

ბიოგრაფიული ნაღირაძე

ლიტერატურული ნაკვეთები

და

დღიურის ჩანაწერები

შემდგენელი და რედაქტორი
მარინე ნაღირაძე

გამომცემლობა „ნეკერი“
1997

შინაარსი

წინასიტყვაობა	3
პატრიოტიზმი ბარათაშვილის ბუნების გრძნობაში	7
როგორ ესმოდა სიყვარული ბარათაშვილს	11
ბარათაშვილის ყვავილები	23
ილიას სათაურები	27
იდეალური ადამიანის სახე ილია ჭავჭავაძის აზროვნებაში	31
ილია ჭავჭავაძე და ხალხური მუსიკა	56
აკაკი წერეთელი და ხალხური მუსიკა	61
ტერენტი გრანელი	67
გერონტი ქიქოძის სტილი	69
პარადოქსი მსახიობის შესახებ (დ. დიდრო)	75
ლესინგი და საქართველო	93
ონორე დე ბალზაკი და ქართველი ქალი	99
საქართველო უცხოელის თვალით (ალ. დიუმა)	107
სოლომონ დოდაშვილის ესთეტიკურ შეხედულებათა საკითხისათვის	120
სენსორული ესთეტიკის საკითხი	126
ვარდის სიმბოლიკა ვეფხისტყაოსანში	135
რუსთაველის მსოფლმხედველობის მართებული შესწავლისათვის	150
ახალი გამოკვლევა რუსთაველზე	158
გასაუბრება საკუთარ თავთან განმარტოების უამს დღისათვის (ჩანაწერები)	162

საგვ. 2000

ლიტერატურული პროფესია უწმინდესი მორალური აქტია თავისი ბუნებით და არც ერთი სახის სპეკულაცია არაა ისე საზიზღარი, როგორც სპეკულაცია კალმით. კალმის პროფესია არის ჭეშმარიტების უანგარო სამსახური.

გიორგი ნადირაძე

ქართული კულტურისა და ლიტერატურის ისტორიით დაინტერესებული საზოგადოების უფროსი თაობა, დარწმუნებული ვარ, ერთგვარი სიამაყის გრძობით გაიხსენებს წინამდებარე კრებულის ავტორს, გიორგი ნადირაძეს - მეცნიერს, მწერალს, მთარგმნელსა და პედაგოგს.

ეს გრძობა იმით იქნება გამოწვეული, რომ გიორგი ნადირაძემ ხარკი არ გადაუხადა ეპოქას, რომელზეც ხშირად ასეთი აზრი არსებობს - „რას იზამ, დრო იყო ასეთი“ და მისი ცხოვრება ნიმუში იყო პრინციპულობის, მოუსყიდველობის და მაღალი ზნეობისა.

* * *

გიორგი ალექსანდრეს ძე ნადირაძე (ნადირაშვილი) დაიბადა 1902 წელს, ქვემო მაჩხაანში. მისი მშობლები იყვნენ: მაკრინე ბებურიშვილი-ვაჩანძე და ალექსანდრე ნადირაშვილი, ფაბრიკანტი და ქველმოქმედი, თამბაქოს ფაბრიკა „ალ ზიორის“ მფლობელი. ნადირაშვილების ოჯახი ცნობილი იყო კულტურული და საზოგადოებრივი საქმიანობით. ამ ოჯახიდან იყვნენ: დიმიტრი მაჩხანელი - ცნობილი ქართველი ხალხოსანი, და ნიკო ნადირაშვილი - ადამიანი, რომლის უსუალო ინიციატივით მოხდა უმიწო კახელების და იმერლების დასახლება ლეკოდების მახლობლად.

გიორგი ნადირაძის ბიძა დედის მხრივ იყო სანდრო ასმეტელი, რომელმაც დიმიტრი მაჩხანელის დაარსებულ სოფლის თეატრში ფეხი აიდგა როგორც რეჟისორმა და განახორციელა თავისი პირველი დადგმა - სუმბათაშვილის „ღალატი“.

ქართული სათავადაზნაურო გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ გიორგი ნადირაძე შევიდა ახლად დაარსებულ ქართულ უნივერსიტეტში...

მაგრამ სულ მალე მან ქართველი ინტელიგენციის საჯალალო ბედი გაიზიარა: 1924 წელს ოჯახი დაარბიეს, მამა - ალექსანდრე ნადირაშვილი დახვრიტეს, თითონ გიორგი ნადირაძე კი დააპატიმრეს. დევნა და შევიწროება ამ ოჯახს არც შემდგომ დაქვლებია: დააპატიმრეს ძმები, მოწამლეს და, თითონ გ.ნადირაძე კი ხელმეორედ დაჭერას მხოლოდ გაფრთხილების წყალობით

გადაურჩა. სწორედ ამის გამო იძულებული იყო რამოდენიმე წლით ლენინ-გრაძში გადასვენებულიყო.

საბჭოური იდეოლოგიის მქსეუერები, რომელთაც ვვალეზობდათ „სალსის შენიბული მტრების“ გამოვლინება, ხედავდნენ, რომ ლიტერატორთა ნაწილი შვენბულად გაურბოდა მხატვრული ნაწარმოებების ანალიზის მარქსისტულ-ლენინურ მეთოდოლოგიას. ამიტომაც 40-იანი წლების მეორე ნახევარში „ურჩი“ მეცნიერებისათვის ჭკუის სასწავლებლად გაჩაღდა კამპანია კოსმოპოლიტიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის საბაბით. მოწინავე ქართველ მეცნიერთა შორის გ. ნადირაძეც იქნა შერისხული.

გნადირაძის კვლევითი საქმიანობის სხვადასხვა ასპექტი — ქართულ-უცხოური ლიტერატურული ურთიერთობანი, მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკის პრობლემები, თარგმანის საკითხები, ქართველ კლასიკოსთა შემოქმედება და ესთეტიკური ნააზრევი — და საერთოდ მთელი მისი მეცნიერული მოღვაწეობა იქით იყო მიმართული, რომ დაეცვა თავისი ფუძემდებლური აზრი: ქართველი მწერლების თუ კულტურის მოღვაწეთა მსოფლმხედველობა „ეროვნული ფესვებიდანაა ამოზრდილი“, არსებობს „ტრადიციების უწყვეტელობა“, მსოფლმხედველობა განსაზღვრავს ნაწარმოების ესთეტიკურ ფორმას, მსოფლმხედველობა და ესთეტიკა ურთიერთმიმართებაშია. ასე მეცნიერულად უარყოფდა გნადირაძე ნასქსობის და გავლენების თეორიას და აღბათ ბედის ირონია იყო, რომ სწორედ ასეთი მკვლევარი დაადანაშაულეს კოსმოპოლიტიზმში და დევნა დაუწყეს. მან სტოიკურად გადაიტანა უსამართლო ბრალდებები. მოვი-ანებით კი, როცა სიტუაცია შეიცვალა, არ ისურვა რევანშის აღება. მან კარკად იცოდა, რომ ყოველი ადამიანი აკეთებს იმას, რასაც შინაგანი ბუნება კარნახავს — ზოგი მამეზღარობს, ზოგი დემაგოგობს, ზოგიც უხმაუროდ აკეთებს ეროვნულ საქმეს.

საოცარი პატივისცემითა და სიყვარულით სარგებლობდა ახალგაზრდებს შორის. მისი ყოფილი სტუდენტები, ახლა უკვე ასაკოვანი ადამიანები და პატივცემული მეცნიერები, დღემდე სათუთად ინახავენ მისი ლექციების ჩანაწერებს და დიდის სითბოთი და მოწიწებით იგონებენ მას. „ის სულ სხვა პიროვნება იყო“ ხშირად გაიგონებთ მათგან.

წინამდებარე კრებულში შესულია გნადირაძის ნარკვევებისა და წერილებს მხოლოდ ნაწილი. ძირითადად ქართულ ლიტერატურასთან დაკავშირებული. მისი კვლევითი ინტერესების სფერო კი ბევრად უფრო ფართო იყო. დასავლეთ ევროპული ლიტერატურა (საკუთრივ და საქართველოსა და ქართულ მწერლობასთან მიმართებაში), თეატრი — რეჟისურისა და სამსახიობო ხელოვნების საკითხები, თეატრალური რეცენზიები, მუსიკა — მხატვრულ-მეცნიერული გამოკვლევები ნ. სულხანიშვილზე, ზ. ფალიაშვილზე, რადიოდამგები ე. სარაჯიშვილზე, ნ. სულხანიშვილზე, ნარკვევები ქართულ ხალხურ მუსიკაზე, მხატვრული თარგმანი (ილაზევიცის „იულიუს ტარენტელი“, შილერის „ვილჰელმ ტელი“

ლესინგის „მინა ფონ ბარნჰელმი“, გოეთეს „ეგმონტი“) და თარგმანის პრობლემები.

გ. ნადირაძის უმნიშვნელოვანესი ნაშრომია მონოგრაფია „რუსთაველის ესთეტიკა“. („გ. ნადირაძეს მარტოოდნ ამ წიგნის ნაკვეთების დასათაურებაში ერგება დოქტორის ხარისხი“ უთქვამს კ.კეკელიძეს, რომელიც ოპონენტად გამოდოდა დაცვაზე). არანაკლებ ბრწყინვალეა მონოგრაფია „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება და ესთეტიკური სამყარო“, „პოეტი და ადამიანი“.

ლიტერატურის მკვლევარი პოეტი უნდა იყოს – არაერთხელ უთქვამს თვით გ.ნადირაძეს და რით არ არის პოეზია ამ მონოგრაფიის ქვეთავები: როგორ ესმოდა სიყვარული ნ.ბარათაშვილს, ბარათაშვილის ყვაველები, პატრიოტიზმი ბარათაშვილის ბუნების გრძნობაში და სხვა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პიროვნების სიყვარულმა ათარგმნინა გ.ნადირაძეს ნაკლებ ცნობილი გერმანული პოეტის იოჰან ლაიხევიცის ტრაგედია „იულოუს ტარენტელი“, რომელიც, როგორც, ბარათაშვილის ბიოგრაფიიდან არის ცნობილი პოეტს უთარგმნია თავის დროზე, მაგრამ ახლა დაკარგულია. თარგმანის მიზანი იყო უფრო ნათლად წარმოეჩინა ნ.ბარათაშვილის მსოფლსმხედველობა და მხატვრული ინტერესების სფერო.

უცნაური ბედი ჰქონდა გ.ნადირაძეს და მის ნაშრომებსაც. ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად ქცეულნი, ხელმეორედ გამოცემას ვერც ერთი მათგანი ვერ ეღირსა. „ნიკო სულხანიშვილი“, „რომელიც ერთადერთ სახელმძღვანელოდ არის მიჩნეული მუსიკათმცოდნეთათვის, 14 წელი იდო გამომცემლობაში ამაოდ. „რუსთაველის ესთეტიკა“ ხელმეორედ რუსთაველის საიუბილეოდ უნდა გამოცემულიყო. იმ დროს დაიბეჭდა თითქმის ყველაფერი, რაც კი რუსთაველზე დაწერილა, მათ შორის მცირედღირებული ნაშრომებიც. „რუსთაველის ესთეტიკა“ კი – არა. რამოდენიმე წლის შემდეგ გამომცემლობაში ხელნაწერიც აღარ აღმოჩნდა. ასევე გაქრა გამომცემლობიდან გოეთეს „ეგმონტის“ თარგმანის ერთადერთი ეგზემპლარი.

სამწუხაროდ გ.ნადირაძეს არ დასცალდა დასრულება რიგი დაწყებული შრომებისა, რომელთა სათაურებიც მრავლისმეტყველია: „ბუნება, როგორც ესთეტიკური სამეფო (ვაჟა ფშაველას ნაწარმოებების მასალაზე)“ – მონოგრაფია. (კიდევ ორი სამი კვირა რომ მაცოცხლა, მონოგრაფიას მაგიდაზე დავდებო.), „ესთეტიკური თვალთახედვის ელემენტები გიორგი მერჩულეს „ცხოვრებაში“, „ბალავარის სიბრძნეში“ და „შუმანიკის წამებაში“. ფილოსოფიური მედიტაციები“ „ესთეტიკური მედიტაციები“ (სევდა – როგორც ესთეტიკური ფენომენი, სიყვარული – როგორც ესთეტიკური ფენომენი), „მოძრაობის და სურნელების ესთეტიკა აბდულ-მესიამში“, „გულისტკივილის ესთეტიკური განცდა იჭაჭვაძის „ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილში“, „ეტიუდები ქართული ესთეტიკური აზროვნების ისტორიიდან“, „მედიტაციები ვეფხისტყაოსნის თემებზე“.

ასევე დაუმთავრებელი დარჩა ავტობიოგრაფიული რომანი.

მკითხველს საშუალება ეძლევა განადირაძის ლიტერატურულ და მეცნიერულ ნაღვეწთან გაცნობით გარკვეული ისტორიული პერიოდი აღადგინოს გონების თვალთ, აგრეთვე განსაზღვროს თვით მკვლევარის ადგილი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. რადგან განადირაძის ნარკვევებს მართო კულტურულ-ისტორიული მნიშვნელობა როდი აქვთ. მეცნიერული მეთოდოლოგია, რომელიც საფუძვლად უდევს მის გამოკვლევებს, ძალზე ნაყოფიერია და ერთ დროს საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ უგულვებელყოფილი, კვლავ ბრუნდება ლიტერატურათმცოდნეობაში.

ნოდარ ბადრაიშვილი

რომანტიზმი იცნობს ბუნების განცდისა და მისი მხატვრული განსახიერების ორ სტილს: ფსიქოლოგიურ-ფანტასტიურს და ფსიქოლოგიურ-რეალისტურს.

თუ დავაკვირდებით, მაგალითად, გერმანული რომანტიზმის განვითარებას, შევნიშნავთ ერთგვარ წრეს. წინარომანტიულ მწერლობაში გაბატონებული მდგომარეობა რეალისტურ ლანდშაფტებს ეკავათ. ასეთი იყო ბუნება ჟან ჟაკ რუსოსი და გოეთესი. რომანტიზმი დაიწყო რეალისტური სტილის მკვეთრი დარღვევით. მაგრამ გარკვეული ეტაპის შემდეგ რომანტიული ხელოვნება თვითონ დაუბრუნდა სინამდვილის გრძნობას. პირველი ფანტასმაგორიული ნახტომი იენელმა რომანტიკოსებმა მოახდინეს; სინამდვილის გრძნობის გაღვიძება ჰაიდელბერგელების დამსახურება იყო, ხოლო რეალიზმის ხელახალი დამკვიდრება მოგვიანო რომანტიკოსთა თაობაში დასრულდა. მტკიცება არ სჭირდება იმას, რომ ეს ცვალებადობა რომანტიზმის მთლიანი განვითარების საერთო მდინარეებს მიჰყვებოდა და სრულიად ბუნებრივად იყო განსაზღვრული ისტორიული და კრძოლ სოციალური ეკვივალენტით.

ასეთივე განსხვავებას შევნიშნავთ, თუ ვერაპული რომანტიზმის ცალკე ნაციონალური ნაკადების თავისებურებას დავუკვირდებით. იენის რომანტიკოსთა ფანტასმაგორიები, ისევე როგორც ჰოფმანის ფანტასმაგორიები, ინგლისური გოთიკური რომანტიზმის არსენალიდან იკვებებოდნენ, მაშინ როდესაც ამ უკანასკნელს შესამჩნევი გავლენა არ მოუხდენია თვითონ ინგლისური რომანტიზმის გაფურჩქვნის პერიოდზე. ინგლისურის მსგავსად ფრანგულ და რუსულ რომანტიზმსაც უფრო რეალისტური ფერწერა და კლასიკური სიმშვიდე ახასიათებს. უფრო მეტი: ფრანგული და რუსული რომანტიზმი ამ მხრით ინგლისურზე წინ უნდა დავაყენოთ.

ფანტასტიკური ლანდშაფტის პირველი დასრულებული ოსტატები მსოფლიო რომანტიზმს იენელმა რომანტიკოსებმა მისცეს. ამ უკანასკნელთა ხელული ქვეყანა წარმოადგენს გრძნულ სინამდვილეს, ზღაპრულ არსებათა სამკვიდროს, სადაც შემთხვევას და მოულოდნელობას სრულიად დაუმორჩილებათ ადამიანის ნებისყოფა.

მაგრამ ფანტაზია ყოველ შემთხვევაში ორგანოა: ზოგიერთი ირეალური სახე ეალერსება ადამიანის სულს, ზოგიერთი — გაურკვეველი შიშით ათრთოლებს მას და მარტობას და უმწურობას განაცდევინებს. დააკვირდით, მაგალითად, ფანტასტიურ ბუნებას ბერძნულ „ოდისეაში“, სადაც მოალერსე სურათები თანმიმდევრობით ენაცვლებიან სულის მათრთოლებელ სურათებს. თქვენ გრძნობთ, რომ პოეტს გარკვეული აზრი ამოძრავებდა, როდესაც ხედავთ, თუ რა საოცარი ძალით იზრდება მოგზაურთა მხნეობა და მოხერხებულობა შინაგანი შიშის დასაძლევად და ერთი შეხედვით გადაულახავი დაბრკოლების დასამარცხებლად. ხანდახან ისიც ხდება, რომ გამოუვალ მდგომარეობაში მოულოდნელად შემოი-

ჭრება ხოლმე ღვთაებრივი ძალა და გადაარჩენს ადამიანს აუცილებელი დაღუპვისაგან. ეს უკვე ბერძნული ბედისწერის იდეით არის ნაქარნახვევი და თქვენ უნებურად გაგახსენდებათ რუსთაველის ცნობილი აფორიზმი: „მაგრამ ღმერთი არ გასწირავს კაცსა შენგან განაწირას“. ყოველივე ეს, — პირადი თაოსნობით დამარცხებული დაბრკოლებაც და უზენაესი ძალის ჩარევაც, — საბოლოო ანგარიშში ავსებენ ადამიანის სულს არა შიშით, არამედ გაფრთხილებით იმ ბნელი ძალების მიმართ, რომელნიც მზაკერულად ჩასაფრებულან ბუნებაში.

ასეთი როდია იენელი რომანტიკოსების ბუნება. ისინი თითქოს მრუდე სარკეში სინჯავენ მას და ისიც ათასი გრიმასით გამოიყურება მათი პოეზიიდან. წარმოუდგენელია ამ ლანდშაფტში ადამიანმა სულიერი მყუდროება იგრძნოს. ხილული ქვეყანა დეფორმირებული შეგრძნებებით იჭრება პოეტის სულში. რომანტიკოსი პოეტი ტყვედ უვარდება იმ ფანტასმაგორულ სახეებს, რომლებსაც თვითონ უქარნახებს გარემდებარე საგნებს და მისი სულიც დისპარმონიულ აკორდებს გამოსცემს ამ უცნაურ გალიზიანებაზე. საგულისხმოა ისიც, რომ ამ შინაგან თრთოლას რომანტიკოსი განიცდის როგორც ღვთაებრივი შთავგონების პოეტურ ძალას.

„ალექსანდრე ჰუმბოლდტმა დაამტკიცა, — წერს ბრანდესი, — რომ ძველი ქვეყნების ადამიანი სილამაზეს ჰპოვებდა ბუნებაში მხოლოდ იმდენად, რამდენადც ის იყო მოალერსე, მეგობრული და სასარგებლო ადამიანისათვის. რომანტიკოსები მოიქცნენ პირიქით. სასარგებლო ბუნება მათ ულამაზოდ ეჩვენებათ. ისინი მეტ მშვენიერებას ნახულობენ ველურ ბუნებაში ან მაშინ, როდესაც იგი გაურკვეველ შიშა ჰგვრის მათ. ღამისა და მთის ხეების წყვილადი, განმარტოება, რომლის დროს პანიკური შიში აძრწუნებს სულს, ყველაფერი ეს რომანტიკოსის საყვარელი მოვლენებია“.

ბარათაშვილის ბუნებაში ჩვენ ვერ აღმოვაჩინთ ვერც ზღაპრულ სიმბოლიზმს, ვერც მითიურ ან ფანტასტიურ ელემენტს. აქ ბუნების მოვლენები მთელი შემოქმედების მანძილზე ინარჩუნებენ სინამდვილის გრძნობას. ბარათაშვილის პოეზიაში ვერ აღმოვაჩინთ ვერც იმ სულის შემადრწუნებელ შიშს, რომელსაც ჰუმბოლდტი და ბრანდესი გერმანულ რომანტიკოსებში ჰპოვებდნენ. ბარათაშვილის ბუნება მშვიდია და მოალერსე. მის ლამაზ ხავერდოვან სურათებს პარმონიული მელიოდიებით უბასუსებს პოეტის სული. ბარათაშვილის მთვარიან ღამეში ხილული ქვეყანა როდი იქცევა ირრეალური ძალების სამკვიდროდ.

რით უნდა ახსნათ ეს რეალიზმი? მე ვფიქრობ, მისი ახანა უნდა ვეძიოთ ბარათაშვილის პოლიტიკურ მსოფლმხედველობაში, რომელიც მთელ მის პოეზიას სრულიად განსაკუთრებულ თავისებურებას ანიჭებს.

თუ დავაკვირდებით ბარათაშვილის შემოქმედებას 1842 წლამდე რომელიც, ჩემის აზრით, ორი პერიოდის სამიჯნო თარიღს წარმოადგენს, ერთ თავისებურებას დავადასტურებთ: პოეტის ბუნება შემოფარგლულია საქართველოს საზღვრებით. იმ ლექსებშიაც კი, სადაც პოეტი კოსმიურ ლაქვარდს შეერთვის და ას-

ტრალურ მნათობებს ესაუბრება; ის არასოდეს არ სცილდება საქართველოს მიწას. მის ლექსებში მხოლოდ სამშობლოს თავზე ანთებული ვარსკვლავიანი თალია. მისი მთავრე ყოველთვის ჩვენი ქვეყნის რელიეფს ეფინება.

თავისთავად ეს დამახასიათებელი გარემოება, სრულიად საქმარისი იქნებოდა წარმოგვედგინა იმ პატრიოტული სიყვარულის ძალა, რომელიც მსჭვალავს ბარათაშვილის პოეზიას და მას ჩვენი ერის სულისკვეთების გამოძახატველად აქცევს. სვედიანად მოდუღუნე მტკვარი, დაფიქრებული და უდაბური მთაწმინდა, თვალად საამო ყაბახი, მჩქეფარე ქსანი, არაგვის აბიზინებული სანაპიროები მართოდენ ბუნების ესთეტიკური ფენომენები კი არ არიან, არამედ, უწინარეს ყოვლისა და უმთავრესად, ჩვენი წარსულის უტყვი მოწმენი.

ვინ იცის, მტკვარო, რას ბუტბუტებ,

ვისთვის რას იტყვი?

მრავალ დროების მოწამე ხარ, მაგრამ

ხარ უტყვი!

ეს გრძნობიერი სტრიქონები ესება არა მარტო მტკვარს, არამედ საქართველოს მთელ მიწა-წყალს, რომელზედაც ცხოვლად არის აღბეჭდილი ჩვენი ისტორიის ნაკვალევი. გაიხსენეთ, მაგალითად, „ბედი ქართლისა“; დააკვირდით არაგვის ხეობის ლანდშაფტს და მის თავზე ანთებულ ცის მნათობებს. რა გულთბილ პატრიოტულ გრძნობაშია გახვეული მთელი ბუნება. საქართველოს ცაზე ანთებული ასტრალური სხეულებიც მტკვარივით უტყვი მოწმენი არიან ჩვენი წარსულისა.

ჩვენ არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ პატრიოტული გრძნობა წარმოადგენს სწორედ იმ დომინიურ განცდას, რომელმაც განსაზღვრა ბარათაშვილის სულიერი განწყობა ბუნების რეალისტურ ფერწერაში. ეს სიყვარული მშობლიური მიწის მიმართ იმდენად ძლიერია, რომ სრულიად გამორიცხავს მისი მხატვრული განსახიერების ირრეალურ ფორმებს. ეს ხომ შებღალვა იქნებოდა იმ წმინდათა-წმინდა მიწის, რომელზედაც აღბეჭდილია ჩვენი წარსულის კვალი. პოეტი თავს ევლება წინაპართა დიდების ამ უტყვე მოწმეს, როგორც რელიქვიას, როგორც საყვარელი ადამიანისაგან დანატოვარ სამახსოვრო ნივთს.

ნაციონალური ბუნების აპოლოგეტიკის თვალსაზრისით ბარათაშვილი უახლოვდება რომანტიზმის ისეთ წარმომადგენლებს, როგორც იყენენ პუშკინი ან ირლანდიელი ტომას მური და დამოუკიდებელ პოზიციას ინარჩუნებს იმ რომანტიკოსების გვერდით, როგორიცაა ბაირონი ან შელლი ინგლისში, სენ პიერი და შატობრიანი საფრანგეთში. ამ უკანასკნელთ იმთავითვე ასასიათებდათ ბუნების კოსმოპოლიტიკური შეგრძნება, მათ შორის ყველაზე დიდი მასშტაბი, ისევე როგორც ყველაზე გამახვილებული შეგრძნებები აპარატი, რა თქმა უნდა, ბაირონს ჰქონდა. საყურადღებოა მაგალითად, რომ სწორედ დასახლებულმა პოეტებმა გააცოცხლეს ევროპულ პოეზიაში აღმოსავლეთის, ამერიკის და ტროპიკის ბუნება, ოკეანეთა თვალშეუდგამი პორიზონტები, უზარმაზარი გაუგალი ტყეები, ინდო-

ეთისა და ამერიკის წყალუხვი მდინარეები, ტროპიკის მზე და მისი მდიდარი ეკ-
ზოტიური მცენარეულობა...

ეს კოსმოპოლიტური მასშტაბი, რომელიც ბარათაშვილის პოეზიაში თავს
ჩვენს მხოლოდ 1842 წლის შემდეგ, ამოზრდილია თავისებურ ისტორიულ და
ბიოგრაფიულ ნიადაგზე და მართლაც, არც ბაირონს, არც შელლის არ სჭირდებოდათ,
პოეტური ექსკურსები ისტორიულ მუზეუმებში. ისინი ეკუთვნოდნენ იმ
ერს, რომელსაც ნორმანების შემდეგ არც ერთხელ არ უგრძენია ეროვნული
თავმოყვარეობის შელახვა. შატობრიანის ბედი სხვაგვარად წარმართა რევოლუ-
ციის ქარტეხილმა. მაგრამ რა განსხვავებაც არ უნდა იყოს აქ, ერთი რამ ყოველ
შემთხვევაში საერთო კქონდა შატობრიანს ბაირონთან. ბედის დაცინვაც სწორედ
იმაში მდგომარეობდა, რომ რევოლუციის ქარტეხილმა შატობრიანს ხელში თოფი
ააღებინა და იმ უცხოელი ლეგიონების ჯარისკაცი გახდა რომელნიც მისი მშო-
ბელი ერის სუვერენული ნება-სურვილის დამორჩილებას ლამობდნენ.

ამრიგად სულ სხვა ნიადაგზე აღმოცენდა ბარათაშვილისა და შატობრიანის
ისტორიზმი. საქართველოს პოეტს თავისი ერის ბედიღბალი აწუხებდა, ხოლო
საფრანგეთის პოეტს – თავისი არისტოკრატიული ინტერესები; ბარათაშვილის
გულისტკივილის ნიადაგი ეროვნული იყო, შატობრიანისა – კლასობრივი, ამი-
ტომ ბარათაშვილის ისტორიზმს სამართლიანობის იდეა წარმართავდა. ხოლო
შატობრიანის პოლიტიკური და პოეტური ისტორიზმი რეაქციულობას ნიშნავდა.

„ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1945.

პოეზიის დაბადების თარიღი სატრფიალო სიმღერების დაბადებასაც გულისხმობს. ვისაც ბედმა არგუნა პირველი პოეტური სიტყვის თქმა, მან უთუოდ შეაქო სიყვარულის უძლეველი გრძნობაც. მხატვრული სიტყვის ამ საყოველთაო განვითარების ხაზს მისდევს მრავალსაუკუნოვანი ქართული მწერლობაც. ვის არ უწერია ჩვენში სიყვარულის თემაზე? მის მაცდუნებელ გავლენას ვერ გაექცნენ აგოგრაფიული ნოველებისა და რომანების ავტორებიც; აქ მნიშვნელობა აქვს არა იმას, თუ რა თვალსაზრისით ხატავდნენ და ამუქებდნენ ისინი ამ მიწიერ სიხარულსა და ვნებას, არამედ თვითონ ფაქტს. რაკი სპირიტუალისტური მსოფლხმედველობის ტყვეობაში მოქცეული მწირი ვერ ახერხებდა სიყვარულის შექებას პირადი განცდის ფორმით, იძულებული იყო შემოეყვანა იგი მწერლობაში, როგორც „ცთუნებისა“ და „წაწყმენდის“ მოვლენა.

აგოგრაფიულ მწერლობიდან ბარათაშვილამდე სიყვარულს იმდენი მგზნებარე მომღერალი ჰყავდა ჩვენს პოეზიაში, რამდენიც პოეტი იყო. რუსთაველის გარდა, რომელმაც ქართული სიყვარულის გრძნობა მსოფლიო პოეზიის სატრფიალო საგალობელთა გუნდს შეუერთა, ჩვენი პოეტური სიტყვა იმდენ სამიჯნურო თვალმარგალიტს ითვლის, რამდენიც საკმარისი აღმოჩნდებოდა დიდი ერის ლიტერატურისათვის. მაგრამ ერთია სიყვარულის ხოტბა, მეორეა ამ სურათის მორალურ-ფილოსოფიური ინტერპრეტაცია. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ პირველი პოეტის საგანია, მეორე კი — მოაზროვნისა. დიდი ხელოვანი აუცილებლად მხატვარიცაა და მოაზროვნეც. მსოფლიო მწერლობა არ იცნობს არც ერთ დიდ პოეტს, რომ იგი მარტო „მღეროდეს“. საერთო მწერლობის საგანძურში ვერ შევა და ვერ დამკვიდრდება ისეთი ლირიკული ლექსი, რომელიც მოკლებული იქნება რაიმე სამოძღვრებო აზრს. უფრო მეტი: მსოფლიო ლიტერატურა იცნობს ისეთ ლირიკულ შედევრებს, რომელნიც ქმნიან არა სახეებს, არამედ ბრინჯაოს სტრიქონებში ჩამოსხმულ ფილოსოფიურ ან მორალურ მედითაციებს. ასეთთა რიცხვს მიეკუთვნება ბარათაშვილის „რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო, პირუმტიცობას“. ეს არის ფილოსოფიური ტრაქტატი სიყვარულზე. მისი თემაა არა განცდა, არამედ აზრი განცდის გამო, არა სიყვარულის ვნება, არამედ სიბრძნე სიყვარულის ვნებისათვის.

ქართველი რომანტიკოსებიდან მხოლოდ ბარათაშვილი იყო დაჯილდოვებული ფილოსოფიური ხედვისა და განსჯის უნარით. ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და გრიგოლ ორბელიანის ლირიკაში სიყვარული დაუშრეტელი შთაგონების წყაროა, მაგრამ მისი გააზრება ნათელი გონების კატეგორიებით მხოლოდ ბარათაშვილს მოეპოვება. ეს რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, თითქოს მათ შორის არსებითი განსხვავება იყოს. არა. აქ საქმე გვაქვს მხოლოდ როლების განაწილებასთან. ბარათაშვილის პოეტური ამპლუა უფრო ვრცელი იყო; რომანტიკული სიყ-

ვარულის ლირიკულ პანგებთან ერთად მან ცნებათა სახითაც წარმოგვიდგინა ის, რასაც მასთან ერთად იმ ეპოქის მთელი თაობა განიცდიდა.

შევეცადოთ მწყობრი სახე მივცეთ ბარათაშვილის ფილოსოფიურ შეხედულებებს სიყვარულზე. ვფიქრობ, მკითხველი დარწმუნდება, რომ ამ ცდას მართო ლიტერატურულ-ისტორიული მნიშვნელობა არა აქვს. „მერანის“ ავტორს ბევრი საყურადღებო აზრი აქვს გამოთქმული ამ საგანზე ჩვენი დროის ახალგაზრდების სამოდერნობადაც.

როცა ჩვენი რომანტიკოსებისა და კერძოდ ბარათაშვილის სატრფიალო ლირიკას ვეცნობით, ჩვენ ვგრძნობთ, რომ მათი განცდები არაა შემოფარგლული ფიზიკური გარეგნობით, რომ ლამაზ სხეულთან ერთად ისინი უმღერიან ლამაზ სულსაც.

ცოტა ხანს შევიჩრდეთ ამ საკითხზე, ორიოდ სიტყვა ვთქვათ იმ ქალიშვილთა შესახებ, რომელნიც ქართულმა რომანტიკოსებმა შემოიყვანეს პოეზიაში.

ვეროპულის მსგავსად ქართული სალონის სული და გული იყო სილამაზით, გონებითა და თავაზიანობით განთქმული მანდილოსანი. დი.ყიფიანი ამბობს: ალ.ჭავჭავაძის ოჯახის სიცოცხლესა და სიხარულს მისი ქალიშვილები შეადგენდნენ, რომელთა სიყვარულით გულს ვერ იჯერებდით. იგივე ითქმის მანანა ორბელიანზე, რომელსაც ი.მეუნარგიამ მოსწრებულად უწოდა ქართველი მადამ რეკამიე.

ქართველი ქალის სილამაზეს მუდამ აღტაცებაში მოჰყავდა არა მარტო ჩვენი მგონებები, არამედ უცხოელი მწერლები, ესთეტიკოსები და მოგზაურებიც. ჯერ კიდევ ანტიკური ქვეყნის პოეტები და სწავლულნი, მათ შორის — ვერაიდე, პერიოდოტე, აპოლონიოსი და სტრაბონი, მაღალი სიტყვით აქებდნენ ივერიელთა სულისა და სხეულის სილამაზეს. შარდენის, იმანუილ კანტის, ვინკელმანის, ჰეგელის, ბაირონის, შატობრიანის, პუშკინის, ლერმონტოვის, ბალზაკის, ფლობერის, დიუმას, ზოდენშტედტის, დელაპორტის, რიტცელისა და სხვათა ნაწერებში ჩვენ ვხვდებით მგზნებარე სტრიქონებს ქართველთა განსაცვიფრებელ მშვენიერებაზე.

„ახლაც კი არსებობენ მთელი ხალხები, — წერს ვინკელმანი, — რომელთა შორისაც სილამაზე სრულიადც არ ითვლება უპირატესობად, ვინაიდან ყველა ლამაზია. მოგზაურები ერთხმად ლაპარაკობენ ამას ქართველთა შესახებ“.

ბალზაკის ნოველაში „უცნობი შედევი“ მოთხრობილია ერთი მოხუცი ხელოვანის ამბავი, რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში მუშაობდა ქალის პორტრეტზე. იგი მთლიანად მისი ფანტაზიის ნაყოფი იყო. მოხუცს სურდა დაემტკიცებინა, რომ ხელოვნებას შეუძლია დაამარცხოს სინამდვილე სრულყოფილი მშვენიერების წარმოქმნაში. ამის დამტკიცება ადვილია, ამბობს მოხუცი ხელოვანი, თუ მოვნახვთ ულამაზეს ქალს და შევადარებთ ამ სურათს. მაგრამ სად არის ასეთი ქალი? — ახალგაზრდა მხატვარმა ნიკოლა პუჟენმა მოხუცის ატელიეში მოიყვანა თავისი სატრფო. „მასში ყველაფერი იყო მომხიბვლელი და

სიტუარფე, იგი გაზაფხულივით შვენიდა და თვალს ატყვევებდა ქალური სილამაზის სიმდიდრით, რომელიც გაცისკროვნებული იყო სანეტაკი სულის შუქით“. ბალზაკი ქართველ ქალს ადარებს ამ პარიზულ ლამაზმანს. მოხუცი ხელოვანი შერთა, წერს იგი, — „მის წინაშე ალაღმართალი გამომეტყველებით იდგა ჟილეტა, როგორც ავაზაკების მიერ გატაცებული ქართველი ქალიშვილი გაჩერდება ხოლმე მონებით მოვაჭრე სოფდაგრების წინაშე“.

„ვის არ მოხიბლავს სიტუარფითა და კეთილშობილებით აღსავსე სამხრეთელი ქალი... — წერს შვეიგერ-ლერსენფელდი. — გაზაფხულზე საღამოს ჟამს, როცა ფრთამალი სიო ეალერსება მტკერის ზვირთებს და მთების სილუეტები ცისფერ ჩრდილებს აფენენ, თბილისელი ლამაზი ქალები თავისი დახშული ოთახებიდან გამოიშლებიან ხოლმე გარეთ, სახლების ტერასები და აივნები ივსება მოზურჩიულე ან მოკისკისე ქალთა გუნდებით. მაშინ შეიძლება დასტკბეს კაცი იმ ტურფა სანახაობით, რომელიც ასე მხატვრულად დაგვიხატა ბოლენშტეიმა“.

ქართული რომანტიზმის საუკუნეს შეუძლია იამაყოს ასეთი სახელოვანი მანდილოსნებით; ისინი .პოეტურ შთაგონებას იწვევენ სიტყვის ოსტატებში, მათი სულისა და გარეგნობის მშვენიერებას საუცხოო ლექსები უძღვენს აღჭავჭავაძემ, გრ.ორბელიანმა, ნ.ბარათაშვილმა, ჩვენ სრული შესაძლებლობა გვაქვს ქართული სალონის მანდილოსანთა სახეები წარმოვიდგინოთ იმ მხატვრული პორტრეტების შემწეობით, რომელთაც ეს ლექსები გვაწვდიან.

აი, მაგალითად, სოფიო ორბელიანის პორტრეტი:

მერცხალნი — თვალნი შენნი,

გონების სხივთ მომფენნი!

ვარდნი შენი ბაგენი,

მარად მომღიმარენი.

თოვლ-ღვინო-შენი ღაწენი,

მათზე გარდაშლილ ზილფენი...

შენი წელი — კიპაროზ!

და შენი ხმა — სირინოზ!

ხან სიამით მავსებენ,

ხან ცრემლთ მაფრქვევინებენ!

ზოგჯერ მტანჯვენ, შმაგ-შყოფენ

და ხან უცებრ მალსხენენ!.

როგორც ვხედავთ, გრ.ორბელიანის ლექსის პოეტური ფაქტურა აგებულია უმთავრესად თვალის შერდინებებზე. პოეტი ისე გვისურათებს ქალის სილამაზეს, თითქოს ფერმწერი იყოს. მაგრამ ეს მარტო გარეგნობა როდია. თვალებში, ბაგეებსა, ღაწევებსა და ხმაში გამოსჭვივის მაღალი სული. რომანტიულად განწყობილი პოეტი კი ისე აღიქვამს ამ შინაგან საუნჯეს, როგორც სატრფიალო სიამისა და ტანჯვის წყაროს.

რამდენიმე ლექსში ბარათაშვილი იმეორებს თავისი ბიძის მიერ და-
კანონებულ სტილს. აი როგორ არის მოხატული ნინო ჭავჭავაძის პორტრეტი:

ლაწვნი ნაცრემლნი,
ტრფიალ დამწველნი
უფროს შვენოდენ,
თმანი ნაშალნი,
მკერდზედ დაყრილნი,
ემუქმკებოდენ,
წუყუნა თვალნი,
გულთა მომკვლელნი,
მოცინარობენ,
პაწაწა ტუნნი,
ვარდებს ნაფურცლნი,
ლხენას მოპბერვენ.

აქაც ერთიმეორეშია ჩაქსოვილი სიხარული და სევდა, სულის სიამენი და ტკივილები, რომელთაც ჩვეულებრივ მდიდარი სულიერი ცხოვრებით დაჯილ-
დოვებული ქალები იწვევენ მამაკაცში.

სიყვარულის მარტივი განცდა უსათუოდ მიგვითითებს სულიერ სიღარიბეზე.
ჭეშმარიტი სიყვარული მუდამ რთული, მუდამ ერთიმეორის საწინააღმდეგო
განცდებისაგან არის მოქსოვილი.

კარგადაა გამოთქმული ეს აზრი ბარათაშვილის მეორე, უმისამართო ლე-
ქსში:

ოდეს ნიავე ლამაზ დალალებს
მიგიშლ-მოგიშლის და სიამოვნებს,
მამინ ჩემს თვალებს ალაგზნებს შური
და გლახ ჩემს გულსა ის ავალალებს.

თუ დაუეკვირდებით ბარათაშვილის სატრფიალო ლექსებს, რომელთაც
მკვეთრად გამოხატული ფსიქოლოგიზმი ახასიათებთ, ჩვენ შესაძლებლობა
მოგვეცემა წარმოვიდგინოთ ქართული სალონის ქალთა სულიერი სამყარო და
ისიც გავითვალისწინოთ, როგორც ესმოდა პოეტს სიყვარულის გრძნობა, რას
აფასებდა და კიცხავდა იგი ამ უძლიერეს ადამიანურ განცდაში.

ავიღოთ ეკატერინე ჭავჭავაძის სურათი:

ხმით მშვენიერით,
ტკბილის სიმღერით,
პაქროვანო, სულს ელხინები;
თვალთ არონინებ,
გულს დააწყლოლებ
და ღიმილითა ესალბუნები.

საზგასმული სტრიქონები ამჟღავნებენ პოეტის თვალთახედვას: იგი გვისუ-
რათებს, ერთი მხრივ, იმ სულიერ განცდებს, რომლითაც დაუჯილდოვებია ბუნე-
ბას ეკატერინე ჭავჭავაძე, სოლო, მეორე მხრივ, გვაგრძნობინებს მის გაღვინას
გარეშეებზე.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ამ ლექსის მეორე სტროფი, რომელ-
საც შეიძლება გვერდში ამოუყუენოთ გრ.ორბელიანის სტრიქონები:

წინანდლის ვარდო.

სულითა ტრედო,

გულითა წმინდავ,

ვით მთისა წყარო!

ამ ლექსთა შედარება გვარწმუნებს, რომ ბარათაშვილი მიჰყვება თავისი
ბიძის კვალს. ორივე პოეტი ეკატერინე ჭავჭავაძის პიროვნებაში პოულობს ისეთ
შინაგან ღირსებას, რომელიც ზნეობრივად ამაღლებს და ასაეტაკებს ადამიანს.

არც ერთ ქართულ რომანტიკოსს არ შეუქმნია ქალი მარტო ლამაზი გა-
რეგნობისათვის, რომელსაც მამაკაცისათვის მოაქვს მსუბუქი და წარმავალი
სატრფიალო განცდები. თვითველ მათგანს სწამდა მხოლოდ ღრმა და სერიოზ-
ული სიყვარული, რადგან რუსთაველის უკვდავი იდეა — „სიყვარული აგვამალ-
ლებსო“ — შეეხება სწორედ ასეთ გრძნობებს.

ბარათაშვილის აზრით, წარმავალი და მსუბუქი სიამოვნების გრძნობა, რო-
მელსაც გარეგნულად ლამაზი, მაგრამ სულით ღარიბი მანდილოსანი იწვევს,
არც ჩაითვლება სიყვარულად:

არ შეემსჯვალო მოკისკასეს, კეკელა ქალსა,

სულის დამტყვევენელს და გრძნობათა ცრუდ მომღერალსა!

აშოკის ენა მას ახარებს, მას ასულდგმულებს,

ხოლო სიყვარულს გული მისი ვერ მიიკარებს.

ასეთია ჩვენი რომანტიკოსების სატრფიალო ლირიკის თემები. ცხადია, იგი
ემყარება გარკვეულ ფილოსოფიურ კონცეფციას, რომელსაც ბარათაშვილის
პოეზიაში გავეცნობით.

შევხვით ამ საკითხს.

ბარათაშვილი ერთიმეორისაგან ანსხვავებს ორ ესთეტიკურ კატეგორიას —
„სილამაზეს“ და „მშვენიერებას“. სილამაზე, მისი აზრით, გამოხატავს ადამიანის
გარეგნულ მომხიბვლელობას, მშვენიერება კი სულის მომხიბვლელობას; სილა-
მაზე სხეულის ესთეტიკური კოეფიციენტი, მშვენიერება „ნათელია ზეცით მო-
სული“ („რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო, პირუმტკიცობას“).

ეს არ არის ესთეტიკური სფეროების უბრალო განაწილება. მათ შორის არ-
სებითი ხასიათის განსხვავებაა. სილამაზე, პოეტის აზრით, ცვალებადია და წარ-
მავალი, მშვენიერება კი — დაუბერებელი და უკვდავი:

სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების,

და ვით ყვავილი თავის დროზედ მსწწრაფლად დაჭკნების.

თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს,
მას ვერც შემთხვევა და ვერც ხანი ვერ დააბერებს.

ესთეტიკურად მომხიბვლელი, ბარათაშვილის აზრით, შეიძლება იყოს გრძნობადი საგანიც და სულიერი განცდაც: ის, რაც დაინახება თვალით ან ყურით, შეიგრძნება შეხებით, ყნოსვით თუ გემოვნებით და ისიც, რომელსაც უშუალოდ განიცდის სუბიექტი და გარეშეთათვის მხოლოდ მის სიტყვასა და ქცევაში გამოჰქაფავს. რა თქმა უნდა, არც ყოველი ნივთი შეიძლება ჩაითვალოს ესთეტიკურ ფენომენად და არც ყოველი განცდა. არსებობენ ლამაზი საგნები, არსებობენ მშვენიერი განცდები. მაგრამ მათ გარდა და სშირად მათ გვერდით არსებობს როგორც ფიზიკური, ისე ფსიქიური სიმახინჯე. ესთეტიკურ აღტაცებას გამოიწვევდა ისეთი ადამიანი, რომელსაც ლამაზ სხეულში მშვენიერი სული უდგა. მაგრამ ეს უმაღლესი ჰარმონიულობა მხოლოდ ერთეულების ხვედრია. ცხოვრებაში ჩვენ უფრო სშირად საქმე გვაქვს შინაგანისა და გარეგანის ესთეტიკურ შეუთავსებლობასთან. რამდენი ადამიანი შეხვედრია თვითუფლები ჩვენთაგანს, რომელთა ესთეტიკური მომხიბვლელი ეყარება არა სხეულის სილამაზეს, არამედ სულის სრულყოფილ მშვენიერებას. ჩვენ დიდ სიამოვნებას განვიცდით ასეთი პირებისაგან, ისევე, როგორც თავს ვარიდებთ იმ ადამიანებს, რომელნიც მოკლებულნი არიან დადებით შინაგან თვისებებს.

სულის მშვენიერება აღჭურვილია საოცრად ძლევამოსილი ძალებით. იგი სულ ადვილად გვაიწვევს ადამიანის ფიზიკურ ნაკლს, ადვილად გვარიგებს თუნდაც სხეულის სიმახინჯესთან.

დაუვიწყარად განმარტა ეს აზრი ვიქტორ ჰიუგომ „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში“. ორი ბნელადარი შექცელებია ამ ტაძარს: შემადრწუნებლად მახინჯი კვაზიმოდო და ლამაზი მამაკაცი კლოდ ფროლო. მაგრამ ამ გარეგანი კონტრასტის ერთგვარ ესთეტიკურ კომპენსაციას ქმნის მათი სულიერი სამყაროების ასეთივე შეუთავსებლობა. კვაზიმოდო დაჯილდოებულია ისეთი სათუთი გულით, რომელსაც შეუძლია მოაღბოს ყველაზე უგულო ადამიანები, კლოდ ფროლოს სულში კი საშინელი ცხოველი ჩაბუდებულია და საბაბს მოეღოს, რომ თავისი მტაცებლური ინსტინქტები გამოაჰქაფავს. მკითხველის მთელ სიმპათიებს იზიდავს კვაზიმოდოს ჰუმანური სულიერი სამყარო და ეს ადვილად გვაიწვევს მის სიმახინჯეს, რომელიც მორალურ სიბრალურს იწვევს ჩვენში და არა ესთეტიკურ ზიზღს. რასაკვირველია, ასეთი ძალღონე არ მიუნიჭებია ბუნებას ფიზიკური სილამაზისათვის: არაფერი არ შეიძლება იყოს იმაზე უფრო გულსატკენი, როცა ლამაზ სხეულში ჩასაფრებულა შამიანი გველი.

ბარათაშვილმა შემოიტანა მეცხრამეტე საუკუნის მწერლობაში უდიდესი მორალურ-ესთეტიკური ცნება — სულის მშვენიერებისა. ვფიქრობ, ვრცელ განმარტებას არ საჭიროებს ამ ცნების შინაარსი. ნ.ბარათაშვილის მთელი ცხოვრება და შემოქმედება ნათლად მეტყველებენ იმაზე, რომ მშვენიერებად შეიძლება

ჩათვალოს მხოლოდ ისეთი განცდები, რომელთაც კეთილშობილებისა და მაღალი ჰუმანურიზმის იდეები წარმართავენ. ამ მხრივ პოეტის პიროვნებასა და შემოქმედებას შორის არავითარი ბზარი არ აღინიშნება.

თანამედროვეებმა, მეგობრებმა და ნათესავებმა საკმაო მოგონებები შეგვი-
ნახეს ბარათაშვილის პიროვნებაზე. ადამიანური ღირსების დამამცირებელი
თვისებები სრულიად უცხო ყოფილა მისი ბუნებისათვის. ის იყო ბავშვით ჩველი
გულის, ყველასათვის საყვარელი და სანატრელი ადამიანი. ნიკოლოზს სიკდი-
ლამდე შეუცვლელი მეგობრობა ჰქონდა თავის ტოლამხანაგებთან, მათ შორის
ჩემთანაცო, წერს კამპაცაშვილი და განა მის პოეზიას, რომელსაც თავის საგნად
გაუხდია ადამიანის მაღალი ზნეობა, ადამიანის ბედნიერებისათვის ფიქრი და
წამება, კიდევ სჭირია მოწმე? ვინ არ იცის, რა გულმოკლული იყო იგი ქართ-
ველი ერის ტყვილეზითა და „კაცთა სიავით“ („ეპოვე ტაძარი“). ვერ კიდევ
სკოლის მერსზე იჯდა, როცა ტრადიციული პოეტური მასალიდან სანიმუშო
ოსტატობით გამოაქანდაკა უბიწო ტრფიალების სიმბოლო („ბულბული
ვარდზე“, 1834), ხოლო ერთი წლის შემდეგ სიყვარულით გამთბარი ლექსი მი-
უძღვნა ზნეობრივი სიწმინდის გრძნობებს („ქეთევან“, 1835). საერთოდ ბარათაშ-
ვილის მთელი შემოქმედება გამსჭვალულია მაღალი ეთიკური შეგნებით. უაღრე-
სად საგულისხმოა ის, რომ ყველაზე მკაცრ მორალისტად გვევლინება იგი საკუ-
ბარი თავის მიმართ. დააკვირდით მის ლოცვას („ჩემი ლოცვა“, 1840);
დააკვირდით, როგორ შესთხოვს იგი უზენაესს ბოროტლელვლი ვნებებისაგან
განწმენდას, როგორ ემუდარება „ცხოვრების წყაროს“ მოუკლას წყურვილი
უნეტარეს „წმინდა წყალთაგან“.

„ღმერთო მამაო, მომიხილე ძე შეცთომილი
და განმასვენე ვნებათაგან ბოროტ-ღელვლილი!
ნუ თუ მამასა არღა ჰქონდეს გულის-ტყვილი,
ოდეს იხილოს განსაცდელში შემცოდე შვილი?
ცხოვრების წყაროვ მასე წმიდათა წყალთაგან შენთა,
დამინთქე მათში საღმობანი გულისა სენთა!
არა დაჰქროლონ ნაესა ჩემსა ქართა ვნებისა,
არამედ მოეც მას საღგური მყუდროებისა.

ადამიანის ბუნება ყველაზე უკეთ მელანდება ნატურაში, სურვილებში, სა-
სოებაში, ოცნებაში, ბარათაშვილის ვერც ერთ ლექსში ვერ შევხვდებით ისეთ
სტრიქონს, რომ იგი გამოხატავდეს სახელის, დიდების ან ნივთიერი კეთილდღეო-
ბისადმი მისწრაფებას. პოეტის სპეტაკი სული შეპყრობილია მხოლოდ ერთი
ფიქრით, ესაა — სამშობლო და ადამიანთა ბედნიერება ცისქვეშეთში „მერანში“,
ამ საუცხოო პოეტურ მანიფესტში, რომელიც ერთგვარად აჯამებს ბარათაშვილის
ცხოვრებისა და შემოქმედების შინაგან აზრს, ჩვენ ამოვიკითხავთ პოეტის მტკიცე
გადაწყვეტილებას — ზვარაკად მიიტანოს საკუთარი ბედნიერება და სიცოცხლეც
ამ მაღალი იდეალის სამსხვერპლოზე. მაგრამ ეს აზრი მან გამოთქვა ამაზე ად-

რეც. 1841 წელს, თავის ერთ-ერთ შექანიშნავ ლექსში — „არ უკიეზო სა-
ტრფო“...

დავაკვირდეთ ამ ლექსს და ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ იგი ერთგვარი შესავალია იმ თეორიული ესთეტიკური ლექსისა, რომელსაც ჩვენ ახლა ვარჩევთ („რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო, პირუმტკიცობას“), რომ პირველად აქ არის წარმოდგენილი იდეა სულის მშვენიერებისა და აქვეა გახსნილი მისი შინაარსი.

პოეტი ლირიკული მონოლოგით მიმართავს სატრფოს. ეს არაა სიყვარულის უბრალო გაზიარება. აქ არც მუდარაა, არც ერთგულების ფიცი. სიყვარულის განცდაში მთავარია სული და არა სახის მოყვანილობა, თუ თვალების ფერი. სიყვარული პირველ რიგში სულის სიხარულია და ტკივილი. გამოთიშეთ ამ გრძნობიდან შინაგანი განცდები და თქვენ ხელში შეგჩრებათ მხოლოდ სიბილწე და მრუშობა. და აი პოეტმაც ვერ საკუთარი სული უნდა გადაუშალოს მას ვისაც ეწირება იგი სიყვარულის გრძნობაში.

ბრათაშვილი ლაპარაკობს ვერ თავის უწმინდეს გულსთქმაზე. ჩემი მისწრაფების მიზანია, ამბობს იგი, არა საკუთარი ბედნიერება, არამედ სხვათა ბედნიერება, არა პირადი სიამენი, არამედ ერის, ხალხის, ქვეყნის, სამშობლოს კეთილდღეობა, მე მინდა ვიყო სიცოცხლის მომცემი მზე. მე მისი სხივების მსგავსად უნდა მოვეფინო ყველაფერს, ადამიანსაც და ბუნებასაც.

აი როგორაა ჩამოსხმული ეს აზრი პოეტურ სტრიქონებში:

მინდა მზე ვიყო, რომ სხივნი ჩემთ დღეთა გარსამოვავლო,
საღამოს მისთვის შთავიდე, რომ დილა უფრო ვაცხოვლო,
მინდა რომ ვიყო ვარკსელავი, განთიადისა მორბედი,
რომ ჩემს აღმოსვლას ელოდნენ ტყეთა ფრინველნი და ვარდი.

მაგრამ აქ როდი მთავრდება პოეტის შთამაგონებელი მონოლოგი. მე მინდა, განაგრძობს იგი, რომ სხივებმაც გულში ჩაიბუდონ ჩემი კაცთმოყვარული მისწრაფებანი. ასეთი უნდა იყოს ყველა, ასეთი უნდა იყო შენც, ჩემო სატრფო. მე ვისურვებდი ყოფილიყავი განმაცოცხლებელი ციური ცვარი, რომელიც სიამით ეტკურება არეს და სიცოცხლეს უბრუნებს სიცხით გადამჭკნარ მცენარეულობას:

მინდა შენ იყო სატრფოო, მშვენიერისა ცის ცვარი
რომ განაცოცხლნო, შავარნო, მდუღო სიცხითა დამჭკნარი,
რომ მხოლოდ მზისა ციავი მას დილის ნამსა იშრობდეს,
და, ერთად შესხივებულნი, შვებას მოჰფენდნენ სიცოცხლეს;
არსე აესებდნენ სიამით, მცენარეთ განმაცხოვლებლად,
იყვნენ მარადის, უხსნელად, ქვეყნისა განსათავებლად!

შეიძლება თუ არა ასეთ სპეტაკ სულში აღმოცენებული სიყვარულის გრძნობა ჩაითვლოს ჩვეულებრივ განცდად? ეს ხომ იგივე იქნებოდა გვეთქვა, რომ მხეს უსხვიოდ და უცეცხლოდ შეუძლია გაანათოს და გაათბოს სამყარო...

ნუ თუ ამ სულის წადილსაც პრქვა სიყვარული სხვათაებრ?

მაშინ მზეც, უსხვი-უცეცხლოდ შეიძლებს ნათვას ვარსკვლავებრ;

მაშინ ვარდიცა განთიადს ვერღარა გარდაიშალოს
და ცისა ცვარმან მდელიო არღარა გააბიზინოს.

აი ასეთ ახოვან სულს უწოდებდა ბარათაშვილი ესთეტიკურად მშვენიერს. ეს
აზრი პირდაპირი ფორმით არის გამოთქმული ლექსის უკანასკნელ სტროფში:

მშვენიერება გაქვს, ცისიერო უხრწნელი,

და ჩემთა გრძნობათ შენდამი ვერ დასდვან კაცთა სახელი!

ჩვენ ვხედავთ, რომ მშვენიერი სულის არსებითი ნიშნები ყოფილა განცდისა
და ქცევის სისპეტაკე, მაღალი ჰუმანიზმი და კეთილშობილება. ეს კი საფუძველს
გვაძლევს მორალურ-ესთეტიკურ ცნებათ ჩავთვალოთ იგი.

სილამაზისა და მშვენიერების ცნებათა ურთიერთგანსხვავების შემდეგ პო-
ეტის წინაშე აღიმართა კითხვა: რა წარმოშობს კეთილშობილი სიყვარულის
გრძნობას?

სიყვარულის გრძნობის ჩასახვა საყურადღებო მორალურ-ფსიქოლოგიური
პრობლემაა. იგი შეადგენდა და შეადგენს სიყვარულის ფილოსოფიის მთავარ სა-
განს. ამ პრობლემის გადაწყვეტას მოითხოვს არა მარტო თეორიული ინტერესი,
არამედ ადამიანთა მორალური აღზრდის ამოცანაც.

ჭეშმარიტ სიყვარულს, გვეტყვის ბარათაშვილი, არ წარმოშობს
„ხორციელების ნიჭი“. თუ ადამიანის გული მოიხიბლება მხოლოდ გარეგანი სი-
ტურფით, სიყვარულის გრძნობა ისეთივე მსუბუქი და წარმავალი აღმოჩნდება,
როგორცაა მისი ნიადაგი. მოვიყვანოთ ეს სტროფი მთლიანად:

სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების,

და, ვით ყვაილი, თავისს დროზე მსწრაფლად დაჭკნების,

აგრეთვე გულიც, მხოლოდ მისდა შენამსჭვალეში,

ცვალებადია, წარმავალი და უმტკიცები.

ჭეშმარიტი სიყვარული, განაგრძობს ბარათაშვილი, ადამიანთა სულიერი
კავშირის ნაყოფია. თუ მამაკაცი ვერ აღმოაჩენს ქალში ისეთ სიძვეს, რომელნიც
პარმონიულად აჟღერდებიან მისი სულიერი მოძრაობის ჰანგზე და პირიქით, —
უნდა მივიღოთ, რომ იქ არც ნამდვილი სიყვარული წარმოიშვება. მაგრამ რა
უდევს საფუძველად სულთა ამ ფსიქიურ პარმონიულობას? — ურთიერთ გაგება,
ურთიერთ პატივისცემა, წრფელი და უნგარო მეგობრობა, სპეტაკი მორალური
წარმოდგენები და ემოციები, ე.ი. ისეთი განცდების ერთობლიობა, რომელნიც
შეიძლება ვივარაუდოთ მხოლოდ მშვენიერ სულში. ეს უკანასკნელი არ შეიძლება
გააჩნდეს გულნამცეცა ადამიანს. ეს არის ახოვანი ადამიანის შინაგანი საუნჯე.
მხოლოდ ასეთ სულთა კავშირი ბადებს სიყვარულის ნამდვილ გრძნობას,
დაუბრუნებელს და ციური მადლით გაცისკროვნებულს —

თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს,

მას ვერც შემთხვევა და ვერც ხანი ვერ დააბერებს.

მხოლოდ კავშირი ესრეთ სულთა ჰშობს სიყვარულსა,

ზგვარდმო მადლით დაუხსნელად დამტკიცებულსა!

ასეთ მშვენიერ სულში იყო ამოზრდილი ორი სპეტაკი სიყვარულის გრძნობა ქართულ რომანტიკოსთა შორის, სამწუხაროდ, ორივე გაუზიარებელი, — გრიგოლ ორბელიანისა ნინო ჭავჭავაძისადმი და ნიკოლოზ ბარათაშვილისა კეატერინე ჭავჭავაძისადმი.

ადამიანურ ვნებათა შორის იქნებ არც ერთი არაა ისე მაცთუნებელი და სასიფათო როგორც სიყვარული. „სიყვარული საშინელი მოვლენაა, — თქვა ერთხელ ბაირონმა, — იგი ანგრევს ადამიანის ყველა განზრახვას, რომლებიც მიმართულია სიკეთისა და დიდებისაკენ“. მამაკაცისა და ქალის ზნეობრივ წარმოდგენათა სისპეტაკე და სიმტკიცე ყველაზე უკეთ შეიძლება შემოწმდეს სწორედ ამ დაუძლეველი ვნების სფეროში. ბარათაშვილისა და ერთობ მთელი ქართული რომანტიკოსის მაღალი მორალური შეხედულებანი სიყვარულზე მარტოოდენ მათი პირადი დამსახურება როდია. ამ შეხედულებათა სიღრმეში ჩვენ ადვილად აღმოვაჩინეთ მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას რომელსაც საყრდენად აქვს ჩვენი ხალხის ზნეუფლებათა დაუწერელი კანონები და მდიდარი ეროვნული მწერლობა.

მოვიყვანოთ ერთი საგულისხმო პარალელი. ევროპული სალონისაგან განსხვავებით ქართულ დარბაზობასა თუ ოჯახში სულ სხვა ზნეობრივი სულისკვეთება სუფევდა.

გაიხსენოთ, მაგალითად, XVIII საუკუნის საფრანგეთის მაღალი საზოგადოება, მისი საოჯახო და სალონური ცხოვრება. შოდერლო დე ლაკლოს რომანი „სასიფათო ურთიერთობანიც“ საკმარისი იქნებოდა იმის საჩვენებლად, თუ რა ანგარიშში იტყვიან სითამამე და სილაღე იყო გამეფებული იქ ისეთი ფაქიზის გრძნობის სფეროში როგორიცაა სიყვარული. „ვისაც არ უცხოვრია 1789 წელზე ადრე, იტყოდა ზოლმე ტალეირანი, მან არ იცის სიცოცხლის სიტკბოება“. მაგრამ რას გულისხმობდა ეს გაქნილი დიპლომატი ამ სიტკბოების ქვეშ? ამაზე წარმოდგენას მოგვცემს იმ ეპოქის ზნეობათა ისეთი დაკვირვებელი მემპატანე, როგორიც იყო იპოლიტ ტენი. განურჩეველმა სატრფიალო ურთიერთობამ სრულ დავიწყებას მისცა მუუღღეთა ელემენტარული პასუხისმგებლობის გრძნობა. საოჯახო მორალის წინაშე გარეგანი რესპექტაბელობის იქით იმაღლებოდა ყოველგვარ თავდაჭერილობას მოკლებული ავბორცობა. გაფაქიზებულმა გრძნობიერებამ უბაძლეს წერტილს მიაღწია და ყველა საზღვარი გადალახა. ცოლქმრული ერთგულება მოსაწყენ ადამიანთა საქმედ გამოაცხადეს, სიყვარულის მუდმივი გრძნობა — პარადოქსად. „თუ იმდროინდელ სალონს ვეწვეოდით, — წერს იპოლიტე, — მაშინვე შევნიშნავდით, რომ იქ დამსწრე ქალთა შორის სწორედ ის იყო მუუღღე, რომელსაც მამაკაცი ყველაზე ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა და პირიქით“ ცოლი და ქმარი თითქმის არასოდეს არ ხვდებოდნენ ერთმანეთს, მათ ვერასოდეს ვერ ნახავდით ერთ ეტლში, ერთსა და იმავე სახლში, მით უმეტეს ერთ საზოგადოებრივ ადგილას“. „ყოველი ღრმა გრძნობა უცნაურად, თითქმის სასაცილოდაც კი ეჩვენებოდა საზოგადოებას, ყოველ შემთხვევაში ეს

მიჩნეული იყო არათავაზიანობად“. „ჭვიანობა, — განარგძობს ტენი, — განდევნილი იყო არა მარტო ოჯახიდან, არამედ თავისუფალი სიყვარულის სფეროდანაც“. მამაკაცი და ქალი ისე უახლოვდებოდნენ ინტიმურად ერთმანეთს, რომ არც ერთს არ გააჩნდა სიყვარულის გრძნობის ნატამალიც და ისე შორდებოდნენ, რომ გულში არავითარ სიძულვილს არ გრძნობდნენ ერთიმეორის მიმართ. — „სიყვარულში ყველაზე საუკეთესო მისი ფიზიკური მხარეაო“, ეს ფორმულა, რომელიც ბიუფონმა გადმოისრაოლა, მთელი ამ ეპოქის არისტოკრატიის შესედულებას გამოხატავდა. გონკურმა მოსწრებულად დაასასიათა ეს დრო: „მეთრამეტე საუკუნის საფრანგეთში... სიყვარული შესცვალა ავხორცობამ, წარმავალმა და მოურიდებელმა“.

იგივე უნდა ითქვას რომანტიული პერიოდის არისტოკრატიულ ნაკადზე მათ არა თუ შეთთვისს წინარეგოლუციური საუკუნის ზნეობა, არამედ თავაზიანი ენით გამოუთქმელი ფორმები მიანიჭეს მას. ლუდვიგ ტიკი, ფრიდრიხ შლეგელი, შლეიერმასერი, იენისა და ჰაიდელბერგის მთელი რომანტიული თაობა მხატვრული თუ პუბლიცისტიური სიტყვით მხოლოდ იმას დაღადებდა, რომ სქესობრივ გრძნობაში სამუდამოდ უკუგდებული უნდა ყოფილიყო ყოველგვარი მორალური ვალდებულების ბორკილები. ფრ.შლეგელი სასაცილოდ იგდებდა საოჯახო ცხოვრებას: ეს ზომ უღელა. ამბობდა იგი, მასში კისური გაუყვით მამაკაცსა და ქალს, რომელთაც ჭირის დასანახავად ეზიზღებათ ერთმანეთით. იენელ რომანტიკოსთა ყურნალ „ათენუმში“ შლეიერმასერმა დაბეჭდა წერილი „კეთილშობილ ქალთა გონიერების კატეხიზმო“, სადაც მოითხოვდა, რომ ქალ-ვაჟს ნება უნდა მიეცეს სულ უკანასკნელი ოთხჯერ მაინც იქორწინონ, რომ იქნებ როგორმე თავისი შესაფერი წყვილი იპოვნონ. სქესობრივი აღვირახსნილობის ცინიკურ მანიფესტებს წარმოადგენენ ლუდვიგ ტიკის „ვილიამ ლოველი“ და ფრ.შლეგელის „ლუცინდა“. კითხულობ მთელ ამ ამორალურ ჭეჭქს და გრძნობ, რომ სიყვარულმა სამუდამოდ დასუჭა თვალი არისტოკრატიული რომანტიზმის შეგნებაში, ბალზაკის სიტყვები რომ გამოვიყენოთ, ის დარჩა მხოლოდ ქობების ბინადართა პოეზიად.

სულ სხვაა საქართველო და მისი ზნეობრივად ფაქიზი ოჯახი და სალონი! ქართველი ქალი და მამაკაცი საუკუნეთა განმავლობაში წმინდად ინახავდნენ იმ ამამალღებელი სიყვარულის გრძნობას, რომელსაც ასე წარმტაცად და შთაგონებით უმღეროდა რუსთაველი. მე უკვე შემთხვევა მქონდა აღმენიშნა, რომ ქართულ მწერლობას თავის საღმრთო დანიშნულებად მიაჩნდა მორალური იდეების ქდაგება. ეს ყველაზე მეტად ენებოდა სიყვარულს. ახალი საუკუნის მოჯნაზე ვახტანგ მეექვსემ და მამუკა ბარათაშვილმა მომავალ თაობებს განუმეორეს რუსთაველის პოეტური კრედო: ჭეშმარიტ ხელოვანს მართებს ავი ამბავი არ გალექსოსო. მეთრვამეტე საუკუნეში, როდესაც ევროპის სალონებში მღალღგონიერი და სახელმძხვჭვილი მწერლებიც კი ისტერიულად გაჰყოდნენ ავხორცო-

ბაზე, დავით გურამიშვილი მკაცრი, უკომპრომისო მორალისტის ტონით ქადაგებდა სპეტაკს და უცოდველ სიყვარულს.

დავაკვირდეთ ბარათაშვილის შესანიშნავ ლექსს „ღამე ყაბახზედ“. აქ მშვენიერი ლირიკული პეიზაჟის ფონზე პოეტი გვაუწყებს თავისი დროის ერთ სამწუხარო ამბავს; ის გვეტყვის, რომ მაშინდელ საზოგადოებაში თავი იჩინა „ახალმოდურმა“ უხამსობამ, რომელმაც ერთგვარად შეარყია ქართველი ყმაწვილკაცობის მორალური შეხედულებანი ქალ-ვაჟთა სატრფიალო ურთიერთობაზე. გაეხსენოთ პოეტის შეხვედრა ნაცნობ ქალიშვილთან. უკანასკნელის სიტყვებში „ახლა მოდაა, ვინც ვის იცნობს, ივიწყებს ისევ“ ჩვენ გვესმის ქართველი ქალის სამართლიანი გულისწყრომა იმ ახალგაზრდების წინააღმდეგ, რომელთა შეგნებაშიც თანდათან ფეხს იკიდებდა წარმავალი გრძნობებით გატაცება და დაბვეითებით სდევნიდა ქართულ ტრადიციულ შეხედულებას სიყვარულზე, როგორც წმინდა გრძნობაზე და მუდმივ ერთგულებაზე. ბარათაშვილმა მტკიცედ აღიმადლა ხმა ზნეობრივი კატასტროფის წინააღმდეგ; ქალიშვილის სიტყვებს მან ასეთი პასუხი გასცა.

დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, რომ ვერც მოდები
ვერ მაშიშლიან თქვენსა ხსოვნას და ვერც დროები.

მაგრამ ქართველი რომანტიკოსის აზრით ქალის ღირსებისადმი პატივისცემა არ შეიძლება განისაზღვროს მარტოოდენ გრძნობებისა და ემოციების სფეროთი. სიყვარული როდი გაათავისუფლებდა მას იმ დამამცირებელი მდგომარეობიდან, რომელსაც ერთ დროს ჟორჟ სანდი, ჟერმენა დე სტალი და მათი თანამზრახველები „ბორკილებსა“ და „მხეველის“ მდგომარეობას ადარებდნენ. ქალი უნდა განხდეს საზოგადოების სრულფასოვანი წევრი, მას უნდა ეკითხებოდეს ერისა და სახელმწიფოს ინტერესებიც.

ბარათაშვილის იდეალური ქალი ჭეშმარიტი პატრიოტი, თამამი და დამოუკიდებელი, რომელიც პრინციპულ კამათს ბედავს თვითონ ხელისუფლების მეთაურთან, მშვენივრად არის წარმოდგენილი სოლომონ მსაჯულის მეუღლის სოფიოს სახეში („ბედი ქართლისა“). პოეტის შეხედულებით, ასეთი იყო ქართველი ქალის ისტორიული ტიპი, და ერს გადაშენება მოულის თუ საქართველომ მტკიცედ არ შეინახა ეს ტრადიცია.

ჰოი დედანო, მარად ნეტარნო,
კურთხევა თქვენდა, ტკბილ სახსოვარნო...

1938.

ყვავილებს აქვთ თავისი ისტორია ხელოვნებასა და პოეზიაში.

რამდენი წარმტაცი მითი შექმნეს ბერძნებმა მცენარეების და ყვავილების შესახებ! მათი ნაზი კვირტები, თასები, ღერაკები და ფოთლები ამშვენებდნენ ყველა დროისა და ერების ჩუქურთმებს და მინიატურებს. უდიდესი პოეტების ქმნილებებში ჩვენ შევიგრძნობთ მათ საამო სურნელებას და ფეროვნებას. რუსთაველის და შექსპირის პოეზია საშუალებას გვაძლევს შევკრათ ყვავილების უამრავი, მდიდარი თაიგული.

მაგრამ არც რუსთაველს, არც შექსპირს არ მოეპოვებათ ეგზოტიკური ყვავილები. რუსთაველის მცენარეები ბუნებრივად იზრდებიან და ჰყვავიან საქართველოს მიწაზე, შექსპირისა – ინგლისის მიწაზე.

ეგზოტიკური მცენარეები პოეზიაში შემოიყვანეს რომანტიკოსებმა. რა დიდი განსხვავებაა ამ მხრივ შექსპირსა და პერსი ბიში შელის შორის!

შელის საყვარელი ყვავილი იყო მიმოზა, ბარათაშვილისა – სუმბული, რომელსაც ვერ შეხვდებით რუსთაველის თაიგულებში.

ყვავილების ისეთი ტრუბადურიც კი, როგორც იყო ბესიკი მხოლოდ გაკვრით ახსენებდა მას.

სუმბული იშვიათი ყვავილია ჩვენში. ეს სახელი „სხვათა ენაა, ქართულად ნარდი ჰქვიან“ (საბა). ბერძნები მას გიაცინტს უწოდებენ. ის განირჩევა თავისი მრავალნაირი ფერით და იშვიათი სურნელებით. სუმბულის კულტურით განთქმულია პოლანდია.

ნ.ბარათაშვილის ბუნება ველურია, პრიმიტიული, რუსოისტული.

ცნობილია, რა გულისწყრომას იწვევდა ჟან ჟაკ რუსოში ფრანგული საბალო ხელოვნება. მას ბუნების სიმამხინჯედ და ესთეტიკურ შეურაცხყოფად მიაჩნდა კულტივირებული ვარდი და დამყნილი ხეხილი. გადაიკითხეთ ბარათაშვილის პოეზია და თქვენ ვერსად ვერ შეხვდებით ადამიანის ხელით გაშენებულ ბაღს, ადამიანის ხელით დარგულ მცენარეს. ხელოვნური ბაღები შეუცვლია ატეხილ ჭალებს, კულტივირებული ყვავილები – მინდვრის ყვავილებს. ბუნების უნახეს მშვენიერებათა შორის ადამიანმა დიდი სიყვარულით მოაშინაურა ყვავილების სამეფო და საამო დეკორიუმი შექმნა მათი დამატკობელი ფეროვანებისა და სურნელებისაგან. მაგრამ ჟან ჟაკ რუსოს მსგავსად ბარათაშვილიც შეურაცხყოფილია იმით, რომ ადამიანმა შებღალა ბუნების ქალწულებრივი მშვენიერება, როდესაც ყვავილები განაშორა ბუნების წიაღს. აიღეთ, მაგალითად, მშვენიერი სუმბული, რომელიც ოქროთი და ვერცხლით შემკულ სალონში მოუთავსებიათ. სადღაა მისი საამო ფეროვნება და დამათრობელი სუნი!

მწირი

სუმბულო, სად არს ფეროვნება შენი საამო,
რომ შენსა მჭვრეტელს არ გააჩნდა დილა, საღამო?

მარქვი, სად არის სუნი შენი ამო და ნელი,
რომლით ათრობდა სიცოცხლის ჟამთ ლამაზი ველი?

სუბული

მწირო ხომ ხედავ, მოვკლებივარ ჩემს სამშობლოს გულს,
ჩემთ სწორთა ყვაილთ, მშვენიერს ცას და ჩემსა ბულბულს,
აგერ მისი აყვავებს ტურფად ბუნებას,
მოვა ბულბული და დაუშტვენს სიყვარულის ხმას,
ხოლო მე ხშული ბნელსა სადგურს და სევდიანსა
ველარ ვიხილავ ჩემსა ტურფას და ტკბილ მგოსანსა!

სუბულის „სამშობლო გული“ რუსოისტული ბუნების წიაღია, სტიქიური მოვლენების თავისუფალი სანაევადო. აქ მარტოოდენ კეთილი ძალები როდი მოქმედებენ. ნაზი ყვაილების, კამკამა წყაროების და მოალერსე ნიავის გვერდით ბუნებაში ბატონობენ მზის დამაჭკნობელი მსურვალეობა და ზამთრის მომაკვდინებელი სუსხი. მაგრამ სიკვდილი და სიცოცხლე ბუნების ორი აუცილებელი და გარდუვალი მდგომარეობაა. ისინი არსებითად მისი მარადიული განახლების ძალებს წარმოადგენენ:

ჰე, მწირო, სოფლად ყოველსა აქვს ჟამი და ბოლო,
მაგრამ ამას ვწუხ, რომ უჯამოდ მეღების ბოლო!
ზამთრით ბუნება არა კვდება, — სევდით იმოსვის
რომ თავის სატრფოს, გაზაფხულსა განემორების!
და მყის ვითარის მშვენიებითა კვლავ შეიფურცვლის,
ოდეს მერცხალნი ახარებენ მოსვლას საყვარლის
ახ, როდის ენახი მეცა ველად ჩემი ბულბული,
რომ განვიშალო კვლავ სიტურფით მისი სუბული!

სუბულის ნათქვამში გამოიხატება პოეტის სიყვარული იმ ქალწულებრივი მშვენიერებისადმი, რომელიც ადამიანს ელერსება ხელშეუხებელი ბუნების წიაღში.

ბარათაშვილის ყვაილები მხოლოდ მინდვრის ყვაილებია, მათ შორის კულტივირებული ბაღების ისეთი ეკსემპლარები, როგორიცაა ვარდი, ნარგიზი, შროშანი, სუბული, ზამბახი. ასეთი იყო პოეტის ბუნების გრძნობა ბავშვობიდან სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე. გავისხნით მისი ყრმობის ლექსები: „ვარდი და ია“, „ნარგიზი და ყაყაო“, შემდეგ — მთაწმინდის ყვაილები ან თუნდაც პოეტური შედარებები, მაგალითად, ცნობილი ლექსის სტრიქონებში:

„მიყვარს თვალები მიბნედილები,
ემშისა ცეცხლით დაქანცულები,
მაგრამ როს ვუჭერეტ ზამბახ-ვარდთ ველად
განეწონვიან მათი ისარები“.

შელის მსგავსად ბარათაშვილი მუდამ ნაზი სიყვარულით ლაპარაკობს ყვაილებზე, რომელთაც ეპითეტებით ამკობს და პოეტურ შედარებებში ათავსებს. რა

კარგია, მაგალითად წერილშია ია! ეს მოალერსე ეპითეტი თხუთმეტი წლის ბიჭს ეკუთვნის („ვარდი და ია“).

ბარათაშვილის ყვავილები ცოცხალი არსებანი არიან: ბაასობენ, კოსტაობენ, ინაზებთან, ან ცრემლებს აფრქვევენ.

ჯერ კიდევ ბავშვს ერთ პატარა ლექსში ასეთი სურათი შეუქმნია:

მინდორში ამოზრდილი ვარდი, ტანადი, გაფურჩქნილი, ნაზად შეხრილი. ის ხან ილიმება, ხან ნაზობს, რხევით დასცქერის მოწანწყარე წყაროს, მოუხმობს ყვავილების ამელვარე ნიაეს: დამქროლე, განმაგრილე მღელვარეო.

მშენიერებით გამედიდურებული ვარდი ასეთი სიტყვით მიართავს მის გვერდით მოსულ წერილშია იას:

ია, წერილ ძირაჲ! ნახე შენთან ვინ არი;

ვით თავისუფლობ, ვით ლაღობ აქ მდგარი?

რად არ იცი მეტრფის კაცად კაცადი?

ია მოთმინებით ისმენს ქედმაღალი ვარდის სიტყვებს. მაგრამ განა ულ-
მოხელი ჟამიც მომთმენია? დაქროლა ქარმა, დაიფურცლა გაშლილი ვარდი.

განა არ გვესმის აქ ბარათაშვილის პოეზიის ლაიტმოტივი? მისი ყრმობის ლექსები ბაირონის ყრმობის ლექსების მსგავსად შემოქმედების ერთგვარ პოეტურ უვერტიურას ჰქმნის. ეს გარემოება, სხვათა შორის, მაჩვენებელია არა მარტო იმისა, რომ პოეტის მსოფლმხედველობის ფესვები ამოზრდილია ბავშვობის წლებიდან, არამედ იმისაც, რომ ის ერთგვარად მთლიანი ბუნების პიროვნებად დარჩა თავის ხანმოკლე, მაგრამ დინამიურად ცვალებად შინაგან ცხოვრებაში.

ყვავილები ცოცხლობენ ბარათაშვილის პოეზიაში უკანასკნელ ლექსამდე. პოეტის საყვარელ მთვარეს ვარდი საამო სურნელების მოფენით მიესალმება („ბულბული ვარდზე“), მთაწმინდასაც ყვაილინი სურნელებას უკმევენ სამადლო-ბელო გუნდრუკივით („შემოლამება მთაწმინდაზე“). პოეტი ისე საგანგებოდ უკავშირებს სურნელებას ბუნების ცხოვრების საიდუმლო მომენტებს, თითქოს ამ სურნელებას მჭვრეტდეს იგი სტრიქონში დაფარული განცდის მატერიალურ გამომჟღავნებას.

ბარათაშვილის ყვავილები სტრიქონის ინტიმური ენის, სტრიქონის ჩურჩულის შთაბეჭდილებას ახდენენ.

მთელი ბუნება თავს ევლება ამ უნაზეს ქმნილებებს. სუმბული ჩივის:

არღა მევლება გარე წყარო ცივი, კამკამი,

არღა მეცემის დილით გულსა სიცოცხლის ნამი;

გრილი ნიავი ჩემთა ფურცელს არ უალერსებს

და მაყვლის ბუტყი მზისა სხვითა არღა მიჩრდილებს.

პოეტი შედარებებს ხშირად ყვაილთა სამეფოში ეძებს: სატრფოს თვალელები მოაგონებენ ვარდსა და ზამბახს („მიყვარს თვალელები მიბნედილები“), მისი ტუჩები – ნაფურცლ ვარდს („ნა... ფორტეპიანოზე მომღერალი“), მაგრამ პოეტური შედარების ნამდვილ თვალმარგალიტს წარმოადგენს ცნობილი სტროფი:

ვითა პეპელა
არხვეს ნელნელა
სპეტაკ შროშანას, ლამაზად ახრილს,
ასე საყურე,
უცხო საყურე
ეთამაშება თავისსა არდილს.

განყენებული ცნებებისთვისაც მოიძებნება ყვავილთან შედარების ასპექტი:
სილამაზუა ნიჭი მხოლოდ ხორციელებს
და ვით ყვავილი თავის დროზე მსწრაფლად დაჭკენების.
ან მოხდენილი მეტაფორა:

„ნეტა რა ქარმან დააზრო მისის სიცოცხლის ყვავილი?“

მაგრამ ძნელად შეედრება ყოველივე ეს იმ პოეტურ სურათს, რომელშიაც ბარათაშვილმა დამჭენარი ყვავილის სახეს გადააწნა თავისი ტრაგიკული სულის ისტორია:

„დამქროლა ქარმან სასტიკმან, თან წარმოიტანა ყვავილი,
მაცხოვრებელი სიცოცხლის, სურნელებითა აღვსილი!
იგი ნიადაგ ცოურთა ცვართაგან იყო ნამილი,
დრომ უეამურმან აწ ცრემლით შესვარა მისი ადგილი!
აწ ცა თუ სადმე ვიხილავ მისს ფურცელს, მისსა დანაჭკნობს,
მოძულებული სიცოცხლე, მისსევე კვალადცა დამატკობს,
მაგრამ მსწრაფლადვე გახშირდნენ მწარენი ჭირნი გულისა,
რა ფიქრთა წარმოუდგებათ დაკარგვა სიხარულისა“.

ასეთია ბარათაშვილის პოეზია, მინდერის ყვავილების სურნელებით გაფენ-
თილი.

ჩვენ ვხედავთ, რა დიდი ადგილი აქვს განკუთვნილი მასში ყვავილებიდან გამოძერწილ პოეტურ სახეებს. ეს თავისებური პოეტური ფერწერის ტრადიცია ქართული მწერლობის უძველეს საუკუნეებში შეიქმნა. მისი პირველი ვადოქარი იყო რუსთაველი, მეთვრამეტე საუკუნეში კი – მისი ერთ-ერთი უნაზესი მოტრფიალე ბესიკი. ბარათაშვილი ამ ეროვნული პოეტური ხაზის გამგრძელებლად უნდა ჩაითვალოს.

„ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1945.

მხატვრულ ნაწარმოებში სათაურის ფუნქცია განსაკუთრებულია. თუ სამეცნიერო შრომის სათაურს მხოლოდ საძიებელი საგნის დასახელება ეკისრება, მხატვრულ შემოქმედებაში მართო ეს საკმარისი არ არის.

მაგრამ ეს როდი იყო ასე ლიტერატურის ისტორიის ყველა საფეხურზე. მწერლობასთან ერთად განვითარება და ცვალებადობა განიცადა სათაურმაც. ძირითადი საზი ამ განვითარებისა მდგომარეობდა იმაში, რომ მხატვრული ნაწარმოების სათაურმა, რომელიც თავდაპირველად, სამეცნიერო შრომის სათაურის მსგავსად, მართოდენ თემას გამოხატავდა, თანდათან ესთეტიკური ფუნქციაც შეიძინა.

ვიდრე მკითხველი გაეცნობა ნაწარმოებს, მას ხელთა აქვს სათაური, რომელსაც ეკისრება მისი ესთეტიკური განწყობის შემზადება. სხვათა შორის ამ მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ ფაქტს ეყარება ქვესათაურების აღმოცენებაც.

მწერალს მოეთხოვება თავის ნაწარმოებს მოუნახოს ექსპრესიული, სურათოვანი, მკაფიო და ორიგინალური სათაური.

ქართულ კლასიკურ მწერლობაში პირველი სანიმუშო სათაურია „ვეფხისტყაოსანი“, მეორე — „სიბრძნე სიცრუისა“.

დღეს პოეტური ნაწარმოების სათაურს გაცილებით მეტი მოეთხოვება, ვიდრე ოდესმე.

იპოვო სწორი სათაური — ნიშნავს მონახო ნაწარმოების გული, ესე იგი ოსტატურად გამოანსკვო თემატიური და ესთეტიკური ფუნქციების საზებო.

პოეზიაში სათაური ესთეტიკურ კატეგორიას წარმოადგენს. მის პაწია ორგანიზმში, როგორც ნამის წინწყლებში, ასახული უნდა იყოს პოეტური სექტრი.

* * *

მეცხრამეტე საუუნის ქართველ მწერალთა შორის სათაურის პირველი ოსტატი იყო ილია ჭავჭავაძე. მან აღადგინა რუსთაველის და სულხან-საბა ორბელიანის ტრადიცია, განავითარა და შეავსო იგი ახალი სახეებით და დანერგა მისი გემოვნება და კულტურა.

ილიას სათაური მუდამ იძლევა მოვლენის შეფასებას. თუ „კაცია — ადამიანში“ და „ოთარანთ ქერივის“ ქვესათაურებში აქცენტები გაკეთებული აქვს მორალურ მსოფლმხედველობას, პუბლიცისტურ წერილებში სათაური გადაქცეულა უკვე პოლემიკის ბასრ იარაღად, ზოგჯერ დაუნდობელია და მრისხანე, ზოგჯერ კი მის აღტაცებას და მოწონებას გამოხატავს. ამრიგად გამოკვეთილ და სურათოვან სათაურში მუდამ იგრძნობა ემოციური ტონი, დაუფარავი მღელვარება, რომელიც დამახასიათებელი იყო ილიასათვის როგორც პირად ურთიერთობაში, ისე მწერლობაში.

„კაცია ადამიანი?“

იშვითა ასეთი სხარტი, გამოკვეთილი და უღერქად შინაარსიანი სათაური. ილიას ფართო პუბლიკაში და „კაცურ-კაცობის“ მორალური ფილოსოფია ამ ლაკონურ სათაურში პოულობს თავის შინაარსს და ფორმას.

უფრო მეტი: „კაცია ადამიანი“ ილიას ფილოსოფიურ შეხედულებათა ყველაზე მჭერმეტყველი ფორმულაა.

ჭაბუკობის ჟამიდან სიკვდილამდე ეს დიდი პუბლიცისტი გარდასული საუკუნის ქვეყანაზე დაუქებდა ადამიანს და ადამიანში-კაცს.

„კაცია-ადამიანი“ ამ ძიების ლაპიდარული ეპიგრაფია.

„ოთარაანთ ქერივი“ შემკულია მაღალპოეტური ქვესათაურებით.

რაოდენ სადაა, გამოშსახველი და მჭერმეტყველი ეს პაწია პწკარები! სულ ერთი ან ორიოდ სიტყვა, მაგრამ რა დიდი გრძნობა მხილებულა მათში!

ამავე დროს, როგორ აღიზიანებენ ეს პაწია პწკარები მკითხველის ცნობის-მოყვარეობას!

რას მიქვიან ტყბილი სიტყვა? პილიპო მოყრილი მადლი. სუთი ქისა. განძი და ანდერძი. დედა შვილობა. გიჟია თუ რა? ჯავრი დედისა... „გასტყეს ქვასაცა მაგარსა...“ უცნაური ნასკვი. მხილება თუ კადნიერება? ორი თვალი. უცარი წკიურტი. ახალი ცოცხი კარგად ჰკვის. განა თვითონ კი იცოდა? კაცია და გუნებაო. ალბად!.. ზარი. უკანასკნელი განდობა. ჩატყბილი ხიდი. დასაწყისი განთიადისა. ეძახის. წყევა-კრულვიანი საკითხავი.

რა არის დამახასიათებელი ამ ქვესათაურებისათვის?

როგორც ადვილი შესამჩნევია, „ოთარაანთ ქერივის“ ქვესათაურები უმთავრესად გმირთა სულიერ განცდებზე მოუთითებენ. ამრიგად, ფსიქოლოგიური რეალიზმი მათი პირველი და მთავარი თავისებურებაა.

ილია იყო დიდი ფსიქოლოგი. ნამდვილი და უზადო გულთამხილავი.

დააკვირდით ამ მოხდენილ ქვესათაურებს და ნახავთ, რომ გულთამხილავი მწერლის თვალი ამ პაწია პწკარებშიაც მხილებულა.

მხოლოდ ორი ქვესათაური – „ჩატყბილი ხიდი“ და „დასაწყისი განთიადისა“ – უახლოვდება იმავე დროს „კაცია ადამიანს“, უახლოვდება იმით, რომ პირველ რიგში საზოგადოებრივი და მორალური მსოფლმხედველობის საკითხებს აყენებს.

მეორე თავისებურება ის არის, რომ მათი სტილი ხალხურია, ამ სიტყვის ზუსტი და კრისტალური გაგებით. „რას მიქვიან ტყბილი სიტყვა“, „პილიპო მოყრილი მადლი“, „ახალი ცოცხი კარგად ჰკვის“, „კაცია და გუნებაო“ – წმინდა ქართული ხალხური იდიომები არიან.

განა ეს ქვესათაურები ბუნებრივი არ არის იმ მწერლის სტილისათვის, რომელსაც ქართველი ერი ხალხის გულის მესაიდუმლეს უწოდებს?

მესამე თავისებურება: – ილიას არ უყვარს „ღია სათაურები“. პირიქით, ისინი მკითხველის ცნობისმოყვარეობას აღიზიანებენ, რადგან მათში რაღაც

„დაფარული“, „იღუმალი“ ამბავია მოქცეული. „ოთარაანთ ქერივის“ თავები დიდი წყურვილით იკითხება; სათაურები პატარა კვანძებია, რომელნიც თხრობაში იშლებიან, ცალკე თავები ამ კვანძების ამოხსნას წარმოადგენენ.

მეთთხე თავისებურება: მაქსიმალური ლაპიდარობა, რომელიც დიდი ექსპრესიულობით და ენერგიით არის დატვირთული.

ასეთია „ოთარაანთ ქერივის“ ქვესათაურები.

მათი სინთეტიკური სტილი სავსებით ორიგინალურია ილია ჭავჭავაძის ადამიანური და ლიტერატურული პაბიტუქისათვის.

საგულისხმოა მეორე გარემოებაც: ილიამ შემოიტანა ქვესათაურის პოეტური კულტურა.

„ოთარაანთ ქერივის“ ქვესათაურებს ბადალი არ მოეპოვებათ მთელი მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ მწერლობაში. უფრო მეტი: ეს სათაურები სანიმუშოა ჩვენი დროის მწერლობისთვისაც, სანიმუშოა თავისი სისადავით, გამომსახველობით, დრამატიზმით, მხატვრული ზეგავლენით.

ამ შესანიშნავი თვისებებით აღჭურვილან ილიას პუბლიცისტური სტატიების სათაურებიც. მათ მხატვრული მეტყველების კოლორიტი შეუძენიათ, ბრძოლისა და მსჯავრდების იარაღად ქცეულან.

სიმშრალე და უფერულობა უცხოა მათთვის.

პირველი კრიტიკული წერილის სათაური წმინდა თემატიკურ ფუნქციას ასრულებს და თავისი აგებულებით ძველ პრინციპებს ეყარება. ეს არის გრძელი სათაურის სტილი. „ორიოდე სიტყვა თავად რევანს შალვას ძის ერისთავის კოზლოვიდან „შეშლილს“ თარგმანზედა“. მძიმე და მოუქნელია მისი სინტაქსური კონსტრუქციაც.

ასეთი რამ ილიას შემდგომ სტატიებში სრულიად აღარ გვხვდება.

„შინაურ მიმოხილვებს“ მოხდენილი ქვესათაურები ამშვენებენ. ისინი სხარტი ფორმულების სახით დარაზმულან სტატიების წინ და მათ შინაგან პარაგრაფებს მკვეთრად განმარტავენ.

ქვესათაურების გარეგანი წყობა ლაკონურია, ხოლო შინაგანი ტონი ზოგჯერ მძაფრი და პოლემიკურია. მათში გამოსჭვივის ილიას დაუნდობელი მრისხანება და გამანადგურებელი ირონია. ეს პაწია სათაურები ხან მჭრელი ისრებივით სისინებენ, ხან „ცოდვის ჩამდენს“ უღმობელი დაცინვით თავს ესხმიან. მათში დაგუბებულია ილიას „ბორგვა და დრტვინვა“. ზოგიერთნი კი მხოლოდ „წკიპურტებს“ ისვრიან. მაგრამ ეს წკიპურტებიც მომაკვდინებელია.

დაირა და უღარუნები ზოგიერთისა. — სუ! ანუ პირში ბურთი. — ნამცეცეუბის კრეფა — შენ მაცხონე, კამისია. — ცივილიზაციის ახალი პიონერები: შარშან ცხენები და ესლა მოსკოვის საბაზები. (შინაური მიმოხილვა, 1879 წელი, ივლისი-აგვისტო). ხმაგაკმენდილი „მე“ და მლაღადებელი „ჩვენ“ (შინ.მიმოხ., 1882 წ. აპრილი-მაისი). ტყუილ-უბრალო გულის ფხანა და ენის ქავილი (შინ.მიმოხ., 1882 წ. ივლისი-აგვისტო). მუხას ვაშლი რათ არ ასხიო (შინ.მიმოხ., 1883 წ. იან-

ვარი). მძიმე ზარბაზანი და უშველებელი ყუბმარა. — ტყუილი „უფრო“. — ვერადური ჭაშნიკი — როდისღა ბატონო. — „მიაქუსას“ და „მიაჭექას“ ამბავი. — მიზეწ-მიზეწ. — ხან ტყუილია, ხან მართალი. — მოდით და აქ გაიკეთ რამე — იყავნ ნება ჩემო (შინ.მიმოს.1883წ., მისი).

ასეთია ნიმუშები პოლემიკური ქვესათაურებისა, რომელთაც მნიშვნელოვანი ადგილი აქვთ დათმობილი ილიას „შინაურ მიმოხილვებში“.

ზოგიერთი მათგანი პირდაპირ ამოღებულია პარაგრაფების პოლემიკური ტექსტებიდან, ზოგი — მხატვრული შემოქმედებიდან („უწინ როცა...“).

აიღოთ, მაგალითად, „მუხას ვაშლი რათ არ ასხაიო“.

„სულ გადამაფიწყდა, — წერს ილია 1881 წლის შინაურ მიმოხილვაში, — რომ ადამიანს სიტყვა აზრისათვის არა აქვს მინიჭებული, არამედ იმისათვის, რომ სიტყვა სთქვას: „მე შენ გიბრძანებ და ხმა უნდა გაიკმინდო“, და პატარამ მიუგოს: „მაქვს პატივი მოგასხენოთ, რომ ენა მუცელში ჩამივარდა, ბრძანებისამებრ თქვენისა“.

„ამ საგანზედ ლექსის ათასნაირად გამშვენიერების ნება აქვს თურმე ყოველს ქვეშევრდომს, ყოველს კეთილად განწყობილს ქვეყანაში და არავის არ ძალუძს აუკრძალოს. მაგალითებრ, შეიძლება თურმე დიდმა უთხრას პატარას: „მე შენ გიბრძანებ, მუხას ვაშლი ასხია მუთქი“, და პატარას ნება აქვს მიუგოს: „მაქვს პატივი მოგასხენოთ, რომ დღეს ჩვენმა მუხამ ვაშლი დაისხა, ბრძანებისამებრ თქვენისა; და ამბობენ, — რომ ამის თქმას არავინ დაუშლისო“.

ილიას მრავალი სტატია არ ჩამოუყარდება მის მხატვრულ ნაწარმოებებს თავისი სურათოვანობით და ენამშუობით. ამიტომ ამ სტატიებს კოლორიტული სათაურებიც აქვთ:

„ევროპის დიდი და პატარა „ონაერები“. — „ვიცინოთ თუ ვიტროთ?“ — „რა გითხრათ? რით გაგასაროთ?“. — „ამბავი ყბად-ასალები და წყალ-წასალები“. — „კარგი რამ გჭირდეს გიკვირდეს, ავი რა საკვირველია“. — „ღმერთმა ნუ დაგაბეროთ“.

ამ სათაურებს იგივე თავისებურებანი ახასიათებს, რაც ზევით იყო აღნიშნული მხატვრულ ნაწარმოებთა შესახებ. მაგრამ აქ ერთი ახალი ნიშანიც ემატება: აფექტიური ტონი, რომელიც სათაურებს ხან პოლემიკის მძაფრ იარაღად აქცევს, ხან კი მხნეობისა და მოწოდების ზარივით რეკავს.

დასკვნა: ილიას მსოფლმხედველობის დამახასიათებელი მომენტები, სტილი და პირადი თვისებები მისი ნაწერების სათაურებშიაც მქლავნდება.

„ლიტერატურული საქართველო“ №12, 1937 წ.

იდეალური ადამიანის პრობლემა ილია ჭავჭავაძის ერთ-ერთი მთავარი საძიებელი საგანი იყო სიჭაბუკიდან სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე ყველგან, მხატვრულ ნაწარმოებებსა და ესთეტიკურ წერილებში, პუბლიცისტიკასა და პოლემიკურ გამოსვლებში იგი გამუდმებით აყენებს და იკვლევს საკითხს: რა არის და როგორი უნდა იყოს ადამიანი.

მეცხრამეტე საუკუნის მწერალთა შორის ილია ჭავჭავაძე განირჩეოდა ნათელი, თეორეტიული ინტელექტით. მაგრამ მას არასოდეს არ დაუსახავეს მიზნად სისტემაში მოყვანა თავისი ფილოსოფიური და ესთეტიკური შეხედულებანი, რომელნიც ცალკე აზრების სახით გაბნეულია მის ნაწარმოებებში. რა თქმა უნდა, ამ ბედს იზიარებს ჩვენი პრობლემატიკა. ამრიგად, ჩვენი მიზანი მარტო ის კი არ იქნება, რომ წარმოვიდგინოთ ილია ჭავჭავაძის იდეალური ადამიანი, არამედ ვიპოვოთ აგრეთვე ლოგიკური ძაფი, რომელიც მისი გადაწყვეტის ცალკე ნაწილებს აკავშირებს ერთიმეორესთან.

ცხადია, უწინარეს ყოვლისა, რომ ეს იდეალი გამოიძუშავეა ილია ჭავჭავაძემ თავისი ფილოსოფიური კონცეფციის საფუძველზე, ეს უკანასკნელი კი თავის მხრივ წარმოადგენდა პასუხს თანამედროვეობის მიერ დასმულ სასიცოცხლო კითხვებზე.

მეცხრამეტე საუკუნის სამოციანი წლები ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების და აზროვნების უღელტეხილია. მანამდე უძრავი, მოდუნებული ცხოვრება მყუდროებიდან გამოიყვანა ახალმა თაობამ, რომელსაც თერგდალეულთა თაობა უწოდეს.

თავდაპირველად შემთხვევით წარმოშობილი სახელწოდება შესანიშნავად გამოხატავს ამ თაობის განწყობილებას, ინტერესებს და მსოფლმხედველობას. თერგი მისი არსების სრულყოფილი სიმბოლოა.

ჯერ კიდევ გრიგოლ ორბელიანმა უძღერა თერგს დაუვიწყარი სტრიქონებით:

თერგი რბის, თერგი ღრიალებს,
კლდენი ბანს ეუბნებთან.

ეს „რბენა“ და „ღრიალი“, ეს გამაცოცხლებელი მოძრაობა და შეუპოვრობა სამოციანი წლების თაობამ თავისი აზროვნების და მოღვაწეობის საფუძველად აღიარა. თერგის დაუმონავეი სახე იტაცებდა ამ თაობას, რადგან ის და მხოლოდ ის იყო მისი დაუდგრომელი თავისუფლებისმოყვარე სულის ხატება.

ბუნებრივად გახსენდება გერმანული „ქარიშხალი და შეტევა“. აქაც სტიქიური მოვლენა ლიტერატურული მოძრაობის სიმბოლოდ გადაქცეულა და შესანიშნავად ახასიათებს ახალგაზრდა შტურმერების სულიერ განწყობილებას. როოდენ ჰგავს ჩვენი თავზეხელაღებული, გიჟი, გადარეული და დაუმონავეი თერგი

გერმანელთა „ქარიშხალს!“ მოძრაობა და ბრძოლა, — აი ის ახალი რომელიც ტრადიციით დამძიმებული ცხოვრების გარდაქმნისა და განახლების ძალად უნდა ქცეულიყო საქართველოშიც და გერმანიაშიც.

ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებში“ ჩვენ ვხვდებით ჭეშმარიტი პოეტური მღელვარებით დაწერილ თერგის აბოლოგისა:

„დალოცა ღმერთმა... თავზედ ხელ-აღებული, გივი, გადარეული, შეუბოვარი და დაუბონავი მღვრიე თერგი. შავი კლდის გულიდამ გადმომსკდარი მოდის და მობღაყის და აბღაღლებს თავის გარეშემოსა. მიყვარს თერგის ზარიანი ხუილი, გამაღებული ბრძოლა, დრტვინვა და ვაი-ვაგლახი. თერგი სახეა ადამიანის გაღვიძებულის ცხოვრებისა, ამაღლებელი და ღირს-საცნობი სახეც არის: იმის მღვრიე წყალში ჩანს მთელი ქვეყნის უბედურების ნაცარ-ტუტა... ნეტავი შენ თერგო! იმითი ხარ კარგი, რომ მოუსვენარი ხარ. აბა პატარა ხანს დადგე, თუ მყარალ გუბედ არ გარდაიქცე და ეგ შენი საშიშარი სმაურობა ბაყაყების ყოინ-ზედ არ შეგკვეცვალოს. მოძრაობა და მარტო მოძრაობა არის ჩემო თერგო, ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მომცემი...“

ეს ვოლუნტარისტული ფილოსოფია თერგდალეულთა აზროვნებისა და მოღვაწეობის საფუძველი იყო. ილიამ მკვეთრად დაუპირისპირა იგი საზოგადოებისაგან „განზე განდგომის“ და „მიუკარებლობის“ ფილოსოფიას, რომელიც ხან ქედმაღლობასა და მედიდურობაში გამოსჭვივის, ხან კი შეგნებულ ინდიფერენტიზმში. მღელვარე თერგის ანტიპოლია ცივი და მიუკარებელი მყინვარის სიმბოლო.

თუ კარგად ჩაუვსკირდებით მოყვანილ ამონაწერებს და შევეცდებით პოეზიის იქით მისი იდეები დაინახოთ, ჩვენ დავრწმუნდებით, რომ მოძრაობის და ცვალებადობის პრინციპი, რომელსაც კარგად იცნობდა ჯერ ანტიკური და შემდგომ გერმანული კლასიკური ფილოსოფია, ილია ჭავჭავაძისათვისაც უნივერსალურ ბუნების კანონს წარმოადგენს. იგი განსაზღვრავს როგორც ბუნების, ისე საზოგადოების და აზროვნების მოვლენებს. მეორე მხრივ, თუ ამ მოძრაობის ბუნების გაგებას შევეცდებით, ჩვენ დაინახავთ, რომ ილია ჭავჭავაძე ჰეგელის დიალექტიკის კვალს მიჰყვება, ე.ი. მოძრაობის და ცვალებადობის არსს მოპირდაპირე ძალთა შეუნელებელ ჭიდილში ხედავს.

მოძრაობის და ბრძოლის ფილოსოფია წარმოადგენდა ილიასათვის არა მარტო თანამედროვეთა მოღვაწეობის თეორიულ საფუძველს, არამედ ჩვენი ისტორიული წარსულის შეფასების საზომსაც. როდესაც მწერალი გარდასულ დროთა აკვარგზე მსჯელობს, მას მუდამ მხედველობაში აქვს საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და აზროვნების მოძრაობა, ამ უკანასკნელის ხასიათი და ტემპი.

ეს საკითხი ილიამ ვრცლად განმარტა დისკურსიული მსჯელობის ფორმითაც. ასე მაგალითად, ოთხმოცან წლებში იგი წერდა: „მთელი ისტორია კაცობრიობის ყოველგვარს სფეროში, საცა კი ადამიანს წარმატების ძლევა მოსილება მოუძღვის, სხვა არა მოუძღვის, სხვა არა არის რა, გარდა გაუთავებელი

ჭიდილისა „პოსა და არას“ შორის „ტყუილად კი არ არის ნათქვამი ერთის მეცნიერის ბრძენისაგან, რომ ცდომისაკენ ათასი გზა მიდის და ჭეშმარიტებისაკენ მარტო ერთად-ერთიო, ეს ერთად-ერთი გზა პოსა და არას დაპირისპირებაა“ (ნაწერ. სრ. კრებ. 1920, IX, 103-109).

„პო“ და „არა“ გამუდმებულ ბრძოლაში არიან ერთი-მეორესთან. ეს ასეა ყველგან, სადაც კი ადამიანის თვალი და გონება შეიჭრება. ეს ასეა თვითონ ადამიანის აზროვნებაშიაც. „აზრთა მოძრაობაში, როგორც ყველაფერში ქვეყანაზედ ერთი მეორეს ადგილს არ უთმობს უომრად, უბრძოლველად“ (VI, 118).

ასე აფასებს ილია პირველ რიგში საქართველოს უახლოეს წარსულს — მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარს. 1883 წელს იგი წერდა: „ამ ოცდაათი წლის წინათ, ბატონ-ყმობის გადავარდნამდე, ისეთი მყუდროება სუფევდა ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რომ ვერაფერს წარმოიდგენდა, თუ მისი შერყევა ოდნავ მაინც შესაძლებელი ყოფილიყო. როგორც ბურჟუასიანი, ღრუბლიანი, მშვიდი და თბილი დღე, ისე იხედებოდა მაშინდელი ჩვენი ცხოვრებაც. ეს იყო „დრო მიძინებისა და ჩვენის გონებრივისა (და ეროვნული) მიძინარებისა, მოქანცულობისა. მწერლობაც ამგვარის მიძინარებულის ხასიათისა გახლდათ მაშინ. იგი ზედმიწევნის სინამდვილით გვიხატავს მაშინდებურს (ჩვენს არარაობას), ჩვენს სილატაკეს აზრისას თუ ცხოვრებისას“ (ნაწერ. სრ. კრებ. 1927; VI, 5-6).

რა ძირითადი ამოცანები იდგა მაშინ თერგდალეულთა წინაშე?

საკითხი ეჭვობდა ეროვნული თავისუფლების მოპოვებას და ფეოდალური ურთიერთობის მოსპობას. ბოლომდე პრინციპული და უკომპრომისო ბრძოლა ამ ორი ამოცანის გადაწყვეტისათვის — თერგდალეულთა დაუფასებელ დამსახურებას შეადგენს. ილია ჭავჭავაძე იყო ამ მოძრაობის სულის ჩამდგმელი და მოთავე უწინარეს ყოვლისა მას კარგად ესმოდა, რომ ეს ამოცანები ერთი მთლიანი მიზნის განუყოფელი მხარეები იყო; ე.ი. ფეოდალური ურთიერთობის პირობებში შეუძლებელი იქნებოდა ეროვნული გაერთიანება და თავისუფლება. მეორე: მას კარგად ესმოდა ისიც, რომ ბრძოლა მოგებული იქნებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი იწარმოებდა ხალხური მასშტაბით და თუ მისი მესაჭეობა დაეკისრებოდა ახალ ადამიანს. აი როგორ უნდა გავივით ჩვენი დაცემული ვინაობის აღდგენისათვის ბრძოლის ცნება, რომელსაც ყოველ ნაბიჯზე შევხვდებით ილიას პუბლიცისტურ წერილებში. ილია ჭავჭავაძის აზრით, ამ შეგნებით უნდა გაიმსჭვალოს მთელი ქართველი ხალხი, პირველ რიგში — მისი მოწინავე ნაწილი, ეს შეგნება უნდა გადაიქცეს ქართველთა აზროვნებისა და მოღვაწეობის ძირითად მიმართულებად იქამდე, „მინამ ჩვენი ვინაობა თავის შესაფერის და კუთვნილს ადგილს არ დაიჭერს... სულ ყველაფერი ჩვენს ვინაობის საქმეს უნდა შევურჩიოთ, ქვეშ დაუუყენოთ. სკოლა, ბანკია თუ თეატრი, ყველაფერს სულ მაგისკენ უნდა მიუბრუნოთ თავი“ (VI, 127-130).

ილია ჭავჭავაძის აზრით, მოძრაობა საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონია, ე.ი. ისტორიის განვითარება მარადიული და დაუსრულებელია. „ყველგან, — წერს

ილია, — საცა კი ისტორიის ღირსი ერი თავისთა სცხოვრობს, ორნაირი წყობაა აზრისა და ეგ ორნაირი წყობა აზრისა შეადგენს ცხოვრების მდინარებასა. ერთი ის წყობაა, რომელიც ცხოვრებას უკვე აღმოუჩენია, დაუდგენია და დღეს მოქმედებს, მეორე ის — რასაც დღევანდელი დღე თხოულობს და საჭიროებს. ამ ორთა წყობათა მოქმედება დაუძინარია და მუდამი. როცა ის, რასაც დღევანდელი დღე თხოულობს, ყველას თუ არა — ბევრს მაინც ძვალსა და რბილში დაუვლის, შესმენილი და გაგებული იქნება, — მაშინ ეგ მეორე წყობა იმარჯვებს და ყოველ საქმეთა სათავეში მოექცევა ხოლმე. ესლა ეგ წყობა დაიჭერს პირველს ადგილს ცხოვრებაში. რასაკვირველია, მინამ ეს ასე მოხდება, ცხოვრება მაინც მოქმედებს და ახალს საჭიროებას აჩენს. ამიტომაც ახლად გამარჯვებულს წყობასაც სხვა, ახალი წყობა გამოუჩნდება ხოლმე მოპირდაპირედ. ესე მიდის კაცობრიობის ცხოვრება და ამნაირ სელას დასასრული არა აქვს. თითონ კაცობრიობის ისტორიაც სხვა არა არის—რა, გარდა ამნაირად ფეხის გადანაცვლებისა“ (ხაზგასმა ჩემია).

ფეხის გადანაცვლება — აი ილია ჭავჭავაძის სოციალური ფილოსოფია. როგორც ხედავთ, აქ იგი სრულიად სცილდება ჰეგელიანელებს. ის არ იზიარებს არც ჰეგელის აბსოლუტიზმს, არც მემარცხენე ჰეგელიანელთა შეხედულებას, რომელნიც, გერცენის სიტყვით რომ ვთქვათ, დიალექტიკაში ხედავენ „რევოლუციის ალგებრას“¹.

ახალგაზრდა ილია სხვა შეხედულებისა იყო. მაშინ „მგზავრის წერილებში“ იგი წერდა: სიტყვამ რევოლუცია არ შეგამინოს მკითხველო! რევოლუცია დაწყნარების სათავეა. ასე ყოველისფერი ამ ქვეყანაზედ: ღვინო ვერ უნდა ადუღდეს, დაიროს და მერე დაწმენდება ხოლმეო“. შემდგომი ეს აზრი მან „ფეხის გადანაცვლების“ თეორიით შესცვალა“.

ილია მოუწოდებდა ქართველებს მიებაძათ ჩეხების მაგალითისათვის, განემტკიცებინათ ხალხში ეროვნული შეგნება და მედგარი უკანდაუხვეელი ბრძოლა ეწარმოებინათ რუსეთის თვითმპყრობელობასთან, რომელიც ქართველს მიწის პირიდან ალგვას უპირებდა.

ცხადია, ამ ბრძოლის წარმოება და გაძლიერება შეეძლო მხოლოდ ახალ ადამიანს, ჭეშმარიტ ქართველ პატრიოტს. აი რატომ მიაჩნდა მას ეს საკითხი ყველაზე მნიშვნელოვან და გადაუდებელ საქმედ.

2

როგორი უნდა იყოს ეს ახალი ადამიანი, რომელსაც ეკისრება „ჩვენი დაცემული ვინაობის“ აღდგენა?

¹ „მზაური მიმოხილვა“, 1881, ტ.VI, გვ.120. შეად. „საქართველოს მოამბეზედ“, ტ.IV, გვ.67.
34

იმ ფილოსოფიური პრინციპების საფუძველზე, რომელთაც ზევით შევხებით, ძნელი არაა პასუხი გავცეთ დასმულ კითხვებსაც. ცხადია, უპირველესად ყოვლისა მისი დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო რეალისტური და ოპტიმისტური ცნობიერება და ილია ჭავჭავაძე სწორედ ამ თვისებებს აყენებდა წინა პლანზე, როცა საკითხი ეხებოდა ძველი თაობის შემცველად მოსული ადამიანის მსოფლმხედველობასა და ხასიათს.

როგორ უნდა გავიგოთ ეს თვისებები?

სიცოცხლის სიყვარული და ბრძოლა მისი შენარჩუნებისათვის ისევე ბიოლოგიურად არის დამახასიათებელი ადამიანისათვის, როგორც ყოველი ცოცხალი ორგანიზმისათვის. ამიტომ უსაფუძვლო არ იქნებოდა, რომ გულუბრყვილო რეალიზმის ანალოგიით პრიმიტიული ადამიანის ოპტიმიზმისთვის „გულუბრყვილო ოპტიმიზმი“ გვეწოდებინა.

გონებაგახსნილი, განათლებული, კულტურული ადამიანისათვის ასეთი განცდა სრულიად გამორიცხულია. ცხოვრების გამოცდილება ბუნებრივად აიძულებს ადამიანს ჩაუფიქრდეს სიცოცხლის აზრს და ერთგვარი მორალური ფილოსოფია შეიმუშავოს. პრიმიტიული ადამიანი შეიძლება ისე გამოარდეს ცხოვრებას, რომ ერთხელაც არ დაუჭვდეს გულუბრყვილო რეალიზმის ჭეშმარიტებაში და საერთოდ ასეთი პრობლემა, პრობლემა არსებულის ფილოსოფიურ ბუნებაზე არასოდეს არ დადგეს მის წინაშე. პრაქტიკული გონება წინ უსწრებს თეორიულს. უფრო მეტი: პრაქტიკული გონება მეტად თუ ნაკლებად საყოველთაოა, თეორიული კი მოითხოვს საეციალურ გაწვრთნასა და გავარჯიშებას და მისი ზოგადობის მასშტაბები, რა თქმა უნდა, პირველს არ ემთხვევა.

თუ ამ პრიზმიდან შევხედავთ ილია ჭავჭავაძის შეხედულებებს ოპტიმიზმზე, ჩვენ იძულებული ვიქნებით დავადასტუროთ შემდეგი: ქართული დაცემული თავადაზნაურობის საყოველთაოდ ცნობილ ოპტიმიზმს, რომელსაც ტრადიციულად „ქართული დარდიმანდობა“ ეწოდებოდა, ილია ჭავჭავაძე სთვლის პრიმიტიული ადამიანისათვის დამახასიათებელ ბიოლოგიურ ოპტიმიზმად.

„მაშინ რომ ქართველისთვის გვეითხათ, — წერს იგი, — რას ფიქრობს, რა გასურთო, სიცოცხლეზედ ვფიქრობთ, სიცოცხლე გვინდაო გაპასუხებდნენ... როგორ თუ სიცოცხლეო? — ისეო, გეტყოდნენ, რომ გავლა-გამოვლა შეგვეძლოს, სუნთქვაო, ცით და მთვარით დატკობა, მზის ცქერაო და ჩვენი ჭიის გახარებაო. გვინდა ვგრძნობდეთ, რომ ჩვენის თავისთვის გვეთქვა, ფიქრი არა გვაქვს, ისე ცოცხალი ხარ, ჯერ არ მომკვდარხარო“ (VII, 7-8).

ასეთი ცხოველური ოპტიმიზმის მხატვრული სახეებია ქართული დეკადენტური არისტოკრატის ცოცხალი წარმომადგენლები — დათიკო („გლახის ნამბობი“), ლუარსაბი, დარეჯანი, დავითი, ელისაბედი („კაცია-ადამიანი?!“).

ილია ჭავჭავაძის აზრით, ამ ბიოლოგიურმა ოპტიმიზმმა, მუთაქებზე წოლამ და ნებიერობამ, უმიზნო დროსტარებამ და დარდიმანდობამ, რომელსაც გადაჰყვა ჩვენი არისტოკრატია, დაღუპა საქართველო მეცხრამეტე საუკუნეში. ასეთია

მორალური იდეა ცნობილი სატირული პოემისა „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებოდით ანუ საქართველოს ისტორია მეცხრამეტე საუკუნისა“. ეს აზრია განვითარებული მრავალ პუბლიცისტურ წერილში, გაზეთის მეთაურებში და შინაურ მიმოხილვებში, „ამა ამგვარ დროს, – ამბობს ილია, – სად და ვის მოჰქითხავდი აზრსა, გონებას, თავგანწირულებას (ერისათვის), საქვეყნო საქმისათვის. აკი არც არაფერი შეინიშნებოდა ამგვარი. ქვეყანა მხოლოდ ლუარსაბ თათქარიძეებით აივსო, რუსეთუმებმა დაამშვენეს ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრება და საზოგადოებრივი სამსახურის ასპარეზი“ (VII,8).

ბიოლოგიურ ოპტიმიზმს ილია ჭავჭავაძე უპირისპირებს ინტელექტუალურ ოპტიმიზმს, რომელიც ეყარება გონების ლოგიკას. ასეა დაყენებული და გადაწყვეტილი ეს საკითხი „განდევილში“.

მწყემსი გოგონასი და მწირის საუბარი თვალწინ გვიშლის ჩვენი თვალსაზრისით, შესანიშნავ ფსიქოლოგიურ სურათს. საუბრის დასაწყისში ცხოვრებაში სრულიად გამოუცდელ გოგონას ჯერ კიდევ არ მოუპოვება გააზრებული შექედულება ცხოვრებაზე და ადამიანის ამქვეყნიური არსებობის მნიშვნელობაზე. ამიტომ ბერის გულდაჯერებულ რწმენას ის უპირისპირებს ბიოლოგიური ინსტინქტების სტიქიას, იმ გულუბრყვილო ოპტიმისტურ განცდებს, რომელზედაც ვლადიმერ პარაკობდით ზევით. საუბრის პროცესში პოეტი გვანგებებს მისი ფსიქიური ზრდის სურათს: ბიოლოგიური ინსტინქტების სტიქია ჩვენს თვალწინ ცნობიერდება და თანდათანობით ყალიბდება ინტელექტუალური ოპტიმიზმის ფორმებში.

ინსტინქტის გაცნობიერება, გულუბრყვილობის გადასვლა შეგნებაში ნაჩვენებები აქვს პოეტს ღრმა ფსიქოლოგიური ცოდნით. დააკვირდით მწყემსი გოგონას სიტყვებს. ისინი ამჟღავნებენ მძაფრი გონებრივი ოპერაციებისათვის დამახასიათებელ მღელვარებას, რომელიც მის ფრაზებს კითხვის და გაოცების ფორმებს ანიჭებს:

- „განა ქვეყანა შენ არავინ გვაყვს, ან ძმა, ანუ და, ან ნათესავი?“
- „მეყანდნენ... და ყველას გამოვითხოვე, აქ მოველ და ღმერთს შევწირე თავი“.
- „ მას აქეთ ბეერი წელიწადია?“
- „არ ვიცე“. – „როგორ?“ – „არ ვთვლი წელთა-სვლას, მოვშორდი, შვილო, წუთისოფელსა და რაღას ვაქნევ იმის ჟამთა-ცვლას!“
- „მოშორდი და აქ სულ მარტოკა ხარ?“
- „ვევით არის, სჩანს, ნება ღვთისა...“
- „როგორ თუ ღვთისა? ღმერთს რაში უნდა ამ ყინულებში ყოფნა კაცისა? განა სწყინს ღმერთს, რომ კაცი შეჰხარის ქვეყანას ღვთითვე დაბადებულსა?“ და სხვა.

პესიმიზმს არავითარი საფუძველი არა აქვს ადამიანური შეგნების დაბალ საფეხურზე, მას სამართლიანად თვლიან განვითარებული ინტელექტის ავადმყოფობად. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი ისევე აუცილებელია მაღალი გონებისათვის, როგორც ჩრდილი მზეზე გატანილი საგნისთვის. ყოველ სწეულეზას თავისი მიკრობები და ხელშემწყობი პირობები გააჩნია. იგივე უნდა ითქვას სულის იმ სწეულების შესახებ, რომელსაც ეკლესიასტმა დაუბურებელი ფორმულა მოუნახა: „ამაო ამაოებათა და ყოველივე ამაო“.

- რა არის მისი მიკრობი?

ამ კითხვაზე პასუხს მოგვცემს ილია ჭავჭავაძის ერთი შინაური მიმოხილვა, რომელიც სრულიად განკერძობით დგას მის პუბლიცისტურ წერილებში. „ქსლასან ერთის დიდად გამოჩენილი მწერლის ნაწერი წავიკითხე. - წერს ილია, - საკვირველი ჯოჯოხეთი გამოუვლია თავის ხანგრძლივ ცხოვრებაში, თუმცა მისთვის ბედს ყოველისფერი უხვად მიუნიჭებია. რა გინდა სულო და გული, რომ მას არ ჰქონია... ხოლო შიგნით კი, გულში ერთი ჭია გასჩინა, რომელსაც უღრღნია მისი სულიერი არსება და იმისთანა სასოწარკვეთილებამდე მოუყვანია, რომ გადაუწყვეტია, - ყველაფერი ფუჭიაო, სიცოცხლე სიცოცხლეზედ არ ჰღირსო და ჭლამობდა თურმე თავის-თავის მოკვლას... ამ სასოწარკვეთილების მიზეზად ის გახდომია, რომ ვერ მოუგნია: ცხოვრებას რა აზრი და საგანი აქვს... თითონ თქვენც იტყვი, რომ ეს ამოცანა შეჩვენებული ამოცანაა... საცოდავია კაცი, დევნილი ამ ამოცანისაგან, მაგრამ დიდებულიც კია. ღონე სულისა მეტად განდიდებული უნდა ჰქონდეს კაცს, რომ ამ ამოცანას შეეჭიდოს და გაემკლავოს“ (VII, 75-76).

მაშასადამე, ცხოვრების აზრი და საგანი, - აი რა უნდა იპოვოს ადამიანმა, განსაკუთრებით კულტურულმა ადამიანმა იმისათვის, რომ სულიერი ცხოვრების ჯანმრთელობა შეინარჩუნოს.

მაგრამ რა არის ცხოვრების აზრი და საგანი?

ამ კითხვაზე პასუხს გვაძლევს ილია იმავე შინაურ მიმოხილვაში.

ილია ეკამათება სოლომონ ბრძენის ეპიკურისტული ამაოების ფილოსოფიას. „მადლარი მშიერს წერილად უფხენიდაო, რომ იტყვიან სწორედ ეს არის“, - წერს იგი. - ამ დალოცვილს ყველაფერი, რაც კაცის სანატრელია და დამატებელი, ხელთა ჰქონია, ასე რომ ქვეყნად სხვა აღარა დარჩენია - რა სასურველი. ამ ყველაფრობას, მისდამი ასე უხვად ბედისაგან მინიჭებულს, გული აუწყებია და, რასაკვირველია, რომ გულასუყებულმა ყველა, რამაც გული აუსუყა, ამაოებად ჩასთვალოს ნამეტნავად მაშინ, როცა თვალწინ წამოუდგება, მიწა ვარ და მიწადევი მივიტყვიო: აბა პატარა დაიქვეითონ და ზოგი ჩვენა გვეითხონ, ჩვენ, მდებოთა, სიკვდილის შვილთა, რომელთაც ყველაფერი გვენატრება, რომელნიც ყველაფერს სისხლით, ოფლით, წვითა და დაგვით ვშოულობთ... ჩვენა გვეითხონ და ჩვენ ვიტყვიო: რაშია არის აზრი, საგანი ცხოვრებისა“ (VII, 79, დაყოფა ჩემია. გ.ნ.).

ამრიგად, ილია ჭავჭავაძე არ იზიარებს არც იმათ შეხედულებას, ვინც სიცოცხლეში აზრსა და საგანს ვერ აპოვებს, არც იმათ შეხედულებას, ვისაც ცხოვრება მარტოოდენ ჭერეტისა და განცხრომის ასპარეზად წარმოუდგენია. პედონისტები და ეპიკურეელები ნაკლებ „უსაგნონი“ და „უაზრონი“ როდი არიან ცხოვრებაში, ვიდრე „გულასუყებულო“ პესიმისტები. ერთნიც და მეორენიც ცხოვრების გარეშე დგანან და, მამასადაძემ, მის დამფასებლად ვერ გამოდგებიან. ადამიანის არსებობის აზრი მოქმედებასა და ბრძოლაში უნდა მდგომარეობდეს, ვინაიდან „მოდრაობა და მარტო მოძრაობა არის... ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი“.

შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ რეალისტური და ოპტიმისტური კონცეფციის დასაბუთებას ილია ჭავჭავაძის აზროვნებაში მხოლოდ აბსტრაქტულ-ფილოსოფიური მნიშვნელობა აქვს. არავითარ შემთხვევაში! უფრო მეტი: ილია ჭავჭავაძის გამოსავალი პუნქტი, ესე იგი მისი უპირველესი საზრუნავი საგანი არის აქტუალური თანამედროვეობა, „ქართლის ბედი“, რომელსაც სრული დაღუპვა მოელოდა თათქარიძეების და „რუსეთუმების“ ხელში. საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული ვითარება მოითხოვდა ფეოდალური დარდიმანდობისა და „მუთაქებზე წოლის“ გაკიცხვას და ახალი მორალური მსოფლმხედველობის შემუშავებას. ეს უკანასკნელი შეიძლებოდა ყოფილიყო მხოლოდ მოქმედების ფილოსოფია. ილია ჭავჭავაძის აზროვნების დისკურსიული გზა მიემართება ინდუქტიური ლოგიკით, ქვევიდან ზევით, ეროვნული საჭიროების კონკრეტული საკითხებიდან ფილოსოფიური საზოგადოებისაკენ და არა პირიქით.

1885 წლის თებერვლის შინაური მიმოხილვა სწორედ ამ გზას მიჰყვება. შემოკლებული სახით მისი შინაარსი შეგვეძლო ასე წარმოგვედგინა: ქართველი ერი დიდი საფრთხის წინაშე დგას. „საშინელებაა, როცა შენს ნაწვავ-ნადაგას, შენს ნაჯაფარსა, შენს ნაბრძნობსა უგუნური დაეპატრონება...“, „ვზივარ ლოდინით დაღალული და ვნატრობ მამლის ყვილსა. როდემდის უნდა ვილოდინო, როდემდის!“ რა გვიხსნის? უიმედობა, პესიმიზმი, ამაოების ფილოსოფია სამუდამოდ დაგვღუპავს. ჩვენ გვჭირდება ნათელი გონება, სიფხიზლე, ენერჯია, ბრძოლისუნარიანობა. „აზრი ცხოვრებისა იმაშია, რომ შეიტყო, შეიძვნო, ჟამი რას ითხოვს: ტირილსა თუ სიცილსა, გაყრას თუ შეკრებას, დუმილსა თუ მეტყველებას, სიყვარულსა თუ სიძულვილს, ბრძოლას თუ მშვილობას და სხვათა და სხვათა ამისთანათა...“

„დროს ჰსჭვრიტე, ჟამთა რა მოაქვს?

რას იხსამს, რა მოისთვლების“

ქართველთაგან თქმულა. მეც ქართველი ვარ და არა ქართული არ მეუცხოების. ამიტომაც ამ ამოცანას ამისთანა პასუხს ვაძლევ და ზედ დავართავ:

„თუ ჟამს ხელთ აქვს ისარიო,

შენცა ხელთ გქონდეს ფარიო“ (VII-82)

შრომა, ხმალი და ფარი, — აი ადამიანის მოქმედების სამი მთავარი ასპარეზი. ჩვენი ცხოვრება ისეა მოწყობილი, რომ სამივე საჭიროა და აუცილებელი. „რასაკვირველია, ხმალი მაშინ უფრო კარგია, როცა იგი ფარია და სატყვეარი, მაგრამ, რასა იქ, ეს უბედური ქვეყანა ისე დაეწყო, რომ ხმალი უფრო სატყვეარობს, ვიდრე ფარობს. ადამიანის გაუძღომელმა წადილმა ეს უკეთესი მხარე ხმლისა დააჩლუნგა და უარესი გალესა. მინამ ქვეყანა ასეა და ძალა აღმართსა ხნავს, ხმალმა ორგვარი სამსახური უნდა გაუწიოს თავის პატრონს, იმის მიხედვით, თუ შემთხვევა და ფაფურაკი რა დროს რას მოითხოვს“.

ამრიგად, რეალისტური მსოფლმხედველობა, ოპტიმიზტური, აქტიური და-მოკიდებულება ცხოვრებასთან — აი რა მოეთხოვება უწინარეს ყოვლისა ქართ-ველ ადამიანს, რომელსაც ეკისრება „ჩვენი დაცემული ვინაობის აღდგენა“.

3

მოქმედების ფილოსოფია, რეალიზმი და ოპტიმიზმი ჯერ კიდევ არ ჰქმნიან იდეალური ადამიანის სურათს. შეიძლება ადამიანი იდეალური რეალისტი და ოპტიმისტი იყოს და სრულიად უსარგებლო საზოგადოებისათვის. მეცხრამეტე საუკუნე თავისი მძაფრი საზოგადოებრივი და ეროვნული საკითხებით ქართველი ადამიანის წინაშე აყენებდა პრაქტიკული მოღვაწეობის ამოცანებს და ილია ჭავჭავაძის აზრი იქითკენ იყო მიმართული, რომ ჩვენი საზოგადოებისათვის ჩაენ-ერგა არა ცხოვრებიდან აბსტრაქტიზებული თეორიებით გატაცება, არამედ პირველ რიგში პრაქტიკული მოღვაწეობის სიყვარული და უნარი. მოქმედების ფილოსოფიის, რეალიზმისა და ოპტიმიზმის თეალსაზრისით კი ეს უკანასკნელი შეიძლება ყოფილიყო მხოლოდ შრომის სიყვარული და შრომისუნარიანობა.

შრომისადმი სიყვარულისა და პატივისცემის გრძნობის დანერგვაში ილია ჭავჭავაძემ პერკულესის ენერგია გაიღო. მთელი თავისი ხანგრძლივი მოღვაწეო-ბის განმავლობაში იგი მოუწოდებდა ქართველ ხალხს დაუღალავი გარჯისაკენ. ყოველმხრივ აშუქებდა შრომის მნიშვნელობას როგორც ეროვნული ინტერესების, ისე პიროვნების ნივთიერი კეთილდღეობისა და ზნეობრივი გასაქტაყების თეალ-საზრისით.

შრომის ეს ორი მხარე, ეს ორი გავლენა ადამიანზე ილია ჭავჭავაძის მხატ-ვრულ ნაწარმოებთა ერთ-ერთი ძირითადი აზრია. მაგრამ ილია სთვლიდა, რომ ესთეტიკური საშუალებები საკმარისი არ იყო, მხატვარს და სატირიკოსს უნდა დახმარებოდა პუბლიცისტის კალამი, საჭირო შემთხვევაში უღმობელი პოლემის-ტის ტონიც.

„ქვეყანა ქალა იმისია, — ამბობს იგი, — ვინც ირჯება და იცის წესი და ხერხი გარჯისა... ხმლიანმა მტერმა ვერ დაგვათმობინა ვერ წაგვართვა ჩვენი მიწა-წყალი, ჩვენი ქვეყანა, ხმლიანს მტერს გავუძელით, გადავრჩით. ქვეყანა და სახელი შევიანახეთ, სახსენებელი არ ამოვიკვეთეთ, შევირჩინეთ, საქოლავი არავის ავაგებინეთ. ხმლით მოსეულმა ვერა დაგვაკლო რა — შრომით და გარჯით,

ცოდნით და სერხით მოსული კი თან გაგვიტანს, ფეხ-ქვეშოდამ მიწას გამოგვა-
ცლის, სახელს გაგვიქრობს, გაგვიწყვეტს, სახსენებელი ქართვისა ამოიკვეთება
და ჩვენს მშვენიერ ქვეყანას, როგორც უპატრონო საყდარს, სხვანი დაუპატრონე-
ბიან. შრომას გარჯას, ცოდნასა და სერხს ვერაინ-ღა გაუძლებს, თუ შრომა და
გარჯა, ცოდნა და სერხი წინ არ მივაგებეთ..." (VI, 12-13, დაყოფა ჩემია გ.ნ.).

ეს არის შრომის ერთი მხარე, მეორეა მისი მორალური ღირსება. შრომა
ამაღლებს და აფაქიზებს ადამიანს ზნეობრივად, ვინაიდან აზრსა და საგანს
აძლევს მის ცხოვრებას. სწორედ ამიტომ უნდა ჩათვალოს იგი ადამიანის ზნეო-
ბრივ მოვალეობად. ჩვენსა კი ბევრსა ჰგონია, ვითომც შრომა და გამრჯელობა
„წილად-ხდომილია მართო მდაბიოსი“, — ამბობს ილია (VII, 123).

რაკი შრომა საყოველთაო ზნეობრივი მოვალეობაა, ე.ი. ადამიანის ღირსების
საქმეა, მაშინ, ცხადია, ყოველი შრომა პატივსაღები და დასაფასებელი ყოფილა
და ადამიანთა ერთმეორისაგან გარჩევას არ შეიძლება საფუძვლად დაედოს გა-
ღებული ღვაწლის მეტ-ნაკლებობა, რომელიც თითოეულის ღონეზე და უნარზეა
დამოკიდებული. არც გასაკიცხია ვინმე, რატომ პატარა საქმეს აკეთებო, არც
დასაქადნია ვინმესგან, მე ასეთი დიდი ღვაწლი მიმიძღვისო. „მაღალი ზნეობის
თვალის წინაშე, — წერს ილია, — სიდიდე ადამიანისა დანიშნულების სიდიდეზე
არ არის დამოკიდებული. მრავალგვარია ნიჭიერება, ღონე და მიდრეკილება ადა-
მიანისა. სიდიდე და ღირსება ის არის, ვინ როგორ აუზრია საქმე თავის ნიჭსა,
ღონესა, მიდრეკილებასა და ვინ როგორ უძღვება. თითონ საქმის მეტ-ნაკლებობა
აქ არაფერს შუაშია. დიდი და პატარა სულ ერთია, ოღონდ კაცმა იმას მიჰმარ-
თოს, იმას ჩაჰჭიდოს ხელი, რაზედაც გული მოუწევს და ნიჭი და უნარი მიუ-
წვდება. უამისოდ ყოველი დიდი საქმე მცირეა და ამისით კი ყოველი პატარა
დიდია... ყოველს ადგილას, ყოველს საქმეში რაც უნდა ჩუმი იყოს, რაც უნდა
მცირე — ადამიანს შეუძლია აღმოაჩინოს სიდიადე ღვაწლისა“ (VII, 163, დაყოფა
ჩემია, გ.ნ.)

შრომის აღიარება საყოველთაო ზნეობრივ მოვალეობად ილია ჭავჭავაძის
ხელში წარმოადგენდა იმ ძლევამოსილ იარაღს, რომელიც საშუალებას აძლევდა
მას გამანადგურებელი კრიტიკა ეწარმოებინა ფეოდალიზმის წინააღმდეგ არა
მარტო ეკონომიური და პოლიტიკური, არამედ მორალური ფილოსოფიის
პოზიციებიდანაც. ლუარსაბ თათქარიძის თაობა ზნეობრივად გონჯი იყო; რადგან
ადამიანის ღირსებად მას უსაქმური ცხოვრება მიაჩნდა. ფეოდალიზმის პირობებში
შრომა იძულებათა საზოგადოების დიდი ნაწილისთვის, რაც უზნეო განცხრომის
საშუალებას აძლევს გადაგვარებულ უმცირესობას. შრომა მაღლი უნდა იყოს და
არა წყველა. ილია მოითხოვს, იძულების ბორკილები აეხსნას შრომის ვალდე-
ბულებას და იგი საყოველთაო ზნეობრივ ვალდებულებად იქნას აღიარებული.

შრომა, აწ ქვეყნად ტყვედა პყრობილი,
მძარცველობის ქვეშ ჩაგრულ-ვნებულა,
ხოლო რღვეულა მისი ბორკილი

და დასამსხრევლად გამზადებულია.
შრომისა ახსნა-ეგ არის ტვირთი
ძღვეამოსილის ამ საუკუნის.
კაცთა ღელვისა დიადი ზვირთი
მაგ ახსნისათვის მედგარადა იბრძვის.

(„აჩრდილი“, XIII).

უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი გარემოება.

ყოველ გარჯასა და შრომაში ილია ჭავჭავაძე ერთიმეორისაგან საზღვრავს „საჩემოს და საჩვენოს“. შრომა მაშინ ჩაითვლება ღვაწლად, როდესაც იგი საზოგადო საქმეს ემსახურება. სწორედ ამასია მისი ზნეობრივი ღირსებაც. არ შეიძლება ზნეობრივი ეწოდოს ისეთ შრომას, როცა ადამიანს არაფერი არ მიაქვს „წუთისოფლის სუფრაზე“, და ყველაფერს თავისკენ მიითვლის. „ჭეშმარიტი კაცობა არაქონა ცოდვისა კი არ არის, — ამბობს ილია, — არამედ ქონა მადლისა“ (VII-110). დაე ყოველმა ადამიანმა ისე მოიმოქმედოს, რის ძალღონეც შესწევს, ოღონდ საზოგადო საქმეს რითმე ხელი შეუწყოსო (VII, 152).

კაცად მაშინ ხარ საქები

თუ ეს წესი წესად დარგე:

ყოველ დღესა შენს თავს ჰკითხო,

- აბა დღეს მე ვის რა ვარგე?

ცხადია ეს არ ნიშნავს იმას, რომ „საჩემო“ და „საჩვენო“ გათიშულები არიან, არა, იმიტომ რომ საჩვენო ღვაწლში განუყრელია საზოგადო და პირადული.

ილია იყო საზოგადოებრივი საქმისათვის მებრძოლი ადამიანის მოტრფიალე. თერგდალეულთა მთელი თაობა, რომელსაც „მიმძინარებისა და მოქანცულობის“ მდგომარეობიდან გამოჰყავდა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრება, სწორედ ასეთ ადამიანს დაეძებდა. ისინი მოუწოდებდნენ ხალხს თვითმოქმედებისა და თაოსნობისაკენ. ილია იყო ამ მოწოდების გული და გონება. ჟამით-ჟამზე გაისმოდა მისი მტკიცე სიტყვა თაოსნობისა და თვითმოქმედების საჭიროებაზე.

„ჩვენმა საზოგადოებამ, სწორე მოგახსენოთ, ვერაფერი სახელი დაიმკვიდრა შესახებ თაოსნობისა, გამჭირაზობისა, თვითმოქმედებისა...“ (VI, 51). ასეთი გულისწყრომა, „დრტყინვა და ბორგვა“ გაისმის ყოველ მის წერილში.

„...გუმინდელი ყველას მოსწყინდა, დღევანდელი ყველას შესძავდა, და თუ დაგერჩა რამე ნიშნად სიცოცხლისა, სულდგმულობისა — ეგ ხვალინდელის ლოდინია, გული ნდომით დამძიმებულია და სული მაგ ლოდინითა...“

„ეგ ლოდინი ისე არავის სულს არ უხუთავს, როგორც იმას, ვისაც გული სხვისათვის ისე უცემს, როგორც თავისთვის, ვისაც სხვისი ბედი თავის ბედთან შეუერთება, ვისაც „მე და ჩვენ“ განუყოფლად მიაჩნია, ერთ-არსებად ურწმუნია... სული დრტყინავს, გული ჰკენქის ამათ ლოდინის გამო. შესევა, შეჰლია მაგ ლოდინმა მთელი ჩვენი მხნეობა, ქანცი გაგვიწყდა, და აჰა! — თუ ამ დასრულე-

ბულს სიბნელეში ერთი მცირედი რამ შუქი აღმოჩნდეს ადამიანის ნუგეშად!... საშინელი ყოფა ეს ყოფა ადამიანისათვის. ეგ საშინელება თითქო დაუსრულებულაო...“ (VI, 151-152).

ლოდინი დაღუპავს საქართველოს და ქართველობას. თაოსნობისა და თვით-მოქმედების მაგიერ ჩვენ გულსელი დაგვიკრეფია, ერთიმორეს შევყურებთ; დაგვაიწყადა, რომ საქმე თავისთავად არ მოვა, ის ძალით უნდა დაიმორჩილო. ლოდინი ადამიანის მხნეობისა და თაოსნობის მომაკვდინებელი ლახვარია.

ერთი თვის შემდეგ ილია ხელახლა დაუბრუნდა ჩვენი მოდუნების ამ საშინელ სნეულებას.

„ადამიანის გაბრუებისათვის და თითონ ტკივილის დაყუჩებისათვის მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულმა ერთი უებარი წამალი იპოვა. ეგ წამალი „ლოდინია“ – წერს ილია.

„ლოდინი თოკია, თუ ოსტატმა კარგა და ხეირიანად გამოიყენა, მაშინ ხსნილიც დაებმისო“.

„იციო „სულელის“ ძირი რა არის? ლოდინი... აბა „ლოდინი“ და „სულელი“ – საიღამ სადაო, იკითხავთ. არც ისე შორს არიან ერთმანეთზედ ეს სიტყვები, როგორც თქვენა გგონიათ. იმ კაცს რას ეტყვიო, რომელიც „სულელის და სულელის“. „სულელისო“. მორჩა და გათავდა. გამოცანა ჩვენ გვერგება (VI, 174-176).

არც ერთ მწერალს არ უწერია ჩვენში თვითმოქმედებასა და თაოსნობაზე იმდენი, რამდენიც ილიას. ადამიანის ეს თვისებები მას მიაჩნდა იმ ძალად, რომელსაც ჩვენი „მიმძინარებული“ საზოგადოებრივი ცხოვრება ფეხზე უნდა დაეყენებინა.

თვითმოქმედებითა და თაოსნობით გატარებულ წლებს ილია აღფრთოვანებით იხსენიებდა „შინაურ მიმოხილვებში“. 1892 წელს იგი წერდა: „განვლილი წელი კარგა მსხმოიარე იყო ჩვენის ჭკუა-გონების და გულის სამოქმედოდ დაძვრისათვის. მან „ორი დიდი ძალა წამოაყენა ფეხზე ჩვენში, იმისთანა ძალა, ურომლისოდაც წარმატება ერისა, მისი წინსვლა მისი ბედნიერება, ჯანმრთელობა, დღეგრძელობა, ღონიერობა – შეუძლებელია და წარმოუდგენელი. ერთს ეძახიან ძალას თვითმოქმედებისა და მეორეს თავის თავის იმედისასო“ (VII, 86, დაყოფა ჩემია).

სულიერი მხნეობა საჭირო თვითმოქმედი და თავის თავზე დაიძებული ადამიანისათვის. ეს თვისება სიჭაბუკის განუყრელი ძალაა, თუ კი ადამიანს სულიერი სენი არ შეჰყარია. ჭაბუკობის ჟამს სიბერეში ჩავარდნილი კაცი, ე.ი. სულიერად დაძაბუნებული, საბრალო და უბადროუკი არსებაა. ასეთნი იშვიათად გვხვდებიან. უფრო ხშირია, მაგრამ მისატყვებელი და შესაწყნარებელი კი არ არის, ილიას აზრით.

სიჭაბუკე სულის ძალაა და იგი მოხუცს ისევე ამშვენებს, როგორც ახალგაზრდას.

„დროთა ბრუნვა მარტო ხორცს ერჩის, ხორცსა სძლევეს. ხორცს მაგისთვის არც ფასი აქვს, არც ხმალი... ადამიანს ხორცის გარდა ერთი რამ სხვა მოჰმადლებია... ის ერთი სული და გულია, უჭკნობის ნიჭით და ღონით დალოცვილი“ (IX. 232-233).

მხნე იყავ და გაძლიერდი, ღმერთმა ნუ დაგაბეროს!

ამაზე უკეთესი ნატურა არ უნატრია ილიას თავის საახალწლო მილოცვებში (IX,237).

ამრიგად, შრომის სიყვარული და შრომისუნარიანობა – აი მეორე არსებითი თვისება იმ ახალი ადამიანისა, რომლისაგანაც ილია ჭავჭავაძე მოელოდა „ჩვენი დაცემული ვინაობის აღდგენას“.

4

საგულისხმოა მეტად, რომ ილია ჭავჭავაძის შეხედულება ადამიანის ბუნებაზე განუყოფლად ქება კაცსაც და ქალსაც. საერთოდ, ილიას აზრით, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სქესობრივი განსხვავება არ გამოდგება საბუთად ერთისათვის უპირატესობის მისანიჭებლად მეორის წინაშე. ქალს ისეთივე უფლებაა მოვალეობანი ეკისრება, რაც მამაკაცს.

ამ საკითხზე ილიამ მრავალი საყურადღებო წერილი დასწერა, მათ შორის შესანიშნავია „პატარა საუბარი“, სადაც ილია ისტორიულად ამართლებს ქართველი ქალის თანასწორობას მამაკაცთან.

ქართველებს „კაცი“ ვაყისთვისაც უწოდებიათ და ქალისთვისაც (მამაკაცი, დედაკაცი). „არა გვერნია, რომელიმე სხვა ენაში დედაცა და მამაც ერთნაირად კაცად წოდებული იყოსო, ამბობს ილია. ამრიგად, რუსთაველის ცნობილი აფორიზმი: „ლექვი ლომისა სწორია, ძე იყოს თუნდა ხვადია“, – ჩვენი ხალხის შეხედულებას გამოხატავს.

ილია უკმაყოფილოა, რომ დღევანდელ ქართველს ქალის დედაკაცად ხსენება სათაკილოდ და საწყენად მიაჩნია. „დღეს დედაკაცი მდაბიოთა სახელილაა, თითქო „კაცი დედა“ მარტო მათ-ღა შერჩენიათ... თითქო რუსული „ბაბა“ და ქართული დედაკაცი ერთი და იგივე იყოს. ცოდვა არ არის „დედაკაცი“ სათაკილო იყო და „ქალი“ თავმოსაწონებელი. „დედაკაცი“ ეს ბრგე და ახოვანი ადამიანი ქალად დეადნეთ? ცოდვა არ არის „დედაკაცი“ დავკარგეთ და ქალი შევიძინეთ? ეს რას ჰნიშნავს წინსვლას თუ უკან დაწევას. აბა დაუკვირდით, დაფიქრდით... (დაყოფა ჩემია. გ.ნ.).

როგორც ხედავთ, აქ სიტყვათა გარჩევა როდია. აქ ლაპარაკია ადამიანის საყოველთაო ბუნებაზე.

აი როგორ განმარტა ეს ილიამ:

„ქალი შესანახია და არა შემნახველი, იგი ბარგია და არა ჭირნახული, იგი პეპელაა და არა ფუტკარი. ქალისთვის ეს წუთისოფელი სასიერნო წალკოტია, დედაკაცისთვის – სახლია პატრიოსნის შრომისა, მინდორია სახნავ-სათესი, ყანაა

სამკელი, ძნაა სალექნი, სარბიულია საომარი ჭკუითა და მარჯვენითა. ქალი უფარ=ხმლო დედაკაცია და დედაკაცი ფარ=ხმლიანი ქალია და სად მოვლენ ერთმანეთთან?...“ (IX, 243-246).

სრული უგუნურებაა ის აზრი თითქოს „დედაკაცს ქვეყანაზედ მარტო სამი“ უწმინდესი, უსამღვთოესი დანიშნულება“ აქვსო: დედობა, ცოლობა და ღობა... ეს ზოგი ბუნების საქმეა, ზოგი გარემოებისა. საქმე კი დედაკაცობაა, კი ადამიანობაა, ანუ უკეთ ვთქვათ, კი კაცობაა და მერე დედობა, მამობა, ქმრობა, ცოლობა და სხვა. კაცს დედობის, ქმრობის და სხვა ამისთანის გარდა კიდევ სხვა ბევრი მოვალეობა აწევს საზოგადოებისა და ქვეყნის წინაშე და ყველაზედ უწინარეს ამ მოვალეობას უნდა გაუძღვეს, მამაკაცია თუ დედაკაცი. ამას მარტო კი-კაცობა შესძლებს. ვინც კაცად არ ვარგა, ის არც მამად ივარგებს, არც დედად და არც სხვად რადმე, იმიტომ რომ მამობა და დედობა ადამიანური მარტო შეილებს გამრავლება და ძუძუს წოება არ არის“ (VIII, 282-283).

შრომა, თვითმოქმედება, თაოსნობა საზოგადოებრივი და ზნეობრივი მოვალეობანი, ერთის სიტყვით – კაცურ=კაცობა ქალსაც მოეთხოვება და ვაჟსაც. აქ მეტნაკლებობაზედაც არ შეიძლება ლაპარაკი.

მეორე ადგილას ილია წერს: სოლომონ ბრძენი ამბობდა: დედაკაცი მხნე ვინ ჰყოვს, უძვირეს არს ქვისა მრავალ სასყიდლისა“. ნეტა იმ ქვეყანას, რომელსაც ჰყავს მხნე დედაკაცი“ (VII, 154).

მასწავლებელ ქალთა საზოგადოების დაარსებას ილია გულმხურვალედ მიეცალმა, რადგან მასში დინახა თვითმოქმედება და საკუთარი თაოსნობა – ეს ყოვლად მხსნელი და ძლევაშობილი ძალა საზოგადოების წინსვლისა (VII, 236).

ჩვენი დაცემული ვინაობის აღდგენაში ილია ჭავჭავაძე დიდ იმედებს ამყარებდა ქართველ ქალზე. ამ იდეებით არის გამსჭვალული მისი კალმის ისეთი შედეგები, როგორიცაა „ქართველის დედა“ (1858), „ნანა“ (1859) და „დედა და შვილი“ (პირველი ვარიანტი 1860 წ., ბოლო რედაქცია 1871 წ.). „ქართველის დედაში“ პოეტი ასე მიმართავს ქართველ ქალს:

მას ნულარ ვტირით, რაც დამარხულა,
რაც უწყალოს დროთ ხელით დანთქმულა;
მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი...
ჩვენ უნდა ესდიოთ ახლა სხვა ვარსკვლავს,
ჩვენ უნდა ჩვენი ვშეათ მყოობადი,
ჩვენ უნდა მივსცეთ მომავალი ხალხს...
აქ არის დედავ შენი მაღალი
დანიშნულება და საღმრთო ვალი!

შეადარეთ ამ შესანიშნავ ლექსს მომდევნო წელში 1859-სა და 1860-ში დაწერილი „ნანა“ და „დედა და შვილი“ და თქვენთვის ნათელი გახდება, რომ ქართველი ქალის საზოგადოებრივი და ეროვნული მოღვაწეობის ფართო პროსპექტი

ილია ჭავჭავაძემ მოხაზა უკვე სიჭაბუკეში, ისეთ ასაკში, როცა ასეთი იდეალები მხოლოდ ერთეულთა ცნობიერებაში იბადება. აი რაში ჩანს მისი მალალი შუბლი!

5

მაგრამ ადამიანი, რომელსაც ილია ნატრობდა მართო ამ თვისებებით როდია დაჯილდოვებული. უკვე ის გარემოება, რომ შრომა, ეს ერთად-ერთი შემოქმედი ცივილიზაციისა და კულტურის, აღიარებულია ზნეობრივ მოვალეობადიმაზე მიუთითებს, რომ ზნეობას გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს, როცა ჩვენ ამა თუ იმ პიროვნებისა თუ საზოგადოების ღირსებაზე ვესჯელობთ. ადამიანს ადამიანად ხდის არა ჩამომავლობა, თანამდებობა ან ცოდნა, არამედ „კაცური ღირსების“ გრძნობა. „რამდენადაც ეს გრძნობა აღმატებულია, — წერს ილია, — იმოდენად ძლიერია როგორც ცალკე კაცი, ისე მთელი ერიც. ჩვენის ფიქრით, ყოველს-გეარს უბედურებას, უძღურებას ადამიანისას სათავედ ამ გრძნობის ძირს დაცემა აქვს“.

რას გულისხმობს ილია „კაცური ღირსების“ ქვეშ?

პირმოთენობა და ორგულობა, ფარისევლობა და სიცრუე, ერთი სიტყვით, ის, რაც ჯერ თავის თავისა და მერე სხვის უპატივცემულობას წარმოადგენს, — აი რა ართმევს ადამიანს კაცურ ღირსებას და „წვრილფეხა“, „გულნამცეცა“ ადამიანად აქცევს.

„კაცია-ადამიანს“ ილიამ ეპიგრაფად წარუმიძღვარა ქართული გონიერი ანდაზა: „მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს პირს უკანაო“. ეს სიტყვები მთელი მისი მოქმედებისა და პრაქტიკული ღვაწლის ეპიგრაფს წარმოადგენს. დააკვირდით ამ თვალსაზრისით მის ლექსებს, მოთხრობებს, პუბლიცისტურ შრომებს და თქვენ დარწმუნდებით, რა დიდი ენერგია გაიღო მან მართალი კაცისათვის. ასეთივე ეპიგრაფად გამოდგებოდა მისივე მშენიერი აფორიზმი:

ვაეკაც ივია, ვინც მართალს
ეტყვის ქვეყანას მცდომსაო;
ვინც არ შეუდრკა მრავალსა,
ხშირად მართლისთვის მწყრომსაო,
ვინც კრავს უმანკოს ეკრძალვის
და პირში უდგა ლომსაო.

„გლახის ნაამბობი“, „კაცია-ადამიანი?“, „ოთარაანთ ქერივი“, „აჩრდილი“, „კაკო ყაჩაღი“, ლირიკის მნიშვნელოვანი ნაწილი, სატირული ლექსები იმდენადვე ადამიანის განკაცების პრობლემას დასტრიალებენ თავს, რამდენადაც საზოგადოებრივი ცხოვრების ტკივილებს.

ჯანსაღ საზოგადოებაში ადამიანთა ურთიერთ პატივისცემა, ილია ჭავჭავაძის აზრით, ყოველგვარი წარმატების აუცილებელი პირობაა. მისი დაქვეითება იმის მომასწავებელია, რომ საზოგადოებრივ ორგანიზმს რაღაც სენი შეჰყროა. მაგრამ რას ნიშნავს პატივისცემა? „წვრილფეხა“ და „გულნამცეცა“ კაცუნასათვის ეს

არის გარეგანი „რესპექტაბლობა“, სიცრუე და პირფერობა სიმართლისა და გულწრფელობის მაგიერ.

„პატივისცემა კრძო პირისა და საზოგადოებისა, — წერდა ილია, 1877 წელს კვირული ივერიის წინასიტყვაობაში, — დედა-კანონად უნდა ჰქონდეს ყოველს როგანს და მართებულს ჟურნალს, თუ გაზეთსა. ხოლო პატივისცემა იმაში კი არ უნდა მდგომარეობდეს, რომ ადამიანს პირმოთნეობით ექცეოდეს. ეგ ადამიანის პატივისცემა კი არა, ეგ შეურაცხყოფა იქნება. ცუდია, თავის მეცნიერების შემაგინებელია, ადამიანის მოღალატეა ის ექიმი, რომელიც სწულს უტარს წამალს არ ასმევს მარტო იმის გამო, რომ მწარეაო. არა, ჭეშმარიტი პატივისცემა ის არის, რომ პირში, გულახდილად ადამიანმა ადამიანს მართალი სიტყვა უთხრას“ (IX, 21).

უამისოდ პრესა არავითარ სარგებლობას არ მოუტანს საზოგადოებას, ეი. მისი არსებობა არაფრით არ იქნება გამართლებული. „სხვა რის მეოხედ უნდა იყოს მწიგნობრობა საერთოდ, თუ არ ადამიანის უფლების შემნატრედ, მწედ და მოსარჩლედ? სხვა რით არის ადამიანი სხვა ცხოველზედ წინ წამდგარი, თუ არ ამ ზნეობითის კანონით, რომ მეც კაცი ვარ, შენც კაცი ხარ, ერთმანეთის პატივისცემა გემართებსო?“

როგორც აქედან ჩანს ზნეობრივი მანკიერება სოციალური ბოროტება ყოფილა. ამიტომ კაცური ღირსებისათვის ბრძოლა ცხოვრების ყველა სფეროში საპატიო საზოგადოებრივი მოვალეობაა. იგი ეკისრება, უწინარეს ყოვლისა, სკოლას და მწერლობას. ორივე სფეროში თვითონ ილია ჭავჭავაძემ, როგორც ვიცით, იმდენი გააკეთა, რაც მხოლოდ დიდბუნებოვანი ადამიანის ძალ-ღონეს შეუძლია.

ამრიგად, მაღალი ზნეობა, — აი ის მესამე ადამიანური თვისება, რომელმაც ჩვენი დაცემული ვინაობის აღდგენას მკურნავი მალამო უნდა დასდოს.

ილია ჭავჭავაძის ფილოსოფიურ კონცეფციაში ზნეობის პრობლემა ერთ-ერთი უდიდესი და ურთულესია. იგი არ ამოიწურება იმით, რაზედაც ჩვენ ახლა მივუთითეთ. მაგრამ მისი სრული მნიშვნელობის გაგებისათვის საჭიროა ჯერ ზოგიერთი სხვა საკითხი გაირკვეს.

6

ილია ჭავჭავაძის აზრით, ჩვენი დაცემული ვინაობის აღსადგენად არ არის საკმარისი იმ ადამიანთა კრებული, რომელიც ზევით დავასახიათეთ. ისტორია გვაჩვენებს, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში დიდი ღირებულების შემქმნელი მუდამ დიდი ადამიანი იყო, რომელიც მარტო შრომით არ გამოიყენება, თუნდაც ეს შრომა საზოგადო საქმეთა ბრწყინვალე ღვაწლით იყოს შემკული. უფრო მეტი: ილიას აზრით, „დიდბუნებოვანი“, „გულთასრული“, „დიდხასიათის“, „სულით ახოვანი“, „მძლედ-მობურთალი“ ადამიანი უნდა იყო, რომ დიდი ღვაწლი შეგეძლოს.

ეს ეპითეტები (დიდ-ბუნებოვანი, გულთასრული, დიდ-ხასიათის, სულით ახოვანი, მძლედ-მობურთალი) კარგად ახასიათებენ იმ იდეალური ადამიანის სულიერ თვისებებს, რომელსაც ილია ჭავჭავაძე ეტრფოდა:

„ბაზალეთის ტბა“ ქართული პატრიოტული ლირიკის ეს შედევრი, ამ ტრფობის პოეტური მხილვება. „სახელოვანი ვაჟკაცი“ რომელზედაც ლაპარაკობს ეს ლექსი, სწორედ ეს დიდბუნებოვანი, გულთასრული, სულით ახოვანი და მძლედ მობურთალი ადამიანია.

იქნებ აკვანში ის ყრმა წევს
ვისიც არ ითქმის სახელი,
ვისაც დღე-და-ღამ ნატრულობს
ჩუმის ნატვრითა ქართველი?
თუ ესე არის, ნეტა მას
ვაჟკაცსა სახელოვანსა,
ვისაცა ხელი პირველად
დასწვდება იმა აკვანსა!
თუ ესე არის, ნეტა მას
დედასა სახელდებულსა,
ვინც იმ ყრმას პირველ მიაწვდის
თვის ძუძუს, მაღლით ცხებულსა.

ილია ჭავჭავაძე იყო ძლიერი პიროვნების მსურველი თაყვანისმცემელი. არ თუ ჩვენში, უცხოეთის მწერლობაშიაც იმეათათა ისეთი მოფიქრებული და ლოგიკურად დასრულებული აზრი ძლიერი ადამიანის ფსიქიკურ ბუნებაზე და იმ საზოგადოებრივ როლზე, რომელიც ეკისრება მას ცხოვრების გარდაქმნისა თუ მოწესრიგების საქმეში, როგორც ილიას მოეპოვება.

ენახოთ, რა თვისებებით არის აღჭურვილი ეს ძლიერი პიროვნება.

ისტორიის ღერძის ტრიალი, ილიას აზრით, ჩვეულებრივ ადამიანებს კი არა აქვთ დაკისრებული, არამედ ძლიერ პიროვნებებს, რომელნიც წინ მიუძღვიან თაობებს, ჟამთა ბრუნვას წარმართავენ, კულტურის საუნჯეებს ჰქმნიან.

„მძლედ მობურთალნი ქვეყნიერების მოედანზე, — ამბობს ილია, — მარტო დიდ-ხასიათის კაცნი არიან. ქვეყნის ღერძს მარტო ის ატრიალებს, ვისაც მოჰმადლებია გულთა-სრულობა, დიდ-ხასიათობა, იმისდა მიუხედავად ტრიალი ემარჯვათ თუ ემარცხათ. ყოველივე დიდებული საქმე, რითაც კი კაცობრიობა ჰქადაღლობს და თავს იწონებს, ქმნილია ხასიათიან კაცთა მიერ და არა ვისმე სხვისაგან. ამიტომაც ხასიათიან კაცის წინაშე ყველა უნებლიეთ თავს ისრის მოწინაშეობით და სასოებით“ (VII,107).

ასლავე უნდა აღინიშნოს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება.

ილია ჭავჭავაძის აზრის თავისებურება ის არის, რომ „გულთასრული“, „მძლედ მობურთალი“, „სულით ახოვანი“ ადამიანი როდი ეპირისპირება ხალხს, რომელიც, მისი ღრმა რწმენით, სახელმწიფოს ნამდვილ ძალ-ღონეს შეადგენს.

გავიხსენოთ ის ცნობილი ბარათი, რომელიც ილიამ დ.ერისთავს გაუგზავნა. იქ წერია: „ეგ ოხერი ჩენი ის-ტორია... მარტო ომების და მეფეების ისტორიაა. ერი არსადა ჩანს. მე კი ასეთი აგებულების ადამიანი ვარ, რომ მეფეების და ომების სახე არ მიზიდავს ხოლმე. საქმე ხალხია და ხალხი კი ჩვენს ისტორიაში არა ჩანს. ეწუხვარ და ვდრტუნავ და განკითხვა არსი არი“ (I,371; დაყოფა ჩემია; გ.ნ.).

ეს აზრი გამოთქვა ილიამ ერთ პუბლიცისტურ წერილშიაც:

„...ჩვენის შიდა-ცხოვრების ისტორია ჯერ ფარდა-აუხდელია და უცნობი ჩვენგან. ჩენი „ქართლის ცხოვრება“ ხალხის ისტორია კი არ არის, მეფეთა ისტორიაა, და ხალხი კი, როგორც მოქმედი პირი ისტორიისა, ჩრდილშია მიყენებული. თითქო ხალხის ისტორიის შესამეცნებლად საკმაოა კაცმა იცოდეს მეფეთა ისტორია“ (V, 201, დაყოფა ჩემია,გ.ნ.).

ხომ არ არის აქ წინააღმდეგობა? ვინაა, ბოლოს და ბოლოს, ისტორიის ღერძის მატარებელი – ხალხი, ქვეყნის ეს ნამდვილი ძალ-ღონე, თუ „მძლვედ მობურთაღნი ქვეყნიერობის მოედანზედ?“ არა, აქ არავითარი წინააღმდეგობა არ არის. ილიას ხალხი და ძლიერი პიროვნება რუსი ხალხსონების „ბრბო“ და „გმირი“ როდია. ილიას აზრის თავისებურება ის არის, რომ ისტორიას ჰქმნის ხალხი, რომელსაც „მძლვედ მობურთაღი“ ადამიანები ხელმძღვანელობენ. ილიას ღრმა რწმენით წინგამძღოლი პირების გარეშე ხალხი დაემსგავსება უსინათლოს, რომელიც მარტოსელა გზას ვერ გაიკვლევს.

ილია ჭავჭავაძის ერთ შესანიშნავ წერილში, დიმიტრი ყიფიანისადმი მიძღვნილ ნეკროლოგში, ჩვენ ვიპოვით გულთასრული ადამიანის პორტრეტს, რომელშიაც ნათლად არის აღნიშნული ყველა ეს მიმზიდველი თვისება:

„...რით აიხსნება იგი საიდუმლოება, რომ ჩენი სული და გული ჰყენესი და იხუთება დიმიტრი ყიფიანის დაკარგვის გამო?

„მით რომ იგი იყო კაცი, რომელსაც გულში ჩაჭდუელი ჰქონდა რომ -
უნებურს გემოს სჯობია
ნებითა უგუქებანი.

„იგი იყო კაცი, რომელსაც სიყმაწვილის დღიდანვე ბოლოს ჟამამდე სამართალი მიუძღვოდა თუქვა -

ჩემი ნაფი ნაღვლის ზღვასა
შევაცურე სარგებელად,
ან დაფინთქმი, ან მარგალიტს
ამოვიღებ, ვიგდებ ხელად.

„იგი იყო კაცი, რომელიც, როცა ბედნიერი იყო, ვერც ბედნიერებად წაიცდინა, ვერც უბედურებამ დაიტყვევა, რადგანაც იცოდა, რომ

ბრძენი არც იშვებს ფრიადა,
არც დია შეწუხდებისა.

„იგი იყო კაცი, რომელსაც რჯულად ჰქონდა შეთვისებული რომ -

სჯობს სოვლასაკე სიმართლით,
ცრუს დიდსა გამდიდრებასა.

„იგი იყო კაცი, რომელსაც ცხოვრების საგზლად ერთი საქირანახულო
მცნება ჰქონდა:

სჯობს ტყუილით ქვე-ყოფნასა
ზე სიმართლით ავიზარგო“.

„ერთმა ჩვენმა მეგობარმა გვითხრა: „იგი იყო კაცი, რომელიც თავის-
დღეში არ იტყუდა „პოს“, როცა მისი გული ამბობდა „არას“. ძნელია უკეთესად
გამოთქმა ადამიანის ღირსებისა. დას, დიმიტრი ყოფიანი იყო მართალი კაცი,
იმიტომ, რომ მართალი მარტო ის არის, რომ „პო“ არა სთქვა, როცა გული
„არას“ ამბობს. „მართალიო – ამბობს ერთი ჭკვიანი კაცი (De Livry), – ის კი
არ არის, რომ კაცმა სთქვას, რაც ჭეშმარიტია, არამედ ისა, რასაც ვფიქრობთ და
რაც გულში გვაქვსო.

„ცხადია, რა კაცი იყო დიმიტრი ყოფიანი. იგი იყო კაცი ხასიათისა... ჩვენდა
სამწუხაროდ, ეს დიდი და ძვირფასი სიკეთე მარტო ჩვენს ძვლებს-და მოსდევთ
და აი რას მივტირით, როცა ივინი მოდიან...

„არიან ბევრნი დიდ-ხარისხოვანიცა, მეცნიერნიცა, მოღვაწენიცა, მწერალ-
ნიცა და არ არიან მხოლოდ ხასიათის კაცნი, კაცნი გულთა-სრულნი.

ილია დასკვნის:

„მძლედ მობურთაღნი ქვეყნიერობის მოედანზედ მარტო დიდ-ხასიათის
კაცნი არიან, ქვეყნის ღერძს მარტო ის ატრიალებს, ვისაც მიჰმადლებია გულთა-
სრულობა, დიდ-ხასიათობა“ (VII, 105-107).

ეს ვრცელი ამონაწერი თვალწინ გვიშლის გულთასრული ადამიანის ხასი-
ათს. სულის სიმშვიდე, ნებისყოფის სიმტკიცე, ბრძოლისუნარიანობა, მაღალი
ზნეობა, პატრიოტიზმი, საზოგადო საქმის სიყვარული და მისთვის თავგანწირვა
– აი გულთასრული ადამიანის მთავარი თვისებები. როგორც ხედავთ, აქ
დახატულია სახე, რომელიც, ილია ჭავჭავაძის აზრით, მისაბადი ნიშნში და ნორ-
მაა ყოველი ადამიანისათვის.

თუ ჩვეულებრივ, ტაბიურ ადამიანს შევადარებთ გულთა-სრული კაცის
პორტრეტს, დავრწმუნდებით, რომ უკანასკნელი აღმატებულია პირველზე არა
მარტო ფსიქოლოგიური განცდების სიღრმით და ინტენსივობით, არამედ, რაც
მთავარია, ხასიათის საესეობით და შინაგანი ჰარმონიულობით.

ორიოდე სიტყვა ამ უკანასკნელი თვისების გამო.

გულთასრული ადამიანი შინაგანად ჰარმონიული არსებაა. ეს ანიჭებს მას
სულის სიმტკიცეს და სიმშვიდეს, ჭეშმარიტი სიბრძნის ამ ორ აუცილებელ
თვისებას, რომელიც ცნობილი იყო ფსიქოლოგიური აზროვნებისათვის უძველესი
ეპოქებიდან და ქართულ მწერლობაში პირველად მშენიერი პოეტური ფორმით
არის გამოთქმული „ვეფხისტყაოსანში“.

ანუ არის ბრძენი ვინმე, მაღალი და მაღლად მხედი.

არცა ლხინი ლხინად უჩანს, არცა ჭირი ზედა-ზედი;

ვით ზღაპარი, ასე ესმის უბედობა, თუნდა ბედი;

სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს, გონება უც ვითა ტრედი“.

ილია ჭავჭავაძის შინაგან პარმონიულობას, რა თქმა უნდა, არაფერი აქვს საერთო გოეთესებურ „ოლიმპიურობასთან“, რომელიც ცხოვრებიდან განდგომას და საზოგადოებრივ ძალთა ჭიდილში მონაწილეობაზე ხელის აღებას ნიშნავს. გაიხსენეთ „მგზავრის წერილები“, სადაც ილიამ მკაცრად დაძგომო გოეთეს ოლიმპიურობა. „დიდებული რამ არის ეგ მყინვარი... წერს პოეტი, – დიდებულია, მყუდრო და მშვიდობიანი. დანახვა მისი მაკვირვებს და არ მალულვებს, მაციებს და არ მათბობს... მყინვარი მთელის თავისი დიდებულებით საკვირველია და არა შესაყვარებელი. აბა რათ მინდა მისი დიდება? ქვეყნის ყაყანი, ქვეყნის ქარიშხალი, ქროლვა, ქვეყნის აე-კარგი მის მაღალ შუბლზედ ერთ ძარღვსაც არ აატოკებს. ძირი თუმცა დედაშიწაზედ უდგია, თავი კი ცას მიუბჯენია, განზე გამდაგარა, მიუკარებელია... დალოცა ღმერთმა ისევ თავზედ ხელაღებული, გიჟი, გადარეული, შეუპოვარი და დაუმონავი მღვრიე თერგი. მყინვარი დიდ გოეთეს მაგონებს და თერგი კი მრისხანე და შეუპოვარ ბაირონსა“.

სულის სიმშვიდე, შინაგანი პარმონიულობა იმისათვის კი არ არის საჭირო, რომ ცხოვრების სიავეარგე არ მიეკაროს კაცს, არამედ იმისათვის, რომ მრისხანე და შეუპოვარი, პირდაპირი და უკანასკნელი ბრძოლა შეეძლოს მას. სულით ახოვანი, გულთასრული ადამიანი ვერც წარმატებამ უნდა აიყოლიოს ან მოადუნოს, ვერც ჭირმა გასტეხოს, ილიას სიტყვით რომ ვთქვათ „ვერც ბედნიერებამ წაიცდინოს, ვერც უბედურებამ დაიტყვევოს“.

ბრძენი არც იშვებს ფრიადა

არც დია შეწუხდებისა.

დავუბრუნდეთ ისევ გულთასრული ადამიანის ზემომოტანილ პორტრეტს.

თუ კარგად ჩაუეკვირდებით მის ნაკეთებს და საღებავებს, უეჭველად შევნიშნავთ, რომ ისინი გვიხატავენ ადამიანს მაღალი ეთიკური ნორმების თვალსაზრისით; ადამიანის სხვა ღირსებანი გადატანილია უკანა პლანზე, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, წარმოდგენილი არიან როგორც მორალური ღირსებით გაპირობებული მოვლენები. ილია ჭავჭავაძის აზრით, დიდი ზნეობის გარეშე შეუძლებლად უნდა მივიჩნიოთ რაიმე დიდი საზოგადოებრივი საქმიანობა, მით უმეტეს ერის სამსახური, რომელიც ადამიანისაგან მოითხოვს თავგანწირვას, უნაგარობას, მიუდგომლობას, პირდაპირობას, პრინციპულობას, ერთი სიტყვით, მაღალ მორალურ თვისებებს.

არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ილია ჭავჭავაძეს. სულით ახოვანი ადამიანის შინაგანი თვისებები ზნეობრივი მოვალეობის მხით არიან გაშუქებული. აქ ისეთივე სურათია, როგორიც პლატონის იდეათა სამყაროში, სადაც სათნოებას ყველაფერი მოუცავს. ადამიანის ყოველ საზოგადოებრივ ღვაწლს, რა სფეროშიც უნდა იყოს იგი გაღებული, იქნება ეს გონებრივი წარმატება თუ პოლიტიკური

მოღვაწეობა, უსათუოდ დიდი მორალური ძალა წარმართავს. უამისოდ პიროვნული ვერც გადაიქცევა საზოგადოებრივად.

წარმოიდგინოთ უზნეო ადამიანი საზოგადოებრივ პოსტზე. როგორ უნდა შესძლოს საზოგადო საქმეების მართვა ისეთმა კაცმა, რომელსაც არ გააჩნია სწორედ ის, რაც ადამიანს ანიჭებს პიროვნულიდან საზოგადოებრივ შეგნებამდე ამალღების საშუალებას, ე.ი. ზნეობა. ის არ შეიძლება იყოს მიუდგომელი, პირუთენელი, პირდაპირი, პრინციპული, მისთვის დახშული იქნება ყველაფერი ის, რაც ოდნავ მაინც სცილდება მისი ვიწრო და ჭუჭყიანი პიროვნების ფარგლებს. არაფერი არ შეედრება იმ სისაძაგლეს, რომელსაც ჩაიდენს ასეთი კაცუნა ქვეყნისა და ხალხის საზიანოდ.

აქ ერთი საყურადღებო მომენტი უნდა აღინიშნოს.

ილია ერთიმეორისაგან განასხვავებს კაცსა და ადამიანს. მან სამწერლო ენაში შემოიტანა და დააკანონა სიტყვა კაცის მორალური ინტერპრეტაცია, რომელიც გაბატონებულია ხალხურ მეტყველებაში. აქედან აბსტრაქტული ფორმა „კაცურ-კაცობა“ და ნაზმნარი სახელი „განკაცება“ რომელიც ადამიანის მორალურ გაკეთილშობილებას აღნიშნავს.

ამ ცნებათა განსხვავების საფუძველზე გასაგები ხდება „კაცია-ადამიანის“ აზრი. ყურადღება უნდა მიექცეოდეს იმ გარემოებას, რომ ამ ლექსიკურ ნეოლოგიზმს ბოლოში უზის კითხვისა და განცვიფრების ნიშნები (?!). მაშასადამე, ილია ერთი მხრივ, გვეკითხება: შეიძლება თუ არა კაცი ეწოდოს იმ ადამიანს, რომლის პორტრეტიც წარმოდგენილია მოთხრობაში, მეორე მხრივ კი იგი განცვიფრებას გამოისთქვამს: ნუთუ შეიძლება ვინმეს ეს ცხოველი კაცად მოიწვეოსო.

ყველაფერი ის, რაზედაც ვილაპარაკეთ ზევით, გვაიძულებს ილია ჭაჭჭავაძის მორალური მსოფლმხედველობა ასეთი სახით გამოეთქვათ: ადამიანი ჯერ კაცი უნდა იყოს და მერე – მეცნიერი, მოაზროვნე, საზოგადო მოღვაწე... „განკაცება“ – აი ცალკე ადამიანისა და ერთობ მთელი საზოგადოების მთავარი მისწრაფება.

7

როგორ უნდა აღიზარდოს ადამიანში ეს მორალური თვისებები?

ადამიანთა ძალ-ღონის მეტ-ნაკლებობა ბიოლოგიურ ფაქტს წარმოადგენს. მაშასადამე „სულის ახოვნება“, „გულთასრულობა“ მხოლოდ ერთეულებს აქვთ მომადლებული. „გულნამცეკობიდან“ „გულთასრულობამდე“ გრძელი კოდეა გადგმული. ადამიანები სხვადასხვა საფეხურებზე დგანან თავისი ფსიქოფიზიოლოგიური უნარის მიხედვით. მაგრამ ყოველი ადამიანი ემორჩილება გაწვრთნას და აღზრდას. ამიტომ იგი არ შეიძლება ჩაეთვალოს ბიოლოგიური ფატალიზმის ტყვედ. მხოლოდ სწულსა და არაგონიერს მიეტყვება უძრავობა. ადამიანის მიწრაფება გულთასრულობისაკენ სავსებით ნორმალურ ფაქტს წარმოადგენს, თუმცა ისიც ცხადია, რომ მისი განხორციელების შესაძლებლობას მაინც გარკვეული საზღვარი აქვს დადებული.

გულთასრულ, სულით ახოვან ადამიანს მაღალი თვითცნობიერება ახასიათებს. მას საკუთარი აზრის, გრძნობის და საქციელის განსჯა უნდა შეეძლოს ისე, თითქოს მის წინაშე სხვა ადამიანი იდგეს და იგი მას პიროვნულ მსჯავრსა სდებდეს.

„უფროს-ერთი ადამიანი, — ამბობს ილია, — ისე გაივლის ხოლმე სიცოცხლეს, რომ ერთხელაც არ ჩაახედებს თავის თვალს გულში იმის გამოსარკვევად თუ, რისთვის ვიყავ, რისთვისა ვარ და რა გამიკეთებიაო. ასე მიდის და იღვევ ცხოვრება ათასისა და ათი-ათასისა. მარტო ათასში ერთი თუ იქნება, რომ ამ ხვედრს არ ექვემდებარებოდეს და თავისი-თავი განსაკუთრებულად თავის თავისავე წინაშე დაეყენებინოს ანუ, როგორც რუსთაველი იტყოდა, გაე-თავისწინებინოს“ (VII, 112; დაყოფა ჩემია, - გ.ნ.).

ეს მშვენიერი სიტყვა — გათავისწინება ზედმიწევნით გამოხატავს ილიას აზრს თავისი თავის „განკითხვის“ შესახებ.

ძნელია ადამიანმა თავის თავს პირუთენელი მსჯავრი დასდოს. „ძველნი ფილოსოფოსნი ამტკიცებენ და ახალნიც ემოწმებიან, რომ ყველაზე ძნელი ადამიანისთვის თავის-თავის ცნობა, თავის-თავის ცოდნა არის“ (VII, 151). დიდი სულიერი ძალ-ღონე უნდა ჰქონდეს ასეთ კაცს „მიტომ რომ იგი ერთსა და იმავე დროს მსაჯულიც უნდა იყოს, მოსარჩლეც, ბრალმდებელიც და ბრალდებულიც“ (VII, 112). მაგრამ „ვისაც ეს ღონე არა აქვს... ის მჩვარია და არა კაციო“ — დაასკვნის ილია.

საგანგებოდ უნდა გაეყვას ხაზი შემდეგ გარემოებას: გათავისწინება, ილიას ფსიქოლოგიური კონცეფციით, მარტოდენ საკუთარ ფსიქოლოგიურ განცდათა ანალიზი როდია. გათავისწინების პროცესი მხოლოდ თვითანალიზს რომ ნიშნავდეს, ჩვენ საქმე გვექნება უნაყოფო რეფლექსიასთან, რომელიც აღუნებს ადამიანის შინაგან ენერჯიას, აქვეითებს მის ფსიქიურ ტონუსს. ზოგიერთის აზრით, ასეთი რეფლექსიის უნუგეშო ტყვე იყო სკეპტიკოსის კლასიკური ლიტერატურული სახე ჰამლეტი, რომელშიაც ა.ვ.შლეველის სიტყვით, გადაჭარბებულმა ინტელექტუალიზმმა ჩააკლა მოქმედების ყოველგვარი უნარი.

რუსთაველისა და ილია ჭავჭავაძისათვის, როგორც ავლინიშეთ, გათავისწინება თავისთავის განკითხვაა, ე.ი. სულის განწმენდის (კათარზისის) ძალაა, „იგი გვწურთნის, გვასწავლის და გვზრდის“. ვისაც არ შეუძლია თავისი ავკარგი ასწონ-დასწონოს, დასაგმობი დაკგმოს და თავიდან მოიცილოს, ის საკუთარი უზნეობისა და შეცდომის ტყვე გამხდარა. „რაკი ადამიანს არ შეუძლიან, — ამბობს ილია, — კაცთა კრებულის გარეთ იცხოვროს ცალკედ და მიუყარებლად, რაკი ერთმანეთობა ბედისწერასავით თვითეულს ჩვენგანს - გვინდა და თუ არა - სხვის გამკითხველადა ჰხდის და უამისოდ კაცი კაცს ვერ შეხვდება, ვერ შეეყრება; ვერ გაყრება, აქედან ცხადია — რა დიდ-ძალი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს გრძნობას განკითხვისას კაცთა საზოგადოების არსებობისათვის. ხოლო ისიც

ცხადია, რომ ვერ-გამკითხველი თავისთავისა სხვის განკითხვასაც ვერ შესძლებს და სწორედ აქ არის სათავე ყოველის უბედურებისა“ (VII, 114-115).

გათავისწინება, როგორც ჩანს, სულის აქტორი ძალა ყოფილა, მამასადადმე იგი ვოლუნტარისტული ფსიქოლოგიის ცნებად უნდა ჩაითვალოს.

ადამიანის აღზრდა გაპარობებულია ორი ფაქტორის ზემოქმედებით. ერთია ობიექტური – სკოლა, ოჯახი, საზოგადოება, მეორეა სუბიექტური, ე.ი. ის შინაგანი მიდრეკილება ინტელექტუალური და მორალური სრულქმნილებისადმი, რომელსაც საფუძვლად ილია ჭავჭავაძის „გათავისწინება“ უდევს. ობიექტური ფაქტორის წარმატება მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული სუბიექტურ ფაქტორზე. რამდენადაც ძლიერია ადამიანში თვითაღზრდის ძალა, იმდენად კეთილნაყოფიერია სკოლის, ოჯახისა და საზოგადოების აღმზრდელითი ზემოქმედება და პირიქით.

ადამიანი, რომელსაც თანდაყოლილი აქვს გათავისწინების უნარი, სულის განწმენდას და ამბლებს ეს უმძლავრესი ინსტრუმენტი, ადვილად მოიპოვებს გულთასრული ადამიანისათვის დამახასიათებელ სულიერ თვისებებს.

განკაცება, რომელზედაც ვილაპარაკობდით ზეით, როდი ქება მხოლოდ ბუნებისაგან უხვად დაჯილდოებულ ადამიანს. ზნეობრივი აღზრდა ისეთივე საყოველთაო საჭიროებაა, როგორც გონებრივი აღზრდა.

თუ უპირატესობაზე ვილაპარაკებთ, გონებრივად განვითარებული, მაგრამ ზნეობრივად ჩამორჩენილი საზოგადოება უფრო მიუღებელია ილია ჭავჭავაძისათვის, ვიდრე პირიქით. მაგრამ თუ იდეალზე ვილაპარაკებთ, მაშინ ილია ჭავჭავაძე გვეტყვის, რომ საზოგადოების წინსვლა და ერის მომავალი იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორი წარმატება აქვს ორივეს ერთად. „უწინდელს ჩვენს გაწვრთნას – ამბობს ილია – ცოდნა აკლდა და ქლანდელს ჩვენს ცოდნას ხასიათის და თვისებების გაწვრთნა აკლია. თქმა არ უნდა, რომ უკეთესი არა იქნებოდა-რა, რომ ხასიათის გაწვრთნას ცოდნა ჰქონდეს და ცოდნას ხასიათის გაწვრთნა. იდეალი ადამიანის აღზრდისა ამ ორი საუნჯის ერთად შესწავა“ (VII, 150-151).

სამწუხაროდ, საზოგადოებრივი ცხოვრება ისეა მოწყობილი, რომ გონებრივ წარმატებას უფრო მეტი ყურადღება ექცევა, ვიდრე ადამიანის ზნეობრივ გაჯანსაღებას. ჩვენ ვიცით, მოწინავე ინტელიგენციის როგორი შემოთება გამოიწვია ინტელექტისა და მორალის ამ საშინელმა დისპროპორციამ, რომელზედაც პირველად ჟან-ჟაკ რუსომ მიუთითა. კაცობრიობის საუბედუროდ მეცხრამეტე საუკუნე ნაკლებ ამორალური არ ყოფილა მეთვრამეტესთან შედარებით.

გონებისა და ზნეობის ეს გათიშვა ილია ჭავჭავაძის მორალურ განსჯას მღელვარებისა და მრისხანების კილოს აძლევს. რაც უფრო იზრდება ეს გათიშვა, მით უფრო დაუნდობელი ხდება მისი მსჯავრი ადამიანის მიმართ, მით უფრო მძლედ გაისმის მისი მოწოდება: იყავი კაცი!

„ერს, რომელსაც დღევრძელობა და მერმისი სურს, — წერდა იგი 1887 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „საზოგადოება და ზნეობა“, — ერთი ფიქრი უნდა ჰქონდეს: სათნოება დარგოს და ახაროს თავის გულში, თავის ოჯახში. ამისათვის საჭიროა ზნეობის ამაღლება და გაწმენდა. ამაზედ უნდა მიექცეს მთელი ღონე ერის გულშემატკივარის კაცისა. იგი დედა თუ მამა, რომელიც თვისის შვილისათვის მზრუნველობას იმაზედ არ მიაქცევს, რომ კაცური კაცი გამოვიდეს, იგი ჭიაა, რომელიც თავის ერს მერმისის ძირს უთხრის და უღრღნის დღემოდამ...“ (VIII,364).

მაშინ, როცა ილია ჭავჭავაძე მოღვაწეობდა, ერის ზნეობრივი გაჯანსაღების საკითხს სრულად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული ეროვნული ინტერესების თვალსაზრისით. ჩვენ ზევით არა ერთგზის მოგვეცა შესაძლებლობა გვეჩვენებინა, რომ ილია ჭავჭავაძე საქართველოს მომავლის საკითხს მჭიდროდ უკავშირებდა ერის ზნეობრივი ამაღლების აუცილებლობას. იქაც კი, სადაც მწერალს თავისი მსჯელობა ზოგად ფილოსოფიურ კატეგორიებში გადაჰყავს, მუდამ იგულისხმება „ქართლის ბედი“ და მისი მომავლის გარკვეული ამოცანები.

მაგრამ ზნეობის დიდი საკითხი მარტო ამით არ ამოიწურება. ადამიანის და ერთობ მთელი საზოგადოების განკაცება, ილია ჭავჭავაძის აზრით, მოაწესრიგებს არა მარტო საქართველოს ეროვნულ საკითხს, არამედ მასში მარხია სოციალური პრობლემების გადაწყვეტის გასაღებიც.

საჭიროა ორიოდე სიტყვა ითქვას ამ საკითხის გამოც.

როგორც ვიცით, ილია ჭავჭავაძის „ბორგვისა და დრტინვის“ ერთერთი მთავარი მიზეზი იყო სოციალური ცხოვრების მოუქსარიგებლობა, სოციალური ბოროტება. იგი ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ კაცობრიობა ამ ტკივილს ოდესმე მალამოს დასდებდა. მეტიც: მან ისიც კი იწინასწამეტყველა, რომ ეს დიდი საქმე მეცხრამეტე საუკუნემ მეოცეს უანდერძა: რაც მე ვერ შევძელ, ის შენ უსათუოდ უნდა შესძლო (VI,8).

მაგრამ რა ძალ-ღონე უნდა იხმაროს კაცობრიობამ სოციალური ბოროტების აღმოსაფხვრელად?

ილიას გულწრფელად სწამდა, რომ ეს ძალ-ღონე მხოლოდ ადამიანის და ერთობ მთელი საზოგადოების განკაცებას შესწევდა. სათნოება — აი რა ჰქმნის ჯანსაღ საზოგადოებრივ ორგანიზმს. „კაცთა საზოგადოება თავისი სიმკვიდრისა, შეურყველობისა და არსებობისათვის ყოველ ცალკე ადამიანისაგან ითხოვს იმოდენა სათნოებას, რომ ნაკლები შეუძლებელია კაცთა კრებულად ცხოვრებისათვის. „მამასადამე საჭიროა ავიყვანოთ ადამიანი ამ შეგნებამდე, ჩაუწეროთ მას სიმართლის და ზნეობრივი მოვალეობის გრძნობა, დაუზარელი თანაზიარობისა და საყოველთაო ტვირთის ზიდვის ბუნებრივი მოთხოვნილება; ვასწავლოთ, რომ „ბოროტის უქონლობა კი არ იზიდავს, კი არ გამსჭვალავს ადამიანის გულს, არამედ ქმნა მადლისა... ჭეშმარიტი კაცობა არ-ქონა ცოდვისა კი არ არის, არამედ ქონაა მადლისა. კაცურის-კაცობის ნიშანი minimum-ი სათნოება

კი არ არის, რომელიც არ-ცოდვის საზღვარია, არამედ maximum-ი, რომელიც მადლის სამფლობელოა და საუფლისწულო“ (VII, 109-110).

ადამიანის პირადი ღირებაც და მისი საზოგადოებრივი წონაც, ილიას აზრით, იმით განიზომება, რამდენად ამცირებს იგი თავისი საქციელით დისტანციას მადლსა და ინდიფერენტულ განწყობილებას შორის: „დიდ-ბუნებოვნობა კაცისა, – წერს იგი, – იმოდენად მალალხარისხოვანია, რამდენადაც არ-ცოდვის საზღვარი უკან შორს დაუდგია და „მადლის“ საზღვარს მიახლოებია“ (VII, 110).

იგივე უნდა ითქვას ერთობ მთელი საზოგადოების შესახებაც. მისი ღირსება და წარმატებაც „მადლის“ საზღვართან მიახლოებით განისაზღვრება.

ილიას აზრით, „განკაცება“ ერთადერთი გზაა სოციალური ტკივილის განსაკურნავად. ამ აზრს იცავდა იგი მთელი თავისი სამწერლო მოღვაწეობის განმავლობაში. პირველად თავისი მწყობრი სახით იგი წარმოდგენილია „გლახის ნაამბობში“, მერე კი მხატვრულ ნაწარმოებებს მიემატა მოაზროვნისა და პუბლიცისტის სიტყვა. თუ ამ თვალსაზრისით ჩაუვყვირდებით მის მთელ სამწერლო პრაქტიკას და ამასთან ერთად ქრონოლოგიურ ქარგასაც გავითვალისწინებთ, დავრწმუნდებით, რომ ილია ჭავჭავაძის სოციალურ ფილოსოფიას თავიდანვე განსაკვიფრებელი სიმწყობრე ახასიათებდა და მის განვითარებაში სიკვდილამდე მას არაერთარი პრინციპული კორექტივი არ შეუტანია.

დასასრულ კიდევ ერთი საკითხი: საიდან მოელოდა ილია გულთასრული, ახოვანი სულის ადამიანს? ჩვენი საზოგადოების რომელი ფენიდან უნდა მოსულიყო ეს ჯანსაღი კაცი?

საზოგადოების მალალ ფენებზე ილია უიმედოდ გულგატეხილი იყო, თავადაზნაურობა გულნამცეცა ადამიანების კრებულად გადაიქცა; ერის ნამდვილი ძალდონე ჩვენი გლეხკაცობაა, ახალი ადამიანიც აქედან უნდა მოვიდეს:

„ჩვენ რაცა ვართ, გაკეთებულნი ვართ, ისინი კი შექმნილნი. ჩვენ დაბლანდულნი ვართ, ისინი კი გვირისტით შეკერილნი, იმ გვირისტით, რომელიც მარტო ბუნებამ იცის და ბუნება – ხომ იცი – რა ოსტატია. ისინი ჩაკირულნი არიან, ჩვენ ღონდლონი, ღუნენი“.

ახოვანი სულის ადამიანმა თავისი ცოცხალი სახე ჰპოვა „ოთარაანთ ქვრივში“.

აბა დააკვირდით ამ შესანიშნავ დედაკაცს. როგორ გაცოცხლებულა მასში ილიას ადამიანი, და ბოლოს – როგორ დამსგავსებია იგი თავის შუქმწეულს – მუდამ პირში მთქმელს, მოურიდებელს, ღუნენადაც გამრჯეს, მალალი ზნეობის – კაცურ-კაცობის მიძიებელს.

ეს იდეალი გულთასრული ადამიანისა ილიამ თავისი პიროვნებიდან გადმოსწერა.

„მნათობი“ №5, 1937.

„მნათობი“ №10, 1957.

მეცხრამეტე საუკუნის ქართველ მოღვაწეთა შორის მხოლოდ ილია ჭავჭავაძეს ახასიათებს განსაცვიფრებელი უნივერსალობა აზრისა და მოქმედების სფეროში. არ დარჩენილა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების არც ერთი საკითხი და საქმე, რომ ილიას ანგარიშგასაწვეი სიტყვა არ ეთქვა.

ავილოთ თუნდაც ქართული მუსიკის საკითხი, ილია არ იყო მუსიკის მცოდნე, მაგრამ როდესაც საქმემ მოითხოვა, მან ამ საკითხზედაც გამოსთქვა თავისი მოფიქრებული აზრი, რომელმაც დიდი ყურადღება მიიპყრო მაშინვე თავისი სიახლით.

ილიას მეგობართა მოგონებამ შეგვინახა ერთი შეხედვით თითქოს საოცარი ამბავი: ილია სრულიად მოკლებული ყოფილა მუსიკალურ სმენას. თურმე გუნდსაც ვერ ააყოლებდა ხოლმე ხმას, უთუოდ დისონანსს შეიტანდა სიმღერაში. მიუხედავად ამისა, გატაცებით უყვარდა ქართული ხალხური სიმღერები, რომლებსაც მუდამ დიდი ხალისით და სიამოვნებით ისმენდა. აი რა შესანიშნავი სტრიქონები უძღვნა ილიამ ჩვენს „ურმულს“:

მხოლოდ კი ერთგან ურემი მძიმე
მიჭრიალებდა, გზას აღვიძებდა,
და ნალვლიანად მასზე მეურმე
მწუხარს სიმღერას დაჰლულუნებდა,
ლულუნი იგი ჩამრჩენია გულს,
მწუხარე არის ვით გლოვის ზარი,
მაგრამ თუ ნალველს მოჰბერს დაჩაგრულს,
უკუ ჰყრის კიდევც, ვით ღრუბელს ქარი.

ილიას ლექსთა შესანიშნავი რიტმი პოეტის შინაგან მუსიკალურ გზნებასა და გემოვნებას ამჟღავნებს. მაგრამ ხალხურ სიმღერებში ილიას იტაცებდა არა მარტო ჰანგი, არამედ ის დაუშრეტელი ნაკადი ვაკეაცობისა, ტრფიალებისა, ლხინისა და მწუხარებისა, რაც ამ ჰანგში ჩაუქსოვია ხალხს. ყოველივე ხალხური ილიასთვის სათაყვანებელი იყო.

რამ გამოიწვია ილია ჭავჭავაძის სტატიები ქართულ ხალხურ მუსიკაზე, რომლებიც დაიბეჭდა „ივერიაში“ 1886 წელს?

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ქართული მუსიკის ბედი არავის აინტერესებდა. საქართველოში შემთხვევით ჩამოსულ მოგზაურ ჟურნალისტებს ყოვლად უმართებულო და ზოგჯერ აგდებული აზრი აქვთ გამოთქმული ჩვენს ხალხურ სიმღერებზე. მაგალითად 1836 წელს „Обозрения российских владении за Кавказом“ ასე მსჯელობდა: „აქაური სიმღერა და მუსიკა სტანეავს ევროპელი არტისტის ყურს. ქართველებს თურქული დაფდაფის ბრახუნნი თუ მოეწონებათ, თორემ უნაზესი ინსტრუმენტების ჰანგები ვერ მიიპყრობენ ამ აზიელების

ყურადღებასო. რაც შეეხება საეკლესიო გალობას, ეს ხომ რუსული გალობის გავლენით არის შექმნილი”.

1850 წელს „კავკაზში“ დაიბეჭდა იველასოვის შესანიშნავი სტატიები „О народных песнях и певцах Грузии“. ამის შემდეგ მთელი ათი წლის განმავლობაში ისევ მყუდროება გამეფდა ჩვენს პრესაში. სამოციანი წლებიდან ქართული ხალხური მუსიკის საკითხი ხელახლა დააყენა ალ. ორბელიანმა, რომელმაც პუბლიცისტური ტონი მოიმარჯვა საქმის გასათანად. „რად დავიფიქსეთ ის ჩვენი მამაპაპების კარგი გალობა“ — ჩიოდა იგი. — „...მე კი მინახავს, რომ ჩვენს გალობაზე საამო ცრემლები უბრქვევიათ მშვენიერის თვალებიდან სპეკალს ლოყებზედ“. ალ. ორბელიანი მოუწოდებდა მცოდნე კაცებს გულისხმიერებისაკენ. „ღირსსახსოვრად დარჩება იმისი სახელი მარადის, ვინც აედენსა ხმებსა ერთად შემოქრევს და ნოტებზედ დაწყობს სულერთიანად. ის შეიქმნება ისტორიის პირი საჩენი“ („ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ღიღინი, „ცისკარი“ 1861 წ. ინფარი).

მაგრამ არც იველასოვისა და ალ. ორბელიანის და არც ამათ შემდეგ გამოქვეყნებულ დამარბულის სტატიებს („ცისკარი“ 1864 წ.) არ გამოუწვევია ისეთი გამოხმაურება, რომელსაც საქმიანობა მოჰყვებოდა. მდგომარეობა კი უთუოდ სერიოზული იყო, რადგან ხალხში დარჩენილი მუსიკალური კულტურა თანდათან მივიწყებას ეძლეოდა. მის გადასარჩენად საჭირო იყო ენერგიული პრაქტიკული ზომების მიღება. სიმღერების დაუყონებლივ შეკრება და ნოტებზე გადაღება.

ოთხმოციანი წლებიდან ამ საქმეს ხელი მოჰკიდა ლადო აღნიაშვილმა (1860-1904), რომელმაც სულ სხვანაირად სცადა გაეღვიძებინა ინტერესი ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისადმი. იმაჟამად მთავარი იყო ქართული მუსიკის ესტრადაზე გადატანა. აქ სახალხოდ უნდა გამომზეურებულიყო მისი ღირსებანი. ვიდრე ქართული სიმღერა მხოლოდ დღეობებსა და მამაპაპურ სუფრაზე ჰპოვებდა ასპარეზს, მას არ შეეძლო საზოგადოებრივი აზრის ამოძრავება.

ლადო აღნიაშვილის აზრს ზოგიერთები დიდი მოწონებით შეეგებნენ, მომეტებულნი კი უნიადაგო მეოცნებედ სთვლიდნენ მის ავტორს და დასციროდნენ კიდევ. მაგალითად 1910 წელს ი. კარგარეთელი სწერდა თავის მოგონებაში: როდესაც ამ აზრის მოთავეებმა დახმარებისათვის მიმართეს ერთერთ წარჩინებულ პირს, პირველად მას ეგონა, რომ საქმე გიყებთან ჰქონდა. ნუთუ შეიძლება კაცი სცენაზე გამოვიდეს და ქართული სიმღერები შეასრულოს, ეს ხომ თავის მოჭრა იქნებაო — ცხარობდა იგი.

ლადო აღნიაშვილმა მაინც შეადგინა გუნდი და დიდი მზადების შემდეგ 1886 წლის 15 ნოემბერს ქართული თეატრის დარბაზში მოაწყო ხალხური მუსიკის პირველი კონცერტი.

ეს დღე ისტორიული თარიღია ჩვენი მუსიკის ისტორიაში. კონცერტმა განუზომელი შთაბეჭდილება დასტოვა. ვინ წარმოიდგენდა რომ ქართული სუფრული სიმღერები შეიძლებოდა თქმულიყო უყანწოდ, განათებული რამპის წინა! ამან მთლად გადაარია სკეპტიკოსები.

მეორე და მესამე დღეს „ივერიაში“ დაიბეჭდა ილიას ორი მეთაური, რომლებმაც საბოლოოდ გააფანტეს ყოველგვარი ტყვი და შეურყეველი ბეჭდით განამტკიცეს შექმნილი მდგომარეობა.

ილიას სტატიები მართო რეკენზიების როლს როდი ასრულებენ. უფრო მეტი: სარეკენზიოდ აქ მხოლოდ ორიოდ მტკიცე სიტყვაა ნათქვამი. ამ სტატიებში აღძრულია ქართული მუსიკის ბუნების საკითხი და გადაჭრილია იგი მეთოლოგიური პრინციპების საზით შემდგომი სამეცნიერო კვლევის საწარმოებლად. როგორია ჩვენი ხალხური მუსიკის ბუნება, რა ღისრება ახლავს მას? აი საკითხი. ხოლო თუ აქვს მას თავისთავადი ბუნება, სჩანს იგი ღირსი ყოფილა შესწავლისა და განვითარებისა. ასეთია ილიას მსჯელობის ლოგიკა.

ეს სტატიები ღირსია იმის, რომ გადმოიბეჭდოს მთლიანად რადგან იმდენი საღი და მოფიქრებული აზრია მათში გამოთქმული.

ჩვენ ვიცით, რა დიდად აფასებდა ილია ხალხის ძალასა და ნიჭს საზოგადოებრივი და სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში. „ხალხის ცხოვრება ყოველმხრივ და პარამონიულად უნდა შევისწავლოთ; იმის ყოველგვარი გონებითი ნაწარმოები უნდა შევკრიბოთ“, სწერდა იგი 1887 წელს. ხალხურ პოეზიასთან განუყრელად არის დაკავშირებული ხალხური მუსიკა. ამაზე ამბობდა ილია: „ხმა და სიტყვა ცალ-ცალკე ბევრს შემთხვევაში ულონონი არიან ადამიანის გულის სიღრმეიდამ ამოზიდონ იგი სხვილი და წერილი მარგალიტები, რომლითაც საესეა ადამიანის გული და რომელნიც აიშლებიან ყოველთვის, როცა ან სვედამწუხარება, ან სიხარული შესძრავს ხოლმე ღეთაებურს სიმებს ადამიანის სულიერებისას... ჩვენებური „ზარი“, ეგ გლოვის მუსიკა, პოეზიასთან და-ძმასავით შეთვისებული, იგივე სიმღერაა სვედამწუხარებისა, როგორც მაგალითებრ „მაყრული“ – სიხარულისა და ბედნიერებისა, როგორც „ოორ-პირი“ – ვაჟკაცობისა, მეღვრობისა და მხნეობისა“.

ილია ჭავჭავაძე აღიარებს ცნობილი გერმანელი მოაზროვნის გოტჰოლდ ლესინგის მიერ „ლაოკოონში“ გამოთქმულ ესთეტიკურ პრინციპს: „მუსიკა არის უტყვი პოეზია და პოეზია მეტყველი მუსიკაო“. ცხადია რა დიდი უპირატესობანი უნდა გააჩნდეს, ილიას აზრით, ხალხურ სიმღერას, სადაც სიტყვა და ჰანგი უშუალოდ შედუღებულან ერთ მთლიან პარამონიულ წყობაში.

მუსიკაში ილიას ესთეტიკური პრინციპი უცვლელი რჩება. ხალხური მუსიკის მთელი ძალაც იმაშია სწორედ, რომ იგი სიტყვასთან არის დაკავშირებული. ე.ი. უაღრესად ადამიანურია, აზრიანია.

ამ ზოგადი ესთეტიკური პრინციპის განმარტებას ილიამ დაურთო შესანიშნავი მოსაზრებანი ქართული ხალხური მუსიკის ბუნებაზე.

„ვინც დააკვირდება აზოურს მუსიკასა და შეაფარდებს ევროპისას, იგი ადვილად პგრძნობს, რომ ამ ორთა მუსიკათა შორის ბუნებითი არსებითი სხვადასხვაობა არის. სულ სხვა ძარღვი აქვს ერთსა და სულ სხვა ძარღვი მეორეს, და თუმცა ერთი ისე განკარგებული, შეკეთებული და დახელოვნებული არ არის, როგორც მეორე, მაგრამ არა გვერნია – ერთმა მეორეს ოდესმე სძლიოს და გზა დაათმობინოს. აზიური მუსიკაც ამრიგადვე თავის გზაზედ იდგება და ივლის, როგორც ევროპული თავის გზაზედ მდგარა და უვლია“.

რა ადგილი უკავია ქართულ მუსიკას დასავლეთ ევროპულ და ორიენტალისტურ მუსიკათა შორის? ეს საკითხი, რომელიც პრინციპულად მანც გარკვეულად უნდა ჩაითვალოს დღეს, სრულიად ახალი იყო ილია ჭავჭავაძის დროს და მისი დასმა ილიაზე ადრე არც არავის უცდია. უფრო მეტი: ამ საკითხს ილიამ მეთოდოლოგიურად სწორი პასუხი გასცა. როგორც ცნობილია, ქართული ხალხური მუსიკის სპეციფიკური ბუნება საკმაო ხანს საიდუმლოებას წარმოადგენდა თითქმის ყველა სპეციალისტისათვის. კომპოზიტორ იპოლიტოვიანოვის, არს.კორეშჩენკოს და სხვათა პირველი მეცნიერული გამოკვლევები, რომლებიც 1895-1897 წლებში დაიბეჭდა, არსებითად მცდარ თეორიულ საფუძვლებზეა აგებული. ამ მხრით არამუსიკოსი ილია თავისი გამჭრიახი გონების თვალთ მათზე უფრო წინდახედული აღმოჩნდა. ეს ასეც უნდა მომხდარიყო, რადგან სამეცნიერო კვლევის ნაყოფიერებას მხოლოდ სწორი თვალსაზრისი განსაზღვრავს.

„რომ ქართული სიმღერა და გალობა ევროპოულს არ ჰგავს, ეგ აშკარაა და ამას არავითარი დამტკიცება არ სჭირია...“ აცხადებს ილია.

„...სითამამედ მიგვაჩნია წარმოვსთქვათ ერთი აზრი, რომელიც დიდი ხანია მოსვენებას არ გვაძლევს და რომელზედაც პასუხი ჩვენთვის არავის მოუცია, თუმცა ბერჯეერ და ბერგან ჩამოგვიგდია ამაზედ ლაპარაკი მუსიკის მცოდნე კაცთა შორის. ქართული სიმღერა ხომ ევროპოულს სრულებით არ ჰგავს, ჰგავს კი აზიურსა? ჩვენ აქ სახეში გვაქვს ქართული საერო თუ საეკლესიო, ბანით საგალობელნი და არა მარტოდ სათქმელნი“.

ქართული სიმღერის ბუნება თითქოს უნდა ენათესავებოდეს აზიური მუსიკის ბუნებას, რადგან საქართველოს ისტორია უფრო აზიის კულტურისა და ცივილიზაციის გავლენის ქვეშ იყო. ამ თვალსაზრისით განიხილა ჩვენი მუსიკა კომპოზიტორ იპოლიტოვიანოვმა. ილია ჭავჭავაძემ ჯერ კიდევ ოთხმოციან წლებში განაცხადა: „არ ვიცი თორია ამაზედ რას იტყვის, ხოლო რამდენადაც ეს სხვადასხვაობა გასარჩევია ყურისათვის, იმოდენად მართალი ვიქნებით ვსთქვათ, რომ აზიის არარომლისაზედ ერის სიმღერას არა ჰგავს აქაური ბანით სათქმელი სიმღერა. აქ საკუთარი, თვით-ნაჩენი, თვით-მყოფი სიმღერაა და ამ მხრით მუსიკის მცოდნე კაცთა თვალში სრულს ახალს ამბავს უნდა წარმოადგენდეს მუსიკის ისტორიისა და თეორიისათვის“.

მსოფლიო მუსიკალურ კულტურაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი აქვს ქართულ მუსიკასო — ეს ილიაზე ადრე არაფის განუცხადებია არც ჩვენში არც უცხოეთში. ჩვენ ასლა ვიცით რაოდენ მართალი აღმოჩნდა ილია, რომელიც ამ საკითხის გარკვევაში ეყარებოდა არა სპეციალური სამუსიკო კვლევის მასალას, არამედ თავის პირად დაკვირვებას და ქართველი ხალხის ისტორიისა და კულტურის ღრმა ცოდნას.

თუ ასეთი თვითმყოფი ბუნებისაა ქართული მუსიკა, რაღა უნდა ითქვას იმ ბრიყვთა შესახებ, რომელნიც ჩვენს სიმღერას ყურადღების ღირსადაც არ ხდიანო? გვეკითხება ილია. ნუთუ ჩვენი ხალხური სიმღერები არ უნდა იყოს დაფიქვებისაგან გადარჩენის, შეკრებისა და შესწავლის ღირსი? ლადო აღნიაშვილის საქმეს ილია გულმხურვალედ მიესალმა. „დიდი მადლობა გვმართებს ბ-ნ აღნიაშვილისა, რომელმაც ეს მართლა სახელოვანი საქმე იკისრა, შეჰყარა ხორო, გაგვიმართა ქართული კონცერტი და დაგვატკბო იმ მივიწყებულის ხმებით, რომლითაც მღეროდნენ ჩვენი წინაპარნი და რომელსაც ალტაცებით ისმენდა იმ ღამეს თეატრში შეყრილი საზოგადოება...“

პირველ კონცერტს საკმაო ნაკლიც ახლდა. ილია სწერს: ხალხი „ალტაცებით დაჰხვდა და მიეგება ამ ახალს და სასიამოვნო ამბავს. თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ყველა ქართული ხმები კარგად იყო გადაღებული“. ეს მცირე სამდურავი იქვე შეარბილა ილიამ: „ამისთანა საქმეში თითონ წუნიც კი უნდა კმდუმარებდეს, იმიტომ რომ თითონ საქმე ქველმოქმედებაა თავითთვისითო“.

იმამად მთავარი იყო ქართული ხალხური სიმღერების გამოყვანა დაფიქვებისა და უყურადღებობის წრიდან, მათი შეკრება, ნოტებზე გადაღება და შესწავლა. ილიას სტატიების მიზანიც ეს იყო და უნდა ითქვას მის მუდამ მოფიქრებულსა და ავტორიტეტულ სიტყვას ამ შემთხვევაშიაც საკმაო ენერგია გამოაჩნდა საზოგადოებრივი აზრის ასამოძრავებლად.

კომუნისტი 18/V 1937 წ. №112

გასული საუკუნის მწერალთა შორის აკაკი წერეთელს ერთი უდიდრატესობა ეკუთვნის: მან ყველაზე ძლიერი გავლენა მოახდინა ქართულ მუსიკაზე. ჩვენი რომანტიკოსების, განსაკუთრებით ალექსანდრე ჭავჭავაძისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემდეგ, რომელთა ლექსებს ქართულ სალონებში ბესიკთან და საიათნოვას მუხამბაზებთან ერთად მღეროდნენ, ერთხანს შეწყდა პოეზიის უშუალო ზეგავლენა მუსიკაზე. მისი განახლება აკაკი წერეთლის პოეზიის ერთი უდიდრატესობაა, რომელსაც ამ ვერზე ის სიახლე და თავისებურებაც დაერთო, რომ პოეზიისა და მუსიკის ტრადიციული ალიანსი უფრო ფართო დიაპაზონით დაიწყო და მის განვითარებას დიდი და ნაყოფიერი მომავალი გადაეშალა წინ. რომანტიკოსების წინაშეც აკაკის შემოქმედებას ერთი უდიდრატესობა ჰქონდა. ჩვენი რომანტიზმი კამერული მწერლობა იყო. ამიტომ მისი შთამაგონებელი ძალა არ გაცვილებია კამერული მუსიკის ფარგლებს. რომანტიკოსებმა განაახლეს ქართული ბაიათი, მუხამბაზი და რომანსი. ამაზე უფრო ვრცელი იყო აკაკის გავლენის სფერო. მისი ლექსები გადაიქცნენ არა მარტო ერთმნიშვნელოვან რომანსებად, არამედ პოლიფონიურ ხალხურ სიმღერებადაც, ხოლო ისტორიულმა დრამებმა საფუძველი ჩაუყარეს ქართული ისტორიული ოპერის ეპოქას. უფრო მეტი: აკაკის პოეზიის შთამაგონებელი სული გადმოეცა ჩვენს საუკუნესაც და განსხვავდა ისეთ რთულ სინთეტურ მუსიკალურ ფორმაში, როგორცაა სიმფონია.

მე აქ არ ჩამოვფელი იმ მუსიკალურ ნაწარმოებებს, რომლებიც აკაკის ტექსტებზეა შექმნილი. ბევრი მათგანი პოეტის ლექსებზე ნაკლებ ცნობილი არაა. მათ პანგებს გაიგონებთ ყველგან, ოჯახსა და გარეთ, ლხინსა და მწუხარებაში, შრომასა და ბრძოლაში. აკაკის ამღერებულ ლექსს თან სდევს მომხიბვლელი თილისმა. ის რაღაც მაიძულებელი ძალით აეკვიატება ხოლმე ადამიანს, როცა გული მოჭარბებული გრძნობით აღივსება, სულერთია დალხინებისა იქნება ეს გრძნობა თუ სასოწარკვეთილებისა.

ამრიგად, როდესაც ვლაპარაკობთ აკაკის პოეზიის გავლენაზე მუსიკის სფეროში, ჩვენ იძულებული ვართ ვაღიაროთ, რომ ამ გავლენას ინტენსიური და ექსტენსიური ძალა უაღრესად მნიშვნელოვან და სრულიად განსაკუთრებულ მოვლენას წარმოადგენს.

აკაკის როლი მუსიკალური კულტურის განვითარებაში სრულიად მართებულად შეგვეძლო შეგვედარებინა პუშკინის ანალოგიური როლისათვის, რასაკვირველია, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ რუსეთის განვითარებულ მუსიკალურ კულტურას გაცილებით მეტი ენერჯია ჰქონდა პოეტური სიტყვის ათვისებისათვის, ვიდრე ქართულს. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ აკაკის პოეტურმა სიტყვამ თავისი ამღერების სფერო ვერ ხალხის წიაღში ჰპოვა. ეს ფაქტი თავისთავად დიდად საყურადღებოა და სრულიად საწი-

ნაღმდევო სურათს წარმოადგენს იმისას, რასაც პუშკინის მაგალითზე ვხედავთ. აკაკის პოეზია ქართული კომპოზიტორების შემოქმედებაში ხალხური მუსიკის გზით მომართება, მაშინ როდესაც პუშკინის გავლენას საწინააღმდეგო მიმართულება ჰქონდა. თუმცა რა განსხვავებაც არ უნდა იყოს აქ, ერთი რამ სრულიად უცილობელია: პუშკინმა და აკაკიმ თანაბრად და სამართლიანად დაიმსახურეს მუსიკის მუზის მაღალი სახელწოდება.

მაგრამ ჩვენი დაკვირვების საგანი ვიწროდაა შემოფარგლული. ჩვენ გვიანტერესებს აკაკის პოეზიის ის ფესვი, რომელზედაც ამოიზარდა ქართული ხალხური სიმღერა. ცხადია, ამ ვიწრო საკითხის მნიშვნელობა საყურადღებოა ინდივიდუალური მუსიკალური შემოქმედების თვალსაზრისითაც. საქმე ისაა, რომ პოეტური სიტყვისა და მუსიკის სინთეზი საზოგადოდ ერთ გარკვეულ ესთეტიკურ საფუძველზე ხორციელდება. ხოლო თუ ეს ასეა, მაშინ ჩვენ საშუალება გვქმნდება ხალხური სიმღერის მაგალითზე ეს სინთეზი მის პრიმიტიულ და ნათელ ფორმაში განვიხილოთ.

მაშ, რით აიხსნება აკაკის პოეზიის გავლენა ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაზე?

რა თქმა უნდა, ამ გავლენის მიზეზები ორგვარი ხასიათისა შეიძლება იყოს: ზოგადი და სპეციალური. ზოგადი მიზეზები იმ ესთეტიკური ფორმების სფეროში იშლება, რომელნიც პოეზიას და მუსიკას ერთიმეორესთან აახლოვებენ და მამასადამე, მათი ურთიერზეგავლენის საფუძველს ჰქმნიან, ხოლო სპეციალური მიზეზები თვით აკაკის შემოქმედების თავისებურებაში მარხია.

ასალი დროის ხელოვნებათა განვითარების ერთი ნიშანდობლივი თავისებურება, სხვათა შორის, იმაში მდგომარეობს, რომ ცალკე ხელოვნებათა საზღვრები ელასტიური და მოძრავი გახდა. ისინი იჭრებიან ერთი მეორის სფეროში და გავლენას ახდენენ ერთი მეორეზე. თანამედროვე პოეზიას სშირად უდგენენ ისეთ ამოცანებს, რომელნიც სახვით ხელოვნებათა თავისებურებას უპასუხებენ და თავის სრულყოფილ გადაჭრას მათ საკუთარ საზღვრებში ჰპოვებენ. ასევე შემოიჭრა პოეზიაში პლასტიკისა და ფერწერის სპეციფიკური ცნებების კატეგორია. ასე მაგალითად, პოეზიისათვის პლასტიკური ფიგურები, პორტრეტები, პეიზაჟები, საღებავები და კოლორიტები რეალურად შესაძლებელი ცნებებია, რომელთაც ისევე შეუძლიან შეისხან ხორცი პოეტურ სიტყვაში, როგორც სახვით ხელოვნებაში. გაცილებით უფრო მეტი საფუძველი გვაქვს ვილაპარაკოთ პოეზიისა და მუსიკის ურთიერთზეგავლენაზე, რადგან ერთიც და მეორეც, პოეზიაც და მუსიკაც, ტონალური სტილის ხელოვნებას წარმოადგენენ, ერთი სიტყვით დღეს უკვე ჩამორჩენილად გამოიყურება ლესინგის ცნობილი ნორმატიული ესთეტიკური თეორია, რომელიც მტკიცედ შემოხლულულ სფეროებს და ამოცანებს ადგენდა ცალკეულ ხელოვნებათათვის.

მაგრამ თუ ხელოვნებათა საზღვრების სიმტკიცე საკმაოდ შიორყა, თუ ეს საზღვრები ელასტიური და მოძრავი გახდა, ეს, ცხადია, არავითარ შემთხვევაში

არ ნიშნავს იმას, რომ ხელოვნებათა ურთიერთზეგავლენის შესაძლებლობა განუსაზღვრელია, ან საერთოდ ის პრობლემას აღარ წარმოადგენს. ამ რთული საკითხის ზოგად ანალიზს თავი რომ დაენებოთ და პირდაპირ ჩვენს საგანს დაუბრუნდეთ, აქ ერთი გარემოება უმთავრესად აღსანიშნავი. საქმე ისაა, რომ მუსიკა გარკვეულ სპეციფიკურ მოთხოვნილებას უყენებს პოეზიას. ყოველი პოეტური ნაწარმოები როდი შეიძლება გახდეს მუსიკალური დამუშავების ობიექტი, ყოველი ლექსი თავისთავად როდი წარმოადგენს მასალას ვოკალური ან ინსტრუმენტალური ამღერებისათვის. თუ რომანსი მოითხოვს ნათელ ემოციურ თემას, ოპერისათვის საჭიროა მარტივი, მაგრამ დაძაბული დრამატული სიტუაციები, ფსიქოლოგიურად რთული და ღრმა ხასიათები, ხოლო სიმფონიისათვის რაიმე ზოგადი ფილოსოფიური იდეა. მაგრამ არის ერთი მომენტი, რომელიც საყოველთაოა ყოველი მუსიკალური ჟანრისათვის და რომელსაც მუსიკა ყოველთვის მოითხოვს პოეტური ნაწარმოებისაგან.

მუსიკა უფრო ახლო დგას ადამიანის გრძნობათა სამყაროსთან, ვიდრე რომელიმე სხვა ხელოვნება. მუსიკის ენა ემოციის ენაა. სიმღერაში ადამიანი უშუალოდ გამოსთქვამს იმ გრძნობებს, რომელნიც მისი გულის დამატყვევებელ ფიქრებს, აზრებს, სურვილებს და მისწრაფებებს უკავშირდებიან. მუსიკა პოეტური სიტყვის ემოციური კომენტარია.

ამიტომ საკვირველი არაა, თუ მუსიკა პოეზიისაგან მოითხოვს ისეთ განცდებს, რომელთაც ემოციური აქცენტი აქვთ და არა ინტელექტუალური, ისეთ განცდებს, რომელნიც გრძნობათა სფეროდან მიიმართებიან აზრის სფეროში და არა პირიქით. ასეთი პოეტური ნაწარმოები, თუ გნებავთ ერთგვარად გულუბრყვილო უნდა იყოს, მას ბავშვის გული უნდა ჰქონდეს, ჩვილი და ნაზად მგრძნობიარე. ასეთი პოეზია უშუალოდ გულს უჭიდება, ან ვაჟკაცური მოწოდებით ჟღერს, ან გმირთა ძლევამოსილ ყოფინას წარმოადგენს, ან უინტიმესი სიხარულის ქსელში გაგხვევს, ან გულის სასიამოვნო ტკივილს აგიშლის.

გასაგებია ისიც, რომ მისი ენა უნდა იყოს მარტივი, სადა, ნათელი, გამჭვირვალე.

გრძნობის უშუალო ენა ყოველთვის ასეთია. გრძნობა ადამიანის გულისთქმას წარმოადგენს, ხოლო თუ გული საკუთარ სფეროში რჩება და ინტელექტის სფეროში არ გადააქვს თავისი განცდა, ის ყოველთვის უბრალოდ ლაპარაკობს. გრძნობა არასოდეს არაა არც ყბედი, არც ბუნდოვანი.

აი რატომ არ უყვარს სიმღერას ამაღლებული პათეტიკური სტილი, გართულებული და გაუცნაურებული პოეტური ხერხები, მაგალითად, რთული მეტაფორები ან ვრცელი შედარებები, რომლებშიაც მასვილგონიერი და დაძაბული ინტელექტუალური ოპერაციები გამოსჭვივის. ამ გარემოებას განსაკუთრებით ავლნიშნავ იმისათვის, რომ ზოგიერთი თანამედროვე ქართველი პოეტისათვის შეიძლება ჯერ კიდევ საიდუმლოებას წარმოადგენს ის, თუ როგორი პოეტური ხერხებით უნდა დაიწეროს სასიმღერო ლექსი.

დავაკვირდეთ ამის შემდეგ აკაკის პოეზიას და ჩვენ ადვილად შევნიშნავთ, რომ მისი შინაგანი და გარეგანი ფორმა ჰარმონიულად ეხამება მუსიკალური სტილის ესთეტიკურ ნორმებს.

აკაკის ლექსი სრულიად განსაკუთრებულ ნაკადს წარმოადგენს ქართული პოეზიის ისტორიაში. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფილოსოფიური ლირიკის შემდეგ აკაკი წერეთელმა დაამკვიდრა ახალი ლექსი. ეს არის პოეზია საბრძოლო მოწოდების, გამირული შეტყვის, სიხარულის, ალტაცების, სევდის, სასო-წარკვეთილების, ერთი სიტყვით, პოეზია გრძნობის, რომელიც განსხეულებულა უშუალო და მარტივ პოეტურ ფორმაში.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის და ილია ჭავჭავაძის გვერდით აკაკი წერეთელი ამკვიდრებს იმ ახალ პოეტურ სტილს, რომელშიაც განცდები შემობრუნებული არიან ჩვენსკენ თავისი გრძნობითი ტონით. აი რატომაა მისი ენა სადა, გამჭვირ-ვალე, მოკლებული იმ რთულ პოეტურ ხერხებს, რომლებსაც ვერ ეთვისება მუ-სიკა.

აკაკი პოეტია სმენის, უპირატესად, მისი ლექსები თავისთავად მღერიან, რადგან გრძნობათა სათუთი ძაფებისაგან მოქსოვილ ქმნილებებს წარმოადგენენ.

მოვიყვანოთ თუნდ ერთი მაგალითი. აი ლექსი, რომელსაც საქართველოს ყოველ კუთხეში მღეროდნენ:

„მშენიერო, შენ გეტრფი,
შენი მონა ერთგული,
შენთვის სულდგმულს, შენგანვე
შენთვის მიძგერს ეს გული!
მეგულები ციხეში,
ცხრაკლიტულში მჯდომარე...
შთვისებას გიპირებს
გაიძვერა მოყვარე!
ტბილად გაჭმევს, ტბილს გასმევს,
შეზავებულს ბანგითა;
დედის ხმაზე გიმღერის
დედინაცვლის ჩანგითა.
გაუფრთხილდი, ნუ გჯერა
მაგის ტბილი „ნანიანა“
შენზე წინაც სხვაც ბევრი
მოხიბლა, შეაცდინა.
გაუმარდი განსაცდელს
აიტანე ტყვეობა!
გშენის ნესტან-დარეჯნის
მაგალითი... მხეობა“ და სხვ.

ეს შეურჩეველი მაგალითი ტიპური ნიმუშია აკაკის პოეტური სტილისა. აქ მთელი გამა გრძნობებისა: მაღალი პატრიოტული სიყვარული, სევდა, შიში, მაგრამ იმავე დროს ურყევი მხნეობა, რწმენა და იმედი. ასე საუცხოოდ ენასკვებიან ერთმანეთს მინორი და მაჟორი. მაგრამ ამ გრძნობათა რთული ქსოვილის გამო-სახატავად პოეტს არც ერთი მყვირალა ეპითეტი და რთული მეტაფორა არ გამოუყენებია. მისი ფერწერა შესრულებულია აკვარელით, რბილი, სათუთი საღებავებით.

ამრიგად, თავისებურება აკაკის ლექსისა, რომელიც უნაზეს გრძნობათა ძვირფასი თვლებითაა მოზაიკურად შეჭედილი და სადა, გამჭვირვალე სიტყვებით გამოხატული — აი ის ერთადერთი უმნიშვნელოვანესი ესთეტიკური ფენომენი, რომელმაც განსაზღვრა მისი ამღერების შინაგანი ძალა. ამ მხრით აკაკის პოეზია სანიმუშო მდგომარეობას ინარჩუნებს დღესაც და მაგალითს წარმოადგენს ჩვენი თაობის იმ ქართველი პოეტებისათვის, რომელნიც სამუსიკო ტექსტებზე მუშაობენ.

ასეთია ერთი მომენტი.

მაგრამ მეორე მხრით რაოდენ უმნიშვნელოვანესიც არ უნდა იყოს ლექსის ესთეტიკური ფაქტურა, ეს რა თქმა უნდა არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ ლექსი მოედოს ხალხს და მუსიკალური პანგით შეიმოსოს. აკაკის პოეზიის მთელი ძალა ზომ სწორედ ამაში იყო, მისი ლექსები რომ უწინარეს ყოვლისა ხალხურ სიმღერებად გადაიქცნენ.

სიმღერის საიდუმლოება სწორედ იმაშია, რომ მას ადამიანის გული ბადებს და ერთი გულიდან ამონახეთქი ათიათასთა გულებს მაშინ სწვდება, როცა მათი მაჯისცემა ერთ რიტმზეა აწყობილი.

განა ცხადი არ არის, რომ აქ მარტოოდენ ლექსის ესთეტიკური ფორმის თავისებურება კი არ იყო განმსაზღვრელი მომენტი, არამედ მასთან ერთად ის კეთილშობილი ფიქრები და იდეები, რომელნიც ძლიერი გრძნობით და კრისტალურად ნათელი პოეტური სიტყვით მიჰქონდა მეოსანს ხალხის გულთან? როგორ შეეძლო ხალხს სიმღერად გადაექცია პოეტური სიტყვა, თუ იგი მისი განცდების თანაზიარი არ იქნებოდა.

მაშ სიმღერისათვის არა კმარა პოეტური სიტყვის ესთეტიკური ფორმა, საჭიროა კიდევ საგანი სიმღერისა, ის, რაზედაც მღერი, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ის რაც გამღერებს.

ასე ენასკვება მუსიკალური შემოქმედება პოეტური სიტყვის შინაარსს, პოეზიის აზრსა და იდეას.

და თუ აკაკის ლექსი ხალხის ამღერებულ გულს ჩასწვდა, ეს იმიტომ, რომ მის კრისტალურ ფორმებში ხალხის ჭირვარამი იყო გამოხატული.

ასეთია მეორე მომენტი.

აკაკი ნამდვილი ხალხური პოეტია ამ ცნების უკეთილშობილესი გაგებით. ის თავისი გამამხნეებელი სიტყვით მუდამ ხალხთან იყო მის ყოველდღიურობაში,

შრომასა და მოღვაწეობაში. აკაკის პოეზიის ყველაზე ძლიერი პანგი ხალხურია, სა-
ზოგადოებრივი, მოქალაქეობრივი, ღრმად ეროვნული.

და როდესაც ქართველი ხალხი იბრძოდა სოციალური უსამართლობის წი-
ნაღმდეგ, თავისი მშობლიური ქვეყნის ღირსებისა და თავისუფლებისათვის, ადა-
მიანური ცხოვრებისათვის, ზნეობრივი კეთილშობილებისათვის, ის მღეროდა
აკაკის ლექსებს, რომლებშიაც ჰპოვებდა არა მარტო თავისი ბრძოლის საგანს,
არამედ გამამხნეებელ მოწოდებასაც.

„მე ჩონგური მისთვის მინდა,
რომ სიმართლეს მსახურებდეს,
განამტკიცოს აზრი წმინდა,
გულს სიწმინდით ასურებდეს“ -

ამბობს პოეტი.

ეს მშვენიერი სტრიქონები იმასაც გვეუბნებიან, რომ სწორედ სიმართლის
მსახურება ამღერებდა ხალხსაც, როცა იგი აკაკის პოეზიას წარმტაც პანგებში
ხვევდა.

„მნათობი“ 1945. №2-3.

ტერენტი გრანელს ქართული პოეზია იცნობს როგორც უნაზესი განცდების პოეტს.

ყოველი მისი სიტყვა რბილია და გამდნარი, ყოველი ხაზი სველი და უნებო. მასში შემოქმედების ცეცხლი და ტემპერამენტი ნისლმორიერი თვალებით იყურებიან.

სულს სტიქია ქმედითს ფორმებში ვლინდება მეტი ექსპრესიით და სი-საესით, ვიდრე იღებში. გრანელის შემოქმედება მისი ცრემლდაყრილი ტემპერა-მენტის მსილებაა.

რბილი პოეტური თქმა, თითქმის უსახო და მუდამ ერთგვარი...

სასტიკი ნებისყოფა, ვლინებული შემოქმედებაში, ყოველ სიტყვას რკინის ნალივით სჭედავს. ტერენტი გრანელის პოეტურ სახეებში გადამეტებული სის-ველეა და მიძინება.

არ არის თვითონ ნების დარბილება, შიში საგნისა და სივრცეში გაჩერება მოქნეული ხელის.

სტრიქონების ამოღება მისი პოეზიიდან მიძინა უადგილოდ. მთელი შემო-ქმედება ასეთი სულით ცოცხლობს. აქ შეიძლება მოყვანა არა თუ სტრიქონის ან ტაქტის, არამედ მთელი შემოქმედების ან თითოეული სიტყვის ცალკეულად.

გრანელის პოეზიაში სოფლმხედველობის ხაზებსაც ნახავთ...

შესაძლოა პოეტის ერთი შეხედვა შლიდეს საგანს და ქაოსში ახშობდეს ყოვე-ლივეს. ასეთ ხილვაში არის სურვა: შეიცნო არსი.

ტერენტი გრანელისთვის სამყარო დაშლილი და უფორმო ქაოსია, სადაც ადამიანები დადიან, როგორც აჩრდილები და ნივთებს წართმეული აქვთ სახე და ყოფა.

„სადაც და ვიღაც“ – ასეთია მისი ხედვის ფენომენები.

პოეტი დაიარება ამ ჩრდილებში, როგორც მოჩვენება მუდამ ფრთხილი და ჩუმი, თითქოს ეშინია ნივთთა მდუმარების შერხვესა.

„სიჩუმე და სიმარტოვე“ – ასეთი მოკრძალებული ყოფის განწყობილებაა.

აქ არის უთუოდ თავისებური ხილვა თავისებური სინამდვილით და აქ იშ-ლება კიდევ ერთი უნივერსალური მოვლენა:

– ყოველივე გახსნილია ერთ მთლიან ფენომენში, რომელსაც მწუსარების და ტანჯვის შტამში აქვს დარტყმული.

გრანელის პოეზია სვედის ქეითინია, მაგრამ მასში სულიერი განწყობილების გვერდით მსოფლიო გზნების ხაზებიც მოსჩანან.

პორტრეტისთვის კიდევ ერთი ხაზია საჭირო,

ნამდვილი პოეზია სისხლით იწერება და ბიოგრაფიიდან შემოქმედებისაკენ უშეალო გზებია გამოღილი.

უფრო მეტი: ნახევართქმული პოეზიაში პოეტის ცხოვრებაშია სრულქმნილი და პირიქით.

ტერენტი გრანელის ცხოვრება ყოფნაა ბოჰემის – ხოლო პოეზია – მისი განცდა და ცრემლი.

გაზ. ტერენტი გრანელი მისი პოეზიის დღის გამო.
21 დეკემბერი, 1924 წ.

ორიგინალური სტილის ქსე იგი ინდივიდუალური ხედვისა და მეტყველების კულტურის გარეშე არ არსებობს დიდი მწერლობა. და თუ ჩვენს თაობა გერონტი ქიქოძეს ამ დიდი მწერლობის თანამონაწილედ სთვლის, ამას, უწინარეს ყოვლისა, საფუძვლად უდევს იმის შეგნება, რომ მას აქვს საკუთარი თვალი საგნების დანახვისა და საკუთარი ენა დანახულისა და განცდილის გამოხატვისა.

და მართლაც, თანამედროვე ქართულ მწერლობაში გერონტი ქიქოძის სტილი გამოირჩევა თავისი ნათელი ორიგინალობით. მწერალთა და კულტურულ მკითხველთა წრეებში კარგად იცნობენ მის საამო ქართულს, მუდამ მოფიქრებულს და მწყობრს, კეთილშობილურად დარბაისლურს და ლამაზს. მისი მეტყველების კულტურა უბრწყინვალესია არა მარტო იმით, რომ მწერალს აბსოლუტურად ემორჩილება ენის რთული ტექნოლოგია, არამედ იმ სასიამოვნო ბუნებრივობითაც, რომელშიაც გამოსჭვივის შინაგანი დამაჯერებლობა და გულწრფელობა. გერონტი ქიქოძის მეტყველების კულტურა ჩვენ სანიმუშოდ მიგვაჩინა სწორედ მისი ორგანული ხასიათის გამო. სტილი, როგორც ამას ხშირად იმეორებენ ბიოფონის შემდეგ, თვითონ ადამიანია. ჭეშმარიტი მწერლისთვის სტილი მეორე სხეულია, რომელშიაც მისი სული მტლანდება და, რა თქმა უნდა, უფრო სრულყოფილი და გამომსახველი ფორმით, ვიდრე ფიზიკურ ორგანიზმში.

დააკვირდით გერონტი ქიქოძის სტილს და თუ თქვენ პირადად იცნობთ მის ავტორს, დამეთანხმებით, რომ სწორედ ასე უნდა სწერდეს ის მწერალი, რომელსაც თავის პროვენებაში შეუხამებია სოლიდური ევროპული განათლება რაფინირებულ ესთეტიკურ გემოვნებასთან, ფაქიზი და ძლიერი ემოციები დარბაისლურ თავდაჭერილობასთან. ასე იბადება სტილი, რომელშიაც არაფერი არ არის უწყსრიგო და ნაპირებგადალახული, ასე იბადება მეტყველების ჰარმონიული ფორმა, რომელიც ინტელექტუალურად ნათელია და გრძნობიერი ერთსა და იმავე დროს.

გერონტი ქიქოძის ხანგრძლივ ლიტერატურულ შრომას ერთი საგულისხმიერო თავისებურება ახასიათებს. გადაიკითხეთ მისი ძველი და ახალი წერილები, თქვენ გაგაოცებთ ორი რამ: ინტერესის მრავალფეროვნება და სტილის სიმბტიციე. მისი ინტერესის არე მართლაც საოცრად ვრცელია. ორმოცი წლის მანძილზე ის სწერდა საზოგადოებრივი ცხოვრების და კულტურის ყველა საკითხზე. დიხვი ფილოსოფიური, პოლიტიკური ან ესთეტიკური დისკურსების გვერდით თქვენ შეხვდებით იმპრესიონისტულ ქსეებს ან მედიტაციებს და სკეპტიკურ მელანქოლიურ შენიშვნებს. არაერთხელ მოუმარჯვებია მას აგრეთვე დაუნდობელი პოლემისტის გესლი და გულდაჯერებული ერთდღის არგუმენტებით თუ ირონიით დაუცაეს თავისი შეხედულებები. მაგრამ ყველგან, ძველსა და ახალ ნაწერებში, როგორც ფილოსოფიურ განსჯაში, ისე პოლემიკურ ბრძოლაში არასოდეს არ დაუკარგავეს აზრისა და გამოთქმის ის ნათელი ჰარმონიული წყობა და

ბუნებრივობა, რომელიც მისი სტილის ორგანულ თავისებურებას შეადგენს. გერონტი ქიქოძის ენა ყველა თავის ნაწილში საესებით დამთავრებულია. მას არ მოეპოვება დაწყების, სწავლების და გაწვრთნის საფესურები. ის შემოვიდა მწერლობაში ჩამოყალიბებული დასრულებული სტილით.

ესთეტიკურ კრიტიკას ქართულ მწერლობაში რამოდენიმე ათეული წლის ისტორია აქვს. ის უდაოდ ჩვენი საუკუნის მონაპოვარს წარმოადგენს. მაგრამ ამ ხანმოკლე ისტორიაში, როცა უფროსი და უმცროსი თაობის წარმომადგენლებს ჯერ კიდევ ერთად უხდებთ ლიტერატურული მუშაობა, ნათლად გამოიჩინებიან პირველნი და მეორენი, დამწყებნი და გამგრძელებელნი. არა მგონია ქართველ მწერალთა წრეში აღმოჩნდეს ისეთი, რომ მან პირველობა სიამოვნებით არ დაუთმოს გერონტი ქიქოძეს. ეს მან შემოიტანა და დანერგა ჩვენში ესთეტიკური კრიტიკის სტილი. სწორედ მას უნდა უმაღლოდეს ჩვენი ლიტერატურული თაობა იმ აზრის განმტკიცებას, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების კრიტიკა მხატვრული შემოქმედების კატეგორიას ეკუთვნის და ცნებებით აზროვნება შეიძლება ორგანიულად დაუკავშირდეს სასწავლებელ აზროვნებას.

გერონტი ქიქოძე უბრალოდ ვალესი წარმომადგენელია ესთეტიკური კრიტიკისა ჩვენს მწერლობაში. მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული და ესთეტიკური ესსეები მაღალი პოეზიის მწვერვლებს უტოლდებიან.

რასაკვირველია, ესთეტიკურ კრიტიკას არაფერი აქვს საერთო ესთეტიზმთან. გერონტი ქიქოძე ყოველთვის შორს იდგა იმ დეკადენტური აზრთა წყობისა და გემოვნების მწერლებისაგან, რომელნიც ხელოვანს და პოეტს საზოგადოებრივი ინტერესებისაგან აბსოლუტურად განრიდებულ მშენიერების სფეროებს მიუჩინდნენ. არც მის პიროვნებაში, არც მის სამწერლო პრაქტიკაში არ მოიპოვება დეკადენტური ესთეტიზმის არცერთი ატომი. „არასოდეს შემოქმედ პიროვნებას, — სწერს ის, — ხელოვნების რა დარგში უნდა მუშაობდეს იგი, არ ძალუძს მართლოდენ მხატვრული მიღწევებით ააღვლავოს და შეაშფოთოს თავისი თანამედროვეები ან მით უმეტეს თავისი მომდევნო თაობები: საჭიროა რომ მან თავის მოქალაქეობრივ მოღვაწეობასა, თავის მსოფლმხედველობასა და ზნეობრივ იდეალებში აღმოაჩინოს აუღმღვრეველი წყაროები, რომელსაც უდაბნოს მექარავენებივით დაეწაფებიან ისინი, ვინც უღრმეს ადამიანობას არიან მოწყურებულნი“.

მწერლობა გერონტი ქიქოძისათვის მაღალი ჰუმანიზრობის ტრიაუნაა და მისი კრიტიკული განსჯა და დაფასებაც ამ ტრიბუნადან უნდა წარმოებდეს. ამ მხრით ის პირდაპირი ხაზით აგრძელებს ილია ჭავჭავაძეს, რომელიც მთელი თავისი ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობის განმავლობაში დაეძებდა ადამიანს და ადამიანში კაცს. „ხელოვნება არაა მართლოდენ ესთეტიკური კატეგორია, — სწერს გერონტი ქიქოძე, — ის დიდი ეთიკური კატეგორიაა: მან უნდა დაგვანახოს არა მართო არსებული, არამედ მართებულიც“. სწორედ ამ ესთეტიკურ და ეთიკურ თვალსაზრისთა გამთლიანებაში მდგომარეობს გერონტი ქიქოძის კრიტიკული ხედვის არსებითი თავისებურება.

ადამიანი იყო და რჩება ფილოსოფიური, საზოგადოებრივი და ქსთეტიკური ინტერესის მთავარ ობიექტად. მას იტაცებს და უყვარს ანტიკური და რენესანსული ხელოვნება სწორედ იმის გამო, რომ მისი ცენტრი ადამიანი იყო. ის მუხლს იდრეკს კლასიკური ქართული მწერლების წინაშე ამავე ადამიანურობისათვის. ის ოცნებობს „პარმონიულად დამთავრებული ადამიანის მოსვლისთვის, რომელიც დილექტანტობის საზღვრებს გადალახავს, მაგრამ ყოველმხრივი ინტერესით იქნება გამსჭვალული, როგორც მაგალითად კლასიკური დროის ბერძენი ან რენესანსის დროის იტალიელი იყო“. მან ქართულ კლასიკურ მწერლობაში აღმოაჩინა იგივე ჯანსაღი და პარმონიულად დამთავრებული ადამიანის იდეალი. განა რუსთაველის ფიზიკურად და სულიერად სრულქმნილი გმირები ამ იდეალის განსახიერებას არ წარმოადგენენ? ქართველს აქვს საფუძველი იამაყოს იმით, რომ ჩვენი გენია დასავლეთ ევროპის რენესანსზე ადრე მისწვდა ამ იდეალს. უფრო მეტი: მეთორმეტე საუკუნის საქართველოში ეს უნდა ყოფილიყო არა მარტო იდეალი, არამედ ფაქტი. და ამ ხორცშესხმულ იდეალად ქსატება გერონტი ქიქოძეს უწინარეს ყოვლისა თვითონ შოთა რუსთაველი.

ასე შეიქმნა ის პორტრეტი, რომელსაც „ლიტერატურულ ნარკვევებში“ ეპოულობთ. მე არ მეგულება ჩვენს მწერლობაში რუსთაველის ამაზე უფრო დამაჯერებელი და პლასტიური პორტრეტი, რომელშიაც ავტორმა ძალიან მკაფიოდ გამოამჟღავნა ისტორიული ინტუიციისა და ვიზიონერული ხედვის დიდი სიმახვილე. აი ზოგიერთი შტრიხი ამ პორტრეტიდან: „მართალია, პოეტის ბიოგრაფია არ შენახულა, მაგრამ თუ მისი პოემის მიხედვით განვსჯით, აგრეთვე ანგარიშს გაუწევთ ეპოქის სტილს და ტრადიციულად გამოცემულ ცნობებს, უნდა ვიფიქროთ, რომ ის არ უნდა ყოფილიყო ვიწრო სენაკში მომწყვდეული სქოლასტი, არც უსახლკარო მენტატრელი ან აშუღი, რომელიც ერთი მფარველის კარიდან მეორე მფარველის კარზე გადადის. უფრო საფიქრებელია, რომ ის იყო განათლებული დარდიმანიდი, დარბაისელი კარისკაცი და მამაცი მხედარი ერთსა და იმავე დროს, კარგად გამობრძმედილი სასახლის პოლიტიკასა და ხმელეთის თუ ზღვის ომში. ის კარგად იცნობს სამეფო დარბაზის ეთიკებს. მაგრამ ის არ ჰგავს იმ დარბაზის ყმებს ან, მით უმეტეს, კარის გამრიგებებს, რომელნიც მთელ თავიანთ სიცოცხლეს სამეფო სასახლის შესუთულ პაერში ატარებენ. თავის პოემაში ის ხშირად სიყვარულით უბრუნდება ბრძოლის აღწერას, ამ შემთხვევებში მისი სტილი განსაკუთრებით ფერადოვანი და დინამიური ხდება. მაგრამ ის კარგად იცნობს ფეოდალური საზოგადოების სხვა წრეების ცხოვრებასაც. ადვილი შესაძლებელია, რომ ის ამ საზოგადოების უფრო დემოკრატიული ფენიდან წარმოსდგა და შემდეგ ამაღლდა პირადი ღირსების შემწეობით... „უთვალავ ფერიანი სამყაროს“ ათვისებაში, ახალგაზრდა ქალის თვალწარბის ან კბილების სილამაზის ან კიდევ ძვირფასი ქვების ელვარების და ძვირფასი ქსოვილების შრიალის აღტაცებით ასახვაში, მას ეტყობა, რომ იგი არ უნდა ეკუთვნოდეს არისტოკრატიულად განაზებულ ან დაღლილ თაობათა ჩამომავალთ; მას ყოველივე ეს

გულუბრყვილოდ ხიბლავს და ახარებს. ის არ ერიდება პილპილიან გამოთქმებს, ვულგარულ სიტყვებს, საკმაოდ სარისკო ეროტიულ სცენებს, ეს ყოველივე დიდ და მამასხიათებელია რენესანსის ადამიანისათვის, რომელიც გათავისუფლდა კლესიისა და მეფის კარის მიერ დაწესებული ნორმებისაგან“.

ადგილის სიმცირე არ მიძლევს საშუალებას განვაგრძო ამონაწერი, მაგრამ მოტანილი შტრიხებიც საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, რა შეუმცდარი ინტუიცია აქვს ამ სტრიქონების ავტორს შორეული პორტრეტის მთავარი საზეზისა და კოლორიტის აღსადგენად. ეს არის მოაზროვნისა და მხატვრის თვალი ერთსა და იმავე დროს. მაგრამ მკითხველს ხიბლავს არა მარტო აღდგენილი პორტრეტის საამურობა, არამედ ენის მშვენიერი ქსოვილიც. რა დიადი უბრალოებაა მის ფრაზებში, რა სინათლე რთული პერიოდის კონსტრუქციებში, და ბოლოს, რა სიადვილით და ბუნებრივობით მისდევენ ფრაზები ერთიმეორეს.

ასეთივე ნათელი რენესანსული პიროვნებები იყვნენ ჩვენი ისტორიის კლასიკური პერიოდის ისეთი პოლიტიკური ფიგურები, როგორც დავით აღმაშენებელი და თამარ მეფეა. დიდი მხატვრული გემოვნებით არის გამოკვეთილი რუსთაველის გვერდით მისი პოეტური მუზის მშვენიერი სახეც. ვინც გულდასმით წაიკითხავს ამ ადგილებს დამთანხმება, რომ გერონტი ქიქოძე პლასტიურობის ისეთ სინათლეს და სიმკვეთრეს აღწევს, როგორსაც ჩვეულებრივ სახეთი ხელოვნების და მხატვრული სიტყვის ოსტატები აღწევენ. აქ უკვე იშლება საზღვარი ქვისტა და პოეტს შორის.

რუსთაველის მომდევნო ქართული კლასიკური მწერლობა უცვლელად ინარჩუნებს ჯანსაღი და პარმონიულად დამთავრებული ადამიანის იდეალს. გერონტი ქიქოძის თვალი ჩვენს წარსულ მწერლობაში ეძებს სწორედ მათ, ვინც არა მარტო უმღერდა ამ იდეალს, არამედ პირადი ცხოვრების მაგალითით ანხორციელებდა მას ან მისწრაფოდა მისკენ.

გერონტი ქიქოძე ისტორიული პორტრეტის შესანიშნავი ოსტატია. მის მრავალრიცხოვან ნაწერებში გაბნეულია ჩვენი პოლიტიკური და კულტურული წარსულის მოღვაწეთა და ლიტერატურულ გმირთა საკმაოდ ვრცელი გაღრუბა. ის ჩვეულებრივ ხატავს ფუნჯის ორიოდე მოსმით. ზოგჯერ მისი საპორტრეტო შტრიხები მოქცეულია მოკლე ჩართულ წინადადებებში, პერიფრაზში ან დამატებაში. მაგრამ ამ დაუმთავრებელი, ლაკონიური ნახაზობით და ძუნწი საღებავებით ის აღწევს ბარელიეფის სიმკვეთრეს. თქვენ გრძნობთ, რომ ავტორმა ნიშანში მოარტყა. მაგალითად, ის გვიამბობს ავთანდილის ამბავს, გვიამბობს როგორ გაემურა იგი ტარიელის საძებნელად და რა ძნელი უნდა ყოფილიყო ამ სისხლსავესე ეპიკურელისათვის საზოგადოების მიტოვება. მაგრამ ის მაინც მიდის უცხო მოყმისა და მერე მხადნაფიცის საძებნელად. რა დამასხიათებელია ეს ავთანდილისათვის! და აი როცა მოგვიყვება ავტორი მისი გამგზავრების ამბავს, ის იქვე პატარა პერიფრაზით ამოსჭრის მის პორტრეტში ამ მეტად საინტერესო შტრიხებს:

„ეს დასრულებული რაინდი, ეს სტოიკოსების და ოვიდოსის მოწაფე რამდენიმე წლით სწყდება იმ საზოგადოებას, სადაც ის ტრიალებდა“. ფილოსოფიური და ლიტერატურული რეზინისცენციები ჩვეულებრივია გერონტი ქიქოძის სტილისათვის. ამ შემთხვევაში ისინი ძალიან მკაფიოდ წარმოგვიდგენენ იმ სულიერ კოლიზიას, რომლითაც შეპრობილი იყო რუსთაველის გმირი.

მრავალი მსგავსი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, არ დავმაღავ, უშუალოდ ამაზე უფრო მკაფიო მაგალითისა.

პორტრეტის ფერწერაში გარეგნობის შტრიხები აუცილებელ ინგრედიენტს შეადგენენ, მაგრამ დომინიური და განმსაზღვრელი მანც სულის თვისებებია. სხეულის ენა გერონტი ქიქოძისათვის იმდენად ფასობს, რამდენადაც ადვკატურად გამოხატავს შინაგან მოძრაობას ან კონტრასტს უკანასკნელთან და ერთგვარად ამძაფრებს სახის სიმკვეთრეს.

სრულიად გადაუჭარბებლად უნდა ითქვას, რომ გერონტი ქიქოძის ენა ქართული მეტყველების უბრწყინვალეს ნიმუშს წარმოადგენს. არაფერს ვამბობ ამჟამად მისი თარგმანების გამო, რომელნიც ჩვენს საუკუნეში ივანე მანაბლის თანატოლ ღირებულებას შეიცავენ. გერონტი ქიქოძის ლიტერატურული შრომის ეს სფერო საეციალური დაკვირვების და შესწავლის ღირსია.

გერონტი ქიქოძის ენას იშვიათი პარმონიულობა და მუსიკალური ელერა ახასიათებს. სრულიად განსაკუთრებულია მისი სიღინჯე, აუღელვებლობა, სიღარბისლე და დამთავრებულობა. ყოველ ფრაზაში ხედავ იმ შინაგან თავდაჭერილობას, რომელიც მისი ავტორის პიროვნებას ესოდენ მიმზიდველს ხდის ყველა იმისათვის, ვისაც ერთხელ მანც შეხვედრია მასთან რაიმე ურთიერთობა.

ჩემის აზრით ენობრივად ამ სიღარბისლეს უწინარეს ყოვლისა ზმნის ადგილმყოფობა განსაზღვრავს. ზმნას წინადადებაში დომინიური ფუნქცია ეკისრება. ზმნა ენის ნერვია. ქართულ წინადადებაში ზმნას ნებისმიერი ადგილი აქვს. როდესაც ზმნა წინადადების თავშია მეტყველება ხდება დინამიური, აჩქარებული, ნერვიული. გერონტი ქიქოძის ზმნა მუდამ ფრაზის ბოლოშია. სწორედ ამით ახსნება მისი დინჯი მდინარება და დარბაისლური ელერა.

საერთოდ ეს საკითხი საეციალურ დაკვირვებას საჭიროებს.

მეორეა ვრცელი პერიოდი. გერონტი ქიქოძის ფრაზა გაშლილია, ლექსიკურად და სინტაქსურად რთული, მაგრამ ამ სირთულეში იმდენივე სინათლეა, რამდენიც საბა-სულხან ორბელიანის მოკეთილ ფრაზებში.

გერონტი ქიქოძის ენა ეკონომიურია, მაგრამ ამავე დროს კონდენსირებული და დამტკევი. ის ჩვეულებრივ ლაპარაკობს ცოტას, მაგრამ გამოსთქვამს ბევრს.

გერონტი ქიქოძის სტილის თავისებურება ინტელექტუალური და ემოციური ნაკადების პარმონიულ შეხამებაში გამოიხატება. მასში ნათლად იგრძნობა აზრის დისკურსიული ხაზები, სილოგისტური კონსტრუქციები, წინამძღვრები და დასკვნები. მაგრამ ის ნამდვილი და შეუმცდარი მხატვარია იმავე დროს.

გერონტი ქიქოძის ენა მოქსოვილია მხატვრული ძაფებისაგან. მისი პოეტური სამკაულები სადაა, გრძნობიერი, მათი შეხამება არასოდეს არ სცილდება ზომიერების ფარგლებს. მას არ უყვარს ფიგურალური ფრაზა, რიტორიული კონსტრუქციები. მისი საყვარელი მხატვრული ხერხია მარჯვე ეპითეტი და შედარება. და უნდა ითქვას, აქ ის ისეთ ოსტატობას ამჟღავნებს, როგორსაც ჩვეულებრივ ჭეშმარიტი პოეტების ქმნილებებში ვაპოულობთ სოლმე.

*(გ.ქიქოძის სამწერლო მოღვაწეობის 40 წლისთავის გამო)
„ლიტერატურა და ხელოვნება“ №42. 1945 წ.*

დენი დიდროს ესთეტიკურ შრომათა შორის დღემდე განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს დიალოგი „Paradoxe sur le comedien“ (პარადოქსი მსახიობის შესახებ). მისი პირველი რედაქცია, რომელიც მეღსიორ გრიმს მოუთავსებია თავის ხელნაწერ კორექსონდენციებში, ეკუთვნის 1770 წელს. ამის შემდეგ სამოცდაათიანი წლების დამლევამდე დიდროს შეუტანია მასში შესწორებები და დამატებანი. ამ უკანასკნელი სახით დაბეჭდა იგი 1830 წელს, ავტორის გარდაცვალების შემდეგ. ამრიგად, „პარადოქსს“ ისეთივე ლიტერატურული ბედი ხვდომია წილად, როგორც დიდროს მეორე შექანიშნავ დიალოგს „რამოს ძმისწულს“, რომელიც პირველად გერმანულ თარგმანში გამოაქვეყნა გოეთემ 1805 წელს.

„პარადოქსი მსახიობის შესახებ“ ეხება სცენიური გარდასახვის პრობლემას და, როგორც სათაურიდან ჩანს („პარადოქსი“), ისეთ თვალსაზრისს ავითარებს, რომელიც მკვეთრად ეწინააღმდეგება საყოველთაოდ მიღებულ და განმტკიცებულ შეხედულებას ამ საკითხზე. თავისი თვალსაზრისის დასაცავად დიდრო იყენებს დიდძალ ფაქტობრივ მასალას, პირად დაკვირვებებს, ლიტერატურის მონაცემებს, თანამედროვეთა აზრებს. საგულისხმოა ის გარემოება, რომ მსახიობური გარდასახვის საკითხი დიალოგში განხილულია აგრეთვე მხატვრული შემოქმედების პრინციპებთან დაკავშირებითაც; ეს კი ავტორის მოსაზრებებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს უკვე ესთეტიკური კონცეფციის თვალსაზრისით.

პარადოქსის კომპოზიცია და სტილი განირჩევიან უბრალოებით, მაგრამ ამასთან ერთად ქაოტურობითაც. თავისი აზრების დალაგებაში ავტორი მიჰყვება არა მკაცრი სისტემის მეთოდს, არამედ იმ შემთხვევით თანამიმდევრობას, რომელსაც ცოცხალი გონების მუშაობა წარმოშობს ასოციაციებით მდიდარ ცნობიერებაში. ერთხელ გამოთქმულ მოსაზრებას იგი მოულოდნელად შესწყვეტს ხოლმე მეორე მოსაზრებით და შემდგომ რამდენჯერმე დაბრუნდება უკან შეწყვეტილი აზრის დასამთავრებლად ან გასავითარებლად. დიალოგი სრულიად მოკლებულია დინჯ აკადემიურ ტონს; მის ყოველ აბზაცში თავშეუკავებელი გრძნობიერება გამოსჭვივის. მაგრამ ეს მარტო „პარადოქსის“ დამახასიათებელი როდია; ასეთია საერთოდ დიდროს სტილი, უშუალო, ცოცხალი და მღელვარე საუბრის სტილი, რომელსაც იგი შეგნებულად მისდევდა თავის ლიტერატურულ პრაქტიკაში. აი, მაგალითად, რა დაიწუნა მან ფილოსოფოს პელეკვიუსის ერთ-ერთ ტრაქტატში: „იგი დაწერილია მეთოდურად, და ეს არის მისი ერთ-ერთი მთავარი ნაკლი, ჯერ, ერთი იმიტომ, რომ მეთოდურობა, როცა იგი თვალში გცემს, მკითხველში იწვევს გულცივიობას, გეწენება გაჭიანურებულად და მძიმედ; მეორე იმიტომ, რომ იგი მთელს შინაარსს ართმევს თავისუფლებისა და გენიალობის იერს; მესამე იმიტომ, რომ მას აქვს არგუმენტაციის სახე; მეოთხე-და ეს განსაკუთრებით ეხება განსახილველ ნაწარმოებს, — იმიტომ, რომ დამტკიცების

დროს არაფერი არ მოითხოვს ნაკლებ აფექტურობას, ნაკლებ ხმაურს, მეტ მოკრძალებას ისე, როგორც პარადოქსი. პარადოქსალურმა ავტორმა არასოდეს არ უნდა გამოსთქვას თავისი აზრი, მან მხოლოდ წინ უნდა დააყენოს ყოველთვის თავისი დასაბუთებანი: იგი მალვით უნდა შეიჭრას თავისი მკითხველის სულში და არა ძალით... გარდა ამისა, საზგასმული მეთოდურობა ჰგავს იმ ხარაზოებს, რომლებსაც დასტოვებდნენ მას შემდეგ, რაც შენობა უკვე ააგეს. ეს ისეთი რამეა, რომელიც აუცილებელია მუშაობისათვის, მაგრამ ის აღარ უნდა ჩანდეს მას შემდეგ, რაც შენობა უკვე ამოყვანილია. მეთოდურობა ახასიათებს მეტისმეტად მშვიდსა და მეტისმეტად თავდაჭერილ გონებას. გამომგონებელი გონება ღელავს, მოძრაობს, უწყსრიგოდ დაფორიაქობს, — იგი ეძიებს; მეთოდური გონება ანაწილებს და აწესრიგებს ყველაფერს, რადგან გულისხმობს, რომ ყველაფერი უკვე ნაპოვანია“ („Размышления по поводу книги Гельвеция „Об уме“).

ეს ამონაწერი კარგად ახასიათებს თვითონ დენი დიდროს სტილს და გასაკებს ხდის „პარადოქსის“ ფხვიერ და უწყსრიგო კონსტრუქციასაც.

1

ენახოთ ეს პარადოქსული აზრი.

„უკიდურესი გრძნობიერება კქმნის საშუალო ნიჭის მსახიობებს, — წერს დიდრო, — საშუალო გრძნობიერება კქმნის ცუდი მსახიობების ბრბოს და მხოლოდ სრულ არაგრძნობიერებას შუქლია წარმოშვას შესანიშნავი მსახიობები“. ასეთია „პარადოქსი“, რომელსაც ასაბუთებს დიდრო საკუთარი ფსიქოლოგიური დაკვირვებით, მსახიობთაგან მიღებული ობიექტური მონაცემებით და გონებამახვილი ლოგიკური მოსაზრებებით. საკითხის განხილვის პროცესში ჩვენ მოგვიხდება ერთგვარად სისტემაში მოვიყვანოთ დიალოგში უწყსრიგოდ თავმოყრილი მასალა.

როგორც მოყვანილი ამონაწერიდან ჩანს, საკითხი ეხება გრძნობიერების მნიშვნელობას სამსახიობო სახიერებაში, თუ „პარადოქსი“ ჭეშმარიტი აღმოჩნდა, მაშინ გაირკვევა ჯერ ერთი ის, რომ ბუნებით გრძნობიერი ადამიანი არ გამოდგება სამსახიობო პროფესიისათვის ან, ყოველ შემთხვევაში, ვერასოდეს ვერ გახდება დიდი მსახიობი და მეორეც ის, რომ სასცენო მუშაობის მეთოდი სრულად განზე უნდა სტოვებდეს მსახიობის გრძნობათა სფეროს.

უწინარეს ყოვლისა, საკითხავია, რას გულისხმობს დიდრო გრძნობიერების ქვეშ?

გრძნობიერების ტერმინით დიდრო აღნიშნავს გრძნობებს და ემოციებს, ესე იგი იმ ფსიქიურ მოვლენებს, რომელთა სპეციფიკური ბუნება მხოლოდ მეთვრამეტე საუკუნის ფსიქოლოგიაში იქნა გამოაშკარავებული. ეს „აღმოჩენა“ სენტიმენტალიზმის და, კერძოდ, მისი უდიდესი წარმომადგენლის ჟან-ჟაკ რუსოს დასახურებას წარმოადგენს. „პარადოქსში“ ვკითხულობთ: „გრძნობიერება...

ეწოდება სულის იმ მდგომარეობას... რომელიც შესაძლებელს ხდის, ალტაცებაში მოვიდეს, შეშინდეს, ალელდეს, იტიროს, გრძნობა დაკარგოს“ და სხვა და სხვა.

მაშასადამე, დასახლებულ დიალოგში დიდრო სვამს საკითხს იმის შესახებ, თუ რა ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს მსახიობური განსახიერებისათვის გრძნობათა რეალურ განცდას ანუ გულწრფელობას. ეს საკითხი ჩვენ შეგვეძლო ასეთი ფორმითაც ჩამოგვეყალიბებინა: საჭიროა თუ არა, რომ მსახიობი ნამდვილად განიცდიდეს სცენაზე იმ გრძნობებს, რომლებსაც გამოხატავს იგი თავისი გამოსახველი მოძრაობით, თუ, პირიქით, თეატრალური ილუზიის შესაქმნელად უკეთესია, რომ როლის შესრულება განცდების მხოლოდ გარეგან ნიშანთა ზუსტი მიმბაძველობა იყოს და მეტი არაფერი? როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდროს შეხედულებებით, დიდი მსახიობი არასოდეს არ განიცდის გრძნობებს, ესე იგი ის არ არის და არც შეიძლება იყოს გულწრფელი; გახარებულია, აღელვებულია ან დამწუხრებული მაყურებელი და არა მსახიობი; უფრო მეტი: გულწრფელობა მსახიობის დამღუპველია; როლი „გაკეთებული“ უნდა იყოს და არა განცდილი.

რომ ამთავითვე საესეებით ნათელი გახდეს დიდროს პარადოქსული აზრი, მე მოვიყვან კიდევ ერთ ვრცელ ამონაწერს დიალოგიდან:

„ჩასწვდე დიდი როლის მთელ შინაარსს, გაანაწილო მასში სინათლე და ჩრდილები, მკვეთრი და ფერმკრთალი, თანაბრად კარგი იყო დამშვიდებისა და აგზნების მომენტებში, მრავალფეროვანი იყო დეტალებში, პარმონიული და ერთიანი მთლიანობაში, შეიმუშავო დეკლამაციის მტკიცე სისტემა და ბოლომდე დაიცვა იგი ისე, რომ ავტორის ყველა უცნაურობაც კი იხსნა ჩაფარდისაგან, — ყოველივე ამას ჰქმნის მხოლოდ დამშვიდებული თავი, მსჯელობის სიღრმე, გემოვნების სიფაქიზე, დაძაბული შესწავლა, ხანგრძლივი გამოცდილება და მტკიცე მეხსიერება, რომელიც იშვიათად გვხვდება. წესი *qualis ab incoepto processerit et sibi constet* (როგორც დაიწყო, დე ბოლომდე იმავე დარჩეს — პორაციუსი), რომელიც აუცილებელია პოეტისათვის, უფრო მეტად, უკანასკნელ წერილმანამდე არის აუცილებელი მსახიობისთვის. ვინც გამოდის კულისებიდან ისე, რომ არ ხედავს თავის თამაშს და არა აქვს დამუშავებული როლი, ის მთელი სიცოცხლის განმავლობაში დებოუტანტად იგრძნობს თავს“.

დიდროს აზრით, სასცენო ხელოვნების სწორი მეთოდი ჰქონდა „ფრანგული კომედიის“ სახელგანთქმულ მსახიობ ქალს კლერონს. დრამატული პერსონაჟი ჯერ ხორცს ისხამდა მის ცნობიერებაში იდვის სახით. ადამიანის ცოდნა და მდიდარი ფანტაზია ხელს უწყობდნენ, რომ ეს — „მოჩვენება“ — სრულყოფილი გამოსულიყო. ამის შემდეგ იწყებოდა მუშაობის მეორე საფეხური — „მოჩვენების“ განსახიერება, რომელსაც მიმბაძველობის იშვიათი ნიჭით აღწევდა. როცა სახე მოპოვებული იყო, მინალწევარზე გაჩერება უკვე ვარჯიშისა და მეხსიერების საქმეს წარმოადგენდა მხოლოდ. ამრიგად, კლერონის სამსახიობო ოსტატობა სრული არაგრძნობიერების, გონებრივი გამჭრიახობის და გამოცდილების შედეგი

იყო. მას იცნობდნენ როგორც „უგულო“ და „ცივ“ მსახიობს. სამაგიეროდ ის ყოველთვის თამაშობდა თანაბარი წარმატებით, და არავის არ შეეძლო მაყურებელთა გულების ათრთოლება ისე, როგორც მას. „შეისწავლეთ იგი, — ამბობს დიდრო — და დარწმუნდებით, რომ პიესის მექქესე წარმოდგენაზე მან ისევე ზეპირად იცის თამაშის ყველა დეტალი, როგორც თავისი როლის ყოველი სიტყვა“.

დიდრო აღნიშნავს, რომ არაგრძნობიერი, არაგულწრფელი, ხელოვნური ვარჯიშით გაწვრთნილი მსახიობი იყო დავიდ გარიკი. „პარადოქსის“ ავტორი ემყარება თავის საკუთარ დაკვირვებასაც და გარიკის აზრსაც, რომელიც მას გამოუთქვამს დიდროსთან საუბარში 1763 წელს, პარიზში საგასტროლოდ ყოფნის დროს.

ქ-ნ კლერონისა და გარიკის სრულ წინააღმდეგობას წარმოადგენდა თურმე „ფრანგული კომედიის“ მეორე სახელოვანი მსახიობი ქალი დიუმენილი მისი თამაშის ძალა და მომხიბვლელობა მდგომარეობდა გულწრფელობაში. როლის ცალკეულ მომენტებს იგი განიცდიდა ისეთი გატაცებით და თავდავიწყებით, რომელსაც ჩვეულებრივ რეალურ სინამდვილეში ვხვდებით. სწორედ ამიტომაც შეეძლო დიუმენილს მაყურებელთა დაპყრობა და „ანთება“ ისე, როგორც არვის მის თანამედროვეთა შორის. „რას იტყვით თქვენ იმ მსახიობის შესახებ, რომელიც გატირებთ სამი აქტის განმავლობაში ზედიზედ?“ — წერდა მის შესახებ ვოლტერი. სამაგიეროდ ქ-ნ დიუმენილის თამაშს ჰკლებია ფაქიზი დამუშავება და დამთავრებულობა. „ამ მსახიობმა, — წერს დიდრო, — სცენაზე გამოხსელის წუთში არც იცის, როგორ ილაპარაკებს; ნახევარი სპექტაკლის განმავლობაში ის ანგარიშსაც კი არ აძლევს თავის თავს იმაში, რასაც ლაპარაკობს. მაგრამ აი დადგა რომელიღაც მომენტი, და იგი მომხიბვლელია“.

ცხადია, აქ საქმე გვაქვს სულ სხვა მეთოდთან. დიდროს აზრით, დიუმენილს და კლერონს შორის ის განსხვავებაა, რომ პირველის წყაროა საკუთარი პიროვნება, ის თამაშობს თავის თავს და არა იმ სახეს, რომელიც შეუქმნია ავტორს, მეორე კი ამ უკანასკნელიდან გამოდის, ესე იგი ბუნებას ემყარება. ჩვენ ქვევით დავინახავთ, რომ ამ მომენტს დიდრო დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს თავისი „პარადოქსის“ დასაბუთებაში.

რუსული სცენის ისტორიაც იცნობს ასეთი დიამეტრალური ტიპის მსახიობებს: მოჩალოვს და კარატიგინს. ახოლონ გრიგორიევის სიტყვით, თუ კარატიგინი მოგვაგონებდა ფაქიზად მოლაპარაკებულ ბაღს, მოჩალოვი იყო ნამდვილი ატეხილი ტყე, ვეებერთელა ხეებით და უწყსრიგოდ აყრილი ტოტებით.

2.

„პარადოქსის“ კრიტიული განხილვა გვარწმუნებს, რომ დიდროს შეხედულება მარტო პარადოქსული კი არ არის, არამედ დაუსაბუთებელია, მამასადამე, მცდარი და მიუღებელი. ქვევით ჩვენ შევეცდებით ნათელგყოთ ეს აზრი. ამასთან

დიდროს შეხედულებათა ნეკატური ანალიზი, მისი არგუმენტების კრიტიკა ერთ-გვარად გააშუქებს ჩვენს საკუთარ თვალსაზრისსაც.

რა საბუთები მოჰყავს დიდროს პარადოქსის დასამტკიცებლად?

ერთ-ერთ არგუმენტს ჩვენ უკვე გავვეცანით ზევით, დიდროს შეხედულების დალაგების დროს; ეს იყო ემპირიული დაკვირვების მასალა, ქ-ნ კლერონისა და გარიკის მაგალითი. მაგრამ ეს ფაქტები ვერ კიდევ ვერ ასაბუთებენ დიდროს მოსაზრებას, ვერ ასაბუთებენ იმიტომ, რომ არსებობს საწინააღმდეგო ფაქტებიც, თუნდაც ქ-ნ დიუმენილის მაგალითი, რომელიც მოჰყავს თვითონ დიდროს. არსებობთად დასაბუთება უნდა დაიწყოს ამის შემდეგ; საჭიროა ნათელყოფილ იქნას, რომ კლერონის სამსახიობო მეთოდი სწორია, ხოლო დიუმენილისა — მცდარი.

ვინაიდან „პარადოქსი“ არსებითად ადამიანის გრძნობათა სფეროს ეხება, ამიტომ მის მთავარ დასაყრდენსაც დიდრო სწორედ გრძნობათა ფსიქოლოგიაში ეძებს. ჩვენი დაკვირვებით, აქ იგი ორი ძირითადი ფაქტის დადგენას ცდილობს:

პირველი: მსახიობი სრულყოფილ დახელოვნებას აღწევს არა ახალგაზრდობაში, მოჭარბებული და ფაქიზი გრძნობიერების ასაკში, არამედ მოწიფულობაში, როცა ვნებათა ქარიშხალი უკვე ჩადგა, „თავი დამშვიდებულია და სული აღჭურვილია ძლიერი ნებისყოფით“. „რომელ ასაკში ხდება დიდ მსახიობად? — ეკითხება დიდრო თავის თანამოსაუბრეს, — განა მამნი, როცა ადამიანი აღსაყვავებულია, როცა მას სისხლი უდღეს ძარღვებში, და ოდნავი ბიძგა საკმარისი, რომ მთელი მისი არსება მღელვარებაში მოვიდეს, პაწია ნაპერწკალმა აანთოს მისი სული? ჩემის აზრით, არა. ის, ვინც ბუნებამ მსახიობის მონაცემებით დააჯილდოვა, სრულყოფილებას აღწევს თავის ხელოვნებაში მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დიდი გამოცდილება შეიძინა, როცა ვნებათა ცეცხლი მიწვდა, როცა თავი დამშვიდებულია და სული აღჭურვილია ძლიერი ნებისყოფით. საუკეთესო ღვინო მწკლარტე და მკავეა, ვიდრე ღვინო, და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დადუღდება იგი, კეთილშობილიც გახდება“.

დიდროს აზრით, თუ სამსახიობო სახიერების მეთოდად მივიღებთ გულწრფელობას, ესე იგი გრძნობათა რეალურ განცდას, ამ ამოცანის გადაწყვეტა შეუძლებელია. არავის არ ძალუძს ხელახლა გახდეს ის, რაც იყო, ან ის, რაც უნდა იყოს მომავალში. ამიტომ მსახიობს რჩება ერთად-ერთი გზა: თავისი ასაკისათვის სულიერად შეუფერებელი როლი მან უნდა შეასრულოს არა „გულით“, არა რეალური შინაგანი მიმბამძველობით, ფიზიოლოგიური ნიღაბით, ყოველგვარი ფსიქიური ეკვივალენტების გარეშე. გრძნობათა გარეგანი ნიშნები, რომელთაც ოსტატური მიმბამძველობით გადმოსცემს გამოცდილი მსახიობი, მაყურებელს ნამდვილ გრძნობებად მიაჩნია.

„მსახიობი ბარონი, როცა ის სამოც წელზე მეტისა იყო, — წერს დიდრო, — თამაშობდა გრაფ ესეკსს, კსიფარესს, ბრიტანიკს, და თამაშობდა ამ როლებს კარვად. გოსენი ორმოცდაათი წლისა იყო, როცა მაყურებელს ხიზლავდა პიესაში „ორაკული და ქალწული“. ფრანგული კომედიის ორივე მსახიობს — ბარონს და

გოსენს შეცდომაში შეჰყავდათ გულუბრყვილო მაყურებელი „შესანიშნავი მაიმუნობით“; ასეთი ყოფილა თეატრალური თვალთმაქცობის ესთეტიკური საიდუმლოება!

რა უნდა ითქვას ამ მოსაზრების შესახებ? ასაბუთებს თუ არა იგი პარადოქსს?

ემოციურ განცდებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ მათ მართლაც ახასიათებთ თავისი ასაკობრივი სტადიები. ბავშვობა, სიყრმე, სიჭაბუკე, ხანშიშესულობა, მოსუცებულობა იმითაც განსხვავდებიან ურთიერთისაგან, რომ თვითმულ მათგანს გრძნობა და თავისი სამყარო გააჩნია. ადამიანის ნორმალური ზრდა, რა თქმა უნდა, გრძნობათა შეუწყვეტელ განახლებასაც გულისხმობს. ასაკისთვის შეუფერებელი გრძნობები ჩვენ არ მიგვაჩნია ჩვეულებრივ და ბუნებრივ მოვლენად. ბავშვს ბავშვური გრძნობები უნდა ახასიათებდეს, მოწიფულ ასაკს კი მოუთხოვება უკვე სხვა ემოციური განცდები.

პირველი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ სასცენო ხელოვნება დაუძლეველი ამოცანის წინაშე დგას, რომ ემოციების ასაკობრივი სტადიები გადაულახავია და მსახიობი მხოლოდ გარეგან მიმბაძველობას უნდა დაეყაროს. ნამდვილად ასეთ დასკვნას არავითარი ფსიქოლოგიური საფუძველი არ გააჩნია.

მართალია, ხანში შესვლასთან ერთად მწიფდება ნებისყოფა და ადამიანი მეტ სიმტკიცეს და თავდაჭერილობას იჩენს, მაგრამ გარეგანი სიმშვიდე ემოციური განცდების სიღარიბეს როდი ნიშნავს. ასაკთან ერთად იზრდება ადამიანის შემეცნება და ნებისყოფა. ჩვენ ვიძინთ მეტ ცოდნას და გამოცდილებას, ჩვენი ხასიათი კი — გარკვეულობას და სიმტკიცეს. ფსიქიკის ამ ზრდას, რასაკვირველია, ემორჩილება გრძნობათა სფეროც. წლებს მოაქვს ახალი გრძნობები და ემოციები, რომელნიც უცნობი იყო აქამდე ხანში შესული ადამიანის გარეგანმა სიმშვიდემ არც ის უნდა გვაფიქრებინოს, რომ გრძნობიერების ინტენსიურობა კლებულობს და უფერულდება. პირიქით, ემოციურ განცდებს ემატებათ ძალა და სიღრმე, მიუხედავად იმისა, რომ ინტელექტისა და ნებისყოფის კონტროლი უფრო ეფექტური ხდება. საკმარისია ამ თვალსაზრისით შევხედოთ მხატვრული შემოქმედების ფაქტებს, რომ ჩვენ იქ უამრავი დამადასტურებელი მასალა ვპოვოთ. მაგალითად, მხატვრული ლიტერატურის მომწიფებული ნაწარმოებები იქმნება არა სიჭაბუკეში, როცა ფსიქიკა ღარიბია, არამედ მაშინ, როცა სულმა შეიძინა ცხოვრების დიდი გამოცდილება და გამდიდრდა ცოდნითაც და გრძნობითაც. მართალია, არის ისეთი გრძნობები, რომლებიც ახასიათებს მხოლოდ სიჭაბუკეს, მაგრამ ხანში შესულ მწერალს ყოველთვის შეუძლია ხელახლა გამოიწვიოს და ერთგვარად განიცადოს კიდევ ისინი. უამისოდ ჩვენთვის გაუგებარი იქნებოდა, როგორ ახერხებს, მაგალითად, ხანდაზმული მწერალი თავისი გმირების იმ ფსიქიურ განცდათა კონგენიალურ გამოხატვას, რომელნიც აღარ არიან მისთვის დამახასიათებელი, როგორც აქტუალური განცდები.

თუ ვილაპარაკებთ შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოვებულ ხელოვანთა შესახებ, ღიღროს შეხედულებების საწინააღმდეგოდ, ჩვენ მოგვიხდება პირველ რიგში დაუდასტურეთ მათი მაღალი გრძნობიერება და, რაც მთავარია, გრძნობათა რეპროდუქციის, ესე იგი გრძნობათა გახსენების და მათი ხელახალი განცდის უნარი.

მაგრამ, მეორე მხრივ, განა ყოველი ახალგაზრდა ლიტერატურული გმირის განცდები ტიპიური ახალგაზრდული განცდებია და, მამასადამე, მისაწვდომია მხოლოდ ახალგაზრდა მსახიობისათვის? კლასიკური დრამატურგიის მაგალითი გვარწმუნებს საწინააღმდეგოში. შექსპირის, კორნელის ან რასინის ტრაგედიების ახალგაზრდა გმირები თავისი ბუნებით ჩვეულებრივთა რიგს ხომ არ მიეკუთვნებიან. ჰამლეტი არ შეიძლება ჩაითვალოს ისეთ ახალგაზრდა პერსონაჟად, რომლის განცდებსაც უფრო ადვილად მისწვდება მისი შესაფერი ასაკის საშუალო ჭაბუკი, ვიდრე ჭაბუკობას გადაცილებული ნიჭიერი მსახიობი.

ამრიგად, გრძნობათა ასაკობრივი სტადიების მოსაზრება „პარადოქსის“ საბუთად არ გამოდგება.

მეორე ძირითადი ფაქტი, რომლის დადგენასაც ცდილობს ღიღრო, შემდეგში გამოიხატება: გარეობა აჩლუნგებს გრძნობებს, ამიტომ „გულით“ მოთამაშე მსახიობის წარმატებამ თანდათანობით უნდა დაიკლოს, მეორე სპექტაკლი პირველზე დაბლა უნდა იდგეს, მესამე მეორეზე დაბლა და ა.შ. „მსახიობი ნამდვილად გრძნობიერი რომ იყოს, — წერს ღიღრო, — განა ის შესძლებდა ორჯერ ზედიზედ ეთამაშა ერთი და იგივე როლი გრძნობის თანაბარი ძალით და თანაბარი წარმატებით? — ჩემს შეხედულებებში მე მარწმუნებს ის უსწორმასწორობა, რომელიც ყოველთვის აქვთ „გულით“ მოთამაშე მსახიობებს. ნუ მოეღიბათ მათგან ნურავითარ მთლიანობას; მათი თამაში ხან ძლიერია, ხან სუსტი, ხან მგზნებარე, ხან ცივი, ხან ულახათო, ხან ამაღლებული... მსახიობი კი, რომელიც ითამაშებს მოფიქრებულად, შეისწავლის რა ადამიანის ბუნებას და განუხრებლად მიბაძავს რომელიმე იდეალურ ნიმუშს, იხელმძღვანელებს თავისი წარმოსახვით, თავისი მეტსიერებით — ასეთი მსახიობი ყოველთვის ერთგვარი იქნება ყველა სპექტაკლზე. ყოველთვის თანაბრად სრულყოფილი იქნება, ვინაიდან მას ყველაფერი ჰქონდა გამოზომილი, გააზრებული, შესწავლილი, სათანადო წესრიგში მოყვანილი. მის დეკლამაციაში არ არის არც ერთფეროვანი ტონი, არც დისონანსები, მის ვნებანიობას აქვს წესიერი ზრდა, წესიერი აფეთქებანი და დამოშინებანი, დასაწყისი, შუაგული, მწვერვალი. იგივე ინტონაციები, იგივე პოზები, იგივე მოძრაობანი; და თუ ერთი სპექტაკლი რითმე განსხვავდება მეორისაგან, ეს განსხვავება უმეტესად მომდევნო წარმოდგენების სასარგებლოდაა. ასეთი მსახიობი არასოდეს არ არის დამოკიდებული ყოველდღიურ შემთხვევებზე: ეს არის სარკე, რომელიც ყოველთვის ასახავს საგნებს და ამასთან ასახავს მათ იმავე სიზუსტით, იმავე სიცხადით და სისწორით“.

კლერონი და დიუმენილი, დიდროს აზრით, სწორედ იმით განსხვავდებოდნენ ერთი-მეორისაგან, რომ არაგრძნობიერი კლერონი მუდამ თანაბარი წარმატებით ასრულებდა როლეს, „გულით“ მოთამაშე დიუმენილს კი ერთსა და იმავე სპექტაკლში ბრწყინვალე მომენტებიც ჰქონდა და უფერული ჩაყარდნებიც.

რა უნდა ითქვას ამ მოსაზრების შესახებ?

ადამიანს, მართლაც, ახასიათებს გრძნობიერების შესუსტება, რაც გარემოეზბასთან შეგუებისა და შეჩვევის აუცილებელი თანამგზავრია. ზოგიერთ ჩვენს გრძნობას ისეთივე მკვეთრი ადაპტაცია ახასიათებს, როგორიც მხედველობას. გრძნობის პირველი აფეთქება ბნელი ოთახიდან განათებულ დარბაზში შესვლას ჰგავს. მაგრამ გაივლის დრო, თვალი შეეჩვევა სინათლეს და ჩვენ ისევ ვუბრუნდებით სიმშვიდეს. გულგრილობა ასეთ გრძნობათა ჩვეულებრივი დასასრულია.

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ამ კანონს ემორჩილება ემოციურ განცდათა მთელი სფერო. ეს ქება უფრო დაბალ გრძნობებს, ვიდრე ემოციებს, რომელთაც ხანიერობა და სიღრმე ახასიათებთ. გრძნობების და ემოციების ურთიერთ განსხვავების ფსიქოლოგიური ბუნება ხომ სწორედ ამას ეყარება. ერთია გრძნობა, მაგალითად, რაიმე შეგრძნებით გამოწვეული სიამოვნება ან უსიამოვნება და სულ სხვაა, მაგალითად, სიყვარულის და მეგობრობის ემოციები, რომელნიც შეიძლება მთელი სიცოცხლის მანძილს გასწვდნენ და ზოგჯერ არა თუ შესუსტდნენ, არამედ გამძაფრდნენ კიდევ. შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოვებულ პირთა დამახასიათებელი გრძნობათა „მოცვეთა“ კი არ არის; არამედ ის, რომ ისინი ყველაზე ნაკლებ ემორჩილებიან ადაპტაციის კანონს. ხელოვანის ემოციური სამყარო სწორედ თავისი ურყევობით და ძალით გამოირჩევა.

ავიღოთ, მაგალითად, მუსიკოს-შემსრულებელთა შემოქმედება, რომელიც ბევრად მოგვაგონებს სამსახიობო შემოქმედებას, განა ინტრუმენტალისტს მხოლოდ ერთხელ შეუძლია გულწრფელი გრძნობით დაკრა, შემდეგ კი მისი გრძნობიერება აუცილებლად დაიკლებს და მთელი მისი ხელოვნება თითების მექანიკურ მოძრაობად გადაიქცევა? მაგრამ რატომ ერთხელ? თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ დიდ დროს, რომელსაც ინტრუმენტალისტი ხარკავს მუსიკალური ნაწარმოების შესწავლაზე. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი ქსტრადაზე გამოსულადღე უკვე ამოსწურავს მთელი თავისი ემოციების „მარაგს“. მაშასადამე, დიდროს თეორიით, მაღალმხატვრული მუსიკალური შესრულება საერთოდ შეუძლებლად უნდა მივიჩნიოთ; პაგანინის ხელოვნება ფიქცია ყოფილა!

ამრიგად, ვერც ეს მოსაზრება გამოდგება პარადოქსის საბუთად.

* * *

თუ დიდროს პირველი საბუთი ფსიქოლოგიური ხასიათისაა, მეორეს გადავეყვართ უკვე ესთეტიკის სფეროში.

ხელოვნება დაყრდნობილია სინამდვილეზე და საზრდოობს სინამდვილით, — ასეთია დიდროს ესთეტიკის ამოსავალი წერტილი. მაგრამ, დიდროს აზრით,

ხელოვნება კი არ არის სინამდვილის უბრალო ანაბეჭდი. მხატვრულ ნაწარმოებებში მოცემული გვაქვს გარკვეული თვალსაზრისით გადამუშავებული და გააზრებული სინამდვილე ცხოვრებაში ამა თუ იმ ადამიანის ხასიათი ყოველთვის პირადია, კერძობითია, ლიტერატურულ სახეში კი, მაგალითად, მოლიერის ტარტიოფსა და გარპაგონში „წარმოქმნილია ქვეყნის ყველა ფარისეველი და ძუნწი. აქ გამოხატულია მათი ყველაზე ზოგადი და ყველაზე დამახასიათებელი ნიშნები; მაგრამ ეს არ არის არც ერთი მათგანის ზუსტი პორტრეტი. და ამიტომ ვერაფერს ვერ გამოიყენებს მათში თავის თავს“.

ამ თვალსაზრისით დიდრო ერთი-მეორისაგან ანსხვავებს სატირას და კომედიას. პირველის ობიექტია კერძობითი მოვლენა, ესა თუ ის მანკიერი პიროვნება. მაგალითად, ესა თუ ის ფარისეველი ადამიანი, მეორის ობიექტი კი არის ტიპური მოვლენა, ფარისეველი ადამიანი საერთოდ, რომელიც განსახიერებულა მოლიერის ტარტიოფში. „ქვეყანაზე ერთი-ორი პრანჭია ქალიშვილი რომ არსებობდეს, აქედან შესაძლებელი იქნებოდა სატირის გაკეთება, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში კომედიისაო“ – წერს დიდრო.

ამ ძირითადი ესთეტიკური დებულებიდან დიდროს გამოჰყავს ლოგიკური დასკვნა აქტიორული სახიერების ბუნებაზე და მართლაც, თუ ლიტერატურული სახე ზოგადია და არა კერძობითი, საკითხი ისმის, როგორ უნდა განასახიეროს იგი მსახიობმა, როგორ უნდა ითამაშოს პიროვნებამ ის, რაც არ არის პიროვნული?

დიდროს აზრით, ნამდვილი სამსახიობო ნიჭით დაჯილდოვებულია ის, ვისაც უნარი შესწევს როლის შესრულების დროს სრულიად გათავისუფლდეს ყოველივე პირიჭინულისაგან. მხოლოდ ამ უნარს ემყარება სცენიური სახიერების მაღალი ოსტატობა, ვინაიდან მხოლოდ ასეთ მსახიობს ეწნება ძალ-ღონე გადმოგვეცეს ის, რაც არ არის პიროვნული, ესე იგი ის, რაც ზოგადია, ტიპურია. „როდესაც მსახიობი ანსახიერებს თავის საკუთარ ხასიათს, – წერს დიდრო, – ის თამაშობს უფერულად, უმნიშვნელოდ“. ასეთი მსახიობი ვერ მოგვცემს იმ სახეს, რომელიც შეუქმნია დრამატურგს, ვერ მოგვცემს იმ შემხვევამაიც, როცა მსახიობისა და როლის ხასიათები ემთხვევიან ერთმანეთს, ვინაიდან ერთია მსახიობის პირადი ხასიათი და მეორეა – პოეტის მიერ შექმნილი ხასიათი ანუ სახე, პირველი კერძობითია, მეორე – ზოგადი. „თქვენ ფარისეველი ხართ, ძუნწი და ცაცთომილუე, და თქვენ კარგად ითამაშებთ მათ სცენაზე, მაგრამ თქვენ ვერ შექმნით იმას, რაც შეუქმნია პოეტს, ვინაიდან მან შექმნა ტარტიოფი, გარპაგონი და მიზანტროპი“.

ამ ფაქტის კონსტატაციიდან დიდროს მიჰყავს მკითხველი თავის პარადოქსთან. პიროვნულისა და ზოგადის არსებითი ურთიერთ განსხვავება ხომ იმაში გამოიხატება, რომ პირველს გააჩნია რეალური შინაგანი განცდები, გრძობები, ემოციები, სურვილები, შემეცნებითი და ნებულობითი აქტები, მეორეს კი არა. თუ სცენაზე მსახიობი უნდა ანსახიერებდეს ტიპს, ესე იგი ზოგადს და არა პიროვნულს.

ნულს, ცხადია, ეს იმას ნიშნავს, რომ სცენიური სახე მოკლებული იქნება მხოლოდ და მხოლოდ ცოცხალი პიროვნებისათვის დამახასიათებელ გულწრფელობას. მართლაც, რა განცდა უნდა ჰქონდეს ობიექტური ელემენტებისაგან შეკოწიწებულ ზოგად სახეს? სიხარული ან მწუხარება შეუძლია მასხიომ ქალს კლერონს ცხოვრებაში და არა სცენაზე, სადაც ის იძულებული ხდება საკუთარი პიროვნული ქერქიდან გავიდეს და უპიროვნო ზოგად სახედ გადაიქცეს. კლერონსა და დიუმენილს შორის სწორედ ის განსხვავებაა, რომ უკანასკნელს არ შეუძლია პიროვნული განცდებისაგან გათავისუფლება, ამიტომ კლერონი ანსახიერებს მუდამ დრამატურგის მიერ შექმნილ სახეს, დიუმენილი კი თამაშობს თავის თავს; კლერონი ნამდვილი მსახიობია, დიუმენილი კი არა. ასეთია დიდროს დასკვნა.

რა უნდა ითქვას ამ მოსაზრების შესახებ?

არსად არ არის დიდროს პოზიცია ისე სუსტი, როგორც აქ.

დიდრო მართალია, რომ ხელოვნება ჰქმნის ტიპებს და, მაშასადამე, მსახიობს მოუხდება ტიპიური სახეების გასცენიურება. ხელოვნება როგორც მოვლენის თავისებური განზოგადება ესთეტიკის ურყევი კანონია; ის ცნობილი იყო ჯერ კიდევ არისტოტელესათვის. მოუხდავად ამისა, ამ განზოგადების ანუ ტიპიზაციის სპეციფიკურობა და კონსტიტუტორი ნიშნები ყოველთვის ნათლად როდი ემოდათ ესთეტიკოსებს. ამის თვალსაჩინო მაგალითს ვაძლევს, თუ გნებავთ, დიდროს „პარადოქსი აქტიორის შესახებ“.

მართალია, ტიპიური ხასიათი მიღებულია განზოგადობის გზით და ტიპი მთელი გვარის წარმომადგენელია, მაგრამ არ არის სწორი, თითქოს მისი ბუნება ამოიწურებოდეს ზოგადობით, ეს რომ ასე იყოს, ტიპი აბსტრაქტული სქემა იქნებოდა და არა მხატვრული სახე. ნამდვილად ტიპიური პიროვნულში გამოხატული ზოგადობა, ესე იგი მასში იმდენივეა პიროვნული, რამდენიც ზოგადი და, რაც მთავარია, ეს უკანასკნელი ისევე თვალსაჩინოდ კონკრეტულია, როგორც პირველი. განა ცხადი არ არის, რომ თვალსაჩინო კონკრეტულობის გარეშე ტიპი არ შეიძლება მხატვრულ მოვლენად ჩაითვალოს? მხატვრული — ეს ხომ ისაა რასაც აქვს სისხლი და ხორცი!

კონკრეტულ ფორმებში განსახიერებული ზოგადობა არც ისე ძნელი წარმოსადგენია, თუ გავისწავნებთ, რომ ცხოვრებაში იშვიათი როდია ისეთი პიროვნება, რომლის შესახებაც ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი ტიპიურია, ესე იგი თავის თავში ატარებს მთელი გარკვეული ჯგუფისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს. მეორე მხრივ, განა უმეტეს შემთხვევაში ლიტერატურული ტიპის შექმნა ამა თუ იმ ტიპიურ პიროვნებას ემყარება? აი მაგალითად, რას ამბობს ტოლსტოი ნატაშა როსტოვას შესახებ: „Я взял Таню, перетолок с Соней (жена и свояченица Толстого) и получила Наташа“.

დიდროს შეცდომა, ჩემის აზრით, გამომდინარეობს იქიდან, რომ ტიპიური განზოგადება გაიგივებულია ლოგიკურ განზოგადებასთან, ტიპი — ცნებასთან.

ნამდვილად ტიპი და ცნება ერთი და იგივე კატეგორიის მოვლენებს არ წარმოადგენენ: არსებობს ორგვარი სახით განზოგადება – ლოგიკური და მხატვრული. პირველი გვაძლევს იმას, რასაც ეწოდება ზოგადი ცნება, მეორის მიზანია ააგოს დამახასიათებელ ნიშანთა შემცველი ცოცხალი სახე. თუ გაფართოვდა ლოგიკური ცნების მოცულობა, აუცილებლად დავიწროვდება მისი შინაარსი, ე.ი. ცნების განზოგადება იწვევს მისი შინაარსის გაღარიბებას. მხატვრული განზოგადების დროს კი კონკრეტული სახის შინაარსი არა თუ ღარიბდება, არამედ ივსება, ე.ი. აქ განზოგადობას საწინააღმდეგო ხასიათი აქვს, ცნება მრავლობაა, რომელშიაც იგულისხმება ერთი, ტიპი კი – ერთია, რომელიც წარმოადგენს მრავალს

ამრიგად ტიპიური, დიდროს შესეულულებებისაგან განსხვავებით, ზოგადიცაა და პიროვნულიც. ტარტიუფი და გარპაგინი, რომელთაც იძიწმებს დიდრო, სრულად გარკვეულ პიროვნებებს წარმოადგენენ, მიუხედავად იმისა, რომ მათ მაგალითზე ვსწავლობთ ფარისევლობისა და სიძუნწის საზოგადო მანკიერებას. რა აზრი აქვს ამის შემდეგ დიდროს კონცეფციას, რომელიც ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ ტიპის განსახიერების დროს მსახიობი უპიროვნო ზოგად სახედ უნდა გადაიქცეს, ესე იგი ხორცშესხმული ადამიანი კი არ უნდა წარმოგვიდგინოს, არამედ აბსტრაქტული სქემა. სრულიად გაუგებარია, როგორ უნდა ითამაშოს მსახიობმა რაღაც ზოგადი ადამიანი და არა გარკვეული პიროვნება.

მაშასადამე, ეს მეორე მოსაზრებაც ვერ ასაბუთებს დიდროს პარადოქსულ დებულებას.

დიდროს მესამე მოსაზრებას სამსახიობო სახიერების საკითხი გადააქვს უკვე მხატვრული შემოქმედების პრობლემატიკაში. ასეთი აქლაციის მართებულობა, უკვეელია, ეყარება იმას, რომ მსახიობის თამაში შემოქმედებითი ხასიათის მოვლენაა და, მაშასადამე, იგი შეიძლება დასაბუთებულ იქნას ზოგადი ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური პრინციპებით.

დიდროს დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს ის გარემოება, რომ მან სცენიური განსახიერება აიყვანა შემოქმედებამდე. „არსებობს სამი სახე, – წერს იგი, – ადამიანი ბუნებრივი, ადამიანი შექმნილი აქტიორის მიერ“. და მართლაც, როდესაც მსახიობი აცოცხლებს სცენაზე დრამატურგიის სახეებს მას მექანიკური ამოცანა როდი აქვს გადასაწყვეტი, როგორც არ შეიძლება ტოლობის ნიშანი დაისყას პოეტურ სახესა და ცოცხალ ადამიანს შორის, ისე შეუძლებელია სცენიური სახე ზედმიწევნით დაემთხვეს იმ წარმოდგენას, რომელიც ავტორის ცნობიერებაში დაიბადა. როცა ცნობილმა ფრანგმა მსახიობმა ქალმა დოუმენილმა ვოლტერის დრამის ერთ-ერთი პერსონაჟი განასახიერა, „ფერნეის პატრიარქს“ უთქვამს: „მე არ შემიქმნია ეს პიესა, იგი ქ-ნმა დოუმენილმა შექმნაო“. რით აიხსნება ეს?

თეატრის ისტორიამ შეგვიანხა დიდი მსახიობების მიერ შექმნილი სახეები, მათი ინდივიდუალური სცენიური ინტერპრეტაციები, რომელთაც განსაზღვრავს ავტორის ტექსტის თავისებური წაკითხვა და მსახიობის პიროვნული სუბიექტური მონაცემები. შექსპირის გმირების იმდენი სცენიური სახე არსებობს, რამდენიც მათი შემსრულებელი ჰყოლია მსოფლიო თეატრებს. რა თქმა უნდა, ეს განსხვავება ქება ზოგჯერ არსებით ნიშნებს და უმთავრესად კი ნოუანსებს, მაგრამ ისიც სწორია, რომ ლიტერატურულ პერსონაჟებს სწორედ ეს უკანასკნელი ანიჭებს სცენიურ სიცოცხლეს. ამრიგად ტიპიური სახე ერთია, მაგრამ მისი განსხვავების ცოცხალი ფორმები — მრავალი. ანალოგიური მდგომარეობა გვაქვს სიმფონიურ ორკესტრში. კომპოზიტორის შემოქმედება დირიჟორმა უნდა გახსნას, და მუსიკალურად გაწვრთნილმა მსმენელმა კარგად იცის, რომ ორი დირიჟორის ხელში ერთი და იგივე სიმფონიური ნაწარმოები არასოდეს ერთნაირად არ სრულდება.

რაკი სამსახიობო სახიერება თავისი ბუნებით მსატერული შემოქმედების ხასიათს ატარებს, მართებულია, თუ „პარადოქსის“ საკითხი გადატანილი იქნება განსახილველად უმაღლეს ლოგიკურ ინსტანციაში, მსატერული შემოქმედების ზოგად პრობლემებში და საკითხი დაისმება ასე: რა ფუნქციას ასრულებს გრძნობიერება ხელოვანის შემოქმედებაში საერთოდ?

დიდროს აზრით, გრძნობიერების როლი მსატერულ შემოქმედებაში უდრის ნულს:

„რატომ უნდა განსხვავდებოდეს მსახიობი პოეტისაგან, მსატერისაგან, ორატორისაგან, მუსიკოსისაგან? ნაწარმოების დამახასიათებელი ნიშნები იზადებიან არა პირველი შემოქმედებითი ალტკინების ქარიშხალში, არამედ მშვიდსა და ცივ წუთებში...“

„დიდი პოეტები, დიდი მსახიობები, იქნებ ბუნების ყველა დიდი იმიტატორები, ვინც უნდა იყვნენ ისინი, მდიდარი ფანტაზიით, ფართო აზრით, ფაქიზი ტაქტით, ზედმიწევნით სწორი გემოვნებით დაჯილდოვებულნი, — ყველა ისინი ნაკლებ გრძნობიერი ადამიანები არიან... მე სულ მუდამ ვხედავ მათ მუხლზე დადებული უბის წიგნაკით და ხელში ფანქრით... ვგრძნობთ ჩვენ, ისინი კი აკვირდებიან, სწავლობენ, ხატავენ“.

უფრო მეტი: გრძნობიერება არ მიაჩნია დიდროს ადამიანის მაღალ თვისებად. რა დიდი მანძილით სცილდებიან ერთმანეთს „პარადოქსის“ ავტორი და მისი დიდი თანამედროვე — ჟან ჟაკ რუსო!

კონცეფცია, რომელსაც იცავს დიდრო, უნდა დავახასიათოთ, როგორც ინტელექტუალისტური. მსატერული შემოქმედება წმინდა გონებრივი ოპერაცია ყოფილა; გრძნობები, თურმე არავითარ მონაწილეობას არ იღებენ მასში. შემოქმედება შეიძლება დაიწყოს მხოლოდ მას შემდეგ, როცა გრძნობები მიყურდებიან, როცა მათი რეალური მიმდინარეობა შეწყდება და ისინი გადაინაცვლებენ მეტსიყრებაში, სადაც ყოველივე განცდილს აჩრდილს იერი აქვს.

შემოქმედების ინტელექტუალისტურ თეორიას ბევრი ხელოვანიც იცავს. მათი აზრით, შემოქმედება თავიდან ბოლომდე გონების წინაშე დასმული ამოცანის გადაწყვეტაა. ნათლად გამოთქვა ეს თვალსაზრისი ედგარ პომ. თავისი ცნობილი ლექსის „Nevermore“-ის შესახებ იგი წერდა, რომ მასში არც ერთი პუნქტი არ წარმოადგენს შემთხვევითის ან ინტუიციის შედეგს. ეს ნაწარმოები შეიქმნა თანდათანობით, მან თავის დამთავრებულობას მათემატიკური პრობლემის სიზუსტით და სასტიკი თანამიმდევრობით მიაღწია.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ინტელექტის უფლებათა დაცვა ისეთი მისტიკოსის მხრივ, როგორც იყო ედგარ პო.

და მართლაც, შეიძლება თუ არა წარმოვიდგინოთ ხელოვნება ინტელექტუალური მუშაობის გარეშე? რა თქმა უნდა, არა. შემოქმედებას წინ უსწრებს შემეცნებითი მუშაობა, რომელიც ხშირად განსაცვიფრებლად ფართოა, ღრმა და ხანგრძლივი. ცხადია, შემოქმედება ვერ განხორციელდება, თუ სინამდვილის ცოდნას არ დაერთო აგრეთვე ესთეტიკური კულტურა. ნათელი ცნობიერების შუქზე მიმდინარეობს თვითონ შემოქმედების პროცესიც. მოხდენილი ეპითეტის მონახვა მართო მხატვრულ გემოვნებას კი არ გულისხმობს, არამედ ენის ცოდნას და მეხსიერებას. მაგრამ თვითონ მხატვრულ გემოვნებასაც ხომ სჭირდება აღზრდა, გაწვრთნა და გაგარჯობება? ცხადია, მთელი ამ ოპერაციების ძირითადი სიმძიძე ხელოვანის ინტელექტუალურ უნარზე მოდის. თუ ხელოვანი მოკლებული იქნება საღი ლოგიკური აზროვნების აქტებს, ის ვერც მასალას დასძლევს, ვერც იმ ტექნიკურ საშუალებებს, რომელთაც ამ უკანასკნელს მხატვრული ფორმა უნდა მიანიჭონ. ლოგიკური აზროვნების გარეშე ხელოვანი ვერც სწორ დასკვნებს გამოიყვანს შეძენილი ცოდნიდან. ჭეშმარიტ ხელოვანს „ცივი“ და „მაგარი“ ინტელექტი უნდა ჰქონდეს. აზროვნება შემოქმედების აუცილებელი თანამონაწილეა.

მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში არავითარ როლს არ ასრულებს ხელოვანის „გული“, ხელოვანის გრძნობიერება, როგორც ეს ეხსება „პარადოქსის“ ავტორს?

ესთეტიკას უხდება თავი დაიცვას ჩვეულებრივი დილექტანტური შეხედულებისაგან, თითქოს მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენდეს ეწ. „მეექვსე გრძნობის“ ნაყოფს. მაგრამ ესთეტიკამ თავი უნდა დაიცვას იმ მეორე უკიდურესი შეხედულებისაგანაც, რომელსაც მხატვრული შემოქმედება მთლიანად დაჰყავს მიშველ გონებრივ ოპერაციებზე. ინტელექტუალიზმი ნაკლებ მიუღებელი როდია, ვიდრე მისტიციზმი. ხელოვანის შემოქმედებითი ლაბორატორია გონებრივი ოპერაციებით რომ ამოიწურებოდეს, მაშინ სრულიად გაუგებარი იქნებოდა მისი თავისებურება, ვინაიდან ინტელექტის სფერო სრულიადაც არ წარმოადგენს ხელოვანის პრივილეგიას. განა მეცნიერება კი არ ეწყარება ინტელექტს? გონება მთელი სულიერი და მატერიალური კულტურის დემიურგია, და როდესაც ჩვენ ხაზს ვუსვამთ მის აუცილებლობას ესთეტიკურ კულტურაში, ამით იმას

ვამტკიცებთ მხოლოდ, რომ მშენებლების სფერო არ არის ამ კულტურისაგან გამოთიშული და, მაშასადამე, ეს არ შეიძლება ჩაითვალოს მის სპეციფიკურ ნიშნად. ეს უკანასკნელი, ჩემის აზრით, სწორედ იქ უნდა იყოს საძიებელი, სადაც მას სრულიად ვერ ამჩნევს ღიძრო, — ხელოვანის „გულში“.

ამჟამად ეს ამოცანა ჩვენი საკითხის ფარგლებს სცილდება, ამიტომ ჩვენი მსჯელობის საგანი ვერც გახდება. ჩვენთვის საკმარისია თუნდაც მხოლოდ ემპირიულად გაეხადოთ ცხადი ის ფაქტი, რომ მხატვრულ შემოქმედებაში გრძნობა ისეთსავე აქტიურ მონაწილეობას იღებს, როგორც გონება.

გრძნობა ადამიანის სუბიექტური რეაქციანა ობიექტურ სინამდვილეზე და უფრო ჩვენს შინაგან მდგომარეობას ახასიათებს, ვიდრე ამ უკანასკნელს. ინტელექტის მუშაობა გავწვდის ობიექტურ მასალას, ხოლო ჩვენს დამოკიდებულებას ამ მონაცემებთან, მათ შეფასებას წარმოგვიდგენენ ის გრძნობები, რომელთაც ისინი იწვევენ ჩვენში. მაგალითად, ფარისევლობისა და სიძუნწის დამახასიათებელ ნიშნებს აითვისებს ჩვენი გონებრივი აპარატი, მაგრამ მხოლოდ ჩვენს გრძნობებში იქნება გამოხატული მათი არასასიამოვნო, საზიზღარი სახე. ჩვენ ტყუილად კი არ ვუწოდებთ გონებას „ცივსა“ და „გულგრილს“. გონება არჩევს, არკვევს, ადგენს. მისი ძალა განიზომება ანალიტური და სინთეტური ფუნქციების სისწორით და სიღრმით. ჩვენი გრძნობების სამყაროში კი გამოხატულია ჩვენი დამოკიდებულება გონების მიერ დადგენილ მონაცემებისადმი. ადამიანის შინაგანი „მე“, მისი განწყობილება, აზრთაწყობაც, იდეებიც, ესთეტიკური და მორალური პატიტუსიც ნათლად ვმოსჭვივან სწორედ გრძნობებში. ერთი წუთით რომ წარმოვიდგინოთ გრძნობიერებას მოკლებული ადამიანი, ჩვენ მივხვდებით, რომ მთელი ესთეტიკური და მორალური სამყაროები დაიღუპება.

საკითხი ისმის: როგორ უნდა გამოიწვიოს ხელოვანმა ესა თუ ის გრძნობა, როგორ უნდა შეგვაცყვაროს კეთილშობილება და შეგვაძაგოს უზნობა, თუ თვითონ მას არ უყვარს პირველი და არ სძულს მეორე, თუ იგი „უგულოდ“ ეყურება თავის პერსონაჟებს? მეორე მხრივ, როგორ უნდა გამოხატოს ხელოვანმა თვითონ გრძნობები — სიყვარული, აღტაცება, მწუხარება, რისხვა, სიძულვილი, თუ იგი არ დაემყარა რეალურ განცდებს?

გრძნობა მონაწილეობას იღებს შემოქმედების მთელ პროცესში. ჭეშმარიტი ხელოვანი რეალურად განიცდის გრძნობებს იმ წუთშიაც, როცა ის გრძნობათა მხატვრულ სურათებს ჰქმნის, მაგრამ განიცდის თავისებურად, ნათელი ცნობიერების შუქზე; რომელიც საშუალებას აძლევს მას პლასტიურად ჩამოაყალიბოს ისინი მხატვრულ ფორმებში.

„ცივი“ შემოქმედება წარმოუდგენელია. ძველი პოეტები და ესთეტიკოსები ლაპარაკობდნენ „მუზებზე“, „ღვთაებრივ გახლებაზე“, „ზეშთაგანებაზე“, „ციურ მადლზე“, თანამედროვე მეცნიერული ესთეტიკა ლაპარაკობს შემოქმედებით განწყობილებაზე, იმ თავისებურ შინაგან ესთეტიკურ გატაცებაზე, რო-

მელიც განსაზღვრავს ხელოვანის ნაყოფიერებას და ამ უკანასკნელის მხატვრულ ღირებულებას. შემოქმედება წარმოუდგენელია „გულის“ გარეშე.

ამრიგად, დიდროს კონცეფცია, თითქოს მხატვრული ნაწარმოები მართოდენ გონებრივი ოპერაციებით იყოს მოპოვებული და მასში მონაწილეობას არ იღებდეს ხელოვანის გრძნობიერება, აუცილებელ მარცხს განიცდის მეცნიერული ესთეტიკის წინაშე.

4.

„პარადოქსის“ კრიტიკულმა განხილვამ დაგვარწმუნა მისი არგუმენტაციის უმწეობაში და პარალელურად ის გზაც გაარკვია, რომელსაც შეუძლია მიგვიყვანოს სასცენო ხელოვნების სწორ გაგებამდე.

მაყურებელი არა ცდება, როცა მაღალ შეფასებას აძლევს იმ მსახიობთა თამაშს, რომელთაც გამოიწვიეს მის გულწრფელი ემოციები, ესე იგი დააჯერეს იგი თეატრალური ილუზიის რეალობაში. როდესაც მაყურებელს არა სჯერა ის, რასაც სცენაზე ანსახიერებს მსახიობი, იგი ასევე სამართლიანად ლაპარაკობს მსახიობის თამაშის სიყალბეზე, რომელსაც მისი ესთეტიკური წყურვილის დაკმაყოფილება არ შეუძლია. დაჯერება თეატრალური ხელოვნების ფსიქოლოგიური და ესთეტიკური საფუძველია.

მაგრამ მსახიობის თამაშის სიმართლეში დაჯერება ყოველთვის ან მართოდენ მსახიობზე დამოკიდებული მოვლენა არ არის. უწინარეს ყოვლისა აქ დიდ როლს ასრულებს მაყურებლის კულტურა და გემოვნება. ცუდი მსახიობი ადვილად ახერხებს ცუდი მაყურებლის დაჯერებას და მის ცნობიერებაში თეატრალური ილუზიის შექმნას, კულტურულ მაყურებელს კი ასე ადვილად „შეცდომაში“ ვერ შეიყვან.

არა ნაკლები მნიშვნელობა აქვს თეატრალურ განწყობილებას. თვითველ ჩვენთაგანს ადვილად შეუძლია შეამოწმოს იგი თავისთავზე როდესაც საექტაკლს ვუცქერთ, ჩვენი ესთეტიკური განცდა, მსახიობთა თამაშის შეფასება, მოწონება თუ დაწუნება, დიდად არის დამოკიდებული ჩვენზედაც. თანაბარ პირობებში საექტაკლს შეუძლია გაგვიტაცოს მაშინ, როცა მოდუნებულია ცნობიერების კონტროლი და ჩვენ შესაძლებლობა გვაქვს „ვიცხოვროთ“ სცენაზე გათამაშებული საექტაკლის ცხოვრებით. ასეთ მდგომარეობაში ჩვენ მსახიობი ძალიან ადვილად გვიპყრობს და გვაჯერებს, მაგრამ საკმარისია გამოვიდეთ „მორჩილების“ მდგომარეობიდან და ერთგვარად კრიტიკული პოზიცია დავიკავოთ, რომ მსახიობის კარგი თამაშიც არადამაჯერებელი აღმოჩნდეს და ესთეტიკური სიამოვნება — განუხორციელებელი. ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მაყურებლის თეატრალურ განწყობილებასთან, მეორე შემთხვევაში კი, პირიქით, ამ უკანასკნელის აღკვეთასთან, რომელიც სრულიად აქარწყლებს თეატრალურ ილუზიას.

ჩემი ღრმა რწმენით, პარადოქსად არ ჩათვლება ის აზრი, რომ ზოგიერთი „დაუჯერებელი“ ადამიანი, რომელთა რიცხვსაც ეკუთვნიან ავადმყოფური სკვპტოციზმით შეპყრობილი სუბიექტები ან ჯიუტი „კრიტიკოსები“ თეატრალურ მაყურებლად არ გამოდგებიან.

მე ვფიქრობ, არც ის იქნება პარადოქსი თუ ვიტყვით, რომ თეატრალური მაყურებლის საუკეთესო ასაკია სიჭაბუკე, როცა დაჯერება შედარებით ადვილი მისაღწევია. თეატრი ახალგაზრდების ხელოვნებაა და ხანშიშესული ადამიანის თეატრალური გატაცებაც ძლიერია იმდენად, რამდენი ძალაც შესწევს მას ხელახლა გადაიქცეს ჭაბუკად ანთებული რამპის წინაშე.

შეხედოთ ახლა იმავე საკითხს სცენური განსახიერების თვალსაზრისით და ჩვენ იძულებული ვიქნებით დავადასტუროთ, რომ მაყურებლის დაჯერება შეუძლია მსახიობს მაშინ, როცა ის თვითონაა დაჯერებული თავისი როლის შინაგან მდგომარეობაში, ესე იგი, როცა რეალურად განიცდის იმას, რასაც ანსახიერებს.

როდესაც ადამიანი არ არის გულწრფელი, ესე იგი, როდესაც მისი სიტყვა და მოქმედება არ გამოხატავენ მის განცდებს, ჩვენ უჭკველია, მოკლებული ვართ თანაგრძნობის და ესთეტიკური სიხარულის საფუძველს. ამის მაგალითებს მარტო თეატრში კი არ ვპოულობთ, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, ცხოვრებაში. სიყალბე აუტანელია ყველგან — ადამიანთა ურთიერთობაშიც და სცენაზეც. არა-გულწრფელი მსახიობი ვერასოდეს ვერ დააჯერებს კულტურულ მაყურებელს, ვერავითარ თეატრალურ ილუზიას ვერ შექმნის, ვერავითარ ესთეტიკურ შთაბეჭდილებას ვერ გამოიწვევს.

დაჯერების ცნების შემოტანა თეატრალურ ესთეტიკაში, მისი ბუნებისა და მნიშვნელობის გახსნა მსახიობური გარდასახვისათვის, გენიალური რუსი რეჟისორის კს. სტანისლავსკის უდაო დამსახურებას შეადგენს.

შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ აბსოლუტურად „ცივი“ მსახიობი სცენაზე. შეუძლებელია მას არავითარი ემოციური განცდები არ ჰქონდეს. რასაკვირველია, სცენაზე მსახიობისათვის მნიშვნელობა აქვს იმას, რამდენად შეეფერება მისი განცდები იმ გმირის განცდებს, რომელსაც იგი ანსახიერებს. მსახიობი შეიძლება ცუდ გუნებაზე იყოს მაშინ, როცა იგი; ვთქვათ, აღტაცებულ ადამიანს გვისახავს, ან პირიქით, ის შეიძლება ძალიან მხიარულად იყოს განწყობილი მაშინ, როდესაც როლი უკარნახებს მწუხარებას. სცენიური თამაშის გულწრფელობა აუცილებლად მოითხოვს, რომ მსახიობმა მოახერხოს შინაგანი ფსიქიური გარდასახვის განხორციელება, საკუთარი განცდებისაგან გათავისუფლება და დრამატული პერსონაჟის განცდებში გადასვლა.

სტანისლავსკის აზრით, ერთიან სამსახიობო თვითგანწყობილება, რომელიც ხელს უშლის გარდასახვას და მეორეა შემოქმედებითი თვითგანწყობილება, რომელიც გარდასახვის ნიადაგს წარმოადგენს. „მსახიობის თვითგანწყობილება სცენაზე, იმ მომენტში, როცა ის დგას ათასი მაყურებლის და გაკამყამებული რამ-

პის წინაშე, — არაბუნებრივია და მთავრ დამაბრკოლებელ მოვლენას წარმოადგენს საჯარო შემოქმედების დროს“.

მსახიობური გარდასახვა ვერ განხორციელდება შემოქმედებითი თვითგანწყობილების გარეშე. „საჭიროა რაღაც სულიერი მომზადება შემოქმედების დაწყებამდე, ყოველთვის, მისი ყოველი გამეორების დროს. საჭიროა არა მარტო სხეულის, არამედ, უმთავრესად, სულის ტრუალეტიც სპექტაკლის წინ. საჭიროა, ვიდრე დაიწყება შემოქმედება, შესძლო იმ სულიერ ატმოსფეროში შესვლა, რომელშიაც შესაძლებელია შემოქმედებითი საიდუმლოება“.

ამრიგად, მსახიობური გარდასახვისთვის საჭიროა, უწინარეს ყოვლისა, საკუთარი სუბიექტური თვითგანწყობილებისაგან გათავისუფლება და შემოქმედებითი თვითგანწყობილების გამოწვევა. ასეთი რამ სცენაზე თითქმის მუდამ თავისთავად მოდის გენიოსებთან. მაგრამ ეს მანც ისეთი სულიერი მდგომარეობაა, რომელიც ემორჩილება განვითარებას და გავარჯიშებას. სტანისლავსკის სისტემის დიდი მნიშვნელობა იმაშია, რომ მან მიაგნო და მეცნიერულად დაასაბუთა შემოქმედებითი თვითგანწყობილების საფუძველზე დაყრდნობილი მსახიობური გარდასახვის მეთოდები.

„მსახიობს უწინარეს ყოვლისა, — წერს სტანისლავსკი, — უნდა სჯეროდეს ყოველივე ის, რაც ხდება მის ირგვლივ და, უმთავრესად, ის, რასაც აკეთებს თვითონ იგი. შეიძლება გჯეროდეს კი მხოლოდ სიმართლე ამიტომ საჭიროა მუდამ გრძნობდე იმ სიმართლეს, შეგეძლოს მისი მიგნება, ამისათვის კი აუცილებელია განავითარო შენს თავში გულისხმიერება სიმართლისადმი... მე ვლაპარაკობ ჩემი გრძნობების და შეგრძნებების სიმართლეზე... სცენა სიმართლეა, ის, რაც გულწრფელად სწამს მსახიობს; თეატრში აშკარა სიცრუეც კი უნდა გადაიქცეს სიმართლედ იმისათვის, რომ იგი იყოს ხელოვნება“ (K.C. Станиславский: „Моя жизнь в искусстве“, 1928, 507-527).

ამ ორიოდვე ამონაწერიდანაც ცხადია ნათლად, რომ დიდრო და სტანისლავსკი დიამეტრალურად საწინააღმდეგო პოზიციებზე დგანან. დიდროს შეხედულებით, მსახიობისთვის სრულიად ზედმეტია შემოქმედებითი თვითგანწყობილება. „უკიდურესი გრძნობიერება კქმნის საშუალო ნიჭის მსახიობებს, — წერს დიდრო, — საშუალო გრძნობიერება კქმნის ცუდი მსახიობების ბრბოს და მხოლოდ სრული არაგრძნობიერება კქმნის შესანიშნავ მსახიობებს“. სტანისლავსკის აზრით კი, როგორც ზევით ვნახეთ, სპექტაკლის წინ აუცილებელია არა მარტო სხეულის, არამედ უმთავრესად სულის ტრუალეტი. საჭიროა შემოქმედების დაწყებამდე შესძლო იმ სულიერ ატმოსფეროში შესვლა, რომელშიც შესაძლოა მხოლოდ შემოქმედების საიდუმლო“.

ბუნებრივად იბადება საკითხი: როგორია სცენოური განცდის ფსიქოლოგიური ბუნება და რა მიმართებაში იმყოფება იგი რეალურ განცდასთან?

ამ საკითხის განხილვა იმ მოცულობით, რომელიც მის სირთულეს შეეფერება, ჩვენი ამოცანების ფარგლებს გარეშე დგას. საჭიროა მხოლოდ ზოგიერთი მნიშვნელოვანი გარემოების აღნიშვნა.

სულ უბრალო დაკვირვებაც კი საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, რომ მსახიობის და მაყურებლის განცდებს აშკარად გამოხატული სპეციფიკური ხასიათი აქვთ, რაც საფუძველს გვაძლევს ამ განცდებისათვის, რეალური განცდებისაგან განსხვავებით, თეატრალური, ესთეტიკური განცდები გვეწოდებიან. თეატრალური მდგომარეობა საკმაოდ თავისებურია და განსხვავებული რეალური მდგომარეობისაგან, რომ ემოციურმა განცდებმა თავისი მიმდინარეობა უცვლელად შეინარჩუნონ.

საკმარისია დავაკვირდეთ აფექტებს, რომლებსაც რეალურ განცდაში სტიქიური მიმდინარეობა ახასიათებთ. როგორ განიცდის მსახიობი აფექტს? უცნაური იქნებოდა გვეთქვა, რომ სცენიური აფექტი ისეთივე ფსიქიური განცდაა, როგორცაა რეალური აფექტი, რომ ნორმალური მსახიობი მას სტიქიურად განიცდის, ე.ი. მას ავიწყდება, რომ ის სცენაზე და ყველაფერი რაც ხდება არ არის რეალური ამბავი. იგივე უნდა ითქვას უკიდურესად გულდაუკრებელი მაყურებლის შესახებაც, რომელსაც სცენიური ილუზია ვერასოდეს ვერ გამოიყვანს თეატრალური მდგომარეობიდან. ასეთი ხასიათი უნდა ჰქონდეს აგრეთვე იმ გრძნობათა განცდას, რომელთაც არ ახასიათებს აფექტური განცდების სტიქიურობა. მამასადამე, თეატრალური ანუ ესთეტიკური განცდა ნორმალურ პირობებში უთუოდ გულისხმობს ცნობიერების კონტროლს, თუმცა მოსალოდნელია, რომ ეს უკანასკნელი ერთგვარად მერყევი იყოს.

მეორე არანაკლებ მნიშვნელოვანია საკითხი იმის შესახებ, რა მიმართება არსებობს მსახიობის პროფინებასა და გარდასახვას შორის.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ შეუძლებელია გარდასახვაში თავი არ იჩინოს მსახიობის პროფინების ამა თუ იმ მხარე.

აქ შეიძლება ლაპარაკი მხოლოდ „სხვად-ქცევის“ მდგომარეობასთან მიხედვებაზე, აბსოლუტური გადასვლა მეორე პროფინებაში განუხორციელებელი ამოცანაა.

საერთოდ მსახიობის პროფინება სერიოზული ფაქტორია და არსებითად მას ეყარება ე.წ. ამპლუა. რამდენადაც უფრო ფართოა მსახიობის ამპლუა, იმდენად ფართოა მისი „სხვად-ქცევის“ დიაპაზონი და პირიქით. აქტიორული გარდასახვის მეთოდი საკუთარი თავის თამაშის უარყოფიდან უნდა გამომდინარეობდეს, მაგრამ შევძლოა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ მსახიობი მოახერხებს საკუთარი ფსიქოფიზიოლოგიური ქერქიდან აბსოლუტურად გასვლას, ე.ი. ისეთ საზღაპრო არსებად გადაქცევას, რომლისთვისაც ბუნებას საკუთარი „მე“ არ მიუნიჭებია.

„მნათობი“ 1935 წ. №4.

ჰამბურგის ნაციონალურ თეატრში 1767 წლის სექტემბერს პირველად დაიდგა გოტჰოლდ ფერაიმ ლესინგის კომედია „მინა ფონბარნკელმი“, რომელმაც მთელი გადატრიალება მოახდინა გერმანული დრამატურგიის განვითარებაში. პიესა მაშინვე გადავიდა გერმანიის სხვა ქალაქებში და ევროპის მთავარ სახელმწიფოებში. მაყურებელთა სტიქიურ ენთუზიაზმს ისეთი ვრცელი და ხანგრძლივი ლიტერატურული მიმბაძველობა მოჰყვა, როგორც შემდეგ წილად ხვდა მხოლოდ გოეთეს „გიოც ფონბერლიხინგენს“ და „ვერტერს“ ან შილერის „ყაჩაღებს“. ერთ ხანს „მინა ფონბარნკელმის“ გავლენით გერმანულ თეატრში ჯარისკაცის ცხოვრებიდან აღებული თემატიკა დამკვიდრდა.

მთელი ასორმოცდაათი წლის მანძილს გასწვდა ეს გულწრფელი აღტაცება და სიყვარული „მინა ფონბარნკელმის“ მიმართ.

მის პირველ ტრიუმფალურ გამოჩენას მინც ყველაზე აღფრთოვანებული გრძნობებით მიესალმა „ქარიშხლისა და შეტყვის“ ახალგაზრდობა, რომელმაც სწორედ ლესინგის შემოქმედებიდან მიიღო თავისი პირველი იდური გაკვეთილი. ლაპცივის თეატრში „მინა ფონბარნკელმის“ ენთუზიასტთა შორის იყო ისიც, ვისაც ბედმა ამ თაობის სარდლობა დააქისრა — იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, უჭკვიანესი ადამიანი მხატვრული სიტყვის ოსტატთა შორის მთელი იმ ეპოქის მანძილზე.

უფრო გვიან, უკვე ხანში შესული ვაიმარელი გენიოსი კერმანთან საუბარში ასე ახასიათებდა „მინა ფონბარნკელმის“ დაბადების პერიოდს. „შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ, როგორ მოქმედებდა ეს პიესა ჩვენზე, ახალგაზრდებზე, როდესაც იგი პირველად გამოჩნდა იმ უსიცოცხლო ეპოქაში! ეს იყო ჭეშმარიტად მბრწყინავი მეტეორი. მან გვიჩვენა, რომ არსებობს რაღაც უფრო მაღალი, რაზედაც იმდროინდელი სუსტი ლიტერატურა არავითარ აზრს არ გვაწვდიდა“¹.

სრულიად განსაკუთრებულია ქართული მკითხველის ინტერესი და სიყვარული „მინა ფონბარნკელმის“ მიმართ. მის მაღალ ლიტერატურულ ღირსებებს ამშვენებებს ჩვენი პატრიოტული სიამაყის გრძნობა იმ სამართლიანი ბრძოლის გამო, რომელსაც ერთ-ერთ საბედისწერო ისტორიულ პერიოდში ეწეოდა საქართველო თავისი ეროვნული თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის. ლესინგის პიესა გვაუწყებს, რომ ამ ბრძოლაში ახლო აღმოსავლეთის აგრესიულ სახელმწიფოთა წინააღმდეგ მოწინავე ადამიანთა თანაგრძნობა და სიყვარული ეკუთვნოდა ქართველ ერს და მის სახელოვან სარდალს ერცლე მეორეს. „მინა ფონ-ბარნკელმი“ ჩვენი ისტორიული ეროვნული ბრძოლის სამართლიანობისა და საერთაშორისო პოპულარობის დამამტკიცებელი ლიტერატურული დოკუმენტია. ის არის მსოფლიო საზოგადოებრივი აზრის გამომხატ-

¹ И.П. Эккерман: „Разговоры с Гете“ 584; Academia, 1934.

ველი და ორგანიზატორი ერთსა და იმავე დროს. ჩვენი ისტორიის ყველაზე კრიტიკულ მომენტში ევროპული სცენიდან გაისმოდა მგზნებარე სიტყვები: „Juchhe! es lebe der Prinz Herakleus! „ვაშა! გაუმარჯოს პრინც ერეკლეს!“ რომელთაც ხალხმრავალი თეატრალური აუდიტორიები ეძმაურებოდნენ მთელს დასავლეთ ევროპაში, სადაც ლესინგის პიესა საყოველთაო მოწონებით სარგებლობდა.

მაგრამ ამაზე ქვევით.

მეთვრამეტე საუკუნის გერმანულ ლიტერატურასა და აზროვნებაში გოტჰოლდ ფერაიმ ლესინგი (1729-1731) უადრესად ნათელ და გამოკვეთილ ფიგურას წარმოადგენს. ეს იყო ახალი გერმანული კულტურის პირველი გენიალური მესიტყვე, რომლის ძლიერი და უშუალო გავლენა რამდენიმე მომდევნო თაობამ განიცადა. ჯერ კიდევ თანამედროვენი გაცეხულნი იყვნენ იმ განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით, რომელიც მის ლიტერატურულ მოღვაწეობას ახასიათებდა. არ ყოფილა ისეთი თეორიული და პრაქტიკული საკითხი მეთვრამეტე საუკუნის გერმანიაში, რომ ლესინგს არ გამოეთქვა მასზე თავისი მოფიქრებული და დიდად საგულისხმო შეხედულება. ეს არის ჭეშმარიტად უნივერსალური გონება, რომელსაც სამართლიანად მიეკუთვნება კულტურული ცხოვრების დიდი რეფორმატორის სახელი. ვოლფგანგ გოეთემ ეკერმანთან საუბარში ღირსეული დაფასება მიუზღო ამ საოცარი ენერჯის კაცს, რომელსაც სულის შინაგანი ბრწყინვალეობა შესამბულო კქონდა ესოდენ მიმზიდველ კეთილშობილ მოკრძალებასთან. „ლესინგმა არ მიიღო გენიოსის მაღალი ტიტული, — სთქვა მან, — მაგრამ მისი ხანგრძლივი გავლენა ამ მისი შეხედულებების წინააღმდეგ ლაპარაკობსო“.¹

მაგრამ ლესინგის დიდი გავლენა მის თანამედროვეებსა და მომდევნო თაობებზე მარტო იდეათა სამკვიდროს როდი ეკუთვნის. თვითონ მის ადამიანურ ბუნებაში იყო მიმზიდველობის ძალის ცენტრი. მისი პიროვნების ეს მხარე ასე დაახასიათა იმავე გოეთემ: „ჩვენ გეჭირდება ისეთი ადამიანი, როგორცაა ლესინგი, იმიტომ რომ, იგი დიდია თავისი ხასიათის, თავისი სიმტკიცის გამო. ბევრია ასეთი ჭკვიანი და განათლებული ადამიანი, მაგრამ სად უნდა ვპოვოთ მსგავსი ხასიათი!“²

ლესინგის უკომპრომისო და გამანადგურებელი პოლემიკა თავისი დროის კურპებთან ნაკარნახევი იყო მაღალი იდეალებით: ჭეშმარიტების სიყვარულით, საზოგადოებრივი ინტერესებით, კეთილშობილი ჰუმანურობის პრინციპებით. ადამიანის განკაცების იდეალს ბევრი არ ჰყოლია კულტურის ისტორიაში ლესინგის თანატოლი მებრძოლები და მებრძოლი. „ადამიანის უკეთილშობილესი ღვაწლის საგანს მუდამ თვით ადამიანი უნდა შეადგენდესო“, — ამბობდა იგი.

¹ Эккерман: ibidem, 756.

² Эккерман: ibidem, 268.

ქართველი მწერლებიდან ყველაზე ახლოა ლესინგთან ილია ჭავჭავაძე, არა მარტო უკომპრომისო პრინციპულობით და ლიტერატურული ბრძოლის მე-
თოდებით, არამედ ადამიანური ბუნების თვისებებითაც ისინი ბევრ რამეში,
წერილმანებშიაც კი, იმეორებენ ერთიმეორეს.

ლესინგის ლიტერატურული შრომის ზოგადი მიმოხილვაც კი დიდ ადგილს
მოითხოვს.

ის იყო არა მარტო დრამატურგი, არამედ პოეტი, კრიტიკოსი, ფილოლოგი,
ახალი ევროპული თეატრის თეორეტიკოსი, ესთეტიკოსი. მის ესთეტიკურ
ტრაქტატს „ლაოკონის“ და თეატრალური რეცენზიების კრებულს „სამშურგის
დრამატურგის“ დღესაც არ დაუკარგავთ თავისი მნიშვნელობა. მაგრამ მათი
მოკლე განხილვაც კი სცილდება ჩვენი უშუალო ამოცანის ფარგლებს.

* * *

დავუბრუნდეთ ისევ „მინა ფონბარნკელმს“.

თვითონ ლესინგს შეჰანინებდავად ესმოდა ის როლი, რომელიც „მინა ფონ
ბარნკელმს“ უნდა შეესრულებინა გერმანული თეატრის ისტორიაში. იგი რამდენ-
იმე წელიწადს გატაცებით და სიყვარულით მუშაობდა მის ყოველ სტრიქონზე.
1764 წლის 20 აგვისტოს ის წერდა პიეტ რამლერს: „ძლიერი სურვილი მაქვს
საბოლოოდ დაეამუშავო „მინა ფონბარნკელმი“. მე არ შემიძლია რაიმე ვთქვა ამ
კომედიაზე, რადგან ის მართლაც ერთ-ერთი უკანასკნელი ნაწარმოებია, რომლის
დაწერა მოვიფიქრე. თუ იგი არ იქნება ყველა ჩემს უწინდელ დრამატულ ცდაზე
უკეთესი, მტკიცედ გადავწყვიტე აღარაფერი დავწერო თეატრისათვის“.

მე უკვე ავღნიშნე ის საყოველთაო ტროუმფი, რომელიც გამოიწვია ამ პიე-
სამ სცენაზე გამოჩენის უმაღლვე. რით აიხსნება ეს?

„მინა ფონბარნკელმი“ სრულიად ახალი ფურცელია გერმანული თეატრის
ისტორიაში. მან მისცა მაყურებელს ცოცხალი თანამედროვეობის მხატვრული
სახეები, თვითონ გერმანული სინამდვილიდან ამოღებული ხასიათები და სიტუა-
ციები. ამრიგად მან შეიტანა თეატრში ის, რაც აკლდა „მის სარა სამპსონს“ –
ნაციონალური შინაარსი, რომელიც სულ რამდენიმე წლის წინათ დასრულებული
შვიდწლიანი ომის (1756-1763) უშუალო შედეგებს ქებობდა, ესე იგი, სხვა სიტყ-
ვით რომ ვთქვათ, სადღესო ამბავს გამოხატავდა.

მაგრამ „მინა ფონბარნკელმის“ მნიშვნელობა მარტო ამ ხალხურობით
როდი ამოიწურება. ეს მხოლოდ ისტორიული მხარეა მისი, რომელსაც ლესინგი
პროგრესული აზროვნების მწვერვალზე აყავს. მაგრამ ამ პიესაში დაკვირვებული
მკითხველი თავისი გულისა და აზრის უშუალოდ თანაზიარ მომენტებსაც იპოვის.
ამ უკანასკნელს ეკუთვნის, უწინარეს ყოვლისა, ის დიდი მორალური კეთილშო-
ბილება, რომელიც მთელს პიესას მსჭვალავს და მის მომქმედ პირებს მაღალი
ზნეობისა და ჰუმანურობის უნგარო მსახურებად ხდის.

ყველაზე მეტად ლესინგის პიესაში ჩვენ მანც სიყვარულის გრძნობა გვხვბლავს. აქ დრამატურგმა ეს გრძნობა ჭეშმარიტ პოეზიამდე აიყვანა. ის ნაზია და მტკიცე ერთსა და იმავე დროს. ასეთ სიყვარულზე ჩვენ შეგვეძლო რუსთაველის სიტყვით გვეთქვა, რომ მას სიღბო აქვს ნაქსოვისა და სიმტკიცე ნაჭედისა. მაგრამ დააკვირდით რა განმასხვავებელ სულებს მოსდებია ამ გრძნობის ალი! მინა სინაზის ძაფითაა მოქსოვილი; ტელპიმი ფოლადისაგანაა გამოკვეთილი. თვითუღს ხასიათში აქვს ის რაც აკლია მეორეს, მაგრამ სიყვარულის გრძნობაში ისინი ერთმეორეს აესებენ.

* * *

როგორც უკვე აღვნიშნე, ლესინგის „მინა ფონბარნელმი“ ეხმაურება საქართველოს ისტორიულ ამბებს, ევროპის საზოგადოებრივი აზრის ცენტრში აყენებს ერეკლე მეორის ძლევაშისოლ სამხედრო ექსპედიციებს ახლო აღმოსავლეთში. აქ მართლაც ევროპის მასშტაბზე უნდა ვილაპარაკოთ, რადგან ლესინგის პიესა სწრაფად გადავიდა საფრანგეთის (Les amants genereux) ინგლისის („The disbanded officer“) და იტალიის („La donna riconescente“) თეატრებში, ხოლო თვითონ გერმანიაში მას მრავალი მიმბაძველი გაუჩნდა. მისი პირველი რუსული თარგმანი („Солдатское счастье“) დაიბეჭდა უკვე 1779 წელს.

უხსოვარი დროიდან საქართველო მჭიდროდ იყო დაკავშირებული როგორც აღმოსავლეთთან, ისე დასავლეთთან, სწორედ ეს გარემოება წარმოადგენდა იმ საძირკველს, რომელზედაც ქართული კულტურის ხუროთმოძღვრებმა თავისი უმტკიცესი თაღები შექკერეს. სწორედ მან განსაზღვრა ჩვენი სულიერი კულტურის რაობა, სინთეტური თავისი ბუნებით, მაგრამ განუმეორებლად ორიგონალური მსოფლიო მასშტაბით.

მეთხოთმეტე საუკუნეში ქართლის ბედი ახალ ისტორიულ ვითარებაში აღმოჩნდა. 1453 წელს მამადაიანურმა ოსმალებმა ხელთ იგდო ხმელთაშუა ზღვაში გასასვლელი სრუტეები და საქართველო დიდი ხნით მოსწყდა კულტურულ დასავლეთს.

ეს ისტორიული ამბავი საბედისწერო აღმოჩნდა ჩვენი ერის ცხოვრებაში. ისლამის ძლიერი, ვერავი და დაუნდობელი სახელმწიფოების წინაშე პირისპირ დაყენებული ქრისტიანული საქართველო საუკუნეების მანძილზე მართოდ-მართო განსაკვიფრებული სიმტკიცით და სიმამაცით იცავდა თავის სახელმწიფოებრივ დამოუკიდებლობას, მთლიანობას და კულტურას.

ამ გმირული ბრძოლის ეპოქამ უბრწყინვალესი ფურცლები ჩასწერა ქართლის მატანეში. მისი შორეული გამოხმაურება დიდი მანძილით სცილდებოდა საქართველოს საზღვრებს და დასავლეთის საუკეთესო ადამიანთა გულისხმეირებას, აღტაცებას და თანაგრძნობას იწვევდა. მეჩვიდმეტე საუკუნის მეზრძოლი საქართველო პირველად გახდა ევროპის მწერლობის ყურადღებისა და თანაგრძნობის საგანი. ბაროკოს ეპოქის უდიდესმა მწერალმა ანდრეას გრიფიუსმა

(Andreas Gryphius 1616-1664) 1657 წელს დასწერა ტრაგედია „Catherina von Georgien oder Bewahrte Bestandigkeit“ („ქართველი ქალი ეკატერინე ანუ ნაცადი სომტიციე“), რომელიც ამ ეპოქის ერთ-ერთ ბრწყინვალე მხატვრულ ფურცელს წარმოადგენს¹.

მაგრამ გრიფიუსის ტრაგედიაზე სხვა დროს და სხვა ადგილას.

მეთვრამეტე საუკუნეში აღმოსავლეთის აგრესიულ სახელმწიფოთა ისტორიული მდგომარეობა საქართველოს სასარგებლოდ შეიცვალა. ავღანეთის გაძლიერებამ საბოლოოდ შეარყია ირანის ქვეყნობა. მეორე მხრით გაძლიერებული რუსეთი უკვე მოიწვეს კასპიისა და შავი ზღვის სანაპიროებისაკენ. ამით აღმოჩნდა ნადირ შაჰისა და ალა-შაჰმად-ხანის შურისმაძიებელი სამხედრო ექსპედიციები: ძალთა ახალი გადაჯგუფების შეცვლა აღარ შეიძლებოდა.

ახალ ისტორიულ ვითარებაში საქართველო უფრო ადვილად ასერხებს საკომუნიკაციო ძაფების გაბმას რუსეთთან და დასავლეთთან. მართალია მეთვრამეტე საუკუნის დამლევამდე ეს კავშირი არსებითად დიპლომატიურ ურთიერთობას არ სცილდება და საქართველოს ისევ თავისი ძალებით უხდება მტერთან გამკლავება, მაგრამ კულტურულ ორიენტაციის თვალსაზრისით მას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა.

ლესინგის დრამა პირველად დაიდგა მაშინ, როდესაც ერეკლე მეორე ორმოცდაშვიდი წლის სახელმწიფოებრივი პოლიტიკოსი და სარდალი იყო. მაშინ ახლო აღმოსავლეთის სახელმწიფოები დაუფარავი შიშით და მოჩირღებით ეპყრობოდნენ მას. ის ვერ უწვევრო ჭაბუკი იყო, როცა მის შუბლს უკვე დაფენის გვირგვინი ამშვენებდა. 1738 წელს უკვე მთელი აღმოსავლეთი და დასავლეთი ალაპარაკდა მის სტრატეგიულ ნიჭზე, როცა ბედმა თუ უბედობამ ვერ ისევ ახალგაზრდას ვალად დასდო მნიშვნელოვანი როლის შესრულება ნადირ-შაჰის სამხედრო ექსპედიციებში ავღანეთსა და ინდოეთში. 1754 წელს პარიზში მის შესახებ საეციალური წიგნიც კი გამოსულა. ის მეორე წელსვე გერმანულად უთარგმნიათ და დაუბეჭდიათ მაინის ფრანკფურტში² უკვეკლია, დასახლებული წიგნი ხელთ ექნებოდა „მინა ფონბარნჰელმის“ ავტორსაც.

¹ ეკატერინე – იგივე ქეთევან დედოფალია. ერთი საყურადღებო ფაქტი, - 1955 წ. მოსკოვში დაიბეჭდა დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ცნობილი საეციალისტის ბ. პურიშჩიკის წერილი „ნარკვევები XV-XVII სს. გერმანული ლიტერატურიდან“. წიგნის 320-ე გვერდზე ვკითხულობთ: „ახლო წარსულის ამბებს ქება ტრაგედია „ეკატერინე ქართველი“ (გამოცემული 1657 წ.). მასში გრიფიუსმა გამოხატა ბედი სომეხი (გრიფიუსის მიხედვით – ქართველი) დედოფლის ეკატერინესი, რომელიც საპრსეთის მეფის შაჰ-აბასის ბრძანებით საშინლად აწამეს იმის გამო, რომ იგი არ განუდგა ქრისტიანობას.“

გაუგებარია, რატომ მოისურვა პურიშჩემა ასეთი დამახინჯების შეგნებული შეტანა თავის ნაშრომში. (ლიტ. გაზეთი №7(969), 17.II.1956 წ., „ერთი უცნაური შესწორების გამო“. გ.გაჩილაძე, გნადირაძე

² ს.კაჰაძე: საქართველოს მოკლე ისტორია, 1920, გვ.100-101

ლესინგის პიესა ნათლად მოწმობს, რაოდენ პოპულარული ყოფილა დასავლეთ ვეროპიაში ერეკლე მეორის პიროვნება. მაშინ მთელი ვეროპიის პრესა მოწყურებული იჭერდა ყოველ ცნობას, რომელსაც მისი სამართლიანი და ძლევამოსილი ბრძოლის ამბავი მიჰქონდა დასავლეთში. პაულ ვერნერი გამოცემული ეკითხება ოსტატს: „ნუთუ არაფერი იცი აღმოსავლეთის დიდ გმირზე?... ადამიანო, ვხედავ გაზუთებასაც ისე იშვიათად კითხულობ, როგორც ბიბლიას. მაშ არ იცნობ პრინც ერეკლეს? იმ მამაც ვაყვაცს, რომელმაც სპარსეთი დაიპყრო და დღეს თუ ხვალ თურქეთის კარიბჭეში შეიჭრება“ (მომქ. I გამოსვლა 12).

ჯერ კიდევ კუნო ფიშერი ადნიშნა, რომ ერეკლეს პეროიზმით გატაცებული ვერნერი არ იცავს ისტორიული ფაქტების სისწორეს: „ერეკლე მეფემ უკვე ხელთ იგდო საქართველო, რომელიც სპარსეთისაგან დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ გადაიქცა. ვახშისტრი კი თავისებურად სჯის: სპარსეთი დაიპყრო და ახლა ოსმალებთან აპირებს შებმასო“¹.

კუნო ფიშერის შენიშვნა სრულიად განზე სტოვებს იმ გარეგობას, რომ პაულ ვერნერის სიტყვებში გამოსატყულებას პოულობენ უწინარეს ყოვლისა, არა ისტორიული ფაქტები, არამედ ფსიქოლოგიური განცდები, არა ქრონოლოგია და პოლიტიკური თუ სტრატეგიული დეტალები, არამედ თანაგრძნობა და აღტაცება, რომელსაც ქართველი ერის სამართლიანი ბრძოლა იწვევდა რასაკვირველია, ლესინგს არავითარი მხატვრული შეცდომა არ დაუშვია, როდესაც პაულ ვერნერის სურვილს გაზვიადებული გამოსატყულება მისცა.

პაულ ვერნერის უკან დგას ლესინგი, ლესინგის უკან — მთელი მოწინავე ვეროპია. „მინა ფონბარნჰელმის“ ტექსტში ვერ მოენახავთ ამსტრაქტული ლიტერატურობისა და ფანტაზიორობის ვერცერთ ატომს. როგორც პეტნერი ამბობს: ეს პირველი გერმანული დრამატული ნაწარმოებია, „რომელიც განცდილი იყო და არა გაკეთებული“².

ყოველივე ეს საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ „მინა ფონბარნჰელმი“ გამოსატყავს იმ საესებით რეალურ საერთაშორისო სოლიდარობას, რომელიც დაიმსახურა ქართველმა ხალხმა თავის სამართლიან ეროვნულ ბრძოლაში აღმოსავლეთის აგრესიულ სახელმწიფოთა წინააღმდეგ.

*ლესინგი
მინა ფონბარნჰელმი, წინასიტყვაობა, 1946*

¹ Куно Фишер: „Лессниг как преобразователь нео-литературы“, М., 1883, стр.46.

² Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im XVIII Jahrhundert. Dritter Teil, zweites Buch, 1872, Braunschweig, S.520.

ონორე დე ბალზაკის რომანი „ოქროსფერთვალემა ქალიშვილი“ პარიზში გარდახვეწილი ქართველი ქალის განსაცვიფრებელ ამბავს მოგვითხრობს. ეს მოხდა 1815 წელს.

პარიზის შუაგულში ღვთაებრივი სილამაზის ქალიშვილი ცხოვრობდა. დანიშნულ საათს ტუილრის მთავარ ხეივანში ელგანტური ყმაწვილკაცობა იყრიდა თავს, რომ მისი მომხიბვლელი მშვენიერებით დამტკბარიყო. ერთ გამოუთქმელი მღელვარება აიტანდა ხოლმე ყველას, როცა ის ხეივანში გამოჩნდებოდა. მისი სახისა და ტანის პარმონიულ ნაკეთებში გულის წამლები ქალური ეში ეღვარებდა. ის ეკუთვნოდა ქალთა იმ ჯიშს, რომელსაც რომაელები „ცეცხლოვანს“ უწოდებდნენ. განსაკუთრებით იზიდავდა გულს მისი ყვითელი, ვეფხისებური თვალები, რომლებშიაც ოქროს მოელვარე შუქი ციმციმებდა. პარიზელმა ჭაბუკებმა ამის გამო ოქროსფერთვალემა ქალიშვილი უწოდეს მას.

- ეს იდეალური ქალია, რომელსაც ხანდახან შეხედები ესპანეთში ან იტალიაში და საფრანგეთში კი არასოდეს, - იტყოდა ხოლმე მისი მშვენიერებით მოხიბლული პარიზელი დენდი ანრი დე მარსე.

ოქროსფერთვალემა ქალიშვილის ვინაობა საიდუმლოებით იყო მოცული. საჭირო გახდა შეყვარებული ჭაბუკის მიხვედრილობისა და სერხიანობის მთელი მექანიზმი ამუშავებულიყო, რომ დე მარსეს მისი ვინაობისა და ბინისათვის მიეგნო. პაკიტა ვალდესი (ასე უწოდებდნენ ოქროსფერთვალემას) ერთი მიხრწნილი არისტოკრატის დონ ისოხის პალაცოში ცხოვრობდა სენ-ლანზარის ქუჩაზე.

ბალზაკის ფანტაზიამ ესპანელი გრანდის სამყოფელი შუა საუკუნეების სტილის ციხე-დარბაზად გადააქცია. ჯერ არც ერთ უცნობს არ შეუღია მისი კარი. პარიზის არც ერთ სახლს არა აქვს კარების ასეთი საიდუმლო სისტემა და ვერც ვერსად შეხვდება კაცი მისი მცველი მსახურების ასეთ უცნაურ ფიგურებს, რომელნიც მის შესავალს სამთავიანი ცერბერების სიფხიზლით სდარაჯობენ. ბებერი ესპანელი შვეიცარი, მასზე უფრო ველური და კუმტი მაჟორდომი, შემზარავი გამომეტყველების მულატი, ეშპაკის მსგავსი ბებრუსანა, რომელიც განუმორებლად თან დაჰყვება ოქროსფერთვალემას და დამუნჯებული, გაქვავებული მსახურები! არცერთ პარიზელს არ უნახავს ასეთი ავი ძაღლები, რომელთაც დღისით საგანგებოდ ამშვენენ, რომ ღამით სასახლის ბაღში გაუშვან.

- პაკიტა ვალდესი, ალბათ, დონ-ისოხის საყვარელია, - გაიფიქრა დე მარსემ, როცა ეს ყველაფერი შეიტყო. მხოლოდ ოთხმოცი წლის ესპანელ გვამს შეუძლია ასეთი გამაფრთხილებელი ზომების მიღებაო.

ანრი დე მარსე ლორდ დედლის უკანონო შვილი იყო. მისი მშვიდი და მოკრძალებული გარეგნობის იქით, რომელსაც ქალური სილამაზის სიღბო გადაჰყენოდა, ლომის გულადობა და მაიმუნის სიმარჯვე იყო ჩასაფრებული.

ლორდ დედლის თავის ხანგრძლივ სიცოცხლეში არა ერთი ქალი შეხვედრია, რომელთაც უარი როდი უთქვამთ მისთვის ქაოდენ მომხიბვლელი პორტრეტის ასლი წარმოემართ. მისი მეორე შედეგრი იყო ქალიშვილი ეფემი, რომელიც სწორედ იმ ქაანულ გრანდს შეაჩნა, რომლის სასახლის კედლები ასე საიდუმლოდ იფარავდნენ ოქროსფერთვალემა ქალიშვილს. ის კია, რომ ეს ამბავი, ისევე როგორც თვით ეფემის ამქვეყნიური არსებობა სრულიად უცნობი იყო ანრისათვის. საერთოდ ლორდი საჭიროდ არ სცნობდა თავისი შვილებისათვის გაენდო ის ნათესაური ურთიერთობა, რომელსაც იგი ყველგან გააბამდა ხოლმე.

ანრი დე მარსემ პირველი შეხვედრის უმაღ დაატყვევა ოქროსფერთვალემა ყურადღება. სიყვარულის მაცდურ საიდუმლოებაში გაწაფულმა ჭაბუკმა ადვილად ამოიკითხა პაიკტას თვალემა გამობატული სურვილი: ეს შენ ხარ, ჩემი იდეალი, ჩემი ფიქრისა და ოცნების საგანი! წამიყვანე, მე შენი ვარ!

ასე დაიწყო მათი გიჟური რომანი, რომელიც ბალზაკის ხელემა ენე ბათაღელვის სამეშ ქარიშხლად ქცეულა. შწერალი საღებავეს ინგლისური გოთიკური რომანტიზმის საგანძურიდან სესხულობს. მისი გმირები ხანდახან თვითონ გრძნობენ როგორ მეორდება მათ განცდებასა და სიტუაციემა ანნა რადკლიფის „საშინელებათა რომანის“ ელემენტემა: საიდუმლო შეხვედრები, ახვეული თვალემა, გასისხლიანებული ხანჯლები, გამოცანად ქცეული მუნჯი მსახურები. ამ ამბავემა ყველაფერი, ადამიანები და ნიეთები, სიყვარულის ტეივილი და აღტაცება, ბალზაკის სიტყვეთ, მიაგავდა იმ აღმოსავლურ პოემას, სადაც იგივე მოკამეაშე მზეა, რომლის სხივესაც საადისა და ჰაფიზის მორთოლვარე სტროფები გაუმსჭვალავს.

პირველი შეხვედრის დროს დე მარსეს ყურადღება მიიპრო მუმის მსგავსმა დედაბერემა, რომელიც მათ პემანს ესწრებოდა და ირგვილვ სამარის სიცივეს და ჟრუანტელს აფენდა. ის ბუხართან იჯდა წითელი ხავერდით გადაკრულ დივანზე. მის საოცარ თავსაბურავს დიდი წარმატება ექნებოდა ჩინეთში, სადაც მშვენიერების იდეალად საშინელება მიჩნეული. ბებერი მკვეთრ კონტრასტს ჰქმნიდა პაიკტას გვერდით და იმ საუესხო პოეზიის ფონზე, რომელსაც სიყვარულის პირველი სიახლოვე ბადებს.

- ვინ არის ეს ქალი? - ეკითხება ანრი პაიკტას.

- ეს ერთადერთი ქალია, რომელსაც მე შემიძლია მივენდო, თუმეა მან ერთხელ უკვე გამეიდა, - წყნარად წარმოსთქვა პაიკტამ. - საყვარელო ანრი, ეს დედაჩემია. ის საქართველოში იყო დეს როგორც მონა იმ იშეიათი სილამაზის გამო, რომლისაგანაც ახლა ძალიან ცოტა რამ დარჩა. ის მხოლოდ თავის მშობლიურ ენაზე ლაპარაკობს.

დედაბერი განაგრძობდა ჯდომას ველურებისათვის ჩვეული ზვიადი გამომეტყველებით. ის უგრძნობელ ქანდაკებას ჰგავდა. უყვარდა თუ არა მას თავისი ქალიშვილი? პასუხის გაცემა შეუძლებელი იყო.

სიყვარულის ხელოვნებაში გაწვრთნილი დენდისთვის პაკიტა ვალდეჰი ცოცხალ შარადს წარმოადგენდა. მისი უცნაური საქციელი და საალერსო სიტყვები პათოლოგიური ვნებათაღელვის ეჭვებს უღვიძებდნენ ჭაბუკს. „იგივე ხმა და იგივე გზნება“. – წარმოსთქვა ქალმა, როცა პირველად შეხვდა ანრის. მერე სათუთი მოძრაობით შემოხსნა საყელო და ჩურჩულით წარმოსთქვა: „აი ჩემი საყვარელი ყელი“. ერთხელ კი საოცარი თხოვნა გაუბედა: ჩემს ნებაზე მოგრთავო, კარადიდან ქალის ტანისამოსი გადმოიღო, საყვარელს წითელი ხავერდის კაბა ჩააცვა, ქალის თავსაბურავით შეუმკო თმები და მხრებზე შალი წამოასხა. ყველაფერი ეს მასში პათოლოგიურ გზნებას და აღტაცებას იწვევდა.

მართალია, მამაკაცის სიახლოვემ გააღვიძა მასში ქალი, მაგრამ გრძნობის ეს ახალი ნაკადი აუადმყოფური ვნებათაღელვის მდინარებას შეურწყო და საშობ ნიაღვრად გადააქცია, რომელშიაც წყლის წმინდა წვეთები ჩამონარევს ქვიშარს შეერთვიან.

ღე მარსეს ეჭვი თავშეუკავებელი მრისხანებით შეიცვალა, როცა ერთხელ ღამით სიყვარულის ექსტაზში პაკიტას აგზნებულმა ცნობიერებამ იგი უცნობი სატრფოს ხატებად აქცია და მისმა ბაგეებმა ქალის სახელი წარმოსთქვეს.

ახლა კი ყველაფერი ცხადი გახდა. პაკიტა ვალდეჰი ჰომოგენური სიყვარულით იყო შეპყრობილი. მისმა პარტნიორმა დიდი ფულით შეისყიდა იგი დედისაგან, ხოლო მწვავე ეჭვიანობის გრძნობამ აიძულა იგი მძიმე ურდულებით გადაერაზა კარი.

ყველაფერი ამქავენებდა იმას, რომ ეს საოცარი რაყიფი ესპანელი გრანდის მუღლე უნდა ყოფილიყო. მაგრამ ამჟამად იგი ლონდონში იყო და პაკიტას მარჯვე დრო ჰქონდა თავისი ქალური ცნობისმოყვარეობა დაეკმაყოფილებინა ღე მარსეს ტრფიალებამი.

მაგრამ რატომ აირჩია მან ღე მარსე? იქნებ ეს არჩევანიც მისი აუადმყოფური ვნებათაღელვის ნაკარნახევი იყო?

რომანი სწრაფად უახლოვდება ტრაგიკულ ფინალს.

შეურაცხყოფილი პარიზელი დენდი შურისძიებაზე ფიქრობს... მან ამოძრავა საიდუმლო კოგორტის მექანიზმი, რომ ოქროსფერთვალემა ქალიშვილი სიკვდილით დაესაჯა.

ერთი კვირის შემდეგ ღამით სან-რეალის სასახლის ბაღის ჭიშკართან ეტლი გაჩერდა და საიდუმლო ორგანიზაციის ოთხი წევრი გადმოსხა. ანრის ანგარიშით მოზინადრენი ღრმა ძილში უნდა ყოფილიყვნენ, მაგრამ მარკიზას ოთახიდან სინათლის შუქი გამოდიოდა. ჭაბუკი მისვდა, რომ უკვე დაგვიანებული იყო... უეჭველია, ლონდონიდან დაბრუნდა მისი რაყიფი, რომელმაც მას მოუხპო არა მარტო სიყვარულის გრძნობა, არამედ შურისძიების საშუალებაც. როცა მან სასახლის კიბე აირბინა და განათებული ოთახის კარი შეაღო, მის თვალებს საზარელი სურათი წარმოუდგა: ოქროსფერთვალემა სისხლში ცურავდა. ჩამოსუღ

ტანისამოსსა და დაკარგულ სხეულზე, უწესრიგოდ არეულ ნივთებსა და კედლე-
ბზე ხანგრძლივი და სასტიკი ბრძოლის კვალი აღბეჭდილიყო.

- იმ სისხლში, რომელიც შენ მას აჩუქე, მთელი სისხლი უნდა გადამიხადო!

- განწირული ხმით კიოდა უცნობი ქალი.

იმავე წუთს ის და დე მარსე ერთმანეთს პირისპირ შეხედნენ...

მოულოდნელი საშინელებისაგან მათ სისხლი გაეყინათ ძარღვებში და შემო-
ნებული ცხენებივით აუკანკალდათ ფეხები. და მართლაც, შეუძლებელი იყო
ორეულები მათზე უფრო მსგავსი ყოფილიყვნენ. მათ ერთი ხმით წარმოსთქვენს
ერთი და იგივე კითხვა:

- ლორდ დედლი მამათქვენია?

და ორივემ თავი დახარა თანხმობის ნიშნად.

ამ ტრაგიკულ წუთში ოთახის კარი შემოაღო ოქროსთვალემა ქალიშვილის
დედამ.

- შენ მეტყვი, რომ სასიკვდილოდ არ მოგიყიდა ჩემთვის შენი ქალიშვილი.

- წარმოსთქვა მარკიზამ ბებრის დანახვაზე - ვიცი რისთვისაც გამოძვერი შენი
ბუნაგიდან. მე ორმაგად გადავიხდი. ოღონდ ჩუმაღ!

მან შავი ხის კარადიდან გადმოიღო პარკი ოქრო და ზიზლით დააგდო ბე-
ბრის ფეხებთან. ოქროს ჟღერამ გამოაცოცხლა ღიმილი დედაბრის გაყინულ
სახეზე.

- ეს ბებრი იმ ქვეყნიდანაა, - დაუმატა მან, - სადაც ქალებს ადამიანებად
როდი სთვლიან. ისინი წარმოდგენენ ნივთებს, რომელთაც ისე ეპყრობიან, რო-
გორც მოქსურვებათ: ჰყიდიან, ყიდულობენ, ჰკლავენ, ერთი სიტყვით, იყენებენ
თავისი ღინის დასაკმაყოფილებლად, როგორც თქვენ იყენებთ თქვენს ავეჯეულო-
ბას. გარდა ამისა ის შეპყრობილია ერთი გატაცებით, რომელიც სხვა ყველაფერს
დააცხრობს... მას რომ საკუთარი ქალიშვილი ჰყვარებოდა, მის დედობრივ სიყ-
ვარულსაც კი აღმოფხვრიდა იგი მისი გულიდან.

ანრის შეკითხვაზე მარკიზამ განმარტა, რომ ეს გატაცება... კარტის
თამაშში გამოიხატებაო.

ასეთია ბალზაკის რომანის შინაარსი.

* * *

არა მგონია ქართველ მკითხველთა შორის მოიძებნოს ისეთი, რომელიც
„ოქროსფრთვალემა ქალიშვილს“ გულდამშვიდებით წაიკითხავს. ის უთუოდ აღ-
ძრავს მასში ერთგვარ არასასიამოვნო განცდას, რომელიც მით უფრო ინტენსი-
ური იქნება, რომ რომანის ავტორი ევროპული მწერლობის საყოველთაოდ ცნო-
ბილი კოლოსია.

და მართლაც, რა უნდა იყოს იმაზე გულსატკენი, როცა გეუბნებიან:
საქართველო ისეთი ქვეყანაა, სადაც ქალს ღინის მოსაკლავ ნივთად სთვლიანო. ან
რა არის იმაზე უფრო შეურაცხყოფელი, როცა უდიდეს ევროპიელ მწერალს

ქართველი ქალი წარმოუდგენია რაღაც ინფერნალურ არსებად, რომელშიაც ტრადიციით განმტკიცებულმა არაადამიანურმა ჩვეულებამ დედობრივი სიყვარულის გრძნობაც კი ამოაშრო.

და ამას სწერენ რუსთაველის ქვეყანაზე, სადაც წმინდა ნინოს, თამარის და ქეთევან წამებულის სახეები გაღმერთებული იყო, სადაც ყოველ ისტორიულ ნანგრევს თამარის ციხეს და კოშკს უწოდებენ.

დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს დაიწერა ბალზაკის რომანი და ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“. რომანტიკოსი პოეტი სრულიად შეუმცდარი აღმოჩნდა ქართველი ქალის ხასიათის გარკვევაში, როცა ის სოლომონ ლეონიძის ცოლის სოფიოს ბრწყინვალე სახეს ძერწავდა. თავის მხრით ბარათაშვილის სოფიო ამოსავალი პუნქტი იყო ილია ჭავჭავაძის „ქართვის დედისათვის“, რომელიც პოეტს გააზრებული ჰქონდა, როგორც მომავლის სურათი. საგულისხმოა, რომ როგორც რომანტიკოსს, ისე რეალისტს ამ საკითხში ერთი და იგივე მხატვრული სახე და თვალსაზრისი აქვთ. მათთვის ქართველი ქალი არ ყოფილა მარტო მომხიბვლელი გარეგნობის ობიექტი. ის უწინარეს ყოვლისა ღრმად ადამიანური კეთილშობილებისა და საზოგადოებრივი იდეალის მატარებელი არსება იყო. და ეს არც გაზვიადებული თავმოყვარეობის ნაყოფია, არც დაუსასურებელი პატრიოტული გრძნობის შედეგი. მხატვრული სახეც და თვალსაზრისიც ქართველმა პოეტებმა ჩვენი ისტორიის ანნალებში ამოიკითხეს.

რა შორსაა ბალზაკი ისტორიული სინამდვილისაგან!

მაგრამ არც ის იქნებოდა სწორი ჩვენი გრძნობების ამბოხებისათვის ესოდენ ვრცელი გასაქანი მიეცემა. აქ მთავარია გავიგოთ ის, რამ მიიყვანა ბალზაკი ამ დასკვნამდე და მაშინ ჩვენს სამართლიან გულისწყრომასაც რეალური საფუძველი და სწორი მიმართულება მიეცემა.

* * *

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ბალზაკის რეალისტური შემოქმედება განვითარებული ფრანგული რომანტიზმის საუკუნეში მიმდინარეობდა. მწერლის ირგვლივ რომანტიკული ამბოხებისა და ოცნების ზვირთები ბოზოქრობდნენ. მათი შეხვები ზოგჯერ იმ ღარიბულ მანსარდასაც სწვდებოდა, სადაც ბალზაკი თავისი საუკუნის ქრონიკას დაკვირვებული თვალთ სწავლობდა, რომ მისი სიმართლისათვის მიეგნო. ხანდახან მასაც გაიტაცებდა ხოლმე რომანტიკული ამბოხების ჟინი. მაშინ ის დროებით კარგავდა მიუდგომელი დამკვირვებლის სიმშვიდეს და თავისი გიგანტური ფანტაზიით ცდილობდა იმ სინამდვილის გაკეთილშობილებას, რომელიც მას მთელი არსებით სძაგდა. ამ განწყობილების შედეგად „ადამიანური კომედიის“ პირველი კარის ტრილოგია „ისტორია ცამეტისა“.

„ოქროსფერთვალემა ქალიშვილი“ ამ ტრილოგიის მესამე ნაწილს წარმოადგენს. მისი პირველი რედაქცია დაიბეჭდა 1834-1835 წლებში „პარიზის ცხოვრების სცენათა“ სერიაში. რომანის მეორე, საბოლოოდ გადაამუშავებული

გამოცემა (1843 წ.) ბალზაკმა მიუძღვნა ფრანგული რომანტიკული მხატვრობის ყველაზე კოლორიტულ ფიგურას — ევენ დელაკრუას. ამ სუვენირის საფუძველს მარტო ის კი არ ჰქმნიდა, რომ ფრანგ რომანტიკოსთა შორის აღმოსავლეთი ყველაზე მეტად დელაკრუას გულს იზიდავდა და, მაშასადამე, ჰაფიზისა და საადის პოეზიით გამთბარი „ოქროსფერთვალეუბა ქალიშვილიც“ მისი სულის თანახმად უნდა ყოფილიყო. ერთერთი მთავარი გარემოება ისიც იყო, რომ დელაკრუას რომანტიკულ ამბობებში ბალზაკს თავისი განწყობილების პანგები ესმოდა. მასში მიწის იმდენი სურნელება და სიყვარული იყო, რომ ჩვენ შეგვიძლია აქ არსებითად რეალიზმისა და რომანტიზმის თავისებური სინკრეტული ფორმა დავადასტუროთ.

„ოქროსფერთვალეუბა ქალიშვილი“ ამ ტრილოგიაში მანც ყველაზე რომანტიკულია. პაკიტა ვალდესი აღმოსავლური ზღაპრების ძაფითაა მოქსოვილი. თერთონ ბალზაკი კოლორიტულად ამბობს: კაცს ეგონებოდა თითქოს მის არსებაში განსხვებულან ის უბრწყინვალესი აზრები და ოცნებანი, რაც აღმოსავლურ ქალზე გამოუთქვამსო. მისი სულისა და სხეულის ხატებაში ჩვენ იმავე ეგზოტიურ ნახაზობასა და ფერებს ვჭვრეტთ, რომლებიც ტყოფილ გოტიეს ფანტაზიას ესახებოდა ქართული ქალის წარმოსახვაში (შეადარე მისი „ქალის პოემა“, „მინანქრებსა და კამეებში“).

მაგრამ ამ რომანს მთელი ეს რომანტიკული საბურველი რომ შემოეცალოთ, იქ დარჩება სწორედ ის, რაც ჩვენი გრძნობების არასასიამოვნო გაღიზიანებას იწვევს და რომელიც მწერალს არც აღმოსავლური ეგზოტიკიდან მოუტანია, არც საკუთარი ფანტაზიით შეუქმნია. ბალზაკისავე სიტყვით რომ ვთქვათ: ეს არც გამონაგონია, არც რომანი. — აქ ყველაფერი მართალია!

ეს სიმართლე შეეხება ტყვეებით ვაჭრობის ფაქტს, რომელიც ყველაზე სამარცხენო ფურცელს წარმოადგენს საქართველოს ფეოდალიზმის ისტორიაში.

ტყვეებით ვაჭრობა XVI საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო და თითქმის მთელი სამი საუკუნე გაგრძელდა. იყო ისეთი პერიოდები, როცა მარტო შვიი ზღვით სტამბოლის ბაზარზე წლიურად ოცდასუთათასზე მეტი რჩეული ქართველი ყმაწვილკაცობა გაჰყავდათ გასაყიდად.

ეს სამარცხენო ამბავი საყოველთაოდ იყო ცნობილი არა მარტო აღმოსავლეთში, არამედ დასავლეთ ევროპაშიც. ამის საბუთად, სხვა რომ არაფერი გვექონდეს, ბალზაკის რომანიც საკმარისი იქნებოდა. სტამბოლის ბაზარი ქართული „კოცხალი საქონლის“ ისეთივე ცენტრი იყო, როგორც სენეგალი აფრიკის ზანგებისათვის, იმ განსხვავებით, რომ სტამბოლის ცენტრი მარტო მონური შრომით კი არ ამარაგებდა მსოფლიოს, არამედ მამულუკებისა და იანიჩარების რაზმებს ჰქმნიდა ეგვიპტესა და თურქეთში, აღმოსავლეთის პარამხანებს კი რჩეულ ქალებს აწვდიდა.

ევროპაში მგზავრობის დროს საბა-სულხან ორბელიანს კუნძულ მალტაზე ტყვე ქართველებიც უნახავს. „ღმერთმან იმდენი დღეგრძელობა და ცხოვნება

მოგვით, — სწერს ის, — რამდენი ასი ათასი ტყვე ან იმ ქალაქში, ან კუნძულში და ან ნაევებში ჰყვანდესთ. ქართველნიც ენახე: ზოგი აფხაზი, ზოგი იმერელი, გურული, მეგრელი, რომ თათრისთვის წაერთმიათ. ენა ისე კარგა იცოდნენ“¹.

ეს საყოველთაოდ ცნობილი გარემოება საფუძველს აძლევდა გუსტავ ფლობერს ერნსტ შვეალიესათვის სუპრობით მიეწერა: „ოდესმე მეც მომიხდება კონსტანტინეპოლში მონა-ქალის ყიდვა, ისიც ქართველი მონა-ქალისა, იმიტომ რომ ადამიანი, რომელსაც მხველები არა ჰყავს მე რეგვენად მიმაჩნიაო“².

დასავლეთ ევროპის სხვადასხვა ლიტერატურულ წყაროებში გაბნეულია საყურადღებო ცნობები და მოსაზრებანი უცხოეთში გაყიდული ქართველი ყმაწვილკაცობის შესახებ. მაგალითად, შვეიგერ ლერხენფელდი სხვათა შორის სწერს: „მონობაში გაყიდული ქართველი ქალები არც ისე უბედურები იყვნენ, როგორც ჩვენში ფიქრობენ, ჩვეულებრივ. არსებითად მათი მდგომარეობის ცვალებადობა ბრწყინვალე იყო. ქართველი ქალი ჩერქეზ ქალზე უფრო ინტელიგენტია, ბატონობის მოყვარული და ინტრიგებში დასელოვნებული. ამიტომ ისინი არა მარტო სწრაფად ეგუებოდნენ თავის ახალ ხედვებს, არამედ სრულ ბატონობასაც აღწევდნენ მაჰმადიანი დიდებულების პარამხანებში“³.

ბალზაის რომანი საფუძველს გვაძლევს დაეასკვნათ, რომ ქართველ ქალს ასეთი ბედი შეიძლება ევროპის სალონებშიაც სწევოდა. მაგრამ გულუბრყვილობა იქნებოდა საზოგადო ხედვრად მიგვეჩნია ეს, ხოლო შეუწყნარებელი უგუნურება. — ვინც მონობაში გაყიდული ქართველი ქალის სვედრი ბედნიერებად ჩაგვეთვალა და არა ტრაგედიად. შვეიგერ-ლერხენფელდის „მოსაზრებას“ არავითარი საფუძველი არა აქვს. არსებითად ეს იმ ევროპელი „ვენტლმენების“ შეხედულებაა, რომელთაც ქალის ბედნიერებისათვის მხოლოდ სარეცელი ემეტებათ.

საქართველოდან აღმოსავლეთის მეკობრეებს და ქართველ ფეოდალებს აკენის ბავშვები კი არ გაჰყავდათ სტამბოლის ბაზარზე, არამედ დაქალებული გოგონები. მათ თან მიჰყებოდნენ სულის გამანადგურებელი სევდა სამუდამოდ დაკარგულ მშობლიურ კერაზე და ქალურ პატიოსნებაზე, რომელსაც ისინი დედის ნანასთან ერთად ეთვისებოდნენ.

ის, რაც მიუწვდომელი აღმოჩნდა ევროპელი მოგზაურისა და ეთნოგრაფისათვის, ნათლად ქნახებოდა ბალზაის თვალს. მხოლოდ მას შეეძლო განჭვრიტა ის ღრმა სულიერი მეტამორფოზა, რომელიც მონობაში გაყიდულ ქართველ ქალს უნდა განეცადა.

ოქროსფერთვალება ქალიშვილის დედა ტრაგიკულ შთაბეჭდილებას სტოვებს. ოდესღაც ულამაზესი ქალი, რომელიც, უწყველია, მნახველს მარტო

¹ მოგზაურობა ევროპაში, 1940, გვ.129.

² Г.Флобер. Письма. Собр. соч., VII,84.

³ Швейгер Лерхенфельд. „Женщина, ее жизнь, нравы и общественное положение у всех народов земного шара, 1882, стр.3.

სხეულის პარამონოული ნაკეთებით კი არ ხიბლავდა, არამედ ამ ნაკეთებში მოკიაფე სიცოცხლითა და კეთილშობილებით, გადაქცეულა ახლა უგრძნობელ ქანდაკებად, გამოშრალა, დამუნჯებულა. განცდილი ფსიქიური ტრავმა მთელს მის გარეგნობაზე აღბეჭდილა. ევროპის დიდ ცენტრებში დაბერებულს არცერთი ევროპული ენა არ ესმის. ის მხოლოდ ქართულად ლაპარაკობს და სულის ტკივილებს მისი მშობლიური ენით იყუჩებს.

რა ძლიერი პროტესტია უძლური არსებისა!

ის გააყიდეს როგორც ნივთი. ახლა ის თვითონ ჰყიდის საკუთარ ქალიშვილს. მის სულში სამუდამოდ ჩამქრალა დედობრივი სიყვარულის შუქი. მაგრამ განა პაკიტა ვალდესი მისი სიყვარულის ნაყოფია? ის მხეულის სარეცელზე ჩაისახა, ის დამორჩილებული სხეულის ნაშიერია და არა კეთილშობილი სულია, რომელსაც სიყვარული სწყუროდა.

ეკგენია გრანდეს შემქმნელს შესანიშნავად ესმის რა ინფერნალური გარდაქმნა დაუფლებია ქალის არსებას, როცა მას სიყვარულის გრძნობას მოუკლავენ. საბერძნეთის გენიას არა ნაკლებ ესმოდა ეს, როცა არგონაუტების მითის ტრაგიკულ სცენებს ქმნიდა.

ეს არის შურისძიება მედეასი.

ბალზაკის შეცდომა მხოლოდ ისაა, რომ ტყვეთვაჭრობა მას ქართველი ხალხის ჩვეულებად მიაჩნია. მისი მართებული გაგებისა და დაფასებისათვის მას არ მოეპოვება არც ჩენი ხალხის, არც ჩენი ისტორიული ფაქტების საჭირო ცოდნა. მაგრამ ეს მოაზროვნის შეცდომაა და არა ხელოვანისა.

„მნათობი“ №9 1945 წ.

1

ამ წერილის მიზანი ინფორმაციულია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ავტორის ცდას ერთგვარ ლოგიკურ წესრიგში მოიყვანოს მასალა და ზოგიერთი დასკვნა გამოიყვანოს აქედან.

სიტყვა ეჭება სახელოვანი ფრანგი მწერლის ალექსანდრ დიუმას (1803-1870) მოგზაურობას საქართველოში გასული საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში. ეს უაღრესად საინტერესო, სანახევროდ რომანტიკული „ეოიაი“ თითქმის გზა და გზა აღწერა თვითონ მწერალმა თავის ვრცელ დღიურში; მისი რუსული თარგმანი, რომელიც 1861 წელს გამოიცა თბილისში, 712 გვერდს შეიცავს და გაყოფილია ორ ნაწილად. მხოლოდ სინანული შეიძლება გამოითქვას იმის გამო, რომ ეს წიგნი არ არის თარგმნილი და გამოცემული ქართულად.¹ მისი საჭიროება გამართლებული იქნებოდა არა უბრალო ლიტერატურული ცნობისმოყვარეობით, არამედ ჩვენი ეროვნული კულტურის ინტერესებით. მასელი თვალთა აღჭურვილი, ქართველთა პატივისმცემელი და მოყვარული უცხოელი მწერალი მრავალმხრივ საყურადღებო მასალას გვაწვდის თავის ვრცელ მემუარებში. ალექსანდრ დიუმას სამოგზაურო დღიური ცოცხალი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული დოკუმენტია. მწერლის პირად შთაბეჭდილებებთან ერთად ჩვენ შევხვდებით აქ ორმოცდაათიანი წლების ადამიანებთან გასაუბრებებს, მათ მონოლოგებს, მოგონებებსა და პორტრეტებს, რომელნიც საკმაოდ დამარწმუნებლად გამოიყურებიან. ბევრი რამ ამ მასალიდან დადასტურებას პოულობს სხვა წყაროებში და ბევრიც ისეთია, რომელსაც მხოლოდ აქ შევხვდებით და სხვაგან არსად. შეუძმდარად შეიძლება ითქვას, რომ იმ ეპოქის მკვლევარმა გვერდი არ უნდა აუაროს ფრანგი მწერლის ამ საყურადღებო სამოგზაურო ფოლიანტს.

შეუძლებელია სათანადოდ არ დაგვეფასებინა ამ წიგნის მნიშვნელობა საქართველოს საერთაშორისო პრესტიჟის თვალსაზრისითაც.

მეცხრამეტე საუკუნის უცხოელ მწერალთა შორის არავის არ დაუწერია ჩვენს სამშობლოზე ასეთი ვრცელი, დაწერილებითი წიგნი. საქართველოს გმირული წარსული, მისი სახელოვანი პოლიტიკური მესვეურების ისტორიული როლი და დამსახურება, ჩვენს მიწაწყალზე მიმობნეული ისტორიული ძეგლები, ჩვენი ბუნების ესთეტიკური მშვენიერებანი, თბილისი, თამარის ციხეები, მცხეთა, სამხედრო გზა, ანანური, გორი, სურამის უღელტეხილი, ქუთაისი, გელათი, რიონი, ფოთი, „ომი საქართველოს თავად-აზნაურ-გლეხთა პირისპირ დაღისტნისა და ჩენელთა“ და სხვა აღწერილია ისეთი გულისყურით და სიბოთით, რომელსაც შეეძლო ასე თუ ისე ნათელი წარმოდგენა მიეცა ევროპელისათვის უცნობ შორეულ ქვეყანაზე და სიყვარულის გრძნობა ჩაესახლებინა მის გულში ამ

¹ ქართული თარგმანი შესრულებული თ. ქიქოძის მიერ გამოიცა 1970 წელს.

ქვეყნის მიწაწყალზე მცხოვრები, დიდი წარსულისა და კულტურის მქონე ხალხის მიმართ. ამ ფონზე, რასაკვირველია, თითქმის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმ ხარვეზებსა და შეცდომებს ისტორიული ფაქტების გამოცემაში, რომელთაც არც ისე იშვიათად შევხვდებით დიუმას წიგნში. ჩვენის აზრით, ეს სავესებით ბუნებრივი მოვლენაა. პირიქით, საკვირველია, რომ ფრანგ მწერალს სულ რაღაც ორიოდე თვის განმავლობაში ასეთი სიყვარულით შეუსწავლია ჩვენი ქვეყნის წარსულიც და თანამედროვეობაც.

მოვიყვან ზოგიერთ ამონაწერს.

აღდიუმა და მისი თანამგზავრი მხატვარი მონიე აღმოსავლეთიდან ტარანტასით ესტუმრნენ საქართველოს, ამიტომ ქართული სურათებიდან მემუარებში პირველად შევხვდებით კახეთს, რომელსაც ფრანგი მწერალი „კავკასიის ბაღსა და საქართველოს ზვარს“ უწოდებს.

დედოფლის წყაროში დიუმამ დაათვალიერა ჩვენი შესანიშნავი ისტორიული ძეგლი – თამარის ციხე და ასეთი სიტყვით აუწერა იგი ვეროპელებს:

„თამარ მეფე, რომელიც საყოველთაო პოპულარობით სარგებლობს საქართველოში, წმინდა ლუდოვიკოს თანამედროვე იყო და მის მსგავსად, მაგრამ მასზე უფრო სუბედნიერად და მეტისმეტად მკაცრად ებრძოდა მუსლიმანებს. როგორც ნორმანდიაში ყველა ძველ ციხე-კოშკს მიაწერენ რობერტ-დიაბოლოს, ასევე საქართველოშიაც ყველა ამგვარ სიძველეს თამარ მეფის კუთვნილებად სთვლიან. ამრიგად საქართველოში ასორმოცდაათამდე თამარის ციხე-კოშკია. ფრიად საგულისხმოა, რომ ყველა მათ წარმტაცი გარეგნობა აქვთ და უმშვენიერესი ადგილმდებარეობა...“

„ცხენებს მოვახტით და ოც წუთში გავქუსლეთ ოთხი ან ხუთი ვერსტი... უცებ ერთ მოსახვევზე ჩვენს თვალწინ აღიმართა ეს ციხე-კოშკი მთელი თავისი დიდებულებით; იგი დგას განმარტოვებულ პიკზე, რომელიც გადაჰყურებს მთელს ალაზნის ველს და პორიზონტად აქვს უმშვენიერესი კავკასიონის ქედი... უნებურად გვებადებოდა აზრი, რომ მის ნაპრალებში გაიქროლა არა მარტო ვამპა, არამედ რევოლუციებმაც“.

ასეთივე ესთეტიკური თვალთ არის დანახული მემუარებში გორის ციხე:

„მისი ნანგრევები წვანან კლდის მწვერვალზე და იმ მხრიდან, საიდანაც მე მას ვუცქეროდი, შეუძლებელი იყო იმის გაგება, როგორ აღიოდნენ იქ მისი მშენებლები. ადამიანს შეიძლებოდა უფრო ეფიქრა, რომ დემერთმა ჩამოუშვა იგი ციდან და შეეულად წამოდგა კლდეზე“.

დიდი სიყვარულით არის აწერილი გელათის მონასტერი და მისი კულტურული და მხატვრული ძვირფასეულობა, რომელთა შორის, დიუმას აზრით, განირჩევიან ღვთისმობლისა და წმინდა გიორგის ხატები, განსაკუთრებით პირველი, რომელსაც იგი „მეხუთმეტე საუკუნის უმშვენიერეს ძეგლად“ მიიჩნევს, შემდეგ – დარუბანდის კარი და ტაძრის საღარო, რომელიც საესეა ძვირფასი ხელნაწერებით, მარგალიტით ნაქარგი შესამოსელით, ტიარებით, გვირგვინებით,

ერთი სიტყვით, ისეთი განძეულით, რომ სიძველეთა მოყვარულმა „შეიძლება ჰქუა დაკარგოს“.

მემუარებში რამდენიმე თავი აქვს მიძღვნილი თბილისს. ექვსი კვირა გაატარა დიუმამ „ქართულ სამოთხეში“ (ასე უწოდებს იგი საქართველოს დედაქალაქს), მოხიბლულმა მისი იერით, ისტორიული წარსულით, სიონის ტაძრით, რომელსაც ერთ-ერთ უმშვენიერეს ნაგებობად სთვლის მთელს რუსეთის იმპერიაში, ქარვასლებით, ბაზრებით, გოგორდის აბანოებით, ხელოსანთა ოსტატობით, საოპერო თეატრით, ქართველი ინტელიგენციის კეთილშობილებითა და სტუმარმასპინძლობით, „მე თითქმის ყველაფერი დაეთვალაიერე თბილისში და მის შემოგარენში, – წერს იგი, – და მთელი ჩემი ცხოვრების განმავლობაში არსად ისე სიამოვნებით არ მიმუშავია, როგორც აქ“. ერთადერთი, რასაც უჩივის მწერალი, ესაა ცისფერი ფრანგული ქაღალდის უშოვნელობა, რომელსაც ოცი წლის ლიტერატურულმა მუშაობამ სამუდამოდ მიმჩვიავს. მე არც ერთ სხვა ქაღალდზე აზროვნება არ შემიძლია... ქართველები ჩემზე ბედნიერები არიან, ისინი არ საჭიროებენ ქაღალდს იმისათვის, რომ იქონიონ ჰქუა“.

როგორც პუშკინი, ისე აღდიუმაც აღტაცებულია ჩვენი გოგორდის აბანოებით. რატომ არ უნდა ჰქონდეს ასეთი საუცხოო აბანოები პარიზს, წერს იგი, იმ დიდ ევროპულ ქალაქს, რომელიც გამოირჩევა სხულის სიამოვნებათა სიყვარულით; კარგი იქნებოდა პარიზელებს თბილისიდან გამოეწერათ ამ თავისებური აღმოსავლური სიამოვნების ისეთი ოსტატები, როგორიც აქაური მექსიკი არიან. და ფრანგი მწერალი გულწრფელი აღტაცებითა და თანაც რბილი იუმორით აღწერს ამ ოსტატების „ვარჯიშობას“ ადამიანის სხეულზე მთელი ექვსი კვირის განმავლობაში აღდიუმამ თურმე ყოველ მესამე დღეს დაიარეობდა თბილისის აბანოებში.

არც ერთ იმდროინდელ მწერალს არ აუწერია თბილისის საოპერო თეატრი ისე თვალნათლად და პოეტურად რომ იგი შეიძლებოდეს გვერდში ამოუყენოთ აღდიუმას მოგონებათა ამ ნაწილს. ხანძრის შემდეგ ქარვასლად გადაქცეულ თეატრის შენობას ენით გამოუთქმელ აღტაცებაში მოჰყავს მწერალი. „მისი დარბაზი, – წერს იგი, – გრძნეულთა სასახლეა არა სიმდიდრით, არამედ გემოვნებით; მასში შეიძლება ათი თუმნის ვარაყიც არაა, მაგრამ სინდის ქვეშ უნდა ვთქვა, რომ თბილისის თეატრის დარბაზი ერთ-ერთი უმშვენიერესია იმ დარბაზთა შორის, რომლებიც მე მინახავს. მას კიდევ უფრო მეტად ამშვენიერებენ უტურფესი მანდილოსნები და ამ მხრივ, ისევე როგორც სუროთმოდერებისა და სხვა სამკაულთა მხრივაც, თბილისის დარბაზს, მაღლობა ღმერთს, აღარაფერი დარჩენია სანატრელი“.

დიუმას სიტყვით, მოხიბვლელი იყო სცენის ფარდა. მის მარცხენა მხარეს გამოსახული ყოფილა რუსეთის, ხოლო მარჯვენა მხარეს – საქართველოს სიმბოლიური რეალიები. ერთი მხრივ – პეტერბურგი, ნევა, მოსკოვი და კრემლი, მეორე მხრივ – „თბილისი თავისი ისტორიული ციხე-კოშკების ნანგრევებით,

ბაზრებით, ციკაბო კლდეებით, ველური და დაუმორჩილებელი მტკვრით, კამკამა ცით, და ბოლოს, მთელი თავისი პოეზიით. კვარცხლბეკის ძირთან, რუსეთის მხარეზე, გამოსახული იყო კონსტანტინეს ჯვარი, ციმბირის ბეწვეული, ვოლგის თევზეული, უკრაინის პურეული, ყირიმის ხილი, ე.ი. რელიგია, მიწათმოქმედება, ვაჭრობა, სიუხვე; საქართველოს მხარეზე კი — ძვირფასი ქსოვილები, ჩინებული იარაღი, მოგვრცხლილი თოფები, ვარაყითა და სპილოს ძვლით შექმული ხანჯლები, ოქროს ან ვერცხლის ზარნიშანი ხმლები, მოოქრული ვერცხლის სურები, სადაფით გამშენიერებული ჩანგები, სპილენძის ევენანი დაირები, შავი ხის ზურნები, ე.ი. მორთულობა, ომი, ღვინო, ცეკვა, მუსიკა... თბილისის თეატრი თუ ყველაზე უკეთესი არა, ყოველ შემთხვევაში, ერთ-ერთი საუკეთესოა მთელს მსოფლიოში“.

მემუარების ამ ადგილას ფრანგი მწერალი ერთ მოხდენილ კომპლიმენტს სთავაზობს ქართველ ქალებს:

„თბილისში არ არის მიღებული ვიზიტად შესვლა თეატრის ლოჯებში, როგორც იტალიაში იციან“. ორიოდე ლოჯის გარდა ყველა ღიაა. „ეს უნდა ჩავთვალოთ დარბაზის ერთადერთ ნაკლად, მაგრამ იგი ეკუთვნის არა სუროთმოდღვარს, არამედ კეთილშობილი ხელოვანის თავაზიან მიხვედრილობას; ქალი ხომ უფრო ღამაში გვეჩვენება მაშინ, როდესაც მისი სახე გამოხატულია წითელ ან ბროწეულისფერ ფონზე და ჩასმულია ოქროს ჩარჩოში; მაგრამ, რასაკვირველია, ხელოვანმა იცოდა, რომ ქართველი მანდილოსნები არ საჭიროებენ ამ ხელოვნურობას“.

ასეთია ამ წიგნის რამდენიმე ამონაწერი, რომლებიც, ვფიქრობ, კარგად გვაგრძნობინებენ მის კულტურულ-ისტორიულ მნიშვნელობასა და ავტორის ესთეტიკურ გემოვნებასაც.

მაგრამ მე ახლა უმთავრესად სხვა ამოცანა მაინტერესებს და ცოტა უფრო დაწვრილებით უნდა შევიჩრდე მის განმარტებაზე.

2.

როდესაც დიუმა ლაპარაკობს ქართველებზე, ეტება ეს ჩვენს წარსულს, ზნეჩვეულებებს, ხასიათს თუ გარეგნობას, მისი გული გამოსცემს მხოლოდ გულწრფელი აღტაცებისა და სიხარულის ხმებს. სიღალე, სიმაძაძე, სტუმართმოყვარეობა, კეთილშობილება და სიღამაზე მწერალს მიაჩნია ქართველთა ეროვნულ თვისებად, და ეს, მისი სიტყვით, მართო სუბიექტური შთაბეჭდილება კი არ არის, არამედ უცხოელთა მტკიცე და საყოველთაო აზრია, თუნდაც რომელიმე მათგანს შემთხვევა მისცემოდა ერთხელ მაინც ენახა ქართველი და რაიმე ურთიერთობა ჰქონოდა მასთან. აი როგორ ლაპარაკობს დიუმა ამის შესახებ:

„რა აზრისა ხართ ქართველებზე, შევეკითხე ერთხელ ბარონ ფინოს, საფრანგეთის კონსულს თბილისში, რომელმაც უკვე სამი წელი იცხოვრა მათ შორის.“

„ეს არის უნაკლო და ყველა სიკეთით დაჯილდოებული ხალხი, — მიბასუხა მან. რას იტყვი ამ ქების შესახებ, რომელიც წარმოსთქვა ფრანგმა, ფრანგი კი, რასაკვირველია, საუკეთესოდ მიიჩნევს მხოლოდ ფრანგულს და კიცხავს ყველაფერს, რაც ფრანგული არაა.

„სიმამაცით განთქმული ერთი რუსი მეუბნებოდა: „უნდა ნახოთ ქართველები ბრძოლაში... იქ ისინი ჩვეულებრივი ადამიანები კი არ არიან, არამედ ტიტანები, რომელთაც ძალუძთ იერიშით აიღონ ზეცა.

„არა, ქართველი კაცი სუფრაზე უნდა ნახოთ... მეუბნებოდა უკვე ერთი საპატიო გერმანელი.

„ბარონიც მართალს ამბობდა, რუსიც და გერმანელიც“.

ალექსანდრ დიუმას მეუფარები, ჩემის აზრით, საყურადღებოა იმითაც, რომ აქ მკითხველი იპოვის ქართული ეროვნული ხასიათის სურათს, რომელსაც მით უფრო მეტი დამარწმუნებელი ძალა აქვს, რომ იგი მოხაზულია სრულიად უწინაზრახვო უცხოელი ადამიანის ხელით.

ვცადოთ ამ სურათის აღდგენა იმ ცალკეული მტრისების მიხედვით, რომელთაც საკმაო სიუხვით გვაწვდიან დასახელებული მოგონებები.

* * *

სიმამაცე ქართული ხასიათის პირველი თვისებაა, რომელიც ალექსანდრ დიუმას გულწრფელ გაოცებასა და აღტაცებას იწვევს.

მეცხრამეტე საუკუნე სამოციან წლებამდე ნამდვილად იმსახურებს კავკასიური ილიადის სახელწოდებას. რუსეთის მეფის ხელისუფლებამ დიდი ენერჯია და ნივთიერი სახსრები გაიღო, რათა ორთავიანი არწივის წინაშე დაეოქებინა თავისუფლებისმოყვარე კავკასიის ხალხები. ამ მხრივ ყველაზე მეტი „სიკერაჲ“ გამოიჩინა ძნელად მისადგომმა მთამ. მართალია, ფრანგ მწერალს მცირე ხანს მოუხდა კავკასიაში ყოფნა, მაგრამ, ჩანს, იგი არც თუ ისე ცუდად ერკვეოდა აქაურ ხალხთა მემბოხე განწყობილებას.

ამიერკავკასიასა და, კერძოდ, საქართველოში, წერს დიუმა, დიდი საქმიანობა შეიძლება გაიშალოს. მრეწველობის განვითარება წინ წასწევდა ხალხის კეთილდღეობას, შემოიტანდა ცივილიზაციას, რასაც ბუნებრივად მოჰყვებოდა მშვიდობიანი ცხოვრება. მაგრამ — ამის განხორციელება ძნელია. „უფრო ადვილია ზოცო ადამიანები, ვიდრე განათლება შეიტანო მთაში. კაცის მოსაკლავად საჭიროა მხოლოდ თოფის წამალი და ტყვია, მისი განათლებისათვის კი აუცილებელია რაღაც სოციალური ფილოსოფია, რომელიც ყველა მთავრობისათვის როდია მისაწვდომი. ბარი დამორჩილებულ იქნა მოკლე ხნის განმავლობაში, მაგრამ ბარს სელშეკრულება როდი დაუდვია, მან უბრალოდ მიიღო იგი გარეგნულად დამორჩილებული ბარი არსებითად მტრული დარჩა იმისადმი, ვინც დამორჩილა იგი. აქაურმა უძლიურმა სიძულვილმა თავშესაფარი ჰპოვა მთაში. მთიელების წი-

ნაღმდევობის საიდუმლოება ბარის ნუგეშს წარმოადგენს; ომი ბარის მცხოვრებთა ოხერისა და ვაების გამოძახილია მხოლოდ“.

დიუმა იგონებს ალექსანდრე ბატონიშვილის პატრიოტულ ღვაწლს და ვრცლად ლაპარაკობს შამილის ბრძოლებზე, რომელთაც ორმოცდაათიან წლებში უკიდურეს სიმძაფრეს მიაღწიეს.

ქართველთა სიმაძაქის მრავალი მაგალითიდან ალექსანდრ დიუმა საგანგებოდ ჩერდება ორზე — ილია ორბელიანზე და შეთე გულუხაძეზე.

გრიგოლ ორბელიანის უმცროს ძმას ილიას (1814-1853) მწერალი ცალკე თავს უძღვნის თავის მემუარებში. „ლექების თვალში ილიაკო ისეთი მოწინააღმდეგე იყო, — წერს იგი, — რომლისაც არა მარტო ეშინათ, განცვიფრებულნიც არიან მისი სიმაძაქით და პატივსაც სცემნო“.

ილიაკო ორბელიანმა ცხრა თვე გაატარა შამილის ტყვეობაში. დაღისტნის იმამს იმედი ჰქონდა, რომ ეს სახელოვანი ტყვე საშუალებას მისცემდა დაბრუნებინა თავისი საყვარელი ვაჟიშვილი ჯემალ-ვღინი, რომელიც ტყვედ ჩაუვარდა რუსებს და იმპერატორის კარზე იზრდებოდა პეტერბურგში. ვერც ალერსმა, ვერც მუქურამ, ვერც წამებამ და სიკვდილის შიშმა ვერ აიძულეს ქართველი ვაჟაკი თანხმობა განეცხადებინა ტყვეების გაკვლასზე რამდენიმე თვე გაატარა ილიამ ვედნის ორმოში, „რომელიც მიაგაეს მამერტინის ციხეს რომში. მასში კიბით ჩადიან და როცა უქანასკნელს მოხსნიან, იქიდან ამოსულა უკვე შეუძლებელია, თუნდაც ღია იყოს ხერული. ერთი ხელადა წყალი და შავი პური საესებით ამთაფრებენ ამ დილევის მსგავსებას მამერტინის ციხესთან. ადრე თუ გვიან ორივეში სიკვდილი გარდუჯალია ჯალათის ჩაურევლად“.

დიდი ხანი დაჰყო ილია ორბელიანმა ამ ჯურღმულში. იგი ცოცხალ-მკვდარი ამოიყვანეს იქიდან. რამდენიმე დღის შემდეგ დახვრეტა მიუსაჯეს, მაგრამ შემართულმა ჩახმახებმაც ვერ შეარყიეს მისი სიმტკიცე და ერთხელ თქმული სიტყვა. ამ განსაცვიფრებელ პეროიკულ სცენას, რომელსაც თავისი სადგომიდან უცქეროდა შამილი, საბოლოოდ გადაუწყვეტია ქართველი ვაჟაკის ბედი. რაინდული კეთილშობილება, რომელიც უკვე ხანდაზმულ ანაქრონიზმს წარმოადგენდა ევროპელისათვის, ვერ ისევ ცოცხალი იყო მეცხრამეტე საუკუნის კავკასიის მთიანეთში. ბინიდან მოულოდნელად გამოვიდა იმამი, მოგვითხრობს დიუმა, იგი მიუახლოვდა ორბელიანს და ასეთი სიტყვით მიმართა მას:

„ჩემთვის ბევრჯერ უქიათ შენი სიმაძაქე ახლა მე ჩემი თვალით დაწინააღმდეგე ამ სიტყვების სიმართლემ. არაფერს არ მოვიტხოვ შენგან, მაგრამ სიტყვა მომეცი, რომ არ გაიქცევი ამ პირობით თავისუფალი ხარ“.

ილია ორბელიანის გმირობა მთელ ლექსში გაითქვა. „მან დასტოვა იქ მარადიული ხსოვნა თავისთავზე“. ვაჟაკობის დამფასებელი მთიელები მის სახელს მუდამ მოწინააღმდეგეობით და პატივისცემით წარმოსთქვამდნენ. როცა 1854 წელს შამილის რეზიდენციაში მიიყვანეს ერთი წლის წინათ ოსმალეთის ფრონტზე მოკლული ახალგაზრდა ილიას ქვრივი და მცირეწლოვანი ვაჟიშვილი, ზღვა

ხალხი აწყდებოდა გზებსა და აულებს სახელგანთქმული ვაჟკაცის სახლობის სანასავად. „ამ მძინვარე ადამიანებს გული აუწვილდათ, როცა ტყვეებს უცქეროდნენ და ილიას დიად სიმამაცეს იხსენებდნენ. ისინი ცდილობდნენ თავისებურად ენუგეშებინათ ქვრივი. ზოგი ეუბნებოდა, რომ თქვენი ვაჟიშვილი გიორგი ზედგამოჭრილი მამააო და მისი ვინაობა რომ არ გეთქვათ, ისედაც ვიცნობდითო, სხვები არწმუნებდნენ, თითქოს დანამდვილებით ვიცით, რომ თქვენი ქმარი მოკლული არაა, ტყვედ ჩავარდა და ოდესმე ისევ ნახავთ, როცა შინ დაბრუნდებითო. და ბოლოს... ამ ქანცგამოღუელს, შიშობითა და ცუდი მოაზრობით გაწამებულ ქალს ყველანი დედოფლურ პატივს სცემდნენ“.

მთელი ეს ამბავი ფრანგ მწერალს ჩაწერილი აქვს თვითონ ორბელიანის ქვრივის სიტყვიდან, რაც ამ მოგონებას უთუოდ მეტ ფასსა სდებს.

ქართველთა სიმამაცის მორე სამაგალითო ნიმუშს გვაწვდის გამოჩენილი თუში მოჯირითე შეთე გულუხაიძე.

ალექსანდრ დიუმე ერთ საინტერესო ეპიზოდს გადმოგვცემს ამ უშიშარი გამირის ცხოვრებიდან.

ერთ-ერთ ბრძოლაში სასიკვდილოდ დასჭრეს შეთეს უფროსი შვილი გრიგოლი, რომელიც გაგიყვებით უყვარდა მამას.

დაჭრილ ჭაბუკს საშინლად სტკიოდა ჭრილობა და ტკივილს კენესით გამოხატავდა.

ოთახში შემოვიდა შეთე. იგი მიუახლოვდა ხალჩას, რომელზედაც დაჭრილი იწვა, შეჩერდა, თოფს დაეყრდნო და წარბშეჭმუხნეილი შეეკითხა მომაკედავ ვაჟკაცს: ვინ გავაჩინე ამ ცოდვილ ქვეყანაში, მამაკაცი თუ დედაკაცი?

- მამაკაცი, მამავ, უპასუხა გრიგოლმა.

- მაგრამ თუ ეს ასეა, სიტყვა შეუბრუნა შეთემ, რატომღა ჩივის ეს მამაკაცი?

დაჭრილმა ხმა ჩაიკმინდა და ისე დაღია სული, რომ ერთხელაც არ წამოუკენესია.

მემუარებში კიდევ ბევრ შესანიშნავ აბზაცს შევხვდებით, რომლებიც ქართველი ხალხის ვაჟკაცობაზე გველაპარაკება ცოცხალი, მკაფიო მაგალითებით. ეს კი საფუძველს აძლევს ფრანგ მწერალს, დაასკვნას: „საქართველოში სიმამაცე არ ითვლება უპირატესობად, რადგან აქ ყველა მამაკაცია“.

* * *

უნაგარო ხელგაშლილობა — ასეთია ქართველი კაცის მორე თვისება, რომელსაც უცხოელმა მწერალმა ყურადღება მიაქცია მაშინ, როცა ის ჯერ კიდევ საქართველოს საზღვრებს უახლოვდებოდა. „ქართველ ხალხს იმდენის გაცემა უყვარს, რამდენიც სხვებს — მიღებაო“, წერს იგი ქრუსხაში.

„საფრანგეთში, — განაგრძობს იგი, — ხელგაშლილ კაცზე ამბობენ: ის საკუთარ შარვალსაც არ დაიშურებსო; მაგრამ ეს არის მეტაფორა, ხოლო ფრან-

გული მეტაფორა ბუნებრივ სინამდვილედ იქცა საქართველოში“; და ფრანგი მწერალი გვიამბობს ერთ, მართლაცდა, საოცარ ამბავს. კახეთისაკენ მიმავალმა ალექსანდრ დიუმამ ლაპარაკი ჩამოავდო შარვალზე, რომელიც აკლდა მის ქართულ ტანსამოსს; საკმარისი იყო ეს ეთქვა მწერალს, რომ ერთმა ქართველმა ოფიცერმა მაშინვე გაიძრო ახალთ-ახალი შარვალი და საერთო მოწონებით წახალისებულმა აიძულა იგი საჩუქრად მიეღო მისგან. მერე უშარვლოდ დარჩენილმა ჭაბუკმა საპატოი სტუმრის ხლება უმცროს ოფიცერს დაავალა, თვითონ კი წულები აიწია, ჩოხა მტკიცედ შემოიხვია, ცხენს მოასტა და უკან გაბრუნდა.

ნაკლებ საყურადღებო არ არის ის ამბავი, რომელიც ფრანგ მწერალს შეემთხვა უკვე თბილისში.

„ერთხელ ხანჯალს ვევაჭრებოდი მესაჭურველეს, გვიამბობს იგი. ამ დროს ჩამოიარა თავადმა (ერისთავმა), რომელსაც ოთხი კაცი ახლდა. მე მას არ ვიცნობდი და არც მას ვენახე ოდესმე. მას ჩემი ვინაობა გააცნეს. მაშინ ის მომიახლოვდა და ასეთი სიტყვით მიმართა ჩემს ახალგაზრდა რუს მთარგმნელს:

„მოახსენეთ ბდიუმას, ნუ იყიდის ამ ხანჯალს, უსათუოდ ზედმეტს გამოართმევნ და არც ხეირიან იარაღს მიჰყიდიანო.

„მე მადლობა გადაუხადე თავად ერისთავს რჩევისათვის და გავშორდი... როცა შინ დავბრუნდი, იქ დამიხვდა თავადის ბარათი და ხანჯალი. ხანჯალი ოთხმოცი მანეთი ღირდა; მაგრამ ბარათი უფრო ძვირფასი იყო. საგულისებრი ისაა, რომ ქართველს უარს ვერ ეტყვი, როცა ის რაიმე ნივთს გთავაზობს საჩუქრად; ეს ჩაგეთვლებათ შეურაცხყოფად... გადაჭრით უნდა ითქვას, რომ საქართველოს მაღალი საზოგადოება არ არის გაჩენილი სპეკულაციებისათვის“

* * *

ქართული სტუმართმოყვარეობის, ხელგამლილობისა და გულმხიარულების კომპლექსური გამოვლინება გვაქვს ქართულ სუფრაზე.

„როცა მე თბილისისკენ მივებგზავრებოდი, — წერს ალექსანდრ დიუმა, — ასე მეგონა, ნახევრად ველურ ქვეყანაში მივდიოდი... მაგრამ შევეცი“. თბილისი ყოველმხრივ ცივილიზებული და კულტურული ქალაქი ყოფილა. თუ გნებავთ, ეს კარგად ჩანს მოსახლეობის ჩაცმა-დახურვამაც. თბილისელი მანდილოსნები მოდების მხრივ მხოლოდ ორი კვირით თუ ჩამორჩებიან ვეროპას და, კერძოდ, პარიზს. „მაგრამ თუ თბილისელები იცნობენ პარიზის კორსეტებს, ვეჭვობ, რომ პარიზელებმა იცოდნენ, როგორია ქართული სადილი თბილისში“.

ჩვენი სუფრის ორიგინალური ადათი, თამაზობა, სადღეგრძელოთა წარმოთქმის წესი, თავისებური გასტრონომიული ასპარეზობა, ღვინის სმამში ხუმრობის გუნებაზე აყენებს ფრანგ მწერალს, მაგრამ ამ ხუმრობაში გამოსჭვივის იმ მგზნებარე ტემპერამენტის ქება და სიყვარული, რომლითაც ესოდენ უხვად იყო მომადლებული თვითონ ამ მემუარების ავტორი.

ქართულ სუფრაზე უფრო მეტი სასმელია, ვიდრე საჭმელი, უამბობს დიუმა თანამემამულეებს. ქართველები ღვინის დიდი მოტრფიალენი და უზომო მსმელები არიან. რა ჭურჭლიდან არ სვამენ ისინი თავის საყვარელ კახურს? სვამენ თასებიდან, გრძელყელიანი და მუცელგამობერილი სურებიდან, ვეებრთელა ხელადებიდან, მოვერცხლილი ყანწებიდან, რომლებიც ისე გრძელია, როგორც როლანდის საყვირი, ფანტასტიური ვაზებიდან, ქვაბებიდან (!), ზოგიერთები კი — პირდაპირ ტიკებიდან(!). ქართულ სუფრაზე შეგიძლია ჭამო, როცა მოგესურვება, მაგრამ სმა? — ნურას უკაცრავად! ღვინის სმის წესი მკაცრად რეგლამენტირებულია. ღვინის დაღვევა შეგიძლია მხოლოდ მაშინ, როცა თამადა წარმოსთქვამს სადღეგრძელოს. თამადას ევალება აგრეთვე განსაზღვროს სტუმართა „სტომაქის მოცულობა“, ე.ი. თქვენ იმდენი უნდა დალიოთ, რამდენსაც თამადა გიბრძანებს. ქართული სუფრა საარაკო შეჯიბრია ღვინის სმაში და საქართველოში კარგი მსმელი კარგ ვაკაცადაც ითვლება, მაგრამ მთვრალი ქართველი არასოდეს არ მინახავსო.

ერთხელ მეც მომიხდა მიმელო მონაწილეობა ამ შეჯიბრში და ქართველებს ვაჯობეო, გვარწმუნებს ფრანგი სტუმარი...

დამარცხებულებს ასეთი ქების სიგელი მოურთმევით გამარჯვებულისათვის: „ბატონი ალექსანდრე დიუმა ეწვია ჩვენს ღვინის ღარიბ რედაქციას, სადაც მისთვის გამართულ სადილზე მან უფრო მეტი ღვინო დალია, ვიდრე ქართველებმა“. 1858 წლის 28 ნოემბერი. ივანე კერესელიძე, ქართული ჟურნალის „ცისკრის“ რედაქტორი.

* * *

ქართული რასის სილამაზემ საბოლოოდ მოხიბლა ფრანგი მწერალი. თუ ამ თვალსაზრისით დავაკვირდებით მეშუარებს, იგი შეიძლება ჩაითვალოს ჩვენი ხალხის ესთეტიკურ პანეგირიკად.

„ჩემს მესსიერებაში არასოდეს არ წაიშლება ის შთაბეჭდილება, — წერს დიუმა, — რომელიც ჩემზე მოახდინა პირველმა ქართველმა ვაკაცმა“. ეს იყო 25-30 წლის ახალგაზრდა. იგი მიაგავდა „დედამიწაზე ჩამოსულ ანტიკულ ღმერთს“ ან „დიოსკურს, რომელსაც დააეწედა ოლიმპოზე ასვლა“. მე და ჩემმა თანამგზავრმა, მოინებ განცვიფრებით შევკვივლეთ, როდესაც ამ ღვთაებრივი მშვენიერებით მომადლებულ ადამიანს შევაველეთ თვალიო.

აღ. დიუმა ვრცლად ლაპარაკობს ჩერქეზი ხალხის სილამაზის გამო. მათი სახელი განთქმულია მთელს მსოფლიოში. ჩერქეზი ქალის შესანიშნავი აპოლოგია ჯერ კიდევ მჭვიდმეტე საუკუნის სამოციან წლებში წარმოსთქვა ერთმა პოლანდიელმა მოგზაურმა ჟან სტრუიმ. აღ. დიუმა ადასტურებს ამ დაკვირვებული მოგზაურის აზრებს, მაგრამ დაასკვნის: სილამაზეში ქართველს შეუძლია ჩერქეზსაც შეედავოსო. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ თვითულის სილამაზე თავისებური და თავისთავადია. ფრანგი მწერალი ცდილობს მათი ესთეტიკური

ღირსების დიფერენციალური გვევალენტი განსაზღვროს. მთიელი ჩერქეზის სილამაზე ველური მომხიბვლელობით განირჩევა. ნაბდით, ჩაბალახით, ხანჯლით, ხმლითა და თოფით შეჭურვილი ჩერქეზი შუა საუკუნეების ცოცხალი წარმომადგენელია, „ქართველი კი განასახიერებს მქვიდმეტე საუკუნის ცივილიზაციას; ესაა ვენეცია, სიცილია, საქართველო“.

როგორც მეპუარებში გაბნეული შენიშვნებიდან შეიძლება დავრწმუნდეთ, აღდიუშას ქართველთა სილამაზე წმინდა ანტროპოლოგიურ მოვლენად როდი მიანნია. აქ მხედველობაშია მისაღები არა მარტო გარეგანი ფორმები, რომელთა სრულქმნილება უმაღლესია, არამედ სულიერი ცხოვრების სიმდიდრე და კეთილშობილება. დიუშამ იცის რომ უბრალო ხალხი გაუნათლებელია, მაგრამ მათი სახის ნაკეთებში, სიტყვა-პასუხსა და მანერებში მშვენიერი შინაგანი საუნჯეები გამოსჭვივის. ჟან-ჟაკ რუსოს იდეებზე აღზრდილი, მოგვიანო რომანტიზმის განწყობილებით შეპყრობილი მწერალი ერთგვარი სინანულით დაასკვნის: გავა დრო და განათლების სხივი შემოანათებს საქართველოშიაც. „მაშინ ისინი ჩაიცვამენ შავ ფრაკებს, შემოისხვევენ თეთრ პალსტუხებს, დაიხურავენ მრგვალ შლიაპებს; მაშინ ისინი დაჰკარგავენ თავის მოვარაყებულ საჭურველს, მაგრამ მასთან ერთად – თავისი გულის ოქროსაც“.

მეპუარებში უფრო დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ორმოცდაათიანი წლების ქართველი ინტელიგენციის სურათებს.

აღდიუშას ჯერ კიდევ რუსეთის იმპერიის სატასტო ქალაქში უნახავს ეპატურნიე ჭაჭჭაეაძე.

„მე პატრიე მქონდა პეტერბურგში გამეცნო სამეგრელოს დედოფალი“, – წერს იგი. მას მეწამული ფერის წამოსასხამი ამშვენებდა და მუდმივად თან ახლდა თორმეტი საპატო სუფე ქალი. მისი საზამთრო რეზიდენცია იყო ზუგდიდი, საზაფხულო კი – გორდა. „ძელია ადამიანმა ნახოს ამაზე უფრო მდიდარი ნიშუში სილამაზისა, მას ოთხი შვილი ჰყავს, ისინი ერთიმეორეზე ულამაზესნი არიან და დედასთან ერთად ქმნიან ანსამბლს, რომელიც ღირსი იქნებოდა დაგვეყენებინა ანტიკურის გვერდით“.

თბილისის შთაბეჭდილებებიდან აღსანიშნავია ორი ვიზიტი – ერეკლე მეფის შვილიშვილ ორბელიანთან და ჭაჭჭაეაძესთან.

„ქალბატონი ორბელიანი ორმოცი წლის მანდილოსანია; როგორც ჩანს, ის იყო ერთ-ერთი ულამაზესი ქალი თბილისში; პუდრი, რომელსაც ის, ჩემი შესვდულებით, სიკობტაეისთვის ხმარობს, მისი სახის გამომეტყველებას XVIII საუკუნის ხასიათს ანიჭებს. მე არასოდეს არ მინახავს წარჩინებული ქალი, რომ მას ასეთი დიდებული გამომეტყველება ჰქონდეს. თუ თქვენ შესვდებით ქ-ნ ორბელიანს ქუჩაში, პირადი ნაცნობობაც რომ არ გქონდეთ, უნებურად მისცემთ სალამს. ის არის დედა ერთ-ერთი უსაყვარლესი, მკვირცხლი, გონებაბაზვილი და მომხიბვლელი ახალგაზრდა მანდილოსნისა თბილისში“.

ეს ლამაზი ქალები ბუნებას დაუჯილდოვებია ფაქიზის ქსთეტიკური გემოვნებით. მთავარმართებლის სასახლეში თქვენ ნახაეთ იშვიათი აღმოსავლური ნივთებით შემკულ სპარსულ დარბაზს. მათ შორის განსაკუთრებით განირჩევიან ოქროთი და ვერცხლით გალამაზებული ქართული მუსიკალური ინსტრუმენტები და ქართველი მანდილოსნების ხელით მოქარგული ბალიშები და სალიჩები; „ეს მშვენიერი ზარმაცები მხოლოდ იმისათვის იღებენ ხელში ნემსს, რომ ვერცხლისა და ოქროს ვარსკვლავებით შეამკონ თავისი ქმრების უნაგირები და იარაღის ბუდეები“.

ალექსანდრ დიუმამ დაგვიხატა აგრეთვე მეორე ქართველი მანდილოსნის — ანა ჭავჭავაძის პორტრეტი.

„საქართველო, — წერს იგი, — განთქმულია ლამაზთვალეზიანი ქალებით, ხოლო ანა ჭავჭავაძის ყველაზე მომხიბვლელი თვალები აქვს. მაგრამ პირველ შეხედვისთანავე თქვენ უფრო გაგაოცებთ მისი წმინდა ბერძნული პროფილი, უფრო სწორედ, წმინდა ქართული, რომელიც სიცოცხლით დაჯილდოვებულ ბერძნულ პროფილად შეიძლება ჩავთვალოთ. საბერძნეთი — ესაა მარმარილოს გალატეა, საქართველო კი არის სულჩადგმული გალატეა, გადაქცეული ქალად. და ამ წარმტაცპროფილიანი მანდილოსნის სახე დაღარულია ღრმა მელანქოლიით. საიდანაა ეს ნაღველი? ის ხომ ბედნიერი მეუღლეა და მრავალშვილიანი დედა? იმიტომ ხომ არა, რომ ბუნებამ შეამკო იგი მეტისმეტად მეტყველი სილამაზით იმის მსგავსად, როგორც აჯილდოვებს იგი სურნელებით ზოგიერთ ყვავილს, რომლებიც უამისოდაც მომხიბვლელნი არიან? ან იქნებ ეს გაგრძელებაა, გახსენება იმ საშინელი ამბისა, რომელმაც მთელი ერთი წლით განამორა იგი თავის ოჯახს. საკვირველია, რომ სახელგანთქმულმა ტყვე ქალმა შეინარჩუნა შამილის მიმართ ღრმა განცვიფრების გრძნობა. — ეს იყო მაღალი თვისებებით აღჭურვილი ადამიანი, — მეუბნებოდა იგი, და მისი რეპუტაცია უფრო შემცირებულია, ვიდრე განდიდებული“.

ამის შემდეგ ფრანგი მწერალი დაწერილებით მოგვითხრობს 1854 წლის ივლისის ტრაგედიას: შამილის თავდასხმას კახეთზე; წინანდლის დარბევას, დავით ჭავჭავაძის სასახლის აკლემას, ასამდე ქართველის, მათ შორის ანა ჭავჭავაძის, ილია ორბელიანის ქერივისა და ბავშვების გატაცებას. მთელი ამ ამბების მოთხრობას 46 გვერდი უკავია. მწერალი გვიზიარებს იმას, რაც პირადად მისთვის უამბიათ ტყვედ წაყვანილ თავადის ქალებს. ეს გარეობა განსაკუთრებულ ღირებულებას ანიჭებს მეშუარების ამ ნაწილს. მაგრამ, როგორც ჩანს, დიუმას გამოუყენებია აგრეთვე ფრანგი გუვერნიორი ქალის დრანსეის მოგონებანიც (რუსული თარგმანი: *Пленницы Шамиля, воспоминаемые г-жи Дрансе, Тифл., 1858*). ყურადსაღებია ანა ჭავჭავაძის განცხადებაც, რომ დრანსე თავის წიგნში სიმართლითა და სიზუსტით აღწერს ამ ამბავს.

ფრანგი მწერალი ერთ ალავას იმ მტკივნეულ განცდებსაც გადმოგვცემს, რომელთაც ამ ტრაგედიის გახსენება ბადებდა ოდესღაც ტყვედ წაყვანილ მან-

დილოსნებში. ჭაჭავაძის ქალს გული ეკუმშებოდა და თვალთავან ცრემლი სდიოდა, როცა იგი მოუთხრობდა ფრანგ მწერალს ამ მძიმე წუთებზე დრო და დრო იგი შეჩერდებოდა ხოლმე და მაშინ მის მოთხრობას აგრძელებდა, როგორც ჩანს, მასზე უფრო მტკიცე ნებისყოფის ორბელიანი. ასეთია, მაგალითად, ის წუთი, როცა ქართველების მცირერიცხოვანი რაზმი შეეცადა ტყვეების განთავისუფლებას. შამილის კაცებს, რომელნიც ერთიასად სჭარბობდნენ ქართველებს, ისეთი უღდა დასცა ამ ვაჟკაცურმა გამოსდომამ, რომ ბრძოლის მიღების მაგიერ გაქცევა აურჩევიათ; მათ ცხენები გაქუსლეს და ტყვეები სიკვდილის შიშით გაირეკეს წინ... საბრალო ღედას ძუძუთა ბავშვი გაუვარდა ხელიდან და ის ხანჯლით განგმირა ერთმა ავაზაკმა. „ეს წუთი ყველაზე სამინელი იყო ქალბატონ ანასთვის. მან ვეღარ შესძლო ლაპარაკი... მაშინ მას სიტყვა ჩამოართვა მისმა დამ, — და როგორც დანტეს ვოჯოხთში ქეთინებდა პაოლო, როცა მძიმე ამბავს ჰყვებოდა ფრანჩესკო, ასევე ქ-ნი ჭაჭავაძეც ცრემლად იღვრებოდა, როცა ორბელიანის ქვრივი განაგრძობდა ამ სისხლიანი ტრაგედიის მოთხრობას“.

ქარგად არის აღწერილი მემუარებში ახალწლის შეხვედრა მთავარმართებლის ბარიატინსკის სასახლეში და ქართველი ქალების ბრწყინვალეობა ამ დარბაზობაზე.

„ქაბური ღვინო ეღვარებდა ბოკალებში, როგორც გამდნარი ტოპაზი“.

„აქ იყვნენ ყველაზე უმშენიერესი, ყველაზე ნარნარი თბილისელი მანდილოსნები“.

„დარბაზები საესე იყო ქართველი ვაჟკაცებით; ისინი გამოწყობილი იყვნენ ეროვნულ ტანისამოსში, რომელიც არაჩვეულებრივად შეენის ფერებით, მოსდენილობითა და იმით, რომ ტანზე კოსტადაა გამოყვანილი. დარბაზებს აესებდნენ აგრეთვე ბრწყინვალე კაბებით შემოსილი მანდილოსნები; მათი გრძელი, ოქროს ძაფით ნაქარგი ლქაქები ლივლივით ეშვებოდნენ ქვევით ხავერდის თავსაკრავებიდან“.

შესანიშნავი შედარება მოჰყავს პოეტს ქ-ნ ორბელიანის სილამაზის დასახატავად:

„ვინც კი შეხედავდა ამ პატარა, მკვირცხლსა და ბრწყინვალეებით აღსავსე მანდილოსანს, ასე იფიქრებდა, რომ აკენად კოლიბრის ბუდე ჰქონდაო“.

ამ ესთეტიკური აღტაცების ტყვეობაშია მწერალი თავისი მოგონებების უკანასკნელ სტრიქონამდე. „ვეროპელეს, — წერს იგი ახლა დასავლეთ საქართველოში, — წარმოდგენა არა აქვთ კოლხიდელების სილამაზეზე“. „მეგრული ქალი — განსაკუთრებით შავთვალწარბა ქერთიანი და ცისფერთვალეა შავგვრემანი, ყველაზე მშენიერი ქმნილებაა დედამიწის ზურგზე“. მაგრამ განა ნაკლები ქება ითქმის მამაკაცებზე? „ისინი განირჩევიან საუცხოო ფორმებით და კოსტა სიარულით. სულ უკანასკნელ კაცს ისე უჭირავს თავი, თითქოს თავადიშვილი იყოს“.

ქართველი ერის შინაგან მშვენიერებაზე მეტყველებს უკვე ჩვენი ხალხური მელოსი, რომელსაც დიუმმა რამდენიმე აღფრთოვანებულ აბზაცს უძღვენის.

უცხოელმა ინტელიგენტმა მაშინვე შენიშნა ჩვენი სიმღერის თავისებურებანი. აღდიუმმა ვგონებ პირველი უნდა იყოს მათ შორის, ვინც გურიისა და ტიროლის მელოდიათა მსგავსებას ადასტურებს. „გურია კავკასიის ტიროლია, – წერს იგი, – გურულები მღერიან კრინით და მათი კრიმანჭული (რასაც ძველი ქართული წყაროები „ჭრელს“ უწოდებენ, გ.ნ.) შვეიცარიულს მოგვაგონებს“.

ძნელად იპოვი იმაზე უფრო ფაქიზ ესთეტიკურ სიტკბოს, რასაც გვანიჭებს ერთხმინი დამღერება ქართულ ეროვნულ ინსტრუმენტზე.

აღდიუმას მოლითში შეხვედრია ერთი იმერული მქონდგურე. მას ვერ თავაზიანად გაუნაწილება თავისი ტრაპეზი დამშეული ფრანგი მოგზაურებისათვის, მერე კი ქართული სიმღერებით შეუქცევია ისინი. „არაფერი მინახავს ამაზე უფრო მშვენიერი, ტურფა და პოეტური სცენა... ყველა აქაური მელოდია მარტივ მოდულაციას წარმოადგენს, ყველა ისინი წყნარი და სევდიანია; მაგრამ თქვენ შეგიძლიათ მთელი საათობით ისმინოთ ისინი და არაერთარი დაღლილობა არ იგრძნოთ, ისინი ნანას გიგალობენ, მაგრამ ძილს კი არასოდეს არ მოგვეკრიან, ოცნებით გავსებენ, მაგრამ სრულიად ფხიზელ მდგომარეობაში გამყოფებენ“.

აღდიუმას შესაძლებლობა რომ მისცემოდა უფრო ახლო გაეცნო ქართული ხალხური მელოსი, მისი წარმოდგენა ამ საკითხზე, რა თქმა უნდა, უფრო ფართო და ზუსტი იქნებოდა.

ასეთია მოკლედ ქართული ხასიათის ძირითადი ნიშნები, რომლებიც, უნდა ითქვას, საკმაოდ ვრცლად აუწერია თავის მოგონებებში სახელოვან უცხოელ მწერალს.

„მნათობი“ №10 1958 წ.

სოლომონ დოდაშვილის ესთეტიკურ შეხედულებათა საკითხისათვის

განცვიფრებას იწვევს ის ვრცელი ინტერესი, რომელიც ახასიათებს სოლომონ დოდაშვილის მოღვაწეობას. თავისი ხანმოკლე ცხოვრების მანძილზე, სულ რაღაც ათობდე წლის განმავლობაში, მას არ დაუტოვებია ყურადღების გარეშე აზროვნებისა და მწერლობის არც ერთი ძირითადი დარგი, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური საქმიანობის არც ერთი მნიშვნელოვანი სფერო.

სოლომონ დოდაშვილის ნაყოფიერი ღვაწლის სრული აღწერა და ჯეროვანი დაფასება ჯერ კიდევ მომავლის საქმეა.

ამ წერილის ამოცანაა ზოგიერთი საკითხის პრელიმინარული გარკვევა ს.დოდაშვილის ესთეტიკურ კონცეფციაში.

1827 წელს რუსულად გამოცემულ „ლოგიკის“ კურსს ს.დოდაშვილმა დაურთო „ფილოსოფიის ზოგადი შესავალი“, სადაც მოხაზულია ესთეტიკის ადგილი ფილოსოფიურ დისციპლინათა შორის.

ფილოსოფიურ კვლევა-ძიების უმთავრესი საგანია, ვკითხულობთ ამ შესავალში, თვითონ შემეცნებელი სუბიექტი, ე.ი. ადამიანი. „ფილოსოფიაში უნდა ვეძიოთ და ვპოვოთ, — წერს ს.დოდაშვილი, — ჩვენი შემეცნებისა და მოქმედების ისეთი მიზეზი, რომელთაც შეუძლიათ, მეტად თუ ნაკლებად, დააკმაყოფილონ ადამიანის გონება“¹.

ამრიგად, ს.დოდაშვილის აზრით, ფილოსოფია უნდა განისაზღვროს როგორც სიბრძნე ადამიანის შესახებ, რომელიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოიპოვებს ობიექტურ მნიშვნელობას, თუ იგი შეთანხმებული იქნება ადამიანის ყველაზე ადამიანურ მოვლენასთან ჭეშმარიტების მაძიებელ გონებასთან.

უკვე ეს პირველი ფუძემდებელი დებულება საშუალებას გვაძლევს სწორად განვსაზღვროთ ს.დოდაშვილის ადგილი ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაში. იგი უნდა მივაკუთვნოთ განმანათლებელთა პლეადას, რომელნიც ნივთიერი და სულიერი კულტურის ყოველ მოვლენას, მის მნიშვნელობას, ღირებულებასა და საჭიროებას საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის ნათლად მოაზროვნე გონების ნორმათა მიხედვით ზომავდნენ.

„წარმატებანი სწავლათანი, — ვკითხულობთ ს.დოდაშვილის ერთ კერძო წერილში, — ჰმოწმობენ საზოგადოდ აღმატებასა კაცობრივისა გონებისასა, და წარმატებანი ენისა და სიტყვიერებისანი ჰმოწმობენ აღმატებასა ერისასა.“² მეორე წერილში იგი მიმართავს სტაგირელი მოაზროვნის ავტორიტეტს: „სამართლად

¹ ს.დოდაშვილი „ლოგიკა“, თარგ. პ. იაშვილისა, ა. ქუთელიას რედაქციითა და წინასიტყვაობით, 1949 წ. გვ.11-12.

² სოლომონ დოდაშვილის წერილები, სხუციშვილის შესავალი წერილითა და შენიშვნებით, 1945 წ., გვ.63.

მსოფლიო არისტოტელმან, გვამი კაცისა შექმნიების უბრწყინვალეს და უკეთილმო-
ბილეს მაშინ, ოდეს მიიღოს ცნობა და სიბრძნე¹ მესამე წერილში, რომელიც პე-
ტერბურგის უნივერსიტეტიდან გამოუგზავნა მან ფილადელფოს კიქნაძეს, იგი,
მისთვის ჩვეული მაღალი სტილით, ამბობს თავისთავზე: „ტაძარსა შინა აღნთე-
ბულისა სწავლისასა გახლავარ მეძიებელი სიბრძნისა“.²

ს.დოდაშვილი სწორედ ქართული ხალხის განათლებაზე ამყარებდა ჩვენი
ეროვნული ცხოვრების აწმყოსა და მომავალს. პეტერბურგიდან საქართველოში
ჩამოსვლის უშაღ მან ისეთი ფართო საგანმანათლებლო მუშაობა გაშალა, რო-
გორიც იშვიათად აუღია თავის თავზე ახალგაზრდა ინტელიგენტს. მისი წარ-
მოდგენით, საქართველოს ესაჭიროებოდა ისეთი მოღვაწე, რომელიც მთელ თავის
პირად ცხოვრებას სწორედ ერის განათლებას და გათვითცნობიერებას შესწი-
რავდა. მაშინ ეს ამოცანა არც ისე ადვილი იყო. დააკვირდით იოანა ხელაშ-
ვილისადმი გაგზავნილ წერილებს და თქვენი გონების თვალს ნათლად წარ-
მოუდგება ამ დიდი და ძნელი საგანმანათლებლო საქმიანობის სურათი.
„სიღნაღელთ სწავლის გახსნა განუწყუცადე, მათ აღმიტქევეს და სიხარულით მი-
იღეს სახელსა ზედა თქვენსა და ზაფხულში მე წავალ და მოუცილებლად შევას-
რულებ“, — დიდი კმაყოფილებით წერს იონას ერთ ბარათში.³ მაგრამ მეორეჯერ
კმაყოფილების მაგიერ მოისმის გულისწყრომა იმ გულგრილობისა და უკაცურო-
ბის გამო, რომელსაც მოღვაწის სურვილი და ენერჯია აწყდებოდა საზოგადოების
ჩამორჩენილ ნაწილში: „მე მარადის ვემეცადინებო მიწდომისათვის საგნისა ჩემისა,
გარნა ვერცა ერთსა ვიხილავ ვემამულეთაგან, რათა ეძიებდეს სარგებლობასა მა-
მულისასა მხოლოდ თავის თავის გამოზრდას სცდილობენ დღიურად, არცა ეძიე-
ბენ სწავლასა, არცა სწავლულთა, არცა წიგნთა სწავლითთა, არა მოყვარე არიან
შრომისა... მზად არიან ვენებისათვის რომლისამე პირისა უბედურებისათვის და
სხვათა, ხოლო მე ჯერეთ დადუმებული გახლავარ სხვა და სხვათა წარმოებათათ-
ვის და განხსნათა სასწავლოთა ადგილთა, ვეძიებ ღონესა და ვსჭვრეტ მდგო-
მარეობათა“.⁴

ს.დოდაშვილის მიერ დაარსებული ჟურნალის („სალიტერატურონი ნაწილნი
ტფილისის უწყებათანი“) ერთ-ერთი მთავარი მიზანი სწორედ საგანმანათლებლო
იყო. ერთ კერძო წერილში იგი პირდაპირ აცხადებს, რომ ჟურნალი საჭიროა
„უნის გამდიდრებისათვის, მამულის დიდებისათვის და გონების განათლებისათ-
ვის“.⁵

¹ იქვე, გვ.83.

² იქვე გვ. 77. დაყოფა ჩვენია. გნ.

³ იქვე გვ.93.

⁴ იქვე გვ.101

⁵ მგოცაძე „პირველი ქართული ჟურნალი“ საისტორიო მოამბე, 1952 წ. N6, გვ. 237.

ს.დოდაშვილის ესთეტიკური კონცეფციის ძირითადი პრინციპებიც თავის გამართლებას მის საგანმანათლებლო ფილოსოფიაში პოულობენ.

როგორც აღვნიშნე, „ლოგიკის“ შესავალ ნაწილში გარკვევით არის მოხაზული ესთეტიკის ადგილი ფილოსოფიურ დისციპლინათა შორის. ს.დოდაშვილის აზრით, ესთეტიკის საგანია შეგრძნებათა კანონების დადგენა. როგორც იგი აღნიშნავს შესავლის უკანასკნელ აბზაცში, მას განზრახული ჰქონია დროთა განმავლობაში „ცოდნის მოყვარულთა ყურადღებისა და განსჯისათვის“ წარედგინა ფილოსოფიის მთელი სისტემა, მაგრამ ნაადრევმა სიკვდილმა საშუალება არ მისცა ახალგაზრდა ფილოსოფოსს სისრულეში მოეყვანა თავისი ჩანაფიქრი.¹

ეს გარემოება ჩვენ არაერთარ შესაძლებლობას არ გვაძლევს ვილაპარაკოთ ს.დოდაშვილის ესთეტიკის სიტემაზე. მაგრამ მის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში გაბნეული აზრები იმდენ მასალას გვაწვდის, რომ ჩვენ შეგვიძლია ნათლად გავარკვიოთ მისი ესთეტიკური კონცეფციის ზოგიერთი არსებითი ხასიათის საკითხი.

ესთეტიკის საგანზე ს.დოდაშვილი უფრო გარკვეულ პასუხს გვაძლევს იონა ხელაშვილთან მიწერილ ერთ უთარილო ბარათში. „ფილოსოფოსობა ჩვენი ყოვლისა საგნისათვის, — წერს ს.დოდაშვილი, — მდგომარეობს თეორიასა შინა, პრაქტიკასა და ესთეტიკასა: პირველი არს ცნობა; მეორე — ქცევა და შესამე — ხელოვნება; კვლად იგივე პირველი, ე.ი. თეორია არს ჰსწავლა გონებისა; მეორე — გულისა და შესამე — გრძნობისა. ჩვენ ვუწყით, რომელ თეორიასა აქვს ნაწილი: ლოლიკა, ფსიხოლოლია და მეტაფიზიკა; პრაქტიკასა აქვს: ზნეობითი სწავლა (ეთიკა), კანონითი სწავლა და სარწმუნოებითი სწავლა; ხოლო ესთეტიკასა შინა იპყრობიან: გემოვნება, მჭევრმეთქობა და პოეზია“.²

ჯერ რამოდენიმე სიტყვა ს.დოდაშვილის ტერმინებზე.

„ხელოვნება“, როგორც კონტექსტიდან ჩანს, ს.დოდაშვილისთვის ნიშნავს არა ფერწერას, მუსიკას, ხელოთმოდღერებას და პლასტიკას, არამედ მხატვრული ხერხების სისტემას, ე.ი. ს.დოდაშვილის „ხელოვნება“ უდრის რუსთაველის „ხელოვნებას“ (ანუ ენა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვნება“, ნ.1) მეორე ტერმინი „გრძნობა“, რომელიც გამოცხადებულია ესთეტიკის სფეროდ, აღნიშნავს არა ემოციას, არამედ შეგრძნებას. „ლოგიკის“ კურსში „გრძნობის“ მაგიერ იხმარება სიტყვა „შეგრძნება“. ამრიგად, ორივე შემთხვევაში გვაქვს ერთი და იგივე ცნება.

როგორ უნდა გავიგოთ ს.დოდაშვილის აზრი, რა ყოფილა ესთეტიკის საგანი.

¹ ს.დოდაშვილი: „ლოგიკა“, გვ. 12.

² „წერილები“, გვ. 133.

ქსთეტიკის საგანი ყოფილა არა ცნება, არამედ გრძნობადი სინამდვილე. „ლოგიკაში“ ვკითხულობთ: „გრძნობის აუცილებელი მოთხოვნილებაა შეგვგრძნობათა მრავალგვარობა“, ხოლო ცნებისა — „ერთიანობა მრავალგვარობაში“¹.

ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ ქსთეტიკის გრძნობადი სინამდვილე გამოთიშულია გონებისაგან? რა თქმა უნდა, არა. ამ კითხვაზე სდოდაშვილი პასუხს გვაძლევს იმავე ბარათში. აი რას ვკითხულობთ იქ: „ყოველნივე ნაწილნი იგი შეკრულ არიან ურთიერთ შორის, ესე იგი გონება გული და გრძნობა არიან ღარმონიებრ მოქმედნი ანუ თანხმანი. მაგალ. იზრასავს სული, იტყვის გული რომელრაიცა აქენდა სულისა გრძნობისა მიერ მიღებული და ესრეთ სულისა მოქმედებანი იწყებანი ტვინსა შინა, გარნა თვით სული არს ყოველგან და იქმნების ყოველთვის“².

როგორც ვხედავთ, გრძნობა გული და გონება ერთიმეორესთან მჭიდროდ დაკავშირებული სულიერი მოვლენები ყოფილან, სდოდაშვილი თითქოს იმეორებს რუსთაველის ცნობილ დებულებას:

გული, ცნობა და გონება ერთმანერთზედა ჰკიდინა:

რა გული წავა, იგიცა წავლენ და მისვე მიდიან (848,1-2)

რათგან შენ დაგრჩა გონება, გული შენკენვე დაბრუნდეს (833,2)

ამ დებულებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ქსთეტიკისათვის. თუ „გრძნობა, გული და გონება“ ესოდენ განუყრელად ყოფილან დაკავშირებული ერთიმეორესთან, ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვანი ისევე აზროვნებს, ე.ი. სჯის და აფასებს აღქმულ მოვლენებს, როგორც მეცნიერი. მაგრამ აზროვნებს არა ისე, როგორც ეს უკანასკნელი, არამედ თავისი საკუთარი მასალის საფუძველზე და თავისი საკუთარი, სპეციფიკური საშუალებებით. საგანმანათლებლო ფილოსოფიის ისეთ დიდსა და გულდაჯერებულ მქსიტყვეს, როგორც სდოდაშვილი იყო, რა თქმა უნდა, შეუძლებელია სხვაგვარად გადაეწყვიტა ხელოვნებისა და გონების ურთიერთმიმართებისა და ურთიერთკავშირის საკითხი.

ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ სდოდაშვილის კონცეფცია მოკლებული იყოს ყოველგვარ წინააღმდეგობას. ეს უკანასკნელი უნდა მივაწეროთ იმანული კანტის გაულენას, რომელიც ნათლად ამჩნევია ქართული განმანათლებლის მთელ ფილოსოფიურ აზროვნებას, კერძოდ „ლოგიკას“³ და, როგორც ქვევით დავინახავთ, ქსთეტიკურ შეხედულებებსაც.

¹ სდოდაშვილი: „ლოგიკა“, გვ.28

² „წერილები“ გვ.133. დაყოფა ჩვენია.გან.

³ ამ საკითხზე იხ. ა.ქუთელია: „სოლომონ დოდაშვილი და მისი „ლოგიკა“, რომელიც წინასიტყვაობის სახით აქვს დართული სდოდაშვილის „ლოგიკის“ ქართულ გამოცემას 1949 წ.გვ.V-XVII

ამ ცოტა ხნის წინათ აღმოჩენილ „რიტორიკის“ კონსტაქტში რამდენიმე საყურადღებო ესთეტიკურ მოსაზრებას ვპოულობთ. ეს უკანასკნელი დიდ დახმარებას გაგვიწევს ჩვენი პრობლემის გადაწყვეტაში.¹

„რიტორიკაში“ მხატვრული შემოქმედების საკითხს სდოდაშვილი უდგება სხვა ასპექტიდან, სახელდობრ მშვენიერების ასპექტიდან. ესთეტიკა, მისი აზრით, წარმოადგენს ისეთ ფილოსოფიურ დისციპლინას, რომელმაც უნდა განიხილოს მშვენიერება ხელოვნებაში, პოეზიაში, პროზაში და მჭერმეტყველებაში.

მშვენიერება შეიძლება მონაწილეობდეს ყველგან, სულიერი შემოქმედების ყველა სფეროში. მაგალითად ორატორმა შეიძლება შემოსოს თავის სიტყვა „შვენიერსა სამოსსა შინა“ სწორედ ისევე, როგორც ამას აუცილებლად უნდა მიმართავდეს პოეტი. ამით ორატორის მიერ წარმოთქმული სიტყვა დიდად მოიგებს, ვინაიდან „არცა ერთსა მსწავლასა არა აქვს ესოდენ დიდი მოქმედება სულიერთა ზედა ჩვენთა ძალთა, ვითარცა აღმოკობილსა ხელოვნებას“ (დაყოფა ჩვენია, გ.ნ.).

როგორც ვხედავთ, საკითხი დასმულია საცხებით სწორად. „შვენიერ სამოსს“ გარეშე მხატვრული ნაწარმოები საერთოდ არ შეიძლება მივაკუთვნოთ ესთეტიკის სფეროს. მშვენიერება ისევე აუცილებელია ხელოვნებასა და პოეზიაში, როგორც ცნებებით აზროვნების უნარი მეცნიერებაში და მჭერმეტყველებაში, თუმცა მეცნიერსა და ორატორსაც შეუძლიათ გამოიყენონ დიდი ზემოქმედების ძალის მონიჭებული მშვენიერების ელემენტები.

ყველაფერი ეს სწორია, მაგრამ პრობლემის სირთულე იწყება სწორედ ამის შემდეგ. საკითხი ისმის: რა არის მშვენიერება და სად არის იგი საძიებელი?

სდოდაშვილის აზრით, ერთია მშვენიერება პროზაში (მაგალითად, საორატორო პროზაში), მეორეა — ლირიკაში („სტიჩთქმეში“). პროზის ძირითადი თვისება არის ჭეშმარიტება, „თვინიერ რომლისაცა მას არ ექმნების ფასი“ ამიტომ პროზაში მშვენიერი ფორმა ორგანულად უკავშირდება შინაარსს, ჭეშმარიტებას, ინტელექტუალურ აქტებს: „სტიჩთქმელი წინააღმდეგომ მისსა გამოუხრობელად წარმოადგენს შვენიერსა. მჭერსიტყვაობასა აქვს სარგებელშემკული მხოლოდ შვენიერთა; ხოლო სტიჩთ-ქმნა შეიცავს თავის შორის შვენიერსა, არა სასარგებლოსა, არამედ მხოლოდ კმაყოფილებისათვის“.

როგორც ვხედავთ, ლირიკული პოეზიის შეფასებაში სდოდაშვილი აშკარად დგება კანტის ესთეტიკის საფუძველზე პროზისა და „სტიჩთქმნილების“ ურთიერთგანსხვავებას იგი იმაში ხედავს, რომ პროზა აუცილებლად შეიცავს აზრს“, „სტიჩთქმნილება“ კი არა, მაშასადამე, მშვენიერება პროზაში ეყარება აზრისა და ფორმის სინთეზს, ლირიკულ პოეზიაში კი მხოლოდ ფორმას.

¹ ის.დ.ქეძისშვილი, თ.უკუა: „სოლომონ დოდაშვილის რიტორიკა“ მნათობი 1955 წ. N1 გვ. 148-157.

მეორე მხრივ ცხადია, რომ სდოდაშვილი არ შეიძლება ჩაითვალოს წმინდა კანტიანულად ესთეტიკაში. კანტის ესთეტიკური დებულება, რომ მშვენიერება მოგვწონს ყოველგვარი ინტერესის, ე.ი სარგებლობის გარეშე, მან ძალაში დასტოვა მხოლოდ მწერლობის ვიწრო სფეროსთვის, ლირიკული პოეზიისათვის და მკვეთრად გაუსვა ხაზი პროზის როგორც აზრის შემცველი ლიტერატურული ჟანრის უპირატესობას „უსაგნო“ სტიხთქმნილების წინაშე.

დავადგინოთ, უფრო ზუსტად „სტიხთქმნილების“ ცნება.

უწყველია ამ ტერმინის ქვეშ სდოდაშვილი გულისხმობს მარტოოდნე ვიწრო სუბიექტურ, ინტიმურ ლირიკას. მას არ შეიძლება მივაკუთვნოთ არც ეპოსი და არც ისეთი ჟანრის იდეური პოლიტიკური ოდა, როგორიც არიან შავთელისა და ჩახრუხაძის სოტბანი.

აი როგორ ახასიათებს სდოდაშვილი ჩახრუხაძის „თამარისას“: „ზომიერი და გაწყობილი ხმა მისი აწარმოებს სმენისათვის სასიამოვნოსა სიმფონიასა; ხოლო გამოხატვა იდეათა, ცვალება და ხმარება სხვა და სხვათა მნიშვნელობათა მსგავს ხმოვანებასა შინა ლექსათასა შეადგენენ მახვილგონიერებასა აზრთასა“¹.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ქართული განმანათლებელი ჩვენი ლიტერატურის წინსვლას მაინც პროზის განვითარებაში ხედავდა. მაშინ ქართულ მწერლობაში ყველაზე ჩამორჩენილი ჟანრი მართლაც პროზა იყო. საგულისხმოა, რომ პირველ ქართულ ჟურნალში („სალიტერატურონი ნაწილნი ტფილისის უწყებათანი“), რომელმაც მხოლოდ სამი თვე იარსება (1832 წ. იანვარი, თებერვალი და მარტი), სდოდაშვილმა ორი თავისი ნოველა მოათავსა: ერთი თარგმნილი („ჟინეკრა“) და მეორე ორიგინალური – „ელენა“. ხუთი ნომრიდან ორივე სამ ნომერშია მოთავსებული (№ 1,4,5). ადვილი წარმოსადგენია, რა ღარიბად უნდა ჩაგვეთვალა სალიტერატურო ჟურნალი ამ ნოველების გარეშე.

სდოდაშვილი არ ცდებოდა, ქართული საგანმანათლებლო მოძრაობისათვის, რომელსაც იგი მეთაურობდა, პროზა ყველაზე საჭირო ჟანრი იყო სახალხო იდეების საქადაგებლად.

„მნათობი“ №5, 1955 წ.

¹ სდოდაშვილი: „მოკლე განხილვა ქართულისა ლიტერატურისა (ანუ სიტყვიერებისა)“ ჟურ. „სალიტერატურონი ნაწილნი ტფილისის უწყებათანი“ N1,2, საისტორიო მოამბე 1952 წ. N6 გვ.275.

1.

ადამიანი შეგრძნებათა საშუალებით ამყარებს კონტაქტს გარე სამყაროსთან: ფერებს ვხედავთ (მხედველობითი შეგრძნებები), ტონები და ხმაური გვესმის (სმენითი შეგრძნებები), საგნებს ვეხებებით (შეხებითი შეგრძნებები) ან მათ სუნსა თუ გემოს განვიცდით (სუნისა და გემოს შეგრძნებები) და ა.შ. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ესთეტიკაში დიდი ხანია წარმოიშვა საკითხი ადამიანის სენსორული (შეგრძნები) აპარატის ესთეტიკური ღირებულების შესახებ.

ყველაზე გავრცელებულად უნდა ჩაითვალოს ის შეხედულება, რომელსაც შევხვდებით, მაგალითად, აკად. დ. უზნაძის ფსიქოლოგიურ შრომებში. ესთეტიკურ ორგანოებად, წერს იგი, პირველ რიგში უნდა ჩაითვალოს თვალი და ყური, რომლებიც გვაწვდიან სახვითი ხელოვნებისა და მუსიკის მასალას. გარდა ამისა, ხელოვნება სარგებლობს სხვა მასალითაც—მოდრაობით (ქორეოგრაფიული ხელოვნება) და სიტყვით (მეტყველებითი ხელოვნება). რაც შეეხება სხვა სენსორულ მასალას, მაგალითად, გემოს, სუნს, შეხებას, ტემპერატურას, — მათ ესთეტიკურ ღირებულებაზე ლაპარაკი დაუსაბუთებელია. მართალია, ზოგიერთი ლაპარაკობს სუნის ესთეტიკაზე (გუფო), შეიძლება გემოს ესთეტიკაზეც, მაგრამ შეუძლებელია პარაფიომერია და გასტრონომია ხელოვნების დარგებად იქნან მიჩნეული. სუნი და გემო იმდენად მჭიდროდ არიან ჩვენს ბიოლოგიურ მოთხოვნილებებთან დაკავშირებული, რომ ამათ გარეშე რაიმე მხრივ მათი დამოუკიდებელი ღირებულების შესახებ ლაპარაკი ზედმეტი იქნებოდა. უკანასკნელ ხანებში ლაპარაკია ვიზრაციის ესთეტიკური ღირებულების შესახებაც. მაგრამ უეჭველია, რომ ჯანსაღი, ნორმალური ადამიანისათვის ყოველ შემთხვევაში მას არავითარი ესთეტიკური ღირებულება არა აქვს. შესაძლებელია ყრუმუნჯთათვის ეს ასე არ იყოს. მაგრამ მაშინ შეხებითი ესთეტიკური გრძნობის შესახებაც უნდა ვილაპარაკოთ, იმიტომ რომ უსინათლონი ზოგიერთი ესთეტიკური განცდის მიღებას მხოლოდ შეხებით ახერხებენ (დ. უზნაძე, ზოგადი ფსიქოლოგია, 1940, გვ. 480-481).

დაუვკვირდეთ მოყვანილი ამონაწერების აზრებს და ჩვენ ადვილად მივხვდებით, რომ აქ ყველაფერი რიგზე არაა. ჯერ ერთი, სენსორული მოდალობის თვალსაზრისით მეტყველებისა და სმენითი ხელოვნების ესოდენ მკვეთრ დაპირისპირებას არავითარი საფუძველი არა აქვს ვინაიდან სიტყვაც სმენითი ფენომენია და განსაზღვრული თვალსაზრისით პოეზია და მუსიკა ტონალური ხელოვნების სფეროს განეკუთვნებიან.

მეორე გაუგებარია, თუ უსინათლონი შეხებით ახერხებენ ზოგიერთი ესთეტიკური განცდის მიღებას, მაშინ რა საფუძველი გვაქვს უარვეთ შეხების ესთეტიკური მნიშვნელობა საერთოდ. ვის შეუძლია დაამტკიცოს, რომ ნორმალური

მხედველობა ხელს უშლის სილამაზის შეგრძნებას შეხების საშუალებით? დ.უზნაძის მიერ მოყვანილი მაგალითი სწორედ ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ ლაპარაკობს და არა პირიქით.

ალსანიშნავია ისიც, რომ ფრანგი ესთეტიკოსის ჟან-პარი გიუმოს აზრით, ესთეტიკური ღირებულება გააჩნია არა მარტო სუნის, არამედ შეხებისა და გემოს შეგრძნებასაც („Les problemes del aesthetique“, - VI).

ამავე შრომის მეორე ალაგას აკად.დ.უზნაძე სამართლიანად მოუთითებს იმ განსხვავებაზე, რომელიც სუნსა და გემოს შორის აღინიშნება ესთეტიკური ღირებულების თვალსაზრისით: „სუნის შესახებ შეიძლება ითქვას, რომ იგი... შედარებით დისტანტური (შორითი) გრძნობაა: გალიზიანებას შორიდან გრძნობს; და მეორე – არა მარტო ჭამა-სმას ემსახურება, არამედ თავისთავადაც ღირებულებას შეიცავს. ამიტომაც, რომ კულინარია, რომელიც გემოს შეგრძნებათა ნიადაგზე აგებულ ხელობას წარმოადგენს, ვგოდნ განსხვავებულია პარფიუმერიისაგან, რომელსაც სუნის შეგრძნების კულტურა აქვს მხედველობაში: ამ უკანასკნელს უფრო მეტად აქვს აბსტრაქტული, არა ვიტალური ხასიათი, ვიდრე პირველს, და ამიტომ უფრო ახლო დგას ხელოვნებასთან, ვიდრე პირველი“ (იქვე, გვ.225).

როგორც ვხედავთ, აქ აკად.დ.უზნაძის მსჯელობას შედარებით ნაკლებ კატეგორიული ხასიათი აქვს.

ეს ბუნდოვანი და წინააღმდეგობრივი მსჯელობანი ისეთი კომპეტენტური ფსიქოლოგისა, როგორც დ.უზნაძეა, იმაზე მეტყველებს, რომ ე.წ. დაბალ შეგრძნებათა ესთეტიკური ღირებულების პრობლემა დღემდე არ არის შესაფერად შესწავლილი და გარკვეული.

მე მინდა რამდენიმე მოსაზრება გამოვთქვა სუნისა და გემოს ესთეტიკურ ღირებულებაზე.

უწინარეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ დაბალ შეგრძნებათა ესთეტიკურ უნარს იმდენად მკვეთრად გამოხატული პროვინული ხასიათი აქვს, რომ ჩვენ იძულებული ვართ ეს არსებითად დამახასიათებელი გარემოება პრინციპულ დებულებად ჩავთვალოთ. ეს აზრი ასე უნდა გაიშალოს: სუნი, გემო, შექება, კინესთეტიკური და ვიბრაციის შეგრძნებები ესთეტიკურ სიამოვნებას გვანიჭებენ იმდენად, რამდენადაც თვითონ პროვინება არის დაჯილდოებული ამ სპეციფიკური უნარით. როგორც ჩანს, ეს უკანასკნელი არ შეიძლება ჩაითვალოს საყოველთაო ადამიანურ უნარად. ზოგიერთის დაბალი შეგრძნებები გამახვილებულია ესთეტიკური გალიზიანებისათვის, ზოგიერთისა კი მეტად თუ ნაკლებად დასშულია, თუმცა არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ ამ შემთხვევაშიც ყოველი ადამიანი ძნელად ან ადვილად ემორჩილება სათანადო აღზრდასა და გაწვრთნას.

ცხადია, ასეთი კონცეფციის შუქზე შეუძლებელი იქნებოდა გველაპარაკა ლუარსაბ თათქრიძისა და დარეჯანის ტიპის ადამიანთა გურმანულ ესთეტიკაზე (gourmand ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს ფაქიზ გემოვნებას საკვების მიმართ),

მაგრამ ამდენადვე სრულიად უსაფუძვლოდ უნდა ჩაგვეთვალა კატეგორიული აზრი იმის შესახებ, თითქოს ჯან-მარი გიძოს არავითარი ესთეტიკური განცდა არ ჰქონდა, როცა ის პირინის მთებში ასლად მოწველილ რძეს სვამდა.

ქართველი მწერლებიდან შეგვეძლო დაგვესახელებინა, თუნდაც, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რომელსაც, უჭველია, მხედველობაში აქვს ღვინის ესთეტიკური შეგრძნება, როცა ის არაგვის პირზე ცხენიდან ჩამოქვეითებულ მგზავრების შესახებ წერს:

ქართველსა გულმან როგორ გაუძღოს,
ოდეს შეენება თქვენი იხილოს...
რომ თქვენს ბუჩქებში არა ჩამოხდეს,
რაც უნდა გზასაც ეშურებოდეს!
როგორ იქნება არ განისვენოს?
სამჯერ ხომ მაინც გადაპკრავს ღვინოს...

ამრიგად, როდესაც დაბალი შეგრძნებების ესთეტიკურ განცდაზე ვლაპარაკობთ, უწინარეს ყოვლისა და უმთავრესად საკითხი ექება შემგრძნები სუბიექტის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ ორგანიზაციას, მის შინაგან უნარს — იმდენად გათავისუფლდეს წმინდა ვიტალური ინსტიქტებისაგან, რამდენადაც ეს საკმარისი აღმოჩნდება ესთეტიკური განცდის წარმოსამობად.

ბიოლოგიური მოთხოვნილება საყოველთაოა და ადამიანი ამ მოთხოვნილებით ენათესავება ცხოველთა სამეფოს. მაგრამ ბიოლოგიურ ინსტიქტებთან დაკავშირებულ ესთეტიკურ განცდებს, როგორც ჩანს, ასეთი საყოველთაო მნიშვნელობა არ ახასიათებს და ზოგიერთების კატეგორიული პოზიცია დაბალი შეგრძნებების ანესთეტიკურ ბუნებაზე შეიძლება სწორედ ამ გარემოებასაც ემყარებოდეს. ჩვენ ასეთი ფაქტები მხოლოდ გამონაკლისად მიგვაჩნია და არა ტიპიურ მოვლენად. განა მაღალი შეგრძნებების სფეროში კი არ შეგვეხედრია ისეთი კაცი, რომელსაც არავითარი მუსიკალური სმენა არ გააჩნია? ასეთი მოვლენები მხოლოდ სამწუხარო მოვლენებია და მეტი არაფერი.

ადამიანი გახვეულია ბუნების მშვენიერებათა საბურველში და სილამაზის ფენომენები გრძნობათა ყველა ორგანოდან იჭრებიან ჩვენს სულში. მაგრამ იმისათვის, რომ ადამიანმა განიცადოს ყოველივე ეს, საჭიროა ჯერ მის შინაგან სამყაროში აღმოჩნდეს ისეთი სპეციფიკური ენერგია, რომელიც გამოაღებინებს მას ესთეტიკურ ექოს.

სილამაზის განცდაში ადამიანის სული მიაგავს ეოლოსის ქნარს, რომელიც მოძრაობაში მოჰყავს სენსორული გზებით შემოჭრილ ობიექტურ მოძრაობას. არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ვამტკიცოთ, რომ სილამაზეს გვაგრძნობინებენ მხოლოდ თვალი და ყური, ხოლო შეგრძნებათა სხვა ორგანოები გადარაზულნი არიან გარე სამყაროსთან ასეთი ესთეტიკური კონტაქტისათვის.

მოვილაპარაკოთ ახლა უფრო სპეციალურად სუნისა და გემოს შეგრძნებათა ესთეტიკურ ღირებულებაზე.

სუნი როგორც დისტანტური გრძნობა ერთგვარად ენათესავება მხედველობას და სმენას. მოუხედავად იმისა, რომ ცხოველებთან შედარებით ადამიანს იგი ნაკლებად განვითარებული აქვს. „ობიექტურ ნივთიერებათა ათვისებაში იგი თვალსაც კი აღემატება, როგორც დამხმარე საშუალება“ (ებინგჰაუზი).

სუნთა სამყარო თავისი მრავალფეროვანობით დიდად სჭარბობს ფერებსაც და ტონებსაც. დედამიწაზე უფრო მეტი საამური არომატებია, ვიდრე საღებავები და ბგერები. მათთან შედარებით სუნის შეგრძნების დიაპაზონიც მნიშვნელოვნად ვრცელა და დამტყვი. ებინგჰაუზი აღნიშნავს, რომ ნატრიუმის უმცირესი რაოდენობა, რომელსაც გაარჩევს თვალი სპექტრალური ანალიზის დროს, თითქმის 250-ჯერ მეტია მერკაპტანის იმ უმცირესი რაოდენობისა, რომელიც შეიძლება ადამიანმა შეიწყოს.

ამ მრავალფეროვანობით აიხსნება ის სირთულე, რომელსაც აწყდება სუნთა კლასიფიკაციის ცდები. იგი არ არის გადაწყვეტილი არც ლინესის და ცვაარდუ-მაკერის, არც პენინგის უკანასკნელ ცდაში (H.Henning, Der Geruch, I Aufe, 1916).

შესაძლებელი რომ იყოს ყნოსვის ფენომენთა გადატანა ტილოზე, სურნელების ფერწერა უდავოდ დაჩრდილავდა კოლორიტის ფერწერას.

წარმოიდგინეთ ბუნება სურნელებათა გარეშე და თქვენ მიხვდებით, რა მდიდარ ესთეტიკურ საუნჯეებს იქნებოდა მოკლებული იგი და მასთან ერთად ადამიანიც.

ბუნების სიტურფეთა შორის შეიძლება ყველაზე ნაზი ესთეტიკური სიყვარული ეკუთვნის ყვავილებს. „ყველა ენაზე ყვავილი გამოხატავს მშვენიერების სიმბოლოს“. ჩვენ ხშირად ვლაპარაკობთ პოეზიის ყვავილებზე, ხელოვნების აყვავებაზე, პოეტების ან მჭერმეტყველების ყვავილოვან ენაზე. „ყვავილები მუდამ იყვნენ და არიან ადამიანის განუშორებელი თანამგზავრები...“ (პაოლო მანტუ-გაცა). ისინი ამშვენიერებენ მისი ცხოვრების საუკეთესო წუთებს და ისინივე მიაცილებენ მას უკანასკნელ ნავსაყუდელთან. გავიხსენოთ თქმულება აბესალომსა და ეთერზე, სადაც ქართველმა სახალხო მგოსნებმა ვარდისა და იის სიმბოლოებით გამოხატეს სიყვარულის დაუძლეველი ვნება.

მაგრამ ვინ დაჯავდება იმაში, რომ ყვავილების ესთეტიკური მომხიბველობა მიეწერება არა მარტო მათ საუცხოო ფორმებს, მოკაშკაშე ან ჩაბინდულ ფერებს, რომელთაც უხვად სესხულობენ ფერწერის ოსტატები, არამედ მათ საამო, დამათობელ სურნელებასაც.

ბარათაშვილმა გრძნობიერი სტრიქონები უძღვნა მინდვრის ყვავილთა „გუნდრუკის კმევას“:

ძირს გაშლილს, ლამაზს ველსა ყვავილნი მოჰფენენ ვითა ტაბლას წმიდასა,
და ვით გუნდრუკსა სამადლობელსა შენდა აღკმევენ სურნელებასა!

ვარდას და ღვინოს იმდენივე მომღერალი ჰყავთ მსოფლიო პოეზიაში, რამდენიც ულამაზეს ქალებს.

ვარდის უდიდესი ტრუბადური იყო ვეფხისტყაოსნის გენიალური შემოქმედი. რუსთაველის ფაქიზმა ესთეტიკურმა გემოვნებამ შეიწოვა ვარდის პოეზიის მთელი სურნელება და მიანიჭა მას პოეტური გამოთქმის მომხიბვლელი კრისტალური ფორმები. და სწორედ რუსთაველივე გვეტყვის, რომ ვარდის უბადლო სილამაზეს მარტოოდენ მისი „ტურფა ფერობა“ კი არ ჰქმნის, არამედ დამატებობელი სურნელებაც:

ვარდი თუ გახმეს ეგრეცა გემართებს მისივე ჯერობა:
მისივე ჰმეტობს ყოველსა სული და ტურფა ფერობა.

ჩაუარეთ ყვავილნარს, სადაც სხვადასხვა ჯიშები მწკრივად მისდევენ ერთმანეთს და თქვენ ისუნთქებთ სურნელების უნაზეს მელიოდიებს. ნაირნაირ ყვავილთა კრებულები და ადამიანის ხელით შეკრული თაიგულები კი სურნელების მომხიბვლელ აკორდებს ჰქმნიან.

ესტუმრეთ მინდორს, ნაწვიმარ ბალებს, როცა მიწა და მცენარეები საუცხოო სუნს აჰმევენ ჰაერში, და თქვენ შეგიძლიათ სთქვათ, რომ მოისმინეთ წარმტაცი არომატების უხმო პასტორალური სიმფონია.

ქვეყნის არცერთ მხარეში არ ჰყოლია ღვინოს იმდენი მეხოტბე, რამდენიც აღმოსავლეთში და განსაკუთრებით საქართველოში, მაგრამ სად სძულთ სიმთვრალე და მთვრალი კაცი ისე როგორც ჩვენში?

ქართული კაცისთვის ღვინო ესთეტიკური სიამოვნების წყაროა.

ჩვენი ხალხური, ეროვნული თვალსაზრისია გამოხატული ბართაშვილის პოემის იმ სტრიქონებში, რომელნიც ხვეით დავიმოწმეთ, და გროზბელიანის ლექსში „იარალი“, სადაც ესთეტიკური კეთილშობილების გრძნობას დაუმორჩილებია და თითქოს სრულიადაც ჩაუნთქაეს გასტრონომიული პროცესის ვიტალური ფუნქციები.

ჩემო იარალი, ნეტავი ოდეს
ლხენით აღვსილნი ვსხდეთ ველსა მწვანეს,
ჩვენებურადა,
ძველებებურადა,
ვსვამდეთ,
ვიძახდეთ:
იარი-არალი!
ჯეორნის მწვადი შიშინით
ცუცხლზედა დატრიალებდეს,
ყნოსვა, დამტკბარი მის სუნით,
მადასა განგვიღვიძებდეს.

ყურადღება მიაქციეთ ამ პოეტურ სტრიქონებში სურნელების ესთეტიკურ შეგრძნებას (ჩვენ ჯერჯერობით მხოლოდ ყნოსვაზე ვლაპარაკობთ). მთელი ქარ-

თული პოეზია ნათლად გავრძნობინებთ, რა დიდი ესთეტიკური სიტკბოება შეაქვს ღვინოში მის თავისებურ არომატს და მასთან შედარებით რა ღარიბად გვეჩვენებთან წყაროები, რომელთაც ყველაფერი აქვთ არომატის გარდა.

ბუნების სურნელებათა სიტურფენი საფუძვლად დაედო პარფიუმერიას, რომელსაც ნატიფი ოსტატები ჰყავს უძველესი დროიდან ღღევანდლამდე.

ხელოვანია მეყავილევ და პარფიუმერიც. მათ ზედმიწევნით აქვთ შესწავლილი სურნელებათა ურთიერთზეგავლენა, კომპენსაცია და განეიტრალება. კარგი თაიგული ესთეტიკურ სიამოვნებას უნდა ჰგვირდეს როგორც თვალს, ისე ყნოსვას. სურნელებათა აკორდები მხოლოდ მაშინ „უღერენ“ პარმონიულად, როცა ოსტატმა კარგად იცის თვითთული ყავილის არომატული მულოდია.

მაგრამ, რა ღარიბია პარფიუმერია ბუნების სურნელებათა სამყაროსთან შედარებით! ეს არის ერთადერთი ოსტატობა, რომელმაც ვერ დაამარცხა ბუნება ფანტაზიითა და გამომგონებლობით.

და მართლაც, შეადარეთ იგი თვალისა და სმენის ოსტატობას — ფერწერას და მუსიკას. ფერწერისა და ბეჭერების რა საუნჯეებიც უნდა გააჩნდეს ბუნებას, ის მაინც უმწეოა კოლორისტებისა და კომპონისტების შემოქმედებასთან. ამას ვერ ვიტყვით პარფიუმერიის შესახებ. ის თვითონაა უსუსური ბუნების აურაცხელ სურნელებათა წინაშე.

ამ მხრივ პარფიუმერია დიდად ჩამორჩება კულინარიასაც. ადამიანის გურმანული ვირტუოზობა უფრო ნაყოფიერი აღმოჩნდა, ვიდრე პარფიუმერის გამომგონებლობა, ხელოვნურად მიღებული გემო ისევე აურაცხელია, როგორც ბუნებრივ სურნელებათა სამყარო.

3.

რამდენიმე შენიშვნა გემოს შესახებ.

გემო იძენად მჭიდროდ არის დაკავშირებული ყნოსვასთან, რომ მისი დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულება ძნელად მისაკვლევ ფაქტს წარმოადგენს. მაგრამ ეს უკანასკნელი ფიქსირებულია უკვე ჩვენს მეტყველებაში; როდესაც ჩვენ გვსურს გამოვხატოთ სმენითი ფენომენების ესთეტიკური საამურობა, არაიშვიათად მივმართაფთ ისეთ სიტყვას, როგორცაა „ტკბილი“. გავიხსენოთ, მაგ., ნ.ბარათაშვილის სტრიქონები:

ხმით მშენიერით,
ტკბილი სიმღერით,
პაეროვანო სულს ელხინები,

მასსოვს სიამით,
ოდეს ტკბილის ხმით
ვარდასა და ბულბულს მოელხინარე.

ტკბილი დუღუკი მთარული პოეტური სახეა საქართველოში.

სიტყვა დატკობა ჩვეულებრივ იხმარება როგორც ესთეტიკური სიამოვნების სინონიმი (ლექსმა და სიმღერამ მსმენელები დაატკბო).

გემოს შეგრძნებათა მოდლობაში შესაძლოა სიტყბო ყველაზე ადრე იქნა აღიარებული ესთეტიკური სიამოვნების წყაროდ. ჩვენ შეგვეძლო ბევრი საამისო მასალა მოგვეყვანა ქართული კლასიკური მწერლობიდან. ვეფხისტყაოსანი ხშირად გვაწვდის სიტყბითი გამოხატულ ესთეტიკურ განცდებს. ასეთებია: მიმღერის ხმასა ტკბილსა (966,3), „ჩაღანა და ჩანგი ტკბილი“ (101,4), „თქმა ლექსებისა ტკბილისა“ (5,1), „სიტყვა ტკბილი შევუთვალე“ (438,1), „ენა ტკბილად მოუბარი“ (901,4), „იგი ტკბილნი გონებანი“ (207,2), „სიტყბო მზისა“ (1415,2), „ვარდი ტკბილი“ (1117,2) და სხვა მრავალი. როგორც ამ სახეებიდან ჩანს, რუსთაველი სიტყბოს შეგრძნებას ადარებს როგორც სმენითი, ისე მხედველობითი მოვლენების სიტუაციას.

ვეფხისტყაოსანში ჩვენ გვაქვს სამი განსაკუთრებით საუცხოო პოეტური სახე, რომლებიც სენსორული ესთეტიკის უბრწყინვალეს ნიმუშებად უნდა ჩაითვალოს.

პირველია ქართული ენის მშვენიერების გამოხატვა სიტყბითი. მე ვვულისხმობ იმ სტროფს, რომელსაც რუსთაველი წარმოსთქვამს თინათინისა და ავთანდილის პაემანზე:

ყმა ტკბილი და ტკბილ-ქართული, სიკეთისა ხელის მხდელი,
მზესა ასრე ეუბნების, ვით გაზრდისა ამო მზრდელი (710, 1-2)

მეორე სახეს შევხვდებით პროლოგის მესამე სტროფში, სადაც თამარ მეფის ხილვით გამოწვეული ესთეტიკური სიამოვნების გრძნობა შედარებულია ეკვიპტური ყანდის (ყინვაშაქრის) სანაქებო გემოსთან:

მისთა მჭვრეტელთა ყანდისა მირთმა ხამს მართ მიშერისა,

ე. ი. თამარის ჭვრეტა ისეთივე სიტყბოებას მინიჭებს ადამიანს, როგორც ყანდის მირთმევაო.

პოეტური მშვენიერებით ამ სტრიქონს უნდა გავუტოლოთ მესამე სენსორული სახე, რომელსაც შაქრის სიტყბოება გადააქვს უკვე ხმაზე: როცა ტარული შეხედება თავის საყვარელ ძმადნაფიცს, რომელიც საიბედო ამბებით ჩამოვიდა გულანშაროდან, პოეტი გვეუბნება:

ხმა შაქრისფერად გაუხდა ვარდსა ხშირ=ხშირად პობილსა (1335,4).

უან-მარი გიუჯო მართებულად მიუთითებს, რომ „ქებათა-ქება“ აღსავსეა სენსორული პოეტური სახეებით: „შენი ბაგეების კეთილსურნელება საუცხოო ღვინოს მაგონებს... შენი მკერდი მიაგავს კეთილსურნელოვანი ღვინით საცხე თასს... ო, ღვინოზე უფრო ტკბილია შენი სიყვარული!- შენთა ბაგეთაგან გადმოდის თაფლი, ჩემო სასურველო... შენი ენა შეზავებულია რძითა და თაფლით... იგემეთ, მეგობრებო, შესვით და დაითვირით სიყვარულით... პირველყოფილი ხალხების პოეტური ნაწარმოებები მდიდარია მსგავსი გრძნობადი მეტაფორებით, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ ყველაზე უხეში სიამოვნებანი, რომელთაც ჭამასმა გვანიჭებს, არ შეიცავენ არაფერ ანტიპოეტურს, პირიქით, ამ სიამოვნების ოდნავი

გასწავლებაც კი, როგორც ჩანს, ადვილად უღვიძებდა ესთეტიკურ გრძნობებს პირველყოფილ ადამიანს“.

გურმანული ესთეტიკის ფაქიზმა გემოვნებამ წარმოშვა ევროპელ მხატვართა გასტრონომიული nature morte და ქართული პოეზიის ისეთი შესანიშნავი ფანრი, როგორიცაა „ხილთა ქება“.

მაგრამ ჭამა-სმას მანაც იმდენად მკვეთრად გამოხატული ვიტალური ხასიათი აქვს, რომ მასთან შედარებით სურნელებას დიდი უპირატესობა გააჩნია ესთეტიკური განცდის საყოველთაობისა და ინტენსივობის თვალსაზრისით.

უფრო მეტი. ფაქიზი ესთეტიკური კულტურის, მაგრამ მშოერი კაცის ჭამა-სმასთან არავითარი ესთეტიკური განცდა არ უნდა იყოს დაკავშირებული. აი როგორ აგვიწერს გი დე მოპასანი შიმშილისაგან გადალასლასებული ვალტერ შნაპსის ჭამას:

„ვალტერ შნაპსი მიუჯდა ვიღაცის ხელუხლებელ თევზს და ჭამას შეუდგა. ის უშველებელ ლუკმებს იყრიდა პირში, თითქოს ეშინოდა, ვინმემ უდროოდ ხელი არ შემიშალოს და გაძლომა ვერ მოვასწორო. ის ორივე ხელით იტენიდა ნაჭრებს პირში, რომელიც ლიუკის მსგავსად დაეღო; და საჭმლის კომპტები, მიარღვევდნენ რა ყელს, ერთიმეორეზე მიყოლებით ეშვებოდნენ კუჭში. დრო და დრო იგი შეწერდებოდა ხოლმე, თითქოს მზად იყო გამსკდარიყო, როგორც ძალზე გატენილი ნაწლავი, მაშინ იგი აიღებდა ხოლმე სიძრით საესე ტოლჩას და ჩაირეცხავდა საყლაპავს, როგორც რეცხავენ მონაგვინებულ მილს. მან მოასუფთავა ყველა თევზი, ყველა ლანგარი და ყველა ბოთლი. მერე სმითა და ჭამით გამობრუნებულმა, გამობენტერებულმა, გაჭარხლებულმა, ბოყინით აქაქანებულმა, გაბრუებული თავით და გაქონილი ტუჩებით, მუნდირი გაიხსნა, რომ სული მოეთქვა, რადგან გრძნობდა, რომ არც ერთი ნაბიჯის გადადგმა აღარ შეეძლო. თვალები ესჭებოდა, თავში აზრები ერთმანეთში ერეოდა. მას მძიმედ დაუვარდა თავი მაგიდაზე დაწობილ ხელებზე და შეუმჩნევლად დაეკარგა წარმოდგენა გარემომცველ საგნებზე და ყველაფერზე, რაც იქ ხდებოდა“ (ნოველა „ვალტერ შნაპსის თავგადასავალი“).

რასაკვირველია, სასაცილო იქნებოდა ლაპარაკი ვალტერ შნაპსის სენსორულ ესთეტიკაზე. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ აქ საქმე გვაქვს ადამიანის არანორმალურ მდგომარეობასთან. საერთო კანონად ის გარემოება უნდა მივიჩნიოთ, რომ ესთეტიკური ანტურაჟი, რომელსაც ქართველები სუფრის ლაზათის უწოდებენ, მეტწილად აკეთილშობილებს გემოსთან დაკავშირებულ უხემ ფიზიოლოგიურ პროცესებს. როგორც სხვა ანალოგიურ შემთხვევებში, ისე აქაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ადამიანის მორალურ-ესთეტიკურ აღზრდას.

როცა ჩვენ ვამბობთ, რომ სასმელს რაღაც სხვა გემო ეძლევა იმისდა მიხედვით, თუ რომელი სასმისით ვსვამთ, მაგალითად, ბროლის ჭიქით, თუ მამაპაური თასით, ამით ჩვენ ვადასტურებთ, რომ გემოს შეგრძნება ერთგვარად იცვლება სხვა სენსორულ შთაბეჭდილებათა ზეგავლენით. ანალოგიური მაგალითები

შეგვეძლო მოგვეყვანა ყნოსვის შერძნებათა მასალიდანაც. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ გემოს შერძნებები და სურნელებანი ესთეტიკურ ღირებულებას იძენენ მხოლოდ სხვა შერძნებათა კომპლექსში? ასეთი ეჭვი საფუძვლიანი იქნებოდა იმ შემხვევაში, რომ მსგავსი რამ არ ახასიათებდეს სხვა სენსორულ შთაბეჭდილებებს, კერძოდ, მხედველობას და სმენას. მაგრამ ჯერ კიდევ გუსტავ ტეოდორ ფეხნერმა აღნიშნა, რომ ეს კანონი, რომელსაც მან ესთეტიკური ასოციაციის კანონი უწოდა, საყოველთაოა მშვენიერების განცდის ყველა სახეობისათვის.

სუნისა და გემოს ესთეტიკურ მნიშვნელობას ვერც ის გარემოება შეარყევს, რომ ისინი არ ჰქმნიან ხელოვნების ცალკე დარგებს. ორივენი უმთავრესად ემსახურებიან ბუნების მშვენიერებათა განცდას, ხოლო მათთან დაკავშირებული ესთეტიკური სიამოვნების გამოხატვა შეუძლია მხოლოდ პოეზიას.

„მნათობი“ №2 1960

ყვავილები უმშენიერეს ესთეტიკურ ფენომენებს წარმოადგენენ. მათ შესახებ მრავალი სპეციალური გამოკვლევა არსებობს.¹ მსოფლიოს ვერც ერთი პოეზია ვერ გადაურჩა ყვავილების სიმბოლიკას, ვერ გადაურჩა მას ქართული ლექსიც.

იმთავითვე პრიორიტეტი მოიპოვა ვარდმა.

პოეზიაში ვარდი შემოვიდა უხსოვარი დროიდან. მის მომხიბვლელ სიტუაციას, საამო სუნსა და ფერებს, ხავერდოვან ფურცლებს და მოყვანილობას (ცნობილია 7000-მდე ხარისხის ვარდი) უნდა მიეწეროს ის გარემოება, რომ ძველთაგანვე იგი აღიარებული იყო „ყვავილების მეფედ“ და ასეთად დარჩა იგი მომდევნო და ახალი საუკუნეების პოეზიაშიც. „ვიდრე ვარდი მაქუს, იასა არ უსუნებ; ვირე მთუარეა, მასკულაეთა სინათლესა არ შევეპოებო“ – წერია ვისრამიანში.²

ვარდის ესთეტიკურ უპირატესობაზე მიუთითებს რუსთაველიც:

ვარდი თუ გახმეს, ეგრეცა გემართებს მისივე ჯერობა:

მისივე პმეტობს ყოველსა სული და ტურფა ფერობა (37,23).

ვარდის სამშობლოა ირანი და ამიერ-კავკასია. უნდა ვიფიქროთ, რომ თავდაპირველად იგი გახდა პოეტური ქების საგანი იმ ხალხთა ზეპირსიტყვიერებაში, რომელნიც ამ ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ.

ვარდი შემოვიდა პოეზიაში როგორც სილამაზისა და სიყვარულის სიმბოლო. ჯერ იგი ასურათებდა სატრფოს მომხიბვლელ გარეგნობას, მისი ღაწვებისა თუ ბაგეების სიტურფეს, მერე კი – ყველა იმ სულიერ განცდას, რომლებიც დაკავშირებულია სიყვარულთან: ტრფობის სიხარულსა და ვნებას, გრძნობის მუდმივობას ან წარმავლობას, თავმოწონებას ან მორცხვობას, და ბოლოს – სიამაყეს, სიმკაცრეს და მიუკარებლობას. ჰომეროსის გაქვავებულ ეპითეტში „ვარდისფერთითებიანი ეოსი“ (აისის ქალღმერთი, რომაული მითოლოგიის აფროდია) ვარდი გარეგანი სილამაზის გამომხატველია, მაგრამ ძველბერძენი მელიკოსების საფოს და ანაკრონტის პოეზიაში იგი უკავშირდება უკვე სიყვარულის განცდებს.

მალე ვარდის სიმბოლიკაში შემოვიდა სიყვარულთან დაკავშირებული ტანჯვაც. ცხადია, ვარდის მეწამული ფერი სულ ადვილად გამოიწვევდა სიყვარულისათვის დაღვრილი სისხლის ასოციაციას. ეს სიმბოლო ჯერ ხალხურ თქმულებაში გაჩნდა. ამაზე მიუთითებს ადონისისა და აფროდიტეს მითების ზოგიერთი ვარიანტი. ერთ-ერთი მათგანის მიხედვით ძველფინიკიური ღმერთი ადონისი, რო-

¹ ვარდის ესთეტიკას სპეციალურად განიხილავენ: Schlieden, Die Rose, 1873; Jore, ha rose dans l'antiquite et eu moyen age, 1892; A.H. Веселовский, из поэтики розы, сб. „Привет“, СПб., 1898.

² ვისრამიანი, 1938, გვ.187.

მელიც დიდი სიყვარულით სარგებლობდა ანტიკურ საბერძნეთსა და რომში, ვარდის ბუჩქად გადაიქცა, მეორეს მიხედვით აფროდიტე გულით დაეგო ვარდად ქცეულ ადონისის ვეალს და მისი ფურცლები წითლად შეღება.

ვარდი, როგორც მკაცრი და მოუკარებელი სატრფოს პოეტური სიმბოლო, რომელიც შეყვარებულს მტანჯველ გრძნობებს განაცდევინებს, დიდი ხნით დამკვიდრდა პოეზიაში. მან შთააგონა ირანელ მგოსნებს ვარდისა და ბულბულის პანგი, თეიმურაზ პირველს – პოემა „ვარდბულბულიანი“, ბესიკს, ბაირონს, ჰაინეს, პუშკინს – მრავალი ლირიკული შედევრი.

ვარდის სიმბოლიკა შეიქმნა წარმართულ ქვეყნებში.

ყველა ნიშნით, წინაქრისტიანულ საქართველოშიც ეწყობოდა ისეთივე სახალხო დღესასწაულები ვარდობაზე, როგორიც ანტიკურ საბერძნეთში, რომში და სხვაგან.

შუა საუკუნეებში ქრისტიანული ეკლესია თავდაპირველად წინ აღუდგა ვარდის სიმბოლიკას. მას აუშხედრდნენ ისეთი ცნობილი საეკლესიო მოღვაწენი, როგორიც იყვნენ ტერტულიანი (II-III ს.) და კლიმენტი ალექსანდრიელი (III ს.). იგი მიღებული იყო ასკეტური მსოფლმხედველობისათვის იმის გამო, რომ ამ ქვეყნიურ სიხარულსა და სიტკბობას ემსახურებოდა. მაგრამ ეკლესიამ ვერ აღმოფხვრა ადამიანში ცხოვრებისმიერი მიდრეკილებანი, ვერ გადააქცია იგი სპირიტუალისტურ არსებად... მაშინ იგი იძულებული გახდა თავისი მიზნებისათვის დაემორჩილებინა მრავალი წინაქრისტიანული წესჩვეულება და მათ შორის წარმართული ვარდიც. თუ ხალხურ პოეზიაში და მის ჯანსაღ ნიადაგზე ამოზრდილ მწერლობაში ვარდის სახით მგოსნები ძველებურად უმღერენ სისხლსასეუ მიწიერ სიცოცხლეს, შუა საუკუნეების ჰიმნოგრაფიაში ეს უმშენიერესი ყვავილი გადაქცეულა უკვე ასკეტური უმანკოების, ქრისტეს სისხლის, ბოლოს თვითონ ქრისტესი და ღვთისმშობლის სიმბოლოებად. მას შეეხვდებით ქართულ საგალობლებშიც (მაგ., იოვანე საბანისძის ჰიმნი²) და საეკლესიო დღესასწაულებშიც. XVIII საუკუნის ქართულ მწერლობაში ვარდის ქრისტიანულ სიმბოლიკას ისეთი მებოტბე ჰყავდა როგორიც დავით გურამიშვილია.³

ვარდის ქრისტიანული ინტერპრეტაცია გრანდიოზული პოეტური ფორმით არის გამოხატული დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“. იტალიელ პოეტს სამოთხე წარმოდგენილი აქვს გიგანტური სიდიდის თეთრ მისტურ ვარდად; იგი გაშლილია ემპირიაში და მის კაშკაშა ფურცლებზე ნეტარებას მისცემიან წმინდანებად შერაცხულნი, რომელთაც პოეტი „მარადიულ ვარდებს“ უწოდებს.

¹ შტრ. ე. ვირსალაძე, ქართ. სატრფ. ლირიკის ძირით. სახეობანი, ლიტ. ძიებ, VIII, 1953, გვ. 284.

² პ. ინგოროყვა, ძვ. ქართლასულპოეზია, I, 1913, გვ. 115.

³ კ. კაკელიძე, ალგორია დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში, ლიტ. გაზ. 1955, 30 სექტ.

ვეფხისტყაოსანში მოფენილია ყვაილების საამო სურნელება, რომელშიაც მკაფიოდ გამოირჩევა ქართულ მიწაზე გაფურჩქნილი ვარდი. აქ იგი დასახელებულია 140-ჯერ, ია – 11-ჯერ, ნარგიზი – 8-ჯერ, ზაფრანა – 8-ჯერ, ბარის ყვაილი ორჯერ, ყაყაო, სოსანი და სპეტი – თითოჯერ.

რუსთაველი ვარდის უდიდესი ტრუმადურია მსოფლიოს ისტორიაში.

ვეფხისტყაოსნის მცენარეებზე, ცის მნათობებზე და ძვირფას ქვებზე, რომელთაც ესთეტიკურ საშენ მასალად იყენებს პოეტი თავისი მხატვრული სახეების ასაგებად, დღემდე არსებობდა მცდარი შეხედულება. მაგალითად ზაფალიშვილი წერს: „მზისა და მთვარის, ისე როგორც ბროლ-ზადანშის, ლალ-იაგუნდის, საროს, ალვის ხის და სხვა ამისთანების უხვი ხსენება ვეფხისტყაოსანში უფრო გარეგნულ, ზერულე სამკაულს შეადგენს და დამოკიდებულია კილოზე ანუ მანერაზე, რომელიც აღმოსავლეთში იყო გაბატონებულიო ...“

ამ ერთ წინადადებაში დაშვებულია ორი მოუტყვევებელი შეცდომა. პირველი: თუ ავტორს დაუჯერებთ, ვეფხისტყაოსნის ესთეტიკური ფორმა გარედან ყოფილა მიკრული პოემის მხატვრულ არქიტექტონიკაზე, ე.ი. არა თუ არ გამოხატავს პოეტის გრძნობებს, აზრებსა და იდეებს, არამედ, პირიქით, ყოველგვარ სილამაზეს უკარგავს და აუშნოებს მთელ ნაწარმოებს. განა მშვენიერებად არ ჩაითვლება ის, რაც არ არის ბუნებრივი, ე.ი. შინაგანად გამართლებული? ჩვენ ქვევით დავრწმუნდებით, რომ პირიქით, ვეფხისტყაოსნის სახით საქმე გვაქვს პარმონიული მხატვრული ნაგებობის კლასიკურ ნიმუშთან.

მეორე ასევე მცდარია ის აზრი, თითქოს მთელი ეს ესთეტიკური მასალა მოპოვებულია ლიტერატურული გზით და არა რეალური აღქმით და განცდით. ავიღოთ პოეტური ფლორა. ცნობილია, რომ ის მუდამ შეესაბამება თავისი ქვეყნის ფლორას. მაგალითად ვარდს ვერ შევხვდებით ჩრდილოეთის პოეზიაში, იმიტომ, რომ იგი არ ხარობს ჩრდილოეთში. არ არის დამახასიათებელი იგი არც საქართველოს მთის ხალხური პოეზიისათვის, მაშინ როდესაც ბარში, ქართლსა და კახეთში იშვიათად თუ ვნახვით ისეთ ხალხურ სატრფიალო ლექსს, რომ იქ არ იყოს გამოყენებული ვარდის სიმბოლიკა. რუსული ფოლკლორის საყვარელი მცენარეებია ძახელი (калина) და ტუვანი (рума), მაგრამ ვარდი კი არასოდეს არ ყოფილა მისი ქების საგანი¹. ირანული ბაღი და ირანული პოეზია წარმოუდგენელია „სუმბულთა სურნელოვანი ფშვისა და ფერადონობის გარეშე“². ამის შესახებ უტყუარ ცნობას გვაწვდის თუნდაც ქართული „ვისრამიანი“³. საკითხი ისმის: რატომ არ იცნობს სუმბულს „ვეფხისტყაოსანი“? თუ „ლიტერატურულ იმპორტზე“ ვილაპარაკებთ, მაშინ ის აუცილებლად უნდა ყოფილიყო რუსთაველის პოემაში. რაკი არ არის, უცვკელია, ეს იმას ნიშნავს, რომ

¹ ზ. ავალიშვილი, ვეფხისტყაოსნის საკითხები, 1931

² А.Н.Веселовский, loco cit.

³ იეჯავახიშვილი, საქეონისტაი, 1935, გვ.111

სუმბული არ ყოფილა ქართული ბალისათვის ის, რაც იყო იგი ირანული ბალისათვის და, ამის გამო, ირანული პოეზიისათვისაც.

ქართული წალკოტების მშენება იყო ვარდი.

არავითარი ეჭვი არ შეიძლება შევიტანოთ იმაში, რომ ვეფხისტყაოსნის ბაღში სარობს მხოლოდ საქართველოს ფლორა. ივ.ჯავახიშვილის დაკვირვებით, რუსთაველის ცნობილ მეტაფორას „ბალი ვარდისა“ რეალური მნიშვნელობა აქვს, ესე იგი აღნიშნავს ქართულ წალკოტს ან საეარდეს¹.

ვეფხისტყაოსანი გვარწმუნებს, რომ ძველ საქართველოში ვარდის კულტურას დიდი ყურადღება ექცეოდა. მაგრამ ამის შესახებ ჩვენ მოგვეპოვება ისტორიული ხასიათის ცნობებიც.

ძველთაგანვე ესთეტიკური მებაღეობის კულტურა ჩვენში მაღალ დონეზე მდგარა. ქართული წალკოტები, რომელთაც თავისი იშვიათი სილამაზის გამო ლიტერატურული ძეგლები „სამოთხეებს“ (საბას მოწმობით, აგრეთვე „სამოთხეულეს“) უწოდებდნენ, თავისი გემიანობით, მცენარეთა ჯიშების სიმდიდრით, მრავალფეროვნობით და სიმშენიერით თამამად უტოლდებოდნენ ეგვიპტის, ასურეთის, ბაბილონის, ირანის, რომის, ბიზანტიის და არაბეთის ბრწყინვალე ბაღებს. საქართველოს ეკონომიური და კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა უცხოეთთან და ამის გამო ჩვენმა წინაპრებმა კარგად იცოდნენ ყველაფერი, რაც კი ამ დარგში მოეპოვებოდა მსოფლიოს დაწინაურებულ ნაწილს.

მაშინვე საქართველო ვარდის ქვეყნად ითვლებოდა. ამაზე მოუთითებს მისის ძველქართული (უეჭველია, წარმართული წარმოშობის) სახელწოდება — ვარდობის თვე, რომელსაც იაკობ ცურტაველის შუშანიკის წამებაში ვხვდებით („...და კუალად ტანჯვაი ვარდობისა თთუქსა ათ ცხრაშეტსა“, თ. XX). საბა სულხან ორბელიანი ვარდის თვედ მისის გარდა იენისსაც თვლის („ვარდობისა-იენისი“, სიტყვის კონა, 1949, გვ. 116).

ივ.ჯავახიშვილს მოჰყავს „მატბერდისეული ცხორების“ ერთი ადგილი, სადაც აღწერილია მირიანის (IV ს) სამეფო ბაღი („სამოთხეი სამეუფოი“), რომელიც გაშენებული ყოფილა მცხეთაში. მეფის „სამოთხე“ მცენარეულობის იშვიათი სიმდიდრით განიარჩოდა. მას მრავალი „საგრილო და დასასვენებელი“ ჰქონია, სადაც „თვალისა და ყნოსვის საამებლად“ მოწყობილი ყოფილა ძვირფასი „საყვავილეები და საეარდეები“. „სამოთხის“ მცენარეულობაში განსაკუთრებით განიარჩოდა ვარდის უმშენიერესი ჯიში (უნდა ვიფიქროთ, ქართული ჯიში), რომელსაც „ცხორება“ საგანგებოდ აღნიშნავს „ვარდ-მეწამულის“ სახელწოდებით. „ერთი სიტყვით, ქართული წყაროს ცნობითგან არკვევა, რომ მაშინდელ „სამოთხეში“ ქართველ მეურნეს თავმოყრილი ჰქონია სხვადასხვა ხეები და ყვავილ-მცენარეები. ზოგი მათგანი, ნიკოლოზ გულაბერიძის გამონათქვამებით რომ დავახასიათოთ, „საგემებლად და დამატკობელად სასათა, ხოლო რომელ-

¹ ივ.ჯავახიშვილი, საქეონისტ, II, 1935, გვ. 104.

ნიმე სასურნებლად და სურნელმოყოფელად საყნოსელთა“ ყოფილა განკუთვნილი“.¹

ცხადია, მეთორმეტე საუკუნის საქართველოში ვარდის კულტურას და გავრცელებას უფრო მაღალი დონისთვის უნდა მიეღწია. სხვათა შორის ამაზე მიუთითებს ვეფხისტყაოსნის ერთი ადგილი, სადაც პოეტი ქართულ გაზაფხულს „ვარდიეფობის დროს“ უწოდებს: „ამა ჟამსა ნიშნად მოგცემ, დროსა ამას ვარდიეფსა“ (936,3). უთუოდ ვარდის სიუხვეზე გველაპარაკება პოემის ორი მეტაფორა, ზემოაღნიშნული „მალი ვარდისა“ და „ვარდის მკრეფობა“ („დაღრეჯით ვიყავ, ვერ მპოვეს ვეროდეს ვარდის მკრეფობით“; 621,3). ვეფხისტყაოსნის მესამე ცნობილი მეტაფორა „ვარდის ველი“ (1254,4) უეჭველია იქიდან გამნდა, რომ საქართველოს ველებიც შეუქნილი ყოფილა მინდვრის ვარდით (შეადარე ხალხური ლექსი:

„წიგნს მოგწერ, გამოგიგზავნი, ვარდო გაშლილო ველადა“.²

ცნობილია, რა ოსტატობით და სიუხვით იყენებს ვარდის სიმბოლიკას ჩვენი ხალხური სატრფიალო პოეზია. განა ეს ბუნებრივად არ უნდა ჩაგვეთვალა საქართველოში, სადაც ვარდი ძველთაგანვე ატკბობდა ადამიანის თვალსა და ყნოსვას? ესეც ლიტერატურული გავლენის შედეგი ხომ არ იყო? აქ შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ჩვენი ხალხური პოეზიის ისეთი შედეგო, როგორიცაა „ეთერიანი“.

სიმბოლიური ვარდისა და იის მგრძნობიარე სურათით ამთავრებენ სახალხო მგონები აბქალომისა და ეთერის ტრაგიკული სიყვარულის ამბავს:

„მოვიდა მურმანი, ნახა ეთერისა და აბქალომის საფლავი, გაითხარა საფლავი და ისიც იმათ შუამი ჩაწვა. იმაზედ ნარი ამოვიდა, აბქალომზედ და ეთერზედ – ვარდი და ია. გადაიხრებთან ვარდი და ია ერთმანეთის მოსახვევად; მაგრამ ეკალი სდგას და უშლის ...“.³

წარმოდგენილია ვარდისა და იის სიმბოლიკის საშუალებით ამაზე უკეთ გამოიხატოს მუდმივი და დაუძლეველი სიყვარულის გრძნობა, რომელიც გამარჯვებას ზეიმობს თვითონ სიკვდილზე.

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ქართულ მწერლობაში ვარდის სიმბოლიკა შევიდა ბუნებრივი გზით – ხალხური ზეპირსიტყვიანობიდან. კლასიკური ლიტერატურის ძეგლები გვარწმუნებენ, რომ რუსთაველის უახლოესი წინამორბედებისა და თანამედროვეების შემოქმედებაში იგი წარმოადგენდა ერთ-ერთ საყვარელ პოეტურ ხერხს. მას ხშირად ვხვდებით „აბდულმესაში“ და „თამარიანში“. მაგრამ არც შავთელი და არც ჩახრუბაძე არ სცილდებან ვიწრო ტრადიციულ ბილიკს. მათი სიმბოლოების რაოდენობა მეტისმეტად შესწუდილია. მაგრამ ამაზე უფრო

¹ ივ.ჯავახიშვილი, საქ.ეკონისტ, II, 1935, გვ.109-110.

² პ.უმიკაშვილი, ხალხსიტყვიერება, I, 1937, გვ.306.

³ ეთერიანი, მჩიქვანის რედაქტ., ხალხსიტყვიერება, IV, 1954, გვ. 102-103.

მნიშვნელოვნად უნდა მივიჩნიოთ ის გარემოება, რომ ისინი მოკლებული არიან აზრის სიღრმესა და გაქანებას. როგორც სხვა შემთხვევებში, ისე აქაც რუსთაველის პოეტური ინტუიცია მიუწვდომელ მწვერვალებზე აღის.

ვარდის სიმბოლიკის თვალსაზრისით ვეფხისტყაოსანი სრულიად უნიკალური ნაწარმოებია მსოფლიო მასშტაბით.

რა არის აქ პირველი და უმთავრესი?

ვერ ერთი, ვეფხისტყაოსანში კონცენტრირებულია ვარდის სიმბოლიკის ყველა ის სახეობა, რომელიც უკავშირდება სიცოცხლეს, მიწიერ სიხარულს და სიტკბობას. ამ ხაზით პოემა ეხმაურება მსოფლიო პოეზიის მიერ განვლილ საუკუნეებს. რუსთაველის ფაქიზმა ესთეტიკურმა გემოვნებამ შეიწოვა ვარდის პოეზიის მთელი სურნელება და მიანიჭა მას პოეტური გამოთქმის მომხიბვლელი კრისტალური ფორმები. ერთადერთი, რასაც ვერ ვიპოვით ვეფხისტყაოსანში, ესაა ვარდის მისტიური სიმბოლიკა და ეს ფაქტი, ვფიქრობ, საკსებით კანონზომიერად უნდა ჩაეთვალოთ ისეთი სიცოცხლისმიერი მსოფლმხედველობის პოეტისათვის, როგორიც რუსთაველი იყო.

მაგრამ, ჩემის აზრით, ყველაზე უფრო საგულისხმო ის არის, რომ ვეფხისტყაოსანში ვარდის სიმბოლიკას დაკისრებული აქვს მაღალი იდეებისა და ემოციების გამოსატყა. ვარდში, ამ მინიატურულ ესთეტიკურ ფენომენში, ასახულია რუსთაველის მსოფლმხედველობა, ასახულია ისე, როგორც მზის სიღიადე და ბრწყინვალეობა ცისარტყელის მრავალფეროვანებით აელვარდება ხოლმე ნამის წვეთებში. ერთი შეხედვით, თითქოს შეუძლებელია, რომ ისეთმა ნაზმა ესთეტიკურმა ერთეულმა, როგორცაა ვარდი, მსუბუქად ზიდოს დიდი ინტელექტუალური აქტების სიმძიმე. მაგრამ ნამდვილად ეს გაკეთებული აქვს რუსთაველს ისეთი დახვეწილი გემოვნებით, რომ მკითხველი მხოლოდ სიამოვნებას განიცდის იმის გამო, რომ ფაიფურის ჭურჭელში ჩარგვს მუხა.¹

ამრიგად, ვეფხისტყაოსანში ვარდის სიმბოლიკას დავალებული აქვს გამოსატყოს ხან სატრფოს მთლიანი მომხიბვლელი სახე, ხან მისი ქალწულებრივი სილამაზე, პირისასის, ბაგეებისა და ღაწვების სიტურფე, ხან ესა თუ ის სულიერი განცდა, ძლიერი ვნებათაღელვა ან მაღალი იდეა. მთელი ეს მასალა რუსთაველის პოემას აქცევს მსოფლიო პოეზიის მიერ მოპოვებული ვარდის სიმბოლოების რეზერვუარად.

მაგრამ შევლომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ აქ საქმე გვაქვს ლიტერატურული აზროვნების შიშველ რემინისცენციებთან. ნამდვილად, ყოველ ცალკე შემთხვევაში ვარდის სიმბოლიკა გამართლებულია შინაგანად. მისი მრავალფეროვანი მშვენიერების ასოციაციები შემოდინან პოეტის ცნობიერებაში ბუნე-

¹ ეს პოეტური სახე კუთვნის გოეთეს „ვილაჰლმ მაისტერი“.

ბრივი გზით, რეალური განცდის საფუძველზე. რუსთაველი გარედან კი არ ითვისებს გამოთქმის ფორმებს, არამედ შინაგანი სამყაროდან მიდის ამ ფორმებთან. ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მთელ ამ, მართლაც, გრანდიოზულ ესთეტიკურ ძვირფასეულობაში ნათლად გამოიჩინა პოეტის საკუთარი განუმეორებელი სმა.

ჯერ ერთგვარად დავეჯგუფოთ ის სიმბოლოები, რომელნიც არ საჭიროებენ სპეციალურ განმარტებას:

1. ვარდი, როგორც სატრფოს სიმბოლო:

უხარის შეყრა ვარდისა, არ ერთვან შეუყრელისა (121,3)
იტყვის: „დაფარენ ვარდნი და ამა მე, ვაგლას, იანი“. (841,4).

2. ვარდი როგორც ქალწულური სილამაზის სიმბოლო:

კოკობი და დაუფრჭენელი ვარდი დავხვდე დაუმზარი (132,4)
ვარდი ჩემი არ დაჭნების, შუქი შენი იფადა (135,4)

3. ვარდი როგორც პირისახის სიმბოლო (გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ):

მკედარი მიძიმ სანახავად, ტანი მჭვერი, პირი ვარდი (433,3).
განანათლა პირი-ვარდი სიხარულმან დაუსხამან (894,2).

4. ვარდი როგორც ღაწვების სიმბოლო (ესეც გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ):

ცრემლსა ვარდი დაეთრთილა, გულსა მდულრად ანატირსა (84,4).
ბროლსა სეტყვს და ვარდსა აზრობს, ტანსა მჭვერსა
ათრთოლებდა (138,3).

ვარდისა ბაღსა მოგუბდა ცრემლისა საგუბარია (244,3).
ვითა შვილი გარდამკოცნა, ღაწვი ვარდი დამილება (481,3).

5. ვარდი როგორც ბაგეების სიმბოლო (ესეც გახსნილია თვითონ რუსთაველის მიერ):

არცა გახლიჩა ბაგეთად თავი ვარდისა კონამან (89,4)
კბილნი-ვითა მარგალიტნი, ბაგე-ვარდი ნაპობარი (901,3)
ვარდი ერთვან შეეწება, მარგალიტსა არ აჩენდა (1158,2)
ვარდმა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დართთა (1329,2)
გამოიღო რიდე მისი, ვინ ბაგეთა ვარდი ვარდა (1339,3).

6. ვარდი როგორც სულიერი განცდების სიმბოლო:

გულსა გარე საიმედო ია მორგე, ვარდი ყარე (131,3)
ვარდი მის მზისა გაყრილი უფრო და უფრო ჭნებოდა (180,1)
დაღრეჯით ვიყავ, ვერ მპოვეს ვეროდეს ვარდის მკრეფობით (621,3)
ვარდი დამჭნარი ეკალთა შუა, შორს-მყოფი, ახ, ის ა! (688,4)
ჰხედავთ, ვარდსა უმზეობა როგორ ადრე დაამნდების! (717, 4).

როგორც ვხედავთ, მოყვანილ სტრიქონებში ვარდი ასურათებს როგორც გარეგან სიტურფეს, ისე შინაგან განცდებს – სიხარულსა თუ მწუხარებას. ერთი

ქსთეტიკური მასალისაგან გამოძერწილია მრავალი ეპითეტი და მეტაფორა: კოკ-ობი ვარდი, თოვლისგან ალექწილი, დათრთვილული, დამზრალი, უმზო, დამჭკნარი ანუ დაუმჭკნარი ვარდი, პობილი ვარდი, ვარდის ბალი, ვარდის ველი, ვარდის კრეფა და სხვა.

გადავიდეთ ვარდის პოეზიის იმ სტრიქონებზე, რომელთაც რუსთაველი ავალებს რთული ფილოსოფიური იდეებისა და ემოციების გამოხატვას.

1 რუსთაველამდე მსოფლიო პოეზია კარგად იცნობდა ვარდს, როგორც ამქვეყნიურ სიამეთა წარმავლობის სიმბოლოს. რუსთაველის შემდეგაც ხშირად შევხვდებით ლექსებს, სადაც პოეტის პესიმისტური განცდები ჩაქსოვილია ვარდის სახეში. ამ მოტივს ბუნებრივად უკავშირდება ჰორაციუსის „Carpe diem.“ (II ოდა 1 წიგნიდან) – „მოსწყვიტე დღეებს სიამენი, ვიდრე ეს ძალგდის!“ და მართლაც თუ ეს უკანასკნელნი ისევე მალე ჭკნებიან, როგორც ვარდის მშვენიერებანი, განა ეპიკურიზმსა და ჰედონიზმს სხვა რაიმე საბუთი სჭირდება კიდევ?

რუსთაველს არასოდეს არ წამოსცდენია მსგავსი რამ. პირიქით, ვარდის სწრაფწარმავალი ყვავილობა მან გამოიყენა იმ დიადი სიბრძნის გამოსათქმელად, რომ თვითონ ამქვეყნიური ცხოვრება არის მარადი და დაუბერებელი. კაცთათვის მოცემული სინამდვილე წააგავს „ტურფა საბაღნაროს“, მისი ცალკეული მოვლენები – ვარდებს, რომელნიც განუწყვეტლად ერთიმეორეს უთმობენ გზას, რომ ცხოვრების წალკოტი მუდამ მშვენიერი ფერებით ჰყვაოდეს:

რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამჭკნაროსა,

იგი წაუა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა (35, 2-3).

2. რა ადგილი უკავია ამქვეყნიურ სინამდვილეში ადამიანს?

ამ კითხვაზე გაცემული პასუხი რუსთაველს აყენებს იმ დიდი დასავლეთ-ევროპელი ჰუმანიტების გვერდით, რომელნიც „ტიტანები იყვნენ აზრის სიძლიერით, გზნებითა და ხასიათით, მრავალმხრივობითა და განსწავლულობით“ (ენგელსი).¹ რუსთაველი კატეგორიულად გაემიჯნა სქოლასტიკას და რელიგიურ ასკეტიზმს. მან ადამიანს მოუწოდა მიწიერი ბედნიერებისათვის მოღვაწეობისა და ბრძოლისაკენ. ადამიანი ხომ ბუნების უმაღლესი ფენომენია! ვერაფერი შეედრება მას ვერც ფიზიკური და ფსიქიური სრულქმნილებით, ვერც მორალურ-ქსთეტიკური მშვენიერებით. ყველაფერი, რაც არსებობს ქვეყნად, არსებობს იმისათვის, რომ დაემორჩილოს მის ძლევაშემოსილ გონებას და ემსახუროს მის ბუნებრივ მოთხოვნილებებს. ამ დიადი ჰუმანიტური მსოფლმხედველობით სუნთქავს ვეფხისტყაოსნის ყოველი სტროფი, ყოველი სიტყვა

¹ ფენგელსი, ბუნების დიალექტიკა, 1951, გვ.8.

ამ მეორე დიადი იდეის გამოსათქმელად სხვა პოეტურ საშუალებებთან ერთად რუსთაველმა გამოიყენა ვარდის ტრადიციული პოეტური სახეც. ამ ჯერზე იგი სიტყვას აძლევს არაბეთის მეფე როსტევეანს:

მან ასე მიმართა ქაჯეთის ტყვეობიდან გამოსხნილ ნესტანს:

ეტყვის: „მზეო ვითა გაქო, ნათელო და დარიანო!

შნთვის ხელნი გონებანი არა ცუდად არიანო,

მზიანო და მთვარიანო, ეტლად რაო და რიანო,

თქვენ საჭერეტლად აღარ მინდით, არ ვარდნო და არ იანო“ (1537).

ასეთია მეორე პოეტური ასპექტი: ვარდი როგორც სინამდვილის საუკეთესო მოვლენათა სიმბოლო გზას უთმობს ყველაზე სრულყოფილ, ყველაზე მშვენიერ ფეროქენს – ადამიანს.

3. ვარდის სიმბოლო პოეტურ სამსახურს უწევს რუსთაველს მაშინაც როცა იგი აყალიბებს თავისი სოციალური და პოლიტიკური შეხედულებების პრინციპებს.

როგორც ცნობილია, ამ საკითხშიც რუსთაველი გვევლინება ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის მესიტყვედ, მართალია, მის პოლიტიკურ იდეას შეადგენს პატრონემურ ურთიერთობაზე დამყარებული აბსოლუტური მონარქია, მაგრამ დღეს უკვე არავისთვის არ არის სადავო, რომ XI-XII საუკუნეების საქართველოში ეს იყო ხელისუფლების ისეთი ფორმა, რომელსაც შეეძლო წარმატებით გადაეტრა ფეოდალური დაქსაქსულობის წინააღმდეგ ბრძოლისა და სახელმწიფოებრივი გაერთიანების ამოცანები. მეორე მხრივ, როგორც სწორად აღნიშნავს აკად.კ.კეკელიძე, სახელმწიფოს მეთაურის სახე რუსთაველის პოლიტიკურ კონცეფციაში არაფრით არ ჰგავს არც აღმოსავლური დესპოტიზმისა და არც დასავლეთის ცეზარეპაპიზმის წარმომადგენელს; რუსთაველის იდეალი, „უხვი, მოწყალე, კაცთმოყვარე, გონიერი და მართლმსაჯული მეფე“¹ ერთი სიტყვით, განათლებული აბსოლუტური მონარქია.

ამ შემთხვევაშიც თავისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მრწამსის გამო-სათქმელად რუსთაველმა შესანიშნავად გამოიყენა ვარდის პოეტური სახე.

თინათინის გამეფების დღეს მოხუცი როსტევეანი ასეთი დარიგებით მიმართავს თავის ასულს:

ვარდთა და ნესხთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინების,

დიდთა და წერილთა წყალობა შენცა ნუ მოგეწყინების (49,12).

4. რა გზას უნდა დაადგეს ადამიანი, რომ მოაპოვოს ბედნიერება და სიხარული ვერაგობით აღსავსე ქვეყანაში, როგორ უნდა ვლიოთ სიაკაცეს იმისათვის, რომ მივალწიოთ სიკეთეს?

¹ კ.კეკელიძე, ქართლიტისტ., II, 1941, გვ.181

ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხის გადასაწყვეტად რუსთაველი ისევ მიმართავს ვარდის სიმბოლიკას.

ვის არ ახსოვს ვეფხისტყაოსნის ცნობილი პარაბოლა ვარდისა და ეკლის შესახებ.

ვარდსა ჰკითხეს: „ეგ ზომ ტურფა რამან შეგქმნა ტანად, პირად?

მიკვირს, რად ხარ ეკლიანი? პოვნა შენი რად არს ჭირად?

მან თქვა: „ტკბილსა მწარე ჰპოვებს, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად; ოდეს ტურფა გაიფედეს, არღარა ღირს არცა ჩირად“ (878).

ვარდისა და ეკლის ჰანგს ჩვენ შევხვდებით მსოფლიო პოეზიის ყველა მერდიანზე. მას უმღეროდნენ როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის პოეტები.¹ ამ თემაზე ერთ-ერთი საუკეთესო ლექსი შექმნა გოეთემ („მინდვრის ვარდი“, 1771).

მსოფლიო რეალისტურ პოეზიაში ვარდისა და ეკლის იგავი ჩვეულებრივ უკავშირდება სიყვარულის განცდას, რომელშიაც სიტკბობასთან ერთად ზოგჯერ ტკივილიც იგრძნობა.

კარგად არის გამოყენებული ეს ჰანგი ბესიკის ერთ ლირიკულ ლექსში: „ბულბულის შურსა შევდგომივარ“.

ბულბულის შურსა შევდგომივარ მუდამ ძმასველი,

მწუხარების თვალთ შემოგყურებ შენი მსახველი,

ვარდის ეკალი გულს დამესვა პირგამმასველი:

შენგან დაკოდილს შემობრალებს ჩემი მნახველი!

დამაშვრალმან სულ მოვირბინე შენგნით, ახ, ველი!

სიყვარულის განცდას უკავშირდება ვარდისა და ეკლის სიმბოლიკა ფრანგული „ვარდის რომანის“ (XIII ს) პირველ ნაწილში, რომელიც კურტუაზიული სტილით არის დაწერილი და პოეტ გილიომ დე ლორისის კალამს ეკუთვნის.

რუსთაველის პარაბოლა ვარდისა და ეკლის შესახებ მცდარად გაიგო თეიმურაზ პირველმა. „ვარდბულბულიანში“ მისი ამაყი და მიუკარებელი ვარდი ასეთი სიტყვით მიმართავს შეყვარებულ ბულბულს:

მოლექსეთაგან ნათქვამი სიტყვა მოიღე პირადო,

დავწერეს ჩემად მიფხურად-არ მიმარნისხარ ჩირადო;

რუსთაველმანც მაქო, შენც იცი, ეკლიანად და ძირადო (73).

როგორც ვხედავთ, ვეფხისტყაოსნის იგავის აზრი თეიმურაზს დაჰყავს სიყვარულზე. ეს დიდი შეცდომაა. ნამდვილად რუსთაველის აზრს და პოეტურ ინტუიციას სრულიად სხვა მიმართულება აქვს. ამის გასაგებად საჭიროა გავიხსენოთ ვეფხისტყაოსნიდან ის კონტექსტი, რომელშიაც მოქცეულია ვარდისა და ეკლის ამბავი.

¹ ვარდისა და ეკლის ჰანგს ვხვდებით ქართულ „ვისრამიანში“ (იხ. კეკელიძე, იქვე გვ. 162) და ნიზამის „სოსროეშირინიანში“ (დ.კობიძე, ლიტძივ., III, 1947, გვ.206).

არაბეთიდან მეორედ წასვლის შემდეგ ავთანდილმა თავის ძმადნაფიცო შამბებში დაბნედილი ჰპოვა („მას აღარა შეესმოდა, სოფლის გაღმა გაეზიჯა“, 868,4).

თვალთა ახმადცა ზარ-ედვა, სრულად მიჰხლოდა ცნობასა, მიასხლებოდა სიკვდილსა, მოჰშორებოდა თმობასა.

ყმა სახელ-დებით უყივის, ჰლამის სიტყვითა კრთობას ველარ ასმინა, გარდიჭრა, ძმა გამოაჩენს ძმობასა (870).

ავთანდილის მთელი ძალღონე მიიმართა იქითკენ, რათა სიცოცხლის სული შთაებურა ტარიელისათვის, აღედგინა მისი მხნეობა და ბრძოლისუნარიანობა. აქ არაბი რაინდის ბავით ლაპარაკობს თვითონ რუსთაველი. შუგონების მთელ მანძილზე პოეტი მიზნად ისახავს გაიაზროს ადამიანის ქცევის პრობლემა ეთიკის, ფსიქოლოგიის და ადამიანის აღზრდის ასპექტში. როგორ უნდა მოიქცეს „ჭირსა შიგან“ ჩაეარდნილი კაცი? რუსთაველის აზრით, თუ ჩვენ გვსურს რაიმე საქმე მოვიგეგვაროთ, უგუნურება იქნებოდა „მოზღვავებული უბედურების“ წინაშე ფარხმალის დაყრა, მორჩილება ან გაქცევა („ვისთვის ჰკვდები, ვერ მიხვდები, თუ სოფელსა მოიძულებ“ 876,3). ასეთ შემთხვევებში ადამიანს სჭორდება საკუთარ თავზე გამარჯვება, რომელიც პირველი და აუცილებელი პირობაა ბოროტების დასამარცხებლად:

თუ ბრძენი ხარ, ყოვლნი ბრძენნი აპირებენ ამა პირსა:
ხამს მამაცი მამაცური, სჯობს, რაზომცა ნულად ტირსა.
ჭირსა შიგან გამაგრება ასრე უნდა ვით ქვითიკირსა.
თავისისა ცნობისაგან ჩაეარდების კაცი ჭირსა (875).

სწორედ ამ კონტექსტში იბადება ვარდისა და ეკლის ასოციაცია, იბადება როგორც აზრის დისკურსიული განვითარების შედეგი. პოეტს სურს ნაცნობ კონკრეტულ მაგალითზე ნათელაჰყოს მის მიერ უკვე ჩამოყალიბებული ეთიკური ნორმა. განა ტარიელმა არ იცის, რომ უეკლოდ ვარდის მოკრეფაც არ შეიძლება? (877,4). მაშ რამ აფიქრებინა მას, რომ ადამიანს შეუძლია „ჭირთა უმუშაკოდ“ მოიბოვოს ლხინი? („მაშა ლხინსა ვინ მოიძიქს პირველ ჭირთა უმუშაკო?“ 279,2). ტარიელის „ჭირი“ გამონაკლისი როდია. არც საწუთროს ჩაუდენია ისეთი რამ ტარიელის მიმართ, რომ იგი „უარაკოდ“ მიგვეჩინა (879,4).

ცხოვრება თავისთავად ისეა მოწყობილი, რომ ბოროტების დასამარცხებლად იგი ადამიანისაგან მოითხოვს ჭირთა თმენას და მოქმედებას... პოეტს აქ რომ დაესვა წერტილი, ჩვენ საფუძველი გვექნებოდა მისი ეთიკური მსოფლმხედველობა საესებით გარკვეულად ჩაგვეთვალა. მაგრამ რუსთაველის გენიალური აზრის გაფრენა დიდად სცილდება ინტელექტუალური დარწმუნების საზღვრებს. მოქმედება, ბრძოლა, აუცილებელია არა მარტო იმიტომ, რომ აქამდე მიჰყავს ადამიანი ცხოვრებაზე დაკვირვებას, ცოდნას და შეგნებას. არა! სიკეთის მოსაპოვებლად გაწეული მოქმედება და ბრძოლა დაკავშირებული არიან უდიდეს სიამოვნებასთან. რა ფასი და გემო აქვს იმას, რაც მზამზარეულად ჩაეარდნია

ადამიანს ხელში? არავითარი! ამ გენიალური აზრის გამოთქმა რუსთველმა დააკ-
ნისრა თავის საყვარელ პერსონიფიკირებულ ვარდს:

მან თქვა: ტკბილსა მწარე ჰპოვებს, სჯობს, იქმნების რაცა ძვირად,
ოდეს ტურფა გაიადფეს, არღარა ღირს არცა ჩირად (878,3-4).

როგორც ვხედავთ, რუსთაველის მსოფლმხედველობაში ვარდისა და კვლის
სიმბოლიკამ სრულიად ახალი განათება მიიღო. გენიალურმა პოეტმა მიმართა ამ
ტრადიციულ ესთეტიკურ ფორმულას იმისათვის, რომ მხატვრულად გამოეთქვა
თავისი შეხედულება ადამიანის უწმინდეს მოვალეობაზე.

აი რა უმაღლეს მწვერვალზე ადის ვარდის უდიდესი ტრუბადური
მსოფლიო პოეზიაში.

5. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ვარდუღბულიანის თემა. სა-
გულისხმაო, რომ არც ერთ შემთხვევაში ჩვენ არა გვაქვს აღმოსავლური პოეზიის
ამაღლებული სიმბოლიკა – გაუზიარებელი, უიმედო სიყვარულის ღრამა, რო-
მელსაც ჩვეულებრივ განიცდის ბულბული.

პოემის პირველ ნაწილში რუსთაველი სამეგრეო მიმართავს ამ თემას. ვერ იგი
ჩნდება როსტევეანისა და ავთანდილის ნადირობის სცენაში. პოეტის სიტყვით,
გამზრდელის სიყვარული განაზარდისადმი ისე ღრმა და ნაზია, როგორც ბულ-
ბულის გრძნობა:

მეფესა ესე ამბავი უწნს, ვითა მღერა ნარდისა,
უხარის ვერე სიკეთე მისისა განაზარდისა,
აქვს მოჯნურობა ამისი, ვითა ბულბულსა ვარდისა
სიცილით ლაღობს, მიეცა გულით ამოსვლა დარდისა (82).

მეორედ და მესამედ ბულბულისა და ვარდის სიყვარულს რუსთაველი იყ-
ენებს უკვე მეგობრული გრძნობების გამოსახატავად. პირველად ამ სიმბოლოს
მიმართავს ტარიელი; როცა მან თავისი „ჭირი“ გაანდო ავთანდილს და მასში
სამაგიერო მეგობრული თანაგრძნობა ჰპოვა, გამოთხოვების წინ ძმადნაფიცს
უთხრა:

...უცხოს უცხო ვერე ვითა შეგიყვარდი?
გასაყრელად გეძნელები, იადონსა ვითა ვარდი (666,1-2).

მერე ამ შედარებას იმავე მნიშვნელობით იმეორებს ავთანდილი არაბეთიდან
მეორე გამგზავრების წინ:

ყმამან უთხრა: „აღარ-წასვლა არ ეგების ჩემგან აროს.
იადონი მაშინ მოკვდეს, ოდეს ვარდმან იდამჭენაროს (767, 1-2).

ვარდუღბულიანობას, როგორც ქალ-ვაჟთა ტრფობის სიმბოლოს, ჩვენ
შეხვედებით მხოლოდ გულანშაროში, სადაც მოთხრობის ამაღლებული ტონი
შესამჩნევად ჩამოქვეითებულია ნატურალისტურ გულახდილობამდე ამ საერთო
ფონის შესაფერისად საინტერესო ცვლილება განუცდია ვარდუღბულიანობის
თემას. თუ აღმოსავლეთის პოეტებისათვის იგი წარმოადგენდა ტრაგიკული სიყ-

ვარულის ალეგორიას, აქ რუსთაველის ხელში იგი გადაქცეულა გულმხიარული ოუმორისა და ირონიის იარაღად.

ვეფხისტყაოსნის ავტორი ოსტატურად იყენებს ვარდბულბულიანობის ბურ-ლესკურ ვარიაციებს ფატმანის და ავთანდილის პიკანტურ თავგადასავლში.

პირველი ვარიაცია გამოჩნდება ფატმანის წერილში, რომელიც მან გულან-შაროში ვითომდა საეაჭროდ ჩამოსულ ავთანდილს გაუგზავნა. აქ „ვარდი და ბულბული“ სერიოზული თემებია თვითონ ფატმანისთვის, მაგრამ სასაცილო შთაბეჭდილებას ტოვებენ მკითხველზე, რადგან თავშეუკავებელი დიაცის უხემ ვნებებს ასურათებენ:

შენ გტრფიალობენ მჭვრეტელნი, შენთვის საბრალოდ ბნდებთან,
ვარდი ხარ, მიკვირს, ბულბულნი რად არა შენზედ კრფებთან!

შენი შევნება ყვაილთა აჭნობს და ჩემნი ჭნებთან... (1086, 1-3)

წაიკითხა ავთანდილმა წერილი და -

თქვა: ყვაფი ვარდსა რას აქნევს, ანუ რა მისი ფერია!

მაგრა მას ზედა ბულბულსა ჯერო ტკბილად არ უმღერია (1090, 1-2).

ჩვენ ვიცით, სადამდე მივიდა ფატმანისაგან ასეთი სითამამით დაწყებული ამბავი... ავთანდილი იძულებული გახდა დროებით დაეთმო რაინდული ღირსება და სერიოზული სიყვარულის გრძნობა, მაგრამ არასოდეს არ ავიწყდება მას თავისი კომიკური მდგომარეობა:

იტყვის თუ: „მნახეთ, მიჯნურნო, იგივინ ვარდი ა ვისად,

უმისოდ ნქებთა ზედა ვზი ბულბული მსგავსად ყვაფისად! (1253,3-4).

ავთანდილის სასაცილო მდგომარეობა ხუმრობის გუნებაზე აყენებს თვითონ რუსთაველს:

ფატმან მას ზედა იხარებს მართ ვითა იადონია.

თუ ყვაფი ვარდსა იმოვნის, თავი ბულბული ჰგონია (1254,3-4).

გულანშაროში ვარდბულბულიანის თემა ირონიულად არის გამოყენებული სხვა ხასიათის გარემოებაშიც.

როგორც ვიცით, ფატმანმა პირობა ჩამოართვა ქმარს, რომ იგი საიდუმლოდ შეინახავდა ნესტანის ამბავს. მაგრამ უსენს ანგარებამ წასძლია და ნესტანი ხელში ჩაუგდო მეფეს. რუსთაველი ირონიულად შენიშნავს, რომ მორალური სი-ფაქიზე ისევე არ შეეფერება ვაჭარს, როგორც ყვაფს ვარდი და ვირს რქები:

მართლად თქმულა: „არა ქმართებს ყვაფსა ვარდი, ვირსა რქანი!“ (1166,4)

ამრიგად გულანშაროს მაგალითები საფუძველს გვაძლევენ დავასკვნათ, რომ ვარდბულბულიანის ტრადიციულ სიმბოლიკას, რომელიც აღმოსავლურ პოეზიაში ჩვეულებრივ ასურათებს სიყვარულის ამალღებულ ემოციებს (ასეთი ინტერპრე-ტაციით არის გაშლილი ეს სიმბოლიკა აგრეთვე თეიმურაზ პირველის ამავე სახ-ელწოდების პოემაში და ბესიკის ლირიკაში), რუსთაველი ხვევს რენესანსული გულმხიარულების სიცილში.

დატოვა თუ არა ავთანდილმა გულანშარო, ვარდისა და ბულბულის თემას ისე დაუბრუნდა ამაღლებული ესთეტიკური მშვენიერება.

ერთი და იგივე მოტივისაგან რუსთაველის პოეტური გენია კქმნის სულ ახალ და ახალ სიმბოლოებს. ბულბული და ვარდი წარმოადგენს მისთვის ერთგვარ პოეტურ ფორმულას, რომელშიაც იგი სხვადასხვა შინაარსს სდებს. უკანასკნელად ეს მოტივი გამოყენებული აქვს პოეტს ღრმა ფილოსოფიური აზრის გასაშლელად. მაგრამ ამ სტროფებს წინ უსწრებს მშვენიერი ლირიკული ლექსი, რომელშიც რუსთაველმა უნაზესი ფერებით გამოხატა თავისი სიყვარული ვარდისადმი.

გულანშაროდან წამოსული ავთანდილი „პირ-მხიარულად“ მიაცურებს ზღვაში ნავს და მთელი მისი არსება შეპყრობილია ტარიელზე ფიქრით, რომელთანაც სანეტარო ამბავი მიაქვს.

ავთანდილის ლირიკული განწყობილება შესანიშნავად არის გამოხატული ვარდის სიმბოლოში:

მოწყურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნით ამოსვლა მწვანისა,

ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,

ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა.

სულთქმნა რა ნახა ყვაილი მან, უნახავმან ხანისა.

აგრგვინდა ცა და ღრუბელნი ცროდეს ბროლისა ცვართა;

ვარდთა აკოცა ბაგითა, მითვე ვარდისა დართა;

უბრძანა: „გოჭერეტ თვალითა, გულ-ტკბილად შემხედვართა,

მისად სანაცვლოდ მოვილხენ თქვენთანა საუბართა (1328-1329).

მიუახლოვდა ავთანდილი ქვებს... ტარიელი იქვე შამბებში ნახა და მაშინვე საიძეოდ ამბავი ახარა:

ეტყოდა: „ვცანო ამბავი, შენ რომე გეამებოდა,

აწ გაახლდების ყვაილი, ვარდი აქამდის ჭნებოდა (1337,3-4).

მერე ავთანდილმა

გამოიღო რიდე მისი, ვინ ბაგეთა ვარდი ვარდა.

რა ტარიელ ნახა; იცნა, გამოუღო, შემოვარდა (1339,3-4)

წიგნი და კიდე რიდისა იცნა და გა-ცა-შალა მან,

პიოსა დაიდვა, დაეცა, ვარდმან ფერთა მკრთალამან (1340,1-2).

ტარიელმა ვერ გაუძლო სულიერ დრამას:

სულნი გაიქცნეს, მოდრიკა თავი გიშრისა ტალამან.

მისნი ვერ გაძლნეს პატიენი ვერ კენ, ვერცა სალამან (1340,3-4)

ავთანდილი შემინდა... მან ტარიელის დაბნედა თავის თავს დააბრალა:

წყალი სწრაფით რად დავასხი ცეცხლსა, ძნელად დასაშრეტსა! (1343,3)

ადამიანის გულის მქსაიდუმლე ავთანდილმა უთუოდ სწორი ფსიქოლოგიური დიაგნოზი დასვა. მართლაც, დიდი მწუხარების შემდეგ დიდსა და მოულოდნელ სიხარულს შეუძლია ადამიანი მიიყვანოს სასიფათო სულიერ დეპრესიამდე

და, ვინ იცის, იქნებ ეს კატასტროფითაც დამთავრდეს. ამიტომ საერთოდ არ შეიძლება „ძნელად დასაშრეტ ცეცხლზე წყლის სწრაფად დასხმა“.

მაგრამ, საკითხი ისმის, ვის დაემართება ასეთი რამ? რა თქმა უნდა ყველას არა. „გულის მოგვარება“ უჭირს მხოლოდ ისეთ ადამიანს, რომელსაც ნებისყოფის მოდუნების გამო დარღვეული აქვს სულიერი წონასწორობა. ასეთი ადამიანი ვეღარ იმორჩილებს თავს, პირიქით, ის თვითონ ემორჩილება თავის უწესრიგო სტიქიურ განცდებს. ასეთი იყო ტარიელი, რომელსაც პინგოროყვამ მართებულად უწოდა დიონისური ბუნების ადამიანი.

მთელი ამ სცენის აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ დაგვისურათოს შინაგანდ დისპარმონიული ადამიანის ფსიქიური დრამა. მას შეძევ, რაც აეთანდღემა ლომის სისხლით მოაბრუნა ტარიელი („ეთანდღელ მკერდსა დაასხა მას ლომსა სისხლი ლომისა“ 1346,1). რუსთაველი გადადის საკითხის განმარტებაზე, ის მხატვრულად შლის ტარიელის ტიპის ადამიანთა სულიერ დრამას და ამ მიზნით შესანიშნავად იყენებს ვარდისა და ბულბულის სიმბოლიკას:

ზამთარი ვართა გაახმობს, ფურცელნი ჩამოსცივიან,
ზაფხულის მზისა სიახლე დასწვავს, გვალვასა ჩივიან
მაგრამ მას ზედა ბულბულნი ტურფასა ხმასა ყივიან,
სიცხე სწვავს, ყინვა დააზრობს, წყლულნი ორჯერვე სტკივიან (1347)
აგრევე გული კაცისა მოსაგვარებლად ძნელა,
ჭირსა და ლხინსა ორსავე ზედა მართ ვითა ხელია,
მიწყვი წყლულდების, საწუთრო მისი აროდეს მრთელა (1348)
ასეთია ვარდის სიმბოლიკა ვეფხისტყაოსანში.

ვეფქრობ, მოტანილმა მასალამ უჭეპოტანლად დაგვარწმუნა, რომ ვეფხისტყაოსნის ვარდი წარმოადგენს არა „ზერელე და გარეგნულ სამკაულს“, არამედ პოემის შინაარსზე, იდეებსა და განცდებზე მტკიცედ და მკერივად მორგებულ ესთეტიკურ ფენომენს, რომელიც ბრწყინვალედ ემსახურება პოეტის მხატვრულ ნაგულევებს.

რაც ვარდის სიმბოლიკაზე ითქვა, შეიძლება გავავრცელოთ ვეფხისტყაოსნის მთელ ესთეტიკურ ფორმაზე. კერძოდ ძვირფასი ქვებისა და ასტრალური ფენომენების სიმბოლიკაზე, მაგრამ ეს უკვე სხვა საკითხია და ცალკე უნდა იქნას განხილული.

ლიტერატურული გაზეთი
IV. N13, 1955 წ.

¹ პინგოროყვა, ვეფხისტყაოსნის 1937 წ. გამოცეწინასიტყვაობა, გვ. III

რუსთაველის მსოფლმხედველობის მართებული შესწავლი- სათვის

რუსთველოლოგიის საბჭოთა პერიოდს ხსნის პაველ ინგოროყვას ორიგი-ნალური თეორია, რომელიც ვერ მოხსენებს სახით იყო წაკითხული 1922 წლის იენისა და იელისში, შემდეგ კი ცალკე წიგნად დაიბეჭდა („Rusthveliana“ 1926). მკვლევარი მიზნად ისახავს დაამტკიცოს, რომ რუსთაველი იყო მანიქველი, მანის რელიგიურ-ფილოსოფიური ორდენის წევრი და „ვეფხისტყაოსანში“ გადმოცემულია არა ქრისტიანობა, არამედ „სპარსული“ მწვალბრული მოძღვრება. ამ უაღრესად ორიგინალურმა კონცეფციამ, რომელიც წარმოდგენილი იყო მტკიცე კატეგორიული ტონით და მოხდენილი ლიტერატურული ფორმით, დიდი ინტერესი გამოიწვია როგორც სპეციალისტთა წრეებში, ისე მკითხველ საზოგადოებაში და ზოგიერთზე დამარწმუნებელი შთაბეჭდილებაც მოახდინა. 1922 წლის იელისში ერთი გახვითი წერდა, რომ მომხსენებელმა აღმოაჩინა და დაამტკიცა ისეთი ფაქტები და დებულებანი, რომელნიც „მთელი ეპოქის გასაღებს იძლევიან“.¹ „რუსთველიანის“ გამოსვლის შემდეგ დადებითი რეცენზიები მიუძღვნეს ამ ნაშრომს ს. გორგაძემ² და ნ. მარამა,³ მაგრამ მკვლევარის მიერ წამოყენებული ფაქტობრივი მასალის სკრუპულოზურმა მეცნიერულმა შემოწმებამ ცხადჰყო, რომ ეს ლამაზად აგებული თეორია მოკლებული იყო ლოგიკურ დასაყრდენს და, მამასადამე, ვერ ასაბუთებდა ვეფხისტყაოსნის არაქრისტიანული „სპარსული“ მსოფლმხედველობის დებულებას.

„რუსთველიანას“ წინასიტყვაობაში პინგოროყვა აცხადებს, რომ მისი ნაშრომი სამი ნაწილისაგან შედგება და რუსთაველის მსოფლმხედველობა სპეციალურად იქნება განხილული მეორე ნაწილში. მაგრამ „რუსთველიანას“ შემდგომი ნაწილები ავტორს აღარ გამოუქვეყნებია. საგულისხმოა ისიც, რომ უკანასკნელ შრომებში პინგოროყვა აღარ უბრუნდება რუსთაველის მანიქველობის საკითხს. საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ მკვლევარს დღეს უკვე მცდარად მიაჩნია „რუსთველიანაში“ წამოყენებული თეორია. მიუხედავად ამისა, რუსთაველის მსოფლმხედველობის შესწავლის ისტორიაში პინგოროყვას კონცეფცია ერთ-ერთ უაღრესად მნიშვნელოვან საფეხურს წარმოადგენს, ამიტომ ჩვენს მოკლე ექსკურსში მის განხილვას გვერდს ვერ ავუქცევთ.

ადვილი გასაგებია, რომ რუსთაველის მანიქველობის საკითხი წარმოადგენს მსოფლმხედველობობრივ საკითხს, ესე იგი რელიგიურ-ფილოსოფიურ პრობლემათა

¹ გაზ. „ბახტრონი“ 1922

² სგორგაძე სამგალითო წიგნი პაველ ინგოროყვას ახალი ნაშრომის გამო, ჟურ. „ქართული მწერლობა“, 1926 წ. №6-7

³ Н.Я.Март: Rusthveliana, УАН, 1927, стр. 361-368.

რიგს განეკუთვნება. ამიტომ სასვებით ლოგიკური იქნებოდა, თუ ინგოროყვა თავისი შრომის ამოსავალ წერტილად აიღებდა სწორედ ამ პრობლემას და ვეფხისტყაოსნის მონაცემების საფუძველზე ნათელჰყოფდა რუსთაველის მანიქეიზმს. მაგრამ მკვლევარი მიდის საწინააღმდეგო გზით. „რუსთველიანას“ პირველ წიგნში პოემის ტექსტისა და ისტორიული წყაროების ფილოლოგიური ანალიზით ის ცდილობს დაადგინოს რამდენიმე კულტურულ-ისტორიული და ბიოგრაფიული ფაქტი, რომლებიც, მკვლევარის აზრით, ვეფხისტყაოსნის მსოფლმხედველობის დასაყრდენს გვაძლევენ. საკითხის ასეთი დაყენება არ შეიძლება მართებულად ჩაითვალოს, ის მეთოდურად მცდარია და უნაყოფო, მაგრამ ამის შესახებ ქვევით ვილაპარაკოთ, ახლა კი მოკლედ გავიცნოთ ეს ფაქტიური საფუძველი.

„რუსთველიანა“ იწყება „ვეფხისტყაოსნის“ ისტორიით (გვ. 3-98), სადაც წარმოდგენილია პოემის თანდათანობითი „შეესების“ სურათი, რომელიც ავტორს ჩამოყალიბებული აქვს „სამი პლასტის“ თეორიაში. ვეფხისტყაოსნის „შეესება“ დაწყებულია XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან. უძველესი ინტერპოლატორების დამატებანი წარმოდგენილია ვახტანგისეულ დედანში, რომელიც, ამრიგად, პირველ პლასტს უნდა მივაკუთვნოთ. დამატებათა მეორე პლასტი დაწერილია XIV საუკუნის ნახევარში, ხოლო ყველაზე უფრო გვიანი დამატებანი ანუ მესამე პლასტი შეტანილია პოემაში XV საუკუნის პირველი ნახევრიდან XVI საუკუნის ბოლო წლებამდე.

მკვლევარის განსაკუთრებული ყურადღების საგანს წარმოადგენს ვახტანგისეული რედაქცია. ეს უკანასკნელი, მისი აზრით, წარმოადგენს არა კრიტიკულ გამოცემას, არამედ რომელიღაც უძველესი ხელნაწერის ასლს, რომელსაც ინტერპოლაციის საშინელი დაღი ამჩნევია.

პ.ინგოროყვა ერთიმეორისაგან ანსხვავებს ციკლიურ და ტენდენციურ დამატებებს. ციკლიური დამატებანი „იძლევიან პოემის უბრალო კომენტარებს, ანვითარებენ და აერცვლებენ მის ცალკე ეპიზოდებს“, ტენდენციური დამატებანი კი ფარულ პოლემიკას აწარმოებენ რუსთაველთან და ცდილობენ „ვეფხისტყაოსნის შინაგან გაბათილებას“ (გვ.45-46). ეს უკანასკნელი წარმოდგენილია სწორედ ვახტანგისეულ რედაქციაში. რით არის გამოწვეული ეს პოლემიკა რუსთაველთან? მკვლევარის აზრით, ამ პოლემიკის მიზეზია რუსთაველის არაქრისტიანული რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა – რუსთაველი ყოფილა მანიქეელი, ქართველ მანიქეელთა ორდენის ერთ-ერთი ბელადი და, მამასადამე, ქრისტიანული ეკლესიისათვის სახიფათო პოეტი და მოაზროვნე. ყველაზე ორიგინალური ისაა, რომ რუსთაველის შეურიგებელ მოწინააღმდეგეებს ეს პოლემიკა შეუტანიათ თვითონ ვეფხისტყაოსნის ტექსტში. მაგრამ პოემას გამოსჩინია დამცველებიც. ამ უკანასკნელთაც იმავე სურხისათვის მიუპართავენ, რასაც მიმართავენ ქრისტიანობის აპოლოგეტები, ე.ი. მათაც თავისი დაცვის ასპარეზად აურჩევიან პოემის ტექსტი.

„ვეფხისტყაოსნის“ სხვადასხვა ვერსიების შესწავლა ჩვენ გვიჩვენებს, — წერს ინგოროყვა, — რომ პოემის დამცველებს ზოგიერთ შემთხვევაში მოუხდენიათ კუპიურა ისეთი ადგილებისა, რომლებიც მიუღებელი იყო ორთოდოქსალური თვალსაზრისით“ (გვ.60). ასე მაგალითად, „ავთანდილის მნათობთადმი ლოცვა თვითონ რუსთაველის ტექსტში იწყებოდა ასეთი მიმართვით მზისადმი:

მიმავალი ცასა შესტორს, ეუბნების ეტყვის მზესა:

აჰა ღმერთო, გვაჯები შენ უმძლესთა მძლეთა მძლესა!“

ეს ადგილი, სადაც მზე წარმოდგენილია როგორც ღმერთი, რასაკვირველია, უკიდურეს საცდურს წარმოადგენდა საშუალო საუკუნეთა ორთოდოქსი მკითხველისათვის. ამიტომ ეს ტექსტი გადაუყეთებიათ ასე: „აჰა ღმერთო“ ამოუღიათ და მის მაგიერ ჩაუწერიათ „აჰა, მზეო“.

თვითონ ინგოროყვას მსჯელობათა ტენდენციური ხასიათი საკმაოდ თვალსაჩინოა თუნდაც ამ მაგალითიდან, რომელიც ტიპიურია მთელი მისი გამოკვლევისათვის. მართლაც, დაეუშვათ ერთი წუთით, რომ ტექსტის უკანასკნელი რედაქცია („აჰა, მზეო“) ვეფხისტყაოსნის ირგვლივ წარმოებული დისკუსიის შედეგია, რომ ის ეკუთვნის პოემის მთარგმნელებს, რომელთაც მიზნად დაუსახა ავთ ვეფხისტყაოსნის სახიფათო ადგილების შეცვლა და პოემის გადარჩენა ორთოდოქსალური თავდასხმებისაგან. თუ დავეთანხმებით ავტორს ამ დებულებაში, მაშინ იძულებული ვიქნებით ისიც ვაღიაროთ, რომ რუსთაველს საკმაოდ უმეცარი დამცველები ჰყოლია, რომელნიც ვერ ერკვევიან თეოლოგიური განათლების ელემენტარულ საკითხებში. საკმარისია ოდნავ მაინც ჩაუუყვირდეთ ორივე რედაქციას („აჰა, ღმერთო“ და „აჰა მზეო“), რათა ნათელი გახდეს ჩვენთვის რომ პირველი ვარიანტი (აჰა ღმერთო) ორთოდოქსალური თვალსაზრისით უფრო მისაღებ ვარიანტად ვცნოთ, ვიდრე მეორე როგორ შეეძლო XIII-XIV საუკუნეების ინტერპოლატორს, ისიც თეოლოგიურ ორთოდოქსიასთან მოკამათეს, არ სცოდნოდა, რომ ქრისტიანულ რელიგიაში მზე ღვთაების „ხატად“ იყო მიჩნეული და თვითონ რუსთაველის პოემაში ასეთი „სახიფათო“ ადგილები საკმაოდ ბევრია. რაც შეეხება მეორე ვარიანტს, თითქოს ავთანდილი ემუდარებოდეს მზეს, როგორც კოსმიურ მნათობს (აჰა, მზეო გვაჯები...) და არა როგორც ღვთაების „ხატს“, ასეთი გამოთქმა, ცხადია, უსათუოდ სახიფათო იქნებოდა ორთოდოქსალური თეოლოგიის თვალსაზრისით, ამრიგად, წინააღმდეგ ინგოროყვას მტკიცებისა, მოსალოდნელი იყო, რომ რუსთაველის დამცველებს „აჰა, მზეო-ს“ მაგიერ ჩაეწერათ „აჰა ღმერთო“ და არა პირიქით.

ასეთი ხელოვნური, სუბიექტური ხასიათი აქვს პინგოროყვას მთელ მსჯელობას ე.წ. ტენდენციური დამატებების შესახებ, რომლებიც მისი აზრით, უკვე შეტანილი ყოფილა ვახტანგისეულ დედანში XIV საუკუნის ნახევარზე უფრო ადრე“. (გვ.68).

რუსთაველისა და ქართული მანიქეიზმის თეორიის მეორე ფაქტობრივ დასაყრდენს, ინგოროყვას აზრით, წარმოადგენს მარიამ დედოფლისეულ ქართლის

ცხოვრებაში შეტანილი „ჟამთააღმწერლობა“, რომელიც მოგვითხრობს საქართველოს ისტორიის ტრაგიკულ ფურცელზე – მონღოლთა მფლობელობაზე თამარ მეფის გარდაცვალებიდან (1213 წ.) გიორგი ლაშას დრომდე (1216 წ.) ჟამთააღმწერლის მატანიეში პინგოროყვა ყურადღებას აქცევს ორ ფრაზას, რომლებიც ეხება ჰერეთის ერისთავ შოთას (მისი კონცეფციით, შოთა რუსთაველს): ერთ ადგილას ვკითხულობთ, რომ ამ უკანასკნელს „მანისი ფერობისათვის კუპრობით უხმობდეს“ (ექთაყაიშვილის მიერ გამოცემული მარიამ დედოფლისეული ქართლის ცხოვრება, გვ.600), მეორე ადგილას კი იმავე შოთას შესახებ ისტორიკოსი ამბობს, რომ იგი იყო „არა რათა ნიჭთა და ზნეთა სამამაკაცოთა მქონებელი“ და „კუპარი“ (იქვე, გვ.605) ამ ადგილებს მკვლევარი თავისებურად კითხულობს და თავისებურ ინტერპრეტაციას აძლევს. მისი აზრით, „მანის ფერი“ (და არა „მანისი ფერი“, როგორც ეს ტექსტშია) და „კუპარი“ უცხო ტერმინებია და არა ქართული სიტყვები სახელდობრ „ფერი“ სუფიურ ორდენებში ეწოდებოდა „რელიგიური ან ფილოსოფიური ორდენის მეთაურს. – მამასადამე, „მანის ფერი“ ნიშნავს მანის რელიგიური ორდენის მეთაურს, „კუპარი კი არაბულია და ნიშნავს „სარწმუნოებიდან განდგომილს“ (გვ.213-214). აქედან გასაგები ხდება შემომოყვანილი სიტყვებიც „არა რათა ნიჭთა და ზნეთა სამამაკაცოთა მქონებელი“, რომელიც, ინგოროყვას აზრით ასასიათებს შოთა რუსთაველს. თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ ჟამთააღმწერელი კლერიკალურ ბანაკს ეკუთვნის და „სარწმუნოების საკითხებში დიდ მიკერძოებას იჩენს“ (გვ.204); გასაგები გახდება, რომ „სარწმუნოებიდან განდგომილ“, ქართველ მანიქეველთა ორდენის მეთაურს რუსთაველს კლერიკალური ისტორიკოსი ასასიათებს როგორც „არა რათა ნიჭთა და ზნეთა სამამაკაცოთა მქონებელ“ ადამიანს.

ასეთია პინგოროყვას კონცეფცია.

პროფ.კაკელიძემ და შემდეგ სიორდანიშვილმა სპეციალური გამოკვლევები მიუძღვნეს პინგოროყვას გამოკვლევას ამ დასაყრდენ მოსაზრებებს და ზუსტი, სკრუპულოზური ფილოლოგიური ანალიზით ეჭვმოუტანლად დაამტკიცეს, რომ ტენდენციური დამატებების თეორიაც და ჟამთააღმწერლის ფრაზების ინტერპრეტაციაც ვერ უძლებენ მეცნიერულ კრიტიკას და თვითნებური სუბიექტივიზმის ნაყოფს წარმოადგენენ. არც XVII საუკუნის ისტორიკოსი ფარსადან გორგიჯანიძე, არც ვახტანგ VI და „სწავლულ კაცთა“ კომისია, არც თეიმურაზ ბატონიშვილი აქ მანიქეიზმსა და მის მეთაურს არ ხედავენ. მათი გაგებით „მანისა ფერობისათვის არის გადამწერის მიერ დამახინჯებული „მელნისა ფერობისათვის“ და აზრი მისი ის არის, რომ რადგანაც შოთა იყო შავი ფერის როგორც მელანი, მას კუპრს ადარებდნენ და შოთას კუპრს ეძახდნენო“¹.

ასეთივე თვითნებური სუბიექტივიზმი ასასიათებს იმავე ჟამთააღმწერლის ისტორიიდან მეორე დამახინჯებული სიტყვის „რინდნიმან“-ის წაკითხვას, რო-

¹ კაკელიძე: ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, მესამე გამოცემა, II, გვ.140-141

მელიც შესაძლებლობას აძლევს ინგოროყვას გააფართოვოს ქართული მანიქეიზმის მასშტაბები და ქრისტიანობიდან მთლიანად ან ნაწილობრივ განდგომილებად გამოაცხადოს როგორც საქართველოს სახელმწიფოს მეთაურები ლამა გიორგი და თამარ მეფე, ისე „მთელი დიდებული კულტურა თამარის დროისა“ (კაკელიძე).

ჩენი ამოცანისათვის ინგოროყვას მიერ წარმოდგენილ ტენდენციურ დამატებათა თეორიას და ჟამთააღმწერლობის ბუნდოვანი ადგილების თავისებურ ინტერპრეტაციას არ ექნებოდა არავითარი მნიშვნელობა, რომ მთელი ეს მასალა არ ისახავდეს მიზნად რუსთაველის მსოფლმხედველობის საკითხის გარკვევას. საქმეც ისაა, რომ მკვლევარის მსჯელობათა დისკურსიული ხაზი მიმართულია სწორედ აქეთკენ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისი მიზანია დაადგინოს რუსთაველის ანტიქრისტიანული, მანიქეური რელიგიურ-ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ფაქტი და ზემოთ განხილული ფილოლოგიური და ლინგვისტური ანალიზის დასკვნები წამოყენებულია ამ უკანასკნელის დასაყრდენად. შეიძლება გვეფიქრა, რომ რაკი ეს დასაყრდენი დაირღვა, რუსთაველის მანიქეელობაზე ლაპარაკს აღარავითარი გამართლება არა აქვს. ასეთი დასკვნის საფუძველს გაძლევს თვითონ ინგოროყვას მსჯელობათა ლოგიკა და მისი კომპოზიცია. „რუსთველიანას“ ავტორი სწორედ ამ დასკვნებიდან ამოდის. მაგრამ საქმარისა ღრმად ჩაუგვირდეთ ავტორის მსჯელობას, წიგნში გაბნეულ ცალკე აბზაცებს და მოსაზრებებს, რათა დავრწმუნდეთ რომ ზემოაღნიშნული ფილოლოგიური მასალა მისი თეორიის ერთ-ერთი და ერთადერთი დასაყრდენია. მთავარია და გადამწყვეტია რუსთაველის მსოფლმხედველობა და, ცხადია, გაცილებით უფრო სწორი იქნებოდა, რომ მკვლევარს რუსთაველის მსოფლმხედველობა აერჩია ამოსავალ წერტილად და არა ჟამთააღმწერლის ცნობები და ტენდენციური დამატებების თეორია, რომ იგი მსოფლმხედველობიდან მიდიოდეს და არა პირიქით. და მართლაც, თუ ვეფხისტყაოსნის მხატვრული და რელიგიურ-ფილოსოფიური მონაცემების ანალიზი გამოარკვევდა, რომ რუსთაველის მსოფლმხედველობა მანიქეური მსოფლმხედველობაა, მაშინ, ცხადია, ინგოროყვას თეორიას ვერ შეარყევდა ტენდენციური დამატებების და მონღოლთა ეპოქის ისტორიკოსის ცნობათა მცდარი წაკითხვის ფაქტი. რა თქმა უნდა, არც ისაა საველდებულო, რომ რუსთაველის მანიქეელობის ფაქტი გაფართოებულიყო ქართული მანიქეიზმის თეორიამდე, საქმარისი იქნებოდა მანიქეელობის აღმოჩენა თვითონ ვეფხისტყაოსანში და მისი სწორი კულტურულ-ისტორიული დასაბუთება.

როგორც წინასიტყვაობიდან ჩანს, ინგოროყვას განზრახული ჰქონია რუსთაველის მსოფლმხედველობა სპეციალურად განეხილა მეორე წიგნში. მაგრამ მეორე წიგნი აღარ დაბეჭდილა. სრული საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ მკვლევარი სწორედ ამ საკითხში წააწყდა დაუძლეველ წინააღმდეგობას, მან ვერ გადაწყვიტა ვეფხისტყაოსნის მანიქეიზმის პრობლემა და, როგორც ვიცით, შეძგომ, სხვა შრომებში, ის აღარ დაბრუნებია რუსთაველის მანიქეელობის

პრობლემას. მიუხედავად ამისა არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ ის ორი-
ოდე ფრთხილი და ზოგადი ხასიათის მსჯელობა ვეფხისტყაოსნის მანიქეურ მსო-
ფლმხედველობაზე, რომლებსაც პირველ წიგნში ვხვდებით.

სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ რუსთაველის მსოფლმხედ-
ველობისა და მანიქეიზმის აბსოლუტურ შეუთავსებლობაზე მიუთითა
პროფ.კ.კეკელიძემ მიუხედავად იმისა, რომ იმ ამონაწერში, რომელსაც ჩვენ ახლა
დავიმოწმებთ, საგანგებოდ გამოყოფილი და ხაზგასმული არ არის მსოფლმხედ-
ველობრივი მომენტი. „ვეფხისტყაოსანი“ მთელი თავისი შინაარსით, – წერს
პროფ.კ.კეკელიძე, – დიამეტრალურად ეწინააღმდეგება მანიქეიზმის მთავარ დე-
ბულებებს. მანიქეიზმს ახასიათებს მკაცრი დუალიზმი, ის ადამიანს თვლის ეშ-
მაკის ქმნილებად, კერძოდ ქალს – არაწმინდა არსებად, უკრძალავს ქალისადმი
სიყვარულს, ქორწინებასა და შვილების გაჩენას, უკრძალავს აგრეთვე ნადირობას,
სულდგმულ არსებათა დახოცვასა და ჭამას, ქეფს, ღვინის სმას, ომიანობას,
ტყუილის თქმას, ცუდი სიტყვების ხმარებას, მისნობასა და ვაჭრობას.
„ვეფხისტყაოსანს“ ახასიათებს გარკვეული მონოთეიზმი (ავთანდილის მიმართვა
„ერთი“ ღვთაებისადმი, 836). მასში როგორც ვიცით გაღმერთებულია ქალისადმი
სიყვარული, სატრფოსთან დაქორწინება და შეუღლება ადამიანის სიცოცხლის
იდეალადაა გამოყვანილი; ნადირობის დროს ცხოველების დახოცვა და ნანადირე-
ვის ჭამა ყოველდღიური ცხოვრების ნორმადაა გამოყვანილი; ქეფი, შექცევა და
ღვინის სმა ცხოვრების აუცილებელი ატრიბუტია, იმაში ომიანობასა და ბრძო-
ლას მთავარი ადგილი უკავია. ადამიანი, კაცი იქნება თუ ქალი, მას მიაჩნია
ღვთისაგან დაბადებულად (39, 792). მისი გმირები, რჩეულებიც კი, ტყუილსაც
ამბობენ (ავთანდილის ორჯერ გაპარვა, ვაჭრულად გადაცემა) და ცუდ სიტყ-
ვებსაც (577, 578, 593, 1101), ისინი არ ერიდებიან არც ცუდ საქმეს, როგორი-
ცაა მრუშობა (369-374, 1099, 1254), არც გრძნება-მისნობასა და ცრუმორწმუ-
ნობას; არც ვაჭრობას. ამრიგად „ვეფხისტყაოსანში“ არავითარი კვალი მანიქეიზ-
მისა არ მოიპოვება.¹

მეორედ რუსთაველისა და მანიქეველობის პრობლემას მსოფლმხედველობის
თვალსაზრისით გაკვრით შევხო პროფ.მ.ნ.უცუბიძე („რუსთაველის მსოფლმხედ-
ველობისათვის“, შრომები, I, 1936, გვ.43).

მანიქეიზმი წარმოიშვა ჩ.ვ.წ. III საუკუნეში. იგი ეკუთვნის გნოსტიკური რე-
ლიგიების სისტემას და თავის თავში აერთიანებს ზოროასტრიზმის, ქალდეურ-
ბაბილონური და ქრისტიანული სარწმუნოების ელემენტებს. ზოროასტრიზმისა-
გან მან ისესხა ბოროტებისა და სათნოების საწყისთა დუალისტური მოძღვრება.
სამყარო, ადამიანის საზოგადოება, კაცობრიობის ისტორია, მანის რწმენით, წარ-
მოადგენს ამ საწყისთა შეუნელებელ ბრძოლას, რომელიც ოდესმე არსებულის

¹ „რუსთაველიანა“, „მნათობი“, 1927 წ. N2 გვ. 200-201 „ძველი ქართული მწერლობის
ისტორია მესამე გამოცემა 1952, გვ.140.

სრული კატასტროფით დამთავრდება. ადამიანი არის არა ღვთაებრივი სათნოების, არამედ დემონური ბოროტების ქმნილება. სწორედ ბოროტებამ მოსწვიტა ადამიანის სული ღვთაებრივ საწყისს და სხეულის საპყრობილეში მოათავსა. ამქვეყნიური მორალის უმაღლესი მოთხოვნა ის არის, რომ ადამიანმა გაინთავისუფლოს თავი სხეულის ბორკილებიდან, ე.ი. დაუბრუნდეს იმ ციურ საწყისს, რომელსაც იგი ვერაგულად მოსწყვეტეს. ეს კი შესაძლებელია ქვეყნიერების აბსოლუტური მოძულებით, სხეულის მიდრეკილებათა სრული დათრგუნვით და განადგურებით. მანიქეიზმის მსოფლმხედველობის არსი მკაცრი და უკიდურესი ასკეტიზმია. იგი უარყოფდა სახელმწიფოს, საკუთრებას, ოჯახს და მთელ მატერიალურ სამყაროს, როგორც ბოროტების ნაშობს, ერთი სიტყვით მანიქეისტური ასკეტიზმი მიდიოდა უკიდურესობით ისეთ საზღვართან, რომელსაც პრაქტიკულად არასოდეს არ მოითხოვდა ქრისტიანული ეკლესია. ცნობილია, მაგალითად, რომ კათოლიციზმი საკმაოდ აქტიურად ერეოდა ამქვეყნიურ ცხოვრებაში და მიზნად ისახავდა არა სახელმწიფოს მოსპობას, არამედ მის მესვეურობას. კათოლიკურ ეკლესიას, დასავლეთ ევროპის ფეოდალიზმის ამ მძლავრ დასაყრდენს და გამართლებას, არასოდეს არ დაუხვეია უკან იარაღით ბრძოლისა და მოწინააღმდეგის ფიზიკური განადგურების წინაშე, როდესაც საქმე ეხებოდა მისი პრინციპების განხორციელებას. ყველა ქვეყნის ქრისტიანულ ეკლესიას დოგმატიური თეოლოგიის გვერდით მუდამ ჰქონდა თეოლოგიური პოლიტიკაც. ცნობილია ისიც, რომ ეკლესიის მამები, მაგალითად, ნეტარი ავგუსტინე, გამანადგურებელ ბრძოლას ეწეოდნენ მანიქეიზმის წინააღმდეგ სწორედ ანტისახელმწიფოებრივი ასკეზის გულისათვის, რაც, მათი აზრით, ძირს უთხრიდა ფეოდალიზმის ბურჯად შეყენებული კათოლიციზმის საკმაოდ მტკიცე პოლიტიკურ კურსს.

ამრიგად, რუსთაველისა და მანიქეიზმის მსოფლმხედველობათა შორის სრული ანტაგონიზმი და შეუთავსებლობაა. ჩვენ ვნახეთ, რომ ვახტანგ მეექვსე-მაც კი თეოლოგიური ინტერპრეტაციის პოზიციებიდან, რომელთაც ის საკმაო სიმკაცრით და თანამიმდევრობით იცავს, ვერ აღმოაჩინა ვეფხისტყაოსანში ვერც სახელმწიფოებრივი და ვერც ყოფაცხოვრებითი ასკეზი. ვახტანგის სწორი დასკვნით ვეფხისტყაოსანი „ისწავლება“ ცხოვრების სიბრძნეს, მტკიცედ განსაზღვრულ სოციალურ-პოლიტიკურ დოქტრინას, საცოლქმრო სიყვარულს, გრძნობის სიფაქიზეს და მუდმივობას, ესე იგი იმას, რასაც არაფერი აქვს საერთო ასკეტიზმთან. ეს იმდენად უდაო დებულებაა, რომ ვეფხისტყაოსნის კრიტიკულ განხილვაში ჩვენ ვერ შევხვდებით არა თუ მეორე, საწინააღმდეგო თვალსაზრისს, არამედ რაიმე მხრივ ოდნავ შერბილებულ, კომპრომისულ აზრსაც. პირიქით, მთელი ის ბრძოლა, რომელიც წარმოებულია საუკუნეთა განმავლობაში რუსთაველის პოემის წინააღმდეგ სწორედ ასკეტიური მსოფლმხედველობის პოზიციებიდან მომდინარეობს და, მამასადამე, არავითარი საფუძველი არ არსებობს იმისა, რომ მანიქეური რედაქციის ასკეტიზმს რაიმე უპირატესობა მივანიჭოთ ორთოდოქსალური თეოლოგიის ასკეტიზმთან შედარებით.

ინგოროყვას თეორიის წინააღმდეგ ჩვენ შეგვიძლიან წარმოვადგინოთ მეორე პრინციპული მოსაზრება. ბუნებრივად ისმის კითხვა: როგორია რუსთაველის და ერთობ მთელი ქართული მანიქეიზმის გენეზისი? „რუსთაველიანას“ პასუხი ამ კითხვაზე გვაიძულებს პინგოროყვას შეხედულება მივაკუთვნოთ იმ „თეორიების“ რიცხვს, რომელნიც რუსთაველის მსოფლმხედველობის გასაღებს ეძებენ ქართული სინამდვილის გარეთ.

„მანიქეიზმობას, — წერს მკვლევარი, — კავკასიაში და, კერძოდ, საქართველოში უძველესი დროიდანვე უნდა აყოლოდა ადებტები „ (გვ.222). მაგრამ „მოაღწია თუ არა ქართულმა მანიქეელობამ წმინდა სახით შოთას ეპოქამდე, ამის გადაჭრით თქმა ძნელია“ (223). ვეფხისტყაოსნის მანიქეელობის ფესვები უნდა ვეძიოთ საქართველოს გარეთ, „აქ პირველ რიგში ადგილი ჰქონდა სწორედ ლიტერატურული გზით მომდინარე გავლენას“ (გვ.223, ხაზი ავტორისაა). შემდეგ მკვლევარი დაწვრილებით მოგვითხრობს „განახლებულ“ მანიქეიზმზე, რომელსაც ადგილი ჰქონდა VIII-IX საუკუნეების ბაღდადის ხალიფატში და რუსთაველისა და საერთოდ XII საუკუნის ქართულ მანიქეელობას გენეტიურად უკავშირებს სწორედ ამ უკანასკნელს. „ამ განახლებული მანიქეიზმის გავრცელება საქართველოში *via arabica*, — წერს იგი, — სრულიად ბუნებრივად გვეჩვენება, თუ მოვიგონებთ იმ ახლო კულტურულ კავშირს, რომელიც არსებობდა არაბულ-სპარსულ მსოფლიოსა და საშუალო-საუკუნეთა საქართველოს შორის“ (გვ.226, ხაზი ჩემია). ამრიგად, როგორც ვხედავთ, XII საუკუნის ქართული კულტურის მოწინავე წრეს, მათ შორის გენიალური ვეფხისტყაოსნის ავტორს შეუთვისებიათ ის იდეები, რომელნიც არაბეთში იყო გავრცელებული სამასოთხასი წლის წინათ. რა თქმა უნდა, ავტორი არ არკვევს და ვერც ვერასოდეს გამოარკვევს იმ გარემობას, თუ რატომ უნდა ჩავთვალოთ რამდენიმე საუკუნის წინათ არსებული და უკვე გარდაცვლილი იდეების ასეთი იმპორტი „სრულიად ბუნებრივ“ მოვლენად. რა არის აქ ბუნებრივი? როგორ შეიძლება ვეფხისტყაოსანი ჩავთვალოთ ქართული ეროვნული კულტურის ძეგლად, თუ კი მისი იდეების და მსოფლმხედველობის ძებნას დაიწყოთ არა მეორეხარისხიანი საქართველოს ისტორიულ ნიადაგში, არამედ საქართველოს საზღვრებს მიღმა და ისიც მერვე-მეცხრე საუკუნეების არაბულ ლიტერატურულ სკოლებში?

1953

ჩემს მაგიდაზე დევს შალვა ნუცუბიძის სქელტანიანი წიგნი „Творчество Руставели“ 1958 წ. არ იქნება ურიგო, თუ ნუცუბიძის ყველა მოსაზრებას გულდასმით გავარჩევ და მიუდგომლად შევაფასებ.

აუილოთ მე-3 თავი: Философские истоки творчества Руставели (გვ. 78-117).

მნუცუბიძის კონცეფციით, რუსთაველის ფილოსოფიურ წყაროს წარმოადგენდა ნეოპლატონიზმის მეოთხე ქართული სკოლა, რომელიც შეუქმნია პეტრე იბერი იოანე ლაზთან ერთად V საუკუნეში.

შეიძლება თუ არა ჩავთვალოთ ნეოპლატონიკოსებად პეტრე იბერი და იოანე ლაზი, ე.ი. ვილაპარაკოთ ნეოპლატონიზმის მეოთხე სკოლაზე — ეს არის ცალკე პრობლემა, რომელიც შეიძლება ამ ჯერზე უყურადღებოდ დავტოვოთ. ეს მართებული იქნება იმის გამოც, რომ ამ წიგნში თვითონ ნუცუბიძე ამ პრობლემაზე არსებითად არაფერს ლაპარაკობს. მას აინტერესებს რუსთაველის ფილოსოფიური შეხედულებანი და ჩვენც ფესდაფეს მივყვით მის მსჯელობას.

1 ავტორს პირველი იერიში მიაქვს პროლოგის პირველ სტროფზე „რომელმან შექმნა სამყარო...“. იგი წერს, რომ აქ რუსთაველი „вообще не называет Бога“, „не выделяет его из мира как трансцендентное“. (გვ. 79). უფრო მეტი, პირველი სტროფი „отменяет момент создания как сотворения“, и „рисует вытекание мира“. „Там речь идет не о сотворении мира, а о выводе, о вытекании мира“. ამრიგად, ეს სტროფი კრეაციონისტული კი არ არის, არამედ არეოპაგიტულიაო (გვ. 83-84). საიდან აიღო ავტორმა ეს „вывод“ „вытекание“ „создание-сотворение“-ს მაგივრად? რუსთაველი ამბობს: „რომელმან შექმნა სამყარო“. ვკონებ ამაზე ნათლად თქმა სრულიად შეუძლებელია. ნუცუბიძე კი გვარწმუნებს: აქ წერია არა შექმნა, არამედ გამოყოფა, გამობდინარეობაო (вывощ-вытекание). შებდეგ ნუცუბიძე გვარწმუნებს, რომ პირველ სტროფში ღმერთი საერთოდ დასახელებული არ არის. მართლაც აქ სიტყვა ღმერთი არ წერია, მაგრამ ვის შეეპარება ეჭვი, რომ მთელი ეს სტროფი აგებულია ქართული საგალობლების ტრადიციულ ფორმულაზე. მაგალითად მიქელ მოდრეკილის ერთ-ერთი ჰიმნი იწყება ასე: „რომელმან სობრძნით დაჰბადნა ცანი მალაღნი ძალითურთ და შექმნა ქვეყანაჲ ყოვლითა თანა მკვიდრითურთ“. ნუცუბიძის ლოგიკას თუ მოვიმარჯვებთ, არც ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ყოფილა ღმერთი და მიქელ მოდრეკილიც პანთეისტად უნდა მივიჩნიოთ. მერე განა მარტო მიქელ მორეკილი? მთელი ქართული ჰიმნოგრაფია არეოპაგიტული პანთეიზმის ნაყოფად უნდა გამოგვეცხადებინა. ასეთია პირველი იერიშის სტრატეგიული შედეგი.

2. მეორე იერიში მიტანილა პროლოგის მეორე სტროფის წინააღმდეგ, სადაც ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ ღმერთმა სამყაროს (ე.ი. მატერიის) გარდა

შეკქმნა საგანთა სახეც („სახე ყოვლისა ტანისა“). ნუცუბიძე ხელზე იხვევს ამ საგანთა სახეს და ცდილობს დაგვარწმუნოს, რომ ეს არის მატერიალისტური პანთეიზმის დებულება, რომელიც პირველად ჩამოუყალიბებია პეტრე იბერს. მაგრამ იბერიდან მოტანილი ციტატები „Бытие всего заключается в бытии божества“, „Божество вызвало их (тела. Ш.Н.) к бытию“, იმაში გვარწმუნებს, რომ პირიქით, თვითონ იბერი ყოფილა კრეაციონისტი. უფრო მნიშვნელოვანი ის არის, რომ მკვლევარი სრულიად სდუმს მეორე სტროფის ისეთ აშკარა ქრისტიანულ ცნებებზე, როგორიცაა სატანის დათრგუნვა და საიქიოს წასატანი ცოდვების შემსუბუქება. („შენ დამიფარე, ძლევა მეც დათრგუნვად მე სატანისა მომეც... ცოდვათა შემსუბუქება, მუნ თანა წასატანისა“).

3. მესამე საკითხია საიქიოს საკითხი. საიქიო ცხოვრება, გვარწმუნებს ნუცუბიძე, რუსთაველის გაგებით „является продолжением земной жизни как таковой“ (გვ.92). რას ნიშნავს ეს? სიკვდილის შემდეგ ადამიანი ისევ განაგრძობს მიწიერ ცხოვრებას? ამას ამტკიცებს რუსთაველი? ოდნავ გონიერი კაცი როგორ იტყვის, რომ ადამიანი სიკვდილის შემდეგ მიწიერი ცხოვრებით ცხოვრობს, ე.ი. ჭამს, სვამს, ქეიფობს, საქმეს აკეთებს, უყვარს, სძულს, მრავლდება და ა.შ.

მთავარი საბუთი: 884 (აკდ. გამოცემის 882) სტროფში რუსთაველი თურმე თვითონ გვეუბნება, რომ ადამიანი საიქიოში მიწიერ ცხოვრებას ეწვეაო. ძალიან საინტერესოა! და ...ნუცუბიძეს მოჰყავს ციტატი... საკუთარი თარგმანით. აი ისიც.

Я молю пред смертью небо и о том лишь молвалю слово,
Чтобы, здесь прожив в разлуке, там сошлись миджнуры снова
И, узрев друг друга, счастья приобщились вновь земного.

„Приобщились вновь земного“ მოდი და ნუ დაიჯერებს კაცი, რომელმაც არ იცის ქართული ენა!

აი შოთა რუსთაველის სტროფი:

ამას მოკვდავი ვილოცავ, აროდეს ვითხოვ, არ ენით:
აქა გაყრილნი მიჯნურნი მუნამცა შეიყარენით,
მუნ ერთმანეთი კვლა ვნახეთ, კვლა რამე გავისარენით,
მო, მოყვარეთა დამმარხეთ, მიწანი მომაყარენით!

სად არის აქ — „приобщились вновь земного“? რუსთაველის საიქიო არ არის საიქიო, იგი სააქაოაო — მრავალნაირი ვარიაციით იმეორებს იგი რამოდენიმე გვერდის მანძილზე. მართალია ამ აზრს ვეფხისტყაოსანში თან ახლავს ლაპარაკი სულზე, რომელიც „обретши крылья, улетает в небеса“, მაგრამ ეს და ამის მსგავსი სიტყვები ყოფილა მხოლოდ „простая словесность, внешние аксессуары“ (გვ.93). ნამდვილად რუსთაველი ემყარება თურმე პეტრე იბერის მოძღვრებას, მას მხატვრულ ენაზე გადაუთარგმნია პანთეისტური მატერიალიზმის იდეები, „для которого все стоит в боге и бог стоит во всем“ (გვ. 97).

4. რუსთაველის პანთეისტური მსოფლმხედველობა ნათლად ყოფილა ჩამოყალიბებული 792 სტროფში:

ვინ დამბადა, შეძლებაცა მანვე მომცა ძლევად მტერთად,
ვინ არს ძალი უხილავი შემწედ ყოვლთა მიწიერთად,
ვინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს, ზის უკვდავი ღმერთი ღმერთად.
იგი გაპხდის წამის-ყოფით ერთსა ასად, ასსა ერთად.

ჩემის აზრით ამ სტროფის ყოველი სიტყვა პანთეიზმის კატეგორიული უკუგდებაა. ნუცუბიძის შეხედულებით კი „нигде в поэме величественность поэтического охвата единства Бога и мира не дана в столь совершенном пантеистически-материалистическом восприятии, как в этой строфе“.
(გვ.107)

მანც რა მიანიხა აქ ნუცუბიძეს პანთეისტურად? თურმე რუსთაველის მსოფლმხედველობის საიდუმლოების გასაღები მოთავსებული ყოფილა ერთ სიტყვაში – „დამბადა“. არც „ძალი უხილავი“, არც „შემწედ ყოვლთა მიწიერთად“, არც „ვინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს“, არც „ზის უკვდავი ღმერთი ღმერთად“, – არა, ყველაფერი ეს გადაქცეულა სრული მღუმარების ობიექტად. საქმე ყოფილა მხოლოდ „დამბადაში“. თურმე დაბადება „оттеняет вечность мира“, როგორც ესმოდათ ეს პანთეისტებს, თურმე „Рождение мира и человека от Бога есть не сотворение, которое кладет начало миру и тем лишает его вечности, а выявление природы божества“. აი სად ყოფილა ჩამარბული ძაღლის თავი!

მაშ ბიბლიის ქართული სახელწოდება „დაბადება“ პანთეიზმზე მიგვიითხებს და იქნებ იგი პეტრე იბერის მიერ არის შერქმეული!

5. ავიღოთ ახლა: „გზა არ წავა თავის წინა, სიცოცხლე გლახ, ვით გათნო“ (744,1), რომელსაც ნუცუბიძე თარგმნის ასე: „За концом уж нет дороги, так зачем нам жизнь терять“. დაუგდეთ ყური, როგორ კომენტარს ურთავს მკვლევარი ამ სტრიქონს: „Руставели, как знаменосец восточного ренессанса, стер границы между раздвоенными частями мира и настолько уподобил небесное земному, что едва ли стоило после этого говорить о том, что за концом жизни есть еще дорога куда-то дальше“. ვინც ნუცუბიძის თარგმანს წაიკითხავს, მან, რასაკვირველია, ასეთი აზრი უნდა გამოიტანოს. მაგრამ ეს ნუცუბიძის ფრაზა და არა რუსთაველისა. რუსთაველის ფრაზას სწორად განმარტავენ ვუკბერიძე და კაკეკელიძე. „გზა არ წავა თავის წინა“ ნიშნავს „სიცოცხლე დროზე ადრე არ გათავდება და რატომ დაგიტომო, რატომ შემოგწირო იგი შენ“ (ვუკ. ბერიძე, ლიტ. ძიება VI, 129), ან სხვანაირად: „სიცოცხლის გზას თავისი ბუნებრივი მსვლელობა აქვს, მისი ხელოვნური აჩქარება არ შეიძლება, ამიტომ ეუბნება შერმადინი ავთანდილს, რად უნდა ავიღო ხელი უდროვოდ სიცოცხლეზე (მას ემინია – როსტევენი მომკლავსო). (კაკეკელიძე, რუსთაველისა და ქართული რენესანსის საკითხისათვის. ლიტ. და ხელ. 1948 წ. 4 (VI).

6. რუსთაველს თურმე მატერიალისტურ-პანთეისტურად ესმის სიყვარულიც. ამის დამამტკიცებლად ავტორს მოჰყავს ჯერ 812 სტროფი (აკად. გამოცემის 810 სტრ.): „ღმერთო, ღმერთო გვაჯეები ...ნუ აღმოფხვრი სიყვარულსა, მისგან ჩემთვის დანათქსა“. ნუცუბიძე ასე თარგმნის ბოლო ტაეპს: „не губи любви посева, что растит любимой кровь“ და ასკენის „Картина ясная: Бог, воззвавший мир к бытию (ареопагитика), владыка и покров мира (природы), создал и законы сердца, посеяв любовь и кровь“. (გვ.112 საზი ჩემა გ.ნ.). ნუცუბიძის აზრით ეს პოეტური სახე გამეორებული ყოფილა (1299- (1297) სტროფშიც, სადაც მე-4 ტაეპი ასე იკითხება: „ვზი მზრდელი სიყვარულისა, მის ჩემგან დანერგულისად“. სად წერია რუსთაველის ტექსტში кровь?

7. წიგნის მეორე ნაწილში, 326 გვერდზე ნუცუბიძე აცხადებს, რომ 809 სტროფის „უცნაურო და უთქმელო“ (непостижный и несказанный) პეტრე იბერის ტერმინებიაო. როგორც ჩანს პეტრე იბერი მართლა ხმარობს ამ ტერმინებს, მაგრამ ისინი პეტრე იბერისა არ არის. ეს არის ქრისტიანული ღმერთის საყოველთაოდ გავრცელებული ატრიბუტები (იხ. კეკელიძე რუსთაველისა და ქართული რენესანსის საკითხისათვის. ლიტ. და ხელ. 1948. 4 (VI)).

8. აქვე იგი იმოწმებს 1455/4-ს: „ერთსა მოჰხვედეს საზიაროდ, დიდებანი ისოცენეს“ და ასკენის, რომ აქ საქმე გვაქვს არა ქრისტიანულ, არამედ პანთეისტურ ღმერთთან. ნამდვილად ეს ტაეპი უნდა ჩაითვალოს იმის საილუსტრაციო მაგალითად, თუ რა ოსტატურად იყენებს რუსთაველი ცნებებს მხატვრული სახეებისათვის (იხჩემი ესთეტიკა).

9. თვითნებური თარგმანის ზენიტა 1572/3-4 (1568/3-4):

Всеединый, порождая все в соцветном ореоле,

Сводит всех и все разводит по своей извечной воле.

ეს ყოფილა: „არა თუ იგი მოშორდეს, მართ ცამან მოაშროსა, მათად საჭვრეტლად მჭვრეტელმან სამს თავი იქედგოროსა“.

ასეთია შალვა ნუცუბიძის კონცეფციის ფაქტიური დასაყრდენი.

14, 15, 16 თებერვალი 1959 წ.

ბანასუბრეზა საქართველოს ტავთან განმარტოების ქაშის (დღიურის ჩანაწერები)

ჩემი ცხოვრების ნახევარი საუკუნე იღვეა. როდესაც თვალს გადავაკლებ ხოლმე ჩემს წარსულს, აქა-იქ ოაზისებით გამოიყურებიან ნათელი მოგონებები. ზოგიერთი ამბავი ისე მახსოვს, თითქოს არა მარტო განმეცადოს, არამედ შემეცნავლოს კიდევ. ზოგიერთი კი — ჩაღამდა, ჩაბნელდა, სრულიად მიმაფიწყდა. ამრიგად, ჩემი შორეული წარსული შესდგება ფრაგმენტებისაგან. რაც უფრო ამოვდივარ ზევით, მით უფრო ფართოვდებიან ფრაგმენტები, ვიწროვდებიან ხარვეზები და მოგონებები იღებენ შეუწყვეტელი ნაკადის სახეს.

მე მინდა ამ ფრაგმენტებს პლასტიკური გამოხატულება მივცე.

* * *

რუსთაველის სტილი მე წარმომიდგენია ლამაზად მოქსოვილი ხალჩის სახით, რომელიც ხიზლავს თვალს თავისი ნაყშებისა და ფერების პარმონიულობით.

1929 წ.

სათუთი და ფიქრმორეული პოეზია. ასე დამისახიათებია ბარათაშვილის ისეთი ლექსები, როგორცაა „შემოღამება მთაწმინდაზე“, „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და სხვა.

1929 წ.

ყოველ დიდ პოეზიაში გამოუთქმელი სჭარბობს გამოთქმულს.

1929 წ.

საიდუმლოება ხელთახანაში

საიდუმლოება ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი მომენტია.

როდესაც ხელოვანი ისე აშიშვლებს საგნებს, რომ „ამოსაცნობს“ აღარ უტოვებს მკითხველს და მჭვრეტელს, ნაწარმოები უსათუოდ წაგებულა.

„სეკუნდური სტილის“ მწერლებს არ ესმით ის, რომ შემოქმედია არა მარტო ხელოვანი, არამედ მკითხველიც, ე.ი. შემოქმედებითი აქტი ახასიათებს ესთეტიკური აღქმის პროცესსაც.

საგანში, სადაც ამოსაცნობი საიდუმლოება აღარ დარჩა, კვდება მშვენიერება.

1935 წ.

პროზა და პოეზია

„ლოუდვიგ ბიორნეში“ ჰაინეს გამოთქმული აქვს ერთი სწორი აზრი პროზისა და პოეზიის შესახებ:

„იმისათვის, რომ სრულყოფილად ფლობდე პროზაულ ენას, საჭიროა, სხვათა შორის, ჩინებულად ფლობდე მეტრიულ ფორმასაც. უამისოდ პროზაიკოსს არ ექნება გარკვეული ტაქტი, მას ხელიდან გაუქსლტება სიტყვათა შესაძებანი, გამოთქმები, ცეზურები და საქცევები, რომელთაც ადგილი აქვთ მხოლოდ სალექსო მეტყველებაში, და სწორედ ამისგან წარმოსდგება ის ფარული დისკარმონია, რომელიც შეურაცხყოფს მხოლოდ ზოგიერთ, მაგრამ მეტის-მეტად ნატიფ ყურებს“ (сочин., I, 518).

მაგრამ მეორე მხრით, ანრი ბელს და პროსპერ მერიმეს არასოდეს არ დაუწერიათ არც ერთი სალექსო სტრიქონი. ვთქვათ, ბალზაკი მართალი იყო, როცა ბელის პროზას აკრიტიკებდა. სამაგიეროდ მერიმეს პროზა სანიმუშოა თავისი ჰარმონიულობით, თუმცა მოკლებულია ყოველგვარ ლირიკას. უცვკელია მერიმეს ჰქონდა მეტრიული ფორმის ძლიერი შინაგანი შეგრძნება. დაყრუბულ ბეთპოვენს როდი დაუკარგავს მუსიკალური სმენა და რიტმი!

1929 წ.

პროსაპირ მერიმეს შესახებ

მისი რომანის ცალკე თავები კრიალოსნის მარცვლებს მოგვაგონებენ; მისი დამოუკიდებელი, მკაფიო ფორმის ქარვები ერთ ძაფზეა ასხმული; აქ არის განცალკევებაც და კავშირიც ერთსა და იმავე დროს.

1929 წ.

შექსპირის პროსპერო ერთ-ერთი საუკეთესო სახეა მათ შორის, რაც კი ოდესმე შეუქმნია ლიტერატურულ ფანტაზიას. მის კეთილშობილ ბუნებაში მე ვხედავ პრომეთეს და ფაუსტის საუკეთესო თვისებებს. მაგრამ ის მაინც სხვაა, პროსპერო ბატონობს არა მარტო ბუნებაზე, არამედ საკუთარ თავზედაც. უფრო სწორად: ის გაბატონდა ბუნებაზე იმიტომ, რომ ბატონობს საკუთარ თავზე ამავე დროს პროსპერო არის განსახიერება დასრულებული ზნეობრივი კეთილშობილებისა. იგი ხორცშესხმული ოცნებაა ადამიანისა ადამიანურზე.

ხელოვნება მეორე ცხოვრებაა, იგი ისევე მრავალფეროა, როგორც ჩვენთვის მოცემული ქვეყანა. მაგრამ ხელოვნებაში არის რაღაც, რასაც ამაოდ დაუწევბდით ძებნას მოცემულ სინამდვილეში. ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ ხელოვნების არსებობა დაუსაბუთებელი და გაუმართლებელი იქნებოდა — დაუსაბუთებელი, ესე იგი მას არ ექნებოდა საკმაო საფუძველი წარმოშობისათვის; გაუმართლებელი, ესე იგი მას არ ექნებოდა მიზანი არსებობისათვის.

მე ვფიქრობ, რომ სწორედ ამ რაღაცაშია მოთავსებული ხელოვნების ეს-
თეტიკური საიდუმლოება.

იულიუს კეისრის მემუარებზე ციკერონი წერს, რომ ისინი „შიშველი“,
თითქოს „ტანშეუმოსელნი“ არიან. მაგრამ ტანშეუმოსელ სტრიქონებს, –
ვიტყობი მე – ისე უხდებათ სიშიშველე, როგორც ანტიკურ ქანდაკებებს.
ტანისამოსი, სამკაული მხოლოდ დააუმწოვებდა მათ, თვალს დაუფარავდა კუნ-
თებს და ძარღვებს.

ნამდვილი ხელოვნება აუცილებლად გულისხმობს ხელოსნობას, მაგრამ
მასში არ უნდა იგრძნობოდეს ეს უკანასკნელი.

ბავშვები ამშვენებენ ჩვენს ცხოვრებას. ისინი თავისებურ სიღრმესაც ანი-
ჭებენ თვითიული ჩვენგანის არსებობას. ჩვენ მათში ვხედავთ ხვალისდელ დღეს,
რომელიც განხორციელდება ჩვენს გარეშე, ჩვენს დაუსწრებლად. ბავშვები
გვაგრძნობინებენ მარადიულ სიცოცხლეს, რომელიც შეუძლებელია თვითიული
ჩვენგანისათვის, თვითონ მათთვისაც, მაგრამ მათი სახით ის მანაც არსებობს
წმინდა შესაძლებლობაში.

შუბლის ნაოჭები ნათლად ამჟღავნებენ სულის ღრმა ნაოჭებს.

10.VII.46.

„ცისკარი“

გიორგი ერისთავმა შესანიშნავი სახელი მოუნახა პირველ ქართულ ჟურ-
ნალს, ის მართლა ცისკარი იყო; მას მალე მოჰყვა გათენება და დიდი შუადღე
ქართული კულტურისა.

რა მოხდა მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ისეთი, რომ ასე დაეცა
ლიტერატურული გემოვნება? ალ.ჭავჭავაძის, გროზბელიანის და ნ.ბარათაშვილის
გვერდით „ცისკარი“ ბჭდაეს ნამდვილ აბდა-უბდას.

როდესაც ფურცლავ „ცისკარს“, კითხულობ მის უგემურ ლექსებს,
მოთხრობებს და სტატიებს, იძულებული ხარ დაეთანხმო ილიას, რომ „ცისკარი“
ჯოჯოხეთის კარია და არა ცისა“.

ქართველი რომანტიკოსები უშვილონი არიან ნიჭისა და გემოვნების
სფეროში. მხოლოდ შვილიშვილები ავიდნენ იმ სიმაღლეზე, რომელიც რომან-
ტიკოსთა მემკვიდრეობას შეეფერებოდა.

8.V.50.

რომიო და ჯულიეტა

განუმეორებელი სიყვარული – ასეთია ეს გრძნობა შექსპირის ყველა პიესაში, როგორც თემა და ყველა მის შეყვარებულ გმირში, როგორც განცდა.

სიყვარული დაუმრეტელ მასალას აწვდიდა შექსპირს, როგორც მსუბუქი კომედიური, აგრეთვე ტრაგიკული კონფლიქტებისათვის. სიყვარული ორსახიანი ინსუსია, მხიარული და მწუხარე სახეებით. „რომიო და ჯულიეტა“ პირველი ტრაგედიაა, რომელშიაც სიყვარულმა გვანვენა თავისი ორივე სახე.

ამ ორი უცვოდველი ბავშვის სულში, აღმოცენებულმა სიყვარულმა გადალასა შეურიგებელი ფეოდალური მტრობის საზღვრები. მაგრამ სიყვარულის ამ დიდ, შემაკავშირებელ, ჰარმონიულ ძალას წინ აღუდგა უგუნური ტრადიცია. შუა საუკუნეებში ეს შეჯახება სიყვარულის დამორჩილებით დასრულდებოდა. მაგრამ რენესანსის ეპოქაში თავისუფალი სიყვარულის ძალა ისეთი დიდი და გაუტყეხელი იყო, რომ ახალგაზრდებმა მორჩილებას სიკვდილი არჩიეს.

რომიოს და ჯულიეტას სიკვდილი წარმოადგენს ბედთან შეურიგებლობას; აქ ის აღარ არის არარაობა, აქ ის უკვე სიცოცხლის მაუწყებელია.

30.V.50.

ობლომოვი

ხელახლა გადავიკითხე „ობლომოვი“. მოსაწყენი რომანია, ისევე მოსაწყენი, როგორც მისი მთავარი გმირი. მაგრამ, ცხადია რუსეთის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მას დიდი როლი უნდა შეესრულებინა და შეასრულა კიდევ.

ობლომოვის უარყოფითი თვისებებზე ბევრი დაიწერა ძველდაც და ჩვენს დროშიაც. მაგრამ მგონი არავის აღუნიშნავს ხაზგასმით მისი დადებითი თვისებები. ამ უკანასკნელთა შორის მთავარი ისაა, რომ მას არ შეუძლია ბოროტების ჩადენა, ვნების მიყენება, ავკაცობა. ამ თვალსაზრისით ობლომოვი მორალურად მიმზიდველია. რასაკვირველია, ავკაცობა დიდ შინაგან ენერგიას გულისხმობს. ეს ენერგია არა აქვს ობლომოვს და ამიტომაც არ შეუძლია მას ვნების მიყენება ისევე, როგორც არავის ახსოვს მისი სიკეთე. იგი ფიქრობს სიკეთეზე, მაგრამ ბოროტებაზე – არასოდეს; ის კეთილია სულთი, გრძნობითა და აზრით.

8.VI.50.

დიმიტრი უზნაძე

გარდაიცვალა დიმიტრი უზნაძე.

ეს იყო დიდი ქართველი ინტელიგენტი, ქართული ფსიქოლოგიური სკოლის ფუძემდებელი და იმავე დროს დიდბუნებოვანი ადამიანი, კეთილშობილი, ალალ-მართალი და სწეტაკი.

როდესაც პირველად შევალე უნივერსიტეტის კარი, მე უკვე გაგონილი მქონდა მისი სახელი. ის მაშინ ახალგაზრდა მეცნიერი იყო და ქართველი ინტე-

ლიგენცია უკვე ერთგვარი სიამაყის გრძნობით წარმოსთქვამდა მის სახელს. მე მალე დავრწმუნდი, რომ აქ არაერთარი გადაჭარბება არ იყო.

გავიდა წლები და დ. უზნაძემ შექმნა ფსიქოლოგიური მეცნიერება საქართველოში. უფრო მეტი: მან შექმნა სკოლა, მან აღზარდა ფსიქოლოგები. განა ბევრი დაიქანდის ჩვენში, რომ მას მოწაფე ჰყავს?

ჩემს დროს უნივერსიტეტში ფილოსოფიურ ფაკულტეტზე ორი სახელი იპყრობდა სტუდენტობის ყურადღებას: დ. უზნაძე და შ. ნუცუბიძე. ისინი ერთმანეთს თითქმის არაფრით არ ჰგავდნენ. შალვა არტისტი იყო, დიმიტრი — დინჯი, ბუნებრივი და მოკრძალებული.

შესანიშნავი იყო დ. უზნაძის ლექციები. ლაპარაკობდა ისეთი დამაჯერებლობით და გატაცებით, რომ შეუძლებელი იყო არ შეგვევარებოდა თვითონ საგანი. ყოველი მისი ფრაზა ემსახურებოდა ჭეშმარიტებას და არა თავის გამოჩენის სურვილს, რაც ასე ჩვეულებრივია ახალგაზრდა ლექტორისათვის საორატორო კათედრაზე.

გავიდა წლები და დ. უზნაძე ავიდა მეცნიერების ისეთ სიმაღლეზე, რომელიც იდეალს შუადგენს სამეცნიერო სარბიელზე გამოსული ადამიანისათვის. მან შექმნა თავისი ფსიქოლოგიური თეორია და თავისი სკოლა, თბილისის ფსიქოლოგიური სკოლა.

დ. უზნაძემ შემაყვარა მე ფსიქოლოგია, და მისმა ლექციებმა და შრომებმა მომცეს ის ფსიქოლოგიური ცოდნა, რომელიც სიკვდილამდე ჩემი განუყრელი იქნება.

დ. უზნაძე როგორც მეცნიერი უკვდავია.

მაგრამ მომავალი ჩვენი თაობები, რომელნიც მუდამ მოკრძალებით წაიკითხავენ და შეისწავლიან მის შრომებს, მაინც ვერ იგრძნობენ იმას, რასაც გრძნობენ თანამედროვეთა შორის ისინი, ვინც უშუალოდ იცოდა დ. უზნაძის მაღალი ადამიანური თვისებები.

ეს იყო დიდი ინტელიგენტი ამ სიტყვის უკეთილშობილესი გაგებით.

ივანე ჯავახიშვილის შემდეგ მე არ მეგულება ჩვენს წრეში დ. უზნაძის თანატოლი ადამიანი. საქართველოში არ მოიძებნება არც ერთი კაცი, რომ მან ოდნავი ავი თქვას დ. უზნაძის შესახებ, რადგან თვითონ მას არაფერი გაუცია სიკეთის მეტი.

სიაუეს რომ თავი დავანებოთ, თვითველ ჩვენგანს ახასიათებს მეგობრისა და ნაცნობის „გაკილეა“ ზურგს უკან. ასეთი რამ არავის გაუგონია დ. უზნაძისაგან. უკიდურეს შემთხვევაში, მას შეეძლო ისეთი დადუმება, როგორც არავის.

თანამედროვეთა ვალია მომავალს შეეუნახოთ მისი სული, მისი ფსიქოლოგიური სურათი, რომელიც მის ფსიქოლოგიურ გამოკვლევებზე ნაკლები არ არის ადამიანთა სამოდღერებოდ.

12.X.1950.

დასაფლავება

სახლის აიენიდან გულში ჩამწვდომი სიტყვა წარმოსთქვა გახვლედანმა.

გახვლედანი მჭერმეტყველი არ არის, მაგრამ გულწრფელობამ და სიყვარულმა იგი ორატორად აქციეს. ყველამ იტირა, ვისაც კი გული ჰქონდა.

უნივერსიტეტის წინ სიტყვა სთქვა რ.ნათაძემ, ძალიან ცუდი, ცივი, მშრალი, უსულგულო სიტყვა.

სასაფლაომდე არ გავყოლივარ.

ეს დღეები დიმიტრიზე ფიქრში გავატარე ალბათ დიდხანს ვერ გავთავისუფლდები მძიმე განცდებისაგან.

16.X.1950.

ლიტერატურის ისტორიაში თქვენ შესვდებით ისეთ სახელებს, რომელნიც თანამედროვეთათვის ნამდვილ კერაებს წარმოადგენენ, მემკვიდრეთა თვალში კი ყველაფერს ჰქარგავენ. მაგრამ ხდება საწინააღმდეგოც, ეი, როცა მემკვიდრეები დაფნის გვირგვინებს უწნავენ თანამედროვეთა მიერ უგულვებელყოფილ სახელებს და განცვიფრებას გამოსთქვამენ იმ სიბეცის გამო, რომელსაც მახლობელი იჩინდნენ.

28-29. XI 51

რუსთაველის ცნობილ სტრიქონს „სადმართო სადმართოდ გასაგონი“... შნუცუბიძე თარგმნის ასე: „Дар богов, богам на небе ушлаждала слух она“.

ეს არის არა თარგმანი არამედ თვითნებური ინტერპრეტაცია. რუსთაველი ყოველთვის ლაპარაკობს ღმერთზე და არასოდეს ღმერთებზე. ნუთუ ეს არ იცის მთარგმნელმა.

1951

მართველ რომანტიკოსთა სეზდა

ცნობილია, რა ადგილი ჭირა რომანტიკოსების შემოქმედებაში სევდას. აიღეთ, თუ გნებავთ, ქართველი რომანტიკოსები — ალ.ჭავჭავაძე, გროზბელიანი, ნ.ბარათაშვილი. ძალიან იშვიათია მათ შემოქმედებაში ისეთი ლექსი, რომ მასში არ გაისმოდეს სევდის ჰანგი. ხან იგი ლაიტმოტივია, ხან ერთ-ერთი შემადგენელი ხმა ლირიკული განცდების მრავალხმანობაში, ხან ფონი. მაშინაც კი, როცა პოეტი წერს ისეთ საგანზე, რომელსაც ჩვეულებრივ სიხარული მოაქვს, ყოველთვის იგრძნობა მინორული ტონალობა. ასეთია, მაგალითად, სიყვარული ან ნადიმი მეგობართა წრეში, ასეთია ლამაზი ლანდშაფტის ჭვრეტა ან სატრფოს აღერსი.

შეიძლება არც ერთი სხვა განცდა არ იყოს ისე მრავალფეროვანი, როგორც სევდა და სიხარული. მათი მრავალსახეობის გასათვალისწინებლად საკმარისი იქნებოდა ყურადღება მიგვექცია თუნდაც იმ საგნებისათვის, რომელნიც იწვევენ

ერთს ან მეორეს. ერთია საზოგადოებრივი სვედა, მეორეა პირივნული სვედა. ახლა დააკვირდით, რამდენი სახეობა აქვს თვითიულ მათვანს.

ქართველ რომანტიკოსთა სვედაში მთავარი ადგილი უკავია პატრიოტულ სვედას.

ვანო სარაჯიშვილი

1-10 სექტემბერს დავწერე რადიო-დადგმა „ვანო სარაჯიშვილი“. ზოგიერთი აბზაცი და სტრიქონი განსაკუთრებული სიყვარულით გააკეთეთ თუ ჩემს ახალ-გაზრდობაში ვინმეს ეკუთვნოდა ჩემი გულწრფელი სიყვარული, მათ შორის პირველი იყო სარაჯიშვილი. როგორ მახარებდა მისი ტკბილი სიმღერა! საინტერესო დრო იყო, ფეხს იდგამდა ყოველივე ქართული. წიგნიც, თეატრიც, მხატვრობაც, მუსიკაც, ვოკალური ხელოვნებაც და ისე განვიცდიდი ამ ფეხადგმას, თითქმის მე თვითონ ვიწყებდი სიარულს და ცხოვრებაში შესასვლელად ვემზადებოდი.

საწყალ ვანოს სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში დაღლილობა დაეტყო. ბევრს სვამდა, ბევრს მღეროდა, მღეროდა ნადიმებზე, მღეროდა მთვრალი...

მე მანც მიყვარდა ის, მიყვარდა მაშინაც, როცა აშკარად ცუდად მღეროდა, მიყვარდა, რადგან ის მარტო მომღერალი როდი იყო, ის იყო მუსიკალური მეტყველების პოეტი. მისი იშვიათი გრძნობიერი და ალერსით გამთბარი ხმა პოეტური გულის გამოვლენას წარმოადგენდა. ამ ხმის ხავერდი, სიფაქიზე, სიტკბო, ქართველი კაცის გრძნობათა გამოხატვა იყო მუსიკის ენით. ვანო სარაჯიშვილის ხმით მღეროდა ალაღმართალი ქართული გული.

LX.58.

„მოხდენილი“ ეპითეტი

ქართველ მწერლებს, პროზაიკოსებს და კრიტიკოსებს, გადაჭარბებით უყვართ ზედსართავი სახელები, რომლებიც უმეტეს შემთხვევაში არა თუ არაფერს არ მარტავენ, არამედ ხშირად საგონებელში აგდებენ მკითხველს.

ზოგიერთი ეპითეტი ისე სავალდებულო გახდა, როგორც რედაქტორის დაპატიება საბინკლეში. განა აუცილებელია, როცა კი ვახსენებთ შოთას, ილიას, ვაჟას, ბარათაშვილს, უსათუოდ დავურთოთ „დიდი ქართველი მწერალი“ ან სხვა ამგვარი განმარტება? ეს არა თუ არ არის აუცილებელი, საჭირო გარემოების გარეშე არც შეიძლება სერიოზულად ჩაითვალოს. საერთოდ ასეთი საზეიმო ეპითეტი თავის ადგილზეა საზეიმო წერილში და სრულიად უადგილოა მეცნიერული მსჯელობის დროს. არც ერთი ევროპელი მწერალი არ ამბობს: დიდი გოეთე, დიდი შილერი, დიდი ბეთოვენი, თუმცა ისინი ილიაზე ნაკლებ დიდები არ ყოფილან. რაც უფრო მალე გათავისუფლდება ქართული მწერლობა სადღე

გრძელობის ლექსიკისაგან, მით უფრო მიუახლოვდება იგი კულტურული მეტყველების სტილს.

13.VI.58

პროფესიული მწერლობის გავრცელება

პროფესიული მწერლობა უწინარეს ყოვლისა შინაგანი მოთხოვნილებაა. არ არის ქვეყნად კაცი, რომ მან უარი თქვას სახელსა და დიდებაზე. მაგრამ წერო მხოლოდ სახელის მოსახვეჭად, ეს იმას ნიშნავს, რომ მწერლობა არ ყოფილა შენი მოწოდება.

პროფესიული მწერლობა ამავე დროს მძიმე, დაძაბული შრომაა. მწერლობაში გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ფორმას, ფორმა კი ყველაზე ძნელი დასამორჩილებელია. ფორმის ისეთი ჯადოქარი, როგორც ფლობერი იყო, სიზიფეს შრომას ეწეოდა თვითივე სტრიქონზე და სიტყვაზე. კრუასეს განდევნილი ისე განშორდა ქვეყანას, რომ ერთხელაც არ უგრძნია სიმსუბუქე ლიტერატურულ მუშაობაში.

მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოში პროფესიული მწერლობის ამ მოთხოვნათა სიმაღლეზე იდგა ილია ჭავჭავაძე. ჩვენში განმტკიცებულია შეხედულება, თითქოს ასეთივე პროფესიული ლიტერატორი ყოფილიყოს აკაკი ამ შეხედულების მაღიარებელთ ის მოსაზრება მოჰყავთ, რომ თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის განმავლობაში აკაკის არასოდეს გაუწევია რაიმე სხვა შრომა ლიტერატურული შრომის გარდა. ამის მთქმელები, ალბათ, ვერ გრძნობენ, რომ ეს მოსაზრება სამწერლო პროფესიულობის საბუთად არ გამოდგება. საქმე ისაა, რომ აკაკის ლექსები, რუსთაველის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, არ ტოვებენ ჩვენზე „ნაჭირების“ შთაბეჭდილებას. აკაკის მხოლოდ ორიოდ ლექსი აქვს ისეთი, რომელსაც შრომის კვალი ამჩნევია. მისი სტრიქონების სიმსუბუქე მოპოვებულია არა შინაგანი წვისა და ენერჯის ხარჯზე, არამედ კალმის ერთი მოსმით. თუ ასე შევხედავთ საგანს, მაშინ ბუნებრივია ვიკითხოთ, რა მნიშვნელობა აქვს იმას – კიდევ რაიმე სხვა სამუშაოს ეწეოდა მწერალი თუ არა? პირიქით, თავისუფალ მწერალს უთუოდ მეტი მოეთხოვება მწერლობის სფეროში. ვგონებ, უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ბუნებით ზარმაცი აკაკი მწერლობაშიც ისევე გულდაუდებელი იყო, როგორც არასალიტერატურო საქმიანობაში. მოუხედავად ამისა, ვინ არ ინატრებდა ჩვენშიც და უცხოეთშიც იმ სახალხო სიყვარულის, რომელიც მოიხვეჭა ამ ოლიმპიელი ღმერთების შესახედაობით დაჯილდოებულმა კაცმა? რა თქმა უნდა, ეს სიყვარული არ ყოფილა მისი ლიტერატურული დახვეწილობის შედეგი. ეს იყო იმ დიდი ეროვნული ლამპარის გამოსხივება, რომელიც ჩაუქრობლად ენთო ჩვენი საყვარელი აკაკის გულში. ეს შუქი დღესაც გვინათებს და გვათბობს. ჭეშმარიტად იგი ჩაუქრობელი იქნება მუდამ, ვიდრე ცისქვეშეთში იცოცხლებს თუნდაც ერთი ქართველი.

პროფესიული მწერლობა მტკიცე ჩვევაა. ამის მიღწევა კი შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა შრომას სისტემატიური ხასიათი აქვს. როგორც პიანისტმა, ისე მწერალმაც უნდა ივარჯიშოს ყოველ დღე ლიტერატურას აქვს თავისი ტექნიკური ელემენტები. არ შეიძლება ლაპარაკი შემოქმედებით სრულქმნილებაზე, ვიდრე არაა დამორჩილებული ტექნიკური აპარატი. ზოგიერთი შედარებით ადვილად ამარცხებს კალმის სიკრპეს, მეორენი — კი, მართლაცდა, პიანისტებივით იბრძვიან ყოველი ნაწარმოებისათვის. ტეოფილ გოტიეს არასოდეს არ გადაუწერია თავისი წერილი, ალექსანდრ დიუმა ერთსა და იმავე დროს რამდენიმე რომანს წერდა, ფლობერი კი მთელი სიცოცხლის განმავლობაში მუშაობდა ისე, როგორც მუშაობენ შავი მუშები. დასახლებული მწერლების შედარება დაგვარწმუნებს, რომ ეს არ არის ისეთი ფაქტი, რომელიც რაიმეს გვეუბნებოდეს ლიტერატურულ ნიჭიერებაზე. ვერავინ ვერ დააყენებს დიუმას ფლობერზე მაღლა. უფრო სწორი იქნებოდა ამ ფაქტში წმინდა ადამიანური თავისებურებანი დაგვენახა. მაგრამ ეს საკითხი მინც საეციალური ფსიქოლოგიური საკითხია და შეიძლება ჯერჯერობით გადაუწყვეტი.

ვეფხისტყაოსნის პროლოგიდან კარგად ჩანს, რომ რუსთაველს ნათელი წარმოდგენა ჰქონდა პროფესიული მწერლობის ხასიათზე. უცნაური იქნებოდა გვეფიქრა საწინააღმდეგო იმ შემთხვევაშიც, რომ პროლოგი არ შეიცავდეს საამისო მონაცემებს. ჩვენს დროში მკვლახნელების კადრებს ავსებს იოლი მონაგრების სურვილი. პონორარმა ბევრი პროფესიონალი მწერალიც კი გარყვნა და ააცდინა შემოქმედების გზას. პონორარმა ააესო მწერალთა სასახლე ისეთი პირებით, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო მწერლობასთან. პონორარის მადიებელი მკვლახნელი ყველაზე აუტანელია. ეს ისეთი ტიპია, რომელსაც არ იცნობდა რუსთაველის ეპოქა. მაშინ მკვლახნელობა დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო არა ფულის, არამედ სახელის ძიებასთან. ეს უკანასკნელი მინც ვლობა პირველს.

პროფესიული მწერლობის გამო კიდევ ბევრი რამ შეიძლება ითქვას, მაგრამ უმკვობესია ეს სხვა დროისათვის გადავლო.

26.VI.58.

საბოლოო შედეგი

შესანიშნავი წიგნი ჩამივარდა ხელში — სომერსეტ მოემის „საბოლოო შედეგი“ (The Summing Up), იგი გამოსულა ლონდონში 1938 წელს. მისი რუსული თარგმანი კი ეს ორიოდე თვეა რაც თბილისში ჩამოვიდა. ჩვენი ლიტერატურული ცნობიერება ბევრს მოიგებდა, რომ იგი ხელთ გვექონოდა ამ ცხრამეტი წლის წინათ.

სომერსეტ მოემის მშვენიერმა წიგნმა დამარწმუნა საკუთარ ძალებში და იმავე დროს ჩემი უმწეობაც მაგრძნობინა. მასში ძალიან ცოტაა ისეთი აზრები, რომელთა შესახებაც შემეძლო მეთქვა, რომ ისინი უცნობი იყო ჩემთვის. მაგრამ

ერთი გეჰონდეს აზრი, მეორეა — გამოიყენო იგი. რაც უნდა სწორი იყოს აზრი, ვერასოდეს ვერ განახორციელებ მას, თუ არ გყოფნის ნებისყოფის ძალა. შინაგანი სკეპტიციზმის გაქარწყლება შეუძლია ხშირად ისეთ პირს, რომელიც თვითონ ვერასოდეს ვერ ავა ამ აზრის სიმალღებდე ადვილი გასაგებია, როგორ ამოგვიდგებოდა მხარში მოემის წიგნი. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამის საშუალება ჩვენ არ გვქონდა. ამიტომაც აღმოვჩნდით ესოდენ უმწეონი მოუხედავად იმისა, რომ თურმე არც ისე ღარიბნი ვყოფილვართ ინტელექტუალურად.

ავიღოთ სტილის პრობლემა.

„რუსთაველის ესთეტიკაში“ მე ვწერ, რომ „ვეფხისტყაოსანის“ შემოქმედის კონცეფციის მხატვრულ ენას ასასიათებს ოთხი ნიშანი: აზრიანობა, სინათლე, კეთილშობილება და სიტუირფე. ეს ნიშნები, ჩემის აზრით, საეალღებულოდ უნდა ჩაგვეთვალა ჩვენი დროის მწერლისთვისაც, მაგრამ მთაყარია ის, რომ ტერმინები დარჩა ძველი, ცნებები კი შეიცვალა, შეიცვალა პირველ რიგში კეთილშობილებისა და სიტუირფის ცნებები. დღევანდელი ესთეტიკური გემოვნების მიხედვით კეთილშობილია და ტურფა მხოლოდ ის, რაც სადაა, უბრალოა.

მოემის კონცეფციით, იღეალური სტილი გულისხმობს სამ თვისებას სინათლეს, უბრალოებას, კეთილხმოვანებას. არ მესმის, რატომ არაა აქცენტირებული აზრიანობა? ენა შეიღლება იყოს იშვიათად ნათელი, მაგრამ თუ ღარიბი ან ტრივიალურია მისი აზრი, შეიღლება ითქვას, რომ მწერალი არ ვარგა. თვითონ მოემიც ხომ წერს: „დღეს მალარმეს ლექსები, მცირე გამონაკლისით, საესებით გასაგებია; არ შეიღლება არ აღინიშნოს, რომ მისი აზრები იშვიათად არაორიგინალურია. მას აქვს ლამაზი ფრაზები; მაგრამ მისი ლექსების მასალა იყო მისი დროის პოეტური ტრუიზები“ (35); საერთოდ, „რასაკირველია შეუღლებელია აბნეულ აზრს მოუნახო ზუსტი გამოთქმა“ (34). ამრიგად, გამოდის, რომ მეტყველების სინათლეს განსაზღვრავს აზრიანობა. თუ ეს ასეა, აზრიანობა უნდა ჩაითვალოს კარგი სტილის პირველ და აუციღლებელ თვისებად.

საესებით სწორია აგრეთვე კარგი სტილის თვისებად მიგვეჩნია კეთილხმოვანება. მაგრამ მხატვრულ ენაში კეთილხმოვანება სიტუირფის ერთ-ერთი კომპონენტია მხოლოდ. მართო კეთილხმოვანება ვერ შექმნიდა ენის სიღამაზეს, მხატვრული ენა კი ნიშნავს ლამაზ ენას. კეთილხმოვანება — ტონალური მომენტია. ჩემის აზრით, კარგ ენას ტონალური ჟღერის გარდა ფერწერის ძალაც უნდა გააჩნდეს. მხატვრული ენის ენერგია მუსიკალობისა და ხატოვანობის სინთეზშია საძიებელი. ამიტომ, მე ვფიქრობ, უმჯობესი იქნებოდა კეთილხმოვანების მაგიერ გველაპარაკა ენის სიტუირფეზე, ხოლო კეთილხმოვანება ამ უკანასკნელის ერთ-ერთ ნიშნად ჩაგვეთვალა მხოლოდ.

2.VII.58

დღევანდელ სალიტერატურო გაზეთში დაბეჭდილია სფირცხალავას წერილი „ქართული ენის სიწმინდისათვის“. ფირცხალავა მართალს ამბობს, რომ იშვიათად

შეხვედებით მწერალს, რომ ქართული ენის წესებს არ არღვევდეს. შორს რომ არ წავიდეთ, ამის მაგალითს თვითონ ფირცხალავას წერილში ვნახავთ, რომელიც ენის სიწმინდისაკენ მოგვიწოდებს. იქ სწერია: „საგნის განსჯისა და ფიქრის დროს აზრი ენაზე პირველ მომდგარ სიტყვით ვერ გამოითქმება ყოველთვის, სიტყვას ძებნა უნდა და ხანდახან გრძელიც“.

ჯერ ერთი: ხანგრძლივი და არა გრძელი, მეორე: პირველად მომდგარი სიტყვით და არა პირველ მომდგარ სიტყვით. მერე რა ფორმაა ხანდისხან (ნახმარია რამდენჯერმე სხვა კონტექსტში), როცა ჩვენ გვაქვს უფრო მსუბუქი ხანდახან.

ავტორის მიერ მოყვანილი მაგალითები სწორია. მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ზოგიერთი მათგანი ქართული ენის სპეციფიკამ წარმოშვა. მაგალითად: როლანის სიმღერა არ არის სიმღერა როლანის შესახებ, ეს რომ ასე იყოს მაშინ ვანო სარაჯიშვილის სიმღერაც ვანო სარაჯიშვილზე დაწერილი სიმღერის გვივალენტური უნდა იყოს. მაშასადამე, ცხადია, რომ ორაზროვანი ფორმა ბუნებრივად იწვევს ასალი ფორმის ძიებას, ისეთი ფორმის შემოღებას, რომელიც თავიდან აგვაცილებს ამ ორაზროვნებას. მე ვფიქრობ, ასეთ შემთხვევაში უსულო საგანზე უნდა დარჩეს ძველი ფორმა, სულიერ საგანზე კი მისი დატოვება არ შეიძლება. მაშასადამე, უნდა ითქვას და იწერებოდეს: სამშობლოს სიყვარული, ქვეყნის სიყვარული, და სხვა ამგ. (და არა სამშობლოსადმი სიყვარული, ქვეყნისადმი სიყვარული), მაგრამ დედისადმი სიყვარული, შვილისადმი სიყვარული და სხვა.

ეს და ამგვარი მაგალითები ქება ენის გრამატიკულ ნორმებს, რომელთაც დიდი სიწმინდით უნდა ვიცავდეთ.

ამაზე არა ნაკლები მნიშვნელობა აქვს ისეთ შეცდომებს, სადაც გრამატიკულად ყველაფერი სწორია, ქვემდებარეც თავის ადგილზეა, შემასმენელიც, მაგრამ ენობრივი შეცდომა მაინც დაშვებულია. ასეთ შემთხვევაში ჩვეულებრივ არ არის მონახული ადეკვატური სიტყვა. თქვენ გესმით აზრი, მაგრამ ამავე დროს გრძნობთ, რომ ავტორს არა აქვს იგი შესაფერი სიტყვით გამოთქმული, მას არ უძებნია სიტყვა, ან ვერ მოუძებნია იგი. ნამდვილი მწერლობა არის ნიშანში შეუცდენელი გარტყმა, ტყვიის ჩასმა ტყვიაში. ასეთი შეცდომების მაგალითები რამდენიც გნებავთ იმდენია.

ამის შემდეგ იწყება მესამე მოთხოვნილება, ენის სილამაზე, რომელიც საზოგადოდ ყველასათვის მისაწვდომი არც არის.

ამრიგად: სერამატიკა – ყველა, ლოგიკა – უმრავლესობა, სილამაზე – მხოლოდ რჩეულნი.

9X.48.

მართი რთული ხასიათის ბავშვ

დიდი ხანია მინდოდა ამომეწერა ბრანდესიდან მერიმეს დახასიათება.

აი ისიც:

მერიმეს რთული, ორიგინალური ხასიათი ჰქონდა. „ის ძალიან ამაყი იყო, იმავე დროს გაუბედავი და მორიდებული. მას კანდიერი, შეუპოვარი გონება ჰქონდა და ამასთან ერთად მშიშარა, მორცხვი ხასიათი. იმისათვის რომ დაეფარა თანდაყოლილი მორცხვობა, ხან ქედმაღლობას და გულცივობას აჩენდა, ხან თავქარიანობას და ცინიზმს“.

ფსიქიური სურათი მართლა ძალიან რთულია.

ასეთივე სირთულე ახასიათებს ყოველი ადამიანის სულს. ამიტომ არის, რომ იშვიათად გვეხვები ერთმანეთის შინაგანი ცხოვრება. მე ვლამპარაკობ სულის სიღრმეებზე, რომელნიც არასოდეს არ მელაენდებიან კრისტალური სახით.

2.VL51

დედაჩემი

ათი წელიწადი გავიდა დედაჩემის გარდაცვალებიდან... გუშინწინ ღამით სიზმარში ვნახე თავდასურული, შავად ჩაცმული, ნაღვლიანად და მღუმარედ მიყურებდა შორიდან. გუშინ დილით სასაფლაოზე წავედი. სამარზე ბალახი ამოსულა, მინდვრის ყვითელი ყვავილები ბზინავენენ მზეზე ის აქ წვეს, ჩემი საყვარელი დედა, ჩემი დამბადებელი, ჩემი სიბარული. სიკვდილის წუთშიაც ის ფიქრობდა შეიღებზე და თავის უკანასკნელ ამოსუნთქვას განიცდიდა როგორც ჩვენი სიცოცხლისათვის შეწირულ მსხვერპლს. რა დიდი დრო გავიდა... მე კი ასე მგონია რაღაც ორიოდე დღის წინათ შეეცქეროდი მის ალერსიან, შეწუხებულ და გატანჯულ სახეს. ღმერთო, არ წამიშალო მესსიერებიდან ეს ცხოველი ხსოვნა!

რა დამამწვიდებელი მყუდროებაა კუკიის სასაფლაოზე! ნაღვლიანი სიმწვიდე აფენია სახეზე ყველას, ვინც აქ დაიარება. სუნთქავ ამ საოცარი მყუდროებით და გრძნობ, რომ რაოდენ სანატრელიც არ უნდა იყოს სიცოცხლე, სიკვდილი არც ისე საშინელია. ახლა სრულიადაც არ მეჩვენება სასაფლაო შემადრწუნებლად, შემზარავად, როგორც მეჩვენებოდა ბავშვობაში. რაც უფრო გაახლოვებს დრო სიკვდილთან, მით უფრო მახლობლად გეჩვენება სასაფლაო.

საოცარი მდებარეობა აქვს კუკიის სასაფლაოს. მიცვალებულთა სახეები მიქცეულია აღმოსავლეთისაკენ, სადაც არაფერია ტიტველი მთებისა და ცის მეტი. მათ ზურგი შეუქცევიათ თბილისისათვის, ტაფობში ჩაწოლილი მფოთიანი ქალაქისათვის. შემოსვალ ჭიშკარში და სრულიად წყდება კავშირი სიცოცხლესთან. ის არავის არ აინტერესებს აქ, არც მკვდრებს, არც ჭირისუფალთ.

აღმართი ავიარე და ირაკლის მიტოვებული საფლაოე მოვინახე. საპრალო კაცი! რამდენი ხანია არ მიტირია, ახლა კი ცრემლები მომადგა...

სასაფლაოდან სულიერად ამბულგებული და განწმენდილი დაგზოვნი შინ... თითქოს სიცოცხლის აზრი მეპოვოს აქ... არა, ხანდახან მაინც უნდა მოინახულოს კაცმა ეს მეორე სამყარო. აქ სულ სხვანაირად აფასებ ცხოვრებას. ყველაფერს ახალი შუქი ეფინება, ყოველ შენს განცდას და მოქმედებას ღრმა აზრი და აქამდე უცნობი მნიშვნელობა ენიჭება.

მაგრამ რადგანაც კაცნი გვექვიან შვილნი სოფელისა უნდა კიდევ მიესდიოთ მას, გვექმას მშობლისა.

5.V.48.

ფიქრები ხასიათების ბამო

ქართველი, რუსი, ფრანგი, იტალიელი... – გარკვეული ეროვნული ხასიათის კატეგორიება.

ცვალებადია ეროვნული ხასიათიც და ინდივიდუალური ხასიათიც.

ინდივიდის ცხოვრება ხანმოკლეა და ამიტომ მისი ცვალებადობის ტემპიც სწრაფია. ეროვნული ხასიათი „მოძრაობს“ ნელა, დნჯად... მაგრამ ორივე შემთხვევაში ჩვენ ადვილად შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ უცვლელი თვისებების კომპლექსი, ხასიათის სუბსტანცია. ამ უკანასკნელის გაშლა ურთულეს პრობლემას წარმოადგენს.

ადამიანის უხასიათობა უფრო დიდი უბედურებაა ვიდრე უპურობა. თუ პური არა გაქვს, გასუსებენ ან გაჩუქებენ და გაძლები. თუ არა გაქვს ხასიათი რამდენი ადამიანიც უნდა შესანსლო, ვერასოდეს ვერ აივსებ სტომაქს.

დაბადებით უხასიათო კაცს არც უკუხედვის უნარი აქვს, არც წინხედვისა, მასზე ვერც ისტორიული მაგალითები მოქმედებენ, ვერც იმის შეგნება, რომ ოდესმე თვითონ მას გამოუჩნდებიან მემატრიანნი, გამოუჩნდებიან მაშინ, როცა მას აღარ ექნება საშუალება მონაწილეობა მიიღოს საკუთარი თავის განსჯაში. ვეოსტი თანამედროვეობის სოროში ზის.

გასული საუკუნის ქართულ მწერლობაში ყოველ ნაბიჯზე შეხედები ისეთ დიდსა და პატარა მოღვაწეებს, რომელნიც მხოლოდ ეროვნული ინტერესების კოორდინატებით ზომავდნენ თავის ყოველ საქციელსა და აზრს. სამწუხაროდ, ჩვენი საუკუნის ლიტერატურული ინტელიგენცია შორი მანძილით დასცილდა ამ დიდი ტრადიციის შარავსას. გულნამცეცობა ჩვენი დროის საშინელი სენია. ზოგიერთები ქვეყანას და ადამიანს უცქერიან მხოლოდ თავისი კაბინეტის სარკმლიდან. ტურებივით გამრავლდნენ ფარისეველნი და ავკაცები. გაშლილი სუფურისათვის, ერთი ჭიქა ღვინისათვის გაჰყდიან ძმას, მეგობარს, ოჯახსაც.

ლიტერატურული პროფესია უწმინდესი მორალური აქტია თავისი ბუნებით და არც ერთი სახის სპეკულაცია არაა ისე საზოგადო, როგორც სპეკულაცია კალმით. კალმის პროფესია არის ჭეშმარიტების უანგარო სამსახური.

8.160.

ჩეხოვი ორჯერ ჩამოსულა საქართველოში, ალტაცებაში მოსულა ჩვენი ქვეყნის ბუნებით: შავი ზღვის სანაპიროებით, დარიალის ხეობით, ბათუმ-თბილისის გზით... მაგრამ განა საქართველო მარტო ლამაზი ბუნებაა? სად არიან ამ ბუნების შეიღნი, სად არის ადამიანი?

ამ შემთხვევაში კომენტარები ზედმეტია.

საქართველო უწინარეს ყოვლისა არის ქართველი, ისევე როგორც რუსეთი არის რუსი, საფრანგეთი – ფრანგი, გერმანია – გერმანელი და სხვა. იყო საქართველოში და ვერ შენიშნო ქართველი, ეს არის აბსოლუტური პოლიტიკური დალტონიზმი, რომელიც მით უფრო განსაცვიფრებელია, რომ საქმე გვაქვს მწერალთან, ე.ი. ადამიანის სულის მესაიდუმლესთან.

ქართული ბუნების მსგავსი პეიზაჟები ბევრი მოიპოვება ქვეყნის მრავალ კუთხეში, მაგრამ ქართველი არსად არაა საქართველოს გარეთ და საქართველოს ისტორია ცხოვლად არის აღმკვდილი მისი სისხლით გაუღებთილი მიწის ყოველ მტკაველზე.

ჩეხოვი უდავოდ დიდი მწერალი იყო და მე მიკვირს, როგორ გამოეპარა მის თვალს ჩვენს მიწაწყალზე ის, ვისაც შეაღია თავისი ნიჭი და გრძნობები საკუთარ სამშობლოში. ასეთი რამ არ დამართნია არც ერთ რუს მწერალს, თუ გნებავთ, არც ერთ ტურისტსაც.

11.11.60.

აზრად მომივიდა დაეწერო ორი წერილი: ქართულ ცეკვაზე და მუსიკაზე. ეს იქნება ესთეტიკური მედიტაციების პირველი ორი ეტაუდი.

11.11.60.

დავიწყე რომანის წერა. საკმარისია დღეში სამი-ოთხი გვერდი ვწერო და შემოდგომის დამლევისათვის მზად იქნება წიგნი ჩვენი საუკუნის ოციანი და ოცდაათიანი წლების შესახებ. ამ რომანს ერთი ღირსება ექნება: სიმართლე თუ ამის გამო ვერ შევძელი მისი გამოქვეყნება, დაე ეგდოს იგი ჩემს უჯრაში. სიკვდილის წინ არ შემოძლია არ ვთქვა აღსარება.

მაინც რატომ სძულს ადამიანს სიტყვით გამოხატული სიმართლე? დაახ, სიტყვით გამოხატული. ხომ ხშირად ხედავთ თქვენს გვერდით ქურდებს, მექრთამეებს, მლიქვნელებს... თქვენ მათ სალამს აძლევთ და ისინი სიამოვნებით იკრიჭებიან თქვენს სალამზე. მათ კარგად იციან, რომ იპარავენ, მაგრამ მათ უხარია თქვენნი დუმოლი ამ მანკიერების გამო. და ეს თავაზიანი კმაყოფილება გაგრძელდება იქამდე, ვიდრე გაგრძელდება თქვენი მოთმინება. აბა გაბედეთ და უთხარი – ქურდი ხართო! გახსოვდეს ნებადართულია ქმნა, აკრძალულია მხოლოდ თქმა.

7.III.60.

მე არ მეგულება ისეთი კაცი, რომელსაც სიამოვნებას არ გვრიდეს სახელი და ქება, თუმცა იშვიათნი ერკვევიან იმაში — დამსახურებულია ეს უკანასკნელი თუ არა. მაგრამ დაამყარო ადამიანებთან ურთიერთობა იმის მიხედვით, ვინ გაქებს და ვინ არა, — ეს უკვე ისეთი სულმდებლობაა, რომელიც შეიძლება ადვილად გადავიდეს სიაცაკცეში.

10.III.60.

გუშინ დღის 5 საათზე შკეკელის ბინაში ჩვენმა ინსტიტუტმა საზეიმო შეხვედრა მოუწყო მიხეილ ზანდუკელს. თამაღის შემდეგ სიტყვა წარმოვთქვი მე. ბ-ნ მიხეილის პოპულარობა იშვიათია. ჩვენში არაფერ არ უყვართ ისე გულთბილად, როგორც ეს მუდამ მხნე, მუდამ მომღიძარი და პატრიოტული საქმისათვის დაუზარებელი ადამიანი. რა არის ამის მიზეზი? ორი რამ. პირველია — დამსახურება ქართველოლოგიისა და თაობათა აღზრდის სარბიელზე. ზანდუკელი ჩვენი დროის გოგებაშეილია. მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს უდავოდ დიდი საქმე მაინც არ იქნებოდა საკმარისი ესოდენ სანატრელი საყოველთაო სიყვარულის მოსაპოვებლად. ჩვენში სხვაც ბევრი ღვაწლმოსილი მეცნიერია და პედაგოგი. სიყვარულს სხვა მიზეზი აქვს, სხვა საფუძველი, სხვა ფესვები. სიყვარულის ნაკადულები სათავეს იღებენ პიროვნულ თვისებებში. ვინ შეედრება ამ თვისებებით მიხეილს? განა ბევრია ჩვენში მასავით პრინციპული, მტკიცე, კეთილშობილი, კაცთმოყვარე და უანგარო ადამიანი? ზანდუკელმა არ იცის არც შური, არც გაუტანლობა, არც მლიქვნელობა, არც მერყეობა. მისთვის უცხოა წუწუნი, სკეპტიციზმი, მოწყენილობა. მე ძალიან იშვიათად შემხვედრია ასეთი მთლიანი, გაუბზარავი, ქედუბრელი, კეთილშობილი საქმისათვის მუდამ ჩახმახივით შემართული კაცი. ქართველი ინტელიგენციის მარვალრიცხოვანმა ლეგიონმა მისგან ისწავლა ეროვნული მწერლობის სიყვარულიც და ისიც თუ როგორი უნდა იყოს ადამიანი. კაცურ-კაცობა, რომელზედაც ასე ბევრს წერდა ილია ჭავჭავაძე, სრულყოფილი ფორმით განსახიერებულა ამ დაუღალავ, მუდამ ახალგაზრდა მოღვაწეში.

70 წელი! ხუმრობაა?! შეხედეთ, როგორ გამოიყურება! ვერაფერ იტყვის, რომ მას 70 ზამთარი დაუმარცხებია. სამოცდაათი? რატომ შეიდასი არა?

ღმერთო, დღეგრძელობა და ჯანი მიანიჭე კიდევ 70 ზამთრის გასატარებლად!

12.III.60.

სამო დარები დაიწყო. გაზაფხულმა პირი იბრუნა ჩვენსკენ. თბილისის გაზონებში მებაღეები ფუსფუსებენ. მალე გავიხდით ქურქებს და მზის ჩქერებს შევეშვერთ მკერდს.

დღეს შუადღისას სახელგამისაკენ გავწიე. გზაში პინგოროყვას შევეყარე და მასთან ერთად ვანო წულუკიძის სოროსავით პაწაწინა კაბინეტში წამოვისკუპდით.

ვანო დანაღვლიანებული ჩანს. ჩემსავით მასაც აწუხებს მოახლოვებული სობერისა და დაუძღურების აჩრდილი.

არა, მე არა ვარ მართალი საკუთარი განცდების წინაშე. მაფიქრებს არა სობერე, არამედ ის სევდა, შიში და ტანჯვა, რომელნიც ჩემი ახალგაზრდობის განუშორებელი თანამგზავრები იყვნენ. როცა დღევანდელ ჭაბუკებს ვუცქერი და ჩემი სიჯაბუჯის წლები მახსენდება, გული მტკივა და მზად ვარ ბავშვით აუტორდე.

რა დავაშავეთ ჩვენ?

რამდენი უბედურება დამტეხია თავზე, რამდენი განსაცდელი მიწასაქს, რამდენჯერ ვყოფილვარ უდანაშაულოდ დასჯილი!

უნივერსიტეტიდან გარიცხვა, შიმშილი (მერე როგორ?), ციხე, მოულოდნელი მოწყობა ასპირანტურაში, ისევ გარიცხვა, ისევ ციხე, უბედური მამა, საცოდავად დამარხული დედა, კიდევ შიში, ძმების დაპატიმრება, მოწამლული და რომელი ერთი გავიხსენო. მერე რისთვის? რა დანაშაულისათვის?

როგორ გავუძელი ამას? როგორ ვუახლოვდები სამოც წელს?

რკინის ჯანი მქონია! ამირანის ამტანობა!

არა, მე არ უნდა წავიდე ამ ქვეყნიდან ისე, რომ მთელი ეს უსამართლობა არ ვუამბო ჩემს თანამედროვეებსა და მეგობრებს, ჩემს შვილიშვილებს. არ შეიძლება ჩემი მოთხრობა ერთგვარად სამოდერნო არ აღმოჩნდეს ქართველი ხალხისათვის. ნუთუ ადამიანმა ისე უნდა განვლოს თავისი სიცოცხლის ჭამი, რომ სამართლიანობისა და აკვაცობის გარჩევა ვერ ისწავლოს? მაშინ რატომ გვქვიან ჩვენ ადამიანები?

აჰ, რამდენი სულელი დაიარება ქვეყანაზე ახლაც. დაიარებაო? დაიარება კი არა, გამარჯვებული დაბოტებს, ღრიალებს, ზეიმობს...

ჰეი, ჯიბის ქურდებო და ფარისევლებო, თქვენი განკითხვის დღეც დადგება!

16.III.60.