიდურესად ეკონომიურ საშუალებებს მიმართავს გმირის სულიერი მოძრაობების გასახსნელად.

მაინც ვფიქრობ, რომ ტყაბლაძის მიქელას ზოგჯერ აკლია ფერები, ნახევარტონები. მისი თამაშის მანერა ზოგჯერ ზედმეტად თავშეკავებულია.

ცალკეულ შემთხვევებში შეიძლება აღინიშნოს აგრეთვე მეტყველების ზერელობა.

საერთოდ ამ ფილმში გაპარულია ასეთი ხასიათის შეცდომები. მეტყველების ზერელე მანერა მენისქვილის რეპლიკაში, განსაკუთრებით პატარა გოგონას მეტყველებაში.

როდესაც ეს უკანასკნელი სარდიონას გაცოცხლების ამბავს უყვება მიქელას, აქ უბრალოდ გაზეპირებული ტექსტის შთაბეჭდილება იქმნება.

ცხადია, ეს ხარვეზი მთლიანად რეჟისორის სინდისზეა.

უაღრესად დამაჯერებელ სახეს ქმნის ზ.კვერენჩილაძე მაიას როლში. არ ვიცი რამდენად ფართოა მსახიობის დიაპაზონი, საერთოდ, მაგრამ აქ ის მაქსიმალურ სიზუსტეს აღწევს.

მენისქვილის (მსახიობი ნულაძე) სახეში, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია მისი გარეგნობა. აქაც რეჟისორის ნამდვილ მიგნებასთან გვაქვს საქმე. ნულაძის მენისქვილე პირდაპირ ბრეიგელის ფუნჯით შექმნილ სახეს მოგვაგონებს. და, ამავე დროს, ეს არის ტიპური ზემოიმერელი გლეხი. მისი პორტრეტი, ჟესტიკულაცია, მიმოხრა უაღრესად შთამბეჭდავია. სამწუხაროდ, ეს არ ითქმის მეტყველების მანერაზე. ასევე ბრწყინვალე პორტრეტებად მიმაჩნია მოხუცებული გლეხების და გლეხი ქალების სახეები, რომლებიც გაცოცხლებული სარდიონის გარშემო სხედან.

მშვენივრად თამაშობენ ელდარ შენგელაიას ფილმში ბავშვები, პირველ რიგში, რასაკვირველია, სარდიონა. პატარა გოგონა რეჟისორის დამოუკიდებელი ფანტაზიის ნაყოფია. ჩემი ფიქრით, მისი სახე ნამდვილად ამდიდრებს ნანარმოების შინაარსს, ახალი კუთხით ხსნის თვით სარდიონის ხასიათს.

თოთო ნესტორას თამაშმა მე უბრალოდ განმაცვიფრა. ეტყობა, თხუთმეტიოდე წლის შემდეგ ქართულ კინოს ეყოლება გენიალური კინომსახიობი, თუ მისი ნიჭის განვითარებას არავინ შეუშალა ხელი.

დამთავრებულ ფილმში წერილმან შეცდომებზე ლაპარაკი, მე მგონი, უნაყოფოა, ისევე, როგორც კონსტრუქციული შენიშვნების მიცემა.

მაინც უნდა აღინიშნოს ზოგიერთი შეუსაბამობა. გაუგებარია, მაგალითად, რატომ წევს სპიდონა კარავში იმ დროს, როდესაც იქვე არსებობს ძველი ქოხი, სადაც მიქელა და მაია აფარებენ თავს.

ფილმის ლოგიკიდან გამომდინარე ეს გაუმართლებელია.

მაყურებელი რამდენჯერმე ხედავს, რომ სპიდონა წნულ „კარავში“ წევს. ავდრის შემდეგ კი ის მიმოყრილ ფიცრებს ხედავს...

კიდევ ერთი წერილმანი ეპიზოდში, სადაც მიქელა, რომელმაც სპიდონას გაცოცხლების ამბავი გაიგო და სახლისკენ მირბის, ჩემი ფიქრით ხელოვნურია. გლეხების გამოსვლა და მათი შეერთება სპიდონასთან, ხელოვნურ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს ჩასაფრებული იყვნენ და რეჟისორის ნიშანს ელოდნენ, ისე შეთანხმებულად გამორბიან სხვადასხვა მხრიდან.

ფილმის დასაწყისში, ჩემი აზრით, ზედმეტია მენისქვილის სიტყვები — მაია ნავიდეთ! — მათ რაღაც ინტიმური შტრიხი შეაქვთ მენისქვილის ხასიათში, რომელიც არ შეესაბამება სახის მთლიანობას.

შეიძლებოდა კიდევ რამდენიმე დეტალის აღნიშვნა. შესაძლებელია, ეს წმინდა სუბიექტური შეხედულება იყოს, მაგრამ მე მიმაჩნია, რომ დაღუპული სპიდონას ხელის ჩვენება — ხელოვნებაში აკრძალულ ხერხთა რიგს ეკუთვნის, თუნდაც იმიტომ, რომ ეს არის ყველაზე იოლი ხერხი მაყურებლის შესაძრუნებლად. აქ საჭირო იყო რაღაც, უფრო მხატვრულად სრულფასოვანი მინიშნება. რაღაც უფრო არსებითი საშუალების მიგნება, რომელიც გამოხატავდა კატასტროფის შინაგან არსს.

ეს არის სურათის თითქმის ერთადერთი კადრი, რომელიც ჩემში მხატვრული თვალსაზრისით აქტიური პროტესტის გრძნობას იწვევს.

საერთოდ, როგორც უკვე ფილმი, „მიქელა“ თავისი ფორმით უაღრესად ფაქიზი ნამუშევარია.

სიზუსტე, ზომიერება, გამოხატვის საშუალებათა ლაკონურობა, ლაპიდარული მანერა იგრძნობა არა მხოლოდ ცალკეულ ეპიზოდებში, არამედ მთელი ფილმის კომპოზიციურ აღნაგობაშიც.

და მაინც უნდა ითქვას, და უკვე აღარ არის ჩემი პირადი აზრი, რომ მაყურებელს ეს მოკლემეტრაჟიანი სურათი ოდნავ გაჭიანურებულად ეჩვენება.

რითი შეიძლება აიხსნას ეს? რის გამო შეიძლება იწვევდეს ასეთ შთაბეჭდილებას ნაწარმოები, რომელშიც თითქმის არაფერი არ არის ზედმეტი?

ფიქრობ, ამის მიზეზია, არა რაიმე ფორმალური ხარვეზი, არამედ ის გარემოება, რომ ეს ფილმი თავისი შინაარსით არასაკმარისად აღელვებს დღევანდელ მაყურებელს, იგი ძალზე ცოტას ეუბნება მის გულს და გონებას, ძალზე ძუნნად პასუხობს იმ შეკითხვებზე, რომლებიც მას ამჟამად აწუხებს.

უფრო მეტიც, მე მგონია, რომ თვით ავტორები ამ ფილმისა, პირველ რიგში რეჟისორი, მოთხრობაში მოცემულმა მასალამ მიიზიდა უფრო თავისი მხატვრული სპეციფიკით, ფაქტურით, დრამატურგიული კოლიზიის თავისებურებით, საინტერესო ხედვით, პლასტიკური გადაწყვეტის შესაძლებლობებით, ვიდრე თავისი ადამიანური, სოციალური შინაარსით.

ყოველ შემთხვევაში მათ საკმარისად არ ნამოუწევიათ წინა პლანზე — რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ნაწარმოების ძალდატანებითი მოდერნიზაციის გარეშე — ისეთი მოტივები მოთხრობისა, რომლებიც უშუალოდ გამოეხმაურებოდა ჩვენი დროის აქტუალურ საზოგადოებრივ თუ ფსიქოლოგიურ პრობლემებს.

ცხადია, ყოველგვარ ფორმალისტურ თვითმიზნურობაზე ლაპარაკი ამ შემთხვევაში, უბრალოდ, გამორიცხულია. ფილმ „მიქელას“ აქვს თავისი იდეა, თავისი გარკვეული მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია. მაგრამ ამ თვალსაზრისით ის თითქოს მკვეთრად შემოფარგლულია სივრცეში.

აქ ჩვენ მკაფიოდ ვერ ვარჩევთ იმ ხიდს, რომელიც ნაწარმოების შინაგან იდეურ-მხატვრულ ლოგიკას შეაერთებდა დღევანდელობასთან.

ფიქრობ, რომ დავით კლდიაშვილის მოთხრობაში იყო ასეთი კონტაქტის უფრო ინტენსიური შესაძლებლობა. განსაკუთრებით თვით მიქელას ხასიათში.

ჩემი აზრით, ელდარ შენგელაიას სურათის ერთგვარი „კამერული“ ჟღერადობა გამოწვეულია იმით, რომ ამ ფილმში მკაფიოდ არ იგრძნობა მტკიცების პათოსი, ან, როგორც ბლოკი ამბობდა „Во имя“.

ჩვენ ვილაპარაკეთ ზომიერების, სიზუსტის შესახებ. მაგრამ, როგორც ვიცით, მხატვრის თავშეკავება მაშინ ტოვებს განსაკუთრებით ძლიერ შთაბეჭდილებას, როდესაც მას საფუძვლად უდევს

დიდი ვნება, ცოცხალი ტკივილი... მე მომეჩვენა, რომ ეს ფილმი ცოტა თავისუფალია დიდი ვნებებისაგან.

შემთხვევითი არ არის, რომ კინოსურათში მოთხრობასთან შედარებით ოდნავ შერბილებულია დრამატული აქცენტები, განსაკუთრებით თვით მთავარი გმირის სულიერი მოძრაობების გახსნისას.

დავით კლდიაშვილის მიქელა უფრო ძლიერი ნატურაა, უფრო მძაფრ რეაქციას იწვევს მკითხველში თავისი მოქმედებით, უფრო შექსპირული ხასიათია, უპირველეს ყოვლისა, თავისი „ვნების“ სიძლიერით.

სწორედ ეს ხსნიდა შესაძლებლობას მიქელას ფსიქოლოგიური შინაარსის აქტუალური გააზრებისათვის. ფილმში არის ერთი ადგილი, რომლებიც განსაკუთრებულად აჩენენ რეჟისორულ ინტერპრეტაციის სუსტ ნერტილებს. ამის გამო ეს სურათი მე მიმაჩნია სადაო ნაწარმოებად. მაგრამ ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია ისიც, რომ აქ კამათი შეიძლება წარიმართოს მხოლოდ მაღალ დონეზე. როგორც მაყურებელი, გულწრფელად მივესალმები ყოველ ქართულ ფილმს, რომელიც თავისი შინაარსით და ფორმით ასეთი სერიოზული დავის საგნად გადაიქცევა.

გიორგი შენგელაიას ფილმის შესახებ მე უფრო დაბალ რევისტრებში მომიხდება ლაპარაკი.

აღმანახის სახელწოდებაა „წარსულის ფურცლები“. საჭირო იყო მაყურებლისათვის წარსულის ჩვენება გარკვეულ ჭრილში.

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა „ქალდო“, რომელიც გაფიცვის ჩახშობით იწყება, როგორც ჩანს, მიჩნეულ იქნა ხელსაყრელ მასალად, როგორც წარსულის რევოლუციური ფურცელი.

გარდა ამისა, ჯავახიშვილის მოთხრობაში არის მძაფრი ფსიქოლოგიური კონფლიქტი.

სიუჟეტური განხორციელება ამ კონფლიქტისა ძალზე გაბედულია, თითქმის დაუჯერებელი. აქ, რასაკვირველია, მწერლის გამოგონებასთან გვაქვს საქმე და არა ცხოვრებიდან აღებული ფაქტის მხატვრულ განზოგადებასთან.

ბელეტრისტიკა, დიდი გაჭირვებით, მაგრამ მაინც იტანს ასეთ სვლას.

ეკრანი ამ შემთხვევაში საცდელი ქვის როლს ასრულებს. მცირეოდენი სიყალბეც კი მასზე მყვირალა ლაქად იქცევა.

ახლა ჩვენ ვხედავთ, რომ ფილმის ავტორი შეცდა თავის არჩევანში, ამას თან მოჰყვა სხვა შეცდომებიც.

იმისათვის, რომ გაემართლებინა თავისი გმირის უცნაური საქციელი გიორგი შენგელაიამ გადაწყვიტა თავიდანვე „გაეუცხოვებინა“ ხასიათი.

პირველი კადრიდანვე ჩვენ ვხედავთ ჯარისკაცს, რომლის გარეგნობაში არის რაღაც ავადმყოფური, თითქმის არანორმალური.

ის თითქოს დაბადებით მელანქოლიკია და მის ცხოვრებაში მომხდარი საზარელი ფაქტი მხოლოდ აღრმავებს თანდაყოლილ თვისებებს.

მაყურებლისათვის ეს გარემოება სრულიად საკმარისია, რომ დაკარგოს სიბრალულის, თანაგრძნობის ხალისი ფილმის გმირისადმი.

ვფიქრობ — „ქალდოს“ მთავარი პერსონაჟის სულიერი დრამა, უფრო ბუნებრივი, ადამიანურად უფრო გასაგები და ამალელებელი იქნებოდა იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენ, მაგალითად, ფილმის დასაწყისში ვნახავდით ერთ უბრალო, გულლია ჯანმრთელ სოფელელ ბიჭს, რომლის ფსიქოლოგიაში მკვლევლობა ნამდვილ გადატრიალებას მოახდენდა.

მაყურებელს ამ შემთხვევაში ექნებოდა რეალური მიზეზი სინანულისათვის.

გოგინავა საინტერესო აქტიორია. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის ყურადღება, რომელიც მისადმი გამოიჩინეს ჩვენმა რეჟისორებმა. მაყურებელი მას იცნობს „განძიდან“. რეზო ჩხეიძის ამ სურათშიც იგი მთავარი გმირის როლს ასრულებდა.

ჩემი აზრით, ამ მსახიობის გარეგნობაში, საერთოდ, მის აქტიორულ მონაცემებში არის რაღაც, რაც მიზანშეუწონლად ხდის მისთვის დადებითი გმირის (თუნდაც გართულებული ფსიქოლოგიით) განსახიერებას.

მის ბუნებრივ ნიჭს სხვა მიმართულება უნდა მიეცეს. მთავარი მიზეზი ამ ფილმის მხატვრული ნაკლოვანებისა, მაინც მთავარი გმირის შემსრულებელს აძევს.

ახალგაზრდა მსახიობი ამ სურათში ჩაყენებულია ისეთ ყალბ მდგომარეობაში, რომლიდან ალბათ გამოცდილი ოსტატიც კი ვერ იპოვიდა გამოსავალს.

ის თითქოს თავიდანვე გასრესილია ამ თავისი არაბუნებრივი მისიის წინათგრძნობით და ალბათ ამის გამო, მთელი სურათის განმავლობაში ვერ იმართება ნელში.

ყველაზე სუსტი ეპიზოდია „ქალდოში“, მკვლელის მისვლა დედასთან. ეკრანი აქ სავსებით აშიშვლებს ამ სიტუაციის პირობითობას.

სხვათა შორის, მოხდა ისე, რომ მე დავესწარი მთელი ამ ეპიზოდის გახმოვანებას.

მიკროფონთან ყოველი მისვლის წინ სესილია თაყაიშვილი საკმაოდ ენერგიულად გამოხატავდა თავის შინაგან უთანხმოებას იმ მდგომარეობისადმი, რომელშიც ის იქ არის ჩაყენებული.

ამას, რასაკვირველია, თავისი ლოგიკური შედეგიც მოჰყვა. მოკლული მუშის დედა, ყველაზე უფერული სახეა ყველა ამ როლებს შორის, რაც კი სესილია თაყაიშვილს ქართულ კინოში შეუსრულებია. ყოველ შემთხვევაში, უკანასკნელ დროს.

როგორც ვხედავთ, აქ საქმე გვაქვს აშკარა ჩაყარდნასთან. მე მიზნად არ ვისახავ ფილმის შემქმნელების დაცვას, ან გამართლებას.

რეჟისორმა თითქოს თავიდანვე გასწირა თავისი თავი აუცილებელი მარცხისათვის.

„ალავერდობის“ ავტორისაგან, რომელიც მონინალმდეგეებმაც მნიშვნელოვან მოვლენად მიიღეს, — მაყურებელი, რასაკვირველია, არ მოელოდა ასეთ ზერელე ფილმს.

მე არ ვთვლი მიზანშეწონილად გიორგი შენგელაიას მარცხის გაზვიადებას, მთავარი, მე მგონი, აქ მაინც ისაა, რომ რეჟისორმა თავის თემას არ მოჰკიდა ხელი.

ვინც დაახლოებით მაინც იცნობს ჩვენი კინოცხოვრების მექანიზმს, მის ზოგიერთ თავისებურებას, მისთვის გაუგებარი არ იქნება ამ ფაქტის რეალური მიზეზი.

და მაინც უსამართლო იქნებოდა მთლიანად წყალში ჩაგვეყარა ის, რაც ამ სურათში, მიუხედავად აღნიშნული ხარვეზებისა, მაინც აშკარად ამჟღავნებს რეჟისორის თავისებურ ნიჭს და ტემპერამენტს, მისი მანერის ზოგიერთ ძლიერ მხარეს.

„ქალდოს“ აქვს უაღრესად დაძაბული, მკვეთრი ექსპოზიცია. კადრი ირიბად გადასერილი რელსებით, რომლებზეც ამბოხებული მუშები მორბიან, რეჟისორის და ოპერატორის ნამდვილი მიღწევაა — ის თავისებურ ტონალობას აძლევს ფილმის დასაწყისს. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთ წერილმანს (მაგალითად, გრიმს, რომელიც ამ პერსონაჟს ვოდვევილურ ელფერს აძლევს) საერთოდ, სურათი იწყება ენერგიულად, მძაფრი გააზრებული რიტმით. მუშების ტიპაჟი, არსებითად, რეალისტურია, მონტაჟი და ცალკეული ეპიზოდების კომპოზიცია საკმაოდ ექსპრესიული.

კარგად არის ნაჩვენები, ჩემი ფიქრით, ამ სურათში ძველი, მდაბიო თბილისი. აქ, რასაკვირველია, გიორგი შენგელაია ეყრდნობა

ქართული კინემატოგრაფიის გარკვეულ ტრადიციებს, მაგრამ საგულისხმოა ისიც, რომ იგი შეგნებულად გვერდს უხვევს ამავე წინააღმდეგობას, რომელიც აღმოცენებულ ზოგიერთ ბუტაფორულ-ეგზოტიკურ ტენდენციასაც.

გამოყენებული ტრადიცია აქ გამართლებულია კონკრეტული მიზანდასახულობით.

კოლორიტი ისეთ ეპიზოდებში, როგორცაა, მაგალითად, დუქანი ან ქუჩა, აცოცხლებს ფილმს, მაგრამ, ცხადია, იგი ვერ ანაზღაურებს სურათის არსებით სისუსტეს.

როგორც შინაარსის, ისე მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისითაც, გამართლებულად მიმაჩნია სოფლის სურათები, რომლებიც თავისებური რაკურსით არის შემოტანილი ფილმში.

ფიქრობ, რომ თავისი ჩანაფიქრით საინტერესოა სურათის ფინალური ეპიზოდიც — ჯარისკაცის გაქცევა სოფელში, მაგრამ, სამწუხაროდ, აქ ჩანაფიქრსა და განხორციელებას შორის გარკვეული ზღვარი დევს.

თუ ელდარ შენგელაიასთან გამოხატვის ფორმა, თითქმის ყოველ კადრში, როგორც წესი, ორგანულად გამომდინარეობს მხატვრული ამოცანიდან, — უმცროსი ძმის სურათში ასეთი მთლიანობა ზოგჯერ მიუღწეველი რჩება.

ფინალურ ეპიზოდში გმირის თითქმის ყოველი ყესტი უფრო ზუსტი დამუშავების, დახვეწის მოთხოვნილებას ბადებს.

ცხადია, ამაში მხოლოდ რეჟისორის დადანიშნულება გულუბრყვილობა იქნებოდა. მაგრამ, როგორც ცნობილია, საბოლოოდ მაინც რეჟისორი აგებს პასუხს მყურებლის წინაშე.

საბედნიეროდ, გიორგი შენგელაიას აქვს საკმაოდ დიდი ვადა და შემოქმედებითი ენერჯის შესაბამისი მარაგი, რომ ასეთი პასუხისმგებლობის მაგალითები მოგვცეს თავის მომავალ ნამუშევრებში. მიუხედავად მენტორული სენტენციების სრული უადგილობისა, დღევანდელ ვითარებაში მე მაინც უფლებას მივცემ ჩემს თავს გავიხსენო სახელგანთქმული ფრანგი მწერლის ცნობილი სიტყვები, რომლებიც მან მასთან რჩევისათვის მისულ ახალგაზრდა პოეტს უთხრა:

— ასეთი ზერელე ლექსების წერა თქვენ მოგეტივებათ მხოლოდ მაშინ, როდესაც ჩემსავით გამოჩენილი პოეტი იქნებით.

დაე, ნურც ერთ ახალგაზრდა რეჟისორს, რომლებზეც ქართველი მყურებელი ამყარებს თავის ნამდვილ იმედებს, ნუ ეწყინება, თუ მას არ აპატიებენ ისეთ რამეს, რამაც შეიძლება სხვას სრულიად უმტკივნეულოდ ჩაუაროს...

„ნარსულის ფურცლების“ მესამე სურათის „მიხას“ დამდგმელი რეჟისორია მერაბ კოკორაშვილი. მას უკვე რამდენიმე საინტერესო ნამუშევარი აქვს.

მერაბ კოკორაშვილმა შეძლო შედარებით მოკლე დროის მანძილზე თვალნათლივ გამოემყლავნებინა თავისი საკუთარი რეჟისორული ხედვა, ხელწერა.

მას დიდი ხანია გადანყვებილი აქვს ჯავახიშვილის „მუსუსის“ დადგმა. კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ამის შესახებ, თითქმის, ყველამ იცოდა.

საერთოდ როგორც ასეთ შემთხვევაში ხდება, როდესაც რეჟისორს გულით უნდა რაიმეს გაკეთება, მის წინ აღიმართა წინააღმდეგობების მთელი კომპლექსი.

მერაბ კოკორაშვილმა თითქმის აუღელვებლად სათითაოდ აიღო ყველა ეს ბარიერი და აი, ჩვენ მისი გამარჯვებული ფინიშის მომსწრენი გავხდით.

პირადად მე, უნდა გამოეტყდე, ცოტა არ იყოს, მიკვირდა ახალგზარდა რეჟისორის ასეთი დაჟინებული სწრაფვა ამ თემისაკენ და ზოგჯერ ამაში უბრალო აკვიატებას ვხედავდი.

კოკორაშვილის ფილმმა მე დამარწმუნა ასეთი იჭვის სრულ უსაფუძვლობაში.

აქ ჩვენ მოწმენი ვართ სწორედ იმ ბედნიერი შემთხვევისა, როდესაც რეჟისორი თავისი საკუთარი ორგანული თემით წარსდგება მაყურებლის წინაშე, და რა დიდი სიხარული უნდა იყოს მისთვის, როდესაც მაყურებელი სულით და გულით იღებს ამ თემას.

კოკორაშვილი შეყვარებულია თავის ქართლში, მის დამსკდარ ფხვიერ მინაში, მის მცხუნვარე მზეში, სათიბებში და პურის ყანაში, მისი ადამიანების უშუალო ბუნებაში, მათ ოდნავ უხეშ, მაგრამ ყოველთვის კეთილ, ჯანმრთელ იუმორში.

ამ ფილმიდან ჩქეფს სიცოცხლე, ჯიუტი, პლებეური, ცხოვრებისუნარიანი, თივის და მტკვრის სუნით გაჟღენთილი სტიქია.

ფილმში არის პირობითობის ცალკეული ელემენტები და მაინც სიმართლის, რეალურობის შეგნება აქ თითქმის აბსოლუტურია.

„მიხას“ თავისი ფაქტურით, შინაარსისა და ფორმის ზოგიერთი შტრიხით მოგვაგონებს კარგ იტალიურ ფილმებს, რომლებიც ჩვენ ათიოდე წლის წინათ ვნახეთ.

მაგრამ ორი აზრი არ შეიძლება იყოს იმის შესახებ, რომ თავისი სულით, ტემპერამენტით, კოლორიტით ეს არის ნამდვილი ქართული ფილმი.

ფილმის მთავარი იდეა მაყურებლამდე მიდის ძალდაუტანებლად. მაყურებელი მას ითვისებს ხალისიანი სიცილით, სიხარულით, გულწრფელი კეთილგანწყობით გმირების მიმართ.

ქაფიანიძე თავის გმირს პირველი კადრებიდანვე სულ რამდენიმე შტრიხის საშუალებით მომნუსხველ ხასიათს აძლევს. ფილმის მსვლელობაში იგი ახერხებს მაყურებლის სიმპატიის გაღრმავებას.

ქაფიანიძის მიხა ერთი მტკაველითაც კი არ არის ანეული მიწიდან. მისი გრიმი, ჩაცმულობა, მიმიკა, მეტყველება, მიმოხვრა — ყველაფერი ავლენს მის გაუთლელ, პლებეურ, უბრალო წარმოშობას.

მას აბავენ მელიის ხაფანგში; მიწაში უთხრიან ცხვირ-პირს, ამასხარავენ, თელავენ, ზედ აბიჯებენ, წკეპლით უწვავენ ბეჭებს, უშვერი სიტყვებით თათხავენ და მაინც ყოველი ასეთი უხეში დაბიჯების შემდეგ, როგორც ჯიუტი ბალახი, იგი მაინც სწორდება ნელში, მაინც გულკეთილი ღიმილით გვიცქერის, ეშმაკურად თვალს უკრავს თავის აცრემლებულ ფეფელოს...

ჩემი ფიქრით, სწორად მოიქცა კოკონაშვილი, როდესაც ერთი ლაქაც კი არ მოწმინდა თავისი ფილმის გმირს, შარვლის ერთი ნაწილიც კი არ დაუუთოვა, ასე პირდაუბანელი, ჩანჩურა, ბუნაგიდან გამოსული დათვივით შეახვედრა იგი მაყურებელს, და, რაც მთავარია, მაინც შეძლო მომხიბლავი გაეხადა იგი მისთვის.

ქაფიანიძე ახალგაზრდა მსახიობია, თუ არ ვცდები, ეს არის მისი პირველი სერიოზული ნამუშევარი კინოში. არსებითად, მან უდაოდ მიაგნო მთავარ ძარღვს თავისი გმირის ხასიათში.

ზოგჯერ კადრში, ვფიქრობ, იგი ოდნავ აჭარბებს. გომურის ეპიზოდში, მე მგონი, ის უბრალოდ ცდება, არასწორად იქცევა, როდესაც ქლოშინის საშუალებით ცდილობს თავისი გმირის ემოციური მდგომარეობის გადმოცემას. ეს, რასაკვირველია, რეჟისორის შეცდომაა არის. გომურის ეპიზოდი, საერთოდ, მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით ყველაზე რთული და სახიფათო იყო ამ სურათში.

კოკონაშვილმა ძირითადად სძლია ამ სირთულეს. მან შეძლო არსებითად გაექარებინა ის შიში, რომელსაც თავის დროზე გამოთქვამდნენ ამ ეპიზოდის მიმართ ზოგიერთი ზედმეტად ფაქიზი მრჩეველები.

მე მაინც ვფიქრობ, რომ რეჟისორიც და მსახიობიც როგორღაც შეცდნენ, როდესაც მიხას მოქმედებაში ამ ადგილს ასეთი ემოციუ-

რი გააზრება მისცეს. შეიძლება, პრინციპში, ასეთი გადანყვეტა არც იყო დიდი შეცდომა, შესაძლებელია, აქ მსახიობს უბრალოდ ზომიერების გრძნობამ უღალატა. ასეა თუ ისე, ეს რომ არა, ჩემი ფიქრით, ეპიზოდი უნაკლო იქნებოდა.

მაყურებელი მას იღებს ჯანმრთელი, ხალისიანი სიცილით, ყოველგვარი საჩოთირო რეაქციის გარეშე, გომურის ეპიზოდი სრულიად არ ანელებს სიმპათიას ამ ტეტიას რომეოს და მისი ჯულიეტას მიმართ.

ეს გულწრფელი თანაგრძნობა კიდევ უფრო მეტად არის გაძლიერებული იმითაც, რომ ფეფელოს როლისთვის კოკოჩაშვილმა მოძებნა მსახიობი, რომელიც ალბათ ამ სახის შესაქმნელად იყო დაბადებული.

მე პირადად არ მახსოვს, რომ ქართულ ეკრანზე ან სცენაზე მენახოს ასეთი სულითხორცამდე ნაღდი, არაბუტაფორიული ქართლელი გლეხი-გოგონა,

მართლია, არ არის ფილმში შესაძლებლობა ამ სახის აქტიური გაშლისათვის. შეიძლება სხვა მსახიობს უფრო გაერთულებინა, გაემდიდრებინა ეს სახე — ძნელია ამის თქმა, რა რეზულტატს მივიღებდით ამის შედეგად.

მაგრამ ის, რაც ამ სურათში დაკისრებული აქვს ბახტაძეს, მე მგონი, შესრულებულია უდაოდ პროფესიულ დონეზე.

ყოველ შემთხვევაში, გულწრფელად ვაცხადებ, რომ არავითარი კრიტიკული შეხედულების გამოთქმა ამ როლის შემსრულებლის მიმართ არ შემიძლია. როგორც მაყურებელმა დავიჯერე ყველაფერი, ყოველი მისი სიტყვა, ყოველი შესტი, ყოველი გალიმება თუ ტურზე კბენა.

მიხას და ფეფელას ისტორიაში არის მხოლოდ ერთი მომენტი, სადაც რეჟისორი ვერ იკაევებს თავს გადაჭარბებული ეფექტური ხერხებისაგან.

მხედველობაში მაქვს თივის ზვინების შეერთება. აქ, მე მგონი, უკეთესი იქნებოდა მონტაჟისას რეჟისორს რამდენიმე წამით ადრე მიემართა მაკრატილისთვის. დაყოვნება იწვევს იაფფასიანი ტრიუკის შეგრძნებას. ეს მით უფრო დასანანია, რომ, როგორც აღვნიშნე, აქ ჩვენ საქმე გვაქვს რეჟისორის თავისთავად გონებამახვილურ, ეფექტიურ გამოგონებასთან.

მინდა განსაკუთრებით აღვნიშნო აგრეთვე პირში ჩალაგამოვლებული სიძის, როგორც ახალგაზრდა კულაკის, სიკოს სახე, — მსახიობ მახარაძის უდაო მიღწევა. მე, მაგალითად, ახლაც კი არ

შემიძლია ღიმილის გარეშე ვილაპარაკო ამ სიძეზე, ისეთი უშუალოდ არის დახატული, ისე უბრალოდ, ყოველგვარი გრეხვის გარეშე მოქმედებს მისი კომიზმი.

ქართულ თეატრს და კინოს არასოდეს არ აკლდა აქტიორები, რომლებიც სიცილის თითქოს თანდაყოლილი ოსტატობით იყვნენ დაჯილდოვებულნი. ხანდახან იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ახალგაზრდობამ ნაწილობრივ დაკარგა ეს მადლი.

მით უფრო სასიხარულოა, როდესაც ჩვენ ახალგაზრდა რეჟისორი აღმოჩენის სახით გვთავაზობს ახალგაზრდა მსახიობის ასეთ მშვენიერ ნამუშევარს.

სურათი „მიხა“ საინტერესოა იმიტაც, რომ მასში სოციალური აქცენტები დასმულია ყოველგვარი სქემატიზმის გარეშე — ფილმის სოციალური დედააზრი იხსნება ცოცხალი ადამიანების უშუალო, ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელ, ემოციურად გამართლებულ ურთიერთდამოკიდებულებაში.

„მიხაში“ მე სადაო მხარედ მიმაჩნია კოლორიტი, ავტორის დამოკიდებულება მასალის კოლორიტულ თავისებურებასთან, კერძოდ, მეტყველების დიალექტურ ფორმებთან.

თუ ელდარ შენგელაიას სურათში დიალექტი გამოყენებულია ძალზე ზომიერად, მხოლოდ მსუბუქი ელფერის შესაქმნელად, აქ ის ხანდახან მთავარი ხერხის ფუნქციას ასრულებს.

ცალკეულ შემთხვევებში მეტყველების დიალექტური მოქცევა საფუძვლად უდევს კომიკურ ეფექტს, როგორც ძირითადი ხერხი.

მაყურებელი ამასაც დადებითი რეაქციით იღებს, მაგრამ აქ არის ერთი საშიშროება, რომელიც გარკვეული თვალსაზრისით ვრცელდება საერთოდ ჩვენს დღევანდელ კინოხელოვნებაზე და ბელეტრისტიკაზეც.

დიალექტური კოლორიტით გატაცება ისეთი ცდუნებაა, რომელსაც შემოქმედი ძალიან ხშირად მიჰყავს მხატვრული ამოცანის გაიოლებასთან.

მე მომეჩვენა, რომ ამ თვალსაზრისით „მიხაში“ არის ზოგიერთი ტენდენცია, რომლებიც ერთგვარ გაფრთხილებას მოითხოვენ მისი ავტორისაგან.

მერაბ კოკოჩაშვილის მხატვრული არსენალი, ვფიქრობ საკმაოდ მდიდარია იმისთვის, რომ მან თავის მომავალ ნამუშევრებში თავიდან აიციდინოს ასეთი ხასიათის ცდუნებები.

მერაბ კოკოჩაშვილმა, მიუხედავად იმისა, რომ მან ჯერჯერობით მხოლოდ სამი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი შექმნა დამოუკიდებ-

ლად — „ხმელი ნიფელი“, „არდადეგები“ და „მიხა“, უკვე შექმნილი გამოემყლავენებია თავისი არა მხოლოდ მხატვრული, არამედ ერთგვარი მსოფლმხედველობითი პოზიციაც.

მართალია, მისი „რუსოიზმი“ ჯერ კიდევ არ ჩამოყალიბებულა დამოუკიდებელ, თანმიმდევრულ კოეფიციენტად.

მაგრამ, შემთხვევითი არ არის, მაგალითად ის, რომ მის უკანასკნელ ფილმში სოციალური კონფლიქტი არ იღებს ისეთ ტრადიციულ ფორმას, რომელიც ჩვენ ხშირად შეგვეხდრია სხვა საბჭოთა ფილმებში. მხედველობაში მაქვს შრომის ექსპლოატაციის სურათები.

არ უნდა დაგვაინყდეს, რომ ეს აქ გამართლებულია კონკრეტული ისტორიული სიტუაციით. მიხა და მისი ტოლი გლეხი-ბიჭები, რომლებიც პურის ყანას მკიან, სრულიად არ გვანან კლასობრივი უთანხმოებით დაბეჩავებულ ადამიანებს, შრომა, მიწასთან სიახლოვე, აქ განცდილია, როგორც სიხარულის სულიერი და ფიზიკური სიჯანმრთელის წყარო.

ჩემი ფიქრით, კოკოჩაშვილის ამ ფილმშიც, როგორც მის „არდადეგებში“ არის სოფლის, სოფლური ყოფა-ცხოვრების, ადამიანთა სადა ურთიერთდამოკიდებულების, ჯანმრთელი ზნეობის მქარა ადათ-ჩვეულებების თავისებური აპოლოგია.

მე არ ვაპირებ „მიხას“ დამდგმელ რეჟისორთან პრინციპულ დავას ამ საკითხზე. თუმცა ვფიქრობ თანამედროვე ქართული კინოხელოვნების მთავარი გზა მაინც ურბანისტული უნდა იყოს. რასაკვირველია, ამ სიტყვის ფართო გაგებით.

ჩემთვის მთავარია, რომ მერაბ კოკოჩაშვილისთვის, როგორც მხატვრისათვის, ეს თავისებური პოზიცია უაღრესად ნაყოფიერი აღმოჩნდა, მან ბიძგი მისცა რეჟისორს ნამდვილად საინტერესო, ცოცხალი სახეების შესაქმნელად, საკუთარი შემოქმედებითი ნატურისა და ტემპერამენტის ორგანულ ფორმებში გამოსახატავად.

ყანის მკის ეპიზოდზე შეიძლება ორი აზრი არსებობდეს სოციოლოგიური ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით. მაგრამ მხატვრული გადანყვეტისა და განხორციელების მხრივ, ეს არის სურათის ერთერთი ყველაზე ძლიერი ეპიზოდი.

შუადღის მხურვალეობა, რომელიც მთელი ამ ეპიზოდის განწყობილებას განსაზღვრავს, აქ გადმოცემულია უაღრესად სადა და, ამავე დროს, შთამბეჭდავი დეტალებით.

აქ მშვენივრად მუშაობს ოპერატორიც. საერთოდ, გერსამიას, საკმაოდ დიდი ღვაწლი მიუძღვის „მიხას“ წარმატებაში.

სურათი გადაღებულია ერთიანი, მსუყე, ცოცხალი კოლორი-
ტით. მე თავის დროს გავეცანი ფილმის მასალას და ვწუხვარ, რომ
მის საბოლოო ვარიანტში არ შევიდა ზოგიერთი კადრი, რომელიც
კიდევ უფრო მნიშვნელოვნად წარმოაჩენდა ოპერატორის ნამუშე-
ვარს.

ასეთია, ძირითადად ჩემი აზრი, სამი ახალგაზრდა რეჟისორის
მიერ შექმნილ მხატვრულ კინოალმანახზე.

მე უკვე მოგახსენეთ იმ მდგომარეობის სიძნელეზე, რომელშიც
მომხსენებლის როლმა ჩამაყენა.

ჩემი ამოცანა მნიშვნელოვნად მაინც გაიოლებული იყო იმით,
რომ დღეს მსჯელობის საგანია ელდარ შენგელაიას, გიორგი შენ-
გელაიას და მერაბ კოკოჩაშვილის შემოქმედება. ე.ი. დღევანდელი
ქართული კინემატოგრაფიის ისეთი წარმომადგენლების ნამუშე-
ვები, რომლებსაც მოურიდებლად შეგვიძლია ვუთხრათ სიმართ-
ლე.

ამის მიზეზია ჩვენი რწმენა მათ ნიჭში, მათ მომავალში.

„წარსულის ფურცლები“ მთლიანად საყურადღებო, მრავალმხ-
რივ საინტერესო ნაწარმოებია, როგორც თავისი ძლიერი, ისე სა-
დაო მხარეებითაც...

ვფიქრობ, ათი-თხუთმეტი წლის წინათ ასეთი ფილმი ნამდვილი
მოვლენა იქნებოდა ქართულ კინოში.

თუ დღეს ჩვენ მას ჩვეულებრივ ფაქტად ვიღებთ, ამაში ნაწი-
ლობრივ „დამნაშავენი“ არიან თვით ამ ალმანახის ავტორებიც.

ჩვენი შეფასების სიმკაცრე, ერთგვარი უშეღავათობა გამოწვე-
ულია იმით, რომ ქართულმა კინომ საბოლოოდ მიაღწია გარკვეულ
დონეს, რაც შესაძლებლად ხდის მის შესახებ სერიოზულ მსჯელო-
ბას. მე ვგულისხმობ არა არითმეტიკულ შეფარდებას კარგ და
სუსტ ფილმებს შორის, არამედ იმ პროგრესს, რომლითაც ჩვენს კი-
ნოხელოვნებაში ბოლო დროს იზრდება პროფესიონალიზმი.

ვფიქრობ, ახალგაზრდობას საერთოდ არ სჭირდება ზედმეტი
ნაქეზება. ახალგაზრდობა თავისთავად უკვე ნაქეზებაზე მეტია.

დღეს მთავარია, არც ერთმა მათგანმა ერთი თითის დადებითაც
არ დათმოს მოპოვებულს. კიდევ უფრო მისასაღმებელი იქნება,
თუ ისინი არ დაკმაყოფილდებიან მიღწეული გამარჯვებით, თუ
ჩვენი დღევანდელი თანაგრძნობა მათდამი ახლო მომავალში შე-
იცვლება ნამდვილი ალტაცებით.

1979 წ.

„სასახლის“ გავშვებს

25 წლის წინ, გაზაფხულზე (მგონი, მაისი იყო), სალამოხანს, ვილაც ჩვენთვის უცნობმა უფროსებმა შეგვეკრიბეს აქ სხვადასხვა ასაკის ბავშვები. ის სალამო სამუდამოდ დარჩა ჩვენს მეხსიერებაში. ცხელოდა. ბაღში აქა-იქ მკრთალი სინათლე ენთო. მათ ცვალებად შუქზე სახეები თითქოს რეალობას კარგავდნენ. ყველაფერი უცნაური იყო, იდუმალი, რაღაც დაპირებით, თუ ამაღლებული წინათგონობით სავსე.

ჩვენ პირველად ვიყავით შენობაში, რომელსაც „სასახლე“ ერქვა. — დიდი, მოსარკული დარბაზები, პომპეზური მორთულობა... მაშინ ჩვენ შეჩვეული არ ვიყავით ასეთ სიმდიდრეს და ყოველივე ეს გვაკრთობდა, უჩვეულო დღესასწაულებრივ განწყობილებას ბადებდა ჩვენში.

მერე დაიწყო ომი. სასახლემ ჩვენ მოგვიშინაურა. არა ამ კედლებმა — ადამიანებმა, კეთილმა ქართველმა ქალებმა მოგვიალერსეს, გაგვათბეს, ცოტა წაგვაქეზეს და ჩვენ აქ რაღაც ლიტერატურული სალონის მსგავსი შევექმენით.

გყავდა ჩვენი ლესინგი, ჩვენი ბრანდესი, ჩვენი სენტ-ბევი... მათ სახელებს ხშირად ვახსენებდით. ზოგჯერ უმიზეზოდ.

ლანა ლოლობერიძე, ამჟამად ცნობილი კინორეჟისორი, რომლის ლიტერატურული დებიუტი კრიტიკით დაიწყო, სასახლის ტრიბუნიდან მსჯელობდა მელორ სტურუას შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდზე. მელორ სტურუა მაშინ 14 წლის შესრულდა. მაგრამ კრიტიკოსი ამტკიცებდა, რომ მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია რამდენიმე დამოუკიდებელი ეპოქისგან შედგებოდა...

საკმაოდ მკაცრ დროში გვიხდებოდა „მოლვანეობა“. ავტორიტეტებს მაშინ ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც დიდი როლი ენიჭებოდათ, მაგრამ ჩვენც მემამოხეები ვიყავით.

ერთხელ ნამდვილი სასამართლო მოვუნყეთ რუსთაველის სახელობის ომისდროინდელი თეატრის სპექტაკლს. ქვა ქვაზე არ დავტოვეთ არც პიესისაგან, არც წარმოდგენისგან, რომელშიც საქვეყნოდ ცნობილი აქტიორები მონაწილეობდნენ.

პიესის ავტორი და სპექტაკლის შემქმნელები მოვიდნენ ყვავილებისა და აპლოდისმენტების მოლოდინში, ცოტა გულაჩუყებულნი იმის გამო, რომ ჩვენს მშობლებს იცნობდნენ. ჩვენ კი მათ ერთობ კადნიერი სიტყვა ვუთხარით. ნამდვილი სკანდალი მოხდა. ბევრი დრო იყო საჭირო, რომ ლიტერატურული „ლოიალობის“ წესები გვესწავლა... ჩვენ უსაზღვროდ მადლიერნი ვართ იმ ადამიანებისა, რომელთაც აქ შეგვაყვარეს ხელოვნება, კაზმული სიტყვა.

ადამიანებს საერთოდ ახასიათებთ მიდრეკილება სიცრუისადმი. ალბათ იმის გამო, ნამდვილად არსებული რომ არ აკმაყოფილებთ.

სიცრუე, გამოგონება, ფანტაზია ქმნის ფერადოვან კომპებს. უამისოდ ხელოვნების არსებობა შეუძლებელია. მაგრამ დიდი ხელოვნება ვერ იტანს სიყალბეს.

ჩვენმა თაობამ ბოლომდე ვერ დაძლია სიყალბის ცდუნება, ცრუ პათეტიკა, პოზა. ცხადია, ამაში ჩვენ თვითონაც ვიყავით დამნაშავენი, მაგრამ უფრო მეტად — დრო, საერთო ატმოსფერო.

სასახლის ბავშვებს ერთ დროს სახელი გაუტყდათ; როცა მათ სადმე გამოაცხადებდნენ, დარბაზი შეიმშუშნებოდა, რალაც არაბუნებრივის, არაბავშვურის მოლოდინში.

„არასასახლის ბავშვები“ ჩვენ ვერ გვიტანდნენ; ყოყლოჩინებად, პოზიორებად გვთვლიდნენ და ზოგჯერ მართლა ჰქონდათ ამისი საფუძველი.

სიმართლე — ჭეშმარიტების ერთგულება, ყველაზე დიდი მეცნიერებაა, რომელიც ადამიანმა უნდა ისწავლოს.

ლექსს თითქმის ყველა ქართველი ბავშვი წერს. მთავარია იმის განცდა, იმ უბრალო ჭეშმარიტების შესისხლხორცება, რომ პოეზია, საერთოდ მწერლობა არის სიმართლისთვის სამკვედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა და ამ ბრძოლაში რომ თუნდაც რიგითი ჯარისკაცი გახდეს, უპირველეს ყოვლისა, შენს შეგნებაში, შენს პიროვნებაში შეუბრალებლად უნდა დათრგუნო, ყოველივე არაბუნებრივი, არამართალი.

მე მგონი, სიმართლის სრული აღდგენისთვის ბრძოლა თქვენი თაობის მრწოდებაა, თქვენი მისიაა და მე სულით და გულით გისურვებთ თქვენ, ამ დიდ გზაზე, სიმართლის ძიების ამ უმძიმეს გზაზე, შეუპოვრად მსვლელობას.

1965 წ.

შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ

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, ჯვრისა და გელათის ტაძრების, ყინწვისის ანგელოზისა და ახლადამეტყველებული შუასაუკუნოვანი ქართული ჰორალების შემოქმედთა ოსტატობა, მაგრამ მაინც ცხადია, ჩვენი სულიერი ყოფის არც ერთ სფეროს არ მიუღწევია ისეთი მწვერვალებისათვის, როგორზეც იგი აიყვანეს „ვეფხისტყაოსნის“ 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 ყველა იმ ისტორიული ტრადიციების ნაყოფიერ ნიადაგზე; ხოლო როგორც უშუალო მემკვიდრე, იგი, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია XIX საუკუნესთან, რომელიც დღემდე რჩება მისთვის პოეტური შემოქმედების მოქალაქეობრივ ასპექტში აყვანის მაგალითად. XIX საუკუნის პოეზიამ ჩვენ დაგვიტოვა ფილოსოფიური, სოციალური და პოლიტიკური აზროვნების უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი მემკვიდრეობა.

ამიტომ არის, რომ ქართულ თანამედროვე ლიტერატურაში და, კერძოდ, პოეზიაში მისი აღმოცენების პირველი დღიდან აქამდე დიდი სიმწვავეთ დგას მემკვიდრეობის საკითხი. აღსანიშნავია, რომ სამართლიანი აღტაცება XIX საუკუნის პოეტური შედეგებით ჩვენს მკითხველ საზოგადოებაში ხშირად ინვევედა ერთგვარ ნიჰილისტურ დამოკიდებულებას თანამედროვე ქართული პოეზიისადმი.

იმ უკმაყოფილებას, რომელმაც ასეთი შეხედულება წარმოშვა, ჰქონდა და აქვს კიდევაც თავისი საფუძველი, მაგრამ როგორც ყოველთვის, ამჯერადაც, ჩემი აზრით, ნიჰილიზმი გამონვეული იყო და არის ამ დიდი და რთული პრობლემის ცალმხრივი გაგებით.

XX საუკუნის ქართულ პოეზიას გააჩნია ბევრი ისეთი რამ, რაც ჩვენ უფლებას არ გვაძლევს ასე უბრალოდ გადავწყვიტოთ საკითხი, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გვახსოვდეს, რომ თანამედროვე ქართული პოეტური ხელოვნება უკვე აღარ არის და არც შეიძლება იყოს ის, რასაც იგი გასული საუკუნის დამლევისათვის წარმოადგენდა.

დღეს ერთხელ და სამუდამოდ იქნა აღიარებული ის უბრალო ფაქტი, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ქართულ პოეზიაში მოხდა ნამდვილი გადატრიალება, რომლის შედეგადაც იგი აყვანილი იქნა განვითარების ახალ საფეხურზე. თითქმის არ მეგულება უახლესი ქართული ლიტერატურის 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 (მაგალითად, როდესაც ჩვენს პოეტებს და, პირველ რიგში, ახალგაზრდებს, მოუწოდებენ წერონ ისე, როგორც წერდნენ მათი პაპის პაპები, თითქოს ქართული ლექსის პოეტიკაში არაფერი არ შეცვლილიყო).

რა თქმა უნდა, არ ვიზიარებ ქართველი სიმბოლისტების და სხვა მოდერნისტული სკოლების წარმომადგენელთა აზრს იმის შესახებ, რომ ქართულმა პოეზიამ, კერძოდ, მისმა მხატვრულმა ფორმამ დაქვეითება განიცადა XIX საუკუნეში, ასეთი მოსაზრება მისი აბსოლიტური გაგებით და იმ კატეგორიულ ფორმაში, როგორც მას გამოხატავდნენ, მაგალითად, „ცისფერყანნელები“, წარმომადგენდა 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 მოედებნათ მაქსიმალურად შესატყვისი მხატვრული ფორმა იმ შინაარსისათვის, რომლის გამოხატვაც მათ სურდათ. მთელი რიგი მათი ლექსებისა დღესაც ინარჩუნებს თავის ცოცხალ პოეტურ ძალას. ამის მაჩვენებელია, უპირველეს ყოვლისა ის, რომ ილიას და აკაკის შემოქმედება განაგრძობს სიცოცხლეს ხალხში.

მაგრამ ცხადია, რომ მათს პოეტურ ხელოვნებას არ ჰქონია და არც შეიძლება ჰქონოდა გარდაუვალი კანონის მნიშვნელობა.

ამიტომ მოხდა, რომ უკვე XIX საუკუნის დამლევისათვის ძველ-მა, ილიასა და აკაკისეულმა პოეზიამ და, კერძოდ, პოეტურმა ტიქნიკამ ნაწილობრივ უკვე ამონურა თავისი თავი და ეპიგონობაში იწყო გადაზრდა. ლიტერატურული ინერციის ძალით ეს ეპიგონური სული გადმოყვა XX საუკუნესაც და, რუსული ნეორომანტიზმის გვიანდელი გავლენით ოდნავ შეფერილი კარგა ხანს განაგრძობდა არსებობას — პოეტურ სტილში დამტამპული „ეთერებისა“ და „ზეფირების“, „არეებისა“ და „მთვარეების“, „ჰანგებისა“ და „ჩანგების“ სახით.

რასაკვირველია, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს საერთო პოეტური ატმოსფერო. უფრო სწორად, ის ინერცია, რომელიც ამ პოეტური მასის მამოძრავებელი იყო მაშინ.

ვაჟა-ფშაველას მოსვლა ქართულ პოეზიაში უდრიდა მთელი სამყაროს აღმოჩენას, მაგრამ ისტორიული სიმართლისათვის უნდა ითქვას, ახალი ქართული პოეზია არ ნასულა მისი გზით (თუმცა შემდგომში მან იქონია საკმაოდ ძლიერი ზემოქმედება ზოგიერთი ქართველი პოეტის შემოქმედებაზე).

ქართული ლექსის რეფორმაცია დაიწყო სწორედ იმ დროს, როდესაც ავადმყოფი ვაჟა-ფშაველა სიკვდილს ებრძოდა თბილისის ერთ-ერთ ლაზარეთში.

თანამედროვე ქართულ კრიტიკაში ალბათ იმიტომაც არ არის მიღებული ამ გარდატეხის შესახებ ლაპარაკი, რომ იგი მოახდინეს უმთავრესად იმ ქართველმა პოეტებმა, რომლებიც მაშინ დეკადენტურ მიმდინარეობას იყვნენ დაკავშირებულნი.

რასაკვირველია, ეს გარდატეხა არ მომხდარა ერთ დღეს, იგი გრძელდებოდა ათეული წლების განმავლობაში და, შეიძლება ითქვას, როგორც პროცესი, იგი განაგრძობს თავის განვითარებას დღესაც.

ეჭვს გარეშეა ისიც, რომ ეს არ ყოფილა თვისობრივი შეცვლა პოეზიისა. პოეზია დარჩა პოეზიად. გარკვეული სახეცვლილებანი განიცადეს მხოლოდ მისმა ხასიათმა და ფორმებმა.

არ არის არაფერი ცუდი და შესაშფოთებელი იმაში, რომ ეს ცვლილებები თავის დასაწყისში რალაცნაირად დაკავშირებულია სხვადასხვა ჩვენთვის მიუღებელ „იზმებთან“. ცნობილია, რომ რუსული პოეზიის რეფორმაციაც მოახდინეს ისეთმა პოეტებმა, რომლებიც თავიანთი შემოქმედებით გარკვეულ დროს ახლოს იდგნენ

სხვადასხვა მოდერნისტულ სკოლასთან: ბლოკი — სიმბოლიზმთან, მაიაკოვსკი — ფუტურისზმთან, ესენინი — იმაჟინიზმთან. არ იქნებოდა სწორი გვეფიქრა, რომ მაიაკოვსკი-ფუტურისტს არაფერი საერთო არ ჰქონდა საბჭოთა პოეტ მაიკოვსკისთან. რასაკვირველია, მისმა პოეზიამ განიცადა ღრმა ევოლუცია საბჭოთა წყობილების წლებში. მაგრამ მისი შემოქმედების ძირითადი პოეტური არსენალის, ფორმისა და ტექნიკის ჩამოყალიბება დაიწყო ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც მას თავისი თავი სამაგალითო ფუტურისტად მიაჩნდა. ახალი ქართული პოეტიკის ფორმირებაც დაიწყო უფრო ადრე, ვიდრე შეიქმნებოდა ქართული საბჭოთა პოეზია. ეს მოხდა ასე და ამისი აღიარება საჭიროა ისტორიული სიმართლისათვის, რაც უნდა უხერხული იყოს ამ სიმართლესთან შერიგება ზოგიერთ ზედმეტად სწორხაზოვნად მოაზროვნე ლიტერატორისათვის.

რასაკვირველია, ჩვენ არ გვინდა საქმე ისე წარმოვიდგინოთ, თითქოს ქართველმა დეკადენტებმა შექმნეს ახალი პოეტური ყალიბები, რომლებშიც შემდეგ ჩამოსხმული იქნა თანამედროვე ქართული პოეზია. ეს იქნებოდა კიდევ უფრო უხეში შეცდომა. მხედველობაში მაქვს ის გარემოება, რომ ახალი ქართული პოეტიკის შექმნის პროცესი ცალკეული ძვრების, ძიებებისა და მიგნებების სახით, დაიწყო უკვე მაშინ, როდესაც XX საუკუნის ქართველ პოეტთა უმრავლესობა ჯერ კიდევ ახლოს იდგა მოდერნისზმთან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ გარემოებამ თავისი უარყოფითი დალი დააჩნია ახალ ქართულ პოეტიკას, ამის გამო ეს პროცესი მიმდინარეობდა ძალზე რთულ ფორმებში, ღრმა შინაგანი წინააღმდეგობებით.

შემდეგში, როდესაც გალაკტიონ ტაბიძესთან ერთად თითქმის ყველა „ცისფერყანწელი“, ისევე როგორც ყოფილი ფუტურისტების მეთაური სიმონ ჩიქოვანი, გადმოვიდა რეალისტური ლიტერატურის პოზიციებზე, როდესაც ქართულ საბჭოთა პოეზიაში ძველ, ნაცად ოსტატებთან ერთად მოვიდა ახალი ძალები, ბევრი რამ იმ პოეტური სახეებიდან და ფორმებიდან, რომლებიც მოდერნისტებმა დანერგეს ლექსში, უცხო და მიუღებელი აღმოჩნდა თანამედროვე ქართული პოეზიისათვის.

„ცისფერყანწელებმა“ ეს იგრძნეს უკვე ოციან წლებში, ხოლო უფრო გვიან მათ შეძლეს, მთლიანად განთავისუფლებულიყვნენ სიმბოლიზმის გავლენისაგან. ეს იყო, რა თქმა უნდა, რთული და ხშირად მტკივნეული პროცესი, ცალკეული ჩავარდნებით, შეცდომებით და უკანსვლებით. მაგრამ, ჩვენი ღრმა რწმენით, იგი მაინც

მნიშვნელოვნად გააადვილა ერთმა ფრიად საგულისხმო გარემოებაში. საქმე ისაა, რომ არც პაოლო იაშვილისათვის, არც თვით გაფრინდაშვილისათვის და, მით უმეტეს, ტიცციან ტაბიძისათვის, სიმბოლიზში არასოდეს არ ყოფილა ბოლომდე ორგანული სტიქია, ხოლო რაც შეეხება გიორგი ლეონიძეს, იგი, ჩვენი აზრით, საერთოდ არასოდეს არ ყოფილა სიმბოლისტი ამ სიტყვის რეალური გაგებით.

საზოგადოდ დეკადანსის გავლენა არცთუ ისე ღრმა ყოფილა ქართულ პოეზიაში, სწორედ ამიტომ მოხდა, რომ, ისეთ პოეტს, როგორც იყო, მაგალითად, ტიცციან ტაბიძე, „ციცფერი ყანების“ არსებობის დროსაც დანერილი 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 გადავუსვით 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 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 გ.ტაბიძემ, ს.შანშიაშვილმა, ა.აბაშელმა, ი.გრიშაშვილმა და გ.ქუჩიშვილმა, ისე ტიცციან ტაბიძემ, პაოლო იაშვილმა, ვ.გაფრინდაშვილმა და გ.ლეონიძემ, ხოლო შედარებით უფრო გვიან — ს.ჩიქოვანმა, კარლო კალაძემ, ი.აბაშიძემ, გრ.აბაშიძემ, ლადო ასათიანმა და სხვ.

ასეთია მოკლედ ის შენიშვნები, რომლებიც საჭიროდ მივიჩნევთ გამეკეთებინა თანამედროვე ქართული პოეტური ხელოვნების გენეზისის საკითხთან დაკავშირებით.

მაგრამ, ვგონებ, აქ, ცოტა არ იყოს, ზედმეტად დავქანცე — მოთმინება მკითხველისა, რომელსაც ალბათ უფრო მეტად აინტერესებს, თუ რას ვგულისხმობ კონკრეტულად, როდესაც ვლაპარაკობ XX საუკუნის ქართულ პოეტიკაში მომხდარ რალაც გარდატეხაზე.

აქ, რასაკვირველია, იგულისხმება ის გარეგნული, ტექნიკური ცვლილებები, რომელთა შემჩნევა არცთუ ისე ძნელია ერთი თვა-

ლის გადავლებით (ამის შესახებ უკვე იყო ლაპარაკი ათიან და ოციან წლებში. სიმბოლისტები, მაგალითად, თავიანთ დამსახურებად მიიჩნევდნენ, რომ მათ მიერ პირველად ქართული პოეზიის ისტორიაში დანერგილი იქნა სწორი სონეტი, ტრიოლეტი და სხვ.) ეს მეტრული სახეცვლილებანი ნაწილობრივ გამოხატავენ იმ ძიებებს, რომლებიც დაიწყო რიტმის სფეროში. ამ მხრივ ქართულ ლექსში მიღწეულია დიდი მრავალფეროვნება.

საერთოდ, რიტმისადმი შეგნებული, პროფესიული ყურადღება წარმოადგენდა ახალი მსოფლიოს პოეზიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თავისებურებას.

რიტმის ფანატიკოსებად გვევლინებიან რუსულ პოეზიაში ალექსანდრე ბლოკი და მაიაკოვსკი.

მართალია, ამ რუსი პოეტებისაგან განსხვავებით, ქართული ლექსის არც ერთ ოსტატს არ ჩამოუყალიბებია სისტემურ ფორმაში თავისი თეორიული შეხედულებები რიტმის შესახებ, მაგრამ მაინც შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ პრაქტიკულად მათ მოახდინეს ქართული რიტმიკის მნიშვნელოვანი გადახალისება. ჩემი აზრით, ის რიტმული სახეცვლილებები, რომლებიც მოხდა XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში, ბევრით აღემატება უბრალო მეტრულ სიახლეებს. ამის გამო, თუ ჩვენს წარსულ პოეზიაში შეიძლება მოინახოს დღეისათვის გაბატონებული თითქმის ყველა მეტრის ისტორიული პრეცედენტი, შეუძლებელია იგივეს თქმა თანამედროვე ქართული რიტმიკის შესახებ. სრულიად ახალი, წარსულის პოეზიისათვის უჩვეულო ჟღერადობაა მიღწეული, მაგალითად, შემდეგ სტრიქონებში:

რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს?

ჩუმი შრიალი საიდან არი?

ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს,
მაინც მწვერვალებს ედება ქარი.

ან:

ამ დროს ბრუნდებოდა გრიგოლ ორბელიანი ორთაჭალიდან,

ცხელი ცოცხალით სავსეა ნიავი.

ესაა ხმა ჭიჭყინასი ასე გულსაკლავი,

თუ კრწანისიდან მოდიან თათრები.

ან:

ეს თოვლია, თუ მიმინომ

დააფეთა მტრედები,

ვარსკვლავთა ოთახებში

ჩათელემილებს ეძინათ,

ეხურათ ხავერდები...

ან:
მეამება სამაია
ივერიის ღვთისმშობელის ბაია,
შენი თვალი ღია სამარეა,
შენი კაბა — ჭრელი ჭიამაია.

ან:
ზღვა ღელავს,
ზღვა ღელავს,
ამხელა სივრცე
ნაპირებს აწყდება,
ბორჯავს და მწყრაღია...

აქ შეიძლება კიდევ არა ერთი და ორი მაგალითის მოტანა, მაგრამ მაინც საჭიროა შევნიშნოთ, რომ ქართული რომანტიკის სფეროში დღეისათვის ბევრად უფრო მეტია შესაქმნელი, ვიდრე შექმნილი. ამ მხრივ დარჩენილია კიდევ აუარებელი ამოუწურავი შესაძლებლობა. სწორედ ამიტომ ქართული პოეზიის მომავალი თაობისაგან ჩვენი მკითხველი სამართლიანად მოელის კიდევ უფრო გაბედულ ძიებებს რიტმიკის სფეროში.

რიტმულ სიახლეებთან ორგანულად დაკავშირებულია ინტონაციური ორიგინალობის საკითხი. ამ მხრივაც, ვფიქრობ, 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 შემთხვევითს იშვიათობას, დღეისათვის ამ ხერხის საიდუმლოება ხელმისაწვდომი გახდა თითქმის ყველა დამწყები პოეტისათვის.

მნიშვნელოვნად შეიცვალა ჩვენი დროისათვის პოეტური ფრაზის კეთილშოვნების, მისი მუსიკალური გამართულობის კრიტერიუმები. სხვათა შორის, აღსანიშნავია, რომ დღევანდელი მკითხველი სრულიად სხვადასხვა ზომით უდგება ამ მხრივ ძველსა და ახალ ლექსს.

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 სიახლეებით.

ამ ცვლილებებზე კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ძვრები, ვფიქრობ, მოხდა ქართული ლექსის შინაარსში, ან, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მის „შინაგან ფორმაში“.

მე აქ მხედველობაში მაქვს ის ევოლუცია, რომელიც განიცადა ქართულმა პოეტურმა აზროვნებამ, სახეთა სისტემამ, მეტაფორისტიკამ. ჯერ ერთი, მოხდა მხატვრულ-გამომსახველობით სარეზერვუალათა 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 XX საუკუნის პოეტებისათვის — ალ.ჭავჭავაძიდან დაწყებული ი.ევდოშვილამდე.

საოცრად, შეიძლება ითქვას, თვისობრივად გართულდა მეტაფორული აზროვნება: პოეზიაში თითქოს თავიდან იქნა აღმოჩენილი ახალი შესაძლებლობები. პოეტური ფერწერის ახალი საშუალებები, კონტრასტული საღებავები, ფერთა ნიუანსები. პოეზია თითქოს კიდევ უფრო მიუახლოვდა თავის იდეალს — იგი ნამდვილად იქცა „სახეებით აზროვნებად“.

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, დაძლეული იქნა სიმბოლისტიკებისათვის დამახასიათებელი აბსტრაქციულობა 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 (მხედველობაში მაქვს ისეთი სახეები, რომლებიც ერთდროულად მოქმედებენ ადამიანის არა ერთ, არამედ რამდენიმე გრძნობაზე ან შეგრძნებაზე). მაგა-

ლითად, სიმონ ჩიქოვანის „წეროს დარად ნიგნში მდგარი“ შეესატყვისება არა მხოლოდ იმის გამო, რომ იგი ემთხვევა იმ ხედვის შთაბეჭდილებას, რომელსაც ჩვენზე ახდენს „დავითიანში“ მოთავსებული გურამიშვილის ავტოპორტრეტი, არამედ იმიტომაც, რომ ეს სახე ჩვენ გვიქმნის აედრის, სხვა ქვეყანაში გადაკარგვის, სიმარტოვისა და მიუსაფრობის რთულ განწყობილებას, რაც პოეტურად ორგანულია გურამიშვილის ადამიანური პიროვნების გასაგებად.

თანამედროვე მეტაფორისტიკის განვითარებისათვის სიმბტომატურია კიდევ ერთი ნიშანი: ეს არის პოეტურ სახეებში „სიბრტყეთ შენაცვლების“ ან, სხვანაირად, 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
წყდებოდნენ, როგორც მწყდებოდა გული.

(აქ წვეთის მოწყვეტა მოულოდნელად არის დაკავშირებული გულის დანყდომასთან).

დაახლოებით ასეთივე პრინციპზეა აგებული:

მე მილატეს ძველმა რითმებმა,
(ძველ მეგობრებსაც ვამჩნევ მე ლალატს).

სხვა კიდევ უფრო მოულოდნელი შესატყვისობა არის აღმოჩენილი გალაკტიონ ტაბიძის მიერ ასეთ პოეტურ სახეში:

...და სალამო მდინარის
გახელილი ცისფერად.

„სიბრტყეთა შენაცვლების“ პრინციპზეა აგებული აგრეთვე გ.ტაბიძის მოულოდნელი ეპითეტები: „შეშლილი ფერი“, „ბებერი ქარი“ და სხვ. ისეთი ხასიათის პოეტური სახეები გვხვდება გიორგი ლეონიძესთანაც. მაგალითად:

მთვარე შრიალებს ფიჭვივით.

განსაკუთრებით მდიდარია ამ მხრივ ს.ჩიქოვანის შემოქმედება:

„ურმულივით ახლოვდება შელამება...“

„და ვით ფიქრები, ნებებიან ძნები...“

„სიმინიფეში შევედი თუ ხეობაში...“

„როგორც ყვილი, როგორც სამრეკლო,
მთებზე გადმოდგა ჩემი მყინვარი...“

„ჰაერს ზარივით ჰკიდია ჰანგი...“

და სხვ.

შეიძლება აქ შემოგვეკამათონ, რომ სხვადასხვა მოვლენის ან საგნის ურთიერთ დაპირისპირება ან დაკავშირება ოდითგანვე წარმოადგენდა ყოველგვარი პოეტური შედარების საფუძველს და აქ არაფერი არ არის ახალი. მართლაც უნდა ვაღიაროთ, რომ პოეზიის ერთ-ერთი მთავარი ხერხი დღემდე უცვლელი დარჩა თავის პრინციპში.

ჩვენ აქ ვგულისხმობთ მხოლოდ იმ შეგნებულ კონტრასტულობას, მოულოდნელობის იმ ეფექტს, რომელიც მისი „გამოყენებისას იქნა მიღწეული.

სიბრტყეთა შენაცვლებისადმი მიდრეკილება არ არის თანაბრად დამახასიათებელი ჩვენი დროის ყველა პოეტისათვის, თუ საილუსტრაციოდ ავიღებთ რუსულ მწერლობას, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ, მაგალითად, პასტერნაკისათვის იგი წარმოადგენს პოეტური სახის აგების თითქმის ძირითად სამუშაო ხერხს, ხოლო ტვარდოვსკის შემოქმედებისათვის ძალზე იშვიათ „ფუფუნებას“, მაგრამ როგორც ახალი ტენდენცია, იგი, ჩვენი აზრით, მაინც ინარჩუნებს ნიშანდობლივ ხასიათს მთელი XX საუკუნის პოეზიისათვის.

სხვათა შორის, ევროპულ ლიტერატურაში ამ პოეტურ მეთოდს გააჩნია თავისი ისტორიული ძირები, რომელთაც XIX საუკუნეში გადაეყვართ. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს შარლ ბოდლერის ცნობილი ლექსი „შესატყვისობანი“, რომელშიაც 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, არის მიმოხილული ის თავისებური მსოფლშეგრძნება, რომელიც ახალმა პოეზიამ შეითვისა შემდეგში და რომლის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა, მაგალითად, ამა თუ იმ სურნელში შესატ-

ყვისი მელოდური ჟღერადობის განჭვრეტა ან, ვთქვათ, ამა თუ იმ ფერის აღქმასთან სხვა ხასიათის ფიზიკური განცდის (ტკივილის, ნყურვილის და სხვ.) დაკავშირება.

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 ამ მისტიკურ „ნაჭუჭს“, ასეთ შემთხვევაში ძნელი არ იქნება მასში, როგორც მხატვრულ კონცეფციაში, იმ „რაციონალური მარცვლის“ აღმოჩენა, რომელიც საზოგადოდ მთელ ახალ ევროპულ პოეტიკას უდევს საფუძვლად.

თავისი წარმომშობით ეს ტენდენცია დაკავშირებული უნდა იყოს იმ ცვლილებებთან, რომლებიც მოხდა თანამედროვე „პოეტური ლოგიკის“ სფეროში. ეს უკანასკნელი, ჩემი აზრით, ერთსა და იმავე დროს, გახდა უფრო ბუნებრივი და უფრო პარადოქსული. შევეცდები ამ, ალბათ უცნაური დებულების გაშიფვრას. საქმე ისაა, რომ თანამედროვე პოეტური ლოგიკა (ტერმინები „პოეტური აზროვნება“ და „პოეტური ლოგიკა“ ჩვენ მიერ ამ წერილში იხმარება მათი ვინრო, სპეციფიკური გაგებით) 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 ელემენტებს.

პოეტური ლოგიკის „დერაციონალიზირებამ“ გამოიწვია მთელი რიგი სხვადასხვა ხასიათის ცვლილებისა 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 მაგალითისათვის ი.ჭავჭავაძის

ჩემო კალამო, ჩემო კარგო, რად გვინდა ტაში?

რასაც ვმსახურობთ მას ერთგულად კვლავ ვემსახუროთ,

ჩვენ წმინდა სიტყვა უშიშარად მოვფინოთ ხალხში,
ბოროტ საკლავად — მათ სულთხედომის 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 ხვესური, ვიცი, დანტეა.
ვიცი, ბელურას პატარა ტანში
დაკეესებული ცეცხლი ანთია.

ჩვენ აქ გვაინტერესებს ამ ორ ლექსს შორის არსებული კონ-
ცეფციური სხვაობა. ჩვენთვის მთავარია ის განსხვავება, რომე-
ლიც მათს მხატვრულ ფორმაში არის გამოძყლავებული. თუ პირ-
ველად ავტორისეული იდეა და ჩანაფიქრი დამტკიცებულია სრუ-
ლიად ნათელი და ლოგიკური სწორხაზოვანი მსჯელობით, (რასაც
თან ერთვის ილიასათვის ჩვეული „სიტყვაკაზმულობის“ ელემენ-
ტები), მეორეში იგი დასაბუთებულია უკვე სპეციფიკური, მხატვ-
რული არგუმენტაციით, ე.ი. ცოცხალი სახეების მოშველიებით.

თუ ჩვენ დაკვირვებით შევადარებთ ძველსა და ახალ პოეზიას,
ძნელი არ იქნება იმის შემჩნევა, რომ თანამედროვე პოეტურ ლო-
გიკაში შესულია მთელი რიგი სრულიად ახალი ცნებებისა. ასეთია,
მაგალითად, ემოციური ქვეტექსტის ცნება. სხვათა შორის, ჩვენმა
მკითხველმა უკანასკნელი 40 წლის განმავლობაში უკვე ისწავლა ამ
პოეტური ტექსტის განხილვა ისე, თითქოს ეს იყოს რაიმე მეცნიე-
რული ტრაქტატი ან პუბლიცისტური ნაწარმოები, რომელშიაც ყო-
ველ სიტყვას ან ფრაზას მხოლოდ პირდაპირის მნიშვნელობა აქვს.

აქ უნდა ითქვას, რომ ჩვენი დროის ქართულ პოეზიაში ემოციუ-
რი ქვეტექსტი უკვე აღარ წარმოადგენს რომელიმე ერთი ან ორი
პოეტის მონოპოლიას. სტრიქონთა შორის მოქცეული შინაარსის
ამოკითხვა დღეს აუცილებელ წინაპირობას წარმოადგენს არა
მარტო იმ რთულ ლირიკულ განწყობილებათა „გასაშიფრავად“,
რომელსაც შეიცავს მაგალითისათვის, გალაკტიონ ტაბიძის პოე-
ზია, ამგვარი მიდგომა დღეს საჭირო და აუცილებელია ისეთი რეა-
ლისტური ნიჭისა და პუბლიცისტური შემართების პოეტთა მიმარ-
თაც, როგორადაც გვევლინებიან, ვთქვათ, კარლო კალაძე და
აღიო მირცხულავა. იგივე უნდა ითქვას, მაგალითად, ირაკლი აბა-
შიძისა და ლადო ასათიანის ზოგიერთ ლექსზე, მიუხედავად იმ სი-

ხალასისა და უშუალობისა, რომელიც მათი პოეტური სიტყვისათვის არის დამახასიათებელი.

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 ისტორიული გამოცდილებისა, რომელიც ქართულ პოეზიას გააჩნია.

თუ დღეს ქართულ ლექსებში პოეტურ ენას შესწევს ძალა იყოს ბევრად უფრო ლაკონური, უფრო „ეკონომიური“ ამა თუ იმ აზრობრივი ან ემოციური ნიუანსის გადმოცემისას, თუ იგი ამ მხრივ მკითხველისაგან მოითხოვს გამჭრიახობისა და გემოვნების გარკვეულ დონეს, ეს იმიტომ, რომ ამისათვის, მომზადებულია 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 არა მოჩვენებითი სიღრმით, 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 ახალი სისადავის მისაღწევად, რომელიც მომავალში არა მხოლოდ უნდა გათანაბრდეს, არამედ კიდევაც უნდა აღემატებოდეს თავისი სიჭარბით წარსული პოეზიის კლასიკურ უბრალოებას. ისევე როგორც მეცნიერებაში ყოველი ახალი, თავისთავად მარტივი, კანონის დადგენა მოითხოვს ათას პიპოთეზურ დაშვებას და გაბედულ ექსპერიმენტს, პოეზიაშიც დიდი და საბოლოო განზოგადებანი შესაძლებელია მხოლოდ ემპირიული ძიებების ნიადაგზე.

მაგრამ ჩვენ აქ აღარ გავაგრძელებთ სიტყვას ამ საკითხთა შესახებ, რადგანაც ვშიშობთ, რომ იგი საეჭვო წინასწარმეტყველებათა სფეროში გადაგვიყვანს. ხოლო ჩვენს მიზანს კი შეადგენს მხოლოდ დღესდღეობით რეალურად არსებული ზოგიერთი მოვლენისა და ტენდენციის დადგენა და კონსტატაცია.

ყოველ ზემოაღნიშნულს კი ჩვენ მივყავართ ერთ მთავარ დასკვნამდე, რომ თანამედროვე ქართულ ლექსში პოეტური აზროვნება

ნარმოადგენს უპირატესად „ემოციურ“ აზროვნებას და რომ ეს არის ახალი ქართული პოეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანთვისება, რომლის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია მისი პრაქტიკული განხილვა ყოველ კერძო შემთხვევაში.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ძალიან 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 ლიტერატურისმცოდნეობაში ჯერ კიდევ არ არის გამომუშავებული და საბოლოოდ დადგენილი ის ახალი თეორიული ტერმინოლოგია, რომელიც თანამედროვე პოეტური ხელოვნების რეალურ დონეს უნდა შეეფარდებოდეს.

საბოლოოდ გვინდა ყურადღება მივაქციოთ ერთ საკითხს, რომელიც სერიოზული შესწავლის ღირსია. თანამედროვე ქართულ ლექსში, როგორც არასოდეს, ამაღლდა და განვითარდა დეტალის ფუნქცია, და ეს მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს პოეზიას ჰყავდა პოეტური დეტალის ისეთი ვირტუოზები, როგორიც რუსთაველი და ბესიკი იყვნენ.

ეს პროცესი საზოგადოდ დამახასიათებელია XX საუკუნის პოეზიის განვითარებისათვის როგორც ევროპაში, ისე რუსეთში.

სხვათა შორის ყველა ამ ცვლილებამ და სიახლემ გარკვეული ზემოქმედება მოახდინა არა მარტო თანამედროვე ქართული ლექსის „შინაგან ფორმაზე“, არამედ მის გარეგნულ კომპოზიციურ არქიტექტონიკაზეც.

თუ XIX საუკუნისათვის ტიპური იყო ე.წ. „სიუჟეტიანი“, უფრო სწორად „ერთშინაარსიანი“ ლექსი, რომელიც იწერებოდა ერთი რაიმე ამბის, ერთი იდეის, ან ერთი შთაბეჭდილების გადმოსაცემად, და ეს კეთდებოდა უმთავრეს შემთხვევებში სწორხაზოვნად, თანამედროვე ქართული ლექსის კომპოზიცია გართულდა, გახდა უფრო კომპაქტური, უფრო მეტად დაიტვირთა მრავალფეროვანი ემოციური შინაარსით, უფრო მრავალმხრივად გადმოცემული განწყობილებით. ნარმოიშვა ახალი ტიპის ლექსი, უფრო ტევადი და ელასტიური პოეტური განცდის უშუალო ფიქრებისათვის. რასაკვირველია, ეს არ გამორიცხავს ჩვენს დროში სიუჟეტიანი ლექსის არსებობის კანონზომიერებას. ასეთი ლექსი იწერება დღესაც და ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ ის ანაქრონიზმად გამოვაცხადოთ.

სწორი არ იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ყველა ის ცვლილება ქართულ პოეტიკაში მოხდა უცხოური ან რუსული ლიტერატურის გავ-

ლენით. ცხადია, ამ გავლენამ შეასრულა თავისი როლი. სრულიადაც არ არის საჭირო თანამედროვე ქართული პოეზია წარმოვიდგინოთ იზოლირებულად და ხელოვნურად მოწყვეტილი ახალი მსოფლიო ლიტერატურის განვითარების გზებს. კერძოდ, უნდა ვაღიაროთ, რომ ქართულ პოეზიაზე მნიშვნელოვანი ზემოქმედება იქონია იმ სიახლემ, რაც საერთოდ XIX საუკუნეში დამკვიდრდა. მსოფლიო რეალისტური ხელოვნების თითქმის ყველა ჟანრში — ფერწერიდან დაწყებული პოეზიამდე. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ყველა ცვლილება ქართულ პოეტიკაში მოხდა, უპირველეს ყოვლისა, იმის გამო, რომ გამოიცვალა, გართულდა და გამდიდრდა თვით თანამედროვე ქართველი ადამიანის შინაგანი სამყარო. ხოლო, მეორე მხრივ, არანაკლებ საგულისხმოა ის, რომ თვით ქართული ლექსის ბუნებაში, მის მრავალსაუკუნოვან მაღალ კულტურაში იყო ყველა მონაცემი, რომლებმაც შესაძლებელი გახადეს ამ ახალი საფეხურის მიღწევა.

ყოველივე ამაზე საუბარი მოგვიხდა იმის გამო, რომ სწორედ დღეს, ჩემი აზრით, ძალიან მწვავედ დგას ქართული პოეზიის, მისი მხატვრული შინაარსისა და ფორმის, მისი განვითარებისა და მომავალი პერსპექტივების საკითხი. არის დიდი შინაგანი ძვრები, ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი ბრძოლა და წინააღმდეგობები და, სამუხებროდ, ეს სრულიადაც არ არის ახალი ჩვენს ლიტერატურულ კრიტიკაში. ძალზე იშვიათად, ძუნწად იწერება წერილები პოეტური ოსტატობის შესახებ. მივიწყებულია მთელი რიგი მტკივნეული საკითხებისა, რომლებიც გამომზიურებასა და სერიოზულ განხილვას მოითხოვს.

დღევანდელ ქართულ კრიტიკაში არის ისეთი შემთხვევები, როდესაც თანამედროვე პოეზიის ნაწარმოებები განიხილება უკვე საკმაოდ მოძველებული და ამის გამო ფაქტობრივად უვარგისი კრიტიკიუმებით. ბუნებრივია, ეს დროგასული, ტრაფარეტული საზომები შეუძლებელს ხდიან ჩვენი დროის ამა თუ იმ მნიშვნელოვანი პოეტური მოვლენის ამომწურავსა და ღრმა შეფასებას.

გარდა ამისა, ეს იწვევს, კრიტიკული მომთხოვნელობის შესუსტებას. ის სტანდარტული განსაზღვრება, რომლებიც დღემდე შემორჩა ქართულ კრიტიკას (ყველა ეს „გულწრფელი“, „ომახიანი“, „ერთი ამოსუნთქვით ნათქვამი“ და ა.შ.), სინამდვილეში ხშირად წარმოადგენენ ამა თუ იმ პოეტური ნაწარმოების მხატვრული უნიუბისა და პრიმიტიულობის ხელოვნურ საფარველს.

ვფიქრობ, დღეს, როგორც არასდროს საჭიროა ოსტატობისა და ფორმის საკითხთა პირველ პლანზე წამოწევა და მათ შესახებ

პრინციპული ლაპარაკი. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იქნება შესაძლებელი მთელი იმ მხატვრული გამოცდილების განზოგადება და ობიექტური შეფასება, რომელიც დაგროვილია ქართული პოეზიის მიერ, თუნდაც უკანასკნელი ათეული წლის განმავლობაში.

ასეთი თეორიული გამოკვლევა წარმოადგენს ჩვენი ახალი ლიტერატურისმცოდნეობისა და კრიტიკის გადაუდებელ ამოცანას, რადგან დადგა დრო, რომ თანამედროვე ქართულ პოეზიაში მოხდეს ფასეულობათა სერიოზული გადასინჯვა, პოეტური ხელოვნებისადმი მაღალი პროფესიული მომთხოვნელობის პოზიციებიდან.

1957 წ.

დიდი გზა

ჯანსუღ ჩარკვიანი ერთი იმათთაგანია, ვისაც დღეს მთელი საქართველო იცნობს, დიახ, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, მთელი საქართველო — არა მხოლოდ როგორც პოეტს, არამედ როგორც მოქალაქეს, პიროვნებასაც.

ამის მიზეზი, სხვათა შორის ისიცაა, რომ ის ღია, გახსნილი ცხოვრებით ცხოვრობს, ასეთია მისი ცხოვრების სტილი.

ამგვარია მისი პოეზიაც, მისი საზოგადოებრივი საქმიანობაც, წარმოდგინეთ, პირადი, კერძო ცხოვრებაც.

სად არ შეხვდებით ამ ადამიანს! საქართველოს რომელ კუთხეში, რომელ დანესებულებაში, რომელ ბილიკზე, რომელ გზაჯვარედინთან არ გამოჩენილა იგი, არა უცხო სტუმრად, არამედ როგორც ამ ქვეყნის მკვიდრი, მისი მოჭირნახულე და ერთგული შვილი.

ზოგჯერ გიკვირს კიდევაც, როგორ ასწრებს ის ამდენს — ამდენი ინტერესის, საზრუნავის, ამდენი მისამართის, ვალდებულების, ამდენი განცდისა და ზრუნვის ერთ გულში დატევას.

მწყურვალისათვის
მიმატანინე წყალი;
მევალისათვის
მიმატანინე ვალი.
გზააბნეულისთვის
მასწავლებლბინე გზები,
შეუნამლავი
შემანამვლინე ზვრები..

ეს მისი სიტყვებია. ბევრი, ძალიან ბევრი მოვალე ჰყავს ჯანსუღ ჩარკვიანს. მან თვითონ ჩაიგდო თავი ამ მუდმივ, გადაუხდელ ვალში.

მაგრამ მთავარი მოვალე მაინც სამშობლოა, ქართველი ხალხი, დღევანდელი საქართველო.

დიდი გზა გამოიარა პოეტმა. თითქოს გუშინ დაინყო ეს გზა და, აი, მეოთხედი საუკუნე სრულდება, რაც ის პოეზიის მუდმივ საგუშაგოზე დგას.

ყველა მის მიერ გამოვლილი გზები რომ შეეკრიბოთ, ალბათ დედამინას შემოსწვდებოდა.

ის ახლაც გზაშია, ვინაიდან თავისი ბუნებით, თავისი ტემპერამენტით იმ პოეტთა რიგს ეკუთვნის, მუდამ რომ იჩქარიან, მუდამ დიდ გზას ადგანან.

მოდრაობა მისი სტიქიაა:

ერთი ბედი გვაქვს:

ბორჯომულავ,

— რას მოვესწარი,

ერთი ოცნება,

ერთი ფიქრი —

სავსე მზესავით,

ვიცი, აქ არის

ჩემი არვე

და სამწყემსავი,

მაგრამ არ ვიცი

სად ვიჩქარი,

ასე შენსავით.

ჯანსუღ ჩარკვიანი როგორც პოეტი, ძალიან გამოიცვალა უკანასკნელ დროს. 1959 წელსაა დანერილი მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი:

შენ არ გინახავს ჩემი ნისლები

მთიდან ქორების ფრთით მოტანილი,

თეთრი ქარებით როგორ ივსება

დღეები ლურჯი ქრისტეს ტანივით.

შენ არ გინახავს, მოდი და მნახე,

რომ ეს ტაძარი ჩემი ტანია!

სათნოებისა ვარ შენი სახლი,

მორჩილებისა ვარ შენი სახლი,

შენი სხეულის ვარ ბეთანია.

მომდევნო წლებში პოეტის მანერა კიდევ უფრო იხვეწება. ის თავის თაობასთან ერთად იზრდება და თანდათან იმორჩილებს სიტყვას.

შეიძლება ითქვას, რომ ჯანსუღ ჩარკვიანმა უკანასკნელ დროს შეგნებულად დასთმო განვლილი წლების ზოგიერთი ფორმალური მონაპოვარი.

სამაგიეროდ, მისი პოეზიის შინაარსი დღეს გაცილებით უფრო მდიდარია, მრავლისმომცველი და, რაც მთავარია, განუზომლად უფრო ცხოვრებისმიერი.

ეს შინაარსი ახალ ფორმას ეძებს განსასაგნებლად და ამის გამო ლექსი გამუდმებით იცვლება. ძველი ფორმა, ძველი განწყობილებები, ძველი სახეები ამ შინაარსისათვის უკვე გამოუსადეგარია.

მე კარგად მახსოვს იმავე 1959 წელს გამოცემული პოეტის ლირიკული კრებული სათაურით: „ერთი ღამის სიჩუმეში“.

„ერთი ღამის სიჩუმე“ — რა უცხოა ეს სიტყვები დღევანდელი ჯანსუღ ჩარკვიანისათვის.

მის ყველა ამჟამინდელ ლექსს თითქოს შუადღის ჭავლი ასდის, შუადღის სიმცხუნვარეში, გუგუნში და ორომტრიალშია დანერილი:

რადგან სიცოცხლე ერთი ბენოა
ცეცხლივით უნდა სული უბერო!

ასეთია პოეტის დევიზი. ასე ესმის, ასე სწამს, ასე წარმოუდგება მას საკუთარი დანიშნულება ამქვეყნად.

ხანდახან გვეჩვენება: სუნთქვა დაელია! აი, უკვე აღარ ყოფნის! ისე სახიფათოდ დუნდება სტრიქონი, ისე ლალატობს დაღლილი სიტყვა:

მე დავილალე, ჯიმშერ!

სასონარკვეთით აღმოხდება ასეთ დროს...

და მაინც სულმოუთქმელად მიჰყვება თავის აღმართს, მეორე სუნთქვის, ახალი შთაგონების, ახალი აღმაფრენის იმედით.

ზოგიერთი ჩვენი ლირიკოსისაგან განსხვავებით ჯანსუღ ჩარკვიანს არა აქვს თავისი მკვიდრად შემოღობილი სამყარო დღევანდელ ქართულ პოეზიაში.

ის არც ცდილობს, არც ესწრაფვის ამგვარ განცალკევებას. პირიქით: ყველა ახალ ციკლში თუ ახალ ლირიკულ პოემაში ახალ ინტონაციებს ეძებს, ხან ხალხური პოეზიის სათავეებს ენაფება, ხან აკაკის, ხან ვაჟას, ხან გალაკტიონს, ხან გიორგი ლეონიძეს.

ახირებული მკითხველი ამგვარ დასესხებებს, ამგვარ შეხშიანებას საჩოთირო საქმედ უთვლის პოეტს, სინამდვილეში ეს ჯანსუღ ჩარკვიანის პოეტური მანერის, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მისი პოზიციის კანონზომიერი შედეგია.

ის შეგნებულად აცოცხლებს, ახალი შინაარსით ავსებს ამა თუ იმ ცნობილ პოეტურ მოტივს.

მაგალითად, როცა ის წერს „მაგრამ რამდენად მშვენიერი ხარ“, ეს მიმბაძველობა კი არ არის, არამედი დიდი წინაპრის სული-

ერი ტკივილის გაზიარების, თავიდან განცდის, საკუთარი ტკივილით გაგების ცდაა.

ჯანსუღ ჩარკვიანის დღევანდელ შემოქმედებაში განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიხატა ერთი დროისმიერი ნიშანი — პოეზიის, საერთოდ, მწერლობის, დიდ სახალხო ცხოვრებასთან, სადღეისო, ეროვნულ საჭიროებასთან მაქსიმალური დაახლოებით ტენდენცია.

შეიძლება ითქვას, რომ 20-იანი წლების შემდეგ ქართულ პოეზიას არასოდეს არ დასტყობია თანამედროვეობის სოციალურ ძვრებში ესოდენ უშუალო ჩარევის სულისკვეთება და ამ სულისკვეთების შესატყვისი მძაფრი პუბლიცისტური პათოსი.

„რწმენის კედლიდან“ მოყოლებული ჯანსუღ ჩარკვიანი გამუდმებით წერს ისეთ თემებზე, რომელთაც საზოგადოებრივად პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვთ და ამის გამო საზოგადოების, საზოგადოებრივი აზრის ყურადღების ცენტრში დგანან.

შემთხვევითი არ არის, რომ მან თავი გამოიჩინა, როგორც პუბლიცისტმაც. „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაბეჭდილი მისი რეპორტაჟი უცნობი ჯარისკაცის ნეშტის საქართველოს დედაქალაქში ჩამოსვენების გამო, ამ მხრივ სანიმუშოა. ეს არის დიდი განცდით და, ამავე დროს, მოქალაქეობრივი და მწერლური პასუხისმგებლობის ღრმა გრძნობით დანერილი, ამაღელვებელი ნარკვევი. სანიმუშოა პოეტის მაგალითი, რომელმაც უშუალო მონანიღეობა მიიღო ამ კეთილშობილური აქტის აღსრულებაში.

როგორც პოეტი, ის უკანასკნელ წლებში მთელი დატვირთვით მუშაობს — მთელი თავისი ძალის, ენერჯიის შთაგონების დაუშურვებლად. ვერ ვიტყვით, რომ ყველაფერი, რასაც ის უკანასკნელ წლებში წერს, ერთ დონეზეა შესრულებული.

როდესაც პირადად მე ჯანსუღ ჩარკვიანის ზოგიერთ დღევანდელ ლექსს ვკითხულობ, ხშირად მაგონდება მაიაკოვსკის ცნობილი სტრიქონები:

Умри мой стих,
Умри как радость!..

ჯანსუღ ჩარკვიანს არ ენანება თავისი სიტყვა. არ ენანება თავისი ლექსი ასეთი სიკვდილისათვის გასაწირავად. ან, როგორც აკაკი იტყოდა, არ ეთაკილება პოეზიაში „დღიური მუშის“ როლი.

როდესაც შენ გვერდით ვინმე მართლა იბრძვის, ეძებს, გზას იკვლევს, ასეთი კაცისათვის გამხნეების სიტყვას ოქროს ფასი აქვს.

მე მინდა, ძალა და სიმხნევე ვუსურვო „რწმენის კედლის“ ავტორს ახალი, მძიმე, ნამდვილი გამარჯვებების მოსაპოვებლად.
მინდა, ჩემი წერილი მისივე სიტყვებით დავასრულო:

ისევ ქვეყნის შენებად
დგახარ ცეცხლის აღმურში,
შენს შვილს შეეშველება
მამულის სიყვარულში.

1977 წ.

„დინოზავრების ნაკვალევზე სიარული აკრძალულია!“

I

ეს გონებამახვილური წარწერა სათაფლიას ნაკრძალში დავგვხვდა ოციოდე წლის წინ, მე და ჩემს მეგობრებს — მაშინ ჯერ კიდევ სავსებით ახალგაზრდა ქართველ ლიტერატორებს.

დიდი ხანია გადაწყვეტილი მაქვს დავწერო წერილი ამ სათაურით.

პეტრე ჭაბუკიანი — სათაფლიელი პატრიარქი — პრეისტორიის დიდი მოსარჩლე და მოყვარული — უთუოდ ბრძენი კაცია. ჩვენ ეჭვად გვაქვს, რომ მან ეს აბრა საგანგებოდ გამოკიდა იმ დღეს...

დინოზავრების ნაკვალევზე სიარული, მართლაც სახიფათოა. არა დინოზავრებისთვის, ცხადია, არამედ მათთვის, ვინც კვალში გაყოლას მოინდომებს.

პოეზიაში ადრე თუ გვიან აუცილებელი ხდება ახალი კვალის გაჭრა. ეს ძნელი საქმეა — ათასი ფათერაკით სავსე და საკმაოდ უმადური.

ხდება ისეც, რომ ბილიკის გამკვალავი განზე დგება და „შემდგომად მავალ“, გაცილებით ახოვან პიროვნებას უთმობს გზას.

გაკვალული ბილიკით სარგებლობა თავისთავად სათალიკო საქმე არ არის. მაგრამ თუ გზაზე დინოზავრმა გაიარა...

გინახავთ პეტრე ჭაბუკიანის სამფლობელო? დინოზავრების ნაფეხურები ქვადქცეულ ნიადაგზეა ამოტვიფრული. ამ ქვაზე ხელმეორედ გავლა უბრალოდ არ ღირს. გინდა იარე, გინდა არა. ქვა ქვად რჩება. სხვას აღარაფერს დაიმჩნევს.

ერთი გარემოების გათვალისწინებით: პოეზიაში მთავარია არა ის, რაც ახალია, არამედ ის, ამავე დროს, მარადიულია, ანუ სამუდამოდ რჩება (სათაფლიაში შემორჩენილი ანაბეჭდებივით).

და კიდევ:

ის უცნაური არსებები იმისათვის არ გამოჩენილან ამ მიდამო-ებში, რომ სპეციალისტებისთვის სალექციო მასალა დაეტოვებინათ.

მათ გაიარეს ნაწვიმარ ქვიშაზე, უხსოვარ დროში არსებულ ოკეანის პირას. ალბათ სიამოვნებდათ კიდევ როცა დაშაშრულ ფეხის გულებს ნამიან სილას ახებდნენ. წარმოდგენა არ ჰქონდათ, რომ მათ ზურგს უკან მარადისობა იყო ჩასაფრებული.

* * *

ჩვენი საუკუნის ქართულ პოეტიკაში კარდინალური გარდატეხა ათიანი და ოციანი წლების მიჯნაზე მოხდა.

ამის შემდეგ მოვლენები უფრო მშვიდობიანად ვითარდებოდნენ.

მაგრამ პოეტური აზრი მაინც გამუდმებით მოძრაობდა, ახალი ნაპირებისკენ ილტვოდა, ან სიღრმეში განაგრძობდა დუღილს, მაშინაც კი, როცა ზედაპირზე უიმედო შტილი იყო გამეფებული.

ყველაზე გაბედული ცდა ქართული ლექსის გვიანდელი მოდერნიზებისა, რომელიც ჩემი თაობის მეხსიერებაში დარჩა, მუხრან მაჭავარიანს ეკუთვნის. მან შემოიტანა მნიშვნელოვანი ცვლილებები ინტონაციაში და ლექსიკაში.

ეფექტს აძლიერებდა ის გარემოება, რომ ეს იყო პირველი ცდა დიდი ინტერვალის შემდეგ.

ამით მე სხვა პოეტების წელიწადს არ უარვყოფ. უბრალოდ, ყველა ფაქტს და საგანს თავისი სახელი უნდა დაერქვას.

მაგალითად, ანა კალანდაძეს, რომელიც, პოეტური ჰარმონიის თვალსაზრისით, მიუხედავად ნიშნების ავტორია ომისშემდგომ დროინდელ ქართულ პოეზიაში, ასეთი როლი არ შეუსრულებია. მართალია, როგორც ჭეშმარიტად დიდი შემოქმედი, ისიც ფართო გაგებით ნოვატორია, ახალ ფასეულობათა შემქმნელია, მაგრამ მისი ნოვატორობა მოდერნიზების გზით არ წარმართულა. მას არაფერი დაუნგრევია ახლის ასაშენებლად.

სხვა მაგალითი:

რევაზ მარგიანი ჩვენი დროის ერთი იმ იშვიათ პოეტთაგანია, რომელთა ლირიკულ ამღერებას თავისი განსაკუთრებული კოლორიტიც მოჰყვა თან. მან ნამდვილად გაამდიდრა ქართული ლექსი ახალი მელოდებით, უწინარეს ყოვლისა, მშობლიური სვანეთიდან ჩამოყოლილი, ჩვენი მკითხველისთვის მანამდე უცნობი ხმებით.

და მაინც თანამედროვე ქართულ პოეტიკაში მას, ისევე როგორც მისი თაობის სხვა სახელოვან პოეტებს, გარდატეხის აქტი არ განუხორციელებიათ.

ლადო ასათიანს, მირზა გელოვანს, ალექსანდრე საჯაიას ქართულ პარნასზე გალაკტიონისა და ყანწელების მიერ განწყობილი ჩანგი დახვდათ. მათ ყმანვილური ნდობით შეახეს ხელი მის სიმებს და თავისი ახალი გულისნადები გაანდეს. ბევრი ხალასი, ჭაბუკური სინრფოებით სავსე ჰანგი გამოსცა ამ საკრავმა მათ ხელში.

მაგრამ სიმართლისთვის უნდა ითქვას, რომ მათ ეს სიმები ახალ კილოზე არ გადაუნყვიათ.

დღეს ქართულ პოეზიაში სულ უფრო ხშირად გაისმის ახალ ცვლილებათა მაუნყებელი ხმები.

განსაკუთრებით ახალგაზრდობის მხრიდან.

ზოგჯერ ეს ის ბგერებია, რომლებიც ორკესტრიდან კონცერტის დაწყებამდე მოისმის, ინსტრუმენტების მომართვისა და მოსინჯვისას. ყოველ შემთხვევაში მკითხველთა დიდი ნაწილი ამ ხმებს სწორედ ასე აღიქვამს. სიმბოლურია ამ მხრივ ერთი პოეტური კრებულის სახელწოდება: „აუნყობელი გიტარები“ (თუმცა ამ ნიგნის ავტორი უკვე ახალგაზრდა პოეტი აღარ არის).

ყოველივე ეს, ჩემი ფიქრით, სწორედ საკრავთა გადანყოფის მანიშნებელია.

რალაც დიდი, პრინციპული ცვლილებებია მომდგარი კართან. შესაძლოა, მათი ერთი რიგი უკვე განხორციელდა, ჩვენ კი რატომღაც არ გვინდა დავიჯეროთ.

ამაზე ცოტა ქვემოთ.

* * *

ქართული ლექსის განახლებას ამჟამად, ახალგაზრდებზე არანაკლებ, რამდენიმე უკვე ჩამოყალიბებული პოეტიც უწყობს ხელს. რღვევისა და შენების ინტენსიურობა მათ შემოქმედებაში სხვადასხვაგვარია. საერთო ამ პოეტებს შორის ის არის, რომ ისინი მეტნაკლებად აახლოვებენ ლექსს ცხოვრებასთან („პროზასთან“), პოეზიის სამყაროს — რეალურად არსებულ სინამდვილესთან.

ზოგი ამას შეუნიღბავად აკეთებს, აშკარად, პირდაპირი გაგებით.

მაგალითად — მურმან ლებანიძე.

მას არ ეშინია „პროზის“. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ის ნამდვილი პოეტია. უკვე დიდი ხანია, დარწმუნებულია თავის პოეტობაში და

სჯერა, რომ პროზა მას ველარ შეჭამს, ფრთებს ველარ ჩამოაყრე-
ვინებს.

მეორეც ის, რომ მას თან დაყვა ამ პროზის სიყვარული.

სიცოცხლე ყველა სულდგმულს იზიდავს. მაგრამ ადამიანების
მხოლოდ ერთ ნაწილს ახასიათებს ისეთი სიყვარული, რომელიც
ყოფიერების რაგინდ-რაგვარი გამოვლინებისადმი თითქმის ერთ-
ნაირი ძალით მჟღავნდება (რა თქმა უნდა, თუ ამ გამოვლინებაში
რაიმე ბოროტება არ არის ნაგულისხმევი).

უფრო მცირეა ასეთი თვისებით დაჯილდოებულ პოეტთა რიცხვი.

ამ პოეტებისთვის სიცოცხლე მშვენიერია არა მხოლოდ თავისი
არსით („იდეით“), არამედ კონკრეტული ფორმებითაც.

ქართულ მწერლობაში ამ მხრივ გამორჩეული ადგილი ვაჟა
ფშაველას ეკუთვნის.

მურმან ლებანიძის ტიპის პოეტები მუდამ რალაცას დაეძებენ.
მთავარი საზრუნავი გარესამყაროს ხმათა და ფერთა შეკრება და
შინ შემოტანაა. მათი გულისთქმაც მუდამ სიახლეს, ახალ სივრცე-
ებს ეტანება.

არსებობენ პოეტები, რომელთა მოძრაობა აღნიშნული მიმარ-
თულებით ძნელად შესამჩნევია. მაგალითად, ოთარ ჭილაძის მიერ
ქართულ ლექსში შეტანილი ნოვაციები ისე მკაფიოდ არ ჩანს, რო-
გორც მურმან ლებანიძისა. ეს იმიტომ, რომ ის შეგნებულად ერი-
დება სიტყვებს, ცხოვრებისმიერ ამორფულობას, საერთოდ ყოვე-
ლივე ემპირიულს. მისი მიდრეკილების მთავარი გეზი სუბსტანცი-
ისკენ იხრება.

ამით მე მას არც ვაქებ და არც ვამცირებ. მხოლოდ მის თვისე-
ბას აღვნიშნავ.

ოთარ ჭილაძის (პოეტის) მზერა სულის სიღრმეებისკენ არის მი-
მართული და არა გარე სინამდვილის სივრცეთა განფენილობისკენ.
ის ძირითადად იმაზე წერს, რაც მატერიალურად არ არსებობს.

ნოვაცია აქ შემდეგნაირად ვლინდება:

ოთარ ჭილაძე ცდილობს, რაც შეიძლება ზუსტად, შეულამაზებ-
ლად აღწეროს ადამიანის სულში და გონებაში მიმდინარე პროცე-
სები, — ზუსტად, შეულამაზებლად და, ამავე დროს, რელიეფუ-
რად, მთელი შინაარსობრივი სისავსით.

ხოლო ის ნიშნები, რომლებსაც პოეტი ირჩევს ამ მოძრაობათა
განსასახიერებლად, სულ უფრო ხშირად ცილდებიან ტრადიციუ-
ლი პოეტურობის ფარგლებს. „პოეტიზმების“ ადგილს აქ შინაგანი
აუცილებლობით ნაკარნახევი ძნელი სიტყვა იკავებს.

უნდა ითქვას, რომ ჭარმაგი ოსტატები ჩვენში, როგორც წესი, ვერ იდებიან აშკარა ფორმალურ ექსპერიმენტებს. ეს უთუოდ ასაკის თვისებაა. მაგრამ არა მხოლოდ: ექსპერიმენტატორობა ახლა საერთოდ პატივში არ არის.

ასეა თუ ისე, საკუთრივ ფორმალური ცდებით დღეს მხოლოდ ორი სოლიდური ასაკის პოეტი გატაცებული: ტარიელ ჭანტურია და ვახტანგ ჯავახაძე.

ვახტანგ ჯავახაძის ბოლოდროინდელი ექპერიმენტები უთუოდ ორიგინალურია. ის ძირითადად პოეტური ფრაზის ფოლკლორულ სტრუქტურას ეყრდნობა, კერძოდ, სიტყვების თავისებურ თამაშს, რაც განსაკუთრებით ქართული ზღაპრისთვისაა დამახასიათებელი. ენამახვილობა და მახვილგონიერება აქ ერთმანეთს ეჯიბრება. ვახტანგ ჯავახაძე დაჯერებულად გრძნობს თავს ამ სამყაროში. ხალხური სტიქია მას ხშირად ეხმარება: სიტყვები სიტყვებს ბადებენ, ყოველ ახალ სიტყვასთან ერთად იბადება ახალი ნარმოდგენა. აზრი აზრში გადადის და ეს ხდება ბუნებრივად, თავისთავად, ვინაიდან სიტყვებს აქვთ თავიანთი შინაგანი ცხოვრება, შინაგანი კავშირები, ურთიერთ მიზიდულობისა და განზიდვის უნარი.

ვახტანგ ჯავახაძეს ცდებში ზოგჯერ ერთგვარი გადახარჯვა შეიმჩნევა. „თამაში“ თვითმიზნურ ხასიათს იძენს და აზრის, შინაარსის ხარჯზე ხორციელდება. ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, რომ პოეტი „ბოროტად იყენებს“ ხალხურ ხერხს, ზედმეტ ექსპლუატაციას უწევს და საბოლოოდ ღლის სიტყვას. გაშიშვლებული ხერხი მაყურებლის მიერ მხილებული მანიპულატორის მდგომარეობაში ვარდება.

ყველაზე გაბედულად და ყველაზე დიდი რისკით ქართული პოეტიკის გადასახალისებლად დღეს ტარიელ ჭანტურია იღვნის.

თავისი უკანასკნელი ლექსებით ის პოეტური აზროვნების თავისებურ „ირონიულ-ანალიტიკურ“ სტილს ამკვიდრებს (ეს გარემოება უკვე აღინიშნა ქართულ კრიტიკაში).

მოხდა თავისთავად უცნაური რამ: პოეტი, რომელიც გუშინ (რამდენიმე წლის წინ) შეუწყნარებელი სისასტიკით ეკვეთა ტრადიციული „პოეტურობის“ ხელმყოფთ (გურამ პეტრიაშვილს), დღეს თვითონ ქვას ქვაზე არ ტოვებს ამ „პოეტურობიდან“. მხედველობაში მაქვს მისი ორი უკანასკნელი ნიგანი: „დანყვეტილი სერპანტინი“ და „აუნყობელი გიტარები“.

მე არ უარვყოფ ტარიელ ჭანტურიას მიერ არჩეულ მანერას. უფრო მეტიც ვფიქრობ, რომ ასეთი ლექსი დღეს განსაკუთრებით ესაჭიროება ქართულ პოეზიას, გამართლებულად და კანონზომიერ-

რად მიმართა სინამდვილის ფხიზელი ანალიტიკური ხილვაც და ირონიისთვის პოეზიის კარიბჭეთა ფართოდ გაღების ცდაც.

ირონიულ-ანალიტიკური აზროვნება პოეზიაში უაღრესად იშვიათი ფენომენია (მხედველობაში მაქვს ასეთი აზროვნების სრულქმნილი ფორმა).

შესაძლოა, პოეტს ცხოვრებაში ჰქონდეს ამგვარი ნიჭი, გამოირჩეოდეს კიდევ სხვათაგან ამ მხრივ, მაგრამ როგორც პოეტი, როგორც შემოქმედი, სრულიად სხვა თვისებებით იყოს ძლიერი. ვფიქრობ, რომ აქ სწორედ, ამგვარი შემთხვევაა.

არის ტარიელ ჭანტურიას უკანასკნელ ლექსებში კიდევ ერთი თავისთავად საგულისხმო ტენდენცია: თანამედროვე ცივილიზაციის ზოგიერთი სპეციფიკური ატრიბუტისა თუ აქსესუარის მოშინაურების, ქართული პოეზიის საყოფაცხოვრებო გარემოში მათი შემოტანის ცდა (ე.ი. დაახლოებით ის, რასაც დღევანდელ რუსულ პოეზიაში ანდრეი ვოზნესენსკი აკეთებს).

ტარიელ ჭანტურია შეგნებულად არღვევს ტრადიციული ლექსის სემანტიკურ ქსოვილს და განარღვევს უცხო ძაფით ლამბავს.

მეცნიერულ-კულტურული სტატისტიკის მშრალ მონაცემებს და შესაბამის საერთაშორისო ტერმინოლოგიას აქ დაკისრებული აქვს უჩვეულო ფუნქცია — პოეზიისთვის ჩვეულ კაზმულ-მეტყველებასთან კეთილმეზობლობა.

ეს გაბედული ცდაა.

დღევანდელ ქართულ პოეტიკაში ამ მიმართულებით (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ოცინი ნლების ზოგიერთ ექსპერიმენტს) ტარიელ ჭანტურია პიონერის მძიმე როლს ასრულებს. მაგრამ ყოველივე ეს მის შემოქმედებაში ჯერჯერობით ლაბორატორიული ცდების დონეზე რჩება. ეს არის თავისებური ვერსიფიკაციულ-მეტაფორული „ტესტების“ სერია, რომელთაგან მხოლოდ ერთი რიგი იძლევა წინასწარ ნავარაუდევ პოზიტიურ შედეგებს.

საერთაშორისო პარალელებისა და ასოციაციების შესამჩნევი ნაწილი ამ ლექსებში მაინც უცხო სხეულად („ანტიპოეზიად“) გამოიყურება.

რალაც შეცდომაა დაშვებული ამ ციკლის ლექსებში (განსაკუთრებით იქ, სადაც „საფლავეში“, „საფლავებს“ ერითმება, ან „ბლემი“, „ბლევს“). რალაც შეუვალი კანონზომიერებაა დარღვეული, რის გამო ზოგჯერ მთელი ეს ნამონყება „არასწორი თამაშის“ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მიზანს ასხლეტილი ირონიაც უკულმა ბრუნდება...

„ანტიპოეზია“ მხოლოდ მაშინ არის გამართლებული, როცა ის ძველი, ტრადიციული პოეტურობის უარყოფის გზით ახალ პოეტურ ფასეულობას ქმნის.

სხვა შემთხვევებში ის მხოლოდ კლავს პოეზიას, თვითონ კი მისი საზღვრების მიღმა რჩება.

ამ განზოგადებას უკვე უშუალო კავშირი აღარა აქვს ტარიელ ჭანტურიასთან.

როგორც ხედავთ, მე ერთგვარი ულმობლობა გამოვიჩინე მის მიმართ. ამისი უფლება მისდამი ღრმა პატივისცემამ მომცა.

ტარიელ ჭანტურიასგან ჩემნაირი მკითხველი მოელის იმას, რაც ბევრ სხვა პოეტს არ მოეკითხება. გარდა ამისა, ყოველივე ზემოთქმული მისი ლექსების მხოლოდ ერთ რკალს ეხება.

ტარიელ ჭანტურია რამდენიმე ანთოლოგიური ლექსის ავტორია. მას მშვენივრად შეეძლო პოეზიაში გაცილებით უფრო მშვიდი, უხიფათო გზებით მოძრაობა, მან კი მოულოდნელად ყველაზე მჭიდროდ დანაღმულ არეებს მიაშურა. საკვირველი არ არის, რომ მას ასე ხშირად უფეთქდება სტრიქონი, საოცარია მისი შეუპოვრობა, თითქმის უნიკალურია მისი გულგრილობა საკუთარი პოეტური კეთილდღეობისა და რეპუტაციის მიმართ.

ლიტერატურის ნამდვილი ისტორია უანგარო თავგამეტების ამგვარ ფაქტებს არ ივინყებს.

* * *

ქართველ კრიტიკოსებს ამას წინათ სამართლიანად გვისაყვედურეს ერთგვარი ტენდენციურობის გამო:

„ზოგ-ზოგებს“ თავის ვალდებულებად მიაჩნიათ ჩუმად აუარონ გვერდი უამრავ მდარე ლექსს, რომლებიც ჩვენში ე.წ. მარადიულ თემებზე იწერება. ხოლო, როგორც კი აქტუალურ თემაზე დაწერილ სუსტ ლექსს ნაიკითხავენ, მაშინვე წარმოუდგენელ აურზაურს ტეხენ მის გარშემო.

ასეთია ამ საყვედურის შინაარსი.

რა დასამაღია, „ზოგ-ზოგებში“ მეც ვიცანი თავი.

„მარადიულ“ თემებზე დღეს, მართლაც, უამრავი სუსტი ლექსი იწერება, ბუნებრივია, რომ ამის გამო თვით ეს თემატიკა კარგავს თავის გარდუვალ მნიშვნელობას და წარმავალ, უძარღვო სახეებში ინთქმება.

უკანასკნელ დროს შესანიშნავია არა მხოლოდ ეგრეთწოდებული „მარადიული“ თემების, არამედ ასევე ფსევდო-მარადიული პოეტური ხერხების მოძალეობაც.

ვისაც ჩვენი უურნალ-გაზეთებისა და გამომცემლობების პორტფელში ჩაუხედავს, მისთვის ნათელი უნდა იყოს, რას ვგულისხმობ.

იყო დრო, როცა ყველა დამწყები ქართველი პოეტი „არეებს“ და „მთვარეებს“ რითმავდა ერთმანეთთან. მოგვიანებით მათი ადგილი „ოცნებებმა“ და „საოცრებებმა“ დაიკავა. ახლა პოეზიას ახალი შტამპები მოეძალა.

ეპიგონობა ზოგჯერ ცრუნოვატორობის ნიღბითაც გვევლინება. ზოგიერთი დამწყები პოეტი, რომელსაც ჯერ თავისი ხელობის ანაბანა არ შეუთვისებია ხეირიანად, იმთავითვე ტრადიციათა გადამსინჯველის როლს კისრულობს.

„ახალი ფორმა“ მაშინ არის გამართლებული, როცა ის ლექსის შინაარსითაა ნაკარნახევი. როცა ახალი შინაარსი ძველ გარსში ველარ ეტევა. აქ კი ხშირად სულ სხვა სურათია: ფორმის მოჩვენებითი სიახლე ძველი, ათასჯერ გადამღერებული შინაარსის საფარველად წარმოგვიდგება.

კითხულობ ამ ლექსს და ისეთი გრძნობა გეუფლება, თითქოს მტკნარ ზღვაში იხრჩობოდე. თითქოს ესეც წყალია — იგივე მოლექულები, იგივე ფერი... მაგრამ არც გემო აქვს, არც სურნელი და, რაც მთავარია, ადგილიდან არ იძვრის. გარშემო რომ ქვეყანა ინგრეოდეს, მის ზედაპირზე ერთი ტალღაც არ შექანდება.

ცხადია, მარადიულ თემებს არ უარეყოფ, რომც ვეცადო, მკითხველი არ დამიჯერებს, უფრო მეტიც, მკრეხელობად ჩამითვლის ასეთ ცდას. ის მკითხველი, რომელიც გალაკტიონისა და ანა კალანდაძის უკედავ სახეთა სამყაროსაა ნაზიარები.

მარადიულ შინაარსს მხოლოდ სამარადეჟამოდ ნაწრთობი სტრიქონი უძლებს და ინახავს.

ეპიგონების პრაქტიკა განსაკუთრებული სიმკვეთრით ავლენს დროის ამა თუ იმ კრიზისულ სიმპტომს. სწორედ ის გვაგრძნობინებს ამა თუ იმ ნივთიერების ამჟამინდელ ნაკლებობას და შესატყვის ნყურვილს გვიღვიძებს.

ქართულ ლექსს დღეს აშკარად სჭირდება განახლება — მის შინაარსაც და ფორმასაც, სხვანაირად რომ ვთქვათ, მის მხატვრულ შინაარსს და შინაგან ფორმას (რაც არსებითად ერთი და იგივეა). ამით ის მინდა შევნიშნო, რომ საუბარია არა მხოლოდ ფორმალურ განახლებაზე, არამედ ძირეულზე, არსებითზე.

ქართული ლექსის მტევანი უფრო მჭიდროდ უნდა დაიხუნძლოს იმ მზისფერი ნაყოფით, რომელიც თავის თავში ცხოვრებისმიერ,

მფეთქავ, სიცოცხლით სავსე მარცვალს ატარებს — რაც ეჭვმიუტანლად ნამდვილია, ხორცძლიერია, წონადია (ოლონდ ისე, რომ ჭიგო არ გადატყდეს და ზედმეტად დამძიმებული ვაზი უმწეოდ არ განერთხას მინაზე).

არაფერი არ ესწრაფვის ისე ძალუმად განსაგნებას, როგორც სულისმიერი. არაფერს არ სწყურია ისე მძაფრად ამჟამინდელი, როგორც მარადიულს.

ეს საკმაოდ ძველი ჭეშმარიტებაა.

ქართულ პოეზიაში ამგვარი მოთხოვნილება დღითი დღე ძლიერდება.

სხვანაირად რომ ვთქვათ, პოეზია ისწრაფვის პროზისკენ. ეს მისი ძველისძველი შიმშილია. პროზა მას ესაჭიროება, როგორც საზრდო და სანვავი. ვინაიდან პროზა ამ კონტექსტში იგივეა, რაც სიცოცხლე, ცხოვრება.

უკანასკნელ დროს მე ხშირად მიხდება „დამწყებ“ პოეტებთან საუბარი. და, ასევე ხშირად, ერთი და იგივეს გამეორება:

— თქვენი ლექსი საეჭვოდ მსუბუქია, საეჭვოდ გამჭვირვალე.

ღიალ საეჭვოდ!

ვინაიდან პოეზიის ეს ორი სუბსტანციური თვისება (სიმსუბუქე და სიმჭვირვალე) მხოლოდ შეფარდებითია. აბსოლუტური გაგებით ისინი სიკვდილს და არარაობას მოასწავებენ. სიმსუბუქეს მაშინ აქვს ფასი, როდესაც ის დიდი ტვირთის დაძლევას გულისხმობს და არა უბრალოდ განტვირთვას. მჭვირვალ საგანს კი მაშინ, როცა მასში ნათლად, აუმღერეველად გამოსჭვივის რალაც მნიშვნელოვანი, არსებითი. აბსოლუტური სიმჭვირვალე სიცარიელის თვისებაა და არა პოეტურობისა.

ქართულ ლექსში თანამედროვე მკითხველი ეძებს რეალობის მკაფიო ანაბეჭდებს, დიდი ცხოვრების, მინის, ნიადაგის ცხოველსუნთქვას. ზოგი ამას „დამინებას“ ეძახის, ეს რუსულიდან ნათარგმნი ტექნიკური სიტყვაა („Заземление“). მე ამას არ ვგულისხმობ, ვინაიდან „დამინებაც“, სრული გაგებით, სიკვდილის სინონიმია.

პოეზია წარმოუდგენელია უფრთებოდ. ეს ყველამ ვიცით, მაგრამ ფრთები თავის მხრივ უაზრობაა სხეულის გარეშე და რაც უფრო მძიმეა სხეული, მით ურფო დიდ და ძლიერ ფრთებს მოითხოვს.

ამ წერილის საბოლოო მისამართი ჩვენი მწერლობის ახალთაობაა — ის პოეტები, რომლებმაც სულ უკანასკნელ დროს მიიქციეს მკითხველის ყურადღება.

მე უშესავლოდ წერა ვერ ვისწავლე. რაც დრო გადის, უფრო და უფრო მიტაცებს „ექსპოზიციური“ ნაწილი.

აი ახლაც:

ვიდრე ქართული პოეზიის „ახალ მოსახლეობაზე“ მოგახსენებდეთ, მინდა რამდენიმე მოსაზრება გამოეთქვა იმ პოეტებზე, რომლებმაც უკვე მოასწრეს საერთო ფონზე გამორჩევა და, თუ საბოლოოდ არ ჩამოყალიბებულან, ყოველ შემთხვევაში, ნაწილობრივ მაინც შემოღობეს თავიანთი საცხოვრისი და სამოქმედო არე.

ხუთი პოეტი მყავს მხედველობაში: — ხუთი „სამოცდაათიანელი“: ბესიკ ხარანაული, იზა ორჯონიკიძე, ლია სტურუა, გურამ პეტრიაშვილი, დავით წერედიანი.

ის, რაც მათ გააკეთეს ჩვენს თვალწინ (უკანასკნელი ათიოდე წლის მანძილზე), ქართული პოეზიის დღევანდელი მდგომარეობის, მისი ავკარგის განმსაზღვრელ მონაპოვართა რიგს განეკუთვნება და, რაც მთავარია, მათი შემოქმედება უაღრესად საგულისხმოა ხვალისდელი დღის, პერსპექტივის, მომავალი განვითარების თვალსაზრისით.

ბესიკ ხარანაული წყნარი ზნის პოეტია. მაგრამ მის გამოჩენას ლიტერატურულ კრიტიკაში მშვიდად არ შეხვედრიან. ვინაიდან ის მხოლოდ გარეგნულადაა წყნარი. შიგნით კი მუდმივ წვალებაშია, მუდმივ წვაში და დაგვაში, გამუდმებით დულს და ფეთქავს.

მეორე (მთავარი) მიზეზი ამ არამშვიდი შეხვედრისა ის იყო, რომ ახალი თაობის პოეტებიდან სწორედ ბესიკ ხარანაული დაუპირისპირდა ყველაზე მკვეთრად უშუალო წინამორბედთ, უფრო მეტიც: ის ისე შემოვიდა დარბაზში, თითქოს აქ არავინ დახვედროდეს, ისე დაინყო თავისი მონოლოგი, თითქოს მის მოსვლამდე არავის არც ერთი სიტყვა არ დაეძრას.

ასეთი საქციელი, ცხადია, კადნიერებად აღიქმება და შესატყვის რეაქციას იწვევს. მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ეს ყველა ნამდვილად თვითმყოფი პოეტის თვისებაა.

ყველა ხალასი პოეტი „თავიდან იწყებს“.

ბესიკ ხარანაულმა ყველაზე უბრალოდ, ყველაზე ბუნებრივად და ყველაზე რადიკალურად განახორციელა ის, რასაც გურამ პეტრიაშვილი მოითხოვდა თავის გახმაურებულ წერილში (მხედველობაში მაქვს აღმანახ „კრიტიკაში“ 1971 წელს დაბეჭდილი წერილი „პოეზია და პოეტურობა“). მან მთლიანად (რამდენადაც ეს საერთოდ შესაძლებელი და დასაშვებია პოეზიაში) უარყო ძველი „პოეტურობის“ გარეგანი ნიშნები, ხელალებით გაემიჯნა ყველაფერს, რაც ამ ცნების დაკანონებულ შინაარსში იგულისხმებოდა.

მოხდა ისე, რომ ამ პოეტის ლექსებს უფრო ადრე გავეცანი, ვიდრე სხვა მისი თანატოლების შემოქმედებას. ამის გამო, ის ჩემს თვალში მთელი თაობის მედროშედ და პოეტური მრწამსის უპირველეს აღმსარებლად წარმოდგა.

ისტორია ზოგჯერ მოულოდნელი ირონიით ამახვილებს მოვლენათა წინააღმდეგობრივ შინაარსს:

პირადად ჩემთვის აშკარა პარადოქსია, რომ ამ პოეტს ბესიკი ჰქვია. თავისი ბუნებით ის სწორედ იმ ტიპის პოეზიას უპირისპირდება, რომელსაც ჩვენს წარმოდგენაში ორი უკანასკნელი საუკუნის მანძილზე „სევდის ბალს შვეულ“ და „ტანო-ტატანო“ განასახიერებდა.

„ბესიკურ“ ტრადიციას ჩვენში მეთოდურად ებრძოდნენ, მაგრამ მისი ფესვიანად ამოგდება ვერავინ შეძლო. უფრო მეტიც: ამ პოეტისას ხშირად მისი ველაზე ურჩი მონინააღმდეგეებიც კი დაუტყვევებია. არაერთი „ბესიკური“ ლექსი აქვს დაწერილი, კერძოდ, მის პირველ (ყველაზე სასტიკ) კრიტიკოსს — აკაკი წერეთელს. ჩვენს საუკუნეში ქართული პოეზიის რეფორმაცია იმით დაიწყო, რომ „ბესიკის ბალსი“ ბოდლერის შხამიანი ყვაველების გადმორგვა სცადეს. უფრო გვიანაა დაწერილი გიორგი ლეონიძის ცნობილი სტრიქონები:

ვიცი, დამდნარი თოვლის წკრიალი
ბესიკის ლექსზე უფრო ტკბილია...

ეს ლექსიც აზრობრივად ბესიკური სანწყისის დისკრედიტირების მორიგ ცდას წარმოადგენს (ბუნებრიობისა და სისადავის სასარგებლოდ). მაგრამ თავისი ემოციური ლოგიკით ეს ხომ იმავე ბესიკის აშკარა აპოლოგიაა! თქმა არ უნდა, რომ ამ სტრიქონების ავტორისთვის, ისევე, როგორც მისი პლეადის სხვა გამოჩენილი ოსტატებისთვისაც (თითქმის უკლებლივ) ლექსის რიტმულ ნაჭედობას და მუსიკალურ ორნამენტირებას პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა.

პოეზიის, როგორც „წყობილი სიტყვის“ გაგება, მთლიანად შენარჩუნებულია ლადო ასათიანის თაობის წარმომადგენელთა პოეტურ ხელოვნებაშიც.

კიდევ უფრო ნიშანდობლივია ამ მხრივ გალაკტიონ ტაბიძის ევოლუცია, რომელიც „ნიკორწმინდის“ მდიდრულად ორკესტრირებული საგალობლით დაგვირგვინდა, ასეთი მოჩუქურთმებული ლექსი, არსებითად, უცხო იყო მისი ადრინდელი პოეტიკისათვის.

საკვირველი არ არის, რომ „ანტიბესიკური“ ტენდენციის მომძლავრება დღეს მტკივნეულად აღიქმება.

ბ. ხარანაულისა და მისი თანატოლების მოსვლით ქართულ პოეზიას უკვე არა ნაწილობრივ, არამედ მთლიანად და თითქოს სამუდამოდ ტოვებენ ჩვენთვის მეტად ძვირფასი თვისებები, უწინარეს ყოვლისა, მკაფიო რიტმი და მდიდარი ეფფონიური სტრუქტურა.

სიმართლისათვის უნდა ითქვას, რომ ქართულ ვერსიფიკაციაში ამჟამად გამძვინვარებული რღვევის პროცესი, არსებითად, უკვე მომზადებული იყო ამ თაობის უშუალო წინამორბედთა მიერ.

ამ საქმეში ხელი ურევიათ არა მხოლოდ აშკარად „ანარქისტული“ ბუნების პოეტებს — მურმან ლებანიძეს, მუხრან მაჭავარიანს და ჯანსუღ ჩარკვიანს, არამედ, ნაწილობრივ, შოთა ნიშნიანიძესაც, რომელიც დღეს თეთრი და თავისუფალი ლექსის ნომერ პირველ მტრად გვევლინება.

ეს „მოულოდნელი“ ცვლილებები ქართულ ლექსთწყობაში უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე მზადდებოდა. მართალია, რიტმი და რითმი ასე გადაჭრით არავის უარუყვია, მაგრამ თანდათანობით იცვლებოდა მათი იერი, დანიშნულება, გააზრება.

რიტმი კარგავდა ჩვეულ სიმწყობრეს, ხოლო რითმა მუსიკალური გაფორმების (კეთილხმოვანების) ფუნქციას. სულ უფრო მრავლდებოდა არიტმით რეციდივები (რიტმული ლექსის შიგნით), დღითიდღე იზრდებოდა არაკეთილხმოვანი, ან, როგორც ვალერიან გაფრინდაშვილი იტყოდა, „ხეიბარი“ რითმების რიცხვი. როდესაც იგივე შოთა ნიშნიანიძემ „დობერმან პინჩერი“ „დორბლიან პირმჩენთან“ გართმა, ამით მან ფაქტობრივად სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა რითმის კლასიკურ გაგებას, ვინაიდან, კლასიკური ეფფონიის თვალსაზრისით, ეს ისეთივე გადახრაა, ისეთივე უხეში დარღვევაა, როგორც ურითმო ლექსი.

და აი, მოვიდა თაობა, რომელმაც პატივასდელი ქართული რითმა თავისი ეზო-გარემოდან დაითხოვა. რითმას თან ნაჰყვა „წყობილი სიტყვა“, „მოვალ, მოვდივარ და მოვიმღერი“, „სიტკბო“ და „წკრიალი“.

პოეზიამ საბოლოოდ დაკარგა ამღერების („გალობის“) მნიშვნელობა, პოეტს კი ახლა მხოლოდ საქილიკოდ უწოდებენ „მგოსანს“.

ყოველივე ეს, მართლაც, სევდის მომგვრელია.

შესაძლოა, ის ნაჩვევი ხმები ერთხანს კიდევ შერჩნენ ქართულ ლექსს, ან ოდესმე ისევ დაგვიბრუნდნენ, მაგრამ დღეს ჩვენი პოეზიის ყველა ცოცხალი სიმპტომი სწორედ მათი მზის გარდუვალ

ჩასვენებას მოასწავებს. შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, რომ ასეთი „კრაზი“ ქართულ ვერსიფიკაციას მთელი მისი არსებობის მანძილზე არ განუცდია. ჩვენი საუკუნის ათიანი და ოციანი წლების ეპიზოდური შეტევები ამ მიმართულებით აშკარად ბაცდება ამ ძირეულ ცვლილებათა ფონზე.

მართალია, ცისფერყანწელებსაც ჰქონდათ ტრადიციული ლექსთწყობის დარღვევის სერიოზული განზრახვა. მათ პირველ მანიფესტებში გარკვევით ეწერა, რომ ისინი ქართულ ლექსს „ხერხემლის გადამსხვრევას“ უპირებდნენ. მაგრამ, როგორც ცნობლია, ეს პოეტები ბოლოს და ბოლოს უფრო იმით ამაყოფდნენ, რომ ჩვენი პოეზიის ისტორიაში პირველად დანერეს სწორი სონეტი და სწორი ტრიოლეტი.

ახალგაზრდობას აქვს ნგრევის უფლება. ერთი პირობით: თუ მას მართლა აქვს რაიმე ასაშენებელი.

ამ სიტყვებს ახლა სულ უფრო ხშირად იმეორებენ, სხვადასხვა ვარიაციებით. მაგრამ, როცა საქმე საქმეზე მიდგება, უმრავლესობა მაინც სინანულით შესცქერის ძველი ეტალონების ხელყოფის სურათს.

ჩვენ გვახსოვს, როგორ დაუნდობლად „გატიხა“ რუსული პოეზიის კლასიკური რიტმი და ჰარმონია ახალგაზრდა მაიაკოვსკიმ. ფრანგულ პოეზიაში მასზე ადრე დაახლოებით ასეთივე მტიკივნეული ოპერაცია აპოლინერის სახელთანაა დაკავშირებული. კიდევ უფრო ადრე ინგლისურენოვან სამყაროში ამგვარი გარდატიხა უოტ უიტმენმა მოახდინა. ამ აფეთქებებს თან სდევდა ჯაჭვისებური რეაქცია (თუმცა პარალელურად კლასიკური ლექსის ერთგულმა პოეტებმაც არაერთი ბრწყინვალე გამარჯვება მოიპოვეს).

რღვევის სტიქია დღეს სულ უფრო ღრმად იჭრება პოეტურ აზროვნებაში და პოეტურ ტექნიკაში.

რაც შეეხება ქართულ ლექსს, აქ მისი მოქმედება ამჟამად ზენიტშია. ალბათ, როგორც ჩვეულებრივ ხდება, ამ შემთხვევაშიც მეცხრე ტალღა ბევრ შლამსა და ქვიშას დატოვებს, მაგრამ მისი აბობოქრებული სიღრმიდან ნამდვილ მარგალიტებსაც უნდა მოველოდეთ.

როდესაც ბესიკ ხარანაულის თაობის პოეტები „ხერხემალს უმსხვრევენ“ ქართულ ლექსს, მათ ალბათ სჯერათ, რომ გადატეხილი ძვალი უფრო მაგრად შეკორძდება.

გარდა ამისა, ვერლიბრი (როგორც ტრადიციონალიზმის ყველაზე მძაფრი ანტითეზა თანამედროვე ვერსიფიკაციაში), ჩემი აზ-

რით, ერთ ფსიქოლოგიურ თავისებურებასაც გამოხატავს. ის თითქოს საერთოდ ყოველივე დაკანონებულის, მდგრადის, აუცილებლის ანტითეზაა და ამასთან ერთად ჩვენი დროისთვის დამახასიათებელ ანალიტიკურ მიდრეკილებათა ყველაზე მკაფიო ფორმალური გამოვლინებაც.

ყოველი ახალი თაობა განსაკუთრებული სიცხადით გამოხატავს თავისი დროის სულისკვეთებას. ეს უპირატესობა ეჭვმიუტანელია და ჩვენს სუბიექტურ დამოკიდებულებას ამ გარემოების მიმართ ისტორიისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს.

თავისუფალი ლექსი დღეს უფორმოების, ამორფულობის ადეპტად გამოიყურება, ტრადიციულად მონესრიგებული (ეგრეთ ნოდებულ, „კონვენციურ“ ანუ „შეთანხმებულ“) ლექსთან შედარებით. მაგრამ ეს კონტრასტი მხოლოდ შეფარდებითია. პოეზია ვერ ძლებს უფორმოდ. და ჩვენ დღითი დღე ვრწმუნდებით, თუ როგორ იზადება ძველი ფორმების ნამსხვრევებიდან არა ქაოსი, არამედ ახალი ფორმა, ახალი თანხმობა, ახალი კავშირები (იმ დროს როცა პოეზია ამა თუ იმ ნამდვილი პოეტის ხელში არ წყვეტს თავის ქეშმარიტ არსებობას).

თვით ბესიკ ხარანაულის შემოქმედებაში ამ ახალ თანხმობათა გამუდმებული აღმოცენება გაპირობებულია ერთი არსებითი გარემოებით.

მის პოეტიკაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს შინაგანი ფორმა, ანუ მეტაფორული აზროვნება, რომელიც „შიგნიდან“ ანესრიგებს ნაცნობი ვერსიფიკაციული სიმეტრიებისგან და სამკაულებისგან გათავისუფლებულ ლექსს.

ხოლო ეს უკანასკნელი (მეტაფორული, ხატოვანი აზროვნება, რომელიც ამ პოეტს ძვალში და რბილში აქვს გამჟღადარი) თავისი წარმომავლობით დაკავშირებულია ქართული სიტყვაკაზმული მეტყველების ყველაზე ღრმად მდებარე შრეებთან — ხალხურ შემოქმედებასთან, კერძოდ, მის უმდიდრეს ძარღვთან — საქართველოს მთიელთა პოეტურ ზეპირსიტყვიერებასთან.

არანაკლები მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ ბესიკ ხარანაული დაჯილდოებულია აბსოლუტური სმენით: ის იშვიათი სისავსით გრძნობს ქართული სიტყვისა და ფრაზის შინაგან მუსიკალობას.

ამ ნიჭის სათავეც იმავე მიდამოებშია საძიებელი.

იზა ორჯონიკიძის პირველ ნიგნს კრიტიკამ გულგრილად აუარა გვერდი. ამ გულგრილობაში, შესაძლოა, სიფრთხილის მარცვალაც ერიოა.

ასეა თუ ისე, ამ პოეტზე გარკვევით და სერიოზულად მხოლოდ მაშინ დაიწყეს საუბარი, როცა ის თავისი ცხოვრებისა და შემოქმედების გაზაფხულს ემშვიდობებოდა.

პირადად მე მისმა პირველმა წიგნმა მომხიბლა და გამაოცა. უწინარეს ყოვლისა, რამდენიმე სახის სიღრმით და სიზუსტით.

იზა ორჯონიკიძე მხოლოდ მაშინ იწყებს ლექსს, როცა ის პირთამდეა სავსე გრძნობით. ზოგიერთი მისი ლექსი შეკავებულ კივილს ჰგავს და თითქოს ამ კივილის ჩასახშობად ან დასამალავად არის დანერვილი.

ქართულ პოეტიკაში მას რაიმე თვალსაჩინო აღრევა არ მოუხდენია. მაგრამ იმთავითვე გადაჭრით განუდგა ეპიგონობის გზას.

„ქვის სასთუმლის“ ავტორი ცდილობს, მინისმიერი სიტყვებით გაამდიდროს თანამედროვე პოეტური ლექსიკონი.

ის შეგნებულად გაურბის ნაცნობ სამკაულებს, სხვათა მიერ დიდხანს ნატარებ და ამ ხანგრძლივი ხმარებით დაღლილ თვალმარგალიტს. ყველა ძვირფას ქვაზე, ყველა თვალისმაცდუნებელ ნაკეთობაზე მეტად, მას სოფლურ აკვანზე შებმული „საჩხაკუნო“, „ჯოხზე ძაფით აკინძული ნითელი ბალი“ და უბრალო „ნარიყი ქვა“ ხიბლავს.

იზა ორჯონიკიძე განსაკუთრებული გულისხმიერებით ეპყრობა უსახელო, დავიწყებულ სიტყვებს (მოთმინებით რომ ელოდნენ თავიანთ დღეს), სათუთად აცლის მტვერს, ეფერება, ჩუმი ცრემლით ნამავს და ეს უსახური, უჩინო სიტყვები, როგორც წვიმის შემდეგ აკაშკაშებული ფერადი კენჭები, მოულოდნელი სხივით ავსებენ მის სტრიქონს.

ყოველივე ამას ის აკეთებს ზომიერად. ზოგჯერ მთელ ლექსში მხოლოდ ერთი ასეთი სიტყვა გვხვდება, მაგრამ სწორედ ის განსაზღვრავს მთელი ლექსის ფერწერულ ტონალობას. ასე ბზინავენ მისი „ხვრიში თვალები“, „ასკილის ლოპო“, „ყვითელი ზეზი“ და „ყაშაყაშა დამსკდარი ჩითი“.

იზა ორჯონიკიძის ლექსის ფორმა, როგორც წესი (გარდა რამდენიმე გამონაკლისისა), არსებითად კლასიკურია, ტრადიციულია. არა იმიტომ, რომ თავისი სულიერი წყობით ის ჰარმონიულ ან კონსერვატიულ პიროვნებათა რიგს ეკუთვნის, პირიქით: მისი ლექსების უმრავლესობას გარემოსთან, ან საკუთარ თავთან მწვავე კონფლიქტი, ან ასევე მძაფრი უკმარისობის განცდა უდევს საფუძვლად (ასეთი ემოციური ქვეტექსტი კიდევ უფრო ამკარად ჩანს მაშინ, როცა პოეტი „მშვიდზე მშვიდი“ ინტნაციით წერს).

კლასიკური ფორმა აქ მოთხოვნილებას გამოხატავს და არა ხასიათს.

იზა ორჯონიკიძისთვის პოეზია არის ის სფერო, სადაც ადამიანის სული ჰარმონიას უნდა ეზიაროს, სრულიქმნას, დაიხვეწოს, გამთლიანდეს.

ამიტომ იკავებს ის კვილს, ამიტომ ტოვებს ლექსის გარეთ ყველაფერს, რაც კი დისჰარმონიის, მოუნესრიგებლობის, გამოუსავლობის დამლთაა აღბეჭდილი.

ბესიკ ხარანაულს და იზა ორჯონიკიძეს აქვთ ერთი საერთო თვისება: „ფესვები“. მათი მოძრაობა პოეზიაში წიალიდან იწყება. მინის წიალიდან, სიცოცხლის პირველსაწყისებიდან, უფრო უბრალოდ რომ ვთქვათ — სოფლიდან. მაშინაც კი, როცა ისინი ქალაქზე წერენ, მათი პოეტური ხილვები ქუჩის ფილაქნიდან ამოხეთქილი ჯიუტ ბალახს ჰგავს.

ამ სათავეშია მათი სიტყვის სიძლიერე და ჯავარიანობა. ისინი მძაფრად გრძნობენ ქართული ენის პირველქმნილ ბუნებას და ჩვეულებრივ მის შინაგან კანონზომიერებებს მისდევენ.

ღია სტურუას და გურამ პეტრიაშვილის შემოქმედება თანამედროვე ქალაქის პირმშოა. ასეთია მათი პოეტური აზროვნება და მეტყველების სტილი. „სათავეები“ მათ მხოლოდ გონებით ახსოვთ და ყველა მათი ძირითადი ხილვა „შინაქალაქური“ გარემოთია ნასაზრდოები.

ღია სტურუას ლექსების პირველ წიგნს ერქვა „ხეები ქალაქში“. ეს თავისთავად ბრწყინვალე სიმბოლური სახეა. ქალაქში ხეები სხვა ცხოვრებით ცხოვრობენ, სხვანაირად ირხევიან, სხვა სიზმრებს ხედავენ.

ისინი თანამედროვე ქალაქის ისეთივე კომპონენტები არიან, როგორც ამნეები, მეტრო, ტროტუარი, მინისქვეშა გადასასვლელები, ლიფტი და ა.შ.

თანამედროვე ქალაქი კოლორიტის დაუძინებელი მტერია.

ის უნივერსალური კონტურებისკენ მიისწრაფვის. მისი იდეალი გეომეტრიაა და არა ფერწერა.

ყოველივე ამას პირდაპირი კავშირი აქვს ღია სტურუას პოეტიკასთან (თუ მხედველობაში მივიღებთ მთავარ ტენდენციას და არა ცალკეულ, თუნდაც მკვეთრ გადახრებს, როდესაც პოეტი სწორედ სახეთა ფერწერულ გააზრებას მიმართავს).

ღია სტურუას პოეტური თვალსაწიერის ფარგლები და მისი პოეტიკის მთავარი მიდრეკილება ყველაზე მკაფიოდ (უკიდურესი სახით) მის უკანასკნელ პოემაში, „ზღვის მოქცევაში“ გამოვლინდა.

ქალაქის მოედნებზე ყოველდღე თამაშდება კაცობრიობის ძველისძველი დრამები. თანამედროვე ქალაქი სავსეა ახალი, არანაკლებ მძაფრი კოლიზიებითაც.

ღია სტურუას შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია განცდის დრამატიზმი, რაც თავისებურ ელფერს ანიჭებს მის სახეებს, მის ზოგიერთ ლექსში მართლაც ისმის დაკლული კურდღლის ხმა (რომელიც მამაკაცის ხმით ტირის). ამავე დროს, მისი სახეები ხაზგასმით გაუცხობებულია. „სიცრუის“ (გამონაგონის) ხვედრითი ნონა აქ მაქსიმუმამდე აღწევს. ამ გზას პოეტი შეგნებულად მიჰყვება და ერთგან საგანგებოდ შენიშნავს კიდევ: „რომ მე არ მაქვს უფლება, ჩემი უცნაური და გაუგებარი სახეებით ხალხს თავბრუ დავასხა“, — ასეთია მისი თვითბრალდება ან, უფრო ზუსტად, მისი ეჭვი საკუთარი ხელოვნების მიმართ. ამასვე ათქმევინებს პოეტი „ზღვის მიქცევაში“ თავის წარმოდგენილ ოპონენტს: „სიცრუე, რომელსაც ის შთაგონებას ეძახის“.

„სიცრუე“, „უცნაურობა“ ხელოვნების განუყოფელი ნიშანთვისებებია. მაგრამ ღია სტურუას ზოგიერთი პოეტური სახე წარმომიდგება უსიბრძნო სიცრუედ.

არა მხოლოდ ამის გამო, რომ ამ უცნაური სახეებიდან მეტად ძნელია რაიმე ასე თუ ისე ხელშესახები აზრის, ან, მით უმეტეს, „სასარგებლო იდეის“ გამოწერვა (ამას პოეტებისგან გასული საუკუნის უტილიტარისტული კრიტიკა მოითხოვდა), არამედ იმ მიზეზით (პირველ რიგში), რომ ამ სახეებს აკლიათ ორგანულობა, აკლიათ ის ძალა, რომელიც მათი აღმოცენებისა და არსებობის ნამდვილობას (მხატვრულ ნამდვილობას) გვაგრძნობინებდა.

„სიცრუის“ (ხელოვნების) სიბრძნე კი სწორედ იქიდან იწყება (და არსებითად, იმაში მდგომარეობს), როცა ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ შემოქმედმა ახალი, თავისი საკუთარი კანონზომიერებით მოქმედი და მოძრავი სინამდვილე შექმნა, როცა პოეტური სახის ყოველი შემადგენელი ნაწილი ცოცხალ უჯრედად იქცევა. ერთი სიტყვით, როცა „სიცრუე“ სიმართლის თვისებას იძენს.

პოეზია ვერ ძლებს უცნაურობის გარეშე. მაგრამ ამ უცნაურობასაც უნდა ჰქონდეს შინაგანი სიზუსტე. აი, თუნდაც ასეთი:

მე ვგავარ ზამთრით ფეხადგმულ ბუხარს
და კვამლიანი სულით ელოცულობ...

სიცოცხლისა და ნამდვილობის ილუზიას ღია სტურუას მთელ რიგ (მათ შორის საინტერესოდ, ზოგჯერ ბრწყინვალედ ჩაფიქრე-

ბულ) სახეებში ხელს უშლის ერთი არსებითი კომპონენტი. ეს არის პოეტის ენა.

ღია სტურუას მეტყველების მანერა ზედმინევნით განწმენდილია, როგორც დრომოჭმული პოეტიზმებისაგან, ასევე ძველი ყაიდის მაღალფარდოვნებისაგანაც.

ეს უაღრესად სიმპტომატური და უთუოდ გამართლებული თვისებაა. გამართლებული, უწინარეს ყოვლისა, თვით ცხოვრების, დროის, თანამედროვე მკითხველის მოთხოვნებით.

მაგრამ ღია სტურუას პოეტური მეტყველება, ამავე დროს, გათავისუფლებულია იმისგანაც, რის გარეშეც ენას (პირველ რიგში პოეტის ენას) სრულფასოვანი არსებობა არ შეუძლია. ეს არის მისი შინაგანი ეროვნული სტიქია, მისი იდუმალი მუსიკა, მისი მიმოქცევის იმანენტური კანონები.

დიდი შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, თითქოს პოეზიაში არსებობს რაიმე სხვა ძალა, რომელსაც ენის უფერულობის კომპენსირება შეუძლია. სხვათა შორის ამას ზოგჯერ ზემოციტირებული სტრიქონების ავტორზე ამბობენ. ეს წმინდა გაუგებრობის შედეგია. თუ სიმონ ჩიქოვანის სიტყვას აკლია ის ჯაფარი და ხმოვანება, რაც, მაგალითად, გიორგი ლეონიძის ლექსის თვისებაა, ეს კიდევ არ ნიშნავს იმას, თითქოს მისი პოეტური მეტყველება საერთოდ მოკლებული იყოს ამგვარ ღირსებებს (მეტ-ნაკლებობას აქაც მხოლოდ შეფარდებითია). მთელი რიგი მისი ლექსებისა ჩვენს მეხსიერებაში სწორედ ენერგიულად მოქმედი, ფერადოვანი ფრაზის წყალობით ცოცხლობს.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ პოეტური ნაწარმოების „გახმოვანებას“ ის იმთავითვე გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა (გავიხსენოთ მისი ადრინდელი „ზაუმური“ ლექსები) და ეს ენება სიტყვისადმი არასოდეს განუღებია.

ღია სტურუას უკანასკნელ პოემაში სიტყვა მონყვეტილია ენის მთავარ სასიცოცხლო ძარღვს (ხალხურ სათავეს). ამის გამო მისი ფრაზა ხშირად უსისხლო, ანემიურ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ეს კი საგანგაშო სიმპტომაა: იწყება სიტყვის გამოფიტვა, თანდათანობით, მომაკვდინებელი ეროზია. „ფარშევანგივით შეფერილი სახეები“ ფერმკრთალდებიან, ვინაიდან სიტყვა არ ჟღერს, არ თრთის, ხოლო თუ ხილვის ენერგია სიტყვის ენერგიაში არ გადავიდა, ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეზიის აქტი, არსებითად, არ შემდგარა.

შეიძლებოდა ყოველივე ეს აგვეხსნა კონკრეტული შემთხვევით, გვეთქვა, რომ ღია სტურუას არა აქვს თანდაყოლილი გრძნობა ენისა, რომ ეს მისი ინდივიდუალური ნაკლია.

სამწუხაროდ, (და საბედნიეროდაც), მე ასე არ ვფიქრობ.

სამწუხაროდ, იმის გამო, რომ ეს თვისება დღეს მხოლოდ ერთ პოეტს არ ახასიათებს. საბედნიეროდ კი იმიტომ, რომ მჯერა ღია სტურუასთვის ეს არის არა იმდენად თანდაყოლილი, რამდენადაც შექნილი და, ასე გასინჯეთ, შეგნებულად გაღვივებული ნაკლი. ეს არის მისი პოეტური პოზიციის შედეგი, იმ უკიდურესი პოზიციისა, რომელიც მას ამ სფეროში უკავია.

ღია სტურუას მეტყველების მანერა ინტელიგენტური მეტყველების მანერაა — თანამედროვე ქართული ინტელიგენტისათვის დამახასიათებელი მანერა.

ეს მისი ენის საშური თვისებაა.

მაგრამ ინტელიგენტის ენას არ შეუძლია თავისთავადი არსებობა, ისევე როგორც თვით ინტელიგენტს არ ძალუძს (და უფლებაც არა აქვს) „თავისთავადი“ ცხოვრებით იცხოვროს.

ინტელიგენტის ენის მასაზრდოებელი წყარო ხალხის ენაა — საგნების ენა, ბუნების ენა, სიცოცხლის ენა.

ვფიქრობ, რომ ღია სტურუამ ჩემზე უკეთ იცის (ან, ყოველ შემთხვევაში, იცოდა) ეს. ამას მოწმობს მისი ლექსების რკალი: „ვარიაციები ქართული ფოლკლორის თემებზე“. რა თქმა უნდა, ფოლკლორულ მოტივებზე უშუალო დაყრდნობა ენობრივი კრიზისიდან გამოსვლის ერთადერთი გზა არ არის. მთავარია, ამ სამყაროს სული შეითვისო. სული კი ხელოვნებაში განუყოფლად არის შეხორცებული მატერიასთან, ანუ ამ შემთხვევაში ენასთან.

თავის უკანასკნელ პოემაში ღია სტურუა მთლიანად განუდგა ამ სამყაროს. ის ზედმეტად ენდო „ფრთებს“ და სახვებით დაივიწყა „ფესვები“.

ფესვებმა შური იძიეს...

ღია სტურუა რამდენიმე წიგნის ავტორია, მაგრამ ის მაინც ახალგაზრდა პოეტია. მის წინ დიდი გზა დევს. ის ინერციით არ მისდევს ამ გზას. ზოგჯერ ნაბიჯს გზის საცდელად დგამს და არა მაინც და მაინც იმისთვის, რომ წინ წაიწიოს. მისი მოძრაობის მიმართულება ამჟამად მრავალმხრივია, ხშირად მოულოდნელი, ზოგჯერ ნამდვილად, საინტერესო — სიახლითა და უჩვეულობით. მე მჯერა, რომ ბოლოს და ბოლოს ის მაინც მიაგნებს თავის ერთადერთ ბილიკს...

ჩვენი ახალთაობის პოეტებიდან ყველაზე მეტი აჟიოტაჟი (შინაურობაში) გურამ პეტრიაშვილის დებიუტმა გამოიწვია. უნდა ითქვას, რომ ამის მთავარი მიზეზი იყო არა მისი ლექსების პირველი

ნიგნი (1973), არამედ ზემოდასახელებული წერილი: „პოეზია და პოეტურობა“.

აჟიოტაჟის ორგანიზატორი გახლდათ ტარიელ ჭანტურია. მან არა მხოლოდ „დალოცა“ ახალგაზრდა პოეტი, „შეაჩვენა“ კიდევ. ეს კი ლიტერატურაში ზოგჯერ ერთი და იგივეს ნიშნავს.

გურამ პეტრიაშვილი გარკვეულ მომენტში ლიტერატურულ ძვრათა და ლელვათა ეპიცენტრში აღმოჩნდა.

ტარიელ ჭანტურია წერს:

„ოსიპ მანდელშტამმა თქვა ერთი პოეტის შემოქმედებაზე: ეს არისო თარგმანები არარსებული ორიგინალიდან. იგივე შეიძლება ითქვას გ.პეტრიაშვილის ლექსებზე... ამ ლექსებს არაფერი აქვთ საერთო ქართულ სულთან“.

ვიდრე იმაზე ვიტყოდეთ, მართალია თუ არა ტარიელ ჭანტურია, ერთი მაგალითით გავამაგრებ მანდელშტამის ციტირებულ სიტყვებს.

ანდრე მორუას (ქართველი მკითხველისთვის კარგად ცნობილ ფრანგ მწერალს) აქვს ასეთი მოთხრობა: „მოგზაურობა ესთეტიზის მხარეში“.

მოგზაური მოხვედბა უცნობ კუნძულზე, სადაც სილამაზის მოყვარულები ცხოვრობენ. მათ აქვთ თავიანთი კონსტიტუცია, სახელმწიფოებრიობა. ზნე-ჩვეულებები.

ამ კუნძულზე უცხო თვალს და ყურს მრავალი უცნაურობა აკვირვებს.

და აი, მთავარი:

„დიდი მხატვარი თავის ტიპებს მოდელების გარეშე ქმნის!“ — ეუბნება მოგზაურს კუნძულ მაინას მოსახლეთა გემოვნების კანონმდებლობელი.

ცხადია, ასეთი კონცეფცია თავისი აბსოლუტური მნიშვნელობით მხოლოდ ერთი მიმართულებით წარმართავს მხატვრის შემოქმედებას.

ეს არის ხელოვნების კასტრირების გზა.

ეს გზა იმდენად მაცდუნებელია (განსაკუთრებით ჩვენს დროში), რომ ზოგჯერ ყალბი განგაშის ატეხვასაც, შესაძლოა, ერთგვარი გამართლება ჰქონდეს.

პოეზია მხოლოდ ცხოვრებიდან იზრდება, ზოგჯერ ცხოვრების ჭუჭყიდანაც კი, როგორც ამ უკანასკნელის მოგერიების, გარდაქმნის ან დამორჩილების შედეგი. არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ამას ისეთი მეფური ბუნების პოეტებიც კი აღიარებდნენ, როგორიც

იყო, მაგალითად, ანა ახმატოვა: „Когда б вы знали, из какого мусора растут стихи...“

თითქმის ყველა დიდი გზით შემოქმედი ბუნების წინააღმდეგ ამბოხით იწყებს და მხოლოდ გვიან ხვდება, რომ ეს მასში ამბოხებული ბუნებაა.

ამბოხი იმაში მჟღავნდება, რომ პოეტს სურს, ბუნების მოდელის გარეშე შექმნას თავისი დამოუკიდებელი სამყარო.

მაგრამ ყველაზე დიდი აღმოჩენა ის არის, როცა გრძნობ, რომ შენც (შენი მიკროკოსმოსით) დიდი სამყაროს ნაწილი ხარ და რომ ის შენსავით რთულია, შენსავით წინააღმდეგობრივი, მუამბოხე და ცვალებადი...

ტარიელ ჭანტურიასგან განსხვავებით, ვფიქრობ, რომ გურამ პეტრიაშვილის ლექსებს აქვთ თავიანთი რეალურად არსებული „დედანი“.

მთელი მისი პოეზია იმ თვისებების (სულიერ თვისებათა იმ ერთი რიგის) გამომხატველია, რაც პირადად მე ქართული ეროვნული ხასიათის ნიშნულს, განუყოფელ თავისებურებად წარმომიდგება. ეს თავისებურება მარტო ჩვენს წარმოდგენაში ან სურვილებში როდი არსებობს. ის ისტორიულად ობიექტივირებულია და სავსებით ცხად რეალობად წარმოგვიდგება.

მხედველობაში მაქვს სიკეთე (სულის თავისებური სიჩვილე), თვითგაღების მძაფრი მოთხოვნილება და არტისტიზმის („არტისტიკულ“, ხელოვნებისმიერ სამყაროსთან ზიარების) თანდაყოლილი სურვილი.

ცხადია, ეს მხოლოდ ერთი რიგია იმ თავისებურებებისა, რომლებიც ჩვენს ეროვნულ ხასიათს განსაზღვრავენ, მაგრამ... „ერთ სანყალ პოეტს ამაზე მეტი ნამუსით აღარ მოეთხოვება“.

სხვადასხვა პოეტები ჩვეულებრივ მშობელი ერის სხვადასხვა თვისებას ავლენენ. მხოლოდ რჩეულთა შორის რჩეულთ ხელენიფებათ მთლიანობის მოცვა და სრულქმნილი გამომხატვა.

რა ვუყოთ, რომ გურამ პეტრიაშვილი მკვეთრად ტრანსფორმირებული სახით გვისურათებს ამ მშვენიერ თვისებებს.

ჩვენი საქმეა, ამ უჩვეულო სახეებში ვიცნოთ ის, რაც მათში ამ ახალი ფორმით განაგრძობს თავის უწყვეტ არსებობას (ისევე როგორც თავის დროს „გაგარიბალდებულ პიეროში“ განვჭვრიტეთ ქართული პატრიოტიზმის ახალი ნაირსახეობა, ან უმწეო „ოფელიებში“ ვიცანით მარადქალურობის ძველთაგან ნაცნობი იერი).

გურამ პეტრიაშვილმა თავისი მოთხრობების ერთი ციკლი ასე დაასათაურა: „პატარა ქალაქის ზღაპრები“. შეიძლება ითქვას, რომ 1976 წელს გამოცემული მისი ლექსების ნიგნიც არსებითად ქალაქური ზღაპრების კრებულს წარმოადგენს.

ეს ახალი ტიპის ზღაპრებია: ეს არის ასფალტზე აღმოცენებული, „ქალაქში, მტვერში“ დასიზმრებულ უცნაურ ზმანებათა კრებული. ამაშია მათი სიძლიერეც და მათი სისუსტეც. სიძლიერის მიზეზი ის გახლავთ, რომ ქალაქში განსაკუთრებით მძაფრდება იმისი სურვილი, იმისი ნატვრა და იმაზე ოცნება, რასაც გავარჯარებული გუდრონი და რკინაბეტონის ვეება ნაგებობანი დევნიან თავიანთი სამფლობელოდან.

სწორედ ეს წყურვილია ამოკითხული პოეტის მიერ „ზეცის სიშორით შეშლილი ჩიტის“ თვალეში (მთისა და მინდვრის ლალი ბინადარნი ასეთი თვალეებით არ იყურებიან).

სისუსტე ამ ზღაპრებისა, უფრო სწორედ, მათი პერსონაჟების გულსატკეპნი უმწეობა იმით არის გამოწვეული, რომ ისინი უდღეური, ეფემერული არსებები არიან. მათ არა აქვთ საყრდენი იმ გარემოში, სადაც შესვლა და დამკვიდრება მოინადინეს.

ამიტომაც, რომ ისინი დღის სინათლეს ვერ უძლებენ.

ის, რაც გურამ პეტრიაშვილმა თქვა პოეზიაში, პირადად მე ძალზე მაგონებს იმას, რაც ახალგაზრდა კინორეჟისორმა მიხეილ კობახიძემ გვითხრა ეკრანიდან. მათი ნაწარმოებების სტილისტიკა უთუოდ მონათესავეა (მიუხედავად იმისა, რომ გ.პეტრიაშვილისთვის უცხოა მ.კობახიძის მხიარული იუმორი).

ეს თანამედროვე ქართული ხელოვნების ერთ-ერთი დიდად ნიშანდობლივი იერსახეა, ნიშანდობლივი და ანგარიშგასანევი. თვით ფაქტი ასეთი ხელოვნების აღმოცენებისა დაფიქრებას მოითხოვს ჩვენგან, ვინაიდან ის რალაც არსებობის შედეგია.

ეს ხელოვნება მხოლოდ გარეგნულადაა კოსმოპოლიტური. მისი გულისგული, ჩემი ღრმა რწმენით, ქართულია, და ჩვენი დღევანდელი ეროვნული ყოფიერების ერთ საგულისხმო წარმონაქმნად გვევლინება.

ყოველ ახალ მოვლენას თვითდამკვიდრების პროცესში თან ახლავს უკიდურესობისაკენ სწრაფვის ტენდენცია, მით უმეტეს, თუ მას წინააღმდეგობა ხვდება გზაზე.

გურამ პეტრიაშვილმა ამგვარი უკიდურესობა თავისი ლიტერატურული პოზიციით გამოხატა. რაც შეეხება პოეტურ პრაქტიკას, აქ მან (ჩვენდა სასიხარულოდ) ვერ შეძლო „ანტიპოეტურობის“

პრინციპების თანმიმდევრულად გატარება (ეს გარემოებაც პირველად ტარიელ ჭანტურიამ შენიშნა).

მიუხედავად ამისა, ვფიქრობ, რომ გურამ პეტრიაშვილს, როგორც პოეტს, მომავალში ელოდება ერთი სახიფათო მიჯნა: ენის ბარიერი.

ვერ ვიტყვი, რომ მას ქართული უჭირს. ის წერს იმ ენით, რომელიც მას ესაჭიროება, საკმაოდ ზუსტად და ეკონომიურად.

მაგრამ გურამ პეტრიაშვილს მომავალში უსათუოდ მოუნდება თავის გარემოდან გამოსვლა, მისი საზღვრების გარღვევა და აქ მას უსათუოდ დასჭირდება ახალი მეგზური.

ენა პოეზიაში მხოლოდ საშუალება არ არის, მას თავისთავადი მნიშვნელობაც აქვს. ენის წიაღში (მხედველობაში მაქვს ისეთი ისტორიისა და პრეისტორიის მქონე ენები, როგორიც ქართულია) იმალება ფასდაუდებელი სიმდიდრე. ის, დედამიწის ძველისძველი ქანებივით, ინახავს აურაცხელ სიცოცხლეთა და მოძრაობათა ანაბეჭდებს.

ასეთი ენა ზოგჯერ თვითონვე კარნახობს შემოქმედს გამოსავალს — ახალ გზებს, ახალ აზრებს, ახალ სახეებს. რაც უფრო ღრმად შედიხარ ენაში, მით უფრო ნათელი და გასაგები ხდება საგანთა ფარული კავშირი, მათი ოდინდელი ჭეშმარიტი ურთიერთდამოკიდებულება, მათ შორის არსებული მუდმივი სიყვარული და ანტაგონიზმი.

ქართული ენა თავისთავად სიბრძნის წყაროა და ამასთან ერთად მშვენიერების ამოუწურავი საბადო.

თავისი საინტერესო ცნობა გამოაქვეყნა ამას წინათ თამაზ ჩხენკელმა (იხ. მისი წერილი „მცველი ყოველისა ქართლისა“, „ლიტერატურული საქართველო“, 30 სექტემბერი, 1977). კონსტანტინე გამსახურდიას უთქვამს: „ენა საკუთარის ზღვარია. ის, რაც ქართული ენის ყალიბში ბუნებრივად არ ჩაიღვრება, იმის თქმა არცაა საჭირო“ (ელგუჯა ბერძენიშვილის ნაამბობი)".

ეს სიტყვები, თუ მათ სწორად გავიგებთ და მოვიხმართ, საოცარ ჭეშმარიტებას გვაუწყებენ. მათი საფუძველი იმისი ღრმა რწმენაა, რომ ქართულ ენას თავის ყალიბში თანამედროვე ადამიანის ინტელექტუალური ცხოვრების ნებისმიერ მოძრაობათა დატევა შეუძლია. აუცილებელია ოღონდ, ყოველთვის მზად ვიყოთ იმისათვის, რომ ეს სიბრძნე უკუღმართად არ მოიხმაროს ვინმემ და ენის ბუნებრიობაზე აპელაციით კარი არ დაუხშოს იმას, რაც მისი მუდმივი განვითარებისა და სრულქმნის მთავარი წყაროა. ქართულ ენას

იმდენი რამ აქვს შეთვისებული და მონელებული თავის წიაღში ათასწლეულების მანძილზე, რომ მის ბუნებას ვერც ჩვენი საუკუნე დააზიანებს. კ. გამსახურდიას სიტყვებში პირადად ჩემთვის მთავარი ამ „ბუნებაზე“ ზრუნვაა, მისი შესაძლებლობების ძალდაუტანებლად, მაგრამ მთელი სისავსით გამოყენებაა და არა ცხოვრების მიერ მოტანილი ახალი შინაარსისგან უკუქცევა.

გურამ პეტრიაშვილის ტიპის პოეტები კიდევ ერთი ნიშნით განსხვავდებიან ბესიკ ხარანაულის ტიპის პოეტებისაგან — განვითარების მიმართულებით.

პირველთა განვითარება არსებითად ლიტერატურიდან იწყება, მეორეთა აღმოსავალი წერტილი ცხოვრებაა.

მოძრაობის მიმართულება თავისთავად არც ერთ მხარეს არ ანიჭებს უპირატესობას.

ვინაიდან შემოქმედების ზეამოცანა ცხოვრებისა და „ლიტერატურის“ შერწყმაა — „ფრთებისა“ და „ფესვების“ სრული თანხმობაა. ასეთია იმ სრულქმნილი ჰარმონიის ფორმულა, რომელიც ქართულ პოეზიაში რუსთაველის მიერ შექმნილი მხატვრული სისტემის სახით განხორციელდა.

რამდენიმე სიტყვა დავით წერედიანის შესახებ. ამ პოეტის მიმართ ჩემი დამოკიდებულება მთლიანად აპოლოგეტურია და ამის გამო მოკლედ მოგახსენებთ.

დავით წერედიანმა თავისი „ირინოლათი“ ქართულ პოეზიაში გააკეთა დაახლოებით იგივე, რაც თავის დროს „ოსიანის სიმღერების“ ავტორმა მოიმოქმედა თავისი გენიალური მისტიფიკაციით.

თუ ახალგაზრდა ქართველი პოეტის მონაპოვარს ისეთივე რეზონანსი არ ჰქონია, ეს მხოლოდ გარემოებათა ბრალია და აგრეთვე ჩვენთვის, ქართველი კრიტიკოსებისთვის დამახასიათებელი უპატიებელი სიბეცისა (მხოლოდ თამაზ ჩხენკელს არ გამოპარვია მხედველობიდან ამ მოვლენის განსაკუთრებული მნიშვნელობა).

მე არავითარი უფლება არა მაქვს, დავით წერედიანის პროფესიულ „კეთილსინდისიერებაში“ შევიტანო ეჭვი. მაგრამ მის მიერ გადმოქართულებული სვანური სიმღერები თავისი მხატვრული ღირსებით ორიგინალური, სრულფასოვანი შემოქმედების უბრწყინვალეს ნიმუშებს უთანაბრდებიან.

რაც შეეხება ფრანსუა ვიიონის „მცირე ანდერძის“ თარგმანს, ეს ნაწარმოები, ჩემი ღრმა რწმენით, ქართული მთარგმნელობითი ხელოვნების იშვიათ მიღწევათა რიგს განეკუთვნება.

თავისი ნიჭით და ოსტატობით დავით ნერედიანი დღეს ჩვენი ახალგაზრდული პოეზიის ერთ-ერთი ყველაზე საიმედო ნარმომადგენელია და დაუფრებელია, რომ მან მომავალში ამ განსაკუთრებულ მოლოდინს ანგარიში არ გაუწიოს.

II

ყოვლად შეუძლებელია, მან (კაცობრიობამ) ჰყოს უარი სიცოცხლეს, ცხოვრებას. თავი და თავი პოეზიისაც სწორედ აქ არის.
ვაჟა

იყო დრო (სულ ახლახან), როდესაც ჩვენს ლიტერატურულ წრეებში სინანულით ამბობდნენ: სად არიან ახალი პოეტები? სად არის ის ცვლა, რომელიც ჩვენს ადგილს დაიკავენ? და ა.შ.

და, აი, უცებ ამჟამად გახდა, რომ დღეს არსებობს „ახალწვეულთა“ მთელი კოჰორტა, რომელმაც როგორღაც შეუმჩნევლად შეძლო ქართული პოეზიის მთავარ კარიბჭეთა შეღება. ეს გარემოება მე ერთხელ უკვე აღვნიშნე და ახლა მინდა განვმარტო, რომ უპასუხისმგებლო განცხადებად არ ჩამეთვალოს.

ამ ახალი პოეტების შეუმჩნეველი მოსვლა გამონვეული იყო იმით, რომ მათმა წინამორბედებმა (პირველ რიგში კრიტიკოსებმა) საკმაოდ დიდხანს ვერ შენიშნეს ისინი, ღირსეულად ვერ შეაფასეს მათი მოსვლის ფაქტი.

იყო სხვა, უფრო არსებითი მიზეზიც: ეს პოეტები უხმაუროდ მოვიდნენ. მათ მოსვლას თან არ ახლდა სენსაციური დეკლარაციები, მანიფესტები (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ გ.პეტრიაშვილის ნერილს), „ზავთი და ყიჟინა“. ზოგიერთი სხვა თაობის პოეტებისგან განსხვავებით ამ ახალგაზრდებს არ გამოუჩენიათ მიდრეკილება მაღალი ტრიბუნებისკენ, ფართო აუდიტორიებისკენ, საერთოდ, თვითდამკვიდრების რაიმე ეფექტური საშუალებებისკენ.

მათი უმრავლესობის მთავარი ამოცანა იყო არა აღმოჩენილის პროკლამირება, არამედ აღმოუჩენელის ძიება, არა მგზნებარე ქადაგება, არამედ ფიქრი, დაკვირვება, ანალიზი.

უშუალოდ წინამორბედთაგან მათ სწორედ ეს თვისებები შეითვისეს, სწორედ ამგვარ გამოცდილებას დაეყრდნენ და უაღრესობამდე განავითარეს ის, რაც წინა ათწლეულში ტენდენციის სახით შეინიშნებოდა.

70-იანი წლების ახალგაზრდული პოეზიის უდიდესი და უმნიშვნელოვანესი ნაწილი (ჯერჯერობით) ძიების, დაფიქრებისა და ანალიზის გზით მიდის.

ეს არის ძირითადად ანალიტიკური პოეზია, არა თავდავიწყებული მონოლოგების, არამედ მძაფრი, დაუმთავრებელი შინაგანი დიალოგის პოეზია.

ამ თაობის პოეტებს აქვთ თავიანთი საერთო იერი, საერთო სულისკვეთება, ეს ბუნებრივია. სასიხარულოა ის, რომ, მიუხედავად ამ გასაგები მსგავსებისა, მათ შორისაც არსებობს საკმაოდ მკვეთრი კონტრასტები და შინაგანი უთანხმოების ნიშნებიც. ზოგი ამ უკანასკნელთაგანი იმდენად აშკარაა, რომ გარეშე თვალითაც შეიმჩნევა. ამაში მალე დავრწმუნდებით, ოღონდ მანამდე ერთი გაფრთხილება:

ყველაფერი, რასაც ქვემოთ მოგახსენებთ, პირველი შთაბეჭდილების შედეგია და მეტის პრეტენზია არა აქვს.

ვინაიდან ზუსტად არ ვიცი, რითი დავიწყო, თავაზიანობის კარნახს მივყვები და ქალებს დავუთმობ რიგს.

ეს იმითაც იქნება გამართლებული, რომ პირველი მათგანი, ჩემი აზრით, განცალკევებით დგას და, გარკვეული თვალსაზრისით, უპირისპირდება კიდევ მომდევნოთ.

თამარ ჯავახიშვილი ახალბედა არ გახლავთ პოეზიაში. დიდი ინტერვალის შემდეგ გამოსული მისი მეორე წიგნი უკვე მომნიშვნელო, მე ვიტყვოდი, თავისებურად ჩამოქნილი და ნატიფი შთაგონების ნაყოფია.

მის ლექსში კდემამოსილების შუქი დგას. მისი ზნეობრივი იდეალი ძველი ყაიდის ქართველი ქალია. მომთმენი, ერთგული, იმ არაცვალებადი რწმენით სავსე, რომელიც მამაკაცს რაინდობას ავალებს და სტოიციზმის ძნელი გზებისკენ მოუხმობს.

მისი ლექსის ფორმა ძირითადად ტრადიციონალიზმის რკალშია მოქცეული. ის არ ტეხავს ლექსს. არ არღვევს ჩვეულ ჰარმონიას. ის ცდილობს ამ რკალის ფარგლებშივე აღმოაჩინოს ახალი სიღრმეებში, ახალი ტევადობა.

ქართულ სიტყვას ის სათუთად ეპყრობა და სიტყვაც მადლიერებით უბრუნებს მას ამ ალერსს. მე პირადად მხიბლავს მისი

ფრთხილი ნეოლოგიზმები, განსაკუთრებით — ახლებურად, ლაღად გაშლილი ზმნები.

თუ არ ვცდები, თამარ ჯავახიშვილი პირველი ქართველი პოეტია, რომელმაც თქვა: „მომეამება“. ეს სიტყვა უაღრესად დამახასიათებელია მისთვის. თამარ ჯავახიშვილს სიტყვის წონადობა, საერთოდ საგნობრიობა მინიმუმამდე დაჰყავს. მისი მთავარი საზრუნავი სიტყვის ფრთაშესხმაა და ამღერებაა. იმის წარმოჩენა, რაც სულისმიერია და არა ხორხისა.

თუ იური ტინიანოვის ორტაბულოვან სისტემას დავეყრდნობით, თ.ჯავახიშვილი, ცხადია, „არქაისტებში“ მოხვდება. მაგრამ არქაიზაცია მის ლექსში ზომიერია. ზომიერების გრძნობა მას თითქმის არსად ღალატობს.

ჩემი აზრით, ეს პოეტი ყველაზე ძლიერია იქ, სადაც ნელი გალობით აღმოთქვამს თავის სიყვარულს მშობლიურისადმი, მარად-ქართულისადმი:

ხორბლის, მახობლის სუნია
და ქარიანი ღამება
და რაღაც, მხოლოდ ქართული
სულს მართმევს, მომეამება.

საღებავებიც სწორედ მაშინ ემორჩილებიან და ზუსტ შეხამებებს ქმნიან, როცა ის მშობლიურ გარემოს ხატავს.

აი, ერთი ასეთი ზუსტი შეხამება:
გადაღმა ყანები მოჩანდა
თავთუხი, სიმინდი, ქერი,
ფერდობზე ავშანი ხარობდა
თემშური ფიქალის ფერი.

„თემშური ფიქალის ფერი“ თავისი ერთადერთობითაა ძლიერი და მშვენიერი.

ფიქალისათვის, ისევე როგორც არაერთი სხვა ქვისთვის, თავის დროს საკმაო ექსპლუატაცია გაუწევიათ ჩვენს პოეზიაში. მაგრამ ეს სხვა ფიქალია — „თემშური“ და სწორედ ამის გამო ანათებს ლექსს განსაკუთრებული შუქით.

ქალაქში თ.ჯავახიშვილის თვალი ასეთ ერთადერთ ფერებს ვეღარ ამჩნევს.

ცხოვრების სცენაზე დადგმული დრამა:

– მეოცე საუკუნე, თბილისი,
რუსთაველის პროსპექტი,
დაჭიმული სულის სიმით.
მიედინება ჩვენი ცხოვრებაც,
ამ სიმის უნაზეს ქიმზე ქანაობს.

ეს „ცხოვრების სცენა“, ისევე როგორც ეს „სულის სიმი“ და მისი „უნაზესი ქიმი“ აქ აღარაფერს საგულისხმოს აღარ ეუბნებიან ჩვენს მხედველობას, ჩვენს პოეტურ აღქმას. ვინაიდან ამ სიტყვებს დიდი ხანია დაკარგული აქვთ თავიანთი პირველადი სახოვნება. ისინი სტერეოტიპებად იქცნენ და ჩვენი თვალის ქსოვილს აღარ აღიზიანებენ.

მთელ ამ სურათს აკლია ერთი კომპონენტი — „თემური ფიქალი“.

მაგრამ, საბედნიეროდ, ლექსი აქ არ მთავრდება და მოულონელად, ჩვენდა სასიამოვნოდ, ქალაქის მკრთალ პეიზაჟში შემოდის ერთი სახე, რომელიც ყველაფერს აცოცხლებს ირგვლივ. ეს არის „მდინარისფერი თვალები“:

მდინარისფერი თვალები თქვენი
მომაგონებენ შორეულ ველებს...
და წყნარ ქუჩაზე, აპრილის თვეში
თეთრ ეკლესიას, უმშვიდეს რწმენას
მომაგონებენ გასაოცარი,
მდინარისფერი თვალები თქვენი.

ეს ლექსი სხვა მხრივაც არის საინტერესო. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, დღევანდელ ქართულ ახალგაზრდულ პოეზიაში არსებობს კონტრასტები.

ერთ ასეთ კონტრასტს ორი პოეტი ქალი ქმნის: თამარ ჯავახიშვილი და დალილა ბედიანიძე.

ისინი სხვადასხვა ასაკის პოეტები არიან. ამას აქვს მნიშვნელობა. მაგრამ არა გადამწყვეტი.

მთავარი ის არის, რომ ისინი სხვადასხვა კუთხიდან უყურებენ სინამდვილეს, სხვადასხვაგვარად ხედავენ საგნებს.

სხვადასხვაგვარია, კერძოდ, მათი დამოკიდებულება თბილისისადმი.

შეიძლება ითქვას, რომ, როდესაც ისინი თბილისზე წერენ, სხვადასხვა ქალაქი, სხვადასხვა „თბილისი“ აქვთ მხედველობაში.

„თბილისურ ქაოსს, თბილისურ ქარებს, თბილისურ ლალატს, დავინყებას და გულგრილობას“... — წერს თამარ ჯავახიშვილი. ეს

ნაცნობი თბილისია — ქართული პოეზიიდან ნაცნობი ქალაქი. ეს არის გალაკტიონის თბილისი, პაოლო იაშვილის თბილისი, უფრო გვიან, ლადო ასათიანისა და მირზა გელოვანის თბილისი. მისი „ქაოსი“ მოჩვენებითია, ვინაიდან აქ ყველაფერი ერთ სევდანარევე, კეთილხმოვან, დაუნანვერებელ გამმაშია მოქცეული.

ეს მიკროთბილისია — ჩვენი საუკუნის შუა ათწლეულებისათვის უკვე ჩამოყალიბებული იერით. ეს ის ინტელიგენტური ქალაქია, სადაც ყველა ყველას იცნობს და არაფერი იმალება (უნდა გამოვტყდე, რომ პირადად ჩემთვისაც „თბილისი“ სწორედ ამას ნიშნავს).

დალილა ბედიანიძის თბილისი სხვაა: უკანასკნელი ორი ათწლეული წლის მანძილზე ძირეულად გამოცვლილი ქალაქი, ჰიპერტროფირებული უჯრედებით. ეს ის ქალაქია, რომლის ზოგიერთ უბანში შეიძლება წლობით იარო და არც ერთი ნაცნობი სახე არ შეგხვდეს.

დალილა ბედიანიძეს ეს თბილისი უშუალოდ არ დაუხატავს, მაგრამ ზოგიერთ მის ლექსში აშკარად იგრძნობა ამ ქალაქის არითმიული მაჯისცემა — მისი დარღვეული მყუდროება. ასეთი ლექსებია „მუსიკოსს“, „ალკოჰოლი“, „კინოში წასვლამდე“, „გაქვთ თუ არა ტელევიზორი“.

დალილა ბედიანიძესთან დარღვეულია ის ჰარმონია, ის შინაგანი წონასწორობა, რაც თამარ ჯავახიშვილის ლექსის მთავარი საყრდენია.

სუბიექტურად მე, რასაკვირველია, თამარ ჯავახიშვილის ლექსი უფრო მომწონს, უფრო ადვილად, უმტკივნეულოდ აღვიქვამ მას, უფრო კარგად ვითვისებ, ვიმახსოვრებ. ალბათ იმის გამო, რომ ფსიქოლოგიურად ეს ლექსი უფრო ახლობელია ჩემთვის. მაგრამ, მეორე მხრივ, ვფიქრობ, რომ სიახლის გზა მაინც იქითკენ დევს, საითაც დალილა ბედიანიძე მიიწევს ინტუიციით.

როგორც პოეტი, ის თანამედროვე დისჰარმონიის პირმშოა. მართალია, სულის სიღრმეში სძულს ეს დისჰარმონია და თავისი ქედუხრელი „მუსიკოსივით“ ცდილობს კალთა გადააფაროს მას, ჩაახშოს, გააუქმოს, მაგრამ უკვე ველარსად გაურბის და ამის გამო იძულებულია, მის ნიაღშივე ეძიოს ახალ თანხმიერებათა საწყისები.

ყოველივე ეს თავს იჩენს ვერსიფიკაციაში, ლექსიკაში, სახოვან აზროვნებაში და ყველაფერი ეს ამაოდ არ იხარჯება...

დალილა ბედიანიძე ჩემთვის სრულიად ახალი სახელია. ნამდვილად ახალია ზოგიერთი რამ, რაც მის ლექსში აღმოვაჩინე, ან მომეჩვენა. ასე იმიტომ ვამბობ, რომ ბოლომდე დარწმუნებული არა

ვარ, ნამდვილად ნაგრძნობია მისი ზოგიერთი სახე, თუ მხოლოდ შეთხზული. აი, მაგალითად, ასეთი შედარება:

ცა მოსჩანს ისე არეული
და ცვალებადი,
როგორც სამშობლოდაკარგული
კაცის სიზმარი.

რა არის ეს — განაცადი თუ გამონაგონი? ამას მნიშვნელობა აქვს პოეზიაში, ვინაიდან წმინდა გამონაგონი არ ვითარდება, კვალს არ ტოვებს. განაცადი კი იდუმალი კანონზომიერების ძალით განაგრძობს არსებობას, სხვა სახეებში გადადის, ღრმავდება, მომდევნო ხილვებში ნაღდდება და სისტემის ხასიათს იძენს.

თუ ეს განაცადია, თუ ეს ორგანული ხილვაა, მაშინ ჩვენ საქმე გვაქვს უცნაურ პოეტთან. ისეთ პოეტთან, რომელსაც სხვისი განცდის გათავისება შეუძლია. ეს კი მეტად იშვიათი თვისებაა ლირიკაში.

მე მჯერა დალილა ბედიანიძისა, როცა ის წერს:

არ მეგულება უფრო ცხელი მნათობი არსად,
ჩემი ქართული კერიის გარდა.

დალილა ბედიანიძის ლექსშიც იგრძნობა ეს „სიცხე“, ეს მაღალი ტემპერატურა განცდისა.

მისი სიტყვა ვნებანია. ის არ ცივდება ლექსში:

არ ჩახვიდე, არ ჩახვიდე,
არ ჩახვიდე, მზეო!
ცოტა კიდევ მოიცადე
სამზეოზე, მზეო!

აქ, რასაკვირველია, ქალური ვნების ხმა ისმის. მაგრამ დალილა ბედიანიძისთვის უცხო არ არის სხვა ვნებაც, საკუთრივ პოეტის ვნება.

ამის გამოა, რომ ის მტკივნეულად გრძნობს სიტყვების ნაკლებობას.

ეს შეგნება თითქმის მთელ მის პოეზიას გასდევს:
მე აღარ დამრჩა, არც ერთი სიტყვა,
შენთვის სათქმელი მე აღარ დამრჩა...
გამოიღია სიტყვები. ვღუშვარ... და ა.შ.

ყველაზე მკვეთრად არსებული პოეტური ლექსიკონით უკმაყოფილება ასეთ ფორმულაშია გამოხატული:

ეს სიტყვები იმდენი ჩრჩილის შეჭმულია,
ალარც ნონა აქვთ და ალარც ფასი,
გინდა გითქვამს და გინდა ჯიბიდან
ხურდა ფული ამოგიყრია.

ეს სტრიქონები შეიძლებოდა ეპიგრაფად წამძღვარებოდა ნერილს ახალგაზრდა პოეტებზე.

დალილა ბედიანიძეს აქვს რამდენიმე ლექსი, რომლებშიც გაცვეთილი სიტყვებით უკმაყოფილება პოზიტიურ შედეგს იძლევა.

ერთ ასეთ ლექსში სიყვარული იმ კოცონთან არის შედარებული, ღამის დარაჯები რომ ანთებენ. არსებითად, მთელი ეს ლექსი ერთი გაშლილი მეტაფორაა. და აქ მშვენიერია ის, რომ ეს მეტაფორა კონკრეტულია, ცოცხალია. შედარებას არსებითად დაკარგული აქვს სამკაულის ფუნქცია. ის კი არ ალამაზებს გრძნობას, არამედ ხსნის მას. მის თავისთავადობას და ერთადერთობას გვისურათებს.

შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ანალიტიკური მეტაფორა — მეტად დამახასიათებელი ჩვენი პოეზიის ახალთაობისთვის.

დალილა ბედიანიძე ყველგან ვერ იცავს იმას, რასაც თვითონ თხოულობს.

მაგალითად, როცა ის წერს:

ჩემი თაობა ყველაფერზე მოითხოვს პასუხს,
ის დაიჯერებს და დაიცავს მხოლოდ სიმართლეს.

ეს მეტისმეტად ზოგადი სიტყვებია. აქ ყველაფერი სწორია, აზრობრივად გამართლებულია. მაგრამ ამ სიტყვებს აკლია სიზუსტე, თაობის ემბლემა. ამდგვარ სიტყვებს ყველა ახალი თაობა ამბობდა. ამის გამო ისინი აღარ უღერენ.

მე, ცოტა არ იყოს, გამიგრძელდა საუბარი ერთ პოეტზე. მთავარი კი არ მითქვამს. მთავარი ის არის, რომ მე ყველა პოეტში ვეძებდი ახალს და გადანყვეტილიც მქონდა, მხოლოდ იმაზე შემეჩერებინა ყურადღება, რაც წამდვილად ახალია, ახალგაზრდულია, რაც ამა და ამ პოეტს შეძენილი და შეთვისებული კი არა აქვს სხვებისგან, არამედ თვითონ შემოაქვს, როგორც თავისი, საკუთარი, დამოუკიდებელი გზით მოპოვებული.

ამ მეორე რიგის ლექსები, გასაგები მიზეზის გამო, გაცილებით ნაკლებია პირველზე, მაგრამ ქვემოთ მე შევეცდები უფრო მკაცრად გაეყვე ამ პრინციპს და, პირველ რიგში, სწორედ მათზე შევჩერდე.

ორიგინალურობისა და ორგანულობის თვალსაზრისით დალილა ბედიანიძის ლექსებიდან მე გამოვარჩევდი ერთს:

დღეს ფეხბურთია. ისმის ქუჩაში
კაცების შფოთვა და ლაპარაკი.
როგორც დოღის წინ ამლაყი რაში,
ბორგავს ქალაქი.
ხოლო ქალები ბავშვებს უვლიან, —
სარეცხის თოკზე მარტის ქათქათა ცას აკავენბენ
და როგორც თევზის მოქნილი ზურგი,
მზეზა ელავენ მათი მკლავები...

როგორც ხედავთ, ეს არის სურათი, ცოცხალი სურათი და, ამავე დროს, აქ არის ცოცხალი დამოკიდებულება, საკუთარი დამოკიდებულება ამ სურათის მიმართ.

ერთი სიტყვით, აქ არის პოეზია — თავისი მუდამ ცვალებადი, მუდამ განახლებისკენ მიდრეკილი, ცოცხალი არსით.

მაიაკოვსკი ამბობდა: „Улица корчится безъязыкая“

როდესაც პოეტი მტიკინეულად გრძნობს საგანთა სიმუნჯეს, ამ მტანჯველ უენობას და ცდილობს მათ ენა ჩაუდგას, ეს იმის ნიშანია, რომ მან ძნელი გზა აირჩია და დიდხანს არ დაშოშმინდება.

დალილა ბედიანიძე ერთი ასეთ პოეტთაგანია. მას აქვს ზოგიერთი თვისება — ნიჭი, სიჯიუტე, ვნება — იმისთვის, რომ მხოლოდ ამ გზით იაროს.

ვანო ჩხიკვაძის სახელს უკვე იცნობს ქართული კრიტიკა. მისმა ლექსებმა მხარდაჭერაც დაიმსახურეს და საკმაო მწვავე უთანხმოებაც. თავისი თაობის სხვა დანიანაურებულ პოეტებთან შედარებით, ის მშვიდად, ფორმალური კატაკლიზმების გარეშე მუშაობს. წვეთ-წვეთად აგროვებს თავის განაცადს, ნაფიქრს, შთაბეჭდილებებს და, რაც მთავარია, ცდილობს მკითხველისთვის მხოლოდ აუმღვრეველი წვეთები შეარჩიოს.

მისი ლექსების დიდი ნაწილი იმპრესიონისტული ჩანახატებია.

ეს არის დანმენდილი, პირდაბანილი პეიზაჟი. ასეთი ჩანახატებით განსაკუთრებით მდიდარია მისი მეორე წიგნი. ჩემი აზრით, ამ წიგნის შინაარსთან არაფერი აქვს საერთო მის მხატვრულ გაფორ-

მებას — იმას, რაც წიგნის გარეკანზე ხატია. ეს ორი სხვადასხვა, შეუთავსებელი სტილია. გარეკანზე ხატია სიმბოლურად გააზრებული (და ნატურალისტურად წარმოსახული) ბავშვის დაბადების სურათი ჩანასახი და მათ გარშემო აცურებული, უცნაურად დაკლაკნილი შიშველი სხეულები. ასეთი გაუცხოება სინამდვილისა სრულიად უცხოა ვანო ჩხიკვაძისათვის. მისი მთავარი ძალა და მონოდება ფაქიზად გამოკვეთილი დეტალია: „მახსოვს ქუჩაში ბრმა მუსიკოსი მეხამრიდევით აწვდილი ხემით“.

ეს პოეტი „სენტიმენტალურობის“ მომხრეა ლირიკაში. მისი მთავარი მტრები უგულო, ტლანქი, წვრილმანი პრაგმატიკოსები არიან.

პოეზია საერთოდ სენტიმენტალური ბუნების ადამიანთა სამკვიდროა.

ტყუილია, თითქოს უოტ უიტმენი, ან მაიაკოვსკი არასენტიმენტალური პიროვნებები იყვნენ. ისინი სხვა პოეტებისგან განსხვავდებოდნენ ამ მხრივ, კაცობრიბის დანარჩენ ნაწილთან შედარებით კი გამოუსწორებელ „სენტიმენტალისტებად“ რჩებოდნენ.

მისასალმებელია ვანო ჩხიკვაძის ჯიუტი სურვილი, ტექნიციზმისა და მომხმარებლური ფსიქოლოგიის ტოტალურ შემოტევათა სანინალმდეგოდ სულის აუმღვრეველი სიჩვილე შეინარჩუნოს.

გრძნობათა და წარმოდგენათა სამყარო, რომელშიც ის ცხოვრობს ამჟამად, უკვე კარგა ხნის დაპყრობილია ქართულ პოეზიაში. და მაინც აქ კიდევ მრავალი პოეტი დასახლდება, ისეთი მიმზიდველი ძალა აქვს აქაურობას. კეთილი იყოს მათი მოსვლა! აუცილებელი არ არის ყველამ ახალი მიწა აღმოაჩინოს. ძველ მატერიკებსაც უნდა მოვლა, თეთრი ლაქების ჩამონმენდა, პატრონობა, მით უმეტეს, თუ მათი წიაღისეული სიმდიდრე ამოუწურავია.

ალი გუგუციძე სრულიად ახალი სახელია ქართულ პოეზიაში. მე მიხარია, რომ ამ წერილში პირველად წარმოვთქვამ ამ სახელს და გვარს.

მისი ლექსების ნაკითხვის შემდეგ ხალისიანი გრძნობა გებადება. გრძნობ, რომ მოვიდა ახალი პოეტი, რომ მას თვითონაც უხარია ქართულ სიტყვასთან შეხება, თვით ის ფაქტი, რომ ლექსს წერს. არის რალაც დიდად სანუგეშო ამ შეგრძნებაში.

აი, როგორ მიმართავს ის ახლახან დაქალიშვილებულ გოგონას:

ლამაზ ფეხებით ბილიკს უტკეპნი
ფიქრებს, რომელთაც არ ჰყავთ გამგები

და კარადაში, როგორც ფუტკრები,
ზუზუნებს შენი მოკლე კაბები.

პირადად მე პირველად გავიგე, რომ მოკლე კაბებს კარადაში ფუტკრებივით შეუძლიათ ზუზუნი და ესეც გამიხარდა. ვინაიდან, ჩემი ფიქრით, ეს არის სწორედ ის განსაკუთრებული ინფორმაცია საგანზე, ნივთზე, მოვლენაზე, რაც მხოლოდ პოეტს შეუძლია მოგვანოდოს.

აქ ერთ „წვრილმანზე“ მინდა გავამახვილო ახალგაზრდა პოეტების ყურადღება. როცა ჩვენ „კაბები“ „ფუტკრებს“ შევადარეთ, ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ დავიჯერეთ, რომ ისინი ცოცხალი არსებები არიან. ამის გამო აუცილებელია ვთქვათ „ზუზუნებენ“ და „არა „ზუზუნებს“.

სხვა საქმეა, რა წერია ამის შესახებ გრამატიკის სახელმძღვანელოში, მაგრამ პოეზიაში ეს კანონია, ქართული სიტყვის ბუნებიდან გამომდინარე კანონი. მისი დარღვევა პოეტისგან ბოროტმოქმედებაა.

ასე მკაცრად იმიტომ ვამბობ, რომ უფრო დიდხანს დაიმახსოვრონ ჩემი სიტყვა.

ამავე კანონზომიერებით უნდა იყოს არა: „კოლხეთის ველზე“ აღმოსავლეთის უზარმაზარ ქარს გზას უნათებს ლამაზი მთები“, არამედ „გზას უნათებენ ლამაზი მთები“.

კიდევ ერთი შენიშვნა:

არსებობს ცნებები, რომელთა ხმარება მეტაფორულ კონტექსტში რამდენიმე ათეული წლით მაინც უნდა აიკრძალოს.

ალი გუგუციძეს აქვს ასეთი სტრიქონი: „შენი ფენიქსებერ უკედავი სული“. ეს შტამპია. სიმართლისთვის უნდა ითქვას, რომ ის დისონანსად აღიქმება ახალგაზრდა პოეტის გამოქვეყნებულ ლექსებში. მთლიანად მისი ენა სიახლისკენ იხრება. ალი გუგუციძე ყველგან ვერ ახერხებს ფიქრების გრძნობებად გარდასახვას და ზოგან მხოლოდ გარითმულ აზრებს გვთავაზობს, მაგრამ მას აქვს ისეთი ლექსიც, სადაც აზრი სხეულდება, ცოცხლობს, ვითარდება და ამის გამო პოეზიის კუთვნილებად იქცევა. ასეა დანერილი მისი უსათაურო ლექსი „პირველყოფილის განახლების ცდა არის ყოფნა ამჟამინდელი“...

ალი გუგუციძის პოეზიაში განსაკუთრებით მისასაღმებელია აშკარა მიდრეკილება სიმფაძრისკენ, არაორდინარულისაკენ. ის ცოცხა „ანვალებს“ ლექსს, თვითონაც ნვალობს, არ ერიდება ნახნა-

გებს, სიტყვას არ არბილებს. ერთი სიტყვით, ეს ის წვალეობაა, რომელიც პოეზიაში ხშირად ნამდვილი შევების სანინდარია. რაღაც მზადდება, ილანდება ამ დარღვეულ ფორმაში, ამ დისპროპორციებში — ახალ ფორმათა, ახალ სიმეტრიათა კონტურები.

მურმან ჯგუბურიას სახელსა და გვარს სულ ახლახან შეეჩვია ჩვენი სმენა. მე ხელთ მქონდა მისი 1972 წელს გამოცემული კრებული. ეს ნიგნი გარკვეულ წარმოდგენას იძლევა პოეტზე.

ჩემი აზრით, სწორად იქცევა მურმან ჯგუბურია, როცა ლექსში უხვად შემოაქვს კოლორიტი — მეგრული სოფლის კოლორიტი. ლექსი ივსება ახალი საგნებით და ახალი სიტყვებით. მე ვფიქრობ, რომ ქართული პოეზიის ლექსიკონი არასდროს არ ყოფილა ასე მდიდარი, როგორც დღეს არის. როდისმე ალბათ დანერგნ ქართული ლექსის შედარებითს სიმფონიას და ეს ვარაუდი დადასტურდება.

პოეზიაში სინონიმები დიდ როლს თამაშობენ. კარგია, რომ ქართული სალიტერატურო ენა მდიდრდება, მრავალფეროვნდება, იმორჩილებს და თავის სასიკეთოდ იყენებს დიალექტებს.

ოღონდ ამ პროცესს გონიერი წარმართვა უნდა, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში — მკაცრი შერჩევა.

ადგილობრივი კოლორიტით გატაცება ხელს არ უშლის მურმან ჯგუბურიას ცხადად და შეულამაზებლად დაინახოს ზოგიერთი მოვლენა. ლექსი „სოფელი“ მოულოდნელად ბოლოვდება ერთი ასეთი რეალური გარემოების მშრალი კონსტატირებით:

ახლა სოფელში
ჭირს გაძლება, ქრება ვენახი,
სოფლად გაჭირდა
ცხოვრება და თავის შენახვა,
გლახს საქონელი აღარ პყოფნის,
მენველს — ბალახი,
დღითი დღე უფრო მეჩხერდება
სოფლის სანახი.

მურმან ჯგუბურია თანდათან ეუფლება ლექსს. მას კარგად ესმის ქართული სიტყვის ფასი და ამ სიტყვით მხოლოდ წრფელი აზრისა და გრძნობის გამოხატვას ლამობს. ერიდება მყვირალა ფრაზებს. ნამუსიანად ექცევა ლექსს.

პატრიოტული გრძნობებიც აქ ძირითადად ზრუნვაში, ქვეყნისთვის გარჯისა და თვითგალების თავისებურ შემფოთებაში ვლინდება. ზოგჯერ დაღონების მოტივებიც ისმის:

არც არაფერი მინდა ვიცოდე,
რანაირადაც აღარ ფიქრობდე,
თავისი გზებით მიდის სიცოცხლე
მარად.

ამ სტრიქონებით, მთავრდება მურმან ჯგუბურიას ნიგნი. ეს სტროფი მაინცდამაინც მოხდენილად არ უღერს. მაგრამ უფრო კოხტადაც რომ ეთქვა პოეტს, მე მაინც არ გავიზიარებდი მის აზრს. ვინაიდან ეს ტრივიალური აზრია. ამას ბევრი იტყვის. ათასჯერ თქმულა კიდევაც. პოეტისგან სხვას მოელიან. პოეტმა სწორედ ის უნდა დაამტკიცოს, რომ შეუძლებელიც შესაძლებელია, რომ სასწაულები მართლა ხდება და, რაც მთავარია, რომ პოეზია თვითონ არის ერთი ამ სასწაულთაგანი.

ვფიქრობ, რომ ეს დროებითი განწყობილებაა პოეტისა და აღნიშნული სტრიქონები მხოლოდ შემთხვევის გამო მოექცა ნიგნის ბოლოში.

მე ჩავინიშნე გრიგოლ ჯულუხიძის რამდენიმე ლექსი 1976 წელს გამოცემული (საკმაოდ მოზრდილ) ნიგნიდან, კერძოდ, „სინათლის ტოტი“ და „წუთისოფელი“.

...ქირქილ-ქირქილით ეშმაკი გითელის
ფეხისგულებში ჩარჩენილ ლურსმნებს.

ამის დამწერისგან ზუსტ და ბასრ სიტყვებს უნდა მოველოდეთ. ამ ნიგნშიც არის ასეთი სახეები.

მაგრამ გრიგოლ ჯულუხიძის სტრიქონი ზოგჯერ დუნდება. დაუმორჩილებელი ფორმა ამრუდება აზრს. ეს მაშინ, როდესაც ის შემთხვევით ასოციაციებს ენდობა და კონტროლს კარგავს სიტყვაზე:

დადის გალაკტიონი,
ქარი არხევს ჩინარებს...
გზები საპატიონი
დარდებს აუჩინარებს.

„გზები საპატიონი“ აღარაფერს არ ნიშნავს გარდა რითმისთვის დაშვებული უზუსტობისა (მით უმეტეს როცა ეს „გზები“ „დარდებს აუჩინარებს“). ეს ელემენტარული აზრობრივი უდისციპლინობაა.

პოეზიაში ყაზარმული რეჟიმის მომხრე არა ვარ. მაგრამ, „მხატვრული უწესრიგობა“ მხოლოდ მაშინ არის გამართლებული, რო-

დესაც მას პოეტური აზროვნების, პოეტური გემოვნების ახალი ნე-
სი უდევს საფუძვლად, როცა ეს მხოლოდ მოჩვენებითი უნესრიგო-
ბაა, სინამდვილეში კი რალაც ახალი კანონზომიერების დამკვიდრე-
ბას მოასწავებს. ყველა სხვა შემთხვევაში ეს უნესრიგობა განეკუთ-
ვნება არა პოეზიას, არამედ „და სხვას“, რომელიც, მართალია, პოე-
ზიასთან ახლო მდებარეობს, მაგრამ მის ფარგლებში აღარ შედის.

როდესაც თვითონ გალაკტიონი წერდა: „როგორც ჩინარი, ისე
პოეტი — მისთვის სიმალლე არის წვალება“... — ესეც უთუოდ
„სწორი“ მეტყველების ნორმებიდან გადახრას ნიშნავდა. მაგრამ
სინამდვილეში ეს იყო არა ალოგიკურობის, არამედ ახალი პოეტუ-
რი ლოგიკის დამკვიდრების ნიშანი.

კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე შოთა ქავთარაძის წიგნმა
„ორწყალი“. რალაც დიდი სისუფთავე დგას ამ პატარა წიგნში, რო-
მელსაც გივი გეგეჭკორის ასევე ფაქიზად დანერილი წინასიტყვა-
ობა ამშვენებს.

გამიმორე, ზეციერო, გამიმორე,
კიდევ როდისმე გამიმორე...

ნუ იფიქრებთ, რომ ქვეყნად მეორედ მოსვლის წადილი აქ ჩვეუ-
ლებრივი ბიოლოგიური იმპულსის შედეგია.

ამას ის პოეტი თხოულობს, ვინც ერთხელ და სამუდამოდ მოი-
ხიბლა ვარსკვლავების ღამეული წკრიალით და ვისაც ერთხელ და
სამუდამოდ დააჩნდა გულზე ჭრილობად მოყვასის უბედურება —
პატარძლეულელი ნიკა გიუნაშვილისა, რომელმაც ორივე ხელი
დაკარგა ომში.

ჯანსუღ ჩარკვიანი გზას ულოცავს ნომადი ბართიას. ეს პოეტი
მკვეთრად გამოირჩევა სხვებისგან. მას აქვს ფორმის განსაკუთრე-
ბული გრძნობა, აშკარად „ხაზგასმული“ მამაკაცური თავშეკავება
და გამჭრიახი თვალი.

ის პოეტიზმების წინააღმდეგია, მაგრამ, თუ საჭიროა, დაყვავე-
ბაც იცის და ღამაზი ქათინაურის თქმაც. შეგნებულად ნუსხავს
ლექსის ბოლოს, რომ ზედმეტ სიტყვებს და ასოციაციებს არ მის-
ცეს გასაქანი. ბევრი მისი დაკვირვება ხაზგასმით უპრეტენზიო და
ჩვეულებრივია. ის თითქოს ქრონიკის ენით ლაპარაკობს, მაგრამ
ამ მშრალ ინფორმაციებში ზოგჯერ უცნაური შტრიხი გაკრთება:

შებინდებისას, როდესაც ტყიდან
გამოვდენილით ფერდსავსე ძროხებს,

ექვერებოდნენ მშვიერი მგლები
ტყეში თბილსა და ქონიან ჰაერს.

მე პირადად არ ვიცნობ ნომადი ბართაიას, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ ის ჯანმრთელი, სამართლიანი, პირუთენელი კაცია, რომ მისი ოთახი სუფთად არის დალაგებული და ყველაზე მოხერხებულ ადგილას მეგობრისთვის გამზადებული სავარძელი დგას.

ნომადი ბართაიას მიგნებული აქვს თავისი ინტონაცია:

რომ იცოდე, ჩემო გურამ,
როგორ ყვარებიხარ ყველას!
შენს ტირილში, შე ბედშავო,
საიდან არ ჩამოვიდნენ.
ნაჯახაოს სასაფლაოს
მიგაბარეს მზის ჩასვლისას,
შენს საფლავზე შენი ცოლი
შავი მანდილივით ეგდო.

ეს გულითადი და, ამავე დროს, კეთილშობილურად მშვიდი ინტონაციაა.

მაგრამ ეს ინტონაცია ხშირად მეორდება და არის მომენტი, როცა მკითხველი სხვა კილოსაც მოელის პოეტისაგან (ყოველ შემთხვევაში ერთი მკითხველი მაინც — ჩემი სახით). მონოტონურობა პოეზიაში მხოლოდ გარკვეულ წერტილამდე არის გამართლებული.

ვფიქრობ, რომ, ის რაც ნომადი ბართაიამ აქამდე დანერა, მხოლოდ საფეხურია მის ბიოგრაფიაში. ამის შემდეგ ახალი სივრცე უნდა გაიხსნას პოეტისთვის.

დასანანი იქნება, თუ ასე არ მოხდა.

პოეტები, რომელთა ნიგნებსაც ქვემოთ შევხები, ბესიკ ხარანაულთან ერთად თავისებურ პლეადას ქმნიან დღევანდელ ქართულ ლიტერატურაში.

მამუკა ნიკლაურის ნიგნს „დიდი ფოთოლცვენა“ ჰქვია. არ მეგონა, თუ ახლა საქართველოში იყო ასეთი დარდიანი პოეტი. ასე უსაშველოდ დარდიანი.

ქართველ კაცს რომ დარდი ანუხებდეს, გასაკვირი არ არის. უდარდელობამ ბევრგან ნაგვატეხინა კისერი.

უცნაურია სხვა: მამუკა ნიკლაურის დარდი ზოგჯერ ნამდვილ, ღრმა თანაგრძნობას არ იწვევს.

თავიდან, ცხადია, ნუხდები, გინდა რაღაცით უშველო, რაღაც იღონო... მაგრამ მერე თანდათან ეჩვევი ამ გაბმულ ქვითინს და მი-

სი ხმა აღარ მოქმედებს. რასაკვირველია, შენს თავზეც მოგდის ბრაზი. „აღბათ უგულო ვარ“, — ფიქრობ. რა ხდება? რა იწვევს ასეთ გულგრილობას?

მე მგონი, აი, რა:

პოეტმა თავისი უბედურება ბედნიერებად უნდა გადაადნოს. ასეთია პოეტის არსებობის მთავარი აზრი.

მაგალითები ბევრია. მე ერთს მოვიტან. ბარათაშვილზე „უბედო“ პოეტი ჩვენ არ გვყოლია. მაგრამ მან თავის მწუხარებას გამოსავალი უპოვა. სასონარკვეთა ენერგიად აქცია, უზარმაზარი კაემნის კლდე გაარღვია და მოქმედების უკიდევანო სივრცეზე გაიყვანა თავისი მერანი ბარათაშვილსვე ეკუთვნის ლექსი: „შევიშრობ ცრემლსა ჭირთ მანელებელს“...

თავის თავში ჩახშული მწუხარება სულს ღრღნის და აცარიელებს. ეს უნაყოფო გრძნობაა.

იმედი მაქვს, რომ მამუკა ნიკლაურიც გაანგრევს თავის კედელს. ამ საქმეში მისი მშველელი თვით ის გარემო, ის დაუთრგუნავი სინამდვილე უნდა იყოს, რომელიც მისი პოეზიის მთავარი მასალაა — საქართველოს მთა.

ამ პოეტში მე ვხედავ პოტენციას, რომელიც ჯერ არ გამჟღავნებულა სრული ძალით. თითქოს გრძნობა და ხილვები ჯერ არ შეთანხმებულან. მისი ზოგიერთი სახე ეფექტურია, თავისებურად ექსპრესიულიც. მაგრამ ამ სახეებს აკლია აბსოლუტური სიზუსტე. თითქოს სულში დაგროვილი მოულოდნელად გადმოსკდა და პირველ საგანშივე მოინდომა განსხეულება, არ დაელოდა იმ ერთადერთ, ზუსტ ხატს, რაც ამ შინაგანი მოთხოვნილებების ადეკვატურ სურათს მოგვცემდა.

აი, როგორ ხატავს პოეტი გაზაფხულს:

და თავმოჭრილი გაზაფხული
შენს საკერპოსთან
გადაქცეული კურატივით
ცახცახებს სისხლში,
მინას ახეთქებს უთავო ტანს,
ფეხებით ღმუის,
ადგომა უნდა,
ამართვა და ველზე გაფრენა.

ხომ ეფექტურია ეს სახე? მოულონელიც, ორიგინალურიც. ასეთი გაზაფხული ჩვენ ჯერ არ შეგვხვედრია.

ექსპრესიაც არ აკლია ამ ხილვას. არც ვნება.

და მაინც ეს არ არის სრულყოფილი სახე. ვინაიდან იდეასა (გაზაფხულის იდეას) და ხატს (სამსხვერპლოზე დაკლულ კურატს) შორის ჩვენ სრულ შინაგან თანხმობას ვერ ვგრძნობთ.

მეტად და მეტად ცალმხრივია მსგავსება მათ შორის. თანხმობის ილუზიას სხვათა შორის ხელს უშლის ამ სახის ფერწერული გააზრება. გაზაფხულის (და არა ზაფხულის) კედომის სურათს გადაქცეული კურატის სისხლში ცახცახი აშკარად არ მიესადაგება. აქ შეშლილია ფერები, ანუ ადგილი აქვს თავისებური პოეტური დალტონიზმის გამოვლინებას, რაც მკითხველის ნორმალური მხედველობისთვის მიუღებელია.

იმედი მაქვს ისე არ გამიგებენ, რომ პოეტისგან რაღაც საყოველთაო ნორმების დაცვას მოვითხოვ. არა! პოეტი სწორედ იმით არის საინტერესო, რომ ის სხვანაირად ხედავს საგნებს და მათში ჩვენთვის უხილავ ფერებს და კონტურებს აღმოაჩენს. მაგრამ ამ თავისუფლებასაც, ამ საერთო წესის დარღვევასაც უნდა ჰქონდეს თავისი ზღვარი და თავისი შინაგანი კანონზომიერება. უამისოდ ეს იქნება ნაკლული, არასრულქმნილი თავისუფლება.

სანიანააღმდეგო მაგალითის მოტანაც შეიძლება მამუჯა ნიკლაურის ლექსებიდან, ის წერს:

მაგრამ ერთხელ იგრგვინებს მთებში
ყვითელი სიტყვა: „შემოდგომა“.

„ყვითელი სიტყვა: „შემოდგომა“ — სწორედ ზედმეტად ნორმალური მხედველობის გამოვლინებაა.

როცა პოეტი შემოდგომას „ყვითლით“ ახასიათებს (ან, ვთქვათ, ღამეს „შავით“, თოვლს „თეთრით“, ზღვას „ლურჯით“ და ა.შ.), ეს იმას ნიშნავს, რომ მან მინიმალური პოეტური ინფორმაცია მოგვცა ამ საგნის შესახებ.

მე უკვე მეორედ ვიხმარე ეს ტერმინი.

ანალოგიები მეცნიერებასთან და ტექნიკასთან ყოველთვის უნდობლობას ბადებდნენ, მაგრამ ეს ანალოგია, თუ მას ფრთხილად და გონიერულად გამოვიყენებთ, მეტად საგულისხმოა.

პოეტური ინფორმაციის სიმდიდრე თუ სიღარიბე, დაახლოებით (ეს სიტყვა აქ აუცილებელია!), ისევე განისაზღვრება, როგორც მეცნიერული ინფორმაციისა.

ინფორმაციის რაოდენობა, აქაც იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად ახალია, რამდენად იშვიათია, ის ცნობა, რომელსაც ჩვენ მისი საშუალებით ვიძენთ ამა თუ იმ მოვლენის გამო.

ზოგს არ ესმის ეს და ინფორმაციის სიმდიდრეზე იმის მიხედვით მსჯელობს, თუ რამდენად ბევრ საგანს ან მოვლენას შეეხო ავტორი თავის ნაწარმოებში.

აი, მდიდარი პოეტური ინფორმაციის ერთი თვალსაჩინო ნიმუში:

და დაღალული ფიფქით დამთოვა.

ჩვენ მანამდეც საკმაოდ ბევრი თვისება ვიცოდით ფიფქისა. მაგალითად: „თეთრი“, „სველი“, „ცივი“, „მოციმციმე“, „მსუბუქი“, „ფაფუკი“ და ა.შ.

„ფიფქის დაღლა“ მხოლოდ და მხოლოდ პოეტის უაღრესობამდე გამახვილებულ მზერას შეეძლო შეემჩნია.

აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს კიდევ ერთ გარემოებას. ინფორმაცია საგანზე პოეზიაშიც ამ საგნის „ნამდვილ“ და „არსებითს“ თვისებას უნდა ასახავდეს (პოეტურად ნამდვილს და არსებითს!).

როცა ეს ასე არ არის, როცა მისი სიახლე და იშვიათობა თვითმიზნურია და მხოლოდ თვალისა და სმენის გასაოცებლადაა გამოგონილი, ჩვენ საქმე გვაქვს სრულიად სხვა კატეგორიის მოვლენასთან.

ეს არის პოეტური დეზინფორმაცია, რაც სწორედ ცრუნოვატორობის დამახასიათებელი ნიშანია.

ჩემი სიმკაცრე (და, შესაძლოა, ახირებაც ზოგიერთი წერილმანის გამო) გამონვეულია იმით, რომ მამუკა ნიკლაური ერთ-ერთი საინტერესო წარმომადგენელია თავისი თაობისა.

თანატოლები რომ მასზე განსაკუთრებულ იმედებს ამყარებენ, ეს მე დავინახე დავით მჭედლურის წერილში, მისი ბოლოდროინდელი კრებულის გამოსვლის გამო.

მამუკა ნიკლაურში მომწონს ერთი არსებითი თვისება: ის მწარე პოეტია, დაუშოშმინებელი, სიყალბესთან და ასევე ნახევარსიმართლესთან შეურიგებელი.

ის არ დაეძებს გარეგნულ სილამაზეს. „კომ ილ ფო“ პოეზიაში მისთვის მიუღებელია. კადნიერებასაც არ გაურბის.

აი, რას ამბობს ჩვენს მშობელ პლანეტაზე:

„დედამინა კი ტრიალებს და დასდევს ეშმაკს,
იმ ძალივით, კუდს საკუთარს რომ ეჩხუბება“.

ის ზნეობრივადაც უკომპრომისო პოეტია: „ყალბი ხარ... ტყუი... გეშინია... არა გრცხვენია... ხელებშეკრული მონა ხარ და თავს არ უტყდები“.

ასეთი სიტყვები გონებას აფხიზლებენ, ნეტარი თვლემის სამარცხვინო ნირვანაში ჩაფლობის ნებას არ აძლევენ.

ამ მხრივ „დიდი ფოთოლცვენის“ ავტორი მართლაც იქ დგას, რა ადგილიც მას მისმა თანატოლმა პოეტმა მიუჩინა.

ოლონდ ვფიქრობ, რომ სიტყვა „ოპტიმიზმი“ დავით მჭედლურის რეცენზიაში მაინც ზედმეტია. უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა: ოპტიმიზმის მოთხოვნილება, ოპტიმიზმის ნყურვილი.

ამ თვისებას ვხედავ, კერძოდ, მამუკა ნიკლაურის ლექსში „არ დაიჯეროთ ამ მდინარის უზრუნველობა“.

არ დაუჯეროთ ცისფერ წრებს,
ყვითელ გვირილებს
და მშვიდ ტალღებზე დაფრენილ ჩიტებს.
აბა, ჩახედეთ,
რა კლდეები უჯიჯგნის ბეჭებს,
რა ლოდებია ჩარიყული
გატრუნულ ფსკერზე.

სიტყვა ოპტიმიზმი უფრო მეტად ჯარჯი ფხოველს შეეფერება. უწინარეს ყოვლისა, ეს მისი პოეტური ტემპერამენტის თვისებაა. მამუკა ნიკლაურისგან განსხვავებით, ის მხრებგაშლილი დადის თბილისის ქუჩებში. ზოგჯერ თავმომნონედაც. მისი ყველაზე ახლობელი საკრავი დაფდაფებია.

მისი ხილვები უფრო ნათელია და მან ზოგჯერ მცირედიტაც იცის აღფრთოვანება — თუნდაც იმ ჭრელი კენჭებით, ბავშვს რომ შეუგროვებია და ფრთხილად მიაქვს თავისი პატარა პეშვით მზის-თვის საჩვენებლად.

მინდა საგანგებოდ შევჩერდე ჯარჯი ფხოველის ერთ ლექსზე, რომელიც, ჩემი აზრით, დამახასიათებელია თავისი ღირსებითაც და ზოგიერთი ნაკლითაც.

ბოლოდან დაეინყებ, ვინაიდან სწორედ ბოლო მომწონს ამ ლექსისა:

ო, უფრო მძლავრად, მედაფდაფევ!
ქვეყნიურ მწუხარში
ესმოდეს ჩვენი დაფდაფების ხმა
ყველა მოგზაურს...
დღე თენდება!
თენ-დე-ბა!

ვფიქრობ, რომ ეს არის გასაღები ჯარჯი ფხოველის პოეტური მსოფლშეგრძნებისა.

ამ სტრიქონებიდან გასაგები ხდება, თუ რა ძალა უკარნახებს ახალგაზრდა პოეტს მხნედ და ომახიანად, გამომწვევი სილალით და თავდაჯერებით იაროს თავის გზაზე. ის „ქვეყნიურ მწუხრის“ გაფანტვას და შორეული თანამავალის გამხნევებას ფიქრობს.

ეს ქართული პოეზიისთვის ნაცნობი ნადილია:

„რომ ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა
სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“...

„მენავეთათვის და მოგზაურთა“...

„ერთ პოეტს მაინც გულზე მოხვდება
და ის ეყოფა გამოსარჩლებად“.

თუ მეხსიერებას დავძაბავთ, სხვა მაგალითებიც მოგვაგონდება. ჯარჯი ფხოველის ამ ლექსში (უფრო ზუსტად, მის პირველ ნაწილში) მე, როგორც მკითხველს, მალიზიანებს გაურკვევლობა. არა ის გაურკვევლობა, რომელიც სიმბოლისტიკებმა შემოიტანეს პოეზიაში, როგორც სამყაროში დაბუდებული იდუმალების პოეტური გამოხატულება, არამედ ჩვეულებრივი დაუდევრობა, უზუსტობა ამა თუ იმ კონკრეტული აზრის გამოხატვისას.

ეს გაურკვევლობა აქ მეორე სტრიქონიდანვე იჩენს თავს:

კუნაპეტ ლამით

ვაქციე მხარი უმწეო ჟამს...

რომელი ჟამი იგულისხმება აქ? კუნაპეტ ლამით მხოლოდ ნათელ დღეს შეიძლება აქციო მხარი. მაგრამ, ხომ შეუძლებელია, ეს ჟამი (დღე ან დილა) „უმწეოდ“ მივიჩნიოთ — ამ ლექსში, სადაც გათენდება, დღის დადგომა ასე საზეიმო ფერებშია დახატული. ერთი სიტყვით, თავიდანვე გაუგებარია, რას აუქცია პოეტმა მხარი. ასევე ძნელი დასადგენია, რას გულისხმობს ის იმ „სამ ნაფოტში“, რომელსაც ამ ჟამის „მბჟუტავ ცეცხლისთვის“ ინახავს.

„ბაგედამშრალ სიყვარულს“ ეს, ცხადია, არ ეხება. მაგრამ რას ნიშნავს „უკალაპოტო მდინარეები“ და „მდედრთა ლამე“?

თუ აქ სიყვარულის ლამე იგულისხმება, მაშინ — რატომ „მდედრთა“? ჯერ ერთი, „მამრი“ რალა იქნა? მეორეც, რამ გამოიწვია მრავლობითი რიცხვი, ნუთუ პოეტმა ჰარამხანაში გაათარა ლამე და იქიდან მიემართება „პროსპექტებისკენ“?

ასევე გაურკვეველია, ხელოვნურად გაბუნდოვანებულია მომდევნო სურათი:

...ამ უსიერი
სისხამის კიბეს კოსმიური ხეობებისკენ
ავებლატიბი
და ცთომილთა მიუსაფრობას
ყოველდღიური წერილმანივით გადავივინყებ!

ვფიქრობ, რომ აქ თვით ავტორის აზრი მოექცა „უკალაპოტო მდინარებაში“...

აქ რამდენიმე ერთმანეთის სანინაალმდეგო, გამთიშავი და გამაბათილებელი ასოციაციანა აღძრული და ყოველივე ეს ქმნის არა მდიდარ ემოციურ გამმას, არამედ ეკლექტიკური ნაერთის შთაბეჭდილებას.

ახლა ხშირად ლაპარაკობენ კონტრაპუნქტზე, როგორც თანამედროვე პოეტიკის დამახასიათებელ თვისებაზე. მაგრამ არ უნდა დაგვაყინყდეს, რომ კონტრაპუნქტი ნიშნავს რთულ თანხმობას და არა გათიშვას და მოუნესრიგებლობას.

კიდევ ერთხელ მინდა დაგუბრუნდე ამ ლექსის ფინალს, ვინაიდან სწორედ ამ ნაწილიდან ჩანს, რომ ჯარჯი ფხოველს შეუძლია მძაფრად, ლაპიდარულად გამოხატოს თავისი სათქმელი. იქ, სადაც აზრი თავისთავად ძალუმი, ღრმია, ნათელია, გამოხატვის ფორმაც შესაბამის სიძლიერეს იძენს.

პოეზიაში „დაფდაფების“ მოყვარულთა რიგი ახლა თანდათან მცირდება, მაგრამ აქ, ამ ლექსში მათი ხმა უთუოდ გამართლებულია. ვინაიდან ეს მორიგი ზეიმის აკომპანიმენტი კი არ არის, არამედ „ქვეყნიურ მწუხრის“ გამარლევველი ხმა, სიკეთისა და ძმობის ნიშანი.

დავით მჭედლურს თავისი სიფრიფანა წიგნისთვის „პირიბითი“ დაურქმევია. ეს სიტყვა ერთხელ უკვე გაბრწყინდა ქართულ ლექსში, რომელიც ანა კალანდაძემ შესანიშნავ ქართველ ქალს — ნათელა ბალიაურს უძღვნა:

ცხრა წყარო გადავიარეთ,
პირმზითი, ნაპირმზითარი.
არც შენებრ ქალი მინახავს,
არც გზები ესევითარი.

პირმზითი მხოლოდ ერთი მხარეა მთისა — მზიანი.
ამ წიგნშიც მზის მჭვირვალე ფერები მხოლოდ ერთი რიგის ლექ-

სებს დაჩნევიათ. მეორე რიგს ფიქრისა და შეშფოთების ღრუბელი ადგას.

დავით მჭედლური ლირიკოსია ბუნებით (ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით). ის მუდამ მზადაა საოცნებოდ და პალიტრაც უფრო ხშირად რბილი, გამჭვირვალე საღებავებითა აქვს სავსე. მაგრამ მასაც სხვაზე ნაკლებ არ ემღვრევა სისხლი, როცა სიყალბეს და თვალთმაქცობას ნაანყდება:

შენი თათბირი —
გავიდეთ თოკზე,
უფრო შეშვენის
ფლიდსა და ჯამბაზს.
უკან მაცილის ყიჟინა მოგვდევს
და მღვრიე წყალი
ქოშინობს დაბლა.
ისევ ვირჩიოთ
პირდაპირ მისვლა,
გამოვიყვანოთ
ნანატრი ქალი.
აგერ, პირდაპირ
ქაჯეთის ციხე,
მაგრამ მას ერთიც
არა აქვს კარი.

დავით მჭედლურს ზომიერად შეაქვს ლექსში დიალექტიზმები, სოფლის ყოფიდან, ბუნების ნიალიდან ამოკრეფილი ცვრიანი სიტყვები: „ქორაფის ჩრდილი“, „წინკანას ბუდე“, „ქსინი მთებისა“, „ისმენ ფრინველის ღამეულ წიაქს“... ამ სიტყვებს მინისა და ბალახების თბილი სურნელი შეაქვთ ლექსში, აცოცხლებენ, ამრავალფეროვნებენ სტრიქონებს. ვფიქრობ, ეს, საერთოდ, ცხოველმყოფელი ნაკადია დღევანდელ ქართულ პოეზიაში.

ჩემი აზრით, დავით მჭედლურს კიდევ დიდი შრომა ჭირდება ლექსის სრულყოფილი ინსტრუმენტირებისთვის. მას აქვს მშვენივრად გამართული ლირიკული ეტიუდები და სუსტი, ჩავარდნილი სტრიქონები.

იმ ახალგაზრდა პოეტებიდან, რომელთა ნიგნებს მე ძალიან მოკლე დროის მანძილზე გავეცანი, ლექსის ტექნიკას ყველაზე მყარად თედო ბექიშვილი ფლობს.

უწინარეს ყოვლისა, ის ღრმად და თითქმის შეუცდომლად განიცდის ლექსის მთავარ საშენ მასალას — ქართულ სიტყვას, მის

შინაგან მოთხოვნილებას, მის ორგანულ ტენდენციებს — ქართული ენის თავისთავად სტიქიას.

ამის გამოა, რომ ის არსად არ ახდენს ძალდატანებას ამ მასალაზე. პირიქით, ცდილობთ, სწორედ იმგვარად დაამუშაოს იგი, როგორც ამას მასალის ბუნება მოითხოვს.

თედო ბექიშვილის ლექსი, მამუკა ნიკლაურისა და ჯარჯი ფხოველის ლექსთან შედარებით გარეგნულად მშვიდია, მოწესრიგებულია, მწყობრია. მაგრამ, ვფიქრობ, ის მაინც დრამატული სულიერი ნყოფის პოეტია. მთელ რიგ თავის ლექსებში ქვეცნობიერად თუ თვალნათლივ ებრძვის ვილაცას, პირველ რიგში თავის თავს.

მისი ლექსების უმრავლესობა „დილოგიური“ ფორმითაა დანერგილი, ვინაიდან ეს არის ის გამუდმებული დავა, კამათი, პოლემიკა, რაც სიმართლის ძიების მთავარი გზაა ცხოვრებაშიც და პოეზიაშიც.

თედო ბექიშვილს კი, ისევე როგორც მისი თანატოლების დიდ ნაწილს, ყველაფერზე მეტად, მშვენიერებაზე მეტად, ჰარმონიაზე მეტად, ბედნიერებაზე მეტად სიმართლე ესაჭიროება.

მინდა ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ სიმართლის ნყურვილი ყველაზე უფრო დამახასიათებელი თვისებაა და ყველაზე დიდი ღირსებაა თედო ბექიშვილის თაობის პოეტებისა.

სიმართლის ძიების პათოსი თედო ბექიშვილის პოეტიკაში, მის პოეტურ სტილში ერთ საინტერესო გამოვლინებას ემთხვევა.

ის ეძებს „ერთადერთ“ სიტყვებს, ყველაზე ზუსტ ეპითეტებს.

ამ მხრივ მისი ლექსი სანიმუშო შინაგანი დისციპლინით გამოირჩევა.

მინდა ორიოდ სიტყვა მოგახსენოთ მის ენაზე, მისი პოეტური მეტყველების მანერაზე.

შესაძლოა, ეს აზრი სუბიექტური იყოს, მაგრამ მე დარწმუნებული ვარ, რომ ეს პოეტი გარკვეული ენობრივი ტრადიციის გამგრძელებელია თანამედროვე ქართულ პოეზიაში.

ეს არის ივანე მაჩაბლის ტრადიცია.

მე ხშირად მიფიქრია: შეუძლებელი იყო იმ თვისობრივად ახალ შენაძენს, რაც ქართულმა სალიტერატურო ენამ მიიღო შექსპირის მაჩაბლისეული თარგმანებით, უკვალოდ ჩაეველო ჩვენი მწერლობისათვის.

და, აი, თითქმის საუკუნოვანი ინტერვალის შემდეგ ეს ტრადიცია აღორძინდა თანამედროვე ქართულ თეთრ და თავისუფალ ლექსში.

არ ვიცი, რამდენად შეგნებულად და გააზრებულად ხდება ეს, აგრამ მიმღებითი კავშირი აქ აშკარაა.

ეს კავშირი ჩანს ლექსიკაში და არანაკლებ (თუ მეტად არა) ინტონაციაში:

აი ორი მაგალითი:

რა სჯობს ნეტავი?

ბრმა იყო და ვერაფრის მხედი,

თუ დღენიადაგ თვალხილულმა

ცხადლივ უყურო,

პირს როგორ იკრავს ღამის ფსკერი,

რომლის სიღრმეშიც

თანდათანობით იძირება, რაიც გიყვარდა.

აქ გარკვევით ვხედავ ჰამლეტის ცნობილი მონოლოგის სტრუქტურას:

...სულდიდ ქმნილებას რა შეჰფერის, ის რომ იტანჯოს
და აიტანოს მჩაგვრელ ბედის ნემტრითა გმირვა,
თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას
და ამ შეებრძოლვით მოსპოს იგი...

მეორე მაგალითი:

ძველი ნაპერწკალით

დანთებულო, ახალო ცეცხლო,

რა მხურვალე ხარ და რა ნორჩი!

თქვენც სიმღერებო,

წინაპართა ცოცხალო ხმებო,

ისევ მამბრუნებთ წარსულისაკენ...

თქვენც, ტკივილებო პირშეკრულნო,

მოსაჩვენებლად მოშუშებულნო,

წარსულის შხამო —

ბებერ სისხლში გაჯერებულო.

ამ სტრიქონებში ასევე გარკვევით მესმის მაჩაბლის ინტონაცია:
„მშვიდობით სპანო ჯილოსანნო, დიდნო ბრძოლანო“...

აუცილებელია მხოლოდ ორი დაზუსტება. მაჩაბლიდან თედო ბექიშვილამდე, ცხადია, ცარიელი სივრცე არ დევს.

ნახევარი საუკუნის წინ კონსტანტინე გამსახურდიამ იმავე კილოთი აამეტყველა თავისი ხოგაის მინდი:

მშვიდობა თქვენდა, ყვაილებო, დებო და ძმებო...

ხოლო ჩვენს დროში ამავე კეთილშობილურ, სევდანარევ ინტონაციას წარმატებით მიმართა არჩილ სულაკაურმა.

მეორე დაზუსტება იმის გამოა აუცილებელი, რომ არავინ იფიქროს, თითქოს თედო ბექიშვილს ეპიგონობას ვნამებ.

მე მხოლოდ ეროვნულ სათავეებზე მინდოდა მიმეთითებინა.

თედო ბექიშვილს ეს ფორმა უთუოდ გათავისებული აქვს და ორგანულად შესისხლხორცებული. ამავე დროს, მისი ენა თავისი ლექსიკით უკვე სხვაა. მასში შესულია როგორც თანამედროვე „ქალაქური“, ასევე ფოლკლორული მეტყველების მდიდარი ელემენტები.

ყველა ნამდვილი პოეტი თავისი დროის და, უწინარეს ყოვლისა, საკუთარი თაობის სულის მესაიდუმლეა.

თედო ბექიშვილს აქვს ლექსები, რომლებიც ჩემთვის გასაგებს ხდის ზოგიერთი მისი თანატოლი პოეტის სულიერ მოძრაობათა პირველ მიზეზებს.

ერთი ასეთი ლექსი მინდა თავიდან ბოლომდე მოვიყვანო:

ვისი ცოდვაა

ჩემს დღეებს რომ ლანდივით მოსდევს?

ვისი მზერაა

იდუმალი, მოუცილები,

ნაბიჯს რომ მიშლის,

მებორკება ფეხში ჯაგვივით?

რა შხამია დალექილი

ჩემს ბებერ სისხლში!

ვის ღვარძლიან მოსაველს ვიმკი,

რომელ წინაპრის,

რომელ დროის,

რომელ თაობის?

ჩავეყურებ წარსულს — ბნელით სავსე უძირო ნაპრალს

და ვგრძნობ:

თანდათან ფსკერი როგორ ამოდის მალა...

ვინ, ვინ მომძებნის

მეც ასევე ათასნლის მერე?

ვის გზა-კვალს ავრეე,

ვის სიხარულს ავეფარები,

ჩემი ცხოვრების ცთომილიან გზების წყალობით?

აღბათ დამეთანხმებით, რომ ასეთი ულმობელი და უშიშარი ლექსი იშვიათად გვსმენია ჩვენი თანამედროვეებისაგან.

უკმაყოფილება საკუთარი ცხოვრებით, მონაგარით, ნაღვანით ძლევამოსილი გრძნობაა. ვინც ეს იგრძნო, თუ ჯანმა და შთაგონებამ არ უღალატა, ერთ ნერტილზე არ გაიყინება.

აი, სწორედ აქ ვხედავ ჩვენი ახალგაზრდული პოეზიის პერსპექტივას — მისი მომავალი, არამოჩვენებითი წარმატებების, ხვალისდელი აღმავლობის სანინდარს.

ზემოთ უკვე ითქვა სიმართლის დაუოკებელი ნყურვილის შესახებ:

ჩემი ღრმა რწმენით, ეს საერთოდ დამახასიათებელი ნიშანია დროისა და მთელი ჩვენი ლიტერატურის ამჟამინდელ სულისკვეთებას განსაზღვრავს.

თუ სამოციანი წლების ქართულ მწერლობის მონინავე ფრთა ჰუმანურობის მრავალსახოვან გამოვლინებათა შორის უპირატესობას მაინც სიკეთეს (გულისხმიერებას და ლმობიერებას) უთმობდა, სამოცდათიანმა წლებმა თან მოიტანეს მწარე სიმართლისა და მკაცრი სამართლიანობის კულტი.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი გარემოება:

ამ ათიოდე წლის წინ შეიძლებოდა გვეთქვა (ითქვა კიდევც), რომ ქართულ მწერლობაში პრობლემათა სიმძიმის ცენტრმა პოეზიიდან პროზაში გადაინაცვლა. მხედველობაში მაქვს სწორედ ჰუმანიზმის, ჰუმანური ინტერესების ახალი აღორძინების შედეგად აღმოცენებულ (თუ მკვდრეთით აღმსდგარ) საკითხთა რიგი, ანუ ყოველივე, რაც ადამიანის ამქვეყნად „წილობასთან“ და დანიშნულებასთან, მის სულიერ და ზნეობრივ საბადებელთანაა დაკავშირებული.

ახლა ჩვენს თვალწინაა მთელი რიგი ნიშნებისა, რომლებიც გვაფიქრებინებს, რომ ეს პრობლემატიკა კვლავ უბრუნდება ქართულ პოეზიას.

აუცილებელია აქვე შევნიშნოთ, რომ ეს მხოლოდ ახალთაობის მიერ გამოვლენილ მისწრაფებათა გამო არ ითქმის. ქართული პოეზიის სიახლეთა შორის, ამ თვალსაზრისით, გამოვარჩევდი, კერძოდ არჩილ სულაკაურის უკანასკნელ ლექსებს და ემზარ კვიტიამვილის პოემას „ხე ცხოვრებისა“. ამ ლექსებს და ამ პოემას დროის ნიშანი ატყვიათ.

კარგად არ მახსოვს, ვინ თქვა ჩვენში პირველად: „ჟამი ფიქრისა“, მაგრამ ეს უთუოდ ცხოვრების მიერ ნაკარნახევი სიტყვებია.

აქ გასათვალისწინებელია ეპოქის უფრო ფართო კონტექსტიც. ცხარე დებატები ჰუმანიზმზე თანამედროვე მსოფლიოში არათუ არ დამცხრალა, დღითი დღე მწვაედება და ახალ-ახალ სივრცეებს იკაუვებს.

ეგზისტენციალისტების მიერ წამოწყებული კამათი ადამიანზე (მათთვის დამახასიათებელი პოსტულატებით) ახლა გაცილებით

უფრო მრავალმხრივი ინტერესების ნიშნით ვითარდება (შემთხვევითი არ არის, რომ ლიტერატორთა საერთაშორისო სიმპოზიუმების უმრავლესობა დღეს სწორედ ამ რიგის საკითხებისადმი მიძღვნილი).

ფართო მასშტაბით მიმდინარეობს დისკუსია ჰუმანიზმის პრობლემებზე საბჭოთა კრიტიკაშიც. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს ლიტერატურულ პერიოდიკაში არასოდეს არ გამოთქმულა ერთდროულად ამდენი საინააღმდეგო მოსაზრება, ერთი და იმავე საკითხების გამო.

ყოველივე ეს პოლემიკის მოყვარულთა მიერ ხელოვნურად გამოწვეული „ბუმის“ შედეგი არ არის.

რალაც არსებითი, სადღეისოთ და კიდევ უფრო სახვალოდ აუცილებელი ზნეობრივი ორიენტირები ზუსტდება ამ დავაში.

დღევანდელი და გუშინდელი ქართული მწერლობაც (როგორც „სამოციანელების“ ასევე „სამოცდაათიანელების“ შემოქმედება) უთუოდ იძლევა აზრთა ამგვარი დაპირისპირებისა და შეჯახების მდიდარ მასალას. მაგრამ, სამწუხაროდ, ნამდვილი, პრინციპული პაექრობა ამ თემებზე ჯერ არ შემდგარა. პოლემიკა უფრო ხშირად პირადი კრედოს, ან გემოვნების დაკანონებას ისახავს მიზნად, ვიდრე დაგროვილის შეჯერებას და ობიექტურ განვითარებას. ნამდვილი დისკუსიის გაშლას ხელს უშლის სხვა ბარიერი:

მე ყოველთვის მაკვირვებდა ზოგიერთი ჩვენი მწერლის ზერელე (რბილად რომ ვთქვათ) დამოკიდებულება დიდი ლიტერატურის ფუნდამენტური პრობლემებისადმი. როდესაც ასეთი რამ ახალგაზრდას ემართება, გულს მისი მომავალი ზრდის იმედით იმაგრებ. ჭარმაგთაგან ეს უბრალოდ გაუგებარია. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება ზოგჯერ, თითქოს ამ საკითხებზე სასხვათაშორისოდ (მოცლილობის ყამს) ნაისაუბრეს. თითქოს ყველაფერი უკვე ნათელი იყოს და ზედმეტ ჩალრმავებას აღარ მოითხოვდეს.

როცა ამას ვწერ, ერთი ჯერ კიდევ „ცხელი“ ნიმუში მაქვს მხედველობაში: ორი ცნობილი მწერლის (კრიტიკოსისა და პროზაიკოსის) ახლახან გამოქვეყნებული საუბარი.

ამ საუბარში ეკერმანის როლს კობა იმედაშვილი ასრულებს, ისევე ანერს ხელს ამ მასალას. (იხ. „მნათობი“ 1977, N7, კ.იმედაშვილი, სავსე ვარ მოლოდინითა და იმედით). ამიტომ მეც არსებითად მასთან მექნება დავა.

დიალოგის ტექსტში განხილულია მთელი რიგი საკითხებისა; საინტერესო აზრებია გამოთქმული, კერძოდ, „მითისა“ და „მითის

ქმნადობის" გამო, მაგრამ, საუბრის ქვაკუთხედი ჰუმანიზმის პრობლემაა (ხოლო ეს ქვა ისე ოსტატურად დევს, რომ მთელი მისი „სიმძიმე“ ჩემს ერთ წერილს აწვება).

სხვათა შორის, დიალოგის ფინალური ნაწილი მიმართულია ახალგაზრდობისადმი („იმედი“ და „მოლოდინი“ სწორედ მათ ეხება). როგორც ავტორი ფიქრობს, ეს საუბარი თავისი შინაარსით ახალგაზრდობის, კერძოდ, ახალგაზრდა მწერლების ჰუმანური სულისკვეთებით აღზრდას მოხმარდება.

მე სხვა აზრის ვარ.

დავინწყებ ერთი პრინციპული ხასიათის შენიშვნით.

დიალოგის ტექსტში ჰუმანიზმის „განმაპირობებელ“ ფაქტორებიდან (პირველ რიგში) დასახელებულია გენეტიკური ფაქტორი. კ.იმედაშვილი თავის თანამოსაუბრეს ასეთ სიტყვებს ათქმევინებს: „ლმობიერება და ჰუმანიზმი პროფესია არ არის, იგი მონოდებაა ხან გენეტიკურად განპირობებული, ხანაც შექმნილი სწავლით, პირადი მაგალითით“... და ა.შ.

ამის შემდეგ გასაკვირი აღარ არის, რომ თანამოსაუბრენი „ჰუმანიზმს“ აცხადებენ „ინსტიქტად“ (მართალია, ტექსტში ინსტიქტი წერია, მაგრამ ჩემი ვარაუდით ეს კორექტურას უნდა მიენეროს).

გენეტიკა ახლა დიდ პატივშია, განსაკუთრებით იმ წრეებში, სადაც მას ადრე შანთით დასდევდნენ და ამანაც ალბათ ერთგვარი ფსიქოლოგიური ზემოქმედება მოახდინა საუბრის მონაწილეებზე.

ჩემთვის ცნობილი არ არის, რომელი თავზეხელაღებული გენეტიკოსის თხზულებაში ამოიკითხა დიალოგის ავტორმა ის აზრი, რომ ჰუმანიზმი „გენეტიკურადაა განპირობებული“. ამიტომ ამ შემთხვევაში არც მე შევანუხებ მეცნიერულ ავტორიტეტებს („კონტრარგუმენტაციისათვის“) და მხოლოდ ორ უბრალო შეუსაბამობაზე მივუთითებ.

ჰუმანიზმი რომ მართლა გენეტიკური თვისება იყოს, ყველაფერი გაცილებით მარტივად გადაწყდებოდა: არც ევროპული აღორძინების მაცნეებს დასჭირდებოდათ ტიტანური შრომის განევა კაცობრიობის გამოსაფხიზლებლად და არც ფრანგი განმანათლებლები შეინუხებდნენ თავს, რათა თაობების შეგნება საბოლოოდ გამოეყვანათ შუასაუკუნეებრივ ცრურწმენათა ბურუსიდან.

ამის მაგივრად რამდენიმე ასეულ „მამრ-ჰუმანისტს“ გამოზრდიდნენ სპეციალურ საჯიშეებში და არიული რასის მეურვეთა მსგავსად დააკანონებდნენ მათ განსაკუთრებულ პრივილეგიებს

სუსტი სქესის მიმართ. დანარჩენი გეომეტრიული პროგრესიის მიხედვით წარიმართებოდა...

რა ინვეს ასეთ უცნაურობებს თანამედიალოგეთა მსჯელობაში?

პირველ რიგში, ალბათ დაუფიქრებლობა, მაგრამ, ამავე დროს, მიუტყევებელი უპასუხისმგებლობაც იმ „კატეგორიების“ მიმართ, რომლებიც თანამედროვე მწერლისგან განსაკუთრებულ გულისყურს და ფაქიზ მოპყრობას მოითხოვენ.

საუბრის ერთი მონაწილე სიტყვა ჰუმანიზმს „ლმობიერების“, „გულისამაჩუყებელი სინაზისა“ და „ლოლიაის“ სინონიმად ხმარობს.

ეს კარგია, იმდენად, რამდენადაც ამ სიტყვებში მათი მთქმელის კეთილი ზნე შეიძლება განეჭვრიტოთ. უცნაური აქ ის არის, რომ ამას (თუ კ.იმედაშვილს დაუფუჯერებთ) ამბობს ქართველი მწერალი — დიდი ჰუმანისტური ტრადიციებით ნასულდგმულები, მრავალსაუკუნოვანი სულიერი კულტურის მემკვიდრე.

აქ ბოდიში უნდა მოვიხადო მკითხველთან, ვინაიდან ზოგიერთი ჩემამდე არაერთგზის ნათქვამი ჭეშმარიტების გახსენება მომიხდება.

„ჰუმანიზმი“, ამ სიტყვის ფართო, ჩვენი დროისთვის „კრისტალიზებული“ მნიშვნელობით, ადამიანის ხასიათის ერთ ან ორ (თუნდაც ყველაზე დადებით) თვისებას არ აღნიშნავს. ამ ცნებაში, არსებითად, ფოკუსირებულია ყველა ის მაღალი ნიჭი, რაც ადამიანს სხვა ცოცხალი არსებებისგან განასხვავებს, რაც საკუთრივ ადამიანურია, ჰუმანურია.

ჰუმანიზმი უთუოდ „ზნეობის კატეგორიაა“ (როგორც ამას დიალოგში ვკითხულობთ). მაგრამ ამის თქმა საკმარისი არ არის, ვინაიდან სინამდვილეში (დიდი ანგარიშით) ეს არის ისტორიულ-მსოფლმხედველობრივი კატეგორიაც.

კაცობრიობის სულიერი განვითარების კონტექსტში „ჰუმანიზმი“ მოიცავს ისეთ თვისებებს, როგორიცაა, მაგალითად, სიმართლის მოთხოვნილება და თავისუფლების წყურვილი, ცოდნის წადილი და ბრმა აუცილებლობასთან დაუმორჩილებლობა, შიშის დაძლევისა და მშვენიერებით ტკბობის უნარი, ყოველგვარი მონობისა და მასთან დაკავშირებული ფარისევლობის, პირფერობის სიძულვილი, გარე სამყაროს (და ასევე საკუთარი თავის) შეცნობის, გარდაქმნისა და დამორჩილების, შენების, შემოქმედების, იდეალისადმი ერთგულებისა და კერპთმოდულების, ამაღლებულით აღტაცებისა და უმსგავსობისადმი ზიზლის, სულგრძელობისა და სამართ-

ლიანობის ნიჭი (სხვათაშორის წმინდა ჰუმანურ ატრიბუტად ითვლება აგრეთვე სიცილის უნარიც, თუმცა ზოგიერთი ბუნებისმეტყველის მტკიცებით ეს თვისება ჩვენს ბალნიან წინაპრებსაც ახასიათებდათ).

ერთი სიტყვით, „ჰუმანიზმს, მხოლოდ პირობითად, მხოლოდ ფიგურალურად შეიძლება ვუნოდოთ „ინსტინქტი“, სულ ერთია „ლია“ იქნება ეს უკანასკნელი თუ „დახურული“. სხვათა შორის იმის გამოც, რომ ჰუმანურობის თითქმის ყოველი კონკრეტული ნიშანი (ზუსტი გაგებით) სწორედ „ანტიინსტინქტის“ სახით ვლინდება, როგორც, მაგალითად, შიშის, „სორო-სორო მძრომელობის“, სიხარბის მტაცებლური ჟინის, საპყრული სიჯიუტის, ძლიერთა წინაშე კუდის ქიცინის, უმწეოთადმი დაუნდობლობისა და სხვა ამდაგვარ („ცხოველურ“) თვისებათა თუ ჩვევათა დაძლევის შედეგი.

მართალია, ჰუმანისტებმა თავის დროს დიდი შემწყნარებლობა გამოიჩინეს ზოგიერთი ადამიანური სისუსტისა თუ ვნების მიმართ, მაგრამ საბოლოო ჯამში მათი ამოცანა იყო არა ველურობასთან დაბრუნება, არამედ ადამიანის ბორკილებახსნილი სულისა და გონების განუზომელი ამაღლება, როგორც პირველყოფილ ინსტინქტებზე, ასევე მისი ფსიქიკის მომწესრიგებულ სხვა ატავისტურ თუ შეძენილ მიდრეკილებებზე.

ჰუმანიზმი, ჰუმანური მსოფლმხედველობა (კერძოდ, ეთიკა) მთლიანად ადამიანის განვითარებული ცნობიერების წარმონაქმნია და არა ქვეცნობიერებისა, კაცობრიობის შეგნებული ცხოვრების უმაღლესი მონაპოვარია და არა მემკვიდრეობით შეძენილი ბიოლოგიური თვისება.

ასე გამოიყურება არსებითად საუბრის თეორიული ნაწილი. და ასეთ უთანხმოებას ინვეეს პირადად ჩემში.

ამის შემდეგ საკუთრივ პოლემიკური პასაჟი იწყება.

დიალოგის მთავარი პერსონაჟი აქ შენიშნავს, რომ მას „ცოტა მსუბუქად ეჩვენება“ ერთი მის მიერ ათვალისწინებული კრიტიკოსის „ფლირტი ჰუმანიზმთან“.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს კრიტიკოსი მე გახლავართ (საუბარია ჩემს წერილზე „ჰუმანურობის პრობლემა თანამედროვე ქართულ პროზაში“), მაინც მინდა შევნიშნო: ასეთი „მოჩვენება“ თავისთავად მისასალმებელია. როცა ერთ კაცს ეჩვენება, რომ მეორე ამჩატდა, ეს იმის სასიამოვნო იმედს ბადებს, რომ თვითონ ის მეტი სიღინჯით შეუდგება საქმეს.

სამწუხაროდ, ამ შემთხვევაში მოლოდინი არ მართლდება.

საუბრის იმ პასაჟში (რომელიც კ.იმედაშვილმა მთლიანად მე მომიძღვნა) ჰუმანურობის ცნება ისეა პროფანირებული, რომ გეგონება, აქ ორი ასაკოვანი მწერალი კი არ ესაუბრება ერთმანეთს, „ზაბლონა მასწავლებლის“ შეგირდები მსჯელობენ მათი ასაკისთვის შეუფერებელ მატერიებზე.

ჰუმანიზმის (ამ შემთხვევაში ჰუმანური „საქციელის ფორმების“, რაც დიალოგის მონანილეთა აზრით, „კაცობრიობასაც დღემდე ვერ დაუდგენია“) რთული და მრავალსაქტიანი პრობლემა აქ ფაქტიურად დაყვანილია შინაური ცხოველებისადმი — „ბეკეკებისა“ და „ბოჩოლებისადმი“ — ჩვენი არათანმიმდევრული დამოკიდებულების „მხილებამდე“; ამას თან ახლავს მეორე ასეთივე ყაიდის „დაკვირვება“. დიდ ჰუმანიზმად მიგვაჩნია მგლის, ქორისა და მიმინოს მოკვლა, რადგან ერთი ბატკნებს, მეორე წინილებს, ხოლო მესამე მტრედებს იტაცებს, რასაც ჩვენ შემდეგ არანაკლებ ოსტატობით ვაკეთებთ...

ყოველივე ეს ნათქვამია აშკარა მამხილებელი ტონით.

რა კავშირი აქვს ამ „მხილებას“ და, საერთოდ მთელი ამ არგუმენტაციის შინაარსს აღნიშნული წერილის შინაარსთან, ჩემთვის დღემდე საიდუმლოებად რჩება.

ამ პასაჟში მკითხველს კიდევ ერთი სიურპრიზი ელოდება.

სიტყვა „ჰუმანიზმს“, ისიც „დიდს“, — ლიტერატურაში (საერთოდ კულტუროსან სამყაროში) თავისი მნიშვნელობა აქვს.

მე პირადად მონადირე არა ვარ, მაგრამ რალაც არ მაგონდება, რომელიმე მათგანს „ქორის“ ან „მიმინოს“ მოკვლის გამო ლეონარდო და ვინჩის ან ერაზმ როტერდამელის დიდებაზე განეცხადებინოს პრეტენზია.

მთავარი არც ესაა.

„დიდ ჰუმანიზმთან“ დაკავშირებულ საკითხთა ამგვარ დონეზე განხილვა (იმის დასადგენად, რაც „კაცობრიობას დღემდე ვერ დაუდგენია“) უთუოდ გამართლებული იქნებოდა სანიანგო მოთხრობის პერსონაჟთა დიალოგში. ორი პროფესიონალი ლიტერატორისთვის არგუმენტაციის ასეთი სტილი, ჩემი აზრით, შეუფერებელია.

როდესაც ამ რიგის საკითხებზე ვმსჯელობთ, უნდა გვახსოვდეს, რა ინტელექტუალური ენერჯის ხარჯზე, რა მასშტაბით, როგორი ისტორიულ-კულტურული გამოცდილების გათვალისწინებით წყვეტიდნენ ანალოგიურ პრობლემატიკას ჩვენი წინამორბედები, რა სისხლის ფასად უჯდებოდათ ყოველი ახალი ნაბიჯის გადადგმა ამ გზაზე, კერძოდ, ჩვენი საუკუნის დიდ ჰუმანისტებს. ამი-

ტომ, როცა ერთ-ერთი მათგანის (თომას მანის) სახელს ვახსენებთ, მთავარ ორიენტირად თვით ამ მწერლის ნააზრევნი უნდა ავირჩიოთ და არა მისი პირადი მდივნის ფილისტერული თვითკმაყოფილება ჩვენი დროის ერთ-ერთი ურთულესი ნაწარმოების („იოსებისა და მისი ძმების“) „გაგების“ გამო.

ლიტერატურული ანეკდოტები საერთოდ ძალზე საეჭვო მეგზურობას უწევენ დიდი მწერლობის ლაბირინთებში მოხვედრილ კაცს.

ლევ ტოლსტოის ლაქიების, ბალზაკის მზარეულთა თუ ილიას მოურავის ჩვენებები ერთობ წერილმან, ზერელე ინფორმაციას შეიცავენ იმისთვის, რომ მათი დახმარებით ამ პიროვნებათა სულისა და გონების ნამდვილ მიმოქცევას, მათ ჩანაფიქრთა ნამდვილ სიღრმეს ჩავნვდეთ. ამ „ჩვენებათა“ ავტორების ქვეცნობიერი იმპულსი, როგორც წესი, ერთია: დიდი შემოქმედის (საერთოდ დიდი ხელოვნების) საიდუმლოებათა გამარტივება, საკუთარი სტომაქისთვის ადვილად მოსანელებელ საზრდოდ ქცევა.

ეს უმთავრესად ობივატელთა ცნობისმოყვარეობის დასაკმაყოფილებლად გამოგონილი საკენკია, რომელიც დღეს განსაკუთრებით დიდი დოზებით იბნევა ე.წ. მასობრივი ინფორმაციის სხვადასხვა საშუალებათა შემწეობით.

ნამდვილი შემოქმედი ლიტერატურაზე სხვა მონაცემების მიხედვით უნდა მსჯელობდეს.

რაც შეეხება შინაური პირუტყვისადმი დამოკიდებულებას (რომ ჩვენ, ადამიანები ჯერ ველოლიავებით მათ და მერე კი ყელში დანას გამოუსვამთ), ეს დაკვირვება თავისთავად იმდენად ტრივიალურია, რომ, ალბათ არავის უთანხმოებას არ გამოიწვევს.

ჰუმანიზმის პრობლემა პრაქტიკულად ამოუწურავია, ისევე როგორც აუნონელია ადამიანის სულისა და გონების პოტენციური სიმდიდრე. გარდა ამისა, ამ საკითხთან დღეს დაკავშირებულია ათასი რეალური ალტერნატივა.

მხოლოდ საპყარს შეუძლია იფიქროს, რომ მან ერთი ხელის დაკვრით გააუქმა ეს პრობლემა, ან თუნდაც ერთი ამ წინააღმდეგობათგანი.

მე ასეთი ამოცანა არ დამისახავს. აღნიშნულ წერილში ვცაადე (ავად თუ კარგად), რამდენიმე სწორედ ასეთი ფარული თუ თვალსაჩინო ალტერნატივის აღნუსხვა თანამედროვე ქართულ პროზაში. დასკვნებისთვის მაინცდამაინც არ ავჩქარებულვარ, რადგან, უნდა გამოვტყდე, ჩემთვის (ზოგიერთი მახვილგონიერი ავტორისგან განსხვავებით) ამ რთულ და წინააღმდეგობრივ პროცესში ბევ-

რი რამ ჯერ კიდევ სავსებით ნათელი არ არის, ან, ყოველ შემთხვევაში, ძნელად ემორჩილება ზუსტი კრიტიკული დეტერმინირების სურვილს. იდეათა განვითარება ზოგჯერ ისეთ კითხვებთანაა დაკავშირებული, რომელთა გადასაწყვეტად „მზიარულთა“ და „საზრიანთა“ მაგალითი ეტალონად ვერ გამოდგება.

ჩემი მთავარი განზრახვა და იმედი ის იყო, რომ დღევანდელი ქართული პროზის ამ კუთხით დანახული სურათი ერთგვარ დაინტერესებას გამოიწვევდა პროფესიულ წრეებში და რაღაც იმის მსგავს აზრთა გაცვლა-გამოცვლას დაედებოდა საფუძვლად, რის შესახებაც ზემოთ მოგახსენეთ.

როგორც ხედავთ, ეს არ მოხდა. ლიტერატურის კონკრეტულ წინააღმდეგობებზე და ამ წინააღმდეგობებით განსაზღვრულ ცოცხალ მოძრაობაზე მსჯელობის ნაცვლად ჩვენ გვთავაზობენ სუბიექტურ, ნახევრად სერიოზულ, „შინაური მოხმარების“ კონცეფციებს.

რა გაეწყობა, ახალგაზრდობას სრული უფლება აქვს იფიქროს, რომ ჩემმა თაობამ სწორი პოლემიკა ვერ ისწავლა. მათ თვალში გასამართლებლად მხოლოდ ერთს ვიტყვი: ამ ხარვეზს ბევრი პირობა უწყობდა ხელს. მწერლობაში ახალმოსულებს ამ მიმართულებითაც დიდი საქმეები დახვდათ მოსაგვარებელი.

საბოლოოდ ერთი შენიშვნა, ურომლისოდ ამ წერილის დამთავრება უთუოდ დამენანებოდა:

საოცარია ერთი დამთხვევა: თითქმის ასი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც პავლე რაზიკაშვილის ვაჟიშვილებმა ჩვენს პოეზიაში შემოიტანეს განმაახლებელი სუნთქვა და ქართულ ლექსს ახალი სული ჩაბერეს.

და აი, XX საუკუნის სამოცდაათიან წლებში ავანსცენაზე გამოდის მთელი პოეტებისა — ბესიკ ხარანაული, თედო ბექიშვილი, ჯარჯი ფხოველი, მამუკა ნიკლაური, დავით მჭედლური.

ყველა ისინი (თუ არ ვცდები) ამჟამად თბილისის მკვიდრი ხალხია, მაგრამ მათ პოეტურ გენებში იგრძნობა განსაკუთრებული მთიური ძალა, რომელიც, ჩემი ღრმა რწმენით, კეთილისმყოფელ ენერგიად უნდა დაიხარჯოს.

ისიც უნდა ითქვას, რომ არც ერთ მათგანს ჯერჯერობით მთლიანად არ გამოუვლენია თავისი პოტენცია, ჯერ კიდევ იმდენი არ გაუკეთებია, რომ ჩვენ უფლება გვქონდეს ნამდვილ გარდატეხაზე, სავსებით განხორციელებულ ეტაპურ მოვლენაზე ვიმსჯელოთ.

ამ პლედის (საერთოდ ამ თაობის) უნიჭიერეს პოეტთა დღევანდელ შემოქმედებაში მე ვხედავ ერთ მეტად საგულისხმო მიდრეკილებას.

დღეს მთელ კულტუროსან სამყაროში განსაკუთრებული შემოფოთებით ფიქრობენ და მსჯელობენ იმ საწყისის გადარჩენაზე, რომელიც „სულიერებადაა“ მონათლული. საუბარია იმაზე, რომ ადამიანის სულმა უნდა გაუძლოს საკუთარ ნაწარმს.

მაგრამ „სულიერების“ ცნება არ გულისხმობს მატერიალური სამყაროსთან გათიშვას.

საბედნიეროდ, არ ახდა ცნობილი წინასწარმეტყველება რუსი კონსტრუქტივისტებისა, რომლებმაც ჩვენი საუკუნის კულტურის მთავარ ნიშანთვისებად მისი სრული დემატერიალიზება გამოაცხადეს.

ცარიელი, ხორცგამოცლილი, „უნონო“ სტრუქტურები თანამედროვე ცივილიზაციის ნიშანია და არა კულტურისა.

შემთხვევითი არ არის, რომ მეოცე საუკუნის ყველაზე „ძლიერი ჯიშის“ პოეტებმა, პირველ რიგში, უოტ უიტმენის დანატოვარს — მის ფესვმაგარ „ბალახთა ფოთლებს“ — მიაპყრეს თვალი.

ადამიანმა უფრო მწარედ და უფრო ნაზად შეიყვარა დედამინა, მას შემდეგ, რაც მისი მიზიდულობის ძალა დაძლია.

ამის უტყუარი მონშობაა, არა მხოლოდ შესანიშნავი მწერლისა და ავიატორის ანტუან დე სენტ ეკზიუპერის მაგალითი, ამასვე მოასწავებდა თავის დროს შოლოხოვის „წყნარი დონი“ და ჰემინგუეის „პირველი ოცდათვრამეტი მოთხრობა“.

ქართული ლექსის შემდგომი განვითარება მოითხოვს არა აბსტრაქტულ, უსაგნო „სულიერებას“ (ეს გზა დღეს აშკარა ანაქრონიზმია), არამედ სინამდვილის რეალურ, მკვერივ, საგნობრივ ნიშნებთან შერწყმულ აღმაფრენას, მგრძნობელობის ახალ უნარს და ფიქრს — გამუდმებულ ჩვევად ქცეულ ფიქრს იმ საგნებზე, იმაზე, რის გამოც დაფიქრების დრო ახლა, პოეტის გარდა, თითქმის ალარავის რჩება.

ეს უნდა იყოს ოცნებისა და რეალობის, „ფრთებისა“ და „ფესვების“, „ამბოხისა“ და „ნიადაგის“ შენადნობი, ეს უნდა იყოს შთაგონება, რომელიც შეძლებს შექმნას უვრცესი პანო, მრავალფეროვანი, მრავალსახოვანი, ცხოვრების მთელი სიმძიმით, უცნაურობით, ჩვეულებრიობით, დაუჯერებელი გრიმასებითა და ბუნებრივი ნაკვთებით, — არა ე.წ. „მოზაიკური“ (ზერელე ნაერთების მწარმოებელი) ხელოვნება (ამის შესახებ იხ. ჩვენს წერილში „ლექსის მადანი“

„ლიტერატურული საქართველო“, 1978 წ), არამედ მოვლენათა შინაგანი მონუმენტურობისა და უნივერსალურ კავშირთა მადიებელი შემოქმედება, ეს უნდა იყოს შთაგონება, რომლის მძლავრ ტალღაზე წამოტივტივდება თანამედროვე „ყოფისა“ და მარადი „ყოფიერების“ უზუსტესი რეალიები (ოლონდ, ცხადია ისე, რომ თვით პოეზიას ყოფა არ ეტიროს!).

ერთი სიტყვით, ქართულ პოეზიაში სინამდვილედ უნდა იქცეს ის, რაზეც ჩვენი საუკუნის დასაწყისიდან ოცნებობდნენ, და რისი აუცილებლობის შეგნება თანდათან ძლიერდებოდა.

საქართველოს „საყდრული მყუდროება“ კარგა ხანია გაბზარულია. მორღვეულია კედლები, რომლებიც მასში აღმოცენებულ ხმათა აუმღვრეველ სინმინდეს იცავდნენ და ინახავდნენ. საჭიროა სხვა ხმები, სხვა რეზონანსი, სხვაგვარი პოლიფონია, სხვა დიაპაზონი.

ქართველი პოეტი დღეს დიდ გზაჯვარედინთა ოთხპირ ქარში დგას. მის გარშემო ვნებათა დიდი მორევია. ის უნდა გასწვდეს ახალ სივრცეებს, უნდა აღივსოს მათი თვალუწვდენლობით, უნდა განჭვრიტოს მათი სიღრმე, მოიცვას, აღბეჭდოს, უკვდავყოს... სამყაროს ხილვის მასშტაბურობა თანამედროვეობის არსებითი ნიშანია.

შეძლებს თუ არა ერთი თაობა ყოველივე ამის განხორციელებას? ძნელი სათქმელია. მაგრამ მის დღევანდელ მოქმედებაში სწორედ ასეთი მიზანსწრაფვა ჩანს. თითქოს ყველაფერი მზადაა ასეთი ნახტომისთვის.

„ჩვენი დრო ახალ რუსთაველს ელის“...

პროგნოზები და პერსპექტივები

შემაჯამებელი ანკეტა ქართული კრიტიკისა და ლიტმცოდნეობის დღევანდელ მდგომარეობაზე

პრივილეგირებულ მდგომარეობაში აღმოვჩნდი. ანკეტის სხვა მონაწილეები არ იცნობდნენ ერთმანეთის პასუხებს. მე ამის შესაძლებლობა მომეცა. შემიძლია შევადარო ერთმანეთს სხვადასხვა მოსაზრება, გავითვალისწინო, ავწონ-დავწონო, გარკვეული თვალსაზრისით დავესესხო კიდევ მათ ავტორებს. მთავარია, უპირატესობა ბოროტად არ გამოვიყენო. სხვათაშორის, ეს პასუხები ერთ ცდუნებას იწვევენ. მათი მიხედვით შეიძლება მოპასუხეთა ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნა, არა მხოლოდ გემოვნების, მსჯელობის მანერის, არამედ ტემპერამენტისა და, ასე გასინჯეთ, ზოგიერთი სხვა შედარებით მეორეხარისხოვანი ქარაკტეროლოგიური ნიშნების (მაგალითად, თავმდაბლობისა თუ ამბიციურობის) განსაზღვრაც.

ამჟამად ეს ჩემს ფუნქციებში არ შედის. თუმცა, როდესაც საუბარია ისეთ ცოცხალ და ცვალებად საგანზე, როგორადაც პოეზია გვევლინება, თანამოსაუბრის ინდივიდუალურ თვისებებსაც უნდა გაეწიოს ანგარიში.

პოეზია ისეთი მოვლენაა, რომელიც, თავისი ბუნების ძალით, კი არ გამორიცხავს, პირიქით გულისხმობს მის შესახებ და მის გამო რამდენიმე (თუნდაც საპირისპირო) აზრის არსებობას.

უწინარეს ყოვლისა, სხვადასხვა აზრი უნდა ჰქონდეთ პოეტებს. ასე რომ არ იყოს, მათ სიმრავლესაც დაეკარგებოდა აზრი, თეორიულად საკმარისი იქნებოდა ერთი პოეტის არსებობა.

სხვადასხვა აზრი უნდა ჰქონდეთ პოეზიაზე მკითხველებსაც. ჯერ ერთი, იმისთვის, რომ ერთი და იგივე პოეტური ნაწარმოები მხოლოდ ერთი კუთხით არ იქნას აღქმული და გაგებული. მეორეც, იმისთვის, რომ სხვადასხვა თაობამ სხვადასხვა საზრდო ჰპოვოს მასში, რომ ლექსი ქანდაკად არ იქცეს, ცოცხლობდეს, ვითარდე-

ბოდეს, თრთოდეს, ახალ ელფერს იძენდეს ახალ განათებათა შედეგად. ამაში ალბათ ბევრი დამეთანხმება, მაგრამ მთავარი და უძნელესი მაინც იმის განსაზღვრაა — რა არის პოეზიაში უცვლელი, მარადი? სად იწყება და სად თავდება ჭეშმარიტი პოეზია?

თეოლოგიაში (კერძოდ, აეროპაგითიკულ მოძღვრებაში) ღმერთის წვდომის ორ მეთოდს განასხვავებდნენ — აპოფატიკას და კატაფატიკას. ერთი იმას არკვევდა, თუ რა არ არის ღმერთი, მეორე — რა არის.

პოეზიის არსის გასარკვევადაც ორივე ეს გზა თითქმის ერთნაირად ნაყოფიერია.

ზოგჯერ იმის გაგებაა გადაუდებელი, სად უნდა ვეძიოთ პოეზია, ზოგჯერ იმისა, რა არ უნდა აგვერიოს პოეზიაში.

მე საერთოდ ბევრი წერილი მაქვს დანერილი პოეტიკებზე. რა დასამალია, ყოველთვის თავს ვარიდებდი ამ მთავარ კითხვას. ადრე რომ ეკითხათ, ადვილად ვუპასუხებდი. რაც დრო გადის, უფრო და უფრო მიძნელდება. ერთხანს მეც კარგად ვიცოდი (ბევრ სხვასავით), რომ პოეზია არის „დამოკიდებულება“ ცხოვრებისადმი, სამყაროსადმი.

მაგრამ, ღმერთო ჩემო, რამდენი „დამოკიდებულება“ შეგვხვედრია ამქვეყნად (საკმაოდ უცნაურიც, ორიგინალურიც), მაგრამ შეგვხვედრია შემადრწუნებლად არაპოეტური, ანტიპოეტური.

ერთ დროს მტკიცედ მნამდა, რომ პოეზიაში მთავარია მეტაფორიზმი.

ახლა ჩემი რწმენა უფრო იქითკენ იხრება, რასაც გიორგი ბაქანიძე თავის პასუხში „საიდუმლო წვეთებს“ უწოდებს.

მიუხედავად იმისა, რომ მოპასუხეთა ნაწილი სკეპტიკურად აფასებს მათთვის შეთავაზებული კითხვების შინაარსს, ხოლო ერთი მათგანის აზრით, ამგვარად საკითხის დასმა საერთო „ანტილიტერატურულია, არაპროფესიონალურია, აზნევს მკითხველ საზოგადოებას (რაც მიუტყევებელია!), ხოლო შემდეგ მიუხლსუსტ ლიტერატორებს“, მე მაინც ვფიქრობ, რომ ანკეტამ ნაწილობრივ გაამართლა თავისი დანიშნულება.

ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, პასუხების ტექსტში არის რამდენიმე ისეთი აზრი, რომელიც ამგვარი „პროვოცირების“ გარეშე, შესაძლოა, საერთოდ არ გამოთქმულიყო.

პირადად ჩემთვის მთელი ეს ღონისძიება მხოლოდ იმითაც იქნებოდა გამართლებული, რასაც აკაკი განერელია წერს თავისუფალი ლექსის გამო (რომ აქ პროზისგან განსხვავებით საზომი,

მეტრი „მნანილეობს პოტენციურად და მეტნილად აუნაზლაურე-
ბელი მოლოდინის სახით“).

იგივეს ვიტყვოდი კონსტანტინე ლორთქიფანიძის პასუხის იმ აბ-
ზაცზე, რომელიც რიტმისა და რითმის მხურვალე აპოლოგიას წარ-
მოადგენს!

ანკეტა გამართლებულია იმითაც, რომ მისი შემწეობით გამოაშ-
კარავდა რამდენიმე პირდაპირ სანინაალმდეგო მოსაზრების არსე-
ბობა.

ასეთი წინააღმდეგობა დიდად ნიშანდობლივია, კერძოდ, ორი
დასახელებული ავტორის ნააზრევში.

აკაკი განერელიას მტკიცებით: „რითმი უმთავრესად სტრიქო-
ნების დაბოლოებათა ბგერითი მოწესრიგებაა, იგი არც ლექსის
ემოციურ მხარესთანაა დაკავშირებული, არც პერსონაჟის ფიქ-
რებთან, არც სიუჟეტთან, (პოლ ვალერი: არავითარი „იდეის გად-
მოცემა რითმის ფუნქციაში არ შედის, სხვაგვარად ფიქრი — აბ-
სურდია“).

ამ მტკიცებას მეცნიერულად, როგორც იტყვიან, „წყალი არ გა-
უვა“. მის სისწორეს ზუსტი სტატისტიკის შეუვალი მონაცემები
ადასტურებს ათადან-ბაბადან მაგრამ, მე ვიტყვოდი, რომ ეს არის
მომაკვდინებელი ჭეშმარიტება.

რა თქმა უნდა, მეცნიერული ცნობიერება სწორედ ასე აღიქვამს
და აფასებს რითმას. სხვაგვარი გაგების უფლება მას, უბრალოდ,
არა აქვს, მაგრამ რითმა (ისევე როგორც პოეზიის მთელი აქსესუა-
რი), ხომ მარტოოდენ ცნობიერებით არ აღიქმება. არსებობს რჩე-
ულ რითმათა რიგი, რომელიც ადამიანის სულის უფრო ღრმადმდე-
ბარე, იდუმალებით მოცულ ფენებამდე აღწევს და აქ, ქვეცნობიე-
რების ამ თვალჩაუნვდომ სივრცეებში წარმოუდგენელი ძალის იმ-
პულსებს აძლევს დასაბამს ქვეშეცნეული „სიუჟეტებისა“ და
„იდეების“ მთელ კომპლექსს აღმოაცენებს.

ამ მტკიცებაში რომ არაფერი არ არის მისტიკური ან „აბსურდუ-
ლი“, ამას ისეთი რეალისტურად მოაზროვნე მხატვრისა და ლიტე-
რატორის ჩვენებაც მოწმობს, როგორიც კონსტანტინე ლორთქი-
ფანიძეა. აი, მისი სიტყვები: „ოსტატის ხელში რითმას იმდენი ქვე-
ტექსტი მოაქვს, იმდენი უცნაური მოლანდება და მომხიბვლელი
მოულოდნელობა, რომ იგი ხშირად ლექსის მეორე სიცოცხლედ იქ-
ცევა“...

როგორც ლიტერატურის მკვლევარს (და „მცოდნეს“) მე, ცხა-
დია, არავითარი უფლება არა მაქვს აკაკი განერელიას აზრი არ გა-

ვიზიარო. მაგრამ, როგორც პოეზიის მკითხველს და მოყვარულს, სხვა იმედი (ან მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, სხვა „აჩრდილი“) უფრო მიზიდავს.

სიმბოლისტივმა რითმის მეტაფიზიკა შექმნეს, უკეთ — ალქიმია. ისინი რითმაში „ფილოსოფიურ ქვას“ ეძებდნენ. ყოველივე ეს დღევანდელი პოეტიკის მიერ ხელალებით უარყოფილია, ვინაიდან არ არსებობს არავითარი ხელშესახები მონაცემები, რის საფუძველზეც რითმის „იდეის“ ან „სიუჟეტის“ დადგენა შეიძლებოდა. მაგრამ მეცნიერებაშიც ხომ აკრძალული არ არის ოცნება, ნატერა, დაშვება.

ხომ დასაშვებია, რომ ლიტერატურისმცოდნეობაშიც მოხდეს ოდესმე იმგვარი გადატრიალება, როგორც ჩვენს თვალწინ მოხდა საბუნებისმეტყველო მეცნიერების ზოგიერთ დარგში, მათერიის აქამდე უცნობ სიღრმეებში შეღწევის შედეგად. იქნებ სიტყვის „მატერიაშიც“ მოიძებნოს ოდესმე ის ჩვენთვის ამჟამად მიუწვდომელი უმცირესი შემადგენელი ნაწილები და ამასთან ერთად დადგენილ იქნას მათი არსებობის, მათი ურთიერთმიმართების ის ჯერ-ჯერობით უცნობი კანონები, რაც რითმის ამ მაგიურ ზემოქმედებას ახსნის.

ვინ იცის, იქნებ ოდესმე ჩვენი ამჟამინდელი მეცნიერული ცოდნა სიტყვაზე, მის შინაგან სტრუქტურაზე და მოძრაობაზე ამ მოძრაობის მექანიკურ გაგებად, „მექანიკურ მატერიალიზმად“ მონათლონ.

ღრმად დარწმუნებული ვარ, რომ ასეთი პერსპექტივა სხვებზე არანაკლებ აკაკი განერელიასაც გაახარებდა.

ძნელია იმის თქმა, ხსნის თუ არა ამგვარ პერსპექტივას ლიტერატურულ მეცნიერებაში სტრუქტურალიზმი, მაგრამ მისი კორიფეების ზოგიერთ კონკრეტულ ცდაში სწორედ ამგვარი ტენდენცია შეინიშნება.

მართალია, რომან იაკობსონის მიერ ჩატარებული ანალიზი (ლევისტროსთან ერთად) ბოდლერის ცნობილი სონეტისა („კატები“) ერთგვარად ნაძალადევე შთაბეჭდილებას ტოვებს, განსაკუთრებით იქ, სადაც ამ სონეტის ბგერადი და აზრობრივი შინაარსის შესატყვისობა დგინდება, მაგრამ ამ ანალიზშიც არის ახალი ჭეშმარიტების საოცარი მარცვლები. კიდევ უფრო საგულისხმოა მთელი ამ ანალიზის პათოსი, რომლის შთაგონების სათავე თვით ბოდლერის ლექსი-კრედო „შესატყვისობანი“ უნდა იყოს. იმისკენ, რასაც ფრანგული სიმბოლიზმის წინამორბედი ინტუიციით, ზემთაგონე-

ბით ჭერეტდა, თანამედროვე, სტრუქტურალური პოეტიკის მამამთავარი ცდისმიერი მონაცემებით, ლაბორატორიული დაკვირვებით მიიკვლევს გზას.

სხვათა შორის, რითმის „იდეისა“ და სიუჟეტის“ სასარგებლოდ მარტო სიმბოლისტებს არ ამოუღიათ ხმა. საიდუმლო არ არის, რომ რითმა ზოგჯერ თვითონ აღმოაცენებს წინასწარ გაუთვალისწინებელ ასოციაციებს. ყველას კარგად გვახსოვს სიმონ ჩიქოვანის ცნობილი სიტყვები „მე სრულიად სხვა მინდოდა მეთქვა და სხვას მამღერებს წყეული რითმა!“

მკვერთად განსხვავებულია აკაკი განერელიას და ჯემალ აჯიაშვილის თვალსაზრისი ქართული ვერლიბრის ეროვნულ სათავეებზე.

პირველის აზრით: „ვერლიბრს არ გააჩნია მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია, არც სხვაგან, არც ჩვენში (ბიზანტიური და ქართული ჰიმნოგრაფიის ძირითადად ასტროფიული ლექსი — საგალობელი ლექსია და გენეტიკურად, ან ფორმალურად ვერლიბრის მასთან დაკავშირება არ შეიძლება“).

მეორე, პირდაპირ საწინააღმდეგოს ამტკიცებს. „თავისუფალი ურითმო ლექსი“ — ჯ.აჯიაშვილის რწმენით, ჩვენში „რუსთაველამდე დიდი ხნით ადრე არსებობდა და ქართული ლიტერატურის პირველწყაროებით საზრდოობდა. ესაა ქართული ლექსის განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზა, რომელიც დამშვენებულია „ქებათა-ქების“, თუ „ფსალმუნის“ მთარგმნელთა სახელებით, ჩვენი დიდებული ჰიმნოგრაფებით“.

ამ დაუსწრებელ პაექრობაში, ცხადია, უფლებამოსილ არბიტრად ვერ გამოვდგები, ვინაიდან არც ბიბლიისა და არც ქართული სასულიერო (მით უმეტეს ბიზანტიური) მწერლობის სპეციალისტი არ ვახლავართ. არც იმას გამოვეკიდები, რომ ქართული ჰიმნოგრაფიის სტროფიულობაზე თუ ასტროფიულობაზე ჩვენში ერთი აზრი არ არსებობს (პაეღე ინგოროყვას თვალსაზრისი ჰიპოთეზის უფლებით მაინც მოითხოვს ანგარიშის განევას).

მხოლოდ ერთის ნებას მივცემ ჩემს თავს. როგორც ამ ლიტერატურის გატაცებული მკითხველი (უკვე იმ დროიდან, როდესაც ჩვენს ლიტერატურულ წრეებში ბიბლიით გატაცება ჯერ კიდევ საყოველთაო მოდად არ იყო ქცეული), მე გუმანით მაინც იმ აზრისკენ ვიხრები, რომ აქ ტიპოლოგიურად მონათესავე მოვლენებთან გვაქვს საქმე. „ქებათა ქებას“ ისევე როგორც „ეკლესიატის ნიგნს“, მეც (ისევე როგორც თანამედროვე მკითხველთა დიდი ნაწილი) ლექსად აღვიქვამ, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ თავისი შინაარსით

ეს არის უმაღლესი რანგის პოეზია (ლირიკა), არამედ იმიტომაც, რომ ჩემთვის ხელმისაწვდომ ქართულ თარგმანში ორივე ეს ძეგლი თავიდან ბოლომდე აღბეჭდილია მკაფიო, ინტენსიური, ძალუმი რიტმით, ან, აკაკი განერელიას ზუსტ განსაზღვრებას თუ მიემართავთ, სწორედ „საზომის იმ პოტენციური აჩრდილით“, იმ „აუნაზ-ლაურებელი მოლოდინით“, რაც, მისივე სიტყვით, „ვერლიბრს“ (ლექსს საზოგადოდ) რადიკალურად ამორებს პროზისაგან.

ასევე მაქვს წაკითხული და აღქმული თავის დროზე ქართველი ჰიმნოგრაფების თითქმის ყველა ტექსტი, რომელთაც არაერთგზის განვუცვიფრებივარ მთელი რიგი სახეების აშკარა არქეტიპებით (ბარათაშვილთან) და კიდევ უფრო მეტად როგორც ეროვნული სიტყვაკაზმული მწერლობის ნიაღში სრულყოფილად რეალიზების პოეტური ფრაზეოლოგიის ეჭვმიუტანელ პირველწყაროს.

შორს რომ არ წავიდე, ყველაზე ბუნებრივ და ხელშესახებ საბუთს ამ უკანასკნელ ძეგლთა პოეტური (სალექსო) ბუნებისა ჩვენსავე სასულიერო პროზასთან შეპირისპირება იძლევა.

კონტრასტი აქ ყველა დონეზე საკმაოდ თვალსაჩინოა.

ამ დავაში აკაკი განერელია უთუოდ სწორია საკითხის აბსოლუტური, მეცნიერული გაგებით. ვერლიბრი ახალი დროის მოვლენაა და მისი სრული გაიგივება შუასაუკუნეობრივი პოეტიკის სპეციფიკურ ფორმებთან ისტორიზმის შეუვალი კანონების ხელყოფამდე მიგვიყვანდა. საუბარია არა იმდენად გენეტიკური (მკაცრი გაგებით) წარმომავლობის, რამდენადაც მსგავსი, ტიპოლოგიურად მონათესავე ელემენტების დადგენაზე.

კიდევ ერთ მონმობას მივმართავ ტექსტის უშუალო ემოციური (თუ ქვეცნობიერი) აღქმის სფეროდან.

თანამედროვე ქართველ „ვერლიბრისტებს“ მათი ევროპელი წინამორბედებისა და კიდევ უფრო თანამომძმეებისაგან განსხვავებით ნაკლებად ახასიათებთ, საკუთრივ, ავანგარდისტული მისწრაფებები, სამაგიეროდ ისინი უფრო სათუთად და გულისხმიერად ეპყრობიან „სათავეებს“.

ბესიკ ხარანაულისა და მისი თაობის ზოგიერთი სხვა წარმომადგენლის თავისუფალ ლექსში პირადად მე ზოგჯერ გარკვევით მესმის ქართული „დაბადებისა“ და პოეზიის ზოგიერთი ორიგინალური ძეგლის ინტონაცია, რომელსაც მათ შემოქმედებაში ხალხური პოეზიის გაცილებით უფრო ძლიერი ნაკადი კი არ სპობს, არსებითად, ათავისიანებს, შერჩევით, მისხალ-მისხალ, მაგრამ მაინც ორგანულად ითვისებს, როგორც არა უცხო, მშობლიურ სტიქიას.

აღვნიშნავ კიდევ ერთ წინააღმდეგობას. პასუხების ავტორთა მოსაზრებებში ეს წინააღმდეგობა უკვე პროზას ეხება. გიორგი ბაქანიძის აზრით, დღევანდელ ქართულ პროზას ყველაზე მეტად აკლია „სტიქიური სილონივრე“, ვინაიდან „უცებ ავითვისეთ ყოველივე ახალი, მაგრამ ასე უცებ ვერ გავიშინაგანეთ, ვერ დავამყენით და ვახარეთ ქართულ საძირეზე“.

გურამ კანკავა „უკმარობის“ მიზეზს სხვა გარემოებაში ხედავს, „სანამ, — წერს იგი, — ქართული პროზის ინტერესთა შუაგულში, ძირითადად იქნება ლოკალურ დონეზე გააზრებული და გადაწყვეტილი საკითხები, ასეთი პროზა მაინც ცალმხრივი დარჩება“.

როგორც ხედავთ, ორივე პასუხის ავტორი საკმაოდ კრიტიკულად აფასებს თანამედროვე ქართული პროზის მონაპოვარს. ოღონდ ჩამორჩენის მიზეზი მათ მიერ სხვადასხვა რიგადაა გააზრებული და აღორძინების საწინდარიც სხვადასხვა მხარეს მოიძიება.

გიორგი ბაქანიძისთვის მთავარია ეროვნული „საძირე“, გურამ კანკავასთვის კი სწორედ ის, რაც ამ უკანასკნელის ლოკალურ ფარგლებს სცილდება და „ზოგადს, მთლიანს და უნივერსალურს“ მოასწავებს.

მე დარწმუნებული ვარ, რომ ორივე ავტორი თეორიულად „ბედნიერი სინთეზის“ მომხრეა, ეროვნულის (ლოკალურის) და ზოგადის (უნივერსალურის) ორგანულ სინთეზში ხედავს სრულქმნილი ქართული პროზის იდეალს.

მაგრამ საგულისხმოა, რომ ისინი ჩვენი პროზაიკოსების ამჟამინდელ „გასაჭირს“ ურთიერთსწინააღმდეგო მიმართულებებით მიგვანიშნებენ.

ერთი სიტყვით, აქ ორი განსხვავებული ორიენტაცია უპირისპირდება ერთმანეთს.

შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ გურამ კანკავას და გიორგი ბაქანიძეს სხვადასხვა ნაწარმოებები აქვთ მხედველობაში და ამის გამო (კონკრეტული ლიტერატურული მოვლენების მიმართ) ორივე თავისებურად მართალია.

გაურკვევლობას ის გარემოება იწვევს, რომ არც ერთი მათგანი არ ასახელებს კონკრეტულ ნაწარმოებებს.

ქართული პროზა კი დღეს იმდენად მრავალფეროვანია, იმდენი განსხვავებული მხატვრული ორიენტაციის მწერალი ქმნის მის რეალურ სახეს, რომ ამ სხვადასხვაობის გაუთვალისწინებლად მასზე რამდენადმე სრული წარმოდგენის შედგენა ყოვლად შეუძლებელია...

თითქმის ყველა ამ მწერალს აქვს თავისი ღირსება და ასევე თავისი, საკუთარი ნაკლი, რაც ერთს აკლია, მეორესთან უხვად ან, შესაძლოა, ზედმეტი სიჭარბითაც დაგვხვდეს (და პირიქით).

რასაკვირველია, ყველა ამ მხატვარს ახასიათებს რაღაც საერთოც, ვინაიდან ყველა ისინი ქართველი მწერლები არიან. მაგრამ, ამავე დროს, თითოეული მათგანი დაჯილდოებულია განსაკუთრებული თვისებებითაც, და ეს თვისებები ქმნიან მეტად რთულ და წინააღმდეგობრივ მთლიანობას — იმას, რასაც დღეს თანამედროვე ქართული პროზა ეწოდება. საკუთარ, ერთგვარად განცალკევებულ პოზიციებზე დგას, მაგალითად, ოთარ ჩხეიძე. ხანდახან შეიძლება მოგეჩვენოს კიდევ: ყველაფერი მოძრაობს, იცვლება, მიმდინარეობს, ის კი ჯიუტად განაგრძობს ერთ ადგილას, თავის ადგილას დგომას არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მას აქვს თავისი განუმეორებელი სტილი („განუმეორებელზე“ მკითხველს ალბათ გაელიმება, ვინაიდან ო.ჩხეიძის სტილში მთავარი სწორედ განუმეორებაა).

პირადად ჩემთვის ეს სტილი, უფრო ზუსტად, ამ სტილის მთავარი კომპონენტი (ტავტოლოგიზმი) მიუღებელია. მაგრამ ამგვარ მიღება-არმიღებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან ეს შეგრძნება არსებითად გემოვნების სფეროს განეკუთვნება. მთავარია ის, რომ ჩემთვის, ისევე როგორც მისი მკითხველების მნიშვნელოვანი ნაწილისთვის, ოთარ ჩხეიძე დიდი მხატვარია და აგრეთვე ის, რომ როგორც ნამდვილი ოსტატი, მოაზროვნე, შემოქმედი, ის გამუდმებით იზრდება. „ბურუსიდან“, „ბორიაცამდე“ მეტად გრძელი შარაა განვლილი. ხოლო ამ უკანასკნელი ნაწარმოების სახით ჩვენ წინაა თანამედროვე ქართული პროზის ნამდვილი მწვერვალი.

როდესაც მე ასეთი რანგის ნაწარმოებებზე ვფიქრობ, ჩემთვის უბრალოდ გაუგებარია, რა უდევს საფუძვლად გიორგი ბაქანიძისა და გურამ კანკაეას უკმარობის გრძნობას.

აქ „საძირე“ (ან როგორც სხვები ამბობენ „ბალავარი“) ისევე ძლიერია, როგორც „ზოგადისა“ და „ბალავარის“ განცდა, უფრო მეტიც: მეორე პირველზე „დამყნული“ კი არ არის, უშუალოდ ბუნებრივად ამოიზიდება, ვინაიდან ეს საძირკველი სწორედ ასეთ შენობას, ასეთ მხატვრულ ზედნაშენს მოითხოვს.

ერთი სიტყვით, აქ სწორედ ის შემთხვევაა, როდესაც ჩვენ სრული უფლებით შეგვიძლია ვისაუბროთ „ბედნიერ სინთეზზე“.

პირადად მე ამ ნაწარმოებში ერთი მხრივ, „კალმასობის“ მდიდარ შრეებსაც ვხედავ, და დავით კლდიაშვილის ოსტატობის ანა-

რეკლსაც ვამჩნევ, ხოლო, მეორე მხრივ, დიდ ევროპულ პროზაში ფილ დინგის, გოგოლისა და „პიკეიკის კლუბის“ ავტორის მიერ სათავედადებულ ტრადიციის კვალსაც.

ოთახ ჩხეიძის ლეკო ქართული ეროვნული ხასიათის იმ ნაირსახეობას განეკუთვნება, რომელიც ჩვენს ცნობიერებაში დ.კლდიაშვილის კირილეს იერიითაა შესული. ოლონდ „ბორიაყში“ ეს სახე საგრძნობლად განვითარებულია, როგორც ახალ ისტორიულ ვითარებათა მიერ დალდასმული, ტრანსფორმირებული ხასიათი და, ამასთან ერთად, ამ პერსონაჟის შინაგანი სამყარო დანახულია ახალი თვალით — კრიზისულად, წინააღმდეგობრივად. მთელ რივ პასაჟებში, მისი ფსიქიკა გახსნილია, დანაწევრებულია, ანალიტიკურად შესწავლილია და დოსტოევსკისებურად გაშიშვლებული ფერებით წარმოგვიდგება.

როგორც ხედავთ, მე ერთმა კერძო მაგალითმა გამიტაცა. დღევანდელი ქართული პროზა, ცხადია, ერთადერთი მწვერვალისგან არ შედგება. უბრალოდ, მე მომეჩვენა, რომ ქართულმა კრიტიკამ ჯეროვნად ვერ შეაფასა მისი მნიშვნელობა და გადავწყვიტე, საილუსტრაციოდ სწორედ ამ ნიმუშისთვის მიმემართა.

არც გიორგი ბაქანიძე უარყოფს ამგვარ სიმალლეთა არსებობას: „ის რამდენიმე დიდი და მცირე ნაწარმოები, რაც საბედნიეროდ დღეს გვაქვს, ერთობ დიდ პერსპექტივას ხსნის და ქართული პროზის კარგი მომავლის ნაღდი გარანტიაა“.

მაგრამ ეს უკვე სულ ბოლოს „ფარდის დაშვების წინაა“ ნათქვამი და ძალზე ყრუდ ჟღერს.

როდესაც ლიტერატურის ერთ კონკრეტულ ეტაპზეა საუბარი, სიტყვა „რამდენიმე“ „ცოტას“ არ ნიშნავს.

საერთოდ, ამა თუ იმ ეროვნული მწერლობის (კერძოდ, პროზის) ისტორიაში არა მხოლოდ ცალკეულ საფეხურებს, მთელ ეპოქებსაც „რამდენიმე“ ნაწარმოები ქმნიდა.

სავსებით მისაღებია გიორგი ბაქანიძის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ „პოეტური პროზა ერთ-ერთი ღირსეული უბანი უნდა იყოს ჩვენი მწერლობისა და არა ყველაფრის თავი და თავი“ (სხვათა შორის, იგივე პოზიცია ამ საკითხში უფრო ინდივიდუალური სახით ამ ათიოდე წლის წინ გამოვლინდა გურამ კანკავას წერილში „ლირიკული პროზის წინააღმდეგ“).

ოლონდ აქ უთუოდ საჭიროა ტერმინოლოგიური სიზუსტის დაცვა. თუ გიორგი ბაქანიძე თამაზ ჭილაძეს ეპაექრება, მაშინ აუცილებელია ერთი გარემოების გათვალისწინება. თამაზ ჭილაძე „შუშანიკის ნამებისადმი“ მიძღვნილ წერილში პოეტური პროზისა

და ე.წ. ბელეტრისტიკის დაპირისპირების პირველ ტერმინს იმდენად ფართო გაგებით ხმარობს, რომ ამ ცნებაში ფაქტიურად სხვადასხვა ტიპის მხატვრული პრაქტიკა შეიძლება მოთავსდეს. თ.ჭილაძისთვის „პოეტურია“ ყველაფერი, რაც მხატვრულ განზოგადებას, ფსიქოლოგიურ სიზუსტეს, მცირედით (წერილმანით) დიადის გამოხატვას, საგნისა და მოვლენის სიღრმეთა წვდომას გულისხმობს, ხოლო „ბელეტრისტიკა“ მისთვის არსებითად ზერელე თხრობის, სქემატიზმის სინონიმია.

საერთოდ გიორგი ბაქანიძის პასუხმა ჩემზე ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა. ამ პასუხიდან ჩანს, რომ ის არა მხოლოდ ნიჭიერი პროზაიკოსია, არამედ მოაზროვნე ლიტერატორიც და კრიტიკოსის კარგი მონაცემებიც აქვს. ეს კი იდი იშვიათობაა ჩვენში.

მე მხარს ვუჭერ ამ პასუხის კრიტიკულ პათოსსაც. უმჯობესია გადაჭარბებით კრიტიკულნი ვიყოთ ჩვენი თავის მიმართ, ვიდრე ზედმეტად ლოიალურნი და დამთმობნი. მაგრამ აქ არის ერთი „მაგრამ“, რომელიც კრიტიკული აქცენტების ზედმიწევნით ზუსტ ანონ-დანონვას მოითხოვს.

მართალია, ქართულმა შუასაუკუნეებმა ჩვენ დაგვიტოვა მალალი პროზის სრულქმნილი ნიმუშები — „შუშანიკი“, „აბო“, „ხანძთელი“ — და ეს იმ დროს, როცა სხვა ამჟამად დანიშნაურებულ ერებს საერთოდ არ ჰქონიათ საკუთარი ეროვნული პროზა. მაგრამ ეს ტრადიცია სხვადასხვა მიზეზის გამო შემდგომ განილია და მხოლოდ ახალი დროისთვის დაეტყო ალორძინების, მკვდრეთით აღდგომის ნიშნები.

საკვირველია არა ის, რომ ჩვენ ჩამოვრჩით, არამედ ის, რომ ნაწილობრივ მაინც შევძელით აგვენაზღაურებინა დანაკარგი და რომ სადღეისოდ (თუნდაც „რამდენიმე“ ნაწარმოებით) მოწინავე ხაზზე გავდივართ.

სხვათა შორის, ანალოგიური მდგომარეობა შეიქმნა დღეს სხვა ეროვნულ ლიტერატურებშიც. მაგალითად, გასულ საუკუნეში არც ესტონურ პროზას ჰყოლია ტოლსტოისა და დოსტოევსკის ბადალი ოსტატები, უფრო მეტიც: კრიტიკული რეალიზმის სრულყოფილი ნიმუში აქ მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში შეიქმნა (მხედველობაში მაქვს ტამსაარეს რომანი — ეპოპეა „სიმართლე და სამართლიანობა“), მიუხედავად ამისა, ესტონური პროზა ამჟამად თანამედროვე ლიტერატურის პირველხარისხოვან მონაპოვართა დონეზე დგას. ამას სხვათა მოწმობების მიხედვით არ ვაცხადებ. კუუსბერგის, კრუსტენის, კროსის, ბატიუნტის, ტუულიკების, და ბოლოს, ვეე-

ტემას შემოქმედება ისეთი ოსტატობით გამოირჩევა, ისეთ სიმდიდრეს წარმოადგენს დღეისათვის, რაზეც ბევრი დიდი და მრავალრიცხოვანი ერის მწერლობა არ იტყოდა უარს.

უკვე ნავიდა ის დრო, როდესაც თანამედროვე მწერლობაში ლიტერატურულ ღირებულებებს აუცილებელი იერარქიული წესისამებრ ალაგებდნენ. დღეს ამ ფასეულობას სხვადასხვა ეროვნების მხატვრები ქმნიან, თანაბარი უფლებებით.

თანამედროვე ესტონური პროზა ბევრით არ ჰგავს ქართულს. ბევრი რამ ჩვენ მათგანაც შეგვიძლია ვისწავლოთ, შევითვისოთ (ცხადია, ის, რაც ჩვენს ბუნებას მიესადაგება), ბუნებრივია მხოლოდ ის მიღწევები, რაც მის განსაკუთრებულ ელფერს შეადგენს და არც ამჟამად სხვაგან არ მოიპოვება.

როგორც ესტონური, ასევე (ერთგვარი დაგვიანებით) ქართული პროზაც დღეს თანდათან ექცევა საბჭოური კრიტიკის ყურადღების რკალში და, უნდა ითქვას, სულ უკანასკნელ დროს ისეთი ხმებიც მოისმის, რომლებიც ადრე მხოლოდ სანატრელად გვექონდა.

ერთი სიტყვით: კარგი რამ გჭირდეს — გიკერდეს“...

შეიძლებოდა სხვა სანინაალმდეგო აზრების აღწუსსხვაც, მაგრამ ჩემი რეგლამენტი უკვე იწურება, მე კი ჯერ ანკეტის მთავარ კითხვებზე საკუთარი პასუხი არ გამიცია.

ჩემი აზრით, ქართული პოეზია არ დასუსტებულა, პროზა გაძლიერდა:

პოეზია, რასაკვირველია, განაგრძობს განვითარებას, ახალ სიღრმეებს და სიმალლეებს სწვდება. ახალი იმედები მოიტანეს ჩვენმა ახალგაზრდა პოეტებმა. მაგრამ ეს განვითარება ჩვენში დღეს, ძირითადად, ევოლუციის გზით მიმდინარეობს. დღევანდელ ქართულ პროზაში კი ჩვენ მოწმენი გავხდით რამდენიმე თვისობრივი მნიშვნელობის ნახტომისა.

ჩემი ღრმა რწმენით, ეს ნიშანდობლივი მოვლენაა, ისტორიულად გამართლებული, ჩვენი ეროვნული, სულიერი, ინტელექტუალური მოთხოვნილებით გამოწვეული.

ასევე ღრმად მჯერა, რომ პროზის წარმატება ვერ დაჩაგრავს პოეზიას, პირიქით ხელს შეუწყობს, შთააგონებს, ახალ გამარჯვებათა მიმართულებით წარმართავს.

რაც შეეხება რითმიანი ლექსისა და ვერლიბრის მომხრეთა დავას, აქ პირადად მე გაორებულ მდგომარეობაში ვარ, ვინაიდან ორი („ცისკრის“ წინა ნომრებში გამოქვეყნებული) წერილი შევალე ამ საკითხის გამორკვევას, ამჯერად, რაც შეიძლება, მოკლედ ვიტყვი:

გულით პირველთა ბანაკს ვეკუთვნი, გონებით კი არ შემოძლია მეორე ნაკადის მომძლავრება არ შევამჩნიო. ალბათ, ბესიკის ლექსზე გაზრდილი მკითხველებიც იგივეს განიცდიდნენ ბარათაშვილისა და მისი პლეადის პოეტების კითხვისას. ეს მომძლავრება, ჩემი აზრით, სიმპტომატურია და ლიტერატურის განვითარების იმანენტურ კანონზომიერებას გამოხატავს (ამის შესახებ იხ. ნოდარ კაკაბაძის პასუხი), ეს გახლავთ ქართული პოეზიის ისტორიული რეალობა.

ისტორია კი, სამწუხაროდ, დამოუკიდებელია შემფასებელთა ნებისაგან.

1978 წ.

ჭუბანურობის პრობლემა დღევანდელ ქართულ პროზაში*

შევუნდო შემცოდეთა თუ შეეაკვდე?
ალ. ყაზბეგი

გასული საუკუნის ყველაზე ალლოიანი ფრანგი კრიტიკოსი სენტბევი, რომლის თვალწინ რამდენიმე ლიტერატურული თაობის დაძაბულმა ცხოვრებამ განვლო და რომელიც თავის სამშობლოში თანმიმდევრულად აღმოცენებული და გაუქმებული ხუთი პოლიტიკური რეჟიმის მომსწრე გახდა, ერთ გვიანდელ წერილში, სხვათაშორის, შენიშნავს:

„ყოველი დიდი პოლიტიკური და სოციალური რევოლუციის დროს იცვლება ხელოვნებაც... მასში ხდება რევოლუცია, მაგრამ ის ეხება არა მის შინაგან პრინციპებს — ხელოვნების საფუძველი უცვლელია — არამედ მისი არსებობის პირობებს, გამოხატვის საშუალებებს, მის დამოუკიდებულებას გარემომცველი საგნებისადმი“.

60-იანი წლებისათვის ჩვენს სოციალურ ყოფიერებაში ზემოთ ნაგულისხმევი ხასიათის გარდატეხა, ცხადია, არ მომხდარა, მაგრამ ზოგიერთ სიახლეს მაინც ჰქონდა ადგილი და, რაც მთავარია, ამ სიახლეებმა გამოიწვიეს მნიშვნელოვანი ძვრები საზოგადოებრივ ცნობიერებაში.

ადამიანთა დიდი ნაწილისთვის, პირველ რიგში მათთვის, ვინც განსაკუთრებით მგრძნობიარეა ყოველივე ახლის მიმართ — თავი-

* ეს წერილი უშუალო გაგრძელებაა „ლიტერატურულ საქართველოში“ რამდენიმე თვის წინ გამოქვეყნებული კრიტიკული ჩანაწერებისა — „დიდი მოლოდინის“ სახელწოდებით.

ვინც მას ჩვეულებრივ მიმოხილვად ჩათვლის და სათანადო ინფორმაციის მისაღებად განეწყობა, უმჯობესია ამაოდ დროს ნუ დაქარგავს. მე განვიხილავ არა ლიტერატურის მდგომარეობას, არამედ ერთ საკითხს და მასთან დაკავშირებული მოსაზრებების საილუსტრაციოდ რამდენიმე ნაწარმოებს მივმართავ. სხვა ამოცანა ამ წერილს არა აქვს.

სი ფსიქოლოგიური შედეგებით, ეს იყო თავისებური „არმაზის მსხვერვის“ ხანა. უფრო ვინრო, ნმინდა ლიტერატურული გაგებით კი, ეს იყო ზოგიერთი დისკრედიტირებული ნორმის, ზოგიერთი მანამდე ექვემდებარებული ეთიკური და ესთეტიკური ეტალონის ხელყოფისა და მკაცრი გადასინჯვის დრო.

60-იანი წლები დღემდე გრძელდება ჩვენს მწერლობაში. მათი მთავარი სულისკვეთება დღესაც ცოცხლობს და არ არსებობს, ჩემი აზრით, ისეთი ძალა, რომელსაც ჩვენი შეჩერება, ან უკან მიბრუნება შეეძლოს.

თუ გასული ათწლეულის ლიტერატურამ ვერ შეძლო ზოგიერთი, მის მიერვე წამოწყებული საქმის ბოლომდე მიტანა — ეს იმის გამოც, რომ ამგვარი ამოცანა მას არც დაუსახავს, არც რისამე დასრულება ან დაგვირგვინება წარმოადგენდა მისი ისტორიული მისიის დედააზრს, ეს იყო დიდი ცვლილებებისა და კიდევ უფრო დიდი მოლოდინის წლები...

ყოველივე ზემოთქმული არამც და არამც არ ნიშნავს იმას, რომ ახალი ათწლეული მხოლოდ განვლილის გადამღერებაა, მხოლოდ წინასწარ შექმნილი ინერციის შედეგი.

უკანასკნელ დროს ქართულ პროზაში ჩაისახა ახალი ტენდენციებიც, გამოიკვეთა ახალი სულიერი მიდრეკილება.

ლიტერატურის მთავარი მიზანსწრაფვა არ შენელებულა, არ შეცვლილა მისი „შინაგანი პრინციპები“, მაგრამ ამ შინაარსის საზღვრებში მოხდა ზოგიერთი აქცენტის თვალსაჩინო გადაადგილება.

60-იანი წლები ჩვენი მწერლობის წარმმართველი ნაწილისთვის, სხვათა შორის, ამგვარი სულისკვეთებითაც აღინიშნა, რომელსაც ნოდარ დუმბაძე თავის უკანასკნელ რომანში (ნახევრად სერიოზულად) „სენტიმენტალურ ჰუმანიზმს“ უწოდებს.

ერთ-ერთი ტონის მიმცემი თვისება ამ მიმართლებისა იყო ჰუმანისტური ლმობიერების მოტივი. სწორედ ეს მცნება წაანერა თავის დრომას, კერძოდ, იმდროინდელმა ახალგაზრდულმა პროზამ. მეტი შემწყნარებლობა ადამიანური სისუსტეებისადმი, მეტი სიკეთე, გულისხმიერება, თანალმობა* საერთოდ ადამიანისა და კერძოდ „პატარა“, „რიგითი“ ადამიანის მიმართ.

ეს იყო ბუნებრივი რეაქცია ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გამოვლენილ იმ ცნობილ ანტიჰუმანურ „გადახრებზე“, რაც უშუალოდ წინ უძღოდა ამ ლიტერატურის აღმოცენებას.

* თუ არ ვცდები, ეს დიდი ხნის მივიწყებული ქართული სიტყვა სწორედ მაშინ შემოვიდა და დამკვიდრდა ჩვენს ლიტერატორთა ტერმინოლოგიაში.

მოხდა ისე, რომ ჩვენ, წლების მანძილზე, შევეჩვიეთ სიტყვა „ადამიანის“ არა მხოლოდ ამაყად, არამედ ერთგვარი სიმკაცრითაც წარმოთქმას. „Человек звучит гордо!“ — გორკის ამ ლაპიდარულ, სიმბნევის მომნიჭებელ ფრაზაში ვხედავდით ახალი ჰუმანიზმის დედააზრს; მაგრამ სამწუხაროდ, ხშირად გვაეინყდებოდა ამავე მწერლის სხვა, არანაკლებ საგულისხმო სიტყვები ადამიანის მიერ დამსახურებული თანაგრძნობის შესახებ: „Милосердие, которое более всего иного заслуженно человеком“...

აი, რა გაიხსენა და რა მოაგონა თავის მკითხველს გასული ათწლეულის საბჭოთა მწერლობამ. ლიტერატურას თითქოს ხმა გაუთბა. ავტორმა დაუყვავა თავის გმირებს. ალერსიანი ღიმილით მიმოავლო თვალი ცხოვრებას და სიკეთის გამამხნეველი რწმენით განისმქვალა...

20-იანი წლებისთვის ჰუმანური სულისკვეთება ქართულ მწერლობაში ღრმავდება, სინამდვილის ახალ კუთხეებს, ახალ შრეებს სწვდება და, იმავე დროს, ახალ, თითქოს მოულოდნელ ელფერს იძენს.

მართალია, ზოგიერთი მწერალი, არსებითად, ძველ გზას მიჰყვება (რადგან ამ უკანასკნელს ჯერ კიდევ არ ამოუნურავს თავისი კეთილშობილური ამოცანა), მაგრამ ამასთან ერთად თავს იჩენს და თანდათან ძლიერდება სხვა მიმართულებით გამახვილებული ინტერესებიც, სხვაგვარი განწყობილებები.

აქ აუცილებელია ითქვას ჩვენი დროისთვის უკვე ჩამოყალიბებული ზოგიერთი პროზაიკოსის შემოქმედებაში გამოვლენილ ტენდენციებზეც.

ცხოვრების სასტიკი კანონის გამახვილებული შეგრძნება, მისი გათვალისწინების აუცილებლობა, აქცენტირებული სახით წარმოგვიდგება, კერძოდ, გრიგოლ აბაშიძისა და რევაზ ჯაფარიძის ახალი ისტორიული რომანების გამოქვეყნებულ თავებში (მხედველობაში მაქვს „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაბეჭდილი ნაწყვეტები).

გრ.აბაშიძის რომანის („ცოტნე ანუ ქართველთა დაცემა და ამაღლება“) ფრაგმენტი, ჩემი აზრით, თავისებურ პოლემიკურ მიმართებაშია აკაკის ცნობლი პოემის ანალოგიურ ეპიზოდთან. როგორც ვიცით, „ნათელას“ შინაარსის ერთ-ერთი მთავარი მოტივი მტრისადმი უღმობლობის იდეაა (გავიხსენოთ ტიცვიან ტაბიძის: „მე ბავშვი ვიყავ და არ ვიცოდი, ნათელას სისხლი რისთვის სწყუროდა...“), მაგრამ პოემის ფინალურ ეპიზოდში, როგორც თავისე-

ბური გამონაკლისი, ძალაში შედის მტერ-მოყვრობის მიღმა მდებარე რაინდული სულგრძელობის დიქტატი (მხედველობაში მაქვს ნოინის მოულოდნელი ჟესტი).

გაფრთხილება, რომელსაც ცოტნე დადიანი იღებს გრ. აბაშიძის რომანში, სწორედ ამ ილუზიის დარღვევას ემსახურება.

მგლის მიმართ ყოველგვარი „ლოიალობა“, მასთან შეთანხმების, დათმობის, მისთვის გულისაჩუყების ნებისმიერი ცდა მხოლოდ გულუბრყვილობაა — ასეთია იმ არაკის დედა-აზრი, რომელსაც ცოტნეს მისი ერთგული მეგობრები უამბობენ.

ვერაგი, დაუნდობელი ძალის როლში აქ გარეშე მტერი გამოდის.

რევაზ ჯაფარიძის რომანში ასეთ ფუნქციას შინაური მტარვალი — გადარჯულებული თანამემამულე ასრულებს. ეს გარემოება კიდევ უფრო ამძაფრებს მასში ასახული კონფლიქტის შინაარსს.

ძნელია იმის თქმა, რა მიმართულებით განვითარდება ამ ორი ნაწარმოების სიუჟეტი, მაგრამ მათ გამოქვეყნებულ ნაწილებში ხაზგასმული ფსიქოლოგიური ვითარება უთუოდ ნიშანდობლივია დღევანდელი ქართული პროზისათვის.

არანაკლებ საგულისხმოა, რომ 70-იანი წლებისთვის, დაახლოებით ასეთივე ხასიათის სიმპტომები აღინიშნა ლიტერატურაში ახალმოსული ზოგიერთი ავტორის შემოქმედებაშიც.

სინამდვილის უჩვეულოდ გამკაცრებული ხედვა შეიმჩნევა, კერძოდ, გივი მალულარიას მოთხრობაში „მეამბოხენი“, რომელიც აგრეთვე ისტორიულ მასალაზეა დაწერილი.

ამ ნაწარმოების მხატვრულ ლოგიკას, მასში ასახულ ცხოვრების უსასტიკეს წინააღმდეგობებს კიდევ უფრო შორს გავყავართ ჰუმანურობის როგორც ტოლერანტული მსოფლგაგების საზღვრებიდან.

ცხადია, მე მხედველობაში არ მრჩება, რომ ამ ნაწარმოებებში ჰუმანური მოქმედების პრობლემა სპეციფიკური ასპექტით დგას.

ლმობიერების მოთხოვნილებას 60-იანი წლების პროზაში ძირითადად ერთი მისამართი ჰქონდა: მოყვასი, თანამოძმე, თანამოქალაქე; აქ კი ჩვენ წინაა მტერი, „მოსისხლე“; შესაბამისად შეცვლილია პრობლემის ასპექტი, ჩემი ამოცანაც სწორედ ამ ცვლილების მითითებაა.

60-იანი წლების ახალი პროზისთვის უცნობი არ ყოფილა ბოროტების (სოციალური მანკიერების) პრობლემა. მაგრამ მისთვის, არსებითად (აბსოლუტური მნიშვნელობით), უცხო იყო „მტრის“ ცნე-

ბა. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, თანამობა ამ ლიტერატურაში თავისებური ფორმით მტერზეც ვრცელდებოდა. ყველაზე მკაიფოდ გასული ათწლეულის პროზისთვის დამახასიათებელი ეს თვისება ნოდარ დუმბაძემ გამოხატა აბიბოს სახეში („მზიანი ღამე“). არჩილ სულაკაურის „აბელის დაბრუნებაში“, რომელიც ამ მხრივ თითქოს განცალკევებით დგას, სხვა — უფრო მკვეთრი სურათია. მაგრამ აქაც აქცენტირებულია აბელის სულდიდობა, მის ხასიათში ჰუმანური სანყისის შეუმუსვრელობა და არა კაენის ანტიადამიანური არსი. აბელის ძალა სწორედ იმაშია, რომ ის კაენად არ იქცევა (ისევე როგორც „მზიანი ღამის“ გმირს არ შეუძლია დამსახურებული სამაგიერო მიუზღოს ჯალათს).

ჩვენ მიერ ზემოაღნიშნული „აქცენტების გადაადგილება“ დღევანდელ ლიტერატურაში სხვა მიმართულებითაც შეიმჩნევა.

როგორც ადრეც შევნიშნეთ, მწერლობაში ახალმოსული თაობის წარმომადგენელი ზოგჯერ სხვებზე მახვილად გრძნობს და განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატავს დროისმიერ განწყობილებას.

ამ აზრის დამადასტურებელია, ჩემი ფიქრით, ვლადიმერ სიხარულიძის ორი მოთხრობა „მეთათე მონმე“ და „უხამსი“, რომლებიც, პირადად მე, აღნიშნული ფსიქოლოგიური შეტრიალების საგულისხმოდ გამოვლინებად მიმაჩნია.

„მეთათე მონმეში“ თანამოქალაქეთა უსამართლობით გამოწვეული რისხვის მოტივი (კორიოლანისებური კომპლექსი) მოქმედების წარმართავ იმპულსად გვევლინება, ხოლო „უხამსში“ ჩვენ წინაა არსებითად ახალი ფსიქოლოგიური ფენომენი.

„პატარა“, ცხოვრების მიერ დაჯაბნილი ადამიანი, რომლის სახე სამოციანელებმა გულისხმიერი თანაგრძნობის პოსტამენტზე დააყენეს, აქ უჩვეულო იერით წარმოგვიდგება. მართალია, ის უბედურია, მაგრამ მის უბედურებას ჩვეულებრივი ადამიანური გულისხმიერება უკვე ვეღარ შევლის. იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ეს „უბედურება“ მას ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი. მისი ამოკვეთა უკვე შეუძლებელია.

ვ.სიხარულიძის გმირი დასრულებული, გამოუსწორებელი არამზადაა. მოყვასის თანაგრძნობა მას მხოლოდ აბოროტებს...

უფრო რთულად, წინააღმდეგობრივი, კრიზისული თვისებებითა დახატული პატარა ადამიანის სახე თამაზ ჭილაძის „მდგმურებაში“. ასეთი სირთულე ხასიათისა, მისი შინაგანი წინააღმდეგობების ესოდენ სასტიკი გაშიშვლება, არსებითად, უცხო იყო 60-იან-

ნი წლების ახალგაზრდული პროზისთვის. კერძოდ, „პონის ეტლის“ ავტორისათვის „მდგმურების“ მთავარი გმირი შინაგანად დათრგუნვილია, დაბნეულია გამძვინვარებული ცხოვრების წინაშე, მაგრამ ბოლოს მას ერთი მისთვის უჩვეულოდ მკაფიო აზრი ეუფლება: ადამიანი სიბრალულს არ მოითხოვს. ის ან უნდა გიყვარდეს, ან უნდა გძულდეს. სიბრალული ზერელე, დამამცირებელი გრძნობაა. ადამიანთა ურთიერთობების, მოქმედების, საერთოდ, ცხოვრების აზრი მხოლოდ ნამდვილ სიყვარულში, ან ნამდვილ სიძულვილშია. ასეთია ამ გმირის საბლოო დასკვნა.

ჩემ მიერ აღწესებული რამდენიმე ლიტერატურული ფაქტი (მიუხედავად მათი შინაარსობრივი არაერთგვაროვნებისა) ერთი მიმართულებით უნდა ამახვილებდეს მკითხველის ყურადღებას: ცხოვრების შინაარსი გაცილებით უფრო რთულია, ვიდრე ჩვენი იდეალური წარმოდგენა მის შესახებ და თუ ცხოვრებაში გარკვევა გინდა, არაფერზე — არც ერთ ობიექტურად არსებულ წინააღმდეგობაზე — აღარ შეიძლება თვალის დახუჭვა.

...და აი, ჩვენ წინაა ორი სულ უკანასკნელ დროს გამოქვეყნებული ნაწარმოები, სრულიად სხვადასხვა ტიპის პროზა, სხვადასხვა მასალა, სხვადასხვა ისტორიული გარემო, სამყაროს ხედვისა და წარმოსახვის სხვადასხვა სტილი და მინც...

„ამ ბოროტებას ახლა კეთილი გულით ვერ შეაჩერებ, იგი გაგათელავს, გაგათახსირებს, მიწასთან გაგასწორებს! ამ ბოროტებას ახლა მხოლოდ ძალა თუ უშველის, დიდი, დამთრგუნველი ძალა...“ — ამას პირველი მოთხრობის ყველაზე უწყინარი გმირი ამბობს.

მეორე ნაწარმოებში სიკეთეზე მსჯელობა ასეთი მიმართულებით ვითარდება:

„მისი ნდობა და გულკეთილობა... ბოროტად გადაუხადეს. მოხდა ისე, როგორც უნდა მომხდარიყო. ამგვარი „ვალ“ უმთავრესად ასე ნაზღაურდება: ბოროტებით, ლალატითა და სისხლით... მათ უკვე უსწავლიათ შენგან და საკუთარ თავზეც გამოუცდიათ, თურა ბოროტების მოტანა შეუძლია უთავბოლო, უანგარიშო სიკეთესა და ხელგაშლილობას...“

შენმა გაუთავებელმა ქადაგებამ კაცთმოყვარეობაზე, შენს საკუთარ შეილებს, რომლებიც იძულებულნი იყვნენ ესმინათ ეს ქადაგება, მრავალი არასწორი წარმოდგენა შეუქმნა არა მარტო კაცთმოყვარეობაზე, არამედ საერთოდ ცხოვრებაზე“.

რა არის ეს? — ჰუმანურობის ელემენტარულ პრინციპებზე უარის თქმა, პირადი გაღიზიანების, უცნაური ახირების გამოხატუ-

ლება, თუ რაღაც უფრო სერიოზული, საზოგადოებრივად უფრო მნიშვნელოვანი სულიერი მიმართულების ნიშანი?

ნუ ავჩქარდებით. ამ ნაწარმოებებისა და მათი ავტორების შენუხება ჩვენ კიდევ მოგვიხდება. ახლა კი უფრო თანმიმდევრულად მივყვეთ მოვლენათა განვითარებას.

* * *

60-იანი წლების დამდეგს ქართულ პროზაში თავი იჩინა რამდენიმე თვისობრივად ახალმა ტენდენციამ. სინამდვილისადმი ერთგვარად შერბილებული (მიმტევებლური სულისკვეთებით, გულითადი ლირიზმით დამთბარი) დამოკიდებულება, სხვათა შორის, ორი მიმართულებითაც გამოვლინდა.

ეს იყო, ერთი მხრივ, ზნეობრივი უშელავათობის (თავისებური ეთიკური რიგორიზმის) უკიდურესობათა წინააღმდეგ მიმართული, საერთოდ ლიტერატურაში ფსევდო-სერიოზულობის უარმყოფელი ტენდენცია.

არსებობს ერთი ინგლისური სიტყვა, რომელსაც რუსულად „ВАЖНИЧАТЬ“ შეესაბამება, ხოლო ქართულად „გაჭიფხვად“ შეიძლება ითარგმნოს. როდესაც ბერნარდ შოუ ამბობდა: „მთავარია არ გავიჭიფხოთ“, ცხადია, მას, პირველ რიგში, თანამემამულეთა ცნობილი მანერები ჰქონდა მხედველობაში, მაგრამ ამ მოწოდებას უფრო ფართო მნიშვნელობაც აქვს, ღვარჭნილი, გაჭიფხული, ფსევდო-მნიშვნელოვანი სტილი ჩვეულებრივ გონების სიმყიფეს და გულნამცეცობას მალავს. ყოველივე ეს ფარისევლობის ძველი ნიღბებია.

სწორედ ამ უკანასკნელის წინააღმდეგ იყო მიმართული, კერძოდ, ის მხიარული, უპრეტენზიო, მდაბიური ენაწყლიანობის კილო, რომელიც ნოდარ დუმბაძემ შემოიტანა ჩვენს მწერლობაში თავისი პირველი მოთხრობით.

ვიქტორ შკლოვსკი ერთ თავის ბოლოდროინდელ პოლემიკურ წერილში (სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთ ლიდერთან კამათის დროს) ადვილად შესამჩნევი ირონიით დასძინს: „Трудно писать статьи без терминологии“.

შესაძლოა ჩემი „ტერმინოლოგია“ მოკლებული იყო სიზუსტეს. ეს თვით ლიტერატურული მოვლენის არაორდინარულობითაა გამოწვეული.

კიდევ უფრო ძნელი იქნება სიზუსტის დაცვა მეორე ტენდენციის დახასიათებისას. საგულისხმოა, რომ ეს უკანასკნელიც 60-იანი

ნლების ქართულ პროზაში შემდგარ კიდევ ერთ საინტერესო დები-
უტანაა დაკავშირებული.

მხედველობაში მაქვს თამაზ ჭილაძის პირველი მოთხრობა: „გა-
სეირნება პონის ეტლით“.

ჩემი აზრით, აღნიშნული ტენდენციის თავისებურება თვით ამ
მოთხრობის სათაურშივეა გამხელილი. მართალია, „გასეირნება“
ლიტერატურისმცოდნეობას სამუშაო ტერმინად ვერ გამოადგება,
მაგრამ თავისთავად ეს სიტყვა საკმაოდ ზუსტად ხვდება ნიშანში.

ცხოვრებისეულ ვითარებათა გულმოდგინე გამოძიების ნაცვ-
ლად აქ ჩვენ გვთავაზობენ ერთმანეთისაგან თითქმის დამოუკიდე-
ბელ შთაბეჭდილებათა რიგს. თვალის ერთი მოვლებით ფიქსირე-
ბულ (როგორც ეს წინასწარ დაუგეგმავი მოგზაურობის დროს ხდე-
ბა) მდგომარეობებს, საგანთა კონტურებს, სინამდვილის ცალკეულ
შტრიხებს მკაცრი სოციალური განაჩენის ადგილს მოვლენათა
წმინდა ემოციური, ან გემოვნებისმიერი შეფასება იკავებს. ასე ხორ-
ციელდება ამ მოთხრობაში, კერძოდ, მთავარი გმირისადმი ანტიპო-
დურად დაპირისპირებული „მეშჩანური“ გარემოცვის კრიტიკა.

სინამდვილე აქ გარკვეული თვალსაზრისით სანახაობას ემს-
გავსება, რომელსაც ეს გმირი (ახალგაზრდა მხატვარი) თავისი სა-
ხელოსნოს სარკმლიდან გაჰყურებს.

თუ პირველ შემთხვევაში (ნ.დუმბაძესთან) ზემოხსენებული
„რიგორიზმი“ და მოვლენათა „გამოძიების“ პედანტური საფუძე-
ლიანობა მოგერიებულია ლალი იუმორით, აქ (თ.ჭილაძესთან) მათ
თავისებური ესთეტიზმი უპირისპირდება.

ორივე შემთხვევაში „განაჩენი“ საგრძნობლად შემსუბუქებულია.

აღბათ ბევრი დამეთანხმება (ცხადია, ავტორების გამოკლებით)
თუ ვიტყვი, რომ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ ყველაზე ძლიერი
ნაწარმოებია ნ.დუმბაძის დღემდე გამოქვეყნებულ მოთხრობათა
შორის, ხოლო „გასეირნება პონის ეტლით“ დღეს მხოლოდ პირველ
„განაცხადად“ შეიძლება ჩაითვალოს თ.ჭილაძის ბიოგრაფიაში.

ასეა თუ ისე, აღსანიშნავია, რომ შემდგომში არც ერთი ამ ავ-
ტორთაგანი არ დასჯერდა იმას, რის მაუწყებლადაც ჩვენ მათი
პირველი ლიტერატურული ცდები დავსახეთ.

მათი შემდგომი მოძრაობის დედააზრი, ისევე როგორც მთელი
ჩვენი ახალგაზრდული პროზის განვითარების მთავარი გეზი, და-
ახლოებით ასეთი იყო:

არა მხოლოდ სიკეთის სიტყვიერი აღმსარებლობა, არა მხოლოდ
გონებამახვილური, სმენის მამამებელი ენამზეობა სიკეთეზე, არა-

მედ შეუპოვარი (თუ საჭიროა სასტიკიც, უშელავათოც) მოქმედება ქვეყნად მისი „გრძელი არსების“ დასამკვიდრებლად!

არა მხოლოდ „სეირნობა“ რეალობის გასწვრივ, არამედ ცხოვრების შუაგულში შეჭრა, მის წიაღისეულ შრეებთან, შინაარსთან, გულისგულთან მიახლოება!

აღვნიშნავ კიდევ ერთ, თანამედროვე ლიტერატურული პროცესისათვის უთუოდ ნიშანდობლივ გარემოებას.

ყურადღება, რომლითაც პიროვნების სახე შეიმოსა 60-იან წლებში, მოასწავებდა ჩვენი ლიტერატურის მიერ ადამიანის „ამქვეყნიური“ იმპულსების, მისი ბუნებრივი მოთხოვნილებებისა და უფლებების საბოლოო აღიარებასაც.

ეს იყო კიდევ იმ ასპექტთაგანი, რომელიც იმ წლების ქართულ-მა მწერლობამ გაამახვილა ჰუმანურობის ცნებაში.

დღეს განსაკუთრებით გარკვევით ჩანს ამ მიმართულებით გამახვილებული ინტერესის ისტორიული კანონზომიერებაც და მისი (ასევე დროისმიერი) ცალმხრივობაც.

მართალია, თვით ლიტერატურაში უკანასკნელ გარემოებას შემამფოთებელი ხასიათი არ მიუღია, მაგრამ სწორედ იმ წლებში მის ირგვლივ (საკმაოდ ახლო მანძილზე) თავი იჩინა ერთმა შეუსაბამობამ.

პიროვნების ბუნებრივ უფლებათა ხაზგასმით ნარმოჩენას, რაც სხვადასხვა ფორმით (როგორც მოთხოვნილება) საზოგადოებრივი ცნობიერების თითქმის ყველა უბანს შეეხო, ჩვენს სოციალურ ყოფიერებაში როგორღაც დაემთხვა სხვა მხრივ მიმართული უცნაური გულგრილობის აღმოცენება.

მხედველობაში მაქვს გარკვეული ინდიფერენტიზმი პიროვნების ვალდებულებათა მიმართ — იმ ყაიდის ფსიქოლოგია, რომელიც გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოყოლებული არსებითად უცხო იყო ქართველი ადამიანისთვის.

მოხდა ისე, რომ თავისთავად საღი, ისტორიულად აუცილებელი მისწრაფება გამოყენებულ იქნა, როგორც ფსიქოლოგიური წინაპირობა ჩვენი საზოგადოებისთვის მიუღებელ განწყობილებათა გასახარელად.

თვალსაზრისი, რომლის შუქზეც ადამიანის პიროვნება დანახულ იქნა თავის ბუნებრივ გამოვლინებებში, როგორც ასკეტურ-ფარისევლური ცრურწმენებისგან განთავისუფლებული ინდივიდი — სამოციანი წლებისთვის ეთიკურად სავსებით რეაბილიტირებული ეს თვალსაზრისი ზოგიერთთა მიერ გაგებულ იქნა როგორც შეუზღუდავი ეგოცენტრიზმის გამართლება.

გარდა ამისა, ზოგმა ცრურწმენებთან ერთად თავისი გუშინდელი რწმენაც დასთმო, რადგან მხოლოდ სიტყვით გახლდათ მისი აღმსარებელი.

და აი, ამ „ზედმეტი ტვირთის“ მოშორებით გალაღებული პიროვნება, რომელმაც თავი ბედის რჩეულად წარმოიდგინა, თავდავინყებით ეკვეთა „ამა ქვეყნის დაუთმობელ სიამეთ“...

სიმართლისთვის უნდა ითქვას, რომ ასეთ პიროვნებას არ დაეინყნია ზოგიერთი ტრადიციით შექმნილი ცნება, მაგალითად: „მამული“, „ერი“, „დედაენა“ და ა.შ.

მაგრამ მამულიშვილური გრძნობებით აღტკინებისას (რომლის დროს მას, პირველ რიგში, თავისი ღირსეული „შვილობა“ გვრიდა ჟრუანტელს), მის ნეტარებით დაბინდულ მზერას ძალიან ხშირად რჩებოდა მხედველობიდან ამ სიტყვის პირველი ნაწილის რეალური შინაარსი, მისი ამჟამინდელი კონკრეტული მნიშვნელობა.

აბსურდი იქნებოდა ხელოვნებისგან (კერძოდ, მწერლობისგან) პასუხი მოგვეთხოვა იმის გამო, რაც მის გარემომცველ სფეროებში მისგან დამოუკიდებელი მიზეზების შედეგად ვითარდება. თუმცა დრო ზოგჯერ მოულოდნელ შესაბამისობებს ამჟღავნებს სრულიად შეუსაბამო სფეროთა შორისაც.

შემთხვევითი არ არის, რომ 70-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში გაისმა სხვაგვარი (დისონანსური) ხმებიც თანამედროვე ადამიანის მოქალაქეობრივი ვალდებულებებისა და მათი პრაქტიკული რეალიზაციის თაობაზე.

ამგვარი ნიშნები დაეტყო, კერძოდ, საზოგადოებრივ განწყობილებათა მიმართ ყველაზე მგრძნობიარე ჟანრს — ლირიკულ პოეზიას.

„გადაუხდელი ვალის“ შეგნება სხვადასხვა ფორმით გამოიხატა მურმან ლებანიძის, არჩილ სულაკაურისა და ტარიელ ჭანტურიას ახალ ლექსებში. მუხრან მაჭავარიანის უკანასკნელ ლირიკულ ციკლში. ეს მოტივი ბუნებრივად დაუკავშირდა „მკაცრი მერმისის“ თემას. ნუ შეგვაკრთობს ის გარემოება, რომ ამ ახალმა შეგნებამ პოეტის ცნობიერებაში გამოიწვია მტკივნეული დაეჭვებაც საკუთარი მოქალაქეობრივი შესაძლებლობების მიმართ, თავისებური დაბნეულობის გრძნობა.

ასეთი კრიზისი პოეტისთვის გაცილებით ნაკლებ საშიშია, ვიდრე ოლიმპიური სიმშვიდე, ან საკუთარი ნაღვანით უსაგნო კმაყოფილება.

პრაქტიკული რეალიზაციის გარეშე დარჩენილი პოტენციის მწვავე განცდა ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია, ჩემი აზრით, ახალ-

გაზრდა ინტელიგენტის ცნობიერებაში ჩამოყალიბებული იმ „უცნაური“ ფსიქოლოგიური ანომალიისა, რომელიც აღწერილია ქართულ პროზაში შედარებით ახალმოსული კიდევ ერთი ავტორის მიერ. მხედველობაში მაქვს აკაკი ვასაძის მოთხრობა „შატილის აკლდამები“...

* * *

უკანასკნელ წლებში ცხოვრებამ დაბეჯითებით მოგვთხოვა უფრო ფხიზლად მიმოგვეხედა გარშემო.

ლიტერატურა განუყოფელი ნაწილია საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და, როდესაც სიტყვა ეხება ზოგიერთ ნაკლს, „დარღვევას“, „ჩავარდნას“, პრეტენზიები ზოგჯერ მისი მისამართითაც ცხადდება.

მე მიზნად არ ვისახავ მათ აცილებას, მაგრამ ნიშანდობლივია ერთი გარემოება: რამდენიმე წლის მანძილზე ქართული მწერლობა ავლენდა სწორედ ისეთ ნიშნებს, რომლებიც დამაჯერებლად მეტყველებენ საზოგადოებრივი ცხოვრების მიმართ მისი მგრძნობიარობის საკმაოდ მაღალ ხარისხზე.

უფრო მეტიც: გამოირკვა, რომ ის არათუ არ ჩამორჩებოდა ცხოვრებას, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით გამჭრიახობის უფრო მეტ უნარს იჩენდა, ვიდრე ის პირნი, რომლებიც მისგან სულ უკანასკნელ დრომდე უცნაურ „ლოიალობას“ მოითხოვდნენ.

როგორც ქართველ ლიტერატორს, მე შესაძლებლობა მეძლევა სიამაყით აღვნიშნო ეს ფაქტი.

ქართულმა მწერლობამ 70-იანი წლებისთვის განსაკუთრებით მძაფრად იგრძნო ჩვენს სინამდვილეში ანაქრონიზმის სახით აღმოცენებული სოციალური ძალის („ახალი ბურჟუაზიის“) ცხოვრების წესისა და ზნეობრივ მისწრაფებათა არსი, საზოგადოებრივ განწყობილებებზე მათი ზემოქმედების რეალური საშიშროება: მიხვდა, რომ ამ უკანასკნელის პრაქტიციზმი, დაუშრეტელი ენერგია, მოქმედების უნარიანობა შეუღლებული იყო მომაკვდინებელ სულიერ მცონარობასთან.

ჩვენი მწერლობის მოწინავე ნაწილმა არა მხოლოდ ზურგი შეაქცია მასთან დაძმობილების მაძიებელ პირთ, მან პირველმა ახადა ნიღაბი და საქვეყნოდ გამოაჩინა ამ ფენის წარმომადგენელთა ნამდვილი სახე.

ე.წ. „ნუვორიშების“ კასტა ჩვენში ანაქრონიზმის სახით წარმოიშვა. ის არალეგალურად ვითარდებოდა, იმთავითვე გრძნობდა თავის ყალბ მდგომარეობას მშვენივრად ხედავდა. დარწმუნებულ-

ნი არიან, რომ ბოროტებას მოეველება, მართალია, ეს ოპტიმიზმი რომანის ფინალში საკმაოდ არაორიგინალური ცრემლნარევ-ბრა-ვურული იერით წარმოგვიდგება, მაგრამ მისი არსი მაინც სალია.

საჭიროა ბრძოლა, „ხელის გასვრა“, მაშინაც კი, როცა მხოლოდ მინიმუმის მიღწევა ძალგაძს. არც ერთი ნუთით არ შეიძლება გადა-დო ის, რაც პირადად შენ მოგეთხოვება — შენს გონებას, შენს სიტყ-ყვას, თუნდაც შენს კუნთებს... „თვალი პატიოსანი“, როგორც ასეთი რწმენით გამსჭვალული ნაწარმოები, ჩვენი დღევანდელი საზოგა-დოებრივი ხოვრების ნიალიდან აღმოცენებული უთუოდ სიცოცხ-ლისუნარიანი განწყობილების ერთ-ერთი მკაფიო გამოხატულებაა.

* * *

სინამდვილეში (კერძოდ, თანამედროვე ქართული სოფლის სი-ნამდვილეში) არსებული წინააღმდეგობების შეუფერავი წარმო-სახვით გამოირჩევა ლადო მრელაშვილის რომანი „ყაბახი“, რომ-ლის მეორე წიგნი ახალხან გამოიცა.

ეს ნაწარმოები ორი ათეული წლის მანძილზე იქმნებოდა. მასში ჩაქსოვილია არა მხოლოდ დიდი შრომა, არამედ დიდი შთაგონებაც და, რაც მთავარია, ჯიუტი რწმენა იმ ახალი სულიერი ფორმაციის ადამიანების მიმართ, რომელთაც დრომ თავიანთი ქვეყნის რეალური სვე-ბედის გამგებლოსაკენ მოუწოდა. ავტორის სასახელოდ უნდა ით-ქვას, რომ, ამ ფართო რეალისტურ ტილოზე ხანგრძლივი მუშაობისას (მაშინაც კი, როდესაც მხატვრული ნეგაციის ელემენტებს ნაწარმო-ებში მისხლობით წონიდნენ, რათა „ავსა და კარგს“ შორის სასურველი პროპორცია არ დაკარგულიყო), ის არავითარ კონიუნქტურულ ზე-მოქმედებას არ დამორჩილებია. მისი მთავარი მოკარნახე სიმართლე და სინამდვილე იყო. სამაგიეროდ დღევანდელი ქართული კრიტიკა სწორედ ამ ნაწარმოებში ხედავს ჩვენი დღეებისათვის დამახასიათე-ბელი სალი კრიტიციზმის განსაკუთრებით მკაფიო გამოვლინებას.

მიუხედავად სიუჟეტური ქარგის ერთგვარი სქემატურობისა, რომელიც საბჭოთა ლიტერატურისთვის საკმაოდ ნაცნობ კოლი-ზიას ეყრდნობა, „ყაბახი“ მდიდარია ცოცხალი, ცხოვრებიდან ზუს-ტად ამონერილი სურათებითა და ხასიათებით, რის გამოც მისი ში-ნაარსი ნამდვილობის შთაბეჭდილებას ინვევს მკითხველში.

* * *

სამოცდაათიანი წლების ქართული ლიტერატურა ეჩვევა საგნე-ბისთვის თავთავიანთი სახელების დარქმევას. ნუ ვიფიქრებთ, რომ

ეს იოლი ხელობაა. ბევრს დიდი ხანია დაავინწყდა იგი, ზოგს საერთოდ არ უცდია მისი შესწავლა.

ამ აზრის საილუსტრაციოდ შეიძლებოდა საკმაოდ მდიდარი მასალის მოხმობა, მაგრამ მე თავს უფლებას მივცემ, ერთგვარად სუბიექტური ვიყო და პირველ რიგში ერთ საკითხზე შევაჩერებ მკითხველის ყურადღებას.

ახალგაზრდობის თემა დიდი ხნის მანძილზე მეტად ცალმხრივად შეუქდებოდა ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში.

სასურველი ზოგჯერ სინამდვილედ წარმოგვიდგებოდა და ველარ ვამჩნევდით იმას, რაც ნამდვილად ხდებოდა და ვითარდებოდა მომავალი თაობის ცხოვრებაში.

დადგა ისეთი დღე, როდესაც ჩვენი საზოგადოების ყველა სატკივარმა, ყველა საჭირბოროტო კითხვამ თითქოს ერთ პრობლემაში მოიყარა თავი.

სწორედ ამ პრობლემის რეალური შინაარსი იქცა იმ მგრძნობიარე ნივთიერებად, რომელთან შეხების დროსაც უნდა გამომღჟავნებულყო ჩვენს სოციალურ ფსიქოლოგიაში ამოტივტივებული ზოგიერთი „შენარევის“ არსი.

ბი-იანი წლების დამლევს „ლიტერატურულ საქართველოში“ დაიბეჭდა ერთი არალიტერატურული შინაარსის წერილი: „როცა ოჯახში ავადმყოფია“. ამ წერილის ავტორს მკითხველთა საკმაოდ ფართო წრის გამამხნეველი ყურადღება ხვდა წილად.

მიუხედავად ამისა, პირველ ხანებში მას ერთი უსიამოვნო ეჭვი ღრღნიდა: ხომ არ იყო მისი გამოსვლა საზოგადოებრივ პროცესებში სათანადოდ გაუთვითცნობიერებელი ადამიანის მიერ უსაფუძვლოდ აკვიატებულ „პანიკურ“ განწყობილებათა შედეგი?

გავიდა რამდენიმე წელი და ჩვენ ვხედავთ, რომ ახალთაობის პრობლემა სწორედ თავისი უმტკივნეულები ასპექტით მოექცა ქართული მწერლობის ყურადღების ცენტრში, განსაკუთრებით უნდა ითქვას „ცისკრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული ლიტერატურის შესახებ.

ედიშერ ყიფიანის „ცაში ასროლილი ქუდები“ სერიოზული სჯის საგნად იქცა, როგორც ჩვენში, ისე — რუსულად გამოცემის შემდეგ — არაქართველ ლიტერატორთა წრეებშიც.

ამ მოთხრობაში მთავარია მისი ავტორისთვის დამახასიათებელი ფაქიზი დამოკიდებულება მასალისადმი — სისუფთავის, შინაგანი ნესიერების თითქმის ფიზიკური შეგრძნება.

თემა, რომელსაც იგი ეძღვნება, მხოლოდ ამგვარ მოპყრობას იტანს. მხედველობაში მაქვს მოზარდი ადამიანის სულიერი სამყარო — მისი ზნეობრივი ჩამოყალიბების პროცესი.

„გრძნობათა აღზრდას“ ედიშერ ყიფიანის მოთხრობაში ერთი სიუჟეტური ხაზი გასდევს: ამბავი (კომპოზიციურად) აგებულია დეტექტიურ საფუძველზე. სწორედ ამ გარემოებამ გამოიწვია აზრთა მკვეთრი სხვადასხვაობა „ცაში ასროლილი ქუდების“ განხილვის დროს, რომელიც მოსკოვში მოენყო. შეიძლება თუ არა, „სერიოზულ“ ლიტერატურაში დეტექტივის ელემენტის შეტანა? — დაახლოებით ასე უღერდა რუსი ლიტერატორების მიერ დასმული კითხვა. ამ საკითხის გამო გაუთავებლად შეიძლება კამათი (თუმცა დოსტოევსკის ავტორიტეტი საკმარისი უნდა იყოს მის გადასაწყვეტად). ასეა თუ ისე, ჩვენ წინაა რამდენიმე ცოცხალი ფაქტი თანამედროვე ქართული ლიტერატურიდან. დეტექტიური ხერხი შეინიშნება არა მხოლოდ ედიშერ ყიფიანის მოთხრობაში, არამედ გრიგოლ აბაშიძის „ყორნალშიც“. მისი ელემენტები სხვადასხვა ფორმით შესულია აგრეთვე არჩილ სულაკაურის „ოქროს თევზში“, ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხიაში“ და გურამ ფანჯიკიძის ზემოდასახელებულ რომანში.

ძნელი დასაჯერებელია, რომ ეს უბრალო დამთხვევით იყოს გამოწვეული. უფრო მეტიც: ჩემი აზრით, აქ მნიშვნელოვანია არა იმდენად თვით ლიტერატურული ხერხი, რამდენადაც ის სპეციფიკური შინაარსი, რომლის ხაზგასმაც მის მთავარ ფუნქციას წარმოადგენს.

მხედველობაში მაქვს ამ ნაწარმოებებში ასახულ მოვლენათა დანაშაულებრივი არსი.

დაახლოებით ასევეა გააზრებული ეს ელემენტი ა.სულაკაურის უკანასკნელ მოთხრობაშიც, რომელიც სულ ახლახან გამოქვეყნდა „ცისკრის“ პირველ და მეორე ნომრებში.

„ლუკა“, მისი ავტორისთვის განსაკუთრებით ძვირფას გარემოში გვაბრუნებს.

თითქოს „მტრედებისა“ და „წყალდიდობის“ დეკორაციები არ აუღიათ და ისე იხსნება ფარდა. აქ ცხოვრობს კიდევ ერთი პატარა ბიჭი. ცხოვრობს თავის მსგავსთა შორის... მაგრამ, როგორც თანდათან ირკვევა, ადამიანები მხოლოდ გარეგნობით გვანან ერთმანეთს.

პირველი ციტატა, რომელიც მე მოვიტანე ამ წერილის დასაწყისში ნაწარმოებისა და ავტორის მიუთითებლად, სწორედ „ლუკადანაა“ ამონერლი.

ლუკა — სათნო, კაცთმოყვარე ხეიბრის, ანდუყაფარის ერთადერთი მეგობარი და მოწაფე — იზრდება სასტიკ სამყაროში. მის გარშემო ტრიალებენ ადამიანები, რომელთაც მოყვასის დანდობა არ იციან.

„სიკეთე“ მათთვის ლიტონი სიტყვაა, და — რაც მათ ზნეობას და მოქმედებას განსაკუთრებით ავისმეტყველ იერს ანიჭებს — ამ ადამიანებს აქვთ ძალა, „შეძლება“...

ლუკას სამყაროს გათელვა ემუქრება; მას უკვე შეახეს ხელი, უკვე შეტეხეს კარი, რომელსაც ის ამაოდ რაზავდა.

და აი, მისი სულიერი ოსტატი უარს ამბობს თავის მოძღვრებაზე: „ამ ბოროტებას ახლა კეთილი გულით ველარ შეაჩერებ“... — ეუბნება იგი ლუკას.

ამის შემდეგ იწყება ჰალუცინაცია, რეალობა გადადის სიზმარში, კოშმარულ ჩვენებებში.

მკითხველისთვის თითქმის შეუძლებელია იმ ზღვარის დადგენა, საიდანაც მეორე პირველს ცვლის. უნდა ვიფიქროთ, რომ მათი გამიჯვნა ავტორს შემთხვევით არ დავინწყნია: სიზმარში ჭარბობს კოშმარის ელემენტები, რალაც შემზარავი შეიჭრა სინამდვილეშიც. მართალია, ჰალუცინაციების დროს მთვარისა (რომლის სახე საერთოდ ხელოვნურად გამოიყურება მოთხრობის ამ ნაწილში) საღვთო წერილის ენით ცდილობს ამბოხებული ლუკას დაშოშმინებას: ადამიანთათვის ჯვარცმის, სხვათა ცოდვების მოსანანიებლად მოთმინებისა და თავდადების მორალს უქადაგებს მას — მაგრამ, ეს თავისთავად მრავლისმეტყველი შეგონება აქ უკვე ველარ აუქმებს ანდუყაფარის სიტყვების ემოციურ ზემოქმედებას. — „ამ ბოროტებას ახლა ძალა თუ უშველის, დიდი, დამთრგუნველი ძალა!..“ ასეთია ამ სიტყვების დედააზრი.

არჩილ სულაკაური როგორც პროზაიკოსი 60-იან წლებში ჩამოყალიბდა. მის შემოქმედებითს ინდივიდუალობაში თავისებურად გამოიხატა ზოგიერთი, სწორედ ამ დროისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ნიშანთვისება. როგორც მხატვარი, ის ბევრად უფრო ძლიერია მაშინ, როდესაც აუქანკალებელი ხელით წერს, ზომიერად გამჟღავნებული თანაგრძნობით უთვალთვალებს თავის პერსონაჟებს, ვიდრე იმ მომენტებში, როცა მათი სულის კრიზისულ მდგომარეობას გვიხატავს. მკითხველთან საუბისას მას უფრო ეხერხება დაფიქრებისთვის, საგანთა ბუნებაში ჩაღრმავებისთვის განაწყოს მკითხველი, ვიდრე ალაშფოთოს ან ალაფროთვანოს.

მით უმეტეს საგულისხმოა, რომ ასეთ მწერალს ებადება მძაფრი შინაგანი მოთხოვნილება — ახალი თვალთ შეხედოს თავის მიერვე ერთგვის უკვე ასახულ სინამდვილეს.

არა, ის ახალ დასკვნებს არ გვთავაზობს. არაერთარ მითითებას არ იძლევა თავისი მაძიებელი, ცხოვრების პირველ აღმართთან შეჭიდებული გმირისთვის; არც მკითხველს მოუწოდებს რაიმე წინასწარ პროგრამირებული ნაბიჯისკენ.

ის სვამს მტკივნეულ კითხვებს, რათა ჩვენ ამიერიდან მათ გადაუნყვეტლად მოსვენება აღარ შეგვეძლოს.

ვისი სიბრძნეა უფრო მართალი — დავრდომილი ანდუყაფარისა თუ სულით ავადმყოფ მთვარისას? შეიძლება თუ არა მათი შერიგება? არის თუ არა მესამე გზა?

საკვირველია: თითქმის არავინ არ დაფიქრებულა იმაზე, რომ ეს კითხვა ტრადიციულია ქართული მწერლობისთვის, მაგრამ ამის შესახებ უფრო ქვემოთ.

თამაზ ჭილაძე, ისევე როგორც „ლუკას“ ავტორი ტიპიური წარმომადგენელია გასულ ათწლეულში შემოქმედებითად ფრთაშესხმული ლიტერატურული თაობისა, — ტიპიური სამოციანელი. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მისი ინდივიდუალობა გათქვეფილია მოძრაობის საერთო ნაკადში. მოვლენათა წარმოსახვის თავისებური „იმპრესიონისტული“ მანერა მას ლირიკიდან მოჰყვა, განსაკუთრებით ხელშესახებად გამოვლინდა ეს თვისება მის პირველ მოთხრობაში. ხატავდა ის ძირითადად „რბილი“ საღებავებით, ჩვეულებრივ გაურბოდა მყვირალა კონტრასტებს და მთელი ყურადღება განწყობილების წარმმართველ ნახევარტონებზე ჰქონდა გადატანილი.

„მდგმურებისა“ და „პოსეიდონის სასახლის“ ავტორს აქვს ერთი სისუსტე. იმის მაგივრად, რომ ფუნჯის ერთი ენერგიული მოსმით წარმოაჩინოს საგნის უმთავრესი თვისება, ის ზოგჯერ არ ჯერდება ძირითადს, არსებითს — მხატვრულად ყველაზე საინტერესო შტრიხს და დამხმარე დეტალებს იშველიებს. ამის შედეგად (მაშინაც კი, როცა თითოეული ამ დეტალთაგანი თავისთავად საინტერესოა) მთავარი და მეორეხარისხოვანი ერთმანეთში ითქვიფება, სურათი კარგავს ექსპრესიულობას, შთაბეჭდილება — სიმკვეთრეს. მკითხველის ინტერესი ნელდება და ეს უკანასკნელი ზოგჯერ წიგნს სწორედ იმ მომენტში ხურავს, როდესაც ყველაზე მნიშვნელოვანი ამბები უნდა მოხდეს.

ასეა გადატვირთული, ჩემი აზრით, „მდგმურების“ ექსპოზიცია, რომელიც მოთხრობის სამ მეოთხედს მაინც შეადგენს.

მიუხედავად ამისა, ამ მოთხრობაში (განსაკუთრებით მის ფინალურ ნაწილში) აშკარად ჩანს ავტორის მიერ პირველი ლიტერატურული ცდებიდან დღემდე განვლილი შემოქმედებითი ევოლუციის ზოგიერთი, ჩვენ მიერ ზემოთ, საგანგებოდ აღნიშნული თავისებურება.

„პოსეიდონის სასახლე“, ერთი შეხედვით, ძველი მანერითაა შესრულებული, მაგრამ მისი შინაარსი მკითხველს თანდათან სხვა ხასიათის ემოციური შემოქმედებითაც იმორჩილებს.

ერთმა ჩემზე ბევრად უფროსმა მწერალმა, რომლის აზრს დიდად ვაფასებ (თუმცა ზოგჯერ არ ვეთანხმები) მოულოდნელად მკითხა: ღირს თუ არა მოსაწყენ ადამიანებზე წერა?

როგორც მერე გამოიკვია, მას მხედველობაში ჰყავდა თ.ჭილაძის მოთხრობის მთავარი გმირი.

ვფიქრობ, რომ ღირს.

მოპასანის „ერთი სიცოცხლეც“ შეუმდგარ ცხოვრებაზეა დაწერილი: ყველაფერი ისე მიდის, რომ საბოლოოდ ადამიანი იძირება მონოტონურ ყოველდღიურობაში, ურიგდება მას. ყოველდღიური უხამსობა აქრობს ნამდვილი სიცოცხლისათვის გაღვივებულ ნაპერკალს.

მწერალს აქვს მოსაწყენ ცხოვრებაზე წერის უფლება. არ შეიძლება მოსაწყენად ცხოვრება მწერლობაში.

პირადად მე გულგრილი არ დავრჩენილვარ, როდესაც თამაზ ჭილაძის უკანასკნელ მოთხრობას ვკითხულობდი, ვინაიდან ამ მოთხრობაში აშკარად ვიგრძენი ტკივილამდე გამძაფრებული სინანული, მწარე, ბალამწარევი თანაგრძნობა იმ ადამიანის მიმართ, რომელმაც თავისი ცხოვრებით ვერ იცხოვრა, ვერა და ვერ შეძლო გადაერჩინა თავის თავში ის, რასაც იგი ადამიანად უნდა ექცია.

„პოსეიდონის სასახლეში“ თითქმის შიშველი სახით გამოჩნდა ის ჭრილობა, რაც თ.ჭილაძის ზოგიერთ ადრინდელ მოთხრობაში მხოლოდ იგულისხმებოდა.

მაგრამ მთავარი, რაზეც მე მინდა გავამახვილო ყურადღება, ეს არ არის. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ყოველივე ამას (მთავარი გმირის სულიერი კაპიტულაციის ამ პროცესს) თვალყურს ადევნებს მეორე ადამიანი — მისი არასრულწლოვანი მემკვიდრე. დიად, თვალყურს ადევნებს და მამამისის ყველა კითხვას — მოამზადა თუ არა გაკვეთილი, დაიბანა თუ არა ხელები, მოიქცა თუ არა ისე, როგორც ჯერ არს, — ერთი სტერეოტიპული კონტრშეკითხვით პასუხობს: „შენ?“

ჩაპლინი ასეთ კითხვა-პასუხზე ბრწყინვალე კომიკურ ეპიზოდს ააგებდა რესპექტაბელური მამისა და უზნეო ვაჟიშვილის მონაწილეობით.

მაგრამ თ.ჭილაძის მკითხველმა სიცილი არ იცის.

ალსანიშნავია კიდევ ერთი გარემოება: ამ მომენტიდან მკითხველს უკვე აღარ ებრალება მოთხრობის გმირი. „სიბრალო“, „თანალმობა“ უკვე ის სიტყვები აღარ არის, რომლითაც მისი დამოკიდებულება შეიძლება გამოიხატოს. არ იღვიძებს სხვა გრძნობა — სრულიად უბრალო ადამიანური შიში, იბადება მესამე — ავტორის მიერ უპასუხოდ დატოვებული და ამის გამო კიდევ უფრო შემაშფოთებელი კითხვა: რა მოელის ამ პატარა ბიჭს?..

ასე ტრიალდება სხვა კუთხით ნაცნობი თემა და არსებითად ახალი ემოციურ დატვირთვას იძენს...

* * *

საჭიროა შევნიშნოთ, რომ თუ უკანასკნელი წლების ქართულ პროზაში ასე მწვავედ დადგა მოზარდი თაობის (დაახლოებით 10-დან 20 წლის ასაკამდე) სულიერი ფორმირების პრობლემა, ეს ძირითადად ლიტერატურული ახალგაზრდობის დამსახურებაა, იმ ავტორებისა, რომელთა ლიტერატურული სტაჟიც დაახლოებით ამავე ციფრებს შორის მერყეობს.

როდესაც ჩვენ ამ ხნის ვიყავით, წინამორბედი თაობის წარმომადგენლები მაინცდამაინც დიდ დროს არ უთმობდნენ ჩვენს ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესების ანალიზს.

როგორც ჩანს, ისინი დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ მათი ცხოვრების მაგალითი თავისთავად საკმარისი გარანტია იყო, რათა ჩვენც ასევე სანიმუშო მოქალაქეებად დავზრდილიყავით.

„ახალგაზრდა მამებმა“ უფრო თვითკრიტიკულად შეხედეს ამ საქმეს...

* * *

მოთხრობის გმირი ბრუნდება სამხედრო სამსახურიდან, რომელმაც მას ასაკის გამო მოუწია... ასეთი სიტუაცია გვხვდება ორ ნაწარმოებში. მხედველობაში მაქვს ნოდარ დუმბაძის „ნუ გეშინია, დედა“ (მთავარი პერსონაჟი აქ შვეებულებით ბრუნდება შინ) და გურამ გეგეშიძის „აპრილი“.

ნ.დუმბაძის გმირი, შინ დაბრუნებისას, მისთვის მიუღებელ თვისებებს ამჩნევს ძველ ნაცნობებს. მას თითქოს თავიდან ეხილება

თვალი და ამაში, რასაც ადრე მშვიდად უყურებდა, აღმაშფოთებელ სიყალბეს ხედავს.

ეს არსებითად ახალი ინტონაციაა ნ.დუმბაძის შემოქმედებაში. მისმა ახალმა გმირმა იცის, არა მხოლოდ წყენა და დარდი, არამედ ნამდვილი აღშფოთებაც. მაგრამ ყველაზე მეტად ამ გმირსაც, ყველა მისი წინამორბედის მსგავსად, გულიანი, გადამდები სიცილი ეხერხება. ის ბუნების ბედნიერი შვილია. არ შეუძლია არ იცინოს. მართალია, ავთო ჯაყელი ჯერ კიდევ არ გარკვეულა ყველაფერში, რაც მის გარშემო ხდება, სათანადოდ ვერ გაურჩევია ავი და კარგი, მტერი და მოყვარე, მაგრამ მას ძირითადად ჯანმრთელი იმპულსები აქვს. სიკეთისკენ მიილტვის და თავისი საღი ბუნების გამო არამც და არამც არ დაიკარგება ცხოვრებაში.

სრულიად სხვა ბუნება აქვს გურამ გეგეშიძის გმირს. მისი ღიმილი არავის უნახავს, თუმცა მხიარული სახელი ჰქვია — ჭიჭიკო.

რამდენი ასეთი ჭიჭიკო შეხვედრია ყველა ჩვენგანს? სად არ გადავყრილვართ? ყველა ჭიჭიკოს სიმღერა უყვარს, ახლადგაცნობილებთან დაძმობილება; თუ დაგჭირდათ, სულს არ დაიშურებს თქვენთვის, მაგრამ, აი, რა შეემთხვა ერთ მათგანს...

გ.გეგეშიძის გმირმა ჯარიდან დაბრუნებისას აღმოაჩინა, რომ სამი წელიწადი ერთ გოგოზე ფიქრობდა. ეს გოგო ადრე კინალამ შეცდა მასთან, ახლა კი სხვისი ცოლია.

აღდგომის მეორე დღეს ჭიჭიკო თვრება სოფლის სასაფლაოზე, მერე ამ „სხვასთან“ (რომელიც სოფლის პირველ ბიჭად ითვლება), განაგრძობდა სმას დუქანში. შუასმიდან იპარება. მიდის თავისი თანამესუფრის სახლში, მის მარტოდმყოფ ცოლთან და ძალით ცდილობს იმის მიღწევას, რაც ჯარში წასვლამდე არ დასცალდა.

ჭიჭიკოს კლავენ, მოულოდნელად დაბრუნებული ქმარი ბეჭებში დაახლის სანადირო თოფს. ყველაფერი შეტოროტმანდება ერთი ნუთით და სამუდამოდ ქრება...

რა მოხდა?

გ.გეგეშიძის გმირმა ვერც კი გაიგო, ისე თავისთავად, თითქოს მასზე ძლიერი ინერციის ზემოქმედებით აღმოჩნდა დამნაშავის, ბოროტმოქმედის როლში.

იქნებ მისი მოქმედების ამგვარი გააზრება უბრალო მხატვრული რემინისცენციის შედეგია?

ასე „მოძრაობს“ და ასევე იღუპება, სხვათა შორის, ალბერ კამიუს „უცხო“.

გურამ გეგეშიძის მოთხრობაში სინამდვილის ილუზია იმდენად ძლიერია, რომ ის დამხმარე საბუთების გარეშეც ფანტავს ამგვარ იჭვს.

„აპრილის“ ავტორი მონოდებით მხატვარია (თუმცა ზოგჯერ მორალისტის როლიც ხიბლავს). „აპრილში“ მსჯელობს მხოლოდ გმირი, ამის გამო ზოგიერთი სენტენციის პრიმიტიული შინაარსი ბუნებრივად აღიქმება. ავტორის მთავარი საზრუნავი აქ მხატვრობაა — რეალისტური წარმოსახვა გარემოსი, მოვლენების და, პირველ რიგში, გმირის ფსიქოლოგიაში მიმდინარე მოქმედებისა.

უნდა ითქვას, რომ სამივე ეს კომპონენტი მოთხრობაში არსებითად გაერთიანებულია და ეგრეთ წოდებული „ცნობიერების ნაკადის“ სახით წარმოგვიდგება.

ამ თავისებურებებს იმ მიზნით აღვნიშნავ, რომ მკითხველს ჩემი ზოგიერთი დაკვირვება ავტორის მიერ დეკლამირებულ, ან რაიმე სხვა ხერხით თავსმოხვეულ განზოგადებად არ მოეჩვენოს.

გ.გეგეშიძის გმირს არ სწამს იმ რიტუალის, რომელშიც ის (აღდგომის მეორე დღეს სასაფლაოზე გასული) მონანილეობს. ბოლომდე არ სწამს თავისი სიყვარულის, არ სწამს თავისი მეტოქის საქვეყნოდ აღიარებული „კაი ბიჭობის“ და, რაც მთავარია, არ სწამს საკუთარი თავის.

ეს ურწმუნოება (განსაკუთრებით საკუთარი ძალების მიმართ) უკანასკნელ მომენტამდე არასრულფასოვნების თავისებურ კომპლექსში ვლინდება, ხოლო უკანასკნელ მომენტში, როგორც თვითუარყოფა, როგორც ამბოხი საკუთარი უსუსურობის მიმართ, დიამეტრულად სანინაალმდეგო საქციელში პოვებს გამოსავალს.

„ყველაფერი ნებადართულია!“ — ასეთია იმ ფსიქოლოგიური ანტითეზის შინაარსი, რომელიც მის უკანასკნელ ნაბიჯს უდევს საფუძვლად.

როგორც ცნობილია, ეს ზნეობრივი პოსტულატი ახალი არ არის. თავისი წარმოშობით, თავისი „კლასიკური“ ფორმით იგი სხვა ეპოქისა და სხვა სინამდვილის პირმშოა.

მაგრამ გურამ გეგეშიძეს იგი ლიტერატურული კონტრაბანდის სახით არ შემოუტანია ქართულ პროზაში.

რა ხასიათის ლიტერატურის შტუდირებითაც არ უნდა იყოს გატყებულნი „აპრილის“ ავტორი, ამას (ამ შემთხვევაში) გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს.

მისი გმირის სულიერი დამხობა ჩვენი სინამდვილის ნიადაგზე ხდება...

ვინ იტყვის, რომ მხოლოდ ჭიჭიკოა პასუხისმგებელი მის მიერ ჩადენილი ამორალური საქციელის გამო, რომ ის ნივთიერება, რომელშიც ურწმუნობის, სკეპსისის, ეთიკური რელატივიზმის მიკრობები ხარობენ, მხოლოდ მისმა განუვითარებელმა ინტელექტმა გამოიშუშაა?!

* * *

კიდევ ერთი ბავშვის სახემ გაიღვია უკანასკნელ წლებში „ცისკრის“ ფურცლებზე, სულ ერთი წუთით გამოიკვეთა ღამის სიბნელეში...

„ორმოცი დღე და ორმოცი ღამე“ ასე ეწოდება მოთხრობას, რომლის ავტორია ჩემთვის უცნობი მწერალი გიორგი ბაქანიძე.

...სახელოსნო სასწავლებლიდან გარბის ათიოდე წლის ბიჭი. არა იმიტომ, რომ იქ ბევრს ამუშავებენ, ან ცუდად კვებავენ. ის ვერ შეეგუა თანატოლების გარემოცვას. ამ ბიჭს აქვს სოფელი, საიდანაც მას მხოლოდ ნათელი მოგონებები გამოჰყვია, აქვს სხვებისგან განსხვავებული თვისებები უცნაური მიდრეკილებები. ამ ბიჭში პოეტი ცხოვრობს. გარემოცვა, რომელშიც ის მოექცა, უცხოა მისთვის. მოხდა ისე, რომ მის გარშემო პატარა მტაცებლები — ჩლუნგი, შეუბრალებელი არსებები აღმოჩნდნენ.

ბიჭს შინ უნდა დაბრუნება და, რადგან საამისო სახსარი არა აქვს, იძულებულია სატვირთო მატარებლით „იმგზავროს“.

ყველას, ვინც მას გზაში ხვდება, ყველა მამაკაცს — ჭარმაგს, ხანშიშესულს, ახალგაზრდას — ერთი მიზანი აქვს მხოლოდ: როგორმე მოიშოროს იგი. აუცილებლად ჩამოაგდოს მატარებლიდან.

მოთხრობაში „ორმოცი დღე და ორმოცი ღამე“ მოქმედება ფაქტიურად ერთი ღამის განმავლობაში წარმოებს. ამ ერთ ღამეში კეთილი, მეოცნებე ბიჭისგან ყალიბდება პოტენციური მკვლელი, ავაზაკი, მრისხანე შურისმაძიებელი.

იობი (ასე ჰქვია ამ ბიჭს) მუშტს უღერებს კაცობრიობას, რადგან სიკეთისა და მოთმინების მარაგი, რომელიც მას ბუნებამ მისცა, ერთ ღამეში ამოიწვა უკვალოდ.

მე არ ვიცი, როგორ მოთხრობას დაწერს მომავალში გიორგი ბაქანიძე. საერთოდ, დაწერს თუ არა კიდევ რაიმეს, მაგრამ ის, რაც მან გამოაქვეყნა, რიგითი ლიტერატურული ფაქტი არ არის.

ესაა შემადრწუნებელი კივილი ღამეული პლატფორმების სიბნელიდან: კივილი, რომელიც ყველაფერს ფარავს...

ივანე კარამაზოვმა თავის უმცროს ძმასთან კამათის დროს, პირობითად აღიარა, რომ ცხოვრება თავისთავად ცოდვია, რომელიც ღვთიურ საზღაურს იმსახურებს.

მისი ერთადერთი ბრალდება სამყაროს შემოქმედის მიმართ, თოთო, ცოდვაჩაუდენელი ბავშვების ტანჯვა იყო.

„ბავშვები“, რომელთა შესახებ ჩვენ მოგვიხდა საუბარი, უკვე გამოსულნი არიან ამ ასაკიდან, გარდა ამისა, ყველა ისინი ცხოვრებაში (რასაკვირველია!) მხოლოდ „ერთეულების“ სახით არსებობენ. მათი სულიერი ხვედრი მხოლოდ „გამონაკლისია“.

ერთი, მხოლოდ ერთადერთი ბავშვიც, რომ იდგეს განსაცდელის წინაშე, ესეც საკმარისია, რომ მწერალმა საგანგაშო ზარი ჩამოჰკრას, რადგან მისი გადარჩენა არც ერთ ჩვენგანს ალარ შეუძლია კერძო ინიციატივით.

აუცილებელია მოხდეს რალაც მნიშვნელოვანი, რალაც გადამწყვეტი ჩვენს საერთო დამოკიდებულებაში ამ ბავშვისადმი.

საჭიროა კიდევ ერთი — ყველაზე სასტიკი, ყველაზე ჰუმანური კანონი, რომელიც ყველა სხვა კანონს დაიქვემდებარებს, კანონი, რომლის ძალით საზოგადოების ყველა წევრს ერთდროულად, ერთნაირი სისასტიკით უნდა მოეთხოვოს პასუხი იმის გამო, რაც ამ ერთადერთ ბავშვს შეემთხვა.

რალაც ამ ყაიდის კანონს ეძებს თავის ახალ რომანში ნოდარ დუმბაძე, მის „თეთრ ბაირალებს“ სამი სიტყვა ანერია: „კაცთმოყვარეობა, გულისყური, მოთმინება“.

ნ.დუმბაძეც სამოციანი წლების ტრადიციის გამგრძელებელია დღევანდელ ლიტერატურაში — იმ ტრადიციისა, რომლის ერთერთი დამწერგავი და დამამკვიდრებელი თვითონ გახლავთ.

ის დღემდე ერთგულია თავისი თავისა და თავის რწმენის. ჩემი აზრით, ეს სიბეცის გამო არ მოსდის, არც იმ მიზეზით, რომ სხვებზე ნაკლები ალლო აქვს.

ცხოვრების დინებას გაგება უნდა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ველარაფერს გაიგებ, საერთოდ „ჩამორჩები“.

„თეთრი ბაირალების“ ავტორს დინების წინააღმდეგ მოძრაობა არ ჩვევია. მაგრამ ის ზოგჯერ დროულად გვახედებს ცხოვრების ამოძრავებულ ნაკადში, დაუყოვნებლივ რეაგირებას ახდენს მისი მოძრაობის წარმმართველ ზოგიერთ ფსიქოლოგიურ ბიძგზე და უბრალო, გასაგები, ზოგჯერ საგანგებოდ გამარტივებული ენით ეუბნება თავის მკითხველს, რა არ უნდა დაავინყდეს მას, რა არ უნდა გამოორჩეს მხედველობიდან, როცა მდინარის შუაგულში მოექცევა.

როდესაც მის უკანასკნელ რომანს ვკითხულობდი, რამდენჯერმე გამახსენდა ერთი ინგლისური პიესის სათაური. ეს პიესა საბჭო-

თა თეატრებშიც დაიდგა, მისი სახელწოდება რუსულად ასე იყო ნათარგმნი: „Оглянись во гнѣве!..“

„თეთრ ბაირალებში“ ასახული სინამდვილე აშკარად რომანტიზირებულია, იმდენად, რომ ამას ისეთი მკითხველიც ამჩნევს, რომელიც ამ სინამდვილეს მხოლოდ შორიდან იცნობს (ე.ი. ციხეში არ მჯდარა). რომანტიზაციის შედეგად ზოგიერთი ხასიათი პარადოქსულ იერს იძენს და ამის გამო გაცილებით უფრო საინტერესოა, ვიდრე ცხოვრებაში, მაგრამ ავტორს, რომელიც ძირითადად ამ ხაზს მიჰყვება, ზოგჯერ ზომიერების გრძნობა ღალატობს. ეს მულავენდება უმთავრესად წვრილმანებში. გამორიცხული არ არის, რომ მათი ერთი ნაწილი მკითხველის გემოვნებას ეწოთიროს (მაგალითად იმ ეპიზოდში, რომელიც ბესიკის „ტანო, ტატანოთი“ გვირგვინდება).

გარდა ამისა, ზოგიერთი ეთიკური შინაარსის იდეა ზედმეტად გამარტივებული (ანეკდოტის მარტივ მორალამდე დაყვანილი) ჭეშმარიტების სახით წარმოგვიდგება. ასე ჟღერს კერძოდ, პროფესიონალი რეციდივისტებისა და სახელმწიფოს მყვლეფავთა „მორალის“ შეპირისპირება.

„თეთრი ბაირალების“ გმირებს არც დახვეწილი გემოვნება მოეთხოვებათ და არც აზროვნების განსაკუთრებული კულტურა. თუ ამ თვალსაზრისს დავადგებით, მოთხრობაში ყველაფერი რიგზეა. მაგრამ, ჩემი აზრით, ავტორისათვის ეს მხოლოდ ფორმალური გამართლებაა.

„თეთრი ბაირალების“ ავტორს აქვს თავისი სტილი, გემოვნება და შემოქმედებითი პრინციპები, რომელთაც ყველა არ იზიარებს. მაგრამ განსხვავებით ბევრი სხვა თანამედროვე მწერლისაგან, მას ყველა (დღევანდელი ქართველი მკითხველების აბსოლუტური უმრავლესობა) კითხულობს.

როცა ასეთი აუდიტორიის მქონე მწერალი „კაცთმოყვარეობის, გულისყურისა და მოთმინების“ დროშით გამოდის, ეს თავისთავად დიდი სიკეთეა. ნუ ვიფიქრებთ, რომ „მასის“ გულის მოგება მხოლოდ ამ გზით შეიძლება. ისტორიამ იცის შემთხვევები, როდესაც — უკანასკნელი — სწორედ სანინალმდეგო ინსტინქტების გაღვივებით მოუსყიდავთ.

სიკეთე ყველაზე დიდი საუნჯეა, რომელსაც მწერალი უნდა უდგეს დარაჯად: ჭეშმარიტებაზეც, მშვენიერებაზეც უფრო დიდი.

გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან ქართველი მწერლისთვის ყველაზე დიდი სიკეთე, ყველაზე დიდი და კეთილი ზრახვა, ტრადიციულად, სიკეთის გადარჩენა იყო.

სამოციანელებმა ნამდვილი ომი წამოიწყეს ამ მიზნით. ბრძოლა სიკეთის გადარჩენისათვის დღესაც გრძელდება. ყველა ცოცხალი ქართველი მწერალი ამ ასწლიანი ომის გამგრძელებელია.

განსხვავება მათ შორის მხოლოდ იმის მიხედვით შეიძლება დავადგინოთ თუ ვის სად, რომელი მიმართულებით ეგულება გადარჩენის გზა: გონიერ მოქმედებაში თუ ფანატიკურ გახელებაში, მარტვილობაში თუ მაკიაველიზმში, მკაცრ სიმართლეში თუ აღმაფრთოვანებელ ილუზიებში, სულგრძელობაში თუ უღმობლობაში...

გულუბრყვილობა იქნებოდა, თუ ყველა ამ ალტერნატივის პასუხს თავისთავად ნაგულისხმევად წარმოვიდგენდით.

ამ კითხვებზე მთელი თაობები იმტკრევენ და თავს.

XIX საუკუნეში ზოგი მკვლევარი ვერ ამჩნევს ამ შინაგან ჭიდილს. მე თაობებისა და „დასების“ ბრძოლას არ ვგულისხმობ; მხედველობაში მაქვს სწორედ შინაგანი ჭიდილი.

ერთი იმ წყეულ კითხვათაგანი, რომელმაც ეს უკანასკნელი წარმოშვა, დაკავშირებული იყო ძალადობის, უსამართლობის მიმართ დამოკიდებულების პრობლემასთან.

ბევრი თვლის, რომ ილიამ და მისმა თანამოაზრეებმა სრული სინათლე შეიტანეს ამ საკითხში. მე ამ შეხედულების დარღვევას არ ვაპირებ.

მაგრამ რა სულიერი დაძაბვის, რაოდენ მტკივნეული შინაგანი წინააღმდეგობის გადალახვის ხარჯზე მოხდა ამ „სინათლის“ მოპოვება!

შესაძლოა, არც ერთ დროში, არც ერთ სხვა ნაციონალურ ნიადაგზე, არ დაპირისპირებია ერთმანეთს ისე მძაფრად ძველი და ახალი აღთქმის სიბრძნე — „შურისმგებელი“ და „მიმტვევბელი“ ღმერთის ურთიერთ უარმყოფელი ორი იდეა და არც ჰამლეტის ცნობილ კითხვას არ მიუღია ისეთი მძაფრი, ეროვნული მოქმედების პროგრამირებისთვის აქტუალური მნიშვნელობა, როგორც მან გასულ საუკუნის ქართულ მწერლობაში მიიღო:

„სულდიდ ქმნილებას რა შეჰფერის? ის, რომ იტანჯოს და აიტანოს მჩაგრველ ბედის ნემტრითა გმირვა, თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას და ამ შებრძოლვით მოსპოს იგი, მოსპოს სიცოცხლე?!“

...ქართულ მწერლობაში ეს სიტყვა ასე დაფორმულდა: „შეეუნდო შემცოდეთა, თუ შევაკედე?“

სწორედ ამგვარი, ამ რიგის ზნეობრივი დილემის წინაშე დგანან „გლახის ნაამბობისა“ და „მოძღვარის“ ავტორები. ამ შინაგანი პათოსის გაუთვალისწინებლად ორივე ეს ნაწარმოები მარტოოდენ სასკოლო ბელეტრისტიკის კუთვნილება იქნებოდა.

* * *

თანამედროვე ქართულ მწერლობას ზოგიერთ (მისგან საკმაოდ ახლომდებარე) წრეებში დღემდე სკეპტიკურად უყურებენ, განსაკუთრებით პროზას.

— ჩვენშიც ხდება რამე? — ხშირად გაიგონებთ უცხოური ბელეტრისტიკის სიახლეებში ზედმინევნით გათვითცნობიერებული მკითხველისაგან.

ისეთი თეორიაც არსებობს, თითქოს ქართულ ნიადაგზე არ შეიძლება საერთოდ რომანის შექმნა, ვინაიდან ნამდვილი რომანი მოითხოვს ცხოვრების მასშტაბურობას, დიდ ვნებებს, დიდ მოვლენებს, ის სინამდვილე კი, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, მოკლებულია ასეთ თვისებას.

ამგვარი შეხედულება ძირითადად კონკრეტული ფაქტების უცოდინარობით არის გამოწვეული.

მაგრამ მას ერთგვარი ობიექტური საფუძველიც აქვს.

„ახალმა პროზამ“ 60-იან წლებში მართლაც ვერ შექმნა რომანი, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, თითქმის ყველაფერი, რაც ამ სახელწოდებით გამოქვეყნდა, არსებითად დიდი მოთხრობები იყო.

რომანი ეპიკური შემოქმედების ძირითადი სახეობაა თანამედროვე მწერლობაში. ამიტომ არის, რომ სწორედ რომანისტიკისგან მოელიან და სწორედ რომანში ეძებენ ეროვნული ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს პერიპეტიათა ამსახველ ეპოპეას.

ეს მოლოდინი ბუნებრივია, მე ვიტყვოდი, რომ სამოციანი წლები ამ მხრივაც შემზადების, ძალთა მოკრების, დიდი ნახტომისთვის მობილიზების წლები იყო.

უკანასკნელ დროს ჩვენ მოწმენი გავხდით კიდევ უფრო დიდი იმედის აღმძვრელი ორი ფაქტისა; რა ხასიათისაც არ უნდა იყოს აზრთა სხვადასხვაობა მათ გარშემო, აშკარაა, რომ ჩვენ წინ არის ლიტერატურის ორი ნამდვილად მნიშვნელოვანი მოვლენა.

მხედველობაში მაქვს ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“ და ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“.

პირველი მხოლოდ ნაწილის სახითაა გამოქვეყნებული, მეორეს ბეჭდვა ახლახან დამთავრდა.

მიუხედავად ამისა, მათთვის გვერდის ავლა გაუმართლებელი იქნებოდა, რადგან ამ ნაწარმოებებს, თავისი მხატვრული მნიშვნელობით, თანამედროვე ლიტერატურული პროცესის საკვანძო, უმნიშვნელოვანესი მონაკვეთი უჭირავთ. „დათა თუთაშხია“ ახალი ქართული პროზის განვითარებაში, ჩემი აზრით, „წმინდა“ რეალიზმის, სინამდვილის ცოცხალი წყაროებიდან აღმოცენებული ნაკადის ახალ, უწინდელზე უფრო ფართო კალაპოტში გადასვლის ნიშანია.

„გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, ე.წ. ლირიკული პროზის მხატვრულ პრაქტიკასთან დაკავშირებული ზოგიერთი ტენდენციის სასრულ წერტილამდე განვითარებას მონშობს.

უფრო მოკლედ და უბრალოდ რომ ვთქვათ, ჭაბუა ამირეჯიბთან პირველ რიგში რეალობა ზეიმობს, ხოლო ოთარ ჭილაძესთან — ფანტაზია.

სინამდვილეში ორივე ეს ნაწარმოები გაცილებით უფრო რთულ მხატვრულ ფენომენად წარმოგვიდგება და როგორც ასეთი — როგორც ცოცხალი მხატვრული მთლიანობა, მხოლოდ ნაწილობრივ ემორჩილება ამგვარ კლასიფიკაციას.

მათ დაპირისპირებას მხოლოდ შეფარდებითი ხასიათი აქვს.

განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ეს შეფარდებითობა „დათა თუთაშხიას“ მიმართ.

ჭაბუა ამირეჯიბის რომანში, უწინარეს ყოვლისა, მასალის უჩვეულო სიმდიდრე იქცევა ყურადღებას.

აღსანიშნავია მეორე თვისებაც — გამოხატვის საშუალებათა მრავალფეროვნება.

ხოლო მთავარი სიმდიდრე ამ ნაწარმოებისა, ჩემი აზრით, მდგომარეობს არა ცხოვრების მდიდარ გამოცდილებაში, არა მხატვრულ საშუალებათა მრავალფეროვნებაში, არამედ იმ თვისებაში, რომელსაც სულის სიუხვეს ვუნოდებდი.

ეს უმნიშვნელოვანესი თვისებაა ეპიკოსისა, იმისათვის რომ ამდენი ცოცხალი არსება აამოძრავო, ამხელა ადამიანური სივრცე მოიცვა, უსათუოდ დაჯილდოებული უნდა იყო მათთან ნამდვილი სულიერი თანაზიარობის ნიჭით; უნდა შეგეძლოს არა მხოლოდ რეალისტური ჭვრეტა ან უბრალო თანაგრძნობა მათდამი, არამედ მათთან ერთად, ზუსტად მათსავით ცხოვრება...

მე ვიტყვოდი, რომ ეს არის ჰუმანურობის თავისებური მხატვრული გამოვლინება.

ჭაბუა ამირეჯიბის რომანში გვხვდება ცალკეული პასაჟები,

რომელთა სტრუქტურა, ჩემი აზრით, ჩვენი საუკუნის დასავლური მწერლობის ზოგიერთ სპეციფიკურ მონაპოვარს ეყრდნობა.

მაგრამ მთავარი ნაკადი „დათა თუთაშხიაში“ მაინც კლასიკური რეალიზმის ტრადიციას, კერძოდ, ქართული კლასიკური რეალიზმისა. შეიძლება, ეს სუბიექტური შთაბეჭდილების შედეგი იყოს, მაგრამ ამ ნაწარმოებში პირადად მე აშკარად მესმის სწორედ „გლახის ნაამბობის“ და „მოძღვარის“ ინტონაცია.

„დათა თუთაშხია“ თავიდან ბოლომდე გამჭვალულია დიდი ქართული პროზისათვის დამახასიათებელი სიმართლისმადიებლობის პათოსით. სწორედ ეს თვისება (და არა სათავგადასავლო შინაარსის ეპიზოდები) სძენს შინაგან დინამიზმს ამ ნაწარმოებში მიმდინარე მოქმედებას.

დათა თუთაშხია ცხოვრების დიდ გზაზე გამოსული კიდევ ერთი დონე კიხობია. ოღონდ, ლამანჩელი აზნაურისაგან განსხვავებით, ის თავის მოგზაურობას ყოველგვარი ილუზიების გარეშე იწყებს.

სიმართლისა და მასთან განუყოფლად დაკავშირებული ჰუმანური მოქმედების პრობლემა აქ ძირითადად ორ სახესთანაა დაკავშირებული.

ერთი მხრივ, დგას მუშნი ზარანდია — მეფის მოხელე, საიდუმლო პოლიციის აგენტი. მას არჩეული აქვს კონფორმიზმის გზა.

მეორე მხრივ, დათა — კანონგარეშე აღმოჩენილი პიროვნება, კეთილშობილი აბრაგი, არსებული საზოგადოებრივი წესწყობილების პრინციპული მოწინააღმდეგე.

თითქოს ყველაფერი თავიდანვე ნათელია („დადებითი“ გმირი უპირისპირდება „უარყოფით“), მაგრამ ავტორი სწორედ აქედან იწყებს თავის რომანს და ჩვენ არავითარი უფლება არა გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ეს მხოლოდ იმ მიზნით ხდება, რათა ნაწარმოების მთავარმა („დადებითმა“) გმირმა უბრალოდ შეამომოს თავისი სწორი კონცეფცია. ავტორის მიზანი ცოტა სხვანაირად გამოიყურება: მისი გმირი ვალდებულია გაიაროს ცხოვრების „სალხინებელი“ „ყველა მისი გარსი, რადგან მხოლოდ ამ საშუალებით შეიძლება არსებობის ნამდვილი აზრის მიგნება“.

ჭამირეჯიბის რომანში, რა თქმა უნდა, არის გამოგონებაც, არის გონებამახვილურად გააზრებული მიზანსცენები, არის ის, რაც მხოლოდ მხატვრის წარმოსახვას შეაქვს ნაწარმოებში, მაგრამ მთავარი აქ მაინც რეალობის სუნთქვაა — არა სინამდვილის ილუზია, არამედ მისი დიქტატი, მისი მოთხოვნილებით ნაკარნახევი სიმართლე.

მე ვიტყვოდი, რომ ეს დიქტატი ზოგჯერ ავტორის ნებაზე იქაც კი ძლიერია, სადაც ავტორს რეალობის ნამსხვრევი მოტანილი აქვს წმინდა ილუსტრაციული განზრახვით (რომელიმე გმირის მოსაზრებათა საილუსტრაციოდ); მისი შინაარსი ხშირად ჯაბნის ფუნქციას და უფრო მეტს მეტყველებს, ვიდრე უბრალო სანიმუშო მაგალითი.

რას გვეუბნება ჩაურევლობის პრინციპით მოქმედი გმირის პრაქტიკა რომანის პირველ, გამოქვეყნებულ ნაწილში?

ცხოვრება სავსეა უამრავი წინააღმდეგობებით, უამრავი ინსტიქტებით, ინტერესებით, რომელთა შეუთანხმებლად შეუძლებელია ადამიანთა საერთო საცხოვრებლის ნორმალური მონყობა.

ხალხი, თუ ამ ცნებას შემადგენელ ნაწილებად დავშლით, შედეგება უამრავი პიროვნებებისაგან, რომლებიც ცალ-ცალკე აღებულინი ძალიან შორს დგანან ჩვენი იდეალური წარმოდგენისაგან ამ ცნების შესახებ.

მრავალი შეუსაბამობა, უაზრობა, უგუნურობა, უგულობა, უსამართლობა წარმოადგენს ამ ცნების რეალურ შინაარსს, მის შემადგენელ ნაწილებს; ყოველ შემთხვევაში, ამ ნაწილთა ერთ რიგს და, რაც მთავარია, ყველაფერი ეს, ყოველ წუთს, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მოითხოვს სწორედ იმას, რაც დათა თუთაშხიამ აუკრძალა თავის თავს — ჩარევას, — არა მხოლოდ იმისთვის, რომ რაიმე გამოასწორო, არამედ იმისთვისაც, რომ ნამდვილად გაიგო. ჩაურევლად შეუძლებელია ცხოვრების გაგება.

ამას გვეუბნება არა ავტორი, არამედ ნაწარმოები.

„დათა თუთაშხია“ ხელნაწერში წავიკითხე. ვფიქრობ, ამ რომანს აქვს ერთი დიდი ნაკლი, რომელიც დაბეჭდვისას მხოლოდ ნაწილობრივ გამოსწორდა.

მხედველობაში მაქვს გარკვეული დისპროპორცია მოქმედებასა და მსჯელობას შორის. ეს ხარვეზი თვითონ ავტორმა აღიარა და დაახლოებით ასე ახსნა: იქ, სადაც მოქმედება (მხატვრობა) ვერ ერევა თავის საქმეს, მის ადგილს მსჯელობა იჭერს. ამგვარი ავტოკრიტიციზმი, ჩემი აზრით, გადაჭარბებულია. მაგრამ, ასეა თუ ისე, ავტორმა ამის შემდეგაც მხოლოდ ნაწილობრივ შეძლო აღნიშნული ნაკლის გამოსწორება.

ნუ იფიქრებთ, რომ აქ სოფისტურ ილეთს მივმართავე, მაგრამ ეს გარემოება — ამ ნაკლის „დიდობა“ და „არსებითობა“ — მე მის გამართლებადაც მიმაჩნია.

ეს ნაკლი ნაწარმოების მთავარი სულისკვეთებიდან, სიმართლის მაძიებლობის პათოსიდან გამომდინარეობს. მისი სრული

ამოკვეთის შედეგად, ჩვენ მხოლოდ გალარიბებული ადაპტაცია შეგვრჩებოდა ხელში.

როგორც ღირსება, ასევე ნაკლი ჭამირეჯიბის რომანისა, ჩემი ღრმა რწმენით, დროის, ცხოვრების მოთხოვნილებითაა გამონჭეული და ამ მოთხოვნილებაშივე პოვნებს თავის გამართლებას.

„დათა თუთაშხიას“ ავტორმა გამოაქვეყნა თავისი რომანის პირველი ნაწილი და შემდეგ საკმაოდ ხანგრძლივი პაუზა გააკეთა.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამით მან უფლება მოგვცა ახლავე ვიმსჯელოთ გამოქვეყნებულზე.

ოთარ ჭილაძის რომანის ბეჭდვა მხოლოდ გუშინ დამთავრდა.

ასეთ ვითარებაში მის შესახებ რაიმე დასრულებული აზრის შემუშავება ერთგვარ კადნიერებას უდრის.

იმას, რასაც ვიტყვი, მხოლოდ წინასწარი შენიშვნების პრეტენზია აქვს.

მთავარი გრძნობა, რომელიც ჩვენ გვეუფლება, როდესაც ო.ჭილაძის რომანის კითხვას ვინწყებთ, ასე შეიძლება გამოიხატოს:

ჩვენ ვგრძნობთ, რომ შევედით ახალ, განსაკუთრებულ სინამდვილეში — ხელოვნების სამყაროში, სადაც ყველაფერს თავისებური, ამ სამყაროსათვის დამახასიათებელი ადგილი და კანონზომიერება აქვს.

ამის აღნიშვნა თითქოს ზედმეტი უნდა იყოს, მაგრამ ო.ჭილაძის რომანი იბეჭდება მაშინ, როდესაც ჩვენ მოწმენი ვართ მთელი რიგი სხვა ყაიდის ლიტერატურული ფაქტებისა; მხედველობაში მაქვს ის ნაწარმოებები, რომელნიც მკითხველს რეალობის, არსებული სინამდვილის ჩარჩოებს ვერ ამორებენ, რომლებშიც ხელოვნების შეგრძნება მინიმუმამდეა დაყვანილი. ოთარ ჭილაძის რომანში სწორედ სანინააღმდეგო სურათია.

აქ ყველაფერი ხელოვნებისმიერია, გამოგონილია და მხოლოდ ამ გამოგონების ლოგიკას ემორჩილება. ორი წყარო კვებავს ამ გამოგონებას: ქართული ზღაპარი და ბერძნული მითოლოგია, მაგრამ მთავარი მაინც თვით ავტორის ფანტაზიაა.

მე უკვე აღვნიშნე გაკვირით, რომ ამ რომანში ვხედავ 60-იანი წლების ქართული პროზისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი ტენდენციის შემდგომ განვითარებას, უფრო მეტიც — მათ „სასრულ ნერტილამდე“ მიყვანას.

მხედველობაში მქონდა ე.წ. ლირიკული პროზის ზოგიერთი სპეციფიკური თავისებურება, პირველ რიგში, მეტაფორიზმი — ლირიკისათვის დამახასიათებელი მეტაფორული აზროვნების გადაწერვა ეპიკაში.

ეს უაღრესად რთული და მტკივნეული ოპერაციაა. მისი წარმატებით დაგვირგვინების შემთხვევაში ლაპარაკობენ ახალ ორგანულ ნაერთზე, ხოლო წარუმატებლობისას — ჟანრთა აღრევაზე, შეუთავსებლობაზე, მხატვრულ ეკლექტიზმზე.

ორი სიტყვა გვხვდება ო.ჭილაძის რომანში განსაკუთრებით ხშირად: „როგორც“ და „თითქოს“.

არ არსებობს სახე, საგანი, მოქმედება, რომელსაც ეს სიტყვები არ უდარაჯებდნენ.

არ არსებობს მოვლენა, რომელიც რაიმე სხვას არ გავდეს, სხვა რიგის მოვლენასთან არ იყოს შედარებული.

თითქმის ყველაფერი, რაც რომანში ხდება, მეტაფორიზებულია, თითქმის ყველა სახეს თავისთავადი მნიშვნელობის, თავისთავადი იერის გარდა აქვს მეორე, ზოგჯერ მესამე და მეოთხე მნიშვნელობა და იერი...

როგორც ცნობილია, უკანასკნელ დროს დასავლურ ლიტერატურაში წამყვანი მდგომარეობა მოიპოვა, ე.წ. „ახალმა კრიტიკამ“.

მთავარი, რაზეც მან (განსაკუთრებით სტრუქტურალიზმმა) გაამახვილა ყურადღება, არის მხატვრული სახის პოლივალენტობა, მრავალმნიშვნელოვნება.

ამის შესახებ ბევრი იწერება, უმთავრესად თანამედროვე მასალაზე, მაგრამ, ამასთან ერთად, მრავალი კლასიკური ნაწარმოებიც შესწავლილ იქნა თავიდან და ასეთმა კვლევამ (მიუხედავად მეთოდოლოგიური ცალმხრიობისა) მთელ რიგ შემთხვევებში დიდად საინტერესო ნაყოფი გამოიღო.

ვფიქრობ, რომ ო.ჭილაძის რომანის ამგვარი შესწავლა უაღრესად ნაყოფიერი იქნებოდა.

აქ თითქმის ყველა სახეს, გარდა თავისთავადი, უშუალოდ მოცემული ყოფიერებისა, აქვს მეორე ყოფიერებაც, ეს არის მისი სიმბოლური ყოფიერება.

თუ ჩვენ ეს გამოგვჩნა მხედველობიდან, მაშინვე დავიბნევიტ და ხელში შეგვჩნება მხოლოდ ნაჭუჭი, მხოლოდ გარსი ამ ნაწარმოებისა — სულის, დედააზრის გარეშე.

სიტყვები „როგორც“ და „თითქოს“ საყურეებივით ჰკიდია თითქმის ყოველ სახეს. ისინი ზოგჯერ ამძიმებენ მათ, თითქოს ყურებს ახევენ — მაშინ, როდესაც ავტორს ზომიერების გრძნობა ღალატობს (თუმცა, ვფიქრობ, რომ ეს მხოლოდ სამკაულები არ არის. ამ მრავალმნიშვნელობით სულდგმულობს ნაწარმოების დედააზრი).

ჰემინგუეი ამბობდა, რომ ნამდვილი ოსტატობა იწყება მომენტიდან, როდესაც მხატვარს შეუძლია უარი თქვას თავისთავად უბრწყინვალეს სახეზე, თუ ის ხელს უშლის მთლიანობას. ასეთ სახეებზე, დეტალებზე, პარალელებზე უარის უთქმელობა ზოგჯერ ანელებს თხრობის რიტმს, იკარგება აქცენტები. ერთი სიტყვით, ზოგიერთი რამ ამ ნაწარმოებში ოსტატობის ნაკლებობითაც შეიძლება აიხსნას, ოღონდ საქმე ის არის, რა ოსტატობაზეა აქ ლაპარაკი და როგორ ნაკლებობაზე.

ეს ისეთი „ნაკლებობაა“, რომელიც სილარიბეში, ხელმოცარულობაში კი არ გამოიხატება, არამედ — პირიქით — ზედმეტად ხეაწერიელ, დაუოკებელ, დაუმორჩილებელ წარმოსახვის უნარში.

ეს „ნაკლებობა“ მდიდარი პოტენციიდან მომდინარეობს და არა უნიათობიდან.

შეიძლება ითქვას, რომ ოთარ ჭილაძის სტილის ამგვარი „უზომობა“ თავისებური რეაქციაა 60-იანი წლების ქართულ პროზაში ტენდენციის სახით გამოვლენილი მხატვრული ზომიერების თავისებურ ნიშნებზე.

ეს არის არსებითად „ზომიერი რეალიზმის“ პრინციპული უარყოფა. მაგრამ მთავარი, რაც ო.ჭილაძის რომანზე უნდა ითქვას, ამ თვალსაზრისით, მაინც სხვაა.

„გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, ჩემი აზრით, 70-იანი წლების სხვა ყველა მოვლენაზე უფრო აშკარად, ყველაზე უფრო მეტი პოლემიკური სიმძაფრით უპირისპირდება გასული ათწლეულის ახალი პროზისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ჰუმანურ პათოსს.

ეს პრობლემა თითქოს თავდაყირა დგას, ვინაიდან ო.ჭილაძე არსებითად უარს ამბობს ე.წ. „სენტიმენტალურ ჰუმანიზმზე“.

ანტისენტიმენტალური ტენდენცია თავისებურად ვლინდება თვით რომანის სტილში:

არავითარი ალერსი, არავითარი დაყვავება, არავითარი გული-სამაჩუყებელი შტრიხები... ამის ნაცვლად — ირონია და, მიუხედავად მეტაფორული მრავალმნიშვნელობისა, საგნების უფხიზლესი, თითქმის ცივი, დაუბინდავი ხედვა.

თითქმის არც ერთი პერსონაჟი არ არის დანდობილი, არც ერთს არ ადგას თავზე იდეალური გმირის შარავანდედი, ფარნაოზის სახეშიც კი ლაიტმოტივად საკუთარი თავისადმი მკაცრი, უშელავათო დამოკიდებულება ჟღერს.

დამახასიათებელია ამ მხრივ ფრიქსეს ბავშვობა, რომელიც, მიუხედავად საშინელი სიდუხჭირისა, რაც სხვა მწერალს ალბათ

„მდულარე ცრემლის“ მასალად გამოადგებოდა, დახატულია ჩვეულებრივი თანაგრძნობის გარეშე, ყველაზე მკაფიოდ ჩანს ეს პელებს დალუპებაში, რომელიც სიბრალულს კი არ იწვევს ჩვენში, არამედ ძრწოლას — თავისი შემზარავი ესთეტიკურობით.,

ჰუმანურობის, როგორც ჩვეულებრივი გულისხმიერების (რაც, ვთქვათ, სტუმართმოყვარეობაში, უთვისტომო უცხოელისადმი თანალმობაში გამოიხატება) უარყოფა გამოხატულია პირდაპირაც.

მეორე ციტატი, რომელიც წერილის დასაწყისში მოვიყვანე, სწორედ ამ რომანიდან არის ამოღებული. „შენმა გაუთავებელმა ქადაგებამ კაცთმოყვარეობაზე შენს საკუთარ შეილებს, რომლებიც იძულებულნი იყვნენ ესმინათ ეს ქადაგება, მრავალი არასწორი წარმოდგენა შეუქმნა არა მარტო კაცთმოყვარეობაზე, არამედ საერთოდ, ცხოვრებაზე“, — ამ სიტყვებით მიმართავს დამარცხებული აიეტი თავის თავს.

ძნელია იმის თქმა, თუ რა საბოლოო სახეს მიიღებს ეს მოტივი ო.ჭილაძის შემოქმედებაში. მაგრამ აქ ჩანს, რომ მას მხედველობაში უნდა ჰქონდეს უფრო მაღალი ჰუმანურობა, რომელიც სიფხიზლეს მოითხოვს და მიამიტობას გამორიცხავს.

ჰუმანურობა მტრის მიმართ მიღებულია, ვინაიდან იგი ანტიჰუმანურ შედეგებს იწვევს: ამას გვეუბნება ნანარმოების მთელი ლოგიკა, კიდევ უფრო დამახასიათებელია ამ მხრივ მტრად ქცეული თანამემამულის (უმცროსი ოყაჯადოს) დახასიათება.

ავტორი აბსოლუტურად დაუნდობელია მის მიმართ.

ოყაჯადოს ატროფირებული აქვს ყველა თვისება, რომელიც მისდამი ადამიანური მოპყრობის უფლებას დაგვიტოვებდა.

ასეთი დამოკიდებულება მონინალმდგეისადმი თითქოს უცხოა ქართული ხასიათისათვის, მაგრამ ოყაჯადო უბრალო მტერი არ არის, ის სამშობლოს მტერია, მისი დამზობის, გათელვისა და ნაბილწვის მონადინე... ის სიცოცხლის მტერიცაა, ამავე დროს, სიკეთის, სიყვარულის, სილამაზის ანტიპოდი.

მასთან რაინდული ბრძოლა (ამ ბრძოლისათვის დამახასიათებელი ყველა კეთილშობილური რიტუალის დაცვით) უაზრობაა.

ლიტერატურა მოქმედების გამზადებულ პროგრამას არ იძლევა, ის განგვანყოფს, გარკვეული მიმართულებით ამახვილებს ჩვენს ინტერესს, გვაიძულებს ბოლომდე ვიაროთ იმ გზით, რომელმაც სიმართლესთან უნდა მიგვიყვანოს. დროზე ადრე არ დავმშვიდდეთ, არ ვიფიქროთ, რომ ვიღაც ჩვენს მაგივრად გაივლის ამ გზას.

„გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ის ნანარმოებია, რომლის კითხვის დროს სიმართლის მწარე გემო გრჩება ტურჩებზე.

ცხოვრებამ შვა მის უკუღმართობასთან შეურიგებელი ფარნაოზი, რომლის ვაჟი საყდრის გუმბათიდან ცდილობს გაფრენას და ასე ილუპება. ამავე ცხოვრებამ შვა კუსა — მტრის ყურმოჭრილი მსახური, მკვდრადშობილი შვილების მამა.

პირველი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე იტანჯება, რადგან ცხოვრებაში მის გამართლებას ეძებს.

მეორეს გამუდმებული შიში კლავს — შიში საკუთარი ტყავის გამო. ის ყველაფრისათვის მზადაა, ყველაფერს გასწირავს, რათა თვითონ არ ჩაიძიროს. მის სულში სამარის სიცივე და უკუნეთია. ასეთ პიროვნებას მხოლოდ მკვდრადშობილ არსებათა გამრავლება შეუძლია. თუმცა თვითონ საკმაოდ სიცოცხლისუნარიანია. ფარნაოზი მოკლებულია ამ უკანასკნელ თვისებას. არსებულ პირობებში ის დამარცხებისთვისაა განწირული. მაგრამ მისი სულის ნადილი უკვდავია. ის ლეგენდარული იკაროსის მეგობარია, ყველა გამოუსწორებელი მეოცნების, ადამიანის რეალურ უმწეობასთან შეურიგებელი ყველა მემამბოხის ღვიძლი ძმაა...

ფარნაოზი და კუსა ნათესავეები არიან, მაგრამ, ამავე დროს, მტრები. მათი შერიგება შეუძლებელია. ისინი ველარასოდეს გაუგებენ ერთმანეთს.

ასეთი ცხოვრების მწარე სიმართლე...

ქართულ პროზაში უკანასკნელ დროს გამოვლენილი „ანტისენტიმენტალიზმის“ აშკარა ნიშნები თავისებური კორექტივია 60-იანი წლებისათვის დამახასიათებელ განწყობილებათა ცალმხრივობის მიმართ.

გამორიცხული არ არის, რომ ეს ახალი სულისკვეთებაც ცალმხრივ განვითარდეს.

უკიდურესობა როგორც წესი, ამახინჯებს სწორი მისწრაფების არსს.

დღევანდელ ქართველ ლიტერატორს უფლება არა აქვს დაივიწყოს ის, რაც გუშინ იქნა მიღწეული და რაც თავის შემდგომ განვითარებას ელოდება.

60-იანი წლები ისევ გრძელდება ჩვენს მწერლობაში... ჩვენ კიდევ დიდხანს, კიდევ მრავალგზის მოგვიხდება ბრძოლა ფანატიზმის, გულნამცეცობის, გონებაშეზღუდულობის გამოვლინებათა წინააღმდეგ. ღმერთმა ნუ ქნას, რომ სიკეთე და სულგრძელობა ოდესმე გამორიცხულიყოს ჰუმანურობის ცნებიდან.

მაგრამ ჰუმანიზმი ჩვენს დროში მოითხოვს უაღრეს სიფხიზლესაც — სიმკაცრეს, უშელაფათობას (პირველ რიგში, საკუთარი თავისა, ხოლო ამის შემდეგ სხვათა მიმართაც). „ბოროტი“ ადამიანები არ არსებობენ: არსებობენ „გაბოროტებულნი“. ეს აზრიც თანამედროვე ჰუმანიზმის მამამთავარს ეკუთვნის. და მაინც ბოროტება რეალურად არსებული ძალაა, მის არსებობაზე თვალის დახუჭვა ისეთივე ანტიჰუმანური საქციელია, როგორც სიკეთის ღალატი. სულიერად განვითარებული პიროვნებისათვის უცხოა შურისძიების ინსტინქტი. მისი ნამდვილი თანაზიარობა კულტურასთან ამ თვისებებითაც შეიცნობა.

მტერს თუ იგივე მიაგე, რაც მან დაგმართა, ეს იმას ნიშნავს, რომ შენც მის გზას დაადექი. მტერმა გიმუხთლა, — შენც ვერაგობით უპასუხე! მტერმა არ დაგინდო, შენც უღმობელი იყავ!.. მტერმა შეგიგინა ნმინდა საფლავები — შენც ნაბილნე, გაათახსირე!

რალა გამოვა?

რილასთვის იბრძოდი? რალა აზრი ჰქონდა შენს გამარჯვებას, თუ შენ თვითონაც შენი მტერი ორეულად გადაიქცეოდი.

რალა მნიშვნელობა აქვს, ვინ გაიმარჯვა? ვინ დამარცხდა?

აი, რაა ყველაზე საშინელი, აი, რისი გადანყვეტა უჭირდა ყოველთვის ქართველ კაცს!

„სამაგიეროს“ — სამართლიანი შურისგების იდეა, რომელიც ჩვენი ხალხის სულიერმა მამებმა ნამოჭრეს გასულ საუკუნეში, არამც და არამც არ ნიშნავდა ბოროტებაზე ბოროტებით პასუხს.

ამ იდეას ძალისადმი რეალური ძალის დაპირისპირების აუცილებლობა ედო საფუძვლად.

სამართლიანი შურისგების პრინციპით უარი ეთქვა ყოვლისმპატიებლობის პრაქტიკულად მიუღებელ მოძღვრებას. მაგრამ მის ნაცვლად „სისხლი — „სისხლის წილ!“ არ თქმულა. ეს ადგილი ბოროტებისადმი თავგანწირული წინააღმდეგობის, მის წინაშე ქედუხრელობის იდეალმა დაიკავა.

ამით აიხსნება, კერძოდ, დიდი სამოციანელების მიერ ქართულ მწერლობაში ასი წლის წინ დანერგილი ზნეობრივი პურიტანიზმი და მკაცრი სიმართლის სულისკვეთება.

უკანასკნელი შვიდი საუკუნის მანძილზე საქართველოში ყველა ყმანვილი ადამიანურობის იდეალს „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი კარის პირველივე სტროფით ეზიარებოდა. ჰუმანურობის უცილობელ ატრიბუტთა შორის აქ დასახელებულია „მოსამართლე და მოწყალე“. სამართლიანობა და შემწყნარებლობა ერთ რიგში დგას.

ქართველმა ხალხმა შეძლო საუკუნეთა დიდ განსაწმენდელში გამოეთარებინა თავისი ხასიათის ეს უმშვენიერესი თვისება.

მაგრამ დრომ მას მეომრის ფსიქოლოგიაც გამოუმუშავა. ბრძოლა, რომელშიც ის გამუდმებით იყო ჩაბმული, არც ერთი წუთით არ იძლეოდა მოდუნების უფლებას. ჩვენი წინაპრები თავიანთ შვილებს სპარტანულ ყაიდაზე ზრდიდნენ. მხოლოდ ძილში ჰკოცნიდნენ ბავშვებს, რომ ისინი ლაჩრებად არ დაზრდილიყვნენ, რომ იმ დიდ ომში, რომელიც მათ უნდა გაეგრძელებინათ, მათი სული და სხეული უჯავშნოდ არ დარჩენილიყო.

ალერსის გარეშე ადამიანთა ურთიერთობას ეკარგება ჰუმანურობის ელფერი.

მაგრამ „დაყვაების კილო“ გარკვეული მომენტიდან ადუნებს იმ სიმებს, რომლებიც ადამიანის შეგნებაში, ამ მარადი ბრძოლის წინა ხაზზე გასვლისას დაჭიმულ მდგომარეობაში უნდა იმყოფებოდნენ.

ასე იყრიან თავს ეს ბოლო კითხვებიც იმ უმტკივნეულებსი პრობლემის გარშემო, რომელიც ჩვენ საგანგებოდ გამოვეყავით დღევანდელ ქართულ პროზაში, ვინაიდან ამ პრობლემის („გრძნობათა აღზრდის“, ახალი ცნობიერების ჩამოყალიბების) მთავარი საგანი ჩვენი არსებობის რეალური პერსპექტივაა — საქართველოს ხვალისინდელი დღე.

როგორ გავზარდოთ ჩვენი შვილები ამ დღისათვის — მგლებად თუ ცხვრებად? ამაზე დღეს ბევრი ფიქრობს. ფიქრობს მწერალიც. — ადამიანებად! რადაც არ უნდა დაგვიჯდეს — მხოლოდ ადამიანებად! — ასეთია ჩემი აზრით, ლიტერატურის პასუხი.

1973 წ.

პროზა და პოეზია

„ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“

პირველი გრძნობა, ოთარ ჭილაძის ამ რომანის „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ ნაკითხვის შემდეგ, სიამაყება. გეამაყება, რომ ასეთი ძლიერი და უტეხი მოდგმის ნაშეირი ხარ. გეამაყება შენი სულიერი საბადებელიც, კულტურა, შენი მწერლობა. ყველაფერი, რამაც შესაძლებელი გახადა ჩვენს დროში კიდევ ერთი ასეთი მდიდარი ნაწარმოების შექმნა. ეს ნაკითხვის შემდეგ.

რომანის კითხვის დროს სხვა გრძნობები ჭარბობენ: შეშფოთება, ზიზღი, სულისშემხუთველი განცდა გამოუსავლობისა. სინამდვილის უხემ წახნაგებთან შეხების უსიამო შეგრძნება, დროდადრო გაკვირვებაც (ღირდა კი ესოდენ გულმოდგინე აღწერა ყველა ამ წერილმანისა?), ზოგჯერ ეჭვიც გებადება: ზედმეტად ხომ არ იტაცებს ავტორს საკუთარი გამონაგონი? ზომიერების გრძნობამ ხომ არ უმტყუნა და ამის გამო, ხომ არ დატოვა ზედაპირზე ის, რაც საძირკველში უნდა ჩამარხულიყო?

მაგრამ თანდათან სხვა შეგნება იმარჯვებს. სიმდიდრისა და ძლევამოსილების განცდა. წიგნს ისე ხურავ, თითქოს დიდი საყდრის გალავნიდან გამოხვედი, ზარები კი ისევ გუგუზნებენ, გრძნობ თან გდევს მათი საგანგაშო ხმა, ის შენთან იქნება დიდხანს, რადგან სულის სიღრმეში შეაღწია, აგაფორიაქა, ჩაგწვდა და ალგაგზინო; არა მხოლოდ იმის შინაარსმა იმოქმედა შენზე, რაც ტაძარში მოისმინე, არამედ იმ ხმამაც, ამ გუგუზნმა — სიტყვის, უკვდავი და მარად ახალი ქართული სიტყვის სასწაულმოქმედმა ძალამ.

დიდი ლიტერატურა, ნამდვილი ლიტერატურა ამ უცნაური ჟღერით იწყება, როცა სიტყვა ბატონ-პატრონობს შენზე, როცა რიტმი და ჰანგი მშობლიური სიტყვისა თანახმიერებას იწვევს შენს სულში, თავისთავად გიპყრობს, თავის მორევში გითრევს; ხან ფსკერისკენ წაგიღებს, ხან უეცარი ტალღით აგზიდავს და შენც მიჰყვები ამ საკვირველ მოძრაობას, რადგან გრძნობ, რომ ის შენზე ძლიერია, და-

ჯერებით, თავდავიწყებით მიილტვის თავისი მიზნისკენ, თავისი გამოსავლისკენ, თავისი ზღვისაკენ. მართალია, მრავალი განტოტება აქვს, გზადაგზა გუბდება კიდეც, აქა-იქ ქვიშაშიც იპარება თითქოს, ხან ისეთი ყურეებისკენ გადაუხვევს, იფიქრებ, საკუთარი ილაჯი გამოელია და სხვისგან ითხოვს შევსებას და მაინც ეს ნამდვილი მდინარეა — წყალუხვი და ძლიერი. ყველაფერს ერევა, ან ზედაპირზე წამოატივტივებს, ან ნაპირს მიახლის, ან ლამში შთანთქავს, თვითონ კი მიდის დინჯად, მიტორტმანებს, გზა არ ეშლება, რადგან როგორც ყველა ნამდვილმა მდინარემ სხეულის სუყველა ნაწილით, ყველა მოლექულით იცის თავისი ერთადერთი გზა.

ზომიერება? თუ მოხდა ისე, რომ მისმა დარღვევამ შეგანუხა, მალე იმასაც მიხვდები, რომ ეს ვნება აქ უცხოა და შეუფერებელი. აქ ისეთი ვნება მოქმედებს, ისეთი უინი, ისეთი გატაცება, რასაც ზომიერებასთან კავშირი არც უნერია და არც მოეთხოვება.

იმხელა წყალსაცავმა გახეთქა ჯებირი, იმხელა ტალღამ გაარღვია მაღალი ზღუდე, ცოდვაც არი ამ ლალმდინარებას ვინრო კალაპოტი მიუჩინო.

ზიზლი? უსიამო შეგრძნებები? გამოუსავლობის მძიმე განცდა? მაგრამ ყველაფერი ეს ხომ მთლიანი, შეუჩერებელი დინების ნაწილებად იქცა და ამ დიდ მთლიანობად მოდის, მომდინარეობს, ნაპირებს ლოკავს, თრთის, ლივლივებს, სუნთქავს, იბრძვის...

ეს ხომ ნამდვილი მდინარეა და არა ხელოვნურ კალაპოტში გადაგდებული პატარა არხი!

რას ნიშნავს „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“?

აღბათ იმ პატარა გოგოსაც, სვეუკულმართმა ბიძამ რომ იპოვა უცხო მხარეში? აღბათ ამასაც, მაგრამ არა მხოლოდ ამას. ამ კაცმა თავისი თავიც იპოვა მაშინ. არსი თავისი პიროვნებისა, თავისი თვისტომობის, თავისი კაცობის ესენცია.

საგულისხმოა ამ პოვნის დედააზრი: იმედდაუშრეტელმა ადამიანმა ერთდროულად მიაგნო ორ სათავეს:

ეროვნულმა და ჰუმანურმა სანყისმა ერთდროულად იმძლავრა ამ ადამიანში.

ასე დაიბადა, ასე შეიქმნა იგი სრულფასოვან პიროვნებად, ასე გამრთელდა მისი ცნობიერება, ასე გადიყარა დამორგუნველი ღრუბელი მისმა გონებამ, ასე აღზევდა და განათლდა მისი სული.

ის ხომ ნამეხარ, ფუტუროდ ქცეულ, ნახევრად დამპალ მუხის კორძზე აღმოცენდა. შმორი ახრჩობდა გაჩენის დღიდან. ცხოვრება მუმლთან და მატლთან ბრძოლა ეგონა. თვის გადარჩენას ცდი-

ლობდა, თვითონაც მატლივით იკლაკნებოდა, შხამით იგერიებდა მტერს და მოყვარეს.

და აი, ერთი სუსტი არსების — საკუთარი დავრდომილი დის მწარე სილამ რამხელა ზარი დაატრიალა მთელ მის არსებაში.

ის დღეიდან მეურვეა, სხვისი მოსარჩლეა, სხვისი ცხოვრების დარაჯია.

ცალი ხელი ჩამოჩეხილი აქვს, გულის ფიცარზეც არაერთი ანაბეჭდი ატყვია, მაგრამ ყველაფერი ხორცდება შენში, როცა ბუდიდან გადმოგდებული ფრთამოტეხილი ბარტყის მეურვე ხდები, როცა სხვისი ჭრილობები უნდა დააამო, როცა გრძნობ, რომ მთელი შენი არსებობის აზრი და გამართლება ამ სიცოცხლის გადარჩენაა, ვინაიდან ეს შენი ნამდვილი, შენი ჭეშმარიტი სიცოცხლეა...

ოთარ ჭილაძის სხვა მკითხველებთან ერთად მეც მიხარია და ღრმა მაღლიერების გრძნობით მივესალმები მას იმის გამო, რომ მან თვისტომობა და ადამიანურობა, პატრიოტიზმი და კაცთმოყვარეობა, ქართველობა და ჰუმანურობა ასე უბრალოდ, ასე ბუნებრივად, ასე განუყოფლად დაუკავშირა ერთმანეთს.

არის ამაში დიდი და მართალი აზრი.

ეს არის სამშობლოს ნამდვილი სიყვარული. სიყვარული, რომელიც გამორიცხავს ეგოიზმს, როგორც წვრილმანს, სოციალურს, პირადულს, ასევე ეროვნულ ეგოიზმსაც.

პატარა გოგოს გადარჩენა, მის გადასარჩენად ბრძოლა ეს საქართველოს გადასარჩენად, საქართველოს მომავლის გადასარჩენად ბრძოლაა.

ხოლო საქართველოს ნამდვილი გადარჩენა ნიშნავს მასში ნამდვილად ადამიანურის, ნამდვილად მშვენიერის, ნამდვილად ჰუმანურის გადარჩენას.

ჩვენ სხვანაირი საქართველო არც გვენამს და არც გვინდა, რადგან ის ქვეყანა აღარ იქნება, რომელიც ერთხელ და სამუდამოდ ვცანიტ და შევითვისეთ.

რასაკვირველია, ჩვენ ვიცით, რომ ეს მიწა არასოდეს ყოფილა დასახლებული მარტოოდენ ქერუბიმებით, რომ ედემს და სამოთხეს ის მხოლოდ ბუნებით ჰგავდა. ბევრი უღმერთობა მომხდარა ამ მიწაზე, არა მხოლოდ მოსულთა ხელით, მაგრამ ქართველი კაცის გულში მუდამ სიკეთე და ღვთისნიერება იმარჯვებდა ბოლოს.

ამას მღეროდნენ ჩვენს აკვანთან, ამაზე წერდა პოეტი...

აი, რა აზრი მოაქვს ჩვენთან ოთარ ჭილაძეს! და ეს დღევანდელობის აზრია, დღევანდელობის თვალსაზრისი. უფრო ზუსტად

რომ ვთქვათ, ეს არის მარადი ბრძოლის, ჩვენი სამარადუამო სულიერი ღწვის მიზანი, კერძოდ, მთელი მრავალსაუკუნოვანი ქართული მწერლობის ოდინდელი ზრუნვისა და ფიქრის დედააზრი.

ვინაიდან ჩვენი მწერლობა ერის სიძლიერისა და აღორძინების მთავარ საფუძველს ყოველთვის მისი ზნეობრივი საყრდენების სიმტკიცეში, მის ეთიკურ შუევალობაში და სინმინდეში ხედავდა.

და, ამავე დროს, ეს არის ის აზრი, ის შეგნება, რომელიც ჩვენს საზოგადოებრივ ცნობიერებაში განსაკუთრებული სიმძაფრით სწორედ დღეს გამოიკვეთა.

ყოველივე ამის გამო, ვფიქრობ, რომ „ყოველმან ჩემმან მპოვენელმან“, თავისი შინაარსით, უაღრესად თანამედროვე ნაწარმოებია დღევანდელ ქართულ ლიტერატურაში.

ახლა კი — ოთარ ჭილაძეზე, როგორც მხატვარზე, როგორც ამჟამინდელი ქართული პროზის ერთ უაღრესად თავისებურ ოსტატზე.

ამ ოციოდე წლის წინ ამბობდნენ, რომ ქართულ კრიტიკაში მოვიდა ახალი თაობა, რომელმაც, განსხვავებით წინამორბედთაგან, ლიტერატურის მხატვრულ ანალიზს მიაქცია განსაკუთრებული ყურადღება.

ამ თაობის წარმომადგენელთა შორის მეც მასახელებდნენ.

ვფიქრობ, რომ ასეთი განცხადება (პირადად ჩემს მიმართ მაინც) უფრო თამასუქი იყო, ვიდრე იმ დროისათვის ნამდვილად მოპოვებული ობიექტური აღიარება, რაც დღემდე არ განაღდებულა მთლიანად. ასეა თუ ისე, გადავწყვიტე, ამჯერად მაქსიმალური ყურადღება გამომეჩინა ამ რომანის მხატვრული სტრუქტურის მიმართ.

დავიწყებ რამდენიმე კრიტიკული შენიშვნით.

რასაკვირველია, უფრო სწორი იქნებოდა ეს შენიშვნება იერარქიულ რიგად დაგვეწყო. ჯერ მთავარზე გვეთქვა, მერე წვრილმანებზე. მაგრამ სხვა გზა ავირჩიე, შედარებით იშვიათი. თავიდან მინდა მივყვე რომანს ისე, როგორც მას ვკითხულობდი და როგორც კითხვის დროს ჩემში თანდათან აღმოცენდებოდა ესა თუ ის შთაბეჭდილება, აზრი თუ მოთხოვნილება.

ჩემი აზრით, ანალიზის ასეთ ფორმას აქვს თავისი გამართლება, ვინაიდან მკითხველი ჩვეულებრივ სწორედ ასე აღიქვამს ნაწარმოებს და ნაწარმოებიც სწორედ ასე, თანდათან ეუფლება ჩვენს შეგნებას.

მე რომ ამ რომანის ავტორი ვიყო, მაქსიმალურად შევამოკლებდი მის ექსპოზიციას, საერთოდ იმას, რაც ამ ნაწარმოების პირველ მესამედში ხდება.

სხვათა შორის, უყოყმანოდ ამოვიღებდი გრძელულვაშებიან გოგონას, რომელიც ქაიხოსროს ესიზმრება და იმ ღმერთსაც, თავდაყირა რომ ეშვება ციდან.

ეს უკვე ძველი მოტივებია. უფრო სწორედ ის მოტივები, რომლებიც რალაც არსებითი მიზეზის გამო ძალიან ჩქარა დაძველდნენ ხელოვნებაში.

ისინი უკვე აღარ გვაკვირვებენ და მით უმეტეს არ გვალელებენ.

„ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ ისეთი მდიდარი რომანია თავისთავად, რომ ასეთი ორნამენტები მას უბრალოდ აღარ სჭირდება.

მე რომ ამ რომანის ავტორი ვიყო, უსათუოდ უარს ვიტყვოდი კამერებისადმი მიძღვნილ გრძელ პასაჟზეც, რადგან აქ ესეც ზედმეტ სხეულად გამოიყურება, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ რომანის ავტორია არა თქვენი მონა-მორჩილი, არამედ ჩვენი საყვარელი მწერალი ოთარ ჭილაძე და მე არავითარი უფლება არა მაქვს მის მაგივრად რაიმე გადაწყვეტილება მივიღო.

ახლა ზოგიერთ, შედარებით მეორეხარისხოვან დეტალზე:

პირველი შენიშვნა ასეთია:

ოთარ ჭილაძე წერს (მაიორზე):

„...და ისიც მხოლოდ მაშინ (გარიჟრაჟზე) ჩაბერავდა ხოლმე სულს ლამპის გაეარვარებულ შუშას, როგორც დუელში გამარჯვებული — დამბაჩის ლულას. ამ მოჩვენებითი უდარდებლობით რომ ცდილობს გადატანილი მღელვარებისა და შიშის დამალვას“.

ეს უჩვეულო შედარებაა, იმდენად უჩვეულო, რომ პირადად მე ქართულ პროზაში ამგვარი რამ უბრალოდ არ მაგონდება.

და, ამავე დროს, ეს არის ოთარ ჭილაძის სტილისთვის (უფრო ზუსტად მისი ამ რომანის სტილისთვის) უალრესად დამახასიათებელი პარალელი.

შევეცდები ავხსნა, რას ვგულისხმობ ამ „დამახასიათებელ უჩვეულობაში“.

არსებობს ორგვარი გამოცდილება მწერლისა, ორგვარი ცოდნა: პირველი — უშუალო, პირველადი (ან, როგორც ჩვეულებრივ ამბობენ, „ცხოვრებისეული“), და მეორე — არაუშუალო, შეძენილი, „ლიტერატურული“, მეორადი.

ოთარ ჭილაძეს პირველადი ცოდნა არ აკლია (ამაში თანდათან დავრწმუნდებით), მაგრამ ის მეორად ცოდნასაც უხვად იყენებს და განსაკუთრებული ნდობით ეპყრობა.

ხოლო მთავარი აქ ისაა, რომ ოთარ ჭილაძესთან მეორადი (ნიგნიდან თუ სხვა არაუშუალოდ ცხოვრებისეული წყაროდან შეძენი-

ლი) ცოდნა ხშირად პირველადი, ცხოვრებისმიერი ცოდნის თვისებას იძენს. ეს მეტად და მეტად იშვიათი მოვლენაა თანამედროვე ქართულ პროზაში და, ამავე დროს, ეს არის დიდად მნიშვნელოვანი ფაქტი.

ოთარ ჭილაძესთან მთელ რიგ შემთხვევაში ზღვარი პირველადსა და მეორადს შორის ნაშლილია, ვინაიდან მეორადი განცდილია, შეთვისებულია და გათავისიანებულია ისევე უშუალოდ, ისევე ორგანულად, როგორც პირველადი.

ამ თვისებას განაპირობებს როგორც ნიჭი, ასევე ოსტატობა.

დავუბრუნდეთ რომანიდან მოტანილ კონკრეტულ მაგალითს. ნამდვილი დუელი ოთარ ჭილაძეს თავისი თვალთ არ უნახავს. ამაში მე 99,99%-ით ვარ დარწმუნებული. ჩვენი საუკუნის ქართულ მწერლობაში დუელი არაერთგზის არის ნახსენები. მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში ეს ხსენება მეორად („ლიტერატურულ“) ცოდნას ეყრდნობა და, რაც მთავარია, თავისი სტრუქტურით ასეთივე მეორადი, პირობითი ხასიათისაა.

რომანის ავტორი დუელიდან იღებს მხოლოდ ერთ შტრიხს („ლულაში ჩაბერვას“), მაგრამ ეს ერთადერთი შტრიხი ჩვენს წარმოდგენაში ხსნის არა ზედაპირულ (კოლორიტულ), არამედ შინაგან ჭრილს. ეს არის ფსიქოლოგიური შტრიხი, მისი მეშვეობით გახსნილია დუელიანტის შინაგანი მდგომარეობა და ვინაიდან ეს მდგომარეობა გაპირობებულია კრიზისული ვითარებით, დუელიანტის განცდაც წინააღმდეგობრივად იხსნება.

შესაძლოა, ამგვარი მოძრაობა ავტორმა წიგნიდან ამოიკითხა, სცენაზე ან ეკრანზე ნახა. ამას არა აქვს მნიშვნელობა. მთავარია ის, რომ მან ამ მოძრაობაში განჭვრიტა შინაგანი არსი, დაინახა ის, რის დამალვასაც ყველა დუელიანტი ცდილობდა და რაც ყველა რომანტიკულად აღწერილ დუელში საგანგებოდ არის მიჩქმალული.

არსებობს რეალისტური სურათებიც დუელიანტთა ორთაბრძოლისა.

ბუნებრივია, თუ მკითხველს პირველ რიგში მოაგონდება მერიმეს „ეტრუსკული ვაზა“, პუშკინის „გასროლა“ ან, ვთქვათ, პეჩორინის დუელი.

რასაკვირველია, ყველაფერი ეს რომანის ავტორის ცნობიერებაში (მისი ცოდნის ქვედა ფენაში) წევს და მაინც აქ ახალი, დამოუკიდებელი ფასეულობაა შექმნილი. ერთი ფუნჯის მოსმით მიკვლეულია მთავარი, არსებითი, შინაგანი განზომილება მოვლენისა.

ავტორის მიერ სინამდვილეში არნახული, ბიოგრაფიულად განუცდელი მოვლენა აქ შემოქმედებითად (ესთეტიკურად) ხილული და განცდილია.

როგორც ხედავთ, მე ამ შედარების ღირსებას ვამტკიცებ და იმ გარემოებასაც ვუსვამ ხაზს, რომ ეს დამახასიათებელი თვისებაა რომანის სტილისა.

მაგრამ დუელში გამარჯვებულის მიერ ლულაში ჩაბერვა მხოლოდ ერთი (მეორე) ნაწილია ამონერილი შედარებისა, მის პირველ ნაწილს ქაიხოსროს მიერ ლამპაში ჩაბერვა წარმოადგენს.

შედარებით კი გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს მხოლოდ ნაწილების თავისთავად რაობას, არამედ მათ ურთიერთკავშირს.

ჩემი აზრით, აქ ის შემთხვევაა, როცა ეს კავშირი, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, მოკლებულია აბსოლუტურ უეჭველობას. შესაძლოა, სხვა შემთხვევაში ჩვენ ასეთი უკმარობის გრძნობა არ გავგრძენოდა, მაგრამ ოთარ ჭილაძის რომანი ფსიქოლოგიური რომანია ამ სიტყვის სრული და დიდი მნიშვნელობით (რაზეც შემდგომ გვექნება საუბარი) და სწორედ ეს გარემოება განაპირობებს ალბათ ამგვარ პრეტენზიას მის მიმართ.

შევეცდები ესეც ავხსნა:

ქაიხოსროს სახე იმ მომენტამდე, სანამ მას ავტორი ლამპას ჩააქრობინებდეს (და ძირითადად შემდგომაც რომანის ბოლომდე) ისეა დახატული, რომ დუელიანტის მოძრაობა (როგორც გარეგანი, ისე შინაგანი) მის ფსიქოლოგიურ იერს მთლიანად ვერ მიესადაგება.

ლულაში ჩაბერვა, უპირველეს ყოვლისა, გრაციოზული მოძრაობაა, ეს არისტოკრატის უესტია, კეთილშობილი, ან კეთილშობილური ეტიკეტის მიხედვით აღზრდილი პიროვნების უესტია. აქ მნიშვნელობა არა აქვს იმას, მშიშარაა ეს პიროვნება თუ გულადი. მას ძვალში და რბილში აქვს გამჯდარი ერთი რწმენა: მოხდენილად, რაინდულად, გრაციოზულად უნდა მოიქცეს კრიტიკულ მომენტში.

ქაიხოსრო კი მთელი თავისი ფსიქიკით პლებეია, ბოგანოა, გაუთლელი სალდაფონია. გულადიც რომ იყოს (და არა შიშით გულამოჭმული), როგორადაც მას ავტორი გვაცნობს, ასეთი უესტი მაინც უცხოა მისთვის, მისი ბუნებისთვის, მისი ხასიათისთვის.

სიმართლისათვის უნდა ითქვას, რომ აქ საქმეს ნაწილობრივ ერთი გარემოება შეეღობის. ცოტა ხნის შემდეგ ჩვენ ერთგვარ ანალოგიას დავინახავთ (დუელიანტის მოძრაობასთან) იმ ეპიზოდში, სადაც მაიორი დამბაჩას ჩააცლის მუცელში თათარს.

მაგრამ ეს ანალოგია მხოლოდ ნაწილობრივ, მხოლოდ ფორმალურად შველის საქმეს.

რატომ ვამახვილებ მკითხველის ყურადღებას ამ გარემოებაზე.

პირდაპირ ვიტყვი: ოთარ ჭილაძის რომანში არის შედარებები, რომელთა ნაწილები თავისთავად უთუოდ საინტერესოა, ზოგჯერ ბრწყინვალეც, მაგრამ კავშირი ამ ნაწილთა შორის ყოველთვის არ არის ნაკარნახევი ბუნებრივი აუცილებლობით.

ასეთი შემთხვევები შედარებით ცოტაა, მათი რაოდენობა გაცილებით ნაკლებია შინაგანად გამართლებულ შედარებებზე, მაგრამ რამდენიმე ასეთი შედარება მაინც გვხვდება. და თუ მე არ მერიდება ამის ხაზგასმით აღნიშვნა, სწორედ იმის გამო, რომ ყოველივე ეს მხოლოდ გამონაკლისია, მხოლოდ საერთო წესის დარღვევაა.

(როცა ავტორი ნამდვილად იმარჯვებს და ამ გამარჯვებით სავსებით გვარწმუნებს თავის სიძლიერეში, თავის პოტენციურ შესაძლებლობებში, კრიტიკოსისთვის ფსიქოლოგიურად იოლია ამა თუ იმ ნაკლოვანებაზე მითითება: მან იცის, რომ ასეთი მწერალი უმკაცრეს კრიტიკასაც გაუძლებს).

სწორედ ეს გარემოება მაძლევს უფლებას ბოლომდე უშეღავათო ვიყო ოთარ ჭილაძისადმი.

ჩემთვის გაუგებარია და ამის გამო გაუმართლებელია აგრეთვე ასეთი შედარებაც: „ღმერთო, შენ მიშველე, ღმერთო, შენ მიშველე, — ჩურჩულებდა ანა. კი არ ჩურჩულებდა, თითქოს სისინებდა, გველივით, ველური კამით გამაძლარი გველივით, და მაიორს ისევ აებურძგნა ხორცი“.

„ველური კამით გამაძლარი გველის“ სახე კიდევ გვხვდება რომანში. რამდენიმე გვერდის შემდეგ ამ გველს სხვის ნასახლარზე მოსული ქაიხოსრო გადააწყდება. გველი აქ ავი წინათგრძნობის სიმბოლოა და ამდენად სრულად და ზუსტად ასრულებს თავის მხატვრულ ფუნქციას.

მაქსიმალური სიზუსტითაა გადმოცემული აქვე ქაიხოსროს უმწეობა და ძრწოლა გველის დანახვისას. („ქაიხოსრომ არ იცოდა როგორ უნდა მოეკლა გველი, სად სცემდა გული ამ გრძელსა და სლიპინა სხეულში. ზანტად, ნაწილ-ნაწილ რომ უჩინარდებოდა ბალახში“).

აქვე არის დეტალი, რომელიც თითქოს აკავშირებს გველის სახეს ანას სახესთან: ქაიხოსროს ეს გველი „ცრემლის ღვარღვარით შეეგება“, „ვერაგი და მოლალატე ცოლივით“.

და მაინც ჩემთვის ბოლომდე გაუგებარია, რისთვის დასჭირდა ოთარ ჭილაძეს ანას შედარება „კამით გამაძლარ გველთან“.

იქნებ მოიძებნოს ამის ახსნა? იქნებ გველი უმწეობის სიმბოლოა, რომელიც მასზე ძლიერი არსებისგან (ქაიხოსროსგან) „სისინით“ იცავს თავს?

მაგრამ ესეც მხოლოდ ნაწილობრივი, არასაკმარისი გამართლებაა ამ შედარებისა.

გველის სახე კიდევ მრავალ ისეთ ასოციაციას იწვევს მკითხველში, რაც ანას ხასიათს არამც და არამც არ შეესაბამება.

„ვერაგი და მოლალატი ცოლივით“ — შესაძლოა ავტორი ამ თვისებებზე ამახვილებს ყურადღებას?

„ვერაგი“ (იძულებით გავერაგებული) კიდევ ეთქმის ანას, მაგრამ „მოლალატი“ აშკარად შეუფერებელი ეპითეტი.

ერთი სიტყვით, გველის სახე ისევე ძნელად (არა თავისთავად, არა ბუნებრივად, არამედ მხოლოდ დაძალებით, ხელოვნური ძალდატანებით) უკავშირდება ანას სახეს, როგორც ლულაში ჩაბერვა ლამფის ჩაქრობას.

ამ კავშირის ბუნებრივ დამაჯერებლობას აქ ხელს უშლის (ყველაზე მეტად!) თვით ავტორის მიერ აქცენტირებული სხვა მეტაფორული სახე: „მერე ის (ანას პირველი ქმარი) მოკვდა და ანას თათარი შეეჩვია, როგორც უპატრონო ძროხას გველი, ან სხვა რა შეიძლებოდა დარქმეოდა მისსა და თათრის ურთიერთობას“.

აი, ეს ნამდვილად ზუსტი სახეა. იმდენად ორგანული და ბასრი, იმდენად ბუნებრივი, რომ ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე, თავისთავად ჩაიბეჭდება მკითხველის ცნობიერებაში.

ამიერიდან ანას მთავარი მეტაფორული ლაიტმოტივი სწორედ გველის მსხვერპლთანაა და, ცხადია, ამის გამო ამ სრულიად აშკარა და მარტივი მიზეზის გამო, გველთან შემდგომ მისივე შედარება მკითხველის შეგნებაში უსიამო აღრეულობას იწვევს.

აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ერთ დამახასიათებელ მოვლენასთან, რაც პირადად მე ოთარ ჭილაძის ნიჭისა და ოსტატობის დამახასიათებელ უკიდურესობად წარმომიდგება. ეს არის მისი სტილის უკანა მხარე (უკულმა გადმობრუნებული ოსტატობა).

მეტაფორული აზროვნების საოცარი, თავბრუდამხვევი სიმდიდრე, ცალკეულ შემთხვევებში (ვიმეორებ, მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევებში), თავისებური შეუკავებლობის, უზომობის იერს იძენს.

განა თვითონ ოთარ ჭილაძემ არ გვითხრა: „ან სხვა რა შეიძლებოდა დარქმეოდა მისსა (ანას) და თათრის ურთიერთობასო?“

და აი, მიუხედავად ამისა, მანვე ერთ-ერთ ამ პერსონაჟთაგანს სწორედ ის „დაარქვა“, ის ნიშანი მიანერა, რაც რომანის მთავარ მე-

ტაფორულ ფორმულაში („როგორც უპატრონო ძროხას გველი“) ჩვენ მისი ანტიპოდის ნიშნად ვინამეთ.

მკითხველის ესთეტიკურ აღქმას თავისი ლოგიკა, თავისი საკმაოდ მკაცრი კანონზომიერება აქვს. მისი ნებით თუ უნებლიეთ დარღვევა საპასუხოდ შეუთავსებლობის მტიკონეულ განცდას აღძრავს და თავისებური ესთეტიკური პროტესტის გრძნობას ბადებს მკითხველში.

ასოციაციათა შეუკავებლობა აქ სწორედ ამგვარი რეაქციით გვირგვინდება.

მართალია, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეს მხატვრის შეუკავებლობაა, იმ მხატვრისა, რომელიც ყოველ მოვლენას, ყოველ სურათს საგნობრივად ხედავს, და რომელმაც ამა თუ იმ მოძრაობაში სწორედ ასეთი მსგავსება, ასეთი შესატყვისობა შეამჩნია, და რომელიც შესაძლოა, მთელ ლექსს, ან, ვთქვათ, პროზაულ ესკიზს დასდებოდა საფუძვლად. მაგრამ რომანისტიკისათვის თავისთავად ზუსტ და გონებამახვილურად მიგნებულ დეტალზე გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს მთლიანობის ინტერესებს. რაგინდ შთამბეჭდავი არ უნდა იყოს თავისთავად ცალკეული შტრიხი, ცალკეული მხატვრული ხერხი, ამით მხოლოდ ადგილობრივი მნიშვნელობის ბრძოლა მოიგება. რომანისტი დიდ ომს აწარმოებს და მისთვის უპირველესი მნიშვნელობა მხატვრულ სტრატეგიას აქვს და არა ტაქტიკას.

აქამდე მე „შეუთავსებელი“ პარალელები აღვნიშნე:

არის რომანში რამდენიმე უბრალოდ ზედმეტი შედარებაც.

შორს რომ არ წავიდე, იქვე:

„ურუქელები გაუბედავად მიჰყვნენ ჭრაქების მოფარფატე სინათლეს. უკან, უპატრონოდ მიტოვებული სახლებისკენ რომ იხრებოდა, იკლაკნებოდა და იბრძოდა, მოტაცებულ გოგოსავით, ძალით რომ მიჰყავთ მომტაცებლებს მისთვის უცხო, მისთვის სახიფათო ქვეყანაში“.

ეს შედარება, მისი მეორე ნაწილის („მოტაცებული გოგოს“), უდაო მხატვრული ღირსების მიუხედავად, ზედმეტად მიმაჩნია, რადგან ის არაფერს არ ხსნის. არაფერს არ ეხმარება, არაფერზე არ „მუშაობს“.

ეს არის მშვენიერი, კაშკაშა, თვალწარმტაცი, მაგრამ ფუჭი გასროლა.

პარალელი აქ არაარსებითოს მსგავსებაზეა აგებული, თუნდაც იმიტომ, რომ „ჭრაქების სინათლეს“ ამ შემთხვევაში არავითარი „მისთვის სახიფათო“ ქვეყანა არ ემუქრება.

შესაძლოა, ეს შედარებაც მთელი ლექსის საფუძვლად ქცეულიყო, უფრო მეტიც, ეს თავისთავად უკვე ლექსია, თავისთავში დასრულებული პოეტური მინიატურა (იაპონური ტანკების მსგავსი).

მაგრამ რომანში ის თავის ფუნქციას ვერ ასრულებს. პირიქით ანელებს მოქმედების ექსპრესიას, რალაც არამთავარზე გადააქვს ჩვენი ყურადღება, მაშინ, როცა მკითხველი მოუთმენლად ელის ეპიზოდის განვითარებას.

მკითხველი ალბათ გაიკვირებს: რატომ ჩავაცივდი ამ წერილმანებს, ამ თითებზე ჩამოსათვლელ დეტალებს, იმას, რაც ჩემივე განცხადებით იშვიათად გვხვდება ამ ნაწარმოებში?

საქმე ისაა, რომ ოთარ ჭილაძის რომანში ერთმანეთს ებრძვის პოეტი და რომანისტი. ეს ბრძოლა უფრო თვალსაჩინო იყო მის პირველ რომანში („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“). აქ მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე. მაგრამ ბრძოლა მაინც გრძელდება. ხოლო მთავარი, რაც ამ რომანში ხდება და რაც, ჩემი ღრმა რწმენით, უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარია მისი ავტორისა, სწორედ ის გახლავთ, რომ ეს დიდი ბრძოლა დიდი გამარჯვებით სრულდება.

იმარჯვებს არა რომელიმე ერთი მხარე (პირველ რომანში, ჩემი აზრით, მაინც პოეტი სჯაბნიდა ეპიკოსს), არამედ ხელოვნება, პრინციპი.

გამარჯვება მიღწეულია ყოფილ მონინაალმდეგეთა შეთანხმებით, დამეგობრებით.

როგორც ასეთ შემთხვევაში იტყვიან: „იმარჯვებს მეგობრობა!“

პოეტი და რომანისტი ერთმანეთს ართმევენ ხელს და ერთ უღელში ებმებიან.

თითქოს ადვილი სათქმელია, მაგრამ რამხელა ტვირთია აზიდული ამ შეუღლებით და რა სიმალეზე!

ის, რაც თითოეულს ცალ-ცალკე სიზიფეს უმნეო როლში ჩააყენებდა, აქ თითქოს ფრთებად იქცა, პროზაული გრავიტაციის მომწუსხველი ძალა გადალახა და მშვენიერი, არნახული კამარა შეკრა ჰაერში!

აი, ის პირველი, წინასწარი შენიშვნები, რომლებიც მე რომანის კითხვისას გამიჩნდა. მკითხველი, როგორც სტუმრად მოსული უცხო კაცი, ვიდრე სახლში შევიდოდეს და მოზინადრეებს გაეცნობოდეს, ჯერ ეზო-გარემოს ათვალეირებს, შენობის შესასვლელ მხარეს აკვირდება და ამ წინასწარი შთაბეჭდილებით, ამ განწყობით შედის ბინაში. პირველი შთაბეჭდილება განსაკუთრებით ღრმაა და ხანგ-

რძლივი. შეიძლება აივნის რიკულის ერთმა ჩუქურთმამ ისეთი და-
ლი დატოვოს მეხსიერებაში, რომელსაც მომდევნო, ბევრად უფრო
მნიშვნელოვანი სანახაობა ვერაფრით ველარ ნაშლის.

მხატვრული ნაწარმოები პირველ რიგში თავისი ფორმით აღიქ-
მება, ვინაიდან სწორედ ფორმა ახდენს უშუალო ემოციურ ზემოქ-
მედებას. შინაარსის გაცნობიერება, ნაწარმოების სიღრმეთა
წვდომა, მისი შინაგანი კანონზომიერების გაგება შემდგომი საფე-
ხურებია ესთეტიკური აღქმისა.

როგორც ვხედავთ, ჩვენ უკვე საკმაო ყურადღება დავუთმეთ
რომანის ფასადს.

დროა ინტერიერშიც შევიხედოთ. აქ ჩვენ, ერთი შეხედვით, ნაც-
ნობი სახეები დაგვხვდებიან, მაგრამ, თუ კარგად დავუკვირდებით,
მათ იერში უჩვეულო შტრიხებსაც შევამჩნევთ.

ოთარ ჭილაძე ხასიათებს ხატავს, მაგრამ — არა მხოლოდ. ის ამავე
დროს ხატავს სხვადასხვა მსოფლმხედველობას. სხვადასხვა პოზიცი-
ას. ცხოვრებისა და მოქმედების სხვადასხვა წესს, სხვადასხვა თვალ-
საზრისს ცხოვრებაზე. ეს მხოლოდ ზოსიმე მღვდელს არ ეხება, რომე-
ლიც, სხვებთან შედარებით, უფრო აშკარად გამოხატავს თავის კრე-
დოს. იგივე ითქმის სხვებზეც, კერძოდ, რომანის მთავარ პერსონაჟზე.
ქაიხოსრო მარტო ხასიათი არ არის. ეს არის, ამავე დროს, პრინციპი,
რომელიც ცხოვრებისა და ამ ხასიათის ურთიერთობის შედეგად გამო-
მუშავდა. სხვა პირობებში მაიორის ხასიათს, შესაძლოა, სხვა გამოვ-
ლინება ჰქონოდა, სხვა მიმართულება მისცემოდა (ვთქვათ იმ შემთხ-
ვევაში, ის რომ ცხოვრებისაგან გადაღებული ყოფილიყო). ეს დაზუს-
ტება აუცილებელია, ვინაიდან, როცა ქვემოთ სიტყვა შეეხება „ხასი-
ათს“, ამ ცნებაში ნაგულისხმევი იქნება არა მხოლოდ მისი ჩვეულებ-
რივი გაგება, არამედ მსოფლმხედველობაც, პოზიციაც, პრინციპიც.

ქაიხოსრო თითქმის ტრაგიკული ხასიათია, თითქმის, — ვინაი-
დან მას აკლია ტრაგიკული ხასიათის ერთი თვისება: „მოზღვავე-
ბული უბედურების“ წინაშე აღმოჩენილი, მშობლიური ნაფუძარი-
დან ფესვებიანად ამოგლეჯილი, ის წელში გამართვას და შებრძო-
ლებას კი არ ცდილობს, მხოლოდ გადასარჩენ სოროს დაეძებს,
რომ სული მოითქვას.

მარადიული შიშია ჩამდგარი მის სულში და ეს შიში „მარადიული
თანხმობის“ პრინციპად იქცევა.

„მარადიული თანხმობა“ — ოთარ ჭილაძის სიტყვებია. ეს არის
ერთ-ერთი იმ ზუსტ განსაზღვრებათაგანი, რომლებიც ამ რომანში
გვხვდება.

ქაიხოსრო ეპოქალური ხასიათია. ის განსახიერებაა ჩვენი ეროვნული ორგანიზმის იმ ნაწილისა, რომელმაც ახალ დროში, ახალ ისტორიულ ვითარებაში გადარჩენის ელემენტარული, ბიოლოგიური გზა აირჩია. ეს არის კონფორმიზმის ეროვნული, ჩვენი ეროვნული ისტორიით გაპირობებული ნაირსახეობა. და, ამავე დროს, ზოგადადამიანური, გარკვეული თვალსაზრისით მარადიული ხასიათი.

სპეციფიკური ეროვნულ-ისტორიული ნიშნები ხელს არ უშლიან ამ ხასიათს იყოს ყველადროინდელი დაცემის, დეგრადირების, „თვითგანსხვისების“ გამომხატველი სახე.

„ვაუჟაცობა თავის გამოდება და სიკვდილი კი არაა, — ამბობს ქაიხოსრო, — არამედ გადარჩენა, რადაც არ უნდა დაგიჯდეს იგი“.

ეს ნაფიქრი სიტყვებია. არა მხოლოდ პერსონაჟის, არამედ ავტორის მიერ ნაფიქრი სიტყვებიც.

„გადარჩენა“ შემთხვევითი სიტყვა არ არის ოთარ ჭილაძისთვის. მას აქვს ერთი ლექსი, რომელიც სწორედ ეროვნული ორგანიზმის გადარჩენას ეხება.

„რაც მთავარია, უკვე გადარჩი“... — ასე იწყება ეს ლექსი.

„გადარჩენა“ აქ დადებით კონტექსტშია მოქცეული.

ახალ კონტექსტში ოთარ ჭილაძე ამ ცნების გადასინჯვას ახდენს.

„გადარჩენა“ აქ ნეგატიური, თავისივე ჭეშმარიტი შინაარსის უარმყოფელი მნიშვნელობით წარმოგვიდგება. აქ ის ფაქტიურად დალუპვის, შინაგანი დამხობის თვითლიკვიდაციის სინონიმია.

„გადარჩენა“ იმ გზით, რომელსაც ქაიხოსრო გულისხმობს, სიკვდილს უდრის.

მე უკვე ვთქვი, რომ ქაიხოსროს სახე ყველადროინდელი დაცემის ტიპურ ნიშანს ატარებს. აქ საჭიროა აღინიშნოს, რომ ეს არის ეროვნული ცნობიერების — სალი ხალხური წყაროებით ნასაზრდოები ეროვნული თვითშეგნების საბედისწერო კრიზისის — ამღვრევისა და დანრეტის ნიშანიც.

მსოფლიოს თითქმის ყველა ხალხს აქვს ერთი ანდაზა, რომელიც მისი პირველქმნილი სულიერი სიმრთელისა და ზნეობრივი სიჯანსაღის გამომხატველია.

ქართველმა ხალხმა ეს შეგნება რუსთაველის უკვდავი სტრიქონით გამოხატა:

სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა
სიკვდილი სახელოვანი.

ფილიპინებზე ყოფნის დროს ჩემი ყურადღება მიიქცია ერთმა სიტყვამ, რომელსაც აქ განსაკუთრებით ხშირად ხმარობენ. ეს სიტყვა ერთდროულად ნიშნავს ღირსებას, სინდისს და თავმოყვარეობას (ეთნოგრაფები აღნიშნავენ ფილიპინელების განსაკუთრებულ, ავადმყოფურობამდე გამძაფრებულ თავმოყვარეობას). ხალხურ აფორისტიკაში ეს თვისება ამგვარად გამოიხატა: „უკეთესია მოკვდე, ვიდრე თავმოყვარეობაშელახულმა იცოცხლო“.

დამახასიათებელია, რომ ფრანგებმა ანალოგიური მრწამსის გამოხატვისას თავისუფლების ცნებას მიანიჭეს უპირატესობა: „თავისუფალი სიცოცხლე ან სიკვდილი!“

ჩვენი საუკუნის ოცდაათიან წლებში ესპანელი რესპუბლიკელების წინამძღოლმა, ჩვენი დროის ერთ-ერთმა ულამაზესმა ქალმა ასე გამოხატა თავისი ხალხის გმირულ სულისკვეთება: „უმჯობესია ფეხზე მდგარი შეეგებო სიკვდილს, ვიდრე მუხლებზე დაჩოქილმა იცოცხლო“.

შეიძლება მთელი ანთოლოგიის შედგენა სხვადასხვა ენაზე ნათქვამი ამ, არსებითად, ერთი აზრის გამომხატველი სიტყვებისაგან.

ყველა მათგანის სათავე ხალხის რწმენაა, ხალხური სიბრძნეა.

მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ არსებობს სხვა შინაარსის სიტყვებიც, სხვა „სიბრძნეც“, რომელიც სწორედ ხალხის სხეულთან და სულთან საბედისწერო მონყვეტის მომენტებში აღმოცენდება ხოლმე.

ერთი ამ ცრუ სიბრძნეთაგანი ჩვენს საუკუნეში ასეთი ფორმულით გაცხადდა:

„ცოცხალი ლაჩარი უკეთესია, ვიდრე მკვდარი გმირი“.

ჟან ჟიონის ამ სამარცხვინო სენტენციაში თავისი გამოხატულება ჰპოვა, ეგრეთ ნოდებულის, „დაკარგული თაობის“ სულიერად ყველაზე უფრო დაკნინებული, ყველაზე უფრო გალატაკებული ფრთის ფსიქოლოგიამ.

ყველა ეპოქას ჰყავდა თავისი „დაკარგული თაობა“. ესენი იყვნენ დროის ნაბოლარები, ეპოქის მიერ ხრწნისა და გამოფიტვის ასაკში ჩასახული არსებები.

შეიძლება ითქვას, რომ ოთარ ჭილაძის შიშნაჭამი მაიორიც (ქაიხოსრო) თავისი საუკუნის „დაკარგული თაობის“ ტიპური წარმომადგენელია. უფრო ზუსტად — ამ თაობის ყველაზე უნიათო, უკიდურეს წერტილამდე დაშვებული, სულიერად დაჩაჩანაკებული ფრთის წარმომადგენელი.

მისი ბიოლოგიური კონფორმიზმი ბოლომდე გაშიშვლებულია, თითქმის მთლიანადაა მოკლებული რაიმე ესთეტიკურ საფარ-

ველს, რაიმე გარეგან, თუნდაც მოჩვენებითს ბრწყინვალეობას (გარდა საექვო გზით ნაშოვნი ეპოლეტიებისა).

ქაიხოსრო ცენტრალური ფიგურაა რომანში — კომპოზიციურად, და რაც მთავარია, მსოფლმხედველობრივად.

ის რომანის ცენტრში დგას და თითქმის ყველა სახე ამ ნაწარმოებისა, ყველა ხასიათი (ფართო გაგებით) მას უპირისპირდება, ასე თუ ისე განზიდულია ამ ცენტრისგან.

რომანის კომპოზიცია ისეა გააზრებული, რომ ჩვენ თითქმის თვალნათლივ ვხედავთ ამ ცენტრის გარშემო ახალ-ახალი წრეების აღმოცენებას.

ქაიხოსრო თითქოს ის ქვაა, რომელიც დამდგარ წყალში ჩავარდა და მის გარშემო რიგ-რიგობით იშლებიან სხვადასხვა სიდიდის წრეები. ნაწარმოების თითოეულ პერსონაჟს თავისი ორბიტა აქვს და მეტნაკლებად დაშორებულია ცენტრალურ სხეულს.

რომანის ტექნიკის თვალსაზრისით, ქაიხოსრო ყველა ამ სხეულის შემაერთებელი ღერძია. მსოფლმხედველობრივად ის მათი განმზიდველი ძალაა.

თითქმის ყველა მთავარი პერსონაჟის ხასიათი ქაიხოსროსთან დაპირისპირების შედეგად იხსნება ბოლომდე, მასთან შეხების ნერტილში მჟღავნდება განსაკუთრებით მკაფიოდ.

ქაიხოსროს იდეოლოგიური ანტიპოღია მამა ზოსიმე, მის სამუდამოდ მიძინებული და ამ ძილში განლეული სინდისის, რწმენისა და კაცთმოყვარეობის ამო მჩხრეკელი.

თათარი ქაიხოსროს უპირისპირდება თავისი ტემპერამენტით, ხასიათის სილალით და ვნების ველური უშუალობით (ე.ი. იმ თვისებებით, რაც შიშნაჭამ მაიორს მთლიანად ატროფირებული აქვს. გარდა ამისა, თათარი მაიორთან დაპირისპირებულია სიმბოლური პლანითაც, როგორც მისი წინამორბედი მტარვალი და მოძალადე).

ანა რომანის ცენტრალურ პერსონაჟს უპირისპირდება, როგორც მსხვერპლი ჯალათს, როგორც მისი ლაჩრული სისასტიკის საცდელი ქვა, როგორც გასათელ საგნად ქცეული არსება, რომელშიც ამ მეთოდური ძალდატანების შედეგად შურისძიების ყოვლისმშთანთქმელი ენერგია ილვიძებს.

გიორგი — როგორც „მჩაგვრელ ბედის“ ნებაყოფლობით მიმღები კეთილი სული, რომელიც, თავისი მამინაცვლისაგან განსხვავებით, უდრტივნველად ნებდება ღვთის განაჩენს (მისი სიკეთისა და მშვენიერების აპოთეოზი უწინააღმდეგო სიკვდილია).

ბაბუცა (ქაიხოსროს რძალი) — როგორც ბანოვანი მდაბიოს.

ალათია — როგორც სხვებზე გადაგებული, უანგარო არსება (მარადი ძიძა) გულგამომშრალ ეგოისტს და მესაკუთრეს.

ნიკო — როგორც მისი მთავარი კერპის (თვითკერძობის) უარმყოფელი, უფრო ზუსტად კი — როგორც ქაიხოსროს შმორიან სამყაროდან, მისი ნერწყვით ნაქსოვ აბლაბუდიდან სასნაულით გამსხლტარი (ისე, რომ აქაური შხამის ერთი წვეთიც არ შეხებია), სიკეთის დიდ გზაზე გასული უაბჯრო რაინდი.

ანეტა — როგორც ქალწულებრივი უმწეობა, რომელიც საკუთარი სისუფთავის გადასარჩენად ერთადერთ გზას გაქცევაში ხედავს — ჩეხოვის „სამი დის“ უკანასკნელი ნატვრის აღმსრულებელი, თავისი წაბილწული, უმონყალოდ ნაჯიჯგნი ბუდიდან უცნობი სივრცეებისკენ გაფრენილი არსენა, რომელსაც ფრთებდამსხვრეულს აბრუნებენ პაპისეულ სახლში.

ალექსანდრე — როგორც ქაიხოსროს აქტიური მოსისხლე, დაუძინებელი მტერი, მისივე შხამით და ბალღამით ნაკვები, ნაღველგასივებული ძეცთომილი, რომელიც ვიდრე თავისი შეურიგებლობის ნამდვილ გამოსავალს იპოვნიდეს, სამაგიეროს გადახდის ოცნებით სულდგმულობს.

დაბოლოს:

ქაიხოსროს ზნეობრივი ანტიპოდია — ექიმი ჯანდიერი, მისი მრწამსისა და მისი ცხოვრების წესის სრული ანტითეზა — ქცევით, გარეგნობით, მსჯელობის, მეტყველებისა თუ მოძრაობის მანერით, ეს არის ბრწყინვალედ ჩაფიქრებული (და ნაწილობრივ ასევე ბრწყინვალედ ხორცშესხმული) სახე იდეალური გმირისა. და, ამავე დროს, ეს არის ყველა იდეალური გმირის (საერთოდ ამ კონცეფციის) თავისებური უარყოფაც. ყოველ მის გამოჩენას თან მოჰყვება რალაც შორეული, მაკაბელთათვის უცნობი, იღუმალი სივრცეებიდან მომდინარე სინათლის შეგრძნება. და ამ სახესვე რომანში შემოაქვს ერთი მუდმივი კითხვა: „რა სჭირს ადამიანს?!“

ეს, მართლაც, მარადი კითხვაა, კაცობრიობის ისტორიის ერთ-ერთი „წყეულ“ კითხვათაგანი. პირადად ჩემთვის ეს სამი სიტყვა ისევე მკვეთრად და შთამბეჭდავად ჟღერს, — ისეთივე ბუნებრივი გარდუვალობით, როგორც, მაგალითად „სრულდიდ ქმნილებას რა შეფერის?“ ან „сколько не старались люди“, — მოძებნილია ზუსტი ფორმულა, აბსოლუტურად სწორი ინტონაცია, რომელიც ფსიქოლოგიურად შეესაბამება და სრული სისავსით გამოხატავს ექიმ ჯანდიერის ხასიათს და პოზიციას.

ექიმი ჯანდიერი მაიორისაგან განსხვავებით ყველაფერს აკეთებს ფაქიზად, მსუბუქად, მომხიბვლელად, ბრძნულად. ის სიკეთის კეთების უბადლო ოსტატია — ნამდვილი ვირტუოზი. მაგრამ ის მარტო ბრძნულად კი არ იქცევა, მართლა ბრძენია. ეს კი მისთვის ერთ საშინელებას ნიშნავს. ექიმ ჯანდიერს (ისე, როგორც რომანის ავტორს), სამწუხაროდ, მშვენივრად ესმის, რომ ყველაფერი, რაც მისი სუფთა და ლამაზი თითებით კეთდება, მხოლოდ ილუზიაა სიკეთისა, მხოლოდ ნახევარტონებია. ვინაიდან ექიმმა ჯანდიერმა იცის, რომ ადამიანის განკურნვა — სრული მნიშვნელობით — შეუძლებელია. ამიტომ არის, რომ მის ნათელ სახეს სევდის შარავანდედი დაჰყვება თან.

როგორც მკითხველმა, მინდა შევნიშნო: დასანანია, რომ ავტორმა ბოლომდე არ განავითარა ეს სახე. თითქოს რაღაც დააკლო, რაღაც ბოლომდე არ გვითხრა მის შესახებ, ადრე გაიყვანა მოქმედების სარბიელიდან.

როგორც ლიტერატორი, მე ვცდილობ ამის ახსნას ამ პერსონაჟის სპეციფიკური ფუნქციით: ასეთ გმირებს ჩვეულებრივ მხოლოდ ეზიპოდური როლების შესრულება ხელენიფებათ ლიტერატურაში. გარდა ამისა, შესაძლოა, მკითხველში სინანულის გამოწვევა (გმირის სცენიდან ადრე გაყვანის გამო) დამსახურებადაც ჩაეთვალოს ავტორს.

მე ჩამოვთვალე რომანის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი პერსონაჟის სახე, გარდა ერთისა.

ეს გახლავთ პეტრე — ქაიხოსროს ვაჟიშვილი. ცხადია, ის არ დამეინყნია და თუ ბოლოსთვის მოვიტოვე, მხოლოდ იმიტომ, რომ, განსხვავებით ყველა ზემოხსენებული სახისგან, ის არამც და არამც არ უპირისპირდება ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟს.

პეტრე ღვიძლი პირმშოა ქაიხოსროსი — მისი უმუშალო გაგრძელება. ის იგივე ქაიხოსროა, ოღონდ უკვე მინაში ფესვგამდგარი, საბოლოოდ „ნატურალიზებული“, გაგლექსაცებული.

ეს სახე ქართულ მწერლობაში შექმნილ გლეხთა სახების მხატვრულად ყველაზე სრულყოფილ რიგს განეკუთვნება.

მაგრამ პეტრე მარტო ბობოლა გლეხის ტიპური სახე როდია, ის საერთოდ მესაკუთრის, საგანთა მონის, პირუტყვობამდე დასული თავკერძობის განსახიერებაა.

ამ სახეს ჩვენ სხვადასხვა რაკურსით ვხედავთ, მისი ფსიქიკა მისი სულიერი „ავლა-დიდება“ სხვადასხვა ჭრილში იხსნება და ყოველი ახალი მდგომარეობა ახალ შტრიხს მატებს მის ხასიათს.

ბავშვობაში ეს „მამისერთა და მამისიმედი“ პეტრე ქათმებს ქვით უჩიჩქავებს ნისკარტებს და ცოცხალ წინილებს ყელამდე მარხავს მზეზე გახურებულ სილაში. სიყმანვილეში — სულს ხდის საკუთარ დედას, სხვა მამის შვილი უფრო გიყვარსო. სიჭარმაგეში დინჯდება, დარბაისლდება. ხოლო სულ ბოლოს რაღაც მბჟუტავ სინათლესავითაც კი გაკრთება მის გონებაში — საკუთარი ცხოვრების სიცარიელის შეგნებით გამოწვეული სინანულის მსგავსი გრძნობა.

პეტრემ რომ ნამდვილი სიყვარული არ იცის, ძუნწი რომაა და გაიძვერა, ამას კითხვაც არ უნდა.

მაგრამ ამასთან ერთად მას აქვს თავისი, „პეტრესეული“, ინდივიდუალური თვისებებიც და ამ თვისებებში კიედვე უფრო ღრმად ჩანს მისი უნივერსალური მესაკუთრული ბუნება.

ის ურწმუნოა და, ამავე დროს, ღვთისმობშიში. ეს შტრიხი ავტორს თითქოს გაკვრითა აქვს მინიშნებული და მაინც სწორედ ესაა ცხოვრებისადმი პეტრეს დამოკიდებულების გასაღები.

„— ეგ გიორგის სულია. დედას მოაკითხა — თქვა ზოსიმე მღვდელმა (ირემზე) და მოჟუჟუნე თვალები ქაიხოსროს მიაშუქა. მერე პირჯვარი გადაიწერა და დაამატა: დიდება შენდა ღმერთოო.“

„— გიორგის სული არაა... — შეხედა ზოსიმე მღვდელს ეჭვის ღიმილით დაღრეჯილმა პეტრემ.“

— გიორგის სულია. გაანათლოს უფალმა, — თქვა ზოსიმე მღვდელმა.

პეტრესკენ არც გაუხედავს, მაგრამ დარწმუნებული იყო, ყოველ შემთხვევისთვის, პეტრეც რომ გადაიწერდა პირჯვარს: ჯერ გაუბედავად, მერე კი სწრაფად, რამდენჯერმე ზედიზედ“.

ეს ფაქტიურად არშემდგარი მოძრაობა კიდევე უფრო მნიშვნელოვანია პეტრეს ხასიათის გასაგებად, ვინაიდან იგი ზოსიმე მღვდლის უტყუარი ინტუიციითაა ნავარაუდევია.

ეს ერთ-ერთი ყველაზე საგულისხმო ჭრილია მისი ფსიქიკისა, რომელსაც ავტორი სულ რამდენიმე წამით აშისვლებს.

პეტრეს არაფრის არ წამს (გარდა თავისი ერთადერთი კერპისა), არც სასწაულის, არც მშვენიერების, არც უბრალო ადამიანური სიკეთის. მისი ერთადერთი სარწმუნოება ყოველგვარი ილუზიებისაგან გათავისუფლებული პრაგმატიზმია. მაგრამ სწორედ ამ რწმენის აღმსარებლობა უბიძგებს მას ღვთისმობშიშობისაკენ („ყოველ შემთხვევისათვის“). მესაკუთრე ყოველგვარი ხიფათისგან უნდა იყოს დაზღვეული. ყველა ხვრელი უნდა ამოიგმანოს საიმედოდ,

რომ მისი ქონება, მისი მესაკუთრული კეთილდღეობა გარანტირებული იყოს ნებისმიერი, თუნდაც მხოლოდ თეორიულად დასაშვები საშიშროებისაგან.

ამიტომ იწერს იგი ასე გულმოდგინედ პირჯვარს და ამიტომვე მარხავს შემდეგ ირემს ქრისტიანული წესით.

და კიდევ: პეტრე დიდხანს აპირებს ცხოვრებას ამქვეყნად და სიკვდილის შემდეგაც ვარაუდობს ხანგრძლივად არსებობას იმ ნივთებში, რომლებთანაც მთელი თავისი მარტივი არსებითაა შესისხლხორცებული.

პეტრეს აზრადაც არ მოსდის, რომ მისი სამყარო უკვე განწირულია და ველარაფერი შეაჩერებს მის რღვევას. ესეც მესაკუთრის მყარი, დაკორძებული ფსიქოლოგიის შედეგია.

ქართულ კრიტიკაში უკვე ითქვა, რომ თავისი შინაარსით „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ ახლო დგას თანამედროვე დასავლურ რომანთან, ვინაიდან ეს არის ოჯახის ისტორია, „საოჯახო“ რომანი.

სანიშნულად გახსენებულ იქნა, კერძოდ, ფოლკნერის რომანები სპოუნსებისა და კომსონების ცხოვრებაზე. ფოლკნერის შეწახება ჩვენი მოგვიხდება შემდგომ. აქ კი უნდა შევნიშნო, რომ ოჯახის რომანი წინა ეპოქებისთვისაც არანაკლებ დამახასიათებელია და თანამედროვეობის მონაპოვრად ვერ ჩაითვლება.

საოჯახო ეპოპეაა, კერძოდ, ემილ ზოლას „მაკარროგუნონები“ — თაობათა ცხოვრებაზე შექმნილი რომანების სერია. საერთოდ საოჯახო რომანი კრიტიკული რეალიზმის წიაღში აღმოცენდა. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში შეიქმნა მისი კლასიკური ნიმუშები: გოლსუორსის „საგა“, თომას მანის „ბუდენბროკები“, ფოიხტვანგერის „ოპენგეიმთა ოჯახი“, როჟე მარტენ დიუ გარის „ტიბოთა ოჯახი“, რუსული ლიტერატურიდან, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ გორკის „არტამონოვების საქმე“, რომელიც ამ თვალსაზრისით ტრადიციის დანყებას კი არ მოასწავებს რუსულ ლიტერატურაში, არამედ მის დაგვირგვინებას.

ფოლკნერის შემოქმედებასთან ოთარ ჭილაძის რომანს სხვა შეხების ნერტილებიც აქვს.

ერიკ აუერბახი თავის წიგნში „მიმესისი“ ვირჯინი ვულფის რომანის განხილვას შენიშნავს:

„რომანის თანამედროვე ტექნიკისთვის... ყველაზე არსებითია ნამდვილი, ობიექტურ სინამდვილესთან დაახლოების სურვილი. ისეთი დაახლოებისა, რომელიც ხორციელდება მრავალი სუბიექტური შთაბეჭდილების მეშვეობით. ეს შთაბეჭდილებები სრულიად

სხვადასხვა პირთა მიერ არის მიღებული, სხვადასხვა დროს. ასეთია რომანის თანამედროვე ტექნიკის პრინციპული განსხვავება იმ ინდივიდუალისტური სუბიექტივიზმისაგან, რომელიც იცნობს მხოლოდ ერთ ადამიანს, ჩვეულებრივ საკმაოდ უცნაურს და მხოლოდ მის შეხედულებას (სინამდვილის ხედვას) უწევს ანგარიშს".

ეს მოსაზრება გარკვეულ კონტექსტშია მოქცეული და მოკლედ მოგახსენებთ ამის შესახებ, რომ ყველაფერი ნათელი გახდეს.

„ინდივიდუალისტურ სუბიექტივიზმში“ აუერბახი არავითარ საშინელებას არ გულისხმობს. მას მხედველობაში აქვს ტექნიკა — მხატვრული ხერხი. კერძოდ, ის ასახელებს ორ ნაწარმოებს: ფლობერის „მადამ ბოვარის“ და გიუსმანსის რომანს „მდინარების სანინაალმდეგოდ“. ორივე ამ ნაწარმოებში სინამდვილე ასახულია ხედვის ერთი წერტილიდან.

ეს არის რომანის მთავარი პერსონაჟის ხედვის წერტილი.

თუ ჩვენ დავივიწყებთ იმას, რომ ამ შემთხვევაში, როგორც ფლობერის რომანის მთავარი პერსონაჟის — ემა ბოვარის, ასევე, განსაკუთრებით, გიუსმანსის რომანის გმირის ხასიათები განსაკუთრებულია, მეტნაკლებად ექსტრავაგანტულია და ვიგულისხმებთ მთავარს — ტექნიკის არსებითს პრინციპს, მაგრამ ამ რკალშივე შეიძლება მოვაქციოთ XIX საუკუნის მთელი რიგი სხვა ნაწარმოებებისა.

ამ ტექნიკით არის დაწერილი, სხვათა შორის, თავიდან ბოლომდე ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“.

ყველაფერს, რაც ამ რომანში ხდება, ჩვენ ვხედავთ ერთი თვალით. ეს არის მისი მთავარი გმირი, გაბროს თვალი. ამდენად გაბრო მარტო ობიექტი არ არის ამ ნაწარმოებისა. ის აქ სუბიექტის ფუნქციასაც ასრულებს. თანამედროვე რომანში სხვა მდგომარეობაა (მხედველობაში გვაქვს თანამედროვე დასავლური რომანი), ერიჰ აუერბახის სიტყვით, ეს არის მრავალსუბიექტიანი რომანი. ჩვენ საქმე გვაქვს „მრავალსუბიექტიან ცნობიერებასთან“ და სწორედ ეს განსაზღვრავს ამ რომანის სტილს.

აუერბახი აქ არ ასახელებს ფოლკნერს, მაგრამ მე ვიტყვოდი, რომ ფოლკნერის ცნობილი რომანი „ხმაური და მძვინვარება“ მრავალსუბიექტიანობის ქრესტომათიული ნიმუშია თანამედროვე პროზაში.

სინამდვილე (ერთი და იგივე კონკრეტული სინამდვილე) აქ დანახულია პარალელურად რამდენიმე თვალით. ეს არის კომპოსონების ოჯახის სამი წევრის თვალი.

გვაქვს თუ არა ჩვენ საფუძველი იმისათვის, რომ ოთარ ჭილაძის ამ რომანთან დაკავშირებითაც ვისაუბროთ მრავალსუბიექტიანობაზე, მრავალ სუბიექტიანი ცნობიერების ასახვაზე? — უთუოდ.

სინამდვილე აქაც ხედვის რამდენიმე წერტილიდან არის წარმოსახული.

ეს არის უმთავრესად ქაიხოსროს ხედვის წერტილი. მეტ-ნაკლებად კი — თათრის ხედვის წერტილი, ანას ხედვის, გიორგის ხედვის, პეტრეს ხედვის წერტილი, ანეტას ხედვის წერტილი და, საბოლოოდ და განსაკუთრებით, ალექსანდრეს ხედვის წერტილი. სხვა მოქმედ პირებს ასეთი განსაკუთრებული პრივილეგია არ გააჩნიათ.

არის მომენტები, როდესაც ჩვენ სინამდვილეს ვხედავთ ძირითადად ისე, როგორც მას ზემოთდასახელებული პერსონაჟები აღიქვამენ. ამის გამო ეს სინამდვილე სხვადასხვა კუთხით იხსნება ჩვენს თვალწინ. ხდება ისეც, რომ ჩვენ სხვადასხვა თვალსაზრისით განვიხილავთ და ვაფასებთ ერთსა და იმავე კონკრეტულ მოვლენას (მაგალითად, მაიორისა და თათრის შეტაკებას, რომელსაც სხვადასხვა დროს ოთხი სხვადასხვა პერსონაჟი იგონებს და აფასებს).

და მაინც მრავალსუბიექტიანი ცნობიერების პრინციპი ამ რომანში მოკლებულია იმ აბსოლუტურ მნიშვნელობას, რითაც ის ფოლკნერის „ხმაურში და მძვინვარებაში“ ან იგივე ვირჯინი ვულფის რომანში („გასეირნება შუქურისაკენ“) წარმოგვიდგება (ერიკ აუერბახის დახასიათების მიხედვით). უკანასკნელთან განსხვავებით ავტორი ამ რომანში მხოლოდ ნაწილობრივ დგება განზე, ისე, რომ მისი მაორგანიზებელი და შემფასებელი ფუნქცია არამც და არამც არ უქმდება.

მთავარი აქ ის არის, რომ რომანის ახალი ტექნიკის ელემენტები ამ ნაწარმოებში მოქმედებენ არა დამოუკიდებლად და არა სრული დატვირთვით, არამედ როგორც მთლიანობის შემადგენელი ნაწილები — ამ ნაწილთა ერთი რიგი.

ეს მთლიანობა კი საბოლოოდ მაინც კლასიკურ წესს ემორჩილება.

ოთარ ჭილაძის რომანში კლასიკური ტექნიკა გამდიდრებულია თანამედროვე ტექნიკის ელემენტებით.

ასეთია ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი ძირითადი ესთეტიკური ფორმულა.

ერთი სიტყვით, ეს ნაწარმოები კიდევაც ჰგავს თანამედროვე დასავლურ რომანს (კერძოდ ფოლკნერის „ხმაურს და მძვინვარებას“) და არც ჰგავს. ვინაიდან მას აქვს თავისი საკუთარი მოდელი.

იგივე შეიძლება ითქვას ოთარ ჭილაძის იმ გმირზე, რომელსაც საბოლოოდ რომანის მთავარი კონცეპტუალური გეზის განვითარება ეკისრება.

ალექსანდრეს ამბოხი და განდგომა საკუთარი ოჯახისაგან, მისი სულიერი მიუსაფრობა და აქეთ-იქით ნვეტიება გარკვეულ მომენტამდე, თითქოს იმავე იმპულსებით წარიმართება, რაც კომპოსონების ოჯახის ყველაზე ტრაგიკულ ნაშეირს გვენტინს ამოძრავებს.

ცხადია, აქ არავითარ დასესხებას ან მიბაძვას არა აქვს ადგილი. ეს არის გარკვეული თვალსაზრისით ტიპური მოვლენა:

როდესაც ოჯახში რალაც არსებითი რიგზე არ არის, როცა მისი საყრდენები მოშლილია, ის თავისივე წიაღიდან გამოპყოფს საკუთარ ანტიპოდს, უარმყოფელს.

ასეთია ამ ორი გმირის (კვენტინ კომპსონის და ალექსანდრე მაკაბელის) საერთო სტრუქტურული ნიშანი. მაგრამ მსგავსება არსებითად აქ მთავრდება. ფოლკნერის გმირისთვის ერთადერთი გამოსავალი იმ წინააღმდეგობებიდან, მისი ცნობიერება რომ ჩიხში მოაქციეს — თვითმკვლელობაა. მართალია, მასაც ხვდება ამ გზაზე უმწეო არსება — ბავშვი, რომლის გადასარჩენად ზრუნვა ერთხანს შეაყოვნებს მის მოძრაობას ამ მიმართულებით, მაგრამ ეს მხოლოდ დროებითი შეყოვნებაა. კვენტინ კომპსონის შეჩერება უკვე შეუძლებელია. თვითუარყოფა, თვითმოსპობა მას თვითონ ცხოვრებამ მიუსაჯა. ასეთია მისი ხვედრი, ასეთი განაჩენი გამოაქვს მისთვის ავტორს.

ოთარ ჭილაძის გმირი ამ გზას არ იმეორებს. იმ სხვა სამყაროს პირმშოა — სხვა რეალური სინამდვილისა და სხვა ესთეტიკური სისტემის წარმონაქმნი (საინტერესოა ერთი უკულმა დამთხვევა. ორივე გმირის ბიოგრაფიაში გადამწყვეტ როლს დის მოქმედება თამაშობს. იმას, რაც კვენტინს ლუპავს, ალექსანდრესთვის გადარჩენა მოაქვს). სწორედ ეს სამყარო არ აძლევს მას სრული კაპიტულაციის, — სულიერი და ფიზიკური თვითლიკვიდაციის უფლებას.

აქ ორი ძალა მოქმედებს ერთდროულად. ერთი მხრივ, ის გარემოება, რომ სწორედ ალექსანდრეზეა დამოკიდებული საკუთარი კერის, კონკრეტული ოჯახური უჯრედის, ან, თუ სიმბოლურ ასპექტში გავიხარებთ, კონკრეტულ-ეროვნული ორგანიზმის გადარჩენა. ხოლო, მეორე მხრივ, ის გარემოება, რომ ასეთი თვითლიკვიდაციის უფლებას მას არ აძლევს ავტორი — ქართველი მწერალი ოთარ ჭილაძე.

ალექსანდრეს არა აქვს იმის უფლება, რისკენაც ის მიიღტვის. რა მიმართულებითაც ის გამუდმებით (გარკვეულ ნერტილამდე) მოძრაობს.

ის უნდა აუცილებლად გადარჩეს — გადარჩეს ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, არა როგორც ქაიხოსრო, არამედ როგორც ალექსანდრე — ახალი ადამიანი, ახალი მოდგმის მამამთავარი. მან უნდა მისცეს დასაბამი ახალ ცხოვრებას, არსებობის ახალ, უფრო მაღალ ფორმას.

ამისთვის ის უნდა გადარჩეს არა მხოლოდ სიძულვილის ხარჯზე, არა მხოლოდ შურისძიებით, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, სიყვარულით — სწორედ სიყვარულით ნაკარნახევი მოქმედებით უნდა განახორციელოს ჭეშმარიტი თვითდამკვიდრების აქტი.

ვფიქრობ, რომ აქ ცხოვრების ლოგიკა და მწერლის ლოგიკა სრულ თანხმობაშია.

ერთი სიტყვით, ალექსანდრეს უთუოდ ბევრი რამ ანათესავებს თანამედროვე დასავლური რომანის გმირთან, (კვენტინ კომპსონთან და მის ურიცხვ ორეულებთან). ისიც სასონარკვეთის, უმწვავესი შინაგანი კრიზისის, პირველად ზნეობრივ საყრდენთა დაკარგვის, მძაფრი ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობების შედეგად ჩამოყალიბებული პიროვნებაა. მაგრამ ყველა ამ განწირულ გმირთან, ყველა ამ უმოწყალოდ ნაგვემ, მიუსაფარ, სევდანყველილ გმირებთან განსხვავებით ის მაინც აგნებს გამოსავალს — იმ კარიბჭეს, რომლის თაღზე ჰუმანურობის ძველისძველი მოვლენებია ამოტვიფრული.

ასე სახიერდება მის ხვედრში, მის თავგადასავალში სამი სანყისი — ადამიანური, ეროვნული და ისტორიული.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ საჭიროდ მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ ო.ჭილაძის რომანის პერსონაჟები ქმნიან თავისებურ მთლიანობას (როგორც ჩვეულებრივ ამბობენ, ხასიათთა გალერეას).

და ეს მთლიანობა არსებითად ასახავს ერის ისტორიას გარკვეულ მონაკვეთზე. უფრო ზუსტად კი, ერის იმ ნაწილისას, რომელსაც ჩვენ სიტყვა „ხალხს“ ვგულისხმობთ, ვინაიდან XIX საუკუნეში საქართველოში „ხალხს“ — მატერიალურ ღირებულებათა შემოქმედ მთავარ ძალას — სწორედ გლეხკაცობა წარმოადგენდა.

აუცილებელია კიდევ ერთი პრინციპული დაზუსტება.

ოთარ ჭილაძის რომანი ისტორიული რომანი არ არის, ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით. ეს არის პრინციპულად ახალი ტიპის რომანი, რომელშიც პოლიტიკური მოვლენები, ფართო საზოგადო-

ებრივი რეზონანსის ფაქტები არსებითად მხოლოდ ქვეტექსტში იგულისხმება.

აქ მთავარია ქართველი ხალხის, ქართველობის ფსიქოლოგიური ისტორია — ამ ისტორიის მთავარი მოტივები, მთავარი საფეხურები მთელი ეპოქის მანძილზე.

ჩვენ თვალწინაა მთლიანი სისტემა და, ამავე დროს, ამ სისტემის ევოლუციის სურათი.

ჩემი აზრით, ამ სისტემაში არის ზოგიერთი ბზარი.

მართალია, ისინი ვერ არღვევს მთლიანობის შთაბეჭდილებას, მაგრამ, ასეა თუ ისე, მაინც ეხამუშება თვალს.

საჭიროდ მიმაჩნია ზოგიერთი მათგანის აღნიშვნა.

ვფიქრობ, რომ ოთარ ჭილაძის რომანში არის ერთი ზედმეტი პერსონაჟი. ეს გახლავთ პეტრეს მეორე ცოლის, დუსას გონებაჩლუნგი ბიჭის სახე. ის აქ არსებითად არავითარ ფუნქციას არ ასრულებს, ან თუ ასრულებს, იმდენად უმნიშვნელოსა და უმგვანოს, რომ ჯობდა, საერთოდ არ გამოჩენილიყო. დუსას ბიჭის არსებობა რომანში შეიძლება მხოლოდ ამგვარად აიხსნას: მისი მაკაბელთა სახლში შესვლა კიდევ ერთი, დამატებითი გარემოებაა, რაც ანეტას სახლიდან გაქცევას გადაწყვეტინებს. მაგრამ ეს მხოლოდ დამხმარე, არაარსებითი ფუნქციაა.

სხვათა შორის იმავე ფოლკნერს, ჩვენ მიერ უკვე ნახსენებ რომანში, ერთ-ერთ ცენტრალურ ფიგურად გამოყვანილი ჰყავს ამგვარი სახე — კომპსონების დებილი ვაჟიშვილი ბენჯი.

„ხმაურსა და მძვინვარებაში“ ამ სახეს ეკისრება უალრესად მნიშვნელოვანი ესთეტიკური ფუნქცია. მისი თვალით ჩვენ ვხედავთ იმას, რასაც რომანის ნორმალური პერსონაჟები ვერ ამჩნევენ.

დუსას ბიჭის სახეს ასეთი თავისთავადი მნიშვნელობა არ გააჩნია.

ამის გამო ის ზედმეტ სხეულად გამოიყურება რომანში, მაგრამ მთავარი მარტო ეს არ არის. ეს სახე გაუმართლებელია არა მხოლოდ ესთეტიკურად, არამედ ეთიკურადაც.

ბენჯი კომპსონი მხურვალე თანაგრძნობას იწვევს მკითხველში.

დუსას ბიჭი — მხოლოდ ზიზლს. ეს ის ზიზლი არ არის, რომელიც შემდგომ სხვა, უფრო ძლიერმა გრძნობამ უნდა შეცვალოს, როგორც ეს ხდება, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობის“ დასაწყისში, სადაც ავტორი შეუფერავად, თითქმის ნატურალისტურად აღწერს დაერდომილ გაბროს გარეგნობას, რათა თანდათან ამ საზიზლარი სურათით აღძრული შთაბეჭდილება სიბრა-

ლულისა და თანალმობის ღრმა განცდით შეგვიცვალოს (აქ ილია თითქოს გამოცდას უწყობს მკითხველს — შეძლებს თუ არა ის, თავის შეგრძნებას მოერიოს და ნამდვილი სიყვარულით განიმსჭვალოს ბედისგან განწირული მოყვასისადმი).

რალაც ამდაგვარი ხდება ფოლკნერის რომანშიც. შემთხვევითი არ არის, რომ დებილი ბენჯი ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ჰუმანური, ჰუმანურად დახატული სახეა ამერიკელი მწერლის მიერ შექმნილ სახეთა რიგში.

დუსას ბიჭი ელემენტარულ ზიზლს იწვევს, არა მხოლოდ გარშემო მყოფთა, არამედ მკითხველის ზიზლსაც. ეს კი ეთიკურად (ჰუმანური თვალსაზრისით) გაუმართლებელი გრძნობაა. ვინაიდან ეს ბიჭი არაფერში არ არის დამნაშავე. ის თვითონაა მსხვერპლი — ერთ-ერთი, შესაძლოა, ყველაზე სასტიკად, ყველაზე უსამართლოდ დასჯილი არსება არ რომანში.

ჩემი აზრით, აქ ვლინდება თავისებური კანონზომიერება — ესთეტიკურისა და ეთიკურის თავისებური კანონზომიერი ურთიერთკავშირი. მხატვრულად გაუმართლებელი სახე, ამ კანონზომიერების ძალით, ზნეობრივი გაუმართლებლობის ნიშანსაც ატარებს.

შესაძლოა თქვან, რომ ჩემი მხრივ გაუმართლებელია ასეთ წვრილმანზე (ნაწარმოების მეორეხარისხოვან პერსონაჟზე) ყურადღების ესოდენ გამახვილება. მაგრამ ოთარ ქილაძის რომანი ისეთი ნაწარმოებია, რომელშიც ყოველ წვრილმანს განსაკუთრებული, თავისებურად გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

ამას ლამაზი სიტყვისთვის არ ვამბობ. ასეთია ნამდვილად ამ რომანის აგებულება, მისი მხატვრული აღნაგობის პრინციპი.

აქ ყველაფერი გადაჯაჭვულია და ნებისმიერი ბზარი ამ ჯაჭვში, ნებისმიერი რგოლის გაბზარვა განსაკუთრებულ საშიშროებას ქმნის.

ვიმეორებ, მთლიანობა არ ირღვევა. საბედნიეროდ, შენობა მკვიდრად არის ნაგები, ისეთ საიმედო ბურჯებზე დგას, რომ მის შერყევას უფრო ღრმა ნაჭდევაც ვერ შეძლებდა.

მაგრამ ეს სწორედ ის მთლიანობაა, რომელიც ყოველი შემადგენელი ნაწილის თავისთავად აუცილებლობას, იმანენტურ გამართლებას მოითხოვს.

ამ თვალსაზრისით, პირადად მე ასევე ზედმეტად მიმაჩნია კიდევ ერთი შტრიხი, რომელიც ამ რომანში გვხვდება.

ჩემი უთანხმოება ამ შემთხვევაში ეხება არა პერსონაჟს, არამედ მისი ხასიათის გამოვლენის ერთ კონკრეტულ ფორმას.

მხედველობაში მყავს მეკუბოვეს ქალიშვილი მარო. ამ პერსონაჟს ღია საფლავში აუპატიურებენ. ეს თავისთავად ზუსტი შტრიხია ამ ხასიათის მთელი შემდგომი ბიოგრაფიის განმსაზღვრელი და პირადად მე აქ არაფერი მაქვს სადაო ავტორთან. ჩემს უთანხმოებას იწვევს ამ ხასიათის სხვა გამოვლინება, სახელდობრ, ის მომენტი, როცა ის კუბოებზე ცეკვავს.

არ ვიცი, რითია გამონეული ეს გრძნობა. შესაძლოა, ამაში თვითონ ოთარ ჭილაძეცაა დამნაშავე, რომელმაც კინოსცენარში „ლონდრე“ ერთხელ უკვე დაგვიხატა თუ ზუსტად იგივე არა, ყოველ შემთხვევაში, რაღაც ამისი მსგავსი სურათი, მაგრამ პირადად ჩემში მთელი ეს სანახაობა (კუბოებზე შესრულებული ცეკვა-თამაში) მეტად და მეტად ნაძალადევი, არაორგანული, „ლიტერატურული“ (ამ სიტყვის ცუდი გაგებით) გამონაგონის შეგრძნებას ბადებს.

პერსონაჟის ხასიათი აქ ზედმეტად სწორხაზოვნად იხსნება. ჩანაფიქრის მიხედვით ამ სურათმა ჩვენში ალბათ ერთგვარი შოკი, შეძრწუნების, თავისებური განცდა უნდა აღძრას. სინამდვილეში კი მკითხველის უსიამო შეგრძნება სხვა გარემოებით არის გამონეული.

რაღაც ლალატობს აქ მხატვარს, რაღაცის ალლო. შესაძლოა იმისა, რასაც ფრანგები გამოხატავენ სიტყვით „ოდნავ“. „პოეზია — ეს არის „ოდნავ!“ — ამბობენ ისინი. პოეზია ამ კონტექსტში ხელოვნებას ნიშნავს, ხელოვნებისმიერ საწყისს, რომელიც მხოლოდ განსაზღვრული დოზით შეიძლება შეუზავდეს სინამდვილეს, „ბუნებას“, ბუნებრიობას.

ვფიქრობ, რომ აქ დარღვეულია სწორედ ეს „ოდნავ“.

შეიძლება აქ შემომედავონ, მითხრან, რომ ოთარ ჭილაძე საერთოდ ასე მუშაობს, რომ ამ რომანის არაერთ სხვა სახესაც ამგვარი პრინციპი უდევს საფუძვლად, რომ ზომიერება ამ მწერლისთვის საერთოდ უცხოა და მისი ნიჭისა და ოსტატობის თავისებურება სწორედ უმკვეთრეს კონტრასტებში მჟღავნდება.

ამას მეც ვხედავ და არ უარვყოფ, მაგრამ არსებობს ერთი „მაგრამ“...

ხელოვნებაში მთავარია არა მხოლოდ და არა იმდენად პრინციპი, რამდენადაც მისი კონკრეტული განხორციელება, ან როგორც ხშირად ამბობენ, „შესრულება“.

ამ საკმაოდ ტრივიალურ ჭეშმარიტებას იმიტომაც გახსენებთ, რომ ზოგიერთი ჩვენი კრიტიკოსის პრაქტიკაში იგი ხშირად უგულვებელყოფილია. არის შემთხვევები, როცა ნაწარმოებს განიხილა-

ვენ და აფასებენ მხოლოდ მისი პრინციპის (მოდელის, სტრუქტურის) მიხედვით, იმისგან დამოუკიდებლად, თუ „შესრულების“, მხატვრობის რა ხარისხი, რა დონეა მოპოვებული ავტორის მიერ მისი განხორციელებისას.

ოთარ ჭილაძის ამავე რომანში არის ანალოგიური პრინციპით შესრულებული ერთი სახე, რომელიც მე მის ნამდვილ წარმატებად, პრინციპულად, მნიშვნელოვან გამარჯვებად მიმაჩნია.

ეს გახლავთ ალექსანდრეს მიერ სახედარზე შესმული გარდაცვლილი პაპის სახე. ამ სახესაც (იხევე, როგორც კუბოებზე ცეკვას), მკვეთრი კონტრასტი უდევს საფუძვლად. მაგრამ რამხელა განსხვავებაა ამ ორ სახეს შორის! სახედარზე წამოჭიმული ქაიხოსროს ცხედარი ალექსანდრეს სიძულვილით გადაბრუნებული გონების მიერ შეთხზული სანახაობაა. ეს არის მისი შურისძიების სიმბოლო. ასეთი კომბინაცია სწორედ ალექსანდრეს ქოლერიკულ ბუნებას, მის ყალყზე დამდგარ პატივმოყვარეობას და ლენცოფაგარეულ ფანტაზიას უნდა შეექმნა. ეს მართლაც შემზარავი სურათია და, ამავე დროს, კომიკური. ეს არის იუმორის ის ფორმა, რომელიც ქრისტიანულ სამყაროში შუასაუკუნეებისა და აღორძინების მიჯნაზე აღმოცენდა და, რომლის შესახებაც ბრწყინვალედ წერს ბახტინი თავის ცნობილ გამოკვლევაში რაბლეს შესახებ. ამ იუმორს მკრეხელობის, კერპთა დამხობისა და გაბიაბრუნების, სიკვდილის საიდუმლოებასთან კადნიერი შეთამაშების სურვილი უდევს საფუძვლად.

არის კიდევ ერთი ნიუანსი ამ სურათში. მას სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. ეს გახლავთ ქაიხოსროს მთელი ცხოვრების, ამქვეყნად მთელი მისი ცოდვილობის, შიშის კანკალის, უნიათო ვაი-ვაგლახის კანონზომიერი ფინალი. მაიორის უკანასკნელი გავლა ეკრანზე თითქოს მთლიანად ამიშვლებს მისი არსებობის დედააზრს.

ქაიხოსრო აქ ტაკიმასხარად, მარიონეტად გვევლინება. მას აქ პატივყარილ ყეენივით გაატარებენ, მხოლოდ იმისთვის, რომ სამუდამოდ მოისროლონ დავინყების ყოვლისშთანმთქველ კლოაკაში.

დაბოლოს: ეს სურათი, მიუხედავად მისი შეუფარავი სიმახინჯისა, თავისებურ ესთეტიკურ შვებას ინვევს მკითხველში. მას შემდეგ, რაც ქაიხოსრო ასე უხეშად, ასე დაუნდობლად დაამცირეს, მკითხველში მოულოდნელად იღვიძებს ის გრძნობა, რომელიც ამ პერსონაჟის მიმართ აბსოლუტურად გამორიცხული იყო მთელი რომანის მანძილზე. აქ ჩვენ გვეუფლება რაღაც სინანულის მსგავსი განცდა, ვინაიდან ამ უჩვეულო მდგომარეობაში აღმოჩენილი

ქაიხოსრო მაკაბელი უკვე მართლა უმწეოა, მართლა საცოდავია. უკვე აღარაფრით შეუძლია თავის დაცვა, გარეგნული რესპექტიულობის შენარჩუნება, ან საიმედო სოროში შეძრომა.

სწორედ ეს ზიზღნარევი სიბრალული იმ პერსონაჟისადმი, რომელიც მთელი რომანის მანძილზე მეთოდურად, წვეთ-წვეთობით ავსებდა ჩვენს გულს მისდამი სიძულვილის, პროტესტისა და აღმფოთების გრძნობით, — სწორედ ეს ბუნებრივად გაჩენილი შეწყალების მოთხოვნილება იწვევს ჩვენს შეგნებაში თავისებური ესთეტიკური შევების განცდას.

მკითხველის გულს, ისევე როგორც საერთოდ ადამიანისას, არ შეუძლია გამუდმებული სიძულვილით არსებობა. დაგროვილი ბოლმა, როგორც ჩირქროვა, გამოსავალს ეძებს და როცა სადინარი იხსნება, უმტიკინეულესი დარტყმაც კი შევების მომგვრელია.

მართალია, ჩვენ არც აქ ვურიგდებით ქაიხოსროს, მაგრამ ამ მომენტიდან უფრო ადამიანურად, უფრო ტოლერანტულად ვაფასებთ მის ცხოვრებას. გვაგონდება, რომ ისიც ადამიანი იყო — ღვთისშვილი, რომ ისიც თავისებურად ეწამა და ამ წამებით ნაწილობრივ მაინც გამოისყიდა თავისი ცოდვები.

აი, რამდენ განზომილებას, რამხელა შინაგან სივრცეს შეიცავს ეს სახე.

მაროს ცეკვა კუბოებზე, ყოველივე ამასთან შედარებით მხოლოდ ბრტყელი გამოსახულებაა. ის არსებითად არაფრით არ ამდიდრებს ამ ხასიათს. არაფერს არ ეუბნება ჩვენს გულს და გონებას. მხოლოდ თვალს აღიზიანებს თავისი გამომწვევი უცნაურობით.

ერთი სიტყვით, ორივე შემთხვევაში (როგორც დუსას ბიჭის გამო, ისე მეკუბოვის ქალიშვილის ამ კონკრეტული საქციელის გამო), ჩემი უთანხმოება რომანის ავტორთან კატეგორიულია. ამას გარდა მე მაქვს კიდევ ორი შენიშვნა, რომელთაც ასეთი კატეგორიული ფორმით ვერ გამოვხატავ. ეს შენიშვნები უფრო დაეჭვების, ერთგვარი უკმარისობის შედეგია, ვიდრე პრინციპული უთანხმოებისა.

მე არადამაჯერებლად მომეჩვენა მთელი ის ლოგიკა, რომელმაც თათარს მაინც და მაინც გიორგას (და არა მაიორის ან ანას) მოკვლა გადაწყვეტინა. ამ გადაწყვეტილებას აკლია უეჭველი ფსიქოლოგიური მოტივირება და ეს ჩანს რომანში საკმაოდ მკვეთრად, ვინაიდან, ვიმეორებ, ოთარ ჭილაძის რომანი ფსიქოლოგიური რომანია ამ სიტყვის როგორც ფართო, ისე ზუსტი მნიშვნელობითაც.

ასევე არასაკმარისად დამაჯერებელია, ჩემი აზრით, გიორგის სულიერი გარდატეხა. მე როგორღაც ვერ შევამჩნიე ის ობიექტური და შინაგანი მიზეზები, რამაც ეს სავსებით ნორმალური, საკმაოდ სალი იმპულსების მქონე ბიჭი საბოლოოდ ბოროტების მიმართ სრული ნინალუდგომლობის, ყოვლისმპატიებლობის განსახიერებად აქცია.

ადრე ხაზგასმით აღვნიშნე, რომ ო.ჭილაძე მარტო ხასიათებს არ ხატავს, რომ ეს ხასიათები, ამავე დროს, გარკვეულ მსოფლმხედველობას გამოხატავენ. ჩემი აზრით, ეს ის შემთხვევაა, როდესაც მსოფლმხედველობა, პოზიცია ბუნებრივად არ გამომდინარეობს ხასიათიდან, როდესაც ის ჩვენ მიერ არ აღიქმება როგორც კონკრეტული ხასიათის განვითარების აუცილებელი შედეგი.

უნდა აღვნიშნო, რომ ესეც თავისებური გამონაკლისია ამ ნაწარმოებში.

თითქმის ყველა სხვა შემთხვევაში ხასიათისა და პოზიციის ურთიერთკავშირი ბუნებრივი სახითაა მოცემული.

ეს კი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ხასიათისა და პოზიციის ურთიერთკავშირი ბუნებრივი სახითაა მოცემული.

ეს კი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თავისებურებაა ამ რომანისა და, ამავე დროს, მისი უმთავრესი ღირსებათაგანი.

მსოფლმხედველობრივი და ქარაქტეროლოგიური ელემენტები აქ უბრალოდ კი არ თანაარსებობენ, არამედ ორგანულ შენადნობად წარმოგვიდგებიან.

როგორც არაერთგზის აღვნიშნე, ოთარ ჭილაძის რომანი ფსიქოლოგიური რომანია. ეს შეუიარაღებელი თვალითაც მოჩანს. ფსიქოლოგიური ნიაღვრეები თითქმის ყოველ ნაბიჯზე გვხვდება. აქ ადამიანის ფსიქიკის ისეთი ხვეულებია გამოვლენილი, ისეთი შრეები შიშვლდება, ისე ღრმად ჩანოლილი ზოდები ამოაქვს ავტორს მზის სინათლეზე, იმდენი ერთმანეთის გადამკვეთი, ურთიერთგამაპირობებელი თუ გამაბათილებელი იმპულსებია ზოგჯერ კონცენტრირებული ერთ შინაგან მოძრაობაში, რომ ყოველივე ეს თავისთავად, ამ რომანის სხვა კომპონენტების გარეშეც, სავსებით საკმარისი იქნებოდა, რათა ქართველ მკითხველს გონების იშვიათ საზრდოდ გამოსდგომოდა.

სანიშნოდ მხოლოდ რამდენიმე ასეთ „კონცენტრატს“ მოვიტან.

აი, რას განიცდის მაიორი თათრის დაჭრის შემდეგ (ამ პასაჟს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ქაიხოსროს ბუნების გასაგებად, რადგან ჩვენ მას აქ პირველად ვხედავთ კრიზისულ მდგომარეობაში):

„თათარი ჯავრს არ შეირჩენდა...“

ეს მაიორსაც ეგრძნო უკვე, ხმაზე შეეტყო, როცა თათარზე თქვა: უნდა მომეკლაო. აქამდენაც შეეტყო, აივანზე თავის მოსა-
ნონებლად კი არ იყო გადმომდგარი, არამედ შიშს გაეოგნებინა,
ხოლო როგორც კი ცოტა გამოერკვა, როგორც კი წარმოიდგინა,
რა შეიძლებოდა მოჰყოლოდა ამ ბნელსა და ჩახუთულ ღამეს, მა-
შინვე თუნგსა და სახვევს სტაცა ხელი და ფარეშით ჩამოურბენი-
ნა თათარს. დაბეჯითებით არაფრის თქმა არ შეიძლება, იქნებ შეე-
ცოდა კიდევ დაჭრილი ადამიანი, მართო დარჩენილი ხეების ძირას
ჩამოზუღებულ წყვდიადში, და მამაკაცურმა ერთსულოვნებამ აი-
ძულა მისულიყო მასთან, სისხლი მოებანა, ნატყვიარი შეეხვია, გა-
ეზიარებინა მისი უსაშველო სევდა და სიმარტოვე“.

აქ ავტორის სიტყვები: „დაბეჯითებით არაფრის თქმა არ შეიძ-
ლება“ უბრალო თავისდაზღვევის მიზნით არ აიხსნება. ქაიხოსროს
ფსიქიკაში ერთდროულად, მართლაც, რამდენიმე იმპულსი გაივ-
ლის: სიძულვილიც, მტრის მოსპობის ნადილიც, შიშიც, და, ამავე
დროს, შეცოდების, უცნაური ერთსულოვნების განცდაც.

რამდენიმე გვერდის შემდეგ, როდესაც ქაიხოსრო უკვე დაე-
პატრონა ანას და გიორგას და მისი კანონიერი მემკვიდრეც გაჩნ-
და, ავტორი ასე გადმოგვცემს დედა-შვილის ერთდროულ ფიქრს:

„ორივეს ერთი და იგივე ფიქრი უტრიალებდა თავში. მაგრამ ეს
ფიქრი იმდენად აღემატებოდა ორივეს, თავისი სიდიადით, სითამა-
მითა და სიძლიერით, ერთმანეთისთვისაც ვერ გაემხილათ, პირი-
ქით. დუმილითა და თვალთმაქცობით ერთმანეთში ამ ფიქრის მოს-
პობას ცდილობდნენ, რადგან იმასაც თავის მტრად, თავიანთ დამ-
ლუპველად თვლიდნენ“.

ძნელი გასაგები არ არის, რა ფიქრია ეს და ვის წინააღმდეგაა
მიმართული. მაგრამ აქ მთავარი თვითონ ფიქრი კი არ არის, არა-
მედ ის დამთრგუნველი ზემოქმედება, რომელსაც იგი ამ უმწეო
ადამიანების ფსიქიკაზე ახდენს.

ოთარ ჭილაძის რომანში არის მთელი რიგი ადგილებისა, სადაც
ოსტატურად, ერთი ხელის მოსმით გახსნილია მესაკუთრული ინს-
ტინქტების უიმედოდ შეკრული კვანძები, სხვაგან მოულოდნელი
შუქით ნათდება განუვითარებელი ცნობიერების ყველაზე ბნელი
ჯურღმულები, არის ისეთი მომენტებიც, სადაც ავტორის მაძიებე-
ლი თვალი ბელეტრისტიკის დაუნერელი კანონებით აკრძალულ
სფეროებსაც ეტანება, რომ არაფერი დარჩეს გაურკვეველი, ბუნ-
დოვანი, განუჩხრეკელი.

მაგრამ მე მინდა ციტირება აქ ერთი შედარებით ნათელი, თუმცა არა ხელოვნურად გავარდისფრებული სურათით დავამთავრო.

აი, როგორი ექსპრესიით, რა ლაღად და, ამავე დროს, რაოდენ უშეღავათოდ ხატავს მწერალი ექიმ ჯანდიერის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს.

დარწმუნებული არა ვარ, განეკუთვნება თუ არა საუკეთესოთა რიგს ის ფსიქოლოგიური პასაჟები, რომლებიც მე სანიმუშოდ მოვიყვანე. მაგრამ ვფიქრობ, რომ თითოეული მათგანი საკმაოდ ნათელი საბუთია ავტორის თავისებური ოსტატობისა.

და აი, აქვე აუცილებელია ითქვას, რომ ოთარ ჭილაძის მხატვრული ოსტატობის თავისებურება ამით არ ამოიწურება. ამ რომანის მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი არის არა თავისთავად ფსიქოლოგიზმი, არამედ ის გარემოება, რომ ფსიქოლოგია აქ, როგორც წესი, შეუღლებულია სიმბოლიკასთან. თითქმის ყოველ სახეს, ყოველ მნიშვნელოვან მოქმედებას თუ კოლიზიას აქვს თავისი შინაგანი სიმბოლური ასპექტი, სიმბოლური დატვირთვა.

ხოლო ავტორის ოსტატობის თავისებურება სწორედ იმაში მჟღავნდება, რომ სიმბოლურობა, ჩვეულებრივ, არსად არ ავლენს თავის თავს შიშვლად, თითქმის არსად არ ახდენს ძალდატანებას რეალობაზე, არ სპობს სინამდვილის, ნამდვილობის ილუზიას.

ასეთი შერწყმა ამ ორი მხატვრული პლანისა მეტად და მეტად იშვიათი მოვლენაა ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი თანამედროვე ქართულ მწერლობაში.

და, რაც მთავარია, ამავე დროს, ეს არის სწორედ ჩვენი ეროვნული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ტრადიციის უაღრესად დამახასიათებელი თვისება.

ოთარ ჭილაძის მთელ რომანში არის მხოლოდ ორი აშკარა სიმბოლო — თავისთავად იმდენად მნიშვნელოვანი, იმდენად მასშტაბური, რომ თითოეული, ჩემი აზრით, ცალკე ნაწარმოების ცენტრალურ ფიგურად შეიძლება და ქცეულიყო.

მამალი და ირემი ჩემი ღრმა რწმენით (რომელსაც საფუძვლად უდევს არა მხოლოდ პირველი შთაბეჭდილება, არამედ ფხიზელი ანალიზიც), ესაა ერთი თავიდან ბოლომდე სრულყოფილი, მხატვრის უცდომელი საჭრეთლით გამოკვეთილი სახე.

და რაოდენ დამახასიათებელია, რომ ეს „აშკარა“ სიმბოლოებიც კი (ირმის სიმბოლურობა იმთავითვე საცნაურია და მამა ზოსიმე მხოლოდ ბეჭედს უსვამს ჩვენს ვარაუდს, როცა ამბობს, რომ მისი სახით სოფელს გიორგას სული მოევლინა), საერთო რეალისტური

კონტექსტიდან გამოთიშული ეს ორი სახეც კი, მთელი თავისი ხატოვანებით, ყოველი თავისი მოძრაობით, აბსოლუტურად რეალურ იერს ინარჩუნებს.

აი, აქ კი ის „ოდნავ“, (რომელიც ჩვენ ზემოთ გავიხსენეთ) დაცულია უაღრესი მხატვრული ტაქტით.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ამ მხრივ ირმის უკანასკნელი გავლა და სიკვდილი, ისევე, როგორც მამლის დაღუპვა (ორივეს ადამიანები უღებენ ბოლოს).

მამალი ცხოვრების ყინის, თვითდამკვიდრების, სიცოცხლით (უნინარეს ყოვლისა, საკუთარი არსებობის განცდით) ექსტაზური აღფრთოვანების სიმბოლოა.

ის მზემ შვა და თავის მომღერლად მოუვლინა ქვეყნიერებას. ის მთელ ქვეყანას ინვეეს „საძიძგილაოდ, საჩხუბრად, ყელმოღერილი, ცალთვალაზე ბიბილო ჩამოფარებული, თითქოს თავიდან სისხლმა ამოასხაო, ყოჩალი და ყოყლოჩინა“.

ეს მამალი ყველაზე მეტად ალექსანდრეს ჰგავს, მაგრამ არა მხოლოდ მას. ის საერთოდ იმ სანყისის განსახიერებაა, რომელიც ცხოვრებას ამღერევს, მუდმივი ღვიძილისკენ მოუწოდებს, აქეზებს, აღიზიანებს, ყალყზე აყენებს.

მისი სტიქია სიჭრელე და ყივილია.

ირემი სიკეთის სულია, ნდობისა და თვინიერების სიმბოლო. ის დათოვლილი ტყიდან გამოვიდა და ხელუხლებელ სივრცეთა სინმინდე შემოიტანა სოფელში.

ეს ირემი გიორგას და ანეტას ღვიძლი ძმაა და, ამავე დროს, ყველა იმ არსების ნათესავი, ვინც სულის სიღრმეში ქალწულებრივი სიჩვილე და მიამიტობა შეინარჩუნა.

როგორც მამალი, ისე ირემი სიმბოლოებია და არა ალეგორიები. ამის გამო ისინი რაიმე ერთ კონკრეტულ ცნებას ან იდეას კი არ ასახიერებენ, არამედ გაცილებით უფრო ფართო, ზოგადი მნიშვნელობის სანყისებს.

თითოეული მათგანის სახეში განსაგნებულია ამ სანყისთა შესატყვისი წარმოდგენების, იმპულსების, განწყობილებების მთელი კომპლექსი.

და, რაც მთავარია (ოსტატობის თვალსაზრისით), ორივე შემთხვევაში სიმბოლო (განსახიერება) ჩვენ წარმოგვიდგება აბსოლუტურად რეალურ, ცოცხალ სახედ.

აქ ჩვენ მივადექით ამ რომანისთვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ მხატვრულ თავისებურებას, რომელიც საგანგებოდ მოვიტოვე ბოლოსთვის.

ამ თავისებურების გასათვალსაჩინოებლად ჩვენ ახალი კატეგორიების მოშველიება დაგვჭირდება. ეს კატეგორიებია: „რომანტიკული“ და „ნატურალისტური“. აუცილებელია დაზუსტდეს, რომ ამ ტერმინებში ვგულისხმობ არა მიმდინარეობებს, არა შემოქმედების მეთოდად, ან მხატვრულ მსოფლმხედველობად ქცეულ პრინციპებს, არამედ პოეტიკის შემადგენელ ელემენტებს.

„ნატურალიზმში“ აქ იგულისხმება ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია „ნატურის“, ბუნების, ნივთიერი, საერთოდ ხილვადი სამყაროს ასე თუ ისე ზუსტ ასახვასთან; ხოლო რომანტიკულში ის, რაც მწერალს შეაქვს ამ „ნატურაში“, რაც საკუთრივ ხელოვნებიდან მოდის, რაც უპირატესად გულისა და გონების წარმონაქმნია და არა რეალობისა.

ეს ის კატეგორიებია, ის სანყისებია, რომლებსაც უკანასკნელ დროს სხვა სინონიმებითაც აღნიშნავენ. ეს არის ერთი მხრივ, დონ კიხოტის და, მეორე მხრივ, სანჩო პანსას ურთიერთსაპირისპირო სანყისები (სახვითი ხელოვნების, კერძოდ, სკულპტურის თეორიაში ამ კატეგორიებს — ამჟამად ვინრო ფორმალური მნიშვნელობითაც იყენებენ, მაგრამ ჩვენ აქ მათი უფრო ფართო გაგება გვაქვს მხედველობაში).

სანჩო პანსა თავის გარშემო ხედავს მხოლოდ იმას, რაც მართლა არსებობს, რაც ცხოვრებისმიერია, საგნობრივია. ის ყველა დეტალს გრძნობს, ყველა წვრილმანის თავისთავადობას და ამ დეტალებით და ამ თავისთავადობით სულდგმულობს.

დონ კიხოტი იმავე სინამდვილეში მხოლოდ საკუთარ გამონაგონს ამჩნევს. ამ გამონაგონის თავისებურ განსაგნებას. ამის გამო მას ყველაფერი, ყველა საგანი, ცხოვრების ყველა დეტალი წარმოდგება არა თავისთავადი ობიექტური სახით, არამედ ტრანსფორმირებული, საკუთარი ფანტაზიის მიხედვით გარდაქმნილი, გადატანითი მნიშვნელობით.

ეს ორი სანყისი ხელოვნებაში მისი აღმოცენების დღიდან მოქმედებს. მაგრამ ხელოვნების განვითარების პროცესში უამრავი ნაირსახეობით, ახლებურად ვლინდება. (დამახასიათებელია, რომ ვაჟა ფშაველას, რომელიც ამ სანყისებს სხვა ტერმინებით — „უკიდურესი იდეალიზმით“ და „უკიდურესი რეალიზმით“ აღნიშნავს, პოეტურობის ეტალონად მათი ორგანული შერწყმა მიაჩნია. „ფშაურ პოეზიაში, — მისი სიტყვით, — შეერთებულია უკიდურესი იდეალიზმი უკიდურეს რეალიზმთან“).

თუ ჩვენ ერთგვარად გავამახვილეთ ყურადღება ამ კატეგორიებზე, იმის გამო, რომ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში, კერძოდ, დღევანდელი ქართული რომანის პოეტიკაში, მათი მოქმედების კვალი მეტად ღრმაა და ამდენად მათი ურთიერთმიმართების საკითხიც უაღრესად აქტუალური.

გავიხსენოთ როგორ იწყებოდა ჩვენი ახალგაზრდული პროზა ამ ოციოდე წლის წინ (ანუ ის ლიტერატურა, რომელიც დღეს ვითარდება ყველაზე ინტენსიურად).

ერთი მხრივ, „ნატურისადმი“ სანიმუშო ერთგულება, ზუსტად, კოლორიტულად, ცხოვრებისმიერი სისავსით ამონერილი საგნები, სურათები, ხასიათები და ა.შ. ხოლო მეორე მხრივ, სამყაროს რომანტიკული, „გაუცხოებული“ ხილვა, პირობითი გარემო, სიმბოლური კოლიზიები და ა.შ.

ეს ორი ხაზი დასაწყის სტადიაზე ყველაზე მკაფიოდ ორ ნაწარმოებში გამოვლინდა. პირველი — მ.ელიოზიშვილის „ბებერ მეზურნეებში“, მეორე — არჩილ სულაკაურის მოთხრობაში „ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფიან“.

თუ პირველის ამოსავალ წერტილს ყოფა, რეალური სინამდვილე შეადგენდა, მეორე შემთხვევაში ყურადღების ცენტრი გადატანილი იქა ამ რეალობის ფარულ მამოძრავებელ ძალებზე — არა თვით ყოფაზე, არამედ გონების თვალით განჭვრეტილ ყოფიერების კანონზომიერებაზე.

არჩილ სულაკაური და მერაბ ელიოზიშვილი მარტონი არ მდგარან ამ პოზიციებზე. უკანასკნელი ოცი წლის ქართულმა ლიტერატურამ მოგვცა ამ ორი სტილისტიკის არაერთი ბრწყინვალე ნიმუში და, რაც კიდევ უფრო საგულისხმოა, მათი შეზავების რამდენიმე მაგალითი (ასეა დაწერილი, კერძოდ, იმავე არჩილ სულაკაურის უკანასკნელი მოთხრობა „ლუკა“).

ოთარ ჭილაძის რომანში ორივე ეს ნაკადი თითქმის თანაბრად მოქმედებს. მართალია, გამონაგონის (რომანტიკული, „დონ კიხოტური“ სანყისის) დომინანტი აქ უფრო ძლიერია, მაგრამ ეს „უფრო“ აქ ჯერ კიდევ არაფერს ნყვეტს. ვინაიდან ამ რომანში ემპირიულ რეალობას, „საგანთა თავისთავადობას“ დათმობილი არა აქვს მხოლოდ რაოდენობრივად, არამედ პრინციპულად მნიშვნელოვანი ადგილი.

აქ შეიძლება მთელი რიგი (ძალიან ბევრი!) მაგალითების მოყვანა, კერძოდ, ისეთი ადგილებისა, რომლებსაც პირადად მე თამამად ამოვუყენებდი გვერდში, ეგრეთ ნოდებულო, „სოფლური პროზის“ ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელთა მიერ შექმნილ სურათებს.

პირდაპირ განსაცვიფრებელია (თუ გავითვალისწინებთ ავტორის ბიოგრაფიას) როგორ ხატავს იგი ქართული სოფლის ყოფას, კოლორიტს, ბუნებას, სულდგმულთა სამყაროს — როგორი ზუსტი მტრიხებით, რა ნაღდი და მრავალფეროვანი საღებავებით (მარტო წელიწადის დროთა აღწერა რად ღირს?!).

საილუსტრაციო მაგალითების სრული ციტირებისთვის ამ ნაწარმოების თითქმის ერთი მეოთხედის გადმოწერა მოგვიხდებოდა.

მე აქ გაგახსენებთ მხოლოდ ერთ დეტალს:

„ასე გავიდა ზამთარი. თოვლი თანდათან დაბლდებოდა, ჭუჭყიანდებოდა, დნებოდა, წყლად მიდიოდა. აქა-იქ უკვე მოჩანდა მიწა. ზმუილით, ზღაზვნით, გამოდიოდა ბაგა-ბოსლებიდან პირუტყვი, ჯერ კიდევ ორთქლიან ფუნას ბელურები ეხვეოდნენ. ერთი ბინძური, ვინ იცის, სად გამოზამთრებული მტრედიც გამორეოდათ. ეზოებში თოვლისგან თავდაღწეული, სისველისაგან გაშვებულნი ზვინები აბოლდნენ. მზე ძალას იკრებდა, სასიამოვნოდ აცხუნებდა სხეულის ტიტველ ნაწილებს. ხალხს ჯერ კიდევ თბილად ეცვა. ზურგსუკან გაკვანძული შალებით დაბორკილი ბავშვები ღუმელთან გახუხულ ხელისგულებს უშვერდნენ ლოლუებს“.

აქ ყველა ნივთი, ყველა მოძრაობა მაქსიმალური სიზუსტითაა გადმოღებული „ნატურიდან“. ყოველივე ეს თითქოს ჩვენც გვინახავს ზუსტად ასე და ახლა გვაგონდება. მაგრამ აქვე არის ერთი წვრილმანი, რომელიც მთელ ამ სურათს განსაკუთრებით კონკრეტულ, განუმეორებელ იერს ანიჭებს. ეს გახლავთ ბელურების გუნდს გამორეული „ერთი ბინძური, ვინ იცის, სად გამოზამთრებული მტრედი“.

ეს ისეთი სახეა, რომლის გამოგონება პრაქტიკულად შეუძლებელია და რომლის აღმოსაცენებლად (ლიტერატურაში) აუცილებელია არა მხოლოდ ემპირიული მასალის (ამ შემთხვევაში სოფლური ყოფის) უბრალო ცოდნა, არამედ ამ მასალისადმი განსაკუთრებული გულისყური, გამჭრიახი მხედველობა, იშვიათი ინტერესი დეტალისადმი.

ერთი სიტყვით, „ნატურალიზმი“, როგორც პოეტიკის ელემენტი გამუდმებით მოქმედებს ოთარ ჭილაძის რომანში.

ამ თვალსაზრისით, მინდა ხაზი გაეუსვა მისი მხატვრული ოსტატობის კიდევ ერთ საინტერესო მომენტს.

დიალოგების დიდი ნაწილი ამ რომანში ისეა აგებული, რომ მათ განვითარებაში მარტო პერსონაჟები კი არ მონაწილეობენ, არამედ ზოგიერთი საგნებიც. ასე წარიმართება, კერძოდ, ალათიას და ანეტას დიალოგი:

„— რა? რა არის ტყუილი? — ბრაზიანად, გამომწვევად ჰკითხა ანეტამ და მისკენ შემობრუნდა. სკამი, რომელზედაც მუხლებით იდგა, ორივე ფეხით ასცდა იატაკს.

— ბედისკვერი, — თქვა ალათიამ. — დედაშენი ვითომ უფლის-ნულს უნდა ნაჰყოლოდა, მაგრამ...

— რა მაგრამ? — არ აცალა ანეტამ. — თქვი. რატომ არ ამბობ? მაგრამ მამაჩემს ნაჰყვა, არა? — თქვა ანეტამ და ერთდროულად შეკრთნენ ისიცა და ლამპის შუშაში ჩამწყვდეული ალიც, რადგან მუხლებქვეშ მოულოდნელად შეუტოკდა დაბრეცილი სკამი.

— ნელა, გოგო! — შესძახა ალათიამ. — ბედისკვერი ტყუის-მეთქი, მამაშენი ვისზე რა ნაკლებია.

— მამაჩემი, — თქვა ანეტამ და ლამპას შეაორთქლა. ალი შე-ნუხდა, ნელში დაიზნეჭა, გაერიდა. გახურებულმა შუშამ კი უცებ შეიშრო მისი ამონასუნთქი“.

აქ ნივთები, ცხადია, ეხმარებიან პეროსნაყებს. მათი მოძრაო-ბით გახსნილია დიალოგის შინაგანი პლანი, ის, რასაც ალათია და ანეტა ბოლომდე არ ამბობენ.

დიალოგის პლასტიკური ილუსტრირება უცხო არ ყოფილა კლასიკური რეალიზმისთვის. როგორც ცნობილია, ასე აგებდა მას, კერძოდ, ტოლსტოი (განსხვავებით, მაგალითად, ტურგენევისა-გან, რომელიც ჩვეულებრივ „სუფთა“ დიალოგს მიმართავდა, ყო-ველგვარი კომენტარების გარეშე).

ჩვენი საუკუნის პროზამ ამ მხრივ მაინც გამოავლინა ზოგიერთი ნიშანდობლივი სიახლე. ჩვენთვის ყველაზე ნაცნობ მაგალითს, ამ თვალსაზრისით, ჰემინგუეის პროზა წარმოადგენს. დიალოგის თან-მხმლები მოვლენები მთელ რიგ მის ნოველებში რთულ ფსიქოლო-გიურ ქვეტექსტს ქმნიან (გავიხსენოთ თუნდაც „კატა ნვიმაში“).

იმავე ერიჰ აუერბახს ვირჯინი ვულფის რომანიდან სანიმუშოდ მოაქვს ერთი ადგილი, სადაც უაღრესად მდიდარი და წინააღმდე-გობრივი ასოციაციებით სავსე შინაგანი დიალოგი შეკრულია ერ-თი კონკრეტული მოძრაობით (მისი რაზმი წინდას აზომებს თავის ვაჟიშვილს).

ოთარ ჭილაძის რომანში უთუოდ შეინიშნება დიალოგის ახალი ტექნიკის ელემენტები. მაგრამ ეს უკვე სხვა საკითხია. აქ მინდა განსაკუთრებით გავამახვილო ყურადღება ერთ გარემოებაზე. საგნებისადმი, ნივთიერი სამყაროსადმი განსაკუთრებული ინტე-რესი იმდენად ძლიერია ამ რომანში, რომ ეს აქსესუარები აქ ხში-რად კარგავენ მხოლოდ დამხმარე ფონის დანიშნულებას და თა-ვისთავადი, სუვერენული მნიშვნელობითაც წარმოგვიდგებიან.

გარდა ამისა, „ნატურალისტური“ ნაკადი მულავენდება ხასიათების შეუფერავ ხატვაშიც, ზოგიერთი ფიზიოლოგიური მომენტის საგანგებო წარმოჩენაში, ხაზგასმულ „პროზაიზმებში“ და ასევე, ე.წ., სიტყვიერი ნატურალიზმის საკმაოდ ხშირ ელემენტებში.

მეორე („რომანტიკული“) ნაკადის გამოვლინების მთავარი ფორმებია მეტაფორიზმი და სიმბოლიკა (რის შესახებაც ჩვენ უკვე არაერთგზის მოგვიხდა საუბარი).

მეტაფორიზმი ყველაზე მშობლიური სტიქიაა ოთარ ჭილაძისთვის და ის აქ ნამდვილ სასწაულებს ახდენს. ჩვენ თითქოს უკვე შევეჩვიეთ ამას და მაინც ბოლომდე, რომანის უკანასკნელ სტრიქონებამდე გვაოცებს მისი თითქმის უპრეცედენტო სიმდიდრე, შედარებების, პარალელების დაუშრეტელი მარაგი. უბრალოდ, ხანდახან გვიკვირს როგორ ეტეოდა ფიზიკურად ერთი ადამიანის თავის ქალაქში ამდენი რამ — ამდენი საგანი, ამდენი ხატი და, რაც მთავარია, გონების თვალთ დანახული ამდენი კავშირი ამ საგანთა და ხატთა შორის. ისეთი შთაბეჭდილება გვექმნება ზოგჯერ, თითქოს ჩვენ წინ ჯადოქარი დგას და გაუთავებლად აფრქვევს ფერად-ფერად საგანთა უსასრულო ხეუღს. ხანდახან ეს მხოლოდ ჭრელად შეღებილი ქალაქია, მაგრამ ხშირად, გაცილებით უფრო ხშირად, გაოცებული მკითხველის თვალწინ ნამდვილი ვარსკვლავებიც იბნევა.

აქაც შეიძლებოდა არაერთი მაგალითის მოყვანა. მაგრამ ამისთვის ალბათ, ნახევარი რომანის გადმონერა მოგვიხდებოდა.

ის ორიოდვე საილუსტრაციო ნიმუში, რომელსაც წარმოგიდგენთ, არსებითად არაფრით არ გამოირჩევა რომანის მთლიან კონტექსტში. შეიძლება ითქვას, რომ ეს მხოლოდ სახელდახელო მაგალითებია და მაინც რაოდენ დამახასიათებელია, რომ თითოეული მათგანი გარკვეული კუთხით ხსნის ამ ნაწარმოების სტილისტურ თავისებურებათა მდიდარ გამმას.

გვხვდება აქ ჩვეულებრივი მეტაფორული სამკაულებიც, მაგალითად: შემოდგომის მზე, რომელიც ჟინდამცხრალი მიჯნურივით ეალერსება დედამიწას.

მაგრამ უნდა ხაზგასმით ითქვას, რომ შედარებები (საერთოდ ყოველგვარი ტროპები) ამ რომანში ასრულებენ არა მხოლოდ და არა იმდენად სამკაულების დანიშნულებას, რამდენადაც შინაარსის — მოვლენათა შინაგანი პლანის გახსნას და გამომზეურებას უწყობენ ხელს.

ამის გამოა, რომ აქ ტრადიციულ პოეტიზმებზე გაცილებით უფრო ხშირად გვხვდება ზუსტი, ორგანული ასოციაციით ნაკარნახევი შედარებები.

ასეთი პარალელების რაოდენობა იმდენად დიდია, რომ ჩემ მიერ დასაწყისში მოყვანილი რამდენიმე არაორგანული შედარება (მათ შორის ერთი ზედმეტი პოეტიზმი), პრაქტიკულად უჩინარდება ამ ფონზე.

აი, ერთი იმ ნიმუშთაგანი, რომელშიც მკაფიოდ მოჩანს ოთარ ჭილაძის სტილის სპეციფიკური ხატოვანება.

„ჯარს პირქუში დაღლილობა და საერთო, დამამუნჯებელი სევდა დაუფლებოდა, დაცალკეევბას, პირადულ სევდად ქცევას რომ ვერ ასწრებს დროის სიმცირის გამო და ყრუდ, თითქმის სასიამოვნოდაც ბჟუის სადღაც, სულის რომელიც კუნჭულში, როგორც ჩექმაში გამოხარშული ფეხი“.

ეს წინადადება ერთი მიზნით ამოვიწერე; რომ მისი მთავარი მეტაფორული ლერძი („ჯარის სევდა“ — „როგორც ჩექმაში გამოხარშული ფეხი“) მეჩვენებინა.

მაგრამ გადმონერისას სხვა ნიუანსებიც ამოტივტივდნენ. „ჯარის სევდა“ სხვა მხრივაც არის აქ დახასიათებული. ის „დაცალკეევბას, პირადულ სევდად ქცევას ვერ ასწრებს“. ეს წმინდა ფსიქოლოგიური დაზუსტებაა (მეტაფორული გაფორმების გარეშე), ამ საშუალებით აქ ხაზგასმულია, რომ ეს არის არა ადამიანის, პიროვნების გაცნობიერებული სულიერი მდგომარეობა, არამედ ის, რაც უაზროდ გაერთიანებულ, ბრბოდ, უსახო მასად ქცეულ ინდივიდთა მოდუნებულ შეგნებას ეუფლება. ამიტომ ბჟუის იგი „ყრუდ“ და „თითქმის სასიამოვნოდაც“.

მივუბრუნდეთ მთავარ შედარებას. ჯარისკაცის „ჩექმაში გამოხარშული ფეხი“, ცხადია, პოეტიზმად ვერ ჩაითვლება. გარკვეული თვალსაზრისით ეს ანტიპოეტური სახეა.

მაგრამ სიზუსტე და სრული ორგანულობა ამ სახისა მას ეჭვმიუტანელ ესთეტიკურ ღირებულებას ანიჭებს. ეს პოეტურობის ის სახეობაა, რომელიც, თავისთავად, შეუღამაზებლად, მშვენიერია, ვინაიდან თვით შედარება და შედარების საგანი აქ ჰარმონიულ მთლიანობას ქმნიან.

არ შემიძლია კიდევ რამდენიმე სტრიქონი არ ამოვწერო, სადაც იგივე მასა ასეა დანახული:

„ჯარი გზის პირას დაბანაკებულიყო, ცეცხლის, რკინისა და ოფლის სუნით შემოსაზღვრულიყო და კოცონებთან დანანილებულიყო. არც ასეთი ხალხი ენახა, არც ასეთი ცხენები. ჩალისფერი ბირკით გადაპენტილი ფაფარი ცხენებს ლამის კოჭებამდე დასთრევდათ და ისე დინჯად, ისე გამოზომილად ადგამდნენ ფეხს, თითქოს

უცხო მიწას ამონებდნენ, არ ენდობოდნენ, დარწმუნებულნი არ იყვნენ, გაუძლებდა თუ არა მათი უზარმაზარი სხეულების სიმძიმეს“. ამ სახეს, ვფიქრობ, ჩვენი განმარტება არ სჭირდება...

კიდევ ერთი მაგალითი, რომელიც სხვა კუთხით ახასიათებს რომანის მეტაფორულ ნყოფას.

ოთარ ჭილაძის შედარებებს აქვთ ერთი ტენდენცია. ისინი მთელ რიგ შემთხვევებში კონკრეტულიდან ზოგადისკენ მიმართავენ ჩვენს ყურადღებას.

მაიორის მიერ დაჭრილი თათრის ზღუქუნე რომანში შედარებულია ძაღლის ყმუილთან, რომელიც ღამის უკაცრიელ სიჩუმეში გაისმის. ავტორის სიტყვით, ეს ის ყმუილია, „უბედურების მაუნყებლადაც რომ ეჩვენება ადამიანს და ენით უთქმელი, უამხანაგო, გაუზიარებელი სევდისა და სიმარტოვის ჩივილადაც“.

აქ თითქოს ყველაფერი უბრალო და გასაგებია (ადამიანის ტირილი შედარებულია ძაღლის ყმუილთან) და არავითარ გართულებას არ საჭიროებს. მაგრამ არის ერთი გარემოება, რომლის მეოხებითაც ამ თითქოს უბრალო შედარებას თათრის სახე ახალ სივრცეში გადაჰყავს. პოეტიკაში არსებობს ერთი იშვიათი ხერხი, რომელიც განსაკუთრებით სრულად სიმბოლისტიკაში გამოიყენეს. მისი სახელია სუგესტია. სუგესტია ჩაგონებას ნიშნავს, სიმბოლისტიკები ცდილობენ, ამა თუ იმ პოეტური სახის მეშვეობით კი არ დაეხატათ რაიმე, არამედ შესატყვისი განწყობილება აღეძრათ მკითხველში, ის განწყობილება, რომელიც მკითხველისთვის შესაძლებელს გახდის გრძნობით, ინტუიციით, შინაგანი ხილვით წარმოედგინა ის, რაც ტექსტში პირდაპირ არ იყო ნათქვამი.

(სუგესტიის პრინციპზეა აგებული თავიდან ბოლომდე გალაკტიონ ტაბიძის ლექსი „მზეო თიბათვისა“).

ოთარ ჭილაძის რომანში თათრის ხმის ხატოვანი დახასიათება სწორედ ასეთ პერსპექტივას უხსნის მკითხველის წარმოდგენას. აქ მთავარია არა შედარების კონკრეტული შინაარსი, არამედ მისი შემწეობით აღძრული განწყობილება.

...ეს ის ყმუილია, რომელიც ქართველი კაცის ყურს საუკუნეების მანძილზე მოესმოდა აღმოსავლეთის უდაბური სივრცეებიდან, ქართველი კაცის ბუნებისთვის უცხო და გაუგებარი გაბმული, უსასრულო კაეშანის ხმა. ეს ავისმეტყველი ყმუილი მოუძლოდა ჩვენსკენ სისასტიკის, უგულობის, დესპოტიზმის ბნელ ძალებს. უამხანაგობით, უადამიანობით გახელებულ, ძალმომრეობის ჟინით აღტკინებულ ფანატიკოსებს.

თათრის ზღუქუნში სწორედ ეს დაუოკებელი ცხოველური უინის ხმა — ეს ველური ჰანგი მოისმის და ამ მომენტიდან ჩვენ უკვე ახალ განზომილებაში ვხედავთ მის სახეს, ახალი მასშტაბით აღვიქვამთ და ვაფასებთ მის მოქმედებას.

მართალია, ამ შედარებას აქვს უფრო ვინრო, კონკრეტული განზომილებაც: ეს იმ მხეცის ყმულიცაა, წართმეული რომ წაართვეს, იმ აფთრის ჩივილიც, რომელსაც მასზე უფრო ძლიერმა ნადირმა ნადავლი გამოგლიჯა კბილებიდან. მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს სახე კიდევ უფრო დიდ და შორეულ სივრცეებზეცაა პროეცირებული. მისი მოქმედება ქვეცნობიერებაზეც ახდენს გავლენას.

ეს „ენით უთქმელი, უამხანაგო, გაუზიარებელი სევდა“ აქ უკვე ორ კონკრეტულ არსებას (თათარს და ძალს) აღარ ეხება. ის ჩვენში ბადებს რაღაც შეუცნობელი, ცივი მწუხარების მომგვრელი უნივერსალური კანონზომიერების შეგრძნებას, რომლის ყინულოვანი სუნთქვა უეცრად შემოიჭრება და ადამიანთა ნაცნობ, შინაურ მიკროსამყაროდან ჩვენი ყურადღება სხვა რკალში გადააქვს.

ასეთი ტენდენცია ტიპურია ამ რომანის პოეტიკისთვის. კონკრეტული, ძალიან ხშირად შეუმჩნეველად, თვალდახელშუა განიცდის საკვირველ სახეცვლილებას და ფანტაზიის, წარმოსახვის „ტრანსცენდენტურ“ არეებში ბინავდება.

საერთოდ გამონაგონი, ფანტაზია ამ ნაწარმოებში ისე ინტენსიურად მოქმედებს, ისე ხშირად, მეთოდურად ხსნის ახალ ჭრილს საგანთა სიღრმეში, ისე ძალუმად ეტანება ზემეპირიულს და, მეორე მხრივ, ისე გულმოდგინედ ასრულებს წარმოსახული სინამდვილის მაორგანიზებელ როლს, რომ, ერთი შეხედვით, მისი პრიმატი აქ აშკარაა.

ასეთ შთაბეჭდილებას შედარებაც უწყობს ხელს. ოთარ ჭილაძე, სხვა თანამედროვე ქართველ პროზაიკოსებთან შედარებით, განსაკუთრებულ მიდრეკილებას იძენს ამ მხრივ. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ამავე რომანში თითქმის ასეთივე სიძლიერით და წარმატებით მოქმედებს ზუსტი ასახვის პრინციპიც.

ხოლო მთავარი ამ ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურაში ისაა, რომ აქ ეს ორი ნაკადი პარალელურად კი არ ვითარდება, კი არ თანაარსებობს, არამედ არსებითად განუყოფელი მთლიანობის სახით წარმოგვიდგება.

მართალია, რომანში არის ადგილები, სადაც „ემპირეა“ ზედმეტად ტვირთავს მხატვრულ ქსოვილს (განსაკუთრებით ექსპოზიციურ ნაწილში, რომელიც ჩემი აზრით, საერთოდ გაჭიანურებუ-

ლია), გარემოს ნერილ-ნერილი ამბების, საგანთა ცალკეული შტრიხების თუ ფსიქოლოგიური ნიუანსების აღწერა აქ გადაჭარბებული სიბეჯითის შთაბეჭდილებას ტოვებს. „რაოდენობრივი დაგროვება“ ზედმეტად ხანგრძლივდება, ვიდრე თვისობრივი ცვლილებებით დაგვირგვინდებოდეს.

გვხვდება ისეთი ადგილებიც, როცა, პირიქით, გამონაგონი ჩაგრავეს რეალობას, ან ბოლომდე ვერ ხორციელდება, სრულ, ადექვატურ რეალიზაციას ვერ აღწევს მის ცოცხალ ფორმებში.

მაგრამ ეს მხოლოდ ცალკეული გადახრებია, ცალკეული ჩაუარდნები.

არსებითად, საბოლოო ჯამში, (განსაკუთრებით რომანის „შუაწელიდან“) ნაწარმოებში იმარჯვებს მისი მთავარი ესთეტიკური პრინციპი: ორი ნაკადი ერთმანეთს ერთვის, ერთმანეთს ავსებს და ერთი მთლიანი მდინარების სახით გვევლინება.

მთელი ეს მრავალსახოვანი, მრავალსაგნობრივი ემპირიული მასალა წამოტივტივებულია ერთ ძლიერ ტალღაზე, რომელსაც დასაბამს ავტორის ასევე მრავალფეროვანი, მრავლისმეტყველი, ჩანაფიქრი აძლევს.

საგანთა ფორმა და არსი „ყოფა და ყოფიერება“ აქ არსებითად ერთმანეთს მსჭვალავს, ისე, რომ, როგორც წესი, ძალიან ძნელია იმის გარკვევა, სად მთავრდება ერთი და სად იწყება მეორე.

ერთი სიტყვით, აქაც მეგობრობა იმარჯვებს — დონ კიხოტი და სანჩო პანსა, მიუხედავად მათი ხასიათების ანტიპოდურობისა, უერთმანეთოდ ვერ ძლებენ. მათი ნამდვილი ძალა მეგობრობაშია!

თომას მანი ერთ თავის გვიანდელ ნერილში საგანგებოდ მიუთითებდა თანამედროვე ხელოვნების განვითარების იმ გზაზე, რომელიც მას განსაკუთრებით პერსპექტიულად მიაჩნდა. მისი ფორმულის თანახმად, ეს არის „სიმბოლომდე ამალღებული ნატურალიზმი“. თავისთავად ცხადია, რომ აქაც სიტყვა „ნატურალიზმში“ იგულისხმება არა მიმდინარეობა, ან მხატვრული მეთოდი, არამედ პოეტიკის ელემენტი.

შეიძლება ვთქვათ: „სიმბოლომდე ამალღებული ნატურალიზმი“ და „პირიქით ნატურალიზმამდე დასული, ნატურალიზმს დაყრდნობილი სიმბოლიკა“.

შედგის თვალსაზრისით, ეს არსებითად ერთი და იგივეა, განსხვავება მხოლოდ იმაშია, თუ საიდან დაიძრა მწერალი, რომელი პოლუსიდან. ვფიქრობ, რომ ოთარ ჭილაძის ამოსავალი ნერტილი მაინც სიმბოლიკაა. ეს გზა დღეს განსაკუთრებით ნათლად ჩანს.

უნდა გამოვტყდე, რომ მისი პირველი რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ მე მხოლოდ გონებით მომეწონა. არა იმის გამო, რომ გამონაგონს იქ განხორციელება არ ახლდა თან. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ სავსეა ნივთიერი აქსესუარებით. მაგრამ საგნობრივი რეალობა იქ მთელ რიგ შემთხვევებში ჰარმონიულად არ ერწყმის ჩანაფიქრს, იდეას.

ეს მრავალრიცხოვანი საგნები, მოძრაობები და მათი ასევე მრავალსახოვანი კომბინაციები ძალიან ხშირად მხოლოდ მკრთალ პირობით ნიშნებად გამოიყურებიან. ჩვენ გარკვევით ვხედავთ მათში იდეას, აზრს, სულს და, უწინარეს ყოვლისა, ამით ვკმაყოფილდებით, ხოლო მათი სხეული და ხორცი იშვიათად გვგვრის თავისთავად ესთეტიკურ სიამოვნებას. გარდა ამისა, მთელ რიგ შემთხვევებში აქ ხდება დაახლოებით ის, რასაც ჰეგელი ხელოვნების ე.წ. „სიმბოლური ფორმის“ დახასიათებისას აღნიშნავს: იდეა აქ თითქოს ვერ ეტევა თავის გარსში, საგანთა ბუნებრივ ფორმაში და ამის გამო ძალას ატანს მათ, ძალმომრეობას იჩენს, არღვევს და ამახინჯებს ამ ფორმებს.

მეორე რომანის ესთეტიკა ამ მხრივ თვისობრივად ახალია. ხოლო ავტორის მოძრაობის მიმართულება („სიმბოლოდან“ „ნატურისკენ“) განსაკუთრებით ნათლად მის ექსპოზიციასშივე ჩანს.

მე განგებ გამოვტოვე რომანის ერთი პერსონაჟი იმისთვის, რომ მის შესახებ სწორედ ამ კონტექსტში მეთქვა.

ეს ის სახეა, რომელსაც ქაიხოსრო თვითონვე უპირისპირდება, უარყოფს და მის ადგილს ისაკუთრებს — ანას პირველი ქმარი, მისი პირველი და უკანასკნელი სიყვარული.

ეს არის ძველი საქართველოს, უფრო ზუსტად, ძველი ქართველი გლეხკაცობის სიმბოლური სახე და სანამ ეს სახე რომანის ტექსტში (ან ქვეტექსტში) მოქმედებს, მისი ადგილის უზურპატორების — თათრისა და მაიორის — სახეებიც სიმბოლურ იერს ინარჩუნებენ.

ბრძოლა ანას სარეცელის დასაპყრობად, გარკვეული თვალსაზრისით, სიმბოლური ბრძოლაა.

უნდა ითქვას, რომ ანას პირველი ქმრის სახე, განსხვავებით თითქმის ყველა სხვა პერსონაჟის სახისგან, არ წარმოადგენს ანალიტიკური განხილვის საგანს. არა იმიტომ, რომ ავტორს მისთვის არ სცალია. ეს ამ სახის განსაკუთრებული მდგომარეობითაა გაპირობებული. იმ მომენტისთვის, როდესაც რომანი იწყება, ეს პიროვნება უკვე აღარ არსებობს. ის გმირული სიკვდილის შარავანდედითაა მოსილი და ამ რომანში მას მხოლოდ ერთი ადამიანი ხე-

დავს — მისდამი სამუდამო სიყვარულით გამსჭვალული, სარეცელშეგინებული ანა. იგი მისი მოგონებისა და სიზმრების პერსონაჟია.

ბუნებრივია, რომ ამ პრიზმში ეს სახე მხოლოდ იდეალური კონტურებით მოჩანს.

ის მთლიან, დაუნანვერებელ სიმბოლოდ რჩება რომანში, როგორც სული, როგორც რალაც მშვენიერის, უიმედოდ დაკარგულის გახსენება.

ის არსებობს მანამდე, ვიდრე ანას ცნობიერებას სრული სასონარკვეთის ღრუბელი გადაეფარებოდეს.

თათარი და მაიორი რიგრიგობით ისაკუთრებენ მის დანატოვარს. ისინი ამის შემდეგაც კიდევ დიდხანს არსებობენ და თანდათან თავისუფლდებიან სიმბოლურობის იმ ელფერისგან, რაც სწორედ მასთან შეპირისპირებისას შეიძინეს.

თათარი მთელი ამ ხნის მანძილზე საკუთარი „სისხლის ალების“ მოლოდინით სულდგმულობს. ამ მოლოდინში პოეებს ერთადერთ შეებას და საბოლოოდ ამ ნანატრ, ნაოცნებარ სისხლში ინთქმება და უჩინარდება. სწორედ ეს მოლოდინი ჭრის შინაგან შრეს მის სახეში. ის უკვე სიმბოლური ფიგურა აღარ არის. აქ ის შიგნიდან გახსნილი რეალური სახეა, ვინაიდან ის ფიქრობს, წონის, მერყეობს, თავს ირწმუნებს, გადანყვეტილებას იღებს. იმ დროისათვის, როდესაც ის შურისგების სიმბოლურ აქტს აღასრულებს, ჩვენ უკვე ახლოს, ზედმინევნით ვიცნობთ მის შინაგან ფიზიონომიას (მართალია, ზემოთ აღვნიშნე, რომ მისი გადანყვეტილება მოკლებულია ფსიქოლოგიურ უეჭველობას, მაგრამ თვით გადანყვეტილების მიღების პროცესი ავტორს ვრცლად და საფუძვლიანად აქვს წარმოსახული).

ქაიხოსროს სახე კიდევ უფრო დიდხანს იკვეთება (დამახასიათებელია, რომ პერსონაჟსაც და ავტორსაც თანდათან ავიწყდებათ მისი პირველი (სიმბოლური) სახელი — მაიორი. „მაიორობა“ უკვე საკმარისი აღარ არის მისი თვისობრივად გამდიდრებული სახისა და ხასიათის აღსანიშნავად). ქაიხოსროს შინაგანი იერი თანდათან ზუსტდება და ახალ-ახალ ნახნაგებს იჩნევს. ეს ნახნაგები იმ საგანთა აღნაბეჭდებია, მას რომ გამუდმებით გარს ევლებიან, ის თანდათან უთვისდება, უნივთდება ამ წრეს. თანდათან ეფლობა ამ აურაცხელ ნივთებში. თანდათან ითქვიფება ყოველდღიურ საზრუნავში, შიშში, წვრილმან ვნებებში.

ერთი სიტყვით, ის თავის მთავარ სანადელს აღწევს: „საგნდება“, თვითონაც სამყაროს ერთ-ერთ ემპირიულ საგნად იქცევა. ასე

მიმდინარეობს და ასე ბოლოვდება მისი ფსიქოლოგიური, მსოფლმხედველობრივი განვითარება და, რაც აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. ასე წარიმართება მისი სახის მხატვრული ევოლუცია, ასე სრულდება აქ საბოლოოდ სიმბოლოს თანდათანობითი „ნატურალიზება“.

მაგრამ აქვე ხდება ერთი საოცარი რამ.

მხატვრულ სახეს, თუ ის ნამდვილად სრულქმნილი სახეა (და მით უმეტეს თუ მას ზოგადი, გადატანითი განზომილებაც გააჩნია) აქვს არა მხოლოდ მოძრაობის ფიზიკური კანონები, არამედ თავისი მხატვრული „მეტაფიზიკაც“ — განვითარების დიალექტიკური კანონზომიერება.

საოცარი ისაა, რომ ქაიხოსროს ეს „ჩაფლობა“ და „გათქვეფა“ თავისთავად სიმბოლური აქტია და გარკვეულ იდეას გამოხატავს. სახელდობრ იმას, რომ ქაიხოსრო კვდება როგორც იდეა, კვდება მისი არსებობის დედააზრი („გადარჩენის“ პრინციპი), ვინაიდან ის (როგორც ასეთი ნიშნის მატარებელი პიროვნება) სწორედ ამ წერილმანებმა, ამ საგნებმა შეჭამეს.

ერთი სიტყვით, აქ ჩვენს თვალწინ თვალნათლივ ხორციელდება უარყოფის კანონი: „ნატურა“ (განსაგნება), რომელმაც უარყო სიმბოლო, თვითონვე იძენს სიმბოლოურობის თვისებას და ამდენად ნაწილობრივ თავის თავსაც უარყოფს.

სიტყვა „საოცარი“, რასაკვირველია, შთაბეჭდილების გასაძლიერებლადაც ვიხმარე. სინამდვილეში ეს არის ნიშანდობლივი, ხელოვნებისთვის თავისებურად ტიპური მოვლენა.

საოცარი აქ მხოლოდ ის არის, რომ უარყოფის კანონის რეალიზება აქ ერთდროულად ორ სიბრტყეზე წარიმართება — მსოფლმხედველობრივ (შინაარსობრივ) და მხატვრულ (ფორმალურ) ასპექტში. ამის გამოა, რომ „განსაგნებას“ აქ ორი მნიშვნელობა აქვს — პირდაპირი (ცხოვრებისეული) და ფიგურალური (ესთეტიკური).

ქაიხოსრო ერთდროულად „საგნდება“, როგორც ცოცხალი პიროვნება და როგორც მხატვრული სახე.

საოცარი დამთხვევაა ისიც, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში სწორედ რეალური იდეის (ქაიხოსროს არსებობის დედააზრის) დათრგუნვისა და უარყოფის პროცესი შეიცავს თავის თავში ამ ნაწარმოების ერთ-ერთ მთავარ მხატვრულ იდეას, ეს არის უიდეობის იდეა!

ყოველივე ეს, ცხადია, ინდივიდუალური შემთხვევაა და მთლიანად მხოლოდ რომანის ერთ პერსონაჟს ეხება. სხვა სახეებში აქ სხვა გზით, სხვა კონკრეტული ფორმით ხორციელდება რომანის მთავარი მხატვრული პრინციპის მოქმედება.

მაგრამ, როგორც მთავარი პრინციპი, ის არსებითად ყველგან, ყველა ძირითად მომენტში ინარჩუნებს თავის ნარმმართველ ფუნქციას.

თანამედროვე ქართულ პროზაში ოთარ ჭილაძის რომანი „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, მიმაჩნია იმ ნაწარმოებად, რომელშიც განსაკუთრებით მკაფიო გამოვლინება ჰპოვა ჩვენი დღევანდელი მწერლობის სისხლხორცეულმა ტენდენციამ, ორი ზემოხსენებული ნაკადის გამთლიანების, მხატვრული თვალსაზრისით, უაღრესად აქტუალურმა მოთხოვნილებამ.

რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ერთ-ერთი, თავისებური გზაა ამ სინთეზისაკენ და, ამავე დროს, ერთ-ერთი პირველ ცდათაგანი ამ მიმართულებით.

მაგრამ ეს არის ერთ-ერთი უძნელესი გზაც და, ამავე დროს, ეს არის არა ლაბორატორიული მიკროექსპერიმენტი, არამედ დიდი, ნამდვილი, „ნატურალური“ მასშტაბით განხორციელებული ცდა.

ოთარ ჭილაძის ნიგნი დიდად საინტერესო მასალაა ჩემი ხელობის ადამიანისათვის. მე ვიტყვოდი, რომ ეს არის დიდი ხნის ნანატრი მასალა.

ვიცი, რომ ეს რომანი ყველას არ მოეწონება, არც შეიძლება მოეწონოს, იმდენად თავისებური, არაორდინარულია მისი შემქმნელის ნიჭი, გემოვნება, მხატვრული პოზიცია და თვალსაზრისი. მაგრამ მე ვიცი და მჯერა ისიც, რომ ვერავინ ვერ უარყოფს ამ რომანში მიღწეულ დონეს. ეს თანამედროვე ქართული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს მონაპოვართა დონეა. ეს ის დონეა, რომელიც ჩვენ შეგვფერის და მოგვეთხოვება. ამით მარტო ოთარ ჭილაძეს არ ვეუბნები ქათინაურს.

სასიხარულოა, რომ ასეთი დონე მართლა არსებობს, არა როგორც სურვილი ან ფანტაზია, არამედ როგორც კონკრეტული, ხელშესახები რეალობა.

ერთმა რუსმა მწერალმა (სხვათა შორის ამ რომანის ავტორის თანატოლმა) ამას წინათ თქვა ძალიან უბრალო და საგულისხმო რამ, კრიტიკის კეთება ლიტერატურის კეთებაზე ადვილი არ უნდა იყოსო.

რასაკვირველია, ჩემ მიერ განეული შრომა და მით უმეტეს ამ შრომის შედეგი ვერამც და ვერამც ვერ შეედრება ამ რომანზე დახარჯულ ენერჯიას და მის იშვიათ ნაყოფს. მაგრამ მინდა, ყველამ იცოდეს: ჩემთვის იოლი არ ყოფილა ეს შრომა. ალბათ ამან მომცა უფლება არც თქვენი მოთმინება დამეზოგა...

ფრანგულ-ქართული პარალელები

1977 წლის გაზაფხულს საქართველოში ჩამოვიდა ფრანგი მწერლების ჯგუფი: ჟან პელეგრი, ბერნარ კლაველი, მიშელ ბატი, ემანუელ რობლესი, ჟაკ რუბო და ანდრე სტილი.

ბიჭვინთაში შედგა რამდენიმე საუბარი; ამ საუბრებში ფრანგ და რუს ლიტერატორებთან ერთად ქართველებმაც მივიღეთ მონაწილეობა.

მე წილად მხვდა პატივი გამოვსულიყავი ინფორმაციით ფრანგულ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობის შესახებ.

ბიჭვინთაში ყოფნისას ბევრი რამ ახალ ჭრილში წარმომიდგა. უცხოელ კოლეგებთან კონტაქტმა ხელი შეუწყო ახალ დაკვირვებებს, ლიტერატურულ მოვლენათა შორის გარკვეული შესატყვისობის, უფრო მჭიდრო კავშირის დადგენის სურვილს.

ფრანგული კულტურა, საფრანგეთი, ფრანგები განსაკუთრებული სიყვარულით უყვარდათ ჩვენში. პირადად მე იმ თაობას ვეკუთვნი, რომელიც ბავშვობისას „სამი მუშკეტერით“ იყო დაავადებული, სიჭაბუკეში — „93“-ით. უფრო გვიან — „პარმის სავანიით“, სიჭარმაგისთვის კი მონტენის „ცდები“ შემოინახა.

არც ერთი სხვა ევროპული ქვეყნისადმი არ გამოუჩენიათ ჩვენში ასეთი დაინტერესება. XIX-XX საუკუნეებში საფრანგეთის ისტორიას ნამდვილი თანაგრძნობით განიცდიდნენ, უხაროდათ ამ ქვეყნის წარმატება, სწუხდნენ დამარცხებათა გამო, ხოლო ზოგჯერ „წმინდა ფრანგული“ დარდითაც დარდობდნენ.

გასული ეპოქის ბევრ ქართველ ინტელიგენტს შეეძლო გაემეორებინა ფლობერის ცნობილი სიტყვები: „ემმა ბოვარი — მე თვითონ ვარ!“

ეს განსაკუთრებული სიმპათია ზოგჯერ უცხო თვალის გამამხიარულებელ იერსაც იძენდა:

Тифлисцев узнаешь
Метров за сто:
Гуляют вечерами

жаркими,
в моднейших костюмах,
в ботинках носастых
– Эткими
парижанками.

ნერდა ცნობილი რუსი პოეტი ოცინი წლების დასაწყისში.
მასვე ეკუთვნის ირონიული შენიშვნა:

С казанской
Тифлисская академия
Переписывается
по французски.

ფრანკომანიის ამდაგვარი ნიშნები დღემდე გვხვდება. დასავლეთ საქართველოს რამდენიმე დაბა-ქალაქის მოსახლეობა თავის თავს „პატარა პარიზის“ მკვიდრად თვლის... მაგრამ ყოველივე ეს საგნის სხვა მხარეა.

არსებობს ქართულ-ფრანგულ ინტერესთა თანხვედრების სერიოზული ფაქტებიც.

დავინწყებ ერთი მაგალითით:

საფრანგეთის დიდმა რევოლუციამ თავის დროს მთელ კულტუროსან სამყაროში ჰპოვა უფართოესი გამოძახილი.

პარიზის კომუნის ექო მსოფლიო ლიტერატურაში შედარებით უფრო ყრუდ გახმაურდა.

ყოველ შემთხვევაში, პირადად მე არ მეგულება სხვა (არაფრანგული) პოეტური ნაწარმოები, რომელშიც ისე მტკივნეულად ყოფილიყო განცდილი კომუნის საბედისწერო დამხობა, როგორც ეს 1871 წელს ქართულ ენაზე დაწერილ ლექსში იგრძნობა. ჩვენ ვიცით, რომ ამ ლექსის ავტორი იყო ილია ჭავჭავაძე.

ფრანგი კოლეგებისთვის უთუოდ სიურპრიზი იყო, როცა მათ შეიტყვეს, თუ რომელი სახელმწიფოს სამეფო კარზე დასრულდა ქართლის ბედის მაძიებელი დიდი განმანათლებლის სულხან-საბა ორბელიანის მოგზაურობა დასავლეთ ევროპაში. ასევე ვერ დაფარეს მათ გაოცება, როდესაც საუბარი შეეხო ჩვენს ქვეყანაში XVIII საუკუნის დამლევს აღმოცენებულ მოძრაობას, ე.წ. „ქართულ ვოლტერიანობას“.

ითქვა ისიც, რომ XIX საუკუნის ქართული მწერლობის პირველი კლასიფიკატორი, ჩვენი წინამორბედი ეპოქის ყველაზე დიდი ქართ-

ველი პროფესიონალი კრიტიკოსი კიტა აბაშიძე თავს ბრუნეტიერის მონაფედ თვლიდა, ხოლო XX საუკუნის ქართული პოეზიის რეფორმატორებმა გალაკტიონ ტაბიძემ და ცისფერყანნელებმა ტეოფილ გოტიე, ვერლენი და რემბო აღიარეს თავიანთ წინამორბედებად.

ფრანგი სტუმრების ჩამოსვლის წინ მწერალთა კავშირთან ახლახან დაარსებულმა კომისიამ შეადგინა ორი სია: ერთი საკმაოდ გრძელი. ამ სიაში აღნუსხულია, რა ითარგმნა ფრანგულიდან ქართულად.

მე არ შევანუხებ მკითხველს ამ ნაწარმოებების ჩამოთვლით, ვიტყვი მხოლოდ ისეთ თარგმანებზე, რომლებიც თავის დროისთვის მოვლენა იყო ქართული მწერლობის ისტორიაში.

ასეთი როლი შეასრულეს, კერძოდ, მონტესკიეს და ვოლტერის ქართულმა თარგმანებმა XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე, ასე შევიდა მშობლიურ სიტყვაკაზმულ მწერლობის საგანძურში გერონტი ქიქოძის მიერ თარგმნილი „ღმერთებს სწყურიათ“, „წითელი და შავი“ და „იტალიური ქრონიკები“.

თედო სახოკიას მიერ თარგმნილი მოპასანი თაობებს შემოაღნა ხელში... სულ უკანასკნელ დროს ქართული პოეზიის ნამდვილ მოვლენად აღიქმება დავით წერედიანის მიერ თარგმნილი „მცირე ანდერძი“ ფრანსუა ვიიონისა.

შედარებით ახალი თარგმანებიდან აღსანიშნავია აგრეთვე მანანა გიგინეიშვილის ფლობერისეული „ეროდია“, თინა ქიქოძის სტენდალის „პარმის სავანე“, დიუმას „მოგზაურობა კავკასიაში“ და გ.გეგეჭკორის „ფრანგი პოეტები“.

გამომცემლობა „მერანს“ განზრახული აქვს ფრანგული პოეზიის დიდი ანთოლოგიის მომზადება. ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ ამ გამოცემაში თანამედროვე საქართველოს უნიჭიერი პოეტები მიიღებენ მონაწილეობას.

მეორე სია გაცილებით მოკლეა.

თითებზე შეიძლება ჩამოთვლა ქართული ლიტერატურის იმ ნაწარმოებებისა, რომელთაც ფრანგები იცნობენ.

ამ სიის გარეთ არიან დარჩენილნი, კერძოდ, ვაჟა ფშაველა და დავით კლდიაშვილი — მწერლები, რომელთა სრულყოფილ თარგმანს საქვეყნო რეზონანსი ელოდება.

ფრანგმა კოლეგებმა კარგად გაიგეს ჩვენი გულისტკივილი, ყველა გონიერი ერი ცდილობდა და დღესაც ცდილობს მსოფლიოს დიდ სამსჯავროზე გაიტანოს თავისი სულიერი აელადიდება. თუ რას ნიშნავს ამ თვალსაზრისით ეროვნული მწერლობის მონაპო-

ვართა უცხო ენაზე თარგმნა, ეს ყველას კარგად ესმის და მაინც ამ მხრივ ჩვენ მთელი ეპოქით ჩამოვრჩით ბევრ სხვა ჩვენს ბედში მყოფ ხალხს, კერძოდ, უახლოეს მეზობლებს.

დიდად დასაფასებელია ცალკეულ თანამემამულეთა (ფრანგულის სრულყოფილად მცოდნე ქართველ ლიტერატორთა) ცდა, საკუთარი მეცადინეობით მოაგვარონ ეს საქმე. პირადად მე ნამდვილ გამირობად წარმომიდგება, მაგალითად, სერგი ნულაძის მიერ გადადგმული ნაბიჯი.

მაგრამ ყოველივე ეს ცხადია, ჯერ კიდევ ძალიან შორს დგას იმ იდეალისგან, რაც ჩვენი ოცნების საგანს წარმოადგენს.

ჩემი მოსაზრება რომ უფრო გასაგები გახდეს, მკითხველს ერთ საკმაოდ ცნობილ ფაქტს გავახსენებ:

ქართულ ლიტერატურას გასულ საუკუნეშიც თარგმნიდნენ რუსულად. მაგრამ მილიონობით არაქართველი მკითხველისათვის ჩვენი პოეზიის ნამდვილი ფასი და გემო მხოლოდ მაშინ გახდა მისაწვდომი, როცა ამ საქმეს რუსეთის გამოჩენილმა პოეტებმა მოჰკიდეს ხელი — ბალმონტმა, პასტერნაკმა, ტიხონოვმა, ზაბოლოცკიმ.

სწორედ ამ პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის რუსმა პოეტებმა შეძლეს გაეხსნათ არაქართველი მკითხველისათვის ქართული პოეტური გენიის საიდუმლოება. ეს მოხდა ძირითადად ჩვენი საუკუნის ოცდაათიან წლებში და ვინც იმდროინდელ საბჭოთა კრიტიკულ ლიტერატურას იცნობს, დამეთანხმება, თუ რაოდენ ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა ამ აქციამ უფართოესი მასშტაბით.

რუსულ კრიტიკაში დაიწყეს ლაპარაკი პოეზიის „ახლად აღმოჩენილ ნივთიერებაზე“, „შთაგონების მაცხოვრებელ ნყაროზე“, „ცხოვრებისეულისა და რომანტიკულის იშვიათ სინთეზზე“.

ქართული პოეზია არა მხოლოდ გაიცნეს, მას დაენაფნენ, მისი შემოქმედების არეალში მოექცნენ, მის მხატვრულ განძთსაცავს დაესესხნენ რუსეთის უნიჭიერესი პოეტები.

აქ არავითარ გადაჭარბებას არა აქვს ადგილი. ეს ფაქტი დადასტურებულია მთელი რიგი არაქართველი ლიტერატორების მიერაც.

აი, რაზე ვოცნებობთ ჩვენ დღეს, როცა ფრანგულ-ქართული კონტაქტების განმტკიცებაზე ვფიქრობთ; აი, რა პოტენციის ფრანგ ხელოვანთა დაინტერესება შემოკრიბა და უშუალო ჩარევა გვწადია ამ დიდ საქმეში.

არ დამავინყდება ჟაკ რუბოს — თანამედროვე ფრანგული პოეზიის ახალგაზრდა თაობის ერთ-ერთი ნიჭიერი წარმომადგენლის

გამომეტყველება, როცა სერგი ნულაძე და მე, მას ჩვენი საუკუნის ქართველ პოეტებზე ვესაუბრებოდით. ამ გამომეტყველებაში იყო გაკვირვებაც, იჭვიც, აღფრთოვანებაც და, რაც მთავარია, სურვილი და მზადყოფნა, ჩვენთან თანამშრომლობისა. ჩვენ, რასაკვირველია, მარტო გამომეტყველებას არ დავეჯერდით და კონკრეტული სიტყვიერი დაპირებაც მივიღეთ მისგან.

* * *

ფრანგებს და ქართველებს არასოდეს არაფერი გვექონია გასაყოფი. არსებობს საკმაოდ ფართო წრე ისეთი საკითხებისა, რომელთა შესახებ ჩვენ — სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატორებს — შეგვიძლია თითქმის ერთნაირი პათოსით ვისაუბროთ.

დასანანი, რომ ფრანგი მწერლების დელეგაციაში არ აღმოჩნდა რობერ მერლი (მისი სახელი აღნიშნული იყო პროგრამაში).

რობერ მერლის შემოქმედება აზრთა მძაფრ სხვადასხვაობას ინვეს დღევანდელ ფრანგულ ლიტერატურაში, როგორც ამბობენ, ისიც თავის მხრივ პოლემიკის მოყვარული ლიტერატორია.

პირადად მე, არა მხოლოდ მომწონს ეს მწერალი, მიყვარს კიდევაც. ძალიან მწარე მწერალია მერლი. როცა მას კითხულობ, გრძნობ, რომ გულს ასკდება, ნვალობს, არამც და არამც არ აძლევს თავის თავს დამშვიდების უფლებას, თითქოს ყველა უსამართლობა, ყველა უმსგავსობა, რაც ქვეყნად ხდება, პირველად მას ეჯახება მკერდზე.

მე მხოლოდ ერთი ფოტოსურათით ვიცი მისი გარეგნობა.

ნათელი, კეთილი, უბრალო სახე აქვს. ასეთი კაცი არასდროს არ გიპასუხებს მიკიბულ-მოკიბულად. არც ნაგიყრუებს. ასეთები ღია ცხოვრებით ცხოვრობენ, ცხვირს არ გიბზუებენ, არც კეკლუცობა უყვართ, არც მეტისმეტი გულჩათხრობა, ისინი ანტიისნობიზმის გულღია რაინდები არიან.

რობერ მერლის ორი პიესა აქვს დანერგილი სიზიფზე — „სიზიფი და სიკვდილი“ და „ახალი სიზიფი“.

ამ პიესებს რომ კითხულობ, წარმოიდგენ სცენას, დეკორაციებს, პერსონაჟთა მოძრაობას — გრძნობ, რომ კულისებში შენი ახლობელი ადამიანი სუნთქავს, შენზე ფიქრობს, შენი ტკივილი სტიკივა.

სიზიფის ავტორი ე.წ. „ეგოისტური მწერლობის“ მოძულეა, მისი ფიქრი ხალხს დასტრიალებს, მოყვასს, ადამიანს. მან კარგად იცის, რას ნიშნავს რეალურად „ხალხი“, რომ ხალხის დიდი ნაწილი ბრბოა. რომ სიბნელე და უგულობა აქაც ყვავის.

მაგრამ მას უყვარს ხალხი და ამ სიყვარულის გარეშე არსებობა ვერ წარმოუდგენია.

ხალხის სიყვარული სულდიდ ქმნილებისათვის მტანჯველი სიყვარულია. გონებაზეზღუდული ადამიანი ადვილად ინელებს ამ გრძნობას. ის ხალხს თავს ახვევს საკუთარ ნება-სურვილს, დარწმუნებული, რომ ამით მის „ჭეშმარიტ“ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს, ხელის აუკანკალებლად ჭრის და კერავს, პროკრუსტეს თარგით ასწორებს ყველაფერს. რაც მისი რწმენით „ზედმეტია“, ჩეხავს, გლეჯს, მისი იდეალი გეგმაზომიერად შეკრეჭილი გაზონებია.

გულჩვილი ადამიანი ხალხისადმი სიბრალულში ჰპოვებს შვებას, ის ზეცას შეჰვლადებს, ტირის, თითებს იმტვრევს და თანდათან მშვიდდება.

ამაყი ადამიანი ცდილობს გარემომცველ ჭუჭყში არ გაისვაროს და პირადი სულიერი ჰიგიენით გამოისყიდოს „სხვათა“ ზნეობრივი სიბინძურე.

ეს გზა რჩეულთა ხვედრია. მაგრამ სიზიფს განგებამ სხვა ცეცხლიც წაუკიდა.

„მითხარი, არისტეა, — მიმართავს იგი თავის ერთგულ ცოლს, — როგორ შეუძლია განწმინდოს ერთი სულის სისუფთავემ სიბინძურის მთელი ზღვა? ოჰ, ეს წმიდათანმიდა თავმოყვარეობა! ნუთუ საკმარისია, შენი, მარტოოდენ შენი თავის გადარჩენაზე იზრუნო, მხოლოდ შენი თავისა, — ისე დაჰკანკალებდე საკუთარ სათნოებას, როგორც ძუნწი — თავის სიმდიდრეს?!“

რა ზუსტი სიტყვებია! რა ზუსტი და უღმობელი იმათ მიმართ, ვინც „გზა ხსნისა“ ამაყ განმარტოებაში დაინახა.

ეს სიტყვები ევროპული ლიტერატურის მდიდარ გამოცდილებას გულისხმობს. იმ დიდ ტრადიციას, რომლის სათავეებთან ბაირონის „მანფრედი“ დგას და რომლის ახალ შინაარსსაც იბსენის „ბრანდტი“ გაუნყებს. სიზიფის უკმაყოფილების ძალა იმაშია, რომ ის გამოხატავს არა მხოლოდ ლიტერატურული იდეის განვითარებას, არამედ ცოცხალ, ცხოვრებისეულ სულიერ განცდასაც.

* * *

ალსანიშნავია, რომ ფრანგულ და ქართულ მწერლობაში ცოდვიან სოფლიდან განდგომის იდეა დაახლოებით ერთი და იმავე დროს, გასული საუკუნის დამლევს იქცა მძაფრი კრიტიკული განხილვის საგნად — ფლობერის „წმინდა ანტონის ცთუნებებში“ და ილიას „განდეგილში“.

პირადად მე გამონერილ ჭეშმარიტებად არ მომეჩვენა რობერ მერლის მტკიცება:

„არა ოდენ ჩემთვის და ჩემში, კაცთაგან განმდგარს, არამედ გაშლილ მოედანზე, ქალაქის გულში უნდა მებძროლა მე, სიკვდილის თვალბედით მრავალსახეობათა წინააღმდეგ“.

სიზიფის ეს დასკვნა აცდენილია ტრფიალებას, ვინაიდან ეს საკუთარი სიმწრით გამოტანჯული დასკვნაა.

არა, ფარისევლობის შმორიანი ჭაობიდან ზიზლით უკუქცეულ მარტოსულთა ამაყი მოდგმის, სულით ობოლთა, მიუსაფართა ეკლიანი გვირგვინი დღესაც ხელუყოფელია, მაგრამ მათი ჩუმი გმირობა მხოლოდ ნაწილობრივ შველის საქმეს.

სიზიფი ყველა მყუდრო სენაკის, ყველა დიოგენის კასრის უარმყოფელია. მაგრამ მისი მოსისხლე მტრები და მუდმივი ანტიპოდეები მალლა მხედი დიოგენები კი არ არიან, არამედ სულმდაბალი და ქვეგამხედვარი იფრატები.

აი, ამ უკანასკნელთა კრედო:

„ვინაიდან ჩემი მიზანი ქალაქის ყაყანზე მალლა დგომაა, ამის გამო ამჟამად, მე არავითარი პირადი შეხედულება არა მაქვს. და საერთოდ, რა საჭიროა წინასწარ ვისიმე მხარეს დადგომა, როცა ბოლოს და ბოლოს მე სრული სიზუსტით მეცოდინება, ვინ არის მართალი. როცა ერთი მხარე გაიმარჯვებს, ეს იქნება უტყუარი ნიშანი მისი სიმართლისა და აგრეთვე იმის, რომ მე სწორედ ამ მხარეს უნდა მივემხრო“.

მერლის პიესაში იფრატი პოეტია არა მხოლოდ კარის, არამედ „ქალაქის“ პოეტიც.

მას დასცინიან, ხშირად აპანლურებენ, ზოგჯერ სახეშიც აფურთხებენ და მაინც აღფრთოვანებით უსმენენ.

ის ძალიან სჭირდება ვილაცას კარზეც და ქალაქშიც, არა მხოლოდ როგორც ტაკიმასხარა, არამედ როგორც ამჟამად გამარჯვებული „სიმართლის“ რუპორი.

იფრატისთვის უცხოა სიზიფისეული იჭვი და ყოყმანი. ის ნეტარი არსებაა, სალი, ხალისიანი, ცხრა მთავრობის ერთნაირად მოსადადეგი მსახური, უმორჩილესი და უწრფელესიც. ვინაიდან ის დაბადებით ლაქიაა და ცხრავე შემთხვევაში თავის თავს კი არ ლაღატობს, კაცმა რომ თქვას, კი არ თვალთმაქცობს, თანდაყოლილ ბუნებრივ მოთხოვნილებას იკმაყოფილებს — ნამდვილი ალტყინებით, გულიანად, მთელი არსებით ემსახურება თავის პატრონს.

ბრძენ გამგებლებს გული ერევათ იფრატის ქვეწარმავლურ მანჭვა-გრეხაზე. მათ, რასაკვირველია, სიზიფთან შეთანხმება უფრო

ვამებოდათ, მაგრამ უიფრატოდ თითქმის ვერავინ ვერ ძლებს. სი-
ზიფი ძნელი სატრფოა, ძვირად გულმოსაგები. იფრატი კი — თით-
ქმის მუქთი ხასა, თვინიერი, დამყოლი და, რაც მთავარია, თავისი
ხელობის ყველა ხერხის ზედმინევენით მცოდნე.

მერლი უცდომელი ხელით ხატავს თავის პერსონაჟის პორტ-
რეტს. ეს ზეისტორიული სახეა და, ამავე დროს, უაღრესად აქტუა-
ლურიც, თანადროულიც.

სულიერი პროსტიტუირება, მეძავად ქცევა, პოეტისგანაც (სა-
ერთოდ ხელოვანისგან) მრავალი ილეთის ცოდნას მოითხოვს. საკ-
მარისი არ არის გასაყიდი ნივთის „შეგნებით“ განიმსჭვალო, დიდი
მნიშვნელობა აქვს იმასაც, თუ როგორ ჰყიდი შენს თავს, როგორ
ფლობ მეძავის ხელობას.

საფრანგეთის შუაგულში მცხოვრებმა ადამიანმა კარგად იცის
ამ ძველთაძველი პროფესიის წარმომადგენელთა დღევანდელი
მრავალსახოვნება.

პარიზში არის ერთი ცნობილი ბულვარი, რომელზეც პროფესი-
ონალი როსკიპების მსოფლიოში უგრძესი გაღერეაა გამოფენილი
— უგრძესი და უმრავალფეროვანესიც.

ყველა როსკიპს ერთნაირი საბუთი უდევს უბეში. მაგრამ ყოვე-
ლი მათგანი რალაციტ განსხვავდება მეორისაგან. არიან აქ ისეთი
ლამაზმანებიც, საქვეყნოდ ცნობილ კინოვარსკვლავებსაც რომ არ
დაუდებენ ტოლს. არიან უსახურნიც, მახინჯნიც, წარმოიდგინეთ,
ხეიბრებიც. ერთი ამათგანი 20-იანი წლების დასაწყისში აღწერილი
ჰყავს მაიაკოვსკის — იმდროისათვის ყველაზე ძვირადღირებული
ცალფეხა მეძავი ქალი. მასთან კავშირი თავისებურ შიკად ითვლე-
ბოდა პარიზის არტისტულ წრეებში.

1960 წელს, ჩემი თვალით ვნახე (მართალია, მხოლოდ მანქანის
სარკმლიდან), ამ ხეივნის ერთ-ერთ ყველაზე განათებულ ადგილას
ყავარჯნებზე მდგარი ხერხემლის ჭლექით დაავადებული კოლოსა-
ლური გაბარიტების დედაკაცი, რომელსაც შიშველ ტორსზე ტყა-
ვის სამედიცინო კორსეტი ჰქონდა შემოჭერილი.

ეს, ცხადია, გამონაკლისებია. მაგრამ ამ ჭრელი ამქრის სხვა წევ-
რებიც მეტნაკლებად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან — გარეგნო-
ბით, მიხრა-მოხრით, მიმიკით, ჩაცმულობით — ასეთია პროფესიუ-
ლი ჩვევა: სუტენიორები და მუშტრები ვერ იტანენ ერთფეროვნებას.

ყველა პირველხარისხოვან მეძავ ქალს თავისი „სტილი“ აქვს.
ზოგს გამომწვევი სამოსი აცვია, ზოგს ხაზგასმით მკაცრი; ზოგი მზი-
არულია, ენაჭარტალა, გონებამახვილი; ზოგიც სფინქსით სიტყვად-

ვირი ან უცნაურად მეტყველი, ზოგი მიაშიტი. გულითადობით ხიბლავს თავის საკბილოს; ზოგიც დასაწყისში უკარებლობს, რათა ვნების მოულოდნელი აფეთქებით გამოინვიოს კლიენტის ალტაცება...

ვისაც ბედმა ამის უნარი (საკუთარი „სტილი“) არ მისცა, რაგინდ სულით ხორცამდე მეძავიც არ უნდა იყოს, ამ ბულვარზე არ ედგომება. მისი ასპარეზი ღარიბი გარეუბანია, უპრეტენზიო მდაბიოთა გარემოცვა.

აქ კი მხოლოდ პირველხარისხოვანი როსკიპები დგანან.

როსკიპთა დიდი ნაწილი მცირენლოვანი ინყებს თავის გზას, სიყმანვილეშივე ეჩვევა სპეციალურ გარემოცვას. მაგრამ არიან ისეთნიც, რომლებსაც, „შთაგონება“ შედარებით გვიან ენვევა.

ჩვენმა გიძმა, პარიზში გაზრდილი პოლონელი ემიგრანტის შვილმა, გვიამბო ერთი თავისი კეთილი ზნითა და პატიოსნებით ცნობილი მატრონას შესახებ. ამ ქალმა ჩინებული განათლება მიიღო, სორბონაში წლების მანძილზე მუშაობდა კლასიკურ ფილოლოგიაში და, როგორც სპეციალისტმა, გარკვეულ წარმატებას და რეგალიებსაც მიაღწია და აი, როცა მას თითქმის ყველაფერი ჰქონდა მოპოვებული, რათა მეცნიერისთვის საჭირო უმფოთველ ცხოვრებას შესდგომოდა, ორმოცდაათი წლის ქარმაგმა ბანოვანმა, ალბათ ანტიკური ჰეტერების გავლენით, ნაციონალური ბიბლიოთეკის არქივში ჯდომას ღმერთქალ ვენერას მრევლში მოხალისედ განწესება არჩია.

ადვილად წარმოსადგენია მისი ძველი კოლეგების გამომეტყველება ამ აქციის გამო.

ბულვარ სენ-პრეზე კი (ასე ჰქვია, თუ არ ვცდები, ამ ბულვარს) „უცხო ჩიტი“ დიდი ზარ-ზეიმით მიიღეს.

მისი აქ ნებაყოფლობით მოფრენა დამხვდურთა მიერ აღქმულ იქნა, როგორც მათი საქმიანობის თავისებური ინტელექტუალური აღიარება.

პირველ ხანებში ახალ მოსახლეს ერთგვარ რეკლამასაც უკეთებდნენ და შეძლებისდაგვარად წინ უშვებდნენ.

იყო მომენტი, როცა სათნოებაში გაზრდილმა მანდილოსანმა გარყვნილების რამდენიმე რეკორდი მოხსნა ზედიზედ.

მაგრამ ბოლოს, მაინც მოხდა მოსახდენი. მხცოვანს ქალბატონს მალე უმტყუნა არაქათმაც და კლიენტურამაც.

სუტენიორების მიერ ხანდაზმულობის გამო ჩამოწერილი საქონელი აღარც სორბონაში დაიბრუნეს. საბრალო დედაბერს ისლა დარჩენოდა ქალაქის ერთ-ერთ მუნიციპალურ საპირფარეშოში მონყობილიყო დამლაგებლად.

ასე მიაგნო მან, სიბერეში თავის ნამდვილ მოწოდებას. — აი, ეს საპირფარეშოც!

— აქ მისი ნამდვილი საუფლოა, უნდა ნახოთ როგორი პედანტური გულმოდგინებით უვლის თავის მეურნეობას! თეთრ თავსაფარში, მართლა რომაელი მატრონასავით გამოიყურება და ყველაფერს კლასიკური სისადავით აკეთებს.

ამ ბედკრულ არსებათა ერთი ნაწილი გაორებული ცხოვრებით ცხოვრობს. მართალია, დროის უმეტესობას ბირჟაზე ატარებს, მაგრამ გარკვეულ დღეებში მაინც ახერხებს, რაღაც პატიოსანი ცხოვრების მსგავს სპექტაკლში მონაწილეობას, ერთ მშვენიერ დილით საგულდაგულოდ პირდაბანილი, სახეზე საღებავებჩამორეცხილი ისე დატრიალებდა თავის ჯალაბში, თითქოს კეთილადზრდილ დიასახლისთა უმნიველო სინკლიტს ეკუთვნოდეს.

თითქმის ყველა ამ არსებათაგანი ღვთისმშობიშია და ცრუმორნმუნე, თავისფალ დროს ისე მხურვალედ ლოცულობს თავის ხატებთან, მოლოზანსაც შეშურდება.

და კიდევ ერთი: ყველა ტიპური როსკიპი ერთ ოცნებას ატარებს გულით: აი, ცოტაც კიდევ (რომ შავი დღისთვის სათანადო კაპიტალი დაგროვდეს) სულ ცოტაც და მერე ნახეთ, რა პატიოსნად ვიცხოვრო! ერთეულები მართლა აღწევენ ამას, მაგრამ როგორც წესი, ილუზია ილუზიად რჩება.

პროფესია სამუდამოდ დალად ემჩნევა ხასიათს და ბოლომდე განსაზღვრავს, როგორც ცხოვრების წესს, ასევე, არსებითად, ადამიანის ბედობადაც.

ამ გზაზე ერთხელ შემდგარი იშვითად იცვლის ზნეს. გამდიდრებულიც, აღზევებულიც სიკვდილამდე როსკიპად რჩება.

ბულვარი სენ-პრე თანამედროვე ცივილიზებული სამყაროს ერთ-ერთი ეგზოტიკური კუთხეა, მეტად და მეტად საინტერესო, არა მხოლოდ უშუალოდ დაინტერესებულ პირთათვის, (ან ვთქვათ ცნობისმოყვარე ტურისტებისთვის), არამედ ფსიქოლოგებისთვისაც.

თანამედროვე სოციალური ფსიქოლოგიის ერთი სპეციფიკური სფერო აქ თავისი აშკარა, შეუნიღბავი სახით წარმოგვიდგება და მისი ყველა სხვა, მეტნაკლებად განვითარებული ნაირსახეობის შინაგან ტექნოლოგიაზე მიგვანიშნებს.

მე, ცხადია, გადაუხვებე თემას, მაგრამ მაინც და მაინც შორს არ წავსულვარ. როგორც ცნობილია, ფრანგულ მწერლობაში არსებობს უაღრესად მდიდარი ტრადიცია, რომელსაც კორიფეთა (ზოლა, მოპასანი) მემკვიდრეობის გარდა, ე.წ. ბულვარული ლიტერატურის მთელი ოკეანე განეკუთვნება.

ქართული მწერლობა ამ მხრივ ილია ჭავჭავაძის „ავლაბრელ თამროს“ ყაზბეგის რამდენიმე რუსულიდან გადმოღებული ნაწარმოების პერსონაჟს არ გასცილებია.

არა მგონია, ვინმემ ეს გულისდასაწყვეტ ჩამორჩენად მიიჩნიოს: როგორც ჩანს, ქართული სინამდვილე ფრანგულისგან განსხვავებით ხელს არ უწყობდა ამგვარი ბელეტრისტიკის განვითარებას.

რაც შეეხება სულიერ პროსტიტუციას, ამ მხრივ ილიასაც და მის მომდევნოთაც საკმაოდ უხვი მასალა მოეპოვებოდათ. საჭირო იყო მხოლოდ გარს მიმოხედვა.

ყაზბეგის დაუმთავრებელ რომანში „საქართველოს ბომონდი“ ამ მწერლისათვის ჩვეული სიმძაფრითაა მხილებული ჩვენი „მონინავე“ საზოგადოების წარმომადგენელთა უკიდურესი ზნეობრივი დაცემის მრავალი ფაქტი.

გარყვნილება და ცინიზმი აქ ხელიხელჩაკიდებულნი დადიან.

როცა ამ დაუსრულებელი ნაწარმოების ფრაგმენტებს კითხულობ, ისეთი გრძნობა გეუფლება, თითქოს თანამედროვეს უსმენდე.

პროსტიტუცია გადატანითი მნიშვნელობითაც ძველისძველი ფენომენია.

ისტორია ივინყებს იფრატებს, მაგრამ მათი არსებობის კვალი მაინც რჩება და, რაც მთავარია, იფრატები საბედისწერო გავლენას ახდენენ თანამედროვეთა ცნობიერებაზე.

ისინი მარტო თავიანთ თავს კი არ უტეხენ სახელს — მთელი თავისი მოდგმის ავტორიტეტსაც აყენებენ იჭვის ქვეშ.

ობივატელს მეტიც არ უნდა.

— აი თქვენი „სულიერი მოძღვრები“! — ამბობს ის, — აი თქვენი მწერლობა! „ერის გონება და ნამუსი“! ვისლა უნდა დაუჯერო?! ამათ? ამ გაყიდულ სულებს? მლიქვნელებს, მუქთახორებს, მუცლითმეზღაპრეთ?!

ობივატელი, პირველ რიგში, სწორედ იფრატს ამჩნევს, ვინაიდან იფრატები ყოველთვის ფეხის წვერებზე დგანან, ყველაზე მეტს ხმაურობენ, მუდამ „კადრში“ იმყოფებიან.

ისტორიას არ ახსოვს ისეთი იფრატი, რომელსაც თავისი ნებით დაეტოვებინოს ავანსცენა.

სწორედ იფრატებმა და მათმა ორეულებმა (პოლიტიკაში, საზოგადოებრივ სარბიელზე, მეცნიერებაში, წარმოებაში, კერძო ცხოვრებაში) შექმნეს ის სულიერი ატმოსფერო, რომელიც აღწერილია ანატოლ ფრანსის „პინგვინების კუნძულში“ და ალ.ყაზბეგის ზემოხსენებულ რომანში.

საჭიროა უცთომელი ალლო, რომ „ამაოების ამ ბაზარში“ (თუ ტეკერის დავესესხებით), ან „ტაკიმასხარათა ამ ფერხულში“ (თუ შაკსლის განსაზღვრებას მივმართავთ) გაარჩიო ის, რაც ნამდვილად ღირებული და მნიშვნელოვანია, თვალი არ მოგჭრას დახლის სიჭრელემ და არც ფუჭმა ყბედობამ დაგაყრუოს. ამას მხოლოდ მკითხველთა რჩეული ნაწილი ახერხებს.

იფრატები ჩვენშიც ბოგინობდნენ. არცთუ დიდი ხნის წინათ, იყო მომენტი, როცა მათმა აქციებმა უზომოდ აინიეს „ინტელექტუალურ“ ბირჟაზე.

ყვარყვარე თვითონ იაფფასიანი ვოდვილის პერსონაჟი იყო და თავის გარშემოც ჯამბაზებს და ლაზლანდარებს იკრებდა.

სამწუხაროდ, ეს ფსიქოლოგია ჩვენ მთლიანად ვერ დაეძლიეთ, ფესვიანად ვერ ამოვეგლიჯეთ მინიდან. ზოგი დღესაც ფიქრობს, რომ არსებითად არაფერი შეცვლილა, რომ საკმარისია მხოლოდ ნიღბის გამოცვლა, ტანსაცმლისა და სამკაულების ოდნავი განახლება და „კარნავალში“ შენი ადგილი კვლავ განაღებულა. საკვირველია: თაღლითობა, ორპირობა, პირფერობა, ყალბისმქნელობა — ყველა ეს ჩვენი ზნეობრივი იდეალებისთვის შეუფერებელი ნაშთი „გუმინდელი დღისა“ თითქოს ქალაქის შუა მოედანზეა გამოტანილი საქვეყნოდ შესაჩვენებლად და მაინც ზოგიერთები ჯიუტად ვერ ამჩნევენ, რა წერია ამ სამარცხვინო ბოძზე.

გოგოლი ამბობდა: „რწმენა ერეტიკოსებმა კი არ შეარყიეს, არამედ მისმა ცრუმოციქულებმა და უხეირო მქადაგებლებმა“.

ცრუმქადაგებელი ყველა დიდი წამოწყების პირველი მტერია, ვინაიდან ის ძირშივე კლავს იმას, რითაც ერთსულოვნების ტალღა უნდა შეიკრას და ახალი სივრცეებისკენ გაემართოს. დიდ და მართალ საქმეს არც სჭირდება ტამტამების გამაყრუებელი აკომპანიმენტი.

ჩვენ სულიერად მომწიფებულ საზოგადოებაში ვცხოვრობთ.

ასეთი საზოგადოების ღირსეულ ნაწილს ბარბაროსული ადათ-ჩვეულებები მხოლოდ სავალალო ატავიზმად წარმოუდგება. მართალია, რომანტიკის გარეშე ყოველგვარი წინსვლა გამორიცხულია, მაგრამ ჩვენი რომანტიზმი დღეს ფხიზელ, მიუკერძოებელ ანალიზს ეყრდნობა.

სინამდვილისადმი მკაცრი რეალისტური მიდგომა — აი, ყველაზე შთამაგონებელი ლოზუნგი, რომელიც დღევანდელმა ქართულმა მწერლობამ უნდა აიტაცოს. ამიტომ, ისევ ვიმეორებ, რომ რწმენა შეარყიეს არა მწვალებლებმა, არამედ მისმა ცრუმქადაგებლებმა.

როცა ოჯახში ავადმყოფია

ჩემი სურვილი იყო, ეს წერილი „ლიტერატურული საქართველოს“ ფურცლებზე დამებეჭდა, ქართველი მწერლების გაზეთში. დარწმუნებული ვარ, მათი უმრავლესობა სწორად გაიგებს ჩემი გულისტკივილის ნამდვილ მიზეზს.

...საქართველო დიდი ხანია აღარ არის პროვინცია. მისი „საყდრული მყუდროება“ წარსულს ეკუთვნის და არ არსებობს ძალა, რომელსაც ამ სამუდამოდ დარღვეული იდილიის აღდგენა შეეძლოს. თანამედროვე ცივილიზაციის მრავალ თვალსაჩინო სიკეთესთან ერთად ჩვენს ყოფაში ზოგიერთი შემაშფოთებელი ტენდენციაც შემოიჭრა. ცხოვრება იერს იცვლას. შესაბამისად იცვლება ჩვენი ფსიქოლოგიაც. სულ უფრო იშვიათად შეხვდებით ჩვენში ნაციონალური კარჩაკეტილობისა ან პატრიარქალური რუტინისადმი ერთგულების ლეგალურ მედროშეებს.

სამაგიეროდ ბევრ ჩვენგანში კიდევ ცოცხლობს პროვინციული ცრურწმენა, თითქოს ყველაფერი ჩვენ გარეშე, ჩვენთვის მიუღწეველ სფეროებში წყდებოდეს და არაფრით არ იყოს დამოკიდებული ჩვენს ნება-სურვილზე.

„ვინ არის, ბატონო, დამნაშავე?!“ – ამ სამარცხვინო, ლაჩართა გულის დასაამებელ სიტყვებს, საუბედუროდ, კიდევ შერჩა თავისი განმაიარალებელი ძალა...

რამდენიმე კვირის წინ თბილისის მთავარ ქუჩაზე, თითქმის უმიზეზო წალაპარაკების გამო, თანატოლებმა დანიტ მოკლეს ჩემი ამხანაგის ერთადერთი ვაჟიშვილი. დაკრძალვის დღეს სადარბაზოში იდგა პატარა მაგიდა, სტუდენტი ბიჭები პანაშვიდზე მოსულთ მკვლელისთვის უმაღლესი სასჯელის მოთხოვნაზე აწერიან ნებდენ ხელს.

პანაშვიდზე აუარება ხალხი იყო. ზოგიერთი ვერ ხვდებოდა, რას მოითხოვდნენ მისგან მაგიდასთან ჩუმად მდგარი ბიჭები. მე მივხვდი... შევჩერდი კიდევაც, მაგრამ უეცრად რალაც ძალამ დამხია უკან. ფრთხილად ავუარე გვერდი მაგიდას, რომელსაც ამ დროს

რამდენიმე მამაკაცი შემოხვეოდა და ქურდით გამოვიპარე სა-
დარბაზოდან.

თავდახრილი მოვდიოდი ჭავჭავაძის ქუჩაზე... მოვდიოდი და თან
მომდევდა ჩემი ამხანაგის გაკვირვებული თვალები, მისი უმწეო,
უმისამართო საყვედური, უცნაური ლიმილით გადასერილი სახე.

იმ დღეებში თბილისში, მგონი, ქართული ჩაის კვირეული იყო.
სალამოხანს აქა-იქ დანთებული ჭრელი რეკლამები სადღესასწაუ-
ლო განწყობილებას ქმნიდნენ ქუჩებში.

იმ სალამოსაც მუშაობდა რადიო, ტელევიზორი, თბილისელები
იკრიბებოდნენ კინოთეატრებში, საკონცერტო დარბაზებში, ახალი
სპექტაკლის პრემიერაზე; მწერალთა კავშირში კრიტიკოსები
გულმოდგინედ აჯამებდნენ შარშანდელ ლიტერატურულ პრო-
დუქციას...

და არსად არც ერთი სიტყვა მომხდარის შესახებ...

თითქოს ყველაფერი ისე მოხდა, როგორც უნდა მომხდარიყო
და ყველამ პირი შეეკარით – რალაც უფრო მაღალი, ბევრად უფრო
დიდი და ღრმა მოსაზრების გამო, არც ერთი სიტყვა არ დაგვცდე-
ნოდა ამ უსიამოვნო ინციდენტის შესახებ.

ალბათ კიდევ დიდხანს მემახსოვრება ჩემი ამხანაგის სახე, ის
საშინელი წუთი, როდესაც მის პირისპირ მდგარი ამაოდ ვცდი-
ლობდი ხმის ამოლებას.

უკანასკნელ დრომდე ჩვენ მხოლოდ კარგი ნაცნობები ვიყავით.
მოულოდნელად, როდესაც ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა
ჰქონდა ჩემთვის, ერთი მეტად თბილი, გამამხნევებელი სიტყვა
მითხრა. მას შემდეგ სამუდამოდ დავალებული ვარ მისგან.

არ მეგონა, ასე სულმოკლე თუ აღმოვჩნდებოდი და ვერც მაშინ,
ვერც მერე, როდესაც თბილისის ახალ სასაფლაოზე მოვკრავდი
ხოლმე თვალს, ერთი უბრალო, ალერსიანი სიტყვითაც ვერ ვზე-
დავდი ჩემი თანაგრძნობის გამოხატვას.

იქნებ მას შემდეგ, რაც იმ მაგიდას ქურდულად ავუარე გვერდი,
ამის უფლებაც აღარ მაქვს?

ჩემო ძვირფასო ამხანაგო! დიდი ხანია ვფიქრობ შენზე, თითქ-
მის ყოველდღე, ყოველ სალამოს... ვიცი, ის ცეცხლი, რომელიც ახ-
ლა შენს გულში ტრიალებს, ვერაფრით განელდება. ვიცი, რომ ეს
ახლა შენთვის მხოლოდ ცარიელი სიტყვებია და მაინც შენ, სწო-
რედ შენ მიხნა გითხრა:

ის ბიჭი, რომელსაც დახვრეტას მიუსჯიან, მარტო თვითონ რო-
დია დამნაშავე.

არც მხოლოდ მისი მშობლები, არც მხოლოდ ის ხალხი, ვინც მას ზრდიდა, არც მხოლოდ ის ადამიანები, რომლებმაც მკვლელის დანა ვერ შეაჩერეს.

ეს მკვლევლობა დიდი ხანია მზადდებოდა და ჩვენ ყველანი – მეც, შენც – დიდხანს, ძალიან დიდხანს გულგრილად შევყურებდით ამ საშინელ სამზადისს!..

ძალიან მიჭირს ამ წერილის წერა, რადგან არც ჟურნალისტი ვარ, არც პედაგოგი და არც მართლმსაჯულების მცოდნე.

ვიცი მხოლოდ, რომ რალაც საშინელ ბოროტმოქმედებაში მიდევს წილი, და მთელი ჩემი ცხოვრებით, მთელი არსებით პასუხისმგებელი ვარ ამის გამო.

ვიცი, რომ ზიზლის ღირსია ყველა, ვინც ამას სხვაგვარად ხსნის, რათა საკუთარი დანაშაული შეარბილოს, ვინც ყველაფერს მისგან დამოუკიდებელი ძალების მოქმედებით ამართლებს, რათა უფრო გულდამშვიდებით იწუნუნოს, სხვა გაამტყუნოს, სხვას გადააბრალოს თავისი სიმხდალე და უმწეობა.

მე კარგად ვიცნობ მონუნუნეთა თავმომწონე კასტის წარმომადგენლებს. ისინი ყველაფერს, თვით ბუნების მოვლენებსაც კი, ამ უნივერსალური წუნუნის მასალად იყენებენ.

მათ აღშფოთებას საზღვარი არა აქვს, როცა საქმე რომელიმე პასუხისმგებელი პირის ან ორგანოს არასაკმარის ოპერატიულობას ეხება, ხოლო თვითონ პირველ განსაცდელთან შეჯახებისთანავე გასაქცევ ხვრელს ეძებენ. მონუნუნეთა ორდენის არაერთ ამაყ რაინდს ვიცნობ და, სამწუხაროდ, ისიც ვიცი, რომ ეს „დიდად პრინციპული“, „შეუწყნარებელი“ კაცუნა ბევრი ჩვენგანის სულშიც ზის, სადღაც სულის სიღრმეში მოკალათებულა და ბეჯითად აკეთებს თავის მხდალ საქმეს.

არა, არც ერთ ჩვენგანს არა აქვს უფლება პილატესავით ხელდაბანილი გვეჩვენოს, როცა მის თვალწინ ბოროტება ხდება, რადგან საქმე ჩვენს შვილებს ეხება, ჩვენს მომავალს, ჩვენი ქვეყნის ხვალისდელ დღეს!

ყოველ ადამიანს თანდაყოლილი აქვს სულიერი წონასწორობის მოთხოვნილება.

ერთნი ყოველივეს იმ ოპტიმისტური აზრით აბათილებენ, რომ ეს მხოლოდ ქაფია, რომელიც თავისთავად ჩამოშორდება ჩვენი ცხოვრების მძლავრ მდინარებას.

დარბაისელნი ირონიულად შენიშნავენ, რომ რამდენიმე ათეული საუკუნის წინათაც ზოგიერთი პანიკურად განწყობილი მისანი

არანაკლებ შეშფოთებას გამოთქვამდა ახალი თაობის ზნეობისა და ყოფაქცევის გამო.

თავმოყვარე მამაკაცები თავიანთ პრესტიჟზე ზრუნავენ („უმჯობესია, არავითარი კავშირი არ დაიჭირო ამ ლანირაკებთან, რაც არ უნდა გითხრან, გვერდი აუარე“...).

ოჯახის ერთგული მამები ერთადერთ ხსნას საკუთარი შვილების საიმედო იზოლაციაში ხედავენ.

„პატრიოტები“ სინანულით აღნიშნავენ, რომ ასეთი საბედისწერო შეტაკებები ჩვეულებრივ მხოლოდ თანამემამულეთა შორის ხდება.

ყველა თავისებურად რეაგირებს, თავისებურად იმშვიდებს თავს, ყველა ცდილობს თავისებურად მოიხადოს ხარკი, ბეჯითი გულწრფელობით გაიზიაროს სხვისი მწუხარება, რომ მერე ისევ თავის ყოველდღიურ საზრუნავს დაუბრუნდეს...

შთამომავლობისთვის ზრუნვა ბიოლოგიური ინსტინქტია, მაგრამ საქმე ისაა, რამდენად ადამიანური, რამდენად ჰუმანური ხასიათისაა ჩვენი წარმოდგენა ამ ზრუნვის შესახებ.

ზოგიერთი ვალმოხდილად გრძნობს თავს მემკვიდრეთა წინაშე, რადგან ყველაფერი მოიპოვა მათი მატერიალური კეთილდღეობისთვის – მანქანაც, ბინაც, აგარაკიც, საზღვარგარეთის საგზურებიც („ეჰ, ამათ მაინც ნახონ ცხოვრება“), ზოგი ამით საკუთარ ცოდვებსაც ამართლებს და ყველა საშუალება მისაღებად მიაჩნია, ოღონდ მისი პირმშო „არ დაიჩაგროს“.

მხვეჭელობა, ფუფუნების, ოლი ცხოვრების კულტი, ობივატილური სიყრუე ყველაფრისადმი, რაც პირადი კეთილდღეობის ინტერესებს სცილდება, „სხვის ომში“ ჩაურევლობის პოზიცია, ყოველდღიური კომპრომისები საკუთარი სინდისის წინაშე, მოქალაქეობრივი გრძნობის გადაგვარება, ყალბი, სადღეგრძელობის ტიპის დეკლარაციები, რომლის მეოხებით საქვეყნოდ ცნობილი ბობოლეები „უმნიკვლო მამულიშვილებად“ ცხადდებიან, უტიფარი, თითქმის დაუფარავი შეუსაბამობა მაღალფარდოვან სიტყვებსა და მდაბალი ინტერესებით ნაკარნახევ საქმეებს შორის – აი, ის მანკიერებანი, რომლებიც „გადანაშთის“, „ფსიქოლოგიური ატავიზმისა“ თუ, სულ ერთია, რა სახით, დღემდე მოქმედებენ ჩვენ ირგვლივ და რომელთაგან თითოეული სავსებით საკმარისია, რათა ძირშივე დააზროს მოზარდი ადამიანის ბუნებრივი ლტოლვა იდეალისადმი. აი, ის ატმოსფერო, რომელიც ყოველ კერძო, „გამონაკლის“ შემთხვევაში ხელს უწყობდა ჩვენი ახალთაობის ამა თუ იმ წარმომადგენლის ზნეობრივ დაცემას.

ცხადია, ეს მხოლოდ ერთი მხარეა ჩვენი სინამდვილისა და ჩვენი ახალგაზრდობის მხოლოდ ერთ, შედარებით მცირერიცხოვან, ნაწილს ეხება. საქართველოს ხვალისდელ დღეს სრულიად სხვა კატეგორიის ადამიანები ქმნიან: უნიჭიერესი, უაღრესად განათლებული, უმაგალითოდ ფართო გონებრივი ჰორიზონტის ახალგაზრდები, რომლებიც კანონიერი სიამაყისა და იმედის გრძნობით გვივსებენ გულს.

მაგრამ მათ გვერდით არსებობს „გამონაკლისი“, არსებობენ „ერთეულები“ და ამ „ერთეულთა“ რიცხვი დღითი დღე იზრდება.

5 ივლისს გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება „ნარკოტიკულ ნივთიერებათა ხმარებისათვის პასუხისმგებლობის დაწესებისა და ამ ნივთიერებათა გატაცების, უკანონო დამზადებისა და გასაღების წინააღმდეგ ბრძოლის გაძლიერების შესახებ“.

ბუნებრივია კმაყოფილება, რომლითაც ქართული საზოგადოების წარმომადგენლები შეხვდნენ ამ დოკუმენტს. იმავე გაზეთის ფურცლებზე დაიბეჭდა აკად. ა.შანიძის, აკად. ა.ზურაბაშვილის, თ.წერეთლისა და ბ.ბარათაშვილის წერილი: „ნარკომანიასთან ბრძოლა მთელი საზოგადოების საქმეა“.

მკვლელობა და ნარკომანია ფეხდაფეხ დადიან მთელ დღევანდელ სამყაროში. თითქმის ყოველდღე ვიტყვობთ შემზარავ ამბებს, რომლებიც მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან მოდის.

„ჩვენს ქვეყანაში ნარკომანიას არავითარი სოციალური საფუძველი არა აქვს“, – ნერენ კოლექტიური წერილის ავტორები.

რა თქმა უნდა! მადლობა ღმერთს, ვერავინ უარყოფს, რომ ეს მხოლოდ გამონაკლისია, მხოლოდ და მხოლოდ! მაგრამ, სამწუხაროდ, ისეთი გამონაკლისი, რომელიც ჩვენგან განცალკევებით კი არ არსებობს, არამედ თვით ჩვენი ცხოვრების შუაგულშია დაბუდეებული. მისი მარცვლები მიმოზნეულია თითქმის ყოველ ნაბიჯზე და უცნაური სისწრაფით იდგამს ფეხს.

დიახ, ეს მხოლოდ პატარა ბაცილაა, როგორც ამას წერილის ავტორები აღნიშნავენ. მხოლოდ და მხოლოდ! მაგრამ მისი საბედისწერო მოქმედება უსათუთეს ორგანიზმს ემუქრება და ჩვენ ჯერ კიდევ ბოლომდე ვერ ვგრძნობთ, რა გადამდები ძალა ახლავს თან ამ ვერაგ მიკრობს.

საქართველოს უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება მთელი ჩვენი საზოგადოების ბუნებრივი მოთხოვნილების გამოხატულებაა. ხელისუფლების ორგანოები ამიერიდან მეტი სიფხიზლით წარმართავენ ბრძოლას ბოროტმოქმედთა წინააღმდეგ.

მაგრამ ეს გარემოება არც ერთ ჩვენგანს, ჩვენი საზოგადოების არც ერთ წევრს არ ათავისუფლებს თავისი მოქალაქეობრივი მოვალეობისაგან.

მართლმსაჯულებას ბოროტმოქმედების შედეგთან აქვს საქმე. ჩვენთვის არსებითია მისი მიზეზი, ნიადაგი, რომელზეც მან გახარება შეძლო.

და აი, როგორც ყოველთვის, როცა შენ წინ ბოროტება და მის მიერ გათელილი უმწეო მსხვერპლი დგას, აუტანელი ტკივილით გრძნობ, რა სასტიკად, რა სამარცხვინოდ დააგვიანე, და თუ ეს ტკივილი მართლა აუტანელია, ასჯერ, ასიათასჯერ ეკითხები შენს თავს: როდის ჩაისახა ამ დიდთვალეა, ზედმინევნით თავაზიან, სასოებით მოვლილ ბიჭში ბოროტმოქმედი? როდის შეიპარა მის სულში ბინძური თათი იმ ურჩხულისა, რომელიც ახლა მთელ მის სხეულს დაჰპატრონებია? როდის განიცადა ამ პატარა, ჯერ კიდევ უძლურმა, სულმა მისი პირველი დამთრგუნველი დარტყმა?

სამწუხაროდ, მე არც სოციოლოგი ვარ და არც სტატისტიკოსთა დახმარებისთვის მიმიმართავს. ვიცი მხოლოდ, რომ დღეიდან რაღაც არსებითი ცვლილება უნდა მოხდეს, რაღაც მთავარი უნდა შეიცვალოს ჩვენს შეგნებაში. დღეიდან, რადგან ხვალ უკვე გამოუსწორებლად გვიან იქნება, ვიცი, რომ უჩვენოდ, თითოეული ჩვენგანის ყოველდღიური, ყოველწამიერი ცდის გარეშე არაფერი შეიცვლება.

თბილისის ეკრანებზე სულ რამდენიმე დღეს გადიოდა ლ.ლოლობერიძის ფილმი „ფერისცვალება“. ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც სურათს კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭო იხილავდა, გამოითქვა აზრი, რომ იგი ვერ მიაღწევდა პოპულარობას მაყურებელთა ფართო წრეებში.

ასეთი იყო ჩემი ვარაუდიც.

და მაინც, არ შემოძლია, გაკვირვებით არ აღვნიშნო ის უცნაური, თითქმის საყოველთაო, გულგრილობა, რომლითაც ჩვენი საზოგადოება შეხვდა ამ სურათს.

ფილმი თავისი შინაარსით დაკავშირებულია ჩვენი ცხოვრების უმტკივნეულეს მოვლენასთან.

ეს არის უმტკივნეულესი და ამავე დროს მეტად რთული მოვლენა ჩვენი დღევანდელი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა. „ფერისცვალებაში“ ეს მოვლენა დანახულია ქალის თვალით, დანახულია მთელი სიმწვავეით, როგორც სასტიკი, უადამიანო, დაუნდობელი ძალის გამოვლინება.

ჩვენ გველაპარაკებიან რაღაც უაღრესად მნიშვნელოვანის, საგანგაშოს შესახებ, გველაპარაკებიან ისე, როგორც ამაზე ჩვეულებრივ ქალები ლაპარაკობენ: პირდაპირ, ალელვებით, სასონარკვეთილი ინტონაციით, დაუყოვნებელი პასუხის იმედით, ჩვენ კი გულგრილად შევყურებთ ეკრანს...

ჟურნალმა „ცისკარმა“ თავის მეშვიდე ნომერში გამოაქვეყნა ლაშა თაბუკაშვილის პირველი მოთხრობა „მოკლეს ბიჭი“. მე არ მიკვირს, რომ ახალგაზრდა მწერალმა თავისი ლიტერატურული დებიუტისთვის ეს მწვავე თემა აირჩია, თუ აქ საერთოდ რაიმე არჩევანს ჰქონდა ადგილი. მწერალი წერს იმაზე, რაც მას ყველაზე მეტად ანუხებს და რის გამოც გაჩუმება არ შეუძლია.

რომ ეს სწორედ ამგვარი ნუხილია, ამას განსაკუთრებით ნათლად მოთხრობის უკანასკნელი სტრიქონები მოწმობენ:

„...აბლავლდნენ ბიჭები, ერთმანეთს გადაეხვივნენ და წრე შეჰქრეს კუბოს გარშემო.

მათ შემხედვარე მოხუცს თითქოს იმედით აევსო თვალები, მაგრამ ის უცებ მიხვდა იმნამიერ ალტყინებას.

მოხუცი შიშობდა, რომ ხვალ ყველაფერი ძველებურად გაგრძელდებოდა, ექვებოდა, რომ რაიმე შეიცვლებოდა ამ ცრემლებით.

საჭირო იყო, ალბათ, რაღაც სხვა, მაგრამ რა იყო საჭირო, არ იცოდნენ არც ტალახში დაჩოქილმა მოხუცმა და არც ატირებულმა, დაბნეულმა ბიჭებმა“.

მე არ ვეკუთვნი იმ ბედნიერი ნიჭის ადამიანთა რიგს, რომელთაც ყოველთვის მზადა აქვთ მორიგი აფორიზმი, რათა თავიანთი უმცროსი მეგობრების ცხოვრების ყველა საკრამენტულ კითხვაზე ამომწურავი პასუხი მიაგებონ. არა მგონია, მოთხრობის ავტორი და მისი გმირები ასეთ პასუხს მოელოდნენ ჩვენგან.

ლმობიერების ნიჭი თითქმის ყოველთვის ნაგულისხმები იყო ქართველი კაცის ბუნებაში. ამ თვისებას აკენიდანვე უღვივებდნენ ძველ ივერიელთ.

სულის სიჩვილე, რაინდული სულგრძელობა განუყრელად თანსდევდა ჩვენს მრავალტანჯულ, მრავალჭირნახულ ქართველ ხალხს.

რამ გააავა ეს პატარა, ნებიერი ბიჭები?

ისინი ხომ დედაქალაქის სათბურებში გაზარდეს, ალერსით, ფრთხილად, დაყვავებით...

ვინ ასწავლა მათ სისასტიკის ველური ენა? ვისკენ არის მიმართული შურისძიების ეს მწვავე, მათრობელი ჟინი? რა ბაღლამი ჩაეკირა მათ შემფოთებულ სულს?

...აი, ისინი მეგობრის ახლად გათხრილ საფლავთან დგანან. ვინ-როა მათი წრე. ცხადია, ისინი ახალგაზრდობის მხოლოდ ერთ, შე-დარებით მცირერიცხოვან, ნაწილს წარმოადგენენ. სხვები მათ არ ჰგვანან. შეიძლება არც კი ესმით მათი.

ისინი კი მწარედ ფიქრობენ...

მე მინდა, მათი ფიქრით განვიმსჭვალო, მათთან ერთად და-ფიქრდე, ასევე მწარედ, ასევე მტკივნეულად. მთავარია, არ აეჩ-ქარდე ჩემს ფიქრში, რადგან ისინი პასუხზე მეტად სხვა რამეს მო-ვლიან ჩვენგან.

ახალგაზრდობა ბრძნულ შეგონებებს ვერ იტანს. მას სჭირდება მაგალითი, მსხვერპლი, გმირობა, რომელიც მის სულს შეძრავს და თავისი გზით გაიყოლიებს.

და რადგან ეს დასაბამიდან ასე იყო და ახლაც ასეა, ყველაფერი ჩვენგან მოდის, არა აბსტრაქტულ ნიმუშებზე, არამედ ჩვენზე – ჩვენი ცხოვრების წესზეა დამოკიდებული.

ახალგაზრდობა ინსტინქტურად ეწინააღმდეგება უსულო ფე-ტიშებს, მაგრამ მას შთაგონების გარეშე არსებობა არ შეუძლია და როგორც კი ჩვენ, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ხელვყოფთ მის შეგნება-ში იდეალის თანდაყოლილ მოთხოვნილებას, ის შურისძიების გრძნობით იმსჭვალება და თვითონვე დაუნდობლად ამსხვრევს ყველა ჯებისრს, ყველა ბარიერს, რაც მას ადრე კეთილგონიერების მოსაბეზრებლად სწორ და ვინრო კალაპოტში აკავებდა.

ახალგაზრდობის მსჯავრი უშელავათოა და, როდესაც ჩვენ მას მაღალი ზნეობის პრინციპებს ვუქადაგებთ, თუ ეს სიტყვები საქ-მით არ არის დადასტურებული, ან იქვე სხვა სიტყვებით ბათილდე-ბა, მას ეჭვი შეაქვს არა მხოლოდ ჩვენს ზნეობრივ პრინციპებში, არამედ, საერთოდ, ამ პრინციპების ჭეშმარიტ ღირებულებაში.

როდესაც ახალგაზრდა, უმნიფარ სულში ეჭვის სასონარმკვეთი სუსხი შეიჭრება, რომანტიკულ გატაცებებს ადვილად ცვლის ცხო-ველური ეგოიზმი, ჭაბუკურ რწმენას – ნაადრევი ირონია, ხოლო შე-მოქმედების ნყურვილს – წერილმან ვნებათა დაოკების სურვილი.

გადის დრო და გუშინდელი მეოცნების, მოგზაურის, კეთილშო-ბილი რაინდის სასთუმალთან, რომლის ქვეშ ჯერ კიდევ გუშინ პირველი ლექსი ან ქალაქის გარეუბანში ნაპოვნი „პრეისტორიული ცხოველის“ მაღა ინახებოდა, ამ პატარა, ათასი მოუნესრიგებელი ფიქრით, ათასი ოცნებით, სიყვარულის პირველი ცრემლებით გამ-თბარ სასთუმალთან – ყმანვილური სიზმრების ნაცვლად, სხვა, ავისმეტყველი ფანტომები იყრიან თავს.

საწერი მაგიდის უჯრაში საიდუმლო სანახს სამუდამოდ ტოვებს საყვარელი მწერლის ტომი და მის ადგილს უცხოური მარკის იარაღი ან მორფის ამპულები იკავენ.

სამყარო, რომელიც ოთხივ მხრივ უსასრულოდ იყო გაშლილი და თავის დიდ გზებზე უხმობდა თავგადასავალთა მომავალ მაძიებელს, მოულოდნელად ვინროვდება.

კონიაკი, მაგნიტოფონის მონოტონური ხმა, რომელიც ნახევრად ჩაბნელებული ოთახის სიღრმიდან იღვრება და უსულო ფიტულებივით ატორტმანებს მოცეკვავეთა ლანდებს, ალკოჰოლით განელებული ჟინი, უაზრო პაექრობა, სტერეოტიპული ფრაზები და მანერები, ჩვეულებრივ თუთუნში არეული ფხვიერი ნარკოტიკის მოცისფრო კვამლი – ყველაფერი რალაც უსაგნო, იდეალურ ატმოსფეროს ქმნის ირგვლივ, ყველაფერი ირკვევა, კარგავს თავის ჩვეულ კონტურებს, საყრდენს, წონას, აზრს...

...და აი, ისინი ზანტად ტოვებენ ნაცნობი გოგონას მყუდრო ოთახს. მათ წინ ხალხით სავსე, ხმაურიანი ქუჩაა და ამ ქუჩაში მთვარეულებივით მიაბიჯებენ სასაცილოდ ტანაყრილი, ფერმკრთალი ბიჭები, მათ შეთქმულთა გამომწვევი სახეები აქვთ, რადგან ქუჩა სავსეა უცხო, აბეზარი ხალხით. რადგან ქუჩაში მხოლოდ „მტრებია“, მხოლოდ „მოქიშპეები“ და ერთ-ერთ ბიჭს, რომელიც შეთქმულთა ავანგარდში მიდის, გახუნებულ ჯინსის შიდა ჯიბეში დაბადების დღეზე საჩუქრად მიღებული ინკრუსტირებულვადიანი სანადირო დანა უდევს.

ცბიერი შხამით ამღვრეული ახალგაზრდა სისხლი დაჟინებით მოითხოვს თავისას და საკმარისია ერთი ნაპერწკალი, რომ ეს მოჩვენებითი სიზანტე ბრმა ენერჯის საბედისწერო აფეთქებად იქცეს...

შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ჩვენს ახალგაზრდობას არასოდეს არ ჰყოლია იმდენი ოფიციალური მეურვე, რამდენიც დღეს ჰყავს.

ჩვენი სახელმწიფო დიდ თანხებს ხარჯავს მოზარდი თაობის აღზრდისა და სწავლებისთვის. ვერავენ ვერ უარყოფს ამ სისტემატური მეურვეობის თვალსაჩინო შედეგს.

დღევანდელ საქართველოში ვერსად შეხვდებით წერა-კითხვის უცოდინარ ახალგაზრდა კაცს.

„Грузия – страна сплошной грамотности“ – ეს სიტყვები წერია ყველა საბჭოურ ენციკლოპედიაში, ყველა ცნობარში. ეს არის ჩვენი კანონიერი სიამაყის საგანი.

მაგრამ განა ბევრმა ჩვენგანმა იცის, რა ხდება ჩვენს სასწავლებლებში, რა ხდება გაკვეთილებზე ან შესვენების დროს. რა ხდება დერეფნებში, ან მაშინ, როდესაც უფროსი კლასების მონაწილეები მეცადინეობის შემდეგ ერთად იყრიან თავს?

როგორ მიმართულებას იღებს მათი ინსტინქტური სწრაფვა დამოუკიდებლობისაკენ, რა ფორმით მუქავნდება ამ ასაკისთვის ბუნებრივი თვითდამკვიდრების სურვილი?

საქართველოში ახლა რამდენიმე ათასი პირველდანიეებითი, საშუალო და სპეციალური სასწავლებელია.

ულრმესი პატივისცემის ღირსია ყველა, ვინც თავისი ცხოვრება მოზარდი თაობის აღზრდას და განათლებას უძღვნა. სიტყვიერად ამას ყველა აღიარებს.

მაგრამ, განა დასამალია, რომ დღევანდელ საქართველოში თითქმის ყოველი მეტ-ნაკლებად პერსპექტიული, უმაღლესგანათლებამიღებული ახალგაზრდა სულის სიღრმეში ზიზღით არის გამსჭვალული მასწავლებლობისადმი და სხვა, უფრო „საპატიო“ ან სარფიან ასპარეზზე ოცნებობს.

სულ უფრო იშვიათად გვხვდებიან ჩვენს თანამემამულეთა შორის ადამიანები, რომელთაც თავიანთი მდიდარი ერუდიცია და ტალანტი ამ მაღალ სამსხვერპლოზე მისატანად ემეტებოდეთ.

ცხადია, აქ თანდაყოლილ ნიჭს და მონოდებასაც აქვს მნიშვნელობა. მაგრამ ადამიანის უპირველესი მონოდება ხომ მომავლის შენებაა?!

წერავინ იფიქრებს, თითქოს უდაბნოში მლაღადებლის უბადრუკ როლს ვიჩემებდე. არც საზოგადოებრივ ბრალმდებლად გამოვდგები. ასეთი არც განზრახვა მაქვს და არც სათანადო დამსახურება.

ჩემი სურვილი იყო, ეს წერილი „ლიტერატურული საქართველოს“ ფურცლებზე დამებეჭდა, რადგან, უპირველეს ყოვლისა, ჩემს კოლეგებს, ქართველ მწერლებს მინდა მივმართო.

როდესაც ოჯახში ავადმყოფია (რაგინდ დიდი და ძლიერიც უნდა იყოს შენი სახელი), არავის, ოჯახის არც ერთ წევრს, აღარ აქვს უზრუნველობის უფლება.

არ არსებობს ხელოვნების სასწაული, რომელიც თავისთავად უფრო მეტს ნიშნავდეს, ვიდრე თუნდაც ერთი ცოცხალი არსების, ერთი სიცოცხლის გადარჩენა.

სახელი, გვირგვინები, ოვაციები ყოველი მოკვდავის გულს ესალბუნება. მაგრამ დღეს ყველა ჩვენგანმა სამუდამოდ უნდა ჩა-

იკლას გულში ზერელე პატივმოყვარეობის მაცდური ხმა, სამუდამოდ უნდა დავაგდოთ ის გზა, რომელსაც მწერალი ახალგაზრდობასთან მხოლოდ ტაშისთვის მიჰყავს, როდესაც ღრმა სავარძელში ნეტარებით სულგანაბული მგოსანი სინდისის უქენჯნელად ისმენს თავისი „უმცროსი მეგობრების“ უზომოდ გაზვიადებულ, ცრუმადლიერებით აღსავსე ქათინაურებს.

თუ გიფიქრიათ, რა ხდება მოზარდი ადამიანის ახლად გაღვიძებულ შეგნებაში, როდესაც მას ამ სახელდახელოდ გაზეპირებულ, არაბავშვურ სიტყვებს ალაპარაკებენ? რა მძიმე კრიზისს განიცდის მისი ფსიქიკა, ბუნებრივი ლტოლვა სიმართლისადმი, მისი ბავშვური წარმოდგენები ადამიანურ ღირსებაზე, გონიერებაზე, თავმდაბლობაზე!

წორმალური ადამიანის ყურისთვის ყველაფერი ყალბი აუტანლად ჟღერს. სიყალბე, რომელიც ბავშვის ენით მეტყველებს, შემზარავია!

არ არსებობს პატიება მათთვის, ვინც ჩვენს ბავშვებს სკოლის მერხიდანვე ამ ფარისევლურ ცრუმეტყველებას აჩვევს, ვინც შეგნებულად, ან მიუტყევებელი ფუქსავატობით ხელს უწყობს მათი გონების გამრუდებას, უგუნურებასთან, აშკარა სიცრუესთან ძალდატანებით შეგუებას, ვინც ამით ძირშივე სპობს იმას, რასაც ადამიანის სულიერი სიფაქიზე და ზნეობა უნდა დაეფუძნოს.

სამწუხაროდ, ბევრ ჩვენგანს ბოლომდე არ ესმის იმ ნდობის ფასი, რომლითაც იგი მშობელმა ხალხმა აღჭურვა.

მწერალი პასუხს აგებს ყველაფერზე, რაც მის გარშემო ხდება, იგი პასუხისმგებელია ყველაფრის გამო, რისი გაკეთებაც შეეძლო და რაზეც პროფესიული ქედმაღლობისა თუ ჩვეულებრივი სიმხდალის მიზეზით ხელის გასვრა არ იწება.

ქართული მწერლობა არასოდეს არ ყოფილა გულგრილი ეროვნული განსაცდელის მიმართ და, თუ ამას საქმე მოითხოვდა, მისი ღირსეული წარმომადგენლები უბრალო „დღიური მუშის“ მძიმე ტვირთსაც არ თაკილობდნენ.

დღეს მთელი ჩვენი საზოგადოების წინაშე ასეთი გადაუდებელი ამოცანა დგას და არ არსებობს სხვა მიზანი, სხვა საქმე, რომელიც ამ საზრუნავზე უარის თქმას ან ოდნავ დაუდევრობას ამართლებდეს.

არ არსებობს გამართლება, რომლის გამო ჩვენ ეს სამარცხვინო გულგრილობა გვეპატიოს!

1969 წ.

უკეთეს დროთათვის

უჩვეულოდ დაძაბული დღეები იდგა საქართველოში ათას ცხრაას სამოცდაცამეტ წელს. საგნებმა თითქოს იერი იცვალეს. ის, რაც ერთხელ და სამუდამოდ ღუზაჩაშვებული გვეგონა, მოულოდნელად მოწყდა ადგილს და მოძრაობის, ცვალებადობის უმძლავრეს ნაკადში მოექცა. ეს პროცესი დღესაც გრძელდება. იცვლება შეხედულებებიც, ზოგიერთი, წლების მანძილზე შემუშავებული ჩვევა თვალსა და ხელს შუა შემოგვემსხვრა. წარმოდგენათა მთელი რიგი თავდაყირაა დაყენებული...

ადამიანურ მხედველობას ერთი ხარვეზი აქვს: ის ადვილად ეჩვევა იმ საგნებს, რომლებიც გამუდმებით გარს არტყია, იმდენად, რომ გარკვეული მომენტიდან ველარც ამჩნევს მათ არსებობას.

ასე შეურიგდა თვალი წლების მანძილზე ბევრ უცნაურობას, რომელთა წარმოშობა ჩვენს საზოგადოებრივ ყოფიერებაში წესით, ისტორიული ლოგიკის ყველა მონაცემის თანახმად – გაუმართლებელ ანაქრონიზმად ან აშკარა უაზრობად უნდა მოგვჩვენებოდა, არა მხოლოდ იმას, რაც წინაპართა მიერ სათუთად მოვლილ რელიეფს დააჩნდა უტიფარ სიმახინჯედ, არამედ იმ არანაკლებ მახინჯ ნამონაზარდებსაც, რაც ჩვენს საზოგადოებრივ ყოფაში და ურთიერთობაში აღმოცენდა.

ასე შევეჩვიეთ უცნაურ კონტრასტებს თანამოქალაქეთა გამომეტყველებაში – ორი თანასწორუფლებიანი მოქალაქის ურთიერთდამოკიდებულებაში, აზროვნებისა და მეტყველების მანერაში (ზოგჯერ ხმის ტემბრშიც კი) იმის მიხედვით, თუ რომელი სად „იჯდა“: მისაღები კაბინეტის სიღრმეში თუ მოსაცდელ დერეფანში, პრეზიდენტი თუ ქანდარაზე, საკუთარი მანქანის საჭესთან (ან შტატიტ რგებული მძღოლის გვერდით) თუ ჩვეულებრივ „მუნიციპალურ“ ტრანსპორტში, საბანკეტო დარბაზის ქათქათა სუფრასთან თუ მუშათა სასადილოს ბინდ-ბუნდში.

ასე აღარ გიკვირდა, როცა შენი ძველი ნაცნობი, რომელთან ერთადაც ოდესღაც ხელიხელგადახვეულს ჩაგივლია რუსთაველზე,

ერთ მშვენიერ დღეს მგელივით კისერგაშეშებული, სამუდამოდ გა-
ყინული სახით (შავი ლიმუზინის ჩარჩოში) ისე ჩაისრიალებდა ამავე
ტროტუარის გასწვრივ, თითქოს შენ გვერდით თვითონ კი არა, მისი
სამგლოვიაროდ შავარშიაშემოვლებული სურათი ჩაეტარებინოთ.

ასე მშვიდად ვუვლიდით გვერდს ჩვენ გარშემო აღმოცენებულ აშ-
კარა უგულობის, უგუნურების, უზნეობის არაერთ გამოვლინებას.

ასე შეუთვისდა თვალი უხამსობისა და უდრტვინველობის,
თვითნებობისა და თვინიერების, ფუფუნებისა და ხელმოკლეობის
უცნაურ თანამეზობლობასაც.

დადგა ისეთი დღე, როდესაც ჩვენს მზერას პირველი ხილვის
სიცხადე უნდა დაბრუნებოდა...

მწერლობა ზოგს დიდი სანარმოს „დამხმარე მეურნეობად“ წარ-
მოუდგება. ასეთი აზრი გაუგებრობის ნაყოფია, ვინაიდან ნამდვი-
ლი ლიტერატურა თვითონ არის ადამიანური წარმოების ერთ-ერ-
თი უმნიშვნელოვანესი კერა – საზოგადოებისთვის ფასდაუდებელ
სულიერ ღირებულებათა მწარმოებელი. მისი განვითარების პრო-
ცესი კამპანიებს არ ექვემდებარება, „ხვნა“ და „თესვა“ აქ სხვა, სა-
კუთრივ ლიტერატურული განრიგით მიმდინარეობს.

მაგრამ მწერალს თხუნელასავით სოროში ცოხვრების უფლება
არ აქვს. ის იქ უნდა იდგეს დღენიადაგ, სადაც რწმენის სახნისი
ცრურწმენათა ყამირს ებრძვის – სწორედ იქ, სადაც ახალი ხნული
ჩნდება, – რათა კვალი არ გამრუდდეს.

განსაკუთრებით იზრდება მწერლის პასუხისმგებლობა, როდე-
საც დრო ახალ კითხვებს სვამს, ახალი აზრები, ახალი იდეები შე-
მოაქვს ადამიანთა შეგნებაში. საზოგადოების ახალ ზრახვებს
დროის მოთხოვნილება განსაზღვრავს. მაგრამ იდეა თავისთავად
არ ვითარდება. ის ფხიზელ მეურვეობას და თბილ ხელებს მო-
ითხოვს. თუ ახალ იდეას დროზე ხელი არ შევაშველეთ, ის შეიძლე-
ბა ცალმხრივ წარიმართოს, უკიდურესობის სახე მიიღოს, დამახინ-
ჯდეს. სალი იდეის პროფანირება გამორიცხული არ არის იმ გარე-
მოში, სადაც საზოგადოებრივი აზრი (ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშ-
ვნელობით) თვლემს, ხოლო მქადაგებლის კათედრას შემთხვევითი
პირები ეპოტინებიან. ასეთი შემთხვევები ყველას გვახსოვს ჩვენი
ახლო წარსულიდან, როდესაც, სულხან-საბა ორბელიანის გახუცე-
სებული მელიის მსგავსად, ზოგიერთი საქვეყნოდ ცნობილი მტა-
ცებელი სულიერი მოძღვრისა და სჯულმდებლის კვერთხით
გვეცხადებოდა.

მწერლის სუფთა, შრომით განვრთნილი ხელი სწორედ მაშინ არის საჭირო, როცა იღეა ფეთქავს და ყალიბდება მისი საგნად ქცევის, ცხოვრებასთან შენივთების მომენტში. განსაგნებული იდეით ტკობა, ისე როგორც მისი არასრულქმნილი ფორმების გამო ბუზლუნი, მომხმარებელთა ხვედრია.

ძნელია შეუმჩნეველი დარჩეს იმედისმომცემი განახლების ის ნაკადი, ჩვენ თვალწინ რომ წარიმართა უკანასკნელ დროს. საიმედო ძვრები რესპუბლიკის ეკონომიკაში, წარმოების თითქმის ყველა უბანზე ამ პროცესის კანონზომიერი შედეგია.

მაგრამ მთავარი მაინც ის განსაწმენდელია, რომელიც ადამიანთა შეგნებამ უნდა გაიაროს. ახალი სამყაროს შენება მხოლოდ სუფთა ხელებს, მხოლოდ აუმღვრეველ გონებას და სიკეთის რწმენით გასპეტაკებულ მგზნებარე გულებს ძალუძთ. მხოლოდ ამ გზით, მხოლოდ ამ საფასურით შეიძლება „თავისუფლების ჭეშმარიტი საუფლოს“ მიღწევა, რაც ისტორიის ერთადერთი „თვითმიზანია“.

ადამიანთა შინაგანი იერის ძირფესვიანი გარდაქმნის ამ პროცესში პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება ყველა იმ ნაცად საშუალებას, რაც კი კაცობრიობას თავის სულიერ არსენალში მოეპოვება.

არსებობს ცნებები, რომლებიც სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ჟღერადობას იძენენ და მაინც, მათი დედააზრი ყველა დროისათვის ერთნაირად აქტუალურია. ამბობენ, მაგალითად: „ელინელის სულიერი წყობა“, „ესპანელის ბუნება“, „რუსული ხასიათი“ და სხვ. ამ სიტყვებში ზოგჯერ მეტაფიზიკურ აზრს დებენ. ცნობილია ფაქტები, როცა ისინი ფანატიკური ვნებების გასაღვივებლად გამოუყენებიათ. მაგრამ ადამიანთა უდიდესი ნაწილის ლექსიკონში ისინი, როგორც წესი, იდეალურ მისწრაფებებს აღნიშნავენ.

ყველა ერის წარმომადგენელი თავისი ერის ხასიათში, უპირველეს ყოვლისა, ჰუმანურობის სრულქმნილ გამოვლინებას გულისხმობს. როდესაც, მაგალითად, ქართველი კაცი „ქართულ სულზე“ ლაპარაკობს, მას, პირველ რიგში, რაინდული დიდსულოვნება, უანგარო ხასიათი და სიკეთის შეუპოვარი რწმენა აქვს მხედველობაში. ამ შეგნებას საუკუნეები ასაზრდოებენ.

მაგრამ ქართველობის წინააღმდეგ ბევრიც იმუშავეს... მთავარ იარაღს ქართული სულის მოსაკლავად, სულმოკლეობაში ხედავდ-

ნენ, ვინაიდან სულმოკლეობა, გულნამცეცობა, ორგულობა ნიშნავს არა მხოლოდ თავისიანთა, არამედ საკუთარი ბუნების ღალატსაც.

სწორედ ამ იარაღით მრავალჯერ სცადეს ჩვენი ზნეობრივი საყრდენების შერყევა. სწორედ ამ ხერხს მიმართეს ხალხის რწმენის დასათრგუნავად ახალი საუკუნის მეშვიდე წელიწადსაც.

საბედნიეროდ, მისი დამხოვა შეუძლებელი აღმოჩნდა. მაგრამ ერთეულთათვის მტრის ამ ხანგრძლივ მეცადინეობას უკვალოდ არ ჩაუვლია. და აი, გამომუშავდა ტიპი, რომელიც ყველაფრისთვის მზად არის, ყველაფერს ხელს მოაწერს, ყველაფერს იკადრებს, ქვემდრომით ხოხვასაც კი ისწავლის, ოღონდ როგორმე მინის ზედაპირს შერჩეს. ასეთ „ტიპს“ უზენაეს ნეტარებას იმის ნაბილწვა ჰკვრის, რაც მის თანამოძმეთა წმინდა სიყვარულის საგანია. მისი ერთადერთი ვნება წვრილმანი პატივმოყვარეობაა და ესეც მხოლოდ შეროსტრატეს კომპლექსში – ნგრევის დაუოკებელ წადილში მჟღავნდება, რადგან თვითონ მას არავითარი პოზიტიური ფასეულობის შექმნა არ ძალუძს.

ასეთი ტიპის „გადარწმუნება“ თითქმის შეუძლებელია, ვინაიდან მას საერთოდ არავითარი რწმენა არ გააჩნია, ამიტომ არის, რომ ნებისმიერ ხატზე შეუძლია ილოცოს, ეშმაკსაც და ანგელოზსაც ერთნაირი ხალისით დაუდგება მოჯამაგირედ. მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს მისი კიდევ ერთი განსაკუთრებული ნიჭი: სწორედ ამ ღვთისგარეგან სუბიექტს ხელენიფება ყველაზე უკეთ ნებისმიერი სალი, ნათელი იდეის ჩვეულებრივ უხამსობამდე დაყვანა.

გამოუსწორებელი შეცდომა იქნებოდა, თუ ჩვენი რწმენის მაღალ დროშებს, დღეს რომ ყოველი მხრიდან აფრიალებენ, ერთი ნუთით მაინც გავიმეტებდით – ერთი ნუთით მაინც დავუშვებდით, რომ მას ვისიმე უსუფთაო ხელი შეეხოს.

შემთხვევითი არ არის, რომ ამ ახალ შემართებას, მოვლენათა განვითარების იმ მთავარ ხაზს, რაც ჩვენს ცხოვრებას დააჩნდა, დღევანდელი საქართველოს სხვა სოციალური ფენების წარმომადგენლებთან ერთად ქართველი ინტელიგენცია უჭერს მხარს. მხედველობაში მაქვს წრფელი, სათანადო სიღრმით გაცნობიერებული მხარდაჭერა და არა ზერელე ლოიალურობის ყბადაღებული ნიშნები.

ქართველი ინტელიგენტი ხშირად ყოფილა მშვიერი. უსახსრობა, უკიდურესი ეკონომიკური სიდუხჭირე მთელი გასული საუკუნის მანძილზე აჩრდილივით თან სდევდა მის არსებობას, მაგრამ ამის

გამო ის არც სულიერად დაცემულა და არც ბაღამი ჩაქცევი სისხლში. პირიქით, ყოველივე ამან მის შეგნებას ზოგიერთი მყარი თვისებაც შესძინა. სხვათა შორის იმის გამოც, რომ ასეთი მდგომარეობა მას საზოგადოების მშობელ ნაწილთან, „კისერყანგიანთა“ ნამუსიან მოდგმასთან აკავშირებდა. თავისი ფსიქოლოგიით ის სწორედ ამ ქედძლიერ მოდგმას ეკუთვნოდა ყოველთვის.

თანამედროვე ყოფამ მნიშვნელოვნად შეცვალა ამ ფენის წარმომადგენელთა მატერიალური პირობებიც და შემოქმედების შინაარსიც, მაგრამ გარკვეულ მომენტში მას ახალ ცდუნებათა პირისპირ დადგომაც მოუხდა.

ქართულ სინამდვილეში მოხდა იშვიათი (თუმცა არა უპრეცედენტო) ფაქტი: საზოგადოების სულიერი აღზრდისა და აღზევებისათვის მონოდებულ ადამიანთა რიგებს შეერივნენ პიროვნებები, რომელთაც პირადი წარმატებისა და მატერიალური კეთილმოწყობის კერძი თავიანთ მთავარ ღეთაებად აღიარეს.

„ანტიინტელიგენტმა“ შეძლო მისთვის სანუკვარ სფეროში შეღწევა და ფაქიზი მასალის შიგნიდან გამოლრღნა მოინდომა.

საბედნიეროდ, ესეც მხოლოდ ერთეულებს ეხება. ქართველი ინტელიგენციის საღი ნაწილი ყოველთვის იქ იდგა, სადაც ქვეყნის სამსახური ნამდვილ მსხვერპლს და უანგარობას მოითხოვდა.

ინტელიგენტური ფსიქოლოგიის გატეხვა არც ისე ადვილია, როგორც ამას მისი აბუჩად აგდებისა და გზიდან ჩამოცილების მონადინენი ფიქრობენ. მისი შინაგანი სიფაქიზე და მგრძნობიარობა მართლა „მერყეობის“ ნიშანი როდია, არც თავმდაბლობა და აღზრდით შექნილი თავაზიანობის ნიჭი ნიშნავს „უხერხემლობას“. თავისი ბუნებით და მონოდებით ის ყოველთვის იყო და რჩება სულიერი უხამსობის შეურიგებელ ანტიპოდად, მის ფხიზელ, დაუძინებელ მონინაალმდეგედ.

იმ ქუჩაზე, სადაც ერთი ნამდვილი ინტელიგენტი მაინც ცხოვრობს, დემაგოგია ყელმოღერებული ველარ გაივლის...

წელიწადი შეემატა საქართველოს მატთან. მის ნამდვილ მნიშვნელობას მხოლოდ მომავალი უამთაღმწერელნი გაარკვევენ ყოველმხრივ.

ერთი რამ დღესაც ცხადია: დიდი ხანია ქართველი ხალხის შემოქმედი ძალები, მისი ნება და ენერჯია ასეთი ერთსულოვანი მზადყოფნის ტალღაზე არ შეტყორცნილა.

სადაც არ გახვალ, სადაც არ უნდა შეიარო, ყველგან რაღაც უჩვეულო სამზადისია, ყველგან ბჭობენ, დაობენ, გეგმავენ, ხვალინდელ და ზეგინდელ საზრუნავზე თათბირობენ.

უკანასკნელ დროს მკაცრად გაისმა შეუნყნარებელი სიტყვა „გესლიანი და გულღრძო ადამიანების“ შესახებ.

„ულმობლად უნდა ვებრძოლოთ ცილისმწამებლებს, ვინაიდან ამ კატეგორიის ადამიანებს არაფრად უღირთ შებღალონ ყოველივე წმინდა, ყოველივე ამაღლებული ადამიანიში, შეურაცხყოფი იგი“.

– მოგვინოდებს ერთი ოფიციალური დოკუმენტი.

ცილისწამება, ჩვეულებრივ, ანონიმის ნიღაბს ეფარება. მაგრამ არის შემთხვევები, როცა იგი (სხვათა დაუდევრობისა თუ გულგრილობის გამო) საკმაოდ ფართო გასაქანს პოულობს. ასეთ განწყობილებათა მღვრიე ნაკადი ზოგჯერ პრესაშიც გაჟონავს ხოლმე. ლეგალური ცილისმწამებელი, როგორც წესი, პირუთენელი მსჯავრმდებლის მანტიით გვევლინება. ხდება ისეც, რომ თავისთავად სწორ, კრიტიკულ წერილში გულის დამწყვეტი ინტონაცია შეიპარება. სხვა შემთხვევაში ცილისმწამებლური პათოსი ქვეტიქსტშია დამალული.

კრიტიკის ყოველ ასეთ ნიმუშს საკუთარი ნაირსახეობა აქვს და სპეციალურ გაშიფვრას მოითხოვს. მე მხოლოდ ზოგიერთი მათგანის შინაგან მექანიკას შევვხები.

უკანასკნელი თხუთმეტიოდე წლის მანძილზე ჩვენს ლიტერატურულ წრეებში რამდენიმე ლეგენდა წარმოიშვა. ასეთი შეთხზული პრობლემის ქრესტომათიულ მაგალითად დარჩება ქართული კრიტიკის ისტორიაში, კერძოდ, ე.წ. თაობათა „ბრძოლისა“ და „დაპირისპირების“ გამო ატეხილი აურზაური. ამ გამონაგონის პირვანდელი ფორმულა მარტივია: საკმარისი იყო საკუთარი რეპუტაცია თაობის პრესტიჟთან გაგვეთანაბრებინა და პირადად შენი მისამართით წამოყენებული ნებისმიერი პრეტენზია მთელი ლიტერატურული პლეადის შეურაცხყოფად შეიძლებოდა გამოცხადებულიყო.

დამახასიათებელია, რომ ამ მითიური „დაპირისპირების“ გარშემო (რომელზეც მისმა მახვილგონიერმა ავტორებმა ბოლო დროს ფაქტობრივად ხელი აიღეს) დღეს მხოლოდ ეპიგონები ხმაურობენ.

ცილისწამებაა ობიექტურად, როდესაც კრიტიკოსი ანგარიშს არ უწევს ნაწარმოების ჩანაფიქრს და მწერალს იმ ცოდვას სწამებს, რის წინააღმდეგაც ეს ნაწარმოები დაინერა.

როგორც ცნობილია, სიმართლის, კერძოდ, მხატვრული სიზუსტის ძიების მეტად რთულ და მტკივნეულ პროცესში (რაც დღეს თითქმის მთელ ქართულ ხელოვნებას დაეცყო) გამორიცხული არ არის დროებითი წარუმატებლობა, გადახრა თუ ცალკეული უზუსტობანი.

საშიშია თავისთავად არა ეს, არამედ ყოველივე ამისადმი ტლანქი, უნდობელი დამოკიდებულება.

მიუტყევებელია, როდესაც შემოქმედებითი პროცესის ამ ბუნებრივ ხარვეზებს წინასწარგანზრახულ ბოროტმოქმედებად აცხადებენ, უმონყალოდ, ხელის აუკანკალებლად ურევენ ერთმანეთში სრულიად განსხვავებულ მორალურ თუ სოციალურ კატეგორიებს და ყოველივე ამის საფუძველზე მომაკვდინებელი განაჩენი გამოაქვთ იმის მიმართ, რაც გულისხმიერი განხილვის საგნად უნდა ქცეულიყო.

ჩვენ ბავშვები აღარა ვართ, ვიცით, ვისი ღირსეული მემკვიდრეობაც გემართებს, ვის რაში უნდა მივბაძოთ, რა უნდა გვახსოვდეს, რა აღარ უნდა შეგვეშალოს. ზოგიერთი რამის მოგონება გვეზარება, მაგრამ ყველას კარგად გვახსოვს, თუ რა და როგორ ხდებოდა, კერძოდ, ქართულ მწერლობაში (განსაკუთრებით ლიტერატურულ კრიტიკაში) რამდენიმე ათეული წლის წინათ, რაოდენ მძიმე ვითარებაში უხდებოდათ ზოგჯერ მუშაობა ქართული სიტყვის იმ უნიჭიერეს ოსტატებს, რომელთა ხსოვნის წინაშე ყველა თავისი საქმის პატივისმცემელი ლიტერატორი მონივნებით ქედს უნდა იხრიდეს.

ღვარძლი, დემაგოგია, ცინიზმი, მწერლობაში არალიტერატურული, ან უფრო ზუსტად, ანტილიტერატურული ინტერესებით ცხოვრება – ყოველივე ეს უნიჭობისა და უნიჭურობის ძველი თანამგზავრებია.

საბედნიეროდ, ასეთი ავზნიანობის რეციდივები დღეს მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება.

შეიძლებოდა მათი დასახელებაც, მაგრამ ამისგან თავის შეკავებას ერთი გარემოება გვიკარნახებს.

არა ვისიმე პიროვნების დისკრედიტაციის ან, როგორც იტყვიან, „ნიღბის ჩამოსაგლეჯად“ დაინერა ეს წერილი, მისი მთავარი მიზანი სხვაა: ის „ღეთისგარეგანი“ სუბიექტი, ადრე რომ ვახსენეთ, მხოლოდ ჩვენ გარშემო არ დაძრწის. ასე რომ იყოს, მისი მოგერიება შედარებით ადვილი იქნებოდა. ის ზოგჯერ ჩვენივე არსებაშია მოკალათებული და შიგნიდანვე გვებრძვის, შიგნიდანვე გვიმღვრევს სულსა და გონებას.

დაე, თითოეულმა ჩვენგანმა, ვიდრე სხვას გაიმეტებდეს, პირველ რიგში, საკუთარი სულის სიღრმეში ჩაიხედოს, თავის უმკაცრეს მსჯავრმდებელს გაუსწოროს თვალი. ვიდრე ადამიანი ნამდვილად ცოცხალია, სიტყვა „გვიან“ მისთვის არ უნდა არსებობდეს.

როგორც რიგით ქართველ ლიტერატორს, მე ზოგჯერ (შინაც და გარეთაც) საშუალება მეძლევა სიამაყით ვილაპარაკო არა მხოლოდ ქართული მწერლობის კლასიკაზე, არამედ იმ მწერლებზეც, რომელთაც უკანასკნელი წლების მანძილზე განსაკუთრებული კვალი დააჩნიეს ჩვენი ლიტერატურის განვითარებას.

მოპოვებულის იგნორირება უაზრობაა. მხედველობაში მაქვს, კერძოდ, ის, რაც ჩვენს ცხოვრებაში 60-იან წლებში დამკვიდრდა.

გასული ათწლეულის ქართულმა ლიტერატურამ თავისი განვითარების მთავარი ხაზით შეძლო (ნაწილობრივ მაინც) მოემზადებინა საფუძველი საზოგადოებრივი აზრის დღევანდელი მიმართულებისთვის.

სწორედ ეს ლიტერატურა იყო მაშინ ერთ-ერთი, შესაძლოა, არა სათანადოდ გაბედული, არა ყოველმხრივ თანმიმდევრული, მაგრამ მაინც, არსებითად, მაღალი ზრახვებით შთაგონებული, ბეჯითი მეკვლე „ახალი ქროლვისა“ – ეროვნული ცნობიერების სიღრმეში მიმდინარე მოძრაობათა ერთ-ერთი გზის გამკვლევი.

დიახ, ლიტერატურა, რომელიც მე მაქვს მხედველობაში, იყო და არის, უწინარეს ყოვლისა, კეთილი ნების ლიტერატურა.

და მე გულწრფელად ვფიქრობ, რომ ღრმად ცდება ის, ვინც ძველებურად დარწმუნებულია, თითქოს კეთილი ზრახვებით მხოლოდ ჯოჯოხეთისკენ მიმავალი გზა იკირწყლებოდეს.

ეს სკეპტიკური აფორიზმი განსაკუთრებით ყალბად ჟღერს ჩვენს დროში, როდესაც მთელი ჩვენი არსება, ყველაფერი, რაც ჩვენს სოციალურ ორგანიზმში ნამდვილად მრთელი და სიცოცხლისუნარიანია, „სუფთა მერმისის“ წრფელი მოლოდინით სუნთქავს.

გულგრილობა, ურწმუნოება, პილატეს სამარცხვინო ჟესტი ასეთ დროს არანაკლებ მომაკვდინებელია, ვიდრე ობივატილის ყოვლისდამთმობი პოზიცია, ან იმ პირთა ცრუ აჟიოტაჟი, ახალ განწყობილებებზე ძველებურად ხელის მოთბობას რომ ცდილობენ.

დროა, ქართული ინტელიგენციის თითოეულმა წარმომადგენელმა იგრძნოს, რომ ჩვენს სოციალურ სინამდვილეში, ჩვენს სულიერ ცხოვრებაში ჩვენ ნამდვილად „ჩვენივე თავს ვეყუდებით“ და პასუხიც ყველაფრის გამო, რასაც ჩვენი ხელი შეეხო ან რის წინაშეც გულხელდაკრეფილნი გავირინდეთ, ადრე თუ გვიან ჩვენვე მოგვეკითხება.

1973 წ.

ფორტ სანტ-იაგოდან სატინამდღ

ფილიპინები შვიდი ათასი კუნძულისგან შედგება. ამ კუნძულე-ბითაა მოფენილი სამხრეთ ჩინეთის ზღვა და წყნარი ოკეანე. თვით-მფრინავიდან რომ გადმოხედავ – პატარა კუნძულებს ზურმუხ-ტისფერი არშია აქვთ შემოვლებული. ზურმუხტისფერს პირობი-თად ვწერ. სინამდვილეში მისი სახელი არ ვიცი, ამ ფერს რომ ხე-დავ, სუნთქვა გეკვრება. არსად, დედამინის გარდა, ასეთი ფერი არ არსებობს, აღარსად შეგხვდება!..

მე მოგზაურობით განებივრებული არა ვარ. ამის გამო ყოველი შთაბეჭდილება აღმოჩენაა.

„რამხელაა მაინც ქვეყანა, – ვფიქრობ, – რამდენი ფერი ირევა ერთმანეთში, რა მილეთის ხალხი მიდი-მოდის... რა ძნელია, არც ერთის მიმართ ბრმა არ დარჩე და რა ძნელია, ფერთა ამ სიჭრელე-ში ის ერთადერთი გადაარჩინო, შენ რომ თან დაგყვა და ყველგან თან გდევს – ის ერთადერთი, არც ერთი ფერის მსგავსი, უცნაური, გამოუთქმელი...“

ფილიპინებისკენ ორდღენახევარს ვიფრინეთ: ბეირუთი, კაირო, ბომბეი... ბანაკოკი... ჰონკონგი... (აქეთობას – ოსაკა და ტოკიო): მარ-ჯნისფერი, ალუბლისფერი, ღვინისფერი, სადაფისფერი, ყველაზე მეტად – ლურჯი და თეთრი, – ღრუბლის ფთილებით გადაფიფქული უსაზღვრო სივრცე ოკეანისა... მე კი მივდივარ და თან მიმყვება:

გინახავთ თქვენ ფერი
დაბინდულ ქლიავის?
ეს ჩემი სამშობლოს მთებია!

ხომ ითქვა ერთხელ და მაინც გვანვალებს, მაინც კიდევ აკლია რალაც, მაინც უთქმელი რჩება ბოლომდე.

წარმოუდგენლად ძნელია ფერთა ამ მორევში, რომელიც სულ უფრო გითრევს და მოულოდნელ აღტაცებათა სიმკვეთრით გახრ-ჩობს, შეინარჩუნო შენი პირველი სიზმრების, შენი აუმღვრეველი იმედის ფერი – წარმოუდგენლად ძნელი და აუცილებელია ეს.

ფილიპინების ეროვნული ყვავილი – სიმპაგიტა – თეთრი ფერისაა. ჩვენთვის ნაცნობი ყვავილებიდან ყველაზე მეტად უასმინს (უცვეთელას) ჰგავს. რა სურნელისაა ეს ყვავილი? – ძნელი სათქმელია. – თითქოს რალაც სათუთ, სევდანარევი სინაზით და სინანულით სავსე მელოდიას ისმენ...

ახლა მთელი აზია ერთ ჰანგს მღერის გახმაურებული ამერიკული კინოსურათიდან მაფიის თემაზე.

ამ მელოდიას ასრულებენ ტაილანდის დედაქალაქის მთვლემარე აეროპორტში. ამ სიმღერას ლიღინებდა სიგარეტების გამყიდველი ხუთი წლის ბიჭი მანილის გარეუბანში. ეს სიმღერა გვიმღერა ფილიპინების პრეზიდენტის მეუღლემ, ქალბატონმა იმელდამ თავის საზაფხულო რეზიდენციაში კუნძულ ლეიტეზე.

ვისაც ეს ფილმი უნახავს, გაახსენდება: „მშვიდობიანი“ (სამოქალაქო ტანსაცმელში გამონყობილი) მამაკაცები ხელის აუკანკალებლად ჟღერენ ერთმანეთს, ხელის აუკანკალებლად ახრჩობენ თავიანთ მონინაალმდეგეს, ესვრიან ახლო მანძილიდან, პირდაპირ სახეში (ჩალენილი სათვალისგან სისხლის მუქი ჩქერი ამოხეთქავს). სისასტიკის სურათები მონოტონურად ცვლიან ერთმანეთს. გუშინდელი „კარგი ბიჭი“ ცივისსხლიან ჯალათად იქცევა. და აი, ამ კადრებს ფონად გასდევს წყნარი სასონარკვეთილებით სავსე მუსიკა, როგორც ჩუმი ხვეწნა, როგორც მარადქალური საყვედური, როგორც ვედრება სათნოებისა, როგორც ჩუმი მოგონება იმისა, რომ ეს მამაკაცებიც ერთ დროს ბავშვები იყვნენ...

ადამიანები უფრო მეტად ჰგვანან ერთმანეთს, ვიდრე ეს შორიდან გგონია. ეგზოტიკა, უცნაური ჩაცმულობა, გაუგებარი მანერები მხოლოდ ზედაპირია.

ამას გვიან ხვდები და ეს უფრო გაცხებს, ვიდრე ნებისმიერი ეგზოტიკური საოცრება.

თურმე ადამიანებში მთავარი და მშვენიერი ყველგან ის არის, რაც შენ სიყრმიდან გხიბლავდა: უბრალოება, სულის სიჩვილე, სამართლიანობის ნიჭი, ლალი ზნე და შინაგანი ღირსების ორგანული, ურყევი განცდა.

საკვირველია არა ის, რომ ფილიპინელი გარეგნულად არაფრით არ ჰგავს ქართველს, არამედ ის, რომ მის ეროვნულ ხასიათში არის ორი ჩვენთვის დიდად საცნაური თვისება: უალრესი (თითქმის ავადმყოფური) სიმორცხვე და სიამაყე.

ოღონდ გამოვლენა ამ თვისებებისა სრულიად სხვაა – არაჩვენებური.

ფილიპინელი უცნაურად ალერსიანი და მიმნდობი არსებობს. ვიცისა ც უნდა გაუღიმო ქუჩაში, უმაღლვე შემოგვცინებს. თუ სახალისო ან გულსხმიერი სიტყვა უთხარი, შენკენ გადმოიხრება გაბრწყინებული თვალებით. ქალიშვილმა შეიძლება მხარზედაც დაგადოს თავი, სუროსავით შემოგახვიოს მადლიერება და სინაზე. მაგრამ არსებობს ბარიერი, რომლის იქით ფილიპინელის თანდაყოლილი კდემამოსილება ხელშეუხებელია. ის მხოლოდ იმიტომ არ ერიდება შენდამი კეთილგანწყობის გამოვლენას, რომ არაფერი არა აქვს დასამალი. არავითარ საფრთხეს არ ხედავს თავისთვის ამ სინრფელეში. ფილიპინელი ქალი (გარდა ცნობილი გამონაკლისისა) აბსოლუტურად პატიოსანია, მისთვის მხოლოდ ერთი სიყვარული არსებობს – სამუდამო.

ფილიპინელის სიამაყე უჩვეულოდ ვლინდება. მანილაში მე გავიგე, რას ნიშნავს სინამდვილეში სიტყვა „ამოკ“, რომელიც ევროპელებმა შტეფან ცვაიგისაგან შეიტყვეს.

როდესაც ფილიპინელი ისეთ დღეში ჩავარდება, რომელიც მის ადამიანურ ღირსებას შეურაცხოფს (სილატაკე მისთვის ჩვეულებრივი მდგომარეობაა, ის დამცირებას ვერ იტანს) და როცა ამ მდგომარეობიდან გამოსასვლელად სხვა გზა აღარ არის, ის შოულობს იარალს, კლავს ჯერ შვილებს (თითო ფილიპინურ ოჯახში საშუალოდ 4-5 ბავშვი იზრდება), მერე – ცოლს, მერე – ყველას (განურჩევლად), ვინც ამ ამბავს შეესწრება და უკანასკნელი ტყვიით (თუ მანამდე სხვებმა არ მოუღეს ბოლო) თვითონ იკლავს თავს.

აი, რას ნიშნავს ფილიპინურად სიტყვა „ამოკ“.

ფილიპინებზე ჩვენ (სიმპოზიუმის მონაწილეები) დიდი ამბით მიგვიღეს. პირველ დღეს პრეზიდენტის სტუმრები ვიყავით, მეორე დღეს – საგარეო საქმეთა მინისტრისა, მესამე დღეს თავდაცვის სამინისტრომ მოგვინყო მიღება და ა.შ. ბოლო ორი დღე კი ქალბატონ იმელდას სასახლეში გავატარეთ. ერთი სიტყვით, ფილიპინები ჩვენ ფასადიდან ვნახეთ. მიუხედავად ამისა, ინტერიერის ზოგიერთი დეტალიც გამჟღავნდა.

ორი შთაბეჭდილება ჩამრჩა მეხსიერებაში განსაკუთრებით მკაფიოდ – ორი ფაქტი, ორი ადამიანის სახე.

ისინი ერთ საღამოს გავიცანი ფორტ სანტ-იაგოს ნანგრევებში, სადაც პოეზიის დიდი საღამო გამართა. ეს ზღვისპირა ციხესიმაგრე ესპანელების მიერაა აშენებული ოთხი საუკუნის წინ.

საღამოს დაწყებამდე ქვის მაღალ ტერასაზე ვისხედით. თხუთმეტიოდე ტაბლა დაგვხვდა გაშლილი. გარშემო – უამრავი ყვავი-

ლები, ჩირაღდნები, მუსიკა, ღიმილით სავსე თვალები, ცეკვა, ჟივილ-ხივილი. ჩვენს სუფრასთან: ახალგაზრდა იაპონელი ქალი ლეგენდარული იუსუო მისიმას მიერ აღმოჩენილი და გზადაღოცვილი, თავის სამშობლოში ამჟამად ყველაზე პოპულარული პოეტი ქალი. მის გვერდით – კიდევ უფრო ახალგაზრდა (26 წლის) ლონდონელი „დენდი“ – სერ ანტონი, – ორი ჟურნალისა და პანტომიმის უდიდესი (800-კაციანი) თეატრის მფლობელი, გარდა ამისა, პოეტი, ქორეოგრაფი და ჟურნალისტი (როგორც ჩანს, საკმაოდ მდიდარი ოჯახის ნაშიერი). ამ „დენდის“ უზომოდ დაჭმუჭნილი ძველი კოსტიუმი ეცვა, თავზე ფართოფარფლიანი ფეტრის ქუდი ჰქონდა ცერად ჩამოფხატული, როგორც წესი, ფეხშიშველი დადიოდა, გარდა იმ შემთხვევებისა, როცა ოფიციალურ პირებთან გვექონდა შეხვედრები. მისიმას ფავორიტ ქალთან პირველ საღამოსვე გააბა რომანული კავშირი, ბოლო დღეებში უცერემონიოდ აქცია ზურგი და ადგილობრივ ბანოვანებთან მსუბუქი ფლირტით გაერთო.

ჩვენს სუფრასთან იჯდა აგრეთვე იმ საღამოს ულამაზესი წყვილი, უაღრესად თავაზიანი და წყნარი ცოლ-ქმარი – ორივე მანილის მთავარი დრამატული თეატრის ნამყვანი აქტიორი, და კიდევ ერთი უსახური, მაგრამ საოცრად ცოცხალთვალებიანი, თმებზე ცეცხლნაკიდებული შუახნის ქალი.

ეს უკანასკნელი პროფესიონალი მომღერალი და მანილის ამჟამად განთქმული რევიუს ხელმძღვანელი აღმოჩნდა. საბჭოთა კავშირიდან ამ სუფრასთან ორი ვიყავით – რუსი პოეტი ვალენტინ სიდოროვი და მე.

უთარჯიმოდ გვიხდებოდა ჩვენს მასპინძლებთან საუბარი და ამას რის ვაი-ვაგლახით ვალწევდით... მაინც ცრალაც მხიარულებისა და გულთბილობის მსგავსი ტრიალებდა ჩვენს სუფრაზე.

და აი, მოულოდნელად, როდესაც ტერასაზე რამდენიმე წუთით სიჩუმე ჩამოვარდა (მოცეკვავეები რთულ იღეთს ასრულებდნენ ბუნებრივი ესტრადის წინ), იმ თმებზე ცეცხლნაკიდებულმა ქალმა სუფთა რუსულით მოგვმართა:

– Ребята, знаете, что здесь творилось тридцать лет тому назад?

აღმოჩნდა, რომ ამ ნანგრევებში საკონცენტრაციო ბანაკი იყო მაშინ.. მაგრამ ჯერ თვით ქალზე:

ჩემი მშობლები, – გვითხრა ქალბატონმა ვერამ, – ცირკის მსახიობები იყვნენ. მამა პოლონელი მყავდა, დედა – რუსი. რევოლუციამდე რუსეთში ცხოვრობდნენ. პირველმა იმპერიალისტურმა

ომმა შანხაიში მოუსწროთ. ამის შემდეგ ბევრი იხეტიალეს და ბოლოს მინდანაოზე დასახლდნენ. მე კუნძულ მინდანაოზე დავიბადე. დედაჩემი დღესაც ცოცხალია. ის არის ერთადერთი ადამიანი, რომელიც მე რუსულად მელაპარაკება. არასოდეს არც ერთი სიტყვა არ უთქვამს სხვა ენაზე...

ჩვენ, რასაკვირველია, მაშინვე შევხვით ქ-ნი ვერას დედის სადღეგრძელო.

– დედათქვენს, ალბათ, ახსოვს ძველი რუსული სიმღერები, – ვუთხარი მე. – თქვენც გასწავლიდათ?

– როგორ არა, მაგრამ მე პოლინეზიურ სიმღერებს ვასრულებ.

– მაინც, მაინც...

ქალბატონმა ვერამ დაბალი, ოდნავ გაბზარული ხმით წამოიწყო:

Расставаясь она говорила:

Не забудь ты меня на чужбине...

ყველანი გამოცოცხლდნენ. ჩვენს სუფრას რამდენიმე სტუმარი მოადგა. მეზობელი მაგიდეებიდან ტაში შემოჰკრეს. საცეკვაო მუსიკაც მიჩუმდა.

მაგრამ ქ-ნმა ვერამ ბოლომდე აღარ იმღერა. თითქოს არც კი შეუმჩნევია, რომ ყველა მას უსმენდა, ისევ იმ კითხვით მოგვემართა:

– იცით, ბიჭებო, რა მოხდა აქ ოცდაათი წლის წინ?

მამაჩემი და ჩემი ორი ძმა ამ კედლებთან მოკლეს...

იაპონელები სამ წელიწადს იყვნენ მანილაში. შედარებით წესიერად იქცეოდნენ, ზოგიერთი მათგანი დაუნათესავდა კიდევაც აქაურებს, ულამაზესი გოგონები ითხოვეს ცოლად. ერთი სიტყვით, საოკუპაციო ჯარებსა და მოსახლეობას შორის სრული მშვიდობა სუფევდა. როდესაც ამერიკელებმა დესანტი გადმოსხეს ლუსონზე, მანილის გარნიზონის უფროსმა ქალაქის დატოვება ბრძანა. ომი უკვე ნაგებული იყო. გარნიზონს ტყისათვის უნდა მიეცათ თავი, ახლომდებარე მთებზე გადასულიყო და ჩინეთის ზღვის სანაპიროზე დალოდებოდა მაშველ ნავებს, რომლებიც იაპონელებს თავიანთ ქვეყანაში დააბრუნებდნენ.

ასეთი იყო ბრძანება. მაგრამ ოფიცრებმა და ჯარისკაცებმა ითაკილეს უკან დახევა. ციცაბოებზე ფოფხვას და ტყე-ტყე წანწალს აქვე ერთიანად ამოხოცვა ამჯობინეს. ყველამ, ვინც ბრძოლაში არ დაეცა, ხარაკირით დაასრულა სიცოცხლე. მაგრამ, სანამ ეს მოხდებოდა, მათ მთლიანად ამოუუუქეს მანილის მოსახლეობა.

ეს ცხვარივით ხალხია, ბიჭებო, მაგრამ მათ ცხვრებივით კი არ გამოჭრეს ყელები, ანამეს, ჯვართ აცვეს.

ახლა ეს აღარავის სჯერა, ამათაც კი...

სადიზში ძალიან რბილი სიტყვაა. ეს იყო სისასტიკის თავბრუ-დამხვევი დღესასწაული.

ჯარისკაცები და ოფიცრები ორსულ ქალებს მუცელზე ფატრავდნენ, ბრტყელ ხიშტებზე აგებდნენ დედის საშოდან ამოგლეჯილ საკუთარ პირმშობებს და დროშებივით აფრიალებდნენ მანილის ქუჩებში.

ეს ახლა აღარავის სჯერა...

მოედანზე ისევ იფეთქა ცეკვამ. მოცეკვავე გოგონებმა ნიღბები ჩამოიგლიჯეს, უცებ გაიშალნენ და სიცილ-კისკისით, გამომწვევი გრიმასებით, ხელების ქნევით შემოგვეხვივნენ სტუმრებს, ეს ჩვენთვის უკვე ნაცნობი ამბავი იყო. ამის შემდეგ ყველანი მოედანზე უნდა გავსულიყავით საერთო ფერხულში ჩასართველად.

ყველაზე დიდი ჯაფა ჩვენი დელეგაციის ხელმძღვანელს, ანატოლი სოფრონოვს ადგა. მისი უზარმაზარი სხეული მორევში მოხვედრილი ტანკერივით ტრიალებდა ფერხულის შუაგულში.

...ერთი კვირის შემდეგ იაპონური ავიაკომპანიის საჰაერო ხომალდი ტოკიოსკენ მიგვაფრენდა, წინა ადგილებზე რამდენიმე ოჯახი განანილდა – სამიოდე იაპონელი ცოლ-ქმარი და 12 იაპონელი ბავშვი 3-დან 7 წლამდე. როგორც კი თვითმფრინავმა სათანადო სიმაღლე აიღო, პატარებს პორტატული გრიფელის დაფები ჩამოურიგეს. ყველანი გულმოდგინედ შეუდგნენ ხატვას. დახატავდნენ და ჩვენთან მოჰქონდათ. ხატავდნენ იმას, რასაც ყველა ბავშვი ხატავს ამქვეყნად: დიდ ყვავილებს, პატარა სახლებს, ღრუბლებს, მზეს...

ყველაზე უმცროსმაც, რომელიც თავის დედიკოს ზურგს უკან ჩამოკიდებულ ფერად ხურჯინში ეჯდა, მოინდომა ჩვენი გაცნობა. მამამ ჩამოსვა ხურჯინიდან და ჩვენკენ გამოუშვა. ჯერ საკმაოდ გაბედულად მოაბიჯებდა, ახლოს რომ მოვიდა, მე მომასტერა თვალი. მიყურა, მიყურა და უცებ აღრიალდა. ძუნძულ-ძუნძულით გაიქცა მშობლებისკენ.

მამამ სიცილით აიყვანა ხელში. დაუყვავა, მერე უფრო მკაცრად უთხრა რაღაც და ისევ ჩვენკენ გამოუშვა.

პატარა სამურაის ეს მოგზაურობა წინ და უკან რამდენიმეჯერ განმეორდა. სულ უფრო დიდხანს მისწორებდა თვალს. ბოლოს გადანყვიტა... ორივე ხელით მეცა ცხვირში და გამარჯვების ნიშნად

ისეთი ხმით დაიჭყვივლა, მთელმა თვითმფრინავმა ჩვენ მოგვაპყრო თვალი.

ყველანი იცინოდნენ – ბედნიერი მშობლებიც, ბავშვებიც, ჩვენც და ჩვენი თანამგზავრი, საოცრად მხიარული, თავაზიანი მიუნხენელი სტუდენტებიც.

იცინოდა და ჰაეროვან კოცნას მიგზავნიდა ის პატარა სამურაიც, რომელმაც სულ ახლახან გადაიტანა თავისი პირველი განსაცდელი – მამაკაცის პირველი გამოცდა და ახლა უკვე დედის ხურჯინში ბუქნავდა ბედნიერი სახით.

...ორი კვირის შემდეგ ხატინში ვიყავით, 186 ბელორუსული სოფლის სასაფლაოზე, სწორედ იმ ადგილას, სადაც გერმანელებს ბავშვთა საკონცენტრაციო ბანაკი ჰქონდათ გამართული.

ამ ბავშვებს შედარებით კარგად კვებავდნენ, რადგან მათ ყოველდღიურად უნდა გაეღოთ სისხლი მესამე რაიხის ჯარისკაცებისთვის.

სისხლის დოზა დიდდებოდა მსხვერპლის შესაბამისად...

ყოველივე ეს ძალიან ჩქარა მოხდა ჩემთვის, ისეთი სისწრაფით, რომ მე ნახულის გააზრება ვერ მოვასწარი და ახლაც იმ კითხვების წინ ვდგავარ:

როგორ შეიძლება ამ სახეების შეთავსება? როგორ...

თუ ერთი მათგანი რეალურია, მაშინ მეორეს არსებობა ხომ ნარმოუდგენელი უნდა იყოს?!

არის კითხვები, რომლებიც ყველა შესაძლებელ პასუხზე უფრო მწარედ გახვედრებენ იმას, რაც აქამდე მხოლოდ ყრუდ გვესმოდა.

ქართველებმა ვიცით, რა იყო ომი... ამ ომმა საოცარი უფსკრულები გააშიშვლა – ადამიანური ცნობიერების დღემდე სიბნელით მოცული სიღრმეები. მე-20 საუკუნის ადამიანის ცნობიერება უფრო რთული და წინააღმდეგობრივი აღმოჩნდა, ვიდრე ამას წინა ეპოქების ფსიქოლოგები და ფილოსოფოსები ფიქრობდნენ.

ომმა იმსხვერპლა მილიონობით უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლე, კიდევ უფრო მეტი დაახეიბრა, დააქვრივა, დააობლა, მაგრამ ამით მისი მოქმედების ძალა არ ამოწურულა, ეს ომი საბედისწერო აღმოჩნდა არა მხოლოდ მსხვერპლთათვის, არამედ მათთვისაც, ვინც ფიზიკურად გადარჩა.

ომმა შვა უცნაური არსებები, რომელთა ფსიქოლოგია ჩვენთვის ფაქტობრივად გაუგებარია.

აი, ერთი მათგანი:

ისიც ფორტ სანტ-იაგოში გავიცანი.

პოეზიის საღამო მართლაც საინტერესო გამოდგა. ჯერ მანილელმა ახალგაზრდა პოეტებმა მოაწყვეს ეგზოტიკური სანახაობა – მზის სადიდებელი რიტუალი ექსტატიური მოძრაობებით და საკულტო სიმღერით. ყველაფერს გაზვიადებით აკეთებდნენ და თვითონვე ეცინებოდათ ამაზე. მერე გამოვიდა ხანში შესული ფილიპინელი პოეტი და თქვა: მე წავიკითხავ ლექსს, რომელშიც არ იქნება არც პოლიტიკა, არც იმპერიალიზმისა და კოლონიალიზმის კრიტიკა, არც მშვიდობიანი თანაარსებობის ქადაგება, არც პროგრესული იდეები და ა.შ. იქნება მხოლოდ მოგონება ერთ ქალზე, რომელმაც 20 წლის წინ მიღალატა.

ლექსი საკმაოდ ცივად მიიღეს.

მერე გამოვიდა შუახნის ფილიპინელი პოეტი და თქვა: მე წავიკითხავ ლექსს, რომელშიც ერთმანეთს ერითმება იმპერიალიზმი და სოციალიზმი, პროგრესი და რეგრესი, ჰუმანიზმი და სადიზმი და ა.შ. არც ამ ლექსს გამოუწვევია აღფრთოვანება.

მერე გამოვიდა მოხუცი პოეტი, რომელსაც ოვაციები მოუწყვეს. მან წაიკითხა ლექსი სამპაგიტაზე.

მერე გამოვიდა კიდევ ერთი მოხუცებული ქალი, რომელმაც გიტარისტების თანხლებით იმღერა თავისი ერთადერთი, მანილელთა საყვარელი ლექსი.

მერე სცენაზე მიიწვიეს ინგლისელი სერ ანტონი. მან რამდენჯერმე დათვალა თხუთმეტამდე ჯერ წაღმა, მერე უკულმა. როცა მეოთხეჯერ წამოიწყო თვლა, აუდიტორიამ სტვენა აუტეხა, სერ ანტონიმ თავისი ფართოფარფლებიანი ქუდი მოუხადა საზოგადოებას და წყნარად ჩამოვიდა სცენიდან...

ყველაფერი ეს ქვის დიდ, უჭერო დარბაზში ხდებოდა. მასპინძლების დიდი ნაწილი (ახალგაზრდობა) ქონგურებზე ისხდა და იქიდან უკრავდა ტაშს ან უსტვენდა ორატორებს.

საშინელი სიცხე იდგა ამ დარბაზში. ოკეანის ნოტიო სუნთქვა კიდევ უფრო ამძიმებდა ჰაერს.

მე ველარ გავძელი და გარეთ გამოვედი. შემოსასვლელთან ის ახალგაზრდა პოეტები შემეჩვენნენ, მზის სადიდებელი რომ შეასრულეს. ღვთის მსახურთა მოსასხამები გაეძროთ და უმრავლესობას (გოგონებსაც და ბიჭებსაც) რუხი ჯინსები და ღია ფერის მაისურები ეცვა. რამდენიმე მათგანმა გამოლაპარაკება სცადა ჩემთან, როცა გამოირკვა, რომ ამის მოხერხება მხოლოდ ფრანგულად შეიძლებოდა, მთხოვეს, ეზოს იმ კუთხეში გავყოლოდი, სადაც ოთხასი წლის მანძილზე ჩამოცვენილი ქვა და ღორღი ეყარა.

ერთ ლოდზე სწორედ ის ბიჭი იჯდა, რომელიც ყველა სხვა ფილიპინელზე უფრო მეტად დამამახსოვრდა, ცალ ხელში შოტლანდიური ვისკის ნახევრად დაცლილი ბოთლი ეჭირა, მეორეში – მუყაოს სასმისი. როცა ამხანაგებმა აუხსნეს ჩემი ვინაობა, ერთხანს ისე მიყურა, სახის არც ერთი ნაკვთი არ შერხევია (ნამოდგომაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტი იყო). მერე ყოველგვარი ინტერესის გარეშე მკითხა: მართალია, რომ ბატონი რუსი ფრანგულად ლაპარაკობს?

ეს ბიჭი 30 წლის აღმოჩნდა. იერი ბავშვის ჰქონდა, მანერები – ჭარმაგი მამაკაცის. ხმა კი... მაგრამ ამაზე ცოტა გვიან.

თარჯიმნობა ძალიან მალე მოსწყინდა და თვითონ გამიბა საუბარი.

– რა აზრის ხართ ჩვენს ციკვებსა და სიმღერებზე?

მე ვუპასუხე, რომ ნუხელ პრეზიდენტის სასახლეში სასწაულებრივად იციკვეს და იმღერეს ულამაზესმა ფილიპინელმა ქალიშვილებმა.

– და თქვენ გული არ აგერიათ?

მე უხერხულად გავიღიმე:

– არ მესმის...

– როგორ შეიძლება ადამიანს, რომელსაც მწერალი ჰქვია, გული არ ერეოდეს სიყალბეზე? ნუთუ ვერ გრძნობთ, რომ ყოველივე ეს გაქნილი სუტენიორების მიერ გამოგონილი მანჭვა-გრეხაა?

ასე დაიწყო ჩემი ნაცნობობა „ბიჭთან“, რომელსაც, ამხანაგების სიტყვით, მანილაში ყველაზე უფრო გრძელი სახელი ერქვა და რომელსაც ისინი ალერსით ჟოლიკოს ეძახდნენ.

– დაბრძანდით, – მითხრა ჟოლიკომ. – იმედი მაქვს, უზრდელობაში არ ჩამომართმევთ, რომ არ ვდგები. ძალიან დაღლილი ვარ. ეს საკმაოდ იაფფასიანი ვისკია. არ ვიცი, ვინ შემომარჩენა ხელში, თანაც უსოდოდ... თუ თქვენთვის ძნელი არ იქნება, ამათი სადღეგრძელო დალიეთ, ჩემი ამხანაგები არიან, პოეტები – ძალიან კეთილი და უწყინარი ხალხი. აი ეს, ყველაზე ხმამაღლა რომ კიოდა სცენაზე, ოთხი წიგნის ავტორია. ტაჰალურ დიალექტზე წერს გრძელ პოემებს.

მე უკვე მეზობელ ლოდზე ვიჯექი და მუყაოს ნახევრად სავსე სასმისი მეჭირა ხელში.

ძალიან მინდოდა რაიმე ისეთი მეთქვა ჩემი მასპინძლისთვის, რომ მას ცოტათი მაინც წაგრძელებოდა საკმაოდ მრგვალი სახე.

უზრდელობა ყველგან უზრდელობაა, მაგრამ ჩვენ ზოგჯერ „ადგილობრივი კოლორიტით“ ვცდილობთ მის გამართლებას.

ყოლიკო გარეგნობითაც განსხვავდებოდა თავისი თანამემამულეებისგან, – ფართო ყბებით, სიმსუქნისკენ აშკარა მიდრეკილებით და, განსაკუთრებით, ტუჩებით. ასეთი თვითკმაყოფილებისა და ზიზღნარევი ირონიის გამომხატველი სქელი ტუჩები მის გარდა მხოლოდ ერთ კაცს შევამჩნიე მანილაში – აქაურ მწერალთა ასოციაციის გენერალურ მდივანს, ბ-ნ ადრიან კრისტობალს.

როგორც ჩანს, ეს რაღაც განსაკუთრებული, იშვიათი ჯიშია ფილიპინელებისა.

ჩვენი საუბარი იმ საღამოს დიდხანს არ გაგრძელებულა, როცა ჩემმა თანამოსაუბრემ გაიგო, რომ კავკასიელი ვარ, გურჯივზე ჩამომიგდო სიტყვა. გარდა ამისა, სასხვათაშორისოდ მითხრა, რომ მისი სკოლის მასწავლებელი სტალინის თაყვანისმცემელი იყო.

ფილიპინელები, ჩვეულებრივ, ახლად გაცნობილს ორ კითხვას უსვამენ: „ვინ არიან თქვენი მშობლები“ და „რამდენი შვილი გყავთ?“. ერთ-ერთი უხერხული პაუზის დროს გადავწყვიტე დამესწრო და ჩემი სიტყვაძუნწი თანამოსაუბრისთვის სწორედ ამ კითხვებით მიმემართა.

რაღაც ღიმილის მსგავსი ათამაშდა მის მოკუმულ ბაგეებზე.

– მე უმამო ვარ, – თქვა მან ძალიან ნელა, – დიად, უმამო, გაითვალისწინეთ. დედა აღარც მახსოვს, როდის ვნახე უკანასკნელად. ბავშვები მძულს და არასოდეს მეყოლება...

ქვეყანაზე ბევრი პიჟონია. როცა შენიანებში ხარ, მათი გამორჩევა ძნელი არ არის, მაგრამ უცხო ხილი ყოველთვის რაღაც საიდუმლოებას გპირდება. გარდა ამისა, ყოლიკოს თვალებში იყო რაღაც, რაც ცნობისმოყვარეობაზე უფრო ძლიერ გრძნობას იწვევდა.

მე რომ მწერალი ვიყო, ზოგიერთ შტრიხს მიეუმატებდი ამ ბიჭის სახეს. დავწერდი, რომ ის აღმოჩნდა იაპონელი ოფიცრების ერთი იმ სასწაულოთ გადარჩენილი ნაშიერთაგანი, რომელთაც ყველაზე მეტად თავიანთი ნამდვილი გვარი და მოდგმა სძულთ, რომ მისი რისხვა და შურისძიების წყურვილი სწორედ ამ მიზეზით (მისი ნარმოშობით) იყო გამონვეული.

ასეთი რამ მართლა მინდოდა შემეთხზა, უფრო მეტიც, იყო წუთი, როცა მე მომეჩვენა (როდესაც ორი კაცი მათთვის უცხო ენას ამტკერევს, ასეთი „მოჩვენება“ გამორიცხული არ არის), თითქოს მან აშკარად მაგრძნობინა თავისი შთამომავლობის საიდუმლო, მაგრამ ამაში მთლიანად დარწმუნებული არა ვარ და არც მკითხველი მინდა დავარწმუნო.

ამის შემდეგ ყოლიკოს ყოველდღე ვხვდავდი. დილით ის ჩვენი სასტუმროს ვესტიბიულში იდგა შავ ან იისფერ პერანგში, მუქი სათვალეებით.

იდგა როგორც ქანდაკება, გულხელდაკრეფილი, აბსოლუტურად უძრავი, მის გარშემო კი საკმაოდ საპატიო პირები ფუსფუსებდნენ (არა მხოლოდ მასპინძლები, სტუმრებიც).

რატომლაც ის ყოველთვის ცენტრში იდგა და ყველა ძალაუნებურად მის გარშემო ტრიალებდა. სტუმრებს (მათ შორის მეც) ცივი თავაზიანობით დაგვიკრავდა ხოლმე თავს და მერე თითქოს ველარ გვამჩნევდა. იდგა გაყინული, არაფრის მთქმელი სახით.

სალამოსთვის ყოლიკო თვრებოდა და დინჯად, აუჩქარებლად იწყებდა სახელოვან სტუმართა ეპატირებას. ხან რომელიმე მათგანისთვის განკუთვნილ საპატიო სავარძელში ჩაჯდებოდა და ფეხიფეხგადადებული, გაყურსული, მთვლემარე ბუდას ემსგავსებოდა, ხან მაინცდამაინც იმ პირს დაუდგებოდა წინ, რომელსაც თაყვანისმცემლები ეხვეოდნენ და ასე, მისკენ ზურგშექცევით მდგარი, თავისი ფართო ტორსით მთლიანად ფარავდა თაყვანისცემის საგანს.

ამას ისეთი ოსტატობით აკეთებდა, რომ მისთვის გვერდის ავლა პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო. კედელთან მიჭექყილი „თაყვანისცემის საგანი“ ამაოდ ცდილობდა ხაფანგიდან თავის დაღწევას.

ჩვენი მეორე საუბარი ავტობუსში გაიმართა, როდესაც ქ-ნი იმელდას სასახლიდან მის მშობლიურ დაბაში გაგვასეირნეს. ჩვენ წინ ზანგი მწერლები ისხდნენ. ყოლიკომ რატომლაც ინგლისურად დამიწყო საუბარი. მე რამდენჯერმე გავახსენე, რომ ეს ენა არ მესმის. მიუხედავად ამისა, თავისას მირეკავდა. უცებ თვალები შემომამშტერა, საჩვენებელი თითი მკერდზე მომადო ნიშნისმოგებით და შემზარავი სიცილი ატეხა.

ძნელია ამ სიცილის აღწერა (პოეტები, ალბათ, სწორედ ასეთ სიცილს ეძახიან „დემონურს“). ჩემში მან რალაც გახევებული საგნის ასოციაცია გამოიწვია. ეს სიცილი არც ყელიდან მოდიოდა, არც გულმკერდიდან. ის თითქოს კბილებიდან ისმოდა, თითქოს ადამიანი კი არ იცინოდა, არამედ მხოლოდ მისი სხეულის ერთი ნაწილი – მხოლოდ ყბები და კბილები.

– ანატოლი, ანატოლი! – მეუბნებოდა ჩემი მეზობელი და გაბმით, შემზარავად იცინოდა.

ყოლიკომ უცებ შეწყვიტა სიცილი, თითქოს დაწყნარდა, მერე როგორღაც მთლიანად შეიკუმშა და დაბალი ხმით თქვა: მტრები – ოკეანისკენ მანიშნა თვალით, – იაპონლები, ჩინელები, ესპანელები, ამერიკელები... – ყველგან ჩვენი მტრები არიან. ყველას ერთი ფიქრი აქვს, როგორ შეგვჭამონ. ჩემი შეჭმა უკვე ძნელია!

- აი! - სახელოები აიკაპინა: ორივე მკლავი ღრმა ნაიარევით ჰქონდა დასერილი.

- აი! - შავი, გრუზა თმები ჩამოშალა, საქოჩრესთანაც საკმაოდ ღრმა ჭრილობის კვალი აჩნდა:

- იცით, სად მივიღე ეს? იცით? ალჟირში!

აი ამათ, ამ პირუტყვებს, - ზანგებზე მანიშნა, - ერთი დაკვრით ვუმსხვრევდი საკისრე მალებს. არ გჯერათ? აბა, ხელი შემახეთ!

ჟოლიკომ თავისი ბიცეფსები მომიშვირა გასასინჯად. მართლა რკინის მუსკულატურა ჰქონდა.

ზანგები ამ დროს თავიანთ სიმღერას მღეროდნენ და არაფერი გაუგონიათ.

- Vive L' Algerie francaise! - დაიძახა ჟოლიკომ.

ანგოლელი ზანგი (ყველაზე ზორბა აფრიკელთა შორის) უცებ მოტრიალდა და ბავშვური აღშფოთებით შეხედა მთვრალ თანამგზავს. მერე თავი შეიკავა და რბილად უთხრა:

- თქვენ ცდებით, ჩემო მეგობარო!

- დიალ, ვცდები, - დაეთანხმა ჟოლიკო და ხმამაღლა, გაბმით, შემზარავი ხმით დაინჟო სიცილი.

ავტობუსი უკვე იდგა, ყველა ცდილობდა, არ შეემჩნია მომხდარი უსიამოვნება. ანგოლელი დიდი, ლამაზი, წყლიანი თვალებით შესცქეროდა უხამს თანამგზავს და სინანულით თავს აქნევდა.

ჟოლიკოს ორივე ხელი გადაეჭდო სავარძლის საზურგეზე, ყბები წინ წამოენია და პირდაპირ თვალებში უცინოდა შავკანიან სტუმარს.

დიალ, ვცდები. დიალ, ვცდები... ხა! ხა! ხა!

თითქოს გამხმარი ბამბუკის ხე ჭრიალებდა და საცაა შუაზე უნდა გადამტყდარიყო.

უკანასკნელ საღამოს (ქ-ნი იმეღდას სასახლიდან გამომგზავრების წინ) ჟოლიკოს სასახლის აივანზე მოვკარი თვალი. ფილიპინების უპირველეს პოეტს - ხოსე გარსია ვილიას და მასთან ერთად შეერთებული შტატებიდან ჩამოსულ ცნობილი გამომცემლობის პატრონს ჩასდგომოდა შუაში, ცალ ხელში სასმისი ეჭირა, მეორეთი კი ჰალსტუხს „უსწორებდა“ მასზე თითქმის ორჯერ მაღალ ამერიკელ საქმოსანს. ამას ისეთი თავაზიანი გულმოდგინებით და ისე გრაციოზულად აკეთებდა, რომ ამერიკელს, რომელსაც ალბათ უკვე სულის ხუთვა ჰქონდა დანყებული, აზრადაც არ მოსვლია პროტესტის გაცხადება.

ჟოლიკომ დამინახა, ნელა შეუშვა ხელი თავის მსხვერპლს და ჩემკენ გადმოდგა ორიოდ ნაბიჯი. - ბოი, - დაუძახა ლაქიას, - ვისკი!

– მოდი, უკანასკნელად დავლიოთ. ალბათ ათას სისულელეს ფიქრობთ ჩემზე. ძალიან სერიოზულად ნუ მიიღებთ, რაც ჩემგან გაიგონეთ. ერთ საიდუმლოებას გაგანდობთ კიდევ. მთავარ ქრილობაზე არაფერი მითქვამს. იქ, ალჟირში, კიდევ ერთი საჩუქარი მივიღე. გახსოვთ „ფიესტას“ გმირი?.. ალბათ ძალიან შენუხდით, როცა მისი უბედურების საიდუმლო შეიტყვეთ. რა სიმპათიურად იტანს, არა, თავის საჭურისობას! მე კი ყველა მძულს, ყველა: მჩაგრელებიც და ჩაგრულებიც, ილბლიანებიც და უილბლონიც, მგლებიც და ცხერებიც. მე არა მხოლოდ უმამო ვარ, არც თვითონ მიწერია მამობა. როგორც იტყვიან, უძეოდ უნდა გარდავეგო. ასე რომ, ნუ გეშინიათ, წერტილი აქ ისმება. ყოველ შემთხვევაში, ჩემისთანების გამრავლებაში პირადად მე ვერავინ დამდებს ბრალს...

ჟოლიკოს აღარ გაუტყინია.

ძალიან წყნარად მიყურებდა. მერე ასევე წყნარად მოხვია ხელი გვერდით მოფუსფუსე ლამაზ გოგონას, ჩვეულებისამებრ მკაცრად დამიკრა თავი და თავის მხიარულ თანამგზავერთან ერთად ჩირალდნებით განათებული ხეივნისკენ გაეშურა.

ბელორუსიის ქალაქში, როდესაც ხატინიდან დავბრუნდით, პოეზიის დიდი ინტერნაციონალური საღამო გაიმართა ოპერის თეატრში.

პირველი სიტყვა კონსტანტინე სიმონოვს მისცეს. მან წაიკითხა ომის პირველ წელიწადს დაწერილი ლექსი: „Убий его“.

ამ ლექსის შინაარსი ახლა ბევრს არ ახსოვს.

„მოჰკალი იგი, – წერდა მაშინ სიმონოვი, – ვინაიდან მან თვითონ მოინდომა შენი მოსპობა. მოჰკალი იგი, რომ მისი შვილები დაობლდნენ და არა შენი. მოჰკალი იგი, რომ მის სახლში აქვითინდნენ და არა შენში!“.

გავიდა ოცდაათზე მეტი წელიწადი და რუსმა პოეტმა სწორედ ეს ლექსი წაიკითხა ხატინიდან მინსკში დაბრუნებისას.

„მტერი უნდა მოიკლას!“ – ამ სიტყვებით მთავრდება ყაზბეგის უკანასკნელი რომანი „მოძღვარი“. კაცობრიობის ყველა დრამა – ეროვნულიც, სოციალურიც, პიროვნულიც – თავის გამოსავალს ეძებს.

მაგრამ ყველა დრამას აქვს თავისი ექსპოზიცია და კვანძის შეკერის მომენტი.

ჟოლიკოსთანებს თავისი ხელით არ გამოუნასკვიათ ის ყულფი, რომელიც მათი სასონარკვეთილი სულის შემზარავ კონვეულსიებს ინვევს.

იქნებ კიდევ შეიძლება ამ კვანძის გახსნა? თუ მისი გაგლეჯა მხოლოდ სამართლის აღმსრულებლის მახვილს შეუძლია, მხოლოდ ჯალათის უცდომელ ნაჯახს?

ზუსტად ვერ გეტყვით, რა უშუალო კავშირი აქვს ყოველივე ამასთან, მაგრამ მე ახლა ისევ ყაზბეგი მაგონდება: თემის მორალური საყრდენების შერყევით თავზარდაცემული ბრძენი ჯმუხა ჯალაბაურის სიტყვები: „ქვეყანა აირია“, „საძირკველი შეირყა“, „ძმა ძმას აღარ ინდობს“... და ბოლოს: „რა ვთქვა... რა გითხრა? შეუნდოა შემცოდეთა თუ შევაკედე? იქნება სჯობდეს... არ ვიცი. იქნება ცოდო ბრალი, რაიც ჩვენში ტრიალებს, მსხვერპლს ითხოვდეს. აღარ ვიცი, ხალხო, და რაი ვქნათ?..“

სიმონოვის ლექსს მინსკის საოპერო თეატრში ოვაციებით შეხვდნენ, დიდხანს უკრავდნენ ტაშს. მან ბოდიში მოიხადა – ჩვენ აქ შევთანხმდით თითო ლექსზე მეტი არ ნაგვეკითხა და არ მინდა, ცუდი მაგალითი მივცე ჩემს მეგობრებსო.

ტაში მაინც არ შეწყდა...

ბელორუსები ცნობილნი არიან ხასიათის სირბილით, სათნოებით. ჰიტლერის სპეციალურ ინსტრუქციაში გერმანელი ჯარისკაცებისადმი თურმე ეწერა, რომ ბელორუსებს ცხერის ბუნება აქვთ და მათი გულისწყრომა საშიში არ არის. სახალხო შურისმაძიებლებმა ძალიან მალე შეიტანეს კორექტივი ამ კონცეფციაში.

სიმონოვს მთელი დარბაზი უკრავდა ტაშს. მე მომეჩვენა, რომ ეს ტაში მხოლოდ ნაკითხულ ლექსს არ ეკუთვნოდა, რომ ამ ტაშით დარბაზი მოითხოვდა მეორე ლექსსაც, სხვა ლექსს, რომ პოეტს ამ ორი სიტყვით არ დაესრულებინა თავისი გამოსვლა.

როგორც ჩანს, იმ მძიმე გრძნობათა, იმ ფიქრთა პასუხი და გამოსავალი, რომელსაც ხატინის საფლავეები და სამრეკლოები აღძრავენ თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში, მაინც ეს არ არის.

ეს მხოლოდ აუცილებელი ზომაა, აუცილებელი მაშინ, როცა სხვა გზა აღარ არსებობს, როცა მტრული ძალა უკვე დაიძრა და სხვა ვერაფერი შეაჩერებს. მხოლოდ ზომა და არა გამოსავალი.

იყო მართლა ჟოლიკო აღჟირში, თუ ყველაფერი შეთხზა, რომ ხულიგნობის სიყმანვილისდროინდელი ნაჭდევები ომში მიღებულ ჭრილობებად გაესაღებინა?

ეს სულ ერთია.

თავისი არსებით ის იქ იყო ნამდვილად, ორივე შემთხვევაში.

იქნებ ჟოლიკოსთანა ფსიქიკა საინტერესო არ არის? იქნებ ყველაფერი თავისთავად ნათელია, და ეს ნიაღვრელები მხოლოდ აბუნდოვანებენ იმას, რაც მტკიცედ და მარტივად უნდა გვესმოდეს?..

ომმა მხოლოდ მსხვერპლთა ოჯახები არ გააუბედურა. არსებობენ ჯალათთა შვილებიც („ჩემი“ ჟოლიკო უფრო რთული ფენომენია, ვინაიდან ის ჯალათის და მსხვერპლის პირმშოა ერთდროულად).

რა ვუყოთ იმათ, ვისი ცნობიერებაც, ვისი სისხლიც, ვისი სულის ქსოვილიც წინამორბედთა საბედისწერო გენებს ატარებს?

რა ვუყოთ ჯალათთა შვილებს?

ვიზრუნოთ მათი სულების გადასარჩენად, მოსაქცევად, ჯოჯოხეთის ცეცხლიდან გამოსახსნელად, თუ ძველი ჩვეულებისამებრ საღვთო წერილის სიტყვები გავიხსენოთ:

„გულნო, ნაშობნო იქედნეთანო! ვითარმე განერნეთ სასჯელსა მას გეჰენიისასა?!“

როგორ აღმოვფხვრათ ბოროტება ისე, რომ მისი მატარებელი სხეული გადარჩეს?

აი, რა არის ძნელი.

მით უმეტეს, თუ ეს სხეული უბრალოდ კი არ ატარებს ამ შხამიან მარცვლებს, არამედ მთლიანად მონამლულია. თუ ყველა მისი შემადგენელი უჯრედი გაჟღენთილია ამ სანამლაგით და უკანასკნელის აღმოფხვრა პრაქტიკულად პირველის მოსპობასაც უდრის.

აი, ჩვენი დროის ერთ-ერთი წყეული კითხვა.

ჟოლიკო, ცხადია, გამონაკლისია. ჩემთვის ის საინტერესოა იმის გამო, რომ მის ხასიათში მე უკიდურესი სახით დავინახე ის, რაც სხვაგანაც მინახავს: გაუგებარი, პარადოქსული ფორმით გამოვლენილი ულმობლობა – ახალი ყაიდის სისასტიკე იმ თაობის წარმომადგენლისა, რომელიც ომმა შვა.

პარადოქსულია ამ შემთხვევაში ის, რომ გასრესილი ხალხის შვილი სხვა (მის მიმართ უდანაშაულო) ხალხის გასრესაში პოვებს შვებას. მაგრამ რამდენი სხვა არანაკლებ უცნაური გამოვლინება აქვს ამ ახალ სისასტიკეს! ყველგან, თითქმის ყოველ ნაბიჯზე!

მეორე მსოფლიო ომი უადამიანობის („ზეადამიანურობის“ იდეით შთაგონებულ) ძალებზე ჰუმანურ ძალთა გლობალური გამარჯვებით დამთავრდა.

ომმა დაგვიტოვა გაკვეთილი და სიკეთის გრძელი არსების რწმენა. ომმა დაგვიტოვა თავისი მემკვიდრეობა. უამრავი ენერგია დაიხარჯა დანგრეულის აღსადგენად. ომის მატერიალური ნაშთები ახლა მხოლოდ მუზეუმებში ინახება. მისი სულიერი დანატოვარი მიმობნეულია მთელ პლანეტაზე ათასგვარი ნაირსახეობით. დიდი ხანძრის ნაპერწკლებმა დაიბუდეს უფაქიზეს ქსოვილში და ეს უკანასკნელი დღემდე „ლპება“ ამ ნელი ცეცხლით.

ეს არის ომის ყველაზე საშიში შემკვიდრება. ყველაზე სახიფათო სანჯავი მასალა მომავალი, სავსებით შესაძლებელი, ყველა უნიდელზე განუზომლად უფრო დიდი ხანძრისა.

შევძლებთ თუ არა ჩვენ ამ მთვლემარე ცეცხლის შეჩერებას, მზად ვართ თუ არა იმისათვის, რომ სულმოუთქმელად ვებრძოლოთ მას. მოვსპოთ იგი ისე, რომ მასთან ერთად სიცოცხლეც არ მოისპოს. ეყოფა თუ არა ჩვენს თითებს სათანადო სიფაქიზე, გულს – სიბრძნე, გონებას – სილბო, ნერვებს – მოთმინება? შევძლებთ თუ არა ჩვენ, გავერკვეთ ომის მიერ ნაშობი თაობის სულიერ ხვეულებში, გამოვძებნით თუ არა საერთო ენას მასთან – ადამიანობის, სიკეთის, გონიერების ძველისძველ, მარად ახალ ენას?

მე „ილბლიანი“ თაობის წარმომადგენელი ვარ. ერთი იმათთაგანი, ვისაც ომში გასაწვევთა ასაკი სწორედ მაშინ შეუსრულდა, სწორედ იმ წელიწადს, როდესაც წინამორბედი თაობის ორმა რიგითმა წარმომადგენელმა რაიხსტაგის გუმბათზე ლოგიკური ნერტილი დაუსვა მეორე მსოფლიო ომს.

ჩვენ, ცოტა არ იყოს, გერცხვენია ჩვენი „ილბლის“. ამის გამო, ჩვეულებრივ, თავს ვიკავებთ კატეგორიული მსჯელობისაგან. ვერიდებით პათეტიკურ სტილს, პრეტენზიულ მტკიცებებს. მიუხედავად ამისა, თვალებს მაინც არ ვნაბავთ, ხოლო ზოგჯერ ამ თანდაყოლილ სიმორცხვეს ზომიერი კადნიერებით ან ჩუმი ირონიით ვანელებთ.

ჩემი თანატოლების უმრავლესობას ბრძოლის ველი არ უნახავს. მაგრამ ჩვენ ომის დროს ჩამოვყალიბდით ადამიანებად და ამ გარემოებას არ შეიძლებოდა უკვალოდ ჩაევლო.

ომმა ბევრი რამ ნაგვართვა, მაგრამ ომის გრძელ წლებში ჩვენ შევიძინეთ ერთი თვისება – ლოდინის უნარი, ლოდინისა და სასოების ნიჭი და კიდევ ის, რაც ადრე მხოლოდ ლექსიდან ვიცოდით:

„მწუხარე გრძნობა ცივი, სისოვლის
და სიყვარულის ასე მოთმენა“ ...

ჩვენს მომდევნოთ ეს სკოლა არ გაუვლიათ. მათ მოუთმენლად უყვართ და მოუთმენლად სძულთ. ეს მათი თვისებაა, მათი ღირსება და ნაკლი.

ჩვენ ზოგჯერ არ გვესმის ერთმანეთის ან გვგონია, რომ გვესმის და მწარედ ვცდებით.

ბავშვს მშობლები ზრდიან. და მაინც ყველა უმცროსი ძმისთვის მთავარი და გადამწყვეტი უფროსი ძმის სიტყვაა.

რა ვუთხარით ჩვენ ჩვენ შემდგომ მავალთ, რას ვეუბნებით, რას ვეტყვით ხვალ?

იქნებ ჩვენი ლალადი კაცთმოყვარეობაზე მხოლოდ ლიტონი სიტყვაა. იქნებ მათ ნამდვილ გულისპასუხს სრულიად სხვა რამ აღძრავს, არა რჩევა, არა დასკვნები, არამედ გაგება – გაგება იმისა, რაც თვითონ მათ ბოლომდე არ ესმით, რაც მათი სულის სიღრმეში ხდება – იქ, სულ დაბლა, ფსკერზე. გაგება ყველაფრის, ყოველი წერილმანის, ყველა ბიძგის, ყველა მოძრაობის პირველმიზეზისა.

მოგზაურობისას მიღებული შთაბეჭდილებები ასეთ სიღრმეთა გამოსაკვლევად მეტად ღარიბი მასალაა.

გარდა ამისა, მე ისედაც ავცდი ჟანრს. ბევრი რამ ავურიე ერთმანეთში. მკითხველსაც უთუოდ გავუცრუე იმედი (განსაკუთრებით იმათ, ვინც ჩემგან საზღვარგარეთულ უცნაურობათა აღწერას მოელოდა).

დროა ნერტილზე ვიფიქრო.

1975 წ.

სცენა და დარბაზი

დედაქალაქის თეატრებმა სეზონი დახურეს. დამთავრდა შრომის, ცდისა და ძიების კიდევ ერთი ძნელი წელიწადი.

ვინც ერთხელ მაინც მოხვედრილა საზაფხულოდ დაცარიელებული თეატრის დარბაზში, როდესაც ფარდა ახდილია და სცენის უკაცრიელი სივრცე დუმის მოუცავს, მას უთუოდ უნდა განეცადა საზეიმო იღუმალების თითქმის ფიზიკური შეგრძნება.

რამპის გადაღმა, კულისების ბინდბუნდში ამ დროს თითქოს ის უჩინარი სულები თვლემენ, რომლებიც სულ ახლახან მძაფრი, დაძაბული, ფერადოვანი სიცოცხლით ცოცხლობდნენ ჩვენ თვალწინ.

თეატრის სცენას აქვს თავისი შინაგანი უსაზღვროება (სიღრმის ამგვარ ილუზიას ვერავითარი ეკრანი ვერ ქმნის ჯერჯერობით). ამ სიღრმეში არის დაპირება, გამოუცნობ ზრახვათა, მოულოდნელობათა ნიშანი, რომელიც წინათგრძნობის განცდად ეუფლება დარბაზს.

ის ჰამლეტის მამის აჩრდილივითაა: რალაცას გვაგონებს გამუდმებით, რალაც აუცილებელ მონოდებას აღვიძებს ჩვენში.

თეატრისგან ხშირად მოითხოვენ ცხოვრების სწორად არეკვლას, სიმართლეს, ბუნებრიობას. ეს მოთხოვნილება დღეს კიდევ უფრო გაღრმავდა.

ვერც ერთი ნორმალური მაყურებელი ვერ ეგუება სიყალბეს. მაგრამ ღრმად ცდება ის, ვინც სცენიდან სინამდვილის განმეორებას მოელის. მაყურებელთა უმნიშვნელოვანესი ნაწილისთვის თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნებაა – თვისებრივად განსხვავებული ცხოვრებისგან, „ბუნებისგან“. ეს განსხვავება ყველაზე მარტივად, სხვათა შორის, იმაშიც ვლინდება, რომ თეატრი „კვდება“ სწორედ იმ დროს, როცა ბუნება აღორძინების ზენიტშია, რათა ხელმეორედ სწორედ მისი საშემოდგომო ფერისცვალებისას გაცოცხლდეს.

სასცენო ფარდაც სწორედ მაშინ მიინევს ზევით, როდესაც ბუნება თავის გახუნებულ ბაირაღებს კეცავს.

თეატრში ჩვენ ვეძებთ უპირატესად იმას, რაც ცხოვრებაში დაგვაკლდა, რაც საერთოდ სხვაგან არსად მოიპოვება. ასე რომ არ ხდებოდეს, სცენა რომ მხოლოდ სარკე, მხოლოდ ანარეკლი იყოს ჩვენი ყოველდღიურობისა, რა ძალა გვაიძულებდა ამ „ყოველდღიურობით“ სავსე ქუჩიდან თეატრის მყუდრო შენობაში შესვლას?

* * *

თეატრის „სიცოცხლისუნარიანობა“ და „აქტუალობა“ რეპერტუარის თანადროულობით არ ამოინურება.

აქტუალურია ის, რაც მაყურებლის გადაუდებელ სულიერ მოთხოვნილებას უპასუხებს. სოციალური ფაქტების რეგისტრატორის როლი ზღუდავს და აკნინებს თეატრის საზოგადოებრივ ფუნქციას. ერთი სიტყვით, თეატრში მთავარია არა მაინცდამაინც საამჟამო კონკრეტულ ვითარებათა აღმნუსხველი, არამედ საზოგადოებრივი ცნობიერების სიღრმეში მიმდინარე კარდინალურ ძვრათა და მოძრაობათა თანხმეირი რეპერტუარი.

ეს კარგად ესმოდათ სასცენო ხელოვნების გამოჩენილ მესვეურთ.

ჩვენი საუკუნის რუსული თეატრის რეფორმაცია დაიწყო ღრმა ფსიქოლოგიური შინაარსის „კამერული“ სპექტაკლით – ჩეხოვის „თოლიით“, რომელმაც ახალი სულიერი მოთხოვნილებები გამოამზეურა, ახალი ჭრილი გახსნა რუსული მწერლობისთვის მანამდეც ცნობილი პერსონაჟების სულიერ სამყაროში, ხოლო ქართულ სცენაზე რევოლუციას რამდენიმე საუკუნის წინათ დაწერილი პატრიოტული კომედია, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ შემოუძღვა.

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ სულ უკანასკნელ დროსაც ჩვენი მაყურებელი აქტუალობის ამგვარ წყურვილს უმთავრესად კლასიკურ თემატიკაში იკლავდა. ასე მიიღო მან, კერძოდ, კოროსტილიოვის „დეკაბრისტები“, გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“.

ყოველივე ეს სცენაზე თანადროულობის უარყოფას როდი ნიშნავს. ოღონდ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აქტუალური რეპერტუარი სასეზონო „ქროლვით“ არ განისაზღვრება. მისი მასშტაბია ეპოქა, საუკუნე. აქტუალობის ძვირფასი მადანი დროის სიღრმეში დევს და არა მის ზედაპირზე.

* * *

ქართულ თეატრს გასულ სეზონშიც ჰქონდა თავისი სიძნელეები. ეს შეინიშნებოდა, კერძოდ, მის რეპერტუარშიც. თემატიკის თა-

ნადროულობის ვინროდ გაგებული მოთხოვნა ერთგვარი კომპრო-
მისისკენ უბიძგებდა ზოგიერთ შემოქმედებით კოლექტივს და ჩვენ
დიდი ხელოვნების ნაცვლად მის სუროგატს ვხედავდით სცენაზე.

სიყალბე თავს იჩენდა სწორედ იქ, სადაც სპექტაკლის ავტორე-
ბი რეალისტურობის, სინამდვილესთან მაქსიმალური მიახლოების
პრეტენზიას აცხადებდნენ.

ეს დამაფიქრებელი გარემოებაა.

სპეციალისტებს ალბათ თავიანთი თვალსაზრისი აქვთ ამის გა-
მო, მაგრამ რიგითი მაყურებლის შეხედულებაც გასათვალისწინე-
ბელია. პირადად მე (როგორც ერთი ამ უკანასკნელთაგანი) ყველა-
ზე მკვეთრად და ხელშესახებად ამ სიყალბეს თანამედროვე აქტი-
ორულ მეტყველებაში ვხედავ, როგორც თეატრში, ისე კინოშიც.

ჩემი შთაბეჭდილება რომ უფრო ნათელი გახდეს, მკითხველს
ვთხოვ გაიხსენოს, როგორ ნაძალადევად გაისმის ზოგჯერ დიალო-
გი გადმოქართულებულ სპექტაკლებში, განსაკუთრებით კი ე.წ.
დუბლირებულ ფილმებში (მაშინაც კი, როცა ტექსტის თარგმანი
ასე თუ ისე დამაკმაყოფილებელია). ის, რაც დედანში სავსებით ბუ-
ნებრივად ჟღერდა, კომიკურობამდე ხელოვნურ ელფერს იძენს
ქართულ ვარიანტში. რა უნდა ინვედეც ასეთ დამალონებელ
ეფექტს? ცალკეულ აქტიორთა შესრულების დაბალი პროფესიუ-
ლი დონე ან აშკარა „ხალტურა“, ჩემი აზრით, ამ თითქმის კანონ-
ზომიერებამდე ხშირი მოვლენის ასახსენლად ვერ გამოდგება,
თუმცა მეტყველების ინდივიდუალურ კულტურას ცხოვრებაშიც
და სცენაზეც ზოგჯერ არანაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე სა-
ერთო სულიერ აღზრდას.

ზემოხსენებული „ეფექტის“ მიზეზი, ყველა ობიექტური მაჩვე-
ნებლის მიხედვით, უფრო ღრმად უნდა იდოს. ქართული თეატრის
რეფორმატორებმა – კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელ-
მა სასცენო მეტყველების უპირატესად პირობითი, რომანტიკული
მანერა დაამკვიდრეს ჩვენში.

ასე მეტყველებდნენ ქართულ სცენაზე უშანგი ჩხეიძე და აკაკი
ხორავა, ხოლო ყველაზე მკვეთრად თავისი უაღრესი ფორმით ეს
მანერა ვერიკო ანჯაფარიძის ხმაში გამოვლინდა.

ასეთ სტილს თვით დრო მოითხოვდა და ბუნებამაც შესაფერისი
ხმები აღმოაცენა ამ მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად.

ჩვენ დღესაც ვიხიბლებით ამ ხმებით, გვწამს იმ ლეგენდარული
სპექტაკლების მომსწრეთა აღფრთოვანებისაც, რომელთა ნაწყვე-
ტები სწორედ ფონოგრამების – იმ საოცარ ხმათა ჩანანერების სა-

ხით შემოინახა, მაგრამ, როდესაც ვინმე დღეს მათ განმეორებას – მათი განუმეორებელი კილოს რესტავრირებას ცდილობს – ეს მხოლოდ უსიამო ურუანტელს იწვევს ჩვენში, როგორც აუტანელი ანაქრონიზმი.

საბედნიეროდ, ეპიგონთა წრე სულ უფრო ვიწროვდება.

სამაგიეროდ, ქართულ სცენაზე თავს იჩენს მეორე უკიდურესობა.

რეალისტურმა მიმდინარეობამ უკანასკნელი ათეული წლების მანძილზე ქართველი აქტიორების მეტყველებაში ძირეული გარდაქმნები გამოიწვია.

რა თქმა უნდა, ესეც დროთა ნიშანია და, ვინც კი ამის წინააღმდეგ ამხედრებულა ოდესმე, მისი დამარცხება დროის მიერვე იყო განპირობებული.

რეალიზმი დღევანდელ თეატრში ის ძალაა, რომელსაც ვერავითარი წინააღმდეგობა ვერ შეაჩერებს. ოღონდ, ჯერ ერთი, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ რეალიზმის ცნება ჩვენს დროში უაღრესად გამდიდრდა და გაფართოვდა, ხოლო მეორე კი ის, რომ ახალ ამპლუაში ჩაყენებული ქართველი მსახიობი ფსიქოლოგიურად ნაწილობრივ მოუმზადებელი აღმოჩნდა თავისი ახალი მოწოდების განსახორციელებლად.

რეალისტური მეტყველების კულტურა მან მხოლოდ ნაწილობრივ შეითვისა. ამის ერთ-ერთი მიზეზი, ჩემი აზრით, ისიც იყო, რომ აქტიორულ ძალებს ჩვენში არ გაუვლიათ ის დიდი სკოლა მართალი, ბუნებრივი მეტყველებისა, რომელიც თავის დროს გაიარა, ვთქვათ „მხატ“-ის დასმა ან, მაგალითად, შექსპირის ცნობილმა თეატრმა ლონდონში (მკითხველის ერთ ნაწილს შესაძლებლობა ჰქონდა თვალნათლივ დარწმუნებულიყო ამაში ამ თეატრის მოსკოვური გასტროლების დროს).

ასეა თუ ისე, რეალისტური მანერა (გარდა ცალკეული ბედნიერი გამონაკლისისა) ორგანულად ვერ დამკვიდრდა საქართველოში.

მის ნაცვლად ჩვენ მივიღეთ ზერელე, ხელოვნური ბუნებრიობა, რომელიც ზოგჯერ უფრო მწარედ გვჭრის ყურს, ვიდრე ყველაზე აშკარა პირობითობა.

ზემოხსენებულ ბედნიერ გამონაკლისთა შორის სანიმუშოდ დავასახელებ „სამანიშვილის დედინაცვალს“ (რუსთაველის თეატრის სცენაზე). მეტყველების პირობითობა აქ სავსებით გაუქმებულია და ზედმიწევნით დერომატიზებულ, „ადამიაწურ“, სასაუბრო მანერას უთმობს ადგილს. მაგრამ საგულისხმოა, რომ ჩვენ აქ რამდენიმე განსაკუთრებულ გარემოებასთან გვაქვს საქმე. პირველი:

სპექტაკლი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ წარსულ ყოფას და მეტყველების ასევე ძველ (ნანილობრივ დიალექტურ) ფორმებს ეყრდნობა. მეორე: რუსთაველელთა ამ ბრწყინვალე ინსცენირებას საფუძვლად უდევს, ერთი მხრივ, ქართული რეალიზმის სრულყოფილი ნაწარმოები (დ.კლდიაშვილის მოთხრობა), ხოლო მეორე მხრივ, აღნიშნული ყოფისა და შესაბამისი ფორმების ათვისების საკმაოდ მდიდარი ტრადიცია ქართულ სცენაზე.

ჩვენი საუბრის მთავარი საგანი კი თანამედროვე ქართველი კაცის ფსიქოლოგიის, ზნეობის, გონებრივი და სულიერი განვითარების ამსახველი სამეტყველო ფორმაა. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, არა მხოლოდ „ამსახველი“, არამედ მისი შინაგანი პოტენციის გამომხატველი, ამ რეალური თუ სასურველი პოტენციის ღირსეულად გამომზეურებისათვის საკადრისი ფორმა. სამწუხაროდ, იქ, სადაც რეალისტური მეტყველება საკუთრივ დღევანდელი სინამდვილის ასახვას ემსახურება (და, ამდენად, მოკლებულია მყარ ტრადიციას), „ხელოვნური ბუნებრიობა“ მისი თითქმის მუდმივი თანამგზავრია.

სანიმუშოდ ამჯერადაც რუსთაველის თეატრის სპექტაკლს მივმართავ, კერძოდ, მისი ძალებით ახლახან განსახიერებულ სატელევიზიო წარმოდგენას მართლმსაჯულების დღევანდელ მსახურთა ცხოვრებიდან.

ამ სპექტაკლში, ჩემი აზრით, მოხსნილია ცრურეალისტური მეტყველების ყველა უნიჩდელი რეკორდი (სამწუხაროდ, ისეთი ხალასი სცენური მონაცემებით დაჯილდოებული ახალგაზრდა მსახიობი ქალის მიერაც, რომლის ამ ყოფაში ჩაგდება დიდ ცოდვად ჩაეთვლებათ სპექტაკლის ავტორებს).

მაინც საკითხის არსი ცალკეული, თუნდაც „სანიმუშო“ მაგალითებით ვერ აიხსნება, მისი გააზრება უფრო ფართო თვალთახედვას მოითხოვს.

ფსევდომეტყველების ამ ახალი ნაირსახეობის მიზეზი ზოგჯერ უბრალოდ ისაა, რომ მსახიობი ჩაყენებულია ყალბ მდგომარეობაში – ან თვით ტექსტია ყალბი, ან სიტუაცია, რომელშიც დიალოგი მიმდინარეობს.

ხდება ასეთი უცნაურობაც: მაყურებელს სცენიდან ესმის ზუსტად ის ხმები და სიტყვები, ზუსტად ის ინტონაციები, რომელიც მას დღისით ესმოდა თავის გარშემო ქუჩაში, სამსახურში, ოჯახში თუ სანარმოო კრებაზე და მაინც ის უკმაყოფილო რჩება, რაღაც უკმარობის, შინაგანი უნდობლობის გრძნობა იპყრობს.

რატომ?

ჩემი ფიქრით, იმის გამო, რომ ეს თავისთავად „მართალი“ მეტყველება არ არის ატანილი დიდი მხატვრული სიმართლის სიმალემდე.

ვინაიდან ეს მხოლოდ ასლია სინამდვილისა და არა ის ახალი, თვისებრივად უფრო მაღალი სინამდვილე, რომელიც ხელოვნებამ უნდა შექმნას.

ხელოვნებათმცოდნეობის ენაზე ამას ენობრივი ნატურალიზმი ჰქვია. ნატურალიზმის ცალკეული გამოვლინებები გამართლებული იყო ახალი ქართული თეატრის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, როგორც დრომოჭმული პირობითობის ანტითეზა. მისი ცალკეული ელემენტები ნაწილობრივ გამართლებულია დღესაც, მაგალითად, გროტესკული სტილის სპექტაკლებში, მაგრამ მთლიანად ნატურალიზმი თეატრის, საერთოდ ხელოვნების, მომწუსხველი ძალაა. უფრო მეტიც, თანამედროვე სამყაროში ის წარმოგვიდგება როგორც ანტიკულტურული, ესთეტიკური წინსვლის შემაფერხებელი ტენდენცია.

აი, ერთი იმ სიძნელეთაგანი, რომელიც ქართულ თეატრს 1972-73 წწ. სეზონშიც დაუძლეველი დარჩა და რომლის საბოლოო დაძლევასაც, ჩემი აზრით, კიდევ არაერთი წელიწადი დასჭირდება.

ვჩქარობ აღვნიშნო მიღწევებიც: თეატრალური რეცენზენტების მიერ გამორჩეული რამდენიმე სპექტაკლი, სასიხარულო გამარჯვება საარბრიუკენში, ახალი თეატრალური კერის აღმოცენება მეტეხის ახალგაზრდული ექსპერიმენტული სტუდიის სახით, საინტერესო (თუმცა ჯერ კიდევ აშკარად არასრულყოფილი) ცდები დამოუკიდებელი ტელეთეატრის შექმნისა...

მთავარი კი მაინც ის არის, რომ გასულ სეზონში ჩვენ ცხადად დავინახეთ თეატრისადმი საზოგადოებრივი ყურადღების თავისებური აღორძინების ნიშნები.

მოპოვებულია ფსიქოლოგიური მიჯნა, რომლიდანაც უკან დახევა არამც და არამც არ გვეპატიება.

სხვათა შორის, ამ ახლებურად გაღვივებული ინტერესის ერთ-ერთი ნიშანია ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ ამჟამად მიმდინარე დისკუსია თეატრის გარშემო, აგრეთვე ის პირველი სპეციალური ტელეგადაცემაც „თეატრალური შეხვედრების“ სერიიდან, რომელიც ორიოდე თვის წინ განხორციელდა.

პირველი ქართული „თეატრალური საღამო“ გამამხნევებელი წარმატებით ჩატარდა.

მოხდა თავისებური შეხშიანება სხვადასხვა თეატრალურ კოლექტივს შორის უფართოესი აუდიტორიის წინაშე – თავისებური აზრთა გაცვლა-გამოცვლის ცდა. ამ ცდაში არაპროფესიონალე-ბიც გარიეს, კერძოდ, მეც მხვდა წილად ასეთი პატივი და ეს წერი-ლიც იმ აზრების გაგრძელებაა, მაშინ რომ ვცადეთ ერთმანეთის-თვის გაგვეზიარებინა.

მთავარი ამ საერთო ფიქრებში იყო მათი სინრფელე – სურვილი პირდაპირ, ყოველგვარი მიკიბ-მოკიბვის გარეშე გვეთქვა ქართუ-ლი სასცენო ხელოვნების ამჟამინდელი მდგომარეობისა და მისი რეალური პერსპექტივების შესახებ.

მოდით, პირდაპირ შევხედოთ რეალობას. თეატრს წაართვეს აუდიტორია, ყოველ შემთხვევაში, მისი დიდი ნაწილი. თეატრს წაარ-თვეს ნაწილობრივ ის ფუნქციაც, რომელსაც ის რამდენიმე საუკუ-ნის მანძილზე ერთპიროვნულად ასრულებდა. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მას წაართვეს მონოპოლია ამ ფუნქციის შესრულებისა.

თეატრი ჩაყენებულია ისეთ პირობებში, როდესაც მას უხდება სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა არსებობისთვის.

ეს არის თავისებური კრიტიკული ნერტილი თეატრის ისტორიაში. მაგრამ, მე მგონი, პარადოქსად არ ჩამეთვლება, თუ ვიტყვით, რომ სწორედ ეს მდგომარეობა მაძლევს მე – ქართულ თეატრის მა-ყურებელს და მოყვარულს – ერთგვარი ოპტიმიზმის საფუძველსაც. ცხოვრების ერთი, სულ უბრალო კანონის გამო.

ეს კანონი იმაში მდგომარეობს, რომ ნებისმიერი ცოცხალი ორ-განიზმი სწორედ მაშინ ახდენს თავისი შინაგანი ძალების სრულ მობილიზებას, სწორედ მაშინ ვლინდება თავისი შესაძლებლობე-ბის სრული სისავსით, როდესაც მის არსებობას რაიმე ნამდვილად მნიშვნელოვანი საშიშროება ემუქრება.

როგორც ხედავთ, ოპტიმიზმი, რომელსაც მე ვგულისხმობ, თავისთავად გამორიცხავს დამშვიდების საფუძველს. მისი ერთადერ-თი პირობა გამუდმებული, ხმალშეუხსნელი ბრძოლაა, მუდმივი დაძაბულობის მდგომარეობა, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ დარ-ბაზში ყოველთვის ზის მინიმუმ ერთი უღმობელი მაყურებელი, რომელიც ყველაფერს ამჩნევს და არც ერთი ცრუ ან გაიოლებული მოძრაობა არ ეპარება მხედველობიდან.

აი, ერთი მაგალითი:

როდესაც ამას წინათ რამაზ ჩხიკვაძის უკანასკნელი ნამუშევა-რი ვნახე, მთავარი ჩემი მოთხოვნილება იყო, როგორ გამოვხმაუ-რებოდი მას სპექტაკლის შემდეგ. მენახა ან მისი ხმა მაინც გამეგო-

ნა, არა მხოლოდ იმისთვის, რომ მიმელოცა, არამედ იმაში დასარწმუნებლადაც, რომ ყოველივე იმის შემდეგ, რაც მან ჩვენ თვალწინ მოიმოქმედა უკიდურესი სულიერი და ფიზიკური დაძაბვის ხარჯზე, ყოველივე ამის შემდეგ, მან მაინც შეძლო საკუთარი ძალების აღდგენა.

ჩემი ღრმა რწმენით, ეს არის ნამდვილი გმრობა – თავისი საქმისადმი, თავისი აქტიორული პრინციპისადმი ერთგულებით შესრულებული ნამდვილი მონამებრივი აქტი.

ჩემთვის ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა არა აქვს იმას, თუ რომელი სკოლის მსახიობია რამაზ ჩხიკვაძე, მართლა განიცდის ის სცენაზე, თუ მხოლოდ ვირტუოზულად ასრულებს აქტიორულ ამოცანას.

ცხადია, მის მიერ განსახიერებული ყვარყვარე ერთადერთი შესაძლო ნაკითხვა არ არის ამ როლისა.

სიმონ ჩიქოვანს უშანგი ჩხეიძისადმი მიძღვნილ ლექსში აქვს ასეთი სტრიქონები:

„მე შენ გინოდებ სცენის ჯადოქარს
– ძმაო, პამლეტ, ბრძენო ყვარყვარე,
ბავშვო ურიელ...“

რა მოულოდნელი ეპითეტებია, არა?! „ბრძენო“ კანონით თითქოს გუცკოვის გმირს უფრო ეკუთვნის, „ბავშვიც“ დანიის ტახტის მემკვიდრის ასაკს უფრო შეეფერება. ეს საერთოდ პოეტის თვისებაა: დანახოს მოვლენაში, ხასიათში ის, რაც სხვებმა ვერ შეამჩნიეს. მაგრამ, როგორც ჩანს, ლექსის ადრესატიც სწორედ ასე ძერწავდა თავის გმირებს.

პოლიკარპე კაკაბაძის პერსონაჟი მრავალგანზომილებიან სცენურ სახეთა რიგს უნდა მივაკუთვნოთ. ამ მართლაც ეპოქალურ ტიპს აქვს ცოცხალი ადამიანის თვისებები. ის არა მხოლოდ გაიძვერა და თაღლითია, არამედ „ბრძენიც“, ამ სიტყვის გარკვეული მნიშვნელობით. თავისი ფოლკლორული პროტოტიპის (ნაცარქექიას) მსგავსად, „ისიც უკანა ჭკუითაა“ ძლიერი. ამაშია მისი ერთგვარი მომხიბვლელობის საიდუმლოც. ყველა ჯურის მიამიტი მოაზროვნეებისგან, სიმართლის მაძიებლებისგან, იდეალისტებისგან განსხვავებით, მან იცის მთავარი: როგორ მოექცეს ბრბოს, როგორ მოისყიდოს ან მოთანგოს იგი. მას რომ ეს „სიბრძნე“ არ გააჩნდეს, ესოდენ საშიშიც არ იქნებოდა ჩვენთვის.

რ.ჩხიკვაძის მიერ შექმნილი სახე ერთგანზომილებიანია. ჩვეულებრივი გაგებით ეს სახეც კი არ არის. ჩვენ წინაა ნილაბი, სიმბოლო და არა ცოცხალი პიროვნება. ის არა მხოლოდ უგნურთა ხელმწიფის, არამედ თვით უგნურების, სირეგენის, უხამსობის სიმბოლოა და მაინც ეს ნილაბი ქართულ თეატრში შექმნილ ბევრ ცოცხალ სახეზე უფრო მკაფოდ და ოსტატურად მეტყველებს. მაგრამ მთავარი, რაც დღეს რ.ჩხიკვაძის ნამუშევარში მინდა აღვნიშნო, არც ეს არის.

მთავარი და უმნიშვნელოვანესია ის, რომ აქ ჩვენ ვხედავთ მაქსიმუმს – ხელოვანის სულიერი (და, რაც ასევე ანგარიშგასაწევია, ფიზიკური) ძალების სრულ დაძაბვას, სრულ თვითგაღებას, აქტიორული თავდადების აღმაფრთოვანებელ მაგალითს.

ასევე მუშაობენ დღეს ქართულ სცენაზე ზოგიერთი სხვა ქართველი აქტიორებიც.

ეს არის, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი საწინდარი ჩვენი თეატრის ახალი აღორძინებისა (თუ მე მხოლოდ ერთ ნიმუშს მივმართე, მხოლოდ იმის გამო, რომ იგი უკანასკნელია ამ მაგალითთა რიგში).

* * *

ნამდვილი მაყურებელი თეატრის კარებს აღებს ისე, როგორც წინათ მორწმუნენი ტაძარში შედიოდნენ.

ეს უკვე ბანალური ფრაზაა. მაგრამ ჩვენ ზოგჯერ გვავიწყდება ამ გაცვეთილი ფრაზის დედააზრი, სახელდობრ ის, რომ მთავარი გრძნობა, რომელსაც ჩვენ თეატრში მივყავართ – ეს არის სასწაულის მოლოდინი.

დღევანდელ თეატრს არ შეუძლია სასწაულის გარეშე ცხოვრება, იმის გამოც, რომ მისი გამარჯვება ამ სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში მხოლოდ სასწაულმოქმედების, ნამდვილი ჯადოსნობის მეოხებით შეიძლება. სხვა გზა უბრალოდ არ არის.

დავუბრუნდეთ რეალობას, კერძოდ, ჩვენთვის, თეატრის გულშემატკივრებისთვის, ხელმისაწვდომ რეალურ საშუალებებს.

დღევანდელ თეატრს განსაკუთრებით (ისე როგორც არასდროს) სჭირდება რეკლამა – არა მხოლოდ ყოველი პრემიერის, არამედ ყოველი ახალი წარმოდგენის წინ. უნდა გვახსოვდეს, რომ თეატრში არ არსებობს რიგითი წარმოდგენა (როგორც, ვთქვათ, მორიგი სეანსი ან ტელეპროგრამის მორიგი გადაცემა), ყოველი სპექტაკლი გარკვეული თვალსაზრისით ხელოვნების თავისთავადი წარმოებაა.

მაყურებელი თეატრში უნდა მიდიოდეს არა დასასვენებლად, არა გასართობად ან, ვთქვათ, თავისი მოქალაქეობრივი ან პატრიოტული ვალის მოსახდელად, არამედ იმ შეგრძნებით, იმ წინათგრძნობით, რომ თუ ის დღეს თეატრში არ მივიდა, რალაც უაღრესად საინტერესოს დააკლდება, რალაცას დაკარგავს, რალაცას ჩამორჩება, გაღარბდება, რომ ეს გაცდენა თეთრ ლაქად დარჩება მის ბიოგრაფიაში.

აი, ასეთი განწყობილება უნდა შეექმნათ თეატრის გარშემო.

მაგრამ მარტო რეკლამა, ცხადია, საქმეს ვერ უშველის, ვინაიდან ყველაზე საშინელ ურწმუნობას გაცრუებული მოლოდინი ბადებს.

ჩვენ ყველანი ვფიქრობთ თეატრის ბედზე, ვეძებთ გამოსავალს, ახალ გზებს... ნება მომეცით, ერთი აზრი გაგიზიაროთ.

ხელოვნების ყოველ სახეობაში მთავარია ის, რასაც ეს კონკრეტული სახეობა სხვა სახეობებისგან განსხვავებით (ან სხვა სახეობებთან შედარებით) ყველაზე სრულყოფილად ფლობს.

კინომ და ტელევიზიამ შეზღუდეს თეატრის სამფლობელო. აქ ნამდვილ ექსპანსიას ჰქონდა ადგილი.

ამ ულტრათანამედროვე იარაღით კბილებამდე შეიარაღებულ მეტოქეებთან შერკინებისას თეატრი ხშირად მშვენიერ, უნაკლოდ განვრთნილ, თავისი ღირსების შეგნებით შთაგონებულ, მაგრამ ძველ, შუასაუკუნეობრივ მუზარადში გამოწყობილ ცეროდენა მხედრად გამოიყურება.

ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც თეატრის გადაიარაღება წარმოებს. ათასი ხერხია ნაცადი ამ მიმართულებით, ათასი ექსპერიმენტი. მომავალშიც ალბათ ბევრი საშუალება გამოინახება. მაგრამ მთავარი იარაღი, რომელიც თეატრს დარჩა და რომელსაც მას ჯერჯერობით ვერავინ შეეცილება; მთავარი, მისი „მტრებისთვის“ ჯერჯერობით მიუწვდომელი უპირატესობა მაინც ის არის, რომ მხოლოდ ერთს შეუძლია უშუალო, ცოცხალი, შემოქმედებითი კონტაქტი დაამყაროს მაყურებელთან. არა მხოლოდ კინო ან ტელეეკრანისგან, არამედ ნიგნისგან, ფერწერული ტილოსგან, ქანდაკებისგან განსხვავებით, მხოლოდ სცენას ძალუძს მაყურებელი, რომელიც სხვა შემთხვევაში მხოლოდ მომხმარებელია ხელოვნების პროდუქტისა, ჩააყენოს ბევრად უფრო საპატიო და აქტიურ როლში – შემოქმედების პროცესის თანამონაწილედ აქციოს იგი.

გავიხსენოთ, რა ტიტანური შრომაა დახარჯული XX საუკუნეში ამ მიმართულებით (მაშინაც კი, როცა კინო ხელოვნებად არ ითვლებოდა, ხოლო ტელეხედვას ფანტასტიკის სფეროდ თვლიდნენ).

ყველაზე მარტივი ხერხი ამისა აქტიორების დარბაზში ჩასვლა ან, პირიქით, მაყურებელთა სცენაზე მინვევა იყო, მარტივი, როგორც ყველა გენიალური აღმოჩენა. მაგრამ სცენასა და დარბაზს შორის ბარიერის მოშლა სხვა, არსებითად უთვალავი საშუალებითაც შეიძლება. აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორის ნიჭს, ფანტაზიას, გამომგონებლობას, ოსტატობას. მთავარია მაყურებელი თეატრში მიდიოდეს იმ მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად, იმ ნყურვილის მოსაკლავად, რომელსაც მას ვერც ე.წ. ცისფერი ცეცხლი და ვერც ყველაზე ფართოფორმატიანი კინოეკრანი ვერ დაუკმაყოფილებს.

ვაქციოთ ქართული თეატრი თანამედროვე მაყურებლის მხატვრული ალღოს, მისი შემოქმედებითი პოტენციის მაქსიმალური გაღვივების კერად. გადავდოთ დარბაზს ის თრთოლევა, ის მაგნეტიზმი, რომელიც უკანვე დაუბრუნდება სცენას, რათა ახალ, ყოვლისშემძლე ენერგიად გადაიქცეს. უკიდურესად, უაღრესობამდე დაეჭიმოთ ყველა სიმი, რომელიც მათ შორისაა გაბმული!

როგორც არასდროს, ისე სჭირდება დღევანდელ საქართველოს ერთსულოვნება, თანამზრახველობა, თანადგომა და ქართული თეატრი თავისი მოწოდებით, თავისი დღევანდელი რეალური შესაძლებლობებით სწორედ ასეთი სულიერი ერთობის სანიმუშო კერად შეიძლება იქცეს.

იყო დრო, როცა თაყვანისმცემლებს სპექტაკლის შემდეგ ხელებში ატაცებული გამოჰყავდათ კულისებიდან თავიანთი საყვარელი მსახიობები. მერე მათი ეტლებიდან ცხენებს გამოხსნიდნენ ხოლმე და თვითონ შეებმებოდნენ. ეს დრო ლეგენდათა რკალს ჩაბარდა.

ჩვენ გვინდა, რომ ხვალ სპექტაკლის ავტორები და მაყურებლები ისე გამოდიოდნენ დარბაზიდან, როგორც თანამომქმენი, თანამესაიდუმლენი, რომ მათ თეატრიდან შინ მიჰყვებოდეს ამ შენობაში რამდენიმე წუთის წინ პრაქტიკულად განხორციელებული და ამის გამო საერთოდ შესაძლებელი სასწაულის განცდა – ამ ყველა ჩვენგანისთვის საოცნებო ერთსულოვნების რწმენა და იმედი.

აი, რა „უბრალო“ რამეს მოვითხოვთ და მოველით ჩვენ ქართული თეატრის მომავალი – 1974-1975 წწ. სეზონისგან.

1974 წ.

**КРЫЛЬЯ
И
КОРНИ**

У ИСТОКОВ

к 1500-летию первого памятника грузинской литературы

Полтора тысячелетия – срок немалый. Дух захватывает при мысли о расстоянии, через которое вопреки оглушающим ураганам истории, пронесшимся над нашей землей, до нас, до слуха сегодняшних ее обитателей, все-таки дошел чистый отголосок далекой жизни – запечатленный грузинскими буквами отзвук испепеляющих страстей, роковой любви и ненависти, биения давно угасших сердец.

Однако, вчитываясь в текст первой грузинской рукописи, постепенно осознаешь и другое. 1500 лет – лишь условно обозначенный промежуток времени, ибо писать так, таким способом претворять движение жизни в движение слова мог не просто одаренный художник, но и испытанный мастер, опиравшийся на богатую литературную традицию.

Достаточно вспомнить, с чего начинали свою оригинальную письменность другие народы мира (те, которым история сохранила их изначальные тексты), чтобы стало ясным: даже самые ранние из дошедших до нас агиографические памятники грузинской литературы не начало, а определенная, довольно высокая ступень в ее развитии.

„Мученичество святой Шушаники“ Якова Цуртавели по своей композиции, по яркости психологических коллизий, по стилю изложения – маленький роман в почти современном смысле этого понятия. Более того: произведение полуторатысячелетней давности воспринимается сегодня как нечто живое, не окаменевшее, сохранившее силу непосредственного эмоционального воздействия. Содержание и

художественная форма его еще раз убеждает нас: в основе подлинной жизни и подлинного искусства во все времена лежала неоднозначность движений человеческого духа. Не случайно „Мученичество святой Шушаники“ допускает по сей день разные его прочтения, не в узких текстуальных, а именно в концептуально-художественных аспектах, нередко становясь предметом самых оживленных споров в кругах специалистов.

Сегодня очевидно одно: повесть Якова Цуртавели неотъемлемая часть духовной биографии грузинского народа, несущая в себе ряд характерных особенностей его творческого гения.

Существование каждой национальной литературы оправдано прежде всего ее самобытностью, единственностью, то есть тем, что свое, собственное привносит она в общий процесс развития литературы. В противном случае зачем ей вообще существовать в отдельности?

О своеобразии грузинской литературы, об ее месте и роли в этом всемирном процессе написано многое – и научно обоснованно и предположительно: некоторые суждения привлекают безупречной логикой, доказательностью, иные ошеломляюще парадоксальны. Но и в парадоксах порой содержится некое рациональное зерно.

Начнем с наиболее фундаментальных из этих суждений.

Всем известны знаменитые слова, сказанные в конце прошлого столетия:

О, Запад есть Запад, Восток есть Восток,
и с мест они не сойдут,
Пока не предстанет Небо с Землей
на Страшный господень суд*

Кажущаяся аксиоматичность этой сентенции Редьярда Киплинга, в которой выразились предупреждения целой эпохи, неоднократно опровергалась в наше время его же, в частности, соотечественниками.

Известный английский ученый Морис Боура в своем капитальном труде о культурных традициях Запада и Востока

* Ближе к оригиналу будет: „И они никогда не встретятся“

„Поэзия и вдохновение“ (часть которого была опубликована и в советской печати) пишет: „Витязь в барсовой шкуре“ такое грузинское произведение, с которого одинаково обозревается и Запад и Восток и вместе с тем национальный характер в нем сохранен незапятнанным“. И далее, сравнивая образное содержание грузинской поэзии классического периода (XI-XII вв.) с поэтикой западноевропейских образцов той же эпохи, Боура замечает: „Здесь друг другу противопоставлены здоровое отношение Руставели к миру и тенденция французов все превращать в абстракцию и аллегория. Правда, сам Руставели говорит об иносказательном смысле своей поэмы, но он столь основательно разрабатывает каждую поэтическую тему, что за непосредственным изображением мы не ищем иного значения“.

Наблюдения Боура не могут претендовать на полную оригинальность (подобное ранее писалось и у нас). Сила и убедительность их в том, что это – взгляд со стороны, свободный от какого-либо пристрастия, и суждения автора основаны на одинаково строгом и многостороннем компаративном анализе. Однако в поэме Руставели, представляющей собой логический итог длительной эволюции грузинского художественного мышления (за несколько исторических эпох), можно обнаружить не только признаки этой уникальной „встречи“ (Запада и Востока), но и черты более масштабного триединства.

„Витязь в тигровой шкуре“, как и поэма о Гильгамеше, „Илиада“, „Нибелунги“, „Шах-Наме“, „Слово о полку Игореве“, „Божественная комедия“, – один из важнейших перекрестков на многовековом пути эстетического развития человечества.

Если иметь в виду самую универсальную классификацию „форм искусства“, данную в гегелевской эстетике, можно сказать, что она является одной из фаз, одной из ступеней этой эволюции. Но именно слово „перекресток“ наиболее точно выражает ее эстетическую сущность и ее место на этом пути.

В художественной системе поэмы Руставели мы можем различить элементы каждой из трех „форм“ искусства, соответствующих в гегелевской классификации трем

основным стадиям его эволюции, а именно „символической“ (древневосточной), „классической“ (античной) и „романтической“ (к которой Гегель относит всю, начиная со средневековья, культуру Запада).

Если мы поочередно рассмотрим в поэме каждый из этих слоев, то можно установить три почти одинаково распространенных параллельных ряда. Однако главное все же не в этом необычном сочетании, а в том, что поэтический мир Руставели совершенно лишен признаков эклектизма, ибо здесь перед нами редчайший случай подлинного, органического синтеза, осуществленного внутренне цельным, абсолютно самобытным гением. Три параллельных ряда практически составляют нерасторжимую художественную ценность.

В частности, символический ряд – аллегорические иносказания, осколки восточной мифологии, условные (обычно сакральные) знаки здесь, как правило, приобретают характерный для классического искусства предметный облик, как бы пробуждаясь для новой, более совершенной жизни. Идеальное, отвлеченное постоянно стремится к адекватному телесному воплощению, к совершенной материализации, а материя в свою очередь непрерывно вторгается в абстрагированный мир идей, облекая их в свои живые, теплые формы.

Мир, носимый героями Руставели в душе, не менее прекрасен и величествен, чем неисчислимые красоты мира внешнего. Пространства и здесь простираются необозримо, и человек с удивлением взлядывается в глубину новой пропасти, разверзшейся перед его внутренним взором. В сущности, это уже мир романтический, ибо личность здесь уже ощутила „величие своих желаний“, уже „смутилась“, узрев роковое противоречие между приданным ей стремлением к вечному свету, с одной стороны, и реальными возможностями обыденного, земного существования – с другой. Из этого ощущения берет свое начало пафос романтического томления и возвышенности. Герои „Витязя“, несмотря на эпический облик их характеров, связывающий эту поэму с традициями классического (гомеровского) эпоса, знаменуют и новый этап с точки зрения раскрытия внутреннего мира личности. Даже длительная одиссея Автандила

(самого гармоничного героя поэмы), напоминающая некоторыми внешними признаками странствия героев Гомера и „Энеиды“, вместе с тем содержит совершенно новый по своему содержанию, качественно усложненный внутренний план.

И все-таки характеры у героев Руставели цельные. Энергия внутренней борьбы, срывов, экстатических взлетов здесь, как правило, находит выход в практических, реальных действиях и, облеченная в форму адекватной ей живой реальности, предстает перед нами в виде завершеного единства.

В этом смысле в „Витязе“ восстановлено упраздненное христианской литературой внутреннее согласие – между субъектом и объективным миром. Самые возвышенные порывы героев Руставели здесь, именно в этом мире, находят свое осуществление, душевная гармония и свет здесь одолевают силы тьмы и хаоса, красота здесь является в живых, полнокровных образах.

Творение Руставели, безусловно, плод индивидуального творчества, отмеченный неповторимыми особенностями его поэтического мировосприятия.

Но тут важно подчеркнуть, что автор „Витязя“ не только многое отрицает в предшествующей ему литературе (главным образом, духовной), но и как национальный гений многое наследует у старых мастеров, в том числе и у автора первого из дошедших до нас литературного памятника (особенно в многоплановом и вместе с тем целенаправленном построении характеров, в любовном отношении к окружающей, предметной действительности, к природе, рельефу и т.д.).

Подчеркнутые нами особенности глубоко характерны для грузинской литературы в целом.

Речь идет, разумеется, не об абсолютной исключительности художественно-философского понимания жизни, а о том, что магистральный путь развития этой литературы с самых начальных пор тянулся в сторону наиболее совершенных принципов отображения и осмысления действительности, нашедших свое ярчайшее воплощение в период решительного торжества гуманистических начал в мировом искусстве – в эпоху Возрождения.

Необходимо тут же оговорить, что это развитие сопровождалось (в силу определенных исторических причин) и досадными срывами. Так, XIII, XIV, XV, XVI столетия во всей нашей культурной жизни отмечены катастрофическим спадом. История отняла у нас огромное количество созидательной энергии, которая ушла на труднейшую борьбу на самосохранение. Грузинские Треченто, Кватроченто, Чинквеченто – столетия жесточайшего испытания физических и духовных сил нашего народа – пора зловещей „Большой Ночи“, и можно только поражаться тому, как в этой кромешной тьме, под рухнувшими сводами былого величия могла сохранить себя искорка неистребимой творческой воли, для того, чтобы уже в следующем XVII веке дать начало могучему процессу национального обновления.

Не удивительно, что духовная жизнь насильственно оторгнутой от христианского мира, истерзанной и обескровленной страны, в сущности, начисто пропустила в своем развитии несколько периодов, несколько исторических вех, которые в движении этого мира озаменовались крупнейшими культурными достижениями.

Что и говорить, путь эстетического развития грузинского народа далеко не прямолинеен.

Однако, если иметь в виду наиболее яркие взлеты на этом пути, то особенно существенными нам представляются следующие черты и тенденции.

С одной стороны – удивительная восприимчивость, умение „обозревать“, обнимать, вмещать в себя не только родственные явления, но и некоторые полюсы.

С другой – такое же сильное влечение к широкому, нескованному внутренними предубеждениями самораскрытию, особая щедрость души, выраженная лапидарной формулой Руставели – „Что раздашь – твое, что нет – пропало“.

И при всем этом – яркая самобытность, оригинальность, безусловная органичность или, говоря иначе, сознание собственной почвы, которое, избавляя от страха раствориться, позволяет быть „открытым“ внешнему миру – свободно впитывать и воздавать.

Здесь следует сказать еще об одной черте, присущей (в той или иной степени) древнегрузинским литературным памятникам.

Михаил Бахтин в одной из своих работ „Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса“ (1965), ссылаясь на суждение французского историка Ж.Мишле, подчеркивает важнейшую особенность мастерства художников европейского Возрождения. По цитируемым им словам, писатель этой эпохи „собирает мудрость в народной стихии“... и всюду, „где он еще не находит, он предвидит, он обещает, он направляет“. Именно в этом „раскрывается во всем величии гений века и его пророческая сила“.

Этот ренессансный дух в высокой степени присущ и выдающимся мастерам времен Руставели.

Однако следует обратить особое внимание на то обстоятельство, что уже оригинальная наша духовная литература (особенно проза) не только не гнушалась „стихийной“ народной мудрости, но и нередко с особой охотой обращалась к ее богатым залежам, многое черпая для себя, в частности из образного языка простонародия. А такой классический образец этой литературы, как „Житие Григория Хандзтели“, и сегодня поражает нерегламентированными клерикально-сословными предрассудками, широким демократическим кругозором.

Что же касается склонности к „предвидению“ (там, где истинное или прекрасное не давалось художнику в готовом виде), то такая тенденция диктовалась самой историей и, начиная с древнейших гимнографов вплоть до нового времени, не только не слабела, но все время набирала новые силы. Следует только заметить, что „обещания“ меняли свое содержание: то, что церковная литература предвидела в потустороннем мире, светские писатели искали в земной, реальной действительности, в предвосхищаемом ходе грядущих событий, а также в неисчерпаемых возможностях человеческого разума и воли.

Пафос „обещания“ не покидал нашу литературу в самые трагические минуты, и недаром грузинские писатели XIX столетия, возглавившие всенародное освободительное движение, в поисках пророческих идей и образов столь часто обращались именно к древним национальным источникам.

Не менее важная особенность гуманистического отношения к жизненному материалу (которую Бахтин именует

„конститутивной“, указывая на ее зачаточные формы и в искусстве Средневековья) усматривается в обостренном внимании к процессу становления в таком видении и изображении жизни, когда „в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы“*

Такое, на наш взгляд, не только меткое, но и глубинно точное определение своеобразия гуманистического интереса к жизни в воображении грузинского читателя может, естественно, воскресить с детства запавшие в его память руставелевские строки:

Свой цветок иссушит роза и развеет по земле,
И исчезнет, но воскреснет новым цветом на стебле.

Разительное сходство между этими двумя суждениями (в силу которого первое может показаться лишь научно модифицированным пересказом образного изречения Руставели) отнюдь не случайно.

Не говоря о самой его поэме, которая изобилует пассажами, характеризующими внутренние движения своих героев и окружающий их мир как раз „в стадии роста и становления“, не останавливаясь также на более поздних явлениях (как, например, лирические рассуждения Давида Гурамишвили о противоречивом двуединстве жизни и смерти, или вся поэзия Николоза Бараташвили, в которой почти каждый образ дышит ощущением именно такой незавершенной метаморфозы), следует все-таки сказать, что в произведении, чей полуторатысячетный юбилей мы справляем, главное (в особенности для его сегодняшних читателей и ценителей) именно в том, что это один из удивительнейших художественных документов, зафиксировавших черты меняющегося, преобразующего мира.

Яков Цуртавели сосредоточивает наше внимание на кризисном моменте в жизни государства, общества, семьи. Воспроизводя картину эпохального сдвига как в социально-

* Правда, Бахтин в данном случае имеет в виду специфику гротескных образов Рабле, но его определение можно применить и к более широкому кругу литературных памятников эпохи.

религиозном, так и в нравственно-психологическом плане, он схватывает наиболее характерные черты этого процесса – ломки, противостояния, резкой поляризации сил в одном конкретном, раздираемом острейшими противоречиями организме – в семье правителя Картли, питиахша Варскена.

Необходимо оговорить, что в „Мученичестве святой Шусханики“, как и во всей грузинской литературе Средневековья, фактически отсутствуют элементы гротеста (во всяком случае в специфическом раблезианском духе), но интерес к жизненным явлениям эволюционного рода – к процессу возникновения перехода из одного состояния в качественно новое – прослеживается не только в повести Цуртавели.

Глубоко симптоматично, на наш взгляд, что и в „Житии Григория Хандзтели“ в центре внимания автора стоят события, знаменующие собой зарождение новой жизни, новых активных, животворящих форм существования, прокладывающих себе дорогу в упорном противоборстве с застывшими (с точки зрения автора) в своей духовной отсталости силами.

Рассуждая о своеобразии грузинской литературы, об ее эстетическом субстрате, важно видеть и мыслить ее так же, как одну из сфер, одно из органических звеньев всей национальной культуры.

Каждый духовно развитый народ имеет свой особый способ, свои особые формы художественного самовыражения, предопределяющие как своеобразие его высокого, вечного, непреходящего бытия, так и мельчайшие особенности повседневной жизни – быта.

Именно этот феномен имел в виду, в частности Борис Пастернак в своих (неоднократных) попытках постичь и определить „Грузию как форму“.

В чем же секрет этой отнюдь не метафизической, постоянно преобразующейся, обновляющейся, но не утрачивающей своих глубинных устоев, сохраняющей свои наиболее характерные очертания „формы“?

На этот счет тоже высказано немало интересных суждений, среди которых, на наш взгляд, особое значение пр-

иобретают гипотезы и разыскания самого последнего времени.

Недавно ушедший от нас выдающийся грузинский художник Серго Кобуладзе последние десятилетия своей жизни посвятил исследованию внутренних закономерностей грузинского изобразительного искусства (преимущественно зодчества). Многолетние наблюдения, сравнительное изучение архитектоники средневековых памятников привели его к основополагающей мысли, что в основе их строения лежит принцип так называемого „золотого сечения“. Знаменательно, что один из крупнейших ориенталистов современности, ныне покойный академик Георгий Церетели усмотрел (также в последний период своей жизни, в пору „подведения итогов“) наличие элементов той же структуры в версификационной системе грузинской поэзии. По его наблюдениям, больше половины строф „Витязя в тигровой шкуре“ построены именно по этому принципу.

Как известно, понятие „золотого сечения“ одно из фундаментальных открытий Ренессанса. Его первооткрывателем принято считать Леонардо да Винчи, а автором трактата, посвященного обоснованию „божественности“ его совершенства, является знаменитый итальянский математик Лука Пачоли.

Здесь не место для более обстоятельной характеристики этой „пропорции“. Из многочисленных ее атрибутов скажем лишь об одном, наиболее существенном. Нареченный „божественным“, этот принцип в действительности есть не что иное, как воспроизведение пропорций человеческого тела в изобразительном искусстве, то есть, говоря шире, внедрение, трансплантация человеческого начала в самую плоть художественного произведения.

Исследования в этой области (применительно к грузинскому изобразительному и словесному искусству) находятся в настоящее время в начальной стадии. Однако даже предварительные данные толкают нас к вполне правомерным обобщениям.

Такая форма – тяготение именно к таким структурным образованиям – во многом закономерна.

Родоначальник грузинской советской историографии И.Джавахишвили в своей итоговой работе 30-х годов

„Человек в древнегрузинской действительности и литературе“ (кстати, недавно опубликованной и в русском переводе) особенно подчеркивает то обстоятельство, что в средневековой Грузии „человек считался соединяющим миры чувственного и разумного“ и что „это свойство уподобляло человека образу бога“ (Давид Строитель. „Песни покаяния“. Хроника, II. 104).

И в самом деле, грузинское искусство (и словесное и изобразительное) с самых древних его памятников, на всех, в сущности, этапах своего развития тяготело к „человеческому“ как в широком философском, так и в собственно эстетическом смысле этого понятия.

Очеловечивание – ведущая, все более нарастающая его тенденция и в трактовке религиозных мотивов, и в осмыслении окружающего мира, и в пластическом (вообще внешнем) выражении.

Человек в литературных памятниках нашего „золотого века“ выглядит богоподобным существом не только по своему внешнему облику. В некоторых случаях он, в сущности, выступает как истинный творец, демиург, вершитель собственной судьбы, создатель жизни на земле.

Человеческое, гуманное начало стоит в центре содержания не только вершинных творений светской поэзии этой поры; такое обостренное внимание к нему ощущается и у авторов наиболее значительных произведений средневековой духовной литературы.

Именно приданный с самых истоков гуманистический пафос оберегал художественное мышление старых наших мастеров как от крайностей ортодоксального христианства, предписывавшего полное пренебрежение к „плоти“, к материальному воплощению, так и от чрезмерностей восточного культа внешней формы. И, очевидно, именно поэтому поэма Руставели, произведение высокого, рафинированного искусства, таящее в своем образном строе сложнейшую символику, тем не менее, в силу именно своей эстетической природы, доступна каждому „рядовому“ человеку, а агиографическую повесть Цуртавели знает поныне каждый грузинский школьник, каждое поколение заново, с живым, неостывающим интересом читает ее. И если, исходя от тех же начал, смотреть шире, то, наверное, нет-

рудно будет также понять, почему древнегрузинские культовые сооружения – при всей их многотипности – своим внешним обликом вселяли и продолжают вселять в нас не богобоязненные чувства, не ощущение сурового величия или готической отрешенности от земли, но более человеческое по своему содержанию переживание счастливого союза с природой или, точнее, иллюзию естественного, гармоничного завершения замысла последней.

Почти все эти чудом уцелевшие храмы, лаская взор человека чем-то сокровенно родным, как бы убеждают его в том, что его, человеческие, руки вправе и в силах (домысливая и доделывая) совершенствовать лик природы, не изменяя, однако ж, ее сокровенным намерениям, не насилья и не искажая ее первоизданной сущности.

Такому убеждению во многом способствовало, видимо, и своеобразие самого грузинского рельефа. Но в том-то и дело, что это один из немногочисленных случаев, когда природные условия, диктующие творить нечто гармонирующее с ними, встречали столь глубокое, столь безошибочное понимание.

Так понять родной рельеф, так вслушаться в зов родной земли, так многогранно, в такой совершенной форме раскрыть ее требования и возможности мог только народ, испокон веков населяющий эту землю и с такой же давности – с самых своих младенческих лет – впитавший тайну ее многоликой красоты.

Так же как понятие „Грузия“ не существует вне ее истории, вне созданных ее народом духовных ценностей, так и „земля Грузии“ – не только долины и ущелья, не только предгорья и вершины, но и все сотворенное на ней человеческими руками – и Светицховели, и Зарзма, и Лихнинский собор, и Гелати, и Гонио, и Вардзиа...

Человечность, человеколюбие, стремление очеловечить все сущее, весь окружающий человека мир, направляли грузинскую литературу, как и всю нашу духовную жизнь, в сторону наиболее емких, кардинальных, общечеловеческих проблем.

Отсюда и широкий этический кругозор и очищенный от всякого фанатизма, ясный, незамутненный взгляд на вселенную.

Если, в частности, поэма Руставели в наше время воспринимается как гимн дружбе народов – это не простой домysel и не следствие произвольной модернизации ее содержания. Причина этого в самом духе произведения, наследованном Руставели от предшествующей ему литературы.

Идея всеобщего братства людей, взаимного доверия и взаимотерпимости звучит уже в лучших памятниках грузинской духовной литературы раннего средневековья.

„Подойдемте, братья, к могилам, – восклицает один из древних наших гимнографов, – что же осталось от вражды, кичения и злобы...“.

„Разрушенное враждой отстроится любовью...“ – гласит одна из самых старых грузинских народных песен.

Духом интернационализма проникнута агиографическая повесть Иоанэ Сабанисдзе о героической жизни арабского юноши Або Тбилели.

Именно памятники дневнегрузинской письменности сохранили нам недвусмысленные свидетельства искренней дружбы и сотрудничества грузин с их ближайшими соседями.

Академик Н.Марр в своем предисловии к первой публикации (1911) „Жития Григория Хандзтели“ счел нужным особо выделить один („важнейший“, по его словам) момент:

„Традиционное представление нас учило смотреть на грузин и армян как на два враждующие лагеря...“

Житие Григория Хандзтийского впервые открыло, что грузины никогда не прерывали в древности близкого общения и в церкви со всем армянским миром.

...Отношение к прежней славе Ишхана, когда там процветали сооружения армянского католикаса Нерсеса, в житии столь же любовное, как и к обновленной в нем Сабаном обители, уже грузинской“.

Не случайно и то, что много веков спустя, во второй половине прошлого столетия, Акакий Церетели создал лучезарный образ молодого абхазца – достойного сына своего народа. Воплотив в этом образе высокие принципы беззаветной верности рыцарским идеалам и разумного поведения, грузинский поэт тем самым выразил не только

искреннюю привязанность и доверие к братскому народу, но и глубокую веру в его нравственные устои и светлый рассудок.

Грузинская литература с самого начала своего возникновения чувствовала глубокую ответственность за страну, государство, за почву, в лоне которой она была возвращена.

С первых же своих памятников она чутко прислушивалась и верно служила интересам всего населения земли грузинской, покровительствовала, заботилась, оберегала представителей разных племен.

Чувства национального эгоизма, высокомерия или, тем более, деспотизма были в корне чужды духовным предводителям нашего народа, и слова искренней благодарности, нашедших приют на этой земле, вкусивших ее щедрые плоды, звучали во все времена.

История грузинской литературы – это история народа, земли, страны, история строительства ее материальной и духовной жизни. Она многое восприняла, многое впитала в себя и сторицей воздала всем, кто вместе с нами возделывал эту землю и строил эту жизнь.

Если прав замечательный французский писатель Антуан Сент-Экзюпери, утверждавший, что человек „обретает существование как личность, только преодолевая сопротивление“, то можно, несколько развив эту мысль по другой плоскости, сказать, что и народ обретает существование как нация ценой противоборства, и национальная литература пестуется именно в процессе такого преодоления.

Всякий живущий ныне на этой священной для нас земле обязан помнить, какой ценой, какими титаническими усилиями отвоевана она у времени, каким трудом ухожена, каким чудотворным вдохновением, чьими трепетными, мудрыми руками украшена на всем своем протяжении – и в древней Иверии, и в Колхиде, и на Триалетской возвышенности, и на склонах седого Кавказа. Не надо забывать и о том, какая интеллектуально насыщенная жизнь текла в этих украшающих ее храмах не только в эпохи расцвета, но и тогда, когда все вокруг тонуло в крови и в хаосе.

Важно помнить также, что именно раздающийся под их куполами грузинский язык служил с самых далеких времен тем единственным источником, через который все населен-

ие страны приобщалось к духовным достижениям тогдашнего просвещенного человечества.

В эпоху между Цуртавели и Мерчуле на грузинский язык переводилось, в сущности, все ценное, что к тому времени было создано передовыми умами христианского мира как на Западе, так и на Востоке, и грузинский язык был тем светочем, к которому тянулось все, алчущее света и способное воспринимать его благотворную силу.

Случилось так, что христианство сыграло значительную, во многом решающую роль в развитии древнегрузинской культуры. Заметим только, что от христианского вероисповедания мы наиболее органично усвоили не его букву, не предписания аскетизма или теософические догмы, но его дух – пафос человеколюбия, терпимости и правдоискательства.

Шли столетия, и верность принятой иверийцами в четвертом столетии новой религии превращалась на деле в беззаветную преданность родине, в оружие и знамя борьбы за ее свободу, за независимость и неделимость Грузии.

И вот писатели прошлого, XIX столетия добились того, что патриотизм стал, в сущности, „второй религией“ грузинского народа.

Однако патриотические традиции, переходящие из поколения в поколение, не сковывали извечную устремленность нашей литературы к самым широким человеческим просторам.

Любовь к Родине и любовь к Человеку сливались в единое чувство, и свобода первой мыслилась как часть всеобщего освободительного движения, как конкретное воплощение прометеевской идеи раскрепощения всего человечества.

Такое широкое осмысление национальных интересов глубоко созвучно внутренним тенденциям многовековой духовной жизнедеятельности нашего народа.

Стремление к свободному размаху, к многообъемлющим формам, к пространственной разомкнутости нередко находило воплощение в творениях грузинского изобразительного искусства, оно же рождало немеркнущие поэтические образы.

Песнь Автандила, рассчитанная на всеуслышание, на универсальный отклик во всем необъятном, блестящем нес-

метными красками мире живых, как и монолог мятежного всадника Мерани, ищущего исход национальной драмы в преодолении всех границ слепого рока, суть олицетворения этой извечной жажды свободного, полного самоутверждения во всечеловеческих масштабах...

Вот всего лишь несколько страниц из нашей духовной родословной. Такие вот заветы доверила нашему времени литература грузинского народа, как охранную грамоту, как вещий знак ее незамятнанной чести и залог бессмертия.

Через кровавый мрак столетий пронесла она светлые идеалы гуманности, демократизма, свободолюбия, гармонии, всеобъемлющего интернационализма.

И она же велела нам быть бескомпромиссными ко всякой противопоказанной человеческой природе гнусности, будь то биологический, этнический или социальный эгоизм, атавистический инстинкт хищного произвола, слепой фанатизм или блаженная близорукость, дикарское злопамятство или животная неблагодарность.

Эти трудные заветы вдохновляли всех первооткрывателей прошлого, всех влекомых на непроторенные дороги правды и справедливости, этими традициями живет все жизнеспособное и достойное жизни в сегодняшней грузинской литературе. В них же знак ее завтрашних, более смелых поисков и открытий.

1978 г.

ДА НЕ УГАСНЕТ ЧИСТЫЙ СВЕТ СЕРДЕЦ!

Два выдающихся поэта современности – русский и украинец – удостоены премии имени Руставели. Естественно, что в такой день чувства наши приподняты от сознания необычайности происшедшего. Возможно, кто-нибудь расценит это как проявление национального тщеславия. Но мы знаем и другое слово, которое не утратило своего высокого значения. Это – гордость, гордость народа за свое прошлое и настоящее, за свою жизнь, за бессмертие своей культуры, за ее истинных друзей.

Мы дети очень древнего народа, который, однако, еще не потерял вкуса к жизни, не растратил свою веселую веру в земные чудеса, и поэтому поэзия Николая Тихонова, праздничная, веселая, бесноватая сила „Орды“ и „Браги“ близка и понятна нашему сердцу.

Мы потомки старых мастеров, умевших поражать человеческое воображение глубиной замысла и тончайшим исполнением, и поэтому творчество Миколы Бажана, отмеченное высокой культурой мысли и чувства, близко нам по духу.

Нам приятно сознавать, что 30 лет тому назад русский поэт, открывший на нашей земле новые краски мира, вместе с тем как бы нашел и самого себя и свой истинный поэтический голос, что после целого десятилетия поисков и метаний в „Стихах о Кахетии“ Николай Тихонов вновь обрел гармонию между реальностью и красочной выдумкой поэзии. Перед взором поэта опять „возник мир цветущий“.

Я не изгнанник, не влекомый
Чужую радость перенести,
Мне в этом крае все знакомо,
Как будто я родился здесь.

И все ж с гомборского разгона,
Когда в закате перевал,
Такой неистово зеленой
Тебя, Кахетия, не знал...

И к поэту вновь вернулось былое ощущение грандиозности явлений бытия, присущее лучшим стихам его молодости.

Но где найдется чувству мера,
Когда встает перед тобой
Волной вселенского размера
Лесов немеркнувший прибой?

Николай Тихонов был одним из первых русских поэтов нашего времени, открывших для современного читателя нашу страну. Что может сравниться с чувством, которое добрый садовник, убеленный сединой, но еще не уставший, не состарившийся, должен испытывать при виде того, как посаженные когда-то его руками крупные ростки превратились в высокие красивые деревья? Что может быть слаще их плодов? Тихонов перевел многих грузинских поэтов – и классиков и современных. Не удивительно, однако, что особенно близкой для него стала поэзия тех мастеров грузинского стиха, которые своим творчеством непосредственно были связаны с воспетой им Кахетией. И в первую очередь здесь надо сказать о поэзии его ближайшего друга, ровесника, собрата по перу Георгия Леонидзе. Образ грузинского поэта как бы навсегда был вписан в тот немеркнувший, светящийся всей пестротой фазаньих крыл многоцветный мир, каким Грузия предстала перед глазами русского поэта.

Мы знаем, что, воспевая „ликование громких лавин Кавказа“, проникаясь строгой любовью к величавым башням Сигнахи, Тихонов везде, в каждом своем стихотворении оставался прежде всего русским поэтом. И искренность этой любви и „верности такой, что все ничто пред ней“, тем более дорога, что это есть любовь друга, который пришел к нам с открытой мужественной душой, пришел как товарищ строить новую жизнь и новую поэзию.

Своей дорогой шел к Грузии и Микола Бажан – один из крупнейших мастеров современной украинской поэзии.

Он принес с собой в нашу страну дыхание поэзии, исполненной драматизма исканий, сложный мир страстей и образов, пронесенных поэтом через чистилище своего душевного опыта.

Многие поэты переводили поэму Руставели, и каждому из них мы признательны за благородный труд. Но очень немногим удавалось добиться того, чтобы созданное в другой стране, на другом языке произведение превратилось в явление истинной поэтической значимости их родной литературы.

Осуществленный Миколой Баханом перевод „Витязя в тигровой шкуре“ – результат не только многолетней творческой работы. Это следствие многих лет жизни, горения, глубокого проникновения в мир Руставели. Это плод вдохновения, рождающего не бледный отблеск оригинала, а ощущение самой жизни.

И здесь, безусловно, отразился тот бесценный опыт, те живые впечатления, мысли, чувства, с которыми поэт шел по Грузии, по старой Тмогвийской дороге над руинами древнего Кутаиси, с которыми он склонялся над вновь разрытой на Мтацминде могилой Важа Пшавелы, деля со своими друзьями – грузинскими поэтами – переживание величия минуты. В такие мгновения мир Руставели должен был оживать, раскрываясь в причудливой игре света и тени, в трагическом контрасте между „недолговечностью человека и надолго задуманной огромностью его задач“. И заветы Автандила воплощались в живом трепете близких сердец.

Таким должен был предстать мир Руставели перед украинским поэтом и спустя четверть века, когда он переводил стихи Ираклия Абашидзе, воскрешая вслед за оригиналом интимный облик и души сокрытые движения автора бессмертной поэмы.

...Та ночь Мтацминды, когда молодые писатели новой Грузии и их друзья стали вокруг гроба великого Важа Пшавелы, навсегда врезалась в память поэта.

Це раз було – цього не буде двічі,
Була тбіліська ніч і був
Ліш череп твій
Жахаючись, в твої вдивлявся вічі,
Земля лежала в них, і тьма, і супокій.

Мне навсегда запомнились эти стихи в грузинском переводе Симона Чиковани.

То, что святые для нас имена – Важа, Акакий, Александр, Илия – зазвучали в украинском стихе, вместившись в сжатую, чеканную строку поэта, то, что они навсегда вошли в неделимость его чувств, это предопределили люди, в течение многих лет делившие с ним и сердце, и жизнь, и тепло души, и самые высокие ее порывы.

И в первую очередь это был человек, перу которого принадлежит перевод стихов Бажана.

Многие замечательные поэты возводили величественную арку дружбы народов, дружбы литератур. Многих нет сегодня среди нас. Поредели ряды пионеров этой дружбы...

Приветствуя Николая Тихонова и Миколу Бажана, мы не можем скрыть горечи, что сегодня среди лиц, разделяющих их радость, отсутствуют люди, вся жизнь которых как будто ждала и предчувствовала этот прекрасный день.

Пусть жар их сердец, умевших так горячо верить во все, что есть истинно прекрасного в человеческой жизни – в любовь, в верность, в дружбу, – пусть этот жар души согреет сердца их друзей, продолжающихся биться, пылать и поныне.

Да не угаснет свет, рожденный чистым горением таких сердец!

1966 г.

СЛОВО О ПОЭТЕ

Говорят, когда победивший Гарибальди ехал по ликующему Риму, женщины кричали: „Не бросайте в него цветы, его раны еще не зажили!..“

Подобные формы излияния чувств, казалось, давно и безвозвратно изъяты из современного обихода. И все-таки что-то именно такое двигало мной, когда я собирался в Нальчик и Чегем на чествование дорогого человека, – такими именно словами хотелось обратиться к сердцу поэта, ранимее которого нет...

По нелепому стечению обстоятельств долгожданная встреча на родной его земле не состоялась...

Кайсына Кулиева-поэта я в первый раз узнал, взяв с книжной полки в доме Симона Чиковани его знаменитую (только что вышедшую тогда) книгу „Раненый камень“. Живого же автора, живого Кулиева впервые увидел в Мтацминдском пантеоне, когда он говорил прощальное слово своему грузинскому собрату.

Никогда не забуду этот голос и его гулкое эхо в скалах Святой Горы. Случилось так, что рядом со мной тогда стоял самый близкий мой друг – хевсур по происхождению, – тоже никогда не видевший Кулиева. И нас, двух горцев – хевсура и лечхумца, – пробирал один и тот же трепет. Потому что и слова, и этот голос, и интонация, и построение речи, и просвечивающий в ней душевный склад говорящего были необычайно близки нам и достигали самых глубин сердца.

Потому что это были слова и голос кавказца. И мы острее, чем когда-либо раньше, чувствовали, что этот склад, это строение, этот характер в самом деле существует, не проходяще реален и что именно он дает возможность этому человеку делать на наших глазах чудо: претворять горечь утраты в оплот для веры, высекать из скорби надежду и гордость.

Облик Кайсына Кулиева стал для меня с тех пор ярчайшим воплощением того, что до встречи с ним представлялось лишь идеей, абстракцией, плодом воображения.

Кавказ – не только горы и облака, не только стремнины и обвалы и конечно же не только курортная экзотика. И поэзия кавказцев – не только выражение этой экзотики.

Это – поэзия, фиксирующая особое состояние духа, когда поэт чувствует, что он ближе других находится к душе вселенной и в силу этой, почти осязаемой близости лучше других понимает ее изначальный замысел, когда он с этой высоты по-орлиному зорко обзирает просторы мироздания и, вслушиваясь в сердцебиение родных гор, четче других слышит неумолкший за тысячелетия стон прикованного здесь мятежного духа.

„Кавказский характер“ был безжалостно профанирован в псевдолитературе двух последних столетий. Так что мы иногда предпочитаем вообще не говорить о нем, как будто такого вовсе не существует в природе.

И все-таки это не фикция, и если говорить по большому счету, то это – „характер“, обозначающий в наше время нечто весьма ценное, некий элемент, который, наряду с другими, совершенно необходим, ибо без него в мировой системе элементов этого ряда образовалась бы досадная, ничем не восполнимая пустота.

Счастлив, по-настоящему счастлив, божественно везуч Кайсын Кулиев, потому что ему одному из немногих удалось выразить и донести до миллионов людей этот не ополщенный, не фальсифицированный дух земли, вскормившей его, его удивительный дар и вдохновение. И мы, его закавказские друзья и сородичи, преклоняем перед ним головы прежде всего за эту великую удачу.

Но вот оно, подсказанное поэтом слово! Я слышал от него – он говорит именно так: „Великий Гогла“, „Великий Симон“.

Мы, грузины, еще не привыкли так величать их. Не знаю, говорят ли такое сами балкарцы о своем поэте, но я хочу верить, что так именно сказали бы сегодня на моем месте и Георгий Леонидзе и Симон Чиковани.

Кайсын кровный сын своего народа, поведавший миру о неистребимости его жизненных сил, доказавший, что божья

искра не угасала в его мужественном сердце, что это – народ, достойный числиться среди тех народов, которые не только берут, но и возвращают, сторицей воздают за то, чем одарили их земля и небо, – народ, достойный бессмертия.

Вот что мне хотелось сказать о нем в его родной Балкарии.

И еще: Кайсын много пишет в последнее время (хотя и без малейшего содрогания в голосе) о том, что подстерегает каждого смертного в конце пути. Но он всегда был и остается и в поэзии, и в жизни сильнее этой угрозы... Кайсын Кулиев силен своей горячей, чистой, мудрой любовью к людям, юношеской обнаженностью своего сердца, силен тем, что у него есть много настоящих, преданных друзей на этом свете. И я хочу сегодня вернуть ему слова, которые он однажды сказал одному из них:

Ты братство пел, лелеял дружбу ты.
Средь мастеров – как мастер ты в почете.
Твои стихи орлами с высоты,
Твои орлы всегда, мой друг, в полете.

Перевод М.Дудина

И еще я непременно хочу обратиться к его птенцам – к поколению Эльдара Кулиева: хранить и умножать то, что сберег для них балкарский поэт Кайсын Кулиев! Потому что это самое святое, самое лучезарное из всего, что есть у человека на земле, самый большой его праздник

1977 г.

НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКОГО ЭСТОНЦА

из выступления на торжественном юбилейном собрании в Таллине 30 января 1978 года

Вероятно мне, как представителю своего народа, следует начинать на этом юбилее с упоминания о той поре жизни Антона Хансена Таммсааре, когда он, покинув – единственный раз! – пределы родной земли, побывал в наших краях. Поддавшись искушению символизации, можно было также усмотреть особый смысл в том, что тяжело заболевший писатель нашел исцеление именно на нашей земле.

Случилось это на заре его большой творческой биографии, на пороге изумительных свершений, потребовавших много времени и сил, постоянной бодрости духа...

Мы были бы счастливы от мысли, что небо и земля Грузии хотя бы на один день продлили жизнь великого эстонца.

Чувство, которым я хочу поделиться с вами, навеяно одним образом Таммсааре: распутившиеся весной цветы умоляют мальчика сорвать их... Чем-то очень знакомым, родным обдало меня, когда впервые я прочитал эти строки. Ведь такое мне довелось слышать еще в детстве. В поэме Важа Пшавелы отяжелевшие колосья обращаются с мольбой к мудрому ребенку, познавшему язык природы, скорее скосить их.

Все это идет от народа, от самых глубинных национальных истоков литературы, от корней.

А эти корни там, в глубине, образуют неведомые нам сплетения...

Одна из великих радостей, которые несет людям искусство, заключается в радости узнавания. Я хочу сказать о конкретном аспекте этого феномена, потому что он особенно важен для нас – представителей многонациональ-

ной современной литературы. Я говорю о том роде эстетического наслаждения, когда в иноязычном творении литературы, в иной, незнакомой тебе действительности, в ее неповторимом своеобразии постепенно угадываешь свое, родное, близкое. Когда сквозь колорит просвечивает сущность, еще и еще раз убеждая нас в том, как она богата, в какие разные, удивительные формы может претвориться.

Антон Хансен Таммсааре принадлежит к числу самых глубоких, беспощадно правдивых и вместе с тем веселых, радушных, чуть-чуть лукавых даже гениев человечества. Дар его глубоко национален и вместе с тем всечеловечен, потому что патриотизм, в высочайшей степени присущий этому дару, не потребительский, а творческий. Как истинный художник, он не только сын своего народа, не только наследник его жизненных ценностей, но и творец его истинного духовного бытия. И Эстония, эстонский дух и быт в сознание человечества входят в первую очередь так, как их нарисовал автор „Правды и Справедливости“.

Ныне здравствующий грузинский писатель Демна Шенгелая, который лишь на два десятилетия моложе его, как-то в беседе со мной воодушевленно говорил о том, как начинался XX век в литературе, вообще в мировой литературе, какие крупные личности появились в самом начале новой эпохи, какой размах сопутствовал их замыслам.

Антон Хансен Таммсааре, вступивший в XX столетие двадцатидвухлетним юношей, – одна из таких великих фигур, определивших лицо человеческой культуры нашего времени, придавших ей эпохальный облик.

Наверное, подвиг Таммсааре-эпика, его титанические усилия, проторенная им тропа предопределили, в частности, тот неопровержимый факт, что Эстония имеет ныне блестящую художественную прозу – целое созвездие выдающихся мастеров, привлекающих самый живой интерес не только в Советском Союзе, но фактически во всем современном культурном мире. Я имею в виду успехи последнего времени, которые достигнуты представителями нескольких поколений – поколением и Куусберга, и Кросса, и Ветемаа...

Яан Кросс в своем очерке о родоначальнике эстонского романа пишет: „Никто в эстонской литературе впереди Таммсааре не стоит“.

Мне понравилось, как это сказано, и, перефразируя Кресса, хочу со своей стороны заметить: нет в настоящее время в многонациональной современной литературе читателя, не знающего произведений эстонских прозаиков. Потому что по мастерству, по насыщенности и культуре письма все сделанное ими соответствует уровню лучших достижений советской прозы, которую двигают вперед талантливейшие мастера разных национальностей.

Антон Хансен Таммсааре – художник редкой судьбы. Несмотря на его абсолютное равнодушие к славе, внешним почестям, шумихе вокруг его имени (писатель дважды отказывался присутствовать на собственном юбилее – и в 1928-м, и в 1938-м году!), его образ был облюбован родным народом еще при жизни.

Простые крестьяне в родном селе Таммсааре за несколько лет до кончины писателя воздвигли ему памятник.

Я хочу сказать о героизме художника, мыслителя, гражданина. Недавно грузинскому читателю была представлена возможность на родном языке прочитать известный его рассказ о певце и боге.

...Поэт просит творца пустить его не в рай, а в ад, к страждущим душам.

Антон Хансен Таммсааре прошел вместе со своим народом через все сферы великого Чистилища времени. Именно здесь, в этом огненном лоне, сложился он как мастер и провидец, здесь же обрел бессмертие. С его известных фотоснимков смотрят спокойные, чистые глаза, свидетельствующие о внутренней гармонии и добром нраве. Но за этим спокойным взором угадываются и большие жгучие страсти, настоящие терзания открытого миру сердца. В нем и надежда – выстраданная вера в будущее своего народа.

Наступивший 1978 год наречен в Эстонии его именем. Пусть он будет одним из самых ярких в жизни страны Антона Таммсааре, одним из самых содержательных для достойных его наследников – писателей Эстонии...

1978 г.

ТРИ ПАРАЛЛЕЛИ

I

Когда наша сегодняшняя литература обращается к проблемам нравственности для того, чтобы открыть новые перспективы стремительно развивающемуся человеческому духу или мысленно обозреть его завтрашнее состояние, в это время мы, нынешние критики, нередко оглядываемся назад, окидываем взором прошлое этой литературы, ее истоки, каждый раз убеждаясь, что многие вчерашние вопросы, коллизии, альтернативы не упразднены, не утратили своей актуальности, видимо, потому, что природа человека, его внутренняя сущность, сердцевина этой сущности весьма консервативны и во всяком случае гораздо стабильнее, чем все порожденные его разумом и волей внешние образования.

Эти не очень оригинальные мысли, которыми мне захотелось поделиться с вами, навеяны чтением произведений литовских писателей.

Если попытаться в очень общих чертах определить проблематику этих произведений, вернее, их тему, их предмет, то можно сказать, что это то самое явление, которое до нашего столетия называлось (в частности, такими великими душеприказчиками человечества, как святой Августин и Ф.Достоевский) „греховностью человеческой природы“.

Проблема эта в настоящее время предстает в резко, порой даже неузнаваемо видоизмененной форме, но от этого она не теряет ни своего значения, ни остроты.

На нашем языке это целесообразнее назвать отклонением человека от нормы, от идеала человеческого поведения, от обыкновенной нравственности.

Таких отклонений оказалось великое множество. Они не уменьшились. Социальные сдвиги, преобразования, катаклизмы не упростили человеческую психику, не отменили ее внутренней противоречивости. Скорее наоборот.

И если сегодняшняя многонациональная литература все чаще, все пристальнее, все глубже исследует эти явления, то, по-моему, это признак ее зрелости.

Для литовцев, может быть, не столь разительны перемены, которые в этом смысле произошли в современной литературе. А ведь всего несколько десятилетий тому назад такие отклонения оставались вообще вне литературы, вне ее поля зрения. Наши писатели писали, главным образом, о нормальном добре и о нормальном зле, о том, что поддávalось „нормальной“ квалификации своей самоочевидностью, своей социальной детерминированностью.

„Человек – это его дело“. Вот чему учили, в частности, мое поколение.

Оказалось, что человек – не только его дело, не только его поступки, не только производимая им продукция, не только творимое им благо или зло. Оказалось, что „там внутри“ у человека многое еще недоисследовано, и для того чтобы его переделать, совершенствовать, необходимо его до конца понять, вникнуть и что это – прямая обязанность, и главная цель, и сверхзадача литературы.

В произведениях литовских писателей, которые я прочитал, многое для меня не до конца понятно, кое-что спорно, даже неприемлемо, но меня волнует и вызывает глубокое уважение главное качество этих произведений – их исследовательская добросовестность, дух правдолюбия, художественное бесстрашие.

Знаменательно, что пафос присущ произведениям разных художников, резко отличающихся друг от друга по манере письма, по стилю, по эстетическим убеждениям.

Я хочу сказать как раз о двух таких произведениях, которые лично для меня по своим художественным особенностям, по стилистике полярно противоположны.

Это роман Витаутаса Бубниса (III книга его трилогии) „Цветение несеяной ржи“ и повесть Витаутаса Мартинкуса „Флюгер для семейного праздника“. Многие из вас, наверное, читали статью Льва Аннинского в „Литературной газете“, которая называется „Жажду беллетристики“.

Аннинский – тот критик, который раньше других наших критиков улавливает перемены и поветрия в живом литературном процессе. В этом отношении он мог бы посоревноваться даже с прославленными тауруписскими мастерами, которые, если верить Мартинкусу, а я склонен верить ему, изготовляли лучшие в мире флюгера.

Так вот, следуя предложенной Аннинским терминологии (которая точно соответствует реальной расстановке сил в нынешней прозе), роман Бубниса я всецело отнес бы к „беллетризму“, а повесть Мартинкуса к „мифологизму“, однако, сразу оговорив, что такое их размежевание само собою еще не дает преимуществ ни одному из этих произведений.

Что общего, на мой взгляд, в этих вещах? Ну, хотя бы то, что в конце обоих произведений точка поставлена лишь условно. И хотя Бубнис более оптимистично настроенный писатель, он тоже не решается на „хеппи энд“.

В „Цветении несеейной ржи“ самый интересный образ – старый рабочий Антанас Петрушонис. Можно сказать, что это самый светлый, самый человечный, самый гуманный характер в романе. Однако именно он является носителем того греха, который разрушает гармонию вокруг него.

Именно этот грех и есть первопричина воцарившейся в его мире дисгармонии.

Роман Бубниса откровенно психологический. И я должен заметить, что психология дается ему не очень-то легко. Есть в этом произведении и недотянутые места и просто явные промахи. Например, эпизод последней встречи братьев (молодых Петрушонисов), на мой взгляд, решен на уровне мелодрамы.

Но я как читатель, охотно прощаю ему почти все эти слабости, потому что автор „Цветения несеейной ржи“ смог увлечь меня драматизмом своей психологической коллизии и главное – смог убедить меня в том, что она, эта коллизия, выведена, выстрадана из живого материала, что мы здесь имеем дело не с правдоподобием, но с настоящей, на сей раз весьма горькой, правдой.

Мне нравится, что Бубнис не упрощает психику своего главного героя, не позволяет ему легко исцелиться, легко искупить свой грех и привести в равновесие свои душевные силы.

Он так и остается до конца со своим горем, со своей незарубцевавшейся раной.

Ничто не помогает ему стать цельным – ни то, что он передовой рабочий, ни то, что образцовый семьянин, добрый дедушка и т.д.

Но именно в этой его ранимости, в этой не унимающейся боли и жажде совершенства залог его грядущего возрождения, и в этом смысле он уже не частное лицо, а человек с большой буквы.

Проблема отклонения от нормы предстает в повести Мартинкуса в совершенно ином разрезе.

Если у Бубниса норма – благо, а отклонение – зло, то у Мартинкуса как раз наоборот. Именно норма (традиция, устоявшиеся взгляды на жизнь) является той силой, которая препятствует дальнейшему развитию жизни, свободному самоутверждению новой личности и в силу этого рождает как свою антитезу, как протест, как попытку пробить эту стену нечто выступающее в форме аномальности.

Мне кажется, что у Бубниса и Мартинкуса есть одно общее – это их тема, вернее, один тематический пласт, который они, правда, рассматривают с разных сторон, по-разному поворачивают, по-разному, в сущности, трактуют. Но тема все-таки одна. Это тема мещанства или, говоря по Маяковскому, „совмещанства“.

У Бубниса она выступает как обмещанивание быта и психики людей. Как нечто противоположное изначальному, то есть земле, природе, деревне, как продукт новой городской жизни, как обратная сторона прогресса, цивилизации.

Поэтому носителем этого микроба (мещанской психики) здесь выступает молодой человек.

У Мартинкуса как раз наоборот – мещанская психология воплощена в образе традиционалиста – человека, который всеми силами старается закрепить себя и свое потомство на земле, глубже впустить корни в эту землю, человека, который единственный путь к спасению, к гармоничному, совершенному самоутверждению видит в деревне, в деревенской жизни.

Это Ионас Каволюс – модернизированный, но все-таки до мозга костей крестьянин, собственник.

Он силой, насилием хочет сохранить гармонию. Но эта гармония все равно трещит по швам, и главное – оказывается, что она никогда и не существовала на самом деле, а только казалась, мерещилась.

В.Мартинкус художник яркого таланта, абсолютно бескомпромиссный исследователь жизни.

Кое-что в его повести для меня не убедительно, кажется не органичным, – например, тот сон, который Агне видит по дороге в Каунас. Я как читатель не верю в этот сон не потому, что не верю в его возможность, но по той причине, что нечто подобное я уже много раз видел на экране или читал в других книгах.

Но это касается лишь отдельных кусков повести. Правда, искушенному читателю здесь может померещиться и отблеск Маркеса, который и в грузинской литературе вызвал целый взрыв. Слушая рассказ о жизни семьи Каволюсов, у такого читателя может родиться естественная ассоциация и с множеством других семей и, в первую очередь, с злополучной семьей фолкнеровских Компсонов.

Но это лишь оболочка, даже не структура, а именно оболочка, которая в данном случае наполнена своим собственным самобытным содержанием.

Между прочим, эта повесть Мартинкуса заставляет думать и верить, что это не последняя вершина в его творческой биографии. Многое здесь дано в потенции, и чувствуется, что ты имеешь дело с большим художником. Кроме того, ведь для прозаика возраст Мартинкуса юношеский. Пример Шолохова не правило, а одно из редчайших исключений.

Лично я убежден, что Мартинкус со временем откажется от некоторых своих увлечений, кое-что переосмыслит, домыслит, додумает. Но я также уверен, что такому художнику никогда не откажут его главные качества: художническое упрямство, да, именно святое упрямство художника, добывающего из жизни истинное.

Отклонение от нормы стоит в центре внимания и такого замечательного мастера современной литовской прозы, как Юозас Апутис. Я имею в виду его „Зеленую излучину времени“, при чтении которой у меня было ощущение, близкое тому, что я испытывал в юности, читая „Страшные рассказы“ Амброза Бирса.

Может быть, предложенный мной термин не совсем удачный, но он имеет прямое отношение к тому, о чем здесь говорилось Бучисом и самим Матинкусом и что именовалось „среднестатистичностью“.

Обостренное внимание к таким отклонениям мне представляется в известной степени непосредственной реакцией именно на эту, весьма распространенную еще в недавнем прошлом, склонность к преимущественному отображению среднестатистических явлений нашей жизни.

Такая тенденция (выхода за рамки обычного, обыденного) глубоко характерна для всей современной литературы 70-х годов. В грузинской прозе наших дней она присутствует как доминирующая черта. Знаменательно, что она присуща творчеству писателей разных поколений и дает знать о себе как в произведениях, отображающих современную жизнь, так и в новой исторической романистике.

Назову для примера таких авторов, как Ч.Амирэджиби, О.Чиладзе, Т.Бибилури и недавно дебютировавший Мераб Абашидзе.

Хочу обратить внимание еще на одну особенность, которая сразу бросилась в глаза в подборке рассказов молодых литовских писателей. Это особое бережное отношение к „корням“.

Я имею в виду те произведения, которые, отнюдь не идеализируя деревенский быт и тем более патриархальщину, вместе с тем страстно призывают человека не отгораживаться от того привычного, родного мира, от тех предметов и живых существ, которые сопутствовали ему испокон веков, не отрываться от истоков, от всего того, что в наше время воплотилось в словах „земля людей“.

Этот призыв очень близок сердцу и сегодняшних грузинских писателей, потому что проблема „корней“ у нас стоит с не меньшей остротой, как, впрочем, и во многих других национальных литературах.

Человек не может и не имеет права превратиться в идею человека. „Дематериализация человеческой культуры“, то есть форм существования его духа, оказалась ложным лозунгом. Это одно из несостоявшихся (к великому нашему счастью) пророчеств XX столетия.

Сохранение животворных связей с землей, с родной почвой одна из труднейших (даже, я бы сказал, трагических) и вместе с тем важнейших, благороднейших задач современного человечества.

И в связи с этим мне хочется поспорить с Альгимантасом Бучисом, который, кстати, является пионером в области грузино-литовских параллелей. И хотя он и признается, что был „принужден“ к этому Л.Аннинским (нечто подобное случилось испытать и другим), все-таки заслуживает того, чтобы его подвиг первопроходца был сегодня особо отмечен.

Спорить с таким специалистом литовской литературы (а речь идет именно о ней), мягко говоря, рискованно, однако то, что я намерен сказать, видимо, будет приятно и самому Бучису, тем более, что это совершенно искреннее убеждение, без малейшей примеси лицеприятности.

Дело в том, что из того, что я прочитал, у меня не создается впечатления, что сегодняшняя литовская проза страдает „всепоглощающим и всеподавляющим бытовизмом“, „пристрастием к зарисовке“, „отсутствием всяческого второго плана“ и т.д.

Может быть, потому, что я читал лучшие, „выбранные“ вещи. Но ведь истинное состояние той или иной литературы определяется именно ими, а не обязательным (к сожалению) во все времена литературообразным фоном.

Особый интерес к быту, к миру конкретных предметов и явлений (а, как известно, в литовской литературе это сопряжено не только с обычным, но и с „подводным“ психологизмом) мне представляется не слабостью, не изъяном в мастерстве, а свойством концептуального происхождения, следствием художественной воли, весьма и весьма знаменательной для нашего времени. Ибо эта воля диктует эстетически закрепить и тем самым спасти многое из того, что человек рискует безвозвратно утратить.

Мне кажется, что это тот самый „быт“, без которого само наше „бытие“ может оказаться обкраденным, обесцвеченным.

И наконец, один вопрос, навеянный нашими каунасскими и тбилисскими встречами.

Что нас больше интересует? То, что похоже, знакомо, что роднит и сближает нас, или наоборот: то, что непохоже,

странно, ново, неведомо нам, то, что разнит нас, отличает друг от друга. Легче всего ответить на этот вопрос так: и то и другое.

Но это подозрительно легкий ответ.

Видимо, здесь надо идти дальше, искать внутреннюю связь между полюсами, между антитезами, искать диалектику.

И я склоняюсь к мысли, что главное здесь именно в такой связи.

Интересно именно то, в чем через незнакомое, страстное, непохожее, оригинальное, самобытное открывается нечто общее, близкое, в одинаковой степени волнующее, трогательное за живое и „тебя“ и „их“.

Потому что именно эта непохожесть, это своеобразие говорит нам о богатых возможностях, о практически неограниченных возможностях человеческой природы, о многообразии форм человеческой жизни, то есть форм самоутверждения человека.

Если нет общего, остается один колорит, шелуха, пестрая поверхность.

А если нет разного, отличного от других, остается голая идея, абстракция, мертвая схема.

Единство, органическое единство этих двух начал есть единственный залог истинной победы художника на этом пути.

И мне думается, что истинный путь нашей многонациональной литературы, многонационального искусства, всей нашей многонациональной культуры лежит именно в этом направлении.

Грядущее сближение, искомое нами гармоничное, идеальное единство не отменяет эту разность, а, наоборот, подразумевает в себе полное ее раскрытие.

Потому что сближение в данном смысле имеет цену лишь в том случае, если оно несет собою взаимное обогащение, взаимное дополнение, то есть полноценный по своему смыслу и принципу союз.

Формы художественного творчества, как и формы творимой человеком жизни, как и все сотворенное вокруг него природой, при всей их взаимосвязи и взаимообусловленной единности прекрасны именно этой неисчерпаемой, неподдающейся произвольной унификации многоликостью.

II

Не буду притворяться, что в эстонской молодой прозе мне все понятно. К сожалению, это не совсем так. Может быть, потому, что это эстонская проза, может быть, потому, что это молодая эстонская проза. А скорее всего оттого, что просто это молодая проза, ибо должен признаться, что вообще в сегодняшней молодой прозе я не все до конца понимаю.

Но, прочитав книгу под названием „Эстонская молодая проза“, я все-таки кое-что понял, а именно: что все это важно, значительно, по-настоящему серьезно и что, не ведая об этом, не прочти я эту книгу, мое представление о современной молодой литературе было бы гораздо беднее.

Я, конечно, же не специалист эстонской прозы, но в свое время читал Куусберга, Крустена, Кросса, Лилли Промет, Ветемаа и искренне рад, что у них сегодня достойная смена, что эстонская проза с точки зрения мастерства или, как любят говорить эстонские критики, „культуры литературного мышления“, продолжает шагать в авангарде советской литературы.

Так что все разговоры о „задворках Европы“, о „провинциализме“, „подражательстве“ и т.д. (в связи с тем, что делают сегодня молодые эстонцы) лично для меня в корне не приемлемы. Правда, читая эту книгу, испытываешь некоторый дискомфорт, особенно, если ты воспитан преимущественно на традициях классической литературы и прошлого и нынешнего столетий, скажем, таких писателей, как Толстой, Флобер, Томас Манн, даже Достоевский и Фолкнер. Потому что литература для такого читателя всегда была великой утешительницей. Все равно, в чем бы это утешение ни заключалось: в обретенной ли вере, надежде или в чистых слезах сострадания.

Так вот, такой читатель, после прочтения этой книги, попадает в несколько затруднительное положение. Потому

что он здесь оказывается в новой, непривычной для него роли. Не его утешают, не ему открывают выход, а наоборот – и авторы и герои этой книги как бы от него самого ждут утешения и ему же предлагают развязать некий не поддающийся их пальцам рукой узел. (Я был приятно удивлен, убедившись, что в статьях эстонских литераторов другими словами сказано примерно то же самое. Значит, это не только мое субъективное ощущение.)

Но главное не это. Главное в том, что такой читатель, несмотря на его явное замешательство, все-таки не шарахается. Эффект „недоумения“ (констатируемый самой эстонской критикой) не расхолаживает его.

Это одна из тех книг, которые втягивают в себя круг своих специфических интересов. Читатель не шарахается именно потому, что он чувствует: все это важно, значительно, по-настоящему серьезно.

Важно во что бы то ни стало развязать эти узлы. Важно не только для авторов и героев этой книги, но и для него, в общем, казалось бы, „постороннего“ человека, то есть в данном случае иноязычного, инационального читателя. А такое ощущение бывает очень редко.

Внесение элемента описательности в эту статью, видимо, покажется неоправданной роскошью. Но мне очень трудно воздержаться и не сказать несколько слов и о тех частных впечатлениях, которые у меня возникли при чтении авторов этой книги.

Сказать о каждом из них отдельно стоит и потому, чтобы никто не подумал, будто я воспринимаю этот сборник как книгу одного писателя. Есть общие тенденции, но художники весьма разные.

Вот, например, Мари Саат. Ее „тайного пуделя“ ни с кем не спутаешь. Это единственное в своем роде существо, и его „биография“ тоже единственна. Я читал в детстве очень веселую книгу, которая называлась „Бобкин день“. А это (рассказ М.Саат) невеселое произведение. Трагическое в сущности и по-своему мудрое. Глазами собаки увидено то, что глаза человека иногда перестают замечать, а именно: что наша человеческая „нормальная“ жизнь (тот образ жизни, который ведет большое число наших сограждан) бывает страшна своей размеренной нормальностью, полным

отсутствием событийности, порыва, взлета и т.д. и что от этого осточертевшего благополучия, тишины, покоя может потянуть куда угодно, даже в тот темный омут, куда попал злосчастный „тайный пудель“. Потому, что именно там померещились ему начисто отсутствующие в доме его хозяев крупницы человечества.

Протест против такой нормальности весьма примечателен. Такой настрой в самых разных его разновидностях присутствует ныне многим писателям, особенно же ближайшим соседям Мари Саат и по территории и по возрасту – молодым литовским прозаикам.

Ян Круусвалл пленил меня остроумием, которое у него не выпирает. И еще внутренней свободой, которая, по-моему, есть характерная черта истинного таланта.

Его „Покойник“ – почти анекдот. Но автор не шутит. Он рассказывает о нелепости, об абсурде, но не очень красуется тем, что придумал такую потрясающую нелепость.

У него есть страшные констатации. Например: „Не исключено, что он (Каарел, который исчез, оставив жену и четверых детей) где-то там на дне, и в том месте сейчас купаются люди, наслаждаясь летом, теплой водой“.

Ян Круусвалл не настаивает на своем, не рвется (внешне невозмутим), но чувствуется, что внутри он держит нечто твердое, основательное, незыблемое.

У Тоомаса Винта меня привлекает его особый интерес к суррогатам любви.

В „Воспоминании“ такой суррогат возникает оттого, что мужчина эмоционально (духовно) неполноценен. „Нормальный“ сухарь сталкивается с удивительной девушкой, которая воспринимает цветы как живые существа; и именно из-за своей неполноценности проходит мимо настоящей любви.

В „Приходе женщины“ герой терпит крах в силу отсутствия настоящей воли к совершенному: только что в этом мужчине проснулось настоящее чувство и тут же на него наваливается то, что можно обозначить заменителем любви. Заменитель (для такого существа) оказывается сильнее подлинного.

Очень понравился рассказ Тээта Калласа „Хорошо, что он умер“.

Написано тонко, с выдумкой – просто блестяще. Предметом иронии здесь выбран круг „интеллектуалов“, потерявших вкус к живой, подлинной жизни, а стало быть, и к истинному, естественному творческому самоутверждению.

„Чайки“ Юло Туулика переносят нас в совершенно иной эмоциональный мир. Здесь рассказано о человеке истерзанном, отчаявшемся, который, однако, не потерял способность человеческого понимания, участия, жалости даже к тому, с чем ассоциативно связалось в его сознании злое начало.

В коротеньких рассказах Рейна Салури привлекает пыливый взгляд прозаика. Да, именно прозаика, умеющего подмечать тончайшие оттенки жизни, быта, внешнего поведения людей.

Домашний быт у него выписан так живо, что каждая мелочь приобретает самостоятельное значение и вместе с тем работает на общее настроение.

В рассказе „С плеч долой“ это – настроение „переполняющей“ доброты к „ближним“ (то есть к своим дѣточкам), которое овладевает героем (молодым отцом семейства) как следствие „маленьких радостей“ воскресного утра. Первая из этих „радостей“ возникает оттого, что проснувшемуся герою удастся „нацепить шлепанцы с первой же попытки“.

Однако в эту уютную тишь и благодать внезапно проникает нечто отмеченное знаком страшного неблагополучия. Мир довольства подвергается вторжению со стороны мира нужды, страдания. Правда, вторжение это эфемерно. Все предметы остаются на месте и все, конечно, пойдет по-прежнему. Посторонний элемент выдворен за двери благоденствующей семьи. Герою можно вздохнуть с облегчением.

Но маленькие невинные радости уже потеряли свою привлекательность, и их самостоятельная, не зависящая от внешнего мира, замкнутая в себе жизнь приобретает какой-то зловещий оттенок.

Рейн Салури прирожденный прозаик, „беллетрист“, и тем не менее в одном из его рассказов есть великолепный поэтический образ, выдающий его, видимо, вторую натуру. Я имею в виду начальные строки рассказа „Собиратель“:

„Лес просвечивал насквозь. Все деревья стояли сами по себе, редкие, безлистые, голые... Летняя общность, когда кроны были соединены и ветви переплетались, распалась... Стояли лишь одиночные деревья, вздрагивавшие от прикосновений северных и восточных ветров“.

Такое может увидеть только поэт.

Вместе с тем весь этот образ символичен и в литературном смысле. Это эмблема того литературного поколения, которому принадлежит Салури.

В общем в этой книге многое на меня произвело хорошее впечатление и о многом хочется поделиться детально...

Но я решил особо сказать о трех писателях, которые, на мой взгляд, наиболее ярко выражают некоторые тенденции этой книги, а может быть, и всей молодой эстонской литературы, ибо мне показалось, что эти тенденции доведены у них до самых крайностей.

Это: Арво Валтон, Вайно Вахинг, Мати Унт.

„Петля“ Арво Валтона задает тон всему сборнику и концептуально и художественно. Петля – это конструкция как в прямом, так и в переносном смысле. В прямом – она представляет собой железное сооружение (огромную западню), которое стоит в голой степи. Путник видит его издалека и очень боится попасть в эту ловушку. Однако, несмотря на страх (или именно в силу этого страха), продолжает двигаться в его сторону и наконец попадает...

Получается жуткая ситуация (и для путника и для нас). Кругом ни души, а он в стальных когтях страшного чудища.

Лично мне это сооружение чем-то напоминает знаменитую машину Кафки, а еще больше сон, который мне несколько раз снился в детстве (что-то вроде огромного комбайна, который притягивал и душил). Видимо, такие сны или видения не редкость и не чистая выдумка. Это типические для нашего столетия сны, возникшие в недрах реальности, именуемой подсознанием современного человека.

Однако сконструированная Валтоном машина имеет одно индивидуальное свойство. Она завораживает. Путнику постепенно нравится свое рабство. Так ему удобнее, так определеннее его положение, его участь.

„Человек пощупал трос. В нем было что-то надежное, близкое... Только трос единственный был человеку оковами

и опорой, связью и объяснением, действительностью и утешением, трос не призрак, он осязаем рукой, гладкий стальной трос столетия... он удерживал человека от падения в бездонность ночи, сохранял для него ценную реальность".

Таково самое краткое изложение (с прилагаемыми цитатами) содержания трех одноименных рассказов Арво Валтона (они напечатаны не подряд, а вперемежку с его же другими рассказами и проходят через них как сквозное действие, вернее, как сквозной символ, содержащий в себе некий основной смысл).

В самом конце третьего (последнего) рассказа автор отвлекается от беспристрастного изложения и дает оценку описанной ситуации. Здесь он сообщает нам прописные истины в подчеркнуто прописной, тривиальной форме:

„Мы не можем мириться с душевным спокойствием коленапоклоненного... Затоптать, уничтожить нужно покой в душе человека, мы это чувствуем и без объяснений.

...Поэтому мы твердо знаем, что в степи наступит рассвет и путешественник освободит нашего мучимого жаждой страдальца от пут, в которые он случайно попал. И нашу затянувшуюся историю завершит счастливый конец“.

Ирония здесь очевидна. В чем ее причины? Наверное, в том, что автор в глубине души не очень верит в предполагаемый счастливый конец, а также не до конца уверен, стоит ли это делать.

Так или иначе, главное в этом рассказе не сказанные (в самом конце) равнодушной скороговоркой слова надежды, не механическое понимание должного, желаемого, а беспощадная, наиболее впечатляющая, вопиющая своей парадоксальной самоочевидностью констатация факта.

Главный факт „Петли“ сконструирован. Но конструкция эта по своей видимости абсолютно реальная, предметно-убедительная и к тому же мастерски снаряженная.

Между прочим, недавно мне пришлось защищать от Альгимантаса Бучиса молодых литовских прозаиков, обвиняемых им в „бытовизме“, в „пристрастии к зарисовкам“ (с натуры), в „отсутствии всяческого второго плана“ (символического) и т.д. А сейчас хочу сказать несколько слов в защиту эстонской молодой прозы от тех критиков (в том числе эстонских), которым претит нечто прямо противоположное, а именно – ее „сконструированность“.

Это, конечно, не потому, что во мне говорит дух противоречия. Я за разность. За (насколько это вообще возможно в искусстве) разные пути, разные стили, разную технику.

Разность самооправдана как субстантивное свойство жизни (а стало быть, и настоящего искусства). Кроме того, она оправдана как реакция на противоположное.

Склонность к конструированию (что своей основой имеет волю к художественному абстрагированию) в данном случае оправдана и как противоядие от натурализма, в некое время нахлестнувшего огромные участки советской литературы.

Это один из путей, о котором многие и надолго забыли. И путь этот также стар и также много раз испытан, как путь реалистического (в собственном смысле) отображения жизни.

Но это не единственный путь в искусстве. То, что он не может быть таким, это очень хорошо видно у самого Валтона, творчество которого представлено в этой книге и собственно реалистическими произведениями.

Я против универсализации. И в этом убеждении меня укрепляет предложенный самим Валтоном один по-своему примечательный образ. Перед путником в „Петле“ двадцать дорог. Он же выбирает одну, ту самую, которая приводит к петле, к рабству.

Так, по-моему, и в искусстве любой один путь, любая крайность приводит художника к западне, к самоограничению, а отсюда (как это превосходно показано в „Петле“) один шаг до облюбованного рабства.

Несколько слов о других рассказах Валтона, в частности о „Похоронном колоколе“ и „Мустамяэской любви“. Дело в том, что они лишь по виду реалистичны. В основе же обоих рассказов лежит сконструированная автором коллизия. В обоих случаях авторский вымысел подкупает блестящей остроумностью. Но не только. Остроумный вымысел для Валтона – способ сгущения красок действительности, оголения противоречий, и главное: именно посредством такого вымысла он выкорчевывает из реальности рациональные зерна – то, что содержит в себе существенные свойства жизни, бытия.

Надо сказать, что вымысел у него обростает довольно-таки яркими, сочными, даже терпкими деталями жизни.

Особенно в „Колоколе“, где близость мужчины и женщины, описываемая параллельно с раскачиванием погребального колокола, который в этот момент раскачивает женщина-звонарь, живописуется самыми что ни на есть натуралистическими подробностями.

И все-таки даже в этом рассказе просвечивает схема. Не знаю, нарочно или невольно, но автор ничем не вуалирует свою мысль (хотя и приписывает ее герою): „Человек умер, но жизнь не кончилась, ударяя в погребальный колокол, они сеют новое семя, чтобы оно взошло“. Но от этого в моих глазах символ (символическая ситуация) теряет глубину, внутреннюю перспективу, превращаясь в нечто плоское, однозначное.

Валтон, безусловно, мастер, но его мастерство в этом рассказе еще не достигает той вершины, где идея и образ слиты в единый живой организм, где авторская мысль не вычитывается, а внушается, впитывается без заметного (читателю) насилия над материалом.

Читая Вайно Вахинга – его рассказ (повесть, а может быть, маленький роман?) под названием „Актер“, я вспомнил слова Теофиля Готье: „Рассудок, который пишет мемуары безумия под его диктовку“. Точнее, они всплыли в моей памяти, когда я уже дочитывал это произведение. А вначале было очень трудно, и „недоумение“ заставляло перечитывать целые абзацы, чтобы уловить между ними если не логическую, то хотя бы смутную ассоциативную связь. Когда же я прочитал следующее: „Почему он так напряженно думал о вертящейся сцене, было опять-таки непонятно... Я не нашел тех ассоциаций, которые возникли у отца“, – это показалось мне приятной солидарностью автора со мной.

Неясность, бессвязность, фрагментарность стиля Вахинга сразу бросаются к глаза после четко выстроенных рассказов Валтона.

То, что рассказывает его герой, не всегда доходит до читательского разума, а также редко трогает сердце.

Можно было бы в связи с этим поспорить и с автором (или с героем) с более твердых критических позиций, но он нас обезоруживает, потому что сам спорит с собой самым беспощадным образом (словами отца): „Я три раза был в кольце окружения, однажды словно белка в колесе круж-

ился, в чашу и обратно, на то же самое место, а ты мне рассказываешь о какой-то неясной дружбе...”

После этого спорить с ним с таких позиций просто бессовестно.

Рана молодого героя открывается (по-человечески понятно) в сущности единственный раз, когда он признается отцу: „Что бы я ни делал, где бы ни бродил, ни буйствовал, ни пил, ни работал, все равно у меня возникает подавленность, и только оттого, что я наперед знаю, что день кончится без любви”.

И опять-таки сам автор отвечает на это сурово (устаами того же отца): „Что ты болтаешь о любви, о том, чего ты очень ждешь от других, чуть ли не требуешь... Это не любовь”. – „Себялюбие?”, – спрашивает сын. „Да, и жалкое себялюбие, убогое”.

По-моему, Вахинг переключается с валтоновской „Петлей”, когда заставляет говорить Ирину: „Но во всех великих дилетантах было что-то рабское... они всегда больше всего тосковали по рабству”.

Что происходит в этом рассказе? Герой вместе со своим старым отцом приезжает в чужой город, чтобы отдохнуть или просто развеяться. На самом деле он ищет „актера”. Потом оказывается (насколько я понял), что „актер” это он сам и ищет самого себя. Внешне ничего примечательного не происходит, кроме того, что отец внезапно умирает от инфаркта. Актер продолжает рефлексировать, вспоминать, грезить („сон стоя”)...

Можно было все это – рассуждения (если можно так сказать), мелькающие образы, ретроспекции, предчувствия, отрывочные описания ощущений – рассматривать просто как проявление аномального сознания, как клиническую патологию. Но это не совсем так, не так просто, ибо сам актер возводит это в другую, более широкую категорию: „Актеры всегда, как в жизни, так и на сцене, были единомышленниками сумасшедших”. Понимать это, по всей видимости, надо еще шире: не „актер”, а „артист”, то есть человек искусства, художник.

Что ж, никто сегодня уже не скажет, что это не интересно, не важно, что это не есть предмет литературы („большой”, „настоящей”, „здоровой” и т.д.), не только по-

тому, что „теперь, – как замечает полушутя Эндель Нирк, – слава богу, кажется, все мы не так уж безнадежно нормальны“* (*Эндель Нирк. О нетрадиционной прозе. „Сирп я вазар“ („Серп и молот“), 3 июня 1977.), но и по той причине, что сегодняшнее искусство заставило нас, советских критиков, внимательнее вглядываться, глубже вдумываться в то, что вне нормы, против нормы, что явно выходит за рамки „среднестатистической“ нормальности.

Все это, естественно, сказывается в художественной форме „Актера“. Слова Т.Готье мне вспомнились и потому, что там именно рассудок пишет мемуары безумия. Рассудок художника не покидает и автора этой вещи.

Мне даже показалось, что Вахинг все время думает о форме, никогда не перестает думать о ней. Это само собою неплохо (так, наверно, поступали все мастера). Плохо то, что это заметно.

Я уже сказал о случайных ассоциациях („непонятных“) и в принципе не намерен упрекать автора за них. Случайные ассоциации порой приобретают значение прозрения, когда они... поют.

Говоря суше, когда эти непонятные случайности становятся закономерностью, как у Пастернака „Ржакс и Мучкап“, значение которых неведомо подавляющему большинству его читателей.

А здесь ни „ручной мяч“, ни „тыква“, ни „Лезве и Саава“ не приобретают этой обязательности (или, говоря словами Мати Унта, „не завораживают“).

Это, конечно, частности, но в них мне видится более общий признак.

Конечно, Вахинг тоже мастер и, между прочим, не только „своего дела“. В „Актере“ он превосходно доказывает, что может не только стенографировать сбивчивый, разорванный поток сознания своего героя, но и работать по-старому – „облекать в повествование“ свою речь, то есть делать то, что, по свидетельству эстонских критиков, меньше всего интересует нынешних молодых писателей.

Так что дело здесь не в уровне формального мастерства, а в чем-то более существенном, внутреннем.

Критики (в частности, эстонские) сегодня все чаще и чаще говорят о духовности.

И в рассказе Вахинга многое именно о духовной жизни, о жизни духа много, даже чрезмерно. Я не из тех, кому не по сердцу такая чрезмерность.

Но всему этому, на мой взгляд, не хватает одного атрибута духа, самого главного – любви.

И не только „день“ героя, но и книга автора кончается „без любви“. Речь идет, конечно, не об отсутствии любовной интриги, но о том отношении к жизни, когда отсутствует „во имя“. Хотя, как уже было сказано, и это тоже подмечено самим автором, и не мне ему об этом толковать.

Отсюда такая пустота, зыбкость, отсутствие „основательности“, ощущение того, что „жизнь навязана и необходима“.

Как художник, Вахинг силен жгучей, фанатичной верностью правде. Но ведь цель искусства, творчества, вообще любого духовного действия не только истина, но и добро и прекрасное. А я в этом рассказе не увидел не только реализацию этих начал, но их настоящую потребность – только лишь проблески, и то „не настоящей“ жажды.

Есть в „Актере“ одно место, где происходит вспышка сексуальной откровенности. Читая этот пассаж, мне вспомнился сон Свидригайлова из „Преступления и наказания“. Не столько потому, что они внешне похожи, а оттого, что они внутренне очень разные.

Мне трудно определить – чем. Чем-то таким, что есть в сне Свидригайлова, что, в сущности, и заставляет его убить себя и что начисто отсутствует в сексуальных галлюцинациях Актера.

Я упрекаю не автора, меня угнетает действительность, которую он воспроизвел (духовно-эмоциональный мир его героя), ибо я почти целиком уверен в достоверности („неконструированности“) этой действительности.

Кстати, о любви. Меня поразило, что ни в одном рассказе этой книги я не увидел такую ее разновидность, как любовь к родине (в данном случае к Эстонии), к народу (в данном случае к эстонскому). Принимая участие в обсуждении этой книги, я даже вознамерился спросить у молодых эстонских писателей: неужели у вас все в порядке? Неужели это чувство не волнует вас, не будоражит ну хотя бы в той степени, как некоторые интимно интеллектуальные переживания ваших героев?

„Патриотизм“ встречается здесь только в отрицательном контексте. Это вначале мне даже импонировало, потому что такие слова очень часто профанировались в литературе (это я уж знаю по своей, родной). Но неужели для них так и не оставалось позитивного контекста? Неужели это слово в некотором смысле не актуально для вас, дорогие молодые эстонские писатели?

Вот о чем мне хотелось спросить.

Я представитель такой духовной среды, в которой литература всегда мыслилась как средоточие, как арена непрестанной борьбы за самосохранение, то есть за сохранение самых совершенных идеалов национального существования.

Литература тоже война – самая большая, самая честная, самая ожесточенная, самая бескомпромиссная. Это впитано мной с малых лет и навсегда.

Были Столетняя война, Отечественная, говорили о „Холодной“, а в конце 30-х годов кто-то придумал такое: „Странная война“.

Так вот, мне кажется, что нынешние молодые эстонские (и не только эстонские) писатели как-то странно ведут свою „войну“.

И многое из того, что мне приходится читать в последнее время и на эстонском, и на литовском, и на русском, и на грузинском, так и просится быть названным „странной литературой“.

Да, именно „странная литература“. Может быть, кое-что в ней нарочно остранено, то есть манерно, умышленно запутано...

Остранение – старый прием.

В России и Грузии это культивировалось еще в пору символизма.

Однако остранение (как прием) в той прозе, о которой сегодня идет речь, присутствует лишь в виде составного элемента.

То, о чем я говорю, не прием, не художественное средство, а нечто гораздо более жизненное, глубинное. Это склад души и ума, отражающий склад самой действительности.

Итак, „странная литература“ лично для меня – реальность, возникшая в лоне нашей жизни, времени, эпохи.

Поэтому я за то, чтоб ее принимали всерьез.

Единственное, чего я боюсь и во что очень не хочется верить, это – как бы в основе такой литературы (наподобие той „странной войны“) не лежала подсознательная установка или – тем более – осознанная позиция пораженчества.

Я не большой оптимист, но я очень уважаю эстонскую литературу, очень рассчитываю на эстонских писателей и ни в коем случае не хочу так думать.

Мне кажется, что составители этого сборника (Малленэ и Салури), труд которых заслуживает самой высокой оценки, поступили правильно, когда в конце книги поставили „Голый берег“ Мати Унта. Потому что это произведение если не венчает, то во всяком случае многое разрешает в этой книге, ставя точки над многими „и“.

Во-первых, в художественном плане: „Голый берег. Ни одной конкретной приметы. Безымянная земля. Безразлично какая страна в средних широтах“.

Это ключ к тому художественному стилю, который доминирует в книге.

Во-вторых, такой художественный способ не случаен. Он концептуален по своему происхождению, потому что в той же повести мы читаем: „Ничей человек на ничейной земле, как поется в песне“.

Что это? Эстонский вариант современной романтической отчужденности от земных, локальных пут? Шаг вперед к полному раскрепощению человеческого духа от „земной обузы“ или признание в его неспособности, несостоятельности перед жизнью, перед земным призванием человека? Одним словом: хорошо это или плохо?

Может быть, в сравнении с чем-то – хорошо, лучше. Но мне лично страшно с этим примириться. Потому что после примирения с этим начинается не новая жизнь, не инобытие духа человеческого, а его небытие – „ни вкуса, ни запаха“, как сформулировано самим Унтом.

Повесть Мати Унта я читал с самым большим внутренним напряжением. Дело в том, что именно в ней раскрылось наконец то, что мне мерещилось во всей книге, начиная с Валтона и Вахинга. Именно в „Голом берегу“ я почувствовал дошедшую до крайности жажду не просто любви (нормальной, элементарной), не только любви вообще (как она выглядит в

„Актере“ Вахинга), но великую тоску о настоящей любви, то есть о любви к людям, к ближнему, к человечеству и, что в данном случае особенно знаменательно, о любви к родине.

Здесь это как постоянная скрытая тема, которая, однако, временами вырывается наружу. Сначала мы читаем такое: „Кое-как оконченный университет, неверная жена, неопределенность понятия нации, испорченные зубы“... и т.д. (герой характеризует себя). Затем: „Что может знать какой-то редактор телевидения о нашем летнем празднестве, о нашей великой жажде любви. Этого ни один нормальный человек не в силах понять“.

Линия „нации“ и линия „любви“ постепенно стягиваются в один узел. И вот под конец все как будто становится на место: „Я узнавал свою родину. Завтра я смогу сказать, что вчера видел Эстонию, за которую боролись, умирали, писали, мечтали, предавали, выходили замуж, иронизировали, возделывали поля, сходили с ума, рожали детей, занимались обновлением языка и искусством кино. За которую жили“.

Правда, я вначале был обманут, приняв все это за чистую монету, не ведая, что здесь вкраплена цитата из другого произведения и что Унт ее пародирует. Иронию-то я сразу уловил, но не знал про ее технику. Однако, даже узнав об этом, я не могу избавиться от чувства трагизма, овладевшего мной при первом чтении (потом я несколько раз перечитывал всю страницу).

Следует ли здесь морализировать? Вряд ли.

Никто, по-моему, так хорошо и так точно не знает, в чем причины той беды, того порока, который разъедает нынешнюю молодую эстонскую прозу, как это знают сами молодые эстонские прозаики (не только Вахинг и Унт, но и все без исключения).

При обсуждении книги на Совете по эстонской литературе в СП СССР (ноябрь 1978) выступивший в конце Арво Валтон спросил у своих русских коллег: „Почему вас удивляет, что эстонская литература есть эстонская литература? Мы же не удивляемся тому, что, например, русская есть русская!“.

Эту литературу в самом деле с другой не спутаешь. Только не по тем, по-моему, признакам, которые обычно ей приписываются.

О.Йыги пишет: „Разве не отмечалось иногда в связи даже с новейшей эстонской литературой ее известная холодность?“.

Рейн Салури, цитируя О.Йыги, сам еще больше сгущает краски: „Чуть ли не каждая вторая статья об эстонской литературе полна намеков на холодную сконструированность литературы“.

Итак, „холодность“ и „сконструированность“... Я не могу разделить такой взгляд.

Во-первых, о какой „холодности“ можно говорить в связи с „Актером“ или „Голым берегом“, где все горит, жжет?.. И во многих других произведениях этой книги внешняя сдержанность очень часто лишь форма, которая подчеркивает внутренние метания.

„Сконструированность“ в этой книге, безусловно, присутствует, но лишь в узком смысле, как признак техники некоторых (правда, довольно большого числа) произведений. По большому же счету здесь главное и существенное не конструирование, а то, что все это (или почти все это) в действительности есть литература бескомпромиссно точных, беспощадно правдивых констатаций.

Вот что, на мой взгляд, является действительно отличительной чертой молодой эстонской прозы.

И еще. Мне кажется, что иллюзия „холодности“ у многих критиков этой литературы возникает под воздействием иронии – почти постоянной в этой книге тенденции к иронизированию.

Но ирония в такой прозе обязательна. Без иронии современную молодую эстонскую прозу просто нельзя понять, ибо это главный стержень ее интеллектуальности, я бы сказал – также ее интеллигентности в широком и хорошем смысле этого слова.

Ирония, конечно, и здесь не располагает к „теплу“, но она не всегда и не обязательно „холодна“. Во многих своих разновидностях (в лучших рассказах книги) она выступает пылкой, будоражащей, исполненной горячего дыхания страсти и мысли, нередко обжигающей нас, не позволяющей предаваться равнодушному созерцанию вырисовывающегося из этой книги мира.

Как прием, ирония мне представляется самой характерной чертой новой эстонской интеллектуальной прозы.

Самое же большое достоинство психологической установки подавляющего большинства создающих ее художников я вижу в абсолютной их художественной честности, не позволяющей малейшего отклонения в сторону сглаживания, прихорашивания, смягчения.

Чего же боле?!

Как будто большего и невозможно требовать от одной книги. Но тут у такого, как я, читателя, всплывает в памяти блоковское бессмертное непреходящее „во имя“, и все разбросанные в моей статье вопросы, все пожелания авторам этого сборника остаются в силе. Потому что сила этой книги и в том, что она возбуждает новую жажду, новые ожидания, заставляет большего ждать от ее авторов.

III

О современной грузинской прозе мне, по понятным причинам, приходилось думать и писать гораздо чаще, чем о любой другой. Поэтому на этот раз сознательно ограничу себя: коснусь лишь тех явлений, которые, на мой взгляд, созвучны или сопоставимы с привлекшими мое внимание тенденциями литовской и эстонской новой прозы.

Начну не с молодых, а с Арчила Сулакаури, которому недавно исполнилось пятьдесят лет, ибо традиция „ничейной земли“ так же, как и „отклонения от нормы“ в грузинской „новой прозе“, берет начало именно от него.

В конце пятидесятых годов появился его рассказ „Волны стремятся к берегу“, где все происходило именно на безымянном берегу, у которого также не было „ни одной конкретной приметы“. Рассказ сразу „зазвучал“ и впоследствии часто вспоминался критиками (в том числе и мной) как наиболее характерный образец абстрагированной прозы 50-60-х годов, в котором прием символизации играл доминирующую роль.

Однако здесь сразу надо сказать о двух специфических обстоятельствах. Во-первых, рядом с Арчилом Сулакаури

(почти одновременно) выступили прозаики, в поэтике которых главенствующими были не абстрагирование и символизация, а как раз „верность натуре“ – колорит, сочные краски живого предметного мира, то есть, говоря условно, не „эстонский“, а „литовский“ вариант художественного видения и выражения действительности.

Во-вторых, эта традиция не развилась в чистом виде даже в творчестве тех художников, которые вначале потянулись в ее сторону. Исключение составляют, пожалуй, Эрлом Ахведиани с его странными „сказками“ и Владимир Сихарулидзе – автор нашумевшего рассказа „Десятый свидетель“.

Сам Арчил Сулакаури в своих поздних произведениях – в первой части романа „Золотая рыбка“ и в целом ряде рассказов – лишь частично прибегал к способу конструирования символов, больше заботясь о собственно реалистическом плане, в частности о многостороннем раскрытии характеров.

Весьма примечателен в этом смысле пример Чабуа Амирэджиби. В его романе „Дата Туташхия“ есть несколько глав, которые в основном построены на иносказании, сюжет их целиком „придуман“ и содержит в себе всячески акцентированный переносный смысл. Такова, в частности, та глава 1-й части романа, в которой действие происходит в сельской больнице (характерно, что это вместе с тем одна из самых психологически насыщенных глав).

Однако в целом концепция этого романа зиждется не на сугубо условных (иносказательных) коллизиях, а на широко отображенном богатейшем жизненном материале, сохранившем в этом произведении свою свежесть и достоверность.

В своей последней крупной вещи – повести „Лука“ – Арчил Сулакаури сделал новый и весьма знаменательный, на мой взгляд, шаг, вплотную приблизив друг к другу мир символики и мир реалистической образности.

В новом же (втором) романе Отара Чиладзе „Каждый встретивший меня“ принцип взаимопроникновения символа и предметного образа стал определяющим принципом его поэтики.

Одним словом, если проследить главные художественные тенденции грузинской прозы с конца 50-х годов до

наших дней, то станет ясно: два выделенных нами потока не только мирно сосуществовали (на равных правах), но и часто взаимно пересекались. А в самое последнее время (особенно в романе О.Чиладзе) мы стали свидетелями их органичного слияния.

В последней повести А.Сулакаури есть один мотив, одна сюжетная линия, с которой лично для меня связано возникновение той тенденции, которую я условно (и, видимо, не совсем точно) определил „отклонением от нормы“.

Носителем этого „отклонения“ здесь выступает заключенная в доме душевнобольных девочка по имени Мтвариса (что по-грузински значит „дочь луны“).

Должен признаться, что я в свое время недооценил значения этого образа. Чисто вкусовые побуждения заставили меня усомниться в органичности связанной с этим образом линии, которая показалась мне искусственной, выдуманной.

Сейчас легче увидеть, что возникновение этого образа, несущего в повести особую нагрузку (именно Мтвариса открывает глаза юному герою произведения на мир истинных нравственных ценностей), было далеко не случайностью – не прихотью одного художника. Тенденция выхода за рамки нормы (среднестатистической нормальности) со временем приобрела довольно четко очерченные формы.

Характерно, что такой интерес (к аномальному, исключительному) проявился в творчестве молодых писателей, очень не похожих друг на друга.

Исключительный, единственный в своем роде, ни на кого (из „нормальных“) не похожий герой стоит в центре рассказов Тамаза Бибилури („Маска“), Георгия Баканидзе („Сорок дней и сорок ночей“), Мераба Абашидзе („Скорее факелы, Квазимодо!“).

В первом – это деревенский шут, нечто среднее между юродивым и скоморохом. Во втором – мальчишка, не сумевший свыкнуться с нормальной обстановкой ремесленного училища-интерната, в третьем – взбешенный карлик.

Они стоят в центре этих рассказов не только в том смысле, что это главные их герои, но и в том, что вся окружающая действительность фактически увидена их глазами и увиденное раскрывается в самых неожиданных красках.

Так, бежавший из интерната мальчик на пути к родному дому (куда ему, естественно, приходится пробиваться втихомолку, на буферах товарных поездов), встречает такие знаки „внимания“ к себе, которые приводят в ужас.

Благоразумие взрослых, пытавшихся сбросить мальчика с ночных поездов, оборачивается чудовищной жестокостью.

„Точка зрения“ карлика (из „Квазимодо“) позволяет ему видеть скрытую для других подноготную человеческих взаимоотношений с такими страшными деталями, от которых очень легко стать убежденным мизантропом.

Однако во всех случаях внешнее озлобление героев имеет своей основой не черствость и пустоту, а безответную потребность чуткости, участия, любви, то есть истинно человеческого отношения.

Болезненная ранимость открывает им (этим героям) глаза на трагическое отсутствие этих элементов в том объеме, который необходим для гармонического развития подобных им по складу души личностей.

Их терзает не столько порыв мстительности, жажда отмщения за пережитое, сколько неистраченный, не удавшийся им шанс реализовать запас человеколюбия, заглохший под тяжестью внешнего давления прекрасных порывов души.

Особенно выпукло это ощущается в „Маске“ Тамаза Бибилури, где герой под конец, саморазоблачаясь, изливает всю меру (долго и тщательно скрываемой от посторонних глаз) нежности. Grimасы шута стираются, и на их месте проступают ясные черты человечности.

Таким образом, „отклонение от нормы“ в грузинской молодой прозе стало не способом отчуждения от нормальной этики или полного разрыва со здоровыми устоями нравственности, а чем-то вроде новой призмы, через которую была четче увидена нехватка этих нравственных ценностей в окружающей „нормальной“ реальности.

Мы сослались на три произведения, которые (это следует повторить) очень не похожи друг на друга по своей стилистике.

Степень „отклонения“ в них тоже не одинакова, но последнее (выход за рамки нормы) в этих рассказах прослеживается как тенденция, как своеобразный критерий для оценки жизни, для суда над ней, над социально-нравственным поведением людей.

Самым же совершенным и значительным выражением грузинского варианта этой тенденции мне представляется рассказ безвременно погибшего молодого писателя Джемала Топуридзе „Диоскурия“, опубликованный (посмертно) в одном из прошлогодних номеров „Цискари“ и недавно отмеченный премией Союза писателей Грузии как лучший рассказ года.

Отклонение от нормы здесь (уже недвусмысленно) связано с патологией. Герой рассказа несет ее в своих генах.

Такое, конечно, не ново для литературы, и в советской литературной науке очень много жестких слов сказано об „упоении безумием“, о „болезненном интересе к нездоровому“ и т.д. и т.п.

Но в данном случае все эти слова сразу отпадают как нечто кошунственно неуместное. Какое там „упоение“ и „интерес“, когда перед нами потрясающая исповедь отчаявшегося от незаслуженной кары, раздавленного, бьющегося в смертельных судорогах юного сердца!

И к каким учебникам или учениям можно отослать это доверительно, бесстрашно исповедующееся нам существо за благоразумными советами, когда на наших глазах делаются убийственно точные удары по его душе? Вот один из них:

„Вернувшийся из школы подросток видит тело повешенного отца. Он взбирается на это уже безжизненное туловище, чтобы достать веревку, не дотягивается, и в какой-то момент от сообщенной отчаянным броском инерции два тела (отца и сына) вместе раскачиваются под потолком“.

Мне трудно писать, потому что я хорошо знал автора этой повести и не подозревал, что он нес в своем сердце такой ад. Не знаю, напечатал бы ли он сам этот рассказ. Во всяком случае так скоро, как это было сделано уже без его ведома. Но то, что он сообщил своим будущим читателям, не просто ошеломляет, а заставляет по-новому настроиться, под новым углом зрения рассмотреть всю нашу молодую литературу. „Приходилось ли кому-нибудь из вас вот так раскачиваться на теле своего отца?“

Это, конечно, тоже „ирония“. Но ее состав не поддается ни одной старой классификации. Прежде всего она ничего общего не имеет с так называемой романтической иронией.

Потому что здесь налицо нечто абсолютно реальное, жизненно достоверное, насколько вообще это возможно и мыслимо в художественной литературе. Появление рассказа Джемала Топуридзе было в какой-то мере (литературно) подготовлено, что я уже постарался показать. Но именно этот рассказ должен стать той межой, с которой мы уже не можем по-старому относиться к „второстепенным“ тенденциям нашей литературы. Ничто, никакие благие намерения, ни одно благоразумное соображение не может уже убедить нас, что это не самое главное, не магистральная линия, не основная тематика и т.д.

Потому что здесь речь идет о молодежи, о молодом поколении, о духовной реальности молодого человека наших дней, который, несмотря на исключительность своего психического склада и своей участи, все-таки плоть от плоти этого поколения.

Исключительность здесь выступает как антиномия не типичности, а именно среднестатистичности, раскрывая перед нами то, чем реально чревата наша действительность.

Я не могу пересказать содержание рассказа, потому что его нельзя переписывать другими словами и словосочетаниями, другим ритмом и интонацией.

Напомню только, что герой гибнет при автомобильной аварии. Но не так, как герой „Певчего дрозда“ Отара Иоселиани, попавший в праздное городское коловращение, а как отмеченная роком личность, на которую неотвратимо надвигается катастрофа.

Сколько людей любило Тбилиси, его веселье, задор, бесшабашность...

Герой Джемала Топуридзе тоже внешне веселый парень с юмором, с „изюминкой“, но посмотрите, многоуважаемые любители тбилисского колорита, как, чем, с каким сердцем живет один из юных граждан этого города!

Героя рассказа все время кто-то окликает...

Сейчас я вспомнил, что давал ему и его друзьям читать машинописный текст рассказа молодого литовского писателя Климаса, в котором описывается один день вильнюсских алкоголиков.

Помню, как им понравился этот рассказ, как все смеялись. Мне кажется, что сегодня я лучше понимаю причину его веселого смеха.

У Климаса все это выглядит легче, нет, не легко, а именно л е г ч е.

Взаимоотношения отца и сына напомнили мне также „Актера“ Вайно Вахинга – некоторыми оттенками. И иронии в этом рассказе немало, не только особой, но и ее обыкновенной разновидности. Я не в силах передать всего. Но при чтении обратите внимание на тот эпизод, когда дедушка героя сразу после похорон отца венчается (да, буквально венчается) с какой-то случайной старухой.

Помните романтическое венчание Мери Галактиона? Так вот полюбопытствуйте, узнайте еще одно нечто грузинское.

Все падает вокруг героя Топуридзе. Но кто главный враг, кто архипалач? Не только гены. Все дорогое его сердцу подвержено уничтожению или поражению от пошлости, от гнусного бессердечия. Так погибает, в частности, его последняя любовь – родной дядя, приютивший бежавших от взбесившегося в своем животном эгоизме деда. Пошлость в последнем эпизоде его биографии предстает в своем частном виде как „подвальная“, но за ступенями подвала стоит тень другой, более страшной и универсальной.

Что ж, наверное, спросят: нет (неужели?) такой силы в мире, природе, обществе, которая могла бы приостановить все это наваждение?

Есть, конечно! К великому нашему счастью, есть: например, этот рассказ Джемала Топуридзе, исполненный светлой, могучей, беззаветной любви к людям, бесконечной влюбленности во все чистое, истинно человеческое, во все, что не может жить в пошлости и лжи, что не только непримиримо – физически несовместимо с ними. Ведь герой этого рассказа, несмотря на его страшный недуг, делает все (и не только в меру своих возможностей, но фактически переступая через эти пределы) для другого страждущего человека. Ведь, в сущности, весь смысл его сознательного движения, когда он начинает по-настоящему активно действовать, в том, чтобы облегчить чужую участь, и погибает он при исполнении своего человеческого призвания (а не „долга“, потому что человек в его положении субъективно никому ничего уже не „должен“).

Как бы мне, говоря об этом рассказе, не сойти на рельсы сентиментально-назидательных тирад, как бы никто не по-

думал, что речь идет о чем-то вроде рождественского подслащенного рассказа с морализацией в „пользу бедных“?

Ни капли меда. Самая горькая правда, ничем не прикрашенная, ничем не разбавленная.

Правда и все!.. Глубинная, незамутненная. Вот единственный умопостижимый принцип этого рассказа.

Мастерство, манера выражения, изобразительность, язык – все это, конечно, участвует, работает, делает свое дело, но как-то незаметно, на заднем, невидимом плане.

От „художественности“ – ни следа. Хотя все пересказанное здесь (верьте мне!) отнюдь не документально и лишь в трансформированном виде воспроизводит настоящую жизнь.

Почему же от всего этого кошмара и полной, казалось бы, безысходности (положения, в которое попал один, по крайней мере, наш современник) все-таки веет каким-то теплым, родным (в широком человеческом смысле этого слова) дыханием?

Трудно сказать. Многое, наверно, способствует такому ощущению. Но мне все-таки кажется, что здесь наиболее существенно одно почти невероятное обстоятельство.

Ничем не облегченная безысходность одной жизни, одной судьбы оборачивается (в силу особого внутреннего склада их носителя) повелительным, непререкаемым указанием на единственный выход.

Как же определить последний? По-старому – это, конечно, любовь, любовь к ближнему, любовь к правде, любовь к справедливости, любовь к страждущим...

По-новому? В сущности – то же самое, но с некоторым акцентом на оборотную сторону заповеди: жгучая, неистребимая ненависть к нелюбви, к неправде, к неистине.

Рассказ Джемала Топуридзе с точки зрения жанра или стиля можно толковать по-разному. Некоторым он может показаться „сентиментальным“, другие обратят внимание на „поток сознания“, третьи, возможно, найдут даже элементы „параболической“ структуры, четвертым бросятся в глаза натуралистические тенденции.

Для меня это патетическая литература в собственном, действительном, современном смысле.

Таков, на мой взгляд, грузинский вариант „отклонения от нормы“, в его совершенном, конечно, но уже не только же-

лаемом, уже не только должном (по предписанию критиков и моралистов), а в совершенно реальном, художественно достоверном проявлении.

И это знамение времени, и бл рассказ Джемала Топуридзе – органичная часть целого, именуемого грузинской молодой литературой 70-х годов.

Эту литературу двигает вперед не ласкающий слух и утешающий сердце голос умеренно благоразумных полуистин, а пламенный зов не терпящей никаких примесей целомудренно бескомпромиссной, чистой правды.

Мне уже приходилось констатировать, что для этого поколения главное не в прокламировании уже открытых истин, а в поисках неоткрытого, не в проповеди, а в углублении, анализе, и что большинство его представителей (как и в Эстонии, Литве) самую большую ценность в литературе – больше прекрасного, больше добра – видит именно в правде, в абсолютной правдивости утверждаемого ими мира.

Здесь следует добавить, что для лучших, ярчайших, талантливейших из них правдивость (по извечной логике искусства) в действительности оказывается средством для добычи неподдельных крупиц добра и красоты из недр самой жизни.

Все это говорит о дальнейшем развитии (и вширь и вглубь) концепции гуманизма в современной грузинской литературе, о дальнейшем приближении ее к той форме гуманистического миропонимания, которую Томас Манн определил формулой – „проникающей в глубины и свободный от прекраснодушия, прошедший через все адские бездны страдания и знаний новый гуманизм“.

1979 г.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ КРИТИКА

Критика обычно предъявляет свой счет литературе – предписывает, взыскивает, призывает. Однако мы порой забываем, что каждое из предъявляемых нами требований содержит в себе коварное свойство бумеранга...

Один русский писатель моего поколения, не очень жалующий своих профессиональных ценителей, как-то заметил, что они ему напоминают придирчивого арбитра, который, уютно расположившись под тентом моторной лодки, сопровождает пловца, совершающего марафонский заплыв. Пловец из последних сил борется со стихией, вкладывая в каждое свое движение максимум воли, мужества, умения, а человек с лодки бесстрастно следит, как бы тот не нарушил предписанного стиля.

Когда я пытаюсь представить себе эту картину, перед моими глазами всплывает другой образ: капризно-лукавое лицо „знатока“ с известной картины Питера Брейгеля-старшего. Страшно оказаться в роли такого ценителя!

Критик, по-настоящему уважающий свое дело и призвание, не имеет права на облегчение своего труда, который он делит со своими собратьями по перу. Я думаю, что именно такое отношение к нашей профессии лежало в основе большинства выступлений на недавнем Всесоюзном совещании критиков. Требование знания критиком жизни в самом широком смысле этого слова особенно четко было сформулировано в заключительном выступлении Г.Маркова, в котором выразилось главное направление этого совещания.

Такой нелицеприятный, взыскательный разговор о критике напомнил мне некоторые не очень далекие факты нашей литературной жизни. Природа этих фактов, в сущности, одинакова. Однако каждый из них имел и свои специфические особенности.

В истории грузинской советской литературы были случаи, когда, например, критик „исправлял“ концепцию исторического произведения, не в достаточной, мягко говоря, мере владея лежащим в ее основе материалом, всецело полагаясь на правильность своей субъективно-априорной установки, или когда другой критик, опровергая достоверность выраженного языком поэзии эмоционального содержания, не удосуживался или просто не умел вникнуть во внутреннюю структуру тончайшей материи, именуемой нами интимным миром поэта. Предметом подобных „поправок“ в разное время становились, в частности, такие произведения, как „Арсен из Марабды“ М.Джавахишвили и „Давид Строитель“ К.Гамсахурдиа, которые ныне причислены к классике грузинской советской исторической прозы.

В адрес лирики притязания такого характера предъявлялись чаще, так как некоторые из нас привыкли смотреть на нее как на наиболее легкий (для критика!), не требующий какой-либо специальной подготовки жанр. Так, скажем, Тициану Табидзе ставили в упрек рискованные прозаизмы, Симону Чиковани – чрезмерную сложность поэтики, а Анне Каландадзе – недостаточную конкретность образов.

Все эти термины и определения представляются нам сейчас старыми аксессуарами „проработочных“ рецензий. Однако некоторые рудименты такого отношения к своеобразному миру поэзии сохранились и в наше время. И теперь порой нас очень сильно тянет в этой своеобразности поэтического мышления, манеры, языка усматривать элементарное „отклонение от нормы“.

Но главное, о чем мне хочется сказать в свете особо требовательного ныне отношения к труду критика, состоит не в этом.

В сегодняшней грузинской литературе наблюдается своеобразное возрождение интереса к основе основ нашей общественной действительности – к жизни и делам людей, созидающих материальную базу социального развития. Формы проявления этого интереса многообразны. Сказалось это, в частности, и в том, что сегодня многие из ведущих прозаиков и поэтов находятся в длительных творческих командировках, и места этих командировок крупнейшие индустриальные и сельскохозяйственные районы республики.

Признаком такой возросшей целеустремленности в самой литературной критике мне представляется то особое внимание, которое уделено в нашей периодике произведениям, явившимся плодом непосредственного обращения к этой важнейшей, фундаментальной теме советской литературы.

Знаменательно, что во всех статьях, посвященных этим произведениям, общим критическим постулатом прозвучали по-новому акцентированная убежденность в непосредственной деятельной сопричастности литературного процесса к событиям общественной жизни, точнее, к тем явлениям трудовой, производственной деятельности советского человека, которые существенно воздействуют на его социальную психику и нравственность. Все эти статьи проникнуты пафосом, характерным для сегодняшней грузинской критики, особенно же для ее молодого поколения, которое сейчас не только активно выступает наряду с более опытными литераторами, но и во многом задает тон.

От изящных портретов, отвлеченных эссе и подытоживающих микромонографий грузинская литературная критика на наших глазах сделала довольно резкий крен в сторону литературной злобы дня, отражающей острейшие, животрепещущие вопросы современности. Она реагирует на литературные факты почти с беспрецедентной для нее незамедлительностью.

И именно здесь, наряду со всеми благами, принесенными этой новой волной, пришлось столкнуться и с тем, что мне представляется одной из самых уязвимых сторон нашей совместной критической деятельности: с недостаточно глубоким, недостаточно конкретным знанием специфического материала жизни, ставящим нас порой в положение „некомпетентных лиц“ при оценке произведений, созданных на основе именно такого жизненного опыта. Быть литератором (все равно – прозаик ты, поэт или критик) – значит находиться в бессрочной командировке, и место этой командировки – жизнь народа, гуца социальных событий, самая сердцевина жизни. Маяковский говорил: „Надо, чтоб поэт и в жизни был мастак“. Я уверен, что это не в меньшей, а даже в большей степени касается человека, призванного, между прочим, и к тому, чтобы сверять литературу с ее подлинником.

Специфический треугольник „критик – писатель – жизнь“ имеет еще один аспект, который сегодня приобретает первостепенное значение. Год назад в Тбилиси состоялся объединенный пленум правления Союза писателей Закавказских республик. Были намечены практически наиболее нужные и необходимые шаги в сторону более глубокого взаимопонимания, взаимоуважения, сотрудничества. Думалось и говорилось, в частности, о том, как мы, писатели разных национальностей, можем обогатить друг друга, еще больше расширить культурный горизонт наших читателей, приобщив их к миру многообразия, творимому советскими писателями всех национальностей.

Разговор об этом особенно актуален именно сегодня, когда жизнь все глубже внедряет в сознание эпохальное понятие, определяемое как „новая историческая общность людей – современный народ“, понятие, воплощенное в реальность совместными усилиями нескольких поколений современных людей.

Я убежден, что по-настоящему глубокое критическое мышление как акт творческого самоутверждения всегда содержит в себе черты национальной самобытности. Не только потому, что критический эквивалент художественного процесса, художественной литературы немислим, если критик не пропитан духом этой литературы, не чувствует ее глубинных течений, ее приливов и отливов, не осязает ее живую плоть, если ему недоступны сокрытые движения ее духа. Национальное своеобразие критики улавливается и в других существенных чертах, которые обусловлены также конкретными социально-историческими моментами.

Так, например, когда мы говорим о русской классической критике прошлого столетия, стараясь представить ее себе как нечто целое, при всей присущей ей многогранности, мы, как правило, первым делом отмечаем могучий дух правдоискательства и гражданскую устремленность. У французов той же эпохи нас подкупает ясность эстетических критериев, окрыленный высоким вдохновением рационализм, пластическое восприятие образов поэзии и соответствующая всему этому ясность, четкость самого образа критического мышления...

Но вернемся к современности...

Читателя может заинтересовать, как я смотрю с этой точки зрения на своих соотечественников.

Крупнейших грузинских критиков XX века, труд которых мы сегодня имеем возможность подытожить, характеризует своеобразное тяготение к свободному, не скованному твердыми критическими догмами течению мысли. А также некоторая пламенность, некоторый артистизм, особая эмоциональная убежденность.

Но есть и другой аспект, который также не следует упускать из виду: критику, как и литературу, как и всякое искусство, как и саму жизнь, делают яркие индивидуальности. Существуют звезды, сияющие в продолжение миллиардов световых лет, существует светлячок, который светит нам лишь несколько мгновений. Главное – чтобы был свет, было свечение, которое мы воспримем как знак жизни, горения, как свидетельство хоть и самого маленького, но все-таки чуда.

Какие светлые умы, какие не похожие друг на друга творческие индивидуальности закладывали основы советской критики!

Никто из нас не станет отрицать существования таких индивидуальностей и в наши дни. Но как часто вместе с тем мы попадаем под взаимное – отнюдь не благотворное – влияние, как часто повторяем друг друга, повторяем не только отдельные слова и мысли, но и целые структуры, которые рождают невероятное количество вариаций, перепевов или малооригинальных аранжировок!

Надеюсь, меня поймут правильно. Речь идет не о поощрении мании оригинальничания или склонности к рожденным литературной модой стилизациям... Все это упирается в гораздо более серьезные явления и проблемы современности.

Критика более всех других видов литературного творчества подвержена воздействию той разбушевавшейся вокруг нас стихии, которую мы называем потоком информации.

Именно литературной критике больше всех грозит опасность распылиться и сгинуть в этом водовороте, превратиться в нечто столь же безликое, равнодушное к своему содержанию и поэтому и к форме его выражения, то есть превратиться в прямую противоположность своей сущно-

сти. Для того чтобы устоять перед этим нахлынувшим на нас потоком, она тщетно будет искать иллюзорную бухту спокойствия, так как таких убежищ завтра или, во всяком случае, послезавтра практически не станет... Единственное ее спасение в надежном якорю, а также в возможности так оснастить свою шхуну, чтобы эти волны не могли швырять ее по своему произволу, чтобы творческая воля и разум оказались сильнее стихии. Речь идет о чувстве внутренней самостоятельности и о творческом начале в труде критика, способном растворить в себе и подчинить своему диктату этот внешний материал, сохранив тем самым самостоятельную ценность собственно критическим поискам и открытиям.

Наконец, я хочу сказать еще об одном знаменательном явлении в сегодняшней грузинской критике.

В последнее время в выступлениях наших литераторов на первый план выдвинулись проблемы этического содержания. Такое тяготение выявилось в разных формах. Так, в книгах Г.Маргвелашвили и Р.Тварадзе, посвященных творчеству Галактиона Табидзе, конкретное содержание нравственных вопросов современности раскрывается посредством скрупулезного анализа структуры образов и творческой лаборатории поэта. В работах А.Бакрадзе в центре внимания оказалась социальная подоплека психологии новых героев грузинской прозы. А в критических этюдах Г.Канкава прослеживаются многообразные формы лирического преломления сдвигов, происходящих в этическом мире современного человека. В статьях Георгия Гачечиладзе та же проблематика исследуется с привлечением богатого опыта классической реалистической литературы прошлого столетия (в частности, путем ее сопоставления с нравственными исканиями Ф.М.Достоевского), а в серии критических очерков З.Абзианидзе тенденции современной поэзии рассматриваются в плане актуальных вопросов социалистического гуманизма. Самое характерное в этих работах то, что проблемы нравственности выступают в них не в поверхностно-схематической трактовке, толкуются не отвлеченно, а с серьезным намерением проникнуть в самое их нутро, в самую суть их общественно-психологических основ.

Все это представляется мне также знаменем времени.

Следует сказать, что люди моего поколения (во всяком случае, многие из них) пришли в грузинскую критику с некоторым предубеждением в отношении так называемого социологического метода в литературоведении. Эта идиосинкразия имела, безусловно, свои естественные причины, но оправдания ей, естественно, не нашлось. Жизнь сумела убедить нас в том, что в обществе, в котором мы живем и работаем, в самом деле функционируют разные социальные интересы.

Сражались две психологии. Это была борьба между новым, социалистическим сознанием и сознанием мещанским, консервативным, сознанием, которое делало все, чтобы выжить, продлить свое существование, и ради этого рядилось в самые что ни на есть передовые, эпохальные, прогрессивные одежды.

Я не социолог по профессии, но в мелкобуржуазной психологии кое-что разумею и как критик эту самую мелкобуржуазность усматриваю не только в эстетическом эгоцентризме, в анархических умонастроениях, аполитичности или снобизме, но и в других, не менее характерных приметах ущербности.

Когда советский литератор видит благоденствующее зло и благодушно молчит, он не литератор, а самый обыкновенный обыватель.

Было время, когда обывателя тянуло к аристократии. Мещанин во дворянстве смешон. Но тот же мещанин в литературе выглядит зловеще, потому что он дискредитирует в глазах общества ту сферу духовной жизни, без уважения к которой любое общество теряет основные моральные ориентиры, теряет веру вообще во всякую духовность и начинает поддаваться убийственному для него равнодушию, нравственному релятивизму.

Было бы нечестно утверждать, что грузинские писатели, в частности грузинские критики, в целом не смогли устоять против этого.

Однако подобные настроения роковым образом сказались на психике людей, представления и принципы которых по весьма уважительной причине не приобрели к этому времени должной устойчивости.

В повестке дня нашего совещания стоял вопрос и о воспитании молодых литературных кадров.

Так вот я хочу сказать, что мы еще не научились правильно, разумно работать с молодежью. Не научились понимать, как малейшая фальшь в нашем голосе может свести на нет силу самых прекрасных слов. Не научились той особой чуткости, той щепетильности, которые от нас требуются.

Бывало, что талантливый, умный, по-настоящему необходимый литературе, необходимый для ее развития, для ее дальнейшего продвижения вперед молодой писатель оставался в стороне от этих процессов, от реальной литературной борьбы, обрекая себя на положение белоручки, потому что он не желал марать руки, потому что участие в этой борьбе представлялось ему ниже его достоинства, а его место занимала активная посредственность, у которой отсутствие литературных способностей компенсировалось тем, что он был способен на все ухищрения, не имеющие отношения ни к литературе, ни к нашим общественным задачам.

Вот мы и пришли к вопросу вопросов, имя его – наш завтрашний день, наша смена.

Совещанию, которое мы провели, у нас, как, наверное, и в других республиках, предшествовали плодотворные встречи грузинских критиков. Состоялся серьезный, довольно острый, хотя далеко и не заверченный разговор.

И следует сказать, что тон в этом разговоре задавали молодые. Дело не только в том, какой это был тон, вернее – какие были тона. Этот разговор убедил нас, что сражение продолжается, что борьба, о которой идет речь, приобрела новые формы и не утратила своей остроты.

Между прочим, молодой критик, который выступил последним в прениях, завершил свою речь изречением одного очень умного человека современности. Смысл этого изречения или, вернее, этой притчи такой: у каждого народа есть свои представители перед всевышним. И вот наступает момент, когда всевышний собирает этих представителей и задает им несколько вопросов. Народы, представители которых смогли ответить на вопросы, продолжают жить, другие же обречены на прозябание или смерть.

В наше время сформировался новый тип критика, который ничего общего не имеет с бесстрастным ценителем.

ем литературы, выставяющим баллы за „технику“ и „артистизм“, воспринимающим жизнь преимущественно через мир искусства. Сила нашей критики, настоящая сила слов, понятий, принципов, средств, которыми она располагает, измеряется степенью ее истинной близости к жизни; полезный коэффициент ее воздействия на развитие литературы соответствует ее кровной заинтересованности реальным ходом общественных событий. Мы, советские критики, имеем серьезные полномочия от общества, которое представляем. Время с нас спрашивает строже, чем с других, требуя только точных, исчерпывающих ответов. От них зависит не только наша собственная судьба, но и судьба всего, что стоит за нами и что нам дороже собственной жизни.

Это и наши убеждения, и идеалы, и живые люди, это новый, проходящий строжайшее испытание историей современный склад сознания – новая человеческая действительность, за духовный облик которой мы несем особую ответственность.

1974 г.

ИССЛЕДУЯ НЕПОВТОРИМОЕ

В последнее время "внутренние дела" критики все чаще оказываются в центре внимания современных литераторов. Именно этой внутренней проблематике были посвящены, в частности, выступления В.Ковского, Вл.Гусева и В.Камянова в № 4 „Вопросов литературы“ за 1976 год. Их статьи касаются разных аспектов сегодняшней практики советских литературоведов, и вместе с тем в каждой из этих статей почти в равной степени присутствует как раздумье над пройденным, накопленным, так и мысленное обозрение грядущих перспектив.

Это естественно.

Перед каждым профессиональным цехом время от времени возникает насущная задача пересмотра собственного хозяйства, задача проверки и совершенствования профессиональных „инструментов“ и средств, а стало быть, и профессионального мастерства.

Жизнь показала, что любое предвзятое отношение к новшествам в этой области, любой консерваторский пред-рассудок приводит к застою, а затем вызывают авральные настроения, вынуждают впопыхах наверстывать упущенное.

Такие предрассудки у нас, в сущности, изжиты, во всяком случае позиция нетерпимости к любому роду „инакомыслия“, имеющая основой старый наказ: „Все, что не от бога – от лукавого“, – успела вполне дискредитировать себя.

Весной этого года, в самом начале апреля, мне пришлось участвовать в работе IV конгресса МАЛК в Лиссабоне.

Главный вопрос повестки дня касался проникновения разных наук – социологии, этнологии, лингвистики, семиотики, психологии – в современную критику.

„Не приведет ли стремление к научности к некоторой дегуманизации критики?“ – спрашивали нас устроители

лиссабонской встречи в предварительно разосланном вопросе.

Конгресс проходил в уютном зале большого дворца в стиле модерн, из стекла и бетона.

А вокруг все бурлило в ожидании выборов 25 апреля. Конечно, то, что происходило в этом зале, по сравнению с внешними событиями выглядело бурей в стакане воды.

Но буря все-таки была.

Борьба шла главным образом между структуралистами и антиструктуралистами.

„Южане“ (в основном португальские ученые-филологи) выступали „про“, „северяне“ (особенно представители Соединенных Штатов Америки и Бельгии) – „contra“.

Представители советской школы литературоведения этому спору противопоставили принцип всестороннего комплексного изучения литературы.

Нас слушали внимательно. Чувствовался живой интерес к тому, что сегодня происходит в многонациональной советской литературе, в частности в критике.

Идея комплексного исследования литературы все решительнее заявляет о своих правах не только в теоретических работах, но и в конкретной деятельности критиков всего мира.

Не страшно, что в большинстве случаев эта идея пока что претворяется не в идеальной целостности „комплекса“ или хотя бы в равномерном развитии ее составных частей, что могло бы сразу гарантировать гармоничное слияние добытых разными учеными позитивных результатов в той или иной области.

Примеры, подобные совместному анализу „Кошек“ Бодлера, сразу с двух точек зрения проделанных одновременно этнологом (Леви-Строссом) и лингвистом (Р.Якобсоном), крайне редки.

Приближение к идеалу „комплексности“ чаще осуществляется от обратного. Большинство литераторов (как ученых, так и критиков) в настоящее время занято углублением в отдельные области, исчерпыванием отдельных сторон.

Словесное искусство рассматривается с самых разных точек зрения, и полученные с этих разных точек данные

порой не только разноречивы, но и явно антагонистичны (о фактах такого антагонизма – позже).

Я хочу поделиться с читателями кое-какими соображениями, навеянными программой лиссабонского конгресса, а также конкретным опытом той литературной среды, в которой я работаю.

Речь пойдет о реальных судьбах вышеупомянутых наук, которые, утвердившись сначала в теории литературы, просочились затем в критику, и о том, как они себя выявили в этой последней области.

Социология, как основа идейно-классовой оценки содержания литературных явлений, с самого начала возникновения грузинской советской критики играла направляющую роль в ее развитии.

Были в этой области и некоторые крайности, а также естественные просчеты, обусловленные незрелостью критической мысли на ранних этапах ее эволюции.

Но в общем передовые социологические воззрения для нас, как и для всей советской критики, оказались точным ориентиром при решении целого ряда сложнейших эстетических проблем.

Последнее время в грузинской критике особое внимание уделяется важнейшим вопросам социальной этики и их преломления в литературе. Именно под этим углом зрения заново рассмотрены крупнейшие произведения XX века, в этом же аспекте освещается ряд существенных явлений настоящего литературного процесса. Социально-этическая оценка содержания важнейших художественных сдвигов, происшедших в современной грузинской литературе, желание установить нравственный коэффициент их эстетического воздействия, возросшее стремление к прослеживанию конкретных особенностей воплощений в художественную реальность принципов социалистического гуманизма характеризует, в частности, последние работы Г.Маргвелашвили, Г.Канкава, А.Бакрадзе, К.Имедашвили, З.Абзианидзе.

У каждого из этих авторов свой литературный стаж, а также свой критический почерк. Однако налицо и общая, весьма примечательная для наших дней черта – предпочтение, которое они (при всех других отличительных качествах) почти в

одинаковой степени отдают вышеуказанным критериям при анализе и осмыслении литературных явлений.

Такая нацеленность (особенно отчетливо она проявилась в последних статьях А.Бакрадзе о „текущей“ литературе) – результат действия не только внутрикритических тенденций, но следствие влияния объективных жизненных потребностей, то есть тех требований, которые продиктованы конкретными общественно-психологическими свершениями современности. Уточнение нравственных координат, широкий и вместе с тем принципиальный взгляд на горизонты советской гражданственности – характерная черта грузинской литературы наших дней.

Однако такой уклон имеет и свои издержки. Не говоря об отдельных фактах явного упрощенчества в духе вульгарного социологизма, которые сегодня возникают лишь в качестве рудиментов изжитого и связаны главным образом с неквалифицированностью или малоквалифицированностью некоторых работников нашего цеха, необходимо заметить, что даже в работе весьма опытных и безусловно талантливых литераторов нынешний уклон в сторону этики порой осуществляется за счет некоторого сужения собственно эстетических интересов.

Оправданием этому может послужить, видимо, то, обстоятельство, что жизнь порою сама выдвигает в литературе на первый план такие задачи, которые на какой-то срок требуют полной самоотдачи, полного сосредоточения сил.

Коснемся и другой тенденции, точнее, другой методологической разновидности в нашем литературоведении.

Широкое внедрение в грузинскую критику элементов психоанализа предопределено, между прочим, и тем обстоятельством, что именно в этой стране примерно полстолетия тому назад возникла психологическая школа во главе с академиком Д.Узнадзе, положившая в основу своего учения понятие так называемой „психической установки“, предшествующей всякому творческому действию человека.

Следует заметить, что это учение получило довольно широкое признание и подтверждение авторитетных кругов и за пределами Грузии.

Традиции психологической школы в грузинском литературоведении, восходящие к работам основополагающего

значения самого Д.Узнадзе (в частности, к его классическому этюду о творчестве Бараташвили), успешно развивались в последующие десятилетия такими выдающимися учеными, как Г.Кикнадзе, Г.Норакидзе и Д.Рамишвили.

В самое последнее время в области психологии творчества наиболее интенсивно работает А.Васадзе. В изданной им в прошлом году книге (сборнике статей) содержится ряд весьма интересных наблюдений над современной грузинской поэзией. Статьи, посвященные творчеству Галактиона Табидзе, особенно привлекают новизной осмысления художественно-психологических предпосылок целого ряда лирических мотивов, ассоциаций, стилевых признаков.

Имея все основания для оптимистической оценки дальнейших перспектив этого направления, мы вместе с тем вынуждены напомнить и о некоторых мерах предосторожности, необходимых в тех случаях, когда психоанализ проникает в область критического освещения и оценки конкретных литературных фактов. Надо учитывать, в первую очередь опасность методологической обособленности, искусственной самоизоляции критика от всего, что лежит вне пределов специфического интереса одной науки.

Увлечение „составными частями“ художественного творчества, несомненно, имеет свои положительные моменты, которые, на мой взгляд, сегодня должны всячески поощряться с расчетом на грядущее идеальное их „слияние“.

Судить об этих позитивных качествах можно и по некоторым другим обнадеживающим результатам.

В этом контексте и без всяких колебаний назову книгу Тамаза Чхенкели „Трагические маски“ (1974), вернее, ту часть этой книги, в которой внимание автора сосредоточено на этногенезисе целого ряда поэтических образов и мотивов Важа Пшавелы.

Т.Чхенкели в полном смысле слова обогатил наше представление об образной системе одного из крупнейших грузинских поэтов прошлого столетия, открыв множество мифологических архетипов этой исключительно своеобразной и вместе с тем глубоко народной поэтической системы.

Однако в этой книге налицо одна симптоматичная особенность: написанная не только тонким критиком, но и талант-

ливым мастером слова (Т.Чхенкели один излучших поэтов-переводчиков в сегодняшней Грузии), она именно в силу вышеупомянутой „увлеченности“ (односторонней) оставляет открытым вопрос о творческой трансформации этих универсальных в своем роде праобразов, то есть упускает из виду то новое качество, те индивидуально-неповторимые оттенки, которые они приобретают в поэтическом мире Важа Пшавелы.

Я, конечно, не хочу сказать, что автор книги принципиально исключает возможность их существования или не в силах постичь и выразить их значение. Наоборот, здесь перед нами именно тот случай, когда исследователь полностью доказал свою потенциальную способность и даже особую склонность к открытию индивидуально-своеобразного в искусстве. Однако логика исследования такова, что мы невольно проникаемся иллюзией исчерпывающего, самодовлеющего значения именно этих открытий.

Конечно, это не последняя книга Т.Чхенкели о Важа Пшавеле. Кстати, в настоящее время он работает над исследованием, которое непосредственно соприкасается как раз с „опущенной“ в „Трагических масках“ проблематикой.

Но такое „опущение“, предопределяющее возможность одностороннего понимания эстетической ценности конкретного литературного материала даже в том случае, когда (повторяю!) автор нацелен на более широкое его осмысление, лично мне представляется примечательным явлением в современном грузинском (и не только в грузинском) литературоведении.

Другой пример плодотворной „увлеченности“ – монография Реваза Тварадзе, посвященная жизни и творчеству Галактиона Табидзе (1972).

Предметом наиболее углубленного исследования в этой книге выступают историко-биографические предпосылки творчества поэта.

Биография здесь рассмотрена самым тщательным образом, множество фактов установлен впервые, многое же взвешено заново. И в результате всего этого грузинскому читателю представлена редкая возможность увидеть глубокие отпечатки живой, неподдельной жизни поэта, какой та была и в общественной, и в интимнейшей своей реальности.

Хочу добавить, что такой крен в сторону конкретной биографичности на этот раз предпринят автором, который ранее в своих предыдущих работах больше был занят как раз поиском совершенно других воздействий, а именно: стремился в явлениях современности проследить непрерывное движение вековечных, исконных начал национальной культуры.

Видимо, это тоже своеобразное отклонение, обусловленное конкретной задачей критика, которая обернулась методологической сверхзадачей. Научность в данном случае подчинена строгой биографичности.

Налицо и явные достижения и ощущение неудовлетворенности, причиной которой служит сознание, что автор не развернулся в полную свою силу. Углубившись в одну область, он воспретил себе более или менее обстоятельно коснуться других сфер.

Я не против односторонности, потому что односторонность в нашей работе очень часто выступает как антитеза поверхностности и своим полезным коэффициентом имеет глубину, обстоятельность. Есть области, которые грузинская критика (не только грузинская) в течение очень продолжительного времени, мягко говоря, деликатно обходила.

Рудокопам, первопроходцам честь и слава!

Но вспомним, что были в нашей критике в разное время и такие универсалы, такие мастера, как, например, Кита Абашидзе, Вахтанг Котетишвили, Геронтий Кикодзе, которые не только пытались, но и практически справлялись с задачей писать о литературе, не упуская из виду полную объемность ее многосложного естества.

Картина проникновения специфичных научных тенденций в современное грузинское литературоведение была бы далеко не полной, если бы мы не сказали и о других примечательных новообразованиях.

Опыт типологической характеристики литературы успешно используется ныне такими яркими представителями нового поколения грузинских литераторов, как Георгий Гачечиладзе и Ираклий Кенчошвили. Некоторые понятия и категории, которыми они оперируют, восходят к истокам структуралистской критики. Следует, однако, сразу оговорить, что в этом случае речь идет не о применении метод-

ологии (в полной совокупности ее компонентов), а именно об использовании некоторых данных, которые возникли на основе вышеуказанного опыта.

Г.Гачечиладзе в своих программных статьях о классической и современной поэзии („Проблема барокко в грузинской литературе“, „Против течения“) опирается также на богатый опыт современного искусствоведения. Можно сказать, что его последние работы в этом смысле вызывают особый интерес, заполняя некий существенный пробел в нашей критике. В грузинском литературоведении Г.Гачечиладзе сегодня делает примерно то, что в свое время (в первых десятилетиях нашего века) в Германии сделали литераторы школы Оскара Вальцеля.

Я имею в виду опять-таки не методологическое родство (Г.Гачечиладзе, безусловно, чужды формалистические воззрения О.Вальцеля), а тенденцию, заключающуюся в сближении проблематики литературоведения с искусствоведением, в обогащении арсенала современной грузинской критики теми способами и средствами эстетического анализа, которые ранее были апробированы в области изобразительных искусств.

Все это в практике вышеназванных авторов приводит к двум ценным качествам – к точности и к отчетливой дифференциации литературных явлений.

Каждый полноценный факт художественной литературы своеобразен и одновременно многогранен по своей природе и требует соответствующего рассмотрения.

Опыты Г.Гачечиладзе и И.Кенчошвили во многом приобщили нас как к точному определению стилевой структуры целого ряда современных поэтических произведений, так и к установлению их относительного, сравнительного значения в процессе развития сегодняшней литературы, то есть к определению их соотношения со смежными явлениями.

Единственное, что лично менястораживает в их работе, – это некоторая легкость, с которой они порой пересаживают на родную почву возникшие в иной культурной среде концептуальные представления и формулы. Бывает и так, что родной материал не поддается этим новым мерилам, и тогда критик явно насилует его, с единственной целью – „подогнать“ факт под теорию.

Наиболее последовательны приверженцем структурного анализа текста среди молодых грузинских литературоведов является, пожалуй, Роланд Бурчуладзе, автор серии статей, посвященных проблеме генезиса образного содержания лирики Галактиона Табидзе.

Первое же выступление этого автора в конце 60-х годов (на страницах „Литературули Сакартвело“) вызвало заметное оживление в профессиональных кругах. Скажем прямо: многие были шокированы, считая, что такой подход к поэзии вообще неправомерен, ибо, подвергая поэтический текст таким лабораторно-клиническим операциям, мы умерщвляем в нем живой дух.

Некоторые утверждения Р.Бурчуладзе в самом деле оставляли впечатление слишком произвольного толкования образного языка поэта. Между тем, наряду с малообоснованными умозаключениями, уже в этих первых его опытах имелись и вполне законные допущения, а некоторые догадки при спокойном рассмотрении воспринимались как вполне убедительные.

Молодому критику удалось расшифровать код отдельных символов в ранней лирике Галактиона Табидзе, которые до него принято было считать таинственными намеками и о чем некоторые литераторы (в том числе и автор этих строк) судили преимущественно с точки зрения присущей поэтике символизма чисто суггестивной функции образного языка.

Не случайна, на мой взгляд, и дискуссия, вспыхнувшая в самое последнее время между И.Кенчошвили и Р.Бурчуладзе по поводу толкования некоторых зашифрованных образов Г.Табидзе. Мне не хочется брать на себя роль арбитра в этом споре, потому что главное в нем, по-моему, не в том, кто из критиков „победил“ (в конкретном смысле), а в том, что возникновение обеих точек зрения, как и самого этого спора, является результатом возросшего в наше время интереса именно к тем „частностям“ литературы, без учета которых немислимо верное суждение о целом.

Такое членение произведения и поныне вызывает своеобразный шок у приверженцев „старой доброй критики“, которая при художественной характеристике произведения обычно довольствовалась упоминанием о „высокохудожественности“, „выразительности“, „глубокой впечатляемости“ и т.д.

Можно было, конечно, как Р.Бурчуладзе, так и И.Кенчовили, спорить более в академическом смысле, не делая никакой ставки на эмоциональный эффект утверждаемого, но, видимо, там, где в дело вмешиваются „структуралистские“ (или „антиструктуралистские“) страсти, спокойствие, как правило, покидает дискуссионный зал. В этом лично меня еще раз убедила бурная дискуссия в Лиссабоне.

Главным предметом этой дискуссии, как я уже сказал, было вторжение лингвистики (точнее, структурной лингвистики) в литературу и вопрос о правомерности этого вторжения.

Такой резкий акцент на одну, казалось бы, частную проблему в ходе весьма представительного конгресса с достаточно богатой предварительной повесткой дня факт не случайный, и мне хочется сказать об этом несколько подробнее, исходя опять-таки из опыта наиболее близкой мне профессиональной среды.

Структурализм успел нажить и пламенных приверженцев, и ярых врагов. Сейчас все чаще говорят об его „закате“, порой с такой интонацией, как будто речь идет об иллюзионисте, которого публика разоблачила в сомнительных манипуляциях.

Мне кажется, что такие настроения преждевременны. Как это ни парадоксально, этот метод продолжает жить и функционировать в самых разнообразных формах именно в той сфере, куда он, несмотря на предостережения и заверения его корифеев, все-таки вторгся. Я имею в виду ту самую область и то занятие, которое Р.Якобсон объявил нонсенсом, сказав, что „название „литературный критик“ столь же мало подходит исследователю литературы, как название „грамматический (или „лексический“) критик“ – лингвисту“.

Напомню лишь труд академика Георгия Церетели о метре и ритмике поэмы Руставели „Витязь в тигровой шкуре“, созданный в 1973 году на основе структурного анализа текста и воспринятый в кругах специалистов как переворот в этой области.

Приведенный мною пример (несмотря на спорность концепции, которая вызвала соответствующую реакцию в грузинском литературоведении, а затем и резкую поляризацию

взглядов) – лишь одно из свидетельств того, что структурный способ анализа отнюдь не повсеместно сдает свои позиции. Симптоматичны в этом смысле настроения молодежи. Некоторых наших молодых литераторов в опыте структурализма привлекает в первую очередь стремление к научности, то, что этот метод не оставляет лазейки для безапелляционных суждений, а также для тенденциозности, имеющей своей основой принципиальное невежество или обыкновенную недобросовестность.

Все это так, но в программе нашего конгресса стоял один вопрос, который, видимо, ждет недвусмысленного ответа. Напомню его содержание: „Таким образом лингвистика... проникает в литературу.

Действительно ли этот вклад обогащает ее?

Не опасна ли некоторая „дегуманизация“ критической деятельности в той мере, что она перестает быть искусством?“

Структуралистов „крыли“ с разных сторон. Недавно в Москве вышла книга „Структурализм: „за“ и „против“. Она составлена умело и объективно.

Я не буду повторять многочисленных доводов, которые в разное время противопоставлялись методологии этого направления. Хочу обратить внимание только на одно явление, причем попробую сначала рассмотреть предпосылки критической деятельности сегодняшних структуралистов (в том числе моих соотечественников) не „извне“, а „изнутри“.

Бывает так, что в литературном тексте главным оказывается не сама структура, а нарушение этой структуры, отклонение от нее, то есть не проявление некоей общей закономерности, а именно того, что „свыше“ нее, превосходит общую структуру, не вмещается в ее рамки и поэтому не подчиняется ей.

Критик (как ученый), безусловно, должен знать о существовании абстрактной структуры, он должен уметь распознавать ее, чтобы не попасть впросак или не оказаться в роли Колумба-второго. Но для критика (как собственно критика) не менее важно заметить, почувствовать и, в меру своих возможностей, осмыслить то, что в данном тексте дано сверх общей структуры. И здесь ему на помощь приходит не наука, не классификаторские навыки, не сумма профессиональных знаний, а нечто наиболее близкое творчеству, искусству.

В грузинской поэзии XVII–XVIII веков, можно найти почти бесконечное число стихов о любви соловья к розе. Их писали слабые стихотворцы и талантливые поэты. И общая структура переходила из текста в текст. У поэта XIX века Бараташвили, как и у его предшественников, есть одно стихотворение с этими традиционными для так называемой „восточной“ поэтики актантами и предикатом. Но здесь происходит нечто совершенно чуждое этой структуре. Соловей на самом деле оказывается влюбленным не в розу, а в нечто существенно иное. Этот соловей жаждал видеть момент превращения бутона в розу, но, вздремнув на заре, пропустил именно это мгновение, а вид самой распустившейся розы вызывает в нем только разочарование. Предметом любви оказывается не роза, а процесс становления, перехода из одного состояния в другое. Это – существенное отклонение, потому что в грузинской поэзии Бараташвили именно тот поэт, тот лирик, который главное внимание уделил переходам, видоизменениям, внутренней динамике интимного мира человека. В этом смысле он творец новой структуры в грузинской поэзии.

Конечно, настаивать на „отклонении“ – значит перегибать палку. Но если эта палка чрезмерно перегнута в другую сторону, для ее исправления нужна именно такая операция.

Между прочим, у Пушкина одно такое „отклонение“ открыл не ученый филолог, а писатель очень вольного нрава, Юрий Олеша, вызвав затем целую волну попыток научного обоснования подмеченной им атипичной структуры (когда его „дневники“ были опубликованы во II сборнике „Литературной Москвы“ за 1956 г.).

Другой пример. Как известно, Пропп установил основные структуры (31 „функцию“) волшебной русской сказки. Это открыло дорогу многим сходным исследованиям.

В Грузии, например, очень интересно практикуются проблемы, связанные со структурной классификацией народного охотничьего эпоса. Однако венцом грузинской охотничьей поэзии является именно такое произведение, которое явно выпадает из этой схемы. Это „Баллада о витязе и барсе“.

Общая структура – одновременная смерть охотника и раненного им зверя – имеет здесь единственное в своем

роде продолжение. Мать охотника ищет родительницу убитого им барса, чтобы вместе с ней выплакать общее горе.

Я думаю, что структурализм не в полной мере учитывает диалектику реализации структуры, а именно: что при каждом вершинном, совершенном воплощении той или иной структуры она самоуничтожается, отрицает себя, выходит за свои рамки и в сущности дает начало новой структуре, новому ее бытию.

Я имею в виду не столько смену одной поэтики другой, а именно совершенное ее проявление (даже в рамках одного направления), то есть такое произведение, которое имеет по-настоящему новую, самостоятельную ценность.

И наконец: даже когда структура в известном смысле сохраняет себя, и в этом случае, с точки зрения „литературности“, прежде всего важна ее реальность, конкретность структуры („исполнение“), а не абстрактная ее схема.

Анна Ахматова боготворила Пастернака за то, что тот дым сравнил именно с Лаокооном, а не за то, что он применил древнейшую и распространеннейшую структуру параллелизма.

С точки зрения структуры, все равно, с чем мы сравним дым, с каким из живых существ, или какую ассоциацию вызовет у нас, например, туча. С точки зрения же поэзии, то есть той же самой „литературности“, все начинается именно с этого. Только один поэт в мире мог сказать: „Туман – это раздумья гор“. Это сказал Важа Пшавела, грузинский поэт, и нет в мире силы, которая могла бы убедить меня, что это результат лишь „переработки одного текста в другой“, потому, что это один из ярчайших примеров непосредственного, неопосредованного преобразования предшествующих литературных представлений, проникновения в самую сердцевину предметного объекта поэзии.

У молодого филиппинского поэта Мар Алкетра-Тибурсио есть такие строки:

И небо – темная щека,
И по нему слеза любимой
Сползает, огненно ярка...

Нетрудно догадаться, какая это структура. Трудно понять, что именно придает этому образу оттенок единственн-

ости, которая говорит нам несоизмеримо больше об эволюционном складе филиппинца, чем все этнографические описания и толкования его национального характера.

Применение структурного анализа в критике открыло еще одну ущербную тенденцию этого метода – тенденцию к произвольной универсализации частного.

Например, у нас плодотворные само собою изыскания структурных основ метафорической системы в литературе крупнейшего грузинского поэта XX века Галактиона Табидзе, сделавшие возможным точно установить генезис целого ряда его образов, превратились (по некоему методологическому фанатизму) в роковой постулат крайнего обеднения их художественной ценности.

Получилось, что некоторые (в том числе сильнейшие) стихи поэта – лишь поэтическая транскрипция соответствующих сцен из „Летучего голландца“ и из других опер Вагнера.

Точка была поставлена там, с чего надо было начинать.

Вышеизложенные обстоятельства навязывают нам один малоутешительный вывод. Структурный метод изучения текста в большинстве случаев его практического применения дает слишком большой простор педантическому уму, не удовлетворяя всех потребностей творческого, живого восприятия текста, наглухо закрывая двери в область сокровенного, исключительного, в область „чудотворства“.

Удивительная вещь: литература и литературоведение на Западе как будто отталкиваются друг от друга, устремляясь в разные стороны. Чем глубже погружается писатель в подсознание, в дебри чувственного и сверхчувственного мира, тем сильнее влечет критика к сухому анализу, к чисто умозрительным операциям, как будто не было той точки, где они когда-то соприкасались, – точки гармонии, единства и полноты единения двух начал.

Все это в определенном смысле касается и позиции ученого, исследующего литературу с точки зрения психологии творчества.

При всей очевидности успехов этого второго направления, которые в Советском Союзе вдохновлены в первую очередь фундаментальными исследованиями Выготского, и здесь приходится констатировать одну общую уязвимую че-

рту. И психологический, и лингвистический методы в литературоведении почти в равной степени претендуют на положение „сверхнаук“ в литературе.

Не удивительно, что это вызывает их столь частые столкновения на разных участках. Не вдаваясь в суть этой борьбы за абсолютную гегемонию, я позволю себе обратиться к концептуальному аппарату одной из противоположных сторон и высказать несколько соображений о правомерности применения известных элементов психоанализа к деятельности самого критика.

Я лично не вижу достаточно оснований для того, чтобы мы не могли рассматривать критику как разновидность так называемого „продуктивного мышления“. Правда, продукт критики – вторичный (с известной точки зрения, даже третичный) продукт, но это не мешает ему иметь в идеальном случае свою самостоятельную ценность. Если это так, то мы имеем полное право вслед за Вертгеймером и другими представителями гештальт-теории говорить о моменте инсайта не только в собственно художественном творчестве, но и в деятельности критика, или, вслед за Д.Узнадзе и его учениками, видеть и в этой области воздействие „психологической установки“. Если учитывать, что и гештальт-теория и теория установки имеют в виду одно и то же явление (лишь по-разному объясняя его причинную обусловленность) – явление, связанное с внезапным ясновидением целого во всей совокупности его элементов, то есть с постижением его сущности, – то совершенно очевидно, на мой взгляд, этот момент должен приобрести первостепенное значение и в процессе критического осмысления той художественной целостности, каким предстает перед критиком литературное произведение.

Следует заметить, что, по убеждению приверженцев психологической школы Узнадзе, вышеупомянутая „установка“, обуславливающая возможность такого внезапного „озарения“, в свою очередь обусловлена такими, в частности, факторами, как полученное в наследство знание, а также эмоциональный опыт личности, то есть „осадки переживаний“ и соответственно „осадки“ всех приобретенных интеллектуальных знаний.

Если иметь в виду сознание критика, то в этих „осадках“ следует особо выделить „осадок“ собственно эстетических знаний и – еще больше – эстетического опыта.

Одним словом, я хочу сказать, что акт критического осмысления литературы и акт соответственного критического „высказывания“ содержит в себе элемент эвристической деятельности, со всеми характерными для нее особенностями. Говоря иначе, критика по отношению к продукту художественного творчества в большой степени является актом сотворчества.

Поэтому при реализации этого акта, наряду со структурным анализом, психоаналитическим изучением и другими способами исследования литературы (как, например, социальная ее интерпретация, установление исторических и этнографических признаков, мифологических архетипов, компаративные наблюдения и т.д.), наряду с этими более или менее научными способами анализа литературного материала, критическая деятельность в идеальном случае должна содержать в себе и элемент, подсказанный своеобразием ее материала.

Критик не имеет права быть равнодушным к специфике своего предмета, в котором главное все-таки создание новой ценности, а не повторение или умножение уже добытых. С этой точки зрения в высшей степени примечательным представляется мне полное неумение и даже нежелание Цветана Тодорова претворить структурный анализ текста в способ установления его истинной эстетической ценности (имеется в виду его „Поэтика“ 1973 г.).

Наконец, несколько слов о том, что меня больше всего волнует в настоящее время. В современной критике все ярче проступают следы тех усилий, которые берут начало от представителей разных наук, обратившихся с самого начала нашего столетия к литературе.

Начиная с Веселовского, все эти усилия направлены в сторону установления наиболее распространенных, общих, универсальных, ходячих закономерностей, мотивов, обликов, структур и т.д.

Современная критика подхватила и по-своему развивает эту тенденцию к универсализации, к общим формулам, к глобальным категориям. Это великолепно, ибо это — знаменье времени. Но этим нельзя ограничиваться, потому что наше время, кроме этой эпохальной тяги, стимулируемой последствиями так называемого коммуникационного взрыва, имеет и другой, не менее существенный признак.

Это – повсеместное пробуждение национального самосознания, тяга к самобытности, великая, претворяющаяся на наших глазах в глобальном масштабе воля к национальному самоопределению, которая имеет не только политический, но и свой духовный эквивалент. Мир, приблизившийся к нам со всех сторон в результате всевозможных „взрывов“, – мир человека оказался не только удивительно единым, но и удивительно многообразным.

Критика – наука, и в этом плане она „всечеловечна“. Но это – и вид творчества. Это плоть от плоти литературы, изящной словесности, художественного самоутверждения человека. И она проносит свои открытия не только сквозь „хлад ума“, но и сквозь „жар души“. Критик должен всем существом чувствовать сердцебиение той литературы, которую он изучает или представляет. Я убежден, что критика, как вид „продуктивного мышления“, содержит в себе черты национальной самобытности.

Критический эквивалент живого художественного процесса в любой национальной клетке немислим, если критик не пропитан дыханием этой литературы, не чувствует ее глубинных течений, ее приливов и отливов, не осязает ее живую плоть, если ему недоступны сокрытые движения ее духа. Я не хочу сказать, что наука бессильна в этой области, но сугубо научное отношение к литературе, особенно если это – тот взгляд, который не останавливается на своеобразиях, конечно же не гарантирует такого контакта критика с его предметом.

Что же касается той точки зрения, которая рассматривает поэтический текст с единственной целью – найти в нем проявление общих принципов построения, этот подход с первых же своих попыток претворения в критическую критику (связанных с „Кошками“ Бодлера) в достаточной степени показал свою специфическую ограниченность.

Такое отношение к поэзии равнозначно тому, чтобы видеть в женщине не ее живую индивидуальность, не своеобразие ее личности, ее характера, обаяния, то есть видеть в ней не то, что ее отличает от других женщин, а лишь ее атрибутивные свойства, то есть только то, что ее отличает от мужчины. Так относиться к женщине может или движимый слепым вожделением дикарь, или пресыщенный

мужчина, которого не волнует уже ни одно женское существо. Подобное отношение, разумеется, ничего общего не имеет с гетевским поиском „вечно женственного“ начала, потому что это отношение без любви, без влюбленности, без любовного видения предмета.

Не думайте, что последние слова я употребил как риторические украшения к тексту.

Роман Якобсон закончил свою историческую речь 1958 года следующим анекдотом: „Один миссионер укорял свою паству – африканцев – за то, что они ходят голые. „А как же ты сам? – ответили те, указывая на его лицо. – Разве ты сам кое-где не голый?“ – „Да, но это же лицо“. – „А у нас повсюду лицо“, – ответили туземцы. Так и в поэзии, – резюмирует ученый, – любой речевой элемент превращается в фигуру поэтической речи“.

Это остроумно и метко. И я не буду больше останавливать наше внимание на том обстоятельстве, что такое суждение о поэтичности при полной его практической дешифровке способствует сглаживанию разницы между „поэтической речью“ гения и графомана. Скажу о другом. Упреки, на которых строится диалог в этом анекдоте, мне напомнили другую притчу. Многие люди упрекали Меджнуна за то, что он без ума от своей Лейли. „Что ты нашел в ней особенного? – говорили они. – Оглянись, сколько таких же женщин на свете!“ – „А вы попробуйте посмотреть на нее моими глазами“, – ответил Меджнун.

Я думаю, что критику нужны, наряду со всеми, более или менее совершенными (в том числе и новейшими) аппаратами профессиональной техники, с какого-то момента именно такие глаза. Потому что только такое видение предмета может позволить ему открыть в этом предмете нечто ни с чем не сравнимое, единственное, незаменимое.

1976 г.

КРЫЛЬЯ И КОРНИ

Недавно мне довелось участвовать в обсуждении проблем современной эстонской прозы. Тема совещания в повестке дня была сформулирована так: „Социальная активность героя в современной эстонской прозе“. Речь шла главным образом о соотношении личного и общественного в образе и поведении человека наших дней. И оказалось, что в многонациональной советской литературе художественное решение этой проблемы связано с весьма сходными процессами.

Этим общим опытом подсказана, в частности, следующая мысль-выражение настоятельной потребности времени: говоря о новом диалектическом единстве личного и общественного начал (как оно вырисовывается с позиций сегодняшнего дня), мы обязаны думать о том, какой реальной ценой оно дается, что мы преодолеваем, какую инерцию, какое сопротивление. Иначе слово „диалектический“ не имело бы смысла.

Этот процесс преодоления протекает и на наших глазах. „Личное“ (как нечто противоположное „общественному“) все время дает о себе знать. Казалось, оно исчезло, отмечено. Ан нет!.. Оказывается, лишь перекарасилось в иной цвет, приобрело новые формы.

Такие видоизменения не новость для литературы. Поэтому, в частности, поэты Революции сразу же после уничтожения „врангелей“ должны были начать бой против „канареек“.

Проблема, которую мы обсуждаем, на первый взгляд может показаться элементарной. Вопрос ясный, ответы, казалось бы, очевидны. И сколько бы мы ни спорили, вывод все равно будет одинаковым и даже, вероятно, однозначным. Так может показаться многим; не раз случалось такое.

Однако я искренне уверен и, кроме того, очень хочу думать, что это не совсем так.

Очень уж многообразен тот материал, который лежит в основе нашей дискуссии, чтобы все кончилось повторением давно уже известного.

„Социально активный“ герой звучит почти синонимом положительного героя, стремительно развивающегося, идущего вперед, не сгибающегося перед сложностями и противоречиями жизни и т.д.

Но вот сразу же помеха, тревожный сигнал, заставляющий нас прервать перечень позитивных эпитетов.

Оказывается, на деле все это может обернуться совершенно не той стороной.

„У Олева, – читаем мы в повести эстонской писательницы Марии Саат „Катастрофа“, – только одна цель – идти вперед, а она не допускает никого рядом“. И далее: „Если он, Олев, двигается вперед, он шагает через других, топчет их или отталкивает в сторону, если они оказываются на его пути, на его естественном пути, на его естественном, ему предназначенном месте“.

Вот какую, между прочим, может быть в жизни устремленная вперед социальная активность.

Кто скажет, что Олев выдуманный герой или чисто эстонское явление? Кто из нас не сталкивается с такими Олевами?

Другой пример.

Социальная активность имеет свою очевидную антитезу, видимо, в социальной пассивности. Ну, насчет этого, казалось бы, все мы давно придерживаемся одного взгляда, и всякие разногласия заведомо исключены.

Пассивность (тем более социальная) – есть зло!

Однако... Вот я читаю народного писателя Эстонии Эрни Крустена „Оккупация“ (1969) – в русском переводе она появилась в 1974 году, – слежу за этим классически пассивным, преднамеренно, совершенно осознанно, последовательно пассивным и в общественном своем поведении, и в частной жизни героем, за этим косоротым Калле Пагги, слежу с привычным ожиданием, что вот-вот он исправится, станет другим. А этого не случается, ничего подобного с ним не происходит. И все-таки, дочитав эту умную, честную, хорошую книгу до конца, чувствую, что убили очень полюбившегося мне парня, хотя фактически он только мелькнул в этой по-

вести. А полюбился он мне потому, что Калле Пагги самое светлое пятно в том мире, в том конкретном куске действительности, который изображен Эрни Крустеном. И он не только жертва. Он здесь противостоит, да, именно противостоит той чудовищной активности, которая его окружает в самых гнусных своих вариациях.

И я верю писателю, потому что в жизни очень часто противостоят друг другу и противоборствуют не только крайние точки зрения, не только добро и зло, не только истина и ложь, но и контрасты и альтернативы другого порядка.

И, думая об идеале, о должном, о совершенном, мы не имеем права отказывать в признании человеческому в его возможном, реальном, индивидуальном, обусловленном конкретными условиями проявления.

Имея в виду абсолютные эстетические ценности, мы не вправе отворачиваться от сравнительных, относительных, потому что жизнь главным образом состоит именно из последних. И этим сравнениям, этим конкретным противопоставлениям практически нет числа. Особенно когда это взбудораженная, переворошенная грандиозным историческим событием жизнь.

Толстой говорил: „Все счастливые семьи похожи друг на друга. Каждая несчастливая семья несчастлива по-своему“. В эту войну каждый народ пострадал по-своему. Война кончилась глобальной победой гуманных начал над античеловеческими. Она сделала для нас более очевидной истинность многих и дотоле близких и дорогих для нас заповедей.

Но эта же война приоткрыла такие бездны человеческого сознания, о которых наши предшественники, даже самые мрачные из них, и не гадали.

Какие страшные дела творили в эту войну люди! Не машины, но именно люди, люди просвещенного XX столетия! И, что не менее странно, какие страшные мысли приходили им в голову, какие страсти пробуждались, какие невероятные импульсы выступали наружу из не доисследованного Фрейдом и его учениками мира подсознания!

И вместе с тем как во всем этом билось, не переставало пульсировать, самозабвенно билось и пробивалось через все это истинно человеческое, истинно гуманное начало! Как оно спасало и утверждало себя в новых формах – в

самых удивительных, невиданных, многообразнейших, неординарных, живых проявлениях!

Недавно мои соотечественники отвезли в Голландию на остров Тексель каменное изваяние дерева жизни. Этот памятник будет стоять на кладбище расстрелянных фашистами местных граждан, которые укрывали наших солдат – героев тексельского восстания. Я видел этих героев после премьеры посвященной их подвигу пьесы. Думал о том, через какие испытания они прошли в войну и после войны...

Думал и о другом: что происходило в душе неведомой мне голландской крестьянки, когда она, зная о предупреждении оккупационных властей, все-таки открывала дверь постучавшимся ночью чужим людям? Какая буря мыслей, доводов, побуждений, чувств, предчувствий раздирала в тот момент ее сознание?

А если бы она не открыла?

Грузия в эту войну не испытала оккупации.

И все-таки, читая повесть маститого эстонского писателя, мне вспомнился рассказ молодого абхазского прозаика Алексея Гогуа „Белый ягненок“. Может быть, потому, что там в центре тоже молодая жизнь. Правда, герой Крустена уже взрослый, а герой Гогуа мальчишка, подросток.

Вспомнился он, наверное, потому, что при всей разности материала, в коллизиях этих почти одновременно написанных произведений есть что-то очень родственное, созвучное.

И там, и здесь звериному, низменному противостоит неспособное примириться с его разгулом людское, чистое, которое утверждает себя, правда, далеко не в героической, не в осознанно активной, но все-таки вызывающей глубокое сочувствие и настоящую боль форме.

Да, Грузия не была оккупирована и, стало быть, не знала, как выглядят живые коллаборационисты. Но и у нас были „окопавшиеся лица“, существа, которые в глубине души считали себя хозяевами в своем околотке, вершителями судеб сирот и вдов, существа со скотской психологией, способные сожрать все вокруг – и неслужливого мальчишку, и его единственную игрушку и утешение – белого ягненка с ангельски грустными, доверчивыми глазами.

Кстати, литература о войне дала нам не только яркие образы, но и не менее яркие символы. И мне кажется, что

этот ягненок чем-то родствен символическому Купидону из „Глухих бубенцов“ Эмэ Бээкман.

Тридцать с лишним лет мы говорим и пишем о войне. И этому нет конца. Наоборот, она, казалось бы, все сильнее притягивает к себе... Потому что война советской литературе открыла человека во всей его неоднозначности, конкретности его человеческих возможностей и свойств. И все это еще не сказано до конца и ждет своего полноценного воплощения. Именно неоднозначность человеческих судеб с особой убедительностью прослеживается в таких произведениях, как документальная повесть Юло Туулика „В военное лихолетье“ – о трагических перипетиях в судьбе жителей полуострова Сырве, насильственно угнанных в конце войны в Германию, или только что упомянутый роман Эмэ Бээкман „Глухие бубенцы“.

По-моему, прав русский критик Анатолий Бочаров, когда он пишет о „Глухих бубенцах“, что „это книга уроков, а не книга примеров“. Если, конечно, считать, что преподанные войной уроки преследовали не чисто дидактическую цель, но способствовали развитию в нас более широкого отношения к тому живому человеческому материалу, который она проявила.

Также прав, по-моему, критик, когда он сопоставляет „Глухие бубенцы“ с романом латышского писателя В.Лама „Кукла и комедиант“, усматривая философский итог этой последней книги в финальных словах героя: „Человеческая жизнь – это движение от прошлого к будущему. Но двигаться – это не значит двигаться любым путем“.

Какие, не правда ли, точные, современные слова!

Однако в статье Бочарова лично меня удивила своеобразная интерпретация судьбы как раз этого героя.

„Сражавшийся в партизанском отряде, он после войны был сослан по злому навету и вернулся лишь спустя три года... Все это вызвало душевное смятение Улдиса. И как в годы войны, снова проходит он страдальный путь обретения, никого не виня в своей судьбе, ни на кого не перекладывая своей ошибки“.

Здесь что-то надо уточнить: кого „не винит,“? Доносчика-клеветника? В контексте это непонятно. Что-то здесь опущено. А надо было договорить.

Мне хочется сказать еще об одном примере.

Случается и так, что человек с высоким гражданским сознанием, активный в лучшем смысле этого слова, верный сын своего класса, своего родного народа, отдавший им всю свою энергию, не пожалевший ни духовных, ни физических сил, попадает в такое положение, в такой роковой переплет, что у него опускаются руки и потом он всю жизнь не прощает себе этого. Не может примириться с сознанием своей беспомощности, с тем, что в такой-то момент он поступил, слушаясь трезвого рассудка, а не сердца.

Я имею в виду рассказ Пауля Куусберга „Откуда вы знаете, что Роберт Вийруу был убит?“ (1962).

„А твое сердце? – говорит герой этого рассказа себе. – Не успокоилось ли оно слишком скоро? Не успокоил ли ты свою совесть общими фразами. Ни ты, ни другой не вправе уходить от ответственности, все сваливая на „время“. Разумеется, ты можешь объяснить свою пассивность тем, что ты, дескать, многого не знал, что ты видел вокруг прекрасные достижения, которые как бы закрыли от тебя Инге и ее судьбу; что у тебя было много работы... что тебя загружали десятками общественных дел, что зачастую и для себя-то времени не хватало... да мало ли еще что...“

Но все эти доводы не успокаивают героя Куусберга.

„Слова, слова, слова... Порой я устаю от слов. Самые высокие благоразумные слова могут привести в ярость, если ими швыряются без конца, без меры“.

Проблема духовного облика и полноценного поведения современного героя и в жизни, и в литературе предстает сегодня с некоторыми специфическими оттенками. Эти живые оттенки отнюдь не стирают сущности проблемы. То обстоятельство, что они подмечены и добросовестно выписаны, говорит о пытливости взгляда целого ряда художников, а также об их гражданской и творческой зрелости.

Здесь следует сказать и о некоторых ущербных или сомнительных вариантах „активности“, которые в последнее время, как правило, оказывались в центре внимания советской критики. Вспомним хотя бы дискуссию о Чешкове И.Дворецкого. Я лично не согласен с Яковом Эльсбергом, который спустя несколько лет после этой довольно содержательной дискуссии (на страницах „Литературного обоз-

рения") объявил Чешкова адептом элементарного духовного бескультурья. Это, по-моему, несправедливо.

Некоторые критики в свое время не без основания увидели в рвении чешковых к „делу“ объективно оправданное стремление одаренной личности полностью реализовать себя, не ради материальных благ, не ради славы и власти, но самораскрытия себя во имя „дела“, общества. Помнится, один из участников вышеупомянутой дискуссии, критик С.Даронян, писал: „Кто-то сравнивал Чешкова с Базаровым. А вернее, по-моему, было бы сравнить его с Чацким. Помните, Гончаров говорил, что „Чацкий неизбежен при каждой смене одного века другим“, что „каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого“. Чешков и попадает отчасти в положение Чацкого“.

Очень интересное наблюдение. И лично я склонен поддержать своего армянского коллегу.

Однако сегодня, с дистанции прошедшего времени, мы можем рассматривать „комплекс Чешкова“ спокойнее, и при таком рассмотрении, наверное, заметим, что его жизненный девиз полного самораскрытия, полного самоуверждения нес в себе и опасный заряд. Потому что идеалам в этой формуле отводилось последнее и далеко не акцентированное место.

И вот случилось так, что и в жизни, и в литературе чешковы, во всяком случае некоторые из них, очень быстро раскрылись, не как истинные „обновители“ (в широком социальном смысле этого слова), а лишь как внешне обновленная, модернизированная разновидность карьеризма, активного приспособленчества или, говоря иначе, некоторые из этих молодых людей очень быстро превратились в современных растиньяков.

Как видите, мне пришлось потревожить старика Бальзака, „доктора социальных наук“. Сделал я это не для того, чтобы блеснуть эрудицией. Задумываясь над проблемами современной советской литературы, нам не стоит целиком отгораживаться от того, что при возникновении аналогичных вопросов писалось и пишется за рубежом. Я имею в виду и классиков, и современных нам иностранных писателей.

И здесь мне хочется сказать о другом комплексе, о социально-психологическом „комплексе Сизифа“ – героя

двух пьес французского писателя Робера Мерля „Сизиф и смерть“ и „Новый Сизиф“.

Проблема социальной активности в этих произведениях имеет своеобразное звучание, и своеобразие это заключается в том, что речь здесь фактически идет об образе жизни и социального поведения человека духа, то есть самого писателя.

„Скажи, Аристея, какое облегчение, какую помощь способна принести целому морю грязи чистота одной души? Священное себялюбие! Ужели себя и только себя надо спасать, себя, охраняющего собственные добродетели, как скупец свои сокровища? Аристея, для меня это столь ясно! Не только для себя и в себе самом, не вдали от людей, а открыто, в самом сердце города, я должен был бороться против мрачных ликов смерти!“

Вот что мучает умирающего Сизифа.

Нетрудно догадаться, по какому адресу направлены сегодня его слова, подразумевающие богатый опыт западной литературы от Манфреда до Брандта.

Сизиф, проживший свою жизнь в гордом одиночестве, перед смертью в глубине души презирает свою пустыню и вместе с ней все укромные кельи, все башни из слоновой кости, все диогеновские бочки...

И все-таки его антиподами, его главными врагами являются не отчужденные от людской суеты и от земного болота Диогены, а ползающие на дне этого омута Ифраты.

Ифрат в пьесе Мерля поэт, одновременно придворный и городской. И у него есть свой комплекс, вернее, своя четкая программа действий.

„И ты согласен с ними?“ – спрашивает его Сизиф, имея в виду одну из враждующих между собой городских партий. „Ни в коем случае, – отвечает Ифрат. – Стремясь быть выше городских ссор, я в данное время не имею никакого мнения. Да и к чему становиться на чью-то сторону, когда в конце концов я совершенно точно буду знать, кто прав. Одна сторона достигнет успеха, что и будет для меня бесспорным признаком того, что она права и что пора к ней присоединиться“.

Вот во что выродился в наши дни знаменитый пацифистский принцип стоять „над схваткой“, провозглашенный еще в пору первой мировой войны!

Ифрату чужды сомнения Сизифа, его внутренний разлад и муки. Он блаженное существо. Он искренний, вернейший, даже влюбленный слуга своих хозяев – любого победителя, потому что он по своей природе лакей и, собственно говоря, никогда не изменяет себе, не лицемерит, а искренне, с удовольствием, порой даже с настоящим вдохновением удовлетворяет свою природную потребность служить сильным мира сего.

Почему я вспомнил эти образы?

Разве „комплекс Сизифа“ совершенно ничего не говорит нам, советским писателям?

И разве не было у него Ифратов? И не попадаются они и поныне?

Разве они совсем уж перевелись и в литературе и вообще в любой сфере нашей духовной, социальной активности?

Вот почему эти два образа так запечатлелись в моей памяти и заставили меня вспомнить о них сегодня.

Два зловещих призрака подстерегают человека в нынешнем мире. Призрак одиночества и призрак конформизма. Наивно думать, что все это вне нас и ни в какой степени не касается современного человека. Ведь духовная драма таких людей, как, например, герой Г.Бакланова Андрей Медведев, шагнувший на стезю приспособленчества, заключается в горьком сознании своего „сиротства“, в том, что они потеряли дорогу к людям.

Когда речь идет о поисках противоядия против этих недугов, конечно же это не может оставлять нас равнодушными. Недавно я прочитал статью писателя, которого природа наделила тонким умом и горячим сердцем. Уильям Сароян в статье „Разрушение личности“, анализируя социальное и нравственное поведение большого количества людей в сегодняшнем мире, вводит в словарь современной социальной этики понятие „примыкания“. „Если ты не в силах побороть их, то примкни к ним“, – вот суть этого этического императива.

Не собираясь оспаривать достоверности некоторых наблюдений американского писателя, хочу обратить внимание на одну знаменательную закономерность жизни. Люди – многие из современных людей – легко „сгибаются“, „прим-

ыкают" (в сароянском смысле этих слов) тогда, когда они утрачивают корни, то есть то, что связывает их с собственной почвой и держит на этой почве.

Корни иногда сковывают человека, порой они прорастают через такие слои, в которых скопились мразь и зловоние. Но без корней человек лишен живительной влаги, прочности устоев, и малейший ветерок может свалить его и перебросить на другое место. После этого, в сущности, уже безразлично – „примкнул" он или нет, потому что это уже не живое существо, не суверенная личность, не сын своего народа, не потомок своих предков и не предтеча своих правнуков, а тот вымерший дом, в котором заводятся зловещие рыжие муравьи Маркеса.

Советская литература сравнительно молода, но она уже накопила многообразный опыт. И один из основных выводов, который можно сегодня извлечь из этого опыта, состоит именно в том, что все по-настоящему ценное (народное, прогрессивное, непреходящее) создается художником именно в том случае, когда у него есть не только крылья, то есть мечта, принципы, идеалы, но и эти корни. Потому что без них лишь рождается и умножается число бутафорских растений, которые можно пересадить с одного места на любое другое.

Пример крупнейших писателей советской эпохи в высшей степени поучителен: они учили и учат советского человека, что путь его истинного самоутверждения в жизни пролегает там, где он может видеть себя как часть общего движения, устремленного вперед, и вместе с тем они, эти писатели, напоминали и напоминают ему, что человек не имеет права забывать свои истоки, свой отчий кров, свою колыбельную, свой язык, что он должен понимать смысл таинственных изображений на вытканном его прабабушкой ковре, понимать код своей культуры, что он не просто частица движения, а его активный участник, обогащающий своим участием это движение, обуславливающий живое многообразие и внутреннюю полноту этого потока, потому что без этой многоцветности и полноты жизнь теряет одно из самых существенных свойств – свое эстетическое оправдание.

Для пояснения своей мысли приведу один далеко не ординарный, а может быть, даже исключительный в своем

роде пример. В самое последнее время в центре внимания широчайших кругов наших читателей оказалась творческая личность Шукшина. Причина этого, безусловно, не в литературной моде, а гораздо глубже, серьезнее. Василий Шукшин ярче многих других писателей современности показал реальные, невыдуманные противоречия и сложности нашей жизни. Показал, в частности, как по трагическому стечению обстоятельств человек может потерять свои связи со средой, с выросшим его обществом, может потерять самого себя или многое из того, что могло в нем гармонически развиваться. Он показал всю неприкрашенную трудность положения такого человека.

И вместе с тем тот же Шукшин ярко и наглядно дал почувствовать, что даже такой человек, попавший в такие роковые обстоятельства, не потерял безвозвратно, если в нем живет дух его народа, тяга к здоровому, светлому началу. Герой Шукшина не теряет своего национального облика даже при падении, потому что в силу вжившихся в его сознание основных этических понятий и жажды их осуществления он не полностью отторгнут от своей родной почвы. В этом гарантия его духовного исцеления. Болезнь, коснувшаяся его организма, не смогла умертвить его, потому что в этом организме нашлись упрямо противостоящие, не поддающиеся недугу силы.

Я уже упомянул статью Я.Эльсберга, не согласившись с ним в частном вопросе. Сейчас должен заявить, что я всецело приветствую главный пафос этой статьи. В прошлом году в грузинской печати был опубликован рассказ молодого прозаика Гурама Дочанашвили „Человек, который так сильно любил литературу“. Герой этого рассказа – добрый чудаковатый старик – предлагает соорудить специальную тюрьму – исправительную колонию с камерами „люкс“, куда будут периодически заключать некоторых духовно неполноценных граждан и исправлять их... книгами. Рассказ, естественно, написан с юмором, но и с искренней озабоченностью судьбой тех, кому неведомо счастье человека, так сильно любящего литературу. Речь идет, конечно, не о детективном чтиве, а о причастности человека к истинно культурным ценностям, к миру культуры.

Правильно пишет Я.Эльсберг: „У нас же развитие культуры открывает многообразнейшие возможности для роста всех“. Но с таким ли рвением „все“ врываются в эту открытую дверь?

Мне хотелось бы уделить особое внимание именно духовному миру советского человека, не его облику – поступкам, делам, а внутреннему содержанию этого облика. Такое побуждение подсказано внутренней потребностью самого литературного материала.

Когда берешься за такую проблему и такой обширный материал, нужно быть предельно осторожным, чтобы какое-нибудь крупное явление не ускользнуло от твоего внимания. Поэтому усердно просматриваешь статьи, отклики, обозрения, рецензии... И вот недавно в одной рецензии я вычитал такую фразу: „Всячески поддерживая и одобряя то, что есть в романе, я все же склонен думать, что у читателя не раз возникает желание увидеть (далее следуют имена главных героев романа)... в домашней обстановке, в кругу семьи, в минуту отдыха“. Я не назову журнал и автора рецензии, потому что это типичное в своем роде рассуждение. И пишется и печатается это на русском языке – языке, на котором нашли воплощение гений Достоевского и Толстого, создавших крупнейшие в мировой литературе человеческие образы, разглядевших в их внутреннем мире такие бури и катаклизмы, такие потрясения и бездны, с которыми не сравнятся колоссальные стихийные и даже космические явления! А мы говорим: покажите нам нашего человека не только перед станком или пультом управления, но и за чашкой чая или за решением кроссворда, и все будет в порядке! Полная картина личности.

Может быть, какое-то процентно значительное количество людей в нашем обществе в самом деле не имеет ничего больше за душой. Но разве в России времен Толстого и Достоевского на каждом шагу попадались люди, наделенные духовными качествами их героев? И разве созданные ими образы – результат лишь верного отражения российской действительности тогдашних времен, а не порождение их собственного могучего духа, вобравшего в себя и подспудные толчки, и высочайшие устремления эпохи?

Вот что, по-моему, мы должны искать и выискивать в жизни и в литературе и рождению чего должны всячески помогать, когда налицо такой именно процесс, такие роды. Давыдов, Морозко, Левинсон, бессмертный Корчагин, обрисованный эскизно Коган (из „Думы про Опанаса“) – какие это живые, яркие человеческие образы! И все-таки, несмотря на непреходящую силу их художественного воздействия, это – порождения конкретного времени. Поэтому и надо подходить к ним исторически.

А при таком подходе мы все-таки должны заметить, что личное, личностное в этих образах отодвинуто на задний план, а порой перед нами, в сущности, только облик, позволяющий лишь предполагать, догадываться о содержимом.

Проблема личности, задача ее всестороннего исследования – это проблема и задача зрелого общества, литературы, позволившей себе глубже и спокойнее всмотреться в свой человеческий „материал“, во внутреннюю структуру этого материала.

Когда Маяковский говорил: „Единица – вздор, единица – ноль!“ – это было, безусловно, результатом не только присущей ему чрезвычайной тенденциозности стиля. Это исторически оправданный парадокс, направленный против философии индивидуализма, против „единственного“ и „наедине с собой“. Но мне кажется, что он говорил это с дрожью в голосе, споря и беспощадно переспоривая самого себя.

Между прочим, то же самое примерно в то же время доказывал и Б.Пастернак: „...сойти на нет в революционной воле“.

Когда Михаил Пришвин, натура куда более спокойная, пишет: „Весь мой путь был из одиночества в люди“, и далее: „Самое трудное – борьба с своей индивидуальностью: ее надо побороть так, чтобы люди на нее не обращали никакого внимания и видели одно только дело“, – мы и сегодня читаем это с искренним сочувствием, потому что это дорогие нашему сердцу слова.

Но это слова вчерашнего дня. Ибо главная задача общества зрелого социализма, задача, ставшая на самом деле актуальной, исторически закономерной, задача такого общества заключается не в стирании или ограничении человеческой индивидуальности, а во всемерном ее развитии, возрождении, расцвете.

Осознанной актуальности этой задачи в литературе соответствует повышение интереса к проблемам бытия личности современного человека. А в критике это выражается в повышенном внимании именно к таким произведениям, в которых внутренне интересные, значительные картины этого бытия изображены с наибольшей полнотой и силой.

В ряду таких произведений, отражающих современный этап отношения к индивидуальному в человеке, стоит, в частности, все лучшее из того, что создано нашими писателями на тему Великой Отечественной войны. Это и военная проза Ю.Бондарева, Ф.Абрамова, Г.Бакланова, и „Волчья стая“ В.Быкова, и „Реквием на губной гармонике“ Э.Ветемаа.

Я думаю, что это (при всей разновидности оттенков) один из самых плодотворных путей в нашей литературе, устремленный к самой сердцевине человеческой души, изучающей ее в самых критических состояниях, когда эта душа раскрыта, оголена и просматривается насквозь. Такой крупный план лично мне представляется в высшей степени характерным для современной поэтики советского романа. Именно он позволяет художнику замечать социальные и нравственные коллизии жизни не только в их абсолютных, полярных противоречиях, но и в сравнительных, относительных, переходных соотношениях.

Крупный план бытия личности, связанный со своеобразными интроспективными устремлениями, в сегодняшней советской литературе сочетается с другой тенденцией, которую я бы назвал рассмотрением человеческого в его подвижном, историческом, эволюционном аспекте. То, что сегодня делает Ян Кросс (я имею в виду „На глазах у Клио“), и то, что пишет о нем эстонская критика, это, безусловно, не исключение в современной исторической романистике.

Я сейчас назову два романа, которые так и просятся быть упомянутыми в связи с обсуждаемым кругом проблем. Это роман Отара Чиладзе „Шел по дороге человек“ и роман Чабуа Амирэджиби „Дата Туташиа“. Историческими произведениями их можно назвать только условно (имея в виду традиционное понимание этого термина), потому что главная тема этих романов не движение самой истории, а движение человека, человеческого через историю.

Что это – поветрие, временное увлечение или результат других, более долгодействующих причин?

Борьба, которую мы ведем с нашими идеологическими оппонентами, – это продолжение вековой борьбы за человеческие души, это борьба не только за материализацию идеологических ценностей, но и за человеческую личность, за ее „обращение“ в ту или иную „веру“.

Идеологи буржуазии всегда кичились своей преданностью принципам личной свободы человека. Но вот один из знаменательнейших парадоксов истории: не случайно, что одному из столпов этой идеологии – американскому философу Скиннеру – принадлежит лозунг отказа от традиционных понятий свободы и чести личности – „во имя спасения человечества“.

Человеческая личность требует защиты. Требуются усилия, пристальное внимание, неусыпная бдительность во имя ее защиты и спасения!

В этом эпохальном контексте некоторые наши суждения о личности и конкретных исторических обстоятельствах ее бытия мне представляются хотя и продиктованными самыми добрыми побуждениями, но порой лишенными широты взгляда на вещи.

Чтобы не быть голословным, приведу один пример, который от некоторых запальчивых или незрелых рассуждений отличается именно солидностью суждения. Феликс Кузнецов в статье, посвященной повести Г.Бакланова „Друзья“ („Литературное обозрение“, 1975, № 8, статья „Автор и герой“), полностью отменяя принцип исчерпывающего „осуществления“ заложенного природой в человеке, выдвигает сам по себе, безусловно, в высшей степени гуманный и к тому же прекрасно сформулированный критиком, но несколько односторонний в своей полемической заостренности идеал человеческого поведения: „Тот, кто ставит своей исчерпывающей целью во что бы то ни стало состояться, осуществиться, вряд ли обязательно состоится и осуществится, ибо это цель в себе. Состоится скорее тот, кто сможет вырваться из тисков эгоистической ограниченности, кто стремится вобрать мир в себя, кто открыт миру и людям и меньше всего думает о себе“.

Я думаю, что в суждении Ф.Кузнецова акценты расставлены неточно, а некоторые понятия и эпитеты слегка смещены. Но

главное в другом: столь резкое противопоставление „открытости“ „самораскрытию“, на мой взгляд, ближе к аскетическим представлениям о духовном совершенствовании личности, чем к выработанному нашей эпохой идеалу совершенного „коллективного человека“. Нет, принцип „самораскрытия“ сам по себе не чужд нам. Важно только, что именно раскрывается – каким внутренним возможностям мы раскрываем шлюзы. Важно не только то, во имя чего утверждает себя личность, но и то, что она несет с собой, что она выкладывает, какой капитал. И еще: каким способом самоосуществляется человек, не за счет ли других? Все это очень важные оговорки, не отменяющие, однако, правомерности принципа* (*Читатель может найти продолжение этого спора в книге Ф.Кузнецова „За все в ответе“ /М., „Советский писатель“, 1978, с.501-502/).

Принцип „открытости миру и людям“ также в духе нашей морали. Когда человек лишен этого дара, он как глухой, или, как говорит один из героев „Реквиема“ Ветемаа, „это как с музыкой: если она ничего у нас не вызывает, значит, это в нас чего-то недостает, а не в музыке“. Но и этот принцип требует ряда существенных уточнений. И главное – ни одна из этих формул отдельно не обеспечивает искомой нами гармонии.

Через все главные образы сегодняшней современной литературы через все эти сложные, драматические, удивительно беспокойные характеры мне видится какая-то великая, достигшая предельной точки тоска о внутренне полноценном, полноценно утверждающем себя в жизни герое, о личности не только цельной и здоровой, но и внутренне насыщенной, яркой и самобытной, причастной не только передовым устремлениям эпохи, но и всему истинно ценному, что создано коллективным духовным опытом человечества. И мне кажется, что главный ответ, который дает сегодняшняя советская литература на обсуждаемую нами проблему – во всяком случае, мыслящая и поэтому живая (в полном смысле этого слова) ее часть, – заключается в следующем: только такая полноценная (в грядущем или осознавшая в себе уже сегодня такую жажду, такие истинно человеческие импульсы) личность имеет право быть социально активным членом общества на пользу ей и всему обществу.

1976 г.

ДЫХАНИЕ ЭПОСА

Заметки о новейшей грузинской прозе

На современную грузинскую литературу, особенно на прозу, в некоторых кругах (довольно близких к ней) до сегодняшнего дня продолжают смотреть довольно скептически.

– И у нас что-то происходит! – можно услышать от читателя, просвещенного новейшей зарубежной беллетристикой.

Существует целая кулуарная „теория“, будто на современной почве вообще нельзя создать эпический роман, потому, дескать, что подлинный эпос требует масштабности и больших страстей, а они во многом утрачены нашей прозой 60-х годов, особенно тем ее направлением, которое нам уже приходилось анализировать в статье „Вспоминая шестидесятые, вглядываясь в семидесятые“*

Скептический взгляд на современную грузинскую прозу порожден по большей части незнанием фактов литературы. Но он имеет и объективную основу.

„Новая“ проза шестидесятых годов с ее „умеренностью“ и тягой к малым жанрам действительно не сумело создать роман в широком значении этого слова. А если и публиковалось нечто под такой рубрикой, то это были, в сущности, большие повести.

Роман – основной вид эпического творчества в современной литературе. Именно от романа ждут и именно в романе ищут эпопею, отражающую значительные жизненные перемены и „долговременные“ тенденции.

Подобное ожидание естественно. Но я бы сказал, что в этом отношении шестидесятые годы были годами не утрат,

* „Дружба народов“ № 2 за 1974 год.

но накоплений, годами подготовки и мобилизации сил для качественного скачка.

Возможно, в семидесятые годы мы явимся свидетелями такого скачка. Я не хотел бы играть роль пророка, тем более в своем отечестве, но попробую поделиться с читателем некоторыми наблюдениями над новейшей грузинской прозой. Не берусь за целостный анализ всех ее тенденций, но попытаюсь уловить нечто общее в произведениях, которые едва только начинают складываться в то, что со временем назовут прозой семидесятых годов. Мне кажется, что отход современной грузинской прозы от завоеваний и канонов „новой прозы“ прошлого десятилетия при всех особенностях грузинской ситуации в чем-то показателен, ибо преодоление, внутренний творческий спор с тенденциями, исчерпавшими себя в прошлом десятилетии, характерны, мне кажется, и для других советских литератур. Всмотримся в новейшие тенденции грузинской прозы и попробуем уловить в ее поисках суть новизны.

Впрочем, так ли уж обязательны в литературном развитии крутые повороты? А может быть, это просто возвращение к себе? Фундаментальные человеческие ценности не поддаются сезонным переменам, и эпическое дыхание – не плод творческого „мероприятия“, но закономерность литературы, вдумчиво исследующей народную жизнь.

Вот недавно появилась вторая книга романа Ладос Мрелашвили „Кабахи“. Это произведение создавалось в течение двух десятилетий, в него вложены не только огромный труд и вдохновение, но и – главное! – знание и любовь автора к тем людям новой душевной формации, которых время призвало решать реальные судьбы своего отечества. К чести автора следует сказать, что во время работы над этим грандиозным реалистическим полотном (даже в ту пору, когда элементы художественной „отрицательности“ вносились в произведении аптекарскими дозами для того, чтобы не потерялась пропорция между „добром“ и „злом“) Ладос Мрелашвили никаким конъюнктурным влияниям не подчинялся. Правда и интерес к коренным тенденциям действительности водили его пером. Закономерно, что сегодняшняя грузинская критика именно в романе „Кабахи“ видит особо четкое проявление здравого и трезвого социаль-

ного аналитизма, характерного для семидесятых годов. Несмотря на традиционность некоторых сюжетных линий и „знакомость“ иных коллизий. „Кабахи“ – роман, богатый живыми, точно списанными с жизни картинками и характеристиками современной грузинской деревни. Так к какому же „десятилетию“ отнесем мы эту книгу, писавшуюся и в семидесятые, и в шестидесятые, и в пятидесятые годы?

Говорить о „десятилетиях“ можно лишь тогда, когда хорошо помнишь, что есть ценности „на все времена“. Эти ценности: реализм, гуманность, народность.

А все-таки разными сторонами поворачиваются в конкретном литературном поиске эти безусловные ценности! И семидесятые годы ставят несколько иные акценты, чем шестидесятые...

В самые последние годы мы оказались свидетелями двух литературных фактов, вселяющих большие надежды. Каким бы противоречивым ни было мнение об этих фактах, совершенно ясно, что перед нами два значительных литературных явления.

Я говорю о романах „Дата Туташиа“ Чабуа Амирэджиби и „Шел человек по дороге“ Отара Чиладзе.

Первый опубликован частично, публикация второго не так давно завершена. Пройти мимо этих романов было бы совершенно неоправдано, потому что произведения Ч.Амирэджиби и О.Чиладзе как по объему, так и по художественному значению занимают важное место в современной грузинской литературе.

В развитии новой грузинской прозы роман „Дата Туташиа“ являет собой признак перехода от узко понятого, „чистого“ реализма к более широкому охвату явлений, когда в художественный поток словно вливаются живые родники действительности и жанр усложняется включением таких элементов „приключенчества“, „детектива“, которые прежде стеной отделены были от „серьезной“ прозы.

Роман О.Чиладзе – тоже свидетельство „расширения базы“ реализма; это связано с художественной практикой лирической прозы.

Если выразиться короче и проще, у Ч.Амирэджиби в первую очередь торжествует реальность, у О.Чиладзе – фантазия.

Такое упрощенное определение оправдано тем, что его односторонность сразу видна и оно не вводит в заблуждение. В действительности же оба эти произведения представляют несравненно более сложный художественный феномен, чем может показаться. И как таковые, как живая художественная целостность, только частично умещаются в рамки столь упрощенной классификации.

И сближение их относительно.

Особенно четко ощущается эта относительность, когда мы разбираем роман „Дата Туташхиа“.

Роман Чабуа Амирэджиби прежде всего поражает богатством материала* Необходимо отметить и другое качество – многоцветность изобразительных средств. Но главное богатство этого произведения не в огромном жизненном опыте, не в многоцветности средств изображения, а в том качестве, которое я бы назвал душевной щедростью. А это уже качество эпика. Для того чтобы заставить двигаться столько живых существ, чтобы занять такое огромное человеческое пространство, несомненно, необходимо быть наделенным способностью почти безграничного душевного соучастия; надо уметь не только реалистически созерцать или просто сочувствовать своим любимым героям (что великолепно делали прозаики 60-х годов), надо жить одной жизнью с героями разными, непохожими.

Роман „Дата Туташхиа“ ярок и даже пестр по краскам, в нем можно найти следы разных творческих начал – от элементов „плутовского“ романа до пассажей, структура которых, по-моему, опирается на специфические находки некоторых западных писателей нашего века.

Но основное в „Дата Туташхиа“ – все же традиция классического реализма, в частности, грузинского классического реализма. Может быть, это субъективное впечатление, но я явно слышу в этом произведении прежде всего интонации „Рассказа нищего“ и „Пастыря“ Ильи Чавчавадзе.

„Дата Туташхиа“ пронизан чисто грузинским по окраске пафосом правдоискательства. Именно это качество (а не захватывающие эпизоды приключенческого содержания) придает внутренний динамизм сквозному действию романа.

*Содержание романа было проанализировано в рецензии Д.Гвинджилия. „Дружба народов“ № 8 за 1974 год.

Дата Туташхиа – еще один донкихот, рыцарь, вышедший на большую дорогу жизни. Только в отличие от идадьго из Ламанчи герой Амирэджиби начинает свое путешествие без всяких иллюзий.

Проблема правды и слитая с ней проблема гуманности в романе связаны, в основном, с двумя образами.

С одной стороны, это Мушни Зарандиа – „слуга царя“, агент тайной полиции, человек, избравший путь конформизма.

С другой – Дата Туташхиа, человек „вне закона“, благородный абрек, принципиальный противник несправедливого строя и борец за правду. С самого начала все как будто ясно („положительный“ герой сопоставляется с „отрицательным“), но именно здесь-то и начинается самое интересное и мы не имеем никакого права думать, будто автор затеял все это единственно с целью дать возможность главному герою („положительному“) засвидетельствовать верность своей концепции.

Цель автора выглядит немного по-другому: его герой обязан пройти как бы жизненное „чистилище“ и постигнуть, таким путем, истинный смысл своего человеческого предназначения.

Разумеется, в романе Чабу Амирэджиби есть и изобретательность, и остроумно осмысленные мизансцены, есть все то, что только воображением художника бывает внесено в произведение; но главное здесь все же дыхание реальности, не иллюзия действительности, но правда, найденная как бы под ее диктатом и по ее прямому требованию.

Я бы сказал, что этот диктат иногда оказывается сильнее воли автора и даже там, где автор использует такие „обломки“ действительности с чисто литературным умыслом (для иллюстрации мнения какого-либо героя), суть такого „вторжения материала“ в текст намного интереснее и глубже литературного приема.

Задумаемся: почему путь Дата Туташхиа начинается с позиции невмешательства?

Жизнь, видит герой, полна бесчисленных противоречий, бесчисленных интересов, без согласования которых нормальное устройство человеческого общежития невозможно.

Народ, если разложить это понятие на составные части, состоит из индивидов, которым несть числа и которые, взя-

тые отдельно, очень далеки от нашего идеального представления об этом понятии.

Невообразимое несоответствие целей и результатов, бесконечная бессмыслица, благодущное невежество, торпливое бессердечие и невольная несправедливость – вот что для героя составляет реальное содержание понятия „жизнь“. „Перевес реальности“ имеет здесь чисто содержательный смысл. Самое главное: вся эта „перевешивающая жизнь“ не подчиняется рассудку, в каждом конкретном случае она требует именно того, что Дата Туташиа запретил самому себе – вмешательства, – не только затем, чтобы исправить, но и для того, чтобы понять. Без вмешательства невозможно понять жизнь. К этому выводу герой романа, его автор, да и читатель приходят долгим путем сопоставлений, раздумий, поисков и сомнений, или, как говорят физики, методом проб и ошибок. При этом издержки налицо. Я имею в виду определенную диспропорцию между действием и рассуждениями. Этот недостаток признал и сам автор, объясняя его приблизительно так: там, где действие (живопись словом) не достигает цели, его место занимает суждение. Но ведь недостатки суть продолжение достоинств. В романе Ч.Амирэджиби указанный недостаток порожден главенствующим духом произведения – пафосом неугомонного правдоискательства и попыткой охватить жизнь во всей ее широте, в полном многообразии ее проявлений. Достаточно вспомнить, с каким чувством меры и осторожного такта работали в прошлом десятилетии приверженцы так называемого умеренного человеколюбия, чтобы почувствовать в романе Амирэджиби знак нашего десятилетия; стремление к широте, даже к безмерности охвата, яркость красок, страстей, желаний.

Сегодня проза ставит себе более фундаментальные цели. У нее эпический прицел...

Дочитан роман Отара Чиладзе „Шел человек по дороге“. Вещь настолько неожиданная и непривычная, что скоропалительно законченное суждение о ней будет смахивать на дерзость.

То, что я выскажу, предварительные замечания, не более...

Основное чувство, которое овладевает нами при чтении романа Отара Чиладзе, я бы сформулировал приблизительно так: мы чувствуем, что окунаемся в совершенно новую, совершенно особенную действительность – в мир искусства и фантазии, где все своеобразное и характерное для этого мира имеет свое место и свою закономерность. Это тем более любопытно, что роман Отара Чиладзе появился в то время, когда привычной была проза совсем иного склада: я имею в виду произведения, которые не отрывают читателя от повседневной реальности, от рамок каждодневной действительности, в таких произведениях ощущение искусства и фантазии как раз сведено до минимума.

Роман Отара Чиладзе являет противоположную картину*

Здесь все – искусство, все выдуманно и все подчиняется логике этой выдумки. Два источника питают эту выдумку: грузинская сказка и греческий миф об аргонавтах. Но главный источник – фантазия автора.

Мне уже приходилось писать о том, что роман этот кажется мне дальнейшим развитием некоторых тенденций, характерных для грузинской прозы шестидесятых годов. Более того, роман О.Чиладзе – это доведение их до „конечной точки“.

Я имею в виду некоторое специфическое своеобразие так называемой лирической прозы – метафоричность, „пересаженная“ на прозаическую, так сказать, почву. Это чрезвычайно сложная и болезненная „пересадка“. В случае успешного исхода говорят о новом органическом сплаве, при провале – о смешении жанров, о несовместимости, о художественном эклектизме.

Два слова встречаются в романе О.Чиладзе чаще всего – „как“ и „почти“.

Все происходящее в романе погружено в атмосферу метафоричности. Почти у всех образов помимо своего значения и оттенка есть вторые, третьи и четвертые значения и оттенки...

Вспомним в этой связи, что за последнее время в западной литературе ведущую роль завоевала так называемая

* Содержание романа было проанализировано в рецензии А.Беставаши. „Дружба народов“ № 12 за 1973 год.

новая критика; главное, на чем она (особенно структурализм) заострила внимание, это поливалентность художественного образа, многозначность его. Этой теме посвящено много работ, базирующихся, в основном, на современном материале. Вместе с тем большое число классических произведений изучено теперь заново, с новой точки зрения; такое исследование (несмотря на очевидную его методологическую односторонность) часто дает очень интересные плоды.

Думается, что изучение романа Отара Чиладзе с точки зрения многозначности его „структур“ было бы чрезвычайно любопытно. Здесь почти все образы помимо своего непосредственного, данного бытия имеют и второе бытие, символическое существование.

Упусти мы это из виду, останется только развести руками от растерянности, потому что перед нами окажется пустая и пестрая скорлупа, оболочка произведения – без души и смысла.

Слова „как“, и „почти“, словно серьги, подвешены к каждому образу; в тот момент, когда автору изменяет чувство меры, они утяжеляют образ, будто „оттягивают уши“ (хотя я не думаю, что они просто украшение).

Хемингуэй говорил, что подлинное мастерство начинается тогда, когда художник способен отказаться от самого блестящего образа, если эта „находка“ нарушает целостность общего. Попытка сохранить такие образы, детали, параллели замедляет ритм повествования, сбивает акценты.

Одним словом, кое-что в романе „Шел человек по дороге“ можно объяснить недостатком мастерства. Однако все дело в том, о каком мастерстве и о каком недостатке его мы говорим.

Данный „недостаток“ не есть результат бедности и пустоты, наоборот, он от излишней щедрости, от захлестов неостепенившейся, необузданной изобразительности. Такой „недостаток“ от богатства потенций, а не от бессилия!

Но давайте зададим себе такой вопрос: что общего между романом Чабуа Амирэджиби и романом Отара Чиладзе?

Яркость, неоднородность, пестрота, неуравновешенность, „безбрежность“ стиля. Вторжение элементов „самой реальности“, элементов „безудержной фантазии“. Отмена

„равновесия“ и сдержанной недоговоренности. Своеобразная реакция на культ художественной меры, столь характерной для грузинской прозы шестидесятых годов.

В сущности, это принципиальное отрицание „умеренности“.

Но главное даже не это. Роман Отара Чиладзе, по-моему, четко и полемически ясно противостоят специфическому пафосу „согревающего“ гуманизма, характерному для новой прозы прошедшего десятилетия. Ибо гуманизм романа „Шел человек по дороге“ совсем другого накала. Препятствия поставлена здесь как бы вверх ногами: Отар Чиладзе отказался от так называемого сентиментального гуманизма. Антисентиментальная тенденция как раз и проявляется в стилистике романа; никакого ласкания, никакого убаюкивания, никаких душещипательных штрихов... Вместо них ирония и, несмотря на лиричность, трезвейшее, незатуманенное, почти ледяное видение предметов и того, что за предметами.

Ни один персонаж не пощажён, ни один не увенчан ореолом идеального героя, даже в образе легендарного Парнаоза лейтмотивом звучит строгая нота бескомпромиссного отношения к самому себе.

Типичное „тяжелое детство“ и жизнь Приксе, которые для иного писателя явились бы великолепным предлогом пролить „горючие слезы“, изображены без обычного сочувствия. Яснее всего это видно в сцене гибели Геле, эта сцена вызывает в нас не жалость, но содрогание.

Отрицание гуманности как заурядной чувствительности (что выражалось бы, если взять сюжет об аргонавтах, в гостеприимстве, в соболезновании бездомному иноземцу) выражено в романе четко:

„Твои бесконечные проповеди о человеколюбии наградили таких же собственных детей, которые были вынуждены внимать им, множеством превратных представлений не только о человеколюбии, но и о жизни вообще...“

С такими словами обращается к самому себе потерпевший поражение Аэт.

Трудно сказать, какой окончательный вид в творчестве Отара Чиладзе примет этот мотив. Но здесь непременно надо иметь в виду более высокую гуманность, которая требует трезвости и отвергает наивность.

Гуманность, проявленная по отношению к врагу, неприемлема, она чревата антигуманными результатами – вот о чем говорит вся логика произведения. В этом отношении весьма показательна характеристика младшего Окаджадо, соотечественника, ставшего врагом. Автор абсолютно беспощаден к этому герою. У Окаджадо атрофированы все качества, которые оставляли бы нам хоть малейшую возможность относиться к нему по-человечески.

Отар Чиладзе касается здесь одного из „проклятых вопросов“, над которыми веками билась грузинская (да только ли грузинская?) литература. Это вопрос о том, где мера ответной жестокости ко злу.

Многие считают, что Илья Чавчавадзе и его современники полностью осветили этот вопрос и не собираюсь оспаривать подобный взгляд.

Но ценой какого душевного напряжения был найден этот ответ! Какие внутренние противоречия приходится при этом преодолевать!

Вообще на грузинской почве мудрость Нового и Ветхого заветов, две взаимоисключающие идеи – „бог карающий“ и „бог прощающий“, – в прошлом веке сталкивались очень остро и известный вопрос Гамлета о том, имеет ли смысл возмездие, получил актуальнейшее значение для формирования национального самосознания.

„Как следует поступать великодушному человеку? Мучиться и терпеть жестокость судьбы или вступить в борьбу с навалившимися на тебя несчастьями и уничтожить их, не щадя при этом и собственной жизни?“ В грузинской литературе этот вопрос был сформулирован так: „Простить ли мне грешника или преследовать его до смерти?“

Именно перед такой моральной дилеммой стоят герои „Рассказа нищего“ и „Пастыря“. Пройдите мимо этого внутреннего пафоса, не заметив его, и оба эти произведения станут достоянием школьной беллетристики.

Энергия идей в литературе приобретает единственно ценю такого преодоления.

В это раздумье включается сегодня Отар Чиладзе. Он отвечает твердо: не терпеть! Не прощать!

Такое жестокое отношение к противнику, как видим, не в традициях грузинского характера. Но тот же Окаджало для

Отара Чиладзе не просто враг. Он враг родины, желающий попать, растоптать ее, мечтающий о ее падении... В то же время он враг жизни, антипод добра, любви и красоты. Это не просто тип, характер... Это воплощенный символ зла.

Бессмысленно бороться с ним по-рыцарски, сохраняя все характерные для этой борьбы благородные ритуалы.

„Шел человек по дороге“ – произведение, после чтения которого на губах остается горьковатый привкус жестокой и требовательной правды.

Читая роман О.Чиладзе, ощущаешь, что тебя побуждают идти, не останавливаясь, до конца тем путем, который должен привести к истине, и не успокаиваться преждевременно, и не думать, будто кто-то другой пройдет этот путь вместо тебя.

И в этом нравственном максимализме, в возросшей требовательности к герою, в неприятии всяческих полурешений грузинская проза семидесятых годов не одинока, она чувствует „всесоюзный контекст“. Очень далеки от Колхиды белорусские леса, в которых действуют партизаны Василя Быкова, но ведь и там: или – или, последний выбор, предельное напряжение всех сил личности на грани гибели! И в романе литовского писателя Йонаса Авижюса „Потерянный кров“, опять-таки бесконечно далеко от романа О.Чиладзе по фактуре и по конкретно-исторической основе, то же ощущение бескомпромиссной жесткости: история не прощает человеку половинчатости, полурешения, неучастия в борьбе! Вспомните эстонцев – „Одну ночь“ Пауля Куусберга, „Глухие бубенцы“ Эмэ Бээкман, – совсем не похожая на нашу проза, но и там знак семидесятых годов – стремление отделить в человеке крепкое от „пыли“, настоящее, подлинное от внешнего и мнимого, жестоко отделить, бескомпромиссно. А повесть азербайджанца Максуда Ибрагимбекова „И не было лучше брата“ с ее судом над героями? Нет, это не утешительная проза! И то, что происходит у нас, в Грузии, наверное, не случайно.

Сегодняшняя грузинская проза не имеет права забывать того, что было достигнуто вчера и что ждет своего развития.

Нам еще неоднократно и подолгу придется бороться с проявлением фанатизма, тупости, ограниченности. Не дай

бог, чтобы доброта и великодушие были когда-либо исключены из понятия гуманности.

Если ты воздаешь врагу теми же методами, которые он применил против тебя, это означает, что и ты становишься на его путь. Но что же получается? Враг напал на тебя из-за угла – и ты отвечай коварством; враг не пощадил – стань и ты беспощадным; враг осквернил твои святые могилы – и ты оскверняй?..

Для чего же ты боролся?

Каков же смысл твоей победы, если ты превратился в двойника врага?

Какое тогда имеет значение, кто победил, а кто потерпел поражение?

Вот что самое страшное! И вот проблема, которую нелегко решить.

Идея возмездия, справедливого мщения, которую выдвинули в прошлом веке духовные отцы нашего народа – нет и нет! – не означала ответа злом на зло.

В основе идеи возмездия лежала святая необходимость противопоставить силе зла реальную силу добра.

Утвержден принцип справедливого мщения, грузинские классики XIX века отреклись от практически неприемлемого учения всепрощения, не произнося, однако, сакраментальной фразы: „Кровь за кровь“. Ее место занял идеал самоотверженного сопротивления и непокорности злу.

Этим, в частности, объясняются моральный пуританизм и дух строгой правдивости, внедренный в грузинскую литературу сто лет назад великими шестидесятниками прошлого века.

За последние семь веков в Грузии все юношество причащали к идеалам человечности строфы из первой повести „Витязя в тигровой шкуре“, строфы, посвященные Ростевану: „Ростеван, искусный воин и владыка справедливый. Снисходительный и щедрый, величавый и правдивый, был он грозный полководец и мудрец красноречивый“. Среди несомненных атрибутов гуманности здесь названы снисходительность и щедрость. Милосердие и справедливость стоят в одном ряду. Об руку с Законом идет Доброта.

Сквозь великое чистилище веков сумел пронести народ прекрасные качества своего характера, и среди них сострадание.

Но время выработало в народе и психологию воина. Борьба, в которую он вступал постоянно, не давала права ни на минуту расслабиться. Наши предки воспитывали своих сыновей в спартанском духе. Они целовали детей только тогда, когда те спали, чтобы в той великой войне, которую они призваны были продолжать, их дух и тело не оставались бы без брони.

Без ласки в общении людей теряется отношение гуманности.

Но „ласковый напев“ с определенного момента расслабляет те струны, которые должны находиться в напряжении, если человек готовится выйти на поле битвы.

Так группируются эти вопросы вокруг той нравственной проблемы, которую я, сознательно заостряя ее, конечно, выделил бы в современной грузинской прозе.

Гуманизм грузинской прозы прошлого десятилетия тяготел к „ласке“.

Гуманизм наступившего десятилетия взывает к трезвости ума, к решительности характера, к эпической фундаментальности бытия.

Значит ли все это, что грузинская проза семидесятых годов отказывается от тех завоеваний, которые были сделаны грузинской прозой шестидесятых годов?

Ни в коем случае.

Шестидесятые годы и по сей день продолжают в нашей литературе. Главенствующее стремление этих лет живо и сегодня, и, по моему убеждению, не существует такой силы, которая могла бы задержать его или повернуть вспять.

Если литература прошлого десятилетия не сумела довести до конца некоторые из ею же начатых дел, то это произошло по той простой причине, что она и не ставила перед собой подобной задачи. Не подведение итогов или завершение представляло основную цель ее исторической миссии. Это были годы больших перемен, но еще больше годы ожиданий.

Сейчас в грузинской прозе зародились новые тенденции, выявились новые духовные направления.

Но никогда не ослабевало в ней главенствующее стремление литературы, не изменились ее „внутренние принципы“, хотя и произошли ощутимые перемещения некоторых акцентов.

„Дух шестидесятых годов“ понятен – как реакция на те общеизвестные антигуманистические „перегибы“, которые непосредственно предшествовали возникновению „умеренного гуманизма“.

Случилось так, что мы на протяжении многих лет привыкли произносить слово „человеческий“ не только гордо, но одновременно и жестоко. „Человек – это звучит гордо!“ – в этой лапидарной и мужественной горьковской фразе мы видели единственную формулу гуманизма; но одновременно мы предали забвению другие, заслуживающие не меньшего внимания слова писателя о человеке, вызывающем сочувствие: „Милосердие, которое – более всего иного – заслужено человеком...“

Семидесятые годы в грузинской литературе есть не отрицание „духа шестидесятых, а его углубление. Это новое углубление гуманизма, который как бы проникает сегодня в новые пласты сознания, в новые глубины действительности, но в то же время приобретает новые оттенки.

Конечно, „поворот“ в литературе менее всего напоминает поворот взвода на марше. И сегодня многие писатели, по сути дела, продолжают идти старой дорогой (потому что направление шестидесятников еще далеко не исчерпало своих благородных задач), но и у них постепенно усиливается обостренный интерес к иному, новому.

Поставим вопрос так: каково нравственное наследие шестидесятых годов? Каковы неотменимые завоевания этого периода?

Я бы сказал так: это прежде всего нравственная неуступчивость героя. Да, она внешне притушена, в известной мере смягчена, согрета духом прощения, сердечным лиризмом. Но эта нравственная неуступчивость внутренне сродни своеобразному этическому ригоризму – в ее протесте против крайностей, против псевдомонументальности, против ходульности.

Да, это был известный отход в сугубую „индивидуализацию“, в область „частных вариантов“ гражданского чувства.

Да, когда в сем „индивиде“ возбуждалось чувство „сына отечества“, его туманно-романтический взор очень часто упускал из виду реальное содержание жизненных процессов, их сегодняшнее, конкретное значение.

Не случайно эти „туманные дали“ компенсировались в грузинской литературе шестидесятых годов усилиями жанра, наиболее чувствительного к общественному настроению, – усилиями лирической поэзии.

Пусть нас не пугает то обстоятельство, что уяснение гражданских обязанностей индивида иной раз вызывало в сознании поэтов того времени сомнения относительно своих собственных сил и даже своеобразное чувство растерянности. Подобные кризисы, однако, менее опасны для поэтов, нежели олимпийское спокойствие или безмерное довольство собственным творением.

Но и созерцательно-романтические прозаики шестидесятых годов логикой вещей должны были оказаться перед лицом новых проблем.

И вот мы видим: это происходит.

В начале 1973 года журнал „Цискари“ (цитадель „новой прозы“ шестидесятых годов) опубликовал повесть „Лука“, принадлежащую перу Арчила Сулакаури (одного из зачинателей и ярчайших представителей „новой прозы“).

„Лука“ возвращает нас к временам, особенно дорогим для автора.

Как будто не успели убрать декорации „Голубей“ и „Наводнения“, прежних повестей Сулакаури, а уж занавес поднялся, открывая новое действие. На первый взгляд, все то же. Еще один подросток. Вся жизнь маленького Луки протекает среди близких ему людей... Но, как выясняется в дальнейшем, эти люди только внешне близки друг другу. Как выясняется, механизм „умеренного сочувствия“ уже не „работает“.

Лука – единственный друг и ученик чуткого, человек-олюбивого калеки Андукапара – воспитывается в жестоком мире. Вокруг него снуют люди, которые не привыкли щадить ближнего.

„Добро“ для них – бессмысленное слово, и это придает их морали и действиям особо зловещий вид: у этих людей есть сила и „возможности“... Вот-вот они растопчут мир Луки. На него уже посягнули, уже взломали двери, за которыми пытался укрыться мальчик. Андукапар, человек, духовно сотворивший его, отказывается от своего учения.

„Это зло теперь не остановить добросердечием!“ – внушает он Луке. Словно символизируя „крах учения“, автор сдвигает и образный строй повествования: начинаются галлюцинации; реальный мир переходит в сон, в кошмарные видения. Читателю трудно установить грань, которая отделяет первое от второго. Надо думать, автор не случайно забыл разграничить их: элементы кошмара преобладают в сновидении, что-то страшное входит и в действительность. Правда, автор посылает герою „добрую Мтварису“ (образ этот выглядит весьма искусственным в этой повести), эта добрая Мтвариса пытается успокоить мятежного Луку, проповедуя перед ним безответное добро и готовность все снести во имя искупления „чужих грехов“, но эта многозначительная проповедь уже решительно не может свести на нет эмоциональное воздействие, вызванное словами Андукапара:

„Только сила способна истребить это зло, недюжинная осаживающая сила!..“

Таков главный смысл слов калеки, и ни маленький Лука, ни сам автор не могут их опровергнуть.

Становление Арчила Сулакаури как прозаика относится к шестидесятым годам. В его творческой индивидуальности своеобразно выразились именно те художественные признаки, которые были характерны для „новой прозы“ прошлого десятилетия. Как художник он и теперь сильнее тогда, когда пишет в привычном ключе, когда в меру сочувствует своим героям, нежели когда принимается изображать кризисные состояния их души. Беседуя с читателем, Арчил Сулакаури лучше умеет настраивать его на задушевность, открывать ему глубинную сущность предметов, нежели возмущать или восторгать его. Писатель не предлагает новых решений, не учит ничему слишком конкретному, не обещает помочь героям, впервые на своем жизненном пути столкнувшимся с препятствиями, он не призывает читателя к каким-либо практическим шагам. Он сочувствует.

Он ставит перед нами наболевшие вопросы с тем, чтобы с этого момента мы не могли успокоиться.

Чья мудрость более правдива – прикованного к постели жестокого и трезвого Андукапара или „доброй Мтварисы“? Можно ли их примирить? И есть ли „третий путь“?

Что ж, мы действительно не можем успокоиться. Мы напряженно ищем ответа на вопрос. Мы не можем ограничиться простым сочувствием. И это тоже знак семидесятих годов.

Еще один пример стилистики шестидесятих годов, постепенно входящей в противоречие с тенденциями и ожиданиями семидесятих, – последний роман Нодара Думбадзе „Белые флаги“. На знаменах, сиречь на флагах, этого романа написано: человеколюбие, внимание к человеку, терпимость.

В сегодняшней литературе и Н.Думбадзе выступает как продолжатель традиции шестидесятих годов, той традиции, основателем и ревнителем которой – вместе с другими – явился в свое время он сам.

Он и по сей день остается верным самому себе и своим прежним убеждениям. Я глубочайше уверен, это происходит с ним не по глухоте и не потому, что „нюх“ у него будто бы хуже, чем у других. Просто он верен тому течению, которое сам создавал и которое создало его. Движение против течения для автора „Белых флагов“ непривычно (это вообще характерно для позиции „сочувствия“ человеку). Нодар Думбадзе вглядывается в движущийся поток жизни, он чутко реагирует на психологические нюансы, он доходчиво и просто, иногда нарочито упрощенным языком (как бы сочувствуя и читателю, немного даже нянча, забавляя его) говорит, какие моральные истины тот не должен забывать, когда оказывается в самой стремнине этого потока.

Я не против сочувствия и понимания. Однако, когда я читал „Белые флаги“, мне все время вспоминался заголовок одной английской пьесы. Эта пьеса ставилась и в советских театрах, ее название переводится так: „Оглянись во гнева“. Гнева авторского не хватало мне!

Изображение действительности в „Белых флагах“ (а действие там происходит, надо сказать, в тюрьме) романтизировано настолько, что это заметно даже такому читателю, какой только издали знает изображенную писателем действительность (то есть сам, к счастью, в тюрьме не сидел). Благодаря такой романтизации характеры некоторых героев приобретают парадоксальный оттенок, так как они

намного интереснее, чем в жизни. Автору иногда изменяет чувство меры, особенно в мелочах: не исключено, что читателю это может прийтись не по вкусу. Кроме того, некоторые этические идеи слишком упрощены, доведены до незатейливой морали анекдота, а выдаются автором за истину. Так выглядит, например, сопоставление „морали“ профессионального рецидивиста и „морали“ „доильщика“ государства.

Конечно, если встать полностью на позиции автора „Белых флагов“, то от героев этого романа не потребуешь ни утонченного вкуса, ни особой культуры мышления. Им просто сочувствуешь, и все. Если мы останемся в пределах художественной логики „умеренного гуманизма“, тогда в произведении все последовательно и вообще все в порядке. Но, по-моему, это чисто формальное оправдание для автора.

У автора „Белых флагов“ есть свой стиль, есть вкус, есть творческие принципы, которые разделит не каждый, хотя в отличие от других современных писателей Нодара Думбадзе в Грузии читают все, у него, наверное, беспрецедентная популярность.

Когда писатель, имеющий такую аудиторию, выступает под знаменем „человеколюбия, внимания к человеку и терпимости“, это само по себе немалое добро. Однако не стоит обольщаться, будто внимание широкого читателя можно завоевать только таким путем. Сегодня, во всяком случае, нам мало любить, вникать и терпеть ближнего. Сегодня нам нужны еще решительность в борьбе за все лучшее в человеке, умение помочь ему. И трезвость.

Жизнь последних лет настоятельно потребовала от нас более трезво оглядеться вокруг.

Литература есть часть общественной жизни, и, когда начинается разговор о недостатках действительности, иногда и к ней адресуют претензии за то, что „допустила“ эти недостатки.

Я считаю, что литература не должна избегать ответа на эти претензии, но примечательно одно обстоятельство: в течение последних лет грузинская литература обогатилась такими примерами, которые убедительно говорят о доволь-

но высокой степени ее чувствительности к явлениям общественной жизни. Более того, выяснилось, что она не только не отставала от жизни, но, с определенной точки зрения, проявляла большую проницательность. Грузинская литература к семидесятым годам остро прочувствовала опасность одного нового психологического типа, который, весьма ловко приспособившись к условиям социалистического общества, развернул деятельность в духе самого настоящего буржуазного приобретательства. Литература поняла реальную опасность этой психологии, она ясно ощутила, что претензии, неисчерпаемая энергия и „жизнеспособность“ такого рода деятелей замешаны на грубой душевной лени, при полной атрофии общественного сознания и гражданской совести.

Совершенно ясно, что будущего в условиях нашей действительности у такого рода деятелей нет. Так называемая каста нуворишей могла возникнуть лишь как анахронизм. Этот тип людей с самого начала чувствует свое противозаконное положение, прекрасно видя, что все его существование идет вразрез как с реальной действительностью, так и с существующим этическим кодексом. Такой „нувориш“ делает свои темные дела в перчатках, потому что отлично понимает: в глазах общества все его деяния выглядят достаточно грязными. Он живет двойной жизнью. Утром он копается в смердящем болоте махинаций, а вечером, приняв ванну и наведя лоск, старается втереться в общество „избранных“. В литературе он ищет развлечения и еще того немногочисленного, что соответствовало бы его буржуазной, по существу, сентиментальности. Если днем такой тип недогнущей рукой душит кого-нибудь, то вечером лезет из кожи, силясь истратить запас ласки. Я хочу напомнить, что картины зловещих кутежей таких „нуворишей“, картины, которые должны были отрезвить наш разум, впервые нарисовали именно представители молодой грузинской прозы. Но и другое верно: по-настоящему „нуворишей“ заклеить эта проза не сумела. Может быть, и оттого еще, что для таких задач мало подходят тепловатый тон элегии и „понимания“, тот стиль и пафос „умеренного гуманизма“, о которых речь шла выше. Глаголом жечь сердца людей – вот что нужно для решения таких задач.

Углубление в духовный мир человека, свойственное грузинской прозе прошлого десятилетия, было большим завоеванием. Но его оказалось недостаточно для создания действительно крупных характеров эпического звучания.

Внимательный интерес к повседневному, рядовому, естественная боязнь даже маленькой неправды, боязнь „сфальшивить“ создали в шестидесятые годы атмосферу большой проникновенности и теплоты.

Но это направление, словно антитезу самому себе, породило жажду необыкновенного, особенного, яркого.

Сегодня ото всех видов искусства настойчиво требуют „необычайности“ и, что особенно характерно, такое требование поднимается из недр самого реалистичного искусства.

„Умеренный“ реализм в грузинской литературе, в основном, выполнил свою благородную миссию. Характерные для него чувство реальности, такт, художественная добросовестность уже недостаточны для удовлетворения запросов современного читателя.

Сегодня нужны необычайные, „сверхординарные“ образы, яркие и сильные характеры, живой сплав дум, страстей и предчувствий, волшебное переживание перспектив...

Душевно безграничные мечтатели шестидесятых годов не сумели доказать свою жизнеспособность. Очень легко был уничтожен герой романа Г.Гегешидзе, поддавшийся течению „каждодневности“. Еще быстрее была раздавлена сильная личность из романа Г.Панджикидзе, все страсти этого героя замкнулись на всепоглощающем честолюбии (именно то качество, которое является основным признаком душевной поверхностности человека). Литература 60-х годов не сумела найти нужных красок для характера молодого интеллигента, не сумела поднять его духовную жизнь и деятельность до высот настоящего эпоса.

Теперь эту задачу пытается решить литература 70-х годов.

Само собой разумеется, что разговор идет не о новом „серийном“ выпуске „положительных“ или „идеальных“ героев, а о всеохватывающем осмыслении характера, увиденного в перспективе.

Если в нашей литературе ощущается неотложная потребность в чем-то, то прежде всего в таком герое. Нам

нужны умные и целеустремленные личности, не только размышляющие, но и действующие, сильные и глубокие одновременно, дальновидные и страстные по характеру.

Эти характеры есть в реальности. Реальность нашего времени дышит эпосом.

Нужно только услышать это дыхание.

„Дружба народов“, 1975 г.

О ПОЭЗИИ КЛАССИЧЕСКОЙ И РОМАНТИЧЕСКОЙ

Принято считать, что в советской литературе споры о традициях и новаторстве уже отшумели. „Шум“ в этом контексте порой приобретает известный шекспировский оттенок.

Так ли много шума было в самом деле? А может быть, кое о чем стоит доспорить?

Статья Станислава Рассадина „Вперед, к Пушкину...“ („Вопросы литературы“, 1964, № 11) в некотором смысле задумана как завершающий аккорд к уже минувшей дискуссии.

Однако после прочтения ее создается впечатление, что это скорее своеобразная интерлюдия перед новыми спорами.

Статья Рассадина заслуживает того, чтобы она стала поводом к более широкому обсуждению поставленных в ней проблем.

Выступая против самоцельного экспериментаторства, против формализма в поэзии, С.Рассадин вместе с тем вникает в тончайшие особенности художественной формы.

Мне, как читателю нерусскому, его статья помогла многое в русской поэзии увидеть по-новому, глубже почувствовать особенности образного языка отдельных произведений русских поэтов.

Но вместе с тем у меня возникли сомнения по поводу некоторых утверждений автора.

Мне захотелось не только поблагодарить его, но и кое о чем поспорить с ним, может быть, даже чуть-чуть придирчиво, слишком многого требуя от одной статьи, исследующей лишь конкретную область поэтической формы.

Сила эстетического воздействия тех своеобразных примеров, к которым обращается Рассадин, столь велика, ст-

оль страстен и убедителен сам авторский анализ, что они в какой-то степени абсолютизируются в нашем сознании, как бы исключая все внеположное.

Это, естественно, толкает к тенденциозным обобщениям.

Мне показалось, что страстность исследователя, литератора в этой статье иногда уступает простому читательскому пристрастию. Особенность, специфика той или иной (пусть и гениальной) вещи порой возводится в ранг универсального, обязательного.

Вопросы, которые находят своеобразное разрешение в статье Рассадина, так или иначе затрагиваются и сегодняшней грузинской критикой. Автору этих строк пришлось несколько раз выступать в литературной прессе в пору той самой „шумной“ дискуссии, которая приняла общесоюзные масштабы.

Можно было здесь просто изложить свою позицию. Сказать, например, о том, как проблема традиций и новаторства преломляется в живой творческой практике грузинских поэтов.

Но статья Рассадина как-то втягивает в свой особый круг интересов, в то пространство между исходными и конечными суждениями автора, которое, видимо, сейчас с одинаковой силой привлекает к себе и многих других литераторов.

Я решил построить свою статью в форме спора. Исходя из этого, пришлось не только ограничиться пунктами расхождений с Рассадиным, но и, вопреки его совету, предостерегающему от „крайних“ (упрощающих дело) точек зрения, в какой-то степени заострить свои мысли.

Начнем с частного.

Могут, конечно, существовать разные прочтения „Каменного гостя“ Пушкина, того места, где Дон Гуан говорит Донне Анне:

О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят,
Не подле праха, милого для вас,
Не тут – не близко – дале где-нибудь,
Там – у дверей – у самого порога,
Чтоб камня моего могли коснуться
Вы легкою ногой или одеждой,

Когда сюда, на этот гордый гроб,
Придете кудри наклонять и плакать.

Прочтение Рассадина оригинально. Он пишет: „Конечно, Дон Гуан слишком талантливый и опытный, слишком вдохновенный соблазнитель, чтоб говорить женщине пошлые и избитые комплименты.

...И вдруг – мало-помалу слова эти теплеют, человек, еще считающий себя соблазнителем, оказывается влюбленным, сам того пока не сознавая; и в речи его звучит ревнивая, неприязненная зависть к „гордому гробу“, и взгляд его с пристальностью, скорее грустной и нежной, чем чувственной, останавливается на Донне Анне:

Придете кудри наклонять и плакать...

Так может говорить тот, кто не просто представляет плачущую женщину, а переживает ее скорбь, ощущает каждое ее движение, не отделяет больше себя от нее”.

Да, это оригинально и даже смело, смело потому, что С.Рассадин не боится иронии... со стороны Дона Гуана.

Ведь, прочитав это, он мог улыбнуться своей лукавой донгуановской улыбкой.

– Смотрите! – сказал бы он, обращаясь ко всем призракам преисподней. – Как я там работал!

Это в порядке шутки. Однако, если говорить серьезно, языком литературоведения, то, по-моему, у Пушкина характер Дон Гуана в основном классический, а не романтический, как, например, у Гофмана, Мюссе или у Блока в „Шагах командора“, где это – вечно влюбляющийся юноша, который в каждой новой женщине напрасно надеется открыть пригрезившийся ему когда-то образ „единственной“.

Классический Дон Жуан, которому чуждо такое внутреннее раздвоение, никогда не влюбляется, он просто каждый раз виртуозно играет в любовь, порой даже с таким артистическим вдохновением, как у Пушкина.

Если этот артистизм принимать за искреннее чувство, то с таким же успехом можно поверить, например, и в неподдельность любви Ричарда III к Леди Анне.

Сравнение не произвольное.

Пушкин многому учился у Шекспира и, быть может, объяснение в любви Дон Гуана по своему построению в какой-то степени навеяно известной сценой из шекспировской трагедии.

В своем любовном признании Дон Гуан сознательно импровизирует, но у него уже есть и некоторые „наметки“.

Еще до встречи с Донной Анной он подмечает уязвимые стороны в персоне ее покойного супруга („суровый дух“ и „внешнюю тщедушность“).

Затем он подбирает три классических ключа к сердцу своей жертвы, имея в виду основные „женские слабости“: в первую очередь сентиментальность, затем любопытство и, наконец, потребность к добродетели.

Этой линии он держится все время, искусно варьируя „ключами“. В монологе с „наклоненными кудрями“ Дон Гуан ни на шаг не отступает от своего плана, осуществляя, главным образом, его первый пункт. „Гордому гробу“, не случайно подчеркнутому аллитерацией (звучащей торжественно и холодновато), здесь противопоставлен „бедный прах“ самого обольстителя.

Дон Гуан до этого сказал Донне Анне, что он ждет от нее только смерти, и сейчас изо всех сил старается вызвать в ней жалость к себе, как к уже умершему.

...Не тут – не близко – дале где-нибудь,
Там – у дверей – у самого порога.

Здесь он занимается беспощадным самоумалением, все дальше и дальше отодвигая свой „бедный прах“ от пышной гробницы „счастливец“.

Явный тавтологический строй этой фразы выражает, конечно, не заикание влюбленного.

Положившись на импровизацию, Дон Гуан здесь нарочно медлит, тянет свою речь, готовя новые удары. Вместе с тем он не решается делать паузы, боясь, что его перебьют. Он обрушивает целый шквал красноречия на свою жертву.

„Кудри наклонять“ у него вырывается вовсе не случайно. В этом легко убедиться, раскрыв предыдущую страницу. Еще в начале своего монолога, когда Дон Гуан только готовит Донну Анну к признанию, он говорит ей:

Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,
Вы черные волосы на мрамор бледный
Рассыплете...

В этих словах бесполезно искать невольные возникшие у Дон Гуана сострадание к скорбящей женщине. Они содержат тонкий умысел: стараясь заставить прекрасную Донну Анну выйти из своих траурных чувств, Дон Гуан как бы подставляет ей зеркало, помогает ей посмотреть на себя со стороны, полюбоваться собой.

В самом выражении „кудри наклонять“ есть оттенок галантной игривости, совершенно неуместной в чувстве скорбного сопереживания...

Так само художественное своеобразие этого монолога, особенности его построения, как и весь контекст вещи, явно опровергают в наших глазах правильность толкования Рассадина.

Что же тут произошло?

„Кудри наклонять“ Рассадину представляется результатом „эмоционального, живого, влюбленного приглядывания к вещи“. И он всецело прав, когда под этим подразумевает „приглядывание“ художника.

Однако затем это становится и доказательством (почти единственным) влюбленности Дон Гуана. („Так может говорить тот, кто не просто представляет плачущую женщину, а переживает ее скорбь“...)

Но будь довод Рассадина даже более веским, чем он есть в самом деле, что предшествует этим словам и следует за ними в поэтическом контексте! Нельзя ведь упускать из вида то целое (даже в чисто художественном смысле), в котором этот образ может быть понят лишь в созвучии со всеми другими поэтическими средствами и особенностями хотя бы данного куса произведения.

Мы не стали бы так долго задерживать внимание читателя на этом сравнительном частном вопросе, если б нам не казалось, что уже в нем кроется причина более серьезной методологической ошибки.

В 1956 году во втором сборнике „Литературной Москвы“ были опубликованы отрывки из дневников Юрия Олеши. В них между прочим есть одно наблюдение:

„У Пушкина есть некоторые строки, наличие которых у поэта той эпохи кажется просто непостижимым:

Когда сюда, на этот гордый гроб,
Придете кудри наклонять и плакать.

„Кудри наклонять“ – это результат обостренного приглядывания к вещи, не свойственного поэтам тех времен. Это слишком „крупный план“ для тогдашнего поэтического мышления, умевшего создавать мощные образы, но все же не без оттенка риторики – „и звезда с звездой говорит“...

Подмеченный Олешей „крупный план“ в пушкинских строках стал исходной точкой для построения целой литературной концепции в статье Рассадина.

Наблюдения Олеси в самом деле „талантливое“, так же как талантливо и ярко все, что пишет он о русской литературе в своих дневниках.

Но и только...

У Олеси „кудри“ не канонизированы.

У Рассадина они превращаются в литературную норму.

„Крупный план“ для него становится субстантивным свойством классической („то есть прежде всего пушкинской“) поэтики.

Исходя из этого, Рассадин шаг за шагом идет к основному выводу своей статьи:

„Путь к конкретности – вот путь искусства“.

Обобщенность этого утверждения не случайна.

Но ведь это не совсем точно, т.к. все-таки путь искусства, в том числе и поэтического, в своей сущности есть путь к прекрасному.

Конкретность в том частном значении, которое подразумевается у Рассадина (конкретность поэтического образа), лишь одна грань прекрасного в поэзии.

Само прекрасное (и в поэзии, и в жизни) бесконечно многогранно... Именно поэтому оно не вмещается в частичные определения, кажется нам столь неустойчивым в своих проявлениях, поэтому каждое новое, по-настоящему прекрасное творение искусства вначале часто ставит в тупик даже „знатоков“, не сообразуясь с их привычными представлениями о прекрасном: ведь оно каждый раз открывает перед нами новые, неведомые до сих пор грани

своего существа; и, наконец, именно поэтому, что и как бы мы ни сказали о прекрасном произведении, о его содержании и форме, все-таки остается что-то неуловимое, остается „тайная музыка“ поэзии, которая прекрасна именно тем, что неразлагаема на составные части, не поддается точному языку „литературы“.

„Да, путь к конкретности – вот путь искусства, – пишет С.Рассадин. – Важно лишь понять, что речь идет о конкретности характера, чувства и мысли, о конкретности восприятия“.

Но в этой статье, которая посвящена преимущественно проблемам поэтической формы, акцент, естественно, делается на конкретности выражения.

Большинство примеров, на которых основывается критик, подтверждает конкретность или неконкретность лишь одной категории поэтических образов. Здесь идет речь о деталях поэтического „изображения“. Другими словами, здесь, по существу, затронута лишь одна сфера поэтической формы – сфера наглядности.

Конкретность „зрительно“ воспринимаемого поэтического образа – вот то главное, на что обращает внимание Рассадина в поэзии Пушкина, что ему представляется основным – достойным подражания и продолжения свойством в классической традиции русской поэзии.

В этом смысле и в статье Рассадина есть немало наблюдений, которые отличаются глубиной и даже завидной тонкостью анализа.

Но, говоря об образности языка поэзии, по-моему, стоило идти дальше, не ограничиваясь лишь одной ее сферой.

У Гете есть известное высказывание: „В художественном произведении людей больше интересует „что“, чем „как“, первое они могут воспринять по частям, второе они не в состоянии охватить в целом“.

Статья Рассадина в этом смысле представляет своеобразное исключение. Здесь именно второе („как“) воспринимается по частям, вернее, в одной ее части.

Но ведь сила эстетического воздействия поэзии не исчерпывается внешними деталями „изображения“.

В поэзии (особенно в лирике) еще важнее, существеннее внутренний образ, который не просто слагается из внеш-

них, наглядных деталей, а составляет самую суть поэтического произведения.

Мы имеем в виду не стоящий за стихотворением конкретный образ самого автора, не так называемого „лирического героя“, а именно скрытую внутри „музыку“ – поэтическую, художественную сущность произведения.

Как известно, символисты мистифицировали эту внутреннюю музыку поэзии, тем самым отбив вкус к ней всем реалистически мыслящим теоретикам литературы.

Внутренний образ был, конечно, не их изобретением.

Он родился вместе с лирикой, и все истинные поэты во все времена знали, чувствовали, „предчувствовали“ его в себе.

Недаром даже один из самых беспощадных врагов русских символистов, объявивший их столпниками русского языка, О.Мандельштам („на всех вместе не больше пятисот слов – словарь полинезийца“) все-таки признавал первостепенное значение внутренней образности стихотворения:

„Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта“.

В процессе творчества внутренний образ в самом деле лежит где-то посередине между содержанием и внешней формой, „в преддверии написанного стихотворения“.

В процессе же восприятия, наоборот, открытие его – конечный результат. Он раскрывается перед нами только после того, когда мы по-настоящему вжились, вчувствовались в произведение. Это, в сущности, и есть внутренняя его форма, или, говоря иначе, художественное отношение поэта к содержанию.

Здесь главное – уловить нерасторжимую взаимосвязь всех художественных компонентов произведения. Ни логическое значение слов, ни вызываемые ими чувственные представления, ни ритм, ни инструментовка стиха, ни его синтаксическое своеобразие не могут в отдельности раскрыть всю полноту его художественной сущности. Чтоб в полной мере ощутить ее, необходимо услышать это внутреннее созвучие всех элементов формы. (Разумеется, здесь мы имеем в виду такое произведение, в котором это единство в действительности органично, закономерно).

Как это ни странно, факты изучения поэтической формы как соотношения всех формальных элементов в произведении сравнительно редки в литературной науке.

В начале XX века в Германии была предпринята попытка использовать в отношении поэзии те методы эстетического анализа, которые известный искусствовед Вельфлин применил в своих „Основных понятиях искусства“.

В центре внимания был поставлен „художественный облик“ поэтического произведения, его построение.

О.Вальцель, наиболее крупный представитель этого направления, писал: „При определении художественного облика поэтических произведений ограничиваются по большей части лишь низшей математикой формы. Устанавливают, например, какие стихи или строфы встречаются у поэта. Или говорят о фигурах и тропях... Я же стремлюсь к высшей математике формы, я хотел бы установить основные приемы построения в искусстве слова“.

Следует оговорить, что у этого направления были свои методологические недостатки. Как и представители так называемого „формального метода“ в России, О.Ванцель, по существу, исходил из эстетики Канта. Но ему все же удалось достичь серьезных позитивных результатов в изучении поэтической формы. Сосредоточив внимание на внутреннем соотношении отдельных компонентов выражения (главным образом, на звуковой стороне речи и синтаксических конструкциях), он смог уловить новые черты в конкретных произведениях, по-новому раскрыть секрет их художественного воздействия.

Одна из программных статей Вальцеля – „Сущность поэтического произведения“ – начинается ссылкой на восьмистишие Гете, которое немцы считают чуть ли не наиболее совершенным в его лирике.

Ты, что сходишь к нам с небес,
Всю земную скорбь целящий,
Тех, в ком бодрый дух исчез,
Вдвое бодростью дарящий.
Ах, как боль и радость бренны,
Я устал в земном бою, –
Мир священный,
Осени же грудь мою!

Перевод М.Лозинского

Для самого автора статьи это стихотворение прежде всего наиболее удобный пример, чтобы показать, как Гете „освободил словесное выражение от понятия“.

Но эти стихи представляют особый интерес и с другой точки зрения.

Нам кажется, что тот, кто в поэзии ищет преимущественно конкретных, наглядных образов, может ничего не найти в произведении такого рода, как это гетевское восьмистишие.

Вглядитесь в него, здесь как будто все лишено осязаемости, зримости: здесь нет ни одной яркой, наглядной детали, и так же, как в пушкинском знаменитом восьмистишии „Я вас любил...“ или в лермонтовском „Мне грустно...“, нет почти ни одного тропа, ни одного поэтического образа (в узком смысле этого слова). Выражаясь словами Белинского, „здесь говорит одно чувство, которое так полно, что не требует поэтических образов для своего выражения“; и вместе с тем в каждой из этих лирических вещей (в стихах Гете даже через несовершенство перевода) мы слышим живое звучание внутреннего образа стихотворения, явственно ощущаем его присутствие, он входит в нас, как нечто не поддающееся точному определению, но ярко переливающееся живыми оттенками „высказавшегося“, „запевшего“, „затрепетавшего“ переживания.

Ясный логический смысл слов здесь созвучен с рожденными ими смутными чувственными ассоциациями, синтаксис с эвфонией, интонация с рифмами, ритм с композицией, цензура с эпитетом.

В истинно совершенном произведении искусства важно все, даже заглавные буквы в начале строки или знаки препинания (когда они ставятся или не ставятся некоторыми современными поэтами).

Важно все, что создает внутреннее созвучие его формы, его художественную сущность.

Увлечшись одной из составных частей, мы можем упустить целое, пытаясь абсолютизировать частное, можем прийти к односторонним выводам.

Я думаю, что статья Рассадина грешит именно такой односторонностью, устанавливая и утверждая в классической традиции русской поэзии лишь одну, хотя и существенную, черту.

Этот недостаток дает знать о себе особенно остро в следующем смысле.

Говоря о реалистических (и вообще о живых и достойных жизни) традициях русской поэзии XIX века, Рассадин сознательно отождествляет их с пушкинской традицией.

В этом смысле Пушкин для него не только родоначальник, не только первооткрыватель, он отмечен и знаком единственности.

Правда, Рассадин оговаривает, что открытия Пушкина знаменовали начало „непрекращающейся революции в поэтической форме“. Но эти слова находятся в прямом противоречии с тем, что фактически доказывается в его статье.

Все послепушкинское развитие поэтики вплоть до наших дней в ней выглядит как самый умеренный процесс эволюции.

Рассадину представляется, что все, что после Пушкина произошло поистине значительного в поэзии, было лишь продолжением, развитием уже открытого и художественно установленного автором „Каменного гостя“.

В этом есть великая доля правды. Великая настолько, насколько был велик, многогранен, „всеобъемлющ“ поэтический гений Пушкина.

Но, приняв даже на веру главенствующее значение в поэтике Пушкина тех особенностей, которые подчеркивает С.Рассадин, мы не можем согласиться, что в русской поэзии не существуют или недостойны существования и другие, в ряде случаев прямо противоположные особенности поэтического мировосприятия и выражения.

Не знаю, как С.Рассадин относится к тем взглядам, которые в разное время высказывались в русской литературной науке о том, что уже в XIX веке в отношении поэтики Пушкина возник ряд антитез.

Странно, но создается впечатление, что такие утверждения вообще не существуют для автора статьи.

Кстати, очень странное чувство вызывает вообще тот факт, что многие современные русские литераторы, ставя и решая отдельные вопросы поэтической формы, порой делают вид, как будто никогда в природе не существовало проблем, над которыми героически бились поколения выдающихся русских писателей и ученых, накопивших мно-

гообразнейшие наблюдения над спецификой словесного творчества.

Когда об их труде не упоминают поэты, это еще понятно. Это можно объяснить проявлением извечного пренебрежения „художника“ к „знатоку“.

Но когда о них забывают или умалчивают представители одного с ними цеха, это невольно наводит на нехорошие размышления.

Но вернемся к статье Рассадина.

Пушкин в ней выглядит одиноким столпом в совершенно пустом пространстве XIX века.

Лермонтов, Тютчев, Баратынский, Некрасов – лишь идущие от него тропинки и стези, точнее, одна прямая, никуда не сворачивающая линия.

Все, что хоть чуточку склоняется в сторону, просто исчезает, скидывается со счета „настоящей“ русской поэзии.

Как же здесь быть с неоднократно высказывавшимся в разной форме мнением о том, что, например, Пушкин и Лермонтов с точки зрения восприятия мира – выражение двух противоположных начал в русской поэзии.

С этим можно спорить, не соглашаться (особенно когда такое противопоставление исходит из мистических предположений). Но, по-моему, это необходимо учитывать, говоря о традициях классической русской поэзии.

Как мы уже сказали, С.Рассадин, в сущности, ставит знак равенства между классической и пушкинской традицией. „Классическая (то есть в применении к поэзии прежде всего пушкинская) традиция“ – это говорится в начале статьи; в дальнейшем мягкая оговорка „прежде всего“ бесследно исчезает.

Для автора статьи основа основ животворности пушкинской традиции заключается „в конкретности поэтического мышления“. „Конкретность“, „ясность“, по его убеждению, главная черта поэтических образов Пушкина. Именно поэтому С.Рассадин так охотно оперирует оброненным Ю.Олешей понятием „крупного плана“.

Но ведь этот термин не может объяснить все то поистине прекрасное, что было создано в русской поэзии уже в эпоху Пушкина. Существуют бессмертные образы, к которым „конкретность“, „ясность“ в их строгом пушкинском смысле просто неприменимы.

Разве, например, поэмы Лермонтова написаны с точки зрения поэтической образности в том же ключе, как „Каменный гость“ Пушкина?

Разве именно в образной системе „Демона“ или „Мцыри“ нет существенных отличий в этом смысле?

Что ж, давайте, следуя за Рассадиным, начнем именно со сферы наглядности:

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог;
Он так прозрачно был глубок,
Так полон ровной синевой.
Я в нем глазами и душой
Тонул, пока полдневный зной
Мои мечты не разогнал...

Сказать про эти стихи, что образы в них конкретны, значит почти ничего еще не сказать.

Между прочим, один неплохой читатель классической русской литературы, вспоминая о своем детском увлечении Лермонтовым, писал именно про эти строки:

„Вот чего Пушкин не сказал бы ни за что. Взор его был слишком трезв, точен и верен действительности. Он говорит просто:

Последняя туча рассеянной бури,
Одна ты несешься по ясной лазури...

Может быть, так мог думать только ребенок, и не стоит повторять избитые слова про „уста младенца“?

Случайно ли это ощущение непохожести, которая в самом деле сразу бросается в глаза в данной параллели?

Есть ли это чисто случайное, частное расхождение в способе выражения?

У Белинского есть характерные рассуждения о некоторых „неточностях“ в поэзии Лермонтова.

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?
Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?

В статье „Стихотворения М.Лермонтова“ последняя строка подчеркнута. Как известно, она не нравилась Белинскому.

„Неопределенность вредит художественности, которая именно в том и состоит, что говорит образами определенными, выпуклыми, рельефными, вполне выражающими заключенную в них мысль...“

Ржавчина презренья – выражение неточное и слишком сбивающееся на аллегорию. Каждое слово в поэтическом произведении должно до того исчерпывать все значение требуемого мыслию целого произведения, чтоб видно было, что нет в языке другого слова, которое тут могло бы заменить его. Пушкин, в этом отношении, величайший образец“.

Так писал в 1841 году Белинский, еще не решившийся в то время предпочесть „субъективного“ Лермонтова „объективному художнику“ Пушкину. (Как известно, через несколько лет, в период написания статей о Пушкине, он открыто склонился на сторону первого, как поэта, который, по его словам, „призван был выразить собой и удовлетворить своей поэзией несравненно высшее по своим требованиям и своему характеру время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина“).

Но кто же в данном случае был прав – Белинский или Лермонтов?

„Ржавчина презренья“. Какое смелое столкновение значений! С точки зрения поэтики „точности“ и „определенности“ это в самом деле выглядит недопустимым отклонением.

Но, быть может, так же как пушкинские „кудри наклонять“, и этот образ есть „шаг в иную, более позднюю поэтику“, только в другом смысле?

Ведь здесь „исчерпывающая ясность“, „выпуклость“ заменена емкостью вольного ассоциативного поэтического мышления.

Разве этот язык не стал почти обычным для поэзии XX века?

„Крупный план“ – термин по происхождению специфический. Даже в кино он вначале означал лишь чисто технический прием.

В поэзии им можно пользоваться только с большой осторожностью, не спеша с обобщениями.

Что может, например, объяснить нам этот термин в стихах, которые писались еще в пушкинское время:

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной.
Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

Что можно объяснить этим термином в более поздней тютчевской лирике, где „таинственная светлость“ осенних вечеров передана не крупными мазками, а еле уловимыми оттенками прозрачных, „хрустальных“ красок.

Недаром Тютчев был заново открыт поэтами XX века.

Декаденты могли видеть в авторе „Снов“ и „Malaria“ своего предтечу. Но то, что они считали сущностью его мировоззрения и поэтики, было лишь одной стороной в противоречивой творческой биографии поэта.

Поэзия Тютчева своим классическим благозвучием ближе пушкинской, чем лермонтовской. Но она содержит и свои неповторимые оттенки.

Тютчев открыл в русской поэзии язык намеков, обогатил ее полутонами, тончайшими нюансами красок.

В этом смысле он без скидок современен и в наши дни.

„Он шел своей дорогой один и независим... „Признание“ – совершенство. После него никогда не буду печатать своих элегий“, – писал о Баратынском Пушкин. Отличие поэтического языка автора „Признания“ и „Эды“ от поэтов пушкинской плеяды подчеркивал Белинский в своей статье 1842 года.

Даже рядом со своим великим современником Баратынский поражал умением по-новому обнажить „сокрытые движения“ человеческой мысли и сердца.

С именем Некрасова в русской литературе связано смелое обогащение поэзии „прозой“ – той неочищенной, тяжелой рудой действительности, которая в сплаве с

могучим воображением поэта придает его образам совершенно особую окраску.

„Неуклюжесть“, „тягучесть“ образов Некрасова – горячих слепков его необузданных страстей, – не вмещалась в рамки традиционного поэтического искусства.

Не случайно его поэтика в свое время воспринималась даже как попытка порвать с „исчерпавшей себя“ поэтикой пушкинской эпохи.

Иллюстрируя происшедший у Пушкина сдвиг в сторону „конкретности“, Рассадин между прочим сравнивает описание петербургской ночи в идиллии Гнедича с пушкинским.

У Гнедича:

Вот ночь; но не меркнут златистые полосы облак.
Без звезд и без месяца вся озаряется дальность...
Сияньем бессумрачным небо ночное сияет,
И пурпур заката сливается с золотом востока...
И т.д.

У Пушкина:

Как часто летнею порой,
Когда прозрачно и светло
Ночное небо над Невую
И вод веселое стекло
Не отражает лик Дианы...

Контраст в самом деле легко ощутимый. Но мы знаем, что русская поэзия XIX века не останавливалась на этом.

Существует еще и некрасовский Петербург, который, в свою очередь, резко контрастен пушкинскому:

Но не краше и город богатый:
Те же тучи по небу бегут,
Жутко нервам – железной лопатой
Там теперь мостовую скребут,
Начинается всюду работа;
Возвестили пожар с каланчи;
На позорную площадь кого-то
Провезли – там уж ждут палачи.
Проститутка домой на рассвете
Поспешает, покинув постель;

Офицеры в наемной карете
Скачут за город: будет дуэль...

Расстояние, которое отделяет эти строки от пушкинских, во всяком случае не меньше дистанции, лежащей между стихами Гнедича и Пушкина. И разница здесь не только в степени приближения к „конкретности“.

Конкретность, конкретное своеобразие ощущения действительности здесь диктует совершенно особую форму выражения, которая ничего общего уже не имеет с „ясной гармоничностью“, пластикой и легкостью пушкинских стихов.

Сознательный отказ Некрасова от поэтически классического благозвучия, элементы дисгармонии, „несовпадения“ в его поэтической форме нередко отмечались в русском литературоведении.

„Она гармонии волшебной не учила“, – писал сам поэт о своей „Музе“. Прекрасное у Некрасова таится в большинстве случаев не в конкретной реальности его образов, а в той острой потребности, в той тоске о прекрасном, которую они рождают именно своим вопиющим несовершенством и дисгармоничностью.

Правда, эти особенности его поэзии некогда толковались как простой формальный недостаток, но и этот взгляд с достаточной убедительностью был опровергнут в советской критике.

Так каждый раз именно своеобразие видения действительности приводило к значительнейшим сдвигам и изменениям в творчестве поэтов пушкинского и послепушкинского времени.

Это великое счастье русской поэзии XX века, что ей предшествовало столетие, столь богатое своеобразнейшими попытками творческого открытия и осмысления мира.

И она смогла, так или иначе, вобрать в себя все эти инопородные пласты.

Понятие конкретности и крупного плана у Рассадина неделимо с понятием гармоничности мировосприятия. „Гармоническая ясность“ – это та заветная черта, тяготение к которой ему представляется наиболее верным признаком „взросления“ сегодняшней лирики.

Современная поэзия, по его словам, все больше тянется к гармоничности, к ясности – ко всему, идеалом чего для нас остается пушкинский стих”.

Да, Пушкин гений гармоничности! Какое счастье быть русским поэтом, писать на том языке, которым созданы „19 октября“, „На холмах Грузии“, „Я помню чудное мгновенье“...

Поэзия Пушкина завораживает, с непреодолимой силой влечет к себе волшебствами гармонии как классический, непревзойденный образец и в этом смысле.

Но Рассадин идет еще дальше. Он призывает учиться гармоничности.

„Меняются средства стиха, меняется восприятие мира, но законы искусства остаются неизменными, и если нельзя писать „как Пушкин“, то необходимо учиться у него гармоничности...“

А если мировосприятие поэта негармонично? Если в действительности, которая его окружает, он повсюду видит зияющие пропасти противоречий? Если его внутренний мир пронизан ощущением острой, неутраченной „тревоги“, ощущением внутренней конфликтности?

Если это мир Лермонтова, Некрасова, Блока, Цветаевой, раннего Маяковского?

Правда, и у таких поэтов могут быть страстные порывы к классической гармонии:

Жизнь – без начала и конца,
Нас всех подстерегает случай,
Над нами – сумрак неминуемый
Иль ясность божьего лица
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы...

Но как можно „учиться гармоничности“, как можно усвоить ее, по-настоящему проникнуться ею, если главная черта мировосприятия поэта не гармоничность, а драматизм, если все сознание его „осилила тревога“?

XIX век был веком открытия „неусловного“ человека не только в русской, но в какой-то степени и во всей европейской поэзии, веком высвобождения живой человеческой души из условностей старой эстетики и поэтического искусства.

Это было столетие открывателей. Но не везде первооткрыватели были гении классического, гармонического склада. Обратных примеров более чем достаточно в европейской поэзии начала прошлого столетия.

В грузинской лирике первой половины XIX века Н.Бараташвили совершил подвиг, который по своему смыслу был равнозначен тому, что сделал Пушкин в русской поэзии. Он окинул мир „взглядом живого, нисколько не условного человека“. Так родилась новая грузинская лирика. Но Бараташвили был поэт совершенно другой внутренней природы. У него есть отдельные стихи, пленяющие идеальным благозвучием своей формы (как, например, блестяще переведенное Б.Пастернаком стихотворение „Цвет небесный“). Но вся лирика этого поэта пронизана трагическим ощущением непримиримости материи и духа, действительности и воли и, что главное, жгучей потребностью победы, покорения, переделки мира, преодоления его несовершенства, торжества духа над слепой необходимостью.

Рассуждая о действенном значении поэзии, может быть, было бы вернее говорить о „покорении“ действительности, чем об ее „открытии“.

Классический пример такого эстетического покорения мира в грузинской поэзии представляет поэма Руставели „Витязь в тигровой шкуре“.

Объективная действительность в ней представляется в своей разумной, завершенной закономерности.

Отсюда и классическая, гармоничная, замкнутая в себе образная система, и внешняя форма этой поэмы.

В течение веков, вплоть до Давида Гурамишвили, она оставалась почти неизменной в грузинской поэзии, постепенно превращаясь в условные украшения.

Бараташвили снял с грузинского стиха последние оковы традиционной поэтики.

Он выразил эмоциональный мир человека новой эпохи в раскованной, протяженной как бы в бесконечность, „открытой“ форме стиха.

„Тревожность“, основное свойство мироощущения поэта, вызванное острым сознанием несовершенства существующего миропорядка, нашла свое воплощение не только в резко контрастных, сталкивающихся образах „Мерани“, но

и в головокружительных ритмических эффектах, в распир-аемом внутренними взрывами слове, в мечущихся между крайностями интонациях его лирики.

Этим своеобразием восприятия мира и особенностями поэтической манеры лирика Бараташвили во многом родственна поэзии Лермонтова.

Как для Лермонтова, так и для Бараташвили классицизм было совершенно чуждой стихией. Особенно созерцательность, чрезмерный вкус к мере и строгие условности европейского псевдоклассицизма никак не вязались с их деятельной, обуреваемой великими страстями натурой.

В русской поэзии Лермонтов не только развил то, что было уже открыто Пушкиным, он вник в новые, неизвестные до него глубины человеческого сознания, озарив их своим неповторимым, лермонтовским взором.

Романтическая традиция Лермонтова вошла в классику русской поэзии такой же животворной струей, как классическая пушкинская.

Она обогатила ее именно своеобразием видения действительности и глубоко индивидуальным способом выражения; иначе и не могло быть, ибо в лирике Лермонтова выразился внутренний мир личности, наделенной совершенно иной душевной конституцией.

Об этом особенно точно говорит в своей статье о Лермонтове поэт П.Антокольский:

„Надо вслушаться в тяжелые звуки разностопных ямбических стихов Лермонтова, в стыки его согласных, в нарочный набор хлещущих по лицу и по глазам прилагательных, чтобы понять принципиальную разницу между этой поэтикой и благозвучием пушкинской школы“...

„Прекрасная ясность классицизма, его гармония, мера во всем и строгий вкус – все то, что с детских лет воспитало Пушкина, не существовало в поэтике и дисциплине младшего поэта.

Зато туман, смута и направление романтизма соответствовали его душевному опыту и складу.

...Там, где Пушкин классически крупно ощущал пластику жизни, там Лермонтов пытал ее глубину лотом, работал с киркой и ночной лампой, как рудокоп“.

Эти слова – прекрасное подтверждение тому, как иногда язык поэта, образный язык, точнее схватывает художественную специфику вещи, чем даже скрупулезнейшая литературоведческая терминология.

В самом деле, если Пушкин великий „пластик“, то Лермонтов один из наиболее смелых „рудокопов“ формы в поэзии XIX века.

Мне хочется продлить цитату из статьи П.Антокольского: „Там, где у Пушкина мысль, сжатая в ясной формулировке, совершенная форма для выражения выношенного и потому совершенного чувства, там у Лермонтова стенографическая запись душевной бури, яростное нагромождение красноречия, раскаты периодов, не вмещааемых ни в строке, ни в строфе“...

Я хочу здесь обратить особое внимание на „яростное нагромождение красноречия“, „на раскаты периодов“ – то есть на элементы риторики, которые составляют органическую часть поэтической речи Лермонтова.

Да, именно риторики...

Дело в том, что „крупный план“ в статье Рассадина противопоставляется в первую очередь именно „риторике“. „Водораздел“ между ними здесь обозначен самым резким образом. „Как мы помним, пушкинский „крупный план“ возник как отрицательная реакция на риторику“, – напоминает Рассадин в конце статьи. Элементы риторики в поэзии для него „естественное проявление ограниченности художественного мышления“.

Правда, здесь речь о допушкинском стихе.

Но ведь это пишется сегодня, и вся статья Рассадина нацелена именно на „сегодняшнюю нашу лирику“, в этом смысле в ней все время присутствует „что такое хорошо и что такое плохо“.

Не случайно, иллюстрируя свои взгляды примерами из сегодняшней поэзии, он усматривает главную причину неудач молодого поэта Сосноры именно в том, что его стихи „не могут существовать без риторики“.

Что ж, С.Рассадин не первый в писательской братии, поднимающий руку на „презренную риторику“, а я вполне сознаю всю неблагоприятность положения человека, который в наше время взялся бы за ее реабилитацию; ведь она и на

наших глазах была вконец дискредитирована практикой некоторых советских лириков.

Поэты всех времен, всех школ, всюду и всегда пользовались достижениями риторики и все они считали своим долгом проклинать ее.

Риторика всегда была предметом черной неблагодарности со стороны „изящной словесности“.

В XIX веке ее особенно ненавидели реалисты, но еще враждебнее отзывалось о ней „Искусство поэзии“ символистов: „Риторике сломай ты шею“ (перевод В.Брюсова), – призывал Верлен.

Но ведь риторика бывает не только „сухая“, существует не только „сложная риторическая напыщенность“, но и понятие „высокого красноречия“, изживать которое из поэзии значит обеднять живой арсенал ее многообразнейших средств эмоционального воздействия.

Риторика есть и у Пушкина (в оде „Вольность“ и даже в чисто лирических вещах: „Кто из богов мне возвратил...“ и т.д.), гораздо сильнее, „откровеннее“, она у Тютчева и у Некрасова.

Как известно, традиция так называемой „витийственной“ поэзии оставалась живой в русском стихе на протяжении почти всего XIX столетия.

Между прочим, Пушкину в стихах Батюшкова нравились не только те строки, в которых содержание выражено конкретными поэтическими образами (как это утверждает Рассадин), но и те, которые построены на риторических фигурах. Словом „прекрасно“ у Пушкина подчеркнуты, например, такие стихи: „Внемлите, народы, Эллады сыны, Высокие песни внемлите!“

Не менее показателен в этом отношении опыт европейской поэзии прошлого века.

...Риторична именно в высоком смысле слова вся лирика Гюго с ее „кричащими и ослепительными антитезами“.

Элементы красноречия не были чужды даже лирике Гете. Особенно богата ими поэзия молодого Шиллера.

Без риторики, даже самой элементарной, не мог обходиться Байрон в своих сверкающих иронией и яростью негодования стихах.

Представители реалистического направления в грузинской лирике XIX века И.Чавчавадзе и А.Церетели в своих литературных статьях не раз выступали против „сухого риторствования“. Однако именно высокое ораторское искусство легло в основу многих поэтических произведений этих поэтов.

Элементы риторики всегда жили в поэзии не вопреки сущности последней.

Поэзия не могла отказаться от них, поскольку она ставила перед собой задачу не только выражения, но и воздействия.

Русский ученый В.Жирмунский, споря с представителями так называемого „формального метода“, писал: „Чистое искусство (искусство как прием) продукт весьма поздней дифференциации культурных ценностей...“

Поэзия граничит с риторикой, то есть с такою речью, которая рассчитана на эмоционально-волевое воздействие на слушателя. Но границы между поэтикой и риторикой никогда не были вполне отчетливы: и та и другая нередко отмечали те же „приемы“ воздействия“.

Из поэтов новейшего времени риторики в действительности гнушались лишь те, кто особенно близко стоял к эстетско-модернистской концепции искусства.

Правда, некоторые из них, углубившись в „чисто образную сферу“, значительно расширили ее внутренние возможности; но, изгнав из поэзии риторику, они тем самым в известном смысле обезоружили ее.

Поэтика Маяковского, своеобразие которой в статье Рассадина рассмотрено лишь с весьма узкой (особенно в этом случае) точки зрения „крупного плана“, в самом деле красноречивейший пример применения всех действенных средств поэзии.

Своим на редкость многогранным талантом Маяковский как поэт овладел и тончайшими секретами ораторского искусства.

„Чисто образная“ струя в его лирике неразделима с риторической. Иначе и не могло быть у „поэта-трибуна“.

Здесь невозможно не вспомнить его работу над стихотворением „Сергею Есенину“. Между прочим, это, ставшее хрестоматийным, описание „механики“ творчества вместе с тем одно из любопытнейших свидетельств того, как возни-

кает и затем раскрывается у поэта „внутренний образ“ стихотворения.

Уже после того, когда налицо тема и четкий „социальный заказ“, то есть идейное отношение к ней, рождается художественное, поэтическое отношение к теме.

С этого момента весь рассказ Маяковского по существу о том, как он „носится“ с этим внутренним образом, пытаюсь реализовать его не только в конкретных „образишках“, но и во всей материи вещи. И правда, решение этой поэтической задачи здесь приобретает сугубо „синкретический“ характер.

Здесь все: и рифмы (как выбор рифмующихся слов, так и их звучание), и ритм (все время меняющийся, подвижный, в соответствии с оттенками передаваемого чувства), и несглаженность синтаксиса (сознательно „затрудненное“ строение отдельных предложений, как бы подчеркивающих ощущение „в горле комка“, сменяющихся резкими, отрывистыми, колючими) – все работает в одном направлении, раскрывая истинное отношение поэта к теме, более богатое своим содержанием, чем прямой смысл последней строфы стихотворения.

И все же именно эти финальные строки наиболее „весомо“ передают идейную оценку и эмоциональное отношение поэта к свершившемуся:

В этой жизни
помереть не трудно, –
Сделать жизнь
значительно трудней.

Но кто скажет, чего больше в этих строках: „поэзии“ или „риторики“?

И разве сам Есенин не был беспощадно риторичен в своих предсмертных словах?..

Да, риторика не всегда бывает синонимом сухой высокопарности. Если она стала им в наших глазах, то просто потому, что ее слишком часто употребляли в смысле, прямо противоположном тому, чему она учила.

Даже Пастернак, который видел в метафоризме самую суть поэзии, – „Метафоризм – естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности

его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия", – даже автор этих строк начинает одно из своих последних стихотворений чисто риторической фразой:

Быть знаменитым некрасиво,
Не это подымает ввысь!

Как известно, древние считали красноречие одной из девяти муз. Немецкий ученый нового времени Э.Норден в своей книге „Античная художественная проза“ (Лейпциг, 1898) показывает, что искусство риторики обладает волшебной властью над душой человека между прочим и со стороны слухового впечатления. Римские ораторы, например, прибегали к помощи музыканта, чтобы удержать правильный тон или вновь вызвать его в памяти. Норден подкрепляет свои утверждения и свидетельством испанца XVI века Антония Луллия, который говорил: „Изучение музыки необходимо оратору“.

Конечно, у каждой эпохи есть свой вкус и свои пристрастия. Но если в наше время кто-либо из поэтов вернул риторике ее высокие права в поэзии – это Маяковский.

Риторические периоды у Маяковского всегда музыкально осмыслены. Его черновики свидетельствуют о настойчивых поисках „правильного тона“, особенно в начале стихотворения и в узловых строках.

Вообще прием музыкальной инструментовки фразы – одна из любопытнейших особенностей поэтического мастерства Маяковского. Иногда этим достигается совершенно неожиданный эффект. Может быть, это чисто субъективное впечатление, но и при чтении поэмы „Хорошо“ мне всегда казалось, что ее наиболее патетические строки:

– И я,
как весну человечества,
рожденную
в трудах и бою,
пою,
мое отечество,
республику мою!

– полны сдержанной боли... В этих акцентированных протяжных „бою“, „пою“, „мое“, „мою“ – чудилась скрытая дрожь в голосе поэта, и это как-то дополняло то ощущение просветленности от сознания выстраданной веры и счастья, которое представляется мне содержанием внутреннего образа этих строк.

Может быть, тут риторика уже ни при чем (хотя инструментовка речи не есть монополия поэтики), но я все-таки хотел сказать про это...

Главное, на что хотелось обратить внимание в этой статье, заключается в следующем.

В поэзии, особенно когда речь идет о живом процессе ее развития, не следует отдавать предпочтение тем или иным особенностям формы.

Поэзия сама выбирает нужные ей средства в соответствии с поставленными перед ней конкретными задачами.

Давайте прислушаемся к злым словам поэта: „Нет ничего легче, как говорить о том, что нужно, необходимо в искусстве: во-первых, это всегда произвольно и ни к чему не обязывает; во-вторых, это неиссякаемая тема для философствования; в-третьих, это избавляет от очень неприятной вещи – благодарности к тому, что есть... самой обыкновенной благодарности к тому, что в данное время является поэзией“.

Вопрос о животворности поэтических традиций русской классики, об их преломлении в современности по известным причинам имеет отношение не только к сегодняшней русской поэзии. В какой-то степени (поскольку речь идет об особенностях восприятия мира и способе выражения, то есть о содержании и о методе), это общий для всей современной литературы вопрос.

Своеобразие художественной формы современной поэзии обусловлено и тем, что она возникла и развивалась на почве, оплодотворенной многообразнейшими традициями прошлого – главным образом, XIX столетия, хотя в некоторых случаях для установления источника этих традиций необходимо идти и дальше, в глубь веков.

Может вызвать недоумение, что в этой статье почти ничего не сказано о тех больших художественных сдвигах, которые связаны с творчеством крупнейших поэтов XX века,

то есть о том, из чего (отталкиваясь, переосмысливая или просто продолжая) непосредственно выросла современная поэзия.

Здесь мне хотелось разобраться прежде всего в том круге вопросов, который связан с обычным понятием классических традиций.

Не учитывая их внутреннего многообразия, не увидев их во всей полноте, в единстве (порой даже субъективно противопоставляемых нами свойств), мы можем обокрасть самих себя.

Если в классической русской традиции (с точки зрения формы) все сводить к „ясной гармоничности“ и „конкретности“, как это фактически получается у Рассадина, тогда, может, было бы вернее в названии его статьи слово „вперед“, заменить другим, имеющим обратное значение?

Это о главном.

Но мне хочется поспорить с С.Рассадиным и о некоторых сравнительно „мелких вещах“.

1. Не стоит, по-моему, крыть лучшим в лирике Твардовского, в самом деле потрясающим по своей силе, стихотворением просто неудачные стихи Кирсанова. Разве у самого Твардовского нет вещей, где „конкретность“ оборачивается не лучшей ее стороной?

2. Рассадин пишет: „Существует точка зрения – что бывает настоящая поэзия, совершенствующая только форму, что, следовательно, „формальные искания“ могут существовать отдельно от содержания и могут даже приносить пользу.“

Иногда такое обособление бывает, может быть, и невольным, терминологическим. Так, Е.Евтушенко писал („Вопросы литературы“, 1962, № 9): „...Я с радостной завистью слежу за формальными исканиями других. До сих пор не оценен вклад, который внес в развитие поэтической формы Семен Кирсанов. Не оценено и то многое, что вносит в это развитие Андрей Вознесенский“.

Допустим, все это так, но зачем начинать иллюстрацию своего утверждения с „невольных“, „терминологических“ неточностей.

Если такая точка зрения правда существует, то логичнее было бы сначала сказать о тех, кто „сознательно“ придержив-

ивается ее. Что касается самого Евтушенко, полная его отчужденность от подобной позиции явственно вытекает даже из цитируемых у Рассадина слов.

3. Имея в виду стихи Батюшкова:

Но волны напрасно, яряся, хлестали:
Я черпал их шлемом, работал веслом, –

Рассадин считает, что здесь Пушкину нравились именно те строки, „где конкретность видения, конкретность чувства побеждает романтическую условность“. Там же говорится о „готовых романтических эпитетах и сравнениях“, которые характерны для следующих стихов Батюшкова.

Я, хладную влагу рукой рассекая,
Как лебедь отважный по морю иду...

Может быть, это совершенно верно в узком смысле, то есть если иметь в виду поэтику старой русской романтической школы.

Хотя даже в этих стихах Батюшкова „условность“ мне представляется рудиментами классической поэтики XVIII века.

Во всяком случае, романтическая поэтика (в широком смысле) в то время, когда Пушкин делал пометки на сборнике стихов Батюшкова, вовсе не исчерпала себя, не стала „условностью“ ни в русской, ни в европейской поэзии.

4. И, наконец, хотя это уже не „мелко“... Как ни остерегается С.Рассадин этого слова, все-таки в конце статьи он роняет его: „Школа Пушкина“. Правда, „из нее вышло все настоящее в русской поэзии“. Но это заявление остается голословным.

Мы все видели, как в отношении XIX века конкретное понимание пушкинской традиции приводит автора к односторонним обобщениям.

Трудно сказать, попадут ли в эту школу одновременно такие разные поэты XX столетия, как Хлебников и Ахматова, Цветаева и Брюсов, Есенин и Багрицкий?

(Пастернак, кажется, попал).

Из современных поэтов (после Маяковского) „Пушкинск-

кая школа" у Рассадина представлена только Твардовским и Маршаком.

Подчеркнутое внимание к поэзии С.Маршака в этой статье, по-моему, более чем симптоматично. Предельная ясность, совершенство, никакими внешними шереховатостями не нарушенная гармоничность его поэтической формы, безо всяких препятствий, целиком вмещает творчество этого поэта в предложенные Рассадиным рамки.

Ну, а как в младших классах?

Ведь Ахмадулина и Вознесенский, Винокуров и Евтушенко тоже совершенно непохожие поэты и по мировосприятию, и по форме.

Если один из них сдаст, то другие наверняка провалятся.

Наша статья, кажется, слишком перегружена цитатами. Говоря преимущественно о русской литературе, мне просто не хватило смелости оставаться без поддержки со стороны авторитетных, на мой взгляд, лиц.

Закончим словами одного из них:

„Поэты интересны тем, что они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу. Поэтому вопрос о школах в поэзии вопрос второстепенный“...

Как известно, это писал Александр Блок.

1965 г.

ГЛАЗА КРИТИКА

Слово, произнесенное на IV конгрессе МАЛК в Лиссабоне 1 апреля 1976 г.

Я намерен поделиться с вами кое-какими соображениями, навеянными программой конгрессов и конкретным опытом той литературной среды, которую я здесь представляю.

Смею думать, что некоторым моим коллегам этот опыт покажется не лишним интереса, хотя бы по той причине, что они ничего до этого о нем не слышали.

Речь пойдет о реальных судьбах структурализма, а также элементов психоанализа в литературоведении, точнее о том, как они, утвердившись сначала в теории литературы, просочились затем в критику (в узком смысле этого слова) и как они выявили себя в этой последней области.

Заметное проникновение в современную грузинскую критику элементов психоанализа предопределено, между прочим, и тем обстоятельством, что именно в этой стране примерно полстолетия тому назад возникла психологическая школа во главе с академиком Д.Узнадзе, положившим в основу своего учения понятие так называемой „психической установки“, предшествующей всякой деятельности, в том числе и творческой.

Следует заметить, что это учение в последнее время получило довольно широкое признание и подтверждение авторитетных кругов и за пределами Грузии и вызвало определенный интерес за рубежом.

Что же касается „проникновения лингвистики в литературу“, то об этом мне хочется сказать несколько подробнее.

Структурализм успел нажить и пламенных приверженцев, и ярых врагов. Сейчас все чаще говорят о его „закате“, по-

рой с такой интонацией, как будто речь идет об иллюзионисте, которого публика разоблачила в сомнительных манипуляциях.

Мне кажется, что такие настроения преждевременны. Как это ни парадоксально, этот метод продолжает жить и функционировать в самых разнообразных формах именно в той сфере, куда он, несмотря на предостережения и заверения его корифеев, все-таки вторгся. Я имею в виду ту самую область – то занятие, которое Р.Якобсон объявил нонсенсом, сказав, что название „литературный критик“ столь же мало подходит исследователю литературы, как название „грамматический (или „лексический“) критик“ – лингвисту.

Структурализм в той среде, в которой я работаю, в данное время имеет верных последователей, особенно среди молодежи. Однако дело не ограничивается энтузиазмом молодых.

Один из крупнейших советских ориенталистов, академик Георгий Церетели, в 1973 году (за год до своей кончины) опубликовал работу о метре и ритмике в поэме Руставели „Витязь в тигровой шкуре“, воспринятую в кругах специалистов как переворот в этой области. На основе структурного анализа текста, созданного в конце XII столетия, грузинский ученый выдвинул концепцию, заключающуюся в том, что значительная часть (больше половины) полустиший, составляющих дихотомическое строение стиха в этой поэме, основана на пропорции „золотого сечения“ (всего в поэме 12696 полустиший).

Как известно, применение термина „золотое сечение“ (sectio aurea) приписывается Леонардо да Винчи, а автором трактата, посвященного обоснованию универсальности этой „божественной“ пропорции, является его друг, знаменитый математик Лука Пачиоли.

Приведенный мной факт (несмотря на спорность концепции: которая вызвала соответствующую реакцию в грузинском литературоведении, а затем и резкую поляризацию взглядов) – лишь одно из свидетельств того, что структурный способ анализа отнюдь не повсеместно сдает свои позиции. Симптоматичны в этом смысле и настроения молодежи. Некоторых наших молодых литераторов в опыте

структурализма привлекает в первую очередь стремление к строгой научности – то, что этот метод не оставляет лазейки для безапелляционных суждений, а также для тенденциозности, имеющей своей основой принципиальное невежество или обыкновенную недобросовестность.

Все это так, но в программе нашего конгресса стоит один вопрос, который, видимо, ждет недвусмысленного ответа. Напомню его содержание: „Таким образом, лингвистика... проникает в литературу.

Действительно ли этот вклад обогащает ее?

Не опасна ли некоторая „дегуманизация“ критической деятельности в той мере, что она перестает быть искусством?“

Структуралистов крыли с разных сторон. Недавно в Москве вышла книга „Структурализм: „за“ и „против“ Она составлена умело и объективно.

Я не буду повторять многочисленных доводов, которые в разное время противопоставлялись методологии этого направления. Хочу обратить внимание только на одно явление, причем попробую сначала рассмотреть предпосылки критической деятельности сегодняшних структуралистов (в том числе и моих соотечественников) не „извне“, а „изнутри“.

Бывает так, что в литературном тексте главным оказывается не сама структура, а нарушение этой структуры, отклонение от нее, т.е. проявление не некой общей закономерности, а именно того, что „свыше“, что превосходит общую структуру, не вмещается в ее рамки и поэтому не подчиняется ей.

Критик (как ученый), безусловно, должен знать о существовании абстрактной структуры, он должен уметь распознавать ее, чтобы не попасть впросак или не оказаться в роли Колумба Второго. Но для критика (как собственно критика) не менее важно заметить, почувствовать и, в меру своих возможностей, осмыслить то, что в данном тексте дано сверх структуры. И здесь ему на помощь приходит не наука, не классификаторские навыки, не сумма профессиональных знаний, а нечто наиболее близкое тому, в силу чего возникло это отклонение, нечто наиболее близкое творчеству, искусству.

В грузинской поэзии XVII-XVIII веков можно найти почти бесконечное число стихов о любви соловья к розе. Их писали и слабые стихотворцы, и талантливые поэты. И общая структура переходила из текста в текст. У поэта XIX в. Н.Бараташвили есть одно стихотворение с этими традиционными для так называемой восточной поэтики актами и предикатом. Но здесь происходит нечто совершенно чуждое этой структуре. Соловей на самом деле оказывается влюбленным не в розу, а в нечто существенно отличное. Этот соловей жаждал видеть момент превращения бутона в розу, но, вздремнув на заре, пропустил именно это мгновение, а вид самой распустившейся розы вызывает в нем только разочарование. Предметом любви оказывается не роза, а процесс становления, перехода из одного состояния в другое. Это – существенное отклонение, потому что в грузинской поэзии Бараташвили именно тот поэт, тот лирик, который главное внимание уделил переходам, видоизменениям, внутренней динамике интимного мира человека. В этом смысле он творец новой структуры в грузинской поэзии.

Конечно, настаивать на „отклонении“ – значит перегибать палку. Но если эта палка чрезмерно перегнута в другую сторону, для ее исправления нужна именно такая операция.

Между прочим, у Пушкина одно такое „отклонение“ открыл не ученый филолог, а писатель очень вольного нрава, Юрий Олеша, вызвав следом целую волну попыток научного обоснования подмеченной им атипичной структуры (см. об этом статью „О поэзии классической и романтической“).

Другой пример: как известно, Пропп установил основные структуры (31 „функцию“) волшебной русской сказки. Это открыло дорогу многим сходным исследованиям.

В Грузии, например, очень интересно трактуются проблемы, связанные со структурной классификацией народного охотничьего эпоса. Однако венцом грузинской охотничьей поэзии является именно такое произведение, которое явно выпадает из этой схемы. Это „Баллада о витязе и барсе“. Общая структура – одновременная смерть охотника и раненного им зверя – имеет здесь единственное в своем роде продолжение. Мать охотника ищет родительницу убитого им барса, чтобы вместе с ней выплакать общее горе.

Я думаю, что структурализм не в полной мере учитывает диалектику реализации структуры, то есть именно то, что при каждом вершинном, совершенном воплощении той или иной структуры она самоуничтожается, отрицает себя, выходит за свои рамки и, в сущности, дает начало новой структуре, новому ее бытию.

Я имею в виду не столько смену одной поэтики другой, а именно совершенное ее проявление (даже в рамках одного направления), т.е. такие произведения, которые имеют по-настоящему новую, самостоятельную ценность.

И наконец, даже когда структура в известном смысле сохраняет себя, и в этом случае, с точки зрения „литературности“, прежде всего важна ее реальность, конкретность структуры („исполнение“), а не ее абстрактная схема.

Анна Ахматова боготворила Пастернака за то, что тот дым сравнил именно с Лаокооном, а не за, что он применил древнейшую и распространеннейшую структуру параллелизма.

С точки зрения структуры все равно, с чем мы сравним дым, с каким из живых существ, или какую ассоциацию вызовет у нас, например, туча. С точки же зрения поэзии, т.е. той же самой „литературности“, все начинается именно с этого. Только один поэт в мире мог сказать: „Туман – это раздумье гор“. Это сказал Важа Пшавела, грузинский поэт, и нет в мире силы, которая могла бы убедить меня, что это результат лишь „переработки одного текста в другой“, потому что это один из ярчайших примеров непосредственного воздействием предшествующих литературных представлений, проникновения в самую сердцевину предметного объекта поэзии.

У молодого филиппинского поэта Мар Алкетра-Тибурсио есть такие строки:

И небо – темная щека,
И по нему слеза любимой
Сползает, огненно ярка!..

Нетрудно догадаться, какая эта структура. Трудно понять, что именно придает этому образу оттенок единственности, который говорит нам несоизмеримо больше об

эмоциональном складе филиппинца, чем все этнографические описания и толкования его национального характера.

Применение структурного анализа в критике (т.е. в деятельности „среднего литературоведа“, как ее определяет Ролан Барт) открыло еще одну ущербную тенденцию этого метода, тенденцию к произвольной универсализации частного.

Например, у нас плодотворные сами по себе изыскания структурных основ метафорной системы лирики крупнейшего грузинского поэта XX века Галактиона Табидзе, сделавшие возможным точно установить генезис целого ряда его образов, превратились (по некоему методологическому фанатизму) в роковой постулат крайнего обеднения их художественной ценности. Получилось, что некоторые (в том числе сильнейшие) стихи этого поэта – лишь поэтическая транскрипция соответствующих сцен из „Летучего Голландца“ и из других опер Вагнера.

Точка была поставлена там, с чего надо было начинать.

Вышеизложенные обстоятельства навязывают нам один малоутешительный вывод. Структурный метод изучения текста в большинстве случаев его практического применения дает слишком большой простор педантическому уму, не удовлетворяя всех потребностей творческого, живого восприятия текста, наглухо закрывая двери в область сокровенного, исключительного, в область „чудотворства“.

Удивительная вещь: литература и литературоведение на Западе как будто отталкиваются друг от друга, устремляясь в разные стороны. Чем глубже погружается писатель в дебри чувственного и сверхчувственного мира, тем сильнее влечет критика к чисто умозренческим операциям, как будто и не было той точки, где они когда-то соприкасались – точки гармонии, единства и полноты от этого единения двух начал.

Все это в определенном смысле касается и позиции ученого, исследующего продукт литературы с точки зрения психологии творчества.

При всей очевидности успехов этого второго направления, которые, как вы знаете, в Советском Союзе вдохновлены, в первую очередь, фундаментальными исследованиями Выготского, и здесь приходится констатировать одну общую уязвимую черту. И психологический, и лингвисти-

ческий методы в литературоведении почти в равной степени претендуют на положение „сверхнаук“ в литературе.

Не удивительно, что это вызывает их частые столкновения на разных участках. Не вдаваясь в суть этой борьбы за абсолютную гегемонию, я позволю себе обратиться к концептуальному арсеналу одной из противоборствующих сторон и высказать несколько соображений о правомерности применения известных элементов психоанализа к деятельности собственно критика.

Я лично не вижу достаточных оснований для того, чтобы мы не могли рассматривать критику как разновидность так называемого „продуктивного мышления“. Правда, продукт критики – вторичный (с известной точки зрения, даже третичный) продукт, но это не мешает ему иметь в идеальном случае свою самостоятельную ценность. Если это так, то мы имеем полное право вслед за Вертгаймером и другими представителями гештальтпсихологии говорить о моменте инсайта не только в собственно художественном творчестве, но и в деятельности критика или, вслед за Д.Узнадзе и его учениками, видеть и в этой области воздействие так называемой психической установки. Если учитывать, что и гештальтпсихология и теория установки имеют в виду одно и то же явление (лишь по-разному объясняя его причинную обусловленность) – явление, связанное с внезапным ясновидением целого в совокупности всех его элементов, то совершенно очевидно, на мой взгляд, что этот момент должен приобрести первостепенное значение и в процессе критического осмысления той художественной целостности, какой предстает перед критиком литературное произведение.

Следует заметить, что по убеждению приверженцев психологической школы Узнадзе, вышеупомянутая „установка“, обуславливающая возможность такого внезапного „озарения“, в свою очередь обусловлена такими, в частности, факторами сознания и подсознания как полученное в наследство знание, а также эмоциональный опыт личности, т.е. „осадки переживаний“, и соответственно „осадки“ всех приобретенных интеллектуальных знаний.

Если иметь в виду сознание критика, то в этих „осадках“ следует особо выделить „осадок“ собственно эстетических знаний и, еще больше, эстетического опыта.

Одним словом, я хочу сказать, что акт критического осмысления литературы и акт соответственного критического „высказывания“ содержат в себе элемент эвристической деятельности, со всеми характерными для нее особенностями. Говоря иначе, критика по отношению к продукту творческой деятельности художника в большой степени является актом сотворчества.

Поэтому при реализации этого акта наряду со структурным анализом, психологическим изучением и другими способами анатомирования литературы (как, например, социальная ее интерпретация, компаративные наблюдения, установление исторических и этногенетических признаков, мифологических архетипов и т.д.), наряду с этими более или менее научными способами анализа литературного материала критическая деятельность в идеальном случае должна содержать в себе и элемент, подсказанный своеобразием ее материала.

Критик не имеет права быть равнодушным к специфике своего предмета, в котором главное все-таки – создание новой ценности, а не повторение или умножение уже добытых. С этой точки зрения в высшей степени примечательным представляется мне полное неумение и даже нежелание Цветана Тодорова претворить структурный анализ текста в способ установления его истинной эстетической ценности (имеется в виду его „Поэтика“, 1973 г.).

Наконец, несколько слов о том, что меня больше всего волнует в настоящее время. В современной критике все ярче проступают следы тех усилий, которые берут начало от представителей разных наук, обратившихся с самого начала нашего столетия к литературе.

Начиная с Веселовского, все эти усилия направлены в сторону установления наиболее распространенных, общих, универсальных, ходячих закономерностей, мотивов, обликов, структур и т.д.

Современная критика подхватила и по-своему развивает эту тенденцию к универсализации, к общим формулам, к глобальным категориям. Это великолепно, ибо это – знамение времени. Но этим нельзя ограничиваться. Потому что наше время, кроме этой эпохальной тяги, всячески форсируемой в последнее время удобствами, предоставленными нам вслед-

стве так называемого коммуникационного взрыва, имеет и другой, не менее существенный признак.

Это – повсеместное пробуждение национального самосознания, тяги к самобытности, великая, претворяющая на наших глазах в глобальном масштабе воля к национальному самоопределению, которая имеет не только политический, но и свой духовный эквивалент. Мир, приблизившийся к нам со всех сторон, вследствие всевозможных „взрывов“ – мир человека оказался не только удивительно единым, но и удивительно многообразным.

Критика – наука, поэтому она вненациональна. Но это – и вид творчества. Это плоть от плоти литературы, изящной словесности, художественного самоутверждения человека. И она проносит свои открытия не только сквозь „хлад ума“, но и сквозь „жар души“. Критик должен телом чувствовать сердцебиение той литературы, которую он изучает или представляет. Я убежден, что критика, как вид „продуктивного мышления“, содержит в себе черты национальной самобытности. Критический эквивалент живого художественного процесса в любой национальной клетке немыслим, если критик не пропитан дыханием этой литературы, не чувствует ее глубинных течений, ее приливов и отливов, не осязает ее живую плоть, если ему недоступны сокрытые движения ее духа. Я не хочу сказать, что наука бессильна в этой области, но сугубо научное отношение к литературе, особенно если это – тот взгляд, который не останавливается на своеобразиях, конечно же, не гарантирует такого контакта критика с его предметом.

Что же касается той точки зрения, которая рассматривает поэтический текст с единственной целью – найти в нем проявление общих принципов построения, то этот подход с первых же своих попыток претворения в критическую практику (связанных с „Кошками“ Бодлера) в достаточной степени показал свою специфическую ограниченность.

Такое отношение к поэзии равнозначно тому, что видеть в женщине не ее живую индивидуальность, не своеобразие ее личности, ее характера, обаяния, т.е. видеть в ней не то, что ее отличает от других женщин, а лишь ее атрибутивные свойства, т.е. только то, что ее отличает от мужчины. Так относиться к женщине может или движимый слепым вожде-

лением дикарь, или пресыщенный мужчина, которого не волнует уже ни одно женское существо. Подобное отношение, разумеется, ничего общего не имеет с гетевским поиском „вечноженского начала“. Потому, что это отношение без любви, без влюбленности, без любовного видения предмета.

Роман Якобсон закончил свою историческую речь 1958 года следующим анекдотом: „Один миссионер укорял свою паству – африканцев – за то, что они ходят голые. „А как же ты сам? – ответили те, указывая на его лицо. – Разве ты сам кое-где не голый?“ – „Да, но это же лицо“ – „А у нас повсюду лицо“, – ответили туземцы. Так и в поэзии – резюмирует ученый – любой речевой элемент превращается в фигуру поэтической речи“. Это остроумно и метко. И я не буду больше останавливать ваше внимание на том обстоятельстве, что такое суждение о поэтичности при полной его практической дешифровке способствует сглаживанию разницы между „поэтической речью“ гения и графомана. Скажу о другом. Упреки, на которых строится диалог в этом анекдоте, мне напомнили другую притчу.

Многие люди стыдили Меджнуна за то, что он без ума от своей Лейлы. „Что ты нашел в ней особенного? – говорили они. – Оглянись, сколько таких же женщин на свете!“ – „А вы попробуйте посмотреть на нее моими глазами“, – отвечал Меджнун.

Я думаю, что критику, – наряду со всеми более или менее совершенными, в том числе и новейшими, инструментами профессиональной техники, – с какого-то момента нужны именно такие глаза. Потому что только такое видение предмета может позволить ему открыть в нем нечто ни с чем не сравнимое, единственное, незаменимое.

29 июля 1982

Дорогая Манана!

Сегодня открыл "Литературную газету" и был потрясен, увидев некролог Зурабу.

Я всегда им восхищался, его благородством, умом, чувством юмора, красотой.

Мне так ярко вдруг вспомнился осенний Тбилиси 1966 года, как молодое мы были и как медленно и волшеб-но прокручивалась карусель тех дней и ночей, казалось, конца ей не будет.

Не знаю дойдет ли до Вае и никто ли Вам мое столь отдаленное со-горе, но я не мог не написать, пусть хоть поглыц в откры-тое пространство, эти несколько слов.

Вы, что случается, неотвратно, но потеря судьбы такой людей от этого не становится менее болезненной. Вознае Помощь

Вам Вае. Анисов

სარჩევი

უკეთეს დროთათვის

გარდუეალ ლირებულებათა დასაცავად	5
გამარჯვების სიმძიმე	16
მეტი ფიქრი ხვალისდელ დღეზე	20
მეტი სინათლე	30
თაობის ვერნისაჟი	45
მოსხენება ახალგაზრდაკინორეჟისორთა აღმანახზე	52
„სასახლის“ ბავშვებს	71
შენიშვნები თანამედროვე ქართული პოეტიკის შესახებ	73
დიდი გზა	89
„დინოზაურების ნაკვალევზესიარული აკრძალულია!“	94
პროგნოზები და პერსპექტივები	152
პუმანურობის პრობლემა დღევანდელ ქართულ პროზაში	164
პროზა და პოეზია	199
ფრანგულ-ქართული პარალელები	244
როცა ოჯახში ავადმყოფია	256
უკეთეს დროთათვის	267
ფორტ სანტ-იაგოდან ხატიანამდე	276
სცენა და დარბაზი	293

КРЫЛЬЯ И КОРНИ

У истоков	307
Да не угаснет чистый свет сердец!	323
Слово о поэте	327
Наследие великого эстонца	330
Три параллели	333
Ответственность критика	365
Исследуя неповторимое	374
Крылья и корни	392
Дыхание эпоса	408
О поэзии классической и романтической	429
Глаза критика	458