



თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ვაჟა-ფშაველას კაბინეტი

ბრიზოლ კიკნაძე

# ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა  
თბილისი 1978

წიგნი შეიცავს ცნობილი ლიტერატურისმცოდნის, თბილისის უნივერსიტეტის ვაჟა-ფშაველას კაბინეტის დამაარსებლის და გარდაცვალებამდე მისი უცვლელი ხელმძღვანელის პროფესორ გრიგოლ კონსტანტინეს ძე კიკნაძის ნაშრომების ერთ ნაწილს. მათი უმეტესობა დაბეჭდილი იყო სამეცნიერო კრებულებსა თუ სხვა გამოცემებში, ზოგი კი პირველად ქვეყნდება.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებით, და საერთოდ, ქართული ლიტერატურის საკითხებით დაინტერესებული მკითხველი კმაყოფილებით გაეცნობა ამ წიგნს.

რედაქტორი პროფ. ჯ. ჭუმბურიძე

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1978



## რედაქტორისაბან

გამოჩენილი მკვლევარი და პედაგოგი, ვაჟა-ფშაველას კაბინეტის დამაარსებელი და ხელმძღვანელი პროფესორი გრიგოლ კონსტანტინეს ძე კიკნაძე (1909—1974) ავტორია რამდენიმე დიდმნიშვნელოვანი მონოგრაფიისა: „ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება“, „ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის“, „მეტყველების სტილის საკითხები“. ასეთი გამოკვლევები „დაამუშვენებდა ლიტერატურისმცოდნეობას რაგინდარა ენაზე“ (აკად. არნ. ჩიქობავა). გარდა ამ მონოგრაფიებისა, გრ. კიკნაძეს დაწერილი აქვს მრავალი გამოკვლევა, რომლებიც სხვადასხვა დროს დაიბეჭდა სამეცნიერო კრებულებსა, ჟურნალებსა, გაზეთებსა და თვით გრ. კიკნაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით გამოცემულ იმ კომპლექსურ შრომებში, რომლებიც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისადმია მიძღვნილი.

ამ წიგნში — „ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები“ — სწორედ სხვადასხვა დროს დაბეჭდილ გამოკვლევათა მნიშვნელოვანი ნაწილია თავმოყრილი. მაგრამ აქვეა წარმოდგენილი ავტორის გამოუქვეყნებელი შრომებიც, კერძოდ: „დავით კლდიაშვილი. შემოქმედებითი გზა“ (1962 წ.), „ალექსანდრე ყაზბეგი“ (გადაიკა საქართველოს რადიოთი 1963 წ.), „ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ძირითადი ტენდენციები“ (1964 წ.), „აკაკი წერეთლის პოლემიკური ლირიკა“ (1964 წ.), „მუდმივ ხატთა სისტემა აკაკი წერეთლის პოეზიაში“ (1965 წ.), „ექვსი საუბარი თემაზე: ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ (გადაიკა ახალგაზრდობისათვის საქართველოს რადიოთი 1968 წ.).

წიგნში „ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები“ გაშუქებულია ლიტერატურისმცოდნეობის მრავალი მნიშვნელოვანი პრობლემა. ახლა არ არის შესაძლებლობა და არც საჭიროება მათი განხილვისა, მით უმეტეს, რომ გრ. კიკნაძის შრომების მიმოხილვას, ისევე როგორც, საერთოდ, მისი ცხოვრებისა და მეცნიერული მოღვაწეობის დახასიათებას დაინტერესებულ მკითხველი იპოვის 1976 წელს გამოსულ წიგნში (იხ. „გრიგოლ კიკნაძე. ცხოვრება და მოღვაწეობა“, მოამ-

ზადა ვაჟა-ფშაველას კაბინეტმა, გამოსცა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტმა).

წიგნში გამოკვლევები ძირითადად მწერალთა ქრონოლოგიის მიხედვითაა დალაგებული, ოღონდ, გამონაკლისის სახით, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისადმი მიძღვნილი წერილები ცალკეა გამოყოფილი და წინ უსწრებს სხვა გამოკვლევებს. ეს გასაგებიცაა: გრ. კიკნაძის კვლევაძიებითი ინტერესი მრავალი ქართველი მწერლის შემოქმედებას უკავშირდება, მაგრამ ვაჟა-ფშაველა მაინც ის ხელოვანია, რომლისადმიც მკვლევარი თავიდანვე საგანგებო ყურადღებას იჩენდა და რომლის ცხოვრებისა და ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლას მიუძღვნა მან თავისი სიცოცხლის უკანასკნელი წლებიც.

ამ წიგნის შედგენასა და გამოსაცემად მომზადებაში უშუალოდ მონაწილეობდა ავტორის მეუღლე პროფ. დ ა რ ე ჯ ა ნ რ ა მ ი შ ვ ი ლ ი, ზოლო წიგნის ბეჭდვასა და კორექტურას თვალყურს ადევნებდა ავტორის ქალიშვილი დოც. ი ნ ე ზ ა კ ი კ ნ ა ძ ე. მანვე თარგმნა წერილი — „ბუნების გრძობა ა. პუშკინის ლირიკაში“, რომელიც 1972 წ. დაიბეჭდა „ლიტერატურნაია გრუზიაში“.

## მამას ფენომენი

ვაჟა-ფშაველას თავისებურებათა ჩვენება გულისხმობს მის სახელთან უშუალოდ დაკავშირებული თემებისა და მოტივების გათვალისწინებას. ისეთი პოეტის შემთხვევაში, როგორცაა ვაჟა-ფშაველა, აუცილებლად უნდა დაეახსიანთოთ გარე და შინა სამყაროსადმი მისი მიდგომის თავისებურება, ანუ ვაჟასებური ხილვის არსი; ვაჟას შესწავლა გულისხმობს მისი ყოფითა და პოეტური არსებობის წარმოსახვას და იმის ცხადყოფას, თუ რანაირად გამოვლინდა ვაჟა-ფშაველა, რა შექმნა მან, რა პოეტური მოვლენები ეკუთვნის მას.

ეს გაბედულზე უფრო გაბედული მიზანია, მაგრამ, — ამეამად განუხორციელებლობის შემთხვევაშიც კი, — აუცილებელია და კანონიერი ასეთი მიზნის დასახევა, რადგან ლიტერატურათმცოდნეობამ ბოლოს და ბოლოს სწორედ ის უნდა გააკვიოს, თუ რას ნიშნავს ვაჟა-ფშაველა, ანუ რა მოვლენაა ის როგორც პიროვნება და პოეტი.

ვაჟა-ფშაველას ცხოვრებასა და მის ყოფითს ურთიერთობაზე ახლა უკვე მრავალი ნაამბობი გამოქვეყნდა. ეს არის მონათხრობი იმ პირებისა, რომლებიც ვაჟას იცნობდნენ ანდა უნახავთ ის. რასაკვირველია, ჩვენ ვერ უგულვებელვყოფთ იმ გარემოებას, რომ ეს მოგონებები დაწერილია მომეტებულად ვაჟას ხსოვნის აღმნიშვნელ თარიღებთან შეფარდებით, რაც აპირობებს პოეტის ცხოვრებიდან ამა თუ იმ ეპიზოდის გახსენება-შერჩევასა და მათ ინტერპრეტაციას. სავსებით გასაგებია, რომ ეს მოგონებები მეტ-ნაკლებად შეიძლება კიდევ სცილდებოდნენ სინამდვილეს, რადგან დროითი მანძილი და ვაჟას დიდების უფრო და უფრო ძლიერი შუქი თავის გავლენას ახდენდა და ახდენს ამ მოგონებათა შინაარსსა და დინებაზე.

დოკუმენტირებულ მოგონებათა სიმცირას პირობებში, რასაკვირველია, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ვაჟა-ფშაველას თანამედროვეთა მეხსიერებით აღდგენილი თუ გამოცოცხლებული სიტუაცია და ცნობები, მაგრამ უნდა მოხერხდეს მათი კორეგირება ამ პოეტის წერილებსა და მიმართვებში შემონახულ ფაქტებთან, რათა ახლაც ასე თუ ისე სწორად წარმოვიდგინოთ ვაჟას საარსებო გარემო, მისი პიროვნული

ძალა და ამტანობა. ერთ წერილში, რასაკვირველია, ვერ მოხერხდება ვაჟას სასიცოცხლო გარემოსა და შემოქმედების თავისებურებათა ანალიზი ყველა შესაძლო თვალსაზრისით. ამიტომ ვაჟას, როგორც მოვლენის, გამოსაჩინებლად ისეთი საყრდენი პუნქტი უნდა გამოიძებნოს, საიდანაც გაგვიადვილდება ვაჟას თავისებურების აღქმა და შეფასება.

ვაჟას სახით ჩვენ წინ ხელოვანი დგას და სწორედ ამითაა განსაზღვრული, რომ ამ პოეტის, როგორც ფენომენის, ცხადსაყოფად ჩვენ მისი შემოქმედებითი პროდუქტიულობის მომენტს ვირჩევთ.

მივმართოთ ერთობ თვალსაჩინო ფაქტებს ჯერ მისი ფიზიკურად საარსებო პირობებიდან. ვაჟა-ფშაველამ ბავშვობა ისეთ პირობებში გაატარა, რომ მხოლოდ არაჩვეულებრივი მონაცემებით დაჭილდობული ბუნების ადამიანს შეეძლო ასულიყო თანამედროვე ლიტერატურის და ხელოვნების ინტერესთა დონეზე. მწლიდან ოჯახს მოცილებულ, უგუნურ და უსამართლო სასკოლო პირობებსა და მუდმივ გაპირვებაში მყოფ ვაჟას ერთი დღე არც შემდგომ გათენებია და დაღამებია, რომ თავისუფლება ეგრძნო მატერიალური არსებობის მძიმე ტვირთისაგან. 22 წლის ჭაბუკი პეტერბურგიდან სწერს ზაქარია ჭიჭინაძეს: „უნივერსიტეტში ლექციების სმენის ნება მომცეს. ვუზივარ ლექციებს და ვზეპირობ, თუ სურსათი არ შემომელია, მეტი გამარჯვება ჯერჯერობით არ მინდა“. მაგრამ ვაჟას სწორედ „სურსათი შემოელია“ და იძულებული გახდა სოფელში დაბრუნებულიყო.

ისევ გრძელდება ვაჟას გაპირვება: მასწავლებლობა სოფლის სკოლებში, სადაც შეშა არ მოაქვთ და ცივა, არ არის სახელმძღვანელოები, სულ მუდამ საძებარია რვეული, ფანქარი, კალამი და მელანი... ვაჟა არ მოსწონთ სოფლის მამასახლისებსა და დიაკვნებს, გამომკვლევი კომისიები არჩევენ ჭორებს და ჯიჯნიან ვაჟა-ფშაველას, რომელიც თვეში 25 მანეთით ცხოვრობს და იძულებულია ასეთი ვედრებით მიმართოს ზემდგომ ინსტანციას: „უმორჩილესად ვთხოვ პატივცემულს მმართველობას, უკეთუ იგი აღმოაჩენს რაიმე წყაროს, მომიმატოს ჯამაგირი, რადგან სამასი მანეთით (წლიურად) ცხოვრება ჩემგვარ მდგომარეობაში ჩავარდნილი კაცისათვის ფრიად მცირეა“. ასე წერს მივარდნილი სოფლის სკოლის მასწავლებელი ლუკა რაზიკაშვილი 1887 წელს, როდესაც მას უკვე გამოქვეყნებული აქვს 40-ზე მეტი შესანიშნავი ლექსი — „არაგვს“ და „ქეიფი“, მრავალი „სიმღერა“ და სახელგანთქმული „არწივი“; უჭირს ვაჟას, ვაჟა-ფშაველას, ამ დროისათვის უკვე გამოქვეყნებული „მოხუცის ნათქვამის“, „გიგლიას“, „გოგოთურ და აფშინას“, „იას“, „გოჩის“ და სხვათა ავტორს.

და შემდგომ? შემდგომ ვაჟა-ფშაველა სოფელ ჩარგალშია, თავის მწირინადაგიან სოფელში. თვითონ ხნავს, თესავს, მკის, ლეწავს და წისქვილში ფქვავს, საქონელს აშენებს, უვლის. სოფლიდან თბილისში ჩა-

მოსახლელები გზის ფული უჭირს ვაჟას. უკვე დაწვრილშვილებული, ოჯახის ტვირთაქიდებული ვაჟა მაინც არ იხრება წელში: „მე არსაიღამ არაფერს ვიღებ და ჩემის მარჯვენის, მიწის და ოფლის ანაბარადა ვარ დარჩენილი. რაც მომივა, მომივა, მადლობა ღმერთს! დიად, მადლობა ღმერთს, რომ ფიზიკურად შრომა მაინც შემიძლიანო“ — სწერს ის პეტრე უმიკაშვილს.

უბედურებაც დაატყდა ქარმაგ ვაჟას: დაუობლდა ოთხი პატარა შვილი და ისინი ყოველმხრივ მისი მოსახლელები და საზრუნავი აღმოჩნდნენ. განსაკუთრებით აწუხებს მას უფროსი ვაჟისათვის, ლევანისათვის, აუცილებელი განათლების მიცემის საკითხი. ვაჟას არა აქვს და, თბილისში ანტონ გოგიაშვილს კი ფული უნდა აძლიოს — ლევანის ბინის ქირად და სარჩოდ. გაჭირვება აიძულებს ვაჟას საჯაროდ განაცხადოს, რომ „თუ საზოგადოებამ არა, ჩემმა დაახლოებულმა ნაცნობებმა კარგად იციან ჩემი ხელმოკლეობა, სიღარიბე... იციან იმათ, რომ დღეს სიღარიბის გამო საკუთარი შვილებიც ვერ მიმიცია სასწავლებელში“...

მახლობლებმა კი იციან, რომ ვაჟა ქოხში ცხოვრობს. სანახევროდ ბნელ ქოხში და ხანდახან ნავთის შეძენის თავი არა აქვს, რომ ჭრაქი აანთოს; მათ იციან, რომ ის ხშირად ბუხარში შეყრილი ფიხის შუქზე წერს. შორიდან რომანტიკულად გაისმის ფშავისხევიდან ვაჟას მიერ ხურჯინით ჩამოტანილ ლექსებზე ლაპარაკი, მაგრამ ხორცსხმულთაგან ვინ გაუძლებდა იმდენ ფიზიკურსა და შემოქმედებითს ჭაფას, რაც ვაჟა-ფშაველას ხვდა წილად?! მართლაც, 48 წელს ძლივს მიაღწია ვაჟამ, როცა დაწერა: „ფიზიკურმა შრომამ გამტეხა წელში...“, ერთი დღე რომ ვიძუშაო, ერთი კვირა უნდა ვიწვეო“. და უკვე სახელოვანი ვაჟა-ფშაველა, ქართველთაგან ხელისგულზე სატარები პოეტი ნატრობს, რომ ეგების „ეკონომის“ ადგილი მისცენ სათავადაზნაურო გიმნაზიაში. მაგრამ ეს ნატერაც აშაოა. არავის ახსოვს ცოცხალი ვაჟა, ანდა თითქმის არავის ახსოვს. მას ალბათ მაშინ გაიხსენებენ, როცა ერს უკვე გამოუსწორებელი უბედურება დაატყდება — აღარ ეყოლება ვაჟა-ფშაველა. „ჩვენის მოღვაწეების დამარხვაში დიდს ნიქს და უნარს ვიჩინო, ხოლო სიცოცხლის დროს იმათ დაფასების უნარისა რა მოგახსენო. ჩემთვის, მაგალითად დასაკრძალავი ალაგი ოცი წელია მას შემდეგ რაც აიჩინა, დანიშნა და შემოფარგლა, ხოლო ამ ოცი წლის განმავლობაში სად, როგორ ვცხოვრობ, არავინ იცის. ასეა, რა გაეწყობა, ყველაფერს დრო და გამოცდილება უშველის და გაასწორებს მრუდედ ნაჩორგნ საქმეს...“ — სწერს ვაჟა თავის ერთ მახლობელს.

არაფერი აქვს ვაჟას. რიგიანი ჩოხაც არა აქვს, რომ ქუთაისს ეწვიოს, ლიტერატურულ საღამოებზე გამოვიდეს და ეს მაშინაც, როცა მას უკვე უწოდებენ „ქართული პოეზიის არწივს...“

ასეთ, ენით აუწერელ პირობებში ცხოვრობდა ვაჟა-ფშაველა და სა-

კვირველია, რომ ამ დროს ის პირდაპირ არაჩვეულებრივად ნაყოფიერ მოღვაწეობასაც ახერხებდა. მის პოეტურ, ლიტერატურულ-კრიტიკულ და პუბლიცისტურ მემკვიდრეობას ვაგლახად რაოდენობრივი თვალსაზრისითაც ვერავინ გაუწევს მეტოქეობას. ხოლო თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ვაჟა მხოლოდ 54 წლისა იყო, როცა მიიცვალა, მაშინ სრულიად უეჭველი შეიქნება ჩვენი პოეტის ისეთი შემოქმედებითი პროდუქტიულობა, რომელიც მას გამოარჩევს, როგორც განსაკუთრებულ მოვლენას — საზოგადოდ და არა მარტო ჩვენი ლიტერატურული სიანამდვილისათვის.

ჩვენ ვიცით, რომ ვაჟა მაინცდამაინც არ ეპუებოდა გარემო პირობებს: ის წერდა ყველგან, სადაც კი თვალი აეხილებოდა, სმენა გაეხსნებოდა და გრძნობა აეშლებოდა. ეს ნიშნავს, რომ მისი არსებობის დასახასიათებლად ყველაზე უფრო შესაფერისი იქნებოდა, თუ ვიტყოდით, რომ ვაჟა-ფშაველა ლიტერატურული ცხოვრებით ცხოვრობდა და ცოცხლობდა. რასაკვირველია, ვაჟამ იცოდა, თუ როგორ ადვილებდა არსებობას მატერიალური უზრუნველყოფა. მაგრამ მან ნამდვილი გმირობა გამოიჩინა — შეეჭიდა გაჭირვებას, აჯობა გარემოს, მატერიალური დაინტერესება არ შეურია თავის პოეზიას, პირდაპირ ფენომენალური გამძლეობა გამოიჩინა და მაღალი სულიერი შინაარსით წარუდგა მომავალს.



მოვლენათა არსს კანონი გამოხატავს. ადამიანის გონება მათი კანონის ძიებისკენაა მიმართული, იმის ძიებისკენ, თუ რა არის ს ა ე რ თ ო გარკვეულ მოვლენათა წარმოშობა-განვითარებასა და გაქრობა-წაშლაში, ანუ მათ ნაირნაირ სახეცვლილებას. კანონი უკვე აღმოჩენილია მაშინ, როცა ნაპოვნია ზ ო გ ა დ ი მოვლენათა არსებობის ყველა შესაძლო ფორმაში. ეს ზ ო გ ა დ ი ამა თუ იმ სახით გამეორებულ ელემენტებსა თუ მომენტში მელაღვდება. გამეორების ხაირ-ნაირი, ამთავითვე ძნელად გასათვალისწინებელი, ფორმა არსებობს. წარმომავლობის მიხედვით გამეორებათა ორი დიდი ჯგუფი შეიძლება გამოვყოთ: ს ხ ვ ა თ ა გ ა მ ე ო რ ე ბ ა და თ ვ ი თ გ ა მ ე ო რ ე ბ ა. რასაკვირველია, გამეორების ამ ჯგუფებს შორის მრავალი ნიუანსის შემცველი და ურთიერთში გარდამავალი სახე გვხვდება, მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, სხვათა გამეორება შეიძლება ეპიგონობის ტენდენციას გამოხატავდეს, ხოლო თვითგამეორებას ორიგინალობის ტენდენციის ბეჭედი აზის.

გასაგებია, რომ მეტყველების სახეთაგან გამეორების ფორმათა სიუხვით განსაკუთრებით გამოირჩევა ინდივიდუალური მხატვრული მეტყველება. აქ სხვათა ნათქვამს საკუთარი ინდივიდუალობის მაუწყებელი ნიშნები იერთებენ და თავიანთ რკალში მის მოქცევას ლამობენ. ხშირად,

მხატვრულ მეტყველებაში წამყვანია უკვე ნათქვამის ს ხ ვ ა გ ვ ა რ ა დ თქმის მოთხოვნილება. ამ შემთხვევაში მოცემულია ფენომენი, რომელშიც შერწყმულია „სხვისი“ და „საკუთარი“ და, მაშასადამე, ამ ფენომენის ანალიზი მის დანაწევრებას გულისხმობს. რასაკვირველია, ეს საკმაოდ რთული ამოცანაა, მაგრამ არ არსებობს ინდივიდუალურის პოენისა და დანახვის სხვა გზა: ამოცანა მოითხოვს მივაკვლიოთ, თუ რომელ მანამდე უკვე ცნობილ თქმაზე არის აღმოცენებული მისი (თქმის) ახალი სახეობა; ნაირნაირ მაგალითში უსდა მივაგნოთ სხვათა გამეორების სპეციფიკურად ინდივიდუალურ ფორმას. ეს არის მხატვრული სიტყვის ერთი სფერო, რომელიც დაგვახასიათებინებს პოეტურ ფენომენს.

ამასთანავე არსებობს მხატვრული სიტყვის ისეთი უბანი, რომელიც პოეტური ფენომენის შინაგან რაობას უფრო ნათლად გამოხატავს. აქ თავს იყრის თ ვ ი თ გ ა მ ე ო რ ე ბ ი ს აუარება შემთხვევა. პოეტი — ხელოვანი ხშირად იმას უბრუნდება, რაც მთავარია მისთვის. მისი ინტერესები, მისი პოეტური ლტოლვანი და შესაძლებლობანი იმის მიხედვით და იმის წყალობით გამოიკვეთებიან, თუ რამდენად (და რანაირად) მიმართავს ხელოვანი ამა თუ იმ სიტყვას, ფრაზას, ხატს, მიღგომას და თხრობის სისტემას საერთოდ. სწორედ ამიტომ, ჩვენი აზრით, პოეტური კანონზომიერების შესასწავლად გამეორებათა სახეებზე დაკვირვებას აქვს არსებითი მნიშვნელობა. ეს არის პოეტური ფენომენის გათვალსაზრისებისა და გაცნობიერების უკეთესი საშუალება.

„სხვათა გამეორების“ ყოველი გამოხატულება, — რაოდენ შეუმჩნეველი და ფაქიზიც უნდა იყოს ის, — იგივეა, რაც შემოქმედებითი გავლენა. გავლენა კი არასოდეს მიაჩნდა ვაჟას შემოქმედლის თავისთავადობის დამთრგუნავად. სრულიად გარკვეულად წერდა კიდევ ვაჟა: „ზედმოქმედება მწერალზე აუცილებლად საქიროა, უამისოდ მწერალი ცარიელი, უშინაარსო არსება იქნებოდა. თუ ამასთანავე ცოცხლად გამოშსახავი არ იყოს შ თ ა ბ ე კ დ ი ლ ე ბ ა თ ა. რამ უნდა ააღვროს მისი ჩანგი თუ ამბავი არ გაიგონა, ან ლექსი, ან საქმე, გარემოება ცხოვრებისა არა ნახა ამაღლელებელი ან ბუნების მოვლენათ მოუყრუა ყური“.

ძნელია იმის მტკიცება, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში „სხვათა გამეორების“ უფრო მკაფიო ნიშნები მაინცდამაინც მისი ცხოვრების გარკვეულ დროით მონაკვეთში ჩანს: ვაჟა ამ სახის გამეორებას არც გაურბოდა და არც ჩქმალავდა მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე. ამას მოწმობს მისი ზიტყვები, რომ რაფიელ ერისთავის „ლექსებმა, როგორც საერო კილოთი ნაწერმა და ისიც ჩვენებური მთის კილოთი, სხვანაირად ააჩქროლა ჩემი გული, სხვაგვარად შესძრა იგიო“. უტყბო თვალისათვის შეიძლება შეუმჩნეველია, მაგრამ ჩვენ თვითონ პოეტმა გვამცნო, რომ „მოხუცის ნათქვამზე“ გავ-

ლენა ილია ჭავჭავაძის „ღიმიტრი თავდადებულს“ მოუხდენია. ეს არა ჩანს ლექსიკასა და ფრაზეოლოგიაში, მაგრამ აქ ტრიალებს სული ილიას პოემისა. ვაჟასაც ეს აქვს მხედველობაში და ალბათ უფრო ფორმის მხრივ გავლენაზე ლაპარაკობს. მაგრამ რა ფორმაა ეს? ვაჟას ამაზე არაფერი უთქვამს. ეტყობა ამ შემთხვევაში ვაჟა თავისი ნაწარმოების მომართვასა და აღნაგობას გულისხმობს. ჩვენის მხრივ ვფიქრობთ, რომ ამ ორი პოემის ურთიერთსიახლოვეზე ლაპარაკს შეიძლება ასეთი საფუძველი ჰქონდეს.

ილია ჭავჭავაძეს გამოყვანილი ჰყავს მოხუცი, რომელიც მსმენელუბად იწვევს ახალგაზრდებს და საინტერესო ამბის თხრობას ჰპირდება მათივე წინაპრების წარსულიდან (—„მოდით, შვილნო, აქ მოგროვდით, გეტყვით ამბავს საკვირველსა, ვინ ვიყავით, რა ვიყავით, ჩვენ ქართველნი წინა დროსა“ და ა. შ.). ვაჟასთანაც მოხუცია მთხრობელი, ისიც წარსულს იგონებს, წინაპართა სახელს შესტრფის და ახალგაზრდებსაც ისევე მიმართავს (—„ერთ ამბავს გეტყვით, შვილებო, ჩემის თვალითა ნანახსა, მაშინდელს, როცა ტყვიის ხმას ვეძახდით დედის ნანასა“).

აქ კომპოზიციური ანალოგია სრულია, რამდენად სრულიც კი შეიძლება იყოს ის სხვადასხვა ნამდვილ შემოქმედებით ნიმუშთა შორის. ეს ეხება 22 წლის ვაჟას, — „მოხუცის ნათქვამის“ ავტორს.

შემდგომაც ხშირად მიმართავს ვაჟა ილიას და პოეტურად „იმეორებს“ მას. ასე მაგალითად, „განდეგილის“ არსებობა ჩანს ვაჟას პოემაში „სულა და კურდღელა“ (1888 წ.). უფრო ნაკლებ, მაგრამ მაინც ეტყობა ილიას პოეტურ თავისებურებათა კვალი პოემას „თეთრო გიორგი, შვილი რა მიყავ?“ (1893 წ.). ეს შეეხება პოემებს, თორემ ლექსებიდან მრავალ ამგვარ ნიმუშზე შეიძლება მივუთითოთ როგორც ვაჟას ახალგაზრდობის, ისე ასაკში მისი შესვლის პერიოდიდან.

ჩვენ არ შეიძლება შემოვიფარგლოთ ვაჟასათვის მაინცდამაინც ილიას მნიშვნელობით, როდესაც ამგვარ საკითხს ვარჩევთ. აკაკის „გოგია-მეჩონგურეს“ მოტივის გამოძახილია ვაჟას პოემაში „ანნა-ბულბული“ (1892). შესამჩნევია აკაკის სხვა ნაწარმოებთა კვალიც ვაჟას შემოქმედებაში. ამით მხოლოდ იმის თქმა გვინდა, რომ ვაჟა-ფშაველა მოქცეულია ილიასა და აკაკის პოეტურ ატმოსფეროში და კონკრეტული სიტყვიერი ფრაზეოლოგიური შეხვედრების დადასტურებაც რომ შეუძლებელი იყოს, მაინც იგრძნობა ვაჟასათვის ამ პოეტების მნიშვნელობა. არანაკლებ თვალნათლივია შოთა რუსთაველის მნიშვნელობაც ვაჟა-ფშაველას მთელი პოეზიისათვის<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ზემოაღნიშნულ მომენტებსა და ზოგიერთ შეხვედრაზე მოვლენათაღმი მიღგომისა თუ მათი ხილვა-განსახიერების თვალსაზრისით უკვე იყო მითითებული სათანადო ლიტერატურაში რუსთაველისა და ვაჟას, აკაკისა და ვაჟას პოეტურ ურთიერთობაზე მსჯელობისას. ამასვე ვახაზავს ც. შარიჭაძის პატარა სტატია (იხ. „ვაჟა-ფშაველას ხსოვნისადმი მიძღვნილი კრებული“, 1966).



მეტი არაფერი იგულისხმება, როცა „სხვათა გამეორების“ შემთხვევებზე ვლაპარაკობთ ისეთ პოეტთან, როგორიცაა ვაჟა-ფშაველა. ასეთი შინაარსი აქვს და ასეთნაირად გაიგება „ლიტერატურულ ტრადიციათა შენახვის“ ცნება ნამდვილ ხელოვანთან და, მაშასადამე, ვაჟასთან. აქ ველარ ვჩერდებით ვაჟას მიმართებაზე ხალხურ პოეზიასთან, რამდენადაც არაფერი უშლის ხელს, რომ ამ შემთხვევაშიც „სხვათა გამეორების“ ქვეშეშედიან პოეტური ნიმუშები აღმოვაჩინოთ ვაჟას შემოქმედებითს მასალაში. ამიტომ ითქმის, რომ ვაჟა-ფშაველა ისეთი მოვლენაა, რომელსაც შეუთვისებია რაც კი გამძლე იყო ჩვენს პოეტურ არსებობაში. მაშასადამე, სრულიად შეუწყნარებელია იმის ფიქრი, რომ ვაჟა-ფშაველა ცალკე დგას ქართულ პოეტურ სინამდვილეში. ვაჟას განცალკევებულობაზე ლაპარაკს ისევე არა აქვს საფუძველი, როგორც არ ექნებოდა ის შოთა რუსთაველისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის განცალკევებულობაზე მსჯელობას. საწინააღმდეგო შეხედულების ამოსავალი კი ის ყალბი აზრია, რომლის მიხედვით პოეტური გენიალობით დაპირობებული გამორჩეულობა და სიდიადე თავის თავშივე შეიცავს ეროვნული ლიტერატურის ტრადიციასთან დაშორების ტენდენციას. ისტორიაში ხშირად ვხვდებით დიდ ხელოვანთაღმის ასეთი ბრალდების წაყენების შემთხვევებს, მაგრამ შემდგომ თვით ისტორია სჯის ასეთ ბრალდებლებს.

„სხვათა გამეორების“ ფაქტს მაშინ ვხვდებით, როცა ხელოვანი უკვე ნაცნობ თემას მიმართავს და, მაშასადამე, მის ლიტერატურულ წინაპარს იმის მიხედვითაც შეიძლება მივაგნოთ, თუ ვისგან შეიძინა მან ესა თუ ის თემა. პოეტის თავისებურებათა აღნიშვნა მის მკვიდრ ინტერესთა სფეროს გამოყოფასა და დახასიათებას გულისხმობს. ამ ინტერესთა გამოსახატავად მან შეიძლება ისეთ საშუალებას მიმართოს, რომელსაც ადრე ამა თუ იმ სახით სხვა ხელოვანთან შევხვედრივართ (—„სხვათა გამეორება“) ანდა ხელახლა მოიმარჯვოს თავის მიერვე გამოყენებული მიდგომა და ჩვენების ფორმა. ამ შემთხვევაში ჩვენ „თვითგამეორების“ ფაქტთან გვექნება საქმე და თვალნათლივ სწორედ აქ უფრო გამოჩნდება პოეტის საკუთარი სახე.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ცოდნის თანამედროვე დონეზე აქ ზედმეტია ჩამოთვლა მის თხზულებებში განსახიერებული თემებისა. სრულიად საკმარისია, თუ ვიტყვი, რომ ვაჟა მრავალგზის უბრუნდება ერთხელ განხილულ თემას და ხელახლა ასახიერებს მას. ასეთია თემები ქვეყნის ისტორიული წარსულის, პატრიოტიზმის, ადამიანის პიროვნული ღირსების, კაი ყმის, ღირსების, ბუნების რაობის თუ ბუნებისაღმა ადამიანის მიმართების და ა. შ. და ა. შ. ეს ვაჟას დ ი დ თ ე მ ე ბ ი ა. ამ თემატიკაში ტრიალებს ის და, მაშასადამე, აქ თავისთავადაა მოცემული თ ე მ ა ტ უ რ ი თ ვ ი თ გ ა მ ე ო რ ე ბ ი ს ფ ა ქ ტ ი. თავის მხრივ ეს

დიდი თემები კონკრეტულად მათში შემავალ „მცირე“ თემებში ვლინდება, თემებში, რომელთა შინაარსი, რაოდენობა და სახე იმდენგვარია, რამდენი ნაწარმოებიც კი ვაყას შეუქმნია.

ვაყას ტალანტმა ამ თემატიკის მრავალფეროვანი განსახიერება შეძლო, ე. ი. ვაყამ მრავალნაირად განიცადა ერთი და იგივე თემა, ანუ მან ამ თემის ვარიანტები შექმნა. ამ განცდათა ვარიანტები კონკრეტულად უფრო მაშინაა გამოხატული, როცა ვაყას რომელიმე თქმაში მისივე ადრე ნათქვამის კვალი შეინიშნება, როცა დავინახავთ, რომ ვაყას ეს ფრაზა ადრინდელს გვაგონებს, ე. ი. როცა დავადასტურებთ პოეტური თვისთვამებრის შემთხვევას<sup>1</sup>.

გასაგებია, რომ თვითგამეორება პოეტის ძირითად სწრაფვას ამყვანებს. ის ავლენს შედარებით მკვიდრ მსოფლმხედველობისეულ და პოეტურ მიზანდასახულობას. პოეტისათვის დამახასიათებელი მისწრაფებები თავის გამოხატულებას თვითგამეორების სისტემურობაში პოულობს და სწორედ ამ გზით ვცნობთ ჩვენ ერთსა და იმავე ავტორს ნაირნაირ თხზულებაში.

ქვემოთ ჩვენ შევჩერდებით თვითგამეორების ამ სისტემურობის მაჩვენებელ რამდენიმე მაგალითზე.

ფაქტია, რომ მკითხველები ალტაცებაში მოჰყავს ვაყას „ფშაველი ჯარისკაცის წერილს“. კიდევ უფრო უეჭველია, რომ ჩვენ მოხიბლული ვართ ამ ლექსის სახელგანთქმული სტრიქონით — „გულ-მკერდიმც აგიყოვდება, დედაო, ია-ვარდიოა!“ მთელი ეს სტრიქონი ჩვენს ცნობიერებაში ვაყასეულადაა შემოსული. და საერთოდ: ჩვენს განცდაში თითქოს-და, ამგვარი სტრიქონებით შემოდის ვაყა.

მაგრამ რამდენად საფუძვლიანია ეს ჩვენი განცდა? მის საფუძვლიანობაში დასარწმუნებლად უნდა შევამოწმოთ ამნაირ სტრიქონთა დედაძარღვის ადგილი, როლი და მნიშვნელობა ვაყას მთელი შემოქმედების გასწვრივ. მაშასადამე, უფრო კონკრეტულად საკითხი ასე დგას: ამა თუ იმ გამოთქმის დედაძარღვი მხოლოდ ბედნიერი და, ამ აზრით, შემთხვევითი პოეტური მიგნებაა, თუ იგი ვაყას შემოქმედების ერთ-ერთი საყრდენია, ანუ ნამდვილად გამოხატავს მისი ხილვისა და ხელოვანების ბირთვის?

<sup>1</sup> სანიშნოდ, აი ერთი ასეთი თემატიკის გამეორების მაგალითი. მოკლეს ჭიჩირის სახლში მყოფი, მისი ძმობილი ალხასტა. შეურაცხყოფილი ჭიჩირი ბორგავს: „ვინ შემარცხვინა თავხედმა სირცხვილით მეტის-მეტითა? სახლში მომიკლეს სტუმარი, როგორღა ავდგე მკედრეთითა?“ („სისხლის ძიება“).

ეს იგივე თემაა, რომელსაც ვაყამ „სტუმარ-მასპინძელში“ ჯოჯოლას პირით წამყვანი მნიშვნელობაც კი მიანიჭა. ზვიადაურის შესაპყრობად მოსულ თანასოფლელებს ჯოჯოლამ

„რას სჩადით? — შემოუძახა: — ვის სტუმარს ჰპოკავთ თოკითა?

რად სტებთ საუფლო ჩვენს წესსა, თავს ლაფს რად მახამთ კოკითა?“

„ფშაველი ჭარისკაცის წერილი“ 1914 წლის მიწურულში შეიქმნა და ვაჟას სიცოცხლის უკანასკნელ წელს გამოქვეყნდა „სახალხო ფურცელში“. უეჭველია, რომ ამ ლექსის პირველივე სტრიქონის დედაძარღვს გულმკერდი და, კერძოდ, აყვავებულ გულმკერდი შეადგენს. ჩვენ თვალი გავადევნეთ ვაჟას მიერ ამ სიტყვის (გამოთქმის) ხმარების ყველა შემთხვევას და ვნახეთ, რომ ის ვაჟასეულია, მის სულს უპასუხებს, ანუ ვაჟას „შინაგანი საკუთრებაა“. „ფშაველი ჭარისკაცის წერილამდე“ 25 წლით ადრე დაუბეჭდავს ვაჟას: „ავსილა მისი (ბუნების) გულ-მკერდი ყვაილებითო“; ამ დროს უთქვამს მას, რომ ბარს აქვს „ოქროთ ნაქარგი გულ-მკერდი, ზედ მარგალიტის ღილითა“; ამ, 1889 წლის, ნაწერებში ვკითხულობთ ჩვენ ვაჟასთან, რომ კლდე „სხვაფრივ კარგაა, მთელია თავით, გულ-მკერდით, ძირითა“, რომ „ტბა მოსვენებით იდგა... მხოლოდ... იხვები თუ შესძრავდნენ იმის გულ-მკერდს“. ანდა ასე: „ძველებურად შეუპოვრად გულ-მკერდს ველარ უპყრობს ქარიშხალს“ წიფელით. და კიდევ რამდენიმე ასეთი ფრაზა აღნუსხული ვაჟას ამ წლის თხზულებებში. ეს გულმკერდი, მუდმივი და დამახასიათებელი ხატივით მიჰყვება ვაჟას წლიდან-წლამდე. „ცას არ გაუხსნავ გულ-მკერდი, შეკრული ცეცხლის ღილითა“, მთებს „გულ-მკერდი ჩამოპლარვიათ ბნელის საზარლის ხევებითო“ — წერდა ვაჟა 1890 წელს. მომდევნო წლებშიც ასეთივე სურათია: „დედამიწა გაიზმორება, გაგულუხვდება, დაიყრის გულ-მკერდზე ყვაილს“ — ამბობს ვაჟა „სოფლის სურათებში“ 1891 წელს. კიდევ იქვე ვკითხულობთ, რომ მდინარე გვატყობინებს: „სოფლის შანა ვარ, შანასებრ გულ-მკერდზე ჩაკიდებულთო“. მომდევნო წელს „ბახტრიონში“ პირდაპირ მოძალებაა გულმკერდს დაყრდნობილი ხატებისა: (ღრუბელთ ცრემლებმა) „ჩარეცხეს, ჩაალამაზეს მთების გულ-მკერდი კლდიანი“ — წერს ვაჟა და, როცა მთებს ხედავს, ქმნის მსოფლიოს ბუნების პოეზიისათვის სანიმუშო ხატს — „საცა ვაჰხედავ, ყოველგან გასაშტერონი დგებოდენ: ზოგნი ცის გულ-მკერდს ჰკოცნიან, ზოგნი უკანა რჩებოდენ“. „ბახტრიონიდანვე“ ჩანს, რომ გულ-მკერდზე მითითება და მისი ხოტბა ადამიანის სულიერი ღონის აღნიშვნა და ხოტბაა, — სხვა რაიმესი კი არა — სახელდობრ ადამიანის სულიერი ღონისა და ამტანობის ხოტბა. შეურაცხყოფა იქნებოდა სხვაგვარი ახსნა-განმარტება მოხუცი სანათას სიტყვებისა: „ვენაცვლე იმის (ივანეს) გულ-მკერდსა, შაიხდომლებენ შანასა“. ამნაირ ხილვად, მიდგომად და ფაქიზ შინაარსადვე აღიქმება ზვიადაშურის სულიერი გამძლეობით დაპირობებული აღაზას გაფიქრება (1893 წ.): „ნეტავი იმას... ვისიცა მკერდი აწკრული, მაგის გულ-მკერდსა სწვდებოდა, ნეტავი იმას ოდესმე ქმრის ტრფობა გაუცვდებოდა?“ ამგვარივეა ვაჟასეული გასაგნება ჭოყოლას დაკარგვით გამოწვეული აღაზას მწუხარებისა: „ცოლი სტიროდა ჭოყოლას, ცრემლს ასხურებდა ხშირად, არჩვი

ყელ-გადაგდებული, თმა-ხშირი, მთვარე პირადა, ეკერებოდა გულ-მკერდზე ქმარს მარგალიტის დილადა“.

ვაჟას შემოქმედებაში იგრძნობა გულ-მკერდის განსაკუთრებული ემოციური სავსეობა, მისი განსაკუთრებული ხატოვანება. აი ამგვარ თქმათა ზოგი ნიმუში წლების მიხედვით.

1895 წელი: (დედამიწას) „აუარებელი გროვა ყვავილთა ეფინა გულ-მკერდზე“; „უსაზღვროა მთების მოლოდინი... (მათ მოლოდინი) უთიმთიმებთ გულ-მკერდში“; „წვიმა წვიმს... ხშირადაც მეხი ერჭობა (მთებს) ისარივით გულ-მკერდში“; „მამ რაა ის მშვენიერი ყვავილები თქვენ რომ გულ-მკერდს გიმშვენებთ?“; „მთებო იშიშვლეთ გულ-მკერდი, ხან მოიხვიეთ ნაბადი“... 1897 წელს თქვა ვაჟამ: „მიყვარს მთები და ველები გულ-მკერდით დაქარგულითა“; „დედამიწისა გულ-მკერდზე ყვავილი ამოდირადა“; „ვარდს ის (მზე) გაუხსნის გულ-მკერდსა“ და „ჩვენ (ვარსკვლავებს) კაცნი არად გვაგდებენ ზეცის გულ-მკერდის ღილებსაო“. ამ დროსვე გეხვდება ვაჟას პოეტური ფრაზა „მთვარეს ზღვის მკერდზე ეძინა“ და ბედნიერებით ავსებული მთების რწმენა, რომ კვლავ „აგვიყვავდება გულ-მკერდი, გავფენთ ქუჩსა და მუროსა“.

ასეთი პოეტური, ემოციურად დატვირთული გულ-მკერდის ხატი გასდევს ვაჟას მთელ შემოქმედებას. მარტო ის რად ღირს, რომ ვაჟა ამბობს „კლდის პირზე მოსულს პირიმზეს გულ-მკერდში ვენაცვალები“ (1901 წ.), ანდა: „ცაში ღრუბელი ჩიოდა... გულ-მკერდს მიპობენ ტყვიითა“ (1903 წ.). ჭერ ვერავის გადაულახავს ვაჟას მიმართვები — „მათვ, შენ ის ჩემი ნათქვამი გულ-მკერდზე დაიწეროდი“ (1903 წ.), (მთებო) „თქვენა ხართ მხოლოდ ჩემი ნუგეში, ჩაკერებული მტკიცედ გულ-მკერდში“ (1910 წ.). ვერაფერი უწევს მეტოქეობას ვაჟას ხილვასა და მის უნაზეს სტრიქონებს: — „გუნდი და გუნდი ყვავილთა მიწის ვულ-მკერდზე მომსხდარა“, „მიწის გულ-მკერდში ჩახუტულთ თავი ამოყვეს იათა“ (1911 წ.) და ა. შ.

ჩვენთვის ამჟამად საინტერესო გამოთქმის ამ არასრული ნუსხიდანაც ჩანს, რომ „ფშაველი ჭარისკაცის წერილის“ „გულ-მკერდშიც აგიყვავდება, დედაო, ია-ვარდითა“ არის თვითგამეორებათა მწვერვალი, საიდანაც ვინებდებით ვაჟას შემოქმედების სიღრმეებში და ვრწმუნდებით, რომ ამ გამოთქმით ამოაქვს ვაჟას ცნობიერების ზედაპირზე თავისი სიახლოვე ბუნების გულთან, მის ყოველ წარმონაქმნთან; უკვე ამ გამოთქმათა ზემოგადმოცემულ ვარიანტებში ვლინდება ადამიანური ღირსების ვაჟასეული შეგნება, მისეული სიყვარული დედისადმი და ყველაფრისადმი, რასაც დედა-სამშობლოს იერი გააჩნია, ამიტომ ითქმის, რომ: პოეტურ სტრიქონში გულ-მკერდის და, კერძოდ, აყვავებული გულ-მკერდის ჩასმა სწორედ ვაჟასეული გზაა და ამგვარი სტრიქონები ნამდვილად წარმოადგენენ ვაჟა-ფშაველას პოეტურ საკუთრებას.

რასაკვირველია, ვაჟა მარტო ზემოთქმულით არც იწყება და არც თავედება, ეს მხოლოდ ერთი მაგალითია იმისა, თუ ლექსიკის სფეროდანაც კი რა არ არის პოეტურად შემთხვევითი ვაჟასათვის, მაგალითი იმისა, თუ რაოდენ ღრმაა იგი და რაოდენ შორს არის წასული ვაჟას პოეტური სიტყვის ფესვები. ეს სიღრმე და ფესვედადგმულობა თვითგამეორებათა სიუხვესა და სისტემურობაში ჩანს. ვაჟა წერს: (ღვარები) „მტკვარსა და არაგვს მიართმენ მალლის მთის დანაბარებსა“ და შემდეგაც იმეორებს: „დელგმა, მოჰხეტა ღვარები... და სწორედ არ მოუტანეს ბარს მთისა დანაბარები“. ვაჟა ერთგან წერს: „მზემ აიწია ცაზედა...“, მეორეგან „იმეორებს“: „მზე მალა შედგა ცაზედა“, მესამეგან კვითხულობთ: „მზეც შუა ცაზე წამოდგა“. ეს ვაჟას სტრიქონებია, პოეტური და ამიტომ მოუბეზრებელი თვითგამეორების შემცველი სტრიქონები. ვის არ ახსოვს შესანიშნავი ფრაზა „გოგოთურ და აფშინას“ III თავის დასაწყისიდან: „გაზაფხულ იყო მაშინა, ახლად ყოოდენ იანი!“ აქაც ვაჟა და ეს მით უფრო სარწმუნო აღმოჩნდება, როცა მივაგნებთ ამ პოემის დაწერიდან 21 წლის შემდეგ გამოქვეყნებული ლექსის სტრიქონებს — „ზაფხული იყო მაშინა: მთა-ბარს ბუნება ქველობდა“. 1896 წლის ვაჟას „საახალწლოში“ კვითხულობთ: „მშვიდობა შენთან, მოხუცო, საერო კილოს დედაო! მოგიძღვნი მთიადმ სალამსა, შენთან საუბარს ვბედაო“. ამ თავმდაბლობის გამომხატველი სტრიქონების ვარიაციაა 17 წლის შემდეგ იმერეთისადმი მიმართული ლექსის სიტყვები: „ერთხანად ჩემო მძრახაო, ლიხს იქითურო დედაო! გხედავ რომ შამრიგებიხარ, მით შენთან სალამს ვბედაო“. „სტუმარ-მასპინძელშია“ განთქმული სტრიქონები — „გაღმა სჩანს ქისტის სოფელი არწივის ბუდე-სავეითა, — საამო არის საცქერლად დიაცის უბესავეითა“. ამის პოეტურ ვარიაციას ისევ ვაჟასთან ვხვდებით: „მთები დათოვნა, აცივდა, ყინული მოსდევს გუბესა. რა შეადრება ამ დროსა ლამაზის ქალის უბესა?“ 1909 წელს ვაჟა აქვეყნებს პოემას „ღილა და კვირისა“. კვირისა იალალზეა გაშვებული, იქ ნებივრობს ის, და ვაჟა წერს: „კვირია დადის, ბუბუნებს, რქით და ფეხით სთხრის მიწასა“. ეს არის 12 წლის შემდეგ იმ სტრიქონებთან ხელახლა დაბრუნების გამომხატულება, რომლებმაც იმთავითვე დაიპყრეს ქართველი, სტრიქონები, რომელთაც თავის ლექსში ორჯერ თვით ვაჟა იმეორებს: „ხარს ვგევარ ნაიალადარს, რქით მიწასა ვჩხვერ, ვბუბუნებ“.

ზემოგადმოცემული ფაქტები, პირველ ყოვლისა, იმაზე მიუთითებს, რომ ვაჟა-ფშაველას, რამდენადაც კი ეს შესაძლებელია, ჩამოყალიბებული თვალსაზრისი მოეპოვება, მოვლენათადმი გარკვეული მიდგომა ახასიათებს და ეს არის მის შემოქმედებაში დადასტურებულ თვითგამეორებათა სიუხვის ერთი პირობა. ამასთანავე, ზემოგადმოცემული მაგალითები მოწმობს, რომ, რამდენადაც ვაჟა-ფშაველა თავის თავს

ხშირად „იმეორებს“, ე. ი., როგორც იტყვიან, რამდენადაც ის „თავის ღერძის გარშემო ტრიალებს“ (ეს გამოთქმა, ს. სალარიძის მოწმობით. თვით ვაჟას ეკუთვნის), — ასეთი ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიური თვით-გამეორებითაც არის გამოხატული ამ პოეტის თავისთავადობა, ანუ ორიგინალობა. ამასთანავე, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმის აღნიშვნას, რომ მიუხედავად ამ თვითგამეორებათა ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიური სიახლოვისა, უეჭველია მათი ემოციური ნაირფერობა. სწორედ ესაა ის ერთი თავისებურება, რომელსაც ვაჟას ფენომენი შეიცავს. მისი არსია პოეტურ თვითგამეორებებში გამოვლენილი შინაგანი მრავალფეროვნება. შექმნილი მსჯელობა გვიჩვენებს ამ ფენომენის მხატვრული განსახიერების სხვადასხვა სახეს.

როდესაც ვაჟას თხზულებებს ვამოწმებთ და ყოველ მათგანში ისევ და ისევ ვაჟას ვხედავთ, ამის ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორად კომპოზიციის თვალსაზრისით ნაწარმოებთა ერთიანობა თუ არა, დიდი მსგავსება-სიახლოვე მაინც გამოდის. ეს მსგავსება შეიძლება გვეჩვენებინა თავის, ასე ვთქვათ, გარეტექნიკურ გამოვლენაში: როგორ იწყება ნაწარმოები, როგორია გადასვლები ერთი მომენტიდან მეორეზე, ერთი ამბიდან მეორეზე, რამდენად დამახასიათებელია ჩართვები და გადახვევები საამბობლის ხაზიდან და ა. შ. ასე, მაგალითად, როდესაც ჩვენ ვამოწმებთ მის პოემებს, ირკვევა, რომ 37 პოემიდან 13 იწყება ბუნების აღწერით, ხოლო 17 მათგანი ლეგენდა-გადმოცემებით თუ ჩვენება-ხილვებით მთავრდება. ამ მხრივ ვაჟასათვის ტიპურია შემდეგნაირი დასაწყისი-დასასრული: „ღღემ დაიხურა პირბადე...“ (დასაწყისი) და დასასრული — „ამბობენ: შააძლებინა სნეულსა ფეხზე დაღვომა...“ („ბახტრიონი“). მაგრამ ეს მაინც უფრო გარეგანი მხარეა. ჩვენთვის კი განსაკუთრებით საგულისხმოა ვაჟას თხზულებათა კომპოზიციის შინაგანი თავისებურება. ამ თვალსაზრისით ამჟამად მხოლოდ ერთ მომენტზე შევჩერდებით. საკითხი ეხება ვაჟას მიერ სხვადასხვა ერთეულთა განსახიერებას და ერთ მთლიანში მათ მოქცევას. კონკრეტულად მხედველობაში გვაქვს ბუნების მოვლენათა და ადამიანის ურთიერთობის დახასიათება. მაგალითად ავიღოთ „აღუდა ქეთელაურის“ დასასრული: „გასწირეს მგზავრთა სამუდამოდ წყალი და მიწა თავისა. შტერად დამდგარან მთის წვერნი, ისმის ხვივილი ქარისა. გადვიდნენ, ქედი გადავლეს, თხრილი აღარ ჩანს კვალისა. ერთი მაისმა შორიდან მწარე ქვითინი ქალისა“. ანდა „გველის-მკამელის“ დასასრული: მინდია „ხმლის ტარს შეხზო ცერითა. ამოიწვავდა ქარქაშით, გულს მიიბჯინა წვერითა. მკერდიდან სისხლი, ვით წყარო, გადმოუვიდა ჩქერითა, მთვარემაც გამოაშუქა საჯიხვეების სერითა და დაამტერდა. თავის მკვლელს მოზარე ქალის ფერითა... ნიავიც მიდ-მოდოდა უღარდოდ, ნელის მღერითა... ფრთა გაჰკრეს წვერსა ხმლისასა ამოღებულს ენი-

თა, შაღებილს ჰიაფერადა კაცის გულ-მკერდის წვენითა, და გათამაშ-  
ლის მწვანეზე ლაღად, მოლხენით, სტვენითა“.

როგორც ვხედავთ, აქ ორი ერთეულია მოცემული ბუნებისა და ადამიანის სახით. აქ არ არის მინიშნება მათ კავშირზე, მთის წვერნი რომ შტერად დამდგარან და ქარის ხვივილიც რომ ისმის, ეს არ არის ადამიანთა (პერსონაჟთა) განცდის უშუალო წყარო და მიზეზი; არც მთვარის გადმოშუქება, ნიავის მღერა და მწვანეზე გათამაშება აპირობებს მინდიას მოქმედებას. მათი მდგომარეობა თავისთავად არას ეუბნება არც ერთსა და არც მეორეს. ამ შემთხვევაში ბუნება აქ არაა მხოლოდ ფონი, ანუ არ არის მოხმობილი მხოლოდ იმიტომ, რომ ადამიანი უკეთ გამოაჩინოს<sup>1</sup>. არც პირიქითაა — ადამიანიც ბუნებაში იმიტომ არ არის შეყვანილი, რომ ბუნების უკეთესი, უფრო ნათელი სახე მივიღოთ<sup>2</sup>. ყოველ მათგანს თავისთავადი ღირებულება აქვს, და მართალია, ნაწარმოებში ისინი ერთიან სურათს ქმნიან, მაგრამ ურთიერთს არ ემორჩილებიან და ურთიერთის გვერდით დგანან როგორც ტოლფასოვანნი და თანაბრად ღიადნი მხატვრის თვალში.

თუ ზემოთქმული ნამდვილ სინამდვილეს გამოხატავს, მაშინ ამან ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა აღნაგობაშიც უნდა იჩინოს თავი; მისი თხზულებების არქიტექტონიკაში რაღაცნაირად უნდა აისახოს მოვლენათა ისეთი ხილვა, რომელიც მათი თავისთავადი ღირებულების აღიარებაზე მიუთითებს.

ვაჟას იმ თხზულებათა არქიტექტონიკაზე დაკვირვება, რომლებიც ამ პოეტის სახელს ქმნიან, გვიჩვენებს ზემოგადმოცემული თვალსაზრისის მართებულობას. ლიტერატურაში უკვე აღნიშნულია ის ფაქტი, რომ ვაჟა-ფშაველას თხზულებებში ხშირია გადახვევები ძირითადი თემიდან და ამბიდან; პოეტს ხშირად იმდენად ხიბლავს და იტაცებს ესა თუ ის მოვლენა, რომ წყვეტს ამბის თხრობას, უხვევს მისი განვითარების გზიდან და ამჟამად ხილული მოვლენის წინაშე ჩერდება. იმდენად დიდი მხატვრული მნიშვნელობა აქვს იმას, რაც ამა თუ იმ მომენტში პოე-

<sup>1</sup> თვალნათლივ წარმოდგენისათვის გაეიხსენოთ ამ ორი ერთეულის (ბუნების და ადამიანის) ურთიერთმიმართება ილია ჭავჭავაძის „განდეგილში“. აქ ბუნება აღწერილია იმისათვის, რომ განდეგილის სახე გამოიკვეთოს. ბუნების გარეშე თითქმის არ არსებობს განდეგილი და მისი ტრაგედია. ბუნება ფონია, ხელსაყრელი ფონი განდეგილის განცდათა დახასიათებისათვის. ბუნების მძაფრი სურათი არის განდეგილის განცდათა წარმმართველიც. ანალოგიური ვითარებაა „ბაში-აჩუკში“: აღიღებული არაგვისა თუ შუამთის აღწერა უშუალოდ ემსახურება პერსონაჟების განცდათა უკეთ დახასიათების ამოცანას.

<sup>2</sup> მხედველობაში გვაქვს ისეთი ტიპის ნაწარმოები, როგორიცაა, მაგალითად, ნიკოლოზ ბარათაშვილის „შემოღამება მთაწმინდაზედ“ ანდა „ფიქრნი მტკვრის პირას“. ადამიანი უახლოვდება მთაწმინდანს და ამით იქმნება ბუნების ღიადი სურათი, ადამიანი მაღის მტკვრის პირას და მისი მონაწილეობა აპირობებს მტკვრის ღუღუნსა და ანკარებას.

ტის ცნობიერებაში შემოჭრილია, რომ თითქმის ნელდება მისი ინტერესი ამბოხადმი, საკუთრივ სიუჟეტისადმი. თუ ვაჟს თხზულებებს მკაცრი სწორხაზობრივი თვალსაზრისით განვიხილავთ, შევამჩნევთ, რომ მათი სიუჟეტური განვითარებისათვის, ამბის დასრულებისათვის ხელისშემწყობი მნიშვნელობა არ აქვს ზოგიერთი მოვლენის აღწერა-დახასიათებას. აქ სიუჟეტი თითქმის უკანა პლანზე გადადის, რამდენადაც ამჟამად წამოჩინებული მოვლენებია შემოჭრილი ვაჟს ნაწარმოებთა წმინდად სიუჟეტურ დინებაში. ეს ეტყობა მის „გოგოთურ და აფშინას“, „აღუდა ქეთელაურს“, „სტუმარ-მასპინძელს“, „სისხლის ძიებას“, „ბახტრიონს“... ამის საილუსტრაციოდ აქ მხოლოდ ერთი ნაწარმოების სიუჟეტში ჩართულ გადახვევებზე მივუთითებთ. „სისხლის ძიების“ პირველი თავი („ცაზე ჰყვავიან ღრუბელნი...“) უშუალოდ არ არის დაკავშირებული მაინცდამაინც იმ ამბავთან, რაც შემდეგაა მოთხრობილი. მეოთხე თავის პირველივე 16 სტრიქონი (დაწყებული — „ღღე ილუღავდა თვალებსა“...) ამბავს უშუალოდ არ ემორჩილება. იგივე ითქმის მეხუთე თავის პირველ 8 სტრიქონზე („ბნელმა დაძვარა ქვეყანა...“), მეექვსე თავის პირველ 6 სტრიქონზე („ორშაბათ დილა გათენდა...“), მეშვიშე თავის პირველ 20 სტრიქონზე („თავის წესს არ შლის ბუნება...“), და ყველაფერი ეს სრულიად ნათელი ხდება, როცა ამ პოემის ბოლო ექვს სტრიქონს ვკითხულობთ: „ათასჯერა წვიმს, სეტყვაა, მთებზე ნისლები ჰკიდია, ბევრი რამ ხდება ქვეყნადა, შიგ ცოდვა-ბრალი დიდია; ბუნება წარბსაც არ იხრის, მაინც მშვიდი და მშვიდია“.

ასეთია ვითარება, თუ მხედველობაში გვექნება პოემის თავების დასაწყისი. მაგრამ საგულისხმოა, რომ ასეთსავე სურათს იძლევა მთელი მიმდინარე თხრობა: ვაჟს თხზულებები სავსეა ძირითად ამბავთაგან გადახვევებით, ამბის შეწყვეტით, ჩართვებით. ეს ნიშნავს, რომ ვაჟისათვის არ არის დამახასიათებელი პირდაპირი სვლა სიუჟეტის დასასრულისაკენ. მისთვის სპეციფიკურია სიუჟეტის მოყვანა თავის საბოლოო საზღვრამდე სწორედ ასეთი ხვეულებითა და რხევით.

ვაჟს მრავალი ნაწერის კომპოზიციაში მქლავნდება მოვლენათა ერთგვარი „დამოუკიდებელი“ ღირებულების ცნობა, უარი ხილულისადმი ერთობ გამოყენებითი თვალსაზრისით მიდგომაზე. ეს მისი შემოქმედების, თუ შეიძლება ითქვას, კომპოზიციური პრინციპია და მის მნიშვნელობას ვაჟს სხვადასხვა მოთხრობაც მოწმობს. ამ მოთხრობათა ღირსება მაინცდამაინც იმით არ არის დაპირობებული, თუ როგორ უნდა დამთავრდეს და დამთავრდება ამბავი, როგორ შეხვდებიან ერთიმეორეს მოთხრობაში მოცემული სხვადასხვა მომენტები, მოვლენები, საგნები და ა. შ. თხრობის პროცესშივე შემოსულ ამბავს, საგანს და მოვლენას სხვებთან შეხების გარეშეც აქვს მოთხრობაში არსებობის უფლება. ეს ერთგვარი „კომპოზიციური თავისუფლება“ არის გამოხატუ-



ლება თვით საგანთა ღირებულების ცნობისა, მათი თავისთავადი მნიშვნელობის აღიარება. ამიტომ, რომ ვაყას ბევრი მოთხრობა ტრადიციულ მოთხრობათაგან იმითაც გამოირჩევა, რომ უკანა პლანზეა გადატანილი ამ უკანასკნელთათვის დამახასიათებელი კვანძი, კულმინაცია, კვანძის გახსნა... თავიანთი აღნაგობით ვაყას ასეთი თხზულებები განსხვავდებიან ტრადიციულად მიმდინარე, კომპოზიციური ჩარჩოთი მტკიცედ შეკრული მოთხრობებისაგან. არსებითად ასეთია, — თავი რომ დავანებოთ მის „სურათებსა და შთაბეჭდილებებს“, — ვაყას სახელგანთქმული მოთხრობები — „ხმელი წიფელი“, „ქუჩი“, „ფესვები“, „კლდე! სალი“, „ტყე ტიროდა“, „ბუნების წიაღზე“, „ამოდის, ნათდება“ და სხვ. ესენია თითქმის უსიუჟეტო, საამბობლად ძნელი, მაგრამ განცდებით ავსებული თხზულებები, რომელთა ყოველი მონაკვეთი ერთ მაღალ ესთეტიურ დონემდე მიღწეულ მოთხრობად ღირს.

მოვლენათა ტოლფასოვნებაა ვაყას ნაწარმოებთა კომპოზიციის პრინციპი. ეს პრინციპი გასდევს მის თხზულებებს, როგორც საკუთრივ ვაყასეული პრინციპი ჩვენს მწერლობაში. და როდესაც ვაყას ფენომენზე ვლაპარაკობთ, ადამიანისა და ბუნების ყოველი წარმონაქმნის თავისთავადი ღირებულების აღიარებასა და მხატვრულ ხილვას ამ ფენომენის არსებით ნიშნად ვთვლით<sup>1</sup>.

თვითღირებულების ზემოდახასიათებულ პრინციპს ვაყა-ფშაველას შემოქმედებისათვის ზოგადი მნიშვნელობა აქვს. ეს ჩანს მოვლენათა და არსებათა ინტერპრეტაციასა და მათდამი მიდგომაში.

უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს ის ფაქტი, რომ ვაყა-ფშაველა თითქმის უარს ამბობს რამდენადმე მაინც მძაფრ სატირულ დახასიათება-შეფასებაზე: არც ერთი მისი ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი თხზულება არ გვაძლევს საბუთს ვიფიქროთ, რომ ვაყა-ფშაველას აბუჩადამგდები ტონი აერჩიოს და მისთვის რაიმე უპირატესობა მიეცეს. ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ რამდენადმე მნიშვნელოვან პერსონაჟს, რომელსაც იგი სატირიკოსის თვალთ უცქეროდეს, კილავდეს და დასცინოდეს. შეიძლება ითქვას, რომ ვაყა-ფშაველა ესთეტიურ სიამოვნებას ვერ პოულობს ობიექტისადმი სატირულ მიმართებაში<sup>2</sup>. ეს, რასა-

<sup>1</sup> ეს, რასაკვირველია, არ ნიშნავს, რომ ვაყას შემოქმედებაში ბუნება და ადამიანი ურთიერთს არასოდეს აღარ აპირობებენ (როგორც ფონი და მოქმედების არე). სრულიადაც არა! აქ ლაპარაკია მხოლოდ იმაზე, რომ ასეთი მიდგომა არ ქმნის ვაყას თავიებულებას, მის ფენომენს. ამ უკანასკნელის შინაარსი ადამიანის როგორც ასეთის და ბუნების როგორც ასეთის თავისთავადი ღირებულების — და, კერძოდ, თავისთავადი ესთეტიკური ღირებულების, — ცნობასა და განსახიერებაში ელინდება.

<sup>2</sup> მართალია, მას აქვს რამდენიმე თითქოსდა სატირულად მომართული ლექსი და მოთხრობათა ცალკეული ეპიზოდები, მაგრამ ისინი სრულიადაც არ გამოხატავენ ვაყას სპეციფიკას და კარგადაც გვიჩვენებენ იმას, თუ რა არ არის ვაყას ფენომენი.

კვირველია, იმასაც ნიშნავს, რომ დასახასიათებელი ობიექტი მასთან არ არის გაუფასურებული და არარად მიჩნეული, ე. ი. აღიარებულია მისი რაღაც თავისთავადი ღირებულება. ეს საერთოდ.

ამ პრინციპის მოქმედება უფრო თვალნათლივ ჩანს ადამიანისადმი ვაჟასეულ პატივისცემაში. მის შემოქმედებაში გამოყვანილნი არიან სულ უბრალო ადამიანები, წერა-კითხვის უცოდინარნი, გაუნათლებელნი, მაგრამ ყველგან ჩანს სიბრძნე, სულიერი სიღრმე და სიფაქიზე ამ ადამიანებისა. ვაჟას არც ერთი პერსონაჟი არ არის მიჩნეული დაცივნის საგნად მეორე პერსონაჟის მიერ. პირიქით, ურთიერთგაგება არის წარმოდგენილი მათი მოქმედების პირობად. სადაც ეს გაგება არ არის, იქ უარყოფაა, მაგრამ დაცივნა კი არა!

განსაკუთრებული პატივისცემის გრძნობა უჩნდება მკითხველს, როცა გოგოთურს, ალუდას, ჭოყოლას, ზვიადაურს, მინდიას, ივანე კოტორაშვილს, ქიჩირს... ეცნობა. რაღაც შინაგანად რბილდება ადამიანი, როცა ბოლომდე ჩაჰყვება აფშინას, წიწოლას და თვით ასლანის თავგადასავალს.

ვაჟა-ფშაველამ თავისი შემოქმედებითი მასალიდან თითქმის გამოორიცხა ზნეობრივად მდარე და მდაბალი. მის მხატვრულ თხზულებებში ჩვენ ვერ ვხვდებით სკაბრეზულ გამოთქმებსა და ადამიანის ხორცის წარმმართველ მნიშვნელობაზე ლაპარაკს... ვაჟასთან მოიხსნა და განიღვენა ქალის ისეთი გარეგნული ნიშნები, რომლებიც მამაკაცს ფიზიკურად აღაგზნებენ და ცხოველამდე დაჰყავთ. ვაჟამ ქალის სილამაზის იდეალი დასახა, იდეალი, რომელიც აღარ შეიძლება ბინძურმა თვალმა ათვალეიროს და ბინძური ნდომის აღმძვრელად გამოვიდეს.

„გამოჩნდა ქალი ლამაზი, შავის ტანსაცმლით მოსილი, როგორიც ალყა ტანადა, ვარსკვლავი ციდან მოცლილი“ — წერს ვაჟა.

„ქალი გამოდგა ქოხიდან, შუქი გამოჰყვა პირითა, ქალი ვამსგავსე ამ დროსა ნამს, ვარდზე მბრწყინავს დილითა. თუ შურთხი არი ლამაზი, მსტეინავი მაღალ მთაზედა? ან თუ შავარდნის წიწილა, მწოლარე დედის ფრთაზედა? ან თუ ვარსკვლავთა კრებული უხვ-სხივიანი ცაზედა? ან თუ აღმასი ფრანგული დაღირებული მკლავზედა? ან თუ ზღვა არის მშფოთვარე, აყვირებული ზღვაზედა?! იქნება სამოთხე იყოს, ქვეყნად მოსული ციდანა? — ვაჟაკის გულის ჭირია, გადამგდებელი ჰკვიდანა?“ — ვკითხულობთ მის „სისხლის ძიებაში“.

„წამოდგა ქალი ფეხზედა, — თითქოს იელვა ცამაო, — ჰაერში გაიკრიალა მისმა ზარივით ხმამაო“ — ნათქვამია „ხის ბეჭში“.

„ნახტრიონშია“ ეს სიტყვები: „ღიმილითა სთქვა ლელამა, შუქი გამოხნდა პირისა. — საამურია საცქერად ვარდზე ცვარები დილისა! ქალი ჰგავს სამოთხის ყვავილს, ნარწყავსა უკვდავებითა; ხორცშესხმულს სიყვარულსა ჰგავს, აუწყველს უწყავებითა“.

ასე ამბობს ვაჟა-ფშაველა და ამ პოეტმა არ იცის სხვაგვარი ხილვა ქალისა. აქ მოხსნილია ფიზიკური შეხების შესაძლებლობა, აქ მოცემულია მოკრძალება და განსაკუთრებული რამ. აქ ეშორდებით გრძნობადს და ვალწევთ იმ დონეს, რომელსაც ესთეტიკოსები ამალლებულსა და ფაქიზს უწოდებენ. ამ ა ლ ლ ე ბ უ ლ ს ა და ფ ა ქ ი ზ ს კ ი „განსაკუთრებული“ ქმნის, რომელიც „როგორც ასეთი, უკვე მიუთითებს დისტანციაზე გრძნობადის მიმართ“ (პარტმანი).

თავისთავად ფასი აქვს ქალის სილამაზეს (ისევე, როგორც სილამაზეს საერთოდ). ეს კვებავეს ჩვენს ამალლებულ განცდებს და ენიადაგება ქალისადმი ჩვენს პატივისცემას. ამნაირი დამოკიდებულებიდან ამოიზრდება მიმართება, რომელიც ადამიანს თავის ღირსებას იმით უჩვენებს და უმაღლებს, რომ არ ათელინებს სხვის განცდებსა და პიროვნებას. ესაა ნამდვილი საწყისი იმ ვაჟკაცური, მამაკაცური თვისებისა, რომელიც გოგოთურმა აფშინას მიმართ გამოიჩინა და სწორედ იმიტომაა იმავე მომხიბვლელ მამაკაცურ ნიშან-თვისებათა შემცველი აღაზასადმი ჯოყოლას მიმართება, რომ მან თქვა: „იტირე?! მადლი გიქნია, მე რა გამგე ვარ მაგისა? ღიაცსა მუდამც უხდება გლოვა ვაჟკაცის კარვისა“.

ადამიანისადმი ეს პატივისცემითი დამოკიდებულება, საერთოდ, და ქალისადმი ფაქიზი მიმართება, კერძოდ, სხვათა დაფასებასა და ღირსების ცნობაზე დაფუძნებული საკუთარი პიროვნების ღირსების გრძნობა — ათავისუფლებს ვაჟას ყოველგვარი მდაბალისაგან, კერძოდ კი — სრულიად უხშობს გზას ცინიზმსა და მის მიჯნაზე არსებულ სხვადასხვა ნიშანს. ამიტომაა ვაჟა ვაჟკაცობის და მამაკაცური პატიოსნებით აღბეჭდილი პოეტის ნიმუში.

სხვა მომენტები კიდევ უფრო ავსებენ და აშინაარსიანებენ ვაჟას შემოქმედების ამ მამაკაცურ ხასიათს. ამათგან აქ მხოლოდ ზოგიერთზე შეეჩერდებით.

ვაჟა-ფშაველას ბევრი პერსონაჟი იღუპება. ფიზიკურად იღუპებიან ჯოყოლა, ზვიადაური, გიგლია, ლუხუმი, კვირია, ქიჩირი; სინამდვილეში ალუდაც დალუპულია, რამდენადაც თემმა მოკვეთა ის. იღუპებიან ეს ადამიანები, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ მიაჩნია, რომ ის მსხვერპლია, ე. ი. არც ერთი მათგანი დახსნას არც ე ლ ი ს და ა რ ც მ ო ი თ ხ ო ვ ს ე ეს ადამიანები სავსებით შეგნებულად დგამენ ამა თუ იმ ნაბაჯს, არასოდეს არ ნანობენ მას, რაც ჩაიღინეს, ე. ი., მათი მოქმედება არის არა გრძნობააშლილი და გრძნობას აყოლილი ადამიანის მოქმედება, არამედ გამოვლენა დინჯი, გონების თვალთ გასინჯული, მომწიფებული გადაწყვეტილებისა. ამ პერსონაჟთათვის არსებითად უცხოა ის შენელება-ჩაქრობის ელფერი, რაც აფექტურ მდგომარეობაში მყოფსა და ემოციებს აყოლილი ადამიანის მოქმედებას ახასიათებს. ეს იგულისხმება, როცა ვაჟას შემოქმედების მამაკაცურ თვისებაზე ვლაპარაკობთ.

ბევრ რაიმეში ვლინდება ეს თვისება. მისი გამოხატულებაა ის ფიზიკური გამძლეობა და შეუპოვრობა, რომელსაც ყელზე ხანჯალმიბჭენილი ზვიადური იჩენს. შეუპოვრობა-გამძლეობის ნიშანი ვაჟა-ფშაველას მთელ შემოქმედებას გასდევს და რამდენადაც ყველაზე უფრო თვალსაჩინოდ ის ზვიადურის სახეშია პერსონიფიცირებული, მას შეიძლება ზ ვ ი ა დ ა უ რ ი ს მ ო ტ ი ვ ი ვ უ წ ო დ ო თ. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მამაკაცურ ხასიათს ეს ზვიადურის მოტივიც გახაზავს.

ზემოთ აღინიშნა, რომ პიროვნული ღირსების დაცვა არის ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ერთ-ერთი ძარღვი. მფარველს არ ეძებს პიროვნება, იგი თვითონაა თავისი მფარველი და მსაჯული. ასეთია ჯოჯოლა. მან აკრძალა პიროვნული ღირსების შელახვის ყოველი ცდა. ამისათვის თავიც გასწირა მან და, რამდენადაც ჯოჯოლა ასახიერებს ამ პიროვნული ღირსების დაცვას, ვაჟას შემოქმედებაში ნაირნაირად გამოვლენილ ამ მოტივს შეიძლება ჯ ო ჯ ო ლ ა ს მ ო ტ ი ვ ი დ ა ვ ა რ ქ ვ ა თ. უეპველია, ეს მოტივიც ვაჟას შემოქმედების მამაკაცურ ბუნებას ამჟღავნებს.

ვაჟას შემოქმედების ნამდვილ მამაკაცურ თვისებაზე იმ შემთხვევაშიც ვლაპარაკობთ, როდესაც მწერალი დიდი მოწონებით გადმოგვცემს, თუ როგორ ხედავს და აფასებს ალუდა ქეთელაური მტრის ვაჟაკობას. ეს თვისება კიდევ უფრო შინაარსიანდება, როცა მას ვაჟას გოგოთურისათვის დამახასიათებელი მაღალზნეობრიობის ნიშანი ემატება. გოგოთურის გამძლეობა, მისი მოთმინება და, რაც მთავარია, მისი ს უ ლ გ რ ძ ე ლ ო ბ ა დასაბამითგანვე ანათებს ვაჟას მოღვაწეობას. გოგოთურის სახეში შეიძლება გაერთიანდეს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მრავალი ხაზი და ცალკეული მომენტი. ამიტომ საგანგებოდ უნდა გამოიყოს გ ო გ ო თ უ რ ი ს მ ო ტ ი ვ ი, რომელიც გულისხმობს ადამიანის სრულ გათავისუფლებას შურისძიების გრძნობისაგან, მის სიღინჯეს, მოთმინებასა და სულგრძელობას. შემოქმედებითი მოტივების ამგვარ გამოყოფას ვაჟას მარტო შინაარსობრივი დახასიათებისათვის არა აქვს მნიშვნელობა. როცა ჩვენ გარკვეული პერსონაჟის სახელს ვარქმევთ ამა თუ იმ იდეას, აზრს, გრძნობათა წყებას და მათ დინებას, ამით უფრო ნათლად გვიდგება თვალწინ ვაჟას შემოქმედების ერთი საყურადღებო მხარე. სახელდობრ, მხედველობაში გვაქვს პერსონიფიკაციისაკენ ვაჟას არაჩვეულებრივი მიდრეკილება. ეს საზოგადოდ ცხადი თვისებაა მისი შემოქმედებისა<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> თუ რამდენად განუხრელადაა მოცემული ეს მისწრაფება ჩვენი პოეტის შემოქმედებაში, გავიხსენოთ მისი პოემა „სეინდისი“. უფრო მოსალოდნელი იყო, რომ თე შ ა ს ი ნ დ ი ს ი ს ა, თავისი ზოგადობის გამო, დამუშავდებოდა პერსონაჟთა ურთიერთობაში, მაგრამ ვაჟასთვის სხვა გზა აღმოჩნდა შესაფერისი: მან თვით ს ი ნ დ ი ს ი ა ქ ი ა პ ე რ ს ო ნ ა ე ა დ, მან თვით სინდისის ხ მ ა, გ ა ნ ა ს ა ხ ი ე რ ა პ ე რ ს ო ნ ა ე ა დ და თან ისეთ პერსონაჟად, რომელსაც არ აკლია რეალურისათვის დამახასიათებელი სიცხადე და ინტენსივობა:

ამგვარ თვისებათა წყება იყრის თავს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების იმ ერთობ თვალნათლივ თავისებურებაში, რომელიც პლასტიკურობის ნიშნითაა აღბეჭდილი და ცხოველმყოფელ ხატთა სამკვიდროს სახით გვეძლევა.

ვაჟა-ფშაველას ხელოვანების ვაჟკაცურ თვისებათა ფონზე ჩანს მისი პოეტური ენის ერთი ნიშანი, რომელსაც პირობითად შეიძლება „ხორკლიანობა“ ვუწოდოთ. ვაჟას პოეზიის ენა სრულიადაც არ არის რაფინირებული. ის დაუხვეწელი პოეტური ენის შთაბეჭდილებას ახდენდა და ახდენს. ამიტომ ერთ დროს ზოგიერთი კრიტიკოსი ამას არა-ესთეტიკურ მოვლენად მიიჩნევდა და ვაჟას ნაკლად თვლიდა. ვაჟა-ფშაველა არ ერიდებოდა, რომ სურათი შემდეგნაირად დაეხატა: — „ახელებიან ხეები, ვით ავადმყოფნი ჭლექითა“. ამ „ხველებასა“ და „ჭლექს“, გარკვეულ ასოციაციათა გამო, თითქოს დისონანსი შექმნა და მთების იმ ესთეტურ ხატში, რომელსაც პოეტი იქვე იძლეოდა. უფრო ამჟამად ეჩვენებოდათ ესთეტიკური წარმოდგენის დამარღვეველი როლი ვაჟას შემდეგ სტრიქონებში: „თქვენ რომ გიციქვით მთა-ქედნო, გული რბის ელეთ-მელეთა... სიმტკიცე ცოტა ჩვენთვისაც რატომ არ მოიწველეთა?! ნაჟურნო სალოს კლდისანო, უფსკრულში ჩაახველეთა!“

გავიდა ხანი და, რაც ზოგიერთის ესთეტიკურს ვრძნობას ბღალავდა, ახლა ვაჟას პოეზიის თავისებურებად და ძლიერებად ჩაითვალა. ვაჟას ამგვარი გამოთქმები მისი უშუალოდ მის გამოვლენად იქნა მიჩნეული, უშუალობისა, რომელიც დიდი ნიჭისა და ხელოვნების პირველი ნიშანია. ამნაირი გამოთქმები აცოცხლებენ აზრს, ხორცსხმულად და ხელშესახებად წარმოგვიდგენენ ვითარებას და ყველასთვის მისაწვდომადაც ხდიან მას. როცა ვაჟა იტყვის — „წყველა ხალხისა ჭექაა, ნაფურთხი — წვიმის ცვარია“ — ეს მოუერიდებელი, თითქმის უხეში (ამდენად: არარაფინირებული) გამოთქმაა, მაგრამ ამითვეა ხაზგასმული მისი ძალა. თავისდათავად ამგვარი სიტყვა, რასაკვირველია, სხვა პოეტების ნაწარმოებებშიც გვხვდება (მაგალითად, აკაკის თხზულებებში), მაგრამ მათგან ვაჟა იმით გამოირჩევა, რომ ეს სიტყვა მას ესთეტიკური შინაარსის გარემოში შემოაქვს („ნაფურთხი — წვიმის ცვარია“). ჩვენმა მწერლობამ უჩვეულო პირდაპირობის გამომხატველი და ნედლად მოწოდებული შედარებები მიიღო ვაჟას პოეზიიდან. გმირი ივანე კოტორაშვილი, როცა მას ეუბნებიან თქვი რამეო, „ყურს არ იბერტყის, მღუპარებს, ვით ძროხის ხორცი უშია“. ხშირად, ძალიან ხშირად ვხვდებით ამგვარ გამოთქმებს ვაჟას შემოქმედებაში და ეს არც იმით

---

„ვნახე მე ეს ხმა თმა-ვაწწილი, ნაცემ-ნაგვემი და დათენთილი დარქილიყო მალალს მთაზედა, ცრემლი ჩამოსდის ღვარად თვალზედა; ხელაპყრობილი ესწრაფვის მასა, როგორმე მოსხლტეს, აფრინდეს ცასა“.

აიხსნება, რომ თითქოს-და ვაჟა დიდ დროს არ ანდომებდა ლექსზე მუშაობას (ამას უარყოფს მისი ავტოგრაფების გაცნობა), არც იმით, რომ მას ესთეტიკური გრძნობა ღალატობდა. არა, ვაჟას სახით ჩვენ ახალი ტიპის პოეტი გვყავდა, პოეტი, რომელმაც თავისი ლექსით მიწასთან სიახლოვე არჩია მისგან დაშორებას, ესთეტიკური ამაში დაინახა და ამით უშუალო გადმოცემის ძნელად სავალი გზა გვიჩვენა.

ვაჟა-ფშაველამ დიად გრძნობათა სამყარო იქ აღმოაჩინა, სადაც ამას მაინცდამაინც არავინ მოელოდა. ვაჟა-ფშაველამდე ძნელი იყო იმის ფიქრი, რომ უბრალო ადამიანებში ისეთი სიღრმე ექნებოდა მორალურ გრძნობებს, როგორც ეს გოგოთურის, ჯოყოლას, ალუდას, ალაზას... შემთხვევაში გვაქვს. ვაჟამ გვიჩვენა, რომ ამ უბრალო ადამიანების სახით ჩვენ საქმე გვაქვს დიდ პიროვნებებთან. ესენი საიმედო ადამიანები არიან როგორც თავიანთი რწმენის სიმტკიცის, ისე გრძნობათა სიმყარის თვალსაზრისით. ფაქტია, რომ ვაჟას შემოქმედებაში არ არის გადმოცემული იმგვარად აფორიაქებულ გრძნობათა სურათი, რომელსაც მალე ჩაქრობა უწერია. ერთი სიტყვით, გრძნობათა ვულკანიზმი არაა ვაჟას საგანი. გამძლე გრძნობათა სფეროში ტრიალებს და გრძნობათა ცელქს კი არა, ღრმა დინებას გვიხატავს ვაჟა-ფშაველა. საზოგადოდ ითქმის: ვაჟა-ფშაველა ყველაფერზე უფრო მეტად გრძნობებითაა დაინტერესებული. იდეას მასთან გრძნობითი სახე აქვს მიღებული, იდეები ვაჟასთან გრძნობებით საზრდოობენ. ალბათ, ამიტომაც ახლავს იდეათა მარცხს ასეთი სიმწვავე. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ ვაჟას ნაწერებში მრავალი აზრი სიზმართა და მოჩვენებათა სამოსელშია გახვეული.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში მასალობრივად ბევრი რამ არის უკვე ძველთა-ძველი, ძველი და ისტორიული. შინაარსობრივად ასეთია მისი პოემების დიდი ნაწილი. მაგრამ ფაქტია, რომ თვით ვაჟასადმი ჩვენი ინტერესი სრულიად არ ემთხვევა სიძველისადმი ინტერესს. ერთიმეორეს იმიტომ ვერ შეედრება ჩვენი ინტერესები ვაჟასადმი და რომელიმე ძველი მწერლისადმი, რომ ეს ინტერესები სხვადასხვა სიბრტყეზე არიან მოთავსებულნი. ვაჟას შემოქმედების ამ „ისტორიულ სფეროს“ თანამედროვეობის თვალსაზრისით აქვს აქტუალური მნიშვნელობა, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ამ მნიშვნელობას ვეძებთ და ადვილადაც ვაგნებთ. თანამედროვეობას არაფრით არ შორდება დედააზრი და გამიზნულობა გოგოთურის, ჯოყოლას, ზვიადაურის... მოტივებისა. ჰუმანურობის ძლიერ ნაკადად მომდინარე ვაჟას მთელი შემოქმედება ჩვენს თანამედროვეობას შორიდან ერთვის, როგორც შინაარსეულად მისი მოუცილებელი მომენტი. ასეთი სახე აქვს ვაჟასთან ყოველს „ისტორიულსა“ და ძველს, ე. ი. ვაჟას მიერ წარსულის თემაზე დაწერილ თხზულებებში დამკვიდრებულია ცოცხალი ისტორიის გრძნობა. ისტორიას კი აცოცხლებენ ძველი ფაქტები, ლეგენდები, გადმოცემები, რომელთაც განსა-

კუთრებული პატივისცემით ეპყრობა ვაჟა, ხოლო, როგორც ამბობენ, „სიძველისადმი პატივისცემა ჭეშმარიტი განათლების ნიშანია“. ნამდვილად რომ ითქვას, ვაჟა მანცლამაინც არც მისდევს და არც ამოწმებს ფაქტთა თუ სხვადასხვა ეპიზოდთა ისტორიულ ჭეშმარიტებას. ზოგიერთი ჟამთააღმწერლის მსგავსად, ის კმაყოფილდება გადმოცემით, თუკი ამით შუქი ეფინება ჩვენი ხალხის ცხოვრების რომელიმე მხარეს. ამიტომ ვაჟას შემოქმედებაში ისტორია უფრო ეროვნულ ტრადიციათა დახასიათება-ჩვენებას წარმოადგენს, ვიდრე რომელიმე ისტორიული ფაქტის თავისთავად გაშუქებას. ასეთია მისი „მოხუცის ნათქვამი“, „ბახტრიონი“, „ძაღლიკა ხიმიაკური“... და, საზოგადოდ, წარსულის მასალაზე, მის ადათებსა, ჩვეულებებსა და ზნეობრივ ნორმებზე აგებულ ვაჟას თხზულებებში ისტორიას ეროვნულ ტრადიციათა მძაფრი განცდა ენაცვლება. ამნაირად გადმოდის ჩვენს აწმყომი ვაჟას ნაამბობი შორეულ მინდიაზე, ხიმიაკურზე, ზვიადაურზე, გოგოთურზე... ისინი ერთ-ვიან (თუ ქმნიან) ეროვნულ ტრადიციათა ჩვენს მძაფრ განცდას. გაცოცხლებულ წარსულს ისეთი ადგილი უჟავია ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში, რომ ეროვნულ ტრადიციათა ეს მძაფრი განცდაც მისი ფენომენის შინაარსად წარმოგვიდგება.

ვაჟა-ფშაველას ყველა მკითხველმა იმთავითვე შეამჩნია ამ პოეტის თავისებურება და სხვა ხელოვანთაგან მისი გამორჩეულობა. ამას მოწმობს ვაჟას თანამედროვე მოღვაწეთა მოგონებები, ისევე, როგორც ლიტერატურული მიმოხილვები. ეს შთაბეჭდილება სხვადასხვაგვარად გამოითქვა. მკაფიოდ გადმოგვცემს ამას არტურ ლაისტი, როდესაც წერს, რომ „ვაჟა-ფშაველას პოეტური შემოქმედება პირდაპირ გასაოცარი მოვლენააო“. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია მისი გახსენება: „ილიას ჩემთვის უთქვამს, ვაჟა-ფშაველა არის გენიალური ფიგურა და ყველაფრით განირჩევა თანამედროვე პოეტებისაგანო“.

დიდი ხნის წინათ იგრძნეს და აღნიშნეს ვაჟა-ფშაველას არაჩვეულებრივი სიახლოვე ქართველ ხალხთან. მაგალითად, ერთი ავტორი ამ 50 წლის წინათ წერდა, რომ ქართველ მგოსანთა შორის „ყველაზე უფრო... ვაჟა-ფშაველა სწვდა ხალხის „კოლექტიურ სულს“; მეორე ავტორი ამბობდა, რომ ვაჟა-ფშაველა იმიტომაცაა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მწერალი, რომ „მისი ჭკუა ქართულად მსჯელობს, ჰაზროვნებს და საუბრობსო“. ერთი სიტყვით, ადრეც უთქვამთ და შემდგომაც მრავალგზის და მრავალნაირად თქმულა, რომ ვაჟა-ფშაველამ გამოავლინა ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრების უღრმესი ფენა და რომ ის არის უაღრესად ეროვნული პოეტი.

ქართველი ხალხის ინტერესების, მისი მისწრაფებებისა და ეთიკური იდეალების სურათი ვაჟა-ფშაველას მიერ მოცემულია სრულიად უბრალო ხალხის აღწერა-დახასიათების პლანშიც. ეს სურათი დამარწმუნებ-

ლია შინაარსობრივად იმით, რომ დაცულია ყოფითი რეაქციების სი-  
ზუსტე და მასალის განხილვის როგორც ისტორიული, ისე თანამედრო-  
ვეობის ასპექტები. ნაწარმოებთა დამარწმუნებლობის უფრო მაღალი  
ხარისხი მიღწეულია ენობრივი ფაქტორის მონაწილეობით. თუ სხვა  
მწერლების შესახებ ითქმის, რომ ისინი ცდილობდნენ ხალხურ მეტყ-  
ველებასთან დაახლოებას, ვაჟა-ფშაველას მიმართ მოხსნილია ასეთი  
ცდის საკითხი — თვით ხალხური მეტყველებაა ის, ის არის განსახიერე-  
ბა ხალხური მეტყველებითი გენიისა თავისი ყოფითი სახითა და პოეტუ-  
რი შესაძლებლობებით.

მაგრამ ეს, რაც ზემოთ ითქვა, სრულად მაინც არ გამოხატავს ვაჟა-  
ფშაველას შემოქმედების ეროვნულ მნიშვნელობას. ჩვენ მხედველობა-  
ში გვაქვს შემდეგი გარემოება. რასაკვირველია, მრავალი ქართველი  
მწერლის შემოქმედებაშია ნაჩვენები საქართველო, მისი სხვადასხვა  
კუთხე, მისი ბინადარი, მაგრამ სრულიად გარკვეულად უნდა ითქვას,  
რომ არც ერთი მწერლის შემოქმედებაში არ არის მოცემული ვაჟას შე-  
მოქმედებასთან შესადარი სიუხვით რეალურად არსებული კუთხეების,  
სოფლების, მისი ადამიანების, მისი ფლორის და ფაუნის კონკრეტული  
დახასიათება და დასახელება.

ჩვენი მწერლების დიდი უმრავლესობა მისდევდა გავრცელებულ  
ტრადიციას. მათ თხზულებებში მაინცდამაინც არ იყო კონკრეტულად  
ნაჩვენები და დასახელებული ქალაქი თუ სოფელი, სადაც მოთხრობი-  
ლი ამბავი ხდებოდა. მწერლები ამბობდნენ — „ჩე სოფელში“, „ჩე სად-  
გურში“, „იმ სოფელში, რომელსაც თუნდაც წაბლიანს დავარქმევ“ და  
ა. შ. ასე წერდნენ მწერლები უფრო ხშირად. ასეთი გარკვეული მიზე-  
ზებით დაპირობებული ტრადიცია, რასაკვირველია, აწელებდა მასალის  
კონკრეტულობას.

განსხვავებული ვითარებაა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში; მან მარ-  
ტო ამბავი კი არ გაგვაცნო, არამედ ჩვენს ცნობიერებაში დაამკვიდრა  
ჩვენი ქვეყნის გზები, სოფლები, მდინარეები, მისადგომები და ლეგენ-  
დების სარბიელად მიჩნეული ადგილები. ვაჟას შემდეგ შეიძინეს განსა-  
კუთრებული შინაარსი და მომხიბვლელობა შატილმა, გუდანმა, ხახმატ-  
მა, ბლომ, ბისომ, ხოშარამ... ვაჟამ ისარგებლა მხატვრის ძალით და ჩ ვ ე-  
ნ ა დ აქცია ახადის მთა, მათურის თავი, საყოჩისიის ყელი, კოპალას ქვა,  
აფხუშას ხატი, კართანა, ლიქოკის ქალა, ჩაბანოს ტყე, საშავარდნოს  
კლდე, საძელის ღელე... გარდა იმისა, რომ ამ სახელწოდებათა შემოტა-  
ნით (და მათი რაოდენობა 200 დასახელებამდე აღწევს) უფრო მეტი  
კონკრეტულობა შეიძინა მოთხრობილმა ამბავმა, ვაჟამ ჩვენი ქვეყანა  
გაგვაცნო, აქამდე არგაგონილი და არნახული ადგილები წარმოგვიდგი-  
ნა, ე. ი. უფრო ღრმად გადაშალა ჩვენი ქვეყნის გული.

კიდევ უფრო მეტად გაგვაკვირვა ვაჟამ. მისი ნაწერები საცხეა ჩვენი



ქვეყნის მცენარეული სამყაროს დახასიათებით. ვაჟა 130 მცენარეზე მეტს ასახელებს, პოეტურად აღწერს და ამით გვხიბლავს. ვაჟას შემოქმედებაში ფაუნის 150-მდე წარმომადგენელია პოეტურად დანახული. ქართულ ადამიანებთან ერთად ასე მდიდრად არის ვაჟას შემოქმედებაში მოცემული ჩვენი ქვეყნის კონკრეტული შინაარსი და ამიტომ სრულიად საფუძვლიანია ის შთაბეჭდილება, რომელიც ვაჟას შემოქმედებიდან მკითხველმა მიიღო: ვაჟა-ფშაველა არაჩვეულებრივად ახლოსაა თავის ქვეყანასთან — მის მიწა-წყალთან, ფლორასთან, ფაუნასთან და მის ადამიანებთან.

ეს არაჩვეულებრივი სიახლოვე, ფიზიკური და სულიერი მოუცილებლობა თავისი ქვეყნის ტერიტორიასთან, წარსულთან, აწმყოსთან და მის მომავალთან არის ის ნიშანი, რომელიც ვაჟას ფენომენს აგვირგვინებს და ამთლიანებს, თუმცა ამ ფენომენის ცხადსაყოფად კიდევ და კიდევ საჭიროა ძიება განცდათა და იდეათა ვაჟასეული ფორმებისა.

1966 წ.

## ვაჟა-ფშაველა ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ

„დიდება უფალს, რომ კვლავ მომეცა ძალა ღვთიურის აღმაფრენისა, რომ სიმუნჯისა ტვირთს ქვეშ არ მოვკვდი, კვლავ შემიძლიან დაძვრენისა და უხმარ საგძლად საფლავს არ მიმღევს მწარე ნაღველი გულის კბენისა!“ — ასე სთქვა ვაჟამ 1900 წელს, თავისი პოეტური სიმწიფის ვაჟს. ამ დროისათვის მას ყოველგვარი უსაფუძვლო სითამამის გარეშე ჰქონდა შინაგანი უფლება თვითდახასიათებით წარმდგარიყო საზოგადოების წინაშე: ის უკვე იყო ავტორი სახელგანთქმული პოემებისა, მრავალი ლექსისა და მოთხრობისა; 900-იანი წლებისათვის მკითხველები იცნობდნენ ვაჟას ეთნოგრაფიულ ნარკვევებს, მის Pro domo sua-ს და თავშეკავებული პოლემიკის შემცველ ზოგიერთ ლიტერატურულ სტატიას. ასე რომ, არავის შეეძლო თვითგანდიდების ნიშანწყალი დაენახა ვაჟას სიტყვებში: „დიდება უფალს, რაკი შევიძელ კვლავ სამსახური ჩვენის ერისა, დაჩაგრულების გამოსარჩლება, გათახსირება იმის მტერისა!“

ვაჟა-ფშაველას ზემომოყვანილ სტრიქონებში დაუფარავი და შეუნიღბავი სახითაა მოცემული მისი მხატვრული შემოქმედების ლეიტ-მოტივი. სხვაგვარად არც შეეძლო ვაჟას, რადგან გულწრფელობა და უშუალობა იყო ვაჟა-ფშაველას პოეტური არსებობის ფორმა. მის ლექსებში, პოემებსა და მოთხრობებში არაარისრა ნაძალადევი, არაფერი არ ტოვებს შინაგანი რწმენისაგან ოღნავი გადახვევის შთაბეჭდილებას, და, მაშასადამე, მიღწეულია მხატვრული სიმართლის მაქსიმუმში. აქ, ვაჟა-ფშაველას მხატვრულ შემოქმედებაში, მხოლოდ განცდილია გააზრებული და აზრი მხოლოდ მის ნამდვილ განცდას გამოხატავს. ეს ნიშნავს, რომ ვაჟას შემოქმედებაში ურთიერთს ემთხვევა განცდა და აზრი. ამიტომ ვაჟას ხელოვნებაში არაფერია სქემატური, ყველაფერი სავსეა განცდისეული შინაარსით. უფრო სწორად: ვაჟას აზრი მის მძაფრ განცდებთან, მის ვნებებთანაა შედუღებული. ამიტომაცაა, რომ როცა გვინდა გავათვალსაჩინოთ, თუ რას ნიშნავს ნამდვილი პათოსი, როგორია

მისი უმაღლესი მნიშვნელობა, უნდა მივმართოთ, უპირველეს ყოვლისა, ვაჟას პოეზიას: ნათლად მისი პოეზიის მაგალითზე ჩანს პათოსის არსი — ერთიანობა რწმენისა და გრძნობის, აზრისა და განცდის. სადაც ეს ერთიანობა არაა, იქ პათეტიკური სამოსია მხოლოდ, ე. ი. ნამდვილის მაგვირად ყალბ პათოსს ვაწყდებით. და ვაჟას სიტყვებს რომ გავყევით, „როცა უქანასკნელი წამი დაჰკრავს და სამარეში ჩაეშვება ასეთი მწერლის გვამი“, ჩანგი სამღურავს ჩააყოლებს: „ყალბი იყავ და ყალბად მაჟღერებდიო!“

რა ასაზრდოებს, რა კვებავს ვაჟას განცდებს? რა ანიჭებს მათ მოუცილებელი და შეუწინაღებელი განცდების ძალას? რა შინაარსს აჰყავს მისი განცდები ვნებათა დონემდე, ანუ რა და როგორ აზრთა და ვნებათა ერთიანობა ქმნის ვაჟასეულ პათოსს? ამ კითხვებს ვაჟას მხატვრული შემოქმედების ფრონტილმა ანალიზმა უნდა უპასუხოს. ჩვენი ამჟამინდელი მიზანი კი ისაა, რომ გავითვალისწინოთ, თუ რას ფიქრობდა ვაჟა-ფშაველა ლიტერატურისა და ხელოვნების არსზე, მათ დანიშნულება-ფუნქციაზე, როგორ განმარტავდა ის შემოქმედებით პროცესებს და ცალკეულ მხატვრულ ფაქტებს.

ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული მრწამსი 80—90-იან წლებში ყალიბდება; ამავე ხანებში მომწიფდა ლიტერატურულ მოვლენათა ანალიზის მისი უნარი. უკვე ამ პერიოდის დასაწყისშივე სავესებით შეგნებულად აფასებს ვაჟა ხალხური პოეზიის ნიმუშებს და მათი ანალიზი ისეთ დონეზე აჰყავს, რომელიც დღემდე არ არის გადალახული. ეს არის ნამდვილი პროფესიული ანალიზის ნიმუში, რადგან დასაბუთება და მხოლოდ დასაბუთება უძღვის, ახლავს და ამართლებს ავტორის აზრისა თუ შთაბეჭდილების გადმოცემას. ასეთია ეთნოგრაფიულ მასალაზე დაყრდნობილი, მაგრამ აზრობრივად ამგვარ ფარგლებს დიდად გაცილებული მისი წერილები — „ფშაველები“, „ფშაველების ცხოვრებიდამ“. „კოპალა და იახსარი — დევების მებრძოლნი“, „გმირის იდეალი ფშაურ პოეზიის გამოხატულებით“, „ფშაველი დედაკაცის მდგომარეობა და იდეალი ფშაური პოეზიის გამოხატულებით“ და მრავალი სხვა.

ამავე პერიოდში უპრეტენზიო, მაგრამ დამარწმუნებელი ტონით განმარტავს ვაჟა რიგ ენობრივ თუ ლიტერატურულ პრობლემას (მხედველობაში გვაქვს პაექრობა პეტრე მირიანაშვილთან და ალ. ხაჩანაშვილთან). როცა ხელთა გვაქვს ჩვენთვის საინტერესო მასალა, ერთ საყურადღებო და ზოგადი მნიშვნელობის დასკვნამდე მივდივართ: თუკი ვინმე ახალგაზრდა პოეტსა და კრიტიკოსზე შეიძლება ითქვას, რომ 80—90-იან წლებში თავისი თვალსაზრისით, მოვლენებისადმი მიდგომით და შემოქმედებითი იდეალებით 60-იანელი იყო, ეს, პირველ ყოვლისა, ვაჟაზე ითქმის. ვაჟა-ფშაველა მოუცილებელია იმ ლიტერატურული ატმოსფეროსაგან, რომელიც ჩვენს სინამდვილეში ილიას და აკაკის

გამოჩენით შეიქმნა. ვაჟასა და მათ შორის განსხვავებას თვალსაზრისი კი არა, პოეტური ინდივიდუალობა ქმნის, — ასეა ყოველთვის, როცა მსოფლმხედველობა აერთიანებს ნაირნაირი პოეტური ინდივიდუალობით დაჯილდოებულ ხელოვანებს. ამიტომაც ვგრძნობთ, რომ მსოფლმხედველობრივად ვაჟა ილიასა და აკაკის თანამედროვე უფროა, ვიდრე მომდევნო თაობის წარმომადგენელი.

ზემოთქმულს მოწმობს საკითხების ის წრე, რომელშიაც მოქცეულია ვაჟა-ფშაველა, და გზა, რომელსაც იგი ამ საკითხთა გასაშუქებლად ირჩევს.



ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურულ შეხედულებათა გათვალისწინება იმ სიძნელესთანაა დაკავშირებული, რომ მას თავიდანვე არ მიუცია თავისი მოსაზრებებისათვის რამდენადმე მაინც ჩამოყალიბებული სახე.

24 წლის ილია ჭავჭავაძემ პროგრამული მნიშვნელობის „ორიოდე სიტყვა...“ დასტამბა; დაახლოებით ასეთივე მნიშვნელობის იყო აკაკი წერეთლის „რაოდენიმე სიტყვა ჩანგურის შესახებ“, რომელიც მან 25 წლის ასაკში გამოაქვეყნა. ვაჟა-ფშაველა კი უკვე სახელმძღვანელო და სავსებით დასრულებული პოეტი იყო, როცა ლიტერატურის საკითხებისადმი საგანგებოდ მიძღვნილი სტატიების წერას შეუდგა: 35 წლის შესრულდა იგი, როცა „Pro domo sua“ დაწერა, ხოლო ვაჟას ამ ხასიათის სხვა წერილები მისი სიცოცხლის ბოლო ათეულ წლებს მიეკუთვნება.

ადრეული პერიოდის ვაჟას შეხედულებანი უფრო პოეტური სახით — ლექსითი თხზულებების სახით — არის გადმოცემული, რაც, ცხადია, ყოველთვის არ არის თვალსაზრისის ზუსტი გამოხატვისათვის სავსებით შესაფერისი ფორმა. ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა, ერთგვარად აბრკოლებს მსჯელობას, თუ როგორი ევოლუცია განიცადა ვაჟას შეხედულებებმა ჩვენთვის საინტერესო საკითხებზე.

ამასთანავე შემდეგი მომენტიცაა გასათვალისწინებელი: ილიამ და აკაკიმ პაექრობით, შეტევით და თავდასხმით დაიწყეს ლიტერატურული მოღვაწეობა. ამ სიტუაციაში აუცილებელი იყო საკუთარი პოზიციის გათვალისწინება — მისი დახასიათება, უპირატესობის ჩვენება და დამტკიცება. ვაჟა-ფშაველას წინაშე ასეთი მოთხოვნილება არ იდგა. ის უშუალოდ ერთვოდა უკვე არსებულ ლიტერატურულ გარემოს, — ილიასა და აკაკის მხატვრულ პრაქტიკაშიც უკვე განხორციელებულს, უკვე შექმნილს გარემოს. ამიტომ ადრინდელთან შეტევაზე გადასვლით არ დაუწყია ვაჟას ლიტერატურული მოღვაწეობა. მის წინაშე იდგა მოთხოვნა — მიეგნო ახალი პოეტური შესაძლებლობები ისეთის, ე. ი. მას ახლებურად უნდა ეთქვა ის, რაც სხვა სახით და

სსეა სიტყვიერი სამოსით არსებითად უკვე თქვეს ვაჟას წინაპრებმა, ქართული სიტყვის გიგანტებმა — ილიამ და აკაკიმ. ეს კი უმძიმესი ამოცანაა ხელოვანის წინაშე მდგარ ამოცანათა შორის: — ეს არის პოეტური ინდივიდუალობის გამოცდა, გამოცდა ხელოვანის ნიჭის ორიგინალობისა და თავისთავადობის.

როცა ასეთი მიდგომის შესაბამისად ვაფასებთ მწერალს და მასზე მსჯელობა ამ სიბრტყეზე მიმდინარეობს, მაშინ აღარ ვკითხულობთ, თუ რა ახალი საკითხი დააყენა ვაჟა-ფშაველამ, ანდა ახალნაირად გააშუქა თუ არა მან ეს საკითხი. ამ შემთხვევაში გამოსარკვევი და ცხადსაყოფი ისაა, თუ რა საკითხის დასმა და გაშუქება მიეწერება მას — მხოლოდ იმის წყალობით და იმის გამო, რომ თავისებური, ძლიერი, მკაფიო და აქამდე არგაგონილი წარმტაცი სიტყვიერი ფორმითაა იგი მასთან წარმოდგენილი. მაგალითად, როცა ვამბობთ, რომ შოთამ თქვა „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი“, ანდა — „გველსა ზერელით ამოიყვანს ენა ტყბილად მოუბარი“, ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ სახელოვნად სიკვდილის უპირატესობა ნაძრახს სიცოცხლესთან შედარებით შოთამდე უცნობი იყო. ასევე, რასაკვირველია, რუსთაველამდე იცოდნენ, თუ რა ძალა აქვს მოფიქრებულსა და ტყბილ სიტყვას. მაგრამ ჩვენ ამ გაზონათქვამებში მოქცეულ აზრსაც კი რუსთაველს მივაწერთ, რადგან მისებურად თქმული აზრია დასამახსოვრებელი, გაუქარწყლებელი და უკვდავებას მიახლოებულნი. როგორც ჩანს, აზრის რუსთაველისეული გამოხატვა ჩვენს ცნობიერებაში ხშირად თვით აზრსაც რუსთაველისეულად აქცევს. ამიტომაცაა, რომ რუსთაველის განმეორებად მიიჩნევა ვაჟა-ფშაველას სიტყვები — „ვის არ ურჩევნავ სიკვდილი აუგიანად ყოფნასა“, ანდა: „ერთხელ სჯობია სიკვდილი შავს ყოფნას ქვეყანაზედა“. ეს რუსთაველიდან მომდინარე აზრად მიიჩნევა, მიუხედავად იმისა, რომ ასეთ აზრს დასაბამი რუსთაველის გარეშეც მოეძებნება.

ანალოგიური ვითარებაა საკუთრივ ვაჟა-ფშაველას აზრობრივი სამყაროს შეფასებისას. ავიღოთ რამდენიმე ვაჟასეული თქმა: „ქარგი ქარგია მაინცა — ბეჩავე შაიყვარეო!“, „წყალი არ მოშლის წყლობასა, რაც უნდა ბევრი ჰნაყოთა“, „საცა სიმართლე ღაღადებს, იქვეა აზრთა ცდომაცა“ და „ღმერთმა გიშველოს სიკვდილო, სიცოცხლე შევნობს შენითა“. ჩვენი მკითხველის ცნობიერებას ამ თქმებში მოქცეული აზრი შეთვისებული აქვს როგორც ვაჟას აზრი. სინამდვილეში კი ეს, რასაკვირველია, ასე არ არის. მაგრამ სწორედ იმის გამო, რომ ვაჟამ ასე სხარტად და მოხდენილად განასახიერა ეს აღრევე გამოთქმული შეხედულებები, იმის გამო, რომ ჩვენს ცნობიერებაში ვაჟას სიტყვებით შემოიჭრა და დამკვიდრდა ამ თქმათა შინაარსი, თვით აზრსაც ვაჟას მივაწერთ. ეს სავსებით გასაგებია

და ცნება „მემკვიდრეობითობისა“ ხელოვნებაში ამით განსხვავდება მეცნიერებასა და ტექნიკაში გამოყენებული „მემკვიდრეობითობის“ ცნებისაგან. უკანასკნელ შემთხვევაში განვითარების შემდგომი ეტაპი შემდგომია იმიტომ, რომ უკან იტოვებს წინა ეტაპს, ე. ი. მასზე მაღლა დგას. მათი ურთიერთშედარება ყოველთვის შემდგომი ეტაპის უპირატესობას მოწმობს და ადასტურებს. ცნობილია, რომ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ეს სრულიადაც არ არის ასე: ხშირად მისი რაობის ადრინდელი საფეხური დაუძლეველი და მიუწვდომელია შემდგომი დროის მანძილზე. ამაში მდგომარეობს ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშის „უკვდავების“ და ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშთა ე. წ. მ ა რ ა დ ი უ ლ ო ბ ის პრობლემა.

ზემოთქმული განმარტავს და აპირობებს ჩვენს დამოკიდებულებას ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე ვაჟა-ფშაველას შეხედულებათადმი და მათი ორიგინალობის შეფასებას. არ შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ვაჟა-ფშაველას ესა თუ ის აზრი მხოლოდ მას ეკუთვნის, რომ ის მანამდე არავის გამოუთქვამს და რომ ვაჟა სხვას არ იმეორებს. სრულიადაც არა! რასაკვირველია, დიდად საინტერესოა, თუ რა და როგორ შეხედულებათა რკალში ტრიალებს ვაჟა, რა ასაზრდოებს მის მოქალაქეობრივსა და პოეტურ განწყობილებებს. მაგრამ ვ ა ჟ ა თ ვ ი თ ა ა ი ს ე თ ა ფ ი გ უ რ ა , რ ო მ მ ი ს ი დ ა ხ ა ს ი ა თ ე ბ ა თ ა ე ი ს თ ა ვ ა დ ნ ი შ ნ ა ვ ს ა მ ი დ ე უ რ ი , ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ უ ლ - კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი გ ა რ ე მ ო ც ვ ი ს გ ა თ ვ ა ლ ი ს წ ი ნ ე ბ ა ს . გარდა ამისა, ვაჟას ნაწერებში მოცემულ შეხედულებებს ხშირად ო რ ი გ ი ნ ა ლ ო ბ ის დ ა დ ი ა მ ჩ ნ ე ვ ი ა , რ ადგან ისინი ახალ მასალაზე ახალნაირად არიან მომარჯვებულნი და თავისებურადაც გამოხატულნი.

გასაგებია, რომ ამ შესავალი წერილის საგანგებო ამოცანას არ შეიძლება შეადგენდეს იმის ჩვენება, თუ საიდან მომდინარეობს ვაჟას ესა თუ ის შეხედულება და ამ შეხედულებათა ფესვების ძიება-გაშიშვლება. ჩვენი უშუალო მიზანია აღვსუსხოთ ვაჟას ნაწერებში განხილული ძირითადი ლიტერატურულ-კრიტიკული საკითხები და გავაანალიზოთ ვაჟას შეხედულებანი ისე, რომ მაინცდამაინც არ გავამახვილოთ ყურადღება მათი წარმომავლობის საკითხზე.

ვაჟა-ფშაველასათვის უეჭველი იყო, რომ „ყველა პოეტს ქვეყნის საჭიროება აღონებს და აწუხებს“; მისი ამოსავალი იყო დებულება — „ხელოვნება ქვეყნის საჭიროებას თან მისდევს“. ვაჟას მიხედვით ესაა ხელოვნების შინაარსიცა და მიზანიც. ამოცანად მხოლოდ იმის გარკვევა რჩებოდა, თუ კონკრეტულად რაში მდგომარეობდა „ქვეყნის საჭიროება“. ამ საჭიროების მიგნებისა და დანახვის გზაზე მრავალი დაბრკოლება იყო გადასალახი, რაც თავის განხორციელების პირობად ცოდნას, პიროვნულ სიმტკიცესა და ნიჭიერებას გულისხმობდა. რასაკვირ-

ველია, ეს ყველასათვის თანაბრად ადვილი მისაღწევი არ იყო და ამითაა გამოწვეული ახსნის, განმარტებისა და შეფასების აუცილებლობა. ხშირად უკვე არსებული მხატვრული ნაწარმოები მოითხოვდა კომენტარს, რათა მკითხველისათვის ნათელი გამხდარიყო მასში ნაგულისხმევი აზრი. აი, ეს და სხვა ამდაგვარი მომენტები განსაზღვრავდნენ ვაჟა-ფშაველას მსჯელობას იმაზე, თუ რა ევალება მწერალს, პოეტს, ხელოვანს, ანუ რაში მდგომარეობს ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებრივი როლი და მნიშვნელობა.

ვაჟა-ფშაველა როცა „ქვეყნის საჭიროებაზე“ ლაპარაკობდა, მაინც-დამაინც არც მატერიალურ ვითარებას გულისხმობდა და არც ვიწრო პატრიოტული განზრახვით იზღუდებოდა. მის მხატვრულ შემოქმედებაში თითქმის არ ვგვხვდება მითითება მძიმე ეკონომიურ პირობებზე, როგორც სულიერი ამაღლებისათვის გადაულახავ დაბრკოლებაზე, როგორც გონებრივი და ზნეობრივი ენერჯის დამშრეტსა თუ ბორკილზე. ხალხოსნებისაგან ვაჟას ეს მომენტი გამოყოფს და განასხვავებს. მის მხატვრულ შემოქმედებაში არამც თუ საგანგებო, რამდენადმე მნიშვნელოვანი ადგილიც კი არ აქვს დათმობილი მსჯელობას ქვეყნის მატერიალური დონის ამაღლების საკითხებზე. როგორც ჩანს, მას კარგად ჰქონდა გათვალისწინებული მხატვრული ლიტერატურის შესაძლებლობათა ფარგლები და სრულიადაც არ აჭარბებდა მწერლობის როლის შეფასებაში. ლიტერატურას მოეთხოვება (და შეუძლია) ქვეყნის სულიერ „საჭიროებათა“ დაკმაყოფილება; მას შეუძლია ინტელექტუალური და ემოციური სფეროს მომზადება იმისათვის, რომ ადამიანი უპასუხოს ამ საჭიროებას. ვაჟა-ფშაველა მრავალგზის იმეორებს, რომ ამ უზარმაზარი ამოცანის განხორციელება არის მწერლების საპატიო მოვალეობა. უპასუხო ქვეყნის საჭიროებას, — ეს ნიშნავს გაითვალისწინო ქვეყნის განვითარება, პერსპექტივა. „ქვეყნის საჭიროება“, — თარგმნილი ხელოვანის ენაზე და გაგებული მხატვრული ლიტერატურის რეალურ შესაძლებლობათა თვალთახედვით, — ეს არის ქვეყნის მომავლის შინაარსი; ეს არის ფიქრი აწმყოდან მიმდინარე მომავალზე და ამ აზრით აწმყოზე ნამდვილი ამაღლება. ხელოვნება, რომელიც აუცილებლობით გულისხმობს ოცნებას, სულ იმის ქადაგება და მოწოდებაა, რომ ადამიანი არ აღმოჩნდეს გარემოს მონა, მოერიოს მას და ამაღლდეს მასზე. ხელოვნებაში ამის ჩვენება, — უკვე არის ხორცშესხმული იდეალის ჩვენება. აქ ვხვდებით ჩვენ ვაჟას ბაკურსა და ალუდას, ჭოყოლასა და მინდიას, გიგლიას, ქიჩირს და მრავალსა და მრავალ მხატვრულ სახეს. ესაა ხელოვნებისა და ლიტერატურის მთავარი აზრი და დანიშნულება. სხვა ყველაფერი, — რამდენადმე მაინც ღირებული და მოსაწონი პოეტური განზრახვა, — მხოლოდ მასში შემავალი მომენტებია და ნაირნაირად ემსახურება ამ ძირითადი დანიშნულების განხორციელებას, — აწმყოში მო-

ცემული, მაგრამ მომავლის მაუწყებელი ტენდენციების კონკრეტული წარმოსახვისა თუ განსახიერების ამოცანას.

„რა მოგველის?“ აი კითხვა, რომელიც ამა თუ იმ სახით, — ფარულად თუ აშკარად, ყოველთვის დგას ნამდვილი ხელოვანის წინაშე. „რა მოგველის თათქარიძეთა გამრავლების შემთხვევაში?“, „რა მოგველის შინაური შეუთანხმებლობის პირობებში?“, „რა მოგველის ურთიერთისაგან პიროვნულისა და საზოგადოებრივის გათიშვისას?“, „რა მოგველის? რა მოგველის? რა მოგველის?“ — დასაბამიდანვე ისმის ჩვენს მწერლობაში და ასევე უწყვეტლივ ისმის ეს კითხვა ყველა ხალხის ლიტერატურაში. ხელოვანი ამ კითხვაზე საპასუხოდაა მოწოდებული და პასუხის ძიებისას ზოგს გაუვალი სევდა მოერევა, ზოგი ზერელე ოპტიმიზმის იოლ გზას ირჩევს, ზოგი კი მთელ პოეტურ ენერგიას ამ კითხვის დინჯსა და ყოველმხრივ ანალიზს ანდომებს.

ვაჟა-ფშაველა იმ მწერალთა ჯგუფს ეკუთვნის, რომელთაც სიღრმეთა მწვდომი და აუჩქარებელი ანალიზის უნარი აქვთ. ეს იმის პირობადაც გამოდის, რომ მის შეხედულებებში ვერც ზიგზაგებრივ სვლას ვამჩნევთ და მით უმეტეს ვერ ვადასტურებთ ერთი პოზიციის მეორეთი შეცვლის ნიშნებს. ჩვენი მწერალი ერთ მთლიან, შეიძლება ითქვას, განუხრელ თვალსაზრისს ადგია ხელოვნებისა და ლიტერატურის დანიშნულების საკითხში: ხელოვნება მოწოდებულია უპასუხოს ქვეყნის საჭიროებას და ხელოვანს ასეთი პასუხის იმედიც უნდა ჰქონდეს. სადაც ეს იმედი არ არსებობს, იქ თვით ხელოვნებაც არ არსებობს. უმძიმესი ტვირთია და უმაღლესი ამოცანა გამოხატო საჭიროება ქვეყნისა, მაგრამ ნამდვილი ხელოვანი, როცა ამ ამოცანის პირისპირ დგას, თავს არ გრძნობს უმწეოდ: „უიმედობა მომავალზე ეს ჩვენი ეგრედწოდებული ინტელიგენციის ერთგვარი ოცნების ცულლუტობაა“ — წერს ვაჟა. აქედან: ქვეშარიტი ხელოვნება ოპტიმისტურია თავისი შინაგანი არსით. უიმედობა „უსაქმურთა და უკეთურთა საქმეაო“ — ამბობს ვაჟა.

ის ოპტიმიზმი, ვაჟა-ფშაველა რომ გულისხმობს, სინამდვილის ანალიზს ეყრდნობა, სინამდვილის, რომელიც ხშირად მწარეა და დასაგმობი. „ქვეყნის ავ-კარგის გაცნობას თურმე თან ცრემლი ჰხლებოდა“ — გვეუბნება ვაჟა და ამით გვიჩვენებს, რომ სევდის გარეშე ყოფნა, სევდის განუტღელობა ქარაფშუტობაა და ცერცეტა ოპტიმიზმი: „ლხინიც ხო არ მელხინება, ზოგჯერ თუ არა „ვისტირიაო“ — წერს ვაჟა, ე. ი. ამტკიცებს, რომ იმედს მაშინ აქვს დამარწმუნებელი ღირებულება, როდესაც მოძებნილია მძიმე დაბრკოლებათა გადასალახავი გზა.

ნამდვილად ფასეული ოპტიმიზმის საყრდენს ვაჟა პიროვნულ გამძლეობაში ხედავს. ასეთი გამძლეობის მაგალითს იძლევა იგი, როცა წერს: „ღმერთო, ნუ დამცემ იქამდე, ბოროტს შავეკრა ზავითა“, ან კი-



დევ: „რაც უნდა ჰქირი მომკერძო, ბილწთ არ შავეკერი ზავითა; მცნებას ვერ შემაცვლინებ მოზღვავებულის ავითა!“

პიროვნული გამძლეობა ბრძოლის უნარს გულისხმობს და ვაჟას შემოქმედებაში გაისმის მოწოდება ბრძოლისათვის მზადყოფნისაკენ: „არ გვეშველება, თუ ერთს დროს სისხლად არ იქეც, მელანო!“. ბრძოლას მომავალი საჭიროებს და მისთვის წარმოებს; წარსულის გახსენება აწმყოსა და მომავლის გაუკეთესებას ემსახურება. კითხვითს ფორმაში აქვს ეს აზრი გამოხატული ვაჟა-ფშაველას: „როს მოპყოლია სიცოცხლე მკედარის მშობელის გლოვასა?“ — ამბობს ის და ამ შესანიშნავი პოეტური სტრიქონით ხელახლა გვიჩვენებს იმ ნათელი და მკაფიო მოწოდების მნიშვნელობას, რომელიც ჩვენში 60-იანი წლების ილია ჭავჭავაძისაგან მომდინარეობდა („მოვიკლათ წარსულ დროებზე დარდი“ და სხვ.).

ყველაფერი ეს მოწმობს, თუ რამდენად დიდი სოციალური დატვირთვა აქვს ვაჟას შეხედულებას ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე. მაგრამ უფრო კონკრეტულად გამოძღვანდა მისი თვალსაზრისი მამინ, როცა საგანგებოდ შეეხო იგი მხატვრული კრიტიკის თემას, ენისა და, კერძოდ, მწერლის ენის პრობლემას და გვამცნო თავისი მიმართება სხვადასხვა მწერლის შემოქმედებისადმი.

ვაჟა-ფშაველამ სრულიად ნათლად განსაზღვრა კრიტიკოსის მთავარი დანიშნულება. ლიტერატურული კრიტიკის ერთი ამოცანა ისაა, რომ ფეხზე დააყენოს გზამკედარი მწერალი. მან უნდა ნათელყოს, „თუ რა მოვლენანი გაუხდია მას (მწერალს) მწერლობის საგნად და რა ღირებულებისაა ეს მოვლენანი... რამდენად ესმის საჭირობოროტო კითხვები ამ ცხოვრებისა და რამდენად ძლიერად იგრძნო მათი მავნებლობა, თუ სარგებლობა“.

კრიტიკოსმაო, — არაერთგზის ამბობს ვაჟა-ფშაველა, — უნდა შეძლოს განსხვავება ხალხური შემოქმედების ნიმუშისა და ინდივიდუალური შემოქმედების ნაყოფისა. ეს მოთხოვნა მკაფიოდ აქვს დასმული ვაჟას „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ ალ. ხახანაშვილის საპასუხოდ დაწერილ სტატიაში. სხვა შემთხვევაში იგი ამბობს, რომ კრიტიკოსს ინტუიცია უნდა გააჩნდეს, ის „სუნთ უნდა მიხვდეს“ და წვდეს ნაწარმოების მხატვრულ სიღრმეს და ფაქიზ მიმდინარეობას.

ვაჟა-ფშაველამ გახაზა სალიტერატურო კრიტიკის გზის გამკვლევი მნიშვნელობა. კრიტიკის უპირველესი მოვალეობაა მკითხველთა ორიენტირება ურთულეს ლიტერატურულ მოვლენათა წყებაში. მათი თვალსაზრისის ჩამოყალიბება, შეფასების უნარის გამოუმუშავება და მათი ესთეტიკური გემოვნების დახვეწა. ეს საპატიო, საქვეყნო და გადაუდებელი ამოცანაა. ვაჟა ისეთნაირად გადმოგვცემს, ავითარებს და ასაბუთებს ამ აზრს, რომ უეჭველია მისი სადღეისო მნიშვნელობა: „ახალგაზრდა

ნიჭს, რომელსაც ჯერ გზა ვერ გაუქვლევია, ბნელში ხელებს აფათურებს, ტირილზე ტირის, სიცილზე იციინის, ხოლო არ იცის, ვერ ჰხედავს ტირილი მგლისაა, თუ ცხვრისა, სიცილი კეთილ ადამიანებისაა, თუ ავაზაკთა, ხშირად მისდევს მოდას, დროების გემოვნებას, ჰალატობს თავის ნიჭს, იმ ფესვებს, რომლებზედაც აღმოცენდა მისი ნიჭი და შემოქმედება.

ამ შემთხვევაში მას დახმარება კრიტიკამ უნდა გაუწიოს, დააყენოს შესაფერის გზაზე“.

როგორც მოსალოდნელი იყო, ვაჟასთვის სრულიად მიუღებელია წინასწარ გამომუშავებული აზრით მისვლა შემოქმედებითს თხზულებასთან. ნაწარმოების განმხილველს მოეთხოვება ისტორიზმის პრინციპის დაცვა. კრიტიკოსმა ნაწარმოებს უნდა „უფრო ისტორიულის თვალთუქიროს“ — საზოგადოდ ამბობს ვაჟა-ფშაველა და ამ პრინციპს მისდევს, როცა წერს შესანიშნავ მიმოხილვას — „ძველი და ახალი ფშაველების პოეზია“. შედარებით კერძო საკითხთან დაკავშირებით ვაჟა-ფშაველა პ. მირიანაშვილს მიუთითებს განსაკუთრებული სიფრთხილისა და მსჯელობის საფუძვლიანობის აუცილებლობაზე. პ. მირიანაშვილი „ისე სჯის ნიშანში ამოღებულს საგანზე, თითქოს საფუძვლიანად, მეცნიერულად ჰქონდეს შესწავლილი“ საკითხიო — წერდა ვაჟა ჯერ კიდევ 1888 წელს, როცა ის მხოლოდ 27 წლის ჰაბუჯი იყო.

ვაჟა-ფშაველას არაერთხელ უქისრია უპრეტენზიო განმხილველის, ლიტერატურის კრიტიკოსის მოვალეობა. მას მიაჩნდა, რომ ადვილად მწერლის არც ხობტა შეიძლება და არც გაკიცხვა. იპ. ვართაგავას პირდაპირ შენიშნა ვაჟამ, რომ ერთი ლექსით ან მოთხრობით არ შეიძლება მიეცეთ კვალიფიკაცია ქვეყნისათვის მწერლის მნიშვნელობას. ამ კითხვაზე პასუხი უნდა მოგვეცეს „მთელმა პოეტის ცხოვრებამ, მის მოღვაწეობამ, მთელმა იმის ნაწერებმა“.

კრიტიკოსმა უნდა შეძლოს იმის ჩვენება, თუ რა აპირობებს მწერლის მიერ ამა თუ იმ თემის შერჩევას, მან უნდა გაარკვიოს, თუ რისი „ბრალია, რომ ზოგი პოეტი საგმირო მოვლენათ დაჰმღერის, მეორე — ბუნებას, მესამეს თავის საგნად მდაბიო ხალხის ცხოვრება გაუხდია და სხვა“.

ვაჟა ქეშმარიტი ხელოვნების განხილვისას სრულიად გარკვეულად მიუთითებს ფორმალისტური თვალთახედვის უნიადაგობაზე. მაღალ ხელოვნებაში ფორმა შინაარსს მისდევს, შინაარსი იწვევს ფორმას და არა პირუკუ. „წინდაწინვე განსაზღვრა ფორმის ნამდვილი პოეტისათვის ყოველად შეუძლებელია, ფორმა უნდა მოჰყვეს თვით ნაგრძნობს და ნააზრევს. ნამდვილად ნაგრძნობ საგანს და ნაწარმოებს თან მოჰყვება ფორმა. როცა კი მწერალი კალამს ხელს მოჰკიდებს და ფორმის წინასწარ პლანის შედგენას, ძალდატანებას თვით შეუდგება, ნაწარმოების

სისუსტის მომასწავებელიაო" — კვითხულობთ 1910 წელს დაწერილ ვაჟას წერილში — „ნიჭიერი მწერალი“. სადაც ფორმაა მთავარი, იქ სუსტია თხზულება, ის არაფერს გვმატებს ჩვენ -- სრულიად გარკვეულად ამბობდა ვაჟა. ვაჟა-ფშაველასათვის საერთოდ უცხო იყო ლამაზ-ლამაზი სიტყვების გამოდევნება. მას არაერთხელ უარუყვია ნაწარმოების ვითომდა გამშვენიერების ცდა საგანგებოდ მოპოვებული სიტყვებითა და გამოთქმებით. ხელოვნების უშუალობა, რაც ვაჟას შემოქმედებითი ბუნების არსებითი ნიშანია, ვერ ეგუებოდა ე. წ. პოეტური სამკაულების ძიებას. ასეთ სამკაულებს თავისდათავადი, დამოუკიდებელი ფასი და ღირებულება არ გააჩნიათ. ისინი „სამკაულებია“, ე. ი. მათი დანიშნულებაა მოემსახურონ ნაწარმოების ამა თუ იმ მხარეს, ანუ შეასრულონ ის ფუნქცია, რომელიც აქვს ყოველ ს ა შ უ ა ლ ე ბ ა ს. მაშასადამე, პოეტური სამკაულების შემოტანის ყოველი ცდა ტექნიკის — ამ შემთხვევაში პოეტური ტექნიკის — გახაზვანა. ვაჟას მხატვრული შემოქმედებისათვის მიუღებელი იყო ეს ფუნქციონალიზმი; იგივე ცხადად ჩანს ფორმისა და შინაარსის თაობაზე მისი ზემომოყვანილი მსჯელობიდან. ამავე აზრს პოეტურად გამოხატავდა ვაჟა 1891 წელს, როცა მწერალთა გასაგონად ამბობდა „არა მოგვცა-რა ლამაზის სიტყვებით ამაყობამა“.

ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული თვალსაზრისი რეალობის გრძნობას ეფუძნება. მართალია, ის მრავალჯერ აღნიშნავს, რომ ოცნება შემოქმედების ფაქტორია, მაგრამ იგი ლაპარაკობს ჭანსად ოცნებაზე და იქვე აზუსტებს, რასაც ასეთ ოცნებაში გულისხმობს: „სალი ფანტაზია ისეთს არაფერს შექმნის, სინამდვილეს არ ეთანხმებოდეს, არ შეეფერებოდეს“.

ვაჟა უფრო შორსაც მიდის. ვართაგავას საპასუხოდ დაწერილ სტატიაში რეალობიდან დაცილების საწინააღმდეგოდ იგი იმასაც კი ამბობს, რომ მომავლის დახატვას მხოლოდ მაშინ აქვს ფასი, როცა ის არსებული სინამდვილიდან მომდინარეობს, თორემ „მაინც და მაინც წინ სირბილი და მომავალი ჩვენის ცხოვრების სურათის დახატვა არ არის საჭირო; ამისთანა შრომის შესრულება არავის გვირგვინს გენიოსობისას არ დაადგამს“.

ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული შეხედულებანი, მისი კრიტიკული ალლო, სიღრმე და ანალიზის უნარი განსაკუთრებით გამოემჟღავნა იმ სტატიებში, რომლებიც ხალხური პოეზიის ნიმუშთა განხილვას მიეძღვნა. არაჩვეულებრივი სიყვარულით და გულმოდგინე პატიოსნებით მოგვითხრობს ვაჟა ხალხურ გადმოცემებსა და სახალხო მოქმედებზე. მისი „ძველი და ახალი ფშაველების პოეზია“, „გმირის იდეალი ფშაურის პოეზიის გამოხატულებით“, „ფშაველების ამაოდ-მორწმუნეობანი“, „ფშაველი დედაკაცის მდგომარეობა და იდეალი ფშაურის პოეზიის გამოხა-

ტულებით“ და ის ფოლკლორისტული შენიშვნები, რომლებიც ჩანართის სახითაა მოცემული მის სტატიებში, გვიჩვენებს, რომ მრავალი საკითხი ჩვენს სინამდვილეში პირველად ვაჟამ დასვა, ანდა მათი ახალი კუთხით გაშუქება შეძლო. ამ რიგის საკითხთაგან აქ მხოლოდ ზოგიერთს შევეხებით.

ვაჟა-ფშაველამ სრულიად გარკვეულად აღნიშნა, რომ „ფშაურს პოეზიაში შეერთებულია უკიდურესი იდეალიზმი უკიდურეს რეალიზმთან“. შემდგომ გადმოცემული მაგალითებიდან ჩანს, თუ ვაჟას ამ თქმაში რა აზრია გატარებული: ხალხურ პოეზიაში ერთმანეთთანაა შერწყმული იდეალი და ცხოვრებისეული სინამდვილე, ხალხური პოეზია რეალისტური თვალსაზრისით აფასებს იდეალს და რომ ხალხურ შემოქმედებას თუ თვალი ზეცისკენ აქვს მიპყრობილი, ეს მიწისაგან მოწყვეტას კი არ ნიშნავს, არამედ მისწრაფებას, რომ ზეცა ადამიანთა სამყოფელთაგან დაახლოვოს.

ძველი და ახალი პოეზიის შედარებისას ვაჟა-ფშაველას ყურადღება მიუქცევია ერთ მეტად მნიშვნელოვან გარემოებაზე. ეს არის განსხვავება მათს მოტივებში. ახალ პოეზიაში ჭარბობს თემა მატერიალურადოვლათისა, სიღარიბისა და სიმდიდრისა; ახალ პოეზიაში „უმთავრესი ძალა ერის გონებისა მიმართულია ცხოვრების ეკონომიურს მხარეზე“. ძველს პოეზიაში კი „ეკონომიური წუხილი, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, არ ისმისო“ — ამბობს ვაჟა. „საზოგადოდ, ძველს ლექსებში ერთადერთი წადილი, ღაღადისი ისმის: ვაჟკაცობა, მამაცობა, გულადობა“.

ხალხური პოეზიის ცოდნა საფუძველს აძლევს ვაჟას თქვას, რომ მისი მთავარი პრინციპი ზნეობრივი შინაარსისაა და ხალხური პოეზიის ამ პრინციპის მნიშვნელობას, მის ამაღლებულ ხასიათს არაერთხელ გვიჩვენებს — ბრძოლის პროცესი იქნება ეს, ტრფიალი თუ ადამიანთა ურთიერთობის სხვა შემთხვევა.

ვაჟა-ფშაველას საგანგებოდ არ უმსჯელია პოეტიკის საკითხებზე. ამ მხრივ მას არც განუხილავს მხატვრული ნაწარმოებები, მაგრამ ზოგი ისეთი შენიშვნა და მოსაზრება გამოთქვა, რომლებიც რამდენადმე მაინც ფენენ შუქს მის ზოგად ლიტერატურათმცოდნეობით ინტერესსა და თვალსაზრისს. ვაჟა-ფშაველას ინტერესის სიღრმის მაჩვენებელია მისი დაკვირვება: „ჩვენს ხალხს არ უყვარს, საზოგადოდ რომ ვთქვათ, ლექსად ზღაპრები და ვერც იპოვნით ქართულს ეროვნულს ზღაპარს გალექსილს“. ვაჟას ამ დაკვირვებას ჯერ კიდევ არ უპოვნია სათანადო ახსნა-შეფასება, თუმცა სრულიად უეჭველია მისი თეორიული და კონკრეტულ-ისტორიული მნიშვნელობა.

ზემოთ უკვე იყო აღნიშნული, რომ ვაჟა-ფშაველა ისტორიზმის პრინციპს მიიჩნევდა ყოველგვარი ლიტერატურული კვლევა-ძიების საფუძველად. მართალია, მის კრიტიკულ წერილებსა და გამოთქმებში

მინცდამინც არ არის ასახული კონკრეტული პოლიტიკური სიტუაცია. პოლიტიკური ყოფა, მაგრამ იგი არასოდეს არ სცილდება საერთო სოციალურ-ეკონომიკურ ნიადაგს და მხედველობიდან არ უშვებს მის გადა-მწყვეტ მნიშვნელობას მხატვრული ნაწარმოების გასაგებად. ამის ნიმუ-შია ვაჟას ყველა ზემოდასახელებული სტატია. გარდა ამისა, არის ჩვენ-თვის არსებითი ინტერესის შემცველი საკითხები, რომელთაც ვაჟა-ფშა-ველა საგანგებოდ შეეხო. ასეთ საკითხთა რიგს განეკუთვნება ტიპისა და ტენდენციურობის საკითხები.

ტიპის რაობაზე მსჯელობას ვაჟა-ფშაველა იმის აღნიშვნით იწ-ყებს, თუ რა განსხვავება არსებობს მხატვრულსა და არამხატვრულს სიტყვას შორის. ასეთ განსხვავებას ის ე მო ც ი უ რ ო ბ ი ს მომენ-ტში ხედავს. პუბლიცისტური თქმა ისე „ვერ აღელვებს კაცის გულს და გრძნობას“, როგორც პოეტურ-ბელეტრისტული. „პოეტი სურა-თებით გვესაუბრება, ტიპებსა ჰქმნის, ხშირად იდეალურს, მისა-ბაძავს, ისეთს ტიპებს, რომლის მსგავსნიც უნდა რომ იყვნენ პოეტის ცხოვრებაში, რათა შეეახონ მისგან თვალში ამოღებული ნაკლი“. „პოეტის ერთი უმთავრესი მოვალეობათაგანია ტიპების ხატვა, ისე-თის ტიპებისა, რომელნიც უვარგისნია და მეორე, რომელნიც საჭი-როა ცხოვრების გასაუკეთესებლად“. ტიპები ცხოვრებას, მ.ს. მოე-ლენებს გამოხატავენ და ხაზგასასმელია ისიც, რომ „საზოგადოება-ზე ნაყოფიერი ზემოქმედება აქვს პოეტისაგან შექმნილს ტიპებს“. „რანი ვართ, რას ველტვით, რა ძალი და ღონე გვაქვს გულისა და ტვინისა... საჭიროა ვიცოდეთ, — უნდა აწონილი, შეგნებული გვეონ-დეს, საით, რაზე მივაპყრათ ჩვენი ძალ-ღონე. ამ შემთხვევაში ხე-ლოვნება უნდა მოგვეშველოს“. მწერლობის „დიდი ნაკლად“ ვაჟას ის მიაჩნია, როცა ახალგაზრდობას „საკუთარ იდეალად საყოლი ტიპი არა აქვს მწერლობისაგან მიცემული“.

ვაჟას ამ მსჯელობიდანვე ჩანს, თუ როგორი იქნება მისი შეხე-დულება ტენდენციურობის საკითხზე. ის არატენდენციური ლიტერ-ატურის არსებობის შესაძლებლობასაც კი კატეგორიულად უარ-ყოფს: „ყოველი პოეტური ნაწარმოები, ასე თუ ისე, ტენდენციუ-რიოა“ — ამბობს ვაჟა. ტენდენცია ყოველი მწერლისა თანაბარი სიცხადით არაა მოცემული და „ამიტომ ადვილად ერთი ეჩვენება გა-მოუცდელს მკითხველს ტენდენციად და მეორე კი არა...“ ვაჟას თვალსაზრისით, სავსებით ბუნებრივია, რომ ხელოვნება და ლიტერა-ტურა ტენდენციური ყოფილა, არის და იქნება. და „დიად, პოეზიი-სათვის სათაკილო არ არის ერის საჭიროებას ემსახუროს და ამისა-თვის შექმნას ტიპები რეალური თუ იდეალურიო“, — ასკენის ვაჟა-ფშაველა.

ყოველი მწერლისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, თუ როგორ გა-

გება და განიმარტება საზოგადოდ ენისა და კერძოდ მხატვრული მეტყველების ძირეული საკითხები. რასაკვირველია, შეუწელებელი ყურადღებით ეკიდებოდა მათ ვაჟა-ფშაველაც. მაგრამ თავისი პოეტური თავისებურების გამო ამ საკითხებზე მსჯელობა მას პოლემიკურ პლანში მოუხდა. ეს პოლემიკა დაიწყო პეტრე მირიანაშვილის საპასუხოდ გამოქვეყნებული წერილიდან და გრძელდებოდა უწყვეტ-ლივ ვაჟას მთელი ცხოვრების მანძილზე.

როგორც მოსალოდნელი იყო, პოლემიკური ხასიათის წერილები-სა და ლექსების შინაარსში არ შეიძლებოდა მოქცეულიყო ყველა თავისთავად საინტერესო ენობრივი საკითხი: ეს იქნებოდა გადახვევა საპოლემიკოდ აღებული თემიდან. მაგრამ, რამდენადაც კი შესაძლებელია, ვაჟა-ფშაველა ამ შემთხვევაშიც გამოთქვამს თავის შეხედულებას გარკვეულ ენობრივ გარემოსა და მოვლენათა შესახებ.

თითქმის 70 წელი გავიდა, მაგრამ ახლაც ძალიან მნიშვნელოვნად ეღერს მისი სტრიქონები: „რა ტკბილი არის, ვინც იცის თავის მშობელი ენაო, სხვამ რამ-ღა უნდა დაატკბოს ქართული კაცის სმენაო... დედინაცვალმა დედობა ტყუილად დაიჩემაო“.

ვაჟა-ფშაველას ჰქონდა შემთხვევა აღენიშნა, რომ ენის განვითარება მისი ბუნების ცვლას არ ნიშნავს. „თუ ეს მოხდა, მაშინ ენაც კვდება. წინ წასვლა ენისა და წარმატება მხოლოდ იმის მომასწავებელია, რომ ენა მდიდრდება ახლის სიტყვებით, რომელიც საჭიროა ახალთა ცნებითა გამოსახატავად“. მდიდარ ენად ვაჟას ის მიაჩნია, რომელსაც ერთი ცნების გადმოსაცემად რამდენიმე სიტყვა მოეპოვება; ამ თვალსაზრისით მსჯელობს იგი ქართული ენისათვის სინონიმების მნიშვნელობაზე, როდესაც არჩევს სიტყვებს: ძ უ ნ წ ი, პ უ რ შ ა ვ ი, ხ ა რ ბ ი, გ ა უ ქ შ ე რ ე ლ ი, და ასკვნის: „თავმოსაწონიც არის, რომ ერთის ცნების გამომხატველად სამი და ოთხი სიტყვა მოგვეპოვებაო“.

მწერლისათვის მშობლიური ენა მისი პოეტური აზროვნების თავისებურებათა დამაპირობებელია და სტიმული. ამას პირდაპირ ამბობს ვაჟა: „დედა ენა, მისი სიტყვების აკინძვა, მისი მიმოხვრა ერთნაირი ამამოძრავებელი ძალაა და ზეშთაბერვა, პოეტის აღმაფრთოვანებელი მუსიკა, მისთვის ძალ-ღონის მიმცემი თვით წერის დროს, მეორე მუზაა“.

ენის ცოდნა რომ აუცილებელია მწერლისათვის, ამის თქმა ერთხელაც ზედმეტია, ოღონდ გასათვალისწინებელია, თუ რას ნიშნავს ენის ნამდვილი ცოდნა. ვაჟა საგანგებოდ განმარტავს: „არა კმარა მხოლოდ სიტყვები ვიცოდეთ, თუნდ მთელი ქართული ლექსიკონი, უნდა გვესმოდეს, თუ როგორ შევეუთანხმეთ ეს სიტყვები ერთი მეორეს და წინადადება როგორ ავაშენოთ. ამისათვის საჭიროა

ენის სულისა და გულის შეგნება; ამ შეგნებისათვის კი საჭიროა ის ღირსება და მადლი, რომ თვით მწერალს უტყემდეს ქართულად გული და მაჯა... უსათუოდ საუკეთესო მგოსანი საუკეთესო ენის მცოდნე-დაც უნდა მივიღოთ... მისთვის, რომ ერი უპირველეს ყოვლისა დე-დაა ენისა, ხოლო საუკეთესო მგოსანი, როგორც თვით ენა, ღვიძლი შვილია მისივე და არაინაც არ არის თავის მშობელთან ისე დაახ-ლოვებული, როგორც ის, ვისაც შეუთვისებია მშობლის სისხლი და ხორცი“.

ვაჟასათვის ენის ცოდნა აუცილებლობით გულისხმობს გამახვი-ლებულ „სიტყვის გრძობას“. ეს ჯერ კიდევ იმ პასუხიდან ჩანს, რომელიც მან პ. მირიანაშვილს გასცა. ამ გრძობის მნიშვნელობას გა-ხაზავს ვაჟა, როცა, მაგალითად, წერს, რომ ფშავში „იხმარება ისეთი ფორმებიც, რომელიც განსაკუთრებულს თვისებას აძლევენ ქართულ ენას. სახელობითი ბრუნვა მრავლობითის რიცხვისა: მთანი იხმარება შემოკლებულად „მთან“, ქალნი — „ქალნ“.

ნამდვილ მწერალს ვაჟა-ფშაველა თავისი ერის სულისა და გულის გამომხატველად თვლიდა. ასე აფასებდა ის სერვანტესს, შექსპირსა და გოეთეს, ტოლსტოის, პუშკინსა და ტურგენევის... ის უფრო შორ-საც წავიდა და, როცა ტრაგიკულმა თავდასხმამ ილია ჭავჭავაძის დამ-სახურების საბოლოო შეფასება მოითხოვა, ვაჟამ ამ დიდი მწერლის სახელი მთელი ერის სინონიმად მიიჩნია. „სოფელი ვინ და ერთი კაციო“ — გაიმეორა მან ხალხური თქმა. ვაჟამ ამით გვიჩვენა, რომ ილია მთელი ჩვენი სამშობლოს მნიშვნელობას იტევდა. ქვეყნის სა-კეთილდღეო მოღვაწეობა, სამშობლოს სადიდებელი სიტყვა უკვდავ-ყოფს მწერალს — აი ის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც აფა-სებს იგი ყველას — რაფიელ ერისთავი იქნება ეს, აკაკი წერეთელი, ლევ ტოლსტოი თუ სხვა. თავის ერს და მთელ კაცობრიობას სიკე-თე შეიძლება მან მოუტანოს, ვისაც ადამიანებისადმი სიყვარული ამოძრავებს. ტოლსტოი დიდებულია, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ „მან სიყვარული ჰაერად შექმნა“.

ვაჟა-ფშაველა მთელი თავისი მხატვრული შემოქმედებითა და მოქალაქეობრივი მრწამსით სიყვარულის ატმოსფეროს ქმნიდა; ის სულ იმას ცდილობდა, რომ მკითხველთათვის გაეისივრებინა ადამიანთა მოვალეობა და განემტკიცებინა ადამიანური ღირსების გრძობა. ზნეობრივი ერთეულებია ვაჟას ალუდაც, ჯოყოლაც, ალა-ზაც, მინდიაც, გოგოთურიც და საზოგადოდ ყველა მისი ასე თუ ისე საგულისხმო პერსონაჟი. გოგოთურის ზნეობრივი სიმაღლე თრგუ-ნავს აფშინას ავკაცობას; ზნეობრივი ფაქტორი ძლევს წიწოლას სულმოკლეობას; ჯოყოლას შეუბღალავი რწმენა და საკუთარი ღირ-სების გრძობა უკვდავყოფს მას ჩვენს მესხიერებაში. აფშინას, წი-

წოლას და ნაწილობრივ თვით ალაზას მაგალითზე გვიჩვენა ვაჟამ სინიღისის ტრაგედია. შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ ეს არის ვაჟას ერთი ძირითადი პრობლემა. და ჩვენ ვხედავთ, რომ ვაჟას ადამიანები თავიანთი რწმენით და ცხოვრებისეული იდეებით ამიღლდნენ საკუთარი არსებობის ფაქტზე. ეს თავისდათავად ნიშნავს მათ მიჩნევას ზნეობრივ არსებებად. მათ, როგორც მორალურ ერთეულებს, უკვე შეუძლიათ თავაწეული სიარული. და საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ მორალიზებისაგან სავსებით გათავისუფლებული ვაჟა-ხელოვანი სავსეა ზნეობრივი სწრაფვით და ამით იგი უპირისპირდება დეკადენტებს, რომლებიც კიდევ ამაყობდნენ მორალის უარყოფით.

არც ერთი ვაჟასეული, მის გულთან მიახლოებული პერსონაჟი არ არის სასტიკი, უსამართლო სიმკაცრე უცხოა მათთვის. სადაც ამის საწინააღმდეგო შემთხვევებია, იქ ადამიანი აღარ არის, — იქ მხეცი ბუდობს. მაგრამ მათაც თვინიერად ექცევა ვაჟა; აქაც ჰუმანურობის გამოჩენაა ვაჟას მოთხოვნა. პატრიოტული, საზოგადო სიკეთის თვალსაზრისით გაშუქებული და ძალმომატებული ჰუმანურობაა განმსაზღვრელი ვაჟას იმ სიტყვებისა, რომლებიც მან ილიას მკვლელობასთან დაკავშირებით თქვა. ვაჟამ უარყო ილიას მკვლელებზე შურისძიების გზა, მან დაგმო მოთხოვნა: „ცეცხლი და მახვილი ილიას მკვლელებს!“ დაგმო იმიტომ, რომ „ილიას მკვლელნი შესაბრალისნი, ყოვლად საწყალნი, ყოვლად გამოთაყვანებულნი, უვიცნი, ზნეობით გათახსირებულნი და ბრმანი უნდა იყვნენ, სატირელი და სავალალონი ქართველებისაგან“. „იმათ ადამიანობის ერთი ბეწო ნიშანწყალი რომ ჰქონდეთ, იზამდნენ ამას?... არა, არ არიან ისინი ადამიანები, უნდა შევრაცხოთ მხეცებად, პირუტყვებად, და პირუტყვებზე როგორ ვიძიოთ შური?!“ „ესლა გვაკლია, რომ ბარბაროსობას კიდევ სხვა ბარბაროსობა დავურთოთ ზედ, დავერივნეთ ერთმანეთს, ვსოცოთ, ვჟლიტოთ ერთმა მეორენი... ღმერთმა დავგიფაროს, ღმერთმა გვაშოროს ამისთანა საქციელი“... ვაჟას ამ სიტყვებში ჩანს შორსმჭკვრეტი მოქალაქე, გაუბოროტებელი ადამიანი და განუხრელი ჰუმანურობის ქადაგი.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე ვაჟა-ფშაველას შეხედულებათა გათვალისწინებისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ მის მსჯელობას შემოქმედებითი გავლენის პრობლემაზე. ამ საკითხს იგი სხვადასხვა შემთხვევის გამო ეხება და სხვადასხვა კონტექსტში განიხილავს. კრიტიკოსთა ინტერესის დასაკმაყოფილებლად იგი ამბობს, რომ რაფ. ერისთავის წერის მანერამ (— „საერო კილომ“) იქონია მასზე ერთგვარი წამახალისებელი გავლენა; ილია ჭავჭავაძის „მეფე დიმიტრი თავდადებულმაც“ უბიძგა „მოხუცის ნათქვამის“ წერისას, რომ აღარაფერი ეთქვათ იმ ცხოველმყოფელი გავლენის შესახებ, რაც



ხალხურ შემოქმედებას მოუხდენია მის პოეტურ თხზულებათა შექმნასა და საბოლოო გაფორმებაზე. ამრიგად, ზოგიერთი მწერლისაგან განსხვავებით, ვაჟა-ფშაველა სრულიადაც არ ფიქრობს, რომ მწერლის თავისთავადობა და ნამდვილი ორიგინალურობა გავლენათაგან მის სრულ თავისუფლებას გულისხმობდეს. გარკვეულად წერს იგი ამის შესახებ თავის Pro domo sua-ში: „ჩვენშიო — ამბობს ვაჟა — ძალიან სათაკილოდ და ვითომ ნიჭის დამამცირებლად მიაჩნიათ მწერალზე სხვისი გავლენა. მე კი ეს წესიერ, საღ, ნორმალურ და აუცილებელ მოვლენად მიცნია. დიდებული პოეტები, გენიოსად ცნობილნი, ხშირად უნიჭო პოეტებს ჰბაძავდნენ წინა-პირველად, მაგრამ იმათ თავისებურებას ეს არაფერს უშლიდა. ზედმოქმედება მწერალზე აუცილებლად საჭიროა, უამისოდ მწერალი ცარიელი, უშინაარსო არსება იქნებოდა, თუ ამასთანავე იგი ცოცხლად გამომსახავი არ იყოს შთაბეჭდილებათა...“ როგორც კი შემთხვევა ამის ნებას აძლევს, ვაჟა-ფშაველა გვამცნობს თავის პოეტურ მემარტებას ჩვენი მწერლობის სხვადასხვა წარმომადგენელთან. დავ. გურამიშვილთან იგი ღრმა პოეტურ კავშირს გრძნობდა და ამიტომ უწოდებდა მას თავის წინამორბედს, უძვირფასეს პაპას; ვაჟა არ ერიდებოდა იმას, რომ თავის პოეტურ სამყაროში მოექცია და თითქმის სახეუცვლელად მოეწოდებინა აკაკის ბევრი შთამბეჭდავი, ემოციური და უკვე საყოველთაოდ ცნობილი სტრიქონები; იგი ადვილად შესამჩნევი მსგავსებით იმეორებდა ილიას შემდეგი სტრიქონების აზრს: „... ჩემი თავის არაფრობისა არ ძალმიძს, ძმანო, ვერ რით გაძლებს!“, როცა 1904 წელს წერდა, რომ ჩემი ჩანგური და ჩემი პოეტური სწრაფვა „ჩემი სიცოცხლე სიჩლუნგის — რა ექნა—ვერ შესძლებს ყმობასა“.

ვაჟა-ფშაველა არასოდეს ირწმუნებოდა, რომ ჰემმარიტი ხელოვანი ქვეყნისა და ხალხის უცდომელი მოძღვარია, მაგრამ იმას კი ამტკიცებდა, რომ ნამდვილი პოეტი გულწრფელი და ხალხის თავგანწირული ქომაგია. თავისი უშუალო ლიტერატურული წინაპრების დიდ დამსახურებად ვაჟას ის მიაჩნდა, რომ მათ „შიშველი ხელით დაჰგლიჯეს ნარი-ეკალი მრავალი!“ და გასაგებია, თუ ისინი ზოგჯერ კიდევ ცდებოდნენ, რადგან „საცა სიმართლე ჰლაღადებს, იქვეა აზრთა ცდომაცა!“

როგორც ვხედავთ, როცა ვაჟა-ფშაველა ეხება შემოქმედებითი გავლენის საკითხს, მარტო ადვილად დასანახი მსგავსების ფაქტებს კი არ არჩევს, არამედ გავლენის ისეთი ფორმების არსებობასაც გვანიშნებს, რომელთა შემჩნევა ადვილი სრულიადაც არ არის, ანუ საგანგებო განსწავლულებას, დაკვირვების უნარს და ალღოს მოითხოვს.

ვაჟას მიდგომის ასეთ სიღრმესა და სიფართოვეს მოწმობს დავით გურამიშვილისადმი მიმართების გამომხატველი ლექსი და აგრეთვე, ხალხური შემოქმედების, შოთა რუსთაველის, ბარათაშვილის, ლ. ტოლსტოისა და სხვა მწერლების მნიშვნელობის ვაჟასეული დახასიათება. ვაჟა-ფშაველამ ერთი საკმაოდ მკაცრი შენიშვნა წარუძღვარა იპ. ვართაგავას მიერ დასმული საკითხის განმარტებას. იპ. ვართაგავას აინტერესებდა გაეგო, ვაჟას ცნობილ ნაწარმოებებში რა ეკუთვნის ხალხს და რა ეკუთვნის თვით ვაჟას, ე. ი. იპ. ვართაგავას სურდა მიეღო პასუხი კითხვაზე, თუ რა მხრივ დაეტყო ხალხური შემოქმედების გავლენა ვაჟას ისეთ პოემებს, როგორცაა „სტუმარ-მასპინძელი“ და „გველის-მჭამელი“. ამ კითხვაზე პასუხამდე ვაჟა წერს: „ვართაგავამ, თუ მას კარგი კრიტიკული ალლო აქვს, უნდა ჩემ დაუხმარებლად გაიგოს რაა ამ ნაწარმოებებში ხალხური და რა ინდივიდუალური“. მაშასადამე, ვაჟა აღნიშნავს, რომ მხატვრული გავლენის ფაქტების დადასტურება ხშირად ნაწარმოების სიღრმეში შეჭრას გულისხმობს. გავლენა არ უნდა გავიგოთ ისე, რომ ეს არის ერთი ავტორის მიერ მეორე ავტორის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი აზრის, ხატის, მანერის და გადმოცემის საშუალებათა პირდაპირი განმეორება. რასაკვირველია, განმეორება აზრისა, ხატისა და ა. შ. ძალიან თვალსაჩინოდ და ხელშესახებად მოწმობს ლიტერატურული გავლენის არსებობას, მაგრამ სწორედ თავისი თვალსაჩინოებისა და უშუალო მოცემულობის გამო, ეს ფაქტები შემოქმედებითი პროცესის ზედაპირზე ძვეს და ამიტომ მათ არც ძალუძთ გამოავლინონ ხელოვანთა ურთიერთშემოქმედების შინაგანი მექანიზმი. ამის გამო, საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით, იმ ფაქტებს, რომლებიც ასეთ აშკარა გავლენაზე მიუთითებენ, არ შეუძლიათ გვიჩვენონ ჭეშმარიტი და მალალმხატვრული ურთიერთშემოქმედების სპეციფიკური ფორმები.

ნამდვილი შემოქმედებითი გავლენის აუცილებელი პირობა არის მიმართების დამყარება მხატვრულ ნაწარმოებთან და მის ავტორთან. ეს მიმართება ანალოგიურია იმ მიმართებისა, რომელსაც მწერალი ამყარებს ყოველ ასე თუ ისე მნიშვნელოვან ცხოვრებისეულ ამბავთან [„რამ უნდა ააქლეროს მისი (პოეტის) ჩანგი თუ ან ამბავი არ გაიგონა, ან ლექსი, ან საქმე, გარემოება ცხოვრებისა არა ნახა ამაღელვებელი, ან ბუნების მოვლენებს მოუყრუა ყური?“ — წერს ვაჟა]. ჭეშმარიტი ხელოვანების ურთიერთშემოქმედება ერთმანეთისადმი მიმართების დამყარებაში მდგომარეობს. ამ მიმართების კონკრეტული გამოხატულებაა ის მნიშვნელობა, რომელსაც ერთი მწერლის შემოქმედება მეორისათვის იძენს. ხელოვანი შეიძლება არც მისდევდეს რომელიმე ავტორის აზრსა და ტენდენციებს, ის შეიძ-

ლება არც იზიარებდეს მის მხატვრულ ხატებს, ტიპებს და გადმოცემის მანერას; ის შეიძლება კიდევ უპირისპირდებოდეს მეორე ხელოვანს თავისი მხატვრული საშუალებებით, შთაბეჭდილებათა და საკუთარ შეხედულებათა გადმოცემით, მაგრამ ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით შეიძლება დადგინდეს ლიტერატურული ზემოქმედების ფაქტი. ასეთ შემთხვევებში ერთი მწერალი მეორისათვის შეიძლება იყოს ერთგვარი ამოსავალი, ერთგვარი წყარო, საიდანაც იძენს პრობლემებს, წყარო, რომელიც უბიძგებს მას გარკვეული მიმართულებისაკენ, განსხვავებული მანერის, ტიპის, კომპოზიციის... ძიებისაკენ.

ამგვარ გავლენასთან გვაქვს საქმე იმ შემთხვევაში, როდესაც მთელი ლიტერატურული მიმართულება აღრინდელს უპირისპირდება და საწინააღმდეგო იდეურ-მხატვრული გზით სწორედ იმიტომ მიდის, რომ წინა მიმართულებას იცნობს. ამის შესაბამისად ცხადია, რომ ამა თუ იმ მწერლის გავლენაზე იმის მიხედვით ვილაპარაკებთ, თუ რა მნიშვნელობა მოიპოვა მან მეორე მწერლის შემოქმედებითი პროცესისათვის.

შემოქმედებითი გავლენის ასეთი გავება შესაძლებლობას ქმნის გავიანზროთ ლიტერატურული ცხოვრება როგორც ცოცხალი, განუწყვეტელ განვითარებაში მყოფი სასიცოცხლო პროცესი, ანუ როგორც ვაჟა იტყოდა, მიმდინარე „იმ კანონის ძალით, რომელსაც ჰქვია კანონი თანდათანობისა“.

ძალიან ნაყოფიერია გავლენის პრობლემის ასეთი ინტერპრეტაცია. ის გასაგებად ხდის ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებას როგორც ჩვენი ცხოვრების, ხალხური პოეზიისა და მწერლობის ისეთ ნაყოფს, რომელიც, რასაკვირველია, თავისი წარმომშობი ნიადაგიდან არის ამოზრდილი, მაგრამ განსხვავდება მისგან და თავისი ხატოვანების უსაზღვროებით კიდევ უპირისპირდება ამ ნიადაგს — მისდა საკეთილოდ, ასამაღლებლად და განსავეითარებლად.

ასეთია იმ ლიტერატურულ საკითხთა წრე, რომელიც განსაკუთრებით აინტერესებდა ვაჟას. ჩვენთვის სრულიად უეჭველია, რომ ვაჟა იყო თავისი დროის ლიტერატურულ პრობლემათა კურსში და მათი განხილვისას ძალიან ფხიზელსა და მოწინავე პოზიციაზე იდგა. ის პოეტს დიდ როლს ანიჭებდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და, თუ მას ხელოვანთა მისამართით რაიმე საყვედური გამოუთქვამს, — ეს შეეხებოდა იმ მანძილს, რომელიც ურთიერთისაგან თიშავდა მათ სიტყვასა და საქმეს. „მაგრამ ეს არის სადარდო — თქმა არი, საქმე კი — არაო“ — უთქვამს ვაჟას და ამით პოეტისაგან ყველა მოქალაქეობრივი ვალდებულების შესრულება მოუთხოვნიდა.

## ვაჟა-ფშაველა ზიგმუნდ ფროიდის წინააღმდეგ

ფროიდიზმი ანუ, როგორც მას ახლა უწოდებენ, „კლასიკური ფსიქოანალიზი“, იმთავითვე მაცდუნებელი მოძღვრება აღმოჩნდა. მან ისეთი პუნქტები შეირჩია, ისეთი ცნებები მოიმარჯვა, რომლებითაც ადამიანის სულიერი ცხოვრების უღრმეს ფენებში შეჭრა იკისრა და მათ უეჭვო დახასიათებას შეგვპირდა.

პირველი შთაბეჭდილების მიხედვით, ფროიდმა თითქოსდა მართლაც მიაგნო სულიერი ცხოვრების წარმმართველ და თან ხელშესახებ სფეროს, რომელსაც ადამიანთა საზოგადოებაში ფარდა ჰქონდა ჩამოფარებული. სწორედ იმით იყო იგი ცნობისმოყვარეობის აღმძვრელი, რომ გზას ხსნიდა ადამიანთა ინტიმური ურთიერთობის შუაგულისაკენ და ზოგჯერ შეიძლება სხვადასხვა პიკანტური მომენტის გამომწვეურებისკენაც.

ეს იყო ერთი, — და არამცირე მნიშვნელობის, — მიზეზი ფროიდიზმის პოპულარობისა ფართო საზოგადოებაშიც, არასპეციალისტთა შორის. რასაკვირველია, შეუძლებელია იმ ფაქტის უგულებელყოფა, რომ ფსიქოანალიზმა გადალახა მოდური მოძღვრებისათვის დამახასიათებელი დროითი შეზღუდულობა და აგერ ნახევარ საუკუნეზე მეტია, რაც თავისი ნაირსახეობებით განაგრძობს არსებობას. ასეთია ადლერისა თუ იუნგის ფსიქოანალიზები და ნეოფროიდიზმის მრავალი თანამედროვე ავტორის ფროიდისეული კონცეფციები. ეს გარემოება, პირველ ყოვლისა, იმ ეფექტით აიხსნება, რომელსაც ფსიქოანალიზმა ნევროზთა კვლევისა და მათი მკურნალობის სფეროში მიაღწია. მაგრამ თუ ფსიქოანალიზის გავრცელების არე სპეციალისტთა შორის მნიშვნელოვნად შეზღუდულია და მას თანდათან უფრო და უფრო დიდი წინააღმდეგობა ხედება, არსებობს კულტურული ცხოვრების ისეთი სფეროები, სადაც სრულიად შეუწინაღებელია ფსიქოანალიზის გავლენის ტემპი. ეს არის თანამედროვე, ჩვენთვის უცხოური სამყაროს ხელოვნება, პირველ ყოვლისა კი, მისი მხატვრული ლიტერატურა და ლიტერატურათმცოდნეობა.

გარდა ცნობილი „შესავალი ლექციებისა ფსიქოანალიზში“ და „ძი-

რითადი ფსიქოლოგიური თეორიებისა ფსიქონალიზში“, ფროიდს ეკუთვნის შრომები, რომელთა მიზანია გვიჩვენოს ამ მოძღვრების მნიშვნელობა, როგორც უზოგადეს კულტურულ-ისტორიული, ისე უაღრესად ინდივიდუალური შემოქმედებითი პროცესების კვლევისათვის. პირველი რიგის შრომებს განეკუთვნება „ტოტემი და ტაბუ“, „მასების ფსიქოლოგია და ადაძიანის „მეს“ ანალიზი“, „მე და ის“, „ცივილიზაცია და მით უკმაყოფილონი“, „ჯგუფური ფსიქოლოგია“, „ყოველდღიური ცხოვრების ფსიქოლოგია“ და სხვა. ფროიდმა ამა თუ იმ პიროვნების სწრაფვათა და შემოქმედების მაგალითზე განავითარა თავისი თვალსაზრისი ისეთ თხზულებებში, როგორიცაა „ლეონარდო და ვინჩი“, „მოსე და ერთღმერთიანობა“, „დოსტოევსკი და მამისშეკვლელობა“ და „პოეტის მიმართება ოცნებასთან“. თავიდანვე მიიპყრო ყურადღება მისმა შრომამ „გონებამახვილობა და არაცნობიერთან მისი მიმართება“, რომლის შესახებ ყველა აღნიშნავს, რომ თავისი შინაარსით, ანალიზით და დასკვნებით იგი დიდად სცილდება ფსიქონალიზის ფარგლებს.

სახვითი ხელოვნებისა და ლიტერატურული ფაქტების განმსაზღვრელი შემოქმედებითი მოვლენების ახსნის პრეტენზიით მოგვევლინა ფროიდიზმი, სახელდობრ, პრეტენზიით და არა დამაჯერებელი არგუმენტაციით. ეს გარემოება ივანე პავლოვს შემდეგი სიტყვებით აღუნიშნავს: «Фрейд может только с большим или меньшим блеском и интуицией гадать о внутренних состояниях человека. Он может, пожалуй, сам стать основателем новой религии»<sup>1</sup>.

ფსიქონალიზმა დიდი გავლენა მოიპოვა. ფროიდის სკოლიდან გამოსული ავტორების თვალსაზრისი, მიუხედავად მეტ-ნაკლები გადახვევისა, არსებითად მაინც ამ სკოლის ფარგლებში თავსდება. ასეთია ბურჟუაზიულ ქვეყნებში ეგოდენ გავრცელებული იუნგის კონცეფცია ხასიათთა ტიპოლოგიისა ექსტრავერტული და ინტრავერტული ტიპების სახით; ასეთია ადლერის მოძღვრება თავისი „არასრულფასოვნების“ კომპლექსით და სხვ. „კლასიკური ფსიქონალიზია“ სათავე იმ „ფსიქოკულტურული ფროიდიზმისა“, რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენლად კარენ ჰორნი ითვლება. იგივე ითქმის ერიჰ ფრომის და სხვათა კონცეფციებზე ფსიქოლოგიურ და სოციალურ ფაქტორთა ურთიერთობის შესახებ<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> დამოწმებულია კრებულის მიხედვით — „Современная психология в капиталистических странах“, Изд. Ан СССР, М., 1963, стр. 168.

<sup>2</sup> ამის შესახებ იხ. დასახ. კრებული — „Современная психология в капиталистических странах“.

პილბერტი წერს: „შეიძლება თითქმის სრული დარწმუნებით ითქვას, რომ ჩვენს დროში ერთი ესთეტიკური თაობაც კი არ არსებობს, რომელსაც ამა თუ

ფროიდის მოძღვრებამ თანამედროვე ბურჟუაზიულ სინამდვილეში შთამაგონებელი თეორიის მნიშვნელობა მოიპოვა. ამ მოძღვრების მიმდევრები ფროიდს უწოდებენ „სულის ნიუტონს“ და ფსიქოანალიზის კვლევის შედეგებს კოპერნიკის, კოლუმბის თუ დარვინის აღმოჩენებს უტოლებენ. ფროიდით გატაცებაში ზოგი იქამდე მიდის, რომ XX საუკუნეს „ფროიდის საუკუნეს“ უწოდებს. ასე, მაგალითად, ქვეყნდება კრებული სიმპტომატური სათაურით — „ფროიდი და XX საუკუნე“.

ფსიქოანალიტიკური ოპერაციები ჩატარდა და შესაბამისი გააზრება მიეცა არა მარტო სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეს“, არამედ შექსპირის ჰამლეტს, ოტელოს, იაგოს, ლირსა და მაკბეტს; ფროიდისტები მისწვდნენ მარკ ტვენსა და დოსტოევსკის, სვიფტსა და კლაისტს; თავიანთი თვალსაზრისის გამოსამზეურებლად ნოციერ მასალად მიიჩნიეს მათ ბოდლერის, ელიოტის, კაფკას და კამიუს შემოქმედება. ფროიდისტმა მარიამ ბონაპარტემ გამოაქვეყნა წიგნი „პო და ლიტერატურის ფუნქცია“...

დაუსრულებელ ნაკადად მოდის ბურჟუაზიულ ქვეყნებში ფსიქოანალიტიკური ლიტერატურა. ყველაფრის წვდომის ნიშნით მოვიდა ფროიდიზმი. მისი წარმომადგენლები ისეთს ვერაფერს ხედავენ ხელოვანთა ურთულეს შემოქმედებით პროცესებში, რომლის ახსნის წინაშე უკან დახევა თუ არა, უბრალო შეფერხება მაინც სჭირდებოდეთ. მათ შუა პასუხი აქვთ ყოველ შესაძლო შემთხვევაზე, ყოველ კითხვაზე. სწორედ ამ პასუხების ანალიზიდან ჩანს, თუ რაოდენ მისაღებია ფროიდიზმის ამოსავალი დებულებები და ნამდვილად დიდი ხელოვნის შემოქმედებასთან მიახლოების ფსიქოანალიტიკური მეთოდები.

საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში ფროიდიზმმა დასაყრდენი ვერ პოვა, თუმცა ადრე გვხვდება რამდენიმე ცდა ზოგიერთი შემოქმედებითი ფაქტისა და მწერლის დახასიათებისა ფსიქოანალიზის პოზიციიდან<sup>1</sup>. ფროიდიზმი მარქსისტული მსოფლმხედველობისათვის უცხო იყო და ასეთივედ დარჩა დღესაც. მასთან ბრძოლა ყოველთვის წარმოებდა და ახლაც წარმოებს, რაც ჩანს იმ სტატიებიდან, რომლებიც ჩვენს ჟურნალებში სისტემატურად ქვეყნდება. იქ მოცემულია ფროიდიზმის დახასიათება და მისი კრიტიკული შეფასება<sup>2</sup>.

იმ ზომით არ განეცადოს ფროიდიზმის გავლენა“ (იხ. К а т а р и н Г и л ь б е р т и Г е л ь м у т К у н, История эстетики, пер. с англ., ИЛ, М., 1960, стр. 596).

<sup>1</sup> იხ. მაგალითად, И. Н е й ф е л ь д, Достоевский, Изд. «Петроград», 1925 г.

<sup>2</sup> აქ დავასახელებთ ზოგიერთ მათგანს. В. Д н е п р о в, „Поворот в мировоззрении Томаса Манна“, ж. „Вопр. лит.“, 1960, № 8; მ ი ს ი ვ ე, „Эстетика низменного“, ж. „Вопр. лит.“, 1961, № 5; მ ი ს ი ვ ე, „О фрейдистской психологии в реалистическом романе“, ж. „Иностр. лит.“, 1961, №№ 7, 8. Б. Г и л е н с о н,

ჩვენი უშუალო ამოცანაა შევამოწმოთ ფროიდისტული მიდგომის ეარგისობა ისეთი დიდი ხელოვნის შემოქმედების მაგალითზე, როგორც იყო ვაჟა-ფშაველა. ჩვენ სახელობრ ვაჟა-ფშაველაზე უფრო იმიტომ ვჩერდებით, რომ ეს მწერალი თავისი შემოქმედებით მასალის უველაზე უფრო ახლოსა აღრეულ რწმენათა და კულტურათა საფეხურებთან, ხოლო ფროიდი და მისი მიმდევრები ფსიქოანალიზური ოპერაციების ჩატარებისათვის ხელსაყრელ ობიექტად სწორედ ასეთ საფეხურებს მიიჩნევდნენ<sup>1</sup>. ვაჟა-ფშაველას გმირების ქცევა არ არის გახვეული რთულ და ძნელად გასაკვლევ ქსელში; რაფინირებული არაა მათი არც მოქმედება და არც მეტყველება,— უშუალობაა მათი ხასიათის თვისება, ე. ი. დაუფარავად გვეძლევა მათი სწრაფვა, აზრი და მიზანი. ამას ისიც უნდა დაემატოს, რომ ვაჟა-ფშაველას გამახვილებული კქონდა ინტერესი მითოლოგიისადმი, ფროიდისტები კი, ვითარცა ნიცშეს ფილოსოფიის მოზიარენი, მითთაქმნალობის თეორიას მისდევდნენ<sup>2</sup>. ყველაფერი ეს მოწმობს, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება საუკეთესო ბაზად უნდა ჩაითვალოს ფსიქოანალიტიკურ დაკვირვებათა საწარმოებლად და შესაფერისი დასკვნების მისაღებად.

რასაკვირველია, მოსალოდნელიც არ არის, რომ ჩვენ თემასთან დაკავშირებით დალაგებული იქნება ფროიდის მოძღვრების შინაარსი. არც არსებობს ამის აუცილებლობა, რადგანაც საესებით ხელმისაწვდომია სათანადო ლიტერატურა<sup>3</sup>: ჩვენთვის საკმარისი იქნება, თუ აქ ფროიდიზმის იმ დებულებებს გავისხენებთ, რომლებიც ხელოვნებას, კერძოდ, ლიტერატურას შეეხება და ამასთანავე მხედველობაში ვიქონიებთ, თუ რა რეალური შედეგი მოჰყვა ფროიდიზმის შექრას ხელოვანთა შემოქმედებითს პრაქტიკაში.

ფსიქოანალიზისათვის, როდესაც საქმე ხელოვნებას ეხება, არსებითია კითხვა: „რატომ თხზავს ადამიანი?“ ამ კითხვაზე პასუხი შე-

---

„Литература в свете психоанализа“, ж. „Вопр. лит.“, 1959, № 1. А. Егоров.  
„Враги разума“, ж. „Вопр. лит.“, 1959, № 8. В. Бассин, „Фрейдизм в свете современных научных дискуссий“, ж. „Вопр. психологии“, 1958, №№ 5, 6.  
В. Морозов, „Философия волюнтаризма и психоанализ Фрейда“, „Журнал невропатологии и психиатрии“, т. 59, вып. 5, 1959 г.

<sup>1</sup> იხ. ფროიდის შრომა „Тотем табу“.

<sup>2</sup> იხ. მაგალითად, И. Верцман, Ницше и его наследники, ж. „Вопросы литературы“, 1962, № 7.

<sup>3</sup> გარდა ზემოთ უკვე დასახელებულისა, იხ. Г. Уэллс, „Павлов и Фрейд“, пер. с англ., М., 1959. ქართველ მკვლევართაგან ფროიდიზმის მიმართებას ხელოვნებისადმი საგანგებოდ ეხება ვ. ნორაკიძე წიგნში „ხასიათის ფსიქოლოგია და ხელოვნება“, თბ., 1962, გვ. 105—118.

საძლოა იმ შემთხვევაში, თუ გამოვარკვევთ, საკუთრივ ამ ავტორმა რა შეთხზა-და თვით თხზვის პროცესსაც გავადევნებთ თვალს.

როგორც ცნობილია, ფსიქოანალიზისათვის ამოსავალია ცნებები ცნობიერისა და არაცნობიერისა. მისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა არაცნობიერის დახასიათებას აქვს. არსებით მომენტებში, — მართალია, შეფარვით, მაგრამ სწორედ ის განსაზღვრავს ადამიანის გრძნობათა და აზრთა დემონსტრაციულ დინებას, ქცევას. არაცნობიერის კონკრეტულ შინაარსს ინსტიქტების სამყარო შეადგენს. მათგან ორია ძირითადი — სიცოცხლის ინსტიქტი, ანუ ეროსი, და სიკვდილის ინსტიქტი, ანუ ტენატოსი. ეს ორი ერთიმეორისადმი დაპირისპირებული ინსტიქტია<sup>1</sup>, და, როგორც აღნიშნავენ, ფროიდიზმის ცენტრალურ პრობლემას სწორედ ეს „არაცნობიერი ფსიქიკური კონფლიქტი“ შეადგენს.

ადამიანი სავსეა სხვადასხვა სწრაფვით, ეს მისი, ასე ვთქვათ, სხეულის სწრაფვაა — ისეთივე ბუნებრივი და გარდუვალი, როგორც ფიზიოლოგიური პროცესები: მათი საწყისი ბიოლოგიურია. მის სწრაფვათა შორის განსაკუთრებული, ცენტრალური მნიშვნელობა აქვს სექსუალურ სწრაფვას — ლიბიდოს. მის ნიადაგზე მიიმართება შემოქმედებითი პროცესებიც.

არაცნობიერის მიმდინარეობას სიამოვნების პრინციპი წარმართავს, მაგრამ თავისი განხორციელების გზაზე ის ხვდება დაბრკოლებებს, ე. ი. ყოველთვის მოსალოდნელია კონფლიქტი სიამოვნებისა და რეალობის პრინციპთა შორის (რაც სასიამოვნოა, მისი განხორციელება შეფერხებულია, შეუძლებელია ანდა აკრძალულია)<sup>2</sup>. ამ კონფლიქტებს სხვადასხვა სახელწოდება გამოეძებნა ფსიქოანალიტიკურ ლიტერატურაში: სხვადასხვა ფსიქიკური კომპლექსები გამოიყო და მათ შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად „ოიდიპოსის კომპლექსი“ ჩაითვალა.

„ოიდიპოსის კომპლექსს“, როგორც არაცნობიერი სამყაროს ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს, მრავალჯერ ეხება და განმარტავს ზ. ფროიდი. ერთგან იგი ასე ამბობს: ბავშვი ძალიან აღრევეა დედასთან მიკრული. ამის საწყისია დედის მკერდი. ვაჟი თავს მამასთან აიგივებს. რამდენიმე ხნის შემდეგ ძლიერდება დედისადმი არაცნობი-

<sup>1</sup> ამ ინსტიქტებს ფროიდი ძალიან ხშირად ახასიათებს. ერთგან იგი წერს: „ეროსი მოქმედებს სიცოცხლის დასაწყისიდან და გამოდის როგორც „სიცოცხლისავენ სწრაფვა“, წინააღმდეგ „სიკვდილისავენ სწრაფვისა“. ამ ორი, დასაბამით-განეე ერთიმეორესთან მეტროლი სწრაფვის მიღებით ვცდილობთ გადაეწყვიტოთ სიცოცხლის გამოცანა“ (3. Ф р е й д, По ту сторону принципа удовольствия, М., 1925, стр. 106—107).

<sup>2</sup> 3. Ф р е й д, По ту сторону принципа удовольствия, стр. 39.



რი სექსუალური სწრაფვა, რომელსაც მამის არსებობა აბრკოლებს. მამასთან გაიგივება თავისი თავისა ამიერიდან მტრულ იერს იღებს და წარმოიშობა სურვილი თავიდან მოიცილოს მამა, რათა დედასთან მისი ადგილი დაიკავოს. ანალოგიური მდგომარეობაა გოგონას შემთხვევაში. ის თავს აიგივებს დედასთან და მისი ნაზი გრძნობები მამისათვის დედის ადგილის დაკავების არაცნობიერ სურვილს გამოხატავს.

ასეთია სქემატური შინაარსი „ოიდიპოსის კომპლექსისა“. „მე ვფიქრობ, არ შევცდებით, თუ დავუშვებთ, სრული ოიდიპოსის კომპლექსის არსებობას საერთოდ ყველა ადამიანში და განსაკუთრებით ნევროტიკებშიო“ — ამბობს ფროიდი<sup>1</sup>. მან მრავალჯერ მისცა კონკრეტული სახე ამ დებულებას, ბოლო შრომაში — „დოსტოევსკი და პარიციდა“, — სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფის“, შექსპირის „ჰამლეტის“ და დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვების“ საფუძველზე ის იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ მამისმკვლელობის თემა, — რაც ოიდიპოსის კომპლექსის შინაარსს შეადგენს, — წამყვანია მსოფლიო ლიტერატურაში<sup>2</sup>.

„ოიდიპოსის კომპლექსი“ სექსუალურ ნიადაგზეა წარმოშობილი და მით იკვებება. მასში მოქცეულია სექსუალური სწრაფვა. თავისი სახეუცვლელი შინაარსით ამ სწრაფვის (ლიბიდოს) განხორციელება შეუძლებელია, ამიტომ ხდება მისი გადასაცვლება (სუბლიმაცია), განსხვავებული შინაარსის შექმნა.

ნაირნაირია სუბლიმაციის შესაძლებლობათა სახეები. ერთი მათგანი მოცემულია კვლევის ადრეული ფორმით — მშობელთა ინტიმურ ურთიერთობაზე თვალთვლით (ექსგიბეციონიზმი). ასე მიიკვლევს რთულ ვითარებაში გზას ბავშვის ცნობიერება; ასე იხსნება ბავშვებისათვის კვლევადიებითი და შემოქმედებითი სფეროები ფროიდის მიხედვით. ასეთია გზა ლეონარდო და ვინჩისა<sup>3</sup>.

ფსიქონალიზი მრავალ კომპლექსს გამოჰყოფს: საკუთარი თავის ნაკლებფასოვნებისა და ნგრევის, დანაშაულის; სირცხვილის, ღირისა და კიდევ მრავალ სხვა კომპლექსს. ეს კომპლექსები ასაზრდოებენ ნაირნაირ ფსიქოზს, შიშს, ნაირნაირ დინებას ადამიანის ცნობიერებისას და მის შემოქმედებით პოტენციასაც ისინი აძლევენ მიმართულებას. სექსშია ამ კომპლექსების ფესვები. ფსიქონალიზისათვის სექსუალიზებულია შემოქმედებითი პროცესები და შემოქმედების ნიმუშები, ოღონდაც ამას სიღრმიდან ზედაპირზე ამოტანა ესაჭიროება. ესაა ამოცანა ფსიქონალიზისა, რომელიც ახლანდელი ტერმი-

<sup>1</sup> З. Фрейд, „Я и Оно“, Л., 1924, стр. 29—30.

<sup>2</sup> об. Б. Гилсон, „Литература в свете „Психоанализа“ (краткий обзор работ американских фрейдистов)“, ж. ВЛ., 1959, № 1, стр. 191.

<sup>3</sup> З. Фрейд, „Леонардо да Винчи“, пер. с немецкого, М., 1912.

ნოლოგიით „სიღრმის ფსიქოლოგიის“ ძირითად სახედ ითვლება და ესოდენ პოპულარულია საზღვარგარეთულ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც.

მას შემდეგ, რაც ფროიდის „ლეონარდო და ვინჩი“ გამოქვეყნდა (1910 წ.), დიდად გამახვილდა ინტერესი ანალოგიური კვლევისადმი სხვადასხვა მწერლის — ისევე, როგორც ესთეტიკის ზოგადი საკითხების — მიმართ. ასე, მაგალითად, სტენლი ედგარ ჰიმენის სტატიაში „ფსიქოანალიზი და ტრაგედია“ ის ფროიდისტული აზრია გატარებული, რომ ადამიანს არ ძალუძს „ლიბიდოს“, „დიდი ეროსის“ დაძლევა და ესაა ტრაგედიის წყარო ცხოვრებაშიცა და ხელოვნებაშიც. ფროიდისტული კონცეფციის თანახმად, კომედიაც სხვა არაფერია, თუ არა შენიღბული გამოხატულება მიჩქმალული, ცხოვრების უკან გადასროლილი სურვილებისა<sup>1</sup>.

სტატიაში „ფსიქოლოგია და ლიტერატურა“ პროფესორი ჰოფმანი ეყრდნობა ფროიდის მოძღვრებას და შემოქმედებითი პროცესი არაცნობიერის სიბრტყეში გადააქვს. ეს პროცესი მას სიზმრებისა და ჩვენებათა ანალოგონად მიაჩნია, ოღონდაც აღნიშნავს ხელოვნებისათვის მის მოცემულობას რამდენადმე გაცნობიერებული კონკრეტული შინაარსით.

მრავალი ავტორი ფროიდისტულ მიდგომას იმარჯვებს, რათა შემოქმედების მიხედვით დაახასიათოს ხელოვანის პიროვნება და მისი ფარული მიდრეკილებები. ბრონსონის სტატიაში „ოტელოს მძვინვარება“ ის აზრია გატარებული, რომ „ოტელოს“ შექმნისას შექსპირი იყო „განვითარების უკანასკნელ ფაზაში, იგი შეპყრობილი იყო ქალებისადმი სიძულვილით, რასაც თან ახლდა ეჭვიანობა და პარანოიდალური ხასიათის ფარული ჰომოსექსუალიზმი“. თვით ოტელო მისთვის „სექსუალური კომპლექსით“ შეპყრობილი ადამიანია და არა დეზდემონაში უმოწყალოდ შეყვარებული ვაჟაკი.

ა. პაუნჩის ფსიქოანალიზში შემოაქვს ახალი კომპლექსი — „ლირის კომპლექსი“. ის ამბობს, რომ „მეფე ლირი“ შექსპირმა მაშინ შექმნა, როცა იგი იმყოფებოდა ანტიფემინისტური ფსიქოზისაგან განთავისუფლების ფაზაში. ის ამბობს, რომ ამ თხზულებაში გამოხატულია სპეციფიკური ეროტიული ვნება მამისა ქალიშვილებისადმი და ეს წარმოადგენს მთავარი გმირის ტრაგედიის მიზეზსო. „ოიდიპოსის კომპლექსის“ გვერდით, — შეილის მხრივ დედისადმი სექსუა-

<sup>1</sup> იხ. გილენსონის ზემოდასახელებული მიმოხილვა, რომლითაც ვსარგებლობთ ამერიკელი ავტორების შეხედულებათა გადმოცემისას.

ლური მიმართების გვერდით, — ფროიდისტი პაუნჩი მშობლების მხრივ შეიღისადმი ეროტიულ მიმართებაზე ლაპარაკობს<sup>1</sup>.

რა არის მოცემული ხელოვნების პროდუქტი? — ის, რაც წარმოსახულია ხელოვანის მიერ, ხოლო წარმოსახვას ის საჭიროებს, რაც არ ძეგს ცნობიერების ზედაპირზე, ე. ი. ის, რაც ქვეცნობიერია. არაცნობიერში გადასულია ყველაფერი, რაც ადამიანთა ურთიერთობაში არ შეიძლება გამოქვადინდეს. თუმცა არსებობს კი. რაც აკრძალულია, ის არის გადასული არაცნობიერის სფეროში. აკრძალული კი ყოველთვის სასურველია — ამის გარეშე მისი აკრძალვის საჭიროება არ დადგებოდა. ადამიანის გრძნობებს, აზრს და ქცევას ცენზორი ჰყავს. ეს არის ტრადიციები, სინდისი და იდეები. კონფლიქტი ამ ცენზორთან აუცილებელია, აუცილებელია შინაგანი ჰიდილი მასთან. ხელოვნება ამ ჰიდილს, ამ კონფლიქტს გამოხატავს. რაკი არსებობს მოვლენა, იგი უნდა გამოიხატოს, ის გამოვლენის გზას ეძებს. ერთი ასეთი გზაა ხელოვნება. მასში იყრის თავს ის ლტოლვები (ლიბიდოები), რომლებსაც ცენზურამ გამოჩენა აუკრძალა. ხელოვნება არის ადამიანის შინაგანი აქტივობის გამოხატულება, იმ კონფლიქტის გამოხატულება, რომელიც ადამიანის ლიბიდოებს გარე სამყაროსთან აქვთ. რასაკვირველია, ეს კონფლიქტები ადვილად დასანახი არაა. მათი შენიღბვის ფორმები უამრავია, ანუ მათი გამოვლენის ფორმებია უამრავი. ერთი მათგანია პარაპრაქსისი — წამოცდენანი, უნებლიე, კალმისეული შეცდომანი, სახელთა დავიწყება<sup>2</sup>. ენამახვილობა, ნართაული, — კომიზმის აუარება სახეები, — დათრგუნვილი ლტოლვების ამოტივტივებაა, ესენი გაძევებულ მისწრაფებათა გამქვადინების არხებია. არაცნობიერია გონებამახვილ თქმათა მასაზრდოებელი წყარო. გონებამახვილობის ისეთი დამახასიათებელი თვისება, როგორიცაა, მაგალითად, ლაკონიურობა „ახლა ჩვენ უფრო იმ არაცნობიერი გადამუშავების ნიშანი გვეგონიაო, — ამბობს ფროიდი, რაც გონებამახვილობის აზრებმა გამოიარეს“, და საზოგადოდ, გონებამახვილობის

<sup>1</sup> ფსიქოანალიზი საეგებით თანმიმდევრულია, როცა ხელოვნებაში ფსიქიურად არანორმალურ არსებებს ხედავს. ეს ფსიქოანალიზის საყრდენი აზრია. და ბევრგან ეხედებით მისი ილუსტრაციის ცდას. სტატიაში „მწერლები და მშეშლილობა“ უილიამ ბელერტი იმ აზრს ავითარებს, რომ სხვადასხვა ხარისხით, მაგრამ მაინც მშეშლილები არიან სეიფტი და ჰელდერლინი, ბლეიკი, კოლრიჯი, ბოდლერი და ელიოტი. ჟერ ყველა ხელოვანს არ შეხებია ფროიდისტიების კალამი, თორემ ისინი უეჭველს გახდიდნენ მშეშლილობისაკენ მათ საგრძნობ ვადახას.

<sup>2</sup> ფროიდი წერს: „ქანმრთელი ადამიანების ყოველდღიური ცხოვრების მთელი რიგი მოვლენები — გადავიწყება, წამოცდენა... თავისი წარმოშობით იმავე ფსიქოლოგიური მექანიზმით არის დავალებული, როგორც სიზმარი“ („Психология сна“, М., 1912, стр. 49).

სხვა პატარ-პატარა ნიშნებიც „მიუთითებენ მახვილსიტყვაობის წარმოშობაზე არაცნობიერიდან“<sup>1</sup>.

ფროიდიზმმა უარი თქვა გაეგო მხატვრული ნაწარმოები, როგორც სოციალური ფენომენი; მან უარი თქვა მისი სოციალური შინაარსის დანახვასა და დახასიათებაზე. ფროიდიზმი მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის დროსაც ადამიანის ინსტიქტების, ლტოლვების, არაცნობიერად მიმდინარე პროცესების ფარგლებში დარჩა. ფროიდის მოძღვრების ქვაკუთხედი იყო და არის დებულება, რომ სექსუალიზებული ფსიქიკური კომპლექსები შეადგენენ მხატვრული ნაწარმოების აქტუალურ შინაარსს. ეს კომპლექსები აპირობებს შემოქმედებითს თემატიკას, — მის შერჩევასა და გაშლას.

ჩვენი მიზანია ვაქა-ფშაველას მაგალითზე შევამოწმოთ ფროიდიზმის ლიტერატურათმცოდნეობითი ღირებულება.

ფროიდიზმი განსაკუთრებული ინტერესით ეკიდება ბიოგრაფიულ მონაცემებს. ფროიდისტიკისათვის ძვირფასია ცნობები, რომლებიც შეეხებიან შემოქმედლის ინტიმურ ცხოვრებას, მის ურთიერთობას მშობლებთან და ოჯახის სხვა წევრებთან. ამ რიგის ცნობებს ფროიდისტიკისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ხელოვანის თხზულებათა თემატიკური დახასიათების, შინაარსობრივ-სიუჟეტური დინებისა თუ წმინდა მხატვრული შესრულების გასათვალისწინებლად. ასეთ მასალას ეყრდნობა და აანალიზებს ფროიდი თავის ცნობილ თხზულებაში „ლეონარდო და ვინჩი“, ამავე რიგის ცნობები უძვეეს საფუძვლად მის ნაშრომს „დოსტოევსკი და მამისმკვლელობა“<sup>2</sup>. ლეონარდოს ბავშვობა, იმის ეჭვი, რომ მას საზოგადოდ არ განუცდია ქალთან სიახლოვე და სხვ. ფროიდმა თავისი თეორიის საყრდენად მიიჩნია. ფროიდის კონცეფციის გასამართლებლად ერთობ ხელსაყრელი აღმოჩნდა ფაქტები დოსტოევსკის ბავშვობისა და ყმაწვილობის ხანიდან. დოსტოევსკის ბიოგრაფიიდან კარგად არის ცნობილი მისი მამის დესპოტური ხასიათი. სასტიკად ექცეოდა იგი ყველას — თავის ცოლს (დოსტოევსკის დედას), შვილებსა და ყმებს. მისი აღვირახსნილი სისასტიკე იყო მიზეზი მისი მოკვლისა. სრულიად ცხადია ამ მონაცემების მნიშვნელობა ფროიდის თეორიისათვის. „ოიდიპოსის კომპლექსი“, რომელსაც ეგოდენ დიდი ადგილი უკავია ფსიქოანალიზში, მთელი თავისი ძალით ამოქმედა ფროიდმა დოსტოევსკის ცხოვრების დახასიათებისას. ამას დაემატა „ქმებ კარამაზოვებში“ დასმული და ავტორის მიერ საგანგებოდ განხილული მამისმკვლელობის პრობლემა. ამ-

<sup>1</sup> З. Фрейд, Остроумие и его отношение к бессознательному, М., 1925, стр. 226.

<sup>2</sup> З. Фрейд, Леонардо да Винчи, пер. с немецкого, М., 1912.

S. Freud, Dostojewski und die Vätertötung.

გვარი ბიოგრაფიული მონაცემებისა და შემოქმედებითი მასალის შეპირისპირების საფუძველზე დაიწერა ფროიდის ზემოდასახელებული თხზულება დოსტოევსკის შესახებ.

ფროიდისტულმა მიდგომამ ამავე ხაზით პოვა თავისი გამართლება ფრანც კაფკას ცხოვრებისა და შემოქმედების მაგალითზე. ფროიდისტები კაფკას შემოქმედების გასაღებს უკვე მამისადმი მის დამოკიდებულებაში ხედავენ. იმისათვის, რომ ოიდიპოსის კომპლექსის მოქმედება გვიჩვენონ, იმოწმებენ კაფკას წერილს მამისადმი, რომელშიც გადაშლილია მამა-შვილის ბრძოლის სურათი. „სხვადასხვანაირია ბრძოლა, — წერს კაფკა თავის მამას. არის ბრძოლა რაინდებისა, როცა ტოლი მოწინააღმდეგენი ებრძვიან ერთმანეთს და თითოეული მათგანი იბრძვის თავისთვის, ყოველმა მათგანმა შეიძლება გაიმარჯვოს ან დამარცხდეს. მაგრამ არსებობს ბრძოლა პარაზიტებისა, რომლებიც მხოლოდ კი არ იკბინებიან, არამედ სხვის სისხლს წოვენ კიდეც, რათა თავი შეინახონ... ასეთი ხართ თქვენ“<sup>1</sup>.

ფსიქოანალიზის მიმდევართა მტკიცებით, კაფკას შემოქმედების თავისებურება დიდადაა განსაზღვრული იმით, რომ მშობლები არ ცნობდნენ მის ინდივიდუალობას, დასცინოდნენ და კიცხავდნენ მას. ამ მწერლის ბიოგრაფის, მაქს ბროუდის სიტყვით, კაფკას ცხოვრება ჰგავს დაუსრულებელ სასამართლოს სცენებს, სადაც ის ყოველთვის ბრალდებულია, ხოლო მამა კი ბრალმდებლისა და მოსამართლის როლში გამოდის<sup>2</sup>. კაფკას კონფლიქტს ღმერთთან ფსიქოანალიტიკოსი მამასთან მისი კონფლიქტის გამოძახილად მიიჩნევს, ხოლო ის ადგილი, რომელიც კაფკას შემოქმედებაში უკავია ქალის პრობლემას — საერთოდ, და ქორწინების პრობლემას — კერძოდ, დიდადაა გაპირობებული მისი პირადი ცხოვრებით<sup>3</sup>. ამ კუთხით განიმარტება საკუთარი ნაკლებღირებულოვნების გრძნობა კაფკას რომ ახასიათებდა, და საზოგადოდ მის ცხოვრებაში მრავალ ისეთ „კომპლექსს“ აღმოაჩენს კლასიკური ფსიქოანალიზის მიმდევარი, რომლებიც გვიჩვენებენ, რომ „ადამიანის ბედი, მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების მთელი შინაარსი, — მაშასადამე: შინაარსი მისი ხელოვნებისა, თუ ის ხელოვანია, მისი მეცნიერული თეორიისა, თუ ის მეცნიერია, მისი პოლიტიკური პროგრამებისა და მოქმედებისა, თუ ის პოლიტიკო-

<sup>1</sup> იხ. Frederick J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, New York, გვ. 179—180.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 182.

<sup>3</sup> 1912 წელს კაფკა შეხვედრია ქალიშვილს, რომელიც 1914 წლის აპრილში დაუნიშნავს, იელისში კი უარი უთქვამს, 1916 წელს განუახლება მასთან ურთიერთობა, ხოლო 1917 წელს, ავადმყოფობის საბაბით, საბოლოოდ განუორებია მას. პო ფ მ ა ნ ი, იქვე, გვ. 181.

სია, — სავსებით განსაზღვრულია მისი სქესობრივი ლტოლვის ბედით და მხოლოდ მით. სხვა ყველაფერი მხოლოდ ობერტონებია სექსუალური ლტოლვის ძირითადი, ძლიერი მელოდიისა<sup>1</sup>.

რას იძლევა ვაჟა-ფშაველას პირადი ცხოვრება, მისი ბიოგრაფია ისეთს, რომელიც შესაძლებელია ფროიდისტმა თავისი მიდგომის გასამართლებლად გამოიყენოს? შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟას ბიოგრაფიაში არამც თუ ვერ ვპოულობთ ფროიდიზმისათვის ხელსაყრელ მონაცემებს, არამედ მთელი მისი პირადი ცხოვრება ამ თეორიის ცალმხრივობის საწინააღმდეგოდ მიმართული მაგალითია.

ვაჟა-ფშაველას ბავშვობაში არაფერი გვხვდება ისეთი, რაც ფროიდისტულ „კონფლიქტებს“ გვაგონებდეს. ძალიან ღიდი პატივისცემითა და სიყვარულით იხსენიებს იგი მამას. მამა „დანაშაულობისათვის სიტყვით სასტიკად შეილების დამსჯელი, უმისოდ ჩვენი ტოლი და ამხანაგი იყო“ — წერს ვაჟა „ჩემ წუთისოფელში“; პატარა ვაჟა არაერთხელ გაუტაცნია მამის „ტბილ საუბარს“. ერთობ თბილად იგონებს ვაჟა თავის დედას, ბარბალეს, და საერთოდ მშობლებთან ურთიერთობას. 29 წლისა იყო ვაჟა, როცა მშობლები გარდაეცვალა და არსაიდან არა ჩანს, რომ რამდენადმე მაინც დაძაბული ყოფილიყოს მათდამი მისი დამოკიდებულება, პირიქით.

ვაჟას ოთხი ძმა ჰყავდა და ერთი და. მათი მიწერ-მოწერიდან ჩანს, რომ ისინი ერთიმეორისათვის არას იშურებდნენ და საერთო ინტერესებით ცხოვრობდნენ. საზოგადოდ აღსანიშნავია, რომ ვაჟას ბავშვობა და ახალგაზრდობა მეტად ხელმოკლე, მაგრამ სხვაგვარი ჯანსაღი ატმოსფეროს პირობებში მიმდინარეობდა. ასე რომ, არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ვაჟას ოჯახურ გარემოში ვეძიოთ შინაგანი კონფლიქტები და ფროიდისტული კომპლექსები. სხვა, ფროიდიზმისათვის ძალიან საგულისხმო მხრიდან თუ შევეამოწმებთ თვით ვაჟას მონაცემებს, ერთადერთი, რის თქმაც შესაძლებელი იქნება, ისაა, რომ იგი სავსებით ნორმალური ვაჟაკი იყო<sup>2</sup>. ვაჟა პირველად 25 წლის ასაკში ირთავს ქალს და მეორედ კი — დაქვრივებიდან წლინახევრის შემდეგ (1904). ის იყო მამა ოთხი შვილისა, მას არ ჰქონდა

<sup>1</sup> В. Н. Волошинов, Фрейдизм, критический очерк, М.-Л., 1937, стр. 15.

<sup>2</sup> აო არის უგულვებელსაყოფი ის შემთხვევა, რომელსაც ს. მშველიძე გადმოგვცემს. პეტერბურგში ყოფნისას ვაჟას ერთხელ ქუჩაში მიმავალი ქალი მოსწონებია. „აღარ მიუცია გზა და მოსვენება. ბოლოს ქალს უთქვამს, მაშ კარგი, წამოდი ჩემთანო. ვაჟაც გაჰყვია. შინ მისვლისას უნახავს, ოჯახი საესვა: ქალები, ბავშვები, კაცები... უკან ვეღარ გამობრუნებულა, არ გამოუშვიათ. ქალს წაუვლია ხელი, მიუყვანია ერთ კაცთან და უთქვამს: „პრედსტავლიათ ეტაგო ნახალაო“. ძალიან დამცხაო, — უთქვამს ვაჟას, — მაგრამ რალს ვიზამდი? მოვიხადე ბოდიშო“ (ს. ყუბანეიშვილი, ცხოვრება ვაჟა ფშაველასი, 1961, გვ. 131).

არავითარი ნიშანი საექვო სქესობრივი თავშეკავებისა, აბსტინენციანისტური მიდრეკილებისა. მეტიც: ჯერ კიდევ შემორჩენილია ცნობები, რომლებიც მის დიდ მამაკაცურ პოტენციაზე მოწმობენ. ამიტომ, არცერთი ფორმით არ შეიძლება გაჩნდეს ვაჟას „სექსუალური რეპუტაციის“ საკითხი<sup>1</sup>.

ასეთია ვაჟა-ფშაველას ყოფითი ცხოვრების შინაარსი და, როგორც ვხედავთ, თავისთავად ეს შინაარსი არ იძლევა საკვებს ფროიდის თეორიისათვის.

ამის შემდეგ საჭიროა, რომ ჩვენთვის ამჟამად საინტერესო თვალსაზრისით შევამოწმოთ ვაჟას შემოქმედებითი ცხოვრება.

\* \* \*

უეჭველია ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებითი ნაყოფიერება. გავიხსენოთ, რომ მას არ ჰქონდა მუშაობის ელემენტარული პირობები; იკი უმძიმესი ფიზიკური შრომით არჩენდა თავის მრავალრიცხოვან ოჯახს; ის მოწყვეტილ სოფელში ცხოვრობდა, — ერთ უბადრუკ სახლში, ახლა რომ სამარადისო დაცვისათვის განგვიკუთვნია; მისი ნაწარმოებების ბეჭდვა მხოლოდ რედაქტორ-გამომცემელთა ნებასურვილზე იყო დამოკიდებული... როცა ამას გაიხსენებთ, კიდევ უფრო გაიზრდება მნიშვნელობა იმ ფაქტისა, რომ ამ ადამიანმა ჩვენ დაგვიტოვა ოთხას ორმოცდაათზე მეტი ლექსი, ოცდაჩვიდმეტი დამთავრებული პოემა, ასზე მეტი მოთხრობა, თარგმანები და მოზრდილი ტომი ეთნოგრაფიული, სოციალურ-პოლიტიკური თუ კრიტიკული წერილებისა. შეიძლება ითქვას, რომ პროდუქციის სიუხვის მხრივ ჯართველ მწერალთა შორის ვაჟას ვერავინ უსწრებს. პირიქით, რაოდენობრივი თვალსაზრისით თუ შევამოწმებთ ვითარებას, დავინახავთ, რომ, — თავისი სიცოცხლის ხანგრძლივობასთან შეფარდებით, — ვაჟამ ყველაზე უფრო ვრცელი ლიტერატურული მემკვიდრეობა დაგვიტოვა. ეს იმას მოწმობს, რომ ლიტერატურული მოღვაწეობა იყო ვაჟა-ფშაველას არსებობის ფორმა და რომ შინაგანად იგი ნამდვილი ლიტერატურული ცხოვრებით ცხოვრობდა. მაგრამ აქვს თუ არა ფროიდისტული განხრა ამ შემოქმედებითს ცხოვრებას? ესაა ჩვენი საკითხი.

შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში უმნიშვნელო ადგილი აქვს დათმობილი სასიყვარულო და ეროტიულ ურთიერთობაზე მიმთითებელ ეპიზოდებს. ვაჟას პოემათა დიდი უმრავლესობა სრულიად თავისუფალია ასეთი მოტივებისაგან. მოსალოდნელი კი იყო, — თუ მწერალი ტრადიციას გაჰყვებოდა, — რომ პოემის

<sup>1</sup> გამოთქმა კრეჩმერისა (იხ. Кречмер, Медицинская психология, стр. 215).

სიუჟეტში რამდენადმე მაინც მნიშვნელოვანი მომენტის როლს იკისრებდა სასიყვარულო მოტივი<sup>1</sup>. მის პოემათა შორის მხოლოდ ერთი არის მოთავსებული ეროტიულ ჩარჩოებში. ესაა ვაჟა-ფშაველას მეათეხარისხოვანი „ცოლი ანუ ჩემი თავგადასავალი, თქმული თანდილა არაგველისა“<sup>2</sup>. სხვა პოემები, — ისინი, რომლებიც ქმნიან ვაჟას სახელს, — სრულიად თავისუფალნი არიან ასეთი ელემენტებისაგან. ერთი სიტყვითაც კი არ არის მათ არსებობაზე მინიშნებული „გიგლი-ასა“ და „ალუდა ქეთელაურში“, „კოპალასა“ და „გოგოთურ და აფშინაში“, „სისხლის ძიებასა“, „სვინიდისსა“, „ძალღიკა ხიმშიკაურსა“, „გველის მკამელსა“ და „ბახტრიონში“<sup>3</sup>.

ჟაქტებზე დიდი ძალადობის შედეგი იყო, როდესაც ზოგიერთმა კრიტიკოსმა ზვიადაურისადმი აღაზას თანაგრძნობაში სატრფიალო ნიუანსი დაინახა. ასეთმა ინტერპრეტაციამ, საკუთარი უსაფუძვლობის გარდა, — და სწორედ ამის გამოც, — უსიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა.

რაც პოემათა შესახებ ვთქვით, მეტი უფლებით შეიძლება გავავრცელოთ ვაჟა-ფშაველას მოთხრობებზე. ჩვენი მწერლის პროზაში თითქმის არ მოიძებნება სიუჟეტური ქარგა, რომელშიც რამდენადმე მაინც შეიძლება გვეგულისხმებინა ეროტიული შინაარსი. ეს თემატურადაც უფაქიზესი პროზაა.

<sup>1</sup> ისეთ მწერლებს, როგორც იყენენ ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი, — მწერლებს, რომელნიც ნაწარმოებთა მთელ დინებას მებრძოლ პატრიოტულსა და სოციალურ პრობლემატიკას უქვემდებარებდნენ, — თავიანთ თხზულებებში სასიყვარულო თემები ამბავთა მოტივის მნიშვნელობამდეც კი აპყავდათ. ასეთია, მაგალითად, „განდევილი“ და „გამზრდელი“, „ნათელა“ და „ბაში-აჩუკი“, „გლახის ნაამბობი“ და „ოთარაანთ ქერივი“... ამ სატრფიალო მოტივის ისტორიულად მიენიჭა ერთგვარი, თუ შეიძლება ითქვას, მყარი მოტივის ძალა და ჟაქტიურად ძალიან ფართოც აღმოჩნდა მისი გავრცელების სფერო.

<sup>2</sup> მისი ვარიანტია „ერთი სიყვარულის ამბავი“. ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით ამ პოემის შესაძლო მნიშვნელობის გასარკვევად ბარემ აქვე ვთქვათ შემდეგი: ვაჟას ეს პოემა ამ პოეტისათვის სრულიად უჩვეულო შინაარსისაა. უეჭველია, რომ თვით ვაჟა მას არ ანიჭებდა ლიტერატურულ ღირსებას და არც გამოქვეყნებულა მისი სიცოცხლის დროს. ეს არის სახუმაროდ, საღალბოდ დაწერილი თხზულება და უნდა ვფიქროთ, რომ ამით იფარგლება კიდევ მისი მიზანი. როგორც სათაურიდან ჩანს, პოემა თავგადასავალს გადმოგვცემს და ის, ჭემს ოლდრიქის გამოთქმა რომ გამოვიყენოთ (იხ. მისი სტატია — „Писатель и общественная мораль“, ж. Ил. лит., 1963, № 9.), „სექსუალური ავანტიურის“ ნიშნებს შეიცავს, მაგრამ აქ მაინც არაფერია ისეთი, რომელიც ფროიდისტულ „კონფლიქტზე“ მიგვიითხებდეს და ფსიქონალიტიკოსების რომელიმე „კომპლექსს“ გამოხატავდეს.

<sup>3</sup> ვაჟას პოემიდან გადაკეთებულ პიესაში „ბახტრიონი“, რომელიც რუსთაველის სახ. დრამატულმა თეატრმა დადგა, დ. გაჩეჩილაძე იმით ჩამოიღდა ვაჟას მოტივს, რომ ლულა-კვირის (ანდარეზი) ურთიერთობას სატრფიალო შინაარსი მისცა.



ვაყას მოთხოვნებში ვხვდებით ბავშვებს, მოზრდილებს, ხანდაზმულებს, მაგრამ საგულისხმოა, რომ ვაყას არ შეუჩერებია შემოქმედებითი ყურადღება ადამიანის სიცოცხლის ერთ ძალიან მნიშვნელოვან პერიოდზე: მის ნაწერებში არ არის დახასიათებული სქესობრივი მომწიფების პერიოდი, ადამიანის სიცოცხლის ეს კრიტიკული პერიოდი, როცა უჩვეულო ემოციები ჩნდება და პიროვნებაში თვალსაჩინოდაა მოცემული გარდატეხის ნიშნები. ვაყამ თითქოს ვერც დაინახა ეს ხანა თავისი სპეციფიკური სიძნელეებითა და პრობლემებით<sup>1</sup>.

შემდეგ: ვაყა-ფშაველას შემოქმედებაში ჩვენ ვერ ვხვდავთ ნამდვილად სკაბრეზული გამოთქმის მაგალითს<sup>2</sup>. თვით მწერალი კი არა, მისი არც ერთი პერსონაჟი წარსის ისეთნაირად მომართული, რომ უფლება გექონდეს ვილაპარაკოთ მათ რამდენადმე მაინც სექსუალიზებულ განზრახვასა და ქცევაზე. ვაყა არ იჩენს განსაკუთრებულ ინტერესს ადამიანთა შორის ამ რიგის ურთიერთობისადმი. თვალთვალის, ექსგიბეციონიზმის, რასაც ფროიდმა დიდი მნიშვნელობა მიაანიჭა ბავშვთა სექსუალიზებული ცხოვრების დასახასიათებლად<sup>3</sup>, არ წარმოადგენს ვაყას შემოქმედების შინაარსეულ ელემენტს.

როგორც ვხვდავთ, ვაყა თითქმის არ ეხება სქესის პრობლემას. ასეთი სწრაფვა არ არის მისი შემოქმედების თემა. მაგრამ ეს თავისთავად კიდევ არ მეტყველებს ფსიქონალიზის საწინააღმდეგოდ. ასეთი ვითარების ასახსნელად ფროიდიზმს მოეპოვება ცნება „ცენზურისა“.

რატომაა, რომ ნაწარმოებში არ არის სექსუალური სწრაფვა? ეს იმით როდი აიხსნება, იტყვის ფროიდისტი, რომ არ არსებობს ასეთი სწრაფვა. ამის მიზეზი მხოლოდ ისაა, რომ სექსუალური სწრაფვა განდევნილია, ე. ი. მისი მოქმედება გადატანილია არაცნობიერის სფეროში.

<sup>1</sup> ამ მხრივ აშკარად გვიჩვენებს განსხვავებას ვაყას შედარება ყაზბეგთან.

<sup>2</sup> ვაყა-ფშაველას შემოქმედებიდან განდევნილია ბილწისიტყვაობის შემთხვევები. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ ხალხურ შემოქმედებასთან განუზომელი სიახლოვე აქვს ვაყას პოეზიას. ყველაზე უფრო „მაგარი“ გამოთქმები, რომლებიც კი ვაყასთან გვხვდება, ასეთი რიგისაა: „ჩემს მგომბელს მე აუტყურებ დედასა“ („ამერიმერი“), ანდა: „ეხლა ამას გთხოვთ, შითხარით, კარგა იფიქრეთ ამაზე, ჩემი ბრალია, რომ ჩემს ცოლს სხვა ხელს უსეამდა გაეაზე?“ („ცოლი ანუ ჩემი თევგადაა-ვალი“).

<sup>3</sup> ამის აღნიშვნა იმიტომაცაა საჭირო, რომ ზოგიერთი ავტორი (მაგალითად, როირენი) სწორედ სქესობრივ ურთიერთობაზე თვალთვალს, ექსგიბეციონიზმს, მიიჩნევს ხელოვნების წყაროდ: ამ ნიადაგზე ვითარდება მხატვრისათვის აუცილებელი ქვერეტი ინტერესები (იხ. ე. შოროხოვის ზემოთ დასახელებული წერილი, გვ. 177).

როში. განდევნას ახორციელებს ტრადიცია და სხვადასხვა ზნეობრივი იდეალი. ამაში მდგომარეობს მორალური ცენზურა<sup>1</sup>.

თავი რომ დაევანებოთ იმაზე მსჯელობას, თუ საზოგადოდ რამდენად სწორია ამნაირი დაშვება, ასეთი ჰიპოთეზა ვერ განმარტავს ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ზემოაღნიშნულ ხასიათს. რა ცენზურას შეიძლება შეეფერებინა პოემებსა და მოთხრობებში სატრფიალო-სასიყვარულო მოტივის მომარჯვება და მისი სიუხვეც კი?! რატომ იქნებოდა საჭირო ასეთი მოტივების განდევნა ვაჟას „მე“-სათვის? ამგვარი განდევნის საკითხი არ დგას არც ერთ ქართულ მწერალთან და, კერძოდ, ილიასათვისაც კი არ არსებობდა ასეთი სიძნელე იდეისათვის სიუჟეტური ქარგის შერჩევის დროს. ამიტომ არა გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ მკაცრი ცენზურა აბრკოლებს ვაჟა-ფშაველას არაცნობიერი სფეროდან ცნობიერების ზედაპირზე სასიყვარულო მოტივებისა და სკაბრეზულის ამოტივტივებას, თორემ მის შემოქმედებით ცხოვრებას libido-ები განსაზღვრავენ.

მაგრამ ფროიდისტიკისათვის ასეთი დასკვნაც არ იქნებოდა დამარწმუნებელი. მისი მსჯელობის მიხედვით, ვაჟას შემოქმედებაში თუ არ ჩანს მოქმედება სექსუალური სწრაფვისა, ეს იმიტომაა, რომ ამ მწერლის არსებაში მოხდა ენერგიის გადანაცვლება: სექსუალურმა ენერგიამ შემოქმედებით-მხატვრული ენერგიის სახე მიიღო, ანუ მისი (სექსუალური ენერგიის) სუბლიმაცია მოხდა. თან იმასაც დაუმატებს ფროიდისტი, რომ, რაკი თავდაპირველადი ენერგია (სექსუალური) ძლიერი იყო, გადანაცვლებისას მან თავისი საპირისპირო — ფაქიზი სახე მიიღო.

ფსიქოანალიზისათვის ასეთი მსჯელობა სავსებით ჩვეულებრივია, მაგრამ ვაჟა-ფშაველას შემთხვევაში მას ფაქტიური დაბრკოლებები ხვდება.

ეროტიულ სწრაფვას არ შეუძლია თავისუფლად გამომჟღავნდეს. ცენზურა ამოწმებს მისი გამოვლენის ყველა სახეს. ეს უკვე კონფლიქტია. ამიტომ ხდება ამ სწრაფვის განდევნა, რასაც გადანაცვლება მოსდევს. მაგრამ თვით ეს გადანაცვლება, ანუ სუბლიმაცია, ფროიდის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „დესექსუალიზებული libido“-ა<sup>2</sup> და გასაგებია, რომ ადამიანის ფსიქიკის შემდგომ შინაარსში იპოვებოდეს ამ თავდაპირველადი სწრაფვის კვალი.

ზემოთქმულის მიხედვით, ჩვენს წინაშე კითხვა ასე დგას: შეიმჩნევა თუ არა ე. წ. ცენზურის აქტივობა, განდევნის სახით, ვაჟას შემოქმედებაში და თუ შეიმჩნევა, რა სახისაა მისი მოქმედება?

<sup>1</sup> ამ ცნებას ფროიდი მრავალჯერ ახასიათებს. საგანგებოდ კი იხ. მისი „Я и Оно“, Л., 1924.

<sup>2</sup> Зигмунд Фрейд, „Я и Оно“, стр. 45.

ვაჟას ნაწერებიდან სრულიად არ ჩანს, რომ ის საგანგებოდ ერიდებოდეს სქესობრივ საკითხებზე მსჯელობას, რომ მას ეხამუშებოდეს ამ რიგის მოვლენებზე ლაპარაკი.

ეს საკითხი ღირს იმად, რომ უფრო ფართოდ იქნეს განხილული სათანადო მასალა.

ავტობიოგრაფიულ თხზულებაში „ჩემი წუთისოფელი“ ვაჟა თავისუფლად და თამამად ლაპარაკობს სიყვარულის იმ გრძნობაზე, რომელიც მას ჯერ კიდევ 10 წლის ასაკში ვასჩენია. ამ დროიდან, ვიდრე დავეყვაცებამდე, მისი ტრფობის ობიექტები გამოცვლილან, მაგრამ მას თავისი გრძნობა არაეისთვის გაუმჟღავნებია. „ვიდრე არ დავეყვაცადი, — წერს ვაჟა, — და იმისა, ვინც მიყვარდა ცოლად შერთვა არ განვიზრახე, ვერც სიყვარულის გამოცხადება გავბედდო“<sup>1</sup>. ამ დროს ვაჟას 25 წელი უსრულდებოდა. აქამდე ვაჟას ისეთი თითქოს არაფერი შეუქმნია, თავის ასახსნელად რომ სუბლიმაციის თეორიის მოხმობას საჭიროებდეს.

1888-89 წლებში ვაჟა-ფშაველა სრულიად შეუნიღბავად არჩევს ცოლ-ქმრულ ურთიერთობას და საჩოთიროდ მიჩნეულ თემას — „წაწლობას“<sup>2</sup>. ამ გარჩევაში ვაჟასათვის არაფერია გამაწითლებელი, რადგან „ყველამ იცის თემში ეს ამბავი, ამის დაფარვა საჭირო არაა“. აქედან ჩანს, რომ აკრძალვაზე, ანუ ფროიდისეულ ცენზურაზე მითითებისათვის აქ საფუძველი აღარ არსებობს. ვაჟა-ფშაველა ამ მხრივ საკმაოდ თავისუფალ, ბუნებრივ გარემოშია მოქცეული, იგი აღზრდილია იმ ტრადიციებზე, რომლებიც სხეულებრივს სრულიადაც არ უგულებელყოფენ და არც არაფერი აბრკოლებს მისი მოქმედების საჯარო დახასიათებას.

მართალია, მხატვრულ შემოქმედებაში ვაჟას არ დაუთმია რამდენადმე მნიშვნელოვანი ადგილი სასიყვარულო მოტივისათვის, როგორც ნაწარმოების შინაარსის, მისი სიუჟეტური ღინების განმსაზღვრელი მოტივისათვის, და ესეც გარკვეულ მიმართულებას აძლევს ჩვენს მსჯელობას ფსიქონალიზის შესახებ, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ვაჟასათვის არ არსებობს ქალის სილამაზე და მისდამი ტრფიალი, — საზოგადოდ, ოღონდ საკითხი ახლა იმას ეხება, თუ რამდენად შეიძლება ამ ტრფიალს მიეცეს ფროიდისტული ინტერპრეტაცია. ამისათვის საჭიროა თვალი გავადევნოთ ვაჟას მხატვრული

<sup>1</sup> ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, 1964 წ., V, გვ. 439.

<sup>2</sup> ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. V, წერილები — „ფშაველის ძველი სამართალი და საოჯახო წესები“ (გვ. 65) და „ფშაველი დედაკაცის მდგომარეობა და იდეალი ფშაურის პოეზიის გამოხატულებით“ (გვ. 81—88).

შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ტრფიალის შინაარსსა და გამოვლენას.

ვაჟას ნაწერებიდან ჩანს, რომ მისთვის ქალი ფიზიკურად სასურველი არსებაცაა. ამის გამოხატვას ცენზურა არ აფერხებს. სანიმუშოდ რომ ავიღოთ, ამას მოწმობს ვაჟას შემდეგი სტრიქონები: „რამ გაგაჩინა, ქალაო, ლერწმად აქრილო წელშია, ნეტავინ ხელით შემახო, შენ რო ვარდი გქონ მკერდშია“; „მალე გაგიწყვეტ საკინძსა, ჩაგეტოლები ძნელადა“; „თუ მამკლავ, ისევ შენ მამკლავ, ქალავ თავდახრით მცინარო, დღეს ჩემის პირის მკოცნელო, ხვალ სხვისთვის ძუძუს მჩინარო“ და მისთ.

აქედანაც ჩანს, რომ ვაჟასათვის უცხოა შენიღბვის ტენდენცია, ე. ი. არაცნობიერად მოცემული მოტივებით არ აიხსნება ვაჟას შემოქმედების თავისუფლება გამძაფრებული ეროტული შინაარსისაგან. თავისდათავად ეროსი, როგორც ასეთი, თავისი ზომიერი, პოეტური, ვაჟაკური და ამიტომ ფაქიზი სახით, რასაკვირველია, მოცემულია ვაჟას შემოქმედებაში, კერძოდ, მის სიმღერებში, მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

თემატური თვალსაზრისით არ არის უგულვებელსაყოფი საკითხი, თუ როგორ არის წარმოდგენილი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ცოლისა და ქმრის ურთიერთობა. ამთავითვე გარკვეულად უნდა ითქვას, რომ „ცოლის მოტივი“ ვაჟას ნაწერებში თავისუფალია ყოველგვარი სექსუალიზებული თვალთახედვისაგან. ეს მოტივი ერთგვარად თავნაჩენია ჯერ კიდევ „გოგოთურსა და აფშინაში“ და შემდგომ „გველის მკამელში“. ორივე შემთხვევაში ეს მოტივი დაახლოებით ერთნაირ პლანში არის დამუშავებული: ცხოვრების უკეთესი პირობების შექმნას მოითხოვს მზიაცა და გოგოთურის ცოლიც. ასე რომ, აქ ცოლისა და ქმრის განსხვავებული ეთიკური დონეა ნაჩვენები. ეთიკური შინაარსი აქვს აგრეთვე „სისხლის ძიების“ შემდეგ სტრიქონებს: „ცოლის ქვითინი არა მწამს: — უბრალო ნიაფ-ღვარია; მალეღვე გამოიდარებს, რაკი დაჰბერავს ქარია“. ეს არ ნიშნავს, რომ ვაჟამ ქალს საზოგადოდ მიუჩინა დაბალი ადგილი თავის ეთიკურ სფეროში. ეს რომ ასე არ არის, ჩანს „სტუმარ-მასპინძლიდან“, რომელშიც ალაზა წარმოდგენილია, როგორც ჯოყილას ეთიკური თანაფარდი და ტოლი<sup>1</sup>.

ასევე ნათლად არის მოცემული ვაჟას შემოქმედებაში ქალის პოეტიზირების ტენდენცია. პირდაპირ პოეტური გვირგვინი ადგას ქალს, როცა ვაჟა ამბობს: „ქალი გამოდგა ქოხიდან, შუქი გამოჰყვა პირითა.

<sup>1</sup> აქედან სრულიად ნათელია, როგორ მიმართებას დაამყარებდა ვაჟა ოტო ვაინინგერის პოზიციასთან.

ქალი ვამსგავსე ამ დროსა ნამს, ვარდზე მბრწყინავს დილითა“. ანდა: „გამოჩნდა ქალი ლამაზი, შავის ტანსაცმლით მოსილი, როგორაც ალვა ტანადა, ვარსკვლავი ცილამ მოცილილი“. ანდა: „სულ თავში გოგოც ვინმე ზის, ტურფა, ლამაზი რამაო. ჭკვიდამ არია სტუმარი იმის ნისლივით თმამაო. წამოდგა ქალი ფეხზედა, — თითქოს იელვა ცამაო, — ჰაერში გაიკრიალა მისმა ზარივით ხმამაო“. ასეთი მიდგომა მრავალგზის არის გამოხატული ვაჟას პოეზიაში და ამიტომ უეჭველია, რომ ქალი არის ჩვენი მწერლის პოეტური ხილვისა და ამაღლებული დახასიათების საგანი.

აქედან უკვე ესთეტიკური სვალთახედვა მკვიდრდება და ეს უფრო ცხადი ხდება მაშინ, როცა ვაჟას მიერ მოცემულ ბუნების ხატში ქალი და მისი სილამაზე ჩაერთვის, ასე, მაგალითად, ვაჟა ამბობს: „მთები დათოვნა, აცივდა, ყინული მოსდევს გუბესა. რა შეადრება ამ დროსა ლამაზი ქალის უბესა?“. სხვა შემთხვევაშიცაა ანალოგიური სურათი: „გაღმა სჩანს ქისტის სოფელი არწივის ბუდესავითა, — სამო არის საცქერლად დიაცის უბესავითა“. სხვამ კი არა, ესთეტიკურმა განცდამ უნდა აავსოს ადამიანი, როცა ის წაიკითხავს ვაჟას სტრიქონებს: „ვაჟაცაა ხმალი ალაღებს, დიაცს შვენება ტანისა, თვალთ მომხიბლავი ციალი, თმა თუ ყორნის ფრთას ჰგავისა, თუ ხშირად თავსა უბურავს, თვითაც ვარდივით ჰყვავისა“. ეს განცდა უნდა დაეუფლოს მას, როცა ვაჟას „სამეფოს სიმღერას“ მოისმენს („ქალო, გნახე ფეხშიშველა, გამოჰგოგდი ეზოშია; გენაცვალე, კაკაბს ჰგავდი მოსეირნეს ფერდობშია. ვისი ძუძუ გიწოვნია, იისა თუ ვარდისაო! გენაცვალე, შავ-თვალწარბავ, გულო ჩემის დარდისაო!“).

შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ფსიქოანალიტიკურად მომართულმა კრიტიკამ ანდა მკითხველმა ამ რიგის გამოთქმებს ესთეტიკური სიმაღლე ჩამოაცალოს და ვაჟას ამ სიტყვებიდან მას, როგორც ქალავ ბელი იტყოდა, მხოლოდ „სექსუალური სუნი“ ეცეს<sup>1</sup>. შეიძლება ასეც მოხდეს, მაგრამ ამის მიზეზი თვითონ ვაჟა არ იქნება. ეს მხოლოდ იმას დაადასტურებს, რომ ასეთმა კრიტიკამ არ შეიძლება განსახილველად აირჩიოს ვაჟასდაგვარი ფაქიზი პოეტი.

ჩვენი თემის თვალსაზრისით საყურადღებოა ისიც, რომ ვაჟას შემოქმედებაში არ ჩანს არავითარი ინტერესი „სხეულებრივ საიდუმლოებათადმი“. მის არც ერთ ნაწარმოებში ნიშანწყალიც კი არ არის ამ მიმართულებით „თვალთვალისა“. ეს უთუოდ მნიშვნელოვანი ფაქტია, რადგან მოწმობს, რომ ვაჟა არ მიეკუთვნება იმ მწერალთა რიცხვს, რომლებსაც სიამოვნებას ვკრის მდარე გრძნობათა გაშიშვ-

<sup>1</sup> იხ. მისი სტატია—«Значимая форма»—ანთოლოგიაში—«Современная книга по эстетике», М., 1957, стр. 352.

ლება. არის შემთხვევები, — და ადვილად მოსალოდნელი შემთხვევებიც, — როდესაც მკითხველი აღმაცერად უყურებს იმ მწერალს, რომელიც ამ მხრივ ამახვილებს ყურადღებას. ასეთი გრძნობა, სხვას რომ თავი დაეანებოთ, ემილ ზოლასაც გამოუწვევია, ჩვენს მიხეილ ჭავჭავიძელსაც და ბევრ სხვას. ცნობილია, რომ აპოლინარია სუსლოვამ დოსტოევსკის ასე განუმარტა მასთან ურთიერთობის გაწყვეტა: «Мне не нравится, когда ты пишешь циничические вещи, это к тебе как-то не идет; не идёт к тебе такому, каким я тебя воображала прежде».

ამ განცდისაგან მკითხველის გათავისუფლება მაშინაც ვერ ხერხდება, როცა მწერლის განზრახვითა და ვარაუდით ეს მასალა იდეალის გასახაზავად და დასადგენად არის მოხმობილი.

ვაქასათვის არ არსებობს ბიოლოგიური ფაქტორის წამყვანობის აზრი. მისთვის დაუსრულებელი კონფლიქტიც არ არსებობს ბიოლოგიურ და ადამიანურ რაობათა შორის. ამიტომაც არ აყოლია ვაქა იმნაირ ცდებს, რომელთა მიზანია დაანარცხოს ადამიანი. პირიქით, იგი ყოველნაირად ცდილობს, ადამიანი აამაღლოს<sup>1</sup>, და, საზოგადოდ: ვაქას მთელი პრობლემატიკა, ის სოციალური შინაარსით დატვირთული ვნებები, რომლებიც მის გმირებს ამოქმედებენ, ამ ვნებათა ურთიერთქიდილი და მათი დინამიკა მოწმობს, რომ ვაქა-ფშაველა არა ცნობს ადამიანობის ბიოლოგიურ განსაზღვრულობას.

როგორც ჩანს, შესაძლებელი არ არის, რომ კლასიკურმა ფსიქოანალიზმა ვაქა-ფშაველას ცხოვრებასა და შემოქმედებაში ისეთ მასალას მიაგნოს, რომელიც მას, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობით თეორიას, გამოადგება და გაამართლებს. ვაქას შემოქმედებაში არც განდევნის ნიშნები შეიმჩნევა, არც სუბლიმაციის მექანიზმის მოქმედებას ვამჩნევთ და არც იმის საფუძველი გვაქვს, რომ ვილაპარაკოთ მის შემოქმედებაში კონფლიქტებსა და ოიდიპოსის, დანაშაულის, საკუთარი თავის ნაკლებფასოვნობის... კომპლექსთა არსებობაზე.

ვაქას სახით ჩვენ საქმე გვაქვს სრულფასოვან მამაკაცთან ყველა მის გამოვლენაში, როდესაც ფიზიკურით გატაცება არ აფერხებს სულიერი სიმადლით აღტაცებას და, პირიქით.

რასაკვირველია, ვერავენ უარყოფს, რომ ზოგიერთი მწერლის თხზულებაში არის ისეთი რამ, რაც ეხმარება და ასაზრდოებს ფროიდის მოძღვრებას. ასე, მაგალითად, იყვნენ და არიან ხელოვანები, რომელთა შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია სექსს და მასთან და-

<sup>1</sup> ამ მხრივ ვაქამ ძალიან შორსაც გადააბიჯა: მართალია, ის ხშირად ლაპარაკობს ბოროტებაზე, ბოროტ კაცთაგან დევნის შემთხვევებზე, ცუდ და ბილწადამიანებზე და ა. შ., მაგრამ, როცა საქმე შეეხება ბოროტებისა და სიბილწის კონკრეტული გამასახიერებლის ჩვენებას, ვაქა თითქოს ჩერდება: მის შემოქმედებაში ბოლომდე დატეხულ ადამიანს თითქმის ვერც კი ვხვდებით.

კავშირებულ პრობლემებს. მაგრამ, თუ კლასიკურ ფსიქოანალიზს ლიტერატურათმცოდნეობითი თეორიის პრეტენზია აქვს, ის გამო-  
ნაკლისებზე კი არ უნდა აიგოს, არამედ ძირითად შემოქმედებით პრო-  
ცესებსა და მასალას უნდა განმარტავდეს. თეორიამ თვალი უნდა გა-  
ადევნოს ყოველი ნამდვილი ხელოვანის შემოქმედებას და ახსნას ის.  
და თუ აქ იგი თავის საყრდენს ვერ იპოვის, მაშინ არა გვაქვს უფლე-  
ბა ჩავთვალოთ ის გამართულ მეცნიერულ თეორიად. ვაჟა-ფშაველას  
ცხოვრებისა და შემოქმედების მიმოხილვა მოწმობს, რომ ვაჟა, რო-  
გორც მოვლენა, არ ემორჩილება ფროიდისტულ ინტერპრეტაციას,  
ანუ, როგორც პოეტური ფაქტი, ეწინააღმდეგება კლასიკურ ფსიქო-  
ანალიზს.

• • •

ამ სტატიაში ჩვენ ვცადეთ გვეჩვენებინა, თუ რას იძლევა ფროი-  
დიზმი, როცა საკითხი ეხება ხელოვნებაში მის მომარჯვებას. სრუ-  
ლიად უეჭველია, რომ თავისდათავად ეს თეორია გაცილებით უფრო  
რთულია და მრავალფეროვანი, ვიდრე ეს ჩვენი გადმოცემიდან ჩანს.  
მაგრამ არსებითი მაინც ისაა, რომ მხატვრული ნაწარმოების ახსნისა  
და განმარტებისას ფროიდიზმი ცალკეული ადამიანის ფარგლებში  
დარჩა. ნაწარმოების ინტერპრეტაციისათვის ფროიდმა, ბოლოსდა-  
ბოლოს, საკმარისად მიიჩნია ავტორის ინდივიდუალურ თვისებათა  
მიგნება და, თუ მან სხვა მასალაც მოიხმო, ეს მხოლოდ ინდივიდუა-  
ლიზებული მასალა იყო. ასე რომ, ფროიდმა უგულვებლყო ფართოდ  
გაგებულ სოციალური გარემო და ამით ხელოვანი „სოციალურად  
ცარიელ ატმოსფეროში“<sup>1</sup> მოაქცია. ამასთანავე, ეს ნიშნავდა უარის  
თქმას ისტორიზმის პრინციპზე, იმაზე, რომ შეიქმნას ხელოვნების  
ისტორიული განვითარების ზოგადი სურათი.

ზიგმუნდ ფროიდის თეორიის სხვადასხვა ნაკლოვანებას თვით მი-  
სი მოწაფეები აღნიშნავდნენ. მაგალითად, კ. იუნგს მიაჩნია, რომ  
ფროიდის მოძღვრება სათანადოდ ვერ განმარტავს შემოქმედებით  
სინამდვილეს, რადგან „მხატვრული ნაწარმოების მომდინარეობა პი-  
როვნული კომპლექსებიდან ნიშნავს მის (მხატვრული ნაწარმოების)  
დაყენებას უბრალო ნევროზის საფეხურზე“<sup>2</sup>. ფროიდის ბევრმა მო-

<sup>1</sup> ფროიდიზმის მიმართ ეს გამოთქმა გამოყენებული აქვს ე. ვოლოშინო-  
ვს, იხ. დასახ. შრომა, გვ. 38.

<sup>2</sup> დამოწმებულია ვერლის მიხედვით. იხ. მისი «Общее литературоведение», стр. 168.

წაფემ სცადა დაეძლია მისი თეორიის ცალმხრივობა. კ. იუნგმა საკუთარი ტიპოლოგია შეიმუშავა, ადლერმა ამოსავლად მიიჩნია ადამიანის მისწრაფება ძლიერებისაკენ და ა. შ. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ლიტერატურათმცოდნეობითი პრობლემები ყველა შემთხვევაში მაინც ფროიდისტული ინდივიდუალიზმის ფარგლებშია მოქცეული, თუმცა ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ზედმეტია ამ ნეო-ფროიდისტულ მოძღვრებათა შეფასება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებითი მასალის ნიადაგზე.

1966 წ.



## ვაჟა-ფშაველას პროზის სტილი

(„შელის ნუკრის ნაამბობი“)

§ 1. ვაჟა-ფშაველას მოთხრობათა ერთ წყებას თხრობის სტილი იმდენად ამსგავსებს და აახლოებს, რომ ეს მათი პირველი გადაკითხვიდანვე ჩანს. ასეთებია, მაგალითად: „შელის ნუკრის ნაამბობი“, „ხმელი წიფელი“, „მთის წყარო“, „მთანი მაღალნი“, „ფესვები“ და სხვა მრავალი მოთხრობა. მკითხველის ცნობიერებაში ვაჟას პროზის მთელი ორიგინალურობა სწორედ ამ რიგის მოთხრობებით განისაზღვრა და დამკვიდრდა და არა ისეთებით, როგორცაა, ვთქვათ, „ბაგრატი ზახარაჩის სიკვდილი“ ანდა „დარეჯანიც“ კი. ჩვენ იმიტომ ვირჩევთ „შელის ნუკრის ნაამბობს“, რომ ვგულისხმობთ: ვაჟა-ფშაველას პროზის თავისებურებათა ამოკითხვა, საკუთრივ, მისი პროზაული მეტყველების სტილურ თავისებურებათა გათვალისწინება შესაძლებელია მხოლოდ იმ სახის მოთხრობათა შესწავლის ნიადაგზე, რომელთაც „შელის ნუკრის ნაამბობი“ მიეკუთვნება.

§ 2. „შელის ნუკრის ნაამბობის“ ფაბულა თავისთავად ძალიან მარტივია: მონადირემ მოკლა დედა შველი და ერთი კვირის ნუკრი უგზოუკვლოდ დაეხეტება, შიშისაგან თრთის და კანკალებს. მწერლის მიზანია, სიუჟეტურად გამართოს და წარმოსახოს. უღროოდ დაობლებული ნუკრის განცდები.

§ 3. მაგრამ რა საშუალებები მოიპოვება იმისათვის, რომ სავსებით დამაჭერებელი გახდეს ამ განცდების არსებობა?

შეიძლება თავიდანვე თხრობის ისეთი გზა იქნეს არჩეული, როდესაც შელის ნუკრის მდგომარეობაში ადამიანს ჰყავს ჩაყენებული თავისი თავი და საკუთარ განცდებს მიაწერს ნუკრს, ე. ი. ასხვისებს მათ, თავის ამ განცდებს. ასეთ შემთხვევაში მწერალი — და მასთან ერთად მკითხველი — სხვის მდგომარეობას, ნუკრის მდგომარეობას ითვალისწინებს, მაინც მაყურებლის როლში გამოდის და, ბოლოს და ბოლოს, უშუალოდ ნუკრის განცდებს კი არ გადმოგვცემს, არამედ

იმ გრძნობებს, რომლებიც მასში გამოუწვევია ნუკრის ბედს. ამნაირ შემთხვევაში პასუხგაცემულია კითხვა: რას ვიგრძნობდი და ვიფიქრებდი, ნუკრის მდგომარეობაში რომ მე აღმოვჩენილიყავი? ამ სახის მხატვრულ ნაწარმოებში ადამიანის მიერ განცდილი და მისი თვალთ დანახული ცხოველის მდგომარეობა იქნება გადმოცემული. ასე რომ, ამგვარი თხზულების ნამდვილი სუბიექტი იქნება არა ის არსება, რომლის ამბავსაც მწერალი მოგვითხრობს, არამედ ის, ვინც ამ ამბავს აღწერს და განიცდის, — თვით მწერალი ანდა მისი მონაცემთხრობელი.

თხრობის ასეთი გზა საყოველთაოდ ცნობილია და მას მრავალი მწერალი ირჩევს. მაგალითისათვის აქ დავასახელებდით ანდერსენის სახელგანთქმულ „საძაგელ ქუქულსა“ და ლევ ტოლსტოის შესანიშნავ მოთხრობას „Холстомер“.

ანდერსენისათვის საერთოდ და, კერძოდ, მისი ამ მოთხრობისათვის დამახასიათებელია ის, რომ მწერალი ჩანს: იგი აღწერს ბუნებას, იგი ერევა მოქმედებაში და ამბის მონაწილეებზე ლაპარაკობს, როგორც თავისი თავისაგან განსხვავებულებზე. ანდერსენი ისე ასაუბრებს ერთმანეთთან ფრინველებსა და ცხოველებს, რომ თვითონაც ყოველთვის მათთანაა, იგი წერს ისე, თითქოს მათს განცდებსა და საუბარს ადამიანურ ენაზე გვითარგმნიდეს, მათებურად ხედავდეს და აფასებდეს გარემოს. ავტორი არ გაუბრბის შუამაელობას ცხოველთა სამყაროსა და ადამიანთა შორის, პირიქით, ის ხალისით ასრულებს ამ მოვალეობას. ამას მოწმობს ავტორისეული შენიშვნები, ჩართული თხრობის მიმდინარეობაში — „თქვა დედა იხვმა“, „იკითხეს მათ“ და ა. შ. ანდერსენი — მწერალი გზადაგზა თავისი სიტყვებით აღწერს და ახასიათებს ვითარებას: ქუქული „ცურავდა და ყვინთავდა... მაგრამ გარშემო ყველანი წინანდებურად იცინოდნენ მასზე და საძაგელსა და საზიზღარს უწოდებდნენ მას“ — ამბობს მწერალი თავის პატარა და საყვარელ „საძაგელ“ ქუქულზე.

აქედან ჩანს, რომ ამ ნაწარმოების კითხვისას ჩვენ წინ მწერალიც დგას ფრინველთა სამყაროსთან ერთად; თუმცა აქ ძალიან მოხდენილია და დასურათებული საკუთრივ ფრინველები და ცხოველები, მაგრამ ყოველთვის იგრძნობა ავტორი, იგი სრულიადაც არ არის ამ მხრივ შენიღბული. ერთი სიტყვით, ანდერსენის ამ ნაწარმოებში თხრობის ისეთი მანერაა არჩეული, რომელშიც მკლავნდება სწორედ მწერლის მიერ დანახული სამყარო, ამ სამყაროს გენიალურად მიგნებული დახასიათება მწერლის მიერ.

გარკვეულის თვალსაზრისით, ანალოგიური ვითარებაა ლევ ტოლს-

ტობის „Холстомер“-ში. აქ გადმოცემულია ერთი ცხენის ისტორია: როგორი იყო იგი წინათ და როგორია ამჟამად. ჯერ მწერალი, როგორც მაყურებელი, ისე აღწერს ამაყ ლაფშას და მის ყოველ მოძრაობას ადამიანური გამომეტყველების მნიშვნელობას ანიჭებს: «С няв уздечку с пегаго мерина, Нестер почесал его под шеей, в ответ на что мерин, в знак благодарности и удовольствия, закрыл глаза. — Любит старый пест! — проговорил Нестер. Мерин же несколько не любил этого чесания и только из деликатности притворялся, что оно ему приятно; он помотал головой в знак согласия» (თ. II).

ასეთი მანერით არის დაწერილი ამ თხზულების ერთი ნაწილი და ჩვენ ვხედავთ, რომ ამ ცხოველის მოძრაობათა და მდგომარეობის ინტერპრეტაციას თვით მწერალი გვაწვდის, მწერალი სდებს მათში შინაარსს და ააზრიანებს მათ. მართალია, მხატვრულის თვალსაზრისით ეს სავესებით დამაჯერებელი ინტერპრეტაციაა, მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ ცხოველზე ავტორი მოგვიტხრობს და პირველის შესახებ ჩვენ შუალობითი გზით, ავტორის მეშვეობით გვექმნება წარმოდგენა.

თხრობის მანერა უკვე განსხვავებულია ნაწარმოების V თავიდან, როდესაც უკვე ბებერი, დაჩაჩანაკებული და აბუჩადაგდებული. მაგრამ ოდესღაც სახელგანთქმული ეს ამაყი ლაფშა თვით უამბობს თავის თავგადასავალს მის გარშემო თავმოყრილ ცხენებს. აქ ჩვენ წინაშე უკვე თვით ლაფშაა, რომელიც მოგვიტხრობს თავის შთაბეჭდილებათა და განცდათა შესახებ. მართალია, ახლა თხრობის მანერა განსხვავებულია, მაგრამ შინაარსი ნაამბობისა და ვითარების გააზრება ისეთივე რჩება, როგორც ეს საზოგადოდ არის დამახასიათებელი ლევ ტოლსტოისათვის. ასე, მაგალითად, ერთ ადგილას ეს ცხენი ადამიანებზე ამბობს: «Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил: мое. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит: мое, тот считается у них счастливейшим...» «Я был трижды несчастлив: я был пегий, я был мерин. и люди вообразили себе обо мне, что я принадлежал не Богу и себе, как это свойственно всему живому, а что я принадлежу конюшему...»

«Завтра, если будем живы, я расскажу вам. какое главное последствие имело для меня это право собственности, которое воображал себе конюший».

მხოლოდ ამ ამონაწერის მიხედვითაც კი გვაქვს საკმაო საფუძველი იმისათვის, რომ ლ. ტოლსტოის ეს ცხენი, ასე ვთქვათ, ფილოსოფოსად მივიჩნიოთ: იგი მსჯელობს ურთულეს მორალურ, სოციალურ პრობლემებზე და ლაპარაკობს ისე, როგორც ეს თვით ტოლსტოისათვის საზოგადოდ არის დამახასიათებელი. ამ ნაწარმოებიდან ჩვენ ისეთი შთაბეჭდილება კი არ გვრჩება, რომ მწერალი ცდილობ-

დეს იმის წარმოდგენას, თუ როგორ ხედავს სამყაროს თვით ცხოველი, არამედ, პირიქით, სწორედ ცხოველია აყვანილი იმ სიმალღებზე, რომელიც განვითარების მაღალ დონეზე მდგომი ადამიანისათვის არის დამახასიათებელი: იგი ისე ლაპარაკობს და მსჯელობს, თითქოს გარკვეულ თეორიას იცავდეს და ავითარებდეს. ერთი სიტყვით, ამ ნაწარმოებიდან ნათელია, რომ მასში თუმცა ცხოველი მოქმედებს, მაგრამ ეს ცხოველი თავიდან ბოლომდე ავტორის შეხედულებათა რუპორია. და, რაც მთავარია, ამას არც მწერალი მალავს, რამდენადაც თვითონაც გვიამბობს და კომენტარს უკეთებს ამ ცხოველის ისტორიას.

§ 4. საკმარისია ამ ნაწარმოებებს შევადაროთ ვაჟა-ფშაველას პროზაული შედეგები და, კერძოდ „ველის ნუკრის ნაამბობი“, რათა მყისვე შევამჩნიოთ მათ შორის არსებული განსხვავება.

ვაჟა-ფშაველა არც ერთი სიტყვით არ ერევა ნუკრის თხრობაში, არაფრით არ ამჟღავნებს თავის თავს და ამიტომ უშუალოდაც აყენებს ჩვენს წინაშე ამ პატარა არსებას. აქ არჩეულია არა სხვისი, არამედ საკუთარი განცდების გადმოცემის გზა: „პაწაწა ვარ, ობოლი. ბედმა დამიბრძოვა: ცუდ დროს დავობლდი... გზადაკარგული დავდივარ... მანამ დედა მყვანდა ცოცხალი, სულ ალერსში ვყვანდი... უპატრონო რომ ვარ, სულ მეშინიან, ვკანკალებ, მუდამ დღე სიკვდილს ველი, გზაარეული დავეხეტები... ღმერთო, რამდენი მტერი გვყავს!“

აქ მთელი თხრობა პირველი პირით მიმდინარეობს და არ არსებობს არავითარი იმის მაუწყებელი ნიშანი, რომ ნაამბობში რაიმე შეტანილი იყო ავტორის მიერ და სიმართლეს არ შეეფერებოდეს. ვაჟამ შეძლო ისე ეამბა უფაქიზეს გრძნობათა შესახებ, რომ თავისი პიროვნება მიეჩქმალა და საკუთარი ნიჭისათვის ფარდა ჩამოეთარებინა. თხრობაში ამ ჩაურევლობის წყალობით მიაღწია ვაჟამ ნაამბობისაგან მიღებული შთაბეჭდილების არაჩვეულებრივს და მამაჯერებლობას. ეს ჩაურევლობა არის ერთი და მთავარი პირობა ნაამბობის უქვევლობისა და ნამდვილი უშუალობისა. რასაკვირველია, აქ მწერლის მიერ დანახული ვითარებაა დასურათებული. მაგრამ ისე, რომ თვით მწერალი არსად არა ჩანს.

შემდეგ ვაჟა-ფშაველამ იგივე უშუალობა იმითაც განახორციელა, რომ ნუკრის გულუბრყვილობა გვიჩვენა და მის გამოუცდელობაზე მიუთითა. თვით ნუკრი გვიამბობს ჩვენ, თუ რაოდენ აოცებს მას კოდალას კაქუნით „ეგრეტყის გახმაურება“, ჩხიკვის ძახილი, მისი ეშმაკობა და მისი სილაჩრე... მომხიბვლელი ამიტილობით არის სავსე ნუკრის მთელი თავგადასავალი, ისევე როგორც გულუბრყვილობა მისი კითხვები და შეძახილები: „ღმერთო, რამდენი მტერი გვყავს!“ „ოჰ ადამიანო!... რატომ

არ გებრალეები მე, პატარა?" გაცემის ამ სახის გამოთქმებითაა სავსე ნუკრის მეტყველება, ხოლო ნუკრის მეტყველების გარდა კი ნაწარმოები არაფერს შეიცავს.

§ 5. დამაჯერებლობა შვლის ნუკრის ნაამბობისა იმითაც არის განხორციელებული, რომ მასში შემოტანილია მრავალი დეტალი. მაგალითად, აქ ჩვენ ნუკრი თავის დასისხლიანებულ ფეხს კი არ გვიჩვენებს მხოლოდ, არამედ იმ ადგილსაც აღნიშნავს, სადაც ფეხი დაიშავა და თან იმასაც განმარტავს, თუ რატომ იყო აქ იგი (— „აი დახედეთ ჩემს სისხლიანს ფეხსა, — ეს, წყლის დასალევად რომ ჩავედი ხევში, მაშინ ვიტკინე...“); ნუკრი მხოლოდ უბრალოდ კი არ გვეუბნება, რომ ტყეში ცხოვრობდა, არამედ პირდაპირ მიგვითითებს, თუ რომელსა და როგორს ტყეში (— „მე და დედაჩემი აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა და აქეთ-იქით ხევები ჩაუდის, იქ ვცხოვრობდით, მუდამ დაჩრდილულნი გაბურულის ტყით“); ნუკრი იმის თქმით კი არ კმაყოფილდება, რომ მას ჩხიკვის ძახილი მოესმა და დედის გაფრთხილებით თავი მოარიდა მას, არამედ, ერთი შეხედვით, ისეთ წვრილმანებსაც აღნიშნავს, თუ როგორ ბეჯითად იწევდა ჩხიკვი მისკენ, როგორ გუნებაზე დადგა, სად დაჯდა და შემდეგ როგორ მოიქცა.

ასეთი დეტალებითაა ავსებული ეს მოთხრობა, დაწყებული იმის აღწერიდან, თუ როგორია ნუკრის „სამოსი“ და დამთავრებული იმით, თუ რასა და რას შესტირის უკვე დაობლებული ნუკრი. ამის მიხედვით, ცხადია, რომ ვაჟა-ფშაველა ფაბულის, საკუთრივ შიშველი ამბის ტყვეობაში კი არ არის მოქცეული, არამედ ამდიდრებს მას ისეთი—და მხოლოდ ისეთი—დეტალებით, რომლებიც ნაამბობს ინდივიდუალური შინაარსით ავსებს; მწერალი ამ დაობლებული, მარტოხელად დარჩენილი ნუკრის თავგადასავალს ერთობ ხორცშესხმულს, ხელშესახებ, თვალსაჩინო სახეს აძლევს, ანუ გადაუჭარბებელი დეტალიზაციის გზით ქმნის ნუკრისა და მისი თავგადასავლის უაღრესად კონკრეტულ ხატს.

§ 6. მაგრამ მარტო ეს არ განსაზღვრავს ნუკრის ნაამბობის დამაჯერებლობას. მის თხრობაში შეიმჩნევა სხვა საშუალებებიც, რომლებიც კიდევ უფრო განამტკიცებენ მოთხრობის მხატვრულ დამაჯერებლობას. აქ ჩვენ, სახელდობრ, შემდეგი მომენტი გვაქვს მხედველობაში. ნუკრის ნაამბობი ისე ითრევეს მკითხველს, რომ უკანასკნელისათვის ძალიან მახლობელი ხდება ისტორია ამ პატარა ცხოველისა. ვაჟა-ფშაველა მტკიცე და უწყვეტ კავშირს ამყარებს მკითხველსა და ნუკრს შორის. ეს ნამდვილად უშუალო და ფაქიზი კავშირია, რამდენადაც არაფერია დამალული, შენიღბული და მანერული იმაში, რა-

საც და როგორადაც ჩვენ შვლის ნუკრი გვიამბობს. ამიტომ, ჩვენ მკითხველები, არა მარტო თვალყურს ვადევნებთ ნუკრის ისტორიას, არამედ მასთან ერთად განვიცდით მის თავგადასავალს, უშუალოდ ვმონაწილეობთ მისი განცდების მიმდინარეობაში. ეს არის ამ ნაწარმოების კითხვის დროს წარმოშობილი უტყუარი ფაქტი. მაგრამ როგორ, რა სტილისტური საშუალებით ხერხდება ამის მიღწევა? როგორ და რა გზით ახორციელებს ვაჟა-ფშაველა ჩვენს გადაქცევას მკითხველიდან მოთხრობილ განცდათა უშუალო მონაწილედ? ამ მიზნით სხვადასხვა მწერალი განსხვავებულ ხერხს მიმართავდა და მიმართავს. ამ მხრივ ისტორიულად არსებობს ნაირნაირი ტრადიცია. კერძოდ, ვაჟა-ფშაველა ისე აგებს თავის ამ მოთხრობას, რომ ნუკრი და მკითხველი აღარ შეიძლება სხვადასხვაგვარ თვალსაზრისზე მდგომარე ვიგულოთ: მათი ერთიანობა იმთავითვე ნაგულისხმევა. რაკ კონკრეტული კომპოზიციური და ენობრივ-სტილისტური საშუალებებით არის გამოხატული და განსახიერებული.

§ 7. ამ მიმართულებით ჭერ ისაა აღსანიშნავი, რომ ქართული კლასიკური პროზის სხვა ავტორები, როგორც წესი, ჭერ გვამზადებენ, ნიადაგს წმენდენ იმისათვის, რათა შემდეგ გადავიდნენ საკუთრივ ამბის თხრობაზე.

ყველა შემთხვევაში ასე იქცევა ილია ჭავჭავაძე: „მახსოვს, როცა პატარა ვიყავი, რა გულის ფანქვალით ვნატრობდი წინაღამე ახლის წლისა მალე გათენდეს-მეთქი“ („ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილი“): „შუა ზაფხული იყო“ („სარჩობელაზე“); „რიტორიკაში სწერია...“ („კაცია-აღამიანი!“); „მე, სწორედ, ნადირობის ტრფიალს რომ იტყვიან, ისა ვარ...“ („გლახის ნაამბობი“); „იმ ვეებერთელა სოფელში, რომელსაც თუნდა წაბლიანს დავარქმევ...“ („ოთარაანთ ქვრივი“).

სავსებით ანალოგიურ სურათთან გვაქვს საქმე აკაკი წერეთლის, გიორგი წერეთლის და ხალხოსან მწერალთა პროზაში. აქაც თვით ამბის თხრობას შესავალი უძღვის (ანდა რამდენიმე ფრაზა მაინც, რომელიც შესავლის მაგივრობას სწევს<sup>1</sup>). ასეთი „შესავლის“ სტილისტური ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ ავტორი

<sup>1</sup> აკაკი წერეთელი, „ბაში-აჩუის“ დასაწყისი: „თვალმიუწელომელ სიშორიდან გველივით მოიკლავნებოდა ჩუხჩუხა არაგვი...“; გიორგი წერეთელი, „მაშიდა ასმათის“ დასაწყისი: „ივანობისთვე იყო. ჭკინობელა ტყემალზე კიანურს უკრავდა...“; ნიკოლოზური, „ბედი უბედურთას“ დასაწყისი: „ამბავი, რომელიც მე მსურს მოგიხტროთ თქვენა...“ (ანალოგიური ვითარებაა მის სხვა მოთხრობებშიც). სოფრომ მგალობლიშვილი, „ყაყიტას ქურდის“ დასაწყისი: „მიდინარე ფრონის პირზე ყაყიტას სიმინდი ჰქონდა დათესილი“ („ჯორჯარას“ გარდა ყველა მისი მოთხრობა ასეთი „შესავლით“ იწყება).

კონტაქტს ამყარებს მკითხველთან, წინასწარ განმარტებას აძლევს მას და ამით თავის თავს, როგორც ავტორსა და მთხრობელს ამქლავნებს. აქ ჩვენ ვგრძნობთ იმას, რომ ავტორი ერთგვარი შუამავალია მკითხველსა და ამბავს შორის, იმას, რომ ამბავი შორსაა და მკითხველთან იგი მწერალს მოაქვს.

§ 8. განსხვავებული მდგომარეობაა ვაჟას სახელგანთქმულ მოთხრობებში. ვაჟას „პატარა მწყემსის ფიქრებსა“, „იასა“, „მთის წყაროსა“, „ქუჩისა“, „ფესვებსა“ და ზოგიერთ სხვა ნაწარმოებში მათი ნამდვილი ავტორი სრულიად დამალულია; იგი არ ჩანს და მის არსებობაზე ჩვენ მხოლოდ დავასკვნით. აქ თვით ეს არსებანი და მცენარეები მოქმედებენ, ვანიცდიან და ფიქრობენ ისე, რომ მათ მაგივრობას მწერალი არ იჩემებს. რასაკვირველია, ჩვენ ვიცით, რომ მათ უკან მწერალი დგას, მაგრამ ჩვენ მას ვერ ვხედავთ: მკითხველისათვის მხოლოდ ეს არსებანი არიან მოცემულნი ყოველგვარი გამაშუალებელი გზის გარეშე.

§ 9. კერძოდ, რაც შეეხება „შვლის ნუკრის ნაამბობს“, აქ ნუკრი ისე მოგვითხრობს თავის თავგადასავალს, თითქოს ამბავი ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობდეს და მასში თვითონ ჩვენ ვღებულობდეთ მონაწილეობას; თხრობის ისეთი მანერა აქვს არჩეული ვაჟას, რომ ნაამბობი შორიდან კი არ გვესმის, მისი წარმოდგენა კი არ გვჭირდება, არამედ მას პირდაპირ ვხედავთ, შვლის ნუკრთან ერთად ვართ ტყეში, მასთან ვიმყოფებით.

§ 10. თხრობის ასეთი გზა ვაჟას გამოხატული აქვს მიმთოებელ მოძრაობათა ამსახველი სიტყვებით და ისეთი სტილისტური ნიუანსების შემოტანით, რომლებიც ნაამბობის მოწმედ ჩვენს გადაქცევას ემსახურებიან. ამის საილუსტრაციოდ რამდენიმე ნიმუშს დავიმოწმებთ.

შვლის ნუკრი ჩვენ შემდეგნაირად გველაპარაკება: „აი დახედეთ ჩემს სისხლიანს ფეხსა, ეს, წყლის დასაღვეად რომ ჩავედი ხევში მაშინ ვიტყინე...“: „მე და დედაჩემი აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა და აქეთ-იქით ხევეები ჩაუდის, იქ ვცხოვრობდით“. „როგორ არ უნდა მეშინოდეს? ჯერ სულ ერთი კვირაა, რაც მე წუთისოდ ვხედავ და რამდენი შიში და ვაება გამოვიარე!“

მარტო ეს მაგალითებიც საკმარისია იმის წარმოსადგენად, თუ რაოდენი სიახლოვე იგულისხმება ნუკრსა და მის მსმენელს შორის. ერთი მხრივ, აქ აღსანიშნავია, რომ გამოთქმები „აი დახედეთ“; „აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა“ და „იქ ვცხოვრობდით“ კონკრეტულისათვის დამახასიათებელი თვალსაჩინოებით წარმოგვიდგენენ არა მარტო „სისხლიანს ფეხსა“ და წამოწოლილ ტყიან სერს, არამედ პირდაპირ წარმოსახვენ ადგილზე

მიმითებელ სხეულებრივ მოძრაობასაც: „აი“, „აგერ“ და „იქ“ სწორედ მიმითებელ ქესტს გულისხმობს. მეორე მხრივ, ზემოთქმულთან ერთად, პირველი ფრაზა აღნიშნავს, რომ მსმენელისათვის ზოგიერთი რამ უკვე ცნობილია, სახელდობრ ის, რომ ნუკრი წყლის დასალევად ჩავიდა ხევში და განმარტება მხოლოდ იმას ეხება, რომ მან ფეხი სწორედ მაშინ იტყინა (—„ეს წყლის დასალევად რომ ჩავედი ხევში მაშინ ვიტყინე“). მეორე მაგალითი კიდევ იმითაც იქცევა ყურადღებას, რომ მასში მსმენელი ნუკრთანვეა, გარემოს მასთან ერთად ავლებს თვალს („აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა...“). მესამე მაგალითში ჩვენ საქმე გვაქვს თითქოს შეკითხვის გამეორებასთან („როგორ არ უნდა მეშინოდეს?“), მაშინ, როდესაც კითხვა („რატომ უნდა გეშინოდეს?“) ტექსტში სიტყვებით გადმოცემული არ არის. ამ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ ასეთი კითხვა ნუკრმა ამოიკითხა მსმენელის სახეზე და მას აძლევს პასუხს.

ყველაფერი ეს მხოლოდ ცალკეული მაგალითია იმისა, თუ როგორი უშუალო კავშირი აქვს დამყარებული ვაჟას მთხრობელსა და მსმენელს შორის. საერთოდ კი, ეს კავშირი იგრძნობა და ჩანს ნაწარმოების მთელ მანძილზე, დაწყებული იქიდან, რომ ნუკრი დაუფარავად და შეულამაზებლად მოგვეთხრობს თავის სისუსტეს, უმწეობას, გამოუცდლობასა და უბედურებაზე და დამთავრებული იმით, რომ მოურიდებლად ელაპარაკება ადამიანს მისი მუხთლობის, გაუტანლობისა და სისასტიკის შესახებ. ასეთი გულწრფელი აღსარება და გულდია მიმართვა გულისხმობს, რომ მთხრობელი და მსმენელი წარმოადგენენ ორ ისეთ ერთეულს, რომელთა შორისაც შესაძლებელია ფაქიზი, ურთიერთგამგები დამოკიდებულების დამყარება. სწორედ ამგვარ ურთიერთობას გვიღვენს ვაჟა თავის ამ მოთხრობაში და ამას იგი, როგორც დავინახეთ, ინტიმიზაციის ნაირნაირი ხერხით აღწევს<sup>1</sup>.

§ 11. „შვლის ნუკრის ნაამბობში“ გადმოცემულია ის, რაც ნუკრმა გადაიტანა. მაგრამ არა მხოლოდ ეს: იგი თავის დღევანდელს ყოფაზეც მოგვეთხრობს, უკეთ: იგი თავისი აწმყოს თვალთ აფასებს წარსულს; მართალია, ნუკრი თავის წარსულს გვიამბობს, მაგრამ ისეა წარსულს, რომელიც აწმყოსთან არის კავშირში და არა მარტო საერთოდ განსაზღვრავს ამ აწმყოს, არამედ მასზე მოქმედებს და მასში უშუალოდ მონაწილეობს.

<sup>1</sup> ინტიმიზაციის სტილისტურ საშუალებათა შესახებ იხ., მაგალითად, Л. А. Булаховский, Русский литературный язык первой половины XIX века. М., 1954, гл. V, § 5.



ასეთი შემთხვევისათვის სავსებით ბუნებრივია ისეთი თხრობა, რომელშიაც მთხრობელის მღელვარება იქნება მოცემული, რადგან ეს წარსული მისი ცხოვრების დაუბრუნებელსა და მხოლოდ და მხოლოდ განვილილ საფეხურს კი არ წარმოადგენს, არამედ მას ამ არსებობისათვის, თუ შეიძლება ითქვას, აწმყოს ძალა და მნიშვნელობა აქვს, იგი მისი აწმყოცაა; ეს არის წარსული, რომელთანაც არსება შერწყმულია და მას განიცდის როგორც დღევანდელობას. თავიდან ბოლომდე სწორედ ასეთია „შეღის ნუკრის ნაამბობი“. აქ წარსულის მოგონება, თუ გახსენება კი არ არის, არამედ მისი უშუალო განცდაა გამოხატული და ეს არის უპირველესი პირობა ამ ნაწარმოების ღრმა ლირიკულობისა.

§ 12. მაგრამ საკითხია: როგორ და რა ენობრივ სტილისტური საშუალებებით არის მოპოვებული და განმტკიცებული ამ თხზულების ლირიკულობა?

„შეღის ნუკრის ნაამბობის“ ლირიკულობის მთავარი განმსაზღვრელი მომენტი იმაში მდგომარეობს, რომ მწერალი ურთიერთში აქსოვს წარსულსა და აწმყოს, აწმყოსა და წარსულს და ამ ქსოვილს თავისი სტილისტური გამოხატულება აქვს. ეს შედგენდება ფრაზების თანმიმდევრობაში, ერთი მხრივ, და ფრაზების სტრუქტურა-კონსტრუქციაში, მეორე მხრივ.

ასე მაგალითად, ნუკრი იგონებს, რომ „მანამ დედა მყვანდა ცოცხალი, სულ ალერსში ვყვანდი: ძუძუს მაწოვებდა, მიალერსებდა, მაფრთხილებდა“ და მის ამ მოგონებას უშუალოდ მოსდევს და ეხლართება აწმყოს სავალალო სურათი: „რაღა მეშველება მე საბრალოს ეხლა! ძუძუს აღარა ვწოვ, მხოლოდ ბალახის ნამსა ვსუტავ... და რძის ნდომას იმითი ვიკლავ“; ნუკრს აგონდება — საფრთხისას დედაჩემი „გაიქცეოდა და მეც მივხტოდი, რაც ძალი და ღონე მქონდა“ და აქ წყვეტს მოგონებას, რათა ასეთი ქცევა ახსნას და თავისი ამჟამინდელი უმწეობა გამოხატოს: „არ ვიცოდი და არც მესმოდა, თუ ვის უფრთხოდა. ეხლა კი ვიცი... ჰო, რამდენი მტერი გეყავს! ჰო აღამიანო!... რატომ არ გებრალეები მე, პატარა?"; ნუკრი კონკრეტულ შემთხვევასთან დაკავშირებით იხსენებს დედის რჩევას: „როცა მე აღარ გეყოლები, მაშინ სიფრთხილე გმართებს!“ და იქვე მიაყოლებს საკუთარი თავის დასახასიათებელ სიტყვებს: „ოჰ, რამდენი გამოცდილება მაკლია ჯერ კიდევ მე, საცოდავსა!...“

კიდევ შეიძლება ამ სახის მრავალი მაგალითის გადმოცემა, მაგ-

რამ, ვფიქრობთ, ეს სრულიად საკმარისია იმის საჩვენებლად. თუ რა სტილისტური საშუალება აქვს გამოყენებული ვაქვს ნაწარმოებისათვის ლირიკული ხასიათის მისანიჭებლად: წარსულს იგი აწმყოს ფონზე აშუქებს, მათ ერთმანეთს არ აცილებს, ერთიმეორის გვერდით აყენებს, ურთიერთმომდევნო ფრაზებში გვაწვდის და ამით წარსულის ისეთივე აქტუალურ განცდას ახერხებს, როგორაც აწმყო ვითარება განიცდება.

§ 13. მაგრამ არც მარტო ამის თქმა არის საკმარისი. ერთი ფრაზის ფარგლებშიც აქვს ვაქვს მოქცეული წარსულისა და აწმყოს განცდა: ხშირად მას ჩართული გამოთქმების სახითაც აქვს გამოხატული წარსულისა და აწმყოს ერთიანობა. ასეთია, მაგალითად, მოთხრობის ის ადგილი, სადაც ნუკრი გვიამბობს, თუ როგორ დაკლა მონადირემ დედა შველი და „ა გ ე რ ძ უ ძ უ ე ბ ზ ე დ, ი მ ძ უ ძ უ ე ბ ზ ე დ, რ ო მ ლ ე ბ ს ა ც მ ე ვ წ ო ვ დ ი, და უ ს ო ხ ა ნ ჯ ა ლ ი და გა მ ო შ ე შ ხ ა“. ამ შემთხვევაში მომხდარი ფაქტის („ძუძუებზე დ და უ ს ო ხ ა ნ ჯ ა ლ ი და გა მ ო შ ე შ ხ ა“) შიგნითვე არის მოქცეული გამოთქმა („იმ ძუძუებზედ, რომლებსაც მე ვწოვდი“), რომელიც ძალიან მკაფიოდ გამოხატავს დანახულისადმი ნუკრის მგრძნობიარე დამოკიდებულებას და ამ სახით არის გახაზული ნაამბობის ლირიკულობა.

ამის ანალოგიურია, მაგალითად, მოთხრობის ის ადგილი, სადაც ვკითხულობთ: „თ ე ნ ე ბ ა და ი წ ყ ო, მი ვ ი ქ ე ც ი თ ტ ყ ე შ ი. წ ყ ე უ ლ ი ი ყ ო ს ი მ დ ღ ი ს გა თ ე ნ ე ბ ა! ვ ე ლ ზ ე დ ს ქ ლ ა დ ი წ ვ ა ბ ა ლ ა ხ ი“. აქაც ობიექტურ აღწერაშივე („თ ე ნ ე ბ ა და ი წ ყ ო, მი ვ ი ქ ე ც ი თ ტ ყ ე შ ი... ვ ე ლ ზ ე დ ს ქ ლ ა დ ი წ ვ ა ბ ა ლ ა ხ ი“) არის ჩართული გამოთქმა („წყეული იყოს იმ დღის გათენება!“), რომელიც ისევ აშკარად გვიჩვენებს ვითარებისადმი ნუკრის მიმართებას. საკმარისია ამ თვალსაზრისით გადავიკითხოთ ეს ნაწარმოები, რათა ვაქვსათვის დამახასიათებლად სწორედ ასეთი გზა მივიჩნიოთ. ამ გზით აღწევს ვაქვს-ფშაველა ნუკრის აწმყო მდგომარეობისათვის იმის აქტუალობის ჩვენებას, რაც წარსულში იყო. ფრაზების ასეთი თანმიმდევრობითა და კონსტრუქციით, ასეთი სტილისტური საშუალებით არის ამ შემთხვევაში განხორციელებული წარსულის გააქტუალება. აწმყოდ მისი გადაქცევა კი უკვე თავისთავად ემსახურება ლირიკულობის გამომქადაგების ამოცანას<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ეს კარგად ჩანს ისეთ ნაწარმოებებში, რომლებიც პერსონაჟის მიერ თავისი განვლილი ისტორიის, ასე ვთქვათ, ობიექტურ მშვიდ თხრობას შეიცავენ, მაგრამ მოგონებებში ხანდახან ჩაურთავენ თავიანთი განწყობილება-მიმართების აშკარად

§ 14. ზემოთქმული „შვლის ნუკრის ნაამბობის“ ლირიკული ბუნების მნიშვნელოვან, მაგრამ მაინც ერთ მხარეს აღნიშნავს. საქმე ისაა, რომ ამ ნაწარმოების ლირიკულობა მისი ლექსიკური შედგენილობითაც არის შეპირობებული. ვაყას ეს მოთხრობა პირდაპირ აგებულება მკაფიო ემოციური ტონის შემცველი სიტყვებითა და გამოთქმებით. მწერალი თითქოს საგანგებოდ არჩევს ისეთ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომლებიც ნაამბობის ემოციურ შინაარსს გახაზავენ და მთელ თხრობას ლირიკულ ხასიათს ანიჭებენ.

ასე მაგალითად, ვაყა-ფშაველას ნუკრი უბრალოდ პატარა კი არაა, არამედ პაწაწაა, იგი კი არ დარბის, არამედ კუენტრუშობს: ამ ნაწარმოებში ეშმაკი ჩხიკვი თავმოკატუნებული კნავის და კრუსუნებს, ხოლო შეშინებული დედა შველი აფორთქლებული მიიჭრება ნუკრთან; აქ ნუკრი ნელ-ნელა კი არა, კრძალვით სდებს ფეხებს წყალში; დედის სიკვდილის მოწმე ნუკრი თავისთავზე გაეშეშდით კი არ ამბობს, არამედ გაევისხიპეო, იცრნამს კი არ სვამს, არამედ სუტავს და ა. შ.

ეს ნაწარმოები სავსეა ისეთი გამოთქმებით, რომლებიც უშუალოდ გამოხატავენ ნუკრის მგრძნობიარებას, მის მღელვარებასა და შეძრწუნებას, მის სათნოებასა და უმწეობას, მის შიშსა და კრთოლვას. აქ ეს მგრძნობელობა გადატანილია ყველა მცენარესა და ფრინველზე — ყველაფერი ემოციურია და განმცდელი. ჰექა-ქუხილისას „ყველა სულდგმულმა ხმა გაკმინდაო“ — ამბობს ვაყა; ხოლო, როცა გადაიქუხა, „ბალახებმა და ხის ფოთლებმა სიხარულის ცრემლს დაუწყეს ფრქვევა“; ვაყას მიხედვით, ხის ფოთლები კი არ შეიჩხინენ, როცა თოფის გრიალი გაისმა, არამედ „კანკალი დაიწყეს“, ვაყას ნუკრი გზადაკარგული და გზააბნეული დაეხეტება, მას გული უწუხს, იგი გულისფანცქალით ადევნებს თვალს მეცხვარის მოძრაობას, ზეზეურად დნება შიშისაგან, სიხარულით შეჰყურებს კოდალას ცელქობას, ენატრება ალერსი, თავისი თავი საცოდავად და საბრალოდ მიაჩნია და ცოცხალ-მკვდარი შესტირის ხეებს, მთასა და კლდეებს, დასტირის წყალსა და ბალახს.

ეს პატარა მოთხრობა თავიდან ბოლომდე გაყლენთილია შიშითა და უბედურების წინათგრძნობით, დედური თავგანწირვით, სითბოთი

---

კამოხატველ გამოთქმებს, ამით უხვევენ ეპიური თხრობიდან და ლირიკულ იერს აძლევენ თავიანთ ნაამბობს. შდრ. სანიშულოდ ლ. არდაზიანის „სოლომონისაკენ მექლანუშვილის“ შემდეგი ადგილები: „რა ვუთხრა ჩემს მამა-პაპას!“ (თ. 1). „გმადლობთ, რომ შენის დანახვით გამწეკეპე და გონებაზე მომიყვანე“, ნაწილი II, თ. 11 და სხვა.

და სიხარულის განცდის სურვილით. მოძრაობა შვედის ნუკრის სულისა აქ თვით ლექსიკაში ჩანს, თვით ამ მოთხრობის ლექსიკას აქვს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მკაფიოდ გამოხატული ემოციური ტონი და ამგვარად დახვეწილი „ლირიკული ლექსიკის“ გამოყენებაში მდგომარეობს ვაჟას პროზაული სტილის დამახასიათებელი თვისება. ხოლო თუ ამას დაეუმატებთ, რომ ვაჟა-ფშაველას ამ ნაწარმოებში ძალიან ხშირია მიმართვები ადამიანისა, ცხოველისა, ფრინველისა და ტყისადმი, მიმართვები, რომლებიც გამოხატავენ ან გაკიცხვას ან აღტაცებას ანდა გარინდებულ მოხიბლულობას, მაშინ კიდევ უფრო აშკარა იქნება, თუ რამდენად მრავალფეროვან სტილისტურ საშუალებებს იყენებს ვაჟა, რათა თხრობის ნამდვილ, ყოვლისმომცველ ლირიკულობას მიაღწიოს.

§ 15. მაგრამ თავისთავად „ლირიკული ლექსიკის“ გამოყენებითაც არ ამოიწურება ამ ნაწარმოების ზემოქმედებითი ძალა. მეტყველებაში ხშირად ნახმარ სიტყვასა და გამოთქმას ერთგვარად უსუსტდება გავლენის ძალა; ასეთ შემთხვევაში თითქოს ცვდება სიტყვა მისი ხშირად ხმარების ანდა შებლონურ კონტექსტში მოქცევის გამო, და ღრმა ლირიკულ შთაბეჭდილებას იაფფასიანი, „დაშაქრული“, მხოლოდ გულისამაჩუყებელი ეფექტურობა ენაცვლება.

ეს გარემოება მნიშვნელოვან საფრთხეს წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოებისათვის, და ვაჟას პოეტური ალღო და სტილისტური ოსტატობა იმაშიაც ჩანს, რომ მის თხზულებებში მოხსნილია ეს საფრთხე. ჩვენ, სახელდობრ, იმის აღნიშვნა გვსურს, რომ ვაჟა-ფშაველას ამ ნაწარმოების ნამდვილი, ყოველგვარი სენტიმენტალობისაგან თავისუფალი ლირიკულობა იმითაც არის განსაზღვრული, რომ მწერალს შემოაქვს ისეთი სიტყვები და გამოთქმები, რომელთაც მხატვრულ ლიტერატურაში ხშირად არ ვხვდებოდით. ეს სიტყვები და გამოთქმები ჩვენი მკითხველების პასიური— და არა აქტიური— ლექსიკის ფარგლებში იყო მოქცეული. ვაჟა-ფშაველამ მოიმარჯვა ეს სიტყვები, ამოატივტივა მკითხველის ცნობიერებაში და ამით გააფართოვა მათი გაცრცელების არე. ეს არის სიტყვები და გამოთქმები, შემონახული ხალხურ მეტყველებაში, დახვეწილი მწერლის მიერ და ამიტომ მკითხველისათვის ს ი ა ხ ლ ი ს სურნელების შემცველი.

§ 16. როდესაც „შვედის ნუკრის ნაამბობს“ ვკითხულობთ, სწორედ ასეთ სიახლეს ვგრძნობთ. ჩვენთვის სავსებით გასაგებია, მაგრამ ამასთანავე გაუცვეთელი, და ამ აზრით, ახალია ვაჟასეული ენობრივი მასალა და გამოთქმები: „პატარა, მოკლებეწვიანი, თეთრის თვლებით მოწინწკლული თხელი ქათიბი“, „მხრებშეკუმშული, ნისკარტდაღერებული, უზარმაზარი ლევა ფრინველი“, „გულის ფანცქალით ცალის თვალით გავყურებდი“, „ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა“, „უხვედ-

რი იყო ჩვენი ბინა“, „უჩვეულებრიო ხმაურობა“, „დაბნელდა. დაუ-  
კუნეთდა“, „კოდალას ცელქობა“, „ბევრი იცოდვილა“, „ბანს მისცემს,  
გადაეძრახნება“, „მისაკდება ხან იქით, ხან აქეთ“, „შეეჭეოდა სალა-  
მურს“, „ძალი დაიყრის ჩვენს სულს“, „მეცხვარემ დაგვცა კივილი“,  
„წურწურებული არყი“, „ხმამ დაიარა მთები და კლდეები“, „ლეგა  
ჩოხის კალთები აეკვალთა“, „ჩაიხვეოდა მუხლებში“, „ტანში დავი-  
შალე“, „სისხლი გადაერწყია ხეებზე“, „წვიმა სვეტ-სვეტად ჩამოდგა“,  
„ამოცვივდნენ ღრუბლები“ და ა. შ.

ასეთი სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც მოკლებულნი არიან  
ყოველგვარ პრეტენზიულობას, რადგან ხალხური მეტყველებისათვის  
დამახასიათებელ სისადავეს აძედავენებენ, შესულია ვაჟას მხატვრული  
მეტყველების ქსოვილში და გამომაცოცხლებელ როლს ასრულებენ იმ  
მეტყველების მიმართაც, რომელსაც ყოველდღიური ხმარების გამო  
შაბლონისა და ბანალობის იერი დაჰკრავდა<sup>1</sup>.

§ 17. თქმა, რომ ვაჟას პროზის სტილი ხატოვანია, მხოლოდ იმას  
აღნიშნავს, რომ ასეთია მისგან მიღებული შთაბეჭდილება. ეს შთაბეჭ-  
დილება უტყუარია, მაგრამ ეს კიდევ სრულიად არაფერს გვეუბნება.  
იმ კონკრეტულ პირობათა შესახებ, რომლებიც ამ ხატოვანებას გან-  
საზღვრავენ. ამიტომ, სტილისტიკური ანალიზის შემთხვევაში, აღუკა-  
ლებელია შეეჩერდეთ ხატოვანების განხორციელების საფუძველზე,  
იმაზე, რაც განმარტავს მაინც ვაჟას პროზაული მეტყველ-  
ების ხატოვანებას, მისი ამ მხარის თავისებურებას.

§ 18. „შვლის ნუკრის ნაამბობის“ ხატოვანების და-  
სახასიათებლად მივმართოთ რამდენიმე მაგალითს, რომლებიც ჩვენ  
ტიპიურად მიგვაჩნია ვაჟას პროზისათვის, საერთოდ, და, კერძოდ, ამ  
ნაწარმოებისათვის.

ვაჟა-ფშაველას ამ მოთხრობაში ჩვენ ვხვდებით შემდეგნაირად და-  
ხატულ სურათებს:

„ტანზედ მაცვია პატარა მოკლებეწვიანი, თეთრის თვლებით მოწინ-  
წკლული თხელი ქათიბი. ჯერ რქები და კბილები არ ამომსვლია, ჩლიქე-  
ბიც არ გამმაგრებია“.

„აი დახედეთ ჩემს სისხლიანს ფეხსა, — ეს, წყლის დასალევად რომ  
ჩავედი ხევში, მაშინ ვიტყინე...“, „გავიხედე მალლა: მხრებშეკუმშული,  
ნისკარტდაღებული, უზარმაზარი ლეგა ფრინველი მოდიოდა ჩემკენ...“

<sup>1</sup> უკანასკნელი გარემოება დიდი ხანია შემჩნეულია. ასე, მაგალითად, ვ. ვი-  
ნოგრადოვი წერდა, რომ „ორი ჩვეული სიტყვა თითქმის სულ ახლად გვეჩ-  
ვენება, თუ ისინი პირველად ანდა მოულოდნელ კონტექსტში არიან დაახლოებული“  
(В. В. Виноградов, Современный русский язык. Выпуск I. Введение  
в грамматическое учение о слове, М., 1938, стр. 121—122).

წამოვიდა ის წყეული ფრინველი, ტანი ეელარ შეიმაგრა და ჩემს ნადგომს ადგრლს დაეცა... იქ რომ არ დაეხვდი, ბალახებზედა და მაყვლოვანზედ მხრებით ტყლაშუნი გაადინა... აიწია, ძლივს განთავისუფლდა, კინალამ მაყვლებში ჩაება. მე ერთს ხეს ვეფარე და იქიდან გულის ფანქალოთ ცალის თვალით გავეყურებდი“.

(ღედა) „ხანდახან ყურებს დააქვევტდა. მე შევეყურებდი და ვბაძავდი იმის ქცევას, ჩემს პატარა ყურებსაც ავცქვევტიდი“.

„შეკუნტრუშდა დედაჩემი, შეკუნტრუშდი მეც და გავსწიეთ ზეით-კენ სკუბ სკუპით“. „უცებ გარეშემო შემორტყმული მთების წვეკრებიდან ამოცვივდნენ ღრუბლები. შეიფარნენ ერთად“.

(ჩხიკვი) „დამჯდარიყო წიფლის შიმელაზე. მიეხუტა თვალები და ნისკარტიდან ცინგლი ჩამოსდიოდა. მხრები საცოდავად ჩამოეშვა“.

„ვაიმე, თუ დაიჭირა დედაჩემი და თავის აღმასის კბილებით სწეწს!“

„დედაჩემი მოგორავდა, ვხედავდი, თავქვე და სისხლიანს კვალს სტოვებდა ბალახზე“.

რა იქცევს ჩვენს ყურადღებას გადმოცემულ ნიმუშებში? სრულიად უუბეღელია, რომ თავისი შინაარსით ყოველი მათგანი ხატოვანია, მაგრამ რა სახისაა და როგორ არის მიღწეული ამ გამოთქმათა ხატოვანება?

როდესაც ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ზემომოყვანილ მაგალითებს, შევამჩნევთ, რომ მათ ორი ძირითადი ნიშანი მაინც აახლოებს და აერთიანებს.

§ 19. პირველი ეს ისაა, რომ ამ ხატებს მხედველობითი შინაარსი აქვთ. რომ ეს ხატები მხედველობითი ხატებია. აქ თითქოს ჩვენი თვალთ ვხედავთ ნუკრის სისხლიან ფეხს, ნისკარტდაღერებულ ფრინველს, ყურებაცქვევტილ ნუკრს, ცინგლჩამომდინარე ჩხიკვს, აღმასკბილებიან ძაღლს და სასიკვდილოდ დაჭრილი შელის სისხლის ნაკვალევს. ეს სახეებით თვალსაჩინო ხატებია. მაგრამ ამ თავისთავად თვალსაჩინობას კიდევ უფრო აღრმავებს ისეთი სიტყვებისა თუ გამოთქმების მომარჯვება, რომლებიც სწორედ მხედველობითს ორგანოს იმოწმებენ და საკუთრივ დანახვის მნიშვნელობას გვიდგენენ: „აი დახედე თ“, „მეც შევეყურებდი“, „ცალის თვალთ გავეყურებდი“, „მიეხუტა თვალები“, „მიგორავდა, ვხედავდი, თავქვე“.

ამ სიტყვების და გამოთქმების სტილისტური ფუნქცია ნათელია: ისინი კიდევ უფრო ათვალსაჩინოებენ ისედაც თვალსაჩინო შინაარსის ზემომოყვანილ ხატებს; მათი შემწეობით კიდევ უფრო ესმება ხაზი ვაყას პროზაული სტილის მხედველობითს საფუძველს, იმას, რომ ვა-

ეს სტილის ხატოვანება, პირველ ყოვლისა, მხედველობითი ხატების სიუხვეში მდგომარეობს.

§ 20. ასეთია ვაჟას ხატოვანი სტილის ერთი მხარე. მაგრამ, ამის გარდა და ამასთან ერთად, მის ხატოვანებაში აღნიშნულისაგან რამდენადმე განსხვავებული მომენტები მონაწილეობს. სახელდობრ, ვაჟას ხატების ცხოველმყოფელობა იმითაც არის შეპირობებული, რომ ეს ხატები აქტივობას აღნიშნავენ, მოქმედებას შეიცავენ, მოძრაობას გამოხატავენ.

როგორც წესი, ვაჟა-ფშაველას პროზაში არ არის აღწერილი მდგარი ვითარება. ამ თვალთ იგი არც უცქერის სამყაროს. მისი მიზანია მოქმედება და მოძრაობა ასახოს მაშინაც კი, როდესაც ვაჟა გარინდების სურათს ხატავს, ეს საგანთა მხოლოდ გარეგანი სახეა: სინამდვილეში ვაჟასათვის გარინდება მითითებაა დიდ შინაგან მღელვარებაზე, გარინდება მოქმედებისათვის დაძაბული მზადების მაუწყებელია. თავიდან ბოლომდე ასეთია, მაგალითად, მისი სახელგანთქმული „მთანი მალაღნი“: „იდგენ და ელოდნენ. უსაზღვროა მთების მოლოდინი; უსაზღვრო ზღვად და სდგას იმათ გულში. წითლად, სისხლისფრად შედედებული უთიმთიმებთ გულმკერდში. გარეთ, სახეზე-კი არაფერი ეტყობათ, გარდა მტერობისა. ეს არის კიდევ ნიშანი მოლოდინისა. ვინ რა იცის, რა ამბავია მთების გულში, რა ცეცხლი სდუღს და გადმოღის“.

§ 21. ასეა ეს საზოგადოდ. კერძოდ, „შვლის ნუკრის ნაამბობის“ შესახებ უნდა ითქვას, რომ მასში, პირველ ყოვლისა, სუბიექტის აქტივობაა გადმოცემული. სტილისტიკური თვალსაზრისით კი ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ორ მომენტს:

ა) ნაწარმოებში თხრობის ისეთი სტილია დაცული, რომ ყურადღების ცენტრში გარე მოვლენებზე ნუკრის რეაგირება დგას: რაც ირგვლივ ხდება, საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც მათზე სწორედ ნუკრი იძლევა რეაქციას; აქ იმდენად საგულისხმოდ ის კი არ არის, თუ რა ფრინველი მოდიოდა (ვაჟა მის სახელსაც კი არ გვაწვდის!), არამედ ის, თუ როგორ შეშინდა და მოიქცა ნუკრი; ჩხიკვის ეშმაკობის აღწერას აქ მნიშვნელობა, უპირატესად, იმის გასათვალისწინებლად აქვს, თუ ამით რა მოელოდა ნუკრს; დედა შვლის მიერ ყურების დაქვევებაზე აქ იმიტომაა მითითებული, რომ ნუკრის აქტივობა — მის მიერაც ყურების დაქვევება აღინიშნოს; თვით დედა შვლის სიკვდილის სურათიც იმ მხრივ არის საყურადღებო, რომ ამაზე ნუკრის მძაფრი რეაქცია იქნეს დახასიათებული და ა. შ. ერთი სიტყვით, მთელი ნაწარმოების სტილი ნუკრის აქტივობას გახაზავს და ავლენს.

ბ) აქტივობის გამოსახატავ ენობრივ-სტილისტურ საშუალებათაგან ამ მოთხრობაში ყურადღებას იქცევს ზმნათა გამოყენების სიხ-

შირე და, რაც უფრო საგულისხმოა, ერთიმეორის მახლობლად ზმნე-  
ბის ისე მოქცევა, რომ წინ იქნეს წამოწეული ვითარებისადმი სწორედ  
ნუკრის მიმართება, მისი რეაქცია. იმის საილუსტრაციოდ, რომ ეს  
ნამდვილად ასეა, შეიძლება მოთხრობის პირველ თავზე დაკვირვებაც  
საკმარისი აღმოჩნდეს.

აქ ერთმანეთთან დაახლოებულ კონტექსტებში გამოყენებულია და  
შეპირისპირებული ისეთი ზმნეები, როგორიცაა დამიბრიყვა და და-  
ვობლდი, მაცვია და არ ამომსვლია, დავდივარ და დახედეთ, ჩავედი და  
ვიტყინე, ყვანდა და ვყვანდი, ვსუტავ და ვიკლავ, მეშინიან და ვკანკა-  
ლებ, მოდიოდა და გადავხტი, გაადინა (ტყლაშანი) და ჩაება, დაწვებოდა  
და მიუწვებოდი, დააქცვეტდა და ავცქვეტდი, მოგვეპარები და გეკრავ..  
რაოდენ განსხვავებულიც არ უნდა იყოს ეს ფორმები საკუთრივ გრამა-  
ტიკული თვალსაზრისით, ერთი ცხადია: ისინი სუბიექტის აქტივობას  
გამოხატავენ, მოქმედებასა და მოძრაობას აღნიშნავენ.

სწორედ ეს აქტივობის მომენტიც განსაზღვრავს ვაჟას ამ ნაწარ-  
მოების თვალსაჩინოებას, ვინაიდან ჯერ კიდევ არ ისტოტელეს  
დროიდანაა ცნობილი, რომ გამოთქმის თვალსაჩინოება არის საგნის  
გამოსახვა მის მოქმედებაში<sup>1</sup>. ამავე დროს, ასეთი საშუალებებით  
ხორციელდება, უკეთ, ამ საშუალებებში მქლავნდება ვაჟას პროზის  
დინამიკური ხასიათი.

§ 22. დინამიკურობა „შვლის ნუკრის ნაამბობის“ სტილისა მარტო-  
ოდენ ზემოაღნიშნულით არ ამოიწურება. მეტიც: უფრო არსებითი მნიშ-  
ვნელობაც კი აქვს შინაარსის თხრობის იმ მანერას, რომელიც ამ ნაწარ-  
მოებშია დაცული.

სახელდობრ, მხედველობაშია მისაღები ის გარემოება, რომ ამ მოთ-  
ხრობაში ავტორი ბეჭითად მისდევს, ასე ვთქვათ, კონტრასტებით თხრო-  
ბის გზას. აქ მწერალი ერთიმეორეს უნაცვლებს არა მარტო ურთიერთი-  
საგან განსხვავებულ, არამედ ერთმანეთისადმი დაპირისპირებულ ში-  
ნაარსებს; იგი წყვეტს თანმიმდევრულ თხრობას, რათა მყისვე წარ-  
მოგვიდგინოს გადმოცემულის საპირისპირო ვითარება ანდა იმ შთა-  
ბეჭდილების შეფასება მოგვეცეს, რასაც ნაამბობი იწვევს. და ყველა-  
ფერი ეს ხდება არა გავრცობილი მეტყველების ფორმით, არამედ,  
პირიქით, აქ საეხებით განდევნილია ვრცელი მეტყველებითი პერიოდე-  
ბი და არჩეულია შეკუმშული ფორმებით მეტყველების გზა, რაც  
ძალიან კარგად ემსახურება შინაარსთა სწრაფი მონაცვლეობის ამო-  
ცანას.

<sup>1</sup> არ ისტოტელე წერს: „მე ვამბობ რომ საგანს ის გამოთქმები გვიდგენენ  
თვალსაჩინოდ, რომლებიც მას მოქმედებაში გამოხატავენ“. „რიტორიკა“, წიგნი მე-  
სამე, თავი XI (იხ. კრებულში — „Античные мыслители об искусстве“, 1938,  
стр. 200).



ვაჟა-ფშაველა ამ ნაწარმოების დასაწყისშივე მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონით გვიდგენს ნუკრის გარეგნულ სახეს და შემდგომ, მთელი ნაწარმოების მანძილზე, თითქმის კალეიდოსკოპური სისწრაფით უნაცვლებს ერთიმეორეს განსხვავებულ შინაარსებსა და განწყობილებებს. შენაცვლების ეს პროცესები ერთიმეორის მომდევნოდა და გვერდით ასეა წარმოდგენილი ნუკრის ნაამბობში:

დედას „სულ აღერსში ვყვანდი“ — „რალა მეშველება ახლა!“; თვით ნუკრი სრულიად უცნებელია — მას ყველა ემტერება. დაღონებული ნუკრი თვალს იქით-აქეთ ავლებდა — უტეებ მის თავზე ჰეჰა გაისმა; ლე-გა ფრინველი პირდაპირ მისკენ მოდიოდა — შეშინებული ნუკრი ტყეში გადახტა; აქამდე დედა ასწავლიდა — ეხლა ვინ-ლა ასწავლის?!; შამბში იმალება — მუმლისა და კოლოებისაგან კი მოსვენება აღარა აქვს; მხოლოდ ერთი კვირაა, რაც ქვეყანას ხედავს — უკვე რამდენი შიში და ვაება გამოიარა! მასაც უყვარს თავისუფლება — აღამიანები კი მას სდევნიან და ა. შ.

ასეთი სწრაფი, შეიძლება ითქვას, მყისეული შენაცვლებებით მიმდინარეობს ეს მოთხრობა თავიდან ბოლომდე და იმ ჩართვებთან, შეძახილებთან და აქტივობის გამომხატველ საშუალებებთან ერთად, რომლებზედაც ზევით ვლაპარაკობდით, — შენაცვლების ეს მომენტიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ნაწარმოების დინამიკურობის შექმნაში, უპირველეს ყოვლისა კი, სწორედ ეს მომენტი აპირობებს ამ მოთხრობის შინაარსობრივ დინამიკას.

§ 23. არ შეიძლება ითქვას, რომ „შვლის ნუკრის ნაამბობი“ სტილისტურად ნაირნაირია იმ აზრით, როგორადაც ამას სხვა მრავალი მწერლის ცალკეულ თხზულებათა შესახებ აღნიშნავენ<sup>1</sup>. ეს მოთხრობა სტილისტურად სრულიად გარკვეული მთლიანია და მის სტილისტურ ერთიანობას ზემოთ უკვე დახასიათებული მომენტები აპირობებენ. მაგრამ ეს მომენტები მაინც უფრო ზოგადწარმართ-

---

<sup>1</sup> მაგალითად, რ. გ. პიოტროვისკი სწორედ იმ საფუძვლით უარყოფს ეანრობრივი პრინციპის მიხედვით შეტყვევების სტილთა კლასიფიკაციის შესაძლებლობას, რომ ერთი მწერლის ერთი ნაწარმოების ფარგლებშიც კი სხვადასხვა სტილია გამოყენებული. ის ამბობს, რომ სხვადასხვაგვარია არა მარტო გოგოლისა და ერენბურგის სტირათა სტილი, არამედ გოგოლი ერთ ნაწარმოებშიც კი სხვადასხვაგვარ სტილს იყენებს (იხ. მისი სტატია — „О некоторых стилистических категориях“, журн. „Вопросы языкознания“, 1954, № 1, стр. 57).

ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა, რომ ზოგიერთი ავტორი უფრო შორსაც მიდის. მაგალითად, ვ. ლევინი იმასაც კი წერს, რომ „Язык современной литературы принципиально разностилен, так сказать, принципиально нестиль“ (В. Д. Левин, „О некоторых вопросах стилистики“, журн. „Вопросы языкознания“, 1954, № 5, стр. 80).

ველი ბუნებისანი არიან და ახლა საკითხი დგება მათი გამოვლენის კონკრეტულ სახეობათა შესახებ.

§ 24. მართლაცდა, სახელდობრ, კიდევ რა ენობრივ-სტილისტურ ფაქტებზე შეგვეძლო მიგვეთითებინა იმის საჩვენებლად, რომ ამ მოთხრობის სტილი ერთიანია? კიდევ რის დამოწმება შეიძლებოდა იმის დასადასტურებლად, რომ ამ ნაწარმოების სტილისტური მთლიანობა საკუთრივ ენობრივ მასალასა და მისი მომარჯვების ფორმებში მკლავდება?

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ „შელის ნუკრის ნაამბობი“ ენობრივად დაუძაბავი თხრობის ნიმუშია — მწერალი თავიდან ბოლომდე იცავს უშუალო და გულუბრყვილო საუბრის ფორმასა და ტონს. სასაუბრო მეტყველებაში კი განსაკუთრებით იჩენს თავს მეტყველების ბუნებრივი ტენდენცია, რომლის სხვადასხვაგვარ გამოვლენათაგან ყურადღებას იქცევს ამ ნაწარმოების შემდეგი მხარეები:

ნუკრის ნაამბობში ხშირია გამეორება ერთი და იმავე ანდა მსგავსი უღერადობის სიტყვისა, ნაწილაკისა, ერთსა და იმავე ფორმაში აღებული სიტყვისა და ა. შ. აქ შეიმჩნევა ტენდენცია, რომ ერთხელ ნახმარ სიტყვას მოსდევს მასთან ამა თუ იმ სახით დამსგავსებული სიტყვა. აი, ამის ზოგიერთი ნიმუში:

1) როდესაც ნუკრს მოესმა ჩხიკვის ძახილი. იგი შემდეგნაირად აგრძელებს თხრობას: „მ ო ვ ი ხ ე დ ე გვერდზე: თ ა ვ ზ ე დ ე რ თ ი ჩ ხ ი კ ვ ი გ ვ ე ვ ლ ე ბ ო დ ა“. „თავი მომაფარეო, — მითხრა დედაჩემმა: — თორემ ჩხიკვი თვალებს დაგთხრისო!“... მე თავი მოვაფარე. დედაჩემი იგერიებდა თავით იმ საძაგელს. ჩხიკვი ჩემკენ იწვედა; ბევრი იცოდვილა, მერე დაგვანება თავი, თავმოკატუნებული წიფლის ტოტზე შესკუბტა და მოჰყვა კნაველს“.

ჩვენ ვხედავთ, რომ ამ პატარა მონაკვეთში ექვესჯერ არის გამეორებული სიტყვა თ ა ვ ი. რასაკვირველია, აზრობრივად არაფერი არ უშლიდა ხელს, რომ მწერალს აღმოეფხვრა გამეორების ასეთი სიხშირე, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ტექსტი უკვე დასცილდებოდა სასაუბრო მეტყველებისათვის დამახასიათებელ გამეორების ტენდენციას, ე. ი. შენელებოდა უშუალო, წინასწარ დაუხვეწელი საუბრის შთაბეჭდილება.

გამეორების ანალოგიური შემთხვევები უხვად გვხვდება. აქ მხოლოდ ზოგიერთს მოვიყვანთ. ნუკრი ამბობს:

(დედაჩემი) „გაიყურებოდა, ხანდახან ყურებს დააცქევტდა. მე შეეყურებდი და ვბაძავდი იმის ქცევას, ჩემს პატარა ყურებსაც ავცქევტდი“.

„... აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა... იქ ვცხოვრობდით... დედაჩემი დაწვებოდა ხოლმე გორაკზე, მე გვერდით მივუწვებოდი“.

„... გავსწიეთ მთისკენ. ტკბილი ხმა ისმოდა სალამურისა მის ძირ-  
ზე გაშლილიყო ცხვარი და ტკბილად სძოვდა...“

„ნუ გეშინიან, სენი დედა ცოცხალია, ... ცოცხალი ხარო? — მკითხავე-  
და. ცოცხალი ვარ — ვუპასუხე მე...“

„როგორ უნდა მოეინელო ეს ჭავრი? ნეტა სისხლის მსმელს მტერს  
მეც მოვეკალი! რისთვის დავრჩი მე ცოცხალი!? წინა-დღეს ცოცხალს...  
შვესტრფოდი და რა მომაგონებდა, თუ მეორე დღეს დამეკარგებოდა  
სამუღამოდ!“

„ტკბილად შევექცეოდით, თენება დაიწყო. მივიქეციო ტყეში. წყეუ-  
ლი იყო ის დღის გათენება“.

ეს ამონაწერები მიუთითებენ, თუ რამდენად მკაფიოა გამეორების  
ტენდენციის მოქმედება ვაჟას ამ მოთხრობაში. უკვე ეს გამეორებანი  
ქმნიან ამ მოთხრობის ს ტ ი ლ ი ს ტ უ რ ი ე რ თ ი ა ნ ო ბ ი ს შთაბეჭ-  
დილებას.

2) გარდა ზემოაღნიშნულისა, „შ ვ ლ ი ს ნ უ კ რ ი ს ნ ა ა მ ბ ო -  
ბ ი“ გამეორების სხვა მეტად ფაქიზ სახეებსაც შეიცავს. მათი ნაირ-  
ნაირობის გასათვალისწინებლად სანიმუშოდ ავიღოთ მოთხრობის ერ-  
თი მონაკვეთი:

„მე და დედაჩემი, აგერ ტყიანი სერი რომ წამოწოლილა და აქეთ-  
იქით ხეები ჩაუდის, იქ ვცხოვრობდით, მუდამ დაჩრდილულნი გაბუ-  
რულის ტყით; უხვედრი იყო ჩვენი ბინა. დედაჩემი დაწვებოდა ხოლმე  
გორაკზე, მე გვერდით მივუწვებოდი. სამივე მხრიდამ ხეები გვეფარა,  
მეოთხეს თითონ გაიყურებოდა, ხანდახან ყურებს დააქვევტდა, მე შევ-  
ყურებდი და ვბაძავდი იმის ქცევას. ჩემს პატარა ყურებსაც ავცქვეტ-  
დი. სამჯერ უჩვეულებრიო ხმაურობა შემოგვესმა: ის არა ჰკვანდა  
არც წყლის ჩქრიალს, რომელიც მუდამ მესმის, არც შაშვის ფაჩუნს,  
არც კოდალას რაკუნს, არც კიდევ ხმელის ხის წვერიდამ ჩამოვარდ-  
ნილ ტოტის რახუნს და ნიავისაგან გაშრიალებული ფოთლების ხმას...  
ეს შევენიშნე მე: რა წამს ამ უცხო ხმას გაიგონებდა დედაჩემი, ზე წა-  
მოვარდებოდა და მეტყოდა: „შვილო! მომყე, მე მომყეო!“ გაიქცეო-  
და და მეც მივბტოდი, რაც ძალი და ღონე მქონდა: არც ვიცოდი და  
არც მესმოდა თუ ვის უფრთხოდა, ეხლა-კი ვიცი...“

ნაწარმოების ეს ადგილი, წინა შემთხვევაში უკვე აღნიშნულ გამეო-  
რებათა გარდა (გ ა ი ყ უ რ ე ბ ო ლ ა — ყ უ რ ე ბ ს — შ ე ვ ყ უ რ ე ბ -  
დ ი — ყ უ რ ე ბ ს ა ც, დააქვევტდა — ავცქვეტდი და წამოწოლილა —  
დაწვებოდა — მივუწვებოდი), ისეთივე გამეორებებთან ერთად (შ ე -  
მ ო გ ვ ე ს მ ა — მესმის — მესმოდა, პატარა — პ ა ტ ა რ ა მ ო მ ყ ე -  
მ ო მ ყ ე ო, ვ ი ც ო დ ი — ვ ი ც ი), გამეორებათა სხვა სახეებსაც შეი-  
ცავს. მათ შორის ყურადღებას იქცევს:

ა) ა რ ა — ა რ ც — უარყოფითი ნაწილაკის ხშირი და თანმიყო-

ლებული გამეორება ჯერ ექვსჯერ და ცოტა ქვემოთ კიდევ ზედიზედ ორჯერ.

ბ) ყლერადობით მსგავსი და ბგერათა და მარცვალთა რაოდენობით ტოლ სიტყვათა (სინტაქსურად — ირიბ დამატებათა) შერჩევა და მათი ურთიერთმომდევნო გამეორება — ფაჩუნს, რ ა კ უ ნ ს, რ ა ხ უ ნ ს.

გ) სიტყვების აღება არაგავრცელებულ, მაგრამ ურთიერთთან დამსგავსებულ ფორმაში — უ ხ ვ ე რ ი (ბინა) და უ ჩ ვ ე უ ლ ე ბ რ ი ო (ხმაურობა).

აქედან ნათელია თუ რამდენად დიდი ადგილი უკავია გამეორების ფაქტორს ვაჟას ამ მოთხრობაში: ეს გამეორებანი არა მარტო აახლოვებენ თხრობას სასაუბრო მეტყველებასთან, — რაც უკვე აღინიშნა, არამედ ისინი იმ სტილისტურ ფუნქციასაც ასრულებენ, რომ უფრო აძლიერებენ შთაბეჭდილებას, ე. ი. ი ნ ტ ე ნ ს ი ფ ი კ ა ც ი ი ს ამოცანას ემსახურებიან.

3) ამავე გამეორების ტენდენციას გამოხატავს ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც ესა თუ ის საგანი ან არსება მსაზღვრელთა, ეპითეტთა თანაბარი — ანდა თითქმის თანაბარი — რაოდენობით არის დახასიათებული. ასეა ეს, მაგალითად, როდესაც ვაჟა საზღვრავს ქათიბსა და ფრინველის სახეს:

„პატარა, მოკლებეწვიანი, თეთრის თვალებით მოწინწკლული თხელი ქათიბი“.

„მხრებშეკუმშული, ნისკარტდაღერებული, უზარმაზარი ლეგა ფრინველი“.

აქ ორივე შემთხვევაში ოთხ-ოთხი ეპითეტი — განსაზღვრებაა გამოყენებული და ეს რაოდენობრივი მხარეც არის მათი დამსგავსების გამომხატველი.

ამასთან დაკავშირებით ისიც საყურადღებოა, რომ ამ თხზულებაში ჯანსხვაებულ ანდა დაპირისპირებულ სიტუაციათა დახასიათებას გარკვეული ურთიერთ შეფარდების ბეჭედი აზის. ეს უკვე ახლახან აღმოცემულ მაგალითში ჩანს — ეპითეტთა ერთი წყების მეორე წყებასთან შეფარდების სახით, მაგრამ იგივე ფაქტი ტექსტში სხვაგვარადაც მუდავნდება. სახელდობრ, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს თხრობის რიტმულობა, რამდენადაც ესეც თანაშეფარდების მანიშნებელია. ამაზე მიუთითებს შემდეგი ნიმუშები:

ა) „საბრალო დედაჩემი! მანამ დედა მყვანდა ცოცხალი სულ ალერსში ვყვანდი: ძუძუს მაწოვებდა, მიალერსებდა, მაფრთხილებდა. რაღა მეშველება მე საბრალოს ეხლა! ძუძუს აღარა ვწოვ... სულ მეშინიან, ვკანკალებ, მუდამდღე სიკედილს ველი, გზააბნეული დავეხეტები...“

აქ იმის მოგონებას, თუ რა მდგომარეობაში იყო ნუკრი, მოსდევს მისი აწმყოს დახასიათება და ამ ორი შინაარსობრივად დაპირისპირე-

ბული ვითარების აღწერისას გარკვეული თანაფარდობა იქნენ თავს: ერთი ვითარების სურათს საპირისპირო ვითარების გადმოცემა შეესაბამება. პირველის აღწერა მეორის სახეს განსაზღვრავს.

ბ) „პირდაპირ მოვიდა და, იქ რომ არ დავხვდი, ბალახებზედა და მაყვლოვანზედ მხრებით ტყლაშუნი გაადინა. მიავლ-მოავლო საზარელი ყვითელი თვალები, ეწყინა ჩემი გაქცევა, აიწია, ძლივს განთავისუფლდა. კინალამ მაყვლებში ჩაება“.

აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ორ-ორ პროზაულ კოლონასთან და მათი რიტმული ურთიერთსიახლოვე იგრძნობა.

4) სხვადასხვა ცალკეული სიტყვის მსგავს ფორმებში მოწოდებაც აღსანიშნავია, როგორც სტილისტური ერთიანობის ერთი ხელისშემწყობი პირობა. ასეთი შემთხვევები ძალიან ხშირია ამ ნაწარმოებში, მაგალითად: „მაწოვებ და, მიალერსებო და, მაფრთხილებ და“; „რა შეგისცა, რა შეგიქამა?“, „დამაგდე, დამაობლე“; „ჩავიარეთ შამბში და ჩავედით ხევში“; „დაბნელდა, დაუქუნეთ და“; „ვის შევსტირო, ვის შევეხვეწო“ და ა. შ.

§ 25. თუ თხზულება გარკვეულ სტილისტურ მთლიანობას წარმოადგენს, თუ იგი სხვადასხვა სტილთა შერევის, ე. წ. „ნარევი სტილთა“ შთაბეჭდილებას არ ახდენს, მაშინ მისი სტილისტური ერთიანობის საჩვენებლად დიდი მნიშვნელობა ექნება ისეთი გამოთქმების აღნუსხვას, რომლებიც პირდაპირ გამოხატავენ და უპასუხებენ ამ ნაწარმოების თემასა და იდეას; სრულიად უეჭველია, რომ სტილის მთლიანობის ყველაზე უფრო თვალნათლივ მაგალითად ის მომენტები ჩაითვლება, რომლებიც ამა თუ იმ სახით მეორდებიან, ე. ი. სტილის ერთიანობას სწორედ გამეორების სახით მოცემული კავშირები ამჟღავნებენ.

როდესაც ამ თვალსაზრისით ვაკვირდებით „შელის ნუკრის ნამბობს“, აშკარა ხდება ასეთ გამეორებათა არსებობის ფაქტი.

ეს მცირე მოცულობის მოთხრობა თავიდანვე იწყება გამოთქმით: „პაწაწა ვარ, ობოლი, ბედმა დამიბრიყვა“. ჭერ თვით ამგვარად დაწყებაც მიუთითებს ამ გამოთქმისა და მასში ნაგულისხმევი შინაარსის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე ნაწარმოების დედააზრისათვის. მაგრამ, გარდა ამისა, საყურადღებოა, რომ ეს გამოთქმა და შინაარსი სხვადასხვა ვარიანტითა და ნიუანსით ხშირად მეორდება მთელი ნაწარმოების მანძილზე: „პაწაწა ვარ, ობოლი. ბედმა დამიბრიყვა“, „უპატრონო ვარ“, „არ გებრალები მე, პატარა?“ „უპატრონოდ დამაგდე, დამაობლე“, „ვარ ობოლი“, „ბრიყვი და გამოუტდელი“, „ჭერ გამოუტდელი ვარ“, „რამდენი გამოცდილება მაკლია ჭერ მე, საცოდავსა!“ (აღამიანი დამეძებს) „მე და ჩემს ფერს სუსტსა და უპატრონოს ათასს სხვას“, „ვინ იცის, ვინ დამეპატ-

რონება...“ ამ მოთხრობის სხვადასხვა ადგილას გვხვდება მსგავსი შინაარსის გამოთქმები: „გზადაკარგული დავდივარ“, „გზაარეული დავეხეტები“; „მხოლოდ ერთი კვირა ვიყავი დედასთან“, „ჯერ სულ ერთი კვირაა, რაც მე წუთისოფელს ვხედავ“; „ქრუანტელი მივლის“, „მეტანში ქრუანტელმა დამიარა“, „ტანში დავიშალე“; „როგორ არ უნდა მეშინოდეს?“ „რამდენი შიში და ვაება გამოვიარე; მე იქვე გავისხიპე“, „გულის ფანქვალით გავყურებდი“, „გული მიწუხს, გული“, „გული შემიწუხდა“...

ამგვარი გამეორება ძალიან უხვადაა მიმობნეული ამ ნაწარმოებში და ესეც ერთი უმნიშვნელოვანესი პირობაა სტილისტური ერთიანობის შთაბეჭდილების განსამტკიცებლად. მაგრამ ამას კიდევ შემდეგიც უნდა დავუმატოთ: ეს მოთხრობა ხუთ პატარა თავადაა დაყოფილი და ყოველი თავის დასასრული ერთიმეორის მსგავსს, მეტიც — თითქმის ერთგვარი განწყობილების გამომხატველ ფრაზებს შეიცავს. მათში თვინიერი საყვედური და ჩუმი სევდაა გადმოცემული და ეს აერთიანებს ყოველი თავის დასასრულს:

(აღამიანო) „იარალი გაქვს, მოგვეპარები, მუხთლად გვკრავ ტყვიას და გამოგვასალმებ წუთისოფელს“ (თ. I) — „როცა მე აღარ გეყოლები მაშინ სიფრთხილე გმართებს! ოჰ! რამდენი გამოცდილება მაკლია მე საცოდავსა!“ (თ. II) — „...წავლენ, ასწავლიან მონადირეს ჩვენს ბინას და გამოგვასალმებენ სიცოცხლეს. საბრალო დედაჩემი წინათვე ჰგრძნობდა, რომ ისე იქნებოდა“ (თ. III) — „წინა-დღეს ცოცხალს, მშვენებით სავსეს ჩემს ნუგეშს შევტრფოდი და რა მომაგონებდა, თუ მეორე დღეს დამეკარგებოდა სამუდამოდ!“ (თ. IV) — „გტირი და ეს არის ჩემი ნუგეში; დავდივარ და შევსტირი ხეებს, მთასა და კლდეებს, დავსტირი წყალსა და ბალახს, მაგრამ ჩემთვის დედა არა ჩნდება, დედაჩემს ველარა ვხედავ. ვარ ობოლი და, ვინ იცის, ვინ დამეპატრონება, ვინ შეიღებავს ჩემის სისხლით ხელებს?“ (თ. V).

როგორც ვხედავთ, ყოველი თავის დასასრული დანათესავებულია მოთხრობის ტონითა და განწყობილებებით. ადრეგადმოცემულ შესატყვისობათა და ლექსიკურ-ფრაზეოლოგიურ შეხვედრებთან ერთად, ესეც განსაზღვრავს ამ მოთხრობის სტილისტურ ერთიანობას, ოღონდაც მისი სტილისტური ფუნქცია, უპირატესად, შემდეგში მდგომარეობს: ყოველი თავის დასასრულთა მსგავსებაჲ კიდევ უფრო უნდა გაამკვეთროს იმის შთაბეჭდილება, რომ „შ ვ ლ ი ს ნ უ კ რ ი ს ნ ა ა მ ბ ო ბ ი“, ბოლოს და ბოლოს, ერთიანს სტილისტურ რკალშია მოქცეული.

§ 26. შეიძლებოდა ამით დაგვემთავრებინა „შ ვ ლ ი ს ნ უ კ რ ი ს ნ ა ა მ ბ ო ბ ი ს“ სტილისტიკური მიმოხილვა, რომ არ არსებობდეს ერთი საკითხი, რომელსაც წამყვანი მნიშვნელობა აქვს ყოველი ნაწარმოების ანალიზის დროს. ეს არის საკითხი, თუ რამდენად კარგად

სახიერდება ნაწარმოების იდეა სწორედ ამ სტილისტური საშუალებებით?

„შეკლის ნუკრის ნაამბობის“ ძირითადი და მთავარი მიზანი ჰუმანურობის ქადაგებაში მდგომარეობს. აქ მწერალი ფაქტიური ვითარებიდან ამოდის: მოხერხებული და ძლიერი დასდევს და ჩაგრავს უფრო გულუბრყვილოს, გამოუცდელსა და სუსტს, რათა თავის არსებობა გაიადვილოს. ეს პრინციპი ბატონობს ცხოველთა სამეფოში და ადამიანებიც, — რომლებსაც აქვთ პრეტენზია განსხვავდნენ ცხოველთაგან, — ამავე პრინციპით მოქმედებენ; სათნოებისა და ფაქიზი დამოკიდებულების ნაცვლად, სინამდვილეში უხეშობა, მუხთლობა და შიშველი ძალა დამკვიდრებული. მწერალი გვიჩვენებს, რომ ადამიანთათვის არსებათა სისუსტე და უმწეობა არა მარტო დაჩაგვრის პირობას წარმოადგენს, არამედ ამ არსებათა მოსპობის გამართლებადაც კი არის მიჩნეული; ადამიანები ჭერ კიდევ ვერ ხედავენ, რომ დაჩაგვრა და მოსპობა არის ყველაზე უფრო არაადამიანური, რაც კი ადამიანის ქცევაში შეიძლება აღინიშნოს. მწერლის მიზანია ჰუმანურობის იდეა შეიტანოს ადამიანის შეგნებაში და იგი გადააქციოს მისი მოქმედების წარმმართველ პრინციპად.

მართალია, ამ მიზნის განსასახიერებლად ვაჟა-ფშაველამ ნუკრის ისტორია აიღო, მაგრამ ეს არ ცვლის მდგომარეობას; აზრი, რომლის საილუსტრაციოდაც მან ეს მასალა მოიხმო, თანაბრად ვრცელდება ადამიანთა საზოგადოებაზეც: ნუკრის მწარე ხვედრის უშუალო მიზეზად მან სწორედ ადამიანი გამოიყვანა.

ნუკრი ერთობ გამოუცდელი და უმწეოა და დანარჩენნი ამით სარგებლობენ; ნუკრი ნაზი და მგრძნობიარე არსებაა, ხოლო ადამიანი კი გულცივი და უხეში; ნუკრი თავის თავის ანაბარაა დარჩენილი და გარშემო კი მტერი ახვევია; ნუკრის ხვედრი მეტისმეტად სასტიკი აღმოჩნდა და მას თანაგრძნობის ხმაც კი არსაიდან ესმის. ასეთია ამ ნაწარმოების თემატური საზღვრები.

§ 27. მცირე მოცულობის რეალისტური ნაწარმოებისათვის რანაირი გზა იქნებოდა შესაფერისი ამგვარი თემის განსასახიერებლად?

ვაჟა-ფშაველამ ლირიკული პროზის გზას მიმართა, რადგან გამოუცდლობა, უმწეობა და მარტობა არსებას საკუთარი განცდების რკალში აქცევს; მწერლის ამოცანა მარტობისა და უსუსურობის გრძნობათა ბატონობის ჩვენებაში მდგომარეობდა და ამას მან გამეორებათა ნაირნაირი სახეებით მიაღწია; ნუკრის თავგადასავალი და განცდები რომ დამარწმუნებელი ყოფილიყო, ამიტომ გაჰყვა ვაჟა ზომიერი, აუცილებელი დეტალიზაციის ხერხს; დამაჭერებლობის მიზნითვე არ იკისრა

მან შუამავლობა, თვით ნუკრი აამეტყველა, მკითხველის წინაშე დააყენა და მკითხველთან დაამყარებინა მას ინტიმური ურთიერთობა.

ვაჟა-ფშაველას ნუკრის გულუბრყვილობისა და მიამიტობის ჩვენება ჰქონდა მიზნად დასახული და მან ამის შესაბამისი ლექსიკა გამოიყენა, ყოველგვარ სტილიზებასა და მანერულობაზე უარი თქვა და ყოფითი სასაუბრო მეტყველების ფარგლებში ისე დარჩა, რომ გამოთქმათა და ფრაზათა შაბლონურობა აღმოფხვრა.

ნაამბობს დამაჯერებლობა ვაჟამ იმით მოუპოვა, რომ ცოცხალი მხედველობითი ხატები შექმნა, თვალსაჩინოებას მიაღწია და საკუთრივ მსჯელობათაგან თავი შეიკავა; მკითხველზე ზემოქმედების ძალა ვაჟამ მით უფრო განამტკიცა, რომ ვითარება დინამიკაში წარმოადგინა, აწმყოსათვის წარსულის აქტუალობა გვიჩვენა, გამოთქმათა გამეორებით, სიტყვათა და მათი ფორმების მიმსგავსებით, ფრაზათა განლაგებით ის შეძლო, რომ, — ხერხთა მრავალფეროვნებისდა მიუხედავად, — ნაწარმოების სტილისტური ერთიანობის მკაფიო შთაბეჭდილება შექმნა.

ასე უპასუხა ამ მოთხრობის თემამ და რეალისტურმა სტილმა ვაჟას ჰუმანურ თვალსაზრისსა და ამოცანას. ახლა, როდესაც ვაჟა-ფშაველას ამ მოთხრობას ვკითხულობთ, ჩვენ ასე გვგონია, რომ სხვაგვარად არ შეიძლებოდა გადმოცემულიყო მასში მოწოდებული შინაარსი. და სწორედ ამაში მდგომარეობს ჩვენი მწერლის დიდი მხატვრული ოსტატობაც.



# ვაჟა-ფშაველას პოემა „ბახტრიონი“

## 1. ზოგადი დახასიათება

ვაჟას შემოქმედების თანამაზური მრავალფეროვნება  
„ბახტრიონის“ გამოქვეყნების პერიოდში

„ბახტრიონი“ დაწერილია XIX საუკუნის 90-იან წლებში, ის 1892 წელს გამოქვეყნდა. ამ ხანებში ვაჟა-ფშაველა უკვე აღარ მასწავლებლობდა, 1888 წლის ზაფხულიდან ის საბოლოოდ დამკვიდრდა სოფელ ჩარგალში. აქაურ პირობებში კიდევ უფრო გაიზარდა ჩვენაშვერლის შემოქმედებითი ნაყოფიერება: რამდენიმე წლის განმავლობაში მან დაწერა და გამოაქვეყნა სახელგანთქმული პოემები — „ალუდა ქეთელაური“, „ეთერი“, „ბახტრიონი“, „სტუმარ-მასპინძელი“ და კიდევ შვიდი პოემა („სულა და კურდღელა“, „კოპალა“, „დაქრილი ვეფხვი“, „ილო“, „ანნა ბულბული“, „მეჭლისი ლომისა“, „თეთრო გიორგი, შვილი რა მიყავ?“). ამ თერთმეტი პოემის გარდა, ამავე ხანშია გამოქვეყნებული ვაჟას 75 ლექსი, 30 მოთხრობა, 2 დრამატული სცენა და 18 ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილი. ეს დიდი და ვრცელი ლიტერატურული პროდუქცია ვაჟამ სულ რაღაც ექვსი წლის (1888—1893 წლები) განმავლობაში შექმნა — მძიმე ფიზიკური, გლახკაცური შრომის პირობებში.

განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ ამ ნაწარმოებებიდან ჩანს მათი ავტორის ინტერესთა არაჩვეულებრივი სიფართოვე, სიღრმე და გასაოცარი შემოქმედებითი მრავალფეროვნება. ამაში მისი თხზულებების სათაურთა უბრალო გახსენებაც კი დაგვარწმუნებს. რასა და რაზე არაწერს ვაჟა-ფშაველა! — დიამბეგ ბიჭიელასა და კანცელარიის მოხელე ზაგრატ ზახარაიის ცხოვრებისა და მთიანეთის სოფლის ყოფის ამსახველ მხატვრულ ნარკვევთა მთელი სერიის („ჩვენი სოფელი“, „საადდგომოდ“, „საშობაო მოთხრობა“, „შალვას ნანახი ხატი“, „ერთგული მეგობარი“, „ხოლერამ მიშველა“, „სოფლის სურათები...“) გვერდით ვაჟა აქვეყნებს კლასიკურად ქცეული პოეტური პროზის ნიმუშებს — „მთის წყაროს“, „კლდე მტირალს“, „ხმელ წიფელს“, „ქუჩისა“ და „ფესვებს“. აქვეა მოთხრობები, რომლებშიც ადამიანურ მოქმედებათა და ურთიერთობათა სამოსშია ბრწყინვალედ განსახიერებული ცხოველ-

თა და ფრინველთა ვრცელი სამყარო („ჩვენი მამალი“, „წიფლის-ჩიტა“, „საწყალი ჩხიკვი“, „უძლური ვირი“, „ჩხიკეთა ქორწილი“...).

ჩამოთვლილ ნაწარმოებებშიაც მკაფიოდ ჩანს ვაჟის წარმომსახველობითი უნარის ძლიერება, მაგრამ მისი ფანტაზია მწვერვალს მაშინ ებჯინება, როდესაც „საახალწლო სიზმარში“ ქალად გარდაქმნილი სამოთხის სტუმრობასა და სახლში შემოჭრილი ლაშებდაღებული, სამი კამეჩის ტოლა, საზარელი დათვის მოქმედებას აღწერს; ვაჟის ფანტაზიამ აღარ იცის მიჯნა, როდესაც „მოჩვენებაში“ ის წარმოსახავს პირისპირ დგომას ბილწსა და ვერაგ სულთან, მასთან პაექრობას, მის დამარცხებას... და მაშინ ვაჟა იხილავს მზეს, არა იმ მზეს, „დილით რომ ამოდის და მიეშურება სალამოზედ გორას მიეფაროს“, არამედ მზეს, რომელსაც „არ ეჩქარება ჩასვლა“, რადგან „თვით იმას [მზეს] სწყუროდა ენათა ქვეყნისათვის“.

ვაჟა-ფშაველას ფანტაზიას, — რა დონეზედაც უნდა მდგარიყო ის, — ყოველთვის ეთიკური, სოციალური და, კერძოდ, პატრიოტული შინაარსის მექანიზმი ამოძრავებდა და წარმართავდა. ასეა ეს ფაქტიურად და მკითხველიც ასე აღიქვამს მის თხზულებებს. მაგრამ ამ ფანტაზიის მასალობრივი შემადგენლობა ერთობ მრავალნაირი იყო და არის. შინაარსობრივად დიდ, ვრცელ სიბრტყეზეა გაშლილი ვაჟის შემოქმედება და ამიტომაც შეუძლებელია მის დასახასიათებლად და შესაფასებლად ნაწარმოებთა მხოლოდ ერთი წყების განხილვა ვიკმაროთ, რაოდენ სახელგანთქმული და ღირებულიც უნდა იყოს ნაწარმოებთა ეს ერთი წყება. ესე იგი, ისეთი განი და სიღრმე აქვს ვაჟის შემოქმედებას, რომ შეუძლებელია მის თავისებურებებს ვწვდეთ ნაწარმოებთა ერთ ჯგუფზე დაყრდნობით.

ნათქვამი, რასაკვირველია, „ბახტრიონზეც“ ვრცელდება.

### „ბახტრიონი“ შინაარსობრივი თვალსაზრისით

„ბახტრიონი“ არის პოემა, ანუ ისეთი ლექსითი ქმნილება. რომელიც მოგვითხრობს სიუჟეტის მქონე ამბავს, ამბავს, რომელიც განვითარების განსხვავებულ საფეხურებს შეიცავს. მაგრამ ამბავი შესაძლოა სხვადასხვანაირი იყოს როგორც წარმომავლობით, ისე მწერლის-მიერი დამუშავების ხერხებით. შეიძლება მისი წყარო იყოს ისტორიულად ცნობილი ფაქტები და მწერალი მათ პოეტურ-მხატვრულ გადამუშავებას ახდენდეს თავისი იდეალის შესაბამისად. ასეთ პოემას ისტორიულ პოემას უწოდებენ.

ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ ისტორიულად ცნობილ ვითარებას ასახავს: 1659 წელს კახეთის ტერიტორიის გაწმენდას „ურჯულო თათრებისგანა“. ამ თვალსაზრისით „ბახტრიონი“ თითქოსდა ისტორიული პოემა უნდა იყოს, მაგრამ ის სავსებით ასეთად ვერ ჩაითვლება, რადგან

პოეტის ისტორიის იმდროინდელი ეპოქის აღდგენა-დახასიათების მიზნით არ მიმართავს. ამიტომაც არ ვხვდებით ამ პოემაში ისტორიულად ცნობილ ბევრ ფაქტს. აქ არც ზაალ ერისთავის, არც ბიძინა ჩოლოყაშვილის, არც შალვა და ელიზბარ ერისთავების როლია აღნიშნული. ბრძოლისთვის კახთა მზადებაც არაა ნაჩვენები და თვით ბრძოლის პროცესიც არაა აღწერილი. მაშასადამე, ვაჟას იმდენად თვით ისტორიული ფაქტები არ იზიდავს, რამდენადაც საკუთარი პოეტური განსახიერება თანამედროვეობისათვის უაღრესად აქტუალური პატრიოტული იდეისა.

მეორე მხრივ, ჩვენ ვიცით, რომ ამ პოემის შეთხზვისას პოეტის ფანტაზიას ფრაგმენტულად შემორჩენილმა ხალხურმა გადმოცემებმაც უბიძგა. ამაზე საფუძვლიანად თვითონ ვაჟა მოგვითხრობს იპ. ვართაგავას საპასუხოდ დაწერილ სტატიაში. ამ გადმოცემებში აღნიშნულია „ბახტრიონის“ ბრძოლის სახალხო მნიშვნელობა და მის მონაწილეთა არაჩვეულებრივი გამბედაობა, თავგანწირვა და გმირობა. მაგრამ „ბახტრიონი“ ხალხური გადმოცემებით შემონახული ცნობების თავმოყრას და მათ გადამუშავებას როდი წარმოადგენს. ეს რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ ვაჟას პოემა უძველესი საგმირო პოემების ტიპისა იქნებოდა, თუმცა ხალხურ თქმულებათა ნიადაგზე აღმოცენებული გმირული სულით ეს ნაწარმოები საგმირო პოემათათვის დამახასიათებელ ტენდენციასაც შეიცავს. ამგვარად, მართებული არ იქნებოდა, თუ „ბახტრიონს“ ან ისტორიული, ანდა საგმირო პოემის ნიმუშად ჩავთვლიდით. მას აქვს ისტორიული პოემის ნიშნები და ამათგან მთავარი ისაა, რომ ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებისათვის, მისი მომავლისათვის ძალიან მნიშვნელოვან ვითარებას ეხება. მაგრამ, ამასთანავე, მას საგმირო პოემის ნიშნებიც გააჩნია, სახელდობრ ის, რომ ხალხურ თქმულებებში მოხსენიებულ ადამიანთა გმირობას გვიჩვენებს. როგორც ჩანს, „ბახტრიონი“ ისტორიული და საგმირო პოემებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს აერთიანებს და ამიტომ მას საგმირო-ისტორიული პოემის სახელწოდება უფრო შეეფერება. საერთოდ კი აღსანიშნავია, რომ ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, — ისევე როგორც ახალი დროის ბრწყინვალე პოემები, — ვერ ეტევა პოემის კანონიკურად განსაზღვრულ არტახებში. ამას ისიც მოწმობს, რომ ვაჟას ამ ეპიკურად მიმდინარე პოემაში ხშირად გვხვდება ლირიკული, უშუალოდ ავტორისეული გადახვევები (იხ. ქვემოთ, მაგალითად, § 7), რაც ჩვენი პოეტის ემოციებს, მის პიროვნულ მიმართებას ააშკარავებს და მთელ თხზულებას ერთგვარი ლირიკული ტონითაც აღბეჭდავს.

„ბახტრიონის“ თემა და მთავარი იდეა

„ბახტრიონის“ მთავარ თემას, ანუ საგანს შეადგენს საქართველოს მთიანეთის მცხოვრებთა ბრძოლა სპარსელებთან.

თვალნათლივ პატრიოტულია ამ პოემის მიზანდასახულობა. ანუ იდეა: ის შეიცავს მოწოდებას მტერთაგან სამშობლოს განთავისუფლებისათვის. ასეთი მოწოდება გულში ჩამწვდომია უკვე თავისთავად, მაგრამ ეს იდეა ამ პოემაში განსაკუთრებით ქმედითია და ეს იმიტომ, რომ რგი ერთობ გამდიდრებულია კონკრეტული შინაარსით. პოეტი ხშირად უხვევს ძირითადი ამბიდან, იგი ეხება ისეთ მოვლენებსა თუ საკითხებს, რომელთაც თითქოსდა პირდაპირი კავშირი არცა აქვთ ძირითად ამბავთან. ამიტომ ეს მისი პოემა მრავალთემიანი, ანუ პოლითემატური პოემაა. მაგრამ საგულისხმო ისაა, რომ თითქმის ყველაფერი, რასაც კი ამ პოემაში ვაჟა ეხება და აღწერს, საამაყოა, მომხიბვლელი და ძვირფასი, როგორც მისი სამშობლო ქვეყნის სახე და გამოხატულება. ამასთანავე, ვაჟა მოუქანცავად გადმოგვცემს საგანთა და მოვლენათა დეტალებს. ამ პოემაში იგი ბევრ რაიმესაც ეხება და ყოველმხრივაც აღწერს. პატრიოტული ბრძოლის იდეა აქ შეესებულება ბუნების წარმტაცი სურათებით, ძვირფასი ეთნოგრაფიული რელიეფით, ამამაღლებელ და გამამხნევებელ ტრადიციათა დახასიათება-ჩვენებით. მრავალი დამოუკიდებლად ღირებული და აზრიანი პასაჟია შესული ამ პატრიოტული ამბის ქსოვილში, ვითარცა მისი ნოყიერი და მდიდარი ნიადაგი. ასეთია ამ პოემის I, XI და XII თავები მთლიანად, ასეთივე ხასიათისაა პოემის სტრიქონები 33-44, 403-406, 813-816, 909-912, 1095-1100, 1353-1362. მაგრამ ისიც სრულიად ცხადია, რომ, როგორც უნდა იყოს ჩვენი პოეტის კონკრეტული თემა, მისი განხილვის ესა თუ ის კონკრეტული საგანი და საკითხი, მათი გამოცხადებისა და განსახიერების ფონს ყოველთვის სწორედ პატრიოტული განწყობილება ქმნის და განსაზღვრავს.

### „ბახტრიონის“ შაბულა, სიუჟეტი და კომპოზიცია

ვაჟა-ფშაველამ თვითონ უპასუხა კითხვას, თუ რა მასალა ჰქონდა ხელთ ამ პოემის წერისას<sup>1</sup>. მისთვის ცნობილი გადმოცემის თანახმად, უშავლებმა, ხევსურებმა და თუშებმა დიდად ისახელეს თავი ბახტრიონის ციხის აღებისას. ეს ტომები, რომლებიც ხანდახან ერთმანეთსაც კი ლაშქრავდნენ, გაერთიანდნენ და ძმურად მიეშველნენ ბარს. ამ ბრძოლის მონაწილე ზოგიერთი ვაჟაკის — ფშაველი გოგოლაურისა და თუში ზეზვა გაფრინდაულის — გმირობაზე ხალხმა ლექსებიც შეთხზა (გოგოლაური გადაეშვება „ბახტრიონს გალავანზედა“, თათართა ფალავანთან მიიჭრება და ხმლითა სცემს მას; ზეზვა გაფრინდაული მტრის ძელებით აავსებს დიდი ალვანის მინდორს...).

თათრებთან რომელიღაც სხვა შეტაკების დროს, აღნიშნულია ხალ-

<sup>1</sup> იხ. ვაჟას წერილი „ფიქრები ვეფხისტყაოსნის შესახებ“, თხზულებათა სრული კრებული, 1964, ტ. IX, გვ. 320—323. აგრეთვე მისი სტატია „კრიტიკა ბ. ი. ვარ-თაგავასი“, იქვე, გვ. 365—367.

ხურ გადმოცემებში, ფშაველი მამაკაცები სულ გაუქვლეთათ და ხატში, სალოცავში სანთელი დედაკაცებს უნთიათ. ვაჟამდე მიუღწევია ზეპირ ცნობებს ლუხუმის, ხოშარეულის, სუმელჯის და სანათას ბრძოლათა შესახებაც, მაგრამ ეს ყველაფერი ბახტრიონის აღებასთან არ ყოფილა დაკავშირებული.

აი ის მასალა, რომელიც გამხდარა ვაჟას პოემის წყარო. ამ ნიადაგზე აღმოცენდა „ბახტრიონის“ შემდეგი სქემა, ანუ ფაბულა: თუშეთში მოჩამაგირედ ნამყოფი ფშაველი მოდის წინადადებით, რომ გაერთიანდნენ ფშაველები, ხევსურები და თუშები, რათა გაათავისუფლონ ბახტრიონი თათართაგან. ყოველი მხრიდან იკრიბებიან მებრძოლნი. რადგან პირდაპირი შეტევით ამ ციხის აღება სათუთაა, ორი ახალგაზრდა—ქალი და ვაჟი — გადაწყვეტს იხმარონ ხეხი, მოტყუებით შევიდნენ ციხეში, შიგნიდან გაუღონ კარი თავისიანებს, თვითონ დაიღუპონ, მაგრამ მოძმეთა გამარჯვება უზრუნველყონ.

ასეთ ფაბულაზეა აგებული „ბახტრიონის“ სიუჟეტი. თვით ვაჟას მიერ მოწესრიგებული ფაბულა პოემისა გზადაგზა გამდიდრებულია და შევსებული ამბებით, ვაჟაკი პატრიოტთა სახეებით, პოეტური გადახვევებით, ზღაპრულ-ლეგენდარული ელემენტებით, მედიტაციებით (XI თავი მთლიანად) და სიმბოლიკით. ყველაფერი ეს ქმნის ამ პოემის კომპოზიციას, კო მ პ ო ზ ი ც ი ა კ ი პ ო ე ტ ი ს მ ი ზ ა ნ დ ა ს ა ხ უ ლ ო ბ ი ს მ ო წ ო დ ე ბ ი ს ფ ო რ მ ა ა, მისი სურვილების, სწრაფვის და თვალსაზრისის გადმოშლის და აგების რაგვარობა (იხ. § 1)¹.

ვაჟას მიზანსწრაფვა „ბახტრიონში“ სრულებითაც არ არის შემოფარგლული მხოლოდ იმით, რომ ჩვენი წინაპრების მებრძოლი, ვაჟაკური სული დაგვანახოს და მათი პატრიოტული სულისკვთება გვაშინოს. ეს თავისთავად. ვაჟას მიზანი შეუდარებლად ფართოა, პირდაპირ განუზომელი. მას სურს გვიჩვენოს ჩვენი მთების მომხიბვლელიობა, მთებისა, რომელთაც დაბინდებისას თვალები დაუხუტავთ; დღისა, რომელსაც პირბადე დაუხურავს; ის ლაპარაკობს საფლავში მოქცეულ გმირთა ძვლების უმფოთველობაზე, მოქვითინე ქარსა და ღრუბლებზე, ჩალამაზებული მთების გულ-შეკერდზე, ნოყიერ ნიადაგზე, ღვთიან გრძნობათა აღმძვრელ სამშობლოს ქედებსა, დეკასა და ღვიაზე, პირიმზესა და იებზე; ვაჟა გვხიბლავს ლაშარის გორით, არაგვის ხეობით, გვერდზე ჩამომდინარი წყაროებით, მთის წვერზე მოქვითინე „ტანჯულის ქვეყნის“ ოცნებაზე მითითებით და ა. შ.

ამიტომ უნდა ითქვას, რომ „ბახტრიონი“ ჩვენი ქვეყნის შვილთა

¹ აქ და შემდეგაც ავტორი გულისხმობს ვაჟა-ფშაველას კაბინეტის მიერ გამოცემულ „ბახტრიონს“ (1972 წ.), რომელსაც თან ახლავს თვით გრ. კიკნაძისა და სხვა ავტორთა გამოკვლევები (რედ.).

პატრიოტულ ქმედობას კი არ გადმოგვეცემს მხოლოდ, არამედ მასში გაშლილია ჩვენი ქვეყნის გული — მისი მიწიდან და ციდან მოკიდებული, ვიდრე პირიმზემდე, რომელსაც „კუზი ეტყობა წელზედა“ (813-814)<sup>1</sup> და ქალწულ ლელამდე, რომელსაც „უძრავი ჰხურავ თავზედა ყვავილიანი საბანი“ (817-818).

ასე ფართოა ვაჟას მიზანსწრაფვა; ყოვლისმომცველი, მთელი ქვეყნის სწრაფვათა დამტევია ის. ქვეყანა წარსულით კი არა, აწმყოთი ცოცხლობს და მომავლით სულდგმულობს. და აი, „ბახტრიონში“ ვაჟა-ფშაველა თავისი ქვეყნის მომავალს გვანიშნებს. ამისათვის სიმბოლოდ ის ირჩევს ჭრილობათაგან განაუზრნებული ლუხუმის შ ე დ გ ო მ ა ს ლაშარის გორზე, ესე იგი აქ ლუხუმი კი არაა წარმოდგენილი საქართველოდ. არამედ ისაა ნაგულისხმევი, რომ თვით ლუხუმი მოესწრება საქართველოს თავისუფლებას.

### „ბახტრიონის“ პერსონაჟები

ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა პერსონაჟების საკითხი რამდენადმე თავისებურად დგას, რადგან ავტორს პიროვნებათა, ლიტერატურულ გმირთა დონემდე აპყავს არაადამიანები — ცხოველები, მცენარეები, უსულო საგნები, ბუნების ნაკეთები (იხ. § 4). აქ ჩვენ ვეხებით ვაჟას „ბახტრიონის“ პერსონაჟებს მათი პირდაპირი მნიშვნელობით, ე. ი. ვახსიათებთ ადამიანებს, რომელთაც ვაჟას ამ პოემაში ვხვდებით.

პოემაში სულ 10 პერსონაჟი მოქმედებს — წარმოსახული ბატონის (ლაშარელას) ჩათვლით. რა გარეგნული და შინაგანი, სულიერი თვისებებით დგანან ვაჟას ეს გმირები მკითხველთა წინაშე?

ჯერ თავი მოვუყაროთ ყოველი მათგანის გარეგნულ ფიზიკურ ნიშნებს. რათა წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ და რამდენად ხატავს ვაჟა მათ გარეგნობას.

ს ა ნ ა თ ა ს ვაჟა-ფშაველა გვაცნობს მხოლოდ და მხოლოდ როგორც ქალურად მოქვეითინე ბერ, ანუ მოხუც დიაცს (39-40).

კ ვ ი რ ი ა ს გარეგნობა ასეთია: ეს არის „კაცი ფშაურის ერითა“, „დატანჯულის ფერით“, „გაბუდებულის წვერით“, „ჩამოგლეჯილ-ჩამოწეწილი, ერთი ყარბი, უშნო რამ“ (72-82).

ზ ე ზ ვ ა გ ა ფ რ ი ნ დ ა უ ლ ი ს შესახებ ნათქვამია, რომ ის მომცრო ტანისაა (1296), უკვე ჰალარა გახშირებული (1144), მკლავმაგარი და „სწრაფი, ვით ელვა-ქარია“ (1299-1300).

ლ უ ხ უ მ ი მოხუცია, ბერია (453), მაგრამ ყოჩაღად გამოიყურება, — „დროშას მიუძღვის ლომივით“ (1219).

<sup>1</sup> ქვემოთ, აქაც და სხვა სტატიებშიც ფრჩხილებში მოთავსებული ციფრებით აღნიშნულია პოემის სტრიქონები.

ლელა გარეგნობით „პავს სამოთხის ყვავილს“, „ხორცუმესხმულ სიყვარულს“ (685-687).

ესაა და ეს, რასაც ვაჟა გვატყობინებს თავისი პერსონაჟების გარეგნობის შესახებ. როგორც ვხედავთ, კონკრეტულად ბევრი აქაც არაფერია თქმული. მოხუცია სანათა, მაგრამ მოხუცი მრავალნაირია, მაინც როგორია ის? ლელა ლამაზია, მაგრამ რა გარეგნული ნიშნებითაა ის მომხიბვლელი? ამაზე ვაჟა პირდაპირ არას გვეუბნება. იგივე ითქმის კვირიას, ლუსუმისა და ზეზვას შესახებაც კი (მხოლოდ იმას გვაძნობს ვაჟა, რომ ზეზვა „მომცრო ტანისა“ ყოფილა).

პოემის დანარჩენ პერსონაჟთა (სუმელჯი, ხოშარეული, წიწოლა, ლაშარელა, ქადაგი) გარეგნობას ვაჟა სრულიადაც არ აღწერს.

ასეთი ვითარებაა, როცა ვაჟას ამ პოემის გმირთა გარეგნობისადმი უშუალოდ მიძღვნილ გამოთქმებს აღვნიშნავთ. მაგრამ ამით სრულიადაც არ არის გაფერმკრთალებული ჩვენი წარმოდგენა გმირთა გარეგნობაზე. ჩვენს წინაშე ნათლად დგას თითოეული მათგანის ხატი, ისინი ცოცხლობენ ჩვენს წარმოდგენაში თავიანთი გარეგნობითაც კი, მიუხედავად იმისა, რომ ვაჟას ამ მხრივ კონკრეტული არაფერი უთქვამს. რით შეიძლება აიხსნას ეს ფაქტი?

მართალია, ვაჟა ბევრს არას ამბობს თავისი გმირის გარეგნობაზე, მაგრამ ის საგანგებოდ სწორედ მათ ჭკევაზე ჩერდება, რომელიც უკეთ ავლენს ამა თუ იმ გმირის ხასიათის არსს და განსაკუთრებით ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას პერსონაჟის ზნეობრივ დონესა და თვისებებზე.

ს ა ნ ა თ ა ა ქ წარმოდგენილია ქალად, რომელსაც მამაკაცის მოვალეობა უკისრია და მის მაგივრობას სწევს. მას „არ... ეშინის დავისა“, „მარტოს აუნთავ სანთლები... მარტოს დაუკლავ საკლავი“ (54-57); ამ ქალს დარდი აღრჩობს — „ცრემლი წინ უდგა გუბედა“ (66), ის გულს იმჯილავს, ემდურის „ხოშარელთ ბედისწერასა“ (89-91) და ნანგრევებს ეკითხება, თუ „როდემდის უნდა ვსტიროდეთ, ძიწა ვასველოთ ცრემლითა“ (92-96). ეს მიუთითებს, რომ ბერი დიაცი, რომელიც ჯოხს ეყრდნობა „ხანხალით, ძალისძალითა“ (123-124), — და რომელსაც შვიდი ვაჟკაცი გაუზრდია „თითო ლომისა დარია“ და „შვიდივ გაუწყდა ერთ დღესა“, — კიდევ გულგაუტეხელია; მას იმდენი შინაგანი ძალა მოეპოვება, რომ, თუ მტრის გაყლეტას გაიგონებდა (335-336), ჰრელს კაბას ჩაიცვამდა და მკვდრებს აღარც კი იტირებდა (314-316). აქედან ჩანს, რომ ეს მოხუცი ქალი სრულიადაც არ არის ისე უიმედოდ დაძაბუნებული, რომ შეუძლებელი იყოს მისი ძალის აღდგენა. ვაჟა სრულიად გარკვეულად გვანიშნებს, რომ სანათა სულიერად ამკამადაც ძლიერია, ხოლო მტერზე გამარჯვების შემთხვევაში მისი სულიერი ძლიერება სავსებით დაფარავს მის ხანდაზმულობასა და ფიზიკურ სიუსტეს. აი, ასეთი ძლიერი ხასიათი შექმნა ვაჟამ და ფსიქიკურ ძალებ-

ზე ხაზგასმით გამოაცალა ნიადაგი ჩვენს თავდაპირველ წარმოდგენას სანათას ფიზიკურ უძლურებაზე.

კვირიას ჩამოგლეჯილ-ჩამოწეწილ გარეგნობასა და მის უშნობას სულ ერთიანად დავივიწყებთ, როდესაც ავტორი მის სულიერ სიმდიდრეს გაგვაცნობს. ეს არის საერთოდ მგრძნობიარე და თანაგრძნობის უნარით დაჯილდოებული კაცი (84-85), კაცი სევდიანი და სამშობლოს ხილვას მოწყურებული (226-228), აღამიანი ზრდილი (849-850), ვაჟკაცური გულითა და შეგნებით, რომელიც საჭიროების შემთხვევაში თვალს გაუსწორებს სიკვდილს (291—307) და საერთო მიზნისათვის თავგანწირვის ინიციატივას აიღებს (867-890).

თუ ლუხუმის გარეგნობაზე ვაქა პირდაპირ არას გვეუბნება, ეს კიდეც არ ნიშნავს იმას, რომ სხვა საშუალებით არა ქმნის იგი მის ხატს. ვაქა საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ლუხუმი ხმატკბილი მოუბარი და გმირთა მჭევრმეტყველურად მაქებარია (554-556). ის გულთბილი კაცია (657-660; 1175-1178), ფხიზელი ჰკუისა, ცხოვრებაში გამობრძმედილი, მრავლის მნახველი (1041-1064), გულდინჯი და უშიშარი ვაჟკაცი (1220-1224). ყველა ამის გამო, მკითხველის ცნობიერებაში ყალიბდება ინდივიდუალური ნიშნებით აღბეჭდილი ხატი ლუხუმის გარეგნობისა.

ანალოგიურადვე ითქმის ლელასა და ზეზვას შესახებაც. საერთოდ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ერთგვარ წარმოდგენას ვაქას პერსონაჟთა გარეგნობაზე ჩვენ მაშინაც ვიქმნით, როდესაც ამ მხრივ კონკრეტულად სულ არაფერი არ არის ნათქვამი ნაწარმოებში. ეს ჩანს სუმელჯის, ხოშარეულისა და წიწოლას მაგალითზე.

სუმელჯის ვაჟკაცური იერი სრულიად ნათლად არის გამოკვეთილი ლელასადმი მიმართულ სიტყვებში (767-776). ხოშარეულიც ეპითეტი ხარია (432), მისი სიფიცხის ჩვენება (1025-1034) და ხაზგასმა მის სულმაგრობაზე (1213) ამ პერსონაჟის გარეგნობის წარმოსახვას აპირობებს. საკმაო საფუძველი იმისათვის, რომ ჩვენ წარმოვისახოთ პერსონაჟის გარეგნობა, მაშინაც იქმნება, როდესაც ლაპარაკია წიწოლას შეშინებასა და გაქცევაზე, როდესაც ის მონათლულია „სირბილიანად“ (1316) და „სიცილიანად“ (1320).

რასაკვირველია, ასეთ შემთხვევებში მწერალს მკითხველი მაინც-დამაინც არ შეუბოჭავს იმ მხრივ, თუ როგორი გარეგნობისად წარმოიდგინოს პერსონაჟი. აქ მკითხველთა ინდივიდუალურ წარმოსახვით შესაძლებლობებს დიდი გასაქანი აქვს. მაგრამ, როგორც უნდა იყოს, ასეთი თუ ისეთი წარმოსახვისათვის ნიადაგი შექმნა მწერალმა, რომელმაც ამგვარი მიდგომით, ამგვარი თავისუფლების მინიჭებით მკითხველი დაიახლოვა და თანაშემოქმედად გაიხადა. ეს არის კიდეც გან-



საკუთრებული თვისება და ღირსება პერსონაჟის დახასიათების იმ გზისა, რომელსაც ვაჟა-ფშაველა თავის ამ თხზულებაში ადგას.

ზემოთქმულიდან ჩანს, რომ პერსონაჟთა დახასიათებისას ვაჟა-ფშაველასათვის მთავარია და ამოსავალი მათი შეხედულება და ზნეობრივი სამყარო. ამას აქცევს იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას და პერსონაჟთა გარეგნობაზე ჩვენს წარმოდგენასაც მათი ზნეობრივი თვისებებისა და იდეალების მიხედვით აგებს.

„ბახტრიონში“, გარდა ცალკეული პერსონაჟებისა, მოქმედებს ხალხი, ადამიანთა, მებრძოლთა ჯგუფი. მთელი პოემის მანძილზე ამ ხალხის ერთსულოვნება არის ხაზგასმული, ერთსულოვნება, რომელსაც უაღრესად პატრიოტული შინაარსი აქვს. გასაგებია, რომ ასეთი მიზანდასახულობა და ასეთი პატრიოტული განცდების ამოტივტივება ყოველ მებრძოლსა და მთელ ნაწარმოებს პეროიკული შარავანდით მოსაგს.

### გუნებისაღმი მიჯარათება

ბუნებას არაჩვეულებრივად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში და, კერძოდ, „ბახტრიონში“. ხშირად პოეტი ბუნებას ხატავს, როგორც პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობისა თუ ამბავთა შემდგომი განვითარების დამხმარე ანდა ხელისშემშლელ ფაქტორს. ასეთ შემთხვევაში ბუნება არ არის ნეიტრალური ნაწარმოებში მიმდინარე ამბებისადმი, პირიქით, იგი ვითარების აქტიური მონაწილეა, როგორც მისი განმსაზღვრელი თუ განმმართველი. როცა ეს ასეა, მაშინ ბუნებისადმი მიდგომის თვალსაზრისით ვაჟას შემოქმედება თავისებურს არას შეიცავს: სწორედ ამგვარი როლი აქვს დაკისრებული ბუნებას მრავალი ქართველი მწერლის შემოქმედებაში. იქნება ეს ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რომელიც არაგვის ქალებზე ლაპარაკობს პატრიოტული გრძნობის წარმოშობის გასახსნაზეად („პოი, ნაპირნო, არაგვის პირნო... ქართველსა გულმან როგორ გაუძლოს“ და: შმდ.), ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი თუ ალ. ყაზბეგი, რომელთა შემოქმედებაში ბუნება პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობის გამამძაფრებელი ფონი და ნიადაგია.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში ამგვარადაც ხშირად არის დანახული ბუნება, მაგრამ, რადგან ჩვენ უფრო ვაჟას თავისებურება გვაინტერესებს, „ბახტრიონის“ მაგალითზე სწორედ ის უნდა გავითვალისწინოთ.

პოემის პირველი თავი მთლიანად, ხოლო განსაკუთრებით პირველი 16 სტრიქონი, პოემის ამბავთან ისეთ შორეულ კავშირში მყოფი ნაწილია, რომ ჩვენ მას აღვიქვამთ, როგორც არა დაქვემდებარებულს, არამედ დამოუკიდებელი ღირებულების მქონე ბუნების სუ-

რათს; IV თავის პირველი ხუთი სტრიქონის (403-407), X თავის პირველი ექვსი სტრიქონის (909-914), თითქმის მთელი XII თავის (977-1016) და XVII თავის პირველი ათი სტრიქონის (1353-1362) გამოცალკევებით აღქმასა და განცდას სრულიად არაფერი ზღუდავს და არ აბრკოლებს. ამ ადგილებში ისეთი არა არის რა, რომელიც შემდგომ ამბის გაგრძელებას აუცილებელ მოთხოვნილებად აქცევს. ამ პოემის ეს ადგილები მიუთითებს ვაჟას იმ თავისებურებაზე, რომ მისთვის ბუნება სხვა თემისადმი დაქვემდებარებული კი არაა, მხატვრული ასახვის თვითღირებულის ფეროა.

ამასთანავე, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმის აღნიშვნას, რომ ვაჟას ამ პოემაში ბუნების არაჩვეულებრივად პლასტიკური სურათებია შექმნილი. ეს პლასტიკურობა მკლავდება იმაში, რომ ბუნების წარმონაქმნი და ნაკვთები მოძრაობენ, ცოცხლობენ და მუდმივი დინამიკურობის შთაბეჭდილების ქვეშ გვაძლავებენ (მაგ., 1-16, 979-992 და სხვ.).

### ზღაპრული თუ მითოლოგიური?

ვაჟას შემოქმედების დამახასიათებელ შინაარსად ისეთი მასალა-ამბავიც გამოდის, რომელსაც ჩვენ ხშირად ზღაპრულ-ლეგენდარულს ვუწოდებთ. ასეთი მასალა ვაჟამ „ბახტრიონშიც“ მოიხმო. ეს თვალნათლივ ჩანს პოემის ეპილოგიდან (XIX თავი), სადაც „ადამის ტომის მტერი“ (გველი) ლუხუმის მკურნალად არის გამოყვანილი.

უკვლავი, რაც ამ თავშია მოთხრობილი, რასაკვირველია, ნამდვილად სინამდვილე არ არის, მაგრამ აქაურ თხრობას მაინც აქვს ზღაპრისაგან განსხვავებული, გამორჩეული სახე.

საქმე ისაა, რომ ჩვეულებრივ ზღაპარში აქცენტი გადატანილია საკუთრივ ამბავზე ისე, რომ მისი (ამბის) განვითარების პერიპეტიათა დეტალები არ შეადგენს მთქმელის საგანგებო ინტერესის საგანს. უკვე ეს მოწმობს, რომ ზღაპრის ამოცანა არ არის მკითხველისა თუ მსმენელის დარწმუნება ნაამბობის ნამდვილობაში; ზღაპარში ნაამბობი დასაჯერებლად გამიზნული არ არის. და ეს იქიდანაც ჩანს, რომ მეტიმეტი გულუბრყვილობა, წინდაუხედაობა ანდა ადვილად მისახვედრი ეშმაკობა ახასიათებს მის პერსონაჟთა აზროვნებასა და ქცევას. ამის შესაბამისია ზღაპრის თხრობის სტილიც; ამიტომაცაა, რომ ზღაპართა უმრავლესობა იწყება გამოთქმით „იყო და არა იყო რა“ და იმით მთავრდება, რომ მთხრობელი ამბობს: „ჭირი იქა, ლხინი აქა...“

„ბახტრიონის“ ის ეპიზოდი, რომელიც მძიმედ დაჭრილი ლუხუმის განკურნების ისტორიას შეიცავს, დეტალიზაციისაკენ მისწრაფების გამოც ვერ ეტევა ზღაპრული გადმოცემის ფარგლებში; ამასთანავე, იგი სხვაგვარია თავისი მიზანდასახულობითა და არსით.

აქ მხოლოდ ის კი არ არის ნათქვამი, რომ ლუხუმს გველმა უმკურნალა, არამედ დაწერილებითაა დახატული გველის გუნების გადაბრუნების პროცესი. თუ ხალხური პოეზია მხოლოდ იმის თქმით დაკმაყოფილდა, რომ „ლუხუმს გველ შამეჩეია, — მუხლს ულოკს. უკურნისაო“, ვაჟა-ფშაველა საგანგებოდ და დაწვრილებით ახასიათებს რთულ ვითარებას: „წიოდა გულჯავრიანი“. ნისლივით ხეზედ გაწოლილი, ჯაგარაშლილი გველი; მზეზე თბებოდა ის, როცა ადამიანის კვნესის ხმა მოესმა. მან დაინახა „სულის მბრძოლი, ეული... სასომიხილი, სნეული“ კაცი, რომელსაც მკერდზე მიმხმარი სისხლი ეტყობოდა. „გველს შეებრაღა ლუხუმი, მისკე წავიდა ზღაზენითა“ და თან მიაშრილებდა ხმელ ფოთოლს თავისი „დიდრონის ტანის გლარზენითა“. გველი ჯერ „დააშტერდა სნეულს“, დასცქეროდა ის „სულის მბრძოლსა გულის მზარავის თვალითა“ და შემდეგ თურმე „დაფიქრდა გველი ძლიერად“, თანდათანობით გული აევსო ბრალით და კიდევ „გადაუბრუნდა გუნება“, სიბრალულით განიმსქვაღა, სნეულ ლუხუმს მკერდზე გადააწვა, წყლულს ულოკდა: თავისი ცრემლით „მკერდს უსველებდა მხედარს“. საკმელიც მიჰქონდა მისთვის, წყალსაც უზიდავდა და ღამ-ღამობით ზღაპარსაც უამბობდა.

ასეთი დაწვრილებითი აღწერა დაუჯერებელსაც ერთგვარ დამაჯერებლობას ანიჭებს და ამნაირად იხსნება გზა დარწმუნებისაკენ; ამგვარი დეტალებით ავსებული მოთხრობა უკვე სულ ზღაპარი აღარაა, იგი ნამდვილი ამბის შთაბეჭდილებამდე აღწევს, ანუ ასეთ თხრობაში ზღაპრული შინაარსი თითქმის რეალურის დონემდეა აყვანილი. რეალობის ასეთი გრძნობა არის საფუძველი იმ განსხვავებისა, რომელიც არსებობს ზღაპრულსა და მითოსურს შორის. მართალია, ამ განსხვავების შემჩნევა ყოველთვის ადვილი არ არის, მაგრამ შესაძლებელი კია. როცა ნაამბობი უეჭველობის განცდას ეფუძნება, როცა დაუჯერებელი დამაჯერებლის პრეტენზიით გამოდის, როდესაც გამონაგონი და ერთობ ფანტასტიკური ხელშესახებ სინამდვილედ წარმოსახება, როდესაც მხატვრულ ხატს ობიექტურობა, ნამდვილი არსებობა მიეწერება, მაშინ ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ დინებასთან, რომელიც ფანტასტიკურ პერსონაჟებს, მოვლენებს და ამბებს რეალურის სიბრტყეზე მოათავსებს, ანუ აზროვნების მითოლოგიურ წყობას განასახიერებს. აზროვნების ასეთი წყობის პირობებში შეიძლებოდა შეთხზვა იმ რიგის დიდებული ისტორიებისა და ცალკეული ეპიზოდებისა, როგორც ჩვენ ოლიმპის ბინადართა შესახებ ძველმა ბერძნულმა სამყარომ დაგვიტოვა; აზროვნების მითოლოგიური წყობითვე იყო შეპირობებული ის, რომ ადამიანები ოლიმპის მკვიდრთ მიიჩნევდნენ თავიანთი ყოფის უშუალო მონაწილედა და მომწესრიგებლად.

შეუბოროკავი ფანტაზია ფანტასტიკურ წარმონაქმნთა გადაქცევა

ცხოვრებისეულ დინებათა ერთ-ერთ ფაქტორად, რაც ადამიანთა აზროვნების მითოლოგიურ წყობას მოწმობდა და მოწმობს, არც ძველი ბერძნების, — არც რომელიმე სხვა ხალხის, სპეციფიკური ნიშანი არ ყოფილა: ეს მეტ-ნაკლებად ყველა ხალხს ახასიათებდა და მათ შორის ჩვენს ხალხსაც.

ვაჟა-ფშაველას მრავალ მხატვრულ შედეგში ბრწყინვალედ არის ილუსტრირებული მითოლოგიური წყობით მიმდინარე აზროვნების პროცესები. ამას მოწმობს, როგორც უკვე დავინახეთ, ლუხუმის გამოჩანსალების ეპიზოდი. მაგრამ, გარდა ამისა, წარმოსახვის რეალური ძალა მკაფიოდ ჩანს ქადაგის წინასწარმეტყველებისა და ამხედრებული ლაშარის ჯვრის ხილვის დასურათებიდან. „ვერა ჰნახეთა, ბატონი წინ მიგვიძღვება ცხენითა“, — შესძახებს ლაშქარს თავისივე ჩვენებით აღფრთოვანებული ლუხუმი და მხედრებისაგანაც პასუხად ნაირნაირი ჩვენება გვესმის, რომელთაგან არც ერთს არ აკლია ცხოველმყოფელობა და არც ერთი არ ითვლება არანამდვილად: „ვენახე, ცის ტატნად დავატყვე, მთა გადალახა სწრაფადა, — ამბობს ერთი მხედარი, — გარს ევლო შუქი ბრწყინვალე, ციდამ მოსული ძაფადა“; მეორე მხედარი სხვაგვარად ხედავს: „ლურჯს ცხენზე იჯდა ლამაზი, სხივი თავს ედგა ღვთიურიო“ — გვამცნობს ის; მესამე ამბობს, რომ ლაშარის ჯვარი „მე ტრედისფერად მეჩვენა, სხივი მისდევდა მზიური, შორს გაანათა ვლვასებრ ასი ბარული დღიური“; მეოთხე მხედრის ხილვით ლაშარის ჯვარი „მივალის ტურფა, სიტურფით ქსოილი... ისრ ჰშვენის ცხენზე, ვით ველზე გაზაფხულისა ყოილი“. ეს განსხვავებული ხილვებია, მაგრამ ყოველ მათგანს დამაჯერებელი ფაქტის ძალა აქვს მინიჭებული ჩვენი პოეტის მიერ. ამ ხილვებში არაფერია ავადმყოფური, თუმცა აშკარაა გადახვევა სინამდვილიდან, რადგან არარეალური დგას რეალურის დონეზე, ანუ ნამდვილთან არის გათანაბრებული. „ბახტრიონის“ უკანასკნელ თავში პოეტი გარეგნულად დამარწმუნებელ საშუალებასაც მიმართავს, ხალხის ავტორიტეტს იშველიებს, — „იტყვიან“ და „ამბობენო“ წერს, — რითაც დამატებითაა გახაზული საკუთრივ მითოსური და არა ზღაპრული დინება გველისაგან ლუხუმის განკურნების მთელი ისტორიისა.

ამგვარი აღქმის თავისებურებათა ჩვენება გვარწმუნებს, რომ ვაჟა წევდა ადამიანთა აზროვნების უძველეს ფენას და ცხადყო მითოლოგიური აზროვნების არსებითი მხარე: მისი პერსონაჟების ცნობიერებაში გამონაგონმა და ჩვენებებმა რეალურად არსებული სინამდვილის სიბრტყეზე გადაინაცვლეს და თითქმის გაუტოლდნენ მას.

განსახიერების ასეთი უნარი განსაკუთრებით ფასეულადაა მიჩნეული ყოველი სახის ხელოვნებისათვის. რაოდენ ფართოც უნდა იყოს ასპარეზი ფანტაზიისა, როგორ სინამდვილეშიც უნდა შეიქრას ის, ხე-

ლოვნების კეშმარიტმა ნიმუშმა, კეშმარიტი ხელოვანის ფანტაზიის ნაყოფმა რეალურისათვის დამახასიათებელ დამარწმუნებლობას უნდა მიალწიოს, ანუ ის, რაც ჩვენ შეიძლება ილუზია გვეგონა, ხელოვანმა დამაჯერებელ სინამდვილედ უნდა დაგვისახოს.

ხელოვნებაში ფანტასტიკურს იშვიათად შეუძენია დამაჯერებლობის ესეთი ხარისხი, როგორსაც მან ვაჟა-ფშაველას შედევრებში მიალწია. რასაკვირველია, თავის შემოქმედებაში ვაჟამ რეალური ვითარების მრავალთმრავალი სურათი დახატა. მაგრამ გარემო სინამდვილესთან ის მივიდა როგორც დიდი ხელოვანი, რომელიც არა მარტო მისდევდა, არამედ თვითონაც ქმნიდა სინამდვილეს,—ახალ, საზოგადოებისათვის აქამდე უცნობ სინამდვილეს, ანუ იმას, რაც ჩვენი აზროვნების დინებასა და ლიტერატურაში ვაჟა-ფშაველას მიერ შექმნილი სამყაროს სახით მოგვევლინა.

„ბახტრიონი“ ამის მხოლოდ ერთ-ერთი ნიმუშია.

### დიალექტიზმის ფუნქცია

ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში და, კერძოდ, „ბახტრიონში“ დიალექტი სრული მოქალაქეობრივი უფლებით სარგებლობს. მართალია, ვაჟას აქვს სალიტერატურო ქართულით დაწერილ ლექსით თხზულებათა გარკვეული რაოდენობა, მაგრამ მისი პოეტური ნაწარმოებების მომეტებულ ნაწილში მაინც ფშაური დიალექტი ჰკარბობს და ხშირად ბატონობს კიდევ. ასეთი ვითარების გამო, ვაჟას პოეტური ენისადმი ერთ დროს უარყოფითი დამოკიდებულებაც გამოჰქლავდა. ზოგი მას ზომიერების დაცვას ურჩევდა, ზოგი დიალექტურის განდევნას მოითხოვდა, — რასაც ერთიანი სალიტერატურო ენის განმტკიცების საჭიროებით ამართლებდა, — და ამიტომ სულაც იწუნებდა ვაჟას პოეტურ ენას, ე. ი. იწუნებდა იმას, რაც მთავარია პოეტისათვის და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად და ღირებულად მიაჩნდა თვით ვაჟა-ფშაველას.

რასაკვირველია, როდესაც ვაჟას პოეზიას ახალი ლექსიკა შემოაქვს ქართულ სალიტერატურო ენაში, ამით ის ფშაურით ამდიდრებს მას და ამიტომ სრულიად უსუსური იყო ამ მიმართულებით გამოთქმული შენიშვნები. იგივე ითქმის იმ დიალექტურ სიტყვებზე, რომლებსაც სალიტერატურო ენაში შეიძლება სინონიმური სიტყვის როლი შეესრულებინათ. ასევე უსაფუძვლო იყო ვაჟას შემოქმედების ნაკლად იმის მიჩნევა, რომ მის თხზულებებს ლექსიკონი ერთოდა. უფრო ანგარიშგასაწევი და სერიოზული ჩანდა სხვა შენიშვნები, რომლებიც გულისხმობდნენ დიალექტიზმებს ბრუნება-უღვლილებასა და ორთოგრაფიის სფე-

როში, რითაც ნამდვილად გამოირჩეოდა ვაჟა-ფშაველა სხვა ქართველ მწერალთაგან<sup>1</sup>.

ერთხანს ვაჟას ენობრივი გზის „გამართლება“ ერთგვარი ბოდიშის მოხდით სცადეს. ამბობდნენ: დიალექტიზმებს უფრო ვაჟას ნაწარმოებთა პერსონაჟების მეტყველებაში ვხვდებით, მათი თავისებურებების დახასიათების მიზნით და არა ავტორისეულ მეტყველებაშიო. სინამდვილეში ეს ასე არ არის. მაგალითად, „ბახტრიონში“ თვით ვაჟას მეტყველება შეიცავს დიალექტიზმებს და უხვადაც. პოეტი აქ ამბობს: „ჩ ე მ ს ა მ ც სამარეს ამკობენ“ (19), „თქვენი მიწოვავ მეც ძუძუ“ (23), „მარტოს აუნთავ „სანთლები“ (55). „ჭორმეშელ, ჭიელ ბიჭებსა ღულელებიცა სტანი ა; ხახმატელთ ცხენთა ფეხის ხმამ შაახირზოლა მთანია“ (435—438) და ა. შ. (იხ. სტატია „ბახტრიონის“ ენობრივი თავისებურებანი, წიგნში — „ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, 1972). ასე რომ, დიალექტიზმებისაგან ვაჟას შემოქმედების გათავისუფლების მოთხოვნა სხვას არას ნიშნავს, თუ არა უარის თქმას მის პოეზიაზე.

მაგრამ, რაკი ეს გამორიცხულია, საკითხი შემდეგნაირ კონკრეტულ სახეს იღებს: რით აიხსნება, რომ ვაჟა-ფშაველას პოეზია სავსეა დიალექტიზმებით, მაგრამ ამით ის წუნსაღები კი არა, მაღალ დონეზე მდგარი პოეზიის ნიმუშად გვევლინება?

ამ კითხვაზე სავსებით ამომწურავი და დამაჯერებელი პასუხის მოძებნამდე შეიძლება დავრჩენილიყავით თვით ფაქტის წილში, მის ფარგლებში, ე. ი. იმის კონსტატაციით დავეკმაყოფილებულიყავით, რომ ვაჟა დიალექტიზმებითაა სავსე. მაგრამ ეს არამცთუ ხელს არ გვიშლის აღვიქვით მისი პოეზიის სიდიადე, არამედ, პირიქით, ეს დიალექტიზმებიც გახაზავენ მისი პოეზიის გამორჩეულობასა და სიმალღეს. ასეთი მოსაზრებით ხელმძღვანელობის შემთხვევაში, ცხადია, ჩვენ ჯერჯერობით უარი უნდა გვეთქვა იმის განმარტებაზე, თუ რანაირად მონაწილეობენ წმინდა ენობრივი მონაცემები ვაჟას პოეტური ძალის განსაზღვრაში და მონაწილეობენ თუ არა ისინი, საერთოდ.

თვითონ ფშაური დიალექტი შეიცავს განსაკუთრებულ პოეტურ პროტენციას? სხვა დიალექტი არა?! როგორც კი ამ საკითხს მივაწყდებით, მაშინვე აღმოჩნდება, რომ ზოგად მსჯელობა-შთაბეჭდილებათა ფარგლებში ვრჩებით და იძულებული ვართ დასაბუთებას რიტორი-

<sup>1</sup> ენათმეცნიერები აღნიშნავენ, რომ სალიტერატურო ენის დადგენა-განმტკიცების თვალსაზრისით „დიალექტიზმები“ ბრუნება-უღვლილებაში, სინტაქსში, ორთოგრაფიაში უკუსაგდება. „დიალექტურა“ და „ლიტერატურული“ აქ მკვეთრად იმიჯნება (მაგ., „მოიტანა“ ლიტერატურულია, მაგრამ არც „მეიტანა“-ა ლიტერატურული და არც „მაიტანა“). იხ. არნ. ჩიქობავა, ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის წინასიტყვაობა, ტ. 1, გვ. 009.

კული შეკითხვა შეეუნაცვლოთ: არ დამდაბლდებოდა განა ლექსა, თუ სალიტერატურო ენით გაემართავდით, მაგალითად, შემდეგ სტრიქონებს: „მინდორი იყო ტრიალი, არარაი ჩნდა მანება, ყოილი, ხშირი ყოილი, დაფენილიყო გზაზედა... გაეხედე, მინდვრად მოცურავს შავი ვეშაპი შქენითა, ყოილთან მიწას მაპლოკდა ცეცხლისმსროლელის ენითა“?! (619-625).

უკვე ამგვარად მოწოდებული შეკითხვა გულისხმობს, რომ აქ დიალექტს გარკვეული სტილისტიკური ფუნქცია დაჰქისრებია, ფუნქცია ყოველდღიურობის, ყოფითი დეტალების ამალღებულად წარმოსახვისა, ფუნქცია ვაჟკაცობის გახაზვისა ისე, რომ წამოიწიოს გარემოს აღქმის სიღრმემ, სინაზემ და სიფაქიზემ; ამ დიალექტის ფონზე და მისი საშუალებით კიდევ უფრო კონკრეტდება მეტყველების სუბიექტიცა და მისი შეხების ობიექტიც, რაც იმის პირობაა, რომ ხელოვნებაში უჩვეულო ხატოვანება დამკვიდრდეს; პირველ ყოვლისა, დიალექტიზმის წყალობით შეუნარჩუნა ვაჟამ განუმეორებელი კოლორიტი ჩვენს მთასა და მის მკვიდრთ. ვაჟას შემოქმედებას დიალექტმაც შესძინა ვაჟკაცური, მთის მცხოვრებთათვის შესაფერისი იერი: დიალექტის მომარჯვებით უკეთ ჩანს თავისებურება ფშაველისა და ხევსურისა, ამ დიალექტზე დაყრდნობით უფრო მოხერხდა ძლიერ ენებათა გამოთქმა, გულუბრყვილო და უშუალო ხასიათთა დახატვა; ამ დიალექტის გამორჩეულობით უკეთ ვეცნობით აქამდე ნაკლებად ცნობილ და მომხიბლავ ადამიანებს, სოციალურ ყოფას და ბუნებას; დიალექტმა ვაჟას ხელში ესთეტიკური შინაარსიც შეიძინა, რამდენადაც პოეტმა ჩამოაცილა მკითხველი ვიწრო პირადულ, შეზღუდულ თვალსაზრისს და მიახლოვა ის ცხოველურისაგან სრულიად განთავისუფლებულ, ანუ ფიზიკურის დამთრგუნველ სულეერ მოტივებს. ამგვარად მოაქცია მან მკითხველი მაღალ ადამიანურ მოტივთა რკალში...

ასე ფიქრობენ და ასე განიცდიან ვაჟას პოეზიის ენობრივ თავისებურებებს, დიალექტიზმთა სახით წარმოდგენილ მისი პოეზიის ენობრივ ბაზას.

ზემონათქვამს შემდეგი უნდა დავუმატოთ. ვაჟა-ფშაველას პოეზია სავსეა თავიანთი შინაარსით უაღრესად კონკრეტული და ძლიერი ხატებით. უჩვეულო იყო ეს ხატები ქართული პოეტური სინამდვილისათვის. ასე მაგალითად, ქართული პოეზია კარგად იცნობდა ხატს, გამოთქმულს ილიას სიტყვებით — „აყვავებულა მდელიო, აყვავებულან მთები“... ამის შემდეგ ადვილად მოსალოდნელი არ იყო აყვავების დაკავშირება გულმკერდთან, მაგრამ ვაჟამ ახალი და თან შინაარსეულად მომხიბვლელი კავშირი შექმნა: „გულმკერდიმც აგიყოვდება. დედაო, ივარდითაო“ — თქვა მან. მკითხველისათვის ამნაირ შემთხვევებ-

ში ახალია ხატი შინაარსეულადაც და ენობრივი ფორმის მხრივაც. და რადგან ასეთი შინაარსი თავდაპირველად ამნაირი ენობრივი ფორმითაა ფიქსირებული, ისინი ერთიმეორისაგან დაუცილებელ და განუყრელ ერთეულად წარმოიდგინება. ამიტომ დაიშლება და დამდაბლდება ვაჟას ხატი, თუ მას ენობრივად სხვაგვარად გავმართავთ. მაშასადამე, ვაჟას მიერ შერჩეული ენობრივი ფორმა (დიალექტიზმი) უშუალო მონაწილეა მისი ბრწყინვალე ხატოვანებისა, ანუ ფშაური დიალექტის მოხმობამ ამჭერად კიდევ გახაზა ძლიერება ვაჟას ხატებისა.

რასაკვირველია, ეს მსჯელობა სავსებით ვრცელდება „ბახტრიონზეც“. მაგალითად, პოემის 1413-1430 სტრიქონებში აღწერილია ლუხუმის მკურნალად გამოცხადებული გველი, რომელიც ტყეში იწვა და „უცდიდა დავლასა თვალებით დანაცეცები“. ტყიდან კი ნადირნი ისე „გადამთხვალიყვენენ“, რომ „ვერ გაპხედნებენ იმ ალაგს, ისე ეშინისთ შორითა“.

მთარგმნელები, როგორც მოსალოდნელი იყო, მოიხიბლნენ აქ მოწოდებული ხატებით. მაგრამ პუკარედით სარგებლობისას, ცხადია, მათთვის მისაწვდომი იყო მხოლოდ შინაარსეული მხარე ხატისა და არა მისი ენობრივი ფორმა. ამიტომ შემდეგნაირი სახის თარგმანები მივიღეთ:

И в трепете бежали звери  
От этих мест, не чуя ног,  
И подойти к его пещере  
Никто осмелиться не мог

(თარგმანი ნ. ზაბოლოცკისა).

ახლა:

И ушли в другие земли  
Перепуганные звери,  
Ни один ловец отважный  
Углубляться в лес не смел

(თარგმანი ვლ. დერჟავინისა).

აქ ვხედავთ, რომ უზარმაზარი მანძილია ორიგინალსა და თარგმანს შორის. ეს მანძილი, — განსხვავებით იმ შემთხვევისაგან, როდესაც ლექსი თარგმანში უკეთესად გამოიყურება, ვიდრე დედანში,— ორიგინალის განსაკუთრებულ უპირატესობაზე ლაპარაკობს, უპირატესობაზე, რომელიც აქამდე ვერ დასძლია ბევრი მთარგმნელის თავისთავად დიდმა ნიჭიერებამ. ამის ერთი ფაქტორი კი ისიც არის, რომ ვაჟამ ხატოვანება თავისი დიალექტით განახორციელა, მისმა ხატებმა სწორედ



ამ დიალექტის წყალობითაც შეიძინეს თავიანთი მომხიბვლელობა. ჩვენ ვაყამდე სხვა დიალექტთა წრეში ვტრიალებდით, ჩვენთვის მახლობელ დიალექტთა წრეში. ვაყამ შორეული დიალექტი ამ ხატებით წარმოგვიდგინა, მოვიხიბლეთ ვაყას ხატებით, რითაც გაიხსნა გზა ლექსის მხატვრული შესაძლებლობებით მოხიბვლისაკენ, თუმცა ამით არც წარმოშობილა და საერთოდ არც შეიძლებოდა წარმოშობილყო პირუკუ პროცესი.

ამ რიგის შთაბეჭდილებათა და მსჯელობათა წრე, რასაკვირველია, კიდევ შეიძლება გაფართოვდეს. მაგრამ, როგორც უნდა იყოს, უეჭველია ამ მსჯელობათა ზოგადი ხასიათი. მათ ჩვენ სავსებით ვერწმუნებით, თუმცა ვრჩებით კონკრეტულ და დაურღვეველ საბუთთა მოლოდინში. ხოლო თუ ამ ძიებას ზედმეტად ან ამაოდ მივიჩნევთ, მაშინ იმ თვალსაზრისს გავიზიარებთ, რომლის მიხედვით საბუთის ძალის მქონეა ხელოვნების ნაწარმოებისაგან მიღებული და სხვადასხვა გზით შემოწმებული შთაბეჭდილება.

### პოემის ხალხურობა

ამ პოემის ხალხურობის საჩვენებლად სრულიადაც არ არის საკმარისი იმაზე მითითება, რომ „ბახტრიონის“ ლექსიკა თავიდან ბოლომდე ხალხურია და ხალხურ მეტყველებითს ფორმებს მისდევს. არ არის ეს საკმარისი ჯერ ერთი იმიტომ, რომ თავისი ლექსითი წყობის გამო სცილდება ის ჩვეულებრივ ხალხურ მეტყველებას. გარდა ამისა, საგულისხმოა, რომ ამ ნაწარმოებში მხოლოდ უალრესად დახვეწილი, ფაქიზი ეპითეტები და შედარებები გვხვდება. (მდაბიური, უხეში სიტყვანმარების არც ერთი შემთხვევა არ არის). ამასთანავე, — და ამას პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს, — პოემაში ისეთი ხატოვანებაა დამკვიდრებული, რომელიც ხალხურის კი არა, ვაჟა-ფშაველას ინდივიდუალური ძალისა და თავისებურების ნაყოფია.

საერთოდ კი, ნაწარმოების ხალხურობის შეფასებისას არ შეიძლება ამოსავლად ხალხურ ლექსიკა-ფრაზეოლოგიასთან თანხედრა მივიჩნიოთ. ეს რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ ინდივიდუალური შემოქმედების უბრწყინვალეს ნიმუშებში (მაგ., „ვეფხისტყაოსანში“) ხალხურობის ნიშნები ვეღარ უნდა დაგვენახა. ამიტომ, დიდი ხანია აღიარებულია, რომ ნაწარმოების ხალხურობა მაინცადამაინც იმით არ არის განსაზღვრული, რომ მასში დაცულია ის წმინდა ენობრივი ფორმები, რომლებსაც ხალხური მეტყველება შეიცავს.

ამა თუ იმ ლიტერატურული თხზულების ხალხურობას სხვა ნიშან-თვისებები უნდა მოეძებნოს. მათ შორის კი უძირითადესი ისაა, რომ ყოველ ნამდვილი ხალხურობის ნიშნით აღბეჭდილ ქმნილებაში

ისეთ სახეებს ვხვდებით, რომელნიც თავიანთი თვისებებით ახლოს დგანან სხვადასხვა ღროის და სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფენის ადამიანებთან. ნაწარმოების ხალხურობის შემთხვევაში ეს ადამიანები ადვილად ახერხებენ სათავისოდ მიიჩნიონ იქ გამოყვანილი პერსონაჟები, სათავისოდ იმ აზრით, რომ ადვილად მისაწვდომად თვლიან მათ, მიუხედავად იმისა, თუ როგორი თვალთახედვით არიან ისინი დახასიათებულნი — დადებითით თუ უარყოფითით, — სატირულით. ამ პერსონაჟებში, — ან უშუალოდ, ანდა არაპირდაპირი გზით, — სახიერდება ნაირნაირ მკითხველთა იდეალები, მიუხედავად მათი განსხვავებისა ასაკობრივი, კულტურული და საზოგადოებრივი მდგომარეობის თვალსაზრისით. ყველა მიისწრაფვის აშკარ პერსონაჟში განსახიერებელი იდეალის დაუფლებისაკენ. ყველასათვის მომხიბლავია ლელასა და კვირიას ქცევა, ლუხუმის და სხვათა ვაჟკაცობა... და საერთოდ, ვის არ სწადია მიახლოება ამ პერსონაჟთა მიერ მოპოვებულ უკვდავებასთან?!

სწორედ ასეთია „ბახტრიონის“ კუმარიტი ხალხურობის ნიჟარა.

#### მხატვრული ბანდენციები და გამოხსახველობითი შესაქმნელობანი

მოტივთა სიუხვე არის დამახასიათებელი ვაჟას თითქმის ყველა ნაწარმოებისათვის. მდიდარია მოტივებით მისი „ბახტრიონიც“, მიუხედავად იმისა, რომ მათ შორის წამყვანია პატრიოტული მოტივი. ვაჟას მიერ განსახიერებული პატრიოტული მოტივიც რთულია თავისი შინაარსით: ის მარტო დამპყრობელთა წინააღმდეგ შემჭიდროებასა და თავდადებულ ბრძოლაში როდი მკლავდებდა. ამ მოტივითაა გაჟღერებული და შეპირობებული სამშობლოს ცის, მისი მთების, ბარის, ყვავილების, მდინარეთა ნაირნაირი დინების, ადამიანთა განსხვავებული ხასიათებისა და მეტყველების ფორმების ტრფიალი. ამიტომ უფრო ფართოდ უნდა შევხედოთ ამ პოემას და, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, „ბახტრიონის“ პატრიოტიზმი არ უნდა იქნეს გაგებული, როგორც მხოლოდ და მხოლოდ მოწოდება და თავგანწირული შებრძოლება დამპყრობლებთან. მასში უნდა დავინახოთ სამშობლოს ყველა კუთხიდან და ყოველი გამოსახულებიდან მომდინარე ძალა სიყვარულისა. ადრეც ითქვა და ახლაც ვიმეორებთ, რომ ვაჟას ეს პოემა სავსეა სამშობლო ქვეყნის ისეთი მომაჯადოებელი სურათებით, რომლებიც თავისთავად და უშუალოდ მაინცდამაინც არ არიან დაკავშირებულნი ბახტრიონის ბრძოლასთან. ასეთია მთელი I და XII თავები და მნიშვნელოვანი ნაწილი IV, V, X, XI, XVII თავებისა. ასეთივეა პოემის მრავალი ცალკეული ადგილიც (მაგალითად, 227-228, 1193-1194). ამასთანავე, ისიც საგულისხმოა, რომ მთელ პოემაში უძლეველ სიყვა-

რულად მოედინება თუშ-ფშავ-ხევსურთა ადათ-წესებისა და სხვადა-სხვა რიტუალის აღწერა-დახასიათება (მაგალითად, 45-64, 133-136, 189-196, 539-556, 1316-1336). ყველაფერი ეს იმას მოწმობს, რომ ვაჟას მიერ განსახიერებული გრძნობა პატრიოტიზმისა სრულიადაც აღარ არის მიჯაჭვული ისტორიის რომელიმე ეპიზოდთან, ესე იგი ეს გრძნობა მაშინაც აქტიურად განიცდება, როდესაც ქვეყანას გაქირავება არ აღდას, როცა მას მტერი არა ჰყავს. ეს არის პატრიოტიზმის ისეთი შეუწინაღებელი და განუწყვეტელი გრძნობა, როდესაც ადამიანი მხოლოდ თავის ქვეყანაში გრძნობს თავს ბედნიერად, როდესაც მის ყოფნას უაღრესად ეროვნული შინაარსი აქვს და სწორედ ამაში პოულობს ის თავისი არსებობის უმაღლეს გამართლებას. პიროვნების ამ შინაგანი სამყაროს გამთლიანება ადამიანურ ურთიერთობათა მრავალსახეობასთან და ყველაფრის გადაქცევა ერთ თავიდან ბოლომდე გამართულ ამბად, — გარდა სიუჟეტის გრძნობის სიმახვილისა, — პოეტურ შესაძლებლობათა მობილიზების არაჩვეულებრივ უნარსაც გულისხმობს.

ქვემოთ ცალკეულ მხატვრულ ხერხთა მაგალითებით არის დახასიათებული, თუ რა სახით მკლავდებდა ვაჟას პოეტური ძლიერება ამ პოემაში. იქ განხილულია ვაჟას ბგერწერა-ეგვფონია, მისი ლექსის რიტმი, მეტაფორები, ეპითეტები, შედარებანი, რითმა და ა. შ.

რასაკვირველია, აუცილებელია ასეთი ანალიზი, როდესაც გვინდა აღვწეროთ და, მაშასადამე, გავიცნობიეროთ ამა თუ იმ მხატვრული საშუალების შინაგანი მრავალსახეობა და გამოყენების სიხშირე. ამასთანავე, ისიც უეჭველია, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში, როგორც ერთ დაუნაწევრებელ მთლიანში, არც ერთ მხატვრულ საშუალებას აღარ აქვს დამოუკიდებელი არსებობა, ყოველი მათგანი რაღაცნაირად უპასუხებს და ემსახურება საერთო მიზანს, იცვლის თავის ფუნქციას, მნიშვნელობასა და ძალას სხვა საშუალებებთან ურთიერთობაში, ე. ი. საერთო ფონი განსაზღვრავს მათ რაგვარობას.

მაგრამ არც ამის გათვალისწინებაა საკმარისი. აღსანიშნავია, რომ მხატვრული ნაწარმოებებისადმი მიდგომის არსი სრულიადაც არ არის გადმოცემული სათანადო სიზუსტით, როდესაც ჩვენ ვიყენებთ გამოთქმებს „მხატვრული საშუალება“, „მხატვრული ხერხი“ და მისთ. საქმე ისაა, რომ ყოველი ხერხის, ყოველი საშუალების, როგორც ასეთის, ღირებულება იმით არის განსაზღვრული, თუ რამდენად აადვილებენ ისინი მათ გარეშე მდებარე მიზნის მიღწევას. ხერხსა და საშუალებას მხოლოდ ის მოეთხოვება, რომ შეგვიქმნას უკეთესი შესაძლებლობა — მივალწიოთ რაღაც სხვას. ამის გარეშე ხერხი უვარგისია, ე. ი. ფასდაკარგულია.

მხატვრული სიტყვის განხილვისას სრულიად მიუღებელია ხერ-

ხის ამგვარი ვაგება. მაგალითად, მეტაფორას, შედარებას, ეპითეტს... არ შეიძლება შევხედოთ, როგორც სამკაულს, ე. ი. ისეთ ელემენტს, რომელთა არსებობას მხოლოდ ის ამართლებს, რომ მიმზიდველი გახადონ რაღაც სხვა (სხვა ამბავი). სინამდვილეში კი თვით ეს მეტაფორები, ეს შედარებანი, ეპითეტები და მისთანანი წარმოადგენენ პოეზიას, ანუ თვით მათ მოეპოვებათ მხატვრულ-ესთეტიკური მნიშვნელობა და ღირებულება. მაშასადამე, სიტყვის ხელოვნებაში მხატვრული ხერხი მართო ხერხი და საშუალება კი არაა, არამედ თავისთავადაც მხატვრული ფენომენია და ასეც განიცდება.

მაგალითისათვის ავიღოთ თქმა — „ოცნება ტანჯულის ქვეყნის ქვითინებს მთისა წვერზედა“ (815-816), რასაკვირველია, ამით შესანიშნავად არის მოწოდებული სიმძაფრე პატრიოტული განცდისა, „ბახტრიონს“ რომ მსჭვალავს მთლიანად. გარდა ამისა, ამ თქმის ბირთვის (ოცნების ქვითინს) შეუძლია ასევე შესანიშნავად გამოხატოს ცალკეული პიროვნების სწრაფვათა მსხვერვეა და იქნებ სხვაც ზევრი რამ. ყველა ამ შემთხვევაში მას, ამ თქმას, ჩვენ ვუყურებთ მხოლოდ როგორც გამოხატვის საშუალებას და ანალიზისას ვცდილობთ მის „გახსნას“, ე. ი. იმის პოვნას, რაც მასში უშუალოდ არ არის მოცემული, მაგრამ მინიშნებულია. ამიტომაც ვთვლით მას მეტაფორად. მაგრამ თუ ამას (მეტაფორულობას) მივიჩნევთ ასეთი თქმის ღირებულების კრიტერიუმად, მაშინ ყურადღების გარეშე დაგვრჩება ის უაღრესად საგულისხმო ფაქტი, რომ მეტაფორა (რასაც გადატახითი მნიშვნელობა აქვს), ამავე დროს, თვით არის მხატვრული ფაქტი, მიუხედავად იმისა, მოეხერხებთ მის „გახსნას“ და გამოდგება ის სხვა რამეზე გადასატანად თუ არა. უეჭველია გადატახითი შესაძლებლობები ზემოდასახელებული თქმისა, მაგრამ ეს სრულიად არ ამოწურავს მის მნიშვნელობას. მთის წვერზე მოქვითინე ოცნების ხატი შექმნა ვაჟამ და ამ ხატს მართო დამხმარე კი არა, თავისთავადი ესთეტიკური ძალაც მიანიჭა: შესანიშნავია ის ყველა შემთხვევაში, შესანიშნავია ის, როგორც თქმა და, გადატანა-არგადატანის შესაძლებლობათა მიუხედავად, მას არასოდეს არაფერი აკლდება.

ანალოგიურადვე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ სხვა მხატვრულ ხერხებზე და დავასკვნათ, რომ ყოველ ხერხს, გარდა გარკვეული მიზნის მიღწევის ფუნქციისა, საკუთარი ესთეტიკური სახე და შინაარსი გააჩნია.

ამგვარად ვაგებულ ხერხთა ურთიერთშერწყმა, შეხვედრა და მონაცვლეობა ქმნის ამა თუ იმ მოტივის, თემის, იდეისა და მთელი ამბის მხატვრულ სახეს. ამიტომ სავსებით ვასაგებია, რომ, — რაკი ერთი კი არა, ხერხთა მთელი წყება მონაწილეობს მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში, — ხშირად შეუძლებელიც არის იმის ცხადყოფა, თუ რა ფუნქციას ასრულებს რომელიმე მათგანი საკუთრივ. თუ მწერალი სა-

განგებოდ არ ცდილობს შთაბეჭდილების დარღვევას, მხატვრული ნაწარმოები აღიქმება ისეთ მთლიანობად, რომელშიც გამოცალკეებით არც ერთი ხერხი არ დგას. ამიტომ, როდესაც ან წიგნში<sup>1</sup> ცალკეული ხერხების მიხედვით არის განხილული „ბახტრიონი“, ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ასეთი დანაწევრების შემდეგ — მისი შინაგანი სიმდიდრის გათვალისწინების საფუძველზე, — მკითხველი ისევ აღადგენს პოემის მთლიანობას. მაგალითისათვის აქ „ბახტრიონის“ პირველსავე მონაკვეთზე შეეჩერდეთ.

დღემ დაიხურა პირბადე,  
მთებმა დახუკეს თვალები,  
ალარ შფოთობენ საფლავში  
გმირთ ოფლისმღვრელი ძვლები;  
ქარი ქვითინებს, ღრუბელთა  
ზარი თქვეს შესაზარები;  
გული ვერ მოუფხანიათ,  
ცრემლი სდისთ ალაზნიანი,  
ჩარეცხეს, ჩაალამაზეს  
მთების გულ-მკერდი კლდიანი;  
გააცოხლდა, ცას ემუქრება  
ღრმა ღელე წყაროფშიანი;  
გადაიკრიფნენ ღრუბელნი,  
ქუჩი გაჭირეს ცერიანი;  
გაივსო რძითა მთათ ძუძუ,  
დაუშრომელად რძიანი.

ამ სტრიქონებში მოცემულია გარემოს გაპიროვნების ნიმუში: დღე პირბადეს იფარებს, მთები თვალებს ხუჭავენ, ქარი ქვითინებს, ღრუბლები ზარს ამბობენ და ცრემლს ღვრიან, ღელე და წყარო ცას ემუქრებიან (იხ. § 4). ამავე დროს ეს მონაკვეთი საცვება მეტაფორებით (იხ. § 3), აქ არის უჩვეულო ეპითეტები: ძვლები — ოფლისმღვრელები, ზარი — შესაზარი, ცრემლი — ალაზნიანი, გულ-მკერდი — კლდიანი, ქუჩი — ცერიანი (იხ. § 5)<sup>2</sup>. აქ არის ევფონიის თვალსაზრისით (იხ. § 14) ისეთი საყურადღებო შემთხვევები, როცა მეზობლად თავსდება ერთი და იგივე ბგერები — ქ (ქარი ქვითინებს), ზ (ზარი შესაზარები), ჩ (ჩარეცხეს, ჩაალამაზეს), ღ (ღრმა ღელე) და ა. შ. აქვეა ერთი შეხედვით უბრალო, მაგრამ უჩვეულო ლექსიკით მოწოდებული და ამით ძალმომატებული რითმა (იხ. § 15). ხალხურობის სულით გამსჭვალულ ამ სტრიქონებში, ეაქასეული ბუნების გრძნო-

<sup>1</sup> როგორც აღრე აღვნიშნეთ, ავტორი მიუთითებს მისივე ხელმძღვანელობითა და რედაქციით გამოსულ კომპლექსურ შრომაზე: ევაყა-ფშაველას „ბახტრიონი“, 1972 (რედ.).

<sup>2</sup> ჩამოთვლილ ეპითეტებს, — და მრავალ სხვას, — აშკარად საგნობრივი ანუ ხელშესახები შინაარსი აქვთ, რაც კიდევ უფრო გახაზავს ეაქასე შემოქმედებითი. პოზიციის რეალისტურ ხასიათს.

ბის ფონზე, გადაშლილია დედამიწის გულში მოქცეული ბედნიერება ქვეყნისა მით, რომ მას საამაყო შვილები ჰყავდა. პოეტმა უკვე ამით მოამზადა ნიადაგი სიმბოლური დაკავშირებისათვის ეპილოგის უკანასკნელ სტრიქონებთან: „ედირსებაო ლუხუმსა ლაშარის გორზე შადგომა“.

ამ მარტივი მაგალითიდან ჩანს, რომ მხოლოდ ნაირნაირ სიტყვათა და სიტყვიერ მასალათა ერთობლიობა ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს და ისიც იმ შემთხვევაში, როდესაც ეს ერთობლიობა თემასთან შეფარდებით არის მოწესრიგებული. ამ უკანასკნელის ფორმას კი პოეტის ინდივიდუალური შესაძლებლობანი განსაზღვრავენ: ვაჟა არა მარტო ლექსიკური თვალსაზრისით გამოირჩევა სხვა პოეტაგან, არამედ მის მიერ განსხვავებულად არის თავმოყრილი, განლაგებული და ურთიერთთან შეხამებული საერთოდ მთელი ენობრივი მასალა.

რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თავიდან ბოლომდე გაცნობიერებულად მიმდინარეობდა ვაჟასეული ლექსთქმნადობის მთელი პროცესი. როგორც ჩანს, გაცნობიერებული იყო ნაწარმოების ძირითადი ოდენობა, რომელიც რალაცნაირად წარმართავდა ვაჟასათვის შინაგანად პომწიფებულ პოეტურ ტენდენციებს. ამას ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედებითი ბიოგრაფიაც მოწმობს. ვაჟა არ ანიჭებდა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას პოეტური ტექნიკის, როგორც ასეთის, დაუფლებას. მართლაც, მისი შემოქმედება იმის თვალნათლივი ილუსტრაციაა, რომ გენიალობა ვერ მიიღწევა პოეტური ტექნიკის შესწავლა-შეთვისების გზით.

„ბახტრიონის“ მაგალითი გვარწმუნებს, რომ ვაჟა-ფშაველა, მართალია, ეყრდნობოდა ამა თუ იმ ხალხურსა თუ ისტორიულ გადმოცემას, მაგრამ სწორედ ისაა განსაკუთრებით საგულისხმო, რომ საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციით ვაჟა-ფშაველა ათასჯერ აღემატება და სჯობნის თავის ნაწარმოებთა წყაროებს. ეს ითქმის საზოგადოდ ვაჟასეულ ხილვაზე: მისეული აღქმა ბუნებისა და მისი სიტყვებით გადმოცემული ბუნების სურათი ძალიან ხშირად უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს, ვიდრე ამ ბუნების ჩვენზე ხილვა: მის მიერ დახატული ადამიანთა სახეები უფრო ცოცხლად გვიდგენენ მათ რაობას, ვიდრე ცხოვრებაში. ამ ადამიანებთანვე შეხვედრა მოგვეცემა... ეს მკაფიოა და არაჩვეულებრივი სიცხადე ახასიათებს ვაჟას. მას ისეთი სიტყვა აქვს, ისეთნაირ პოეტურ ფრაზას ქმნის, რომ საგნები ჩვენს თვალწინ აღიმართებიან. ადამიანის ბუნებაში ღრმად მდებარე უფაქიზეს და უხილავ გრძნობებს სინჯავს ვაჟა და მათ ჩვენთვისაც ხილულად აქცევს. ამ გრძნობებისა და მაღალი იდეალებისათვის უაღრესად ადეკვატურ გამოსახულებათა პოვნასა და დაუძაბავად მოწოდებაში მდგომარეობს ვაჟა-ფშაველას გენიალობა. ეს ჩანს „ბახტრიონშიც“. და კიდევ იმითაცაა საინტერესო ეს პოემა, რომ მასში პოეტმა თუმცა მიმართა ისტორიულ ვითარებას, მაგ-

რამ თხოვბისას პოლიტიკური ტენდენცია ისეთნაირად დაფარა, რომ თვითონ მკითხველს შეაძლებინა დასკვნის გამოტანა. ეს მნიშვნელოვანი მომენტიცაა, რადგან ასეთნაირი შემოქმედების მაგალითზე ხდება ცხადი, რომ „თანამედროვეობის“ ცნებას მართლაც აქვს ორი ასპექტი: ერთი— დროითი და მეორე—შემოქმედებით-ესთეტიკური ღირებულებისა. დროის თვალსაზრისით ვაჟა XIX საუკუნის საქართველოს შვილი იყო, ესთეტიკური თვალსაზრისით კი მან დიდად გაუსწრო თანამედროვეობას, რადგან მისი შემოქმედება გათავისუფლებულია ისტორიული (დროითი) შეზღუდულობის ნიშან-თვისებათაგან, ე. ი., პოემა ამჟამადაც აფართოებს ჩვენი სულიერი ცხოვრების შინაარსს, ჩვენს თვალთახედვას და ჩვენს გემოვნებასაც აფაქიზებს.

ასეთია ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ზოგადი ხასიათი, სახელდობრ — ზოგადი, რადგან ჯერ კიდევ შორსა ვართ კვლევა-ძიების იმ სიმაღლისაგან, რომ ვცადოთ ახსნა, თუ რატომაა ვაჟა ასეთი და არა სხვაგვარი, რატომ გამოვიდა მისი ხელიდან ასეთი და არა სხვაგვარი „ბახტრიონი“. ჩვენ ჯერჯერობით (და ვინ იცის როდემდე?!) უარი უნდა ვთქვათ ასეთი მოთხოვნის დაკმაყოფილებაზე.

„ბახტრიონი“ ალბათ დიდხანს დარჩება პოეტურ გამოცენად. ამ წიგნში ჩვენ მხოლოდ მისი გაგებისაკენ ვისწრაფოდით, რათა შემდგომში რამდენადმე მაინც მივუახლოვდეთ ამ პოემის მნატურული ძლიერების ნამდვილ ახსნას.

## 2. მებაჟორა

ყველა ისეთი შემთხვევის აღსანიშნავად, როცა სიტყვას ან გამოთქმას თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით არ ვხმარობთ, როცა სიტყვასა თუ გამოთქმაში გამოხატულია ანდა ჩაღებულია ისეთი შინაარსი, რომელიც მასში უშუალოდ არ ამოიკითხება, მიღებულია ბერძნული სიტყვა ტროპი (ტროპი თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით ნიშნავს შებრუნებას).

ამ გაგებით ყოველი ანდაზა არის ტროპი, რადგან, როცა, მაგალითად, ვამბობთ, „ახალი ცოცხი კარგად გვისო“—ჩვენ ამ შემთხვევაში არც ცოცხს ვგულისხმობთ და არც მაინცდამაინც დაგვას. ჩვენ აქ ვლაპარაკობთ ადამიანზე, რომელიც ახლა შეუდგა მუშაობას. ჯერ კარგად, მონდომებით საქმიანობს, მაგრამ მის მუშაობას მაინც ეჭვის თვალით ვუყურებთ, რადგან გვგონია, რომ შეიძლება რამდენიმე ხნის შემდეგ ამ სიბეჭითემ გაუაროს და ისე კარგად აღარ იმუშაოს. ასევე ითქმის იგაეზეც. როცა ვეცნობით, მაგალითად, აკაკის „ღამურას“, მართალია, იქ ლაპარაკია ერთ თავუნაზე, მაგრამ სინამდვილეში ჩვენ მხედველობაში გვყავს ადამიანი, რომელიც იმდენად უგუნური აღმოჩნდა, რომ იუკადრისა თავის ტოლებში ყოფნა, სხვამ კი არ მიიღო და, გაირიყა. როგორც

ვხედავთ, აქ ნაამბობი არაპირდაპირი დანიშნულებისაა და, მაშასადამე, ამბის აღწერა მთლიანად წარმოადგენს ტროპს. ეს იქნება ატროპი ფართო მნიშვნელობით.

რასაკვირველია, ყველა ადამიანი ერთნაირად ვერ ასერხებს ტროპში მოცემული შინაარსის წედომას. მაგალითად, როცა ბავშვი გაიგონებს ზემომოყვანილ ანდაზას ცოცხზე, ის მას პირდაპირ ცოცხზე ნათქვამად მიიჩნევს, ადამიანზე ვერ გადაიტანს. იგივე ითქმის „ღამურაში“ ნაგულისხმევ შინაარსზე. ე. ი. ბავშვს ნათქვამი პირდაპირი მნიშვნელობით ესმის. მაშასადამე, გონებრივი მომწიფების გარკვეული საფეხურია საჭირო იმისათვის, რომ ადამიანმა მოახერხოს ნათქვამის იქით დაფარული, თვით ნათქვამისაგან განსხვავებული, და შეიძლება საპირდაპირო, შინაარსი დაინახოს. ასეა ეს ანდაზის და იგავის შემთხვევებში, ხუმრობისა, ირონიისა და სხვა მისთანათა შემთხვევებში. ეს არ შეუძლია არა მარტო ბავშვს, არამედ თანაბრად არ შეუძლია ეს ყველა მოზრდილს და ისეთი თეორიაცაა გავრცელებული, რომლის მიხედვით ეს საერთოდ არ შეეძლო ადამიანს თავდაპირველად. განვითარების გარკვეული საფეხური უნდა გაეგლო ადამიანთა თაობებს, რომ მათ შეეძლებოდათ ნათქვამის იქით ნაგულისხმევი შინაარსის გაგება, ხოლო, როცა ადამიანმა გადატანა შეძლო, ეს ნიშნავს, რომ მას აუშუშავდა ფანტაზია, კულტურის გზაზეც დადგა და ხელოვნებისაკენ სავალი გზაც გაეხსნა.

ჩვენი მეტყველება სავსეა ამგვარი არაპირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვებით, გამოთქმებით და მოვლენათაღმი ამგვარი მიდგომით. ე. ი. ის, რასაც ტროპი ჰქვია, ისეა დამკვიდრებული ჩვენს მეტყველებაში, რომ მის გარეშე საერთოდ წარმოუდგენელია მეტყველების არსებობა.

მეტაფორაც ტროპის ერთი სახეობაა, თანაც მისი ერთ-ერთი ძირითადი სახეობა. სხვა სახეობათაგან მას ის ასხვავებს, რომ ერთი საგნიდან, ერთი მოვლენიდან მეორეზე თვისებათა გადატანის მოთხოვნა არ ჩანს, ანუ მეტაფორას არ სჭირდება შემოვლილი გზა. არ სჭირდება იმ აზრით კი არა, რომ გადატანა არ ხდება თავისდათავად, არამედ მეტაფორაში ენობრივად არ არის აღნიშნული, ენობრივი საშუალებებით არ არის მოცემული ერთი ობიექტიდან მეორეზე გადატანის მოთხოვნა; მეტაფორაში არ ჩანს გადატანითი ოპერაციები, იქ ერთიმეორესთან უშუალოდაა გაიგივებული ორი ან მეტი საგანი, მოვლენა თუ არსება. ვიმეორებთ, რომ მეტაფორის შემთხვევაში ჩვენი მეტყველების ფორმა არ შეიცავს გადატანის მოთხოვნას, რადგან მეტაფორაში მოცემული ობიექტები ერთიმეორეს ემთხვევა. არისტოტელეს დროიდანვე ცნობილი მაგალითი განმარტავს მეტაფორის რაობას: როცა ჩვენ ვამბობთ, რომ „ეს ბიჭი ლომია“, ჩვენ საქმე გვაქვს მეტაფორასთან, რადგან ჩვენ გვერდს ვუვლით შემოვლით გზას, ე. ი., იმას კი



არ ვამბობთ, რომ ეს „ლომივით კაცია“ ანდა „ლომსა ჰგავს,“ არამედ პირდაპირ ვაიგივებთ ამ კაცს ლომთან. ამნაირი ნიშნის გამო მეტაფორის დადასტურება, მისი შემჩნევა ძნელი არ არის თავისთავად. მაგრამ მეტაფორის დადასტურება-აღნიშვნა ჭერ კიდევ სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ მის მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას ვხედავთ და განვიცდით. იმისათვის, რომ მეტაფორას ნამდვილად ასეთი ღირებულება ჰქონდეს, იმისათვის, რომ მისი ესთეტიკური ღირებულება შევიცნოთ, პირველ ყოვლისა, აუცილებელია განვიცადოთ, რომ ის ახალია, ე. ი. მეტაფორის სიახლის განცდა არის ერთი და მთავარი პირობა მისი ესთეტიკურ-მხატვრული ღირებულებისა.

გარდა ამისა, მეტაფორათა ესთეტიკური ზემოქმედების რაობის (ძალის და ესთეტიკურობის ხარისხის) დასახასიათებლად აუცილებელია მათი შინაარსობრივი ანალიზი და ამ შინაარსის წარმოსახვა, რა ობიექტები ენაცვლებიან ერთიმეორეს, რით მიუთითებენ, ავსებენ და ამდიდრებენ სანაცვლო ობიექტები ურთიერთს და, შემდეგ, რამდენად მტკიცე აღმოჩნდა ის კავშირი ამ ობიექტთა შორის, რომელსაც მეტაფორაში ვხვდებით, მტკიცე ესთეტიკური მნიშვნელობისა და გავრცელების შესაძლებლობათა თვალსაზრისით.

ქვემოთ ყველა ზემოაღნიშნული მომენტის მიხედვით არის მოცემული „ბახტრიონის“ მეტაფორათა განხილვა საერთოდ, ოღონდ ცალკეა გამოყოფილი მეტაფორები, რომელთაც პერსონიფიკირების სახე აქვთ (იხ. § 4).

1. ამ პოემაში, რასაკვირველია, ისეთი გამოთქმებიც გვხვდება, რომლებიც თუმცა მეტაფორებს წარმოადგენენ, მაგრამ ჩვეულებრივ მეტყველებაში ხშირად გამოყენების გამო, ვეღარ ასრულებენ მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ფუნქციას. ამავე მიზეზით, გაძნელება ამ გამოთქმათა მეტაფორულობის აღქმა, უკეთუ მათ ჩამოეცილებთ ვაჟასეულ სიტყვიერ გარემოს, ე. ი. მოვწყვეტთ ვაჟასეულ პოეტურ კონტექსტს. ასეთ მეტაფორათაგან აქ რამდენიმეს დავასახელებთ: „მ ა გ ი ს ი ს ი ს ხ ლ ი მ წ ყ უ რ ი ა“ (1122) — ხუმრობით ამბობს ლუხუმი ზეზვას მისამართით. „ ჩ ე ე ნ ი ე ე ს ი ს ხ ლ ი ს წ ყ უ რ ი ა?“ (1130) — გაცვებით წამოიძახებს თუშთა ლაშქარი. ასევე გაცვითელია მეტაფორა—„ჯ ა ვ რ ს ა რ შ ა გ ა ჭ მ ე ვ თ მ ტ რ ი ს ა ს ა“ (772), რომლითაც სუმელჯი ლელას მიმართავს. ანალოგიურადვე ითქმის შემდეგ ორ მეტაფორაზე — „მ ი წ ა ტ კ ბ ი ლ ი ა მ შ ო ბ ლ უ რ ი“ (1277) და „ა რ ი ს მ ი ს მ ო ზ ა რ ე თ ზ ა რ ი, გ უ ლ ს ლ ა ხ ვ ა რ დ ა მ ა ს ო ბ ე ლ ი“ (1393—1394).

2. უშუალო და უმარტივესი სახით არის მოწოდებული „ბახტრიონში“ რამდენიმე მეტაფორა.

ა) აქ პირდაპირ არის გაიგივებული ადამიანი, ვაჟაკი ხართან. ამ

პოემაშია ნათქვამი ხოშარეულზე, რომ „გ უ დ ა ნ ე ლ თ ჩ ა მ ა ს ძ ლ ო -  
ლი ა ხ ო შ ა რ ე უ ლ ი ხ ა რ ი ა“ (431—432). სხვა ადგილას ზეზვას  
ვაჟკაცობის დასახასიათებლად ბრძოლის ველიდან დაბრუნებული ფშა-  
ველები ამბობენ: „თ უ გ ა ჰ ზ დ ის, — ფ უ რ მ ა გ ა ზ ა რ დ ო ს  
ა ი მ ის თ ა ნ ა ხ ა რ ი ა“ (1305—1306). აქ ჩვენ ორ მეტაფორულ  
ერთეულთან გვაქვს საქმე: ჯერ ზეზვას დედაა გაიგივებული ფურთან  
(დედა საქონელთან) და შემდეგ თვით ზეზვაა მიჩნეული ხარად.

ბ) სხვა შემთხვევაში, პოემის იმ ადგილას, სადაც ზეზვას ნახვას მო-  
ნატრებული ლუხუში ვითომდა საბრძოლველად იწვევს თავისი ძმობილი-  
საკენ, ზეზვა უკვე ეფხვთანაა გაიგივებული: „ზ ე ზ ვ ა მ მ ყ ის ი ც ნ ო  
ძ მ ო ბ ი ლ ი, ვ ე ფ ხ ვ ი ხ მ ა ლ დ ა ხ მ ა ლ წ ა ვ ი დ ა“ (1131—  
1132), ამბობს ვაჟა. როცა ბახტრიონის ბრძოლიდან დაბრუნებული  
ფშაველები იგონებენ მებრძოლთა ვაჟკაცობას, ზეზვას პირდაპირ ლომს  
უწოდებენ, ზეზვაი „ლ ო მ ი ა, უ ფ ა ლ ს ა ვ ფ ი ც ა ვ თ ო“ (1299), —  
ამბობენ ისინი.

გ) უმარტივეს მეტაფორასთან გვაქვს საქმე მაშინაც, როდესაც პოე-  
მაში ფშაველთა ლაშქარი ქორთა და შავარდენთა კრებულად არის მიჩ-  
ნეული: „ი ვ ს ე ბ ა ლ ა შ ა რ ის გ ო რ ი ქ ო რ ა მ ა ვ ა რ დ ნ ე ბ ის  
ფ ა რ ი თ ა“ (423—424), — წერს ვაჟა. ასევე მარტივი მეტაფორაა  
მთელი ლაშქრის და მისი მღელვარების დამთხვევა საომრად მომზადე-  
ბულ ლომთან და მის მღელვარებასთან. აქ ამბობს პოეტი ლაშქარზე:  
„ლ ო მ ი ს ა ო მ რ ა დ მ ზ ა დ დ ე ბ ა, კ ბ ი ლ ს ა ა ჩ ქ ა მ ე ბ ს კ ბ ი ლ -  
ზ ე დ ა“ (531—532).

დ) სიმარტივის თვალსაზრისით არსებითად ასეთივეა „ბახტრიონის“  
ის ადგილი (IX თავის დასაწყისი), როცა ლაშქრის მიერ გაწვილებული  
ლელა უკან ბრუნდება. აქ პოეტი მას ვარდს უწოდებს: „ღ ე ლ ე ს ჩ ა -  
ვ ი დ ა მ წ უ ხ ა რ ე ვ ა რ დ ი, ვ ა რ დ ის წ ყ ლ ი თ ნ ა ბ ა ნ ი“ (817—  
818).

ჟ. ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან, — იქნება ეს ხშირად ხმარე-  
ბისაგან უკვე გაცვეთილი თუ უაღრესად მარტივი მეტაფორები, — ჩანს,  
რომ მეტაფორებში გაიგივებულია ისეთი ორი (ან მეტი) ობიექტი, რომ-  
ლებიც თავიანთი არსით სრულიადაც არ არიან ერთგვარნი. მართლაც-  
და, ლელა არაა ვარდი, ლაშქარი არაა არც ლომი და მით უფრო ლომი,  
რომელიც „კ ბ ი ლ ს ა ა ჩ ქ ა მ ე ბ ს კ ბ ი ლ ზ ე დ ა“ (მეორე მაგალით-  
ში ლაშქარი ქორ-შავარდენების ფარაა!) და ა. შ. მაგრამ მიუხედავად  
არსებითი სხვადასხვაგვარობისა, ფაქტია, რომ მეტაფორიზაციის შემ-  
თხვევაში ერთი ობიექტი რომელიდაც ნიშან-თვისებით იწვევს მეორე  
ობიექტის ასოციაციას. ესაა მეტაფორის საფუძველი, ხოლო ასოცია-  
ციათა მრავალფეროვნება და სიახლე გამოხატავს მეტაფორის შემქმნე-  
ლის ტალანტის თავისებურებას. ასეთი ასოციაციებით სვლა სრულიად

ბუნებრივია ხელოვნებისათვის, თუმცა მას არ იწყნარებს მეცნიერება: მეტაფორებით ოპერირება გამორიცხულია სწორედ იმიტომ, რომ მეტაფორაში საგნები ერთიმეორეს თავიანთი არსით არ ემთხვევიან.

ვაჟა-ფშაველას ხელოვნება, პირველ ყოვლისა, მეტაფორიზაციის არაჩვეულებრივ უნარში გამოქმდნენდა. მისი ზოგიერთი ნაწარმოები თავიდან ბოლომდე მეტაფორებითაა სავსე. თითქმის მთლიანად ასეთია „ბახტრიონის“ I, IV, XI, XII, XVII და XIX თავები ანდა მათი მნიშვნელოვანი მონაკვეთები. ვაჟას ამ პოემაში მეტაფორიზაცია ხშირად სიმბოლურია თავისი შინაარსით, ე. ი. თავის თავში ჩაეკტილი კი არაა, არამედ მაუწყებელი და მანიშნებელია. ასეა მაგალითად, როცა პოეტი პოემას იმით იწყებს, რომ დღემ პირბადე ჩამოიფარა და საფლავში ვკირთა ძვლები უკვე აღარ შფოთავენ, როცა პოეტი ესალმება ქედებს და ა. შ. აქ ჩვენ უკვე საქმე გვაქვს ისეთ სიმბოლიკასთან, რომელიც სამშობლოსათვის თავდადების აუცილებლობასაც გვანიშნებს და მისთვის თავდადებულ ადამიანთა ხობტასაც გულისხმობს. როცა ამ პოემის III თავის ბოლოს კვითხულობთ გაშლილ მეტაფორას „და ბ ე რ ე ბ უ ლ ა პ ი რ ი მ ზ ე , კ უ ზ ი ე ტ ყ ო ბ ა წ ე ლ ზ ე დ ა... ო ც ნ ე ბ ა ტ ა ნ - ჯ უ ლ ის ქ ვ ე ყ ნ ის ქ ვ ი თ ი ნ ე ბ ს მ თ ი ს ა წ ვ ე რ ზ ე დ ა“ (813—816)—უქველია მისი მანიშნებელი ფუნქცია.

ამგვარია ვაჟას მეტაფორის სიმბოლიკა. საყურადღებოა, რომ ეს სიმბოლიკა ამ პოემის კომპოზიციურ ფაქტორადაც გამოდის, კრავს მის შინაარსს და გამოკვეთს მის მიზანდასახულობას.

„ბახტრიონის“ მეტაფორათა განხილვისას, ერთი მხრივ, იმის გათვალისწინებაა აუცილებელი, თუ რა საგნებისაგან, რას ფეროში მოქცეული მოვლენებისაგან შედგება ეს მეტაფორები, და, მეორე მხრივ, საჭიროა დახასიათება იმისა, თუ როგორი ემოციური შინაარსი აქვთ ვაჟას მეტაფორებში მოხმობილ საგნებსა და მოვლენებს.

როცა ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონის“ მეტაფორებს იმ თვალსაზრისით შევამოწმებთ, თუ რა სფეროდან არის აღებული მათი წევრები, დავინახავთ, რომ აქ მეტაფორათა ორ ძირითად ჯგუფთან გვაქვს საქმე. პირველ ჯგუფში თავს იყრიან მეტაფორები, რომელთა ყველა წევრი საგნობრივ-ნივთობრივია, მეორე ჯგუფში კი ასეთია მეტაფორის ერთი წევრი, ხოლო მეორე კი აღებულია სულიერი, ფსიქიკური სამყაროს სფეროდან.

ქვემოთ მოყვანილია ამ რიგის მეტაფორათა ზოგიერთი მაგალითი:

ა. საგნობრივ-ნივთობრივი მეტაფორები

„ოცს წელს მიწა მაქვს ავდარში შავი ნისლები  
ლოგინად, ტანზე მეხვევა ნაბდადა“  
ცა მახურია საბნადა, (233 — 236)

„დათარეშობენ, კახეთი	მისცეს ქარსა და ნიაესა“ (241—242)
„ან მიწა რად არა ძლება	დამდნარის გულის წვენითა“ (97—98)
„დედაშვილობას, ნუ სჩივი, ღმერთმა აცხონოს გმირები,	რომ არ წაიღეს საფლავში ლაფით მოსვრილი პირები“. (307 — 310)
„რად მიჰქირდა, თუ მტრისას გაელუტას გაეიგონებდი,	გულიდამ ეკლის სალტასა მაშინის მოვიფონებდი“. (335—338)
„მშვილდზე ნუ ვაგებთ კვირიას, „გასუქდა ხოშარის გორი	ნუ ვათამაშებთ ისრადა“ (1073—1074)
„[ვაჟკაცს] მოვა, წაიღებს უეცრად	სამარეებით ხშირითა“. (151—152)
„ცამ გადიბანა პირილამ	სისხლისა ნიაელვარია“. (169—170)
„ითოს ხევს არაგვისასა	მური, ნაცხები ღრუბლისა“. (909—910)
	თან მოსდევს ლაშქრის ღვარია“. (441 — 442)

ეს არის „ბახტრიონში“ მოცემულ მეტაფორათა მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი. საგნობრივ-ნივთობრივია ეს მეტაფორები, რადგან აქ მიწა ლოგინია, ცა—საბანი, ნისლები—ნაბადი; ამ მეტაფორებში გაერთიანებულია, შერწყმულია, დაკავშირებულია ურთიერთთან მიწა და გულის წვენი; კვირია, მშვილდი და ისარი; კახეთი, ქარი და ნიავი; გმირები, საფლავი და ლაფით მოსვრილი პირები; გული, ეკალი და სალტა...

ასეთი, პირდაპირი საგნობრივი შინაარსი აქვს ვაჟა-ფშაველას მეტაფორათა ერთ რიგს. ამ მეტაფორებში საგნიდან საგანზე, სხეულებრივიდან სხეულებრივზე გადავყავართ მას, ე. ი. თავის პოეტური არსით იმიტომაც არის ვაჟა ნამდვილი რეალისტი, რომ საგნების პოეტია ის და საგნობრივია მისი მეტაფორებიც.

ბ. საგნობრივ-ფსიქიკური მეტაფორები.

„ობლობის, ბეჩაობისა	დღესაც ზედ მაძეობია“. (219—220)
„მხედართა გულისპასუხი	ერთს ფიქრად შაიკონება“. (479—480)
„რად ჰგრებთ დიაცებრ ქორებსა?	

ფარხმალით მოკაზმულები	აკიდებინხარტ ჟორებსა!" (1042—1044)
„მტრის ჭავრი გულში მიღვია	შავს ალაზანის გუბედა". (897—898)
„ლოში საომრად მზადდებო,	კბილს ააჩქამებს კბილზედა" (531—532)
„ამოსთქვა სულთქმით ლაშქარმა,	ცეცხლდანთებულმა პირზედა". (525—526)
„ქაობში არის ჩაფლული [უგრძნობი კაცი],	ვიცნობ მოწამლულს ხმაზედა". (973—974)
„მაგათ სიწუნტის ნაღველი	ყელში დუღილით ამოდის". (1181—1182)
„ბახტრიონს თათრის შვილებსა	ღღე გაუთენდა მწარია". (1197—1198)
„საზარელია დადგომა	უგრძნობელობის გზაზედა". (975—976)

ამ მეტაფორული გამოთქმებიდან ჩანს ფიზიკურიდან, სხეულებრივიდან, საგნობრივიდან ფსიქიკურ შინაარსზე გადასვლის პროცესი ანდა, პირიქით, პროცესი საგნობრივის ავსებისა ფსიქიკური შინაარსით. აქ ობლობა და საწყლობა ობად არის მიჩნეული, გულის პასუხი — შესაკონ ფიქრად, მტრის ჭავრი—ალაზნის გუბედ, ჟორები—დასააგრეს საგნად, ნაღველი—ყელში დუღილით ამომავალ სითხედ და ა. შ. და ა. შ. ყველა ეს შემთხვევა ი.ე.ე და ისევე იმას მოწმობს, რომ ვაჟას ხატოვანებაში, ვითარცა ფართოდ გაგებულ რეალისტური ხელოვნების გამონახტულებაში, მოცემულია განუყრელი კავშირი და ერთიანობა ფიზიკურსა (საგნობრივსა) და ფსიქიკურ სამყაროთა შორის და რომ ვაჟას მეტაფორათა სისტემა ამ ერთიანობას ეფუძნება.

4. „ბახტრიონი“ საკმაოდ რთულ მეტაფორათა წყებას შეიცავს. მათ სირთულეს მეტაფორის შექმნაში მონაწილე სხვადასხვა კომპონენტი აპირობებს. მაგალითად ის, რომ მეტაფორის საყრდენ სიტყვას უკონკრეტდება შინაარსი, ე. ი. ეძებნება საკუთრივი ეპითეტი. ამ შემთხვევაში მეტაფორაც ეპითეტურია. სავსეა ასეთი მეტაფორებით „ბახტრიონი“. ნიმუშისათვის აქ მხოლოდ იმ ეპითეტებზე მივუთითებთ, რომლებიც ზემოთ უკვე გადმოცემულ მეტაფორებში გვხვდება, საყრდენ სიტყვებს ახლავან და მათთან ერთად ქმნიან იმას, რასაც ეპითეტურ მეტაფორას უწოდებენ.

„ან მიწარად არა ძღემა დამდნარის გულის წვენიტა“; „ღმერთმა აცხონოს გმირები, რომ არ წაიღეს საფლავში ლაფით მოსვრილი პირები“; „გასუქდა ლაშარის გორი სამარეებით ხშირითა“; „ამოს-

თქვა სულთქმით ლაშქარმა, ცეცხლდანთებულმა პირზედა“; „ქაობში არის ჩაფლული, ვიცნობ მოწამლულს ხმაზედა“; „გადმოდგა ბორბა ლაზედა თავისუფლების მთვარია“ და ა. შ.

სხვა მომენტებიც მონაწილეობენ მეტაფორათა რაგვარობის განსაზღვრაში. ძალიან ხშირად მეტაფორული თქმა უკვე გადაჭარბებაა თავისთავად. რასაკვირველია, ასეთია მეტაფორები, რომლებიც შეიცავენ გამოთქმებს — პირზედ ცეცხლდანთებული ლაშქარი, სისხლის ნიაღვარი, გულში შავი ალაზნის გუბედ მდგარი მტრის ჭავრი, ტანზე ნაბდად-მოხვეული შავი ნისლები, სამარეებით გასუქებული ხოშარის გორი და სხვა. ასეთივეა ერთობ გავრცელებული მეტაფორები, რომ ესა და ეს ლომია, ვეფხვია და მისთანანი. საზოგადოდაა დამახასიათებელი გადაჭარბება, ანუ ჰიპერბოლიზაცია მეტაფორებისათვის და, კერძოდ, ვაჟას „ბახტრიონი“ უხვად გვაწვდის ჰიპერბოლურ მეტაფორებს.

6. ამა თუ იმ მეტაფორის შინაარსი ყოველთვის ერთმნიშვნელოვანი არ არის. უფრო სწორი იქნებოდა, თუ ვიტყვოდით, რომ მისი როგორც აზრობრივი, ისე ემოციური შინაარსი იცვლება კონტექსტის მიხედვით. ერთი და იგივე მეტაფორული გამოთქმა შეიძლება ერთგან ამაღლებულ გრძობებსა და ემოციურ მიმართებას გადმოგვცემდეს, ხოლო სხვა შემთხვევაში კი იუმორისტულ ანდა დამაკინებელ, ვთქვათ, ირონიულ მიზანდასახულობას ემსახურებოდეს. საერთოდ, მეტაფორის ესთეტიკური ზემოქმედების ძალასა და ხარისხს განსაზღვრავს ის, თუ რამდენად ოპტიმალური ნიადაგია შექმნილი მკითხველის (მსმენელის) ფანტაზიის ამოქმედებისათვის. კერძოდ კი, მეტაფორის მნიშვნელობა შეპირობებულია იმით, თუ რამდენად ახალი, თავისებური, ჩვენთვის მოულოდნელი, მაგრამ შესაძლებელი კავშირია დანახული საგანთა შორის.

განვიხილოთ, თუ ძირითადად რანაირ საგანთა კავშირებს ვხვდებით „ბახტრიონის“ მეტაფორებში.

არაფერია სპეციფიკური იმ მეტაფორებში, სადაც იგივეობამდე მიყვანილი საგნობრივი კავშირია დანახული ვეფხვსა და ზეზვას („ზეზვამ მყის იცნო ძმობილი, ვეფხვი ხმალდახმალ წავიდა“, 1131—1132), ლომსა და ზეზვას (ზეზვა „ლომია, უფალსა ვფიცავთ“, 1299), ლომსა და მთელ ლაშქარს („ლომისაო მრად მზადდება“, 531) შორის. არსებითად იგივე ითქმის მეტაფორაზე, სადაც ლაშქარი მიჩნეულია ქორ-შავარდნების ფარად („ივსება ლაშარის გორი ქორ-შავარდნების ფართა“, 423), ანდა მეტაფორებზე, რომლებშიც ლაპარაკია ჭავრის ქამაზე („ჭავრს არ შაგაქმევთ მტრისასა“, 772), სისხლის წყურვილზე („მაგისი სისხლი მწყურია“, 1122), მწარედ გათენებული ღლეზე („ღლე გაუთენდათ მწარია“, 1198) და მისთ.

მაგრამ ამავე პოემაშია მეტაფორები, რომლებშიც მოძებნილია კავშირი ურთიერთისაგან დაშორებულ და სხვადასხვა რიგის საგანთა (მოვლენათა) შორის.

მართლაცდა, დაშორებული მოვლენებია დაახლოებულ-გაიგივებულ-ლი, როცა ვაჟა ზეზვასა და ლუხუმის განსაკუთრებულ სურვილს წყლულად მიიჩნევს („ერთმანეთისასურვილიორსვეჰქონიყოწყლულადა“, 1137—1138), როცა ურთიერთს დაამთხვევს მტრის ჭაერსა და შავი ალაზნის გუბებს („მტრისჭაერიგულშიმიდგიაშავსალაზანისგუბედა“, 897—898). ვაჟას პოეტური ხილვა მიწას ლოგინად აქცევს, ცას—საბნად და შავი ნისლი მასთან ტანთ შემოხვეული ნაბადი აღმოჩნდება. („ოცსწელსმიწამაქვლოგინად, ცამახურისასაბნადა, ავდარშიშავინისლებიტანზემეხვევა ნაბდადა“, 233—236).

აბსტრაქტულ სახელს—სირცხვილს, — ვაჟა საგნად თვლის, როცა მის კრეფაზე ლაპარაკობს („არცგავჩენიყავდედასა, თუამასშავესწრებოდი, ამდენსირცხვილისკრეფასა“ 1378—1380). ვაჟა ფიქრს აიგივებს მატერიალურ საგანთან. რადგან შესაძლებლად მიაჩნია ფიქრის შეკონვა („მხედართაგულისპასუხიერთსფიქრადშაიქონება“, 479—480). ასეთივეა გზა იმ მეტაფორის შექმნისა, რომელშიც ისეა ლაპარაკი ქორის დაგრეხაზე, თითქოს ქორი ხელშესახები საგანი იყოს („რადჰგრეხთდიაცებრქორებსა“, 1042).

უხვდადა ასეთი მეტაფორები „ბახტრიონში“ და მათი გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ვაჟამ მიაგნო საგანთა შორის თითქოსდა ახალ კავშირებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ეს საესებით რეალური კავშირებია. მართლაცდა, უეჭველია, რომ უმწვავესად განიცდება მძაფრი სურვილი (წყლულია ის!); ბრაზი (ჭაერი) თითქოსდა შავად გუბდება ადამიანის გულში; უსახლკარო კაცისათვის მიწა საწოლია და ცა—სახურავი; პატროსანი ადამიანისათვის მეტად ძნელია სამარცხვინო საქმეთა ატანა. მათი „აკრეფა“; ერთსულოვნება სხვა'არაფერია, თუ არა ადამიანთა განწყობილებისა და აზრთა თანხედრა-შეკონვა და ა. შ.

საგანთა შორის ასეთი რეალური კავშირებია მოცემული ვაჟას მეტაფორებში. რეალურია ეს კავშირები იმიტომაც, რომ მათ ხელოვნურობის ნიშანწყალიც არ ატყვიან, ანუ მათ არ ეტყობათ გამონაგონი ხატისათვის დამახასიათებელი დამაბულობა. ამ მეტაფორათა სრულიად დაუძაბავი, თავისუფალი დინება შეპირობებულისა ვაჟას მთელი შემოქმედების ხალხურობით, კერძოდ იმით, რომ მისი მეტაფორები სისხლხორცეულად თავსდებიან ხალხურ მეტაფორათა წილში. ხალხს კი შეუმჩნეველია ნამდვილობა, რეალურობა მეტაფორის წევრთა შორის არსებულ კავშირისა და მიუთითებია კიდევც ამაზე თავის ზეპირსიტყვიერე-

ბაში. ამიტომ ვასაგებია, რომ „ბახტრიონის“ მეტაფორები ბუნებრივად იმიტომაც შემოდიან მკითხველის ცნობიერებაში, რომ ჰეშმარიტი ხალხურობა მათი ნიადაგი და ფუძე. ხალხურობა კი არასოდეს არ ბორკავს ხელოვანის ფანტაზიას. პირიქით, ის ფართო შესაძლებლობას ქმნის ადამიანის ამ უნარის ასამოქმედებლად, ოღონდაც მას რეალობის ფარგლებში ტოვებს. ხალხურობა ფანტაზიის ისეთსავე მრავალფეროვნებაში ვლინდება, როგორსაც თვით ჩვენი მრავალფეროვანი სინამდვილე წარმოადგენს. სწორედ მრავალფეროვანი სინამდვილით განსაზღვრული ფანტაზიაა ამოქმედებული ვაჟის „ბახტრიონის“ მეტაფორებში, ფანტაზია, რომელიც საგანთა შორის მრავალნაირ კავშირთა შესაძლებლობას გვიჩვენებს. საგანგებოდ აღსანიშნავი კი ისაა, რომ ზოგი მათგანი უმძიმეს სულიერ ვითარებას გამოხატავს — ეს სევედის ემოციები. ასეთი ემოციაა მთავარი მეტაფორებში — „გასუქდა ხოშარის გორი სამარეებით ხშირითა“, ანდა — „წარღვნა და გვეცა ხოშარელთ წყეულის თათრის ჯარისა“ (147—148) და სხვა. ზოგი მეტაფორა ზიზღის ემოციას გვიდგენს („მაგათ სიწუნტის ნადველი ყელში დუღილით ამოდის“), ზოგი აღტაცება—სიამოვნების ემოციაა (ბახტრიონს თათრის შვილებსა დღე გაუთენდათ მწარია, გადმოდგა ბორბალაზედა თავისუფლების მთვარი... ნალესის ფრანგულებისა ცასა სწვდებოდა აღია“ (1197—1204). ბევრი მეტაფორა შრისხანების ემოციას შეიცავს („ამოსთქვა სულთქმით ლაშქარმა, ცეცხლდანთებულმა პირზედა“, 525—526), ზოგი სიხარულის ემოციას გვიდგენს და ზოგი იმედის ემოციას გამოხატავს („გადაეფინა სამყაროს ლოცვა-კურთხევა უფლისა“, 911—912). უმეტესი ნაწილი მეტაფორებისა ემოციათა კომპლექსებს შეიცავს, ე. ი. „ბახტრიონის“ ცალკეულ მეტაფორათა უმრავლესობა ნაირნაირ ემოციათა ნიუანსებით არის ავსებული, გამრავალფეროვნებული და გამდიდრებული.

მაგრამ „ბახტრიონის“ მეტაფორათა საგნობრივ რაობაშივეა მოცემული მათი ემოციური შინაარსი. ამ ემოციებს,—რომელიც უნდა იყოს ის,—თავისებურ იერს აძლევს მთელი პოემისათვის დამახასიათებელი საერთო ემოციური ტონი. რაოდენ სევდა-მწუხარების, კეთილგანწყობილების, სამართლიანობის, სირცხვილის, შიშის, ზიზღის, შურისძიების, თავგანწირვის, ვედრების თუ სხვა ემოციებს არ უნდა შეიცავდეს პოემის ესა თუ ის მონაკვეთი და კონკრეტული გამოთქმა, სულ ერთია, ყველა მათ განაგებს და მათ ემოციურ შინაარსს წარმართავს, მათ შინაარსზე ბატონობს სიამაყის ემოცია. ამ ემოციას სოციალური, კერძოდ ეროვნული საყრდენი აქვს. ეს არის ეროვნული სიამაყის



ემოცია — თუშ-ფშავ-ხევსურთა გამბედაობით, შეუპოვრობით, ერთ-სულოვნებით და თავდადებით ამაყობის ემოცია. ამ ემოციის განსაკუთრებულ სიმტკიცესა და გამძლეობას, მის გადაქცევას ნამდვილ ვნებად კი ის აპირობებს, რომ მის ფონად გამოდის ვაჟა-ფშაველას მძაფრი ბუნების გრძნობით ავსებული და განსახიერებული ჩვენი ქვეყნის მიდამო და ზეცა.

### 3. გაპიროვნება ანუ პერსონიფიკაცია

თავისი განვითარების ადრეულ საფეხურზე ადამიანს არ ჰქონდა გაცნობიერებული არსებითი განსხვავება არც უსულო და სულიერ საგანთა შორის და არც ცხოველსა და ადამიანს შორის. ის ყველაფერს თავისდაგვარად, ადამიანისდაგვარად თვლიდა და ყველაფერში თავისსავე მსგავს თვისებებს ხედავდა. მაშინ მას არ სჭირდებოდა ადამიანის თვისებების გადატანა მოვლენებსა, საგნებსა და ცხოველებზე, რადგან ამ უკანასკნელთ ის პირდაპირ ადამიანებად მიიჩნევდა. ადამიანის განვითარების ამ დონეს ვაჟა-ფშაველაც აღნიშნავდა, როცა წერდა, რომ ადამიანს „ძველისძველად... ქარი ცოცხალი არსება ეგონა და მუშტს უღერდა, თუ მოხვედი, თავპირს დაგამტვრევო“ (მოთხრობა „გოჩი“). ეს ნიშნავს, რომ თავდაპირველად ადამიანს ერთიმეორისაგან გამოცალკევებული არ ჰქონდა სულიერი და უსულო, მას ყველაფერი სულიერად მიაჩნდა.

განვითარების შემდგომ საფეხურზე ადამიანმა დაინახა არსებითი განსხვავება უსულოსა და სულიერს შორის, ოღონდ, ამა თუ იმ მიზეზის გამო, უსულოს მიაწერა სულიერი არსების ნიშნები, ე. ი. გაასულიერა უსულო საგნები. ამას—უსულო საგნების გასულიერებას—ანიმიზმი ეწოდება, ხოლო ისეთ შემთხვევებს, როცა არაადამიანს ადამიანური თვისებებით აღჭურავენ, ანთროპომორფიზმს უწოდებენ. სწორედ ანთროპომორფიზმის გამოვლენაა მხატვრული სიტყვის სფეროში გაპიროვნება, ანუ პერსონიფიკაცია.

გაპიროვნება არის მხატვრული ფიგურა, ე. ი. საგნის ან მოვლენის დასახასიათებლად გამოყენებული მხატვრული ხერხი. ამ ხერხს ხელოვანი მიმართავს, რათა უფრო მკაფიოდ, უფრო ნათლად განსახიეროს ობიექტი. ეს იმიტომაა შესაძლებელი, რომ გაპიროვნების შემთხვევაში ადამიანი თავისი თვისებების მსგავსს ხედავს საგანში, ხოლო ადამიანისათვის უფრო გასაგებია ის, რაც თავისი თვისებებით ახლოსაა მასთან, რაც მას უფრო ჰგავს. მაშასადამე, გაპიროვნების ფუნქციაა საგნების და მოვლენების მიახლოება ადამიანთან, რითაც მათი ცხოველმყოფელობა და მკაფიოობა მიიღწევა.

რაკი გაპიროვნებისას ადამიანის თვისება პირდაპირ გადატანილია არაადამიანზე, ანუ არაადამიანი დახატულია ისე, თითქოს ის ნამდვილი

ადამიანი იყოს, გაპიროვნება თავისთავად მეტაფორას წარმოდგენს, ანუ ის არის მეტაფორის ერთ-ერთი სახეობა.

გაპიროვნების, ანუ პერსონიფიკაციის შთაბეჭდილების შესაქმნელად აუცილებელი არ არის, რომ მოვლენასა და საგანს ადამიანის ყველა ნიშანი თუ თვისება მიეწეროს. ამისათვის სრულიად საკმარისია არაადამიანს მიეწეროს ერთ-ერთი ადამიანური თვისება. იმის მიხედვით, თუ ხელოვანი უფრო ხშირად ადამიანის რა და რა თვისებით წარმოგვიდგენს ობიექტს, შეიძლება ლაპარაკი ამა თუ იმ ხელოვანის გაპიროვნების ხერხის შინაარსეულ მრავალფეროვნებასა და განსხვავებულობაზე.

ვაჟა-ფშაველას პოეზია და პროზა გაპიროვნების უამრავ მაგალითს შეიცავს; მეტიც, ზოგი მისი ნაწარმოები თავიდან ბოლომდე გაპიროვნების გზით მიმდინარეობს. მაგრამ ზოგჯერ ვაჟას ნაწარმოებებშიც გვხვდება. რასაკვირველია, გაპიროვნების შემცველი ესა თუ ის გამოთქმა, რომელიც ჩვეულებრივს ყოფა-ცხოვრებითს მეტყველებაშია გავრცელებული, გადაქცეულია ტრადიციით განმტკიცებულ გამოთქმად და, მაშასადამე, აღარ გააჩნია სიახლისა და ორიგინალობის ნიშანი<sup>1</sup>. ასეთი ნიშანი კი აუცილებელია იმისათვის, რომ გაპიროვნების ამა თუ იმ სახემ მკითხველზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინოს.

ჩვენი მიზანია დავაჭვფოთ „ბახტრიონში“ მოწოდებულ გაპიროვნებათა ის შემთხვევები, რომელთაც ვაჟასეული ორიგინალობის ბეჭედი აზის.

1. ჯერ აღსანიშნავია, რომ „ბახტრიონში“ პოეტს (resp. პერსონაჟს) თავიდანვე აქვს აღებული გეზი უ შ უ ა ლ ო კ ო ნ ტ ა ქ ტ ი ს დასამყარებლად ბუნების რომელიმე ნაკვეთთან, მცენარეებთან და ცხოველებთან. ეს კონტაქტი, რომელიც ურთიერთგაგებას გულისხმობს, ამ არაადამიანთა გაპიროვნების მეოხებითაა შესაძლებელი. მხოლოდ პერსონიფიციკრებულად წარმოდგენილ ქედებს შეიძლება მიმართოს პოეტმა ასე:

„მ ო გ ე ს ა ლ მ ე ბ ი თ, ქ ე დ ე ბ ო,  
მ ო მ ა ქ ვ ს ს ა ლ ა შ ი გ ვ ი ა ნ ი“ (17—18)

და შემდეგი თვალნათლივი პერსონიფიციკრება განახორციელოს: ქედებო, „თქვენი მიწოვავ მეც ძუძუ“. კიდევ უფრო მჭიდროა ეს კონტაქტი, როდესაც პოეტი არაჩვეულებრივად იახლოვებს, პირდაპირ ინათესავებს, მაგალითად, მცენარეებს. ეს დანათესავება „ბახტრიონში“ შემდეგნაირი გაპიროვნებითაა წარმოდგენილი:

„ნ უ მ ც გ ა ჯ ა ვ რ დ ე ბ ა პ ი რ ი მ ზ ე,  
ნ უ მ ც დ ა მ წ ყ ე ვ ლ ი ა ნ ი ა ნ ი,

<sup>1</sup> მაგალითად, მრისხანე დღე („დღე იყო მეტად მრისხანე“. 609).

რომ იმათ დედის ძუძუთა  
ვსუქდები ცოდვილიანი.  
მეც მიგეშეზავ იგი რძე,  
რითაც თქვენ დაიზარდენით;  
თქვენავე გარგებსთ, დობილნო,  
თუ უხვად დაიზარქენით!”

(25—32)

ასეთსავე კონტაქტს ვადასტურებთ, როცა „ბახტრიონში“ ვკითხულობთ ფრინველთა გამაპიროვნებელ სიტყვებს: „საბაროდ გადამავალთა ამბავს ვკითხავდი წეროთა“ (229—230). როცა ამ პოემის ერთი პერსონაჟი ამბობს: „მთელი კახეთი ქცეულა ჩიქილამოხდილ ქალადა“ (251—252), აქ გაპიროვნებით ზნეობრივ სიბრტყეზეა (ჩიქილამოხდილი ქალი) დამყარებული მთელი კახეთის კონტაქტი პერსონაჟსა (კვირია) და მკითხველთან. დაახლოებით ამნაირივე მახლობლურ კონტაქტზე მიუთითებს მთვარის მიჩნევა სტუმრად, როცა კვირია იუწყება: „ფშავის ხევის სტუმარსა მარტო ვხედავდი მთვარესა“ (227—228).

2. „ბახტრიონში“ გაპიროვნება ხშირად მიღწეულია მით, რომ არა-ადამიანი ადამიანის გარეგნობის რომელიმე ნიშნით არის წარმოდგენილი, შესახედავად არის ადამიანთან დაახლოებული ანდა გაიგივებული. ასეთია შემთხვევები, როდესაც ადამიანის გულმკერდს პოეტი მთებშიც დაინახავს—„მთების გულ-მკერდი კლდიანიო“, — ამბობს ის(10), მეორეჯერაც იტყვის—„ქალის ქვითინსა მდულარეს მთანი იწერენ მკერდზედა“ (809); კიდევ და კიდევ ხედავს მთებში ვაჟა ადამიანის სხეულის ამ ნაწილს: მთები „გულ-მკერდს ერთმანეთს აბჯენენ“ (993), ანდა წარმოთქვამს: „მიყვარს შეუდრეკს მათს [მთების] მკერდზე ხშირის ბალახის ბიბინი“ (1003—1004). ადამიანის გულ-მკერდის მოხმობით ცაცკი გაპიროვნებულია „ბახტრიონში“. ასეა ეს, როცა ვაჟა ამბობს, რომ მთები „ცის გულ-მკერდს ჰკოცნიანო“ (981) და რომ ცა მკერდსუფთააო („ცათავისთავის მყუდროდ სდგას, მკერდსუფთა, ვარსკვლავიანი“, 1361—1362).

მთების გაპიროვნება „ბახტრიონში“ განხორციელებულია მითითებით ხან მათს თვალეზზე („მთებმა დახუჭეს თვალეზი“, 2), ხან შუბლზე („შუქი დაეცა ლაშქარსა მთების ბრწყინვალის შუბლისა“, 913—914), ხან წარბზე (მთანი „წარბ შეუხრელად მდგარნია“, 994), ხან ძუძუზე („გაივისო რძითა მთათ ძუძუ“, 15).

ამ პოემაში მთვარე პერსონიფიცირებულია მით, რომ მას ადამიანის პირისაზე აქვს („პირი ემურვის მთვარესა“, 404). აქ ცაც

ამავე ნიშნითაა პერსონიფიციკრებული („ცამგადიბანაპირიღამ მური“, 909—910), ხოლო პირიმზის გაპიროვნება იმითაა მიღწეული, რომ მასში დანახულია მოხუცი ადამიანის ნიშანი „კუზი“ („დაბერებული პირიმზე, კუზი ეტყობა წელზედა“, 814).

აი ადამიანის გარეგნობის გამომხატველი უმთავრესი ნიშნები, რომელთაც „ბახტრიონში“ ეხვდებით, როგორც პერსონიფიციკრების განხორციელების პირობასა და ნიადაგს.

3. პერსონიფიციკრება შესაძლებელია არაადამიანთათვის ადამიანურ მოძრაობათა მიწერის გზითაც. ეს ზემომოყვანილ მაგალითებშიაც კარგად ჩანს. მოძრაობებით იქმნება გაპიროვნების შთაბეჭდილება სწორედ მაშინ, როდესაც ვკითხულობთ, რომ „მთებმა დახუჭეს თვალები“ (2), მთები „გულ-მკერდს ერთმანეთს აბჯენენ“ (993), მთები „ცის გულ-მკერდს ჰკოცნიან“ (981) ანდა „უკანარჩებოდნენ“ (982). ადამიანური მოძრაობები აპიროვნებენ ქედებს, როდესაც პოეტი წერს, რომ „დილის მზის სხივით იპოხენ ქედებს კახეთის მთანია“ (1193—1194). ადამიანურ მოძრაობათა მიწერითაც მკვიდრდება პერსონიფიციკრებული წარმოდგენა ცისა, როცა ვაჟა წერს: „ცამგადიბანაპირიღამ მურიო“. კიდევ უფრო მკაფიოდ ჩანს გაპიროვნების პროცესისათვის ადამიანურ მოძრაობათა მიწერის როლი სტრიქონში — „ცათვალს უცემდასატფოსა“ (407). ამ პოემაში დღევ ადამიანური მოძრაობის ხილვით არის პერსონიფიციკრებული; ამას პირდაპირ მოწმობს ამ ნაწარმოების პირველივე სტრიქონი: „დღემ დაიხურაპირბადე“. „ბახტრიონში“ ცხოველი, ქვეწარმავალი გამოყვანილია შეგნებულ და ადამიანურად მოქმედ არსებად. აქ გველი ლუხუმს „საკმელსაც თვითონ უზიდავს. ასმევს წყალს ლადის მთისასა“ (1462).

4. „ბახტრიონში“ ადამიანის მეტყველებითა და ადამიანური ემოციებით განხორციელებული პერსონიფიციკრების ბევრი სახეობაა. ქვემოთ დაჯგუფებულია ეს სახეობანი, თუმცა უეჭველია, რომ ყოველი მათგანი თავის შიგნითვე კიდევ შეიცავს სხვადასხვა ნიუანსის მქონე პერსონიფიციკრების ნიშნებს.

ა) „ბახტრიონში“ ამეტყველებულია თითქმის ყველაფერი. აქ გვხვდება უპრეტენზიოდ მოწოდებული ფორმა — „ფიქრმა თვითონ სთქვა, რაცა ვსთქვით“ (1065), აქ „ლადი შვილები მთებისა ერთმანეთს ეძრახებიან“ (1011—1012), იორი „სიზმარს უამბობს ჭალასა, ერთად ჰკეცს საუბარშია ცისა და ქვეყნის ძალასა“ (1359—1360) და გველი ლუხუმს „ღამღამ ზდაპარსაც უამბობს ორის ობოლის ძმისასა“ (1463—1464).

ამასთანავე, რასაკვირველია, ამეტყველებული სამყარო განმცდელი სამყაროა და ნაირნაირი ემოციით ავსებული სამყარო.

ბ) სევდას, მწუხარების, ნაღვლიანობის განცდას მიაწერს ვაჟა ქარსა და ღრუბელს: „ქ ა რ ი ქ ვ ი თ ი ნ ე ბ ს, ღ რ უ ბ ე ლ თ ა ზ ა რ ი თ ქ ე ე ს შ ე ს ა ზ ა რ ე ბ ი“, — ნათქვამია ამ პოემაში (5—6); პოემის მიხედვით, ხოშარის გორზე დამარხულ ვაჟაკებს „თ ა ვ ზ ე დ ა ს ტ ი რ ი ს ქ ა რ ი ა“ (182); განაცრებული ლელას ხილვისას ადამიანებივით: „ც რ ე მ ლ ი თ ა ტ ი რ დ ე ნ წ ყ ა რ ო ნ ი, ჩ ა მ ო მ დ ი ნ ა რ ნ ი გ ვ ე რ დ ზ ე დ ა“ (811—812); სალაშქროდ შეკრებილ ფშაველ-სეესურთა საბედისწერო მომავლის გამო თავჩაჩქნიანი მთანიც ადამიანებივით „ფ ი ქ რ ს მ ი ს ც ე მ ი ა ნ მ წ ა რ ე ს ა“ (406); ვაჟას ამ პოემაში მთები ფიქრობენ და კაცობის გვირგვინად ადგას მათ ეს ნისლად გამოხატული ფიქრი. „ბახტრიონში“ არა მარტო ასეთმა ხელშესახებმა და თვალსაჩინო საგნებმა, არამედ თვით ოცნებამაც, როგორც ასეთმა, შეიძლება ადამიანის სახე მიიღოს და ისიც ადამიანივით აქვითინდეს: „ო ც ნ ე ბ ა ტ ა ნ ჯ უ ლ ი ს ქ ე ე ყ ნ ი ს ქ ვ ი თ ი ნ ე ბ ს მ თ ი ს ა წ ვ ე რ ზ ე დ ა“ (815—816). გაპიროვნების ასეთი საფეხური სრულიადაც არ არის შემთხვევითი ვაჟასათვის. მას შეუძლია ადამიანის სახე თვით გაფიქრებას, ანუ გააზრებას მისცეს, და ყველაფერი ეს ნიშნავს, რომ ვაჟას ამ პოემაში ჩვენ პირდაპირ ვდგავართ გაპიროვნების მწვერვალთან.

გ) მრისხანების და მუქარის ემოციათა მინიკებითაც ხორციელდება პერსონიფიკაცია ვაჟას ამ პოემაში. აქ „ც ა ს ე მ უ ქ რ ე ბ ა ღ რ მ ა დ ე ლ ე წ ყ ა რ ო ფ შ ი ა ნ ი“ (11—12). „გ ა ღ მ ა - გ ა მ ო ღ მ ა მ წ ყ რ ო მ ა რ ე ხ ვ ი ვ ი ლ ი მ ო დ ი ს წ ყ ლ ე ბ ი ს ა დ ა ა ლ ა ზ ა ნ ი ც, ბ ა რ ს დ ი ნ ჯ ი, მ თ ა შ ი მ ე ტ ა დ ა ს წ ყ რ ე ბ ი ს ა“ (1097—1098).

დ) ვაჟა ვედრების ფორმასაც მიმართავს, შეწყნარებას სთხოვს ობიექტს და ამით ემოციურ არსებად გვიდგენს მას. პირველ ყოვლისა, ამას მოწმობს ამ პოემის სტრიქონები:

„ნ უ მ ც გ ა ჯ ა ე რ დ ე ბ ა პ ი რ ი მ ზ ე,  
ნ უ მ ც დ ა მ წ ყ ე ლ ი ა ნ ი ა ნ ი“. (25—26)

თითქოს პირიმზესა და იისათვის ეს ადამიანური ემოციები იყოს დამახასიათებელი.

ე) სიმპათიის, ანუ თანაგრძნობის ადამიანური ემოციებით მოსავეს ვაჟა ამ პოემაში გველსაც და ცხენსაც. ლუხუმის ლურჯა „პ ა ტ რ ო ნ ი ს გ უ ლ ი ს მ ც ო დ ნ ე ა ო“ — წერს პოეტი (455), ხოლო დაჭრილ ლუხუმთან დიდრონის ტანის გლარზვნით მისული გველი ადამიანის ურთულეს ემოციათა მფლობელის დონეზეა წარმოდგენილი:

„დაფიქრდა გველი ძლიერად,  
გული ევსება ბრალითა,  
ბევრის ცოდვების მოქმედსა,  
გადაუბრუნდა გუნება:  
რა სიბრალულით იმსჯვალვის  
მისი გველური ბუნება“.

(1445—1450)

ის „მკერდს უსველებს მხედარსა  
ცრემლების ჩამოდენითა,  
აყრუებს ტყვისა და ეელსა  
ოხვრითა ჩამოდენითა!“

(1455—1456)

ვ) მღუმარების, დასვენების, თვლემის და ძილის მოთხოვნილებათა მქონე არიან ამ პოემაში დახატული არაადამიანები და ამ გზითაცაა მიღწეული მათი პერსონიფიკაცია; აქ მთები „წვანან ხმაამოუღებლად, როგორც საფლავში მკვდარნია“ (995—996), „ღამესა სძინავს მთა-ბარზე, ბუნება დასვენებულა“ (1353—1354), ანდა მთებზეა ნათქვამი, რომ ეს „ნამძინარევი დევები ისევ ბურანში არიან“ (985—986).

ზ) ამ პოემაში მდინარეც კი ადამიანისათვის ბუნებრივი გულგრილობის განცდითაა წარმოსახული: თავისმკვლელ წიწოლას

„იორი ყურსაც არ უგდებს,  
ნელად აქანებს ტალღებსა,  
არ ედარდება, დაობლდენ,  
მამა აღარ ჰყავ ბაღლებსა.  
თემისგან უარყოფილსა  
გადაუგდებენ ძაღლებსა“.

(1367—1372)

თავი რომ მოვუყაროთ ზემოთქმულს, ე. ი. განვაზოგადოთ „ბახტრიონში“ გამომკლავნებული პერსონიფიკირების ვაჟასეული ტენდენცია, შემდეგ ვითარებასთან გვექნება საქმე.

„ბახტრიონიდან“ ჩანს, რომ ამ პოემაში ვაჟა-ფშაველა უსულო საგნებისა და მოვლენების უბრალო გასულიერებით არ კმაყოფილდება. აქ მათი გასულიერება უმადლეს საფეხურზე, გაპიროვნების, ანუ პერსონიფიკირების საფეხურზეა ასული. უსულო საგნებს აქ, ადამიანის გარეგნული ნიშნების გარდა, — გარდა ადამიანის პირისახისა, მისი შუბლისა, წარბის და თვალებისა, მისი მკერდისა და კუზისა, — ვაჟამ მაღალი სულიერი შინაარსი, მაღალი სულიერი თვისებები მიანიჭა. ამით შექმნა მან მათი, რეალობასთან ერთობ მიახლოებული, ადამიანურობის ილუზია.

მოაზრე და განმცდელი ადამიანის სახე აქვს პოემაში მიცემული ცა-

სა და მთვარეს, ქარსა და ღრუბელს, მთებსა და ქედებს, ალაზნასა და იორს, წყაროებს, ფრინველებს, ცხოველებს და, საერთოდ, ყველაფერს. უფრო უჩვეულოა, რომ აქ მთლიანად პერსონიფიცირებულია ჩვენი ქვეყნის ერთი კუთხე — კახეთი. მეტიც: ამ პოემაში ჩვენი პოეტის მიერ საქვეყნო ოცნებაც კი აქვითინებულ ადამიანად არის განსახიერებული და თვით ფიქრი არის დამსგავსებული ამეტყველებულ ადამიანს.

არსებითად ასეთია პერსონიფიცირების სურათი ვაჟას „ბახტრიონში“. როგორც ჩანს, ვაჟას ტალანტისათვის არ არსებობს არავითარი დაბრკოლება, არავითარი გადაულახავი ჭეზირი, მას შეუძლია პერსონიფიცირებულად წარმოადგინოს, რა მოვლენა და საგანიც უნდა იყოს, მაგრამ, თუ ვაჟა-ფშაველა არ ახორციელებს საყოველთაო გაპიროვნებას, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ იმჭერად მას ასეთი პერსონიფიცირება საჭიროდ არ მიაჩნია.

#### 4. რ ი თ მ ა

ძნელი არ არის იმის აღრიცხვა, თუ რამდენი და რადარანაირი რითმა გვხვდება ამა თუ იმ პოეტურ თხზულებაში, კერძოდ, ვთქვათ, ჩვენთვის საინტერესო „ბახტრიონში“. მაგალითად, უაღრესად მარტივი აღრიცხვის გზით ჩვენ ვარკვევთ, რომ „ბახტრიონში“ სულ 238 სარიტმო ერთეულია, ანუ ერთმანეთს შერიტმულ სიტყვათა 238 განსხვავებული შემთხვევაა (მაგალითად, სიტყვასთან ა ლ ა ზ ა ნ ი შერიტმულია კ ლ დ ე, ფ შ ა, ც ვ ა რ ი, გ ვ ი ა ნ ი, ღ ვ ი ა, ღ ვ თ ი ა ნ ი, ღ ა ლ ა-ბ ა რ ა ქ ა, ი ა, ც ო ღ ვ ი ლ ი — ეს ჩათვლილია ერთმანეთთან შერიტმულ სიტყვათა ერთ შემთხვევად. სხვა შემთხვევა იქნება, როცა, მაგალითად, სიტყვას ა მ ი ს შეერიტმება — ღ ა მ ე, თ ა ვ ი, ა ვ ი, ღ ა ვ ა). აქედან ორი სიტყვის (წყვილთა) შერიტმვის 136 შემთხვევაა, სამი სიტყვისა — 50 შემთხვევა, ოთხი სიტყვისა — 24, ხუთი სიტყვისა — 8, ექვსი სიტყვისა — 5, რვა და ცხრა სიტყვისა — ორ-ორი შემთხვევაა, ათი სიტყვა შერიტმულია 3-ჯერ, თერთმეტი და თორმეტი სიტყვის შერიტმვის შემთხვევა არაა, ერთხელაა შერიტმული 13 სიტყვა, მეტი რაოდენობა სიტყვებისა კი ერთიმეორეს აღარ ერიტმება, ოღონდ ერთხელ ერთ რითმაზე 23 სიტყვაა აგებული (ეს სიტყვები სარიტმო ერთეულებად მოცემულია პოემის XIV თავის დასასრულიდან XV თავის ბოლომდე, ჩვენი გამოცემის სათვალავით 1188-1232 სტრიქონებში).

არც იმის გამორკვევაა ძნელი, თუ როგორია სარიტმო სიტყვების ურთიერთშეფარდება მეტყველების ნაწილთა მიხედვით, ე. ი. თუ რამდენჯერაა შერიტმული ზმნა ზმნასთან, ზმნა სახელთან (და სახელდობრ, როგორ სახელთან) და ა. შ. ასევე შეიძლებაოდა გამორკვევა და აღრიცხვა იმისა, თუ რამდენ-რამდენ მარცვლიანი სიტყვებია (და რა შეფარ-

დებით) გართმული ვაჟასთან: არის თუ არა ორმარცვლიანი, ანუ ქალური რითმა (ერთმარცვლიანი, ანუ ვაჟური რითმა „ბახტრიონში“ არაა), რამდენია დაქტილური, ე. ი. სამმარცვლიანი რითმა, რამდენი ზედაქტილური, ანუ ჰიპერდაქტილური რითმა... ამნაირადვე შესაძლოა აღრიცხვა რითმების რაგვარობისა მათი ფლექსიურობისა, სიმდიდრე-სიღარიბისა, ბგერათა ურთიერთდამთხვევისა (ზუსტი და არაზუსტი რითმები), მათი ადგილმდებარეობისა და მისთ. თვალსაზრისით.

ამნაირი დაკვირვებით შეიძლება მოგვეპოვებინა ცნობები, რომ ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონში“ სულ 1468 სტრიქონია. აქედან ურთიერთთან შერიომულია 734 სტრიქონი. არცთუ იშვიათად გვხვდება არაზუსტი რითმები: ალები—არები (—ძ ვ ა ლ ე ბ ი—შ ე ს ა ზ ა რ ე ბ ი, 2,4), არული — ალული (ც ი ხ ი ს კ ა რ უ ლ ი—ჩ ა მ ო გ ვ ა ლ უ ლ ი,—36,38), ამისა—ავისა (ღ ა მ ი ს ა — თ ა ვ ი ს ა, 46,48), უბედა—უდედა (უ ბ ე დ ა — ბ უ დ ე დ ა, 66, 68, 70), ერითა — ელითა (წ ე ე რ ი თ ა—წ ნ ე ლ ი თ ა, 78, 80) და მისთ. პოემაში იშვიათად, მაგრამ მაინც არის საკრითმოდ ერთნაირი ფუძეების ანდა სულ ერთგვარი ფორმით მოცემულ სიტყვათა გამოყენების შემთხვევები, მაგალითად, ასეთი: ტყუება — გამოტყუება („გ რ ე უ ლ მ ე რ თ ო დ ტ ყ უ ე ბ ა... შ ი ნ ა ი თ გ ა მ ო ტ ყ უ ე ბ ა?“ 1052, 1054), გაუკვირდება — დაუკვირდება („ე ს ნ უ რ ე ი ს გ ა უ კ ვ ი რ დ ე ბ ა... ვ ი ნ ც ს ა ქ მ ე ს დ ა უ კ ვ ი რ დ ე ბ ა“, 1066, 1068), გამორჩეულსა—რჩეულსა („ს წ ო რ ჩ ი ი თ გ ა მ ო რ ჩ ე უ ლ ს ა... ს ი ტ ყ ვ ა ს წ ყ ნ ა რ ს ა დ ა რ ჩ ე უ ლ ს ა“, 1082, 1084) და ა. შ. რითმად ერთისა და იმავე ფორმის მოწოდების სულ ორი ასეთი ნიმუშია: გორითა—გორითა („მ ა რ ჭ ვ ნ ი ე დ ა მ ა რ ც ხ ნ ი ე გ ო რ ი თ ა... ლ ა შ ა რ ი ს ჯ ვ ა რ ი ს ! გ ო რ ი თ ა“ 410, 412), არი—არი („ე შ მ ა კ ე უ ლ ი ხ მ ა რ ი... ა დ გ ო მ ი ს მ ი ზ ე ზ რ ა ა რ ი?“ 698,700). შეიძლებოდა დაგვესახელებინა ომონიმთა გართმვის მაგალითიც: „ა მ ო ს თ ქ ე ა ს უ ლ თ ქ მ ი თ ლ ა შ ქ ა რ მ ა, ც ე ც ხ ლ დ ა ნ თ ე ბ უ ლ მ ა პ ი რ ზ ე დ ა“ — „უ ყ ვ ა რ ა ნ ფ შ ა ვ ე ლ - ხ ე ვ ს უ რ ნ ი, დ ა მ დ გ ა რ ნ ი ე რ თ ს ა პ ი რ ზ ე დ ა“ (525—528). ამდაგვარად შეიძლება გავვეთ ვაჟას მიერ რითმად მოწოდებულ მასალას თითქმის ბოლომდე.

ამ რიგის ცნობებს, რასაკვირველია, აქვთ თავიანთი მნიშვნელობა, რამდენადაც ისინი, ერთი მხრივ, გამოხატავენ გარკვეული ენის პოტენციურ შესაძლებლობებს, მის მოქნილობას, მის რესურსებს პოეტური სიტყვის სფეროში და, მეორე მხრივ, გახაზავენ პოეტთა. მისწრაფებას გვიჩვენონ საკუთარი ორიგინალობა, გაწაფულობა, და, შეიძლება, პოეტური ტექნიკის დაუფლების დონე. მაგრამ არის ისეთი ლექსი, რომელიც არ შეიცავს რაიმე განსაკუთრებულს ზემოჩამოთვლილ ნიშანთა თვალსაზრისით; თუმცა მიღწეულია დიდი პოეტური სიმართლე, უფრო



დიდიც კი. ვიდრე ამას ლექსის ტექნიკას ბრწყინვალედ დაუფლებული პოეტები აღწევენ თავიანთი რაფინირებული პოეზიის ნიმუშებით. ამას, ხალხური პოეზიის შედეგებთან ერთად, ვაჟა-ფშაველას პოეზია ადასტურებს.

უბრალო დაკვირვებიდან ჩანს, რომ ვაჟა (ისევე, როგორც ხალხური შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშები) ვერ გაუწევს მეტოქეობას ბევრი სხვა პოეტის ლექსებს რითმათა მრავალფეროვნებით, მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ ამ პოეტებს არ მოეპოვებათ „ბახტრიონის“ ბადალი პოეტური ნაწარმოებები.

შეუძლებელია იმის თქმა, რომ რითმათა რაგვარობა არაფრით არ აპირობებს ვაჟას ლექსის პოეტურ ღირსებას, რომ ის გავლენას არ ახდენს მისი პოეზიის ღირსებაზე; თვით ის გარემოება, რომ ჩვენ გვაფიქრებს ვაჟას რითმების ნაირობის საკითხი, რომ ჩვენ სრულიადაც არა ვართ ინდიფერენტულნი მისი რითმებისადმი, მოწმობს, რომ ვაჟას რითმა რაღაცნაირ როლს ასრულებს მისი პოეზიის ღირსებათა განმსაზღვრელ კომპონენტთა შორის.

აღნიშნავენ, რომ ვაჟა-ფშაველას რითმა მაინცდამაინც არ ბრწყინავს<sup>1</sup>. მართლაც, ვაჟას შემოქმედებას საზოგადოდ არ ატყვიან რითმათა ძიების ბეჭედი. მისი ლექსი პოეტური მეტყველების დაუძაბავი დინებაა და მასში სრულიადაც არ ჩანს უჩვეულო, რაღაცნაირად ახალი რითმის შექმნის ცდაც კი. მაგრამ ეს არის შთაბეჭდილება, რომელიც საგანგებო შესწავლის გზით შეიძლება გამართლდეს და შეიძლება არც გამართლდეს ან გამოირკვეს, რომ ეს შთაბეჭდილება მხოლოდ ნაწილობრივ შეეფერება სინამდვილეს.

რა გზას უნდა მივმართოთ იმისათვის, რომ ვაჟას „ბახტრიონის“ მაგალითზე აიხსნას და განიმარტოს ფაქტი ლექსის სიმალლისა, როდესაც მისი რითმები არაფრით გამოირჩევა ჩვეულებრივ, საერთოდ გავრცელებულ რითმებისაგან? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად თავი მოვუყაროთ ვაჟას ამ პოემაში წარმოდგენილ სარიტმო ერთეულებს, გავარკვიოთ გარიტმის სახეები, მათი ურთიერთმიმართებანი და კვანტიტატური მონაცემების გაანალიზების გარდა შევეცადოთ სარიტმო ერთეულთა

<sup>1</sup> მაგალითად, ტიციან ტაბიძე წერდა 1927 წელს: „უეჭველია, ვაჟა-ფშაველას არა აქვს ლექსის სწორი გაგება. რითმა აუცილებლად ღარბია“ და შემდეგ: „ვაჟასაც აქვს გამუდმებული „ა“ და „ე“-თი დაბოლოებული ლექსის სტრუქტურები, რომელიც ახლა გადავარდნილია მწერლობიდან და რაც უთუოდ მოწმობდა ლექსის იოლად მოპყრობას“. (ტ. ტაბიძე, თხზულებანი სამ ტომად, ტომი II, გვ. გვ. 22 და 23).

ასეთსავე აზრს გამოთქვამდა სიმონ ჩიქოვანი: „ვაჟას ლექსებში არც მღერადობაა მთავარი და არც მელოდია, არც განსაკუთრებული რითმა და რიტმული გადასვლები...“ (იხ. ს. ჩიქოვანი, რჩეული წერილები, 1963, გვ. 311).

კვალიტატურ დახასიათებას, ამასთან გავითვალისწინოთ, თუ რა შინა-არსობრივ-მნიშვნელობითი საყრდენები მოეპოვებათ ამ ერთეულებს.

„ბახტრიონში“ სულ 746 ისეთი სიტყვაა, რომელთა ესა თუ ის ფორ-მა ან მათი ფუძეებისაგან ნაწარმოები ახალი სიტყვებია გამოყენებული სარიტმოდ. აქედან 91 სიტყვა მეორდება, მაშასადამე, პოემაში 655 ისეთი სიტყვაა, რომლებიც მხოლოდ თითოჯერაა სარიტმოდ აღებული. ასეთი სიტყვებია, მაგალითად, ა ლ ა ზ ა ნ ი, დ ი ა ც ი, ი ა, კ ლ დ ე, ღ ა მ ე, ც რ ე მ ლ ი, ხ ა ლ ხ ი, ა კ რ ე ფ ა, ა მ ო ს ვ ლ ა, ა ყ ვ ი-რ ე ბ ა, გ ა მ ო ჩ ე ნ ა, დ ა ზ ა რ ე ბ ა, დ ა ჭ ე რ ა, ჩ ა ბ ა რ ე ბ ა, წ ვ ა ლ ე ბ ა, წ ყ ე ნ ა და ა. შ. და ა. შ.

იმ 91 სიტყვისაგან, რომლებიც მეორდება სარიტმო ერთეულად, ხშირად გვხვდება სიტყვები: მ კ ვ დ ა რ ი (9-ჯერ), თ ვ ა ლ ი (8-ჯერ) და პ ი რ ი (6-ჯერ). საინტერესოა, რომ თ ვ ა ლ თ ა ნ პოემაში ორ-ორჯერაა შერიტმული მ კ ვ ა ლ ი (სტრ. სტრ. 4 და 1010) და ქ ა ლ ი (672 და 1178), დანარჩენ შემთხვევებში სიტყვა თ ვ ა ლ ი ს ფორმებს ერიტმებიან — ძ ა ლ ი თ ა (124), ღ ა ლ ა დ ა (248), მ კ ლ ა ვ ი თ ა (1118) და ს ა ხ ი-თ ა (1442).

სარიტმო სიტყვის პ ი რ ი-ს ფორმებს პოემაში სულ სხვადასხვა სიტყვის ფორმები ერიტმება (გარდა ერთი შემთხვევისა, როდესაც საქმე გვაქვს ომონიმთან). ეს სიტყვებია: დ ა ვ ე ღ ი რ ე ბ ი (44), გ მ ი რ ე ბ ი (308), მ ზ ი რ ა დ ა (274), პ ი რ ზ ე დ ა (528), თ ხ რ ი ლ ზ ე დ ა (530), ძ ი რ ზ ე დ ა (638), დ ი ლ ი ს ა (684). მეტად საყურადღებოა, რომ სარიტმო სიტყვასთან მ კ ვ დ ა რ ი ყველა შემთხვევაში სხვადასხვა სიტყვაა შეწყობილი, სახელდობრ: ნ ი ა ვ-ღ ვ ა რ ი ა (170), ქ ა რ ი ა (182), მ ტ ე რ ზ ე დ ა (312), ს ა ფ ა რ ი ა (548), ტ ა რ ზ ე დ ა (966), ბ ა რ ი ა (1230), კ ა რ ე ბ ი (1270), ხ ა რ ი ა (1306), მ დ გ ა რ ნ ი ა (994).

ეს ფაქტები იმაზე მიგვიჩვენებს, რომ, რაკი ვაჟა-ფშაველას ამ პოემაში ერთ სარიტმო ერთეულს ამდენი მნიშვნელობის მხრივ განსხვავებული სიტყვა მოეძებნა, ამით თუ არ მოიხსნა, შენელდა მაინც რითმათა ერთგვარობისაგან მიღებული შთაბეჭდილება, ე. ი. მნიშვნელობის მხრივ განსხვავებულობამ ფორმის ერთგვარობით გამოწვეული ერთფეროვნების ნეიტრალიზაცია მოახდინა.

ეს კარგად ჩანს რამდენიმე სარიტმოდ აღებული სიტყვის ანალიზის მაგალითზე. მაგრამ ეს დასკვნა არ იქნება დამაჯერებელი, ვიდრე საკუთრივ ერთისა და იმავე რითმისათვის გამოყენებულ სიტყვათა ფორმებს არ განვიხილავთ. რა თქმა უნდა, განხილვას საჭიროებს ისეთი რითმები, რომლებიც მრავალგზის გვხვდება „ბახტრიონში“. ასეთად მივიჩნით რითმები — ა რ ი ა და მისი სახეცვლილება — ა ლ ი ა (გვხვდება პოემაში 72-ჯერ), — ზ ე დ ა და — ა ზ ე დ ა (გვხვდება 43-ჯერ) და — ი ა ნ ი (გვხვდება 29-ჯერ).

ქვემოთ მოცემულია ნუსხა ამ რითმებისათვის გამოყენებულ სიტყვათა ფორმებისა იმ თანმიმდევრობით, როგორც ისინი პოემაში გვხვდებიან სხვა რითმაზე გადასვლის შემთხვევაში. მომდევნო და წინა რითმები ჩასმულია კუთხოვან ფრჩხილებში.

რითმა— არია (—ალია)

- |  |                       |
|--|-----------------------|
| [ნეტავი — მდრეკავი]                      | 27. თვალთა            |
| 1. მკვდართა                              | 28. ქალთა             |
| 2. ნიავღვართა                            | 29. ხმალთა            |
| 3. ართა                                  | 30. მონაპართა         |
| 4. ქალთა                                 | [თქვე ნზედა — ველზედა |
| 5. ქმართა                                | რისადა — მტრისადა]    |
| 6. დართა                                 | 31. ჯართა             |
| 7. მკვდართა                              | 32. ჯვართა            |
| 8. ქართა                                 | 33. ბართა             |
| 9. თავშესაფართა                          | 34. მთანთა            |
| 10. მწართა                               | 35. ნიავღვართა        |
| 11. კართა                                | 36. მწართა            |
| [სანთელ-საკმელია გებენ — აღებენ]         | 37. მთვართა           |
| 12. ნათხართა                             | 38. ღვართა            |
| 13. საოცართა                             | 39. ალთა              |
| 14. საომართა                             | 40. დანაკვალთა        |
| [მზირადა — პირადა თხრილზე და — კბილზედა] | 41. დანავალთა         |
| 15. ცხვართა                              | 42. დალთა             |
| 16. ჯართა                                | 43. მალთა             |
| 17. ნადუღართა                            | 44. ხმალთა            |
| 18. ნაჩუქართა                            | 45. მწყრალთა          |
| 19. წილნაყართა                           | 46. ფალთა             |
| 20. დაუფართა                             | 47. გვართა            |
| 21. მკვდართა                             | 48. ხმალთა            |
| 22. საფართა                              | 49. ცხართა            |
| 23. დაუფართა                             | 50. ქალთა             |
| 24. მოუპართა                             | 51. ართა              |
| 25. მოუბართა                             | 52. მკვდართა          |
| 26. მოუფხანთა                            | 53. ბართა             |
| [მდუმარედ — მკმუნვარედ                   | 54. გვართა            |
| ცხენისა — ენისა]                         | [რიალთათა — კრალთათა  |
|  | საცდელი — საცდელი]    |
|  | 55. საომართა          |

- |                     |                        |
|---------------------|------------------------|
| 56. ნაოხარია        | მხარკვერიანი — ნან-    |
| 57. ნაოფლარია       | გრევიანი]              |
| 58. ნათოფარია       | 64. არია               |
| 59. ნაშოვარია       | 65. დარია              |
| 60. ნათოვარია       | 66. ტანია              |
| 61. ნაომარია        | 67. ხმალია             |
| 62. საძოვარია       | 68. ელვა-ქარია         |
| 63. საპოვარია       | 69. ფარია              |
| [უახვე უღები — სის- | 70. ცოცხალ-მკვდარია    |
| ხლდანთხე უღები;     | 71. ხარია              |
|                     | 72. [სახითა — ცხარითა] |

რითმა — ზედა (—აზედა)

- |                     |                      |
|---------------------|----------------------|
| [ხატობა — შატყობა]  | მკეხარი — მხედარი]   |
| 1. კვალზედა         | 17. ქარზედა          |
| 2. ქარზედა          | 18. ტარზედა          |
| 3. ცდაზედა          | 19. ფარზედა          |
| 4. ცაზედა           | 20. მაზედა           |
| 5. თავზედა          | 21. გზაზედა          |
| 6. ხმალზედა         | [ქშენითა — ენითა     |
| [შვილები — გავიგმი- | სატირებელი — საჩ-    |
| რები                | რდილობელი]           |
| გმირები — პირები]   | 22. თავზედა          |
| 7. მტერზედა         | 23. წამზედა          |
| 8. მკვდრებზედა      | 24. მთაზედა          |
| [კაბასა — საბასა    | 25. მკლავზედა        |
| ფერანი — კერანი]    | [ტკბილადა — წყვილა-  |
| 9. ცაზედა           | და;                  |
| 10. ქარზედა         | კვალადა — ძალი-ძალა- |
| 11. ალზედა          | და]                  |
| 12. თავზედა         | 26. მკერდზედა        |
| [გაიგონება — შაიკო- | 27. გვერდზედა        |
| ნება                | 28. წელზედა          |
| ნახვისა — თავისა]   | 29. წვერზედა         |
| 13. პირზედა         | [ნაბანი — საბანი;    |
| 14. პირზედა         | წყნარადა — უწყინა-   |
| 15. თხრილზედა       | რადა]                |
| 16. კბილზედა        | 30. გვერდზედა        |
| [ცხვარია — ჯარია    | [ძახილი — მახვილი    |

- ვიართ — დავატრია-  
ლოთ]
31. მარჯვენა
32. კარზედა
33. ქვეაზედა  
[უქედა — ბუდედა;  
პნთებია — ამოპგზნე-  
ბია]
34. მკვდარზედა
35. ტახტზედა
36. ჯვარზედა
37. მთაზედა
38. მაზედა
39. ხმაზედა
40. გზაზედა  
[ჩნდებოდენ — დგე-  
ბოდენ;  
თრთოლითა—შორითა]
41. ხეზედა
42. მზეზედა
43. გვერდზედა  
[ეული — სნეული]

### რითმა—იანი

- [ძვალეები—ზარეები]
1. ალაზნიანი
2. კლდიანი
3. წყაროფშიანი
4. ცვრიანი
5. გვიანი
6. ღვიანი
7. ღვთიანი
8. ღალიან-ბარაქიანი
9. იანი
10. ცოდვილიანი  
[დაიზარდენით --  
დაიხარჯენით;  
ტარება—წვალება]
11. ღალატნიანი
12. ნახლართნიანი  
[ფულზედა — რჯულ-  
ზედა;  
ძლიერა—ფხვიერა]
13. სახელიანი
14. ნათელიანი
15. ხელფარტენიანი
16. გამდელიანი
17. მხარკვერიანი
18. ნაჭრევიანი  
[არია—დარია;  
ცხარითა—ტარითა]
19. სირცხვილიანი
20. სირბილიანი
21. სიკედელიანი
22. ჩიქილიანი
23. სიცილიანი  
[მოდგება—გონება;  
კალასა—ძალასა]
24. ვარსკვლავიანი
25. სამკლავიანი
26. გულჯავრიანი  
[ტალღებსა—ბალღე-  
სა;  
დედისა—ბედისა]
27. ყელ-საბელიანი
28. სახელიანი
29. საწყევარ-სარბევიანი  
[სოფელი — დამასო-  
ბელი]

ახეთია ამ სამი რითმისათვის გამოყენებული სიტყვების ფორმათა ნუსხა. რა დასკვნის გამოყვანა შესაძლებელი ამ ნუსხის გაანალიზების საფუძველზე?

1. „ბახტრიონის“ რითმათა დიდი ნაწილი მთავრდება ხმოვნით, ეს ე. წ. ღია რითმებია (ხ ა ტ ო ბ ა—შ ა ტ ყ ო ბ ა-ს ტ ი პ ი ს ა). მაგალითად პოემის VII თავში, რომელიც 104 სტრიქონს შეიცავს, დახურული რითმისათვის მხოლოდ ხუთი სიტყვის ფორმაა გამოყენებული. ეს ფორმებია: მ ქ უ ხ ა რ ე დ—მ დ უ მ ა რ ე დ—მ კ მ უ ნ ვ ა რ ე დ (558—562) და ს ა კ მ ე ლ ა დ—ს ა თ ქ მ ე ლ ა დ (574—576). ყველა სხვა დანარჩენი ღია რითმებია. მაგრამ განსხვავებულია ვითარება პოემის XII თავში. აქ იმდენივე სიტყვის ფორმაა გამოყენებული დახურული რითმებისათვის, რამდენიც ღია რითმისათვის—11-11 ფორმა (ჩ ნ დ ე ბ ო დ ე ნ — დ გ ე ბ ო დ ე ნ — რ ჩ ე ბ ო დ ე ნ—ძ დ ე ბ ო დ ე ნ; ა რ ი ა ნ—ძ ა ლ ი ა ნ; გ ა დ ა ი ყ რ ი ა ნ—ჩ ა მ ა ი ყ რ ი ა ნ; ე ძ რ ა ხ ე ბ ი ა ნ — ე მ ს გ ა ვ ს ე ბ ი ა ნ — ე ხ ა ს ე ბ ი ა ნ; მ დ გ ა რ ნ ი ა—მ კ ვ დ ა რ ნ ი ა; შ ა ე დ ა რ ე ბ ა—დ ა ე ფ ა რ ე ბ ა; გ ვ ი რ გ ვ ი ნ ი—ბ ი ბ ი ნ ი—ს ი ს ი ნ ი; თ ვ ა ლ ე ბ ს ა — ძ ვ ა ლ ე ბ ს ა; ს უ ლ ი თ ა—გ უ ლ ი თ ა).

2. რითმათა სიზუსტის შესახებ ის ითქმის, რომ „ბახტრიონში“ მრავალი შემთხვევაა როგორც ზუსტი, ისე არაზუსტი რითმებისა. მაგალითად, ზუსტი რითმებია: მ კ ვ დ ა რ ი ა—ნ ი ა ვ დ ვ ა რ ი ა—ა რ ი ა და ა. შ. ქ ა რ ზ ე დ ა — ტ ა რ ზ ე დ ა—ფ ა რ ზ ე დ ა და ა. შ.; ა ლ ა ზ ნ ი ა ნ ი—კ ლ დ ი ა ნ ი—წ ყ ა რ ო ფ შ ი ა ნ ი—ც ვ რ ი ა ნ ი და ა. შ. არაზუსტი რითმების ნიმუშებია: ქ ა ლ ი ა—ქ მ ა რ ი ა, კ ვ ა ლ ზ ე დ ა—ქ ა რ ზ ე დ ა, პ ი რ ზ ე დ ა—თ ხ რ ი ლ ზ ე დ ა და ა. შ.

3. საყურადღებოა „ბახტრიონის“ რითმათა განხილვა მათი სიმდიდრე-სიღარიბის თვალსაზრისით<sup>1</sup>. „ბახტრიონში“ გვხვდება მიახლოებითი, ღარიბი რითმის ბევრი შემთხვევა. ასეთია, მაგალითად რითმები: ა მ ი ს ა—თ ა ვ ი ს ა—ხ ა ლ ხ ი ს ა—კ ა ც ი ს ა და ა. შ. მაგრამ აუარებელია მდიდარი რითმის მაგალითებიც. ეს ჩანს ზემომოყვანილი ნუსხიდან, რომელშიაც არის შემდეგნაირად გართმული სიტყვები: მ კ ვ დ ა რ ი — დ ვ ა რ ი — ქ მ ა რ ი — ნ ა ჩ უ ქ ა რ ი — ნ ა დ უ ლ ა რ ი — ს ა ო მ ა რ ი; ს ა ხ ე ლ ი ა ნ ი — გ ა მ დ ე ლ ი ა ნ ი — ს ა ბ ე ლ ი ა ნ ი — დ ა ლ ა ტ ი ა ნ ი — ნ ა ხ ლ ა რ თ ი ა ნ ი; ნ ა თ ო ვ ა რ ი — ნ ა თ ო ფ ა რ ი — ნ ა შ ო ვ ა რ ი და ა. შ.

4. ახლა შევეამოწმოთ ვეაქს „ბახტრიონში“ შერითმული სიტყვები რითმათა შედგენილობის მხრივ. პოემაში გვხვდება ე. წ. შედგენილი რითმის მაგალითები. ასეთი რითმის ნიმუშად ჩაითვლება შერითმვა ვინ არი—ამამდინარი („რას ფიქრობს ობოლ კვირია, ამის გამგები ვინ არი? არა მქლავნდება გული დამ

<sup>1</sup> ეს ტერმინები (რითმათა სიმდიდრე ან სიღარიბე, „მდიდარი“ და „ღარიბი“ რითმა), რა თქმა უნდა, არ უნდა იქნეს გაგებული ისე, თითქოს ამით ფასდებოდეს რითმის ხარისხი. ბევრი ბრწყინვალე პოეტის მიერ დაწერილი ბრწყინვალე ლექსებზე შეიცავენ ე. წ. ღარიბ რითმას.

ფიქრები ამამდინარი“, 563 — 566), ასეთივე შედგენილი რით-  
მაა, როცა „ბახტრიონში“ ბატარას და მათარას ერთმება რად არა  
(„ობოლ კვირიავე, ძმობილო, პურა შაქამე ბატა-  
რა! იქნებ შაგცივდა, ობოლო, არაყათ შაქსომ რად  
არა? ჰა, ვაჟო. ცოტანი შასვენ, მოდი, მოგვიპყარ  
მათარა“ (567—572); ანდა: ეს არი—შეხარი („გიაგობოთ, თუ  
გეამებათ, მე რაცა ვნახე, ესარი: დღე იყო მეტად  
მრისხანე, ცა — მოღრუბლეილი, მქეხარი“ (607—610).

5. აქამდე განხილვის საგანი იყო „ბახტრიონის“ სარიტმო ერთეულ-  
თა გარეგნული, ანუ ფორმალური, მხარე. ასეთი დაკვირვების სფერო  
შეიძლება გაფართოვდეს და ტრადიციული ანალოზის დროს აფართოვე-  
ბენ კიდევ. მაგრამ ამ გზით მიღებული შედეგები ლექსის შინაარსობ-  
რივი, მნიშვნელობითი, სემანტიკური მხარის დამოუკიდებლად მიღე-  
ბული.

როდესაც ლექსის შესაფასებლად ჩვენ მიერ გამოყენებული ამოსა-  
ვალი პრინციპი გააერთიანებს და გაამთლიანებს ლექსის ფორმალურსა  
და შინაარსობრივ-მნიშვნელობითს მხარეებს, მაშინ შეიძლება თქმა,  
რომ მივაგენით ლექსად დაწერილი თხზულების არსს, მხატვრულ ნაწა-  
რმოებს, როგორც ფორმისა და შინაარსის მთლიანობას. თუ აქამდე  
ჩვენ ვაკვირდებოდით „ბახტრიონის“ რითმებს ისე, რომ მხედველობაში  
არ ვიღებდით მათს შინაარსობრივ-მნიშვნელობითს კავშირებს, ახლა  
აქცენტი ამ მნიშვნელობაზე უნდა გადავიტანოთ. ეს ნიშნავს, რომ „ბახ-  
ტრიონის“ რითმის ანალიზი ამ პოემის ლექსიკური მარაგის ანალიზსაც  
უნდა ითვალისწინებდეს.

ლექსიკური მარაგის თვალსაზრისით შემდეგი ფაქტებია აღსანიშნა-  
ვი. პოემაში: ა) რითმა — ი ა ნ ისათვის გამოყენებული 29 სიტყვა-ფორ-  
მისაგან 28 სულ სხვადასხვა სიტყვაა. მხოლოდ ერთი შემთხვევაა სიტყ-  
ვის გამეორებისა—ს ა ხ ე ლ ი ა ნ ი. ბ) რითმისათვის — ზ ე ლ ა (—აზელა)  
გამოყენებულია 43 სიტყვა-ფორმა. აქედან განმეორებულია 1-ჯერ ან  
2-ჯერ 6 სიტყვა (სამ-სამი შემთხვევა). ე. ი. სულ განმეორების 9 შემთხ-  
ვევაა. მაშასადამე, 37 შემთხვევაში სხვადასხვა სიტყვა გვაქვს. ორ-ორ-  
ჯერ მეორდება ც ა ზ ე ლ ა, თ ა ვ ზ ე ლ ა, გ ვ ე რ ღ ზ ე ლ ა, თ ი თ ო ჯ ე რ —  
მ თ ა ზ ე ლ ა, ხ ე ზ ე ლ ა, პ ი რ ზ ე ლ ა (ეს უკანასკნელი ომონიმია).  
გ) რითმისათვის ა რ ი ა (ალია) 71 სიტყვაა გამოყენებული, ამათგან გან-  
მეორებულია 10 სიტყვა—სულ 15-ჯერ (სახელდობრ: მ კ ე დ ა რ ი ა,  
4-ჯერ: ს ა ფ ა რ ი (თ ა ვ შ ე ს ა ფ ა რ ი), დ ა უ ფ ა რ ი ა, მ წ ა რ ი ა,  
დ ა რ ი ა, ა რ ი ა, ქ ა რ ი ა, ჯ ა რ ი ა—თ ი თ ო ჯ ე რ, ხ ო ლ ო ნ ი ა ე-  
ღ ვ ა რ ი ა დ ა ხ მ ა ლ ი ა ო რ-ო რ ჯ ე რ). ამრიგად, პოემაში რითმაზე—  
ა რ ი ა (ალია) 57 სხვადასხვა სიტყვა მოდის.

აქედან სრულიად ნათლად ჩანს, თუ რამდენად მდიდარია ვაჟა-ფშა-

ველას აქტიური ლექსიკური მარაგი, გამომყდენებული ამ პოემაში. ძალიან მრავალფეროვანია ვაჟას ლექსიკური მარაგი, ხოლო ეს რომ ნამდვილად ასეა, ამაში გვარწმუნებს მისი შედარება პოეზიის მეტრთან— შოთა რუსთაველთან.

„ვეფხისტყაოსანში“ რითმაზე— არ ი ა 52 სიტყვაა<sup>1</sup>. აქედან 11-ჯერ მეორდება 7 სიტყვა (ზ ა რ ი ა—სამჭერ, გ ა რ ი ა და დ ა რ ი ა ო რ-ო რ-ჯერ, ხოლო წ ყ ნ ა რ ი ა, ჯ ა რ ი ა, მ ო უ ბ ა რ ი ა, ს ა ო მ ა რ ი ა—თ ი-თოჯერ), ე. ი. 41 სიტყვაა ახალი. როგორც ვხედავთ, ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ ამ მხრივ არაფრით ჩამორჩება ქართული სიტყვისა და მხატვრული ოსტატობის ისეთ მწვერვალს, როგორიცაა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“.

ამის საფუძველზე უკვე დაბეჭითებით შეიძლება დავასკვნათ ის, რაც ზემოთ მხოლოდ ვარაუდის სახით გამოითქვა: რ ი თ მ ა თ ა ე რ თ გ ვ ა-რ ო ბ ა „ბ ა ხ ტ რ ი ო ნ შ ი“ კ ო მ პ ე ნ ს ი რ ე ბ უ ლ ი ა ლ ე ქ ს ი-კ ი ს მ რ ა ვ ა ლ ფ ე რ ო ვ ნ ე ბ ი თ, ა ნ უ პ ო ე მ ი ს ლ ე ქ ს ი კ უ რ ი ს ი მ დ ი ღ რ ი ს გ ა მ ო ქ რ ე ბ ა რ ი თ მ ა თ ა ე რ თ გ ვ ა რ ო ბ ი ს შ თ ა ბ ე ქ დ ი ლ ე ბ ა, ი ს ე ვ ე რ ო გ ო რ ც მ ა თ ი ბ ა ნ ა ლ ო ბ ი ს გ ა ნ ც დ ა.

6. თუ „ბახტრიონში“ სარიტმოდ აღებულ სიტყვებს დავაკვირდებით, უთუოდ შევამჩნევთ, რომ ისინი აზრობრივად დატვირთულნი არიან, საკუთრივი მნიშვნელობითი ღირებულება მოეპოვებათ და, ამასთანავე, გამოირჩევიან ჩვენს პოეზიაში გავრცელებულ სარიტმო სიტყვათაგან.

მართლაც, ჩვენს პოეზიაში მაინცდამაინც არც ჩანდა სარიტმო ერთეულებად. ე. ი. წინ არ იყო წამოწყებული ისეთი სიტყვები, როგორიცაა ნ ი ა ვ დ ვ ა რ ი, თ ა ვ შ ე ს ა ფ ა რ ი, ნ ა ო მ ა რ ი, ს ა ო ც ა რ ი, ნ ა-დ უ ღ ა რ ი, წ ი ლ ნ ა ყ ა რ ი, მ წ ყ რ ა ლ ი, ნ ა ო ფ ლ ა რ ი, ნ ა თ ო-ვ ა რ ი, ს ა ძ ო ვ ა რ ი... ანდა: ა ლ ა ზ ნ ი ა ნ ი, ც ვ რ ი ა ნ ი, ღ ვ ი ა ნ ი, ბ ა რ ა ქ ი ა ნ ი, ც ო დ ვ ი ლ ი ა ნ ი, ს ა ხ ე ლ ი ა ნ ი, ს ა ბ ე ლ ი ა ნ ი, ვ ა რ ს კ ვ ლ ა ვ ი ა ნ ი, ს ა მ კ ლ ა ვ ი ა ნ ი და ა. შ. და ა. შ. /ახლა ამ სიტყვებს მკითხველი განიცდის, როგორც ახალს, ყოველგვარ ბანალობას მოკლებულ სარიტმო ერთეულებს, როგორც ვაჟასეულ სარიტმო სიტყვებს და თან ისეთებს, რომლებიც დიდად მონაწილეობენ „ბახტრიონის“ განცდითი და აზრობრივი ატმოსფეროს შექმნაში. როდესაც გვსურს გავითვალისწინოთ ვაჟას „ბახტრიონის“ რითმათა მონაწილეობა ამ პოემის მხატვრულ ღირსებათა განსაზღვრაში— არ შეიძლება უგულვებელვყოთ ეს აზრობრივი მომენტიც.

<sup>1</sup> ესარგებლობ კონსტანტინე ჰიკინაძის მიერ შედგენილი „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა ლექსიკონით, რომელიც დართული აქვს მის მიერ 1934 წელს გამოცემულ „ვეფხისტყაოსანს“.



7. ყურადღების ღირსია ის საკითხიც, თუ როგორი შეიძლება იყოს რითმის როლი ნაწარმოების მრავალფეროვნების აღქმაში, როდესაც ხშირად არის გამოყენებული ერთი და იგივე რითმა? მოსალოდნელია, რომ ერთი და იმავე რითმის გამოყენების ფაქტმა გამოიწვიოს მობეზრების განცდა, შეანელოს ნაწარმოების დინამიურობა, ე. ი. წარმოშვას შთაბეჭდილება ნაწარმოების ერთფეროვნებისა, მისი მონოტონურობისა.

„ბახტრიონის“ სარიტმო ერთეულთა ნუსხიდან ჩანს, რომ პოეტი 72-ჯერ მიმართავს რითმას—ა რ ი ა (აღია). ერთხელ ამ რითმით ზედიზედაა მოწოდებული 23 სიტყვა. ამ და სხვა რითმათა ასე მიჯრით მიწოდებას უნდა წარმოეშვა მობეზრების განცდა და ნაწარმოების ესთეტიკურ აღქმაზეც შემაფერხებელი გავლენა უნდა მოეხდინა. მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ არის. რითაა შეპირობებული ასეთი ვითარება?

მოუბეზრებლობის განცდა, ესთეტიკური ინტერესის არათუ შენელება, არამედ, პირიქით, მისი გაღრმავება არ შეიძლება აიხსნას იმით, რომ „ბახტრიონში“ გადმოცემული ამბავი დიდი ინტერესის აღმძვრელია. ამას, რასაკვირველია, აქვს ერთგვარი მნიშვნელობა, მაგრამ ამბის როლი პოემის პირველი წაკითხვის შემდეგ, როდესაც შინაარსი უკვე ცნობილი ხდება, ცხადია, მეტად მცირდება, ე. ი. მნიშვნელოვნად იზღუდება ამბის მონაწილეობა იმ ესთეტიკურ ტუბოზაში, რასაც „ბახტრიონის“ იწვევს. შინაარსის გაცნობის შემდეგ წინა პლანზე იწევს „ბახტრიონის“ პოეტური ღირებულება. სწორედ ამ ღირებულების შექმნაში რითმათა მონაწილეობის საკითხია საინტერესო.

ყველაფერს, რაც ზევით ვთქვით „ბახტრიონის“ რითმათა დასახასიათებლად, თავისი წვლილი შეაქვს ამ პოემის მაღალი ესთეტიკური დონის უზრუნველყოფაში. ესაა ე. წ. მდიდარი და ღარიბი, ზუსტი და მიახლოებითი რითმები, ლექსიკური მარაგის სიმდიდრე, სარიტმო ერთეულთა აზრობრივი დატვირთვა... მაგრამ გარდა ამისა, მობეზრების განცდის წარმოშობას ისიც აცლის ნიადაგს, რომ პოემაში ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა რითმით გამართული სტრიქონები. კონკრეტულად გავითვალისწინოთ ეს გარემოება ყველაზე უფრო დიდი რაოდენობით გამოყენებულ რითმაზე — ა რ ი ა (—ა ლ ი ა).

ეს რითმა პირველად გვხვდება მას შემდეგ, რაც პოეტმა 20 სხვადასხვა რითმაზე აწყობილი სიტყვა მოგვაწოდა (ეს რითმებია:—ა ლ ე ბ ი — ი ა ნ ი, — ე ნ ი თ, — ა ლ უ ლ ი, — ე ბ ი,—ა ვ ი ს ა,—ე ბ ი ა,—უ დ ე დ ა, — რ ა მ, — ე რ თ ი ა,—ა რ ა ს ა,—ე ნ ი თ ა, — ე ბ ი, ა რ ე ს ა,—ი ა ნ ს ა, —ა ლ ი თ ა, — ა რ ი ს ა,—ი რ ი თ ა, — ე ბ ი ა ნ,—ა ვ ი). მას მოსდევს 11-ჯერ რითმა ა რ ი ა (იხ. ნუსხა). შემდეგ მოდის განსხვავებული რითმები 15-ჯერ (—ე ლ ი,—ი რ შ ი ა, — ვ ი ს ი ა,—ი რ ი ა,—ე ტ ი ს ა,—ო ბ ი ა, — ი ე რ ი,—ა რ ე ს ა, — ე რ ო თ ა,—ა ბ დ ა დ ა—

განა, — თავისა, — აღდა, არისა, — ებენ). ამის შემდეგ 3-ჯერ არის გამოვრებული არია, რათა მას 36-ჯერ მოჰყვეს სხვადასხვა რითმა [—ირადა, — ულითა, — არობენ (—ალობენ), — ატყობა. — ალზედა, — ირები, — ზედა, — ანასა (—ამასა). — ებსა, — ონებდი, — ველთა, — ებენ, — ეტისაო, — იყრია, — ება, — ალია (—ავია), — მარე, — ირები (—ილები). — არაო, — არესა, — ორითა (—ოლითა), — ევასა — არითა, — ანია (ამისა), — ისაო, — ერანი, — ზედა, — ნება, — არეს, — ახიან. — ახითა, — ენით, — ებურა (ეწურა), — ვადა (აღადა), — ვისა, — ზედა].

აღარ გავაგრძელებთ მთელი პოემის გასწვრივ—არია რითმამდე სხვადასხვა რითმის ამოწერას, მხოლოდ ვიტყვი, რომ ამის შემდეგ 12-ჯერ მეორდება ერთი და იგივე რითმა—არია, რომელსაც ენაცვლება 21 სხვადასხვა რითმა. შემდეგ ისევ—ალია (—არია) რითმა 4-ჯერ, ამას მოსდევს სხვადასხვა რითმა 96-ჯერ და მხოლოდ შემდეგ 23 სიტყვა განმეორებული რითმაზე არია (—ალია). შემდგომ განმეორება წყდება და 3 განსხვავებული რითმის შემდეგ კვლავ 9-ჯერ მეორდება და ისევ ადგილს უთმობს 5 სხვა რითმას, რათა ზედიზედ 8-ჯერ ისევ განმეორდეს და ამით დასრულდეს მისი განმეორება, მიუხედავად იმისა, რომ პოემის დამთავრებამდე 33 გასართმავი ერთეულია დარჩენილი.

აქედან ჩანს, რომ გაყას „ბახტრიონისათვის“, ისევე როგორც ხალხური შემოქმედების მრავალი ნიმუშისათვის, დამახასიათებელია მიჯრით, ერთ რითმაზე აცმული სახით უხვად მოწოდება სიტყვიერისა. ამაში მკლავნდება პოეტის ლექსიკური მარაგის სიმდიდრე და ამ მარაგიდან სიტყვათა დაუყოვნებლივი გამოწვევის უნარი, რომელიც ასე საჭიროა პოეტისათვის. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ, ამ მასალიდან ჩანს, რომ გაყა-ფშავილა ამტკიცებს ერთხელ არჩეული სიტყვის ფორმას, ახდენს მის ფიქსირებას—მრავალგზისი განმეორების წყალობით. მაგრამ ჩვენი პოეტი დაჯილდოებულია დიდი მხატვრული გემოვნებით: მობეზრების განცდის აღსაკვეთად იგი გადადის ახალ რითმაზე, ცვლის უკვე ფიქსირებული რითმის დინებას, არღვევს ფიქსირებულ ფორმას, რათა განამტკიცოს ახალი ფორმა, რომ შემდეგ ისიც დაარღვიოს და ბოლომდე ასეთი მონაცვლეობის საშუალებით მოსპოს შესაძლებლობა მობეზრების განცდის წარმოშობისა, ესთეტიკური ტკობის შეფერხებისა.

შეიძლება ამით დავამთავროთ იმ ძირითად საკითხთა განხილვა, რომლებიც „ბახტრიონის“ რითმათა შესწავლისას ჩნდება.

ამ პოემის რითმათა ანალიზმა გვიჩვენა შემდეგო:

1. „ბახტრიონი“ უხვად შეიცავს როგორც ქალურს, ისე დაქტილურსა და ჰიპერდაქტილურ რითმებს. ეს რითმები ღიაა და დახურულიც; აქ არის ზუსტი რითმებიცა და არაზუსტიც (მიახლოებითი), მდი-

დარიცა და ღარიბიც; რითმებად გამოყენებულია სახელთა ბრუნვის ფორმებიც და ზმნათა უღვლილების ფორმებიც და ა. შ. ასე რომ, „ბახტრიონში“ შერიტმვა არ ემორჩილება რაიმე ფორმალურ წესს: რითმათა შერჩევასას პოეტი არ არის შეზღუდული იმ მხრივ, რომ უარი თქვას ამა თუ იმ სახის რითმაზე თავისი ფორმალურ-ესთეტიკური პოზიციის შესაბამისად და მისი კარნახით. საერთოდ კი „ბახტრიონი“ არ შეიცავს ისეთ რითმებს, რომლებიც სიახლედ შეიძლებოდა ჩაგვეთვალა ქართულ პოეზიაში და საფუძველი გვექონდა გველაპარაკა საკლთრივ ვაჟას რითმაზე, როგორც განსაკუთრებულსა, გამორჩეულსა და ნოვატორულზე.

2. „ბახტრიონში“ ხშირად ზედიზედ მიჯრით არის განმეორებული ერთი და იგივე რითმა. ამასთან, ამ მხრივ, პოეტი მტკიცე ფორმალურ წესს არ მისდევს, ე. ი. რითმათა განმეორება არ არის განსაზღვრული სტრიქონთა რაოდენობით ან რითმათა ცვლილება არ არის შეპირობებული სტრიქონთა რიგით. ამიტომ მოსალოდნელი იქნებოდა, რომ რითმათა მიჯრით განმეორება მომაბეზრებელი გამხდარიყო, მით უფრო, რომ ამ მომაბეზრებლობას ვერ შეანელებდა რომელიმე ფორმალური წესისადმი დაქვემდებარების საჭიროება.

3. რამდენადაც „ბახტრიონის“ ავტორი არ მისდევს რითმათა შერჩევისა და შერიტმვის წინასწარ გამომუშავებულ წესს, პოემაში განხორციელებულია მაქსიმალური პოეტური თავისუფლება. პოეტი ყოველგვარი საგანგებო ძიების გარეშე, ლაღად და სრულიად დაუძაბავად, როგორც ეს დამახასიათებელია მეტყველების ბუნებრივი ტენდენციის მოქმედებისათვის, პოულობს და წარმოაჩენს თავისი ლექსიკური მარაგიდან თანმხვედრ ან მიმსგავსებულ სარიტმო ერთეულებს. ეს ბუნებრივი ტენდენცია მეღავნდება ერთი და იმავე რითმის მიჯრით განმეორებაში, სანამ მობეზრებაზე მანიშნება არ წარმოშობს განმეორების დარღვევის ასეთსავე ბუნებრივ ტენდენციას. ამ გზით, ბუნებრივ ტენდენციათა მონაცვლეობის გზით, მიიმართება „ბახტრიონის“ რითმათა სახეობები. ამგვარი თავისუფლებაა უპირველესი ნიშანი „ბახტრიონის“ რითმათა წყობისა. როგორც ჩანს, ამ პოემის ავტორის თავისებურება ისაა, რომ რითმის სფეროში მის ხელოვნებას სრულიადაც არ ეტყობა ხელოვნურობა.

ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონის“ რითმათა მიმოხილვიდან ჩანს, რომ პოეტი არ ქმნის ქართული პოეტური სინამდვილისათვის ახალ რითმებს. ეს ითქმის რითმათა როგორც მრავალფეროვნების, ისე რითმად აღებულ ბგერით კომპლექსთა ვარიაციაზე.

თუ ეს ასეა და მაინც „ბახტრიონის“ სახით ჩვენ საქმე გვაქვს მაღალ მხატვრულ თხზულებასთან, — თხზულებასთან, რომლის რითმათა ამგვარობა პოემის მხატვრული ღირსების მაჩვენებელიც კია, — მაშინ დგე-

ბა საკითხი, თუ რით შეიძლება აიხსნას. ეს გარემოება, რა ფარავს „ბახტრიონის“ რითმათა ჩვეულებრივობას, რა გვევლინება ამ ჩვეულებრივობის გამაქარწყლებლად, ე. ი. რატომ ხდება ვაჟას ამ ჩვეულებრივი რითმების აღქმა ჩვენ მიერ როგორც „ბახტრიონის“ მაღალი ესთეტიკური ღირებულების ერთ-ერთი გამოხატულებისა?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად არ კმარა „ბახტრიონის“ რითმებზე დაკვირვების შედეგად მიღებული რომელიმე ერთი თავისებურების აღნიშვნა და მისი მიჩნევა ამ პოემის მხატვრული ღირსების განმსაზღვრელად რითმათა თვალსაზრისით<sup>1</sup>. „ბახტრიონის“ რითმათა ესთეტიკური ღირებულების დაფასებისას მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული ყველა მხარე, რომლებიც ავლენენ ჩვეულებრივი რითმებისადმი ვაჟას დამოკიდებულებას, მაგრამ ამ მხარეთა შორის უპირველესი და განსაკუთრებული მნიშვნელობა მაინც „ბახტრიონის“ რითმათა ჩვეულებრივობის. კომპენსაციას აქვს ვაჟას ლექსიკური მარაგის მრავალფეროვნებით, მისი აქტიური ლექსიკის სიმდიდრით, ლექსიკის სიახლითა და გაუცვეთლობით.

მისი ლექსიკის ასეთი ხასიათის შესახებ ზემოთ უკვე იყო მსჯელობა — რ ი ა და — ი ა ნ ი რითმებისათვის გამოყენებულ სიტყვათა მაგალითების განხილვისას, მაგრამ ეს იმდენად მნიშვნელოვანი საკითხია, რომ მის ნათელსაყოფად უფრო ვრცლად არის საჭირო მასალის მოხმობა.

„ბახტრიონში“ სარიტმო ერთეულად მრავალი ისეთი სიტყვაა, რომელიც მკითხველის ყურადღებას იპყრობს თავისი სიახლით, განსაკუთრებულობით, შინაარსეულ-აზრობრივი გამორჩეულობით. ეს არის ისეთი სიტყვები, რომლებიც ისე ხშირად არ გვხვდება, რომ შეუძინებლად შეიძლებოდეს მათთვის გვერდის ავლა. „ბახტრიონის“ მკითხველს, ამბავთან ერთად, იტაცებს ცალკეული სიტყვები, მათი შინაარსი და ფორმა. სხვაგვარად, „ბახტრიონის“ შეგნებული კითხვისას. საქმე გვაქვს ვაჟას მიერ ნახმარი სიტყვების საგანგებო ფიქსირებასთან, ე. ი. ხდება მათი ო ბ ი ე ქ ტ ი ვ ა ც ი ა. თავისი მხრით, ამ სიტყვებზე შეჩერება, მათი გაცნობიერება და ობიექტივაცია უფრო და უფრო ცხადყოფს მათს გამორჩეულობას, გაუცვეთლობასა და სიახლეს. ესაა საფუძველი იმისა, რომ სრულიად დაიჩრდილა და კიდევ მოიხსნა რითმათა მრავალგვარობის, მისი, როგორც ასეთის, მრავალფეროვნების საკითხი. ახლა ვაჟას რითმის უბრალოება განცილდ იქნა, როგორც ამბისათვის სრულიად შესაფერისი და პოეტის სულისკვეთების, მისი აღმაფრენითი განწყობილების ადეკვატური გამოხატულება. მეტიც შეიძლება ითქვას: ვაჟას „ბახტრიონის“ ღირებულება იმის გამოც უფრო ამღვდობა, რომ

<sup>1</sup> მთ უმეტეს, რომ აქ ჩვენ მიმოვიხილეთ მხოლოდ ბოლოკიდურ რითმები და სრულიად არაფერი გვითქვამს „ბახტრიონში“ მოწოდებულ სხვა სახის რითმებზე.

ამნაირი რითმით, ასეთი მარტივი სარიტმო საშუალებებით გახდა შესაძლებელი უაღრესად ფაქიზი გრძნობებისა და მრავალმნიშვნელოვანი შინაარსის გადმოცემა. სარიტმოდ შერჩეულ სიტყვათა ბაზაზე მოსპოვებამ რითმათა სიმარტივის გაცდა და ესეც არის მისი პოეტური ეპიტუოზობის ერთ-ერთი გამოხატულება.

ეს რომ ნამდვილად ასეა, ამას მოწმობს არა მარტო — ა რ ი ა და — ი ა ნ ი რ ი თ მ ის ა თ ვ ის, არამედ საერთოდ მთელ „ბახტრიონში“ სარიტმოდ გამოყენებულ სიტყვათა ქვემოთ მოყვანილი ნუსხა, რომელშიც სიტყვები წარმოდგენილია შერჩევითა და ტექსტშივე მოცემული ფორმებით. ასეთი სიტყვებია: ა ბ ი რ დ ე ბ ი ა ნ, ა მ ე ე წ უ რ ა, ა მ ო რ წ ყ ე უ ლ ი, ა მ ო ჰ გ ზ ნ ე ბ ი ა, ბ ე დ ი ა ნ ე ბ ი, ბ ე რ ა ს ა, ბ ე ქ ი ა ნ ე ბ ი, ბ ე ჩ ა ვ ს ა, გ ა დ ა თ ხ ე უ ლ ს ა. გ ვ ა რ ო ბ ე ნ, გ ლ ა რ ზ ვ ნ ი თ ა, დ ა გ ე ლ ე ბ ი თ ა, დ ა ვ ე დ ი რ ე ბ ი, დ ა ი ს ა ხ ი ა ნ, დ ა ი ხ ა რ ჯ ე ნ ი თ, დ ა ნ ა ც ე ც ე ბ ი, დ ა ს ა კ ვ ნ ე ტ ა დ ა, ე ხ ა ს ე ბ ი ა ნ, ე ძ რ ა ხ ე ბ ი ა ნ, ვ ე რ ა ნ ი, ზ ა რ ი ა ნ ა დ ა, ზ ლ ა ზ ვ ნ ი თ ა, ზ დ ვ ე ვ ა ს ა, თ ე ქ ი ა ნ ე ბ ი, თ ქ ე რ ა ნ ი, კ ა მ ა თ ო ბ ი თ ა, კ ა პ უ ნ ი, კ ე რ ა ნ ი, კ რ ი ა ლ ი თ, მ ა მ რ ი ს ა, მ დ გ ო მ ა რ ე, მ ზ ე ბ უ რ ა, მ კ ვ ა ხ ი თ ა, მ ო ვ ი ფ ო ნ ე ბ დ ი, რ ბ ო ლ ი თ ა, რ ი ა ლ ი თ, ს ა პ ყ ა რ ი, ს ა დ ა დ ა, ს ა დ ა რ ი, ს ა ჩ რ დ ი ლ ო ბ ე ლ ი, ს ა ხ ი ლ ე ბ ე ლ ი, ს ტ ა ნ ი ა, ტ ყ ე რ ა ნ ი, უ წ ყ ა ვ ე ბ ი თ ა, ფ ა რ ი თ ა, ფ ე რ ა ნ ი, ფ ხ ვ ი ე რ ა, ფ ხ ი ა ნ ა დ, ქ ა დ ა დ ა, ქ ს ო ი ლ ი, შ ქ ე ნ ი თ ა, ყ ო ი ლ ი, შ ა ი კ ო ნ ე ბ ა, შ ა ი ჩ მ ა ხ ი ა ნ, შ ა ნ ა ს ა, შ ე ს ა ზ ა რ ე ბ ი, შ უ ბ ი ა ნ ა ს ა, ჩ ა მ ო გ ვ ა ლ უ ლ ი, ჩ ა მ ო დ ე ნ ი თ ა, ჩ ხ ა რ ა ო, ც ხ რ ო ე ბ ა, ძ გ ე რ ა ნ ი, ძ მ ე უ ლ ა დ, წ ვ ე უ ლ ა დ, წ კ რ ი ა ლ ი თ, ხ ე უ ლ ს ა, ხ ვ ი დ ო დ ე, ჯ ე რ ა ნ ი, ჯ უ ბ ი ა ნ ა ს ა, ჰ ხ დ ე ბ ი ს ა, ჰ ხ ი რ ი ა...

„ბახტრიონის“ ამგვარ სარიტმო სიტყვათა შინაარსს რითმათა დახვეწისათვის საგანგებო ზრუნვა ჩრდილსაც კი მიაყენებდა და გააიაფებდა. ვაჟას მიერ სწორედ ამნაირი რითმებისათვის გამოყენებულმა ლექსიკამ შეაპირობა ის ფაქტი, რომ „ბახტრიონის“ ყოველი სტრიქონი განიცდება, როგორც ცოცხალი მეტყველებითი სხეული, როგორც ცოცხალი ზალხური მეტყველების პოეტური ამონაზარდი, რომლის სიდიადე და ზემოქმედებითი ძალა სწორედ მის ბუნებრიობაშია.

ასეთია „ბახტრიონი“. მისი ავტორი არა თუ უპირისპირდება ფორმალური ხერხებით გატაცების მიმდევრებს საერთოდ, არამედ გამორიცხულია მისი ნათესაობა იმ პოეტებთან, რომლებიც თვითვე ეძებენ და ქმნიან ჩარჩოს, რათა მასში მოქცევის უნარმა განსაზღვროს და დაახასიათოს მათივე ოსტატობის დონე და შესაძლებლობანი.

## ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა

სენტ-ბიოვი ერთგან იხსენიებს მონტესკიეს გამონათქვამს, რომ პოეზიის შექმნა უფრო ადვილია, ვიდრე მასში გარკვევა. ეს ძალიან თვალნათლივი ფაქტია დღესაც, — ამ გამონათქვამიდან ორნე ცეტი სატკუნისა შემდეგ. ამ დროის განმავლობაში ატომის დაშლაც მოხერხდა, მთვარისათვის საიდუმლოებით სავსე შარავანდის მოხსნაც და სამყაროს კიდევ უფრო შორეულ სფეროში შეჭრაც... ამას მიაღწია ადამიანის გონებამ, წინასწარი ინტუაციით გზაგახსნილმა ინტელექტმა. ეს ყველაფერი მოხერხდა და ვინ იცის კიდევ როგორსა და რამდენს შორსმწვდომ აღმოჩენებს ვუახლოვდებით. ამას უკვე მიაღწია ადამიანმა, მაგრამ ვერ იქნა და ვერ შეძლო მან მისთვის ძალიან მახლობელი, ადამიანობის ერთი უმნიშვნელოვანესი და უპირველესი თვისების მანიშნებელი სფეროს — ხელოვნების ქმნილებათა სფეროს — რამდენადმე მაინც დამარწმუნებელი, საუკუნეების გამძლე ანალიზი.

მხატვრული ნაწარმოები, სულ ერთია, იქნება ეს ქანდაკება, ფერწერის, მუსიკის თუ სიტყვიერი ხელოვნების რომელიმე ნიმუში — ისე არასოდეს არ არის გაანალიზებული, რომ დაახლოებით მაინც ყველასათვის ერთნაირად დამაჯერებელი იყოს მისი შედეგები, რომ შესაძლებელი იყოს მისი ყველას მიერ ერთნაირად გამეორება ხელახალი შემოწმების მიზნით, როგორც ამას მეცნიერების სხვადასხვა დარგები გულისხმობენ და აღწევენ კიდევ. ეს ეხება ნაწარმოების არა მხოლოდ მხატვრულ მხარეს, არამედ მის იდეურ შინაარსსაც. აზრობრივ-იდეური თვალსაზრისით განხილვისასაც იგი სხვადასხვანაირად ესმით ცალკეულ ადამიანებსაც და ცალკეულ დროით ეპოქებსაც. ამას მოწმობს ლიტერატურულ-ისტორიული კვლევის და, კიდევ უფრო ნათლად, ლიტერატურული კრიტიკის მთელი ისტორია.

თავისთავად საინტერესო ფაქტია, რომ ადამიანი გარე სამყაროს ურთულეს მოვლენებს წვდა, ხოლო იმაში გარკვევა კი აქამდე ვერ შეძლო, რაც თვით მან, ადამიანმა შექმნა — ვერ შეძლო გარკვევა და გაანალიზება თავისი საკუთარი ხელოვნების ქმნილებისა. და ეს მაშინ, როდესაც ინტერესი ასეთი ამოცანისადმი არასოდეს შენელებულა უძვე-

ლესი დროიდან მოყოლებული დღევანდლამდე. თანამედროვე ხანაში უზუსტეს მეცნიერებებში გაწაფულნი პირდაპირ შეესივნენ, მაგალითად, ლექსით სამყაროს და ცალკეულ ნაწარმოებთა ანალიზი სცადეს ფორმალისტული მეთოდებით, მაგრამ ასეთი ანალიზის შედეგად ლექსი სრულიად დაიკარგა. ამ გზით მისი თავდაპირველადი მხატვრული ძალის აღდგენა შეუძლებელი აღმოჩნდა.

ასეთია ვითარება და, მართალი რომ ითქვას, ალტაცებას უნდა გვგვრიდეს ადამიანის სიღიადის ეს მაჩვენებელი ფაქტი, რომ ჩვენ არსებითად ვერ გაგვიხსნია ხელოვნების საიდუმლოება. ხოლო თვით ადამიანები—ხელოვანნი, პოეტები კი ქმნიან მას, ე. ი. თავისი სიღრმითა და სისავსით ზოგჯერ ამოუწურავსა და ამდენად მიუწვდომელ შემოწმებდს. სწორედ ასეთი ალტაცების ერთ-ერთი ობიექტია ადამიანი—პოეტი — ვაჟა-ფშაველა.

ღღეს ვერავინ დაიჩემებს, თითქოს მან ისეთნაირად გახსნა ვაჟა-ფშაველას ლექსი, რომ შემდგომ თაობებსაც კი არაფერი რჩებათ გაურკვეველი და გასაკეთებელი. არავის შეუძლია იმის მტკიცება, რომ არამცთუ მომავალში, აწმყომიც კი ახალი მეტი აღარაფერი მოიპოვება ვაჟა-ფშაველას სულიერ სამყაროში.

ვაჟა-ფშაველა დიდი ხელოვანია და ამიტომ კვლევა-ძიების რომელიმე ერთ დონეზე ნამდვილად დაუძლეველია იგი. თვითონ ვაჟა ადვილად თხზავდა, ჩვენ კი ძნელად გასარკვევეი თხზულებები დაგვიტოვა. რაცაა მისი პოეტური სიცოცხლის უკვდავების პირობა.

## I

ვაჟა-ფშაველა 37 დასრულებული პოემის ავტორია, მაგრამ მისი პოეტური დიდება ტრადიციამ რამდენიმე პოემას დაუკავშირა. ესენია: „გოგოთურ და აფშინა“, „ალუდა ქეთელაური“, „ეთერი“, „ბახტრიონი“, „სტუმარ-მასპინძელი“ და „გველის მკამელი“. მხოლოდ ამ ტრადიციას მიეყვებით, როცა ჩვენ ზემოჩამოთვლილ პოემებზე ვჩერდებით<sup>1</sup>, თორემ სხვა პოემებშიც ისეთი აღმაფრენა ჩანს ჩვენი პოეტისა, ისეთ პასაჟებსა და სტრიქონებს ვხვდებით მათში, რომ 37 პოემიდან ამ ექვსი პოემის გამოყოფა და მათი მიჩნევა საუკეთესოდ, სწორედ რომ ერთგვარი დათმობაა ტრადიციისადმი.

ჩვენ ყურადღებას იპყრობენ თავიანთი იდეური სიმწიფით, აქტუალობითა და სანაქებო პატრიოტიზმით ვაჟას პოემები საერთოდ და, კერძოდ, მისი „გიგლია“, „სულა და კურდღელა“, „ძალლიკა ხიმიაური“

<sup>1</sup> აქ ჩვენ აღარ ვეხებით „ბახტრიონს“, რადგან ეს პოემა ვანხილულია ცალკე წიგნში, იხ. „ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, მომზადდა ვაჟა-ფშაველას კაბინეტში, თბილისი, 1972.

და „მთათა ერთობა“. მორალური თვალსაზრისითაა დანახული და შეფასებული ადამიანთა სახეები ისეთ პოემებში, როგორცაა „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“, „სისხლის ძიება“, „ახუნდი“, „უიღბლო იღბლიანი“, „სული ობლისა“, „სვინიდისი“, „კაცი მართალი“...

ვაჟა-ფშაველა შორეული წარსულიდან იღებს განსასახიერებელ მასალას და თანამედროვეობის ასპექტში აშუქებს მას, ე. ი. გასაგებად და საჩვენოდ აქცევს შორეული წარსულის ადამიანთა გრძნობებსა და აზროვნების შინაარსს; უეჭველია, რომ ვაჟას პოემები სწორედ ასეთი წარსულისაგან მოუცილებელ ადამიანთა ყოფასა და მისწრაფებებს ასახავენ. მაგრამ ეს შორეული წარსული გვიახლოვდება და თითქმის შემოდის ჩვენს აწმყოში იმ ინტიმის წყალობით, რომლითაც გამსჭვალულია პერსონაჟთადმი ქართველი მკითხველის მიმართება.

მართალია, ჩვენი უშუალო მიზანი ვაჟას 5 პოემის განხილვაა, მაგრამ ამ პოემათა დასახასიათებლად რამდენადმე მაინც საჭიროა იმ შემოქმედებითი სწრაფვისა და პოეტური ატმოსფეროს გათვალისწინება, რომლითაც ვაჟას სხვა პოემები საზრდოობენ და სუნთქავენ.

## 1

თემისა და იღვის თვალსაზრისით უაღრესად ტრადიციულია ვაჟას „მოხუცის ნათქვამი“. აქ თაობიდან თაობაზე გარდასულ გადმოცემებით არის ნასაზრდოები ჩვენი ხალხის პატრიოტული თავდადების დახასიათება, წარსული შეპირისპირებულია აწმყოსთან—უკანასკნელის დაკნინების საჩვენებლად. ამ პოემის დინება თითქმის სწორხაზობრივია: აქ არ ვხვდებით თემიდან ასე თუ ისე მნიშვნელოვან გადახვევას, ე. ი. ნაამბობის შინაარსი უშუალოდ უპასუხებს და ექვემდებარება ძირითად თემას. მწერალი ირჩევს ერთ თემას და თითქმის არ სცილდება მის ფარგლებს. ამ აზრით ეს პოემა არსებითად მონოთემატურია. ამ მხრივ ის არ გამოირჩევა XIX საუკუნის ქართულ პოემათაგან და არც კომპოზიციური თავისებურებებით იქცევს ყურადღებას. მაგრამ ეს პოემა 1883 წელსაა დაწერილი, როცა ვაჟას მხოლოდ 22 წელი უსრულდებოდა.

რასაკვირველია, ვაჟას შემდგომაც აქვს არა ერთი და ორი მონოთემატურ პლანში დაწერილი პოემა. ასეთია, მაგალითად, „ანნა ბულბული“ (1892), „ახუნდი“ (1898), „საშობაო ამბავი“ (1900), „ლილა და კვირისა“ (1908), „სვინიდისი“ (1913), „კაცი მართალი“ (1915) და სხვ. ამ პოემებში ერთი რომელიმე მოტივი არამცთუ ჩრდილავს, არამედ ჩქმალავს და ახშობს კიდევ სხვა მოტივს მაშინვე, როგორც კი ეს უკანასკნელი თავს იჩენს.

ასე მაგალითად, „ახუნდი“ გვიხასიათებს საზოგადოებრივად საშიშ ვითარებას. ნაჩვენებია უფსკრული ადამიანის სიტყვასა და ქცევას შორის, ქადაგებასა და მის საპირისპირო მოქმედებას შორის; ახუნდი



„თავს იქებდა მუღამა ქერივთა და ობოლთ მცველობით“. სანიმუშოდ მიაჩნდათ იგი თავისი პატიოსნებითა და სათნოებით, მაგრამ ეს იყო დღისით, ღამით კი ნამდვილ ავაზაკად იქცეოდა—ძარცვავდა ხალხს და ძვირფასეულობით ავსებდა თავის სალაროს. ხალხი კი დიდხანს თელიდა მას უპატიოსნეს კაცად; ბოლოს ყველაფერი გამოირკვა და ახუნდმა აღელვებული ხალხის ხელში დალია სული, მაგრამ მისმა საქციელმა დაამსხვრია ხალხის რწმენა, შეარყია ადამიანისადმი ნდობა, ეკვიც ქვეშ დააყენა კეთილშობილი, ნამდვილად სასიკეთო განზრახვა. როგორც ჩანს, მთავარი თურმე ახუნდის ქურდობა-მძარცველობა კი არ ყოფილა, არამედ, როგორც პოემაში წერია—

ჩვენ მის ქურდობას ნუ ვიტყვით,  
სხვა საქმე მოხდა დიღია:  
მან ერის გულიც გააარცა,  
კვას ჩაუტეხა ხიღია,  
ვინაც მოიგებს ერის გულს,  
მომავალზედა კვიღია.  
ახუნდი დიდხანს ჩვენს ერსა  
გზას დაუბნელებს საეალსა,  
ფურთხს და ლაფს მიაყრევინებს  
ქეშმარიტთ წმინდათ ნაეალსა.  
კარგა ხანს უნდა დამუნჯდეს  
მართალთა კაცთა ენაო,  
რა უკუაგდებს მათ ნათქვამს  
ერის დამღვარი სმენაო.

როგორც ვხედავთ, ეს პოემა მაღალ ეთიკურ პლანში განიხილავს ადამიანის სიტყვისა და მოქმედების ერთიანობის თემას. ეს არის მთავარი და მთელ პოემაში ისეთი თითქმის არაფერია ჩართული, რომ ავტორმა ამ თემიდან გადაგვახვევინოს და სხვა მოტივის შემოტანით მთავარი თემიდან დაცილების ერთგვარი ილუზია მაინც შექმნას.

სწორხაზობრივადვეა გაშლილი თემა პოემაში „სვინიდისი“. აქ ნაწევნებია, თუ როგორ შეაძრწუნა კაენის მოქმედებამ ყველა „ვარსკვლავთა კრება“, „ანგელოზთ გუნდი“, „ნორჩი ბუნება“, მაგრამ ყველაფერი განუხრელად არის მიმართული იმის ცხადყოფისაკენ, თუ რაოდენ მძიმე ტვირთად აწევს სინდისს მოვალეობა „განასპეტაკოს ქვეყანა“. ავტორი ამ პოემაში არ უხვევს თავიდანვე შერჩეული თემიდან და სწორედ გარკვეული თემის განსახიერებისაკენ ასეთი პირდაპირი სვლა აპირობებს ამ ნაწარმოების მონოთემატურობას.

არსებითად იგივე ითქმის ვაჟა-ფშაველას ბევრ პოემაზე. მის ამ რიგის თხზულებებში არ გვხვდება ისეთი გამოკვეთილი ეპიზოდები და სურათები, რომ მათ დაგვიპყრონ, დამოუყიდებელი მნიშვნელობის დო-

ნეს მიაღწიონ და ამ სახით გადაგვანაცვლებინონ ნაწარმოების ძირითადი სიუჟეტური ხაზიდან.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, მონოთემატიკურობაშიც უნდა დაეინახოთ ვაჟას გარკვეულ პოემათა სიახლოვე XIX საუკუნის ქართულ პოემებთან. მაგრამ სწორედ ამიტომ აუცილებელია მის სხვა ნაწარმოებთა განხილვა ამ თვალსაზრისით. რადგან უამისოდ გაძნელებოდა ვაჟას პოემების თავისებურებათა ჩვენება.

სრულიად უეჭველია ვაჟას იდეური ერთობა ილიასა და აკაკის საზოგადოებრივ მიზნებსა და მოღვაწეობასთან. უეჭველია, რომ ყოველი მასალა, ყოველი მოვლენა ვაჟას მიერ, პირველ ყოვლისა, ეთიკური თვალთახედვითაა შეფასებული და განსახიერებული. ამ მხრივაც მისი პოზიცია არსებითად ილიასა და აკაკის პოზიციაა, ე. ი. ვაჟა-ფშაველა ჩართულია იმდროინდელ საზოგადოებრივ მოძრაობაში, როგორც მისი ავტორი წევრი. მაგრამ, ამასთანავე, ვაჟა რჩება ისეთ პოეტად, რომელსაც, ამავე დროს, აქვე ძალუძს გატაცება რომელიმე ცალკეული მოვლენით, ცალკეული საგნით თუ წარმოსახული სურათით. ამ გზით ვაჟას ერთ ნაწარმოებში ჩვეულებრივ ერთი თემაკი აღარ ბატონობს, არამედ—სხვადასხვა და პარალელური დინება მკლავნდება, რამდენადაც კი ასეთი პარალელიზმი შესაძლებელია, ანუ დასაშვებია ერთი ნაწარმოების ფარგლებში. ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთ თხზულებასთან, რომლისთვისაც მრავალთემიანობაა დამახასიათებელი, რომელიც თავისი ბუნებით პოლითემატურია და არა მონოთემატური.

მაგალითისათვის მივმართოთ ვაჟას შესანიშნავ პოემას—„სისხლის ძიებას“. აქ მოთხრობილია შემზარავი ამბავი, თუ როგორ იძია შური სასიკვდილოდ განწირულმა ქიჩირმა, როგორ ჩაითრია აგიზგიზებულ ცეცხლში ასლანის ორი ბავშვი, რათა მათთან ერთად დაფერფლილს ადათისა და პირობის დამრღვევი ასლანი მწარედ დაესაჯა. თითქოსდა ნათელია თემა ნაწარმოებისა და თუ ამ თემას მიჰყვება პოეტი, სწორხაზობრივი დინების შემთხვევაში ყველაფერი ძირითად ამოცანას, ძირითად თემას უნდა ექვემდებარებოდეს. ასეთნაირ გზას აღგნენ ჩვენი დღე მწერლები—ილია და აკაკი. „სადაც დიდებულს მთასა მყინვარსა“,—ასე იწყებს ილია შესანიშნავ „განდეგილს“ და ჩვენ თავიდანვე ვიცით, რომ ბუნების ეს სურათი უშუალოდ ემსახურება თვით განდეგილის დახასიათების ამოცანას. „ვინ დათვალოს ზღვაში ქვიშა“—თითქოსდა კითხულობს აკაკი, მაგრამ თავიდანვე ჩანს, რომ მას ამ რიტორიკულად დასმულ კითხვაზე პასუხი კი არ აინტერესებს, არამედ ქართვლთა გმირობის ჩვენება სურს. აქაც ერთი თემა, პატრიოტიზმის თემაა გაბატონებული და ასეა ეს მთელი ნაწარმოების მანძილზე. ასეთია მონოთემატური გზა ხელოვნებაში. ამავე დროს საკმარისია „სისხლის ძიების“ პირველი თავის გადაკითხვა, რათა მაშინვე ვცნოთ, რომ პოე-

ტი სრულიადაც არ ცდილობს თავისი ხილვა, თავისი განცდა დაუქვემდებაროს თუ ამსახუროს პოემაში მოთხრობილი ამბით დამუშავებულ თემას; დაწყებული აქამდე ქართული პოეზიისათვის მიუწვდომელი სტრიქონებით:

ცაზე ჰყვავიან ღრუბელნი,  
მზის სხეებს ჰკვამენ ღილითა,  
მთებს აუხნით პირბადე  
შვილებით, შვილი-შვილითა —

და დამთავრებული ამავე თავის დანარჩენი 22 სტრიქონით ისეთი აღტაცებული მიმართვაა ბუნებისადმი, რომ ჩვენ პოეტი არაფრით გვანინუნებს „სისხლის ძიების“ ძირითად თემაზე. ეს სხვა თემაა. თემა ადამიანისადმი ბუნების გულგრილობისა, რასაც პოემის ბოლოს ფილოსოფიური განსჯით ნასაზრდოები და პოეტური განცდით ავსებული სტრიქონები აგვირგვინებს:

ათასჯერა წვიმს, სეტყვაა,  
მთებზე ნისლები ჰკილია,  
ბევრი რამ ხდება ქვეყნადა,

შეგ ცოდვა-ბრალი ღილია;  
ბუნება წარბსაც არ იხრის.  
მაინც მშვიდი და მშვილია.

ამ სახით არა ერთი და ორი ნაწარმოები აქვს დამუშავებული ვაჟა-ფშაველას და სწორედ ესა გვაქვს მხედველობაში, როდესაც მის თხზულებათა პოლითემატურობას აღვნიშნავთ.

## 2

ვაჟა-ფშაველა სულის პოეტია: მისი შემოქმედება ადამიანის შინაგანი ძალებისადმი მიმართული, მათი სიმტკიცის მომთხოვნი და მადიდებელია; ადამიანის შეფასებისას ვაჟასათვის მთავარია სულიერი შინაარსი; მისთვის მატერიალურ შესაძლებლობებს, წმინდა ეკონომიურ პირობებს არა აქვთ მოპოვებული ადამიანობის განმსაზღვრელი ფაქტორის როლი და უფლებები. ეს ჩანს მთელი მისი შემოქმედებიდან და, კერძოდ, მისი პოემებიდან: აქ, შეიძლება ითქვას, ერთი სიტყვაც კი არ არის დაძრული იმ ეკონომიურ გაჭირვებაზე, იმ სიღარიბეზე, რომლებშიც მისი პოემის გმირები ცხოვრობენ. ისინი ეკონომიურ გაჭირვებაზე მალღლებიან, მას არ განიცდიან და საკუთარ სულიერ ღირსებათა სიდიადეს ამით კიდევ უფრო თვალნათლივ ამკლავებენ. ასეთია ვაჟა-ფშაველას თვალთახედვა, რაც უფრო იმიტომაც საგულისხმო, რომ ვაჟა როგორც პოეტი, სწორედ ამით გაემიჯნა ხალხოსნებს და საერთოდ ყველას, ვინც კი ადამიანობის დახასიათებას მატერიალური დოვლათის გათვალისწინება წარუძღვარა. სულის სიმადლეები მიაჩნია ვაჟას ადამიანის ნამდვილ სიმდიდრედ, მისი მთელი შემოქმედება არის მოწოდება სუ-

ლიერი ამალღებისაკენ და ამ მიზნით იგი თავის ერთ პოემაში — „უიღბლო იღბლიანი“ — ასეთს, პირდაპირ პროზაიზმამდე დასულ ქადაგებასაც კი მიმართავს:

ბერი სკირს კაცის გონებას,  
ამაოება მტკნარია  
თუ რას მადლს იზამს ქვეყნადა,  
მითი იტოცლებს მკვდარია.  
ძვირფასი მხოლოდ სული გვაქვს,  
სხვა დანარჩენი მჩვარია,  
ან ცეცხლი დასწვავს... თავისად  
მოიხმარს მიწა მყარია.  
სხვა ყველა ფეხთქვეშ ეგება  
მიწის ბუნების კანონსა,

სულს ვერ ვრევა მის ძალი  
და ვერც გაუთხრის ხაროსა,  
ვერ მოჰკლავს, ვერ დააბერებს,  
ტანს ვერ შეუცვლის საროსა,  
მიწისას მიწა მიიღებს  
ყველას, რაც მასზე ხარობსა.  
მაინც ხომ სულის ბუნება  
მონა როდია მიწისა,  
თავისი სამფლობელო აქვს,  
თავის გზა კარგად იცისა!..

შეიძლება სულიერი ძლიერების მოთხოვნას დაეუკავშიროთ ვაჟს შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ის ნიშანი, რომელიც სხვა ეროვნების წარმომადგენელთადმი პატივისცემაში მდგომარეობს. ვაჟა-ფშაველა ჩერქეზთა მხარეს „ქორ-შავარდნების ბუდეს“ უწოდებს („სისხლის ძიება“), აქებს ჩერქეზ ქიჩირს, ხოლო ქისტ ჯოყოლასა და ქისტ მუცალს თუ რაოდენ ღირსებებს მიაწერს, ეს ყველასათვის უეჭველი და თვალნათლივ დასანახი ფაქტია. თავისი ამგვარი—ვიწრო ნაციონალისტური თვალსაზრისისაგან სრულიად თავისუფალი—დამოკიდებულებით ვაჟა არა მხოლოდ საკუთარ, არამედ თავისი ხალხის იმ შინაგან სულიერ ღირსებებს წარმოაჩენს, რომელიც დიდი ხნის შემდეგ ანა კალანდაძის პოეტურ სურათშიც გამოვლინდება:

„რაისთვის აქებ ქისტებს, ბერდღავე,  
მათ ვაჟკაცობას, ძალას და სიმხნეს?  
მიწა უესიათ მათ ხევსურთ ძვლებით...  
— რას ამბობ, ქალაე, ვაჟკაცებ იყვნეს!  
— ამლას გაწყვიტეს ბრგე ვაჟკაცები,  
ახიელაშიც უზომო ხოცეს...  
— რას ამბობ, ქალაე, ვაჟკაცებ იყვნეს!  
— რა ვიცი... ღმერთმა მშვიდობა მოგცეს!

### 3

ვაჟა-ფშაველამ თავის ნაწარმოებთა შინაარსს ახალი აზრი და მიმართულება მისცა. ჩვენს ადრინდელ (და ვაჟას თანამედროვე) მწერლობაში შეუწინებელი იყო ინტერესი ისეთი მონაცემებისადმი, რომლებსაც ქვეყნის ისტორია ინახავდა და აშუქებდა (ამას მოწმობს ილიასა და, განსაკუთრებით, აკაკის მთელი შემოქმედება), მაგრამ ქართულ ლიტერატურაში იშვიათად იყო მოხმობილი მითოლოგიური სამყარო. სწორედ ვაჟამ გაამახვილა მკითხველის თვალი და სმენა „დევთა სახილვე-

ლადა“ და მათი ღრიალის მოსასმენად; მის შემოქმედებაში გამოჩნდა და აწინასწარმეტყველდა ლაშარის ჯვარი; ვაჟამ მიანიჭა სიზმრისეულ ხილვებსა და მოჩვენებებს რეალობის ძალა; მის შემოქმედებაში გაინაბა, ამღერდა და აქვითინდა მთელი ბუნება ისეთი შეუნელებელი რეალობით, როგორც ეს მითებისათვის არის დამახასიათებელი. ვაჟაფშაველა პირდაპირ შეიჭრა მითოლოგიაში და მითთა აზრისა და მნიშვნელობის შესაფასებლად მოამზადა ქართული მკითხველი და ქართული კრიტიკა. ამ გზით, — ქართულ ლიტერატურასთან იდეური ერთიანობის ვითარებაში, — თავისი უჩვეულო ხატოვანებითა და განცდითი შინაარსით ქმნიდა ვაჟა ახალ სამყაროს.

ვაჟას პოეზია სავსეა სიზმრებით. სიზმრებმა აბსტრაქციები არ იცის. უკვე ამით არის იგი პოეტური. ვაჟასთან სიზმარს წინასწარმეტყველების მნიშვნელობა აქვს, ასეთია, მაგალითად, სიზმარი თამარისა (პოემაში „გიგლია“) და მრავალი სხვა. კიდევ უფრო ღიბი ადგილი უკავია მის შემოქმედებაში ნაირნაირ ხილვასა და ჩვენებას. ჩვენ ამჟამად მხედველობაში არა გვაქვს ისეთი რიგის პოეტური ხილვა, როგორიც გამოხატულია ცალკეულ თქმებსა და სტრიქონებში: „მთანი ივარცხნენ თავებსა“ („მონადირე“), „დღე „ლულაედა თვალებსა“ („სისხლის ძიება“), „ბალახბულახი, ყვავილნი, რაც მთებს აკრია გარეთა, ზოგი ისწორებს კაბასა, ზოგი ივარცხნის კაეებსა, სხვანი კი იზმორებიან, მალა ჰყაყვავენ თავებსა, ისმის ნიავის ფეხის ხმა“... („მთათა ერთობა“) და მისთ. აქ მხოლოდ მიეუთითებთ ვაჟას პოემებში მთელი ამბის სახით გადმოცემულ ჩვენებებზე, რომელთაც თავისი სიცხადის ხარისხით პოეტის შინაგანი აღმაფრენის სახე კი აღარა აქვთ, არამედ თითქოსდა გარე სინამდვილის ობიექტურ შინაარსს გადმოგვცემენ. პოემაში „კოპალა“ ჯერ მოსმენილია „ხვილ-წყნავილი ნადირთა“, ბუს საბრალო კივილი, შავარდენის წივილი, დანახულია ჩუმად მდინარეს დაწაფებული ირემი და ამას მოსდევს საშინელი ჩვენება:

უცბად გაჩუმდა სუხველა,  
 მხეცთ ხმა :რ ისმის ტყილამა,  
 უცხო ხმა გაჩნდა, ღრიალი,  
 აქეთ მთით, იქით მთილამა;  
 გამოჩნდნენ შვენაბლიანნი  
 გაღმა გამოღმა კლდილამა;  
 შავ-ბნელთ და უზარმაზართა  
 გრგვინვით ჩამოვლნენ: კალანი,  
 კაცისა სისხლით ეღებათ  
 ხელ-ფეხი, პირის ბალანი,  
 სინჯავენ წყლის კიდებზედ,  
 ხომ არსად არი კეალია.  
 ვაჟა ან მხეცმა იღუმალ  
 წყალი ხომ არეინ დალია.

პოემა „ხის ბეჭი“ თითქმის თავიდან ბოლომდე ჩვენებათაგან შედგება. აქ მონადირე ბალიას აკრთობს მთიდან უცნობის ძახილი და შემდეგ ვხედავთ მშვენიერ ტაფობს, რომელიც ირწყვება ვერცხლისა და ოქროს წყლით. ტაფობში ჩაყვანილი ბალია ხედავს ულამაზეს ასულს და მთელი მომდევნო თხრობა არის მშვენიერ სალსურ ზღაპარზე აგებული ჩვენება.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში უამრავი ასეთი ჩვენებაა წარმოდგენილი, იმდენად უამრავი, რომ ხშირად მთელი მისი შემოქმედება ასეთ ჩვენებათაგან ამოზრდილად და მათზე დაყრდნობილადაც კი მოიაზრება. სწორედ ამიტომ იპოვა ნიადავი მსჯელობამ ვაჟას განსაკუთრებულ კავშირზე მითოლოგიასთან და მარტოოდენ კავშირზე კი არა, არამედ მთელი მისი პოეტური ხილვის მითოლოგიურ არსსა, წყობასა და ბუნებაზე. ვაჟასადმი ასეთ მიდგომას დიდი ხნის ისტორია აქვს; ის ჯერ კიდევ მისი სიცოცხლეში დაიწყო. მაგრამ ბოლო ხანებში კიდევ უფრო გამაზვილდა ინტერესი ამ ხელოვანის მიმართებაზე მითოლოგიური სამყაროსადმი.

#### 4

ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედება შეიძლება განიხილოს და შეფასდეს ერთიმეორესთან გადაჯაჭვული სამი რიგის ფაქტების მიხედვით: როგორც ეთნოგრაფიული ფაქტი, როგორც სოციალურ-პოლიტიკური ფაქტი და როგორც ლიტერატურულ-მხატვრული ფაქტი. განსაკუთრებით საჭიროებს ამგვარ მიდგომას მისი პოემები.

ვაჟას შემოქმედების ამგვარი შესწავლა უკვე ხორციელდება. ეთნოგრაფები ფშაველ და ხევისურთა ადათ-წესების დახასიათებისას, მათი უძველესი რელიგიური რწმენისა და რიტუალის ანალიზისას ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებით მონაცემებს საიმედო დოკუმენტის მნიშვნელობას ანიჭებენ: ეთნოგრაფიული შინაარსის სტატიებსა და გამოკვლევებში, უშუალო დაკვირვებათა გვერდით, ისინი ვაჟას თხზულებებში აღწერილ ვითარებას იმოწმებენ და მას ეყრდნობიან.

ვაჟა-ფშაველას მოქალაქეობრივი ინტერესები უფრო მეტ ყურადღებას იპყრობენ. თანდათანობით ნათელი ხდება, რომ ხალხის ყოფა, მისი აწმყო და მომავალი ჩვენი მწერლის საგულდაგულო დაკვირვების საგანი იყო და მას მათ მიმართ გარკვეული სოციალურ-პოლიტიკური პოზიცია ეკავა. ეს პირდაპირ ჩანს მის ლირიკულ ლექსთა ერთ წყებაში, ხოლო კიდევ უფრო აშკარად—მის სტატიებში. ამ თვალსაზრისით განხილვისას ცხადი ხდება, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებით მემკვიდრეობაში ასახულია მისი თანამედროვეობის სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრება და თვითონ ეს მემკვიდრეობაც ამგვარსავე ცხოვრებისეულ ფაქტს წარმოადგენს.

მაგრამ ამჟამად ჩვენთვის მთავარია ვაჟა-ფშაველას პოემათა გან-

ხილვა ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით, და პირველი, რაც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს, ისაა, რომ ეთნოგრაფიული ფაქტი იქნება ეს თუ სოციალურ-პოლიტიკური, ვაჟას ხელში უადრესად ლიტერატურულ-მნატურულ ფაქტად იქცევა იმ ხატოვანების წყალობით, რომლითაც მათ პოეტი მოსავს. ხატოვანების მაღალი საფეხური, ხატოვანების ორიგინალური, ანუ ჩვენს მწერლობაში აქამდე მიუღწეველი დონე ორიგინალურად თვით ისეთ აზრსაც კი მოგვაჩვენებს, რომელიც დიდი ხანია ცნობილია და ტრივიალურადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს. თავისთავად ამაში რაიმე მოულოდნელი და გასაოცარი არაფერია. ხელოვანებს ახალი აზრითი სამყაროს შექმნა არ მოეახივებათ, მათ აზრითი სამყაროს ისეთნაირი მოწოდება ევალებათ, რომელიც უფრო დასამახსოვრებელი, უფრო შთამბეჭდავი აღმოჩნდება თავისი ხატოვანების წყალობით. სწორედ ხატოვანება ხშირად ისეთ ძალას ანიჭებს აზრს, რომ მას (აზრს) „ისაყუთრებს“ კიდევ და პოეტის ორიგინალურ შეხედულებათა წყებაში ათავსებს. ამ ნიადაგზე ვხსნება გზა მსჯელობას პოეტის ორიგინალური მსოფლმხედველობის, მისი ფილოსოფიური თვალსაზრისის და მისთანათა შესახებ, მაშინაც კი, როდესაც საამისო საფუძველი მაინცდამაინც არ არსებობს.

ვაჟა-ფშაველა არ ეკუთვნის ისეთ ხელოვანთა რიცხვს, რომლებსაც არ ძალუძთ საკუთარი თვალსაზრისის გამომუშავება. ის ძლიერი ინტელექტის ადამიანი იყო და როგორც პოეტი ამ თავის ინტელექტსაც ეყრდნობოდა. ამიტომ მან მიადწია და შექმნა პოეტურად აგებული სისტემა და თავისი პოეტური მსოფლმხედველობის ორგანულ ნაწილად გადააქცია ყოველივე, რაც კი მისი განათლებული გონების სფეროში დამკვიდრდა.

ვაჟა-ფშაველა როგორც შინა, ისე გარე სამყაროსადმი ფილოსოფიურად მიმართული პიროვნება იყო. ამიტომაცაა, რომ ის ამა თუ იმ ამბის გადმოცემით როდი კმაყოფილდება, მის აზრს ეძებს, მას აზოგადებს და, რაც მთავარია, ამ განზოგადებას ხშირად უფრო მეტი მნიშვნელობაც კი აქვს მოპოვებული, ვიდრე ამბავში შემავალ ცალკეულ ფაქტებსა თუ ეპიზოდებს.

ეს გამოვლენილია ამბიდან გადახვევათა იმ სიმრავლეში, რომლებსაც მის პოემებში ვხვდებით. ვაჟა გადმოგვცემს რაიმე ამბავს და იქვე ურთავს თავისი განსჯითი ხასიათის კომენტარს, შეფასებას და ა. შ. ამით მისი ნაწარმოებები საკუთარსავე შინაარსზე მაღლდება და განუზომლად იზრდება მისი შემეცნებითი და ეთიკური ღირებულება. ვაჟას პოემებში პირდაპირ სისტემატური ხასიათი აქვს სიუჟეტური ჩარჩოებიდან გადახვევებს — ფილოსოფიური განსჯით გატაცებას და მკითხველთა ჩათრევას ეთიკურ პრობლემათა სიღრმეებში. აქ იმდენად სწორია ამ რიგის გადახვევები, რომ ისინი თვალსაჩინო კომპოზიციურ როლ-

საც კი ასრულებენ. ასეთი სახისაა ვაჟას არა მარტო ის პოემები, რომელთა საგულდაგულო განხილვა წარმოადგენს ჩვენს ამჟამინდელ მიზანს, არამედ ყველა — იქნება ეს ჰაბუკობისდროინდელი თუ შემდეგ სრული სიმწიფის ასაკში შეთხზული — პოემა.

„მოხუცის ნათქვამში“ ძველი ამბის თხრობაში შექრილია სტრიქონი: „არწივთა მალლის მთისათა ნეტავ რად უნდა მქებარი“, იქვე დიდაქტიკაა: „სცხვენოდეს ახალ-უხლებსა, კაც იყოს, თუნდა ქალია, რომ მთელი მათი არსება ფუტკმა საგნებმა დალია“. 1886 წელს გამოქვეყნებული „მონადირე“ შეიცავს ამბავში ჩართულ მრავლისმეტყველ სტრიქონებს:

კაცის ხასიათს ვინ იცნობს?  
გასაგებია ძნელადა,  
რაც გვიყვარს, რაც რომ გვებრაღვის,  
თუკი ჩავიგდეთ ხელადა,  
არ დაინანებთ, გავქელავთ,  
მოვეკიდებით მგელადა.

რამდენიმე წლის შემდეგ (1892) გამოქვეყნებულ პოემაში — „მეჯლისი ლომისა“ — პოეტი ორიოდ სტრიქონის ჩართვით მიგვანიშნებს სოციალურ უსამართლობაზე: „ხეირს ვერ ჰნახავს ვერროდის, სუსტს რომ ძმადა ჰყავს ძლიერი“.

„უიღბლო იღბლიანი“ სავსეა შემდეგნაირი შთამაგონებელი და გამამხნეველი პოეტური გადახვევებით: „უნდა შაშინდეს განა ზღვა, ხაპვა რომ უწყონ ცხრილითა?“ იქვე ნათქვამია, რომ ყველა სურვილსა თუ განზრახვას არ უნდა აყვეს ადამიანი, რადგან „ფიქრთაგან ერთი მკვდარია, ხოლო მეორე — ხიზანი“. ეს რამდენიმე მაგალითი მხოლოდ მინიშნებაა ვაჟა-ფშაველას ინტელექტუალურ მიდრეკილებებზე შემთხვევათა და ამბავთა ფილოსოფიური ინტერპრეტაციისაკენ და მისი აზროვნების განსაკუთრებულ ეთიკურ ტენდენციასზე.

მის პოემებში უხვადაა მიმობნეული მძლავრი, სრულიად უჩვეულო ხატოვანი გამოთქმები: და ეს ითქმის ყველა მის პოემაზე — ყველაზე ნაკლებ პოპულარულზეც კი.

ვაჟას პოემებში არც ისე იშვიათია მსგავსი მოტივების გამეორება ანდა დამსგავსება ხატოვანების მხრივ. ამაში მულავენდება ხელოვანის თავისებურება, რადგან სპეციფიკა ისაა, რასაც ჩვენ განვიცდით როგორც საერთოს წაკითხულ სტრიქონებში. ზოგიერთ ასეთ შემთხვევაზე მითითების შესაძლებლობას ქვემოთ განხილული 5 პოემაც მოგვცემს. ყველაფერი ეს იმასაც მოწმობს, რომ ვაჟას შემოქმედებითი თემატიკა მყარია, ე. ი. არ არის დაპირობებული წარმავალი, მომენტური ინტერესებით, ისევე როგორც თავისუფალია ის ყოველგვარი ნარევი და, მაშასადამე, იაფფასიანი ხატოვანებისაგან.



ამ წიგნში ვაჟა-ფშაველას მხოლოდ ხუთი პოემის განხილვის ცდაა, თან ისეთი განხილვისა, რომელიც, ერთი მხრივ, არ უნდა გაექცეს მარათების დამყარებას ადრე გამოთქმულ შეხედულებებთან და, მეორე მხრივ, არც ამ პოემათა მოტივების, დედააზრისა და მხატვრული ძალის მეტად ძნელ და საპასუხისმგებლო ინტერპრეტაციისაგან შეიკავოს თავი, რათა უკეთ წარმოაჩინოს მათი ღირებულება მხატვრული ლიტერატურისათვის საერთოდ.

რასაკვირველია, საჭირო იქნებოდა ჯერ იმის გათვალისწინება, თუ რა და როგორია ჩვენთვის საინტერესო პოემათა წყაროები, რით სარგებლობდა და რას ეყრდნობოდა პოეტი, როდესაც ამ პოემებს თხზავდა. მაგრამ ეს დიდად სცილდება შესავალი წერილის ფარგლებს და, ამასთანავე, ბევრს არას იძლევა ვაჟას პოეტური ძლიერების საჩვენებლად.

ვაჟას პოემებში ქართულმა კრიტიკამ, ლიტერატურის ისტორიამ და ყოველმა მკითხველმა განსაკუთრებული მნიშვნელობის სოციალური და მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიური საკითხები და აზრი დაინახა. ამით ვაჟა ერთბაშად გამოირჩა სხვა ქართველი მწერლებისაგან და ქართული ლიტერატურულ-კრიტიკული მსჯელობაც შინაარსეულად გაამდიდრა: ვაჟას გაცნობამ უბიძგა კრიტიკოსებს, რომ მისი მხატვრული შემოქმედება წარმართობის, ანიმისტობის, ანთროპომორფისტობის და პანთეისტობის თვალთახედვით განეხილათ. ლიტერატურულ ასპექტში სრულიად ნათელი გახდა ვაჟას თავისებურება, რამაც ერთხანს მისი სიმბოლისტად მიჩნევაც კი განაპირობა.

ღაბოლოს, ვაჟა-ფშაველას ხატოვანმა მეტყველებამ, მისი პოეტური ენის არაჩვეულებრივობამ, საერთოდ კი — სამყაროს ხილვის აქამდე არნახულმა სახეობამ — ვაჟა გენიალურ ხელოვანთა რიცხვს მიაკუთვნა და, მისი შემოქმედების მეცნიერული ანალიზი და კრიტიკული შეფასება, როგორც მოსალოდნელი იყო, გაძნელდა.

## II

### 1

ვაჟა-ფშაველას პოემათა მოტივებისა და დედააზრის გათვალისწინება მთელ რიგ სიძნელეებთანაა დაკავშირებული.

პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურულ-კრიტიკული დახასიათება, ჩვეულებრივ, ნაწარმოების დედააზრის პოენისკენა მიმართული, ამიტომაც, რომ თითქმის ყოველი განხილვა დედააზრს უქვემდებარებს ნაწარმოების სხვადასხვა ეპიზოდს, ანუ ამცირებს მათ საკუთარ ღირებულება-მნიშვნელობას. ლიტერატურულ-კრიტიკული განხილვის ძირითად ამოცანად ტრადიციულად ისაა მიჩნეული, რომ ნა-

წარმოების ყველა მომენტი დედააზრამდე დაიყვანოს, ანუ გზიდან ჩამოიცილოს (უგულუბელუკოს) ყველაფერი, რაც ცხადად არ ემსახურება დედააზრს. ეს გამოხატავს და ყვეანის მეთოდის გაბატონებას ლიტერატურათმცოდნეობაში. ეს მეთოდი მხატვრული ნაწარმოების მრავალფეროვნებას, მრავალაზრიანობასა და მნიშვნელობას უფრთხის და ფაქტიურად მის შინაარსობრივ-მხატვრულ გაღარიბებას გვიქადის, რადგან სქემას ქმნის, მას ირჩევს და მისდევს. ამ გარემოებასაც აქვს ერთგვარი მნიშვნელობა იმის გასაგებად, თუ რატომაა, რომ მთელი ისტორიის მანძილზე არა აქვთ კეთილმეზობლური ურთიერთობა მხატვარ-შემოქმედებსა და კრიტიკოს-ლიტერატორებს.

დაყვანის მეთოდის უარყოფა მოითხოვს, რომ კრიტიკამ დაიმკვიდროს: ჭეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებში მრავალ თემათა შემჩნევის უნარი, თავი დაიხსნას ადვილ სქემატურ მსჯელობათა ცდუნებისაგან და გასსნას გზა თხზულების ყოველი ნაწილით შედარებით დამოუკიდებელი ტკბობისა და მისი აზრის ძიებისაკენ. ეს თავისთავად უკვე ნიშნავს ნაწარმოებთა განხილვას პოლითემატურობის თვალსაზრისით, მათში სხვადასხვა ხმის შეხამების, მათი მრავალხმიანობის ძიებას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მათ შეფასებას პოლიფონიურობის თვალსაზრისით<sup>1</sup>.

ვაქვს ყოველი პოემა მრავალ მოტივს შეიცავს. ეს მოტივები მართავენ ამ პოემათა სიუჟეტს, მკითხველისათვის გასაგებს ხდიან ამბის გარკვეულ დინებას, მაგრამ, ამასთანავე, საკუთარ აზრსაც, აზრობრივ დამოუკიდებლობასაც არ კარგავენ. აქ მაგალითისათვის ზოგიერთ ასეთ მოტივს აღვნიშნავთ. პოემაში „გოგოთურ და აფშინა“ ნათქვამია:

ცოლი აუტყდა გოგოთურს:

წადი, შენც ვინმე გაძარცვე,  
არ ვინდა საჩო ნეტარა?

(81, 91—92)

ცოლის ამგვარი მოთხოვნა იყო იმის მიზეზი, რომ გოგოთურმა მეუღლე დააშოშმინა და ვითომდა მისი სურვილის განსახორციელებლად გაუღდა გზას. ესაა ერთი პატარა, მაგრამ არაუმნიშვნელო მოტივი ამ პოემისა, რაც საკმაოდ გავრცელებულია ლიტერატურაში და ცოლი ს მოტივად იხსენიება.

ამავე პოემაში მეფის თხოვნას, რომ გოგოთური მის კარზე დარჩეს, ვაჟკაცი უარყოფს თავისი კუთხის სიყვარულის მოტივით:

მეფევ, ვერ გაძლებ, ბარადა  
თუ შთის ნიავი არა მცემს,  
გული ქალბურ ტირისა...

(30—32)

<sup>1</sup> შესაძლებელი პოლითემატურობის თვალსაზრისით უნდა გადაისინჯოს მრავალი ისეთი მხატვრული ნაწარმოების განხილვა-შეფასება, რომლებიც არსებითად მონოთემატური ხასიათის თხზულებად არის მიჩნეული.

ეს არის თავის მიწასთან სიახლოვის დაუძლეველი მოთხოვნისა და, ამ აზრით, პატრიოტული გრძნობის გამოხატულება.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება პატრიოტული გრძნობის სიღრმეებს სწევდა. ვაჟას ჯოჯოლას ან ალუდას იმდენად მტკიცე გრძნობითი კავშირი აქვთ თავიანთ ქვეყანასთან, რომ ბრძოლა ქვეყნის საკეთილდღეოდ გამოირიცხავს უკან დახევის ყოველგვარ შესაძლებლობას. საკმარისია გავისხენოთ ჯოჯოლას მზადება ხეესურთა ჯარის წინააღმდეგ საბრძოლველად, მისი განცხადება, რომ „მარტოკამ უნდა ეიომო, მთელმა ჯარეგამ მნახოსა“ და ცნობილი სტრიქონები:

კლდობა ვაღუბა უეცრად  
ქისტი ხმალმოღერებითა,

აკვირებს ქისტის ლაშქარსა  
მტრის ჯარის მოგერებითა.  
(929—932)

ანალოგიურ, ოღონდ უფრო ინტიმურ მასალაზეა გადმოცემული პატრიოტული განცდები „ალუდა ქეთელაურში“. ფაქიზადაა გადმოცემული ალუდას დამოკიდებულება თავისი ქვეყნისადმი მის მიმართებაში:

ღიაცნო, ნუ ხართ ყბედალა  
მოდით, მამყევით, ვიღინოთ,  
ღმერთმ ეს გვარგუნა ბედალა,

ჯვარს არ აწყინოთ, თემს ნუ სწყევთ,  
ნუ გალიქევით ცატადა!  
(580—584)

მეტად ღრმა კავშირია დამყარებული „ალუდა ქეთელაურში“ სამშობლოს ბუნების წიაღთან: „ველარ მიუვალთ ჩვენს სახკარს, ვაღმა შატილის ხევითა“ — ამბობს ალუდას დედა და ეს ინტიმი უფრო ცხადდება მის სევდიან წამოძახილში:

ვაჟ, მამა-პაპის საფლავნო,  
კლდენო, დამღვარნო მწვეტადა.  
(577—578)

და კიდევ უფრო მეტად ალუდას გამომშვიდობებაში:

მშვიდობით, საჩიხეებო,  
გამახარელნო თვალისა!

მშვიდობით, ჩემო სახკარო,  
გულში ამშლელო ბრალისა!  
(587—590)

პიროვნებასა და მის ქვეყანას შორის ამ კავშირის სიღრმე დაგვანახა ვაჟამ თავის შემოქმედებაში.

„გოგოთურ და აფშინას“ მესამე თავი იწყება საოცარი სტრიქონებით:

გაზაფხულ იყო მაშინა,  
ახლად უოოდენ იანი,  
მწვანის ქათობით კობტაობს  
მთების კალთები ტყიანი;

ბეჭებუქში თოვლი დამდნარა,  
მიწა გამხდარა წვნიანი,  
მწვანეს ეწვედება ფოთოლსა  
ხარი-ირემი რქიანი...

(149—156)

ეს სრულიად დამოუკიდებელი სიმალის სტრიქონებია, ბუნების თემას, მოტივს რომ გვიდგენს. და ამდაგვარ მოტივთა გვირგვინთა მთელი პოემის დედააზრის მომცველი მოტივი — განსახიერებული აფშინასთან გოგოთურის შეხვედრაში. ეს მოტივი გულისხმობს ადამიანის სრულ გათავისუფლებას შურისძიების გრძნობისაგან, მის სიღინჯეს, მოთმინებასა და სულგრძელობას. ამ მოტივს, მისი პერსონიფიკირების შემოსხვევაში, პირობითად შეიძლება გოგოთურის მოტივი ვუწოდოთ.

ასევე და უფრო დაბეჭითებითა და ვერცლადაკი შეიძლება მოტივთა სიუხვე აღვნიშნოთ პოემებში „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „ეთერი“ და „გველის მჭამელი“, მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ვაყას ამ პოემათა მოტივებს შორის პიროვნული დირსების დაცვის მოტივი. პიროვნული შეუპოვრობა-გამძლეობა, რომელიც ვაყას მთელი შემოქმედების მამაკაცურ ბუნებას ამჟღავნებს, ზვიადურის მოტივის სახითაცაა მოცემული, ხოლო პიროვნული დირსების დაცვისაკენ მისწრაფება, რაც ნაირნაირადაა განსახიერებული ვაყას სხვადასხვა თხზულებაში — მისი ერთი პოემის მიხედვით თუ წარმოვიდგინოთ — ჯოჯოლას მოტივის სახელწოდებას უფრო შეიფერებს. ვაყას შემოქმედების მამაკაცური ბუნება კი არ გამოირიცხავს, არამედ არაჩვეულებრივ სინაზესაც გულისხმობს. თავი რომ დავანებოთ მის ლირიკულ შედეგებს (მაგალითად, „იას უთხარით ტურფასა“), პოემა „ეთერიც“ ნათლად გვიჩვენებს მის ამ თვისებას. ეს პოემა ასახიერებს გულთა კავშირს, რომელშიც, სამწუხაროდ, გონება არ მონაწილეობს. ეთერი სატრფოს უკვდავი ტიპია და ის ჩვენი ლიტერატურის მნიშვნელოვან მოტივად უნდა მივიჩნიოთ. ასეთი მოტივები ამდიდრებენ ვაყას პოემათა დედააზრს, ხოლო მათ პერსონაჟებს კი მაღალი პიროვნული თვისებებით ამკობენ.

## 2.

ვაყა-ფშაველას პოემების შინაარსი უაღრესად სოციალურია. მწერლის ინტერესის საგანია ადამიანთან ურთიერთობა საზოგადოებრივი ცხოვრების პირობებში. მართალია, განსაკუთრებული გულისყურით ეკუთვნება იგი ადამიანთა ქცევისა და სულიერი მდგომარეობის დახასიათებას თანამედროვე (და უფრო შორეული) მთის საზოგადოებრივ ვითარებაში, მაგრამ მისი ინტერესი ამ საკითხისადმი იმდენად ღრმად და

ფართო, რომ მოიცავს თითქმის ყოველი დროისათვის უაღრესად აქტუალურ პრობლემას — პ ი რ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა და ს ა ზ ო გ ა დ ო ე ბ ი ს უ რ თ ი ე რ თ ო ბ ი ს პ რ ო ბ ლ ე მ ა ს.

ამ თვალსაზრისით მის პოემათაგან განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება „აღუდა ქეთელაურს“ და „სტუმარ-მასპინძელს“. რაკი ეს ნაწარმოებები შინაარსეულად თემს ეხებოდნენ, სალიტერატურო კრიტიკა ერთხანს ვაჟას ინტერესსაც თემური წყობილების ფარგლებში აქცევდა და მით ზღუდავდა. ასეთი მიდგომა ვაჟას შემოქმედებისადმი საერთოდ, და კერძოდ მისი პოემებისადმი, საესებით არც ამჟამადაა დაძლეული. განმხილველნი ვარაუდობენ, რომ თვით ამ პოემათა ფაბულაში არის მოწოდებული წინააღმდეგობა თემსა და პიროვნებას შორის. აღუდა ქეთელაური და „სტუმარ-მასპინძლის“ მთავარი პერსონაჟი — ჯოყოლა — არღვევენ თემის ადათებს და სწორედ ამის შედეგია აღუდას გაძევება თემიდან და ჯოყოლას განაპირება.

ასეთი განხილვა არ უწყევს ანგარიშს ამ უეჭველ ფაქტს, რომ არც ერთი და არც მეორე პოემის პერსონაჟებს სრულიადაც არა აქვთ განზრახული ადათის დარღვევა. პირიქით, ისინი ფიქრობენ, რომ თემის წევრები ძალადობენ, დაბრმავებულნი არიან და ან თვით არღვევენ ადათს, ანდა სავალდებულოდ იმას აცხადებენ, რასაც ათასწლოვანი ადათობრივი სამართალი არ გულისხმობს.

მტრის მკლავის მოჭრა არ უნდა იქნეს გაგებული, როგორც ადათობრივი სამართლის ნორმა. ამ ჩვეულების სავალდებულობის ცნობიერება არ გააჩნია აღუდას:

რაად სწყრებიან ხეესურნი,  
რადა ტყვრებიან ჭაერითა?!  
მტერს მოვკლავ, კიდე არ მოვსჭრი  
მარჯვენას მაგათ ჭიბრითა!

„წესი არ არის მტრის მოკვლა,  
თუ ხელ არ მასჭერ დანითა“.  
ვაი ეგეთას სამართალს,  
მონათლულს ცოდეა-ბრალითა!  
(377—384)

მეტოც: არის შემთხვევები, როდესაც ამ ჩვეულებისაგან გადახვევა პიროვნების ღირსებას მოწმობს. ასე მაგალითად, ვაჟას ერთ პოემაში („ივანე კოტორაშვილის ამბავი“) შემდეგნაირადაა დახასიათებული მთავარი გმირი:

ლონესთან ჰკუაე დიდ ჰქონდა,  
გული ხომ ედვა ლომისა,  
მეტად ლამაზად იცოდა  
წესი და რიგი ომისა.  
მას არა ჰქონდა წესადა  
მტრისად მოეჭრა მარჯვენა;

მტერს რო მოკვლიდის, იტყოდის  
„ვეღარა ვეიჭანი, მცხენია,  
მკვდარს რო მარჯვენა მოეაჭრა,  
რა ჰკუაში მოსახდენია  
რა ბიჰობაა, უსულოს  
ლუშს კიდე სისხლი ვადინო“.

მაშასადამე, მკლავის მოჭრის ჩვეულება არ არის ადათობრივი ნორმა; აღუდა ქეთელაურის შემთხვევაში მთავარი ისაა, რომ იგი შეიჭრა

სარწმუნოებრივ სფეროში, მისი ნორმა დაარღვია და ამიტომაც დაისაჯა. ასეთი ქცევისათვის კი პიროვნება დაისჯებოდა ყოველნაირ საზოგადოებრივ ფორმაციაში და არა მხოლოდ თემური წყობილების პირობებში. ამიტომ ვაყას ეს ნაწარმოებიც არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს მხოლოდ თემური ვითარებით იყო შეპირობებული მასში დასმული საკითხი. ვაყა ისეთი საკითხითაა დაინტერესებული, რომელიც აქტუალურია სხვა საზოგადოებრივი ფორმაციებისათვისაც. ეს ნიშნავს, რომ ნაცვლად თემისა და პიროვნების ურთიერთობის პრობლემისა, ჩვენ უნდა ვილაპარაკოთ ვაყას შემოქმედებაში საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთობის პრობლემის შესახებ. ამით პოეტი თავისუფლდება თემის პრობლემით შეზღუდვისაგან და ფართო საზოგადოებრივ-ლიტერატურულ თვალსაზრისზე დგება.

სალიტერატურო კრიტიკამ თემისა და პიროვნების დაპირისპირების კიდევ უფრო აშკარა მაგალითად „სტუმარ-მასპინძელში“ განსახიერებული სიტუაცია მიიჩნია: ჯოყოლამ და ალაზამ უღალატეს თავიანთ თემს და ქისტების მოსისხლე მტერს უმასპინძლეს და უჭირისუფლეს. ეს თითქოს საკმარისი უნდა ყოფილიყო იმის დასადასტურებლად, რომ პიროვნებამ უარყო თემის ათასწლოვანი ადათი. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. მართალია, თემს გამოუმუშავებული აქვს ტრადიცია მტრისადმი მტრულად დახედრისა,

„მაგრამ მტერს მტრულად მოექცე“,  
თვითონ უფალმა ბრძანაო,

ის სჯობს, რაც მალე ვეცდებით,  
გულში ჩაეურკოთ დანაო...  
(553—556)

ამბობს ხალხი „სტუმარ-მასპინძელში“.

ამგვარად, ამ ადათის არსებობა უეჭველია. მაგრამ ოქმშივე არსებობს ტრადიცია ვაყაკაცის პატივისცემისა და, ამასთანავე, მის გვერდით განმტკიცებულია ტრადიცია სტუმართმოყვარეობისა, ტრადიცია, რომ სტუმარი უნდა დაიცვა და უჭირისუფლო. ამას, სხვას რომ თავი დავანებოთ, მოწმობს ალაზასადმი მიმართული ჯოყოლას სიტყვები: „აი, სტუმარი მოგგვარე, ღვთის წყალობაა ჩვენზედა“, უფრო მკაფიოდ ჩანს ამ ადათის ძალა ჯოყოლას თქმებში:

ჩემს სტუმარსა ჰველენ, სწორედა

უეურე უნამუსოთა,  
ჩემს ოჯახს როგორ ჰქელავენ.  
(305, 307—309)

ანდა:

— რას სჩადით? შემოუძახა: —  
ვის სტუმარს ჰბოკავთ თოკითა?

რად სტებთ საუფლო ჩვენს წესსა,  
თავს ლაფს რად მასხამთ კოკითა?  
(317—320)

დღეს სტუმარია ეგ ჩემი,  
თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა.  
მითაც მე ვერ ვულალატებ,  
ვფიცავ ღმერთს, ქმნილი იმისა.  
(367—370)

ვის გაუციდავ სტუმარი?  
ქისტეთს სად თქმულა ამბადა?  
(375—376)

თვის რჭული დაგვიწყებიათ.  
მიტომ იქცევით მცდარადა;  
(379—380)

ამგვარად, ჩვენს წინ ასეთი ვითარებაა: თემში არსებობს ადათი მტრის მტრულად დახვედრისა და, ამასთანავე, მოქმედებს ადათი სტუმრის პატივისცემისა.

აქედან არც ერთი ადათის დაცვას არ გაურბიან ვაყას გმირები. ჯოყოლა სრულიადაც არ ზრუნავს ზვიადაურის, როგორც მტრის დაცვაზე:

მე გთხოვ გაუშვა, მუსაო  
ნე სტანჯავ უღიერადა,

როცა გასცდება ჩემს ოჯახს,  
იქ მოეპყარით ავადა.

(371—374)

როგორც ვხედავთ, ჯოყოლა ცნობს იმ ადათს, რომლის თანახმად ოჯახიდან გასული სტუმრის მიმართ ისევ ძალაში შედის სისხლის აღების მოთხოვნა. საზოგადოდ, ჯოყოლას დასახასიათებლად აღსანიშნავია, რომ მას აზრადაც კი არ მოსდის უღალატოს თემს. პირიქით, იგი საერთო მტერთან შეტაკებისას იშვიათ გამხელაობას იჩენს.

ყველაფერი ეს მოწმობს, რომ ვაყას პერსონაჟები რომელიმე ადათის დარღვევას არ ცდილობენ და, მაშასადამე, არ შეიძლება ისინი თემის ათასწლოვანი ტრადიციების მოწინააღმდეგეებად ჩავთვალოთ.

საქმე ისაა, რომ თვით თემი შეიცავს ერთიმეორისადმი დაპირისპირებულ, გარკვეულ შემთხვევებში ერთიმეორესთან შეუთანხმებელ ტრადიცია-ადათებს. სწორედ ამიტომ პიროვნება შეიძლება ტრაგიკულ მდგომარეობაში აღმოჩნდეს. თვით თემშივეა მოცემული შინაგანი წინააღმდეგობა, რაც იმ ხარვეზში იჩენს თავს, თემის ადათობრივი სამართლის სისტემაში რომ არსებობს. ვაყას გმირებისათვის არ არის ცნობილი ადათი, თუ როგორ უნდა მოიქცეს ადამიანი მაშინ, როდესაც მტერია სტუმრად. ამ შემთხვევაში რომელ ადათს უნდა მისდიოს მან — სტუმართმოყვარეობის თუ სისხლის აღების ადათს? მტერზე შურისძიების თუ ვაჟკაცის პატივისცემის ადათი უნდა დაიცვას მან? ამ კითხვებზე არ არის მოცემული პასუხი თემის ადათებში. აქედან გამომდინარეობს, რომ თემის ათასწლოვანი ტრადიციის მოწინააღმდეგედ კი არ გამოდის პიროვნება, არამედ იგი ზღვება თემშივე არსებული წინააღმდეგობის მსხვერპლი.

ვაჟა-ფშაველას განსაკუთრებულ დამსახურებად სწორედ ის უნდა მივიჩნიოთ, რომ მან თემის ეს შინაგანი წინააღმდეგობა დაგვიხასიათა.

მან გვიჩვენა, რომ პიროვნების ტრაგედია საზოგადოების შიგნით არსებული წინააღმდეგობის საფუძველზეა აღმოცენებული. ასეთი შინაგანი შეუთანხმებლობა შესაძლებელია სხვა სახის — და არა მარტო თემურ-საზოგადოებრივ წყობილებაში. სწორედ ამიტომ არ არის მართებული ვაჟას ინტერესის შემოზღუდვა თემის ფარგლებით. ხაზგასასმელი აქ ისაა, რომ ეს მწერალი თემური წყობილების მაგალითზე სხვა საზოგადოებრივი წყობილებისათვისაც უაღრესად მნიშვნელოვან პრობლემას აშუქებს.

### 3.

ერთ-ერთ პოემაში ვაჟა გვითვალისწინებს, თუ რა ძალები გააჩნია ადამიანს, რომელთა მეოხებითაც მას შეუძლია წვდეს გარე სამყაროს რაობას და გაერკვას მის „საიდუმლოებაში“. მისი ასეთი პოემაა „გველის მკამელი“. გავრცელებულია აზრი, რომ „გველის მკამელის“ ძირითადი პრობლემაა პრობლემა სიბრძნისა, ადამიანის ყოვლისმცოდნეობისა, ყოვლისმცოდნეობის შესაძლებლობისა და რომ ყოვლისმცოდნის განსახიერებას მინდია წარმოადგენს. რამდენად მართებულია აზრი, რომ მინდია ყოვლისმცოდნეობით ხასიათდება, რომ იგი ბრძენია? ის, რაც ჩვენ სიბრძნედ, ყოვლისმცოდნეობად მიგვაჩნია, შეესატყვისება თუ არა იმას, რასაც მინდიაში ვხვდებით?

მინდიას ბრძნობაზე „გველის მკამელის“ შემდეგი ადგილები მიუთითებს. ქაჯეთს მყოფმა მინდიამ თვითმკვლელობის მიზნით აიღო გველის ხორცის ერთი ნაჭერი, შექამა იგი და მას —

ახალად სული ჩადგა,  
ახალი ხორცი აისხა;  
გულის ხედვა და თვალების,  
როგორც ბრძას და ყრუვს,  
გაეხსნა.

ესმის დღეიდან ყოველი,  
რასაც ფრინველნი ვალობენ,  
ან მცენარენი, ცხოველნი,  
როდის ილხენენ, წვალობენ,  
(79—86)

და, ამგვარად, მინდიამ „შეიგნო“ სიბრძნე ქაჯების, „გამეცნიერდა გლეხია“. მან მოიპოვა მკურნალობის უნარი მით, რომ მცენარეები თვით სთავაზობენ თავს:

„მე ვარო ამის წამალი;  
სხვა გაიძახის — „იშისა“;  
(155—156)

როდესაც მინდია მივა ხესთან და მის მოკრას მოიწადინებს —

შემოკრავს ცულსა და ამ დროს  
ხის შემოესმის კენესაო:  
„ნუ მომკლავ, ჩემო მინდიაე,  
ნუ დამიბნელებ მხესაო...“  
(173—176)



და მინდიაც „ხელცარიელი“ წამოვა. სხვათათვის მიუწვდომელი მიხედვრის უნარის წყალობით იმარჯვებს მინდია მტერზე. როდესაც ხალხი თავდასხმას განიცდის და ა. შ.

აი, ასეთია ნიმუშები, მინდიას ყოვლისმცოდნეობის საილუსტრაციოდ რომ გამოდგება. როდესაც მინდია გადაუხვევს გზიდან. როდესაც იგი „დღეს-ხვალობითა, ცოტ-ცოტა ნელაობითა“ დაიწყებს „თავის რწმენასთან მოქცევას მელაობითა“, მაშინ დაკარგავს უნარს ყვევითა და ფრინველთა ენის გაგებისას და აღარც მტერზე გამარჯვების უნარი შერჩება მას. მეტიც: იგი ჩვეულებრივ ადამიანებზე უფრო ნაკლებფასოვანი აღმოჩნდება. ამგვარადაა დახასიათებული მინდია პოემაში.

არის თუ არა საკმარისი ეს ნიმუშები, რათა მინდიას ყოვლისმცოდნეობაზე ვილაპარაკოთ?

მინდიას ყოვლისმცოდნეობა იმაში ჩანს, რომ იგი „გებულობს“ ფრინველებისა თუ მცენარეების ლაპარაკს, მათ ენას. ესაა და ეს. მაგრამ არის კი ნამდვილი ცოდნა? მართალია, მინდიას შეუძლია გაუგოს ფრინველებსა და მცენარეებს, გაიგოს ბუნება, მაგრამ „შეუძლია“ განაწიშნავს იმას, რომ მან „იცის“? არა! მინდიამ საზოგადოდ კი არ იცის რა რის წამალია, არამედ ესმის, როდესაც ყვევლები საკუთარ თავს სთავაზობენ.

ცნობილია, რომ, მაგალითად, დაავადებული ცხოველი მიდის, არჩევს და პოულობს გარკვეულ მცენარეს, რომელიც მას კურნავს. იგი აღწევს მიზანს მით, რომ შეუცდომლად მოქმედებს. მაგრამ, რასაკვირველია, აქ ცოდნაზე, როგორც ასეთზე, ლაპარაკი შეუძლებელია. ასეთი ფაქტები საზოგადოდ ადამიანისათვის არ არის უცხო.

ის უნარი, რაც ცხოველებს, გარკვეული აზრით, უპირატესობას ანიჭებს, ადამიანის ბუნებამ ასე მკვეთრად ველარ შეინარჩუნა, მის ცხოვრებაში ინსტინქტის ადგილი დაიკავა ინტელექტმა. ამდაგვარი ფაქტები გასაგებს ხდის მინდიას თავისებურებას.

მინდიამ კი არ იცის, არამედ მას აქვს უნარი იგრძნოს და მიხედვს. გარკვეულ ვითარებამდე მისი ცოდნა მოცემული არ არის. მინდიამ ბუნების კანონები კი არ იცის, არამედ იგი უბრალოდ ხედება ბედსა თუ უბედობას, ამა თუ იმ წამოწყების ვარგისობა-უვარგისობას. მინდია არ ააშკარავებს თეორიულ ინტერესებს; მისი გონება თავისთავად ცოდნაზე ორიენტირებული გონება არ არის. ასეთი გზა მიზნის მიღწევისა არ არის ცოდნის გზა. იგი ბრმა გზაა, მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება ეფექტი მოპოვებულ იქნეს. აქ ნამდვილ ცოდნასთან არა გვაქვს საქმე იმიტომ, რომ ზოგადი კანონზომიერების წვდომის ცდა არ არის მოცემული. ეს ნამდვილი ცოდნა არ არის იმიტომაც, რომ იგი სხვათათვის მისაწვდომი არაა, სხვებზე მისი გადაცემა შესაძლებელი არ

არის; აქ ცოდნას ვერ ვიგულისხმებთ, რადგან „ცოდნის“ მოპოვების ეს გზა იმთავითვე არ შეესაბამება ცოდნის ბუნებას.

მინდიას გამეცნიერება არც თავისი შინაარსით და არც თავისი საფუძვლით ჭეშმარიტი ცოდნა არაა. მან, მაგალითად, არც კი იცის, რომ ისეთი მოქმედება, რომელსაც მისგან ცოლი, მზია, მოითხოვს, მისი უნარის დაკარგვას გამოიწვევს. მას მხოლოდ გული აბრკოლებს, მხოლოდ მისი გული ეწინააღმდეგება მცენარეთა მოჭრას და ცხოველთა დახოცვას. მინდიამ, რასაკვირველია, არ იცის ნამდვილად, რომ დაკარგავს თავისი უნარს, უკეთუ ინადირებს და ხეებს მოსჭრის: ამას ბოლოს დაინახავს იგი.

მინდიას ცოდნა მოპოვებული არ არის იმ გზით, როგორითაც ნამდვილი ცოდნა შეიძინება. ცოდნის დაკარგვაც ისე არ შეიძლება, როგორც ამას მინდიას შემთხვევაში აქვს ადგილი. მაგრამ ხომ ფაქტია, რომ მინდიას შეუძლია გაიგოს ის, რაც სხვებისათვის არაა მისაწვდომი და მიაღწიოს იმას, რასაც სხვები ვერ ახერხებენ?! მართალია, ვაჟასთან მინდიას მოქმედებას და მთელ მის ქცევას ინტელექტი არ განაგებს, მაგრამ სრულიად ნათელია, რომ „გველისმჭამელში“ წარმოდგენილია ბუნების წვდომისა და საჭირო მოქმედების წარმოების გრძნობითი გზა. აქ ცხადად ჩანს ვაჟას აზრი, რომ ბუნებასთან სიახლოვე თავისებური გზით არის შესაძლებელი. ეს გზაა ინტუიციის გზა.

ინტუიციით ბუნების წვდომის პრობლემა დგას მკაფიოდ „გველისმჭამელში“. უკეთ: ეს გზაა დასურათებული სრულიად მკაფიოდ, როგორც ფაქტი. მწერალი ამ პოემაში გარემოს ინტუიტურად წვდომის ილუსტრაციის ამოცანით არის განსაზღვრული. ესაა ნაწარმოების თემა.

ეს ამოცანა ვაჟამ სრულქმნილად შეასრულა. მან მკაფიოდ დაგვანახა, რომ გარდა გონებისა, არის კიდევ სხვა საშუალებაც — და ხშირად საუკეთესო საშუალებაც, — გარემოში გარკვევისა და ქვეყნის საკეთილდღეოდ მოქმედებისა. ეს არის მოქმედება ინტუიციის კარნახით. ეს არ ნიშნავს გონების უარყოფას, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის გონების მიერ პირველადი ინტუიციის რეალური მნიშვნელობისა და მისი ფასოვნების აღიარებას გულისხმობს.

ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ამდაგვარი მოქმედება გონების საწინააღმდეგო მოქმედებად ჩაითვალოს, რომ ინტუიტური მოქმედება ეწინააღმდეგებოდეს, ანდა გამორიცხავდეს გონების კანონით მოქმედებას? ეს მეტად მნიშვნელოვანი საკითხია. ეს საკითხიც დგას ვაჟას „გველისმჭამელში“.

ცხოვრების პრაქტიკა თითქოს ადასტურებს, რომ ადამიანები ერთიმეორეს გვანან და რაც ერთისათვის არის დამახასიათებელი, ის დანარჩენთათვისაც მისაწვდომია.

ენა თუ ჰქონდეს ხე-ქვათა,  
ჩვენ რად არ გაგვიგონია?

ჩვენც მისებრ კაცნი არა ვართ,  
ჩვენც ყურები გესხავე, მგონია?!  
(277—278, 281—282)

აი, ჩაღნიას არგუმენტი. ვაჟამ გვიჩვენა, რომ ჩაღნია მარტივი გონებაა და იქვე დაადასტურა, რომ მინდია მისდაგვარი არაა, რომ ყველასათვის ყველაფერი არაა მისაწვდომი.

პირდაპირი გონება მოითხოვს აშკარა თანამიმდევრობას —

ვსთქვათ, სიბრალული კარგია  
ხე-ქვა-ბალახით, ცხოველთი...  
კაცის კელა ყველასა სქარბობს,

თუნდ მტერი იყოს ყოველთი.  
მაშ, აღარც კაცს უნდა ვკლავდეთ...  
(287—291)

ასეთი უნდა იყოს ლოგიკა, მაგრამ მინდია მტერს, კაცს კლავს. აქ წინააღმდეგობაა, ჩაღნიას აზრით. ეს შენიშვნა თითქოს სამართლიანია. მაგრამ საქმე ისაა, რომ სიბრალული არ ნიშნავს საკუთარ არსებობაზე ხელის აღებას. არ მოკლა ის, რასაც ზიანი არ მოაქვს, ის, რაც თავისთვის არსებობს, არ მოკლა ფრინველი, არ მოქრა ხე და ა. შ. — არ გულისხმობს იმას, რომ თავი არ დაიცვა თავდასხმისაგან. ის, რასაც ზიანი არ მოაქვს, შეიძლება არ იყოს შეტევის საგანი. მინდიას მიხედვით იგი არც უნდა იყოს შეტევის საგანი. მაგრამ ის, რაც თავდასხმელია და მომსპობი, თვით უნდა მოისპოს. ეს არის სამართლიანობა. ამ გაგებით, მინდიას შეხედულება თანამიმდევრულია და ჩაღნიას შენიშვნა ძალას კარგავს. მეორე მხრივ, ეს თვალსაზრისი თავდაცვის წმინდა და შეუბღალავი ინსტინქტიდან მომდინარეობს, მაგრამ იგი კარგად ეგუება მინდიას ბუნებას და შინაგანი წინააღმდეგობისაგან ათავისუფლებს მას.

ადამიანს ესაჭიროება შეშა; ვაჟკაცი ვერ გახდებიან „ყმაწვილნი უხორცოდ დაზრდილნი“. მინდია კი ხეს არ ჰკრის, ნადირს არ ხოცავს. გამოდის, რომ მისი მოქმედება ვერ აკმაყოფილებს ცხოვრების მოთხოვნილებას და, მაშასადამე, მინდია არა მარტო განსხვავებულია სხვათაგან, არამედ უნიადაგოცაა. მაგრამ მინდია ფიქრობს, რომ ადამიანი უნდა დასჯერდეს „ჯოყრებს, ხმელს წიწკრებს ცოტასა“. ამითაც გაიტანს თავს იგი, ხოლო ხორცეულის შეცვლა სხვა რაიმეთი შეიძლება.

რა დაემართება ადამიანს, მინდიას რჩევას რომ მისდიოს მან? ამ გზით მავალმა ადამიანმა შეიძლება იარსებოს თუ არა? ზოგიერთი ფიქრობს, რომ არა. ასეთი გზა ადამიანს დაღუპავს. მინდია კი ფიქრობს, რომ ასეთი გზითაც შეინარჩუნებს ადამიანი არსებობას, მეტიც, იგი უფრო ბედნიერი იქნება, თუ მკვლელობაზე აიღებს ხელს. შეიძლება ასეთი აზრი ჰქონდეს ამ პოემის გმირს, აზრი, რომელიც გაცილებით უფრო კეთილშობილურია, ვიდრე შეხედულება, რომელიც ადამიანის არსებობის საჭიროებით ამართლებს სისასტიკეს, გულქვაობასა და მკვლელობას.

ამგვარად, უნდა ვიფიქროთ, რომ „გველის მკამელში“ ნაჩვენებია ადამიანთა განსხვავებული ბუნება, რომ აქ არაა წინააღმდეგობა იმის გამო, რომ სისათუთის გვერდით მტრის მოსპობაა ამოცანად დასახული.

როგორც ვხედავთ, მინდიას მაგალითზე გვიჩვენა ვაჟამ ის განსხვავება, რომელიც ინტუიციასა და ინტელექტს შორის არსებობს, როდესაც უკანასკნელი ვიწროა და შემოზღუდული. ადამიანის ინტუიციას მკაფიო მორალური სახე აქვს, მისი წამმართავი პრინციპი ჰუმანურობაა და თავისი შინაარსი ეთიკის სფეროდან ამოაქვს. როდესაც ჩვენი გონება ამ პრინციპით ხელმძღვანელობს, მაშინ გამოირიცხულია შესაძლებლობა ინტუიციასთან მისი დაპირისპირებისა.

თავისთავად ადამიანური ინტუიცია არ არის განსაზღვრული მხოლოდ ფიზიკური არსებობის შენარჩუნებისაკენ მისწრაფებით და არც სხვისი შთანთქმა გამოხატავს მის რაობას. ნამდვილი ადამიანური ინტუიცია სოციალურია თავისი შინაარსით, კარგისაგან ავის გარჩევას უწყობს ხელს და კიდევ უფრო ამაღლებს ადამიანის პიროვნებას.

ინტუიციის ამგვარი გაგება გვაქვს მხედველობაში, როდესაც „გველის მკამელზე“ ვლაპარაკობთ. მასში არ არის მოწოდებული ნამდვილი ცოდნა თავისი არსებითი ნიშნებით, მაგრამ მოცემულია გრძნობა იმისა, თუ რა არის ცუდი და რა არის კარგი. ასეთი შემთხვევები ცნობილია იმ ნამდვილი ცხოვრების ამსახველ ლიტერატურაში, სადაც აღწერილია, რომ ადამიანი გრძნობს, მაგალითად, თუ ვის მხარეზეა სიმართლე, მიუხედავად იმისა, რომ სავსებით გარკვეული არ არის გარემო ვითარებაში და არ შეუძლია ლოგიკური არგუმენტებით დაასაბუთოს თავისი გრძნობის სისწორე. ვაჟამ სწორედ ის გვიჩვენა, რომ გონების გვერდით ასეთი ადამიანური ინტუიციით შეიძლება გარემოს წვდომა, მისი ერთგვარი გაგება. ამაში მდგომარეობს „გველის მკამელის“ მთავარი აზრი, საკითხის ამგვარ დასმაშიც გამოვლინდა ვაჟა-ფშაველას დაკვირვებისა და აზროვნების სიღრმე.

### III

ჩემ სალოცავებს... სანთელ მე  
უნდა ვუნთო  
ა ნ ა კ ა ლ ა ნ დ ა ძ ე

#### 1.

ვაჟა-ფშაველას ხელოვნება მარტოოდენ მისი პოემებით არ წარმოიდგინება, თუმცა ძლიერება მისი პოეტური ტალანტისა ამ თხზულებებშიც საკმაოდ მქლავნდება. პირველ ყოვლისა, ეს ჩანს პოემათა პერსონაჟების პორტრეტთა ხატვის თავისებურებაში, წარმოსახვითი უნარის მრავალფეროვნებასა და, რაც მთავარია, მის უცნაურობამდე ამაღლებულ ხატოვანებაში.

მართალია, ვაჟას ზოგი ისეთი პოემაც (ან პოემათა ზოგი ისეთი ადგილიც) და ლექსიც აქვს, რომ მათი სიმალის და პოეტური ღირსების დასაცავად საჭირო ხდება ვაჟას სახელის მოხმობა, მაგრამ ჩვენ ამ პოეტის დახასიათებისას მის შე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ე ბ ს ვითვალისწინებთ და არა იმათ, რაც ამ შესაძლებლობათა გარეთ იყო და მათ კი ეტმანებოდა.

საგანთა და მოვლენათა გასულიერების არაჩვეულებრივმა სიუხვემ და ძალამ ვაჟა-ფშაველა ზოგიერთს ანრმ-სტური მსოფლმხედველობის წარმომადგენლად მიაჩნევენა, მსოფლმხედველობისა, რომელიც კაცობრიობამ თავისი ცხოვრების ადრეულ საფეხურზე გამოიმუშავა.

სხვა სახით, სხვა ლიტერატურულ-ფოლკლორისტულ და მსოფლმხედველობრივ კონტექსტებში ვაჟა-ფშაველას მრავალი ნაწარმოები ამ ბოლო ხანებშიც აღიქვეს უძველესი მსოფლმხედვების ერთგვარ გამოსახულებად. ამ მიზნით იყო დამოწმებული ვილჰელმ ვუნდტის თავის დროზე სახელგანთქმული „ხალხთა ფსიქოლოგიის“ ერთი ნაკვეთი „მითი და რელიგია“ და კერძოდ იქ განვითარებული მსჯელობა პირველყოფილ ანიმიზმისა და მისი სახეების შესახებ. მთელი აწრი ამ მსჯელობისა კი იმის ჩვენებისაკენ მიიმართებოდა, რომ ვაჟა მოუბრუნდა ძველთაძველ ანიმიზმურ თვალთახედვას და ამით ახალი დროის ხელოვნების გადასხვაფერებულ პირობებში კიდევ უფრო ამაღლდა მისეული გასულიერების ტენდენციის ღირებულება. ოღონდაც აღსანიშნავია, რომ გასულიერების ფაქტი ახლა უკვე აღარ იყო მიჩნეული ვაჟას მსოფლმხედველობის არსებით ნიშნად. მისმა დახასიათებამ ლიტერატურულ-მხატვრულ სიბრტყეზე გადაინაცვლა, ე. ი. იგი გათავისუფლდა მხატვრული ნაწარმოებისათვის უცხო, ვულგარული მიმართებისაგან, როდესაც ხერხს და მხატვრულ ხედვას მსოფლმხედველობისაგან ვერ არჩევენ.

ამჟამად მითოსური ვაჟას შემოქმედებაში გაიგება როგორც ამ მწერლის არაჩვეულებრივი უნარი — შეიპრას უძველეს სააზროვნო მასალაში, წვდეს მითოლოგიური აზროვნების წყობას და ჩვენც განგაცდევინოს მათი როგორც საგნობრივ-რეალური ძლიერება, ისე ესთეტიკური ღირებულება.

„ბახტრიონის“ საგანგებო განხილვისას ვცადეთ იმის ჩვენება, თუ რა სიმალლეს აღწევდა ვაჟა-ფშაველა, როდესაც მითოსურ ელემენტებს ანდა მთელ მითოსურ ეპიზოდებს ხატავდა. იქ მითითებული იყო იმ განსხვავებაზე, რომელიც მითოსურსა და ზღაპრულს შორის შეიმჩნევა.

მითოლოგიური ზემოქმედებითი ხაზი, მისი მხატვრული ხერხები ემსახურება გარკვეულ მიზანს. ამ ხერხების ამოცანაა არარეალური რეალურის დონემდე აიყვანოს. ამას ის აღწევს, ჯერ ერთი, ამბის განსაკუთრებული დეტალიზაციით, მისი ისეთი თითქოს წერილმანების გადმოცემით, რომლითაც მიიღწევა არა მარტო მხატვრული დამაჯერებლობა, არამედ ნაამბობის, როგორც რეალური ამბის გაცოცხლება და დამარწ-

მუნებლობა. ეს ხილული ამბებია, დანახული სურათები, მკითხველის განცდაში რეალობის დონეს რომ უახლოვდებიან. ამით იჩენს თავს მწერლის ტალანტი, მწერლისა, რომელიც დღეს ცხოვრობს და უძველესს კი ფლობს. მითოსურ მიდგომას ახორციელებს, არნახულს გვაზიარებს და ესთეტიკური ტკბობის უჩვეულო და საოცრად საგნობრივ სამყაროში გვაქცევს.

ვაქვს პოემები სავსეა ასეთი ადგილებით. შეიძლება ითქვას, რომ მთლიანად ასეთია მისი პოემები, მაგრამ ზოგიერთ პოემაში შემადარწუნებელი სიცხადით არის მიღწეული პოეტური ფანტაზიის რეალიზმი.

ასეთია, მაგალითად, ალუდას სიზმარი, აღაზას ჩვენება, ხოლო „ეთერის“ იმ ეპიზოდს, სადაც დევთა ღზინია აღწერილი, ალბათ, ბადალი არსად მოეძებნება: დევებს

ცეცხლი დაენტოთ ძლიერი,  
გარს უსხდენ ყოტებივითა,  
თავ-ცხვირი წამოეშვირათ  
აღის კლდის ლოდებივითა,

დაღრნილი აქვთ ლაშები  
სალუდეს ქობებივითა.  
წითელს იქნევდენ ენებსა,  
გრძელებსა შოთებივითა...

(1005—1012)

იგივე ითქმის კუდიანი ბებრის საოცარ ჩვენებაზეც:

შავია, როგორც ნახშირი,  
როგორც ფისი და კუპრია,  
თვალები ცეცხლისა უსხდა,  
კბილები ჰქონდა შინისა,  
ცალღერს ძვლებზედ ზედ ეკრა

ტყავად ფურკელი რკინისა;  
ფეხები ჰქონდა კაცისა,  
ხელბად ბჭლები ციციისა,  
და, თმის მაგივრად, სულძაღლსა,  
მოკლე ფაფარი კვიცისა.

(831—832, 839—846)

ვაქვს პოემათა ამ მხარემ მიიქცია საგანგებო ყურადღება და თუმცა ჯერ კიდევ სრულიადაც არ არის აღმოჩენილი ს პ ე ც ი ფ ი კ უ რ ი ნიშნები ქართული მითოსისა, ჩვენს სინამდვილეში დაბეჭდვით ლაპარაკობენ სწორედ ქართულ მითოსზე და მითოსური აზროვნების ქართულ წყობაზე. შეიძლება ეს იყოს სანაქებო სურვილების გამოხატულება, მაგრამ შორს დგას დამაჯერებლობისაგან, რადგან მითებში განსახიერებულ ღვთიურ თუ დემონურ ძალთა პანთეონის მიხედვით განსხვავება ქართული მითოსისა ჯერ კიდევ სრულიადაც არ მოწმობს განსხვავებას თვით მითოლოგიური აზროვნების წყობის მხრივ. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ მითოლოგიის მკვლევარნი ჩვეულებრივ, სხვადასხვა ხანასა და ხალხებში სწორედ სინამდვილისადმი მითოლოგიური მიდგომის მსგავსებას უფრო აღნიშნავდნენ, ვიდრე განსხვავებას და ამ მიდგომის სპეციფიკურ ფორმებსა და წაირსახეობებზე არ მიუთითებდნენ.

## 2.

ვაჟა ფშაველას არაერთხელ უკისრია უპრეტენზიო განმხილველის, ლიტერატურის კრიტიკოსის მოვალეობა. მას მიაჩნდა, რომ ადვილად მწერლის არც ხობტა შეიძლება და არც გაკიცხვა. იპ. ვართავაძეს პირდაპირ შენიშნა ვაჟამ, რომ ერთი ლექსით ან მოთხრობით არ შეიძლება მივეცეთ კვალიფიკაცია მწერლის მნიშვნელობას ქვეყნისათვის. ამ კითხვაზე პასუხი უნდა მოგვცეს „მთელმა პოეტის ცხოვრებამ, მის მოღვაწეობამ, მთელმა იმის ნაწერებმა“.

მისი აზრით, კრიტიკოსმა უნდა შეძლოს იმის გარკვევა, თუ რა აპრობებს მწერლის მიერ ამა თუ იმ თემის შერჩევას, მან უნდა გაარკვიოს, თუ რისი „ბრალია, რომ ზოგი პოეტი საგმირო მოვლენათ დაჰმდერის, მეორე — ბუნებას, მესამეს თავის საგნად მდებრიო ხალხის ცხოვრება გაუხდია და სხვა“.

გარდა ამისა, ვაჟა სრულიად გარკვეულად მიუთითებს ფორმალისტური თვალთახედვის უნიადგობაზე ჰემმარიტის ხელოვნების განხილვისას. მაღალ ხელოვნებაში ფორმა შინაარსს მისდევს. შინაარსი იწვევს ფორმას და არა პირუკუ. „წინდაწინვე განსაზღვრა ფორმის ნამდვილი პოეტისათვის ყოველად შეუძლებელია, ფორმა უნდა მოჰყვეს თვით ნაგრძნობს და ნააზრევს. ნამდვილად ნაგრძნობს საგანს და ნაწარმოებს თან მოჰყვება ფორმა. როცა კი მწერალი კალამს ხელს მოჰკიდებს და ფორმის წინასწარ პლანის შედგენას, ძალდატანებას თვით შეუდგება, ნაწარმოების სისუსტის მომასწავებელიაო“, — ვკითხულობთ 1910 წელს დაწერილ ვაჟას წერილში „ნიკიერი მწერალი“. სადაც ფორმაა მთავარი, იქ სუსტია თხზულება. ის არაფერს გვმატებს ჩვენ, — ამბობდა ვაჟა.

ვაჟა-ფშაველასათვის საერთოდ უცხო იყო ლამაზ-ლამაზი სიტყვების გამოდევნება. მას არაერთხელ უარუყვია ნაწარმოების ვითომდა გამშვენიერების ცდა საგანგებოდ მოპოვებული სიტყვებითა და გამოთქმებით. ხელოვნების უშუალობა, რაც თვით ვაჟას შემოქმედებითი ბუნების არსებითი ნიშანია, ვერ ეგუებოდა ე. წ. პოეტური სამკაულების ძიებას. ასეთ სამკაულებს თავისთავადი, დამოუკიდებელი ფასი და ღირებულება არ გააჩნიათ. ისინი „სამკაულებია“, ე. ი. მათი დანიშნულებაა შეასრულონ ის ფუნქცია, რომელიც აქვს ყოველ გარეგნულ საშუალებას. მაშასადამე, პოეტური სამკაულების შემოტანის ყოველი ცდა ტექნიკის, — ამ შემთხვევაში პოეტური ტექნიკის, — გახაზვავა. ვაჟას მხატვრული შემოქმედებისათვის მიუღებელი იყო ასეთი „ფუნქციონალიზმი“, ეს ცხადად ჩანს ფორმისა და შინაარსის თაობაზე მისი ზემოგადმოცემული მსჯელობიდანაც. ამავე აზრს პოეტურად გამოხატავდა ვაჟა, როცა მწერალთა გასაგონად ამბობდა: „არა მოგვცა-რა ლამაზის სიტყვებით ამყობამ“.

ვაჟა-ფშაველას ლიტერატურული თვალსაზრისი რეალობის გრძნობას ეფუძნება; მართალია, მრავალჯერ აღნიშნავს, რომ ოცნება შემოქმედებითი ფაქტორია, მაგრამ იგი ლაპარაკობს ჭანსად ოცნებაზე და იქვე აზუსტებს, რასაც ასეთ ოცნებაში გულისხმობს. „სალი ფანტაზიაო, — წერს იგი, — ისეთს არაფერს შექმნის, სინამდვილეს არ ეთანხმებოდეს, არ შეეფერებოდეს“. ამასთან არის დაკავშირებული ის გარემოება, რომ ვაჟა-ფშაველას მიერ ბრწყინვალედაა გამოხატული ისეთი გრძნობა, რომელიც ბუნებას თ ა ვ ი ს თ ა ვ ა დ და დ ა მ ო უ კ ი დ ე ბ ე ლ სახეს აძლევს. ვაჟას შემოქმედებაში ბუნება ხშირად მოწოდებულია, როგორც საკუთარი შინაარსის მქონე სამყარო. ეს გარემოება უკვე აღარ გვაძლევს უფლებას, რომ ბუნებას დამოუკიდებლობა წავართვათ და მისი საკუთარი შინაარსი უგულებელვყოთ. ძალიან ხშირად გამოხატავს ვაჟა ბუნების ამ თ ა ვ ი ს თ ა ვ ა დ ო ბ ა ს ა და დაუქვემდებარებლობას.

როდესაც მინდიათ თავი მოიკლა, თითქოსდა ჩვენს წინაშე თავისმკვლელისადმი თანაგრძნობის სურათი უნდა გადაშლილიყო. მაგრამ ეს ასე არ მოხდა სწორედ იმიტომ, რომ ბუნების მოვლენებს ვაჟამ თავისთავადობა მიანიჭა:

მთვარემაც გადმოაშუქა  
საჯიხვეების სერიოთა  
და დააშტერდა თავისმკვლელს:  
მოზარე ქალის ფერიოთა...  
ნიავეც მიდ-მოდიოდა  
უდარლოდ, ნელია მღერიოთა...

ფრთა გაჰკრის წვერსა ხმლისასა  
ამოდერებულს ენითა,  
შალებილს ჭიაფერადა  
კაცის გულ-მკერდის წვენიოთა,  
და გათამაშდის მწუანეზე  
ლალად, მოლხენით, სტვენითა.

(1171—1182)

ბუნების ამნაირი დახასიათება და სხვა მრავალი ანალოგიური მაგალითი გვიდასტურებს, რომ ვაჟა-ფშაველა ბუნების გრძნობის განვითარებაში ახალ საფეხურზე აღის, ბუნების თავისთავადი ღირებულების განხორციელებამდე მალღდება<sup>1</sup>.

### 3

საყოველთაოდ ცნობილია აზრი ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ხალხურობის შესახებ.

თვით ვაჟა-ფშაველასაც საგანგებოდ აქვს აღნიშნული ხალხური შემოქმედება, როგორც ერთ-ერთი მეტად მნიშვნელოვანი წყარო საკუთარი პოეტური სიტყვისა.

<sup>1</sup> ვაჟას შემოქმედების ეს თვისება ჰქონდა შემჩნეული ერთ ავტორს, როდესაც წერდა, რომ „ვაჟამ ბუნების ობიექტური მშვენიერება და სიტურფე დაგვანახვაო“ (იხ. ზანგის ფსევდონიმით ხელმოწერილი წერილი გრ. რეხილაძისა ვახ. „ივერიაში“, 1902, № 32).



ყველაზე უფრო ხელშესახებ მასალას ხალხური შემოქმედებისადმი ვაქას დამოკიდებულების ნათელსაყოფად წარმოადგენს ის ნაწარმოებები, რომლებიც ვაქას უშუალოდ ხალხურ გადმოცემა-თქმულებებზე აუგია.

იმის აღწერას, თუ რა დაამატა, რა გამოაკლო, საერთოდ, ხალხურთან შედარებით რა ცვლილებები შეიტანა ვაქამ ამა თუ იმ ნაწარმოებში, თავისი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ ეს მაინც მხოლოდ მასალაა — ვაქასა და ხალხური შემოქმედების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხის ნათელსაყოფად. ხოლო ჩვენს ძირითადი საკითხია, როგორია მხატვრული აზრი იმ ცვლილებებისა, რომლებიც ვაქას ხალხურ მასალაში შეუტანია?

რომ დავაკვირდეთ, მაგალითად, ვაქას „ეთერს“ და შევადაროთ იგი ხალხურ „ეთერიანს“, უპირველეს ყოვლისა, იმ განსხვავებას დავინახავთ, რომ ვაქასთან გმირი ლაპარაკობს ფსიქოლოგიურ ენაზე. „...რატომ არ ჰფიქრობ“, „ვაი, თუ მალე მოგწყინდე“, — ეუბნება ეთერი გოდერძის. ასეთივეა სპასპეტის სიტყვებიც: „უნდა გახარო, მეფეო. საბარებელი ძვირია, თქვენმა ძემ ცოლი ითხოვა, მთვარეს მიუგავ პირია“. ეთერი „...ცილობასა გაუწევს სიმშვენიერეს მზისასა“; გურგენ მეფეც თავის განცდებზე მოგვითხრობს: „ის მიკლავს გულსა, რომ შვილმა ჩემმა დაამცრო გვარია, ცა რად არ ჩამოიქცევა, არ სქდება მთა და ბარია...“ „მირჩიეთ გულით წრფელითა“... და ა. შ. ასეთია ვაქას „ეთერი“, მაშინ როდესაც ხალხურ თქმულებაში განცდების ენა წამყვანი არაა და არც შეიძლება იყოს.

აი, როგორია პირველი და საყურადღებო ცვლილება, რომელიც ვაქას თხზულებას ხალხური ქმნილებისაგან ასხვავებს. აზრი ამ ცვლილებისა ნათელია: ინდივიდუალური ხელოვნება სულის მოძრაობას მხედველობიდან არ უშვებს და მისი გადმოცემა ამ ხელოვნების უპირატეს და მოუბეზრებელ ამოცანას წარმოადგენს. მაგრამ, გარდა ამისა, ინდივიდუალური შემოქმედება თავის ძალას დეტალების გადმოცემა-საკენ, თვისებათა დაწვრილებითი აღწერისაკენ მიმართავს. ხალხურში არ გეხვდება — და არც შეიძლება შეგვხვდეს — ისეთი უსასრულო ძალის მქონე აღწერა, როგორადაც ვაქას „ეთერში“ ჯადოქარი მოხუცია აღწერილი ზემომოყვანილ ნაწყვეტში:

შავია, როგორც ნახშირი,  
როგორც ფისი და კუპრია. და სხვ.  
(831—832)

ასეთია აზრი ხალხურ და ინდივიდუალურ შემოქმედებათა შორის არსებული განსხვავებისა. ეს უფრო მკაფიოდ სხვა მასალაზე დასტურდება. განსხვავებას, რომელიც ხალხური და ინდივიდუალური შემოქ-

მედების პროდუქტს შორის არსებობს, უკეთ დავინახავთ, თუ შევადარებთ ვაყას პოემას — „ხის ბეჭი“ იმ ხალხურ თქმულებას, რომელსაც „ბათირის ამბავი“ ეწოდება<sup>1</sup>. ამ ხალხურ თქმულებაში ამბავი არის ცენტრში დაყენებული და ხალხი არ მიმართავს არც გმირის სულიერი მდგომარეობის დახასიათებას და არც მოქმედების ფონის დეტალების აღწერას. ე. ი. თქმულება სიუჟეტის დამთავრებისაკენ მკაფიო ლტოლვას იჩენს. ხალხური შემოქმედება, როგორც უკვე ვთქვით, არ შეიცავს დეტალების შემცველ თხრობას. ამავე დროს, ინდივიდუალურ ნიჭს სულიერი დრამა ხიბლავს და მასზე ჩერდება, ხალხური შემოქმედება კი ამ დრამაზე მიუთითებს მხოლოდ. ეს ვაყამაც მშვენივრად შეამჩნია, როდესაც კერძო შემთხვევაში — „გველის მკამელთან“ დაკავშირებით — თქვა: „ამბავი მინდიას სულის არავითარ დრამატიულ განცდებს არ წარმოადგენს ხალხის თქმით“.

ვაყას მრავალ ნაწარმოებშია გამოყენებული ხალხური გადმოცემა, მისი მრავალი მშვენიერი სტრიქონი ხალხური ლექსის ნიდაგზეა აღმოცენებული.

მაგრამ მისი შემოქმედება ადასტურებს, თუ რაოდენ დიდი ნიჭია საჭირო, რათა ხალხის მხატვრულმა გენიამ არ შთანთქას ინდივიდუალური სახე ხელოვანისა; ვაყას შემოქმედება იმასაც გვიჩვენებს, თუ შემოქმედების რა სიმაღლეა საჭირო, რათა ხალხის მხატვრული შესაძლებლობანი ხელოვანმა თავისად აქციოს და საკუთარი ნიჭის გზით წარმართოს; ამისათვის აუცილებელია, რომ ხელოვანში თავი მოიყაროს ეროვნულმა, ხალხურმა მხატვრულმა ალდომ. დაუძალეבלად სწორედ ეს ალღო გამომწვეურდა ვაყას შემოქმედებაში: მან ინდივიდუუმის ენაზე თარგმნა ხალხური. ასეთი იყო ვაყას გენია.

#### 4

ძნელია და სახიფათო დიდი პოეტის მოქცევა გარკვეული ლიტერატურული მიმართულების არტანებში. ვაყა დიდი პოეტი იყო, მაგრამ ამას არ დაუბრკოლებია ჩვენი კრიტიკოსები, რათა იგი ან ხალას სიმბოლისტად მიეჩნიათ, ანდა „თავისებურ სიმბოლისტად“ ჩაეთვაღათ<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ა. შ ა ნ ი ძ ე აღნიშნავს („ქართ. ხალხ. პოეზია“, გვ. 837—839), რომ „ხის ბეჭსა“ და „ბათირის ამბავში“ საქმის არსებითი ვითარება ერთი და იგივეა.

<sup>2</sup> კიტა ა ბ ა შ ი ძ ე, ეტრუდები მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ, ტ. II, გვ. 184—195. უფრო ადრე ივ. გომართელი ვაყას სიმბოლისტობას შემდგენიარად აღნიშნავდა: „ამ ლექსში (ლაპარაკია ვაყას ლექსზე „დაუსრულებელი კენესა“ — გ. კ.) იხატება პოეტის ნიჭის ერთი თვისება — სიმბოლიზმი“... „აი, ამ მხრივ ეს სრული სიმბოლისტია“, იხ. ივ. გომართელი, „სალიტერატურო შენიშვნები“, ეურნ. „სხივი“.

მაგრამ შეიძლება თუ არა ვიგულოვოთ, რომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება სიმბოლისტური ხასიათისაა?

მოსაზრება, რომელიც ვაჟას საზოგადოდ ხელოვნებაზე და, კერძოდ, თავის შემოქმედებაზე გამოუთქვამს, არაფრით არ მიუთითებს, რომ იგი სიმბოლისტურ თვალსაზრისს თანაუგრძნობდეს. მისი წერილების სოციალური აზრი, საკუთარი შემოქმედების წყაროდ ხალხური პოეზიისა და სიბრძნის მიჩნევა, უაღრესად სადა და ჭეშმარიტად დემოკრატიული ენა და სხვა მოწმობს, რომ ვაჟა-ფშაველა არ შეიძლება სიმბოლისტის წარმომადგენლად ჩაითვალოს. თვალსაზრისის მიხედვით, ვაჟა, რასაკვირველია, ამ ლიტერატურულ მიმართულებას არ მიეკუთვნება.

მაგრამ იგივე ითქმის თუ არა ვაჟას პოეტური თავისებურების შესახებ?

მართალია, ვაჟა-ფშაველა მშვენივრად იცნობს სიტყვის ძალას, მან იცის, თუ რაოდენ დიდი და უშუალო გავლენა შეიძლება მოახდინოს სიტყვამ ადამიანებზე, მაგრამ მას ის სიტყვა აქვს მხედველობაში, რომელიც სიმძლავრეს, თავის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას გარკვეულ აზრის წყალობით პოულობს. ვაჟას მიხედვით, უპირველეს ყოვლისა, ამ მნიშვნელობით არის გამართლებული პოეტური სიტყვის არსებობა და სწორედ ეს ამალღებს მის ღირებულებას.

ვაჟა პოეზიის ინდივიდუალისტურ ხასიათს იმთავითვე ვერ ეგუება და წერს: „სიმღერავ, ველად გამოდი, გულში ნუ დაიკეტებო“ („ვაზაფხული“). ველად გამოსული მომღერალი პოეტი გულგაუტეხელია, სანამ ვცოცხლობ გულში ისა მაქვსო, ამბობს ვაჟა, რომ

კეთილსა ვყვანდე ზიარად;  
ვერ მიეცემ მტერსა მამულსა  
საჯიჯნად, დასაზიანად...

პოეტის ძირითადი ამოცანა ისაა, „რომ ქვეყნისა წყლულს ეწამლოს“. ყველაფერი ეს, თავისთავადაც ცხადია, იმას ნიშნავს, რომ ვაჟა გმობს ინდივიდუალისტურ ტენდენციას და დემოკრატიულ პოზიციას ირჩევს. ამით ვაჟა ერთბაშად და თვალნათლივ უპირისპირდება სიმბოლისტებს. თუ დაეუმატებთ, რომ ვაჟა-ფშაველა ხალხურ თემატიკას ეწაფება და მას თავისი შემოქმედების უძირითადეს ნაკადად აქცევს, მაშინ ცხადი იქნება ის მთავარი განსხვავება, რომელიც სიმბოლისტთა და ვაჟას თვალსაზრისთა შორის არსებობს. სამაგიეროდ, სრულიად ნათელი ხდება ისიც, რომ ვაჟა-ფშაველა არაფრით განასხვავებს პოეზიაზე თავის შეხედულებას რეალისტების თვალსაზრისისაგან. ნათელია, რომ ვაჟას პოეზია თავისი მიზანდასახულობით, გამოკვეთილად რეალისტურია; ვაჟა იმავე კონცეფციის დამკველია და განმახორციელებელი, რომელიც ჩვენში მჭევრმეტყველურად იქადაგა ილია ჭავჭავაძემ.

ვაძემ. ვაყას შეგნებული თვალსაზრისი რეალისტური თვალსაზრისია და იგი, როგორც მოაზროვნე ხელოვანი, ამ პოზიციასზე დგას.

ვაყასთან საგნები და მოვლენები ფერიული სახით კი არ წარმოდგებიან, არამედ კონკრეტული, ხორცსმული სახით. თუ სიმბოლისტები კონკრეტულ მოვლენებში მხოლოდ „საიდუმლოს“ ამოკითხვას ცდილობდნენ, ამით ისინი კონკრეტულს დამოუკიდებელ ღირებულებას უკარგავდნენ; თუ სიმბოლისტების ხატს სინამდვილეში აზრი წარმოქმნიდა, — პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ ვაყას თხზულებებში ხშირად ჯერ ხატი იქმნება, ხატი, რომელსაც აზრი თავზე კი არა აქვს მოხვეული, არამედ მისგან გამომდინარეობს. სავსებით ასეთია მისი ცნობილი ლექსი „არწივი“; ასეთ შთაბეჭდილებას სტოვეებს ბრწყინვალე და განუმეორებელი ხატი, რითაც „ფშაველი ჯარისკაცის წერილი“ იწყება:

გულმკერდიც აგიყოვდება,  
დედაო, ია-ვარდითა, —  
თვალებს ნუ ითხრი ცრემლითა,  
გულს ნუ ისერავ დარდითა.

რეალისტების შემოქმედებაში, უპირველეს ყოვლისა, თვით საგნებისა და მოვლენების თვისებებზეა გადატანილი ყუოადლება და არა იმ განცდების გამოხატვაზე, რომლებსაც შეიძლება ეს საგნები მწერალში იწვევდნენ.

როდესაც ვაყა დაღონებულ დედას გვიხატავს და მასზე წერს, რომ ცრემლი „ჩამოგდის მჩქეფარე მაგ ხმელს, წაყვითლო პირზედაო“; როდესაც ვაყა — პოეტი ამბობს, რომ ამ დედის ვაყის გმირობის, მისი ხმლის ქნევის შედეგად „ბევრი იტირებს ჩვენი მტრის თმათაფლა, თეთრი ქალია“ („მაცნე“) — მკითხველის წინაშე მკაფიოდ და თითქმის პირდაპირ წარმოსდგება მჩქეფარე ცრემლი, ხმელი და წაყვითლო პირი. ქნევით გადატეხილი მახარეს ხმალი და თმათაფლა ქალი.

„გოგოთურსა და აფშინაში“ ვაყა წერს:

გაზაფხულ იყო მაშინა,  
ახლად ყოოდნენ იანი,  
მწვანის ქათობით კოხტაობს  
მთების კალთები ტყიანი;

ბეჭბუქში თოვლი დამდნარა,  
მიწა გამხდარა წვნიანი,  
მწვანეს ეწვედება ფოთოლსა  
ხარი-ირემი რქიანი.

(149—156)

ასეთ პოეზიას, საგნების პოეზიას თავისი ეპითეტების სამყარო გააჩნია. მთების კალთების ეპითეტად „ტყიანობის“ მიჩნევა, მიწის დამახასიათებლად მისი „წვნიანობის“ აღნიშვნა და ხარ-ირემის ეპითეტად „რქიანის“ შერჩევა ცხადყოფს, რომ ვაყა-ფშაველა განსაკუთრებულ უპირატესობას აძლევს ისეთ პოეტურ განსაზღვრებებს, რომლებიც თვით წარმოადგენენ ხელშესახებ საგნებს.

სრულიად უეჭველია, რომ, როდესაც ვაჟა ამბობს „მთები თავჩაჩქნიანებო“ — ამით იგი მთის თავისებურებათა საჩვენებლად, მისი სახის გამოსაკვეთად ისეთ ეპითეტს — ჩაჩქანს, მუზარადს — მიმართავს, რომელიც ასევე წარმოადგენს დამოუკიდებლად არსებულ საგანს.

საესებით ანალოგიური მდგომარეობაა მაშინაც, როდესაც პოეტი ზვიადაურის აჩრდილის ეპითეტად ფარ-ხმალს იყენებს, ხოლო მისა მკლავების ეპითეტად — სამკლავეს:

სასაფლაოდამ წამოვა  
აჩრდილი ფარ-ხმალინი,

გულზე უწყვია დაკრფით  
მკლავები სამკლავიანი

(1075—1076)

ვაჟა-ფშაველა პირდაპირ სწვდა საგნებსა და მოვლენებს, ისინი გამოიტანა და თავის ნიქს ჩამოათარა: თითქოს გაქრა მწერალი და საგნები ამეტყველდნენ და ვაჟას შემოქმედებაში ადამიანის პირდაპირ დადგა საგანი. მოვლენებმა მარტო ფშაურად იწყეს ლაპარაკი; სხვაგვარი ენა თითქოს აღარ იცის მსოფლიომ — აი ჩვენი განცდა, როდესაც ვაჟას პოეტურ შედეგებს ვკითხულობთ.

ვაჟას მთელი შემოქმედება თვალსაჩინო ხელოვნების ნიმუშია. მაგრამ მისი შემოქმედებით დატკობის მთავარ წყაროს მაინც მეტაფორები წარმოადგენენ. მისი სტილი მეტაფორულია და განსაკუთრებულ მძლავრ ხელოვნების ხატს ქმნის.

მეტაფორის დიდი ღირსებაა, რომ იგი საგნებს თვალსაჩინოდ ადგენს. საგნების თვალსაჩინოდ წარმოდგენა კი ისეთ გამოთქმებს ძალუძთ, რომლებიც მათ გამოხატავს მოქმედებაში. საგნების ამდაგვარი გამოხატვა, თავის მხრივ, ნიშნავს უსულოს წარმოდგენას გასულიერებულად, ე. ი. მეტაფორის გამოყენებას:

ცაზე იარე, მთვარეო,  
მზეო, აბრძანდი-დაბრძანდი!..

მთებო, იშიშვლეთ გულმკერდი,  
ხან მოიხვიეთ ნაბაღი.

ვაჟას ზოგიერთი თხზულება თავიდან ბოლომდე მეტაფორაა, ესეც ანიჭებს ვაჟას სტილს განსაკუთრებულ დინამიკურობას. ჩვენ განუმეორებელი, არნახული, მაგრამ, ამასთანავე, ბუნებრივი ხატების სამყაროში ვტრიალებთ, როდესაც მეტაფორებით ავსებულ ვაჟას ლექსებს ვკითხულობთ.

## 5.

ერთი შეხედვით თითქოს ნათელი, გასაგები და თან მარტივი პრინციპია, რომ ხელოვნება ცხოვრებასა და სიცოცხლეს ასახავს და კიდევ უნდა ასახავდეს, რადგან ეს არის მისი არსებობის ერთადერთი გამართლება. მაგრამ ეს ამ პრინციპის მხოლოდ გარეგნული სიმარტივეა. სი-

ნამდვილეში კი იგი უაღრესად რთული და ძნელად გასათვალისწინებელი პრინციპია, რადგანაც რთულია თვით ცხოვრება და ძნელია მისი უსასრულო მრავალფეროვნების ჩვენება. ამ დაუბოლოებელი და განუსაზღვრელი მრავალფეროვნების გამოსახატავად ადამიანის მეტყველებას მხოლოდ განსაზღვრული შესაძლებლობები მოეპოვება და მხატვრული სიტყვის განვითარების ისტორია იქით მიისწრაფვის, რომ გვიჩვენოს ამ შესაძლებლობათა გაფართოების ნაირნაირი ცდა. ამასთან, მთავარი მაინც ისაა, რომ გამოსახვის რომელიმე საშუალების ზემოქმედება მით უფრო რეალურია, რაც უფრო ნაკლებად ჩანს, რომ ის მხოლოდ სინამდვილის ასახვის ხერხია და არა თვით სინამდვილე. ამის პირობა კი არის ის, რომ სინამდვილის ასახვის ხერხი იქცეს სინამდვილის ხილვად. ინდივიდუალურმა ხილიამ რეალობას სახე რომ მიიღოს, სრულიადაც არ არის საკმარისი ნარტოლოდენ ოსტატობა: ეს მხოლოდ ნამდვილ ხელოვანს ძალუძს.

მხოლოდ უზენდინერესი ტალანტი ახერხებს ტრადიციული გამოსახვის ჯებირთა გადალახვას; მხოლოდ დიდი ტალანტი აღწევს თავისი ხილით სრულ დამარწმუნებლობას; მხოლოდ ასეთი ხელოვანი შლის ჩვენს წინაშე ახალი კუთხით დანახულ სამყაროს, იგი გვითვალისწინებს მოვლენათა აქამდე შეუმჩნეველ თვისებებს და სწორედ იგი ამზეურებს ადამიანურ მიძარბოვებათა ახალ კავშირებს. ასეთი ხელოვანის შემდეგ ჩვენც ყველაფერს მისებურად ვხედავთ და მისებურად ვაფასებთ. იგი გვაახლოებს თავის თავთან, ე. ი. გვაძლავს და ბედნიერებას გვანიჭებს. ამიერიდან ყველაფერი ისე გამოიყურება, როგორადაც მათ ასეთი ხელოვანი ხედავდა. და თუ ჩვენ ვგრძნობთ, რომ თავისი ხილით ამ ხელოვანმა ჩვენც გზა გაგვიკაფა, თვალი აგვიხილა, ჩვენი აღქმის უნარი დახვეწა და ახალგანცდათა სფერო გაგვიფართოვა, — მაშინ უეჭველია, რომ ჩვენს წინაშე დიდი ტალანტია.

სწორედ ასეთი ტალანტი იყო ვაჟა-ფშაველა და მან ნამდვილ შემოქმედებით გენიალობასაც მიიღწია, რადგან ვაჟასეული ხილვა თვით ასასახავ საგნებსა და მოვლენებზე უფრო წარმტაცი აღმოჩნდა.

თავისთავად მომხიბვლელია ყვავილებით მორთული ველი და ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა, მაგრამ მათი ნამდვილი დიდებულება მაშინ უფრო განიცდება, როდესაც ისინი შენს წინაშე პოეტის ხილვაგამოვლილი სახით წარმოსდგებიან.

ბუნების მოვლენებს ვაჟას ხილვის შემდეგ კიდევ უფრო ემატებათ ღირებულება. ამას განვიცდით ჩვენ, როდესაც, მაგალითად, ვაჟას ასეთ სტრიქონებს წავაწყდებით:

დაბნელდა, წყალნი ტირიან,  
ქალთა გვეხურნის ღამისა,

ღროა ვარსკვლავთა ეკიკიკის,  
მცვრევა ბალახზედ ნამისა

(ალუდა, 279—282).

და ეს მართო ბუნებაზე როდი ითქმის. ეს ეხება ყველაფერს, რასაც კი ვაჟა გადმოგვცემს. ყველა მოვლენასა და ყოველ სულიერ მოძრაობას ახლავს ვაჟა და ყველგან ვაჟა დაინახება — იქნება ეს ალუდას ნამბობი სიზმარი, გოგოთურის ვაჟკაცური თავდაპერილობა, ალაზას სულიერი აფორიაქება თუ ჯოყოლას არაჩვეულებრივი დელიკატობა.

ვაჟამ აამაღლა ადამიანი, რადგან იგი საკუთარი სიცოცხლის აზრზე დააფიქრა და ამით თვით სიცოცხლეში შეატანინა აზრი და ღირებულება. ამ გზაზე მიაღწია ვაჟამ დამაჭერებლობის პირდაპირ უჩვეულო დონეს. სინამდვილისადმი წმინდა მხატვრული მიდგომის თვალსაზრისით კი დამაჭერებლობის ეს დონე ვაჟას ხილვის, მისი წარმოსახვის არაჩვეულებრივ პლასტიკურობას მოწმობს და გულისხმობს.

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, თუ რა არის დამახასიათებელი პლასტიკურად წარმოსახული ხატებისათვის. პლასტიკური წარმოსახვა აღქმას უახლოვდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ პლასტიკური ხატი სრული რეალობის შთაბეჭდილებას ახდენს. ასეთი ხატები დაკავშირებული არიან მოვლენათა რეალურ მიმართებებთან, მათ მაქსიმალურად ნათელი და ზუსტი ფორმები აქვთ, ანუ განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით გამოირჩევიან. ასეთი წარმოსახვა უფრო გრძნობადს ეყრდნობა და ამიტომაც ასაგნებს იგი მოვლენათა შორის არსებულ კავშირებს და აძლევს მათ ხელშესახებ, გარეგამოვლენილ და ობიექტურ ფორმას. პლასტიკური წარმოსახვის შემთხვევაში ცნებების ადგილს უშუალო აღქმა ავსებს, კონკრეტული აქტებს აბსტრაქტულს და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ხილვა თვით აზრსაც კი წინ უსწრებს.

როცა ამბობენ, რომ პლასტიკურ წარმოსახვას შეგრძნებები ანუ გრძნობადობა განსაზღვრავსო, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ამ მხრივ ყოველ შეგრძნებას თანაბარი როლი და მნიშვნელობა ეკუთვნის. ამ საკითხისადმი ჯერ კიდევ პერდერმა გამოიჩინა საგანგებო ინტერესი, როდესაც მსჯელობდა, თუ სახელდობრ, რომელი შეგრძნებები მონაწილეობენ პლასტიკური ხატების შექმნაში და რის მიღწევაა შესაძლებელი თითოეული მათგანის ნიადაგზე.

პერდერისათვის ამოსავალი იყო დებულება, რომ მხედველობითი შეგრძნების წყალობით ჩვენ მხოლოდ სიბრტყეს ვეცნობით და ისიც არა სხეულებრივს, არამედ სინათლისეულს. საკუთრივ ფორმების შეცნობა, — სხეულთა მოცულობის შეცნობა, მხოლოდ შეხების შეგრძნებით ხერხდება. შეუძლებელია ერთიმეორის უკან განლაგებული საგნების ხილვა, მხოლოდ მათი წინა მხარე შეიძლება დავინახოთ, მხედველობით მხოლოდ განფენილობას შეიძლება ვწვდეთ. მეტის გაგება უკვე სხვა შეგრძნებათა მონაწილეობას ანდა დასკვნის გამოტანას გულისხმობს. თუ მოვლენები ერთიმეორეს მოსდევენ, ისინი ბგერებია თავიანთი უმარტივესი და წმინდა სახით. ხოლო ნაწილები, რომლებიც

ერთდროულად გვეძლევიან ურთიერთის გვერდითა და ურთიერთის შიგნით, — უკვე სხეულებია, ანუ ფორმები. ამისდა კვალად არჩევს ჰერდერი ფერწერას, მუსიკასა და ქანდაკებას. თითოეულ მათგანს თავისი საყრდენი შეგნება აქვს: ფერწერას — მხედველობა, მუსიკას — სმენა, ქანდაკებას — შეხება. მაგრამ ჩვენ ბავშვობიდანვე ვეჩვევითო, — წერს ჰერდერი, — რომ ერთდროულად და ურთიერთთან კავშირში ვისარგებლოთ ჩვენი გრძნობათა ორგანოებით. ჩვენი შეგრძნებები ერთიმეორეზე არიან გადაჯაჭვულნი. განსაკუთრებით ითქმის ეს მხედველობისა და შეხების შეგრძნებებზე. ჩვენ ვეჩვევით ერთბაშად აღვიქვათ თვალთ ის, რასაც შეხებით თანდათანობით ვეცნობით. საერთოდ, ჰერდერის თანახმად, ჩვენი შეგრძნებები ისეთნაირად არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, მათ ურთიერთთან ისეთივე მიმართება აქვთ, როგორც დაკავშირებული არიან ურთიერთთან სიბრტყე, ბგერა და სხეული, ანუ სივრცე, დრო და ძალა.

პლასტიკურობის ჰერდერისეული ანალიზი ემპირიკოს-სენსუალისტთა თვალსაზრისიდან გამომდინარეობდა, მაგრამ ამ ანალიზის შედეგს თავის არსებით ნაწილში დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. კერძოდ, შეუძლებელია თქმა, რომ სხვა შეგრძნებებს, გარდა შეხებისა — და სახელდობრ, მხედველობით შეგრძნებას — არ შეუძლიათ მიღწეონ პლასტიკურ წარმოსახვას. ანდა, უფრო სწორად რომ ითქვას, გამორკვეულია, რომ სხვადასხვა შეგრძნება ერთიმეორესთან ისეა დაკავშირებული, რომ ეს მოწმობს სხვადასხვა შეგრძნების გენეტიკურ ნათესაობასა და მათი ურთიერთზე გავლენის ფაქტს. ასე რომ, პლასტიკური წარმოსახვა სრულიადაც არ შეიძლება მარტოდენ შეხების შეგრძნებით განისაზღვროს. მართალია, როცა პლასტიკურ ფორმებზე ლაპარაკობენ, პირველ ყოვლისა, ქანდაკება აქვთ მხედველობაში, მაგრამ პლასტიკურის აგება სინამდვილეში ამით არასოდეს არ არის შემოფარგლული. პლასტიკური წარმოსახვა მხედველობითს, მოძრაობითს და შეხებითს ხატებში ვლინდება. ამ ნიადაგზე აღმოცენებული ხატების თავისებურება კი ისაა, რომ მათ ობიექტურობის მაღალი ხარისხი გააჩნიათ და გარეგამოხატული ფორმებით გვეძლევიან. ამიტომაც ტოვებენ ისინი რაღაც რეალურისა და ცოცხალის შთაბეჭდილებას.

მაგრამ, როგორც ცნობილია, პლასტიკური წარმოსახვის ისეთი ფორმაც არსებობს, რომელიც საშუალებად სიტყვებს იყენებს, რათა ცოცხალი და მკაფიო შეხებითი, მოძრაობითი და მხედველობითი შთაბეჭდილებები შექმნას. ზოგჯერ ეს გარე შთაბეჭდილებები უერთდებიან არაჩვეულებრივად ღრმა ემოციებსა და უმწვევავს ვნებებს. და როდესაც ჩვენ ცოცხალი ადამიანის პლასტიკურ წარმოსახვაში ვნებათა ხელშესახებად განხორციელების უნარსაც ვხვდებით, მაშინ ჩვენს



წინაშეა უკვე თვით შექსპირისა და ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებითი გენია.

თავისი მსოფლმხედველობითა და სოციალური შეხედულებებით ვაჟა-ფშაველა ჩვენი დიდი კლასიკოსების — ილიასა და აკაკის მიმდევარია, ხოლო პოეტური თავისებურებით დიდად გამოირჩევა მათგან. ამიტომ ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ხატოვანება შეუძლებელია განიმარტოს პოეტის მრწამსით. შეუძლებელია მისი დაყვანა ამ პოეტის მსოფლმხედველობრივ რაობამდე. მარტოოდენ მსოფლმხედველობრივი მომენტებით ვაჟას ხატოვანების დაპირობება აუცილებლობით მიგვიყვანდა მისი ნიჭის ორიგინალობის უგულებელყოფამდე, მისი პოეტური სახის დაკარგვამდე. ამოცანა კი ის არის, რომ დავინახოთ, თუ რამდენად მრავალფეროვანი და ნაირნაირი პოეტური ტალანტი შეიძლება ემსახურებოდეს საერთო მიზანს, მიზანს, რომელსაც ვაჟას უფროსი და მისთვის სასიქადულო თაობა ისახავდა.

როდესაც ვაჟას ხატოვანებას პლასტიკურობის თვალსაზრისით შევხედავთ, ჩვენი აზრით, განსაკუთრებული ყურადღება ერთს, ვაჟას შემოქმედებისათვის ფუნდამენტური მნიშვნელობის მქონე პოეტურ ტენდენციას უნდა მივაპყროთ. პირველ ყოვლისა, აქ მხედველობაში გვაქვს გასულიერების, პერსონიფიკაციისა და მეტამორფოზის ტენდენცია. ეს ტენდენცია ისე მკაფიოდაა გამოვლენილი ვაჟას შემოქმედებაში, რომ ბევრი ავტორი მას მიიჩნევდა და დღესაც მიიჩნევს ვაჟას მსოფლმხედველობის, მისი ფილოსოფიური შეხედულებების უმნიშვნელოვანეს გამოვლენად. ამ ნიადაგზეა აღმოცენებული მსჯელობა ვაჟას ანიმისტობისა და ანთროპომორფისტობის შესახებ. ამეამად არ ჩანს იმის აუცილებლობა, რომ კიდევ დაუბრუნდეთ და განმეორებით შევეხოთ ამ საკითხს. აქ მხოლოდ იმის აღნიშვნით დაგვმაყოფილებით, რომ გასულიერების და პერსონიფიკაციის მაღალი ხარისხი, რაც ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაშია მოცემული, სრულიადაც არ გვიკარნახებს, რომ ამ პოეტის მსოფლმხედველობრივი გამორჩეულობა და განცალკევება ვამტიკოთ. გასულიერების, პერსონიფიკაციისა და მეტამორფოზის გზას იცნობს ყოველი პოეტი. ყოველ პოეტს (და არა მარტო პოეტს!) უვლია ამ გზით, ხოლო ვაჟასათვის დამახასიათებელი ისაა, რომ თავისი ტალანტით ამ გზაზე მან ყველაფრის მომცველ საფეხურსა და პირდაპირ განსაცვიფრებელ ეფექტს მიაღწია.

გასულიერება ანალოგიის ერთ-ერთი ფორმაა. ესაა საკუთარის, ადამიანურის პროეცირება გარემოში და მისი სახეების გაპიროვნება და მეტამორფოზა, ანუ ტრანსფორმაცია. გასულიერება მრავალი და მრავალნაირი ესთეტიკური ნაწარმოების წყაროდაა მიჩნეული, — ზოგჯერ ფარული, უფრო ხშირად კი აშკარა და თვალნათლივ წყაროდ. გაპიროვნებასა და მეტამორფოზას ერთმანეთისაგან ის ასხვავებს, რომ გაპი-

როვნება მოაზროვნე, ცნობიერების მქონე სუბიექტიდან, ადამიანებიდან მომდინარეობს და საგნებზე გადადის (ვასულიერებ ჩემებრ!), მეტამორფოზა კი საგნიდან საგნისაკენ მიიმართება. მეტამორფოზის საილუსტრაციოდ ისეთ აღქმაზე მიუთითებენ, როდესაც, მაგალითად, ღრუბელი იქცევა მთად, მთა ფანტასტიკურ ცხოველად (ვთქვათ, დევად!), ნისლი ადამიანის ფიქრად და ა. შ. აქ სრულიადაც არ არის საჭირო იმ ნიმუშების გადმოცემა, რომლებიც ვაჟას შემოქმედებაში გასულიერების, პერსონიფიკაციისა და მეტამორფოზის როლს გაგვივალისწინებდა. რაც ვიცით, იმის მიხედვითაც უეჭველია, რომ ვაჟა იყო სიცოცხლის ხილვა ყველგან და ყველაფერში, — ე. ი., ხილვა სამყაროში მოქმედი ძალებისა, ხილვა მოძრაობისა, ანუ სამყაროს პლასტიკური ხილვა. გასულიერება და პერსონიფიკაცია მისი მსოფლმხედველობის ანიმისტური და ანთროპომორფისტული შინაარსი კი არ არის, არამედ მისი შემოქმედების პლასტიკურობის გამოხატულება, მისი წარმოსახვისა და ფანტაზიის პლასტიკურობის პოეტური ფორმაა.

თავიდან ბოლომდე დინამიკაა ვაჟა-ფშაველა. დინამიკურია მთელი სამყარო და დინამიკურია ამ სამყაროს ვაჟასეული ხილვაც. ვაჟასთან არაფერია სტატიკური, ყველაფერი მოძრაობს მასთან და, რაც მთავარია, ნათელია ამ მოძრაობის არე და მოძრავი საგნის კონტურებიც:

დილაზე ფრთადაკეცილთა,  
ნამტირაღეთა ღამითა,

მთებზე ეძინათ ნისლებსა  
მიტკლით შაკრულის თავითა  
(გვ. მკ. 769—772).

მეხსიერებით აჯილდოებს ვაჟა გათელილ ბალახს, ნანას უმღერიან მის მთებს ვარსკვლავნი, წელში მეფურად გაიმართება დიდი გერგეტი, ცად აზიდული ბორბალაც თითქოს ირყევა. ვაჟა ამას ყველაფერს ხედავს და წინ მიგვიძღვის, რათა ჩვენც დაგვანახოს:

უკუნეთთა. არ ისმის  
კრინტი არსიდგან არისა.  
სუდარჩაემულნი მთანი ღვან,

ფიქრის მზიდველნი მწარისა,  
სულ მუღამ ყინულიანნი,  
არ-როს მნახველნი მწვანისა.  
(გოგოთურ, 377—382)

მოძრაობაში იკვეთება სახე საგნისა და, მაშასადამე, ფორმები მოძრაობისა აპირობებს პლასტიკის ფორმებს; პლასტიკური ხატი მოძრაობითია და ცვალებადი თავისი ბუნებით.

ვაჟას ნიჭი ხატავდა მოძრაობის ნაირნაირ ფორმას. იგი ხატავდა ბალახთა ბიბინს და ღვართა მოსკდომას, მათა მიერ დაკოცნილ ცის გულ-მკერდსა და მდინარის წყალთა „მწყრომარე ჩქაფუნს“, თრთოლვას, მსხვრევასა და ტყორცნას. პლასტიკურობის თვალსაზრისითაც შეუდარებელი იყო ვაჟა, როცა ამბობდა:

მთის ძირში სძინავე, შავს ნისლსა,  
სჩანს უზარმაზარ გველდა. —  
დაბლიდან მთებსა შეკუურებს,  
შუბლმოქუშული, ცერადა.

მთები კი წარბსაც არა სძერენ,  
თითქოს დამსხლარან მღერადა,—  
ქედები აულერიათ,  
მუშტებსა კმუშქვენ კვერადა.

უფაქიზესი, მაგრამ მკაფიო და მოქნილი პლასტიკური პოეზიის ნიმუშია ვაყასეული სტრიქონები:

ქკვიდამ არია სტუმარი  
იმის ნისლივით თმამაო.  
წამოდგა ქალი ფეხზედა, —

თითქოს იელვა ცამაო, —  
ქაერში გაიკრიალა  
მისმა ზარვიით ხმამაო.

პირდაპირ უსაზღვრო იყო ვაყა-ფშაველას პოეტური ფანტაზია. ის წარმოსახავდა განმცდელ ლოდებს, ამეტყველებულ მთებს, მოკრძალებულ იას, ნარნარ ფრინველებს და ადამიანთა წარმოდგენებსაც და ჩვენებებსაც. მიჰყვებოდა ვაყა ფანტაზიის დინებას და მიჰყვებოდა სრულიად უშიშრად, რადგან ყოველთვის შეეძლო სინამდვილისაკენ შემოებრუნებინა ის და რეალობის ჩარჩოებში მოექცია გზააღდენილი ფანტაზიები. ვაყამ მტკიცე ხელით შეუტყვალა მათ შინაარსი. მან საზოგადოებრივად ფასეული მოტივები დაუდო საფუძვლად ამ მოჩვენებათა წარმოშობას და მათ მიერ დამჩნეულ კვლასაც საზოგადოებრივი ღირებულება მისცა. ვაყაცობისა და მისი პატივისცემის ნათელსა და ამაღლებულ იდეას ამსახურა ვაყამ „ბახტრიონში“ სახელგანთქმული ჩვენება ჭაგარაშლილი გველისა; კაცთმოყვარეობისა და ნების სიმტკიცესთან შერწყმულ სათნოებას დაუქვემდებარა ვაყამ შემზარავი სიზმარი ალუდა ქეთელაურისა; სინდისგაყინული შერეგს შეძრწუნება მოხერხდა მაშინ, როდესაც მან უფსკრულს მიაღწია და დაინახა დევების ღზინი.

ვაყა-ფშაველამ მრავალი მოჩვენება და წარმოსახვა პატრიოტულ ატმოსფეროში მოაქცია და მათთვის ეროვნული მნიშვნელობის მიცემა შეძლო.

პლასტიკურია ვაყა აღქმის დროსაც და წარმოსახვის შემთხვევაშიც. სრულიად უზრუნველყოფილია ხატთა საგნობრიობა და რეალურობა, მათი სიცხადე და მკაფიოობა, როდესაც ვაყასთან ჩვენებათა სამყაროს ვეცნობით. უაღრესად პლასტიკურია ის, რაც ვითომდა ხევ-ხევ ცხენის მაძებარმა აღაზამ იხილა. ცხენის პოვნის მაგივრად დევებში შევერიეო, — ამბობს აღაზა, და იქ კი

დამიხვდა შვენაბდიანი  
უზარმაზარის ტანისა,  
(ჭერაც თვალეში მიელავს  
სიმყარულ იმის კანისა),  
დიდყურა, კბილებდაჭუნა,

უმსვავსო, ფერად შავისა;  
ხელები გამოიწვიადა,  
დიდი ხელები თავისა,  
მთის ოდნად სჩანდა მის თავზე  
მოშავფრო ქული ტყავისა.

(743—752)

ამ წარმოსახვაში თავმოყრილია ძირითად შეგრძნებათა მონაცემები. შეგრძნებათა თითქმის მთელი კომპლექსი მონაწილეობს დევის იმ ხატის შექმნაში, რომელიც ვაჟას ამ სტრიქონებშია მოცემული. ეს ხატი წარმოსახვითია თავისი წარმოშობით და არა აღქმითი. მაგრამ ვაჟას ტალანტის წყალობით აქ ერთმანეთს დაემთხვა აღქმითი და წარმოსახვითი ხატოვანება, რადგან მათ შორის მოხსნილია განსხვავება ინტენსივობის, სიცხადისა და ობიექტურობის თვალსაზრისით.

ვაჟას ჰქონდა უნარი გამოყენებული აზრი და ზოგადი მიმართებანი ცალკეულ მოვლენებში ეჩვენებინა. ამას მოწმობს მისი სახელმძღვანელო სტრიქონები:

ბევი მთას კმონებს, მთა — ხევსა,  
წყალნი — ტყეს, ტყენი —  
მდინარეთ...  
და შემდ.

კვლავ პლასტიკურ ფორმებშია მოწოდებული მოვლენათა ურთიერთშესატყვისობის ზოგადი მოთხოვნა, როდესაც ვაჟასთან კვითხულობთ:

სიკვდილსა გლოვა უხდება,	ვაჟაკასა — ომში სიკვდილი,
მკვდარს ძმას — ტირილი დისაო,	ხელში — ნატეხი ხმლისაო,
ტყესა — ხარ-ირმის ნაფრენი,	ომს — ლხინი გამარჯვებულთა
ზოგ დროს — ყვირილი მგლისაო,	და დამარცხება მტრისაო.

(სტუმ., 579—586)

ვაჟამ საუცხოოდ დახატა ყოფა, — გარეგნულად მარტივი და პრიმიტიული, მაგრამ შინაგანად რთული და ძნელად ამოსაცნობი ადამიანების ყოფა. გასაოცრად ზუსტია და თვალსაჩინო ყოფის ვაჟასეული სურათები. ამ თვალსაზრისით, „შინაარსის ხელოვანია“ რომ იტყვიან, სწორედ ის იყო ვაჟა. იგი იმ მოვლენათა ჰეშმარით სილამაზეს გვიჩვენებდა, რომლებიც მორალურ ღირებულებას შეიცავდნენ. ვაჟასათვის ეთიკური და ესთეტიკური ერთიმეორეზეა გადაჯაჭვული, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ საკუთრივ ესთეტიკური თვალსაზრისით არ უდგებოდეს იგი საგნებსა და მოვლენებს; ეთიკური კი წარმოადგენს ვაჟას შემოქმედების პრინციპს, მაგრამ ეს მისი ერთადერთი პრინციპი არ არის. მისთვის ესთეტიკური თვალსაზრისიც არსებითია, რადგან ფაქტია, რომ ტყე ვაჟასათვის არ არის შეშა, ხორცის მიხედვით არ აფასებს იგი შევლსა და ირემს, ისევე, როგორც მცენარეებსაც მხოლოდ გამოყენების თვალთ არ უყურებს იგი. ვაჟა გარემოს სილამაზეზე ჩერდება და მისი

სილამაზით ტკბება, რადგან ცხადია, რომ მარტო თავისი არსებობის ფაქტით მოუხიბლავს იგი მორცხვად თავდახრილ იას.

და თუ ხელოვნების მიზანი მხოლოდ და მხოლოდ ის არ არის, რომ ქადაგებდეს და აღამიანებს აკკვიანებდეს, თუ ხელოვნებას ისიც ევალება, რომ დაატკბოს და გაახაროს აღამიანი, მაშინ უეჭველია, ვაჟას შემოქმედება ხელოვნების ყველა ფუნქციას ასრულებს: წარმტაცისა, გასახარელისა და სასიამოვნოს ფონზე აკმაყოფილებს მისი ხატოვანება სიბრძნისმოყვარეთა სულიერ მოთხოვნას.

1974 წ.

## ემისი საუბარი თემაზე: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“

### ს ა უ ბ ა რ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

ჩვენ ნიკოლოზ ბარათაშვილი და მისი შემოქმედება უნდა დავახსიანოთ. ნიკოლოზ ბარათაშვილი კი ამ ასორმოცდაათი წლის წინანდელ თბილისში ცხოვრობდა და თქვენ არ გაგიჭირდებათ იმის წარმოდგენა, თუ რაოდენ ძნელია ახლა დავუბრუნდეთ ამ საუკუნე-ნახევრის წინანდელ ხანას და რამდენადმე მაინც გავაცოცხლოთ ის ვითარება, რომელშიც ეს ჩვენი სახელოვანი მამულიშვილი და სასიქადულო პოეტი ცხოვრობდა.

საკმარისია ჩვენი დედაქალაქიდან, ჩვენი თბილისიდან ერთი თვით ვახვიდე და დაბრუნებისას ბევრი რამ ისე შეცვლილი დაგხვდება, რომ გაგიჭირდება გახსენება, თუ რა და როგორ იყო.

აი, მიდით თბილისის კომუნალურ მუზეუმში და თქვენ გაცოდებით რა მომხდარა, როგორ უცვლია სახე ჩვენს თბილისს, რარიგ გაზრდილა და როგორ გადასხვაფერებულა ის ამ უკანასკნელი წლების მანძილზე. და, აბა, ვისლა შეუძლია ჩვენს თვალწინ სრულიად აღადგინოს ნიკოლოზ ბარათაშვილის დროინდელი თბილისის სურათი?!

ნეტავი, როგორი იყო ის ქუჩები, სადაც ჩვენი პოეტი დადიოდა?! ნეტავი, როგორ გამოიყურებოდა მაშინ ჩვენი მთაწმინდა, — ახლა ფუნქციონირით რომ დავჭრივართ, ასფალტმოკრიალეებული მოედნებითა და სავალი გზებით რომ უსარგებლობთ, ყმაწვილთა საამო ყრიამულს რომ აქვს აკლებული ყველაფერი?! ნეტავი, რომელი გზით მიდიოდა მტკვართან ჩვენი დაფიქრებული პოეტი, რა ადგილას ისმენდა იგი „ღუღუნს მტკვრისასა“ და, ნეტავ, რა ადგილი იყო ის, სადაც იყო „მტკვარი ანკარა“?! ნეტავი, როგორი იყო მაშინ მისასვლელი სასაფლაოსთან, ჩვენი პოეტის ოცნებათა და სევდიან ფიქრთა აღმძვრელ სასაფლაოსთან?!

რა იქნებოდა გვეკოდნოდა ახლა, თუ როგორ გამოიყურებოდა მაშინ დღევანდელი კომუნარების ბალი — რუსთველის პროსპექტს რომ ეკვ-

რის, ხოლო მაშინ საჭიროთო შოედანი — ყაბახი იყო, ასე რომ უყვარდა გრიგოლ ორბელიანს — ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბიძასა და მეგობარს და ჩვენი პოეტიც რომ უძღვნის შესანიშნავ ლექსს — „ღამე ყაბახზედ“! როდისმე მოხერხდება ჩვენი პოეტის შთამაგონებელი თბილისის სურათის აღდგენა, რათა ნაწილობრივ მაინც წარმოვისახოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის გარემო და ვისუთნოთ იმ ატმოსფეროთი, გარს რომ ეტყუა ჩვენს სახელოვან წინაპარს — ნიკოლოზ ბარათაშვილს, — ქართული ლირიკის ამ ნამდვილ გენიას.

როდის მოხერხდება და როდის აღედგენთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის თბილისის ისე, როგორადაც აღდგენილია პუშკინისა და გოგოლის პეტერბურგი, როგორადაც ლერმონტოვის გეოგრაფიული გარემოს აღდგენასაც კი ცდილობდნენ უწინ და ცდილობენ ახლაც. ნეტავ, თავის დროზე შეგვენახა ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელთან დაკავშირებული ადგილები, ქუჩა და შენობა, ისე როგორადაც მის დროს იყო! რა კარგი იქნებოდა ჩვენი თაობისათვის წარმოგვესახნა ის საზოგადოებრივი ატმოსფერო, რომელშიც ნ. ბარათაშვილი ტრიალებდა და იქნებ ისიც წარმოგვესახნა, თუ თვითონვე რანაირად ქმნიდა ამ ატმოსფეროს აღამიანთა ვიწრო წრეში მაინც.

უეჭველია, ჩვენთვის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შთამომავალთათვის, დიდად სასიხარულო იქნებოდა აღდგენა მაშინდელი ცხოვრებისა და ბუნების სურათისა, რათა გვეცოდნოდა, ერთი ჩვენი თანამედროვე პოეტის სიტყვით რომ ვთქვათ, „ასეთი დარი თუ იყო მაშინ“!

მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ მოკლებული ვართ საშუალებას, რომ ასე ფართოდ წარმოვისახოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის გარემო. ე. ი., მისი სულიერი ვითარების წყარო და ნიადაგი. ზოგი რამ მაინც ვიცით და რაც ვიცით, ისიც გვანიშნებს, თუ რამ განაპირობა ნიკოლოზ ბარათაშვილის შეხედულებანი, რით გაუსწრო მან თანამედროვეობას, რით მიუახლოვდა იგი ახალ დროს და რანაირმა ნიჭმა და ხელოვანებამ მოაპოვებინა მას ნამდვილი პოეტური უკვდავება.

• • •

ყველამ იცის, თუ რას ნიშნავდა ქართველთათვის ერეკლე მეფის, ამ პატარა კახის სახელი. ჩვენს გლეხკაცობას იზიზღავდა მისი ღისადავე და პირადი გამბედაობა. ჩვენი ხვესურები, და მთიელები საზოგადოდ, ლოცავდნენ მას და მის იზილვას ნატრობდნენ. საქართველოს მტრები დიდად ფრთხილობდნენ, რადგან ქართველთა მხედართმთავრად ერეკლე ეგულებოდათ... და კარგა ხანს ერეკლეს შვილიშვილ ზორეშანთან იზრდებოდა ჩვენი ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რადგან ზორეშანი მისი დიდდედა იყო, ე. ი., ერეკლე 11 იყო ახლო წინაპარი ნ. ბარათაშვილისა. ამიტომ

გასაგებია, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი მოქცეული იყო მაღალ და ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი ინტერესებით გამსჭვალულ წრეში.

სათნო ქალი იყო ეფემია — დედა ნიკოლოზ ბარათაშვილისა — ჩვენი დიდი პოეტის გრიგოლ ორბელიანის და. ნ. ბარათაშვილის მამა მელიტონ ბარათაშვილიც წარჩინებულთა წრეში ტრიალებდა — ერთ დროს თბილისის მაზრის თავად-აზნაურთაც წინამძღოლობდა.

ყოველთვის და ყველასათვის ღია იყო კარი ბარათაშვილთა სახლისა და ამგვარი გულგახსნილობა თუ საზოგადოებრივ შინაარსს აძლევდა მათ ცხოვრებას, ზელგაშლილობა ეკონომიურად აქვეითებდა მათ. მაგრამ ეს არ იყო ცუდი გარემო ჩამოყალიბებისათვის ისეთი დიდი სულის პოეტისა, რომელიც არ იქნებოდა მიჯაჭვული ვიწრო ეკონომიურ კეთილდღეობაზე ზრუნვასთან, უანგარობის ვითარებაში იქნებოდა მოქცეული, უფრო მაღალი სულიერი ინტერესები დაეუფლებოდა მას და მათ წარმოაჩენდა პირველსავე შემთხვევაში.

ყველამ იცის, რომ ბარათაშვილმა ის სკოლა დაამთავრა, სადაც ახლაც სწავლობენ ყმაწვილები — პირველი საშუალო სკოლა. აქ მას ჰყავდნენ ამხანაგები და მეგობრები, რომელთაგან ზოგიერთნი შემდგომ სახელმწიფოებრივი, ცნობილი სახელმწიფო მოღვაწენი გახდნენ. ასეთები იყვნენ, მაგალითად, კონსტანტინე მამაცაშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი, დიმიტრი ყიფიანი...

დიდი იყო ამ სკოლაში ინტერესი ლიტერატურისადმი, კერძოდ, ქართული ლიტერატურისადმი, ამ სკოლის მოსწავლეები ადგენდნენ ყურნალს რუსულ ენაზე, რომელსაც ერქვა „თბილისის გიმნაზიის ყუაკალი“ და ჩვენი ნიკოლოზ ბარათაშვილიც მონაწილეობდა ამ ყურნალში.

როგორც ჩანს, ნიკოლოზ ბარათაშვილი ადრეიდანვე წერდა ლექსებს. ყოველ შემთხვევაში, 16 წლის ბარათაშვილის ხელიდან არის გამოსული შედეგური „შემოღამება მთაწმინდაზე“, ლექსი, რომლის ბადალი საერთოდ მწიფად მოიძებნება. ეს ისეთი დახვეწილი და ღრმა ლექსია, რომ ის არ შეიძლება პოეტის ერთ-ერთი პირველი ლექსი იყოს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ხევწდა და აფაქიზებდა ქართულ სიტყვას და, საერთოდ, ეტყობა, პოეზიით ცოცხლობდა ის, როგორც ეს ხელოვანთა შორის უდიდეს ხელოვანს ახასიათებს.

მაგრამ, როგორც ჩანს, პოეტის სიცოცხლეში ვერც ამხანაგები და, საზოგადოდ, ვერც თანამედროვენი ვერ ხედავდნენ, რომ მათ გვერდით გენიოსი იდგა, გენიოსი, რომელიც უკვდავყოფდა ქართულ სიტყვას; ვერ ხედავდნენ ისინი, რომ პოეტთან დაახლოებულ პირთა სახელებიც უფრო მასთან სიახლოვის წყალობით შემოენახებოდა ისტორიას.

არაერთხელ მომხდარა ასე მსოფლიო ისტორიაში. ასე იყო ეს ნ. ბარათაშვილის შემთხვევაშიც. ყოველი ახალგაზრდის მსგავსად, ნიკოლოზ



ბარათაშვილიც ოცნებობდა თავის მომავალზე. იმ დროს ბევრი პოეტი და მეფის ხელისუფლების წინააღმდეგ მოლაშქრე იყო გამოწყობილი სამხედრო მუნდირში. პოეტთაგან ასეთი იყო, მაგალითად, მიხეილ ლერმონტოვი, რომლის სიტყვებს ნ. ბარათაშვილი თავისი განწყობილების შესაფერად მიიჩნევს და იმოწმებს კიდევ გრიგოლ ორბელიანისადმი მიმართულ ერთ-ერთ წერილში. აქა, — „И скучно, и грустно, и некому руку подать в минуту душевной невзгоды“ — იმეორებს ის ლერმონტოვის სიტყვებს.

ასე რომ, სავსებით ბუნებრივია, თუ ქაბუკი ნიკოლოზ ბარათაშვილი სამოქალაქოს კი არა, სამხედრო სამსახურს მისცემდა უპირატესობას. მაგრამ უბედურება ეწია მას — ფეხი დაიშავა და ამნაირ ახალგაზრდას სამხედრო სამსახურში ვინღა ჩარიცხავდა!

დაამთავრა თუ არა სკოლა ნ. ბარათაშვილმა, 17-18 წლის ახალგაზრდამ, სამსახური დაიწყო სასამართლოს უწყებაში და ასე ჩაება საკანცელარიო საქმიანობაში ეს ბუნებით პოეტი ყმაწვილი. ბიუროკრატიული აპარატი შთანთქავდა ნიქს, რომ ამ მოძალეებისათვის ნიკოლოზ ბარათაშვილს საკუთარი შინაგანი ძალა არ დაეპირისპირებინა და პიროვნული გამძლეობა არ გამოეჩინა. ის პოეტი იყო, მაგრამ მსახურობდა, და რაკი ეს ასე იყო, ამ მომაბზერებელი სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულებას ის ისე ბეჯითად ეკიდებოდა, რომ შემოწმებისას საგანგებოდ აღნიშნეს ბარათაშვილის უნარიანი საქმიანობა. ცხადია, დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით დაჯილდოებული პიროვნება იყო ის და ეს გრძნობა ხელმძღვანელობდა მის როგორც პოეტურ განცდათა განსახიერებას, ისე სამსახურისადმი დამოკიდებულებას.

მაგრამ არა მარტო ამას. დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდება იგი თავისი ოჯახის საჭიროებას. მის ოჯახს კი უკვე ძალიან უჭირდა. მამაც მძიმედ დაუავადდა, და ქაბუკი ნიკოლოზ ბარათაშვილი იძულებული გახდა დაეწყო სამსახური მანხიკვეანის მანზრის უფროსის მოადგილედ. რამდენიმე ხნის შემდეგ ის განჯაში დაინიშნა ამავე თანამდებობაზე. ჩავიდა იქ 1845 წლის ივნისში. იქ შეეყარა მას ციება, ანუ მალარია, ახლაც რომ საანთლით არის ჩვენში საბჭოთაო. მარტოდმარტო, მაშინდელ მიყრუებულ კუთხეში დაარჩენილი, მხოლოდ 28-ე წელში გადამდგარი, გამოესალმა ჩვენი პოეტი სიცოცხლეს.

ასე გათავდა 1845 წლის ოქტომბერში ნიკოლოზ ბარათაშვილის სიცოცხლე. დასაფლავეს ის განჯაში — სრულიად უპატრონოდ, მახლობელთა დაუტირებლად და ნახევარი საუკუნე, ზუსტად 48 წელი, გახდა საჭირო, რომ ეს მშვენება ჩვენი ქვეყნისა საქართველოს დაბრუნებოდა და თბილისის მიწას მიბარებოდა — დიდი აზბითა და ღირსეული პატივისცემით.

რა აწუხებდა ნიკოლოზ ბარათაშვილს? რას ეძებდა და ვერ პოულობდა? მას ყველაზე უფრო მეტად მართობა უძძიმდა, სოციალური პიროვნება იყო ის და ამიტომ სულით თბლობა იყო ყველაზე ძნელი რამ მის ცხოვრებაში. მეგობარს მოწყურებული ჭაბუკი იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილი, მაგრამ ურყევსა და ზუფთა მეგობარს ვერ შეხვდა ის თავის მოკლე ცხოვრების გზაზე. ისიც სათქმელია, რომ არც ადვილად იპოვნებოდა ადამიანი, რომელიც შეძლებდა გვერდში ამოდგომოდა ნიკოლოზ ბარათაშვილს.

დაუქვემდებარებელი ინდივიდუალობა იყო ჩვენი პოეტი, ის არ იყო დაბადებული მორჩილებისათვის, ის მღელვარე პიროვნება იყო, მოძრაი და წინმხედველი და არ შეიძლებოდა მისი შიჯაჰვა აწმყოზე. მომავლით ცხოვრობდა ის — მომავალი კი არ ჩანდა მაშინ და შეუქდაუნახავად წავიდა ამ ქვეყნიდან ჩვენი პოეტი, ჭაბუკობიდანვე რომ ეტრფოდა ვარსკვლავთა სხივს და მის გამონათებას ნატრობდა.

გარეგნულად არ ეტყობოდა ნიკოს, რომ ის გენიოსი ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო. ენამოსწრებულობამ, ენაკვიმატობამ და ოხუნჯობამ, უბრალოებამ, სისადავემ და უანგარობამ, განთავისუფლებამ თვითშეყვარებისა და უქმყოფილების ყოველნაირი ფორმიდან მისადმი სიყვარული კი მოაფრქვია ირგვლივ, მაგრამ გენიოსად მისი აღიარება შეაფერხა. ამიტომ იყო, რომ თუმცა სიტოცხლში ყველას უყვარდა ბარათაშვილი, როგორც კარგი ამხანაგი, მეგობარი, გულითადი ნათესავი და ნიჭიერი პოეტი, მაგრამ მაშინ ვერაფერს დაინახა, რომ ის იყო ერის სახელი, ერის დიდება და ლირიკული გენიალობა საერთოდ.

და კიდევ კარგა ხანს, მას შემდეგ, რაც ნ. ბარათაშვილი გარდაიცვალა, ჩვენი ყური ვერ აღმოჩნდა მომზადებული ნ. ბარათაშვილის მუსიკალურ ლექსთა მოსასმენად და შესაფასებლად. გ. ერისთავის „ცისკარში“ 1852-1853 წლებში დაბეჭდილ ნ. ბარათაშვილის ლექსებს, ისევე როგორც ლექსებს და პოემას გამოქვეყნებულს 1857-1875 წლების „ცისკარში“, ჩვენი საზოგადოების გონებამ აღლო ვერ აუღო, სათანადოდ ვერ აღიქვა ეს ფილოსოფიურად მძაბრთული ლირიკა და ბრძნულად მიმდინარე აზრი პოემისა.

ამის დანახვას ჩვენი მუსამოციანელების გონებრივი სიმაღლე და პოეტური დონე ესაჭიროებოდა. განხორციელდა ეს მხოლოდ XIX საუკუნის 60-იან წლებში, მაშინ, როდესაც ქართულ ხელოვნებას ისეთი მკაცრი და შეუპოვარი განმხილველი, ისეთი აღმფოთებისა და აღტაცების დიდი უნარით დაჯილდოებული კაცი მოევლინა, როგორიც ილია ჭავჭავაძე იყო.

ამიერიდან ნ. ბარათაშვილი ქართული პოეტური აზრისა და პოეტური

ფორმის გადაულახავ მწვერვალად აღიმართა, ქართველი მკითხველის სათაყვანო პოეტად იქცა, ქართული აზროვნების მოწინავე საფეხურის გამომხატველად ჩაითვალა და ჩვენი ნიკოლოზ ბარათაშვილი მსოფლიოს უბრწყინვალეს პოეტთა წყებაში ჩადგა.

## ს ა უ ბ ა რ ი მ ე ო რ ე

დღეს ჩვენი მეორე შეხვედრაა. პირველი შეხვედრისას ვისაუბრეთ იმის თაობაზე, თუ როგორ გაატარა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ბავშვობა და სკოლის წლები, როგორ პირობებში ცხოვრობდა ის ადრეული ჭაბუკობის ხანაში, სად მსახურობდა და რანაირი იყო მისი სამუშაო, რამდენად ღირსეულად აფასებდნენ მის შემოქმედებას მისსავე სიცოცხლეში და როგორ დაიღუპა ის თავის მშობლიურ კუთხეს მოცილებული. მაშინ იმასაც შევეხეთ, თუ როგორ თანდათანობით გადაიქცა ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელი ჩვენი ლიტერატურის სიამაყედ, ჩვენი პოეზიის გადაულახავ მწვერვალად.

ახლა ჩვენ უნდა შევუდგეთ იმ საკითხების განხილვას, რომელთაც ნიკოლოზ ბარათაშვილი შეეხო, რომლებიც მან გააშუქა და შეაფასა.

რა საკითხებმა დააფიქრეს ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ყველაზე უფრო მეტად რა საკითხები აწუხებდა მას?

სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა, თუ ისეთი მოაზროვნე ახალგაზრდა, როგორც ნიკოლოზ ბარათაშვილი იყო, თავისი შეგნებული ცხოვრების გარიჟრაჟზე, უპირველეს ყოვლისა, წააწყდებოდა საკითხს, თუ რა აზრი აქვს ადამიანის სიცოცხლეს, რატომ ცოცხლობს ის, ანუ რა გამოართლება აქვს მის არსებობას? ეს საკითხი სხვადასხვა სიტუაციური ფორმით დადგა ნიკოლოზ ბარათაშვილის წინაშეც, ისევე როგორც იგი ხშირად გამხდარა მსოფლიოში სახელგანთქმულ მოაზროვნე ადამიანთა მსჯელობის საგანი შათი შეგნებული ცხოვრების დასაწყისიდანვე. რასაკვირველია, ქართულ სინამდვილეშიც არაერთხელ დასმულა ეს საკითხი. ასე მაგალითად, ადამიანის არსებობის, მისი სიცოცხლის აზრმა დიდად დააფიქრა ნიკოლოზ ბარათაშვილის უფროსი თანამედროვე, — ჩვენი ცნობილი პოეტი ალ. ჭავჭავაძე. ის დაწვრილებით შეეხო ამ საკითხს და რამდენიმე ლექსით სრულიად ნათლად გვაძენო თავისი შეხედულებაც. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი ორი ლექსი, რომელთაც ჩვენ ვიცნობთ, შემდეგი სათაურებით: „სხვადასხვა ღროსათვის კაცისა“ და „გოგჩა“. პირველ ლექსში პოეტი ახასიათებს ადამიანის სიცოცხლის სხვადასხვა ასაკობრივ საფეხურს. აქ ის ამბობს, რომ ბავშვი დაბადებიდანვე ტირილით ეგებება ამ ქვეყანას, თითქოს გრძნობდეს, თუ რა გამწარება მოელოს. ამას გამოხატავს ამ ლექსის სტრიქონი: „რა ვიშვებით, მყისვე ვსტირით, ვით წინად მგრძნი

მომავალთა“. გამწარებულია ჩვენი ცხოვრების შემდგომი საფეხურებიც. ჯერ არის და, გეტყვითავენ, გვწერთნიან და გვაწვალებენ, რათა სიბრძნის კვალს შევუღვდეთ — ეს სიხარულს ართმევს ბავშვს. ცოტა მოგვიანებით, ჰასაკში შექელისას მწვავე გრძნობა დაგვეუფლება და იგი „შეგვიქმს პატიმარად, მკენესარად და მთქმელად ვების“. შემდგომ ზანაში პატივმოყვარეობისა და უფლებამოყვარეობის გრძნობა იკვირდება — „გვასურს დიდება, გვასურს პატივი“ და რაკი ამას ვერ ვაღწევთ, „შეგვექმნების შურით ჯმუხვა“ და ვლონდებით. ბოლოს ვხუცდებით, წელში „მშვილდებრ მოვიხრებით“, ხასიათი გვეცვლება „ყოველთავე მოვიცადებით“, სხვადასხვა დაავადებაც შემოგვეჩვევა, ერთი მათგანი მახვილით დაგვადგება თავზე და გვეტყვის: „ახით ნაშვნო, მოკვლით ეებით“.

გამოდის, რომ მთელი ჩვენი ცხოვრება ან უკვე არის წამება, ანდა წამება გველის. ამიტომ არ ღირს სიცოცხლე! ამ ხაწარმოებში ეს მსჯელობა ერთეული ადამიანის ცხოვრების მაგალითზეა აგებული, მაგრამ ალ. ჭავჭავაძის ცნობილ ლექსში „გოგჩა“ იგივე საკითხი უფრო ფართო მასალაზე, საზოგადოებრივად და ისტორიულად მნიშვნელოვან მასალაზეა დაფუძნებული. აქ ლაპარაკია ბუნების უკუდავებაზე, მის მარადიულს მშვენიერებაზე და ამასთანავე შედარებული წარმავლობა როგორც ადამიანის სილამაზისა, ისე მისი ხელთქმნილი საგნებისა; აქ ლაპარაკია სიმდიდრისა და ძალაუფლების მოყვარეობის ამაოებაზე და საბოლოოდ აღიარებულია, რომ დრო ყველაფერს მოსპობს თავისი „მსურელის ხელით“.

აქედან სრულიად ცხადია, რომ ამ რედამიწაზე სიცოცხლეს თურმე ფასი არა აქვს, არა აქვს აზრი არც ჩვენს გაჩენას და არც ჩვენ სიცოცხლეს.

ასე მსჯელობდა ალ. ჭავჭავაძე. რასაკვირველია, მისი მსჯელობა არ არის ორიგინალური: ასეთნაირად ბევრ მოაზროვნესა და პოეტს უმსჯელობია და, ამა თუ იმ შემთხვევათან დაკავშირებით, ჩვეულებრივს, ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც არაერთხელ გვსმენია ფრაზა:—„ეჰ, რა არის ჩვენი სიცოცხლე!“ და რომ „სიცოცხლე არა ღირს!“ მაგრამ ასეთი მსჯელობის რეალური ფასი ძალიან დაბალია, რადგან ამნაირი აზრის მქადაგებელნი სინამდვილეში აღვილად თვითონაც ვერ ტოვებენ ამ გამაწმარებელ წუთისოფელს და მაინც ცხოვრობენ, ცოცხლობენ, — თუმცა ამტკიცებენ კი, რომ „სიცოცხლე არა ღირს!“

და აი, მოვიდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი, რომელმაც გარკვეულად დაინახა წინააღმდეგობა ამნაირ მსჯელობასა და რეალურ სინამდვილეს შორის; დაინახა სიტყვასა და მის განხორციელებას შორის აღმართული ჯებირი. და ნიკოლოზ ბარათაშვილმა სცადა იმის ჩვენება, რომ არა აქვს ნიადაგი სიცოცხლის უაზრობის მტკიცებას.

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა თავის შემოქმედებაში ჯერ თითქოს გაიმეორა ის საბუთები, რომლებითაც სიცოცხლის უაზრობას ამტკიცებდნენ. შესაძლოა — თქვა ნიკოლოზ ბარათაშვილმა — ჩვენი ყოფა-წუთისოდელი მხოლოდ ამოება იყოს, შესაძლოა ადამიანები მართლაც „ალიძვრიან იმავ მიწისთვის, რაც ღღეს თუ ხვალ თვითვე არიან!“ შესაძლოა ამ ქვეყანასაც ერთხელ ბოლო მოეღოს და წარბიოცოს ხსოვნა ადამიანის სახელისა... ვთქვათ, უს ასეა. მაგრამ აქედან უთუოდ ის რასკენა გამოდინარეობს, რომ სიცოცხლე არა ღირს?! ვინ დაუჯარგავს თავის ფასს დღევანდელ ღღეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ხვალინდელი დღე სხვაგვარი იქნება, ე. ი., ხვალინდელი შეცვლის დღევანდელს?! ნუთუ ჩვენს აწმყოს მხოლოდ მომავლის საზომით უნდა მივუდგეთ და დაუეჯარგოთ მნიშვნელობა არა მართოდღევანდლობას, არამედ ყველაფერს იმ მოტივით, რომ ყველაფერი იცვლება?!

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა გვიჩვენა, რომ ასეთი მსჯელობა უცხოა ცოცხალი ადამიანისათვის, იგი ცივი გონების ნაყოფია, გონებისა, რომელიც ეთიშება ცოცხალი ადამიანის ინტერესებს, უპირისპირდება მის განცდებს, მის გრძნობებს და ვერ ხედავს, რომ თვითონ ფაქტი სიცოცხლისა არის გამოხატულება სიცოცხლით სიხარულისა; ნიკოლოზ ბარათაშვილმა გვიჩვენა, რომ მსჯელობა სიცოცხლის უაზრობის შესახებ იყო სიცოცხლისადმი ადამიანის ყალბი მიდგომა, მისი ყალბი განმარტება-გაგება; ჩვენმა პოეტმა ცხადყო, რომ სიცოცხლისაკენ მიაწრაფება თავისთავად აქარწყლებს აზრს მისი უაზრობის შესახებ.

რატომ ეძებთ სიცოცხლის აზრს სიცოცხლის გარეთ?! რატომ მაინცდამაინც სხვაგან, სიკვდილში, უნდა იყოს საპოვნელი სიცოცხლის აზრი?! და ნიკოლოზ ბარათაშვილის გენიამ იგრძნო დიდებულება უაღრესად ჰუმანური თეზისისა, რომ თვით სიცოცხლეშივეა სიცოცხლის აზრი და გამართლება. ამის საწინააღმდეგოს მტკიცებით სინამდვილეში არაფერი მტკიცდება, რადგან თვით სინამდვილე უარყოფს სიცოცხლის უაზრობის მტკიცებას.

მსჯელობა, რომელიც სიცოცხლეში აზრს ვერ ხედავს, ანალოგიურია ადამიანის მსჯელობისა ნივთებსა და ცხოველებზე და მისდაგვარად მიმდინარეობს. ჩვენთვის არავითარი აზრი არა აქვს სკამს, თუ ის დასაჯდომად არ გამოუდგება და არც ძროხის არსებობას, თუ ის ხბოს არა შობს და რძეს არ იძლევა და ა. შ. და ა. შ. ადამიანზე ასე მსჯელობა კი არის გათელვა თვითონ მისი სიცოცხლის ღირებულებისა და, მაშასადამე, ვინც ადამიანის სიცოცხლეშივე ვერ ხედავს ამ სიცოცხლის ფასს, ნებისთ თუ უნებლიეთ, ანტიჰუმანურ პოზიციასზე დგება და ლოგიკურად უნდა გამოვიდეს კაცობრიობის აღგვის მომხრედ... ამიტომ გაუმართავი და გაუმართლებელია ასეთი მსჯელობა და გაუმართლებელია

იმიტომაც, რომ ის ვერ განმარტავს და ვერ უპასუხებს ადამიანთა რეალურ მოთხოვნილებებს.

სიცოცხლეს თავისთავად, დიახაც, აქვს ფასი და მისი მიჩნევა არა-რაობად სიცოცხლის მოსაპოვებლად ხსენის ჯზას. ამიტომ ასეთი აზრი არა მარტო მცდარი, არამედ დანაშაულებრივია!

მაგრამ ყოველი ადამიანის სიცოცხლეს სხვადასხვაგვარი შინაარსი შეიძლება ჰქონდეს და აქვს კიდევ. ფასი ყველას აქვს, მაგრამ დიდია ფასი იმ სიცოცხლისა, რომლის შინაარსიც მაღალია. და აი, ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ადამიანის სიცოცხლის მაღალი შინაარსის მის სოციალურ მიზანდასახულებაში დაინახა. კაცის სახელი იმით გვასხვავებს ჩვენ ცხოველებსაგან, რომ მარტო ჭამა-სმას, ბიოლოგიურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას არ მივდევთ და მატერიალურ უზრუნველყოფას არ ვცდილობთ! ჩვენ კაცნი ვართ და, მასადაამე, ბიოლოგიურ ინსტიქტებს ვერვით და მათ სოციალურ მიზნებს ვუქვემდებარებთ. ეს აზრი ბრწყინვალე — და დღეს ყველასათვის ცნობილი — დიად სტრიქონებში აქვს გამოხატული ნიკოლოზ ბარათაშვილს: „მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან, — შეილნი სოფლისა, უნდა კიდევთ მივდიეთ მას, გვესმას მშობლისა. არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს, იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნოს!“

აი, მაღალი შინაარსი ადამიანის სიცოცხლისა — ჯერ კიდევ 20 წლის ბარათაშვილმა რომ გვამცნო და 25 წლის ასაკში ის ამ აზრის ენერჯიულ მქადაგებლად იქცა, სოციალური მიზნების დასახვაში მან თვით სიცოცხლის უკვდავება დაინახა და პირდაპირ დიადად მეტყველ მოწოდებდა დარჩა მისი უკვდავი სიტყვები: — „ცუდად ხომ მიაჩნც არ ჩაივლის ეს განწირულის სულსკვეთება, და ჯზა უფალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო, მაინც დარჩება; და ჩემს შემდგომად მოძმესა ჩემსა სიძნელე ჯზისა გაუადვილდეს და შეუპოვრად მას ჰუნე თვისი შავის ბედის წინ გამოუქროლდეს!“

ეს სიტყვები საბოლოოდ გვარწმუნებენ, რომ როდესაც ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ადამიანის არსებობა სოციალური შინაარსით ააგო, ამა-შევე მან სიცოცხლის ნამდვილი უკვდავება დაინახა, ანუ სოფლისათვის ზრუნვა მან პიროვნების უკვდავების პირობად მიიჩნია.

ასე გაემიჯნა ნიკოლოზ ბარათაშვილი საზოგადოებრივად განდგომის, ინდივიდუალისტური მისწრაფებებისა და პესიმისტური სულსკვეთების მქადაგებელ რომანტიკოს პოეტებსა და მოაზროვნეებს. უკვე ამით იქცა ჩვენი პოეტი დიდ საზოგადოებრივ ფიგურად.

მაგრამ ადამიანის არსებობის აზრის საკითხის ამდაგვარი გააზრება ჯზას ხსნიდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის დროისათვის უაღრესად მტკივნეული საკითხის, ბუდისწერის საკითხის ახლებურად გაშუქებისათვის.

ჩვენმა პოეტმა ამ უაღრესად რთული საკითხის განხილვის დროსაც თქვა თავისი სიტყვა.

## ს ა უ ბ ა რ ი მ ე ს ა მ ე

ჩვენს მსმენელებს გაახსენდება წინა საუბრიდან გამომდინარე დასკვნა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ჰუმანური თვალსაზრისი ადამიანის სიცოცხლის თვითღირებულების აღიარებაში გამოვლინდა. ამასთანავე ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ჰუმანურობის უმაღლეს საფეხურზე ნიკოლოზ ბარათაშვილი იმითაც ავიდა, რომ ადამიანის სიცოცხლის მაღალ შინაარსად საზოგადოებრივი კეთილდღეობის ზრუნვა დასახა.

მაგრამ მარტო ამ თვალსაზრისის განვითარება არ გამოხატავს ნიკოლოზ ბარათაშვილის, როგორც მოაზროვნის ღირსებას. საქმე ისაა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეპოქაში, ისევე როგორც ადრინდელ მოაზროვნეთა წინაშე, ადამიანის არსებობის აზრის საკითხთან ერთად ძალიან მკაფიოდ იდგა საკითხი, თუ რამდენად არის ადამიანი თავისი თავის ბატონი, ე. ი., შეუძლია თუ არა მას დაისახოს მომავალი და იკისროს პასუხისმგებლობა თავისი მომავლის განხორციელებისათვის.

ვინც ამბობდა, რომ სიცოცხლეს აზრი არა აქვს, მისთვის სრულიად ბუნებრივი იყო იმის აღიარება, რომ ადამიანი შებოჭილია, მას თავისუფლება არა აქვს, რომ რაღაც სხვა ძალები განაგებენ მის მოქმედებას, საქციელს, აწმყოსა და მომავალს, მთელი მისი არსებობის შინაარსსა და ფორმას. ამ ძალებს აერთიანებდა ერთი სახელი. ეს სახელია — ბედისწერა.

ბედის საკითხი ადამიანისათვის ყოველთვის მტკივნეული იყო, რადგან ადამიანი მუდამ იქითკენ მიისწრაფოდა, რომ განეკუთრებოდა უზრუნველყო თავისი მომავალი. მაგრამ ამ გზაზე მას ბევრი სხვადასხვანაირი და ხშირად მისთვის სრულიად მოულოდნელი დაბრკოლება ხვდებოდა.

ამ მოულოდნელი დაბრკოლების გამო ადამიანის აზრი ბედისწერის, ანუ ფატუმის აღიარებისაკენ გადაიხარა. „ასეთია ჩვენი ბედი“, „ასეთი ყოფილა ჩემი ბედი“ — ახლაც ხშირად გავგიგონია ამგვარი გამოთქმა. მაგრამ ძველად ბედისწერას ადამიანები დარწმუნებით აღიარებდნენ. ასე იყო ეს ძველ საბერძნეთში და შემდგომ ხანაშიც; როდესაც გადაუღალსავე დაბრკოლებას ხვდებოდნენ პიროვნების გათავისუფლების გზაზე, პიროვნების შეზღუდვას, მის მარცხს ბედისწერის არსებობით ხსნიდნენ. ბედისწერის არსებობა კი გულისხმობდა, რომ წინასწარ დადგენილია ადამიანის მომავალი, ხოლო თუ ეს ასეა, მაშინ ადამიანს ისლა დღარჩენია, რომ დაემორჩილოს თავის ბედს, ჭელი აიღოს ბრძოლაზე, რადგან სასურველ შედეგს მაინც ვერ მიაღწევს, თავის ბედს ვერ

შეცვლის. ასე რომ, ბედისწერის აღიარება უკვე თავისთავად ნიშნავდა ადამიანის პასივობის ქადაგებას. და ასეთი შინაარსი კიდევ ჰქონდა ბევრი რომანტიკოსის შემოქმედებას.

მაგრამ ისეთი რჩეულ რომანტიკოს-პოეტებსაც იცნობს ლიტერატურის ისტორია, რომლებიც ბობოქრობდნენ, პიროვნების გათავისუფლებიდან, ადამიანის უფლებათა და შესაძლებლობათა გაფართოებისაკენ მიისწრაფოდნენ და თავიანთ ბობოქრულ განწყობილებებს ბედობაში დაუშორჩილებლობაში გამოხატავდნენ. ისინი ებრძოდნენ ბედს, მისი მოქმედების შეზღუდვას, ცდილობდნენ და ადამიანთაგან მეტ აქტიუობას მოითხოვდნენ.

ასეთ პოეტთა შორის დგას ჩვენი ნიკოლოზ ბარათაშვილი. პირველ ყოვლისა, აქტიუობისაკენ მოწოდებაა ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებითი მწვერვალი „მერანი“ მთლიანად და, კერძოდ, „ბედის სამძღვრების“ ფადალახვისაკენ მიმართული სიტყვები: „გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, გარდამატარე ბედის სამძღვარი, თუ აქამომდე არ ემონა მას, არც აწ ემონოს შენი მხედარი!“

მეტი რომ არაფერი დაეწერა ნიკოლოზ ბარათაშვილს, ესეც საკლებით საკმარისი იქნებოდა იმის დასამტკიცებლად, რომ მისი სახით ჩვენ ქვეყანას ჰყავდა დაუდგრომელი ბუნების, შეუპოვარი სულის და ისეთი ენერგიით სავსე პოეტი, რომელსაც არამც თუ ადამიანის სულის შემხუთველი გარემოს დამსხვრევის ძალა შესწევდა, არამედ იმის უნარიც, რომ წარმოესახა ახალი, სანატრელი, სულიერად თავისუფალი სამყარო.

ამნაირი სამყაროს შესახებ თავისი თვალსაზრისი მან ბუნებაში ადამიანის შეყვანითა და სახელმწიფოებრივი მშვიდობიანობის დანახიათებით დაგვისუკრათა.

ტრადიციულად მომდინარეობს აზრი, რომ ყველაზე უფრო ნათლად ბუნების აღწერა-დანახიათებაში მკლავნდება მწერლის ხელოვანება, მისი ნიჭის მხატვრული ძალა და სიმძლავრე. ამით აიხსნება, რომ სკოლაში საზეპიროდ უფრო ხშირად „ბუნების აღწერას“ აძლევენ და მას თვლიან ნაწარმოების ე. წ. მხატვრულ ადგილად. რასაკვირველია, ბუნების ყოველ აღწერას არა აქვს ნამდვილი მხატვრული ღირებულება, მაგრამ ამ ტრადიციას მაინც მოეპოვება თავისი გონიერი საფუძველი. საქმე ისაა, რომ თავისთავად ბუნება უტყუია და მისი „ამეტყუელება“, მისი პოეტური შინაარსის ჩვენება ფაქტიურად ნიშნავს ხელოვანის, მწერლის რაობის გადმოშლას, რადგან ბუნებაში ის იმას დაინახავს, რაც თვითონ გააჩნია; ხელოვანს თავისი სულიერი სიმდიდრე შეაქვს ბუნებაში, შეიძლება ითქვას, რომ ის აშინაარსიანებს ბუნებას, ანუ ბუნების აღწერა-დანახიათებაში თვით პოეტის სულიერი თავისებურებებიც აისახება. ამიტომ თვლიან, რომ, პირველ ყოვლისა, ბუნების გადმოცემაში ვლინდება ხელოვანის მხატვრული შესაძლებლობანი.



დღევანდელ საუბარში ჩვენ არ გვინტერესებს საკითხი, თუ რა პოეტური სიმაღლე ჩანს ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ დახატულ ბუნებაში; ახლა მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ მის შემოქმედებაში ბუნება იმას ლაპარაკობს, რაც თვით პოეტის სულიერ მდგომარეობას შეეფერება, ანუ ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ დახატული ბუნება აირეკლავს პოეტის განცდებს და, მაშასადამე, ბუნება ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში პოეტის სულიერი მდგომარეობის გამოძახილია.

ბუნებისადმი ასეთი მიმართება ყველა პოეტისათვის კი არა, რომანტიკოსებისათვისაა დამახასიათებელი, ოღონდ ნიკოლოზ ბარათაშვილს, როგორც რომანტიკოსს, მინც ის ასხვავებს ბევრი რომანტიკოსისაგან, რომ მის შემოქმედებაში ბუნების წიაღი დატვირთულია სოციალური შინაარსით, საკაცობრიო მნიშვნელობის სოციალურ საკითხებზე ფიქრით. ნიკოლოზ ბარათაშვილი ბუნებასთან მიდიოდა, ბუნებას უახლოვდებოდა არა იმიტომ, რომ იქ დარჩენილიყო და საზოგადოებაზე ფიქრს მოწყვეტოდა, არამედ ბუნებაში გასვლა ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის სოციალური ზრუნვის ერთ-ერთი გამოხატულება იყო.

რასაკვირველია, ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ მისივე განცდების-დაგვარად არის აღქმული მთაწმინდა, რომლის ადგილნი ყველასათვის კი არა, ნიკოლოზ ბარათაშვილისთვისაა „დამაფიქვრელნი, ვერანანი და უდაბურნი“, მაგრამ ამ მთაწმინდაზეც მას, 18-19 წლის ყმაწვილს, დიდი საზოგადოებრივი საკითხი აწუხებს და იმედი აქვს, „რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველ ბინდსა ის განანათლებს!“ ამასვე მოწმობს ნ. ბარათაშვილის ცნობილი ლექსი „ფიქრნი მტკერის პირას“. რასაკვირველია, აქაც ყველასათვის კი არა, — ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვისაა „მტკვარი ანკარა“. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მტკვართან მისვლისას აეშლება ჩვენს პოეტს ფიქრი, „თუ რა არის ჩვენი ყოფა-წუთის-სოფელი“, რაოდენ სხვადასხვაგვარი საქვეყნო ვითარების მოწმე ყოფილა მტკვარი და ა. შ. და ა. შ. ბუნების ისეთ წარმონაქმნთან ჭიდილის დროსაც, როგორცაა ქარი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამ ჭიდილის მოტივად ისევ საზოგადოებრივი ცხოვრების გაუმჯობესებისთვის ზრუნვას ასახელებს. თავიდან ბოლომდე ამ სულისკვეთებითაა გაყლენ-თილი მისი „მერანი“.

როგორც ვხედავთ, ბუნებისადმი მიმართების უმასაც არ უხვევს ნიკოლოზ ბარათაშვილი საზოგადოებრივი თვალსაზრისიდან, ის ამ შემთხვევაშიც მოქალაქეობრივი ინტერესებით საზრდოობს და ხელმძღვანელობს იმ ინტერესებით, რომელთაც თავიანთი დროისათვის უადრესად აქტუალური პრობლემადიკით გამოხატავენ მისი ცნობილი პოემა „ბელი ქართლისა“ და ლექსი „საფლავი მეფის ირაკლისა“.

ჩვენი პატარა ქვეყანა საუკუნეთა განმავლობაში იყო გამწარებულად გარეშე მტრების შეიარაღებული თავდასხმებით, გარე და შინაური პო-

ლიტიკური ინტრიგებით. ჩვენი სამშობლოს ისტორია ქართველ ხალხზე თავდასხმებისა და მისი აწიოკების თითქმის განუწყვეტელ ჯაჭვს წარმოადგენდა. ასე გრძელდებოდა ქართველთა ტანჯვა და შეიქმნა სრულიად რეალური საფრთხე ქართველთა გაწყვეტისა, ანდა გადაშენება-გადაგვარებისა. ამ პირობებში, მოსალოდნელი იყო, რომ სახელმწიფოებრივი ინტერესებით გამსჭვალულ ადამიანებს ქართველთა გადარჩენის გეგმები დაესახათ და დასახეს კიდევ. ბევრ გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეს თვალი რუსეთისაკენ ეჭირა, მას საზოგადოებრივ დახმარებას და მისგან მოელოდნენ შევლას. ამ გეგმამ ერთგვარად კიდევ შეისხა ზორცი მით, რომ 1783 წელს საქართველოსა და რუსეთს შორის ტრაქტატიც დაიდო, საქართველომ საბოლოოდ გადაწყვიტა რუსეთთან დაკავშირება და ამ გადაწყვეტილების მიღების ინიციატორი და განმახორციელებელი ერეკლე II იყო. ამ ტრაქტატით გათვალისწინებულ ვალდებულებათა შესრულება მაშინვე ვერ მოხერხდა და გაბოროტებულმა ირანის შაჰმა ალა-შაჰმად ხანმა საქართველოს აოხრება გადაწყვიტა. სასტიკი ბრძოლა გაიმართა ჩვენს ჯარსა და ალა-შაჰმად ხანის მრავალრიცხოვან ლაშქარს შორის. მტერმა თბილისი გადაბუგა და მიატოვა, რადგან იქ აღარც თვითონ დაედგომებოდა.

ამის შემდეგ კიდევ დროს არ გაუვლია და საქართველო რუსეთის მხარველობაში შევიდა. დამკვიდრდა მეფის ხელისუფლება თავის ჯარით, მოხელეებით, კანონმდებლობითა და სასამართლოებით. აღრინდელი ქართველი არისტოკრატია ფაქტიურად ჩამოცილდა მართვა-გამგეობის სფეროებს. ასეთ ვითარებაში წარმოიშვა უკმაყოფილება. ეს უკმაყოფილება 1832 წლის შეთქმულებაში გამოიხატა. შეთქმულება გაიხსნა, შეთქმულნი დაისაჯნენ, მაგრამ არ აღმოფხვრილა ნიადაგი იმაზე მსჯელობისათვის, თუ რამდენად გონივრული იყო ერეკლე მეფის ნაბიჯი, როდესაც მან რუსეთთან საქართველოს დაკავშირება გადაწყვიტა. ეს საკითხი მაშინ, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დროს, უმძაფრეს პოლიტიკურ საკითხს წარმოადგენდა. ნაირნაირი, ერთიმეორის საწინააღმდეგო აზრი ტრიალებდა საზოგადოებაში. და აი, ჩვენმა დიდმა პოეტმა, 22 წლის ჭაბუკმა, იკისრა ისტორიულად არსებული სიტუაციის წარმოსახვა, რათა ამ ფონზე გაეხილა ეს უაღრესად მნიშვნელოვანი სახელმწიფოებრივი საკითხი. რომანტიკოსი პოეტისათვის უჩვეულო სიღინჯით და მაქსიმალური ობიექტურობით შეუდგა ნიკოლოზ ბარათაშვილი ამ თემის დამუშავებას. ამ პოემაში იმდენად თავშეკავებულად წარმოგვიდგინა მან რაღაც საპირისპირო აზრი რუსეთთან საქართველოს შეერთების საკითხზე, რომ ზოგმა მკითხველმა ნიკოლოზ ბარათაშვილი სოლომონ მსაჯულისა და მისი ცოლის თვალსაზრისის მოზიარედ მიიჩნია, ზოგმა კი იფიქრა, რომ ამ ნაწარმოებში პოეტმა სულ არ გამოთქვა თავისი აზრი და პერსონაჟთა კამათის გადმოცემით დაკმაყოფილდა. მკითხველთა ნაწილმა

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ერეკლე II-ის პოზიციაზე მდგომად მიიჩნია და, ღართალია, საამისო საბუთებს თვითონ პოემაში ვერ მიაგნო, მაგრამ სამი წლის შემდეგ დაწერილი ლექსის („საფლავი მეფის ირაკლისა“) დედანაზრი უბრალოდ გადაიტანა პოემაზეც და იქ გამოთქმული შეფასება ერეკლეს დამსასურებისა პოემას დედანარსად ჩათვალა.

მაგრამ ჩვენ ამ ლექსის დაუხმარებლადაც შეგვიძლია იმის გარკვევა, თუ რა პოზიციაზე დგას ნიკოლოზ ბარათაშვილი თავის პოემაში.

საქმე ისაა, რომ აქ პატრიოტია ყველა — ერეკლე მეფეც, სოლომონ ლეონიძეცა და სოფიოც; ამ მხრივ მათ შორის სრული ერთსულოვნებაა. ოღონდ სოლომონი რუსეთთან შეერთების მოწინააღმდეგეა. საბუთი? — სუვერენული მდგომარეობა უკეთესია! მაგრამ ეს ვინ არ იცის? საქმე ეხება იმას, შეიძლება თუ არა სუვერენიტეტის შენარჩუნება, და აი, ერეკლე II ჩამოთვლის საბუთებს, რომლებიც მას აიძულებენ გამოვიდეს საქართველოს რუსეთთან შეერთების მომხრედ. ეს საბუთებია: 1. ვერ იქნა და ვერ აღმოფხვრა მან ქართველთა შორის შუღლი და მტრობა. 2. საქართველოს ამჟამინდელი დამარცხება მტრებს წააქეზებს, დაგვესხმიან თავს ლეკები, ოსმალები, ირანელები... საქართველო ამ მტრებს ვერ გაუშკლავდება. 3. ამიტომ ძლიერი მფარველი უნდა გამოვიძებნოთ, ასეთია რუსეთი, რომელსაც ბრწყინვალე მომავალი აქვს, „აწ განთქმულია მისი სახელი“ და თან „დიდი ხანია გვაქვს ჩვენ ერთობა, მტკიცე კავშირი — საარწმუნოება“.

თქვა რაიმე ამ საბუთების საწინააღმდეგოდ სოლომონ ლეონიძემ? არა, მან ვერაფერი თქვა საწინააღმდეგოდ. ეს საბუთები ერეკლე მეორეს ამ პოემაში ჩვენმა პოეტმა ათქმევინა და ამიტომ სრულიად უეჭველია, რომ ისიც იმის მხარეზე იქნება, ვისაც მეტი საბუთები წარმოადგენინა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ერეკლე II-ის თვალსაზრისი მიიჩნია სახელმწიფო კაცის, გონიერი პოლიტიკური მოღვაწის თვალსაზრისად და ამით ჩვენმა პოეტმა თავისი სიტყვა უთხრა მათ, ვინც გამობდა ერეკლეს გადაწყვეტილებას.

როგორც ვხედავთ, ამ სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ საკითხებზე მსჯელობის დროსაც ნიკოლოზ ბარათაშვილი ბოლომდე გააზრებულ პოზიციაზე იდგა და, მოუხედავად ახალგაზრდობისა, სავსებით მომწიფებული და შორსმჭკვრეტელი მოღვაწის თვისებებს ამჟღავნებდა.

აი, ასეთი ფხიზელი გონების კაცი წავიდა ამ ქვეყნიდან 28 წლის ასაკში.

\* \* \*

აქამდე ჩვენს საუბრებში მითითებული იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილის გონების ფილოსოფიურ წყობასა და მის სავსებით მომწიფებულ სოციალურ-პოლიტიკურ თვალსაზრისზე. ყოველ საზოგადოებაში მარ-

ტო ასეთი ინტელექტუალური დონით შეეძლო ადამიანს მოეპოვებინა საპატიო ადგილი. მაგრამ ნიკოლოზ ბარათაშვილმა თავისი ინტელექტის ძალა არაჩვეულებრივად დახვეწილი, უაღრესად ფაქიზი ქართული-თაც შემოსა, რამაც დიდად გააფართოვა ფარგლები მისი შემოქმედების მხატვრული ზემოქმედებისა.

სრულიად ცხადია, რომ ამდაგვარი საკითხები უფრო და უფრო სავსლდაგულს განხილვას საჭიროებენ.

## ს ა უ ბ ა რ ი მ ე ო ტ ი ხ ე

ჩვენ დღეს მეოთხედ ვხვდებით ერთმანეთს. ადრე უკვე ვისაუბრეთ იმის თაობაზე, თუ როგორ პირობებში ცხოვრობდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი და რა საკითხებს შეეხო ის თავის შემოქმედებაში. ახლა ჩვენ უნდა ვცადოთ იმის გათვალისწინება, თუ რით გამოირჩევა ნიკოლოზ ბარათაშვილი სხვა ხელოვანთაგან, რა მხრივ და რანაირად მქლავინდება მისი პოეტური თავისებურება.

რამდენი მწერალი ყოფილა უბედური თავის პირად ცხოვრებაში და გაქირებული მატერიალურად, რამდენი მწერალი ყოფილა მისთვის სრულიად შეუფერებელ სამუშაოზე, რამდენ მათგანს უმსახურნია უადგილო ადგილას, რამდენი მწერალი ყოფილა აწმყოთი უკმაყოფილო და მომავლის სწივის მოტრფიალე! ბევრი იყო ასეთი მწერალი, მაგრამ ნიკოლოზ ბარათაშვილი ერთია, რადგან ერთადერთი და უნიკალურია მისი პოეზია.

ბევრი მწერალი დაუფიქრებია სიცოცხლის აზრის საკითხს, მრავალს აღუნიშნავს საზოგადოებრივ მოვალეობათა არსებითი მნიშვნელობა ადამიანის ცხოვრებისათვის; მწერალთათვის მუდამ იყო ბუნება გადაქცეული საგანგებო დაკვირვების საგნად; ზოგ მწერალს ბედთან ჰიდილიც გაუბედუნია, ხოლო XIX საუკუნის ქართველ პოეტთა და საზოგადო მოღვაწეთა დიდი უმრავლესობა არ დარჩენილა გულგრილი რუსეთთან საქართველოს შეერთების საკითხისადმი.

ჩვენ უკვე დავინახეთ, რომ თითქმის იგივე საკითხები შეადგენს ნიკ. ბარათაშვილის შემოქმედების ძირითად შინაარსს. მართალია, ჩვენს მწერლობაში ზოგი მათგანი პირველად ნიკოლოზ ბარათაშვილმა დასვა, ზოგ მათგანს მან მიანიჭა მეტი მკაფიობა და სინათლე, ზოგი კიდევ სხვათაგან განსხვავებულად გააშუქა და განიხილა, მაგრამ ასეა თუ ისე, ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში დასმული საკითხები სულ ახალი არ არის არც აღრინდელი და არც შემდეგდროინდელი ჩვენი მწერლობისათვის. ამიტომაც უნდა მიეჩქეს ყურადღება იმას, თუ რაში მდგომარეობს ნ. ბარათაშვილის პოეტური ძალა, მისი პოეტური ტალანტის თავისებურება.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი, პირველ ყოვლისა, ლირიკოსია. ეს იმას ნიშნავს, რომ მის შემოქმედებაში ჩვენს წინ არის გადაშლილი და გაცოცხლებული ის, რაც პოეტმა განიცადა თავისი ცხოვრების სხვადასხვა მომენტსა და საფეხურზე. ნიკ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში განსაკუთრებით არის გაძლიერებული ინტერესი საკუთარი სულიერი მოძრაობის დახატვისადმი, იმ მოძრაობისა, საზოგადოებრივი ვითარებით რომაა შეპირობებული. ამით პოეტმა გახაზა ინდივიდუუმის, ცალკეული პიროვნების განცდათა მნიშვნელობა, მათი საზოგადოებრივ-მხატვრული ღირებულება.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის მთელი პოეზია უფაქიზესი და უშუალო ლირიკის ნიმუშია. სატრფიალო თემაზე დაწერილი მისი ლექსებიც კი ამის ნათელი ილუსტრაციაა. მოსალოდნელი იყო, რომ ასეთი თემის შემცველ ლექსებში პოეტი შეეხებოდა სატრფოს სახეს და მის ცალკეულ ნაკვთებს დაგვიხატავდა. მაგრამ აქაც იხ. ბარათაშვილი დაპარაკობს ქალის მხოლოდ მშვენიერ ხმაზე, მის ტუბილ სიმღერაზე, თვალთა რონიზზე, მის პირმცინარობასა და სინარნარზე. ასეთია მისი ბრწყინვალე ლექსი „თავადის ჭ...ძის ასულს, ეკ...ნას“. ნ. ბარათაშვილისათვის სატრფო არის „მშვენიერისა ცის ცვარი“, — როგორც ის ერთ თავის ლექსში ამბობს. ამიტომაა უეჭველი, რომ ბარათაშვილის ლირიკა საესებით დაწმენდილია უხეში გრძნობადობისაგან, იგი გაათავისუფლებულია „ხორციელებსაგან“ და სწორედ ამგვარ მიდგომაში მქლავდება ნიკ. ბარათაშვილის ლირიკის შინაარსეული სიუფაქიზე.

ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ადამიანის ფიზიკური მხარე მის შინაგან, სულიერ მონაცემებს დაუქვემდებარა, უკანასკნელი მიიჩნია ადამიანის ღირსებათა მთავარ საზომად და ეს აზრი შეუდარებელი ძალითაც გამოხატა, როდესაც თქვა: „თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებსო“. ამავე ლექსში აღნიშნა პოეტმა ფიზიკურ მოწონებაზე აღმოცენებული სიყვარულის წარმავლობა და მიუთითა, რომ მხოლოდ სულიერი კავშირი წარმოშობს ნამდვილ გრძნობას — „ზევარდმო მადლით დაუხსნელად დამტკიცებულსა!“ ნიკ. ბარათაშვილმა განუმეორებელი პათოსით გვამცნო, რომ წარმავალია ხორციელი სილამაზე და ამიტომ მით მოხიბლვაც ღრობებითა:

სილამაზეა ნიკი მხოლოდ ხორციელების  
და, ვით ყვაილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაქენების,  
აგრეთვე გულიც, მხოლოდ მისდა შენამჟეალები,  
ცვალებადია, წარმავალი და უმტკიცები!

პოეტმა უფრო ადრეც გამოთქვა იგივე აზრი რჩევა-ღარიგების ტონით დაწერილ ლექსში „ჩემთ მეგობართ“:

არ შეემკვალთ მოკისკასს, კეკელა ქალსა,  
სულის დამტყვევებელს და გრძნობათა ცრულ მომღერალსა!  
ამიყის ენა მას ახარებს, მას ასულდგმულებს,  
ხოლო სიყვარულს გული მისი ვერ მიიკარებს!

როგორც ჩანს, ამნაირი აზრის გამოთქმით პოეტი გაემიჯნა ხორცი-  
ელების შეხოტბეებს და ერთგვარად თითქოსდა სიყვარულის რომან-  
ტიკული გაგების გზასაც კი დაადგა, რამდენადაც სულიერი ნათესაობა  
გამოაცხადა ადამიანთა დაახლოების უთუო პირობად. მაგრამ არც იმის  
თქმა შეიძლება, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილისათვის აღარავითარი  
მნიშვნელობა არ ჰქონდა ადამიანის ფიზიკურ სილამაზეს. თუ წმინდა  
წყლის რომანტიკოსისათვის სატრფოს ფიზიკური ნაკეთები არ იყო თა-  
ვისთავადი დახასიათება-მოწონების ობიექტი, თუ ასეთი რომანტიკოსი  
საგანგებოდ აღნიშნავდა მის (ე. ი., სატრფოს) უფლებბრაცვილობას, ნიკო-  
ლოზ ბარათაშვილმა შეძლო დიდი ტაქტით აღეწერა და თვალსაჩინოდ  
გაეხადა საყვარელ არსებათა გარეგნული მშვენიერება და, ამასთან  
ერთად, მათი დახვეწილი გემოვნება. გარდა ზემოდსახელებულისა,  
ასეთია მისი ლექსი „ნ... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“.

ყველაფერი ეს მოწმობს, რომ ნ. ბარათაშვილის პოეტური თვალი  
ხედავდა „ხორციელების ნიქს“, სილამაზეს, მაგრამ გარეგნული სილა-  
მაზე მას შინა, როგორც შინაგანი სულიერი სიმდიდრის გამოხატულება,  
ხიბლავს. ამიტომაც, რომ იგი სიყვარულის რომანტიკული დახასიათების  
დროსაც არ კარგავს რეალობის გრძნობას. ამას ისიც მოწმობს, რომ ბა-  
რათაშვილის პოეზიაში არ არის გადმოცემული ისეთი შემთხვევა, რომ  
სულის სიმაღლე ჩქმალადღეს ფიზიკურ სიმახინჯეს. ამ თვალსაზრისით  
ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში დაცულია წონასწორობა ადა-  
მიანის სხვადასხვა მხარეს შორის და ამით ის კიდევ გამოიჩინევა იმ პო-  
ეტთაგან, რომლებიც თანმიმდევრულად იცავენ რომანტიზმის პრინ-  
ციპს და ერთიმეორეს უპირისპირებენ ადამიანის სულიერსა და ფი-  
ზიკურ მხარეებს.

როცა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსთა დინებას ვეცნობით,  
ერწმუნდებით, რომ პოეტი შერწყმულია თავის ობიექტთან, იმასთან,  
რაზეც წერს, ან რასაც ან ვისაც მიმართავს. ასე მაგალითად, „მერანში“  
ურთიერთს ემთხვევა პოეტისა და მერანის სწრაფვა, „ვპოვე ტაძარში“  
პოეტის სულიერი ერთიანობაა წარმოსახული „უდაბნოდ მდგარ“ ტა-  
ძართან და მისი გაქრობა პოეტის სულში სევდასა და წყევლიად ასაღ-  
გურებს, „შემოღამება მთაწმინდაზედ“ გამოხატავს მთაწმინდის შემო-  
გარეთა მწუხრისა და პოეტის სულიერი ვითარების თანხვედრას, ისევე  
როგორც მტკვრის დუღუნი და მის წყალთა ჩხრიალი თანაზიარია მდი-  
ნარის პირად „იდაყვდაყრდნობილი“ პოეტისა.

ობიექტთან შერწყმა, თანხვედრა და თანაზიარობა არის იმის პირო-

ბა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლირიკაში პოეტი ვითარების მხოლოდ აღმწერი და დაშვებულად კი არაა, ის ამ ვითარების უშუალო მონაწილეა და, როგორც ასეთ შემთხვევაში მოსალოდნელია, მისი მღელვარე მონაწილე. აქ ყველაფერი ახლა ხდება, ყველაფერი აწმყოშია გადმოტანილი, აქტუალურ მდგომარეობაშია მოცემული. ავტორი კი არ იხსენებს იმას, რაც ადრე, წარსულში იყო, არამედ გადმოვცემს იმას, რაც ჩვენს თვალწინ ამჟამად მიმდინარეობს. ამიტომ ბარათაშვილის განცდებს აბოზოქრებული, მღელვარე ხასიათი აქვს და უფრო ნათელია მისი განცდების შინაარსთა საზოგადოებრივი აქტუალობაც.

წინა საუბარში ვილაპარაკეთ იმაზე, თუ როგორი იყო ბუნებისადმი ბარათაშვილის მიმართება. ჩვენ ვნახეთ, რომ ბუნებას ისე მიუღდა ჩვენი პოეტი, როგორც ეს რომანტიკოსებისათვის იყო დამახასიათებელი, ოღონდ იმ რომანტიკოსებისათვის, რომლებიც საზოგადოებრივ კეთილდღეობაზე ფიქრსა და ზრუნვას იმიჰყავდა ბუნებაში.

ჩვენ იმაზეც საკმაოდ ვისაუბრეთ, რომ ბარათაშვილის სევდიანი განწყობილება ძალიან, ძალიან შორსა დგას გაუვალი პესიმიზმისაგან, რომ ეს არის სევდა გამსჭვალული ბრძოლისა და დამასევდიანებელი გარემოს გარდაქმნის სურვილით. ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის ნიჟარა უკმაყოფილებაა და, ამჟამათვე, გასაგებია, რომ ის არის მებრძოლი პოეზიის წიმუში, რადგან ბრძოლის მოთხოვნილებას უკმაყოფილება ბადებს.

ყველაფერი, რაც აქამდე ითქვა, — ნიკ. ბარათაშვილის მიმართება ბუნებისადმი, პიროვნების გათავისუფლების მოთხოვნა, განსაკუთრებული დაინტერესება ისეთი საკითხებით, როგორიცაა ადამიანის სიცოცხლის აზრის, ბედისა და მისი დაძლევის საკითხები, სიყვარულის გრძნობის მისეული დახასიათება და სხვა — მოწმობს, რომ ბარათაშვილის შემოქმედებითი გზა რომანტიკულია თავისი არსით, თან ყოველი სახის რომანტიზმის გზას კი არა, მებრძოლი, მოწინავე, პროგრესული რომანტიზმის გზას ადგია ის.

მაგრამ ბარათაშვილის შემოქმედებითი გზა არც ისე სწორხაზობრივია, რომ მისი მოქცევა შეიძლებოდეს მხოლოდ რომანტიზმის ჩარჩოებში. მას აქვს რამდენიმე ლექსი, რომლებიც მიუთითებენ პოეტის გადახრაზე რეალიზმისაკენ. ასეთია მისი „ღამე ყაბახზედ“ და „მადლი შენს გამჩენს“. მაგრამ უფრო მკაფიოდ, უფრო თანმიმდევრულად და სრულად გამოჩნდა ნიკ. ბარათაშვილის შემოქმედებითი გზის სიფართოვე მით, რომ მან დაწერა ცნობილი „ბედი ქართლისა“ — პოემა, რომელიც ავსებულია რეალობის გრძნობით და უხვად შეიცავს რეალისტური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ თვისებებს. იღებს ამით დავამთავროთ, რათა შემდგომი შეხვედრისას ვისაუბროთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური სტილის საკითხებზე.

დღეს ჩვენ უნდა ვისაუბროთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის სტილის საკითხებზე; ე. ი., უნდა ვცადოთ გათვალისწინება, თუ როგორ წერდა ნიკოლოზ ბარათაშვილი, როგორია მისი ლექსიკა და პოეტური ფორმა და რა პუნდნად შეესაბამება მისი შემოქმედების თემას, საგანს და მისი განცდების მიმდინარეობას ის ენა, მეტყველების ის ფორმა, რომელსაც ჩვენი პოეტი მიმართავს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის სტილის დასახასიათებლად, მასზე ზოგადი საერთო შეხედულების გამოსამუშავებლად საკმარისი არ იქნება მხოლოდ და მხოლოდ მის ლექსებზე დაკვირვება: რაც არ უნდა იყოს, ლექსის ენა მაინც ერთგვარად ხელოვნურია, ის არ არის ჩვეულებრივი, სასაუბრო ენა. ამიტომ საჭიროა მივმართოთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პროზაულ მეტყველებას და, ამ მხრივ, ჩვენ სულ ხელცარიელნი არა ვართ. ჩვენამდე მოღწეულია მისი წერილები, ეს შესანიშნავი ჩიმუშები ჩვენი პოეტის სასაუბრო, ყოფითი მეტყველებისა, პროზაულ ფორმაში მისი ლიტერატურული განცდების მოწოდებისა.

და აი, როცა მის წერილებს ვკითხულობთ, ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ მათში თითქმის კვალიც არა ჩანს იმ არქაული ლექსიკისა და წინააღმდეგობა კონსტრუქციისა, რომელსაც იმ დროის ლიტერატურაში ამჩნევდნ და ანტონ კათალიკოსის გავლენით ხსნიან.

ჩვენამდე მოღწეულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის 27 წერილი სრულად და ერთიც—წერილის ნაწყვეტი. აქედან ორი ბარათი რუსულ ენაზეა დაწერილი. ასე რომ, ჩვენთვის საინტერესოა მისი 25 წერილი—ქართულ ენაზე დაწერილი. ამ ბარათებიდან მრავალის აღრესატია გრ. ორბელიანი. ერთი მათგანი დათარიღებულია 1837 წლით, იქ რამდენიმე ფრაზა ვხვდებით, რომელთაც არქაულობის ნიშანი ახის. ეს ფრაზებია: „გთხოვთ მომიტევოთ ესოდენს ხანს ჩემგან მოუწერლობა; ეს გარემოების ბრალია: ხან არ ვიციოდი ადგილი, თუ სად იმყოფებოდით, ხან საქმეებში გავერთობოდი სამსახურისა გამო“ და მეორე — „ამ წარსულს საფხულში, ერთს მშვენიერს, მთვარიანს ღამეში, ყაბახხედ დავიარებოდი, სადაც მისმან შვენებამ, სატრფოთ მარაქამ, მათმან უწინდელეებრ კიდევ დარდიმანდობამ სრულად განატყბეს სახედველი, აღმიტაცეს ფიქრნი, წარმიღეს გონება“.

ნიკ. ბარათაშვილის დანარჩენ წერილებში მაინცდამაინც არქაული კონსტრუქციის ფრაზები არ არის, თუ ასეთად არ ჩავთვლით ხუმრობის კილოთი თქმულ მიმართვას გრ. ორბელიანისადმი—„შაბაშ მკლავთა და განკარგულებათა თქვენთა!“ და იმავე წერილის ერთ აბზაცს: „ლიტერატურა ჩვენი, ღვთით, დღე და დღე შოულობს ახალთა მოყვარეთა. მრავალნი უმაწვილნი კაცნი, მოცლილნი სამსახურითგან,



მყუდროებაში და მარტოობაში, შეეწვეიან მამეულს ენას, რაოდენიცა ძალუქთ. ეს საზოგადო სული ბუნებითის ენის ტრფიალებიხა ყმაწვილთ კაცთ შორის აღმოაჩინეს, რომ ქართველთ არა სძინავთ გონებით“.

დანარჩენი ტექსტი წერალებისა მოწმობს, რომ მასში არ ეთმობა ადგილი ძველ, არქაულ ენობრივ ტენდენციას.

მაგრამ იგივე ითქმის თუ არა ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიის ენაზე, მისი ლექსების ენაზე?

აღნიშნავენ, რომ ნიკ. ბარათაშვილის პოეზიაში მკაფიოდ ჩანს არქაული ლექსიკის ფენა (თუმცა დასძენენ, რომ ამ მხრივ მისი შემოქმედება მაინც გამორჩევა ალ. ჭავჭავაძის პოეტური მემკვიდრეობისაგან), მაგრამ შეიძლება თუ არა ძალდაუტანებლად ითქვას, რომ ნიკ. ბარათაშვილს ახასიათებს „ტენდენცია დაშორდეს თავის დროის სალაპარაკო ენას და დაუბრუნდეს ძველს სალიტერატურო ენას“? ანდა, შეიძლება თუ არა ვთქვათ, რომ „ბარათაშვილი მუდამ ცდილობს, რომ ძველი სალიტერატურო ენით წეროს“?

უფრო მეტი საფუძველი გვაქვს ვამტკიცოთ, რომ ნიკ. ბარათაშვილი სრულიადაც არ ცდილობდა არქაიზმები შემოეტანა თავის პოეზიაში. პირიქით, თავის ნაწერს იგი იმ მხრეც ასწორებდა, რომ არქაიზმისაგან განეთავისუფლებინა. მართალია, მან ეს ყველგან არ ან ღერ განახორციელა, მაგრამ არქაიზმთათვის გვერდის ავლის ტენდენცია კი გამოამქლავნა. ეს ჩანს შემდეგი მაგალითებიდან:

ლექსში, რომლის სათაურია „ბულბული ვარდზედ“, პირველად იყო ასეთი სტრიქონი: „მაქუნდა მცირე წადილი, ვერ მიგზვდი კი ძხელობას“. ნ. ბარათაშვილმა ძველი ფორმა „მაქუნდა“ შეცვალა ახალით „მქონდა“, ცნობილ ლექსში „შემოღამება მთაწმინდაზედ“ ასეთი სტრიქონი იყო: „ჰე ცათ, ცაო, ხატება შენი აწცა მაქუს გულსა, ზედ დაჩნეული“. ამ სტრიქონს პოეტმა საბოლოოდ ახალი ქართულის სახე მისცა — „ჰე, ცაო, ცაო, ხატება შენი ჭერ კიდევ გულზედ მაქვს დაჩნეული“. ანდა ამავე ლექსში ჭერ ეწერა — „ჰოჲ მიწწუხროო, სატრფიალო, შეხ დამშთი მხოლოდ გულში საშუებლად“, ბოლოს კი პოეტმა ასე შეასწორა ეს სტრიქონი — „ჰოი, საღამოვ, მყუდროვ, საამოვ, შენ დამშთი ჩემად საწუგეშებლად“. სხვა ლექსში („ფიქრნი მტკვრის პირას“) პირველად ნათქვამი იყო ასე: „მუნცა ყოველი არემარე იყო მოწყენით“, შემდეგ პოეტს „მუნცას“ ნაცვლად დაუწერია „აქაც“. ასეთი მაგალითები მოწმობს, რომ ნიკ. ბარათაშვილი სრულიადაც არ ცდილობდა არქაიზმები შემოეტანა თავის პოეზიაში. პირიქით, თავის ნაწერს იგი იმ მხრეც ასწორებდა, რომ არქაიზმისაგან გაეთავისუფლებინა. ასეთი იყო მისი სტილისტური ტენდენცია.

რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, რომ ნიკ. ბარათაშვილის შემოქმედება არქაულს არას შეიცავს. მაგრამ ამ თვალსაზრისითაც მხედველო-

ბაში უნდა მივიღოთ, ჯერ ერთი, ის, რომ, რასაც ჩვენ არქაულად ვთვლით ახლა, შეიძლება, ბუნებრივი იყო თავის დროზე, იმდროინდელი მეტყველებებისათვის, ე. ი., მაშინ ის არქაიზმი არ იყო. მაგალითისათვის ვთქვათ: გიორგი მერჩულეს დროს სრულიად ბუნებრივი, არამოძველებული ფორმები იყო ის, რაც ახლა რომ გამოიყენოს მწერალმა, უთუოდ არქაიზმი იქნება.

გარდა ამისა, არქაული მეტყველება გამოხატავს პოეტის მისწრაფებას, რომ ამნაირმა ფორმამ თავისი სიძველისა და გაუცვეთელობის წყალობით მკითხველის ყურადღება შეაჩეროს და ამ გზით აღადგინოს გარდასული ვითარების კოლორიტი. ახალი დროის მწერლები არქაიზმს იმიტომ მიმართავენ, რომ გვაცნობონ ძველი, ანდა მისი უპირატესობა გვიჩვენონ და მისი იდეალიზაცია მოახდინონ. ყველა შემთხვევაში არქაიზმს ძველისაგან მივყავართ. იგი ძველს აღადგენს და მკაფიოდ გამოყოფს მას ახლისაგან.

ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებისადმი ჩვენი შეფასების გარკვევისას ამოსავალი ის კი არ შეიძლება იყოს, მიმართავს თუ არა პოეტი ძველ სიტყვებსა და გრამატიკულ ფორმებს, არამედ ის, თუ რამდენად სდებს იგი მათში ახალ შინაარსს და რამდენად ახერხებს მათი საშუალებით მომავლის განწყობილებათა გამოხატვას.

როგორც კი ასე შევხედავთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიას, მაშინვე ცხადი გახდება, რომ მას (პოეზიას) სხვა პოეტთაგან გამორჩეულ სახეს ერთგვარი არქაული ტონიც აძლევს: უამისოდ ჩვენ ვეღარ დავინახავდით ნიკოლოზ ბარათაშვილის დახვეწილ სწრაფვასა და განცდათა სიფაქიზეს, ამ შემოქმედის პოეტურ ინდივიდუალობას; ამ არქაულ ტონს მასთან გარკვეული მხატვრული ფუნქცია აკისრია. აბა, წარმოვიდგინოთ რა იქნებოდა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსებში „განვედი ჩემგან, ჰოი მაცდუროს“ ნაცვლად იყოს „გადი ჩემგან“ და ნაცვლად „მას ელტვიან სიამენი სოფლისა“ დაიწეროს — „მას გაურბიან სიამენი ქვეყნისა“. საკმარისია ასეთი ცვლილებების შეტანა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიამ დაკარგოს თავისი სურნელება და მდარე ღირსების პოეზიად იქცეს.

მაგრამ ამქამად ჩვენთვის უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ მკითხველი ვერ გრძნობს ნიკოლოზ ბარათაშვილის სტილის არქაულობას მაშინაც კი, როცა მან იცის, რომ პოეტის მეტყველება ძველი გამოთქმებითაა დატვირთული. არქაიზმი თითქოს იკარგება ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსთა თავისუფალ დინებაში, რადგან მკითხველისათვის, პირველ ყოვლისა, მოცემულია მისი პოეზიის სიახლე და არა ის, რომ იგი ძველ სიტყვებს იყენებს.

ყველაფერი ეს მიუთითებს იმაზე, რომ ენის საკითხში ნიკოლოზ ბარათაშვილი სრულიადაც არ არას კონსერვატორი.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური სტილის თავისებურებას საგნისა თუ მოვლენის დასახასიათებლად შერჩეული ეპითეტებიც განაზღვრავენ. თავი რომ მოუყაროთ მის ლირიკაში მიმობნეულ ეპითეტებს, შევამჩნევთ მათ ერთიანობას, იმას, რომ ისინი გარკვეულ წრეში არიან მოქცეულნი. ნიკოლოზ ბარათაშვილი შემდეგნაირ ეპითეტებს მიმართავს: ლამაზი და მინაზებული (ბუნება), მოწყენილი, საამო, მწუხარე, სევდიანი და მყუდრო (არემარე, ყაბახი, საღამო); ღრუბლიანი, ცრემლიანი ან მცინარი (მთა); ნაზად მოარე, მიმქრალი და მოწყენილი (მთვარე); მობუნდვილი, გრილი და ამო (მაისის ღამე).

ამ ეპითეტებიდან ჩანს, რომ პოეტი გვერდს უვლის მოვლენათა გარეგნულ მხარეს, იგი თითქოს იჭრება მათს „შინაგან სამყაროში“ და ისეთ ეპითეტებს ირჩევს, რომლებიც პოეტის განწყობილებებს გამოსახავენ და მოვლენებსაც შესატყვის გრძნობად-ემოციურ ტონს აძლევენ. ამას ისიც მოწმობს, რომ ბარათაშვილთან ხმა წარმოდგენილია, როგორც უცნაური, საკვირველი და მტკივნეული; სიყვარული მისთვის — უმიზნოა, ზრახვა — წრფელი, გულუშანკო და უზრუნველი, ფიქრი — შავად მღელვარე და სევდიანი. მაშინაც კი, როცა პოეტი ადამიანის გარეგნობას ეხება, მას ჰაეროვანს უწოდებს, ის ალვის ხესაც კი ჰაეროვნად მიიჩნევს.

ეს ეპითეტები იმდენად დამახასიათებელია ჩვენი პოეტისათვის, რომ მის შემოქმედებაში მათ ე. წ. მუდმივი ეპითეტების მნიშვნელობა აქვთ მოპოვებული. თავის მხრივ ამგვარი გრძნობად-ემოციური ეპითეტების შერჩევა მოწმობს, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია დახვეწილი რომანტიზმის ბრწყინვალე ნიმუშია. საერთოდაც ასეთია მისი შემოქმედება, რადგან აღვზნებულა და ემოციური მისი სტილი. ეს არის მღელვარე განწყობილებით ავსებული პოეზიის ნიმუში, რომელშიც მთავარი ადგილი უკავია პოეტის განცდას და არა იმ გარემოებათა აღწერას, რომლებმაც ეს განცდა გამოიწვიეს. პოეტისათვის უფრო საინტერესოა თვით სულიერი მოძრაობა, ვიდრე მისი განმსაზღვრელი პირობები.

სწორედ ამგვარი მიდგომაა დამახასიათებელი რომანტიკოსი პოეტისათვის, რომელიც იმდენად ჭარემო ვითარების კონკრეტულ ნიმუშებს არ ზატავს, რამდენადაც თავისი სულიერი მდგომარეობის სურათს. ამნაირ ამოცანას შესანიშნავად უპასუხებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტური სტილი, რომელიც ემოციურია ლექსიკური თვალსაზრისით და გამოირჩევა თავისი ამაღლებული ტონით.

ასეთია ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზია საზოგადოდ, მაგრამ არა ყოველთვის. ზოგჯერ მის შემოქმედებაში სინამდვილისადმი რეალის-

ტური მიდგომაც იჩენს თავს და ეს გამოხატულებას მის პოეტურ სტილშიც პოულობს.

დიდი ხანია შემჩნეულია, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოემაში მკლავდგება გადახრა სინამდვილის რეალისტური ასახვისაკენ. ეს იმაში ჩანს, რომ ამ პოემაში თითქმის არაფერი არ წარმოდგენს პოეტური იდეალიზაციის ნაყოფს. ერეკლე მეფის ბრძოლა, ქართველთა ჯარის გამაგრება ციხეში, მთიულეთში გაქცევა და დინჯი, დასაბუთებული მსჯელობა საქართველოში არსებულ პირობებზე — ყველაფერი ისეა გადმოცემული, რომ სრულიადაც არ ტოვებს გამონაგონის შთაბეჭდილებას და მკითხველის ცნობიერებაში იჭრება, როგორც ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ წარსულში რეალურად მომხდარი ამბავი. აქ გარემო პირობებზე სრულიად ობიექტური ტონით არის მოთხრობილი, ამაში მდგომარეობს „ბედი ქართლისას“ რეალიზმი, თუმცა იგი, რასაკვირველია, რომანტიკული ხედვისაგანაც არ არის სრულიად თავისუფალი. თითქმის იგივე შეიძლება ვთქვათ ნიკოლოზ ბარათაშვილის კიდევ რამდენიმე ნაწარმოებზე, მაგალითად, ლექსზე „ღამე ყაბახზედ“. მაგრამ ჩვენი პოეტი მაინც რომანტიკოსად რჩება და თან თავისი დიდი ნიჭის გამო ქართული რომანტიკული ლირიკის მშვენიერად.

## ს ა უ ბ ა რ ი მ ე ე მ ვ ს ე

ჩვენ დღეს უნდა ვისაუბროთ იმაზე, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებას ჩვენი დიდი მწერლების გონებრივსა და პოეტურს ცხოვრებაში.

რასაკვირველია, ჩვენ ამ მხრივ ბევრი რამ არ ვიცით, რადგან ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემდგომდროინდელი პოეტების თხზულებებში ყოველთვის ნათლად და გარეშე თვალისთვის აღვილად დასაანახად არ არის მოცემული ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებითი ძალის ანარეკლი. მაგრამ ჩვენს ხელთ ისეთი ლიტერატურული ფაქტებიცაა, რომელთა საფუძველზე ძნელი არ არის წარმოდგენა იმისა, თუ რანაირი შთამავონებელი მნიშვნელობა ჰქონდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის პიროვნულ ბედსა და პოეზიას ჩვენი პოეტებისათვის.

ჩვენს პირველსავე საუბარში აღინიშნა, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილი, როგორც უბადლო პოეტი, — პოეტი მდგარი მსოფლიოს უბრწყინვალეს პოეტთა რიგში, — თანამედროვეობასა და მომავალს ღირსეულად მესამოციანელებმა წარუდგინეს და მათ შორის პირველი დიდი ილია ჭავჭავაძე იყო.

როდესაც ილია ჭავჭავაძე პირველად გაეცნო ნიკ. ბარათაშვილის ლექსებს, ამ პოეტის დაკარგვით გამოწვეული დარდი თავის ლექსებში ასე გამოხატა: „ვინ უწყს, რაღდენი საუნჯენი დავმარხეთ ჩვენა, ეგე

ზღვა გული, სიყვარულის სხივ-ქვეშ გამლილი, რაოდენ გრძნობით, ჭერ უთქმელით, ჩვენ ჩაგვესვენა? ვინ იცის, თანა რაოდენი წარჩილ ფიქრ-ნი? მათ მნიშვნელობა დაგვეკარგა ჩვენ საუკუნოდ“.

ილიას ამ სიტყვებში ნაჩვენებია ნიკოლოზ ბარათაშვილის აზროვნე-ბისა და გრძნობათა სიღრმე. შემდგომ ეს ილიასეული შეფასება გაი-ზიარა ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების ყველა სერიოზულმა განმხილველმა.

შემდგომ თავისი მოღვაწეობის მთელ მანძილზე ილიას არ შეუწინებ-ბია ინტერესი ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებისადმი და მოვია-ნებით მან კიდევ დასტამბა ეტიუდი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. აქ ილიამ იმობიხილა ნ. ბარათაშვილის შემოქმედება მთლიანად და ამ მი-მობილვას ნათელ დებულებათა სახე მისცა. აი, ეს ფორმულირებანი თვით ილიას სიტყვებით:

1. ნიკოლოზ ბარათაშვილი „უფრო სულის მშვენიერებას ჰხადიდა ტრფიალების საგნად, ვიდრე ხორცისას“.

2. ნიკოლოზ ბარათაშვილის „გულისთქმანი, მისნი გრძნობანი, მისი ჭირნი და მწუხარებანი უფრო საყოველთაო, საკაცობრიონი არიან, ვიდ-რე კერძონი, ვიდრე მარტო მის საკუთარ გულისანი. მისი კენესა კაცობ-რიობის კენესაა, მისი ჩივილი კაცობრიობის ჩივილია, მისი ვერ მიწედენა სურვილისა კაცობრიობის უღონობაა“.

3. ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ფრთა-ასხმული ფიქრი შორსა ჰქრის და სცდილობს მაშინაც-კი, როცა მყუდროებაშია და დაწყნარებული, ცა განსჭვრიტოს გონების თვალითა და შეიტყოს, — რა არის იქ... განა შეტყობა იმისი თუ, — რა არის ცაში, ან ცას იქით, — მუდამ წყურ-ვით შესატყობარი არ არის ერთობ ადამიანისათვის?“

4. ნიკოლოზ ბარათაშვილმა „მართალია, ცას იქით ვერ იპოვა სად-გური. მაგრამ მაინც თავის „მერანის“ იმედი არ დაჰკარგვია... მას სწყურს... საზღვარი ბედისა გაარღვიოს... რომ დაუსრულებელი სივრცე ცისა და ქვეყნისა მოიაროს“.

5. ნიკოლოზ ბარათაშვილი „პთაეილობს დაემორჩილოს ბედს, რო-მელსაც ადამიანის გონებისათვის საზღვარი დაუღვია... და ჰნუგეშობს, რომ ეს გაძლიანება... ეს პირდაპირი ომი ბედთან ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლისო“.

6. „ნ. ბარათაშვილმა ჩვენს აზრს, ჩვენს გულათქმას, ჩვენს ქკუა-გონებას დიდი განი და სიღრმე მისცა, კაცობრიობის წყურვილს ქართ-ველიც თანამოზიარედ გაუხადა და კაცობრიობის წყურვილის მოსაკ-ლავ წყაროს ქართველიც დააწაფა“.

7. „არც ბარათაშვილი იყო უიმისო, რომ გულში დარდად არ ჰქონ-ოდა ბედი ქართლისა, ბედი მისი მამულისა“.

აი, ძირითადი მოსაზრებანი ილიამ რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შესახებ გამოთქვა, მოსაზრებანი, რომლებიც ღრმა ანალიზის შედეგადაა მოპოვებული და სავსებით სწორად ასახავს როგორც ამ პოეტის შემოქმედების სიდიადეს, ისე მის გავლენას ჩვენს „მოზრგ“, — როგორც ილია იტყოდა, — საზოგადოებაზე.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის გავლენა კი ძალიან მნიშვნელოვანი იყო. ეს გარკვეულად იმთავითვე შეამჩნია აკაკი წერეთელმა, როდესაც 60-იან წლებში თქვა, რომ თვით ილია ჭავჭავაძე არის „მოკანანახე“ ნ. ბარათაშვილისაო. აკაკიმ აღნიშნა, რომ ნ. ბარათაშვილი სევდიანი პოეტი იყო, მაგრამ იქვე დასძინა, რომ „ძნელია ისეთის დიდის ნიჭის დაცემა აღუდგენლად, როგორც ბარათაშვილი იყო“. ამ პოეტს მომავლის იმედი ჰქონდაო, ამბობს აკაკი, მაგრამ „ასრულება კი აღარ დასცალდა“ და მისი ნაქადაგევი „ქეშმარიტება დარჩა ჩვენთვის დაფარულად და გაუგებრად“.

ძვირფასი იყო სახელი ნიკოლოზ ბარათაშვილისა ვაჟა-ფშაველასათვის. ამ სახელის ხსენებას უფრთხილდებოდა ის და კიცხავდა მათ, ვინც დაუმსახურებლად ამოეფარებოდა ნ. ბარათაშვილის სახელს. ასე მაგალითად, ვაჟა-ფშაველამ უღირს ნაშრომად მიიჩნია ერთი ექიმის წიგნი და განსაკუთრებით იმან აღაშფოთა ის, რომ ავტორი „ხელებს ითხოვდა“ — როგორც თვით ვაჟა ამბობს, — „ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის საკურთხევის ცეცხლზედ“.

ვაჟა-ფშაველასათვის შთამაგონებელი იყო ბარათაშვილის დაფიქრება. ერთ ლექსში დასევდიანებული ვაჟა წერს: „თვალთაგან ცრემლი ჩამომდის, ქალაღზე დადის მელანი... ჩემს წინ წევს დაქანცულობით ბარათაშვილის მერანი“. სხვა შემთხვევაში ის მოქმედებისაკენ ახალგაზრდებს ბარათაშვილის სახელით მოუწოდებს და ასე მიმართავს მათ: „ამოდ დაგვრჩა მამებსა ფიქრი და გულის ძგერანი. ეგებ თქვენ დაიჯილავოთ ბარათაშვილის მერანი“. როგორც ყველა მამულიშვილისათვის, ვაჟა-ფშაველასათვისაც აღმაფრთოვანებელი მნიშვნელობა ჰქონდა ნ. ბარათაშვილის ნეშტის გადმოსვენებას თბილისში. ეს დიდი პატრიოტული ფაქტი მან შესანიშნავი ლექსით გამოხატა. ნ. ბარათაშვილს ვაჟამ „ქართლისა წყლულთა მოზარე“ უწოდა, მთიდან გამოგზავნილი სალამი უძღვნა და აცნობა, რომ „ჩვენი არაგვიც“ მუხლს გიყრის, გადმომქუხარე კლდიდამა; თვის „ატეხილი ჭალები“ ცრემლით ატირა ცხარითა, სმენად გადიქცნენ ისინიც გრგვინვა რა ესმათ ბარითა, ქედებმა თავი იდრიკეს, ფიქრით მოიცვენენ მწარითა, ამწვანებულნი მწვანედა, განათლებულნი მთვარითა“.

მრავალმა მწერალმა და საზოგადო მოღვაწემ აღიქვა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ცხოვრება, როგორც ცხოვრება საზოგადოებრივ სარბიელს მოკლებული, მაგრამ ენერგიით სავსე პიროვნებისა. წარსულში

ბევრმა მკითხველმა პოვა ნუგეში უკეთესი მერმისისაჲენ ბარათაშვილი-სეულ ლტოლვაში, მაგრამ განსაკუთრებული გულსყუართ მოეკიდნენ ბარათაშვილის ცხოვრების ყოველ დეტალს ჩვენი თანამედროვე პოეტები. მათ სცადეს, ჩვენგან ასზე მეტი წლით დაცილებული ადამიანის განცდებისა და ფიქრების წარმოასახვა და ჩვენება ნ. ბარათაშვილის პიროვნებისა და პოეზიის უჩვეულო ძალისა.

რასაკვირველია, ამ ჩვენს მოკლე საუბარში შეუძლებელია რამდენადმე სრული მიმოხილვა იმისა, თუ როგორ აფასებენ ჩვენი ეპოქის პოეტები ნიკოლოზ ბარათაშვილს, მაგრამ ზოგიერთი რამ ახლაც შეიძლება აღინიშნოს და ითქვას.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული ჩვენს პოეზიაში განსაკუთრებული პოეტური სამოსით წარმოდგა მთაწმინდა, მტკვარი და არაგვი. ილიას სტრიქონები — „ჩემო არაგვო, რა რიგ მიყვარხარ! ქართველის ცხოვრების მოწამედ შენ ხარ...“, აკაკის „მთაწმინდა ჩაფიქრებულა, ისმენს დედუნსა მტკვრისასა“, როგორც მოტივი ისე მოსდევს ჩვენი პოეტების შემოქმედებას და ეჭვი არ არის, რომ ამ მოტივის ფესვები ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიითაც იკვებება. გალაკტიონის „მთაწმინდის მთვარეს“ ბარათაშვილის აჩრდილი ადგას და ის ასაზრდოებს მის სტრიქონებს: „ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი! მღუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი ქროლვით იწვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს“. ეს პოეტური გამოძახილია ნიკოლოზ ბარათაშვილის წარმტაცი ლექსისა „შემოღამება მთაწმინდაზედ“ და ჩვენ ვხედავთ, რომ ეს კავშირი თვით გალაკტიონმა აღბეჭდა, როცა თქვა, რომ მთაწმინდას „ეფინება ვარსკვლავების კართმა მხიარული... ბარათაშვილს აქ უყვარდა ობლად სიარული“.

ნ. ბარათაშვილის სევდის შინაარსმა ჩვენი პოეტების შემოქმედებაში საკაცობრიო და, ამავე დროს, ეროვნული ინტერპრეტაცია მიიღო. „შენ მოწყენაში ვერავენ გჯობნისო — მიმართავს ვალერიან გაფრინდაშვილი ნ. ბარათაშვილს — ხარ ჩვენი ბედის დიდი მერამლე და მონოლოგი ყოფნა-არყოფნის უფრო გეკუთვნის, ვიდრე პრინც ჰამლეტს“. ბარათაშვილის მოქალაქეობრივმა სევდამ მოხიბლა ჩვენი პოეტები. „სულში დამალე სევდა ულავი, თავქვეშ პატარა ლექსთა კრებული, ათიათასჯერ ნაჩურჩულევი და ჭულსატყენად მობეზრებულიო“ — ამბობდა კონსტანტინე ჭიჭინაძე.

ნ. ბარათაშვილის პოეზიის სიდიადემ, მისმა ფაქიზმა, ნაზმა, მაგრამ, ამასთანავე, შეუპოვარმა პიროვნებამ აავსო ქართველ პოეტთა ხილვა. ამნაირი ხილვის ერთი გამოხატულებაა ჩვენგან უდროოდვე წასული პოეტის ლაღო ანათიანის მიმართვა ნ. ბარათაშვილისადმი:

„შენი სტრიქონი, სააკაძის ზმალევით ბასრი,  
 წელთა ჭროლვაში არასოდეს დაიყანგება.  
 საუკუნეებს გააღვიძებს მარადი აზრი,  
 გადაქცეული პოეზიის უკედავ მანგებად...  
 ბრწყინავს ფირუნი, მარგალიტი, ლალი, აღმასი,  
 შემოდგომური ქარვისფერი სცეივა ფურცლები  
 და სდგას ქართული პოეზიის წმინდა პარნასი,  
 — შენი მთაწმინდა — სამყოფელი ქართველ მეზების.  
 ბერი ავიდა ამ მწვერულზე,  
 ბერიც დალა გზების სიძნელემ, შეეშინდა ლექსის გატანის,  
 მაგრამ შენებრი არ სწვევია მიწას ქალარას,  
 ბებერ მთაწმინდას არ უნახავს შენი ბადალი“.

დიდი ადგილი დაიკავა ბარათაშვილის სახემ გ. ლეონიძის პოეზიაში. ის რამდენჯერმე მიუბრუნდა ბარათაშვილის თემას, ყველგან ამ მოაზროვნე პოეტის ეროვნული მნიშვნელობა გზახა და გვიჩვენა მისი შერწყმა სამშობლოს გულთან. გიორგი ლეონიძემ ასე წარმოსახა საქართველოს ბუნებისა და დიდებულ წინაპართა შეხვედრა მთაწმინდაზე გადასვენებულ ნიკოლოზ ბარათაშვილთან: „ვით ოქროს ფარჩა, გაღმოკიდული, ბრწყინავდა შენი ქვეყნის ბუნება; ჰხვდებოდნენ დიდი მთაწმინდელები მთაწმინდის მთაზე შენს დაბრუნებას“. გ. ლეონიძისათვის დამახასიათებელი ხატოვანებითა და მჭევრმეტყველებით არის გადმოცემული ნ. ბარათაშვილის პოეტური სიმაღლე, როცა მის ლექსში ეკითხულობთ ბარათაშვილის სადიდებლად წარმოთქმულ სიტყვებს: „შენ წინ გაბრწყინდა დიდი მწვერვალი, სადაც უქნობი სიტურფენია, ვინ აღწევნილა, მითხარ, შენამდის, ან რომელ არწივს იქ უფერენია?“ ამ პოეტის სიდიადე, მისი მოქალაქეობრიობის ისტორიული მნიშვნელობაა გამოხატული ნ. ბარათაშვილისადმი გ. ლეონიძის მიმართვაში: „შენი აჩრდილი თრთის მთაწმინდაზე, შენი ნაქოლი აჩნია თბილისს“.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიამ და მისი ცხოვრების გზამ განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა აგრეთვე სიმონ ჩიქოვანის შემოქმედებაში. ადრევე უკვირდა სიმონ ჩიქოვანს, თუ ნიკოლოზ ბარათაშვილმა „როგორ ჩასტია“ კუბოში „სული გზიანი, ფრთიანი მერნის ქროლვა ხმიანი, არაგვის რბენა, არაგვიანი და მოგუგუნე მთანი ტყიანი“. ბარათაშვილისადმი მიმართვის ფორმით გადმოგვცემს ს. ჩიქოვანი თავის სულიერ მდგომარეობას, როცა ამბობს, რომ მთაწმინდაზე ყოფნისას მე მამძიმებდა „გამიშვლებული მთა დიდებული, ბარათაშვილის მთაზე სერობა, ცაზე ვარსკვლავი დაკიდებული, მრავალ მომღერლის უიმედობა, ბინდი მწუხრისა, გულის ვარამი, შენი სადამო ნისლის თვალები, ობოლი მგონის გულის მზარავი იღუმალება, იღუმალება“. მაგრამ მართო ამგვარი ლექსებით არ შემოფარგლულა ნ. ბარათაშვილის როლი ს. ჩიქოვანის პოეტურ ცნობიერებაში. მან „განჯის დღიურის“ სახელწოდებით



შექმნა ლექსთა წყება, რომლებშიც წარმოსახულია განცდები სამშობ-  
ლოს კუთხეს მოცილებული ბარათაშვილისა, მისი სინანული და გულის-  
წუხილი, მისი ტრფიალი და ოცნება თბილისზე, აჯადმყოფობა, სიზმარი,  
უკანასკნელი ღამე და საბოლოო გამოთხოვება ამქვეყნიურ ცხოვრებას-  
თან. ს. ჩიქოვანის ეს „განჯის დღიური“ ანალოგიურია მისი ცნობილი  
პოემისა „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“ და მოწმობს იმას, თუ რაო-  
დენ დიდი შთამაგონებელი ძალა მოიპოვა ნ. ბარათაშვილის ცხოვრებამ  
ჩვენი თანამედროვე პოეტების შემოქმედებაში.

ამ შთაგონების უაღრესად პოეტური შინაარსის მოწმე და აღმქმე-  
ლები ვართ ჩვენ, როდესაც ვეცნობით გალაკტიონ ტაბიძის ლექსს,  
მიძღვნილს ნ. ბარათაშვილისადმი. აქ ჩვენ ვკითხულობთ ბრწყინვალე  
სტრიქონებს:

ვღგევარ და გულთან მიპყრია ქნარი,  
ვითარ ვრცელია შუაღამის ეამთა სიაღვი  
გრიანებს ქარი  
უსაფართ თანა მოხეტიალე —  
და განწირული აქლერებით ეღერს ჩემი ქნარი.  
ვღგევარ და გულთან მიპყრია ქნარი,  
ბარათაშვილი გაღმოვსკეერი მშობლიურ არეს...  
ოჰ, საღ, საღ არი  
სატრფო ან მომზე და მეგობარი?  
და განწირული აქლერებით ეღერს ჩემი ქნარი...  
ვღგევარ და გულთან მიპყრია ქნარი.  
მე სისხლით ეწერდი, გულის სისხლით და არა მელნით,  
აწ ლანდად მდგარი,  
აწ ფერფლი, როსმე მიმქროლი მერნით...  
და იღუმალი აქლერებით ეღერს ჩემი ქნარი.

აქ დაევამთავროთ ჩვენი საუბარი, რომელიც, დრო რომ გვეკონოდა,  
კიდევ ზიდხანს შეიძლებოდა ააგრძელებულიყო.

## რომანტიკოსებიდან რეალისტებისაკენ

ქართული რომანტიზმის საყრდენს სამი პოეტი წარმოადგენს: ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი და ნიკოლოზ ბარათაშვილი. მართალია, მათი შემოქმედება სავსებით ვერ ამოწურავს ქართული რომანტიზმის შინაარსს, მაგრამ ამ შიმართულების არსებით მხარეებს მაინც ზემოთ დასახელებული პოეტები განსაზღვრავენ; დანარჩენი ქართველი რომანტიკოსები მათ გარშემო ჭგუფდებიან და მათი შემოქმედებაც ამ სამი პოეტის შემოქმედებასთან შეპირისპირების ნიადაგზე პოულობს თავის შესაფერ განმარტებასა და ადგილს.

ა. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანისა და ნ. ბარათაშვილის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში არ მოიპოვება ცნობა, რომელიც გვაფიქრებინებდეს, რომ რომელიმე მათგანს შეთვისებული ჰქონდა რომანტიზმის თეორეტიკოსთა თუ რომანტიკოს-ხელოვანთა მიერ შემუშავებული პროგრამა. სამაგიეროდ, სავსებით აშკარაა, რომ ისინი კარგად იცნობდნენ რომანტიკული ზასიათის რუსულ ლიტერატურას, დაწყებული კარამზინისა და ყუკოვსკის თხზულებებითა და დამთავრებული პუშკინისა და ლერმონტოვის რომანტიკული ნაწარმოებებით.

ამ გარემოებას წანამძღვრის მნიშვნელობა აქვს ქართული რომანტიზმის დახასიათებისათვის. აქედან გამომდინარეობს, რომ ჩვენი რომანტიკოსი პოეტები სრულიადაც არ იყვნენ შებოჭილნი რომანტიკული სკოლის პრინციპებით, მათთვის ამოსავალი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, — და ფაქტიურად არც შეიძლება ჰქონოდა, — ამ სკოლის წამყვან დებულებებს, ე. ი. მსოფლიო რომანტიზმის წარმომადგენელთა შეხედულებებთან მათი სიახლოვე მხოლოდ და მხოლოდ იმდროინდელი სულიერი ატმოსფეროს უზოგადეს ნაცნობობაში შეიძლება გამოხატულიყო. ამ სულიერ ატმოსფეროს კი ქართველი რომანტიკოსები რუსული ლიტერატურის მეშვეობით ეზიარნენ.

უკვე ზემოთ აღნიშნული მომენტები გასაგებს ხდიან ქართული რო-

მანტიზმის როგორც შინაარსობრივ-თემატურ სხვაობას, ისე მისი მიმდინარეობის თავისებურებას.

ტერმინი „რომანტიზმის“ წარმოშობა დაკავშირებულია სიტყვასთან romance. იგი აღნიშნავს ხალხურ ენებს, რომლებიც წარმოიშენენ ლათინურის შერევისაგან ძველ გერმანულ დიალექტებთან. მაგრამ ეს მხოლოდ ამ ტერმინის წარმომავლობაზე მიუთითებს. სხვადასხვა დროს მასში წარმტაცის, უცნაურისა და ზღაპრულის შინაარსსაც დებდნენ. საბოლოოდ, ამ ტერმინით გაერთიანდა ის ლიტერატურული მოძრაობა, რომელიც ფართოდ გავრცელდა მე-18 საუკუნის დამლევებიდან. ნავარაუდევია იყო, რომ ეს სახელწოდება, ასე თუ ისე, კარგად გამოხატავს მით აღნიშნული ახალი მიმართულების შინაარსს, რამდენადაც გულისხმობდნენ, რომ სხვადასხვა ძველი კულტურა ერთ მთლიანობას წარმოადგენდა, რომანტიზმი კი შეიცავს და აერთიანებს ადრე ერთიმეორისათვის უცხო მხიჯეულ კულტურათა ნაირნაირ ელემენტებს. „რომანტიკული პოეზიის“ სახელწოდებით გერმანიაში, სადაც ეს ტერმინი პირველად იქნა შემოღებული, აღნიშნავდნენ ლიტერატურას, რომელიც საწყისს ტრუბადურთა პოეზიაში პოულობდა და რაინდობისა და ქრისტიანობის ნიადაგზე წარმოიშვა.

სხვადასხვა ქვეყანაში რომანტიკული სკოლა თავიდანვე დაუპირისპირდა ადრინდელ მიმართულებებსა და განმტკიცებულ ლიტერატურულ ტრადიციებს. ამიტომ დაპყრავს ყოველი რომანტიკოსის მიერ წამოყენებულ პროგრამას პოლემიკური იერი; ამითაც არის შეპირობებული როგორც გადაპყრება სხვა მწერალთა შეფასების დროს, ისე საკუთარი პოზიციის შინაგანი შეუთანხმებლობა და ერთგვარი ბუნდოვანება.

რომანტიზმის თეორეტიკოსები საგანგებოდ შეჩერდნენ ხელოვანის ბუნების რაობაზე და მისი სრულიად განსაკუთრებული ზასიათი და მნიშვნელობა იქადაგეს. ჯერ კიდევ ფ. რ. შ. ლ. ე. გ. ე. ლ. ი. ამბობდა, რომ სწორედ ხელოვანთა დამსახურებაა კაცობრიობის ჩამოყალიბება ერთ მთლიან ინდივიდუალობად. მისი აზრით, ნამდვილი რომანტიკოსი პოეტის მისწრაფებას არ შეეძლო მოეთმინა რაიმე კანონისა თუ წესის იძულებითი ზემოქმედება: რომანტიკოსი პოეტის სწრაფვა შეუზღუდავი და დაუქვემდებარებელი უნდა ყოფილიყო, რადგან თვით ასეთი პოეტიკმნიდა კანონებს საკუთარი შემოქმედებისათვის. პოეტის ნაწერში უშუალოდ და სრულად უნდა გამოვლენილიყო მისი პიროვნული განცდები და ამოცანა ამ „სისრულის“, პოეტის „სულიერი მაქსიმალიზმის“ შემჩნევაში მდგომარეობდა. რომანტიკულ ნაწარმოებში ხელოვანის ფსიქოლოგია მეტადენდებოდა, — რომანტიკოსი სწორედ ამით იყო ღირსშესანიშნავი და საგულისხმო. ამითვე განსხვავდებოდა ის „კლასიკოსთაგან“, რომელთა მიზანს შეადგენდა თვით საგნის ჩვენება და არა

ხელოვანის განცდათა გამომწვეურება. რომანტიკოსი საინტერესოდ მხოლოდ ინდივიდუუმს მიიჩნევდა და მთელ პოეზიას უადრესად პიროვნულ მოვლენად თვლიდა. მისთვის პოეტი ქურუმის იყო, რომელიც მოძაველს წინასწარმეტყველებდა და მსოფლიოს კანონებს უწესებდა; იგი უკეთ წვდებოდა ბუნებას, ვიდრე მეცნიერის გონება, რადგან მას ხელმძღვანელობდა განგება, რომლის საყრდენს ადამიანის გრძნობები წარმოადგენდა.

ამრიგად, რომანტიკოსებმა ექვი შეიტანეს მეცნიერებისა და ფილოსოფიის შესაძლებლობებში: ზოგიერთმა ფილოსოფია მთლიანად პოეზიით შეცვალა ანდა მათი გაერთიანება მოითხოვა, ზოგმა კი ფილოსოფიას ამოცანად დაუსახა იმის ჩვენება, რომ ყველაფერი პოეზიაშია და მხოლოდ ისაა აბსოლუტური რეალობა.

ასეთი იყო რომანტიზმის მთავარი ამოსავალი და სახელმძღვანელო პრინციპები.

თუ ამ პრინციპთა მიმდევრობისა და დაცვის თვალსაზრისით შევამოწმებთ ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედებას, ძნელი გახდება შეხვედრათა აღმოჩენა რომანტიზმის თეორეტიკოსთა და ქართველ პოეტ-რომანტიკოსთა შორის. კერძოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველი რომანტიკოსების წინაშე არა თუ ადრინდელი ლიტერატურული ტრადიციების უკუგდების საკითხი არ დასმულა, არამედ ამ ტრადიციათა კრიტიკის ტენდენციაც კი არ არის შესამჩნევი. პირიქით, ქართველი რომანტიკოსების ქმნილებებში უფრო წინა თაობათა ლიტერატურული მემკვიდრეობის დადებითი გავლენა მყლავნდება, ვიდრე ამ გავლენისადმი წინააღმდეგობის სურვილი. ამიტომაცაა, რომ, პოლემიკური ტონის მაგივრად, მათ შემოქმედებაში ადრინდელი ლიტერატურისადმი მხოლოდ მოწიწების გრძნობაა გამოხატული.

გარდა ამისა, — და ესაა მთავარი, — ქართველი რომანტიკოსების თხზულებებში არ შეიძლება ამოვიკითხოთ გარესამყაროს უგულვებელყოფისა და, ამის ნაცვლად, პიროვნების განცდათა პრიმატობისაკენ მისწრაფება. მათ ზურავი არ შეუქცევიათ არსებული სინამდვილისათვის და, ამიტომ, მათ შემოქმედებაში გარემოსაგან გამოთიშული პიროვნებისადმი ინტერესს კი არ ვხვდებით. არამედ ყველგან ეს გარემო ჩანს და პოეტის პიროვნებაც მისი მონაწილის სახით და მის ფონზეა დახატული. ამასთანავე, ქართველ რომანტიკოსებს არასოდეს არ შეუხედნიათ ექვის თვალთ ადამიანის ინტელექტისათვის; მათ მხოლოდ გრძნობათა მოშველიება დაინახეს საჭიროდ ინტელექტის წარმატების უზრუნველსაყოფად.

რაც შეეხება პოეტის ბუნების საკითხს, ქართველ რომანტიკოსებს პოეტი სრულიადაც არ ჰყავდათ წარმოდგენილი მსოფლიოს კანონმ-

დებლად და პოენიაც არ მიაჩნდათ ისეთ სფეროდ, რომელიც ყველასა და ყველაფერს მოიცავს.

ერთი სიტყვით, რაც ჩვენ ქართველი რომანტიკოსების შესახებ ვიცით, მოწმობს, რომ მათთვის, კიდევ რომ შეესწავლათ, მაინც არ იქნებოდა გასაზიარებელი ის ზემოდახასიათებული ფილოსოფიური ასპექტი, რომელსაც თეორიულ პლანში მხოლოდ გამოჩენილი რომანტიკოსები იცავდნენ და რომლის პროპაგანდასაც ისინი ეწეოდნენ.

მაგრამ, თუ ეს ასეა, მაშინ რაში მდგომარეობს ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანისა და ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების რომანტიკულობა? მათი შემოქმედების ზემოვანდმოცემული ინტერპრეტაცია იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ეს მწერლები სინამდვილეში რომანტიკოსები არ არიან?

ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად შემდეგი მომენტები უნდა გავითვალისწინოთ რომანტიზმის ისტორიიდან:

1. რომანტიკოსი მწერლები არც ერთიან, განუყოფელ თეორიულ შეხედულებებს აღიარებდნენ და, მით უმეტეს, ერთნაირი არ იყო ყოველი მათგანის შემოქმედებითი მიდგომა სინამდვილისადმი.

მაგალითად, თუ ფრიდრიხ და ავგუსტ შლეგელები ისეთი სისტემის შექმნას ცდილობდნენ, რომელიც რომანტიზმს თიშავდა სხვა მიმართულებისაგან და მათი გავლენისათვის შეუვალად აქცევდა ბაირონის, შელისა და ჰიუგოს შეხედულებანი და შემოქმედებითი პრაქტიკა სრულიად თავისუფალი იყო რომანტიზმის ასეთი ვიწრო გაგებისაგან.

თავისი დრამის — „კრომველის“ — წინასიტყვაობაში, 1827 წელს ვ. ჰიუგო პირდაპირ ამბობდა: „ჩვენ არ ვქმნით სისტემას... ღმერთმა დაგვიცვას სისტემისაგან...“ „მაშ, ღაფცხით ურო თეორიებსა, პოეტიკებსა და სისტემებს. ჩამოყენებოთ ეს ძველი ბათქაში, რომელიც ნიღბაჲს ხელოვნების ფსაღს! არ არსებობს არც წესები, არც ნიმუშები ანუ, უფრო სწორად, არ არსებობს სხვა წესები, გარდა ბუნების ზოგადი კანონებისა, რომლებიც მოიცავენ მთელ ხელოვნებას, და თითოეული ნაწარმოების განსაკუთრებული კანონებისა, რომლებიც სიუჟეტის პირებათაგან გამომდინარეობენ“. შელი წერდა, რომ მისი ნაწარმოებები და, კერძოდ, „განთავისუფლებული პრომეთე“ არავითარ შემთხვევაში არ შეიცავენ დამთავრებულ ფილოსოფიურ სისტემას.

უკვე ასეთი გამონათქვამები მოწმობენ, თუ რამდენად უარყოფითი იყო მრავალი რომანტიკოსის მიმართება იმ თვალსაზრისისადმი, რომელიც რომანტიზმის კარებს ახშობდა, რათა მასში ისეთი რამ არ შეიქმნა, რაც „შინაგანი კვრეტისა“ და თვითნაღობის ფარგლებს გასცდებოდა. ამ სახით დაუპირისპირდნენ ეს რომანტიკოსები შლეგელებს, ნოვალისისა და სხვათა მიერ გაგებულ რომანტიზმს, ხოლო ცოტა

მოგვიანებით ჰაინე ამგვარი რომანტიკოსების მძაფრი და სატირული შეფასება მოგვცა თავის სახელგანთქმულ „მგზავრობის სურათებსა“ და ნარკვევში „რომანტიკული სკოლა გერმანიაში“.

აქედან ჩანს, რომ ყველა რომანტიკოსი ბრძალ როდი მიჰყვებოდა ზოგიერთი თეორეტიკოსის მიერ რომანტიზმისათვის შემუშავებულ პრინციპებსა და წესებს, არამედ, — როგორც ეს დიდ ხელოვანებს შეეფერებათ, — მათ აქტიური შეფასება მოგვცეს. ამ რომანტიკოსებმა, ჩამდუნდაც მათ ამის შესაძლებლობა მოეპოვებოდათ, „თვითკერეტა“ შეცვალეს უკეთესი მერმისისათვის ბრძოლის მოტივით. არსებული წყობილებით უკმაყოფილო ამ მწერლებმა ხელოვანს მიზნად მოქმედება დაუსახეს და ეს ჩათვალეს ნამდვილი პოეზიის მაღალ შინაარსად. სწორედ ამას გამოხატავს ბაირონის სიტყვები: „მოქმედება! მოქმედება! ვამბობ მე, და არა ჯღაბნა, ყველაზე უფრო ნაკლებ კი ლექსები!“ ცხადია, ის დიდი სხვაობა, რაც კონსერვატორ და პროგრესულ რომანტიკოსებს შორის თავიდანვე გამოემდინა, პირველ ყოვლისა, შედეგი იყო არა მათი ინდივიდუალური თავისებურებებისა, არამედ თვით საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი განხეთქილებისა.

მებრძოლი, პროგრესული რომანტიკოსებისათვისაც, — ისევე როგორც საერთოდ რომანტიკოსებისათვის, — ყურადღების ცენტრში მოექცა პიროვნება მთელი თავისი გაცდებით. მაგრამ აქვე იჩინა თავი არსებითმა განსხვავებამ მათსა და კონსერვატულად განწყობილ რომანტიკოსებს შორის. თუ უკანასკნელთათვის ცალმხრივად გაგებული პიროვნება იყო თავი და ბოლო ხელოვანის შემოქმედებისა, პროგრესულად განწყობილმა რომანტიკოსებმა სოციალური იანვითარების პრინციპი გამოიყენეს და პიროვნების კონკრეტული შინაარსი ამ იანვითარების მიხედვით განსაზღვრეს, პიროვნება თითქმის გარემოს პროდუქტად ჩათვალეს. ამით გახსნეს მათ გზა გარემოს გარდამქმნელი ბრძოლისათვის და აღამიანისაგან იანუწყევტელი აქტივობა მოითხოვეს; გარემოსადმი აქტიური, მებრძოლი დამოკიდებულება კი თავისთავად გულისხმობს იმედის არსებობას.

ამნაირი თვალსაზრისით აიხსნება ის, რომ, თუ პასიური რომანტიზმის წარმომადგენლები გაირიხდნენ და მოიხარნენ ბედისა და განგების წინაშე, პროგრესულმა რომანტიკოსებმა ხმა აიმაღლეს მათ წინააღმდეგ, ბედს, განგებას და ბოროტ სულს ისე შეეკიდნენ, რომ ამან პირდაპირ ტიტანური ფორმა მიიღო. ამის მაგალითია თუნდაც ბაირონის შემოქმედება.

ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს, რომ რომანტიზმის ერთიანობაზე მითითება მეტად პირობითია. არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს რომანტიზმის ერთიანი ესთეტიკაც: იმის მიხედვით, თუ რომანტიზმის რომელ ნაკადს ეკუთვნის ესა თუ ის მწერალი, სხვადასხვა-

გყარია მისი თემაც, პერსონაჟებიც და, საზოგადოდ, მხატვრული სტილი.

2. რომანტიკოსების თავდადებული გამოსვლა განპირობებული იყო საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციით და მისი მსოფლიო შედეგებით. 1868 წლის 25 მარტს მარქსი სწერდა ენგელსს, რომ „პირველი რეაქცია საფრანგეთის რევოლუციისა და მასთან დაკავშირებული განმანათლებლობის წინააღმდეგ ბუნებრივი იყო — ყველაფერი შუასაუკუნეებრივ იერს იღებდა.“ მარქსის მიხედვით, ეს რეაქცია ზოგიერთმა შუა საუკუნეების რესტავრაციის ტენდენციამი გამოხატა, ზოგმა კი შუა საუკუნეთა იქით, ყოველი ხალხის პირველყოფილ ეპოქაში გადაიხვდა და სწორედ იქ, ყველაზე უფრო ძველში იპოვა ის „ახალი“, რაც, მათი აზრით, მისაღები და გამოსადეგი იქნებოდა სასურველი საზოგადოებრივი ურთიერთობისათვის.

რომანტიკოსებმა ისტორიულ წარსულს, შუა საუკუნეებს მიმართეს, მაგრამ რეაქციონერმა რომანტიკოსებმა ამ წარსულის ყოფისა და ზნეობრივი სიმართლის იდეალიზაცია იწყეს, ხოლო პროგრესული რომანტიზმის წარმომადგენლები, თავიანთი პროტესტანტული განწყობილებების შესაბამისად, იქ იმას ეძიებდნენ, რასაც გმირობის და, კერძოდ, სოციალური ქველობის იერი დაჰკრავდა.

რომანტიკოსთა ერთ-ერთი აწმყოსაგან გაქცევას ლამობდა და შორეულ წარსულსაც ამიტომ აფარებდა თავს, მხოლოდ ტკბილ ხმაზე მღეროდა და ე. წ. „წმინდა ხელოვნების“ პრინციპს ქადაგებდა. ეს ხელოვნები საზოგადოებრივ ცხოვრებას არ თვლიდნენ თავიანთი გამოხატვის საგნად და ფიქრობდნენ, რომ პოეზიის ღირსებას დაწარმოების ფორმის დახვეწის, მისი ქვრივობისა და ამ გზით მიღებული ტკობის ხარისხი განსაზღვრავს.

საგნებით გასაგებია ასეთი თეორიის წარმოშობა, როდესაც ადამიანი ვერ ხედავს განვითარების პერსპექტივას, ხოლო არსებული ვითარებისადმი უაზროვანად დამოკიდებულებას ამყარებს. ე. ი. ასეთი თეორიის წარმოშობა ისევე გარკვეული საზოგადოებრივი ურთიერთობის პირობებშია შეაძლებელი.

და, მართლაც, „წმინდა ხელოვნების“ თეორია, წინააღმდეგ მისი მიმდევრების მანცხადებისა, თავის წარმომშობ სოციალურ ვითარებას შეესატყვისება და უპასუხებს. ეს სხვაგვარად შეუძლებელიც იქნებოდა, რადგან, როგორც ნ. ჩერნიშევსკი ამბობდა, წმინდა ხელოვნება არც არასოდეს ყოფილა და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. სინამდვილეში „წმინდა ხელოვნების“ წარმომადგენლები სრულიად არ ზრუნავენ ცხოვრებისაგან დამოუკიდებელ წმინდა ხელოვნებაზე. პირიქით, მათ სურთ ლიტერატურა ამსახურონ მხოლოდ ერთ ტენდენციას, რომელსაც მარტოოდენ ყოფითი მნიშვნელობა აქვს. მათთვის, საზოგა-

დო ინტერესების ნაცვლად, არსებობს მხოლოდ პირადი ტვობა და მწუხარება, რომელთაც საზოგადოების მამოძრავებელ საკითხთა მნიშვნელობა არა აქვთ. ჩერნიშევსკის სამართლიანი შენიშვნით, საკითხი წმინდა ხელოვნების შესახებ არ დაიყვანება იქამდე — უნდა იყოს თუ არა ლიტერატურა ცხოვრების მსახური და იდეათა გამავრცელებელი, რადგან ლიტერატურას არავითარ შემთხვევაში არ შეუძლია უარის თქმა ამ როლზე, — ეს მის არსშივე ძევს. საქმე ეხება იმას, თუ რა საკითხებს აიღებს ხელოვანი, — საზოგადოებრივს, თუ მათ, რომელთაც მხოლოდ ვიწრო პიროვნული მნიშვნელობა აქვთ. „წმინდა ხელოვნების“ თეორიის მიმდევრები ან ცდებიან, ანდა თვალთმაქციობენ, როდესაც ხელოვანისათვის სავალდებულოდ თვლიან საზოგადოებრივ საკითხთაგან განდგომას. სიტყვები: „ხელოვნება ცხოვრებისაგან დამოუკიდებელი უნდა იყოს“, ყოველთვის მხოლოდ და მხოლოდ საფარი იყო, რათა შებრძოლებოდნენ ამა თუ იმ მიუღებელ ლიტერატურულ მიმართულებას. „წმინდა ხელოვნება“ არ არსებობს, და ეს გასაგებიცაა, რადგან უცნაური იქნებოდა, რომ ლიტერატურას შეეძლოს ჩაიშვას შექმნა ცხოვრებიდან განდგომის ზვით. მართლაც და, რაც კი რომანტიკოსებმა საზოგადოებრივად ფასეული შექმნეს, ყველაფერი არსებულის დაგმობის, მისი კრიტიკისა და უკეთეს მომავალზე ოცნების გამოხატულებაა. აპოკალიფსის მათ ისეთი პერსონაჟები გამოძებნეს და შექმნეს, რომლებიც გარემოზე მალა იდგნენ, მას ებრძოდნენ და უპირისპირდებოდნენ. ისინი იყვნენ უკმაყოფილო, სევდიანი პერსონაჟები აფორიაქებული გრძნობებით, მოუსვენარი ზასიათით და ამიტომაც, გამოიყურებოდნენ არაჩვეულებრივ და ექსცენტრულ ადამიანებად. ასეთ პერსონაჟს შესაფერი სამოქმედო გარემოც სჭირდებოდა და, თავისი წარმოსახვის წყალობით, მრავალმა რომანტიკოსმა ამ გარემოსაც ფანტასტიკური შინაარსი მისცა: ნაწარმოების სიუჟეტში უცნაური, ზესთაბუნებრივი კეთილი და ბოროტი ძალები და სულები შემოიყვანა, ნაკლებად ცნობილ ტომთა ეგზოტიკური ცხოვრება დახატა, მკროლავი ბედუნიების სულისკვეთება გადაშალა, ლომების, ვეფხვების თუ აქლემების სამყარო წარმოადგინა, მთელი ნაწარმოები ცისფერი, ყვითელი, თეთრი და, საერთოდ, ნაირნაირი ფერებით აავსო.

აქე მოიქცა ბევრი რომანტიკოსი. მაგრამ თუ ამ გზით რეაქციული რომანტიზმის წარმომადგენლებმა, ამ ქვეყნის გარდაქმნის ნაცვლად, სხვა სამყაროში გადასვლა მოიწადინეს და, ამ ქვეყანაში იდეალების დანერგვის მაგივრად, ცაზე ოცნებას დედამიწაზე ცხოვრება მოაწამლინეს, პროგრესულად განწყობილმა რომანტიკოსებმა იგივე მასალა პროტესტის გამოსახატავად მოიმარჯვეს, რათა ეს ქვეყანაც მათი ოცნების შესაბამისად მოწყობილიყო. სწორედ ეს უკანასკნელი გარემოება ამჟღავნებს იმ ჭანსად და საკაცობრიო მისწრაფებას, რომელიც პროგრე-



სულ რომანტიკოსებს ჰქონდათ. შემდგომი ხანის მწერლებმა დააუახეს მათი ეს მისწრაფება, გაიზიარეს ის, როგორც გამოხატულება მოწინავე ადამიანების განსაკვიფრებელი — თუმცა ხშირად მიზანმიუღწევლად დახარჯული—ენერგიისა უკეთესი მომავლის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში. სწორედ ეს მომენტი აახლოებს რეალიზმთან პროგრესულ რომანტიზმს, ამ საფუძველზე ხდება რეალიზმისაყენ გადახრა ისეთი მწერლებისა, როგორიც იყვნენ ბაირონი, პიუგო, ლერმონტოვი, ბარათაშვილი და თვით პუშკინი, რომლის გენიამ იმითაც გაუჭწრო მის თანამედროვე ლიტერატურულ ცხოვრებას, რომ საფუძველი ჩაუყარა კრიტიკულ რეალიზმს.

ასეთი იყო რომანტიზმის ხასიათი და მისი ძირითადი ტენდენციების შინაარსი. მაგრამ ეს რომანტიზმის ზოგადი სახეა, რაც კი არ გამოირიცხავს, არამედ ჯუღისხმობს და შეიცავს მის სახეცვლილებებს ამა თუ იმ ხალხის, ქვეყნისა და ცალკეული მწერლის მიხედვით. ამ მომენტს ზოგიერთი მოწინავე რომანტიკოსი საგანგებოდაც აღნიშნავდა, როდესაც ამტკიცებდა, რომ ყოველი ხალხის ლიტერატურას ეროვნული თავისებურება აქვს და სწორედ ამაში ხედავდა მის გამართლებასა და მრავალფეროვნების წყაროს. ხოლო ეს რომ სინამდვილეშიც ასე იყო, ამას მოწმობს ბელინსკის აზრი, გამოთქმული ნ. პოლეევის შესახებ დაწერილ სტატიაში. „თავისთავად იგულისხმება, — ამბობს ბელინსკი, — რომ ჩვენში რომანტიზმს არაფერი არა აქვს შესატყვისი არც კათოლიციზმთან და არც შუა საუკუნეებთან. ეს იმას ნიშნავს, რომ თეორია, რომელიც რომანტიზმის გადმონერგვასა და ამ სახით სხვადასხვა ქვეყანაში მის გავრცელებასზე ლაპარაკობს, სრულიადც არ გამოხატავს სინამდვილეს, რადგან საკუთარ ძირებს მოკლებულ არც ერთ ხელოვნებას არასოდეს არ მოუპოვებია დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა“.

რასაკვირველია, ეს აზრი ქართული რომანტიზმის დახასიათებაზეც ვრცელდება. ჩვენი რომანტიკოსი მწერლები სწორედ იმიტომ არიან რომანტიკოსები, რომ მიზნად დაისახეს ადამიანის გულის გადმოშლა. მათი რომანტიზმი იმაში იმდგომარეობს, რომ ისინი ადამიანის უაღრესად ინტიმურ სამყაროს დახატვამ გაიტაცა; მაგრამ მათ ისეთი საკუთარი სულიერი სინამდვილე წარმოსახეს და წინა პლანზე გადმოიტანეს, რომელსაც განსაკუთრებული საზოგადოებრივი მნიშვნელობაც აღმოაჩინდა. სახელობრ, ჩვენი რომანტიკოსების განცდათა ფონზე აისახა ქართველი ხალხის ცხოვრება, მისი ყოფა და ეროვნული ფსიქიკური წყობა; მათ სცადეს ქართველი ხალხის ეროვნული ცხოვრების თავისებურების გამოვლინება, და ესაა იმის პირობა, რომ ქართველი რომანტიკოსების შემოქმედება განსხვავდება და გამოირჩევა სხვა ერების მწერალთა შემოქმედებიდან და მას თავისი საკუთარი კოლორიტი აქვს. მაგრამ ქართველი რომანტიკოსების ეროვნული თვითმყოფადობის აღ-

ნიშვნა სრულიადაც არ გულისხმობს თვითიზოლაციას. პირიქით, სხვა ხალხების ლიტერატურამ, რამდენადაც კი ხელი მიუწვდებოდათ, ჩვენი რომანტიკოსების შემოქმედებაშიც პოვა გამოძახილი. მთავარი კი მაინც ის არის. რომ მათ საკუთარი ოცნება ქართულ, ადგილობრივ მასალაში მოაქციეს და თან იმ პრობლემატიკას შეუერთდნენ, რომელსაც საზოგადოდ რომანტიკოსები ეტანებოდნენ. სიცოცხლის არსი და მიზანი, სიყვარულის უძლეველობა, ბუნების მომხიბვლელობა, ბედთან შებმა — აი ის და ამ რიგის სხვა საკითხები, რომლებსაც ჩვენი რომანტიკოსები თავს დასატრიალებენ. ამ ნიშნით ერთვიან ისინი მსოფლიო რომანტიზმს, ეს თემები და პრობლემატიკა აერთიანებს მათ იმ ფარგლებში, რომელიც მსოფლიო რომანტიზმს საზღვრავს; შესაბამისად იმდროინდელი საქართველოს კონკრეტული სოციალურ-ეკონომიური ვითარებისა, ქვეყნის განვითარების ისტორიისა და არსებული ლიტერატურული ტრადიციებისა ქართველ რომანტიკოსებს ისეთი თავისებურებანი მოეპოვებათ, რომელნიც მნიშვნელოვანია არა მარტო როგორც ჩვენი ლიტერატურის განვითარების ერთი საფეხურის გამოხატულება, არამედ როგორც ერთი სახეობაც რომანტიზმისა საზოგადოდ.

განსხვავებით ბევრი სხვა ქვეყნის რომანტიზმისაგან, ქართული რომანტიზმი არ იყო შემზადებული პუბლიცისტიკითა და კრიტიკით. მას წინ თითქმის მხოლოდ მხატვრული ლიტერატურის ტრადიციები უძლოდა, რომელთა ხელახალი გააზრება და გადამუშავება იყო საჭირო. ეს იმას ნიშნავს, რომ არავითარი, ასე თუ ისე წიამოყალიბებული დვალსაზრისი არ უსწრებდა ჩვენი რომანტიკოსების შემოქმედებითს პრაქტიკას; ყოველი მათგანის მოღვაწეობის დღის მაჩვენებლად მხოლოდ ერთობ ზოგადი იდეური ატმოსფერო გამოდიოდა და არა რამდენადმე მაინც გარკვეული თეორია.

გარდა ამისა, რაკი მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის მთელ მანძილზე ჩვენში არ არსებობდა ბეჭდვის რეალური შესაძლებლობა, რომანტიკოსი მწერლები თავიანთი ნაწარმოებებისათვის არც გულისხმობდნენ ფართო საზოგადოებრივ ასპარეზს. ამგვარ პირობებში მოსალოდნელი იყო ისეთი თხზულებების შექმნა, რომლებშიც მწერალი არ ვასცდებოდა მახლობელი ადამიანების, თავისი ადრესატების, ვიწრო წრის ინტერესთა ფარგლებს. მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არ მოხდა! ამიტომ აქვს კიდევ უფრო მეტი დიქტიულება ჩვენი რომანტიკოსების შემოქმედებაში ასე ნათლად გამომქადაგებულ საზოგადოებრივ ტენდენციებს: მათი არსებობა თავისთავად მიუთითებს ამ მწერლების მაღალ საზოგადოებრივ შეგნებაზე.

პირველი შთაბეჭდილება, რომელსაც თითქმის ყველა რომანტიკოსი ტოვებს, მათი შემოქმედების ამაღლებულსა და მკვევრმეტყველურ ტონში მდგომარეობს. მკვევრმეტყველებისაკენ მისწრაფება კი თავის

განმარტებასა და გამართლებას მომეტებულად იმაში პოულობს, რომ ერის ჩაგვრის პირობებში მწერლის შემოქმედებამ მოწოდების როლი უნდა შეასრულოს. ჭწორედ ასეთი მისწრაფება ეტყობა როგორც ა. ჭავჭავაძისა და ნ. ბარათაშვილის, ისე — და განსაკუთრებით — გრიგოლ და ვახტანგ ორბელიანების მთელ შემოქმედებას. ამას მოწმობს „გოგჩა“ და „ფიქრნი მტკერის პირას“, „მერანი“ და „ბედი ქართლისა“, „სადღეგრძელო“ და „ძველი დმანისი“.

ამ ნაწარმოებებში ფართოდ არის გამოყენებული მკვევრმეტყველებითი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ხერხები და მათ ესეც მათებს საზოგადოებრივი ზემოქმედების ძალას. ამ თვალსაზრისით, ის, რაც ზოგიერთ კრიტიკოსს გრ. ორბელიანის „სადღეგრძელოს“ ნაკლად მიაჩნდა, სინამდვილეში მისი ღირსებაა, რადგან მკვევრმეტყველების საშუალებათა მომარჯვება კიდევ უფრო ამალღებს ამ ნაწარმოების სოციალურ-პოლიტიკურ მნიშვნელობას. საერთოდ კი, მკვევრმეტყველებისაკენ გრ. ორბელიანის მისწრაფებითაც აიხსნება, რომ მის სტრიქონებს ძალიან ხშირად იმოწმებდა და იშველიებდა ჩვენი ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი აზროვნების დიდი ფიგურა — ილია ჭავჭავაძე, რომლის სოციალური შინაარსით დატვირთული პოეზიაც მკვევრმეტყველურ მოწოდებას წარმოადგენს.

როგორც აღინიშნა, ქართული რომანტიკოსები მსოფლიო რომანტიზმის პრაბლემატიკას უხებთან და ამუშაუებენ; მაგრამ ჩვენთვის ახლა საინტერესოა, თუ რა თავისებულება შეიძინევა მათ შემოქმედებაში ამ პრობლემატიკის გადაწყვეტის თვალსაზრისით.

დიდი ქართული რომანტიკოსებიც ამბობდნენ, რომ ეს ცხოვრება ტანჯვა და წამებაა (ა. ჭავჭავაძის „სხვადასხვა დროისათვის კაციისა“, გრ. ორბელიანის „დავებრდი“, ნ. ბარათაშვილის „სული ობოლი“ და სხვა). გრ. ორბელიანს, ა. ჭავჭავაძეს და, ხანდახან, ნ. ბარათაშვილსაც შეჰქონდათ ეჭვი ცხოვრების აზრში, მაგრამ არც ერთ მათგანს ხსნა სიკვდილში არ დაუნახავს. ეს იმას ნიშნავს, რომ სიკვდილი არ წარმოადგენს ქართველი რომანტიკოსების მოტივს; ისინი არც მსოფლიოს „საიდუმლოებათა“ ახსნას თვლიდნენ შეუძლებლად და ამით იმიჯნებოდნენ პესიმისტ-რომანტიკოსთა თვალსაზრისისაგან.

ქართველი რომანტიკოსები რომ მხოლოდ და მხოლოდ პესიმისტები ყოფილიყვნენ, მკითხველები მათ სასოწარკვეთილებამდე უნდა მიეყვანათ. სინამდვილეში კი ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ძალიან ნათლად დაგვანახა, რომ სიხარული მხოლოდ მოქმედებას მოაქვს. ამიტომაცაა, რომ მისი პოეზია მკვდართა და წარმავალთა პოეზია კი არ არის, — ცოცხალთა და მომავალთა პოეზიაა, იგი გულხელდაკრფისაკენ კი არ მოგვიწოდებს, არამედ მოქმედების მძლავრ სტიმულს შეიცავს. სწო-

რედ ამით განსხვავდება ეს დიდი ქართველი პოეტი ისეთი რომანტიკოსებისაგან, როგორც იყო, მაგალითად — ე.დ.გ.არ.პ.ო. ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების მთავარი აზრი ისაა, რომ ცხოვრებისაგან მიყენებული ტანჯვა ამავე ცხოვრებაში მოქმედებითა და ბრძოლით იქნეს დაძლეული და ეს პოეტი იმიტომ დაქროდა ენთუზი-აზმისა და ოცნების ფრთებით, რომ ადამიანის მოქმედების ფორმები ეპოვნა. საკითხისათვის სწორედ ამგვარი მიმართულების მიცემით უპი-რისპირდება ნიკოლოზ ბარათაშვილი ნოვალისის ტი-პის რომანტიკოსებს და ამ სახით ამზადებს ნიადაგს იმისათვის, რომ დიდ ილიას, — გოეთეს სიტყვები რომ გამოვიყენოთ, — მოქმე-დება გამოეცხადებინა ადამიანის ნამდვილ ზეიმად.

ჩვენი რომანტიკოსებიც ანალიზებდნენ სიყვარულის გრძნობას, ლა-პარაკობდნენ მის ყოვლისშემძლეობასა და მტანჯველ ხასიათზე, მაგრამ მათ, — განსხვავებით მრავალი რომანტიკოსისაგან, — სიყვარული არ მიუჩნევიათ იმ გრძნობად, რომელსაც ადამიანისათვის მხოლოდ ტანჯვა მოაქვს. ამიტომ, მათ არც გაულაშქრიათ სიყვარულის წინააღმდეგ. პი-რიქით, მათთვის სიყვარული მარტო „ცნების მიზეზი“ კი არა, არამედ „ლხენის მომცემი“, „ღამატკობელი“ და „სხივის მომფენი“ გრძნობაც იყო.

მე-19 საუკუნისათვის ქართულ მწერლობას ბუნების გამოსახვის დიდი ტრადიცია ჰქონდა, მაგრამ ჩვენმა რომანტიკოსებმა კიდევ უფ-რო გააცხოველეს ბუნებისადმი ინტერესი და მის დახატვაშიც ახალი შტრიხი შეიტანეს. ბუნების წიაღი მათ ადამიანის ცხოვრებისა და მოქ-მედების მხოლოდ სარბიელად კი არ წარმოიდგინეს, არამედ ადამიანის ფიქრისა და გრძნობის მოპასუხედ და მოზიარედ. მართალია, მათ შე-მოქმედებაში ზოგჯერ ბუნება თითქოს ადამიანის სეე-ბედის მხოლოდ მოწმედ არის გამოყვანილი (მაგალითად, ა. ქავჭავაძის „გოგ-ჩა“), მაგრამ უფრო ხშირად იგი აქტიურად მონაწილეობს იმ განც-დებში, რომლებიც რომანტიკოს პოეტს უჩნდება. ასეთია ნიკო-ლოზ ბარათაშვილის „ფიქრნი მტკერის პირზედ“, „შემოლა-მება მთაწმინდანე“ და მრავალი სხვა.

ჩვენი რომანტიკოსებისათვის, ისე როგორც რომანტიკოსებისათვის საერთოდ, ბუნება მხოლოდ და მხოლოდ მასალა კი არაა უკვე აშლილი ფიქრებისათვის, არამედ იგი თვითონ იწვევს და მიმართულებას აძლევს. პოეტის აზრისა და განცდების მიმდინარეობას. ამითაც დამოირჩევიათ რომანტიკოსები რეალისტებისაგან. ზოგიერთი რომანტიკოსისაგან განს-ხვავებით კი ჩვენი დიდი რომანტიკოსი პოეტები ბუნებისაგან სრულიად-აც არ მიისწრაფვიან იმიტომ, რომ არსებულ საზოგადოებას ზურგი შეაქ-ციონ, მას საბოლოოდ გამოეთიშონ და ამ სახით მიეცნენ სრულ ნეტარე-ბას. ისინი ბუნებას მხოლოდ იმიტომ ეტანებიან, რომ იქ შეისვენონ, ძალა.

მოიჭრიბონ, რათა ისევ საზოგადოებას დაუბრუნდნენ და მას ამცნონ თერგის ღრიალი და ტყეფა მოძახილი... ასე რომ, ბუნებისადმი აშნაირი დამოკიდებულება და მისი ამგვარი განცლა ამ რომანტიკოსების საზოგადოებრივ პასივობაზე კი არ მიუთითებს, არამედ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მონაწილეობისათვის მათ მზადყოფნას გამოხატავს.

ასეთია ქართული რომანტიზმის ზოგიერთი არსებითი მხარე. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი ყოველთვის და ყველა პოეტის შემოქმედებაში მხოლოდ ამგვარი იყო. ზოგიერთი რომანტიკოსის თხზულებებში ზემოაღნიშნული მომენტები მოცემულია ჩანასახის სახით, რომელიც სხვა პოეტთან უფრო სრულდება და მომწიფებულ თვალსაზრისად იქცევა; ზოგი პოეტი ვერ ახერხებს გზის გაგნებას რთულ ვითარებასა და პრობლემატიკაში, რის გამოც მისი შემოქმედება ზიგზაგობრივია, განვითარების აღმავალსა და დაღმავალ ხაზებს შეიცავს, ე. ი. რეაქციულ და მებრძოლ რომანტიზმს შორის ქანაობს; ზოგიერთი პოეტი კი საზოგადოებრივი შეგნების ისეთ სიმაღლეს აღწევს, რომ საბოლოოდ რჩება ხალხის საუკეთესო იდეალთა გამომხატველად და „მებრძოლი სულის“ განსახიერებად.

ცალკეულ რომანტიკოსთა შემოქმედების ანალიზი თვალსაჩინოდ ავლენს ქართული რომანტიზმის ამდაგვარ შინაარსსა და მის ნაირობას.

ა. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ი ს ა და გ რ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს შემოქმედებათა განხილვიდან ჩანს, რომ პირველის თემატიკა უფრო ზოგადი და, ამ აზრით, უფრო ფილოსოფიურია, ვიდრე გ რ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს ა, რომელიც თემისათვის ისტორიულ სამოსელს პოულობს და მის პერსონიფიცირებასაც ახდენს („საღლეგრძელო“, „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“, „იარალის“). ა. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე მხოლოდ გვანაშენებს იმდროინდელი საზოგადოებისათვის მტკივნეულ სოციალურ-პოლიტიკურ საკითხებზე („ვაჰ, სოფელსა ამასა“, „ისმინეთ მსმენნო“), იგი მათ გვიდგენს უზოგადესი სახით და მისი გაშიფვრასა საქირო, რათა კონკრეტული ვითარება დაეინახოთ. ამით აიხსნება, რომ თავის ღროზე ვერც კი შეამჩნიეს ა. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ი ს შემოქმედების დიდი სოციალურ-პოლიტიკური სიმწვავე.

ამ თვალსაზრისით უკვე განსხვავებული სურათია გ რ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს და ვ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს შემოქმედებაში. მათ, ნ. ბარათაშვილთან ერთად, სრულიად აშკარად გააღვიძეს ეროვნული გრძნობა, ბიძგი მისცეს მის საგანგებო წარმოსახვას ქართულ ლიტერატურაში და უკვე ამით გახსნეს გზა ახალი შინაარსის შემცველ გრძნობათა გადმოცემისათვის. მაგრამ გ რ ი გ ო ლ და ვ ა ხ ტ ა ნ გ ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ე ბ მ ა შედარებით უკრიტიკოდ აქეს და აღიღეს თავიანთი ქვეყნის წარსული. მისი ტრადიციები და გადმოცემები. გ რ ი გ ო ლ ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, განსაკუთრებით კი ვ ა ხ ტ ა ნ გ და ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ე ბ ი

შუა საუკუნეებზე ოცნებობდნენ; მღეროდნენ მასზე, რაც უკვე აღარ დაბრუნდებოდა, მაგრამ მათ წარმოსახვაში კვლავ ცოცხლობდა. ზოგი მათგანი, ხოტბას ასხამდა რა თავადაზნაურულ სახელმწიფოს, ისე შორსაც მიდიოდა, რომ, ნოვალისის მსგავსად, მონარქი მარტო მმართველად კი არ მიაჩნდა, არამედ ქვეშევრდომთა „მამადაც“. უფრო მკაფიოდ ეს შეხედულება ა. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ მ ა გამოხატა. ვ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ს კი ეკვიცი არ შეჰქონდა, რომ ლიტერატურა იმ ნანგრევთა დარაჯი უნდა ყოფილიყო, რომლებმაც ჩვენს დრომდე მოაღწიეს. აღსანიშნავია, რომ გრ. ორბელიანმა სცადა ამ ეკვიცი გადალახვა, რამაც თავისი ერთგვარი გამოხატულება „მუშა ბოქულაძისა“ და „პასუხი შვილთას“ დაწერის ფაქტში პოვა, მაგრამ მის შემოქმედებასაც ანჩნეცია წოდებრივი უპირატესობის ბეჭედი. ამისგან თავისუფალია მხოლოდ ნიკოლოზ ბარათაშვილი ის შემოქმედება. ამასთან, გრ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს, განსაკუთრებით კი ვახტანგ და ალექსანდრე ორბელიანების სუსტი მხარე ის არის, რომ მოქმედებას მათ ოცნება ამჯობინეს და თანაც ღრმად შეტოვეს თანამედროვე ეპოქის მიერ წამოყენებულ მისწრაფებებთან კიდობი. ალექსანდრე, ვახტანგ და გრიგოლ ორბელიანები, წინააღმდეგ ეპოქის სულისკვეთებისა, თავიანთი შემოქმედებით ბეჯითად ქადაგებდნენ მოთმინებას (ასეთია, მაგალითად, „მუშა ბოქულაძე“) და არ ფიქრობდნენ, რომ მოთმინება მონობიდან ხსნის გზა კი არ იყო, არამედ მონობაში მოქცევის ერთ-ერთი პირობა. ამ მწერლებმა ვერ გამოიჩინეს ძალა საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის ახალი გზების დასახვაში. ეს ვერ შეძლო გრ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ მ ა ც კი, რომლისგანაც მეტი აქტივობა იყო მოსალოდნელი, და თავისი პოეტური შესაძლებლობის დიდი ნაწილი მაინც ლექსის რიტმში მიმოაბნია.

თუ გრიგოლ და ვახტანგ ორბელიანები წარსულს აცოცხლებდნენ და მასში იძიებოდნენ, თუ მათ მიაჩნდათ, რომ საქართველოს დიდება ერეკლე მეფესთან ერთადაა დამარხული, ნიკოლოზ ბარათაშვილმა იმიტომ გამოიწვია საფლავიდან ერეკლეს სახე, რომ თავის თანამედროვეთათვის ცაეთვალისწინებინა ერეკლეს დამსახურების დადებითი ნაყოფი.

ნიკოლოზ ბარათაშვილიც იხსენებდა წარსულს, მაგრამ არა ისე სევდიანად, რომ იმედის ნატამალიც აღარ შერჩენოდა, არამედ იმგვარი მღელვარებით, რაც ამ წარსულს აწმყოს მნიშვნელობას ანიჭებდა, ნიმუშის ჩვენებას წარმოადგენდა და მოწოდებას შეიცავდა. ასეთია, მაგალითად, მისი პოემის ცნობილი ადგილი — „პოი დედანო...“. ანტიტომია, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილის მთელი შემოქმედება მკითხველმა საზოგადოებამ გაიაზრა არა როგორც უსასოების დამკვიდრების ცდა, არამედ როგორც ძიება ხსნისა და ამ ძიების საჭიროებისავე მკა-

ფიო მოწოდება. ამ სახით შეძლო ნიკოლოზ ბარათაშვილი მის, რაც ვერ მოახერხეს გრიგოლ და ვახტანგ ორბელიანიებმა: მან მკითხველებში მომავალი საქართველოს სიყვარული ჩანერგა და ამით საბოლოოდ აღადგინა თავისი ქვეყნის პრესტიჟი. თუმცა ეს პროცესი ა. ჭავჭავაძემ დაგრ. ორბელიანმაც შეამზადეს.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი, განსხვავებით ზოგიერთი წინამორბედისაგან, ცდილობდა ისე გადმოეცა თავისი ქვეყნის წარსული, რომ მას პირადული არ შერეოდა და მხოლოდ საერთო-საზოგადოებრივი იდეალებით ავსებულყო. ამ გარემოებამაც მიანიჭა ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებას განსაკუთრებული ღირებულება. ამასთან, მისმა პოეზიამ განსაკუთრებით იმიტომ გაიტაცა საზოგადოება, რომ პოეტი დიდაქტიკას კი არ მიმართავდა, არამედ იმასვე ამბობდა, რასაც მკითხველი გრძნობდა და ზაითყენაც იგი მიისწრაფოდა.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნამდვილი გაგება მაინც ილია ჭავჭავაძის დრომ მოიტანა: თუ მანამდე მის პოეზიას მხოლოდ გრძნობდნენ, ახლა ის სავსებით გაიანზრეს და დაათასეს. ამიერიდან, ვარსკვლავის გამოდარებაზე მეოცნებე პოეტი მიჩნეულ იქნა წინამორბედად ახალთაობისა, რომელმაც თავის მიზნად ახალი ვარსკვლავის ძიება დაისახა. ამიერიდან, კისფერმა, რომელსაც ნიკოლოზ ბარათაშვილი უმღეროდა, თითქმის იგივე მნიშვნელობა შეიძინა, რაც სამშობლო მიწის იმედად ილიასა და აკაკის დაშვებულმა ცისარტყელებმა მოიპოვეს. აკაკიმ ილია ჭავჭავაძემ იმთავითვე ნიკოლოზ ბარათაშვილის „მოკანანახედ“ მიიჩნია. საზოგადოებრივმა აზრმა ერთხმად მიაკუთვნა ნიკოლოზ ბარათაშვილი მე-19 საუკუნის ახალ საქართველოს, ხოლო გრიგოლ და ვახტანგ ორბელიანიები — უფრო ძველს. მკითხველის შეგნებაში ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახელმა საბოლოოდ გააერთიანა ყველაფერი, რაც კი ამაღლებული, კეთილშობილი და მოწინავე შექმნა ჩვენმა ლიტერატურამ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში.

შემდგომმა ხანამ დიდ ქართველ რომანტიკოსებში განსაკუთრებით ის დაათასა, რომ, — ბექტდვის შეუძლებლობისდა მიუხედავად, — ისინი დიდად გასცილდნენ ვიწრო წრისათვის განკუთვნილი პოეზიის ფარგლებს და თავიანთ შემოქმედებაში წამყვანი მნიშვნელობა საზოგადოებრივ საკითხებს დაუთმეს. ამით მათ ნიადაგი მოამზადეს სოციალური პრობლემატიკის წინ წამოწევისათვის, რაც პირველი ქართველი რეალისტების სახელთანაა დაკავშირებული. მათი განსაკუთრებული დამსახურება სწორედ ის არის, რომ მათ თავიანთი არსებობის აზრი და გამართლება სოციალური საკითხების განხილვაში დაინახეს და ამ მიმართულებით სერიოზული ნაბიჯი გადადგეს.

ჩვენს მწერლობაში პირველად გ. ერისთავმა, ლ. არდაზიანმა და დ. კონჭაძემ მიაგნეს თანამედროვეობის უმწვავეს სოციალურ-ეკონომიურ საკითხებს და მათი მხატვრული განზოგადება შეძლეს. გ. ერისთავმა და ლ. არდაზიანმა თვალნათლივ დახატეს ის ტენდენცია, რომელიც საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ბურჟუაზიული ურთიერთობის გაბატონებაზე მიუთითებდა. თავის კომედიებში გ. ერისთავმა ძალიან მკაფიოდ გვიჩვენა ორი საზოგადოებრივი ფენის — არისტოკრატიისა და ბურჟუაზიის — ურთიერთდაპირისპირების ფაქტი; ლ. არდაზიანმა შეძლო დახატვა ბურჟუაზიის ჩამოყალიბების პროცესისა, დ. კონჭაძემ კი გააშიშვლა ბატონყმური ურთიერთობა და მკაცრად დადგმო მითი ბატონსა და ყმას შორის ე. წ. „მამაშვილური“ დამოკიდებულების შესახებ. თავდაპირველად ამ სახით გამოვლინდა სინამდვილისადმი აშკარა რეალისტური მიდგომა ჩვენს მწერლობაში. მაგრამ ეს მაინც მხოლოდ დასაწყისი იყო. შემდგომში ჩვენმა დიდმა რეალისტებმა სოციალური პრობლემატიკა მწერლობის თითქმის მთავარ თემად ჩათვალეს და ყველა დანარჩენი საკითხი სოციალური თვალსაზრისით გააშუქეს და შეაფასეს. ეს უკვე ქართველი რეალისტების ამოსავალი და ბოლომდე გააზრებული თვალსაზრისი იყო.

თუ ჩვენი რომანტიკოსები რომანტიზმის თეორიული პრინციპების შესწავლის გარეშე რომანტიკოსებად აღმოჩნდნენ თავიანთი განცდებითა და აზროვნების წყობით, ქართველი რეალისტები, უფრო კი მესამოციანელები, საფუძვლიანად გაეცნენ რეალიზმის ბრწყინვალე წარმომადგენლებსაც და იმ კრიტიკულ-ესთეტიკურ შეხედულებებს, რომლებიც მოწინავე რუსმა მოაზროვნეებმა ჩამოაყალიბეს. ასე რომ, ქართველ რომანტიკოსებთან შედარებით, ისინი უკეთეს პირობებში აღმოჩნდნენ: მათ შესაძლებლობა ჰქონდათ თავიდანვე ნათელ პოზიციასზე დამდგარიყვნენ და ამ სახით დაექმყოფილებინათ სინამდვილისადმი რეალისტური მიდგომის მისწრაფება.

რომანტიკოსებისაგან განსხვავებით, რეალისტებმა უშუალო მიზნად თავიანთი გულისა და სულის გადმოშლა კი არ დაისახეს, არამედ დახასიათება ერის ცხოვრებისა, მისი ჭირ-ვარამის და ჭრილობებისა.

ჩვენმა დიდმა რეალისტებმა, პირველ ყოვლისა კი ილიამ და აკაკიმ, უშუალოდ ხალხს მიმართეს, მისთვის გასაგებად წერა მოითხოვეს და ეს ამოცანა ბრწყინვალედაც გადაჭრეს. მათ უარყვეს ბუნდოვანი და შემოვლითი ლაპარაკი მოვლენათა შესახებ, რამდენადაც კი ეს მაშინ შესაძლებელი იყო; მათ საგნებსა და მოვლენებს თავთავიანთი სახელი უწოდეს და შექმნეს როგორც ბრწყინვალე ყოფითი სატირის ნიმუშები, ისე პათოსითა და ქმედითი ზეგავლენის მქონე, მაღალი იდეებით აღჭურვილი ნაწარმოებები.

მთავარი პრინციპი, რომელსაც ჩვენი რეალისტები ქადაგებდნენ, მო-



ქმედების პრინციპი იყო. მათ სრულიად გარკვევით მოითხოვეს, რომ ცალკეულმა ადამიანმა და მთლიანად ქვეყანამ უნდა მიატოვოს მაცუ-ჩებლის ადგილი და ამოქმედდეს, ე. ი. უნდა დაიწყოს ნამდვილი ცხოვ-რება. მართალია, მოქმედება ნ ი კ ო ლ ო ზ ბ ა რ ა თ ა შ ე ი ლ ის პრინ-ციპიც იყო, მაგრამ, მისგან განსხვავებით, ილიამ და აკაკიმ ის კონკრეტული შინაარსით აავსეს, მის მთავარ ძარღვად პატრიოტიზმი წარმოიდგინეს; ი ლ ი ა და ა კ ა კ ი ი ე ვ ნ ე ნ ის მწერლები, რომელთაც ნამდვილი სახალხო პოპულარობა შესძინეს აზრს მთლიანი საქართვე-ლოს შესახებ და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეა გადააქციეს ერის გამაერთიანებელ მოტივად.

1956 წ.

## ილია ჭავჭავაძე ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნების საკითხების შესახებ

ილია ჭავჭავაძე დიდი ერუდიტი იყო და ამასთან ისეთი პიროვნება, რომელიც შეძენილ ცოდნასა და უშუალო დაკვირვებათა მონაპოვარს გარკვეულ სისტემაში აყალიბებდა; იგი იყო ტიპი ისეთი მოღვაწისა, რომელიც ყოველ აზრს თავისი ზოგადი თვალსაზრისის ასპექტით უდგებოდა და აფასებდა; ილია ჭავჭავაძის პიროვნებაში ერთდროულად სახიერდებოდა ისეთი თეორეტიკოსი და ხელოვანი, რომლის თეორია და მხატვრული პრაქტიკა ერთიმეორეს უბასუხებდა და ავსებდა. ამ აზრით შეიძლება, — და უფლებაც გვაქვს, — ვილაპარაკოთ ხელოვნების შესახებ ილია ჭავჭავაძის შეხედულებათა თანმიმდევრულობაზე, ანუ ილიას ხელოვნების თეორიაზე. რასაკვირველია, ზემონათქვამი არ უნდა იქნეს გაგებული როგორც მტკიცება, რომ ამ ხელოვნების თეორიის წყაროს თვითონ ილია და მხოლოდ ილია წარმოადგენდეს, ვინაიდან ხელოვნების ასეთი თეორია ბუნებაში არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს. მაშასადამე, საკითხი ილიას ნაწერებში მოწოდებულ შეხედულებათა ორიგინალურობას კი არ ეხება, არამედ იმ წარმმართველი პრინციპის სიახლეს, რომელიც ამ შეხედულებებს იქვემდებარებს, იფარდებს და, რაც მთავარია, მათ აქცევს ქართველი მკითხველის აზრთა დინების ბუნებრივ ინგრაიდენტად.

ამჟამად უკვე ფართოდაა ცნობილი, ყველასათვის ნათლად და დამაჯერებლად არის ნაჩვენები, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებითი ზრდისა და მსოფლმხედველობრივი მომწიფებისათვის ბ. ბელინსკის, ნ. ჩერნიშევსკის, ნ. დობროლუბოვისა და სხვა მოწინავე რუსი მოაზროვნეების შეხედულებებსა და მათს პიროვნულ მაგილითს. უეჭველია, რომ ხელოვნების არსისა და დანიშნულების, ხელოვნების საგნისა და სინამდვილისადმი მიდგომის საკითხებში ისევე, როგორც მრავალ სხვა კარდინალურ საკითხში, ილია ჭავჭავაძე ემხრობოდა და აქამდე უცნობი მასალით კიდევ უფრო ასაბუთებდა იმ თვალსაზრისს, რომელსაც ზემოხსენებული ავტორები იცავდნენ და ავითა-

რებდნენ. დღეისათვის სრულიად ცხადია, რომ ჩვენს სინამდვილეში ილია ჭავჭავაძე იყო მათი მოძღვრების მიმდევარი და დაულალავი პროპაგანდისტი. მაგრამ ამასთან ისიც ცხადია, რომ ილია ჭავჭავაძე ერთი პირველთაგანი იყო იმ ქართველ მოღვაწეთა შორის, რომლებიც, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „რუსული ლიტერატურის მეოხებით გაზრდილნი და გაწურთენილნი, ასე ბრმად ტყვედ არ მისცემიან ამ ლიტერატურის აუცილებელ ზემოქმედებას. ამათ ჯერ გამოუძიებიათ მისი გამოწარკვევნი და მერე ისე ან შეუთვისებიათ, ან უარუყვიათ. ჩვენდა სახუგეშოდ, მარტო ამას არ დასჯერებიან: იმავე კრიტიკით და გამოძიებით მხარ-და-მხარ ასდევნებიან ამ ლიტერატურის წინსვლასა, წარმატებასა და არ გაჩერებულან მის რომელსამე ხანაზედ“.

ილია ჭავჭავაძისათვის ეს მოაზროვნეები ცარიელი ავტორიტეტები არ იყვნენ: ამა თუ იმ აზრის დასასაბუთებლად ის არასოდეს არ თვლიდა საკმარისად მათი გვარების მხოლოდ დამოწმებას. ილია თვით იკვლევდა ფაქტებს და როდესაც უკვე შემუშავებული აზრისათვის განზოგადებული სახის მიცემა სურდა, მაშინ თუ მოიშველიებდა იმ პირთა სახელებს, რომელთა აზრიც კეწმარიტად მიაჩნდა. ამას არა მარტო ზემომოყვანილი სიტყვები მოწმობს, არამედ ილიას მთელი მემკვიდრეობა, სადაც ხშირად ვხვდებით გარკვეულ მოსაზრებათა გამოძახილს, — ლიტერატურული წყაროს დაუსახელებლად. ეს ნიშნავს, რომ ასეთი მოსაზრებები ისე შეუსისხლხორცებია თვით ილია ჭავჭავაძეს, რომ ისინი თავის ჰაკუთრებად გადაუტყვევია, ანუ საკუთარი აზრის დონემდე აუყვანია. ასეთ შემთხვევებში ძნელია იმის თქმა, თუ სად თავდება ილია ჭავჭავაძე და სად იწყება, მაგალითად, ბელინსკი ან ჩერნიშევსკი: ისინი შერწყმულ მოაზროვნეთა სახით გვევლინებიან, ისევე როგორც, სკოლის ჩამოყალიბების საგანგებო ცდის გარეშე, ერთსულოვან სკოლას ეკუთვნის და ასახიერებს რუს მესამოციანელთა სახელოვანი პლეადის მრავალი წევრი. არავითარ დამსახურებად არ მიაჩნდა ილია ჭავჭავაძეს სტატიის აჭრელება სხვადასხვა სახელით, თუმცა იგი მათ იცნობდა და ხშირად ეყრდნობოდა კიდევ. მხოლოდ მეტისმეტად აუცილებელ შემთხვევაში მიუთითებდა ის პუშკინისა და ლერმონტოვის, გოგოლისა და სალტიკოვ-შჩედრინის, ბელინსკის, უშინსკისა და სტოიუნინის... სახელებზე. მათ იგი იმოწმებს მხოლოდ იმის საჩვენებლად, რომ მის მიერ გამოთქმული აზრი გაუგონარი რამ კი არ არის, არამედ ამდაგვარივეა აზრი ცნობილი საზოგადო მოღვაწეებისა. ასე რომ, მათი სახელები მკითხველის უფრო მეტად დასარწმუნებლად და მოხმობილი, ე. ი. დარწმუნების ერთ-ერთ საშუალებად და მიჩნეული. ამის მიხედვით, უძველესია, რომ ავტორთაღმძი ილია ჭავჭავაძის მიმართება იყო ნამდვილი გამოხატულება ფხიზელ მოაზროვნეთა ურთიერთობისა და ავტორიტეტის წინაშე დაბრმავების ნატამალსაც კი არ შეიცავდა. ეს იყო პირობა იმისა,

რომ, რუს მესამოციანელთა იდეური ატმოსფეროთი საზრდოობისდა მიუხედავად, ილია ჭავჭავაძე მაინც ყოველთვის რჩებოდა დამოუკიდებელ ქართველ მოაზროვნედ, და ამაში საბოლოოდ ყველა დარწმუნდა, თუმცა მესამოცე წლებში ბევრმა ეს ჯერ კიდევ ვერ იგრძნო (მაგალითად, ს. ალექსი-მესხიშვილმა, ბ. ჯორჯაძემ და თვით ა. ფურცელაძემაც კი).

ილია ჭავჭავაძის ამგვარი დამოუკიდებლობის პირველი და მთავარი გამოხატულება ის იყო, რომ იგი მაინცდამაინც არ იჩენდა უცხოელთა ნააზრევისადმი თავის თავად ინტერესს. ანუ, უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ სხვადასხვა ავტორისადმი ინტერესი ილია ჭავჭავაძესთან თავიდან ბოლომდე მშობლიური, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების სასიცოცხლო მოთხოვნილებებითაა განსაზღვრული. ილია ჭავჭავაძე ყოველ აზრსა და მოვლენას აფასებდა როგორც თავისი სამშობლოს შვილი. იგი განსახილველადაც ისეთ საკითხებს ირჩევდა, რომელთაც ქართულ სინამდვილესთან ჰქონდათ უშუალო კავშირი. სხვა მასალას იგი მხოლოდ იმიტომ იხმობდა, რომ ქართულ სინამდვილეზე ემსჯელნა და მისი სახეცვლილებებისათვის მიეღწია. ასე იყო ეს, როდესაც ილია „მგზავრის წერილებში“ გოეთესა და ბაირონზე ლაპარაკობდა და მაშინაც, როდესაც ჩერდებოდა პუშკინსა, ლერმონტოვსა და თვით ივანე კოზლოვის „შემლილზედაც“ კი! სხვა რომ არაფერი გაეკეთებინა ილია ჭავჭავაძეს, უკვე ეს ჩაითვლებოდა მის დიდ დამსახურებად, რადგან ამდაგვარი მიდგომა ნიშნავდა ჩვენი ლიტერატორების ინტერესთა შემობრუნებას, უცხოური ხელოვნების ნიმუშთადმი პატრიოტული ხედვის საბოლოო დამკვიდრებას. ისტორიულის თვალსაზრისით, ეს იყო ვეებერთელა მნიშვნელობის ფაქტი და ამ პრინციპით ხელმძღვანელობდა ილია ჭავჭავაძე თავისი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე, მთელი ორმოცდაათი წლის განმავლობაში.

1.

ილია ჭავჭავაძის მთელი გულისყური მომავლისაკენ იყო მიპყრობილი. არსებითად ამით იყო განსაზღვრული ქვეყნის ისტორიისადმი მისი ინტერესიც. მეტიც: ის წარსულისაგან შობილ აწმყოსაც კი მომავლის თვალთ აფასებდა, ე. ი. სრულიადაც არ იყო დატყვევებული მარტოოდენ წარსულისა და აწმყოსაგან მიღებული შთაბეჭდილებებით. იგი ერის უკეთესი მერმისის ძიებაში იყო და, პირველ ყოვლისა, სწორედ ამაში ვლინდება მისი შეუწყენელი ოპტიმიზმი. ილია ჭავჭავაძე სულ იმის ცდაში იყო, რომ საქართველოს წარსულიდან ისეთი ფაქტები აეღო, რომელთაც თანამედროვეებისათვის მისაბაძი მაგალითის მნიშვნელობა ექნებოდა, ანუ მათი ამოქმედების ერთგვარ პირობად გამოდგებოდა. ამით გამოიჩინებოდა ილია ჭავჭავაძის პატრიოტიზმი პატრიოტიზმის იმ ფორმისაგან, რომელიც განსახიერე-

ბულია, მაგალითად, გრიგოლ და ვახტანგ ორბელიანების შემოქმედებში. თუ უკანასკნელთა პოეზია წარსულით ალტაცებას შეიცავს, ამ წარსულის კერეტიტ კმაყოფილდება და აქ ჩერდება, ილიას პატრიოტიზმში გადალახულია ამდაგვარი კერეტიტი მიდგომა და მოცემულია ქმედითი პატრიოტიზმის ნიმუში. იქნებ, სწორედ ამაში მდგომარეობდეს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ძირითადი აზრი და მნიშვნელობა. და ეს მით უფრო უძვეველი აღმოჩნდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მოქმედების პრინციპი მან თავიდანვე მწერლობის სახელმძღვანელო პრინციპად გამოაცხადა, როდესაც თავისი პირველი რეცენზია-სტატია გამოაქვეყნა.

ილია ჭავჭავაძეს მხოლოდ 23 წელი შეუსრულდა, როდესაც დაწერა სახელგანთქმული „ორიოდე ჰიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის კაზლოვის-მიერ „შეშლილი“-ს თარგმანზედა“. ამ სტატიამ, რომელიც 1861 წლის აპრილში გამოქვეყნდა, საბოლოოდ დაიმკვიდრა ქართველ რეალისტთა მანიფესტის მნიშვნელობა. ჩვენი მწერლობის ისტორიაში მისი ღირებულება, თუ არ აღემატება, არაფრით არ ჩამოუვარდება იმ როლს, რომელიც რომანტიკოსებისათვის ჰქონდა ვიქტორ ჰიუგოს ცნობილ წინასიტყვაობას „კრომველისადმი“, ჟერმენა და სტალის წიგნს „გერმანიის შესახებ“ ანდა ალექსანდრო მანძონის წინასიტყვაობას ტრაგედისადმი „გრაფი კარმანოლა“. ამ სტატიაში, რამდენადაც კონკრეტული ნაწარმოების ანალიზის ფარგლებში ეს შესაძლებელი იყო, სავსებით ნათლად არის ჩამოყალიბებული ილია ჭავჭავაძის პოზიცია მთელ რიგ ზოგადთეორიულ საკითხებზე, ისევე როგორც დამყარებულია მიმართება ჩვენი იმდროინდელი ლიტერატურული პრაქტიკისადმი. ამ თვალსაზრისით, კოზლოვის „შეშლილის“ ქართული თარგმანი მხოლოდ საბაზი იყო, რათა ილიას ასე თუ ისე მწყობრად გამოეთქვა თავისი შეხედულებები ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ.

ერთი მთავარი საკითხი, რომელსაც აქ და ამავე თემაზე დაწერილ პოლემიკურ „პასუხში“ ილია ჭავჭავაძე ეხება, მხატვრული ნაწარმოების საზოგადოებრივი ღირებულების საკითხია, რომელთანაც შერწყმული სახითაა განხილული მწერლის დანიშნულების, მისი ამოცანისა და მიზნის საკითხები. ილია თავიდანვე იცავს და ავითარებს იმ აზრს, რომ ნამდვილი „პოეზია განსახოვნებაა ქვეშარითებისა, ცხოვრებისა“ და, რომ „ლიტერატურა—ხალხის ჭკვა, ხალხის გონება, გრძნობა, ფიქრი, ჩვეულება და განათლების ხარისხია“. რამდენადაც „პოეზია ხალხის ცხოვრების გამომთქმელია“, რამდენადაც უეჭველია „დამოკიდებულება ხელოვნებისა, პოეზიისა ხალხთა ცხოვრებაზედა“, ამდენად აუცილებელია წინდაუხედავ მბლაჯნელთაგან ლიტერატურის გაწმენდა თვით „ხალხისვე სახელის დაცვისათვის“.

ასე უტევს ილია ჭავჭავაძე იმ პირებს, რომელთაც სურთ მწერლო-

ბის გადაქცევა თავიანთი უნიკობისა და უვიცობის სარბიელად. მაგრამ ილიას ამ მსჯელობაში მთავარი და არსებითი მაინც ის მოთხოვნაა, რომ მწერალი ხალხის ცხოვრებით ცხოვრობდეს, მის ყოფას ასახავდეს და მის იდეალებს ახორციელებდეს. ილია ჭავჭავაძის მიხედვით, ხელოვნების ნაწარმოების არსებობა მხოლოდ მაშინ შეიძლება გამართლდეს, თუ მას რაიმე სარგებლობა მოაქვს, თუ იგი რაიმე საჭიროებას უპასუხებს და აკმაყოფილებს. „რა საჭიროა ეხლა ან ჩვენი ლიტერატურისათვის, ან ხალხისათვის სენტიმენტალური სკოლის მწერლობის გაცნობა?“ — კითხულობს ილია და ამ კითხვას ბეჯითად უპასუხებს: „რომ სენტიმენტალური მიმართულება არავისათვის არ არის საჭირო და, სხვათა შორის, ჩვენთვისაც. ამას თქმა აღარ უნდა“. სენტიმენტალური ხასიათის ნაწარმოები უკუსაგდები და დასაგმობია იმიტომ, რომ მასში „დაძალებული, ე. ი., ძალად მოყვანილი გრძნობაა“, ხოლო „ძალად მოყვანილი ცრემლი 'სასაცილოა, საზიზღარი და არა სამწუხარო დასანახავად“. საზოგადოდ კი, ცარიელ ცრემლთა ღვრით, მწერალი აღუნებს ადამიანს, ნაცვლად იმისა, რომ აამოქმედოს ის.

ამ სახით მოგვაწოდა თავის ამ პირველ წერილებშივე ილია ჭავჭავაძემ აზრი პოეზიის საგნისა, ცხოვრებასთან მისი კავშირისა და ადამიანზე მისი ზემოქმედების შესახებ. მაგრამ ის, რაც აქ სხვა საკითხებთან დაკავშირებით ითქვა, ის, რაც აქ ფართოდ არ იყო გაშლილი, სხვა ნაწარმოებებში ჩვენმა მწერალმა კიდევ უფრო გააღრმავა და მთელი ჩვენი ლიტერატურის მიზანდასახულებად აქცია. იმავე ხანში ილია ჭავჭავაძემ მრავალგზის გაიმეორა, რომ ხელოვნების მასალას ცხოვრება შეადგენს, რომ ხელოვანმა ამ ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის უნდა იზრუნოს, რომ მან ხალხის ოცნება, ხალხის მისწრაფება უნდა განასახიეროს და ამისათვის იბრძოდოს. ასეთია მთავარი აზრი 21 წლის ილია ჭავჭავაძისა, როდესაც იგი წერს ჩვენთვის დაუფიქსარ სტრიქონებს:

მოვიკლათ წარხულ დროებზედ დარდი...  
ჩვენ უნდა ვსდიოთ ეხლა სხვა ვარსკვლავს,  
ჩვენ უნდა ჩვენი ვმვათ მყოობადი,  
ჩვენ უნდა მივსცეთ მომავალი ხალხს...

ასეთივეა აზრი 23 წლის ილია ჭავჭავაძისა, რომელიც უარყოფს მღერას „ტკბილ ხმათათვის“ და პოეტის ერთადერთ დანიშნულებას ერის წინამძღოლობაში ხედავს. ამავე ამოცანას სახავს იგი მომდევნო წელსაც, როდესაც ჩვენი მწერლობისათვის აქამდე უჩვეულო გაბედულებით აცხადებს:

ჩვენ წმინდა სიტყვა უშიშარად მოვფინოთ ხალხში  
ბოროტთა საკლავად, — მათ სულთ-ხლომის სიერის ვუყუროთ.

ის, რაც ილიამ აქ ლირიკულ ფორმაში თქვა ხალხისა და პოეტის ურთიერთმიმართებაზე, მან თავის „მგზავრის წერილებშიც“ საგანგებოდ გახაზა მყინვარისა და თერგის, გოეთესა და ბაირონის დახასიათების დროს. ილიას საზოგადოებრივი, მისი მოქალაქეობრივი გრძნობის სიმალლეს მოწმობს იმის აღიარება, რომ ნამდვილი სიღიადე ხალხის უშუალო სასიცოცხლო ინტერესებით გამსჭვალვაში მდგომარეობს. ილიასათვის ხელოვანში მთავარი მისი განცალკევებულ-პიროვნული სიღიადე კი არ არის, არამედ მთავარია ბრძოლისათვის აღმაგზნებელი მნიშვნელობა მისი შემოქმედებისა. სწორედ ამიტომაც, რომ მისთვის განსაკუთრებით მახლობელი და ფასეულია „მრისხანე და შეუპოვარი“ ბაირონი, ვიდრე „დიდი გეტე“, რომელიც მას, მართალია, აკვირვებს, მაგრამ არ აღელვებს.

ერის წინამძღოლობა იდეურ სიმალლესაც მოითხოვს და ხელოვნების შემოქმედებით ძალასაც გულისხმობს. ილიას თვალსაზრისით, ხელოვნების შემოქმედებითი ძალის უარყოფა მისი მნიშვნელობის გართობამდე დაყვანას მოასწავებს და მისი ზედმეტობის აღიარებას ნიშნავს. ეს კი არც თეორიულადაა დასაშვები და არც ფაქტიურადაა მართალი. პირიქით, ყველაფერი იმას მოწმობს, რომ ნამდვილი ხელოვნება, მსგავსად მეცნიერებისა, ხალხისათვის საჭიროა „როგორც არსებითი პური“. მეცნიერებაც და ხელოვნებაც „დღე-მუდამ ზედ დასტორილებენ ცხოვრებასა“ და მოპოვებულ ნაყოფს „ისევე ცხოვრებასვე გადმოსცემენ ახალის ცხოვრების გამოსაყვანდავად“. მწერლის ამოცანაა გაერკვეს ვითარებაში, „ცნობაში“ მოიყვანოს, ნათელი გახადოს ხალხის მისწრაფება და სათავეში ჩაუდგეს მის განხორციელებას. ეს არის მწერლის უპირველესი მოვალეობა, რადგან „ხალხი, უფრო მეტი მაინც, ვერ გამოიკვლევს მაგ ვითარების აზრსა, მნიშვნელობასა, ხშირად კი ბუნდად მიხედება“. ხალხს ამ მხრივ უნდა უწინამძღვროს მწერალმა, ეს აპირობებს მის საჭიროებას, რადგან „ჰგრძნობს, მაგრამ ხშირადაც მოხდება ზოლმე, რომ ხალხი რასაცა ჰგრძნობს, იმას ვერა სცნობს და ვერ არჩევს სხვათა შორის“. ხალხის ოცნებათა განსახიერება არის მის გონებასა და გრძნობაზე შემოქმედების პირობა. მაგრამ ეს შემოქმედება ნაყოფიერი მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყოს, თუ თვით ხელოვანი გულგრილი მენტორი კი არ არის, არამედ ნამდვილად ლელავს ნაწარმოებში აღძრული საკითხების გამო, რადგან მღელვარება გამოხატავს მწერლის გულწრფელობასა და სიმართლეს.

მწერლის უპირატესი ამოცანაა განხილვა ყოფითი საკითხებისა ანუ უკეთ, საკითხებისა, რომელთაც ყოფითი მნიშვნელობა აქვთ. რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში „ყოფა“ არ უნდა იქნეს გაგებული, როგორც მხოლოდ ყოველდღიურ მოთხოვნილებათა გამოხატულება. ილიასათვის „ყოფა“ ფართო შინაარსს მოიცავს: ცოცხალი აღამიანის რეა-

ლური არსებობის ყველა შესაძლო ფორმას, მაგრამ სწორედ რეალური არსებობის ფორმას. ეს არის მხატვრული რეალიზმის ნამდვილი მაღალი ფაგება და ამ პრინციპს ქადაგებდა და ახორციელებდა ილია ჭავჭავაძე, როგორც წერილებსა და გამოსვლებში, ისე თავის მხატვრულ შემოქმედებაში.

ეს რეალისტური თვალთახედვა ხორცშესხმული, როდესაც ილია ჭავჭავაძე მოითხოვს, რომ მხატვრულ ნაწარმოებებში პერსონაჟის ეროვნული ვინაობა უნდა განსახიერდეს და მთელი თხზულება იმ ერის კონკრეტულ ნიშნებს უნდა წარმოაჩინდეს, რომელსაც მწერალი ეხება. საგანგებოდ, სწორედ ამ მომენტზე ჩერდება ილია ჭავჭავაძე, როდესაც კოზლოვის „შეშლილისა“ და ქართულად მის თარგმნასთან დაკავშირებით წერს: „თუმცა „შეშლილის“ ქვეშ აწერია რუსული მოთხრობააო, მაგრამ ამ მოთხრობაში მართო ენა, ზარი, მარხილი და იემშჩიკი თუ არის რუსული, თორემ სხვა არაფერი.. ბევრიც რომ წაიკითხოთ, მაინც პართეელი ვერ გაიცნობს ფრჩხილის ოდენასაც რუსის სოფლის გოგოსა, იმიტომ რომ ეს შეშლილი გოგო, თუმცა კოზლოვი ამბობს რუსისააო, მაგრამ რუსის საარაფანიც არ აცვია ზედა; ეგ რაღაც ურუსო რუსია, კოზლოვის ფანტაზიის შეილი, და არა რუსის ცხოვრებისა“. ამ სიტყვებში მელაუნდება ილიას რეალისტური რადიკალიზმი კოზლოვის შესახებ გამოთქმულ იმ შეხედულებასთან შედარებითაც კი, რომელიც გოგოლს ეკუთვნის. სტატიის „კოზლოვის პოეზიის შესახებ“ გოგოლი წერდა: „მე დღემდე უცნაურად თეჩვენება კოზლოვისადმი მიმართული შენიშვნები და საყვედურები, რომ მის პოემებში მუდამ იგივეობა და ცხოვრების ერთფეროვნებაა, რომ მისი პირები... არ ცხოვრობენ საკუთარი ცხოვრებით, რომ „შეშლილი“ ოდნავადაც არ ჰგავს რუსი გლეხის ქალს, — ერთი სიტყვით, კოზლოვს იმას სთხოვენ, რაც ჩვენ შეიძლება მხოლოდ პუშკინისაგან მოვითხოვოთ და გვაეიწყებდებოდა, რომ... მთელი სისრულით მოიცვას შინაგანი და გარეგანი ცხოვრება — ეს მხოლოდ გენიოსის ხვედრია“.

ილია ჭავჭავაძისათვის თვით უშუალო სინამდვილე წარმოადგენს ხელოვნების არა მარტო საკმარის, არამედ ერთადერთ ღირსეულ შინაარსს. ილიასათვის მიუღებელია უცნაურ ამბავთა და შემთხვევათა მომველიება მკითხველთა ცნობისმოყვარეობის აღძვრის მიზნით. ჩვეულებრივი სინამდვილის ასახვა, გააზრება და შეფასება — აი, ხელოვანის უძირითადესი ამოცანა. და მკითხველის დაინტერესება ყოველდღიური მოვლენებით კი არ გამოირიცხავს, არამედ სწორედ მწერლის ოსტატობას გულისხმობს.

აღამიანის ყოველდღიური ცხოვრების აღწერა რომ ხელოვანის მთავარი მიზანი უნდა იყოს, კარგად ჩანს მკითხველისადმი მიმართულ ილიას სიტყვებში: „მკითხველო, ხომ არ მოგეწყინა? რასაკვირველია,



მოგეწყინა: აქ არ არის არც სიყვარულის ეშმაკობა, არც კაცის-კვლა, არც უიმედო ქალის ოხვრა, არც წყალში გადავარდნა, ერთის სიტყვით — რაც ამშვენებს გასართველად დაწერილს მოთხრობას — ის აქ არაფერი არ არის“. ილია საზოგადოდ არაფერს არ წერდა გართობისათვის. საამისოდ მას არ ეცალა. რეალიზმის პრინციპის ასეთი განუხრელი განხორციელება აუცილებელ პირობად მიაჩნდა ილიას არა მხოლოდ თავისი ჭაბუკობის წლებში, არამედ შემდგომაც. ამას მოწმობს მისი მთელი შემოქმედება დაწყებული „კაცია-ადამიანი“ და დამთავრებული „ოთარაანთ ქვრივითა“ და „განდგეილით“.

ეროვნული ღირსების ნამდვილ შეგნებაზე დაფუძნებულმა რეალიზმმა წარმართა ილიას სიტყვა და კალამი საზოგადოებრივ ნაკლთა მხილებლსაკენ. ეს შეგნება ასაზრდოვებდა ილიას ბუნებრივ სატირულ ნიჭსა და გამახვილებულ ირონიულ ხედვას. ამის გამოხატულებაა როგორც „კაცია-ადამიანი“ და „ბედნიერი ერი“, ისე „გამოცანები“, „პასუხის პასუხი“ და, საერთოდ, ყველა მისი სატირული ნაწარმოები. ილია მუდმივ იმპა მტკიცებაში იყო, რომ ნაკლთა აღნიშვნა მათი გამოსწორებისა და, მაშასადამე, ერის გაჯანსაღების პირობაა. ამას სრულიად ნათლად აღნიშნავდა ის, როდესაც ჭერ კიდევ „ორიოდე სიტყვაში“... წერდა: „როგორ უნდა გავსწორდეთ, თუ ჩვენი სიმრუდე არ გვეცოდინება? ნეტავი ორიოდე კაცი იყოს საქართველოში, რომ ჩვენი ბოროტება ერთიანად ასწეროს და დაგვანახოს... აბა, ის იქნება ნამდვილი საქებარი მამულის მოყვარე, და არა ის, ვინც მეტის-მეტი დამკავებული სიყვარულის გამო, ანგელოზივით ასახელებს საქართველოსა. ბოროტების ღვია-რება ნახევარი გასწორებაა“.

სამშობლოს სიყვარულია ილიას სატირის ერთადერთი საფუძველი, იგი გულისტკივილით ავსებული სატირიკოსია და არა საზოგადოებრივ გრძნობათაგან დაცლილი და განზე გამდგარი მკილაევი. ეს გულისტკივილია მისი ყოველი სატირული სტრიქონის ამოსავალი:

ჩემზედ ამბობენ: „ის სიავეს ქართლისას ამბობს,  
ჩვენს ცუდს არ მალავს, ეგ ხომ ცხადი სიძულვილია!“  
ბრძევი ამბობენ, კარგი გული კი მაშინვე სცნობს —  
ამ სიძულვილში რაოდენიე სიყვარულია.

ასე გამოდის ილია ჭავჭავაძე ჩვენი ახალი პატრიოტული სატირის ფუძემდებლად.

ილია ხშირად იმეორებს და ქადაგებს იმ აზრს, რომ „დაუმტკიცებელი და უსაფუძველო ქება ლანძღვაზედ საწყენია პატიოსან კაცისათვის“. იგი მკითხველსაც შეფასების გარკვეულ გზაზე უთითებს, როდესაც ამბობს, რომ „ზოგი გულის-ტკივილს იმითი იჩენს, რომ მოყვარეს ცუდსაც უქებს, და ზოგი კი იმითი, რომ ცუდს უწუნებს. ამ ორგვარ

ხალხში რომელს უფრო მეტი და ჭეშმარიტი გულის-ტკივილი და სიყვარული აქვს — ეს თითონ მკითხველმა გამოიცნოს“.

კონკრეტულ ნაკლთა დასახელება თავისდათავად მოითხოვს ვითარებაზე დაკვირვებას, ფაქტთა აღნუსხვასა და მათს ანალიზს, ანუ სინამდვილისადმი რეალისტურ მიდგომას. ასეთმა მიდგომამ პირდაპირ გამომა-ცოცხლებელი ნამი აპყურა მეცხრამეტე საუკუნის ჩვენს მწერლობას და ერთბაშად შესძინა მას ნამდვილი ზემოქმედებითი ძალა, ვინაიდან ის უკვე თავის თავშივე იგულისხმობდა შეტევისა და ბრძოლისათვის მზადყოფნას. ჩვენს მწერლობაში ასე გაუკაფა გზა ილია ჭავჭავაძემ საზოგადოებრივ სატირას, რომლის შეფასებისას შეიძლება გამოვიყენოთ ჩერნიშევსკის სიტყვები, რომ ეს სატირა შეადგენდა ყველაზე უფრო ცოცხალ, ანუ უკეთ რომ ვთქვათ, ჩვენი იმდროინდელი ლიტერატურის ერთადერთ ცოცხალ მხარეს. ამასთან, ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში ყველაზე უკეთ სწორედ ეს სატირული ნაკადი გამოხატავს კ რ ი ტ ი კ უ ლ ი რ ე ა ლ ი ზ მ ი ს დამკვიდრებასა და განმტკიცებას, რისი თეორეტიკოსიცა და პრაქტიკოსიც, პირველ ყოვლისა, ილია ჭავჭავაძის პიროვნებაში სახიერდებოდა.

მაგრამ ილია ჭავჭავაძე მარტო კრიტიკით და ნაკლთა მხილებით როდი იყო გატაცებული, სატირულ და, ამდენად, დამანგრეველ ნიჭთან ერთად იგი ახლს დიდი მშენებელი იყო. ილიას შემოქმედებაში გაერთიანებულია ნეგატიურ და პოზიტიურ ტალანტთათვის დამახასიათებელი თვისებები, ვინაიდან მის სტატიებსა და სატირებში დაგმობასა და გაკიცხვას იდეალის დასახვა ახლავს. ამან თავი იჩინა არა მარტო სოციალური პრობლემატიკის სფეროში, არამედ ხელოვნების, ასე ვთქვათ, ფორმის საკითხებშიც. ამ მიმართულებით ილიასათვის მთავარი იყო ნაწარმოებთა ე ნ ის ა და მათი ხ ა ლ ხ უ რ ო ბ ის საკითხები.

ენისა და ხალხურობის საკითხებზე ილია ჭავჭავაძეს არ დაუწერია წმინდა თეორიული ხასიათის სტატია, რადგან მაშინ ეს საკითხები უკვე პრაქტიკულ პლანში იდგა; ამ დროისათვის ლიტერატურული ენის გასადავების, ნაწარმოებთა თემატური რაობის, სოციალური შინაარსით მათი დატვირთვისა და სხვა ამ რიგის საკითხები პრინციპულად უკვე გარკვეული იყო და უფრო ხორცშესხმას, განხორციელებას საჭიროებდნენ, ვიდრე ზოგადთეორიულ მსჯელობას.

ილიას მსჯელობათა ფაქტიური შინაარსი ამ შემთხვევაშიც ეროვნული, მშობლიური ვითარებით იყო განსაზღვრული. ამ დროს ჩვენი ლიტერატურული ენის პრაქტიკაში დიდი დაბნეულობა სუფევდა. პირველ ყოვლისა, ეს შეეხებოდა ე. წ. ძველი ასოების ჩმარებას და, უფრო კი, წერის მანერას, საერთოდ. ილიამ დაგმო ძველი ასოების გამოყენების პრაქტიკა იმ მოტივით, რომ ცოცხალ მეტყველებას აღარ მოეპოვება მათი შესატყვისი ბგერა. ამით მან ხ ა ბ ო ლ ო ო დ გ ა ა ა ზ რ ი

ანა ძველი ასოების ამოღების საჭიროება და არაჩვეულებრივად და-  
აჩქარა მათი უკუგდების პროცესი, რომელიც ჩვენს სინამდვილეში უკ-  
ვე დიდი ხნის დაწყებული იყო. სალაპარაკო ენასთან ლიტერატურული  
ენის დაახლოების თვალსაზრისით, ეს იყო და არის ილია ჭავჭავაძის  
ერთი წარუშლელი დამსახურება. მაგრამ ამჟამად ჩვენთვის ამაზე უფ-  
რო მეტი მნიშვნელობა აქვს იმ მოსაზრებებს, რომლებიც ილიამ სალი-  
ტერატურო ენის პრინციპთა სახით გაავრცელა და ამით ხელი შეუწყო  
იმას, რომ ჩვენი მწერლობა ხელახლა გადაქცეულიყო ნამდვილ სახალ-  
ხო ლიტერატურად.

ილიამ, პირველ ყოვლისა, ყურადღება გამამხვილა პოეზიის შინა-  
არსობრივ მხარეზე. ეს მიიჩნია მან პოეტური მეტყველების არსებით მო-  
მენტად. მან ჩვე. ერისთავის ლექსის მაგალითი გამოიყენა, რათა სრუ-  
ლიად ნათლად და ძალიან მკაცრადაც ეთქვა, რომ, მართალია, ლექსი სა-  
ჭიროებს რითმას, მაგრამ იგი არაფრად არ ღირს, თუ მსხვერპლად შინა-  
არსი შეეწირა. ილიამ თავიდანვე ჰასტიკად დასცინა „მწყობრ ხმოვან  
ბრახაბრუხს რითმებისა“, „უბრალო სიტყვებისა და რითმების რახა-  
რუხს“, — ასეთ პოეტებს მან „ახალი რითმების მორახუნებლები“ უწო-  
და და აღშფოთებით შეუტია ყოველგვარ „მაშრიყ-მალრიბული ენის  
კონსტრუქციას“ და „უთაებოლოდ აშენებულ სიტყვის ყორეს“. თავისი  
მოღვაწეობის განთიადზე ილია იმდენად სწორხაზოვნად იცავდა შინა-  
არსობრივ პრინციპს, რომ ჩახრუხადესაც კი გადასწვდა და მისი ლექსიც  
კა დაიწუნა. (თუმცა, როგორც ეს უკვე დადგენილია, ამ შემთხვევაში მან  
აღრე გამოთქმული შეფასება გაიზიარა).

ასე წარმოადგინა ილია ჭავჭავაძემ შინაარსის პრიმატობის მოთხოვ-  
ნა, რაც ხელოვნებისა და ლიტერატურის თეორიათა ენაზე სხვას არას  
ნიშნავდა, თუ არა ფორმალისტების წინააღმდეგ გალაშ-  
ქრებას; ამით გამოვიდა ილია ისეთი მხატვრული ხედვის დამცველად,  
რომელსაც ნ. ჩერნიშევსკიმ „შინაარსისაკენ გარდამწყვეტი მისწრაფება“  
უწოდა. ხელოვნებასთან არაფერი აქვს საერთო იმის ცდას, რომ ენა გა-  
მოყენებულ იქნეს თვითმიზნური ოსტატობის მასალად თუ არენად. „სა-  
საცილოა, რომ რითმის ტრფიალების გამო“ კაცმა აზრი უგულვებელ-  
ყოს ანდა დააბნელოს. „მე არსად არ გამიგიაო,—წერს ილია,—რომ  
უაზრო ენა იყოს სადმე, აზრი და მხოლოდ ერთი აზრი აძლევს ენას ენის  
მნიშვნელობას“.

უკვე მწერლის დანიშნულების განსაზღვრაშივე ჩანს ილიას აზრი ნა-  
წარმოების ხალხურობის საკითხზე. ხელოვნების მიჩნევა ხალხის წინა-  
მძღოლად და მის მასწავლებლად იმას მოწმობს, რომ ილია მხოლოდ  
„რჩეულთათვის“ წერას არ თვლიდა მწერლის ამოცანად. ეს თავისთა-  
ვად იყო დემოკრატიზმის პრინციპის დაცვა ხელოვნე-  
ბაში, ხოლო მისი განხორციელების ნიმუშები ილიამ, — და მასთან ერ-

თად სხვა ქართველმა რეალისტებმა, — თავიანთი შემოქმედებითი პრაქტიკით მოგვეცეს. მან ქართველი ხალხის ყოფა, მისი ჩვეულებები და ყოველდღიური ცხოვრება ასახა, როდესაც „გუთნის დედა“, „მუშა“, „მგზავრის წერილები“, „გლახის ნამბობი“ და „კაცია-ადამიანი?!“ დაწერა და როდესაც „კაკო ყაჩაღსა“ და „ოთარაანთ ქერივში“ ქართველი ქალისა და ქართველი ვაჟკაცების სამაგალითო სახეები სწორედ ამ ყოფის ნიადაგზე გამოკვეთა.

## 2.

ილია ჭავჭავაძის მნიშვნელობა ჰრულიადაც არ შემოიფარგლება ზემოგანხილული ზოგადთეორიული საკითხების წრით. მან ჩვენი ლიტერატურის ისტორიკოსის მოვალეობაც იკისრა და თავის წერილებში ამ რიგის მრავალი კონკრეტულ-ისტორიული და თეორიული საკითხი გააშუქა. ამ მიმართულებით ილია ჭავჭავაძის დასახასიათებლად განსაკუთრებით ის უნდა აღინიშნოს, რომ წარსულ მოვლენათა განხილვისას იგი ისტორიულ, ე. ი., ნამდვილად მეცნიერულ თვალსაზრისზე დგას. როდესაც ილია ამა თუ იმ ფაქტსა და საკითხს ეხება, იგი ყოველთვის იმას ცდილობს, რომ გაითვალისწინოს ის ისტორიული ვითარება, რომელიც ამ ფაქტის თუ საკითხის არსებობას განსაზღვრავდა. მართალია, ასეთი მიდგომა არ ჩაითვლება ყოველგვარი შეცდომისაგან დაზღვევის საკმარის პირობად, მაგრამ პრინციპში, სწორედ ეს თვალსაზრისი წარმოადგენს ცალმხრივი შეფასებისაგან თავდაღწევის ერთადერთ გზას.

რამდენადაც ამ მომენტს არსებითი მსოფლმხედველობრივი მნიშვნელობა აქვს, გასათვალისწინებელია, თუ როგორაა განხორციელებული ეს ისტორიული მიდგომა ილია ჭავჭავაძის სხვადასხვა წერილში.

ილია ჭავჭავაძე რომ ისტორიზმის პრინციპს იყენებს და იცავს, ეს კარგად ჩანს მისი შემდეგი მსჯელობიდან:

„ორიოდე სიტყვაში...“, როგორც უკვე ზემოთაც აღინიშნა, ილია ებრძვის და ემობს სენტიმენტალიზმს, მაგრამ ეს მას სრულიადაც არ უშლის ხელს, რომ ამ მიმართულების გარკვეული მნიშვნელობა აღიაროს განვლილი ისტორიული პერიოდისათვის. სრულიადაც არ არის საკვირველი, — წერს ილია, — რომ „კოზლოვსაცა ერთ დროს ჰყვანდა მკითხველიც და მაქებარიც... ჩვენ გვინდა ამით ვსთქვათ, რომ მაშინ რუსეთის საზოგადოება არ იყო ისე ესტეტიკურად გახსნილი და განვითარებული, როგორც პუშკინის შემდეგ და ნამეტნავად ეხლა; იმათთვის ძალიან საკმაყოფილონი იყვნენ ის სენტიმენტალური, ყალბი გრძობანი, მტირალა და წირპლიანი მწერლები, რომლების თავი და თავი, პირველი ბაირახტარი იყო თვით სახელოვანი კარამზინი. ამის „უბედურ ღიზას“... კითხულობდნენ თვით პუშკინის დროსაც, თუმცა ეხლა კარგ რუსსა

სატანჯავად მიაჩნია მისი წაკითხვა. სწორედ ამისთანა ხვედრი ჰქონდათ კოზლოვის პოემებსაც... კოზლოვის მოსათმენი ენა, შუათანა შეუკვეცავი რითმა, ზოგიერთგან გრძნობიანი სიტყვა და უფრო ის ბნელი და მწუხარე საგანი მის „Чернец“-ისა და „Паталія Долгорукая“-სი არ იყვნენ უკანასკნელნი მიზეზნი, რომ მაშინ რუსები მაგ პოემებს კითხულობდნენ“.

უკვე აქედან ვხედავთ, რომ ილია ჭავჭავაძე ზედადებით კი არ უარყოფს სენტიმენტალიზმის მნიშვნელობას, არამედ ახალი დროისათვის მისი ღირებულების გადაფასებას მოითხოვს. ის, რაც ერთ დროს საჭირო იყო, ის, რაც გარკვეულ დროით მონაკვეთსა და ისტორიულ ვითარებაში ფასეული იყო, შეიძლება არა მარტო ზედმეტი, არამედ მავნებელიც კი აღმოჩნდეს შემდგომი ხანისათვის, — აი დებულება, რომელსაც ილია იმარჯვებს.

ამგვარსავე ისტორიზმის პოზიციასზე დგას ილია ჭავჭავაძე, როდესაც იგი ანტონ კათალიკოსის შესახებ მსჯელობს. ანტონის „კატელორიათა“ წინააღმდეგ მწვავე და მკაცრი გამოსვლის პირობებშიც ნამდვილი მეცნიერული ჭიფიჭილზე გამოიჩინა ილია ჭავჭავაძემ, როდესაც საგანგებოდ აღნიშნა ამ ავტორის დამსახურება. თავის „პასუხში“ (1861 წ.) ილიამ შემდეგნაირად გააფრთხილა მკითხველი: „ნურავინ ნუ გაიფიქრებს, რომ არ მესმოდეს დიდი მნიშვნელობა ანტონ კათალიკოსისა. ანტონი დიდ ადგილს დაიჭერს ჩვენს ლიტერატურაში, როგორც წარმომადგენელი იმ დროის საქართველოს განათლებისა, მაგრამ ეხლა რომ პოეზიის განხილვა იმ დროის კანონებით მოვიწოდოთ, ძალიან შევცდებით“. ილიას ეს ჭიფიჭები ისტორიული თვალსაზრისის დაცვის საჭიროებაზე მიუთითებს, თვალსაზრისისა, რომელსაც ბევრი არ იცნობდა ან არ ეყრდნობოდა და ამიტომ ცხოვრების მიმდინარეობისაგან მოწყვეტილი, სინამდვილისაგან დაცილებული და გაუმართლებელი დასკვნები გამოჰქონდა.

თავიდანვე ასეთი იყო ილია ჭავჭავაძის მიდგომა. მაგრამ ამ თვალსაზრისით მოვლენათა განხილვის კიდევ უფრო ნათელ სურათს იძლევა ილიას ის წერილები, რომლებშიაც თვით ლიტერატურული განვითარების პროცესია დახასიათებული. ჩვენ, პირველ ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს მისი „წერილები მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაზე“. აქ ილია არასოდეს არ უშვებს მხედველობიდან ისტორიულად შექმნილ კონკრეტულ ვითარებას და ყოველთვის ამ ვითარების ნიადაგზე ცდილობს ლიტერატურული ფაქტების ახსნას. ასე, მაგალითად, როდესაც იგი XIX საუკუნის 30-იან წლებამდე ჩვენი მწერლობის „გაყუჩებას“ ეხება, საგანგებოდ ჩერდება ამის განმსაზღვრელ პირობებზე და წერს: „მეთვრამეტე საუკუნის ვაი-ვაგლახმა და მეცხრამეტის პირველი წლების წევვა-გლეჯამ ჩვენი ერი მოჰღალა, ქანცი გაუ-

წყვიტა, თავის-თავის იმედი დააკარგვინა. როცა შემთხვევა მიეცა, თავი თითქოს მოსვენებას მისცა: გაუყუჩდა, და თითქმის ხმა-ამოუღებლივ და-  
ენორჩილა ახლად მოვლენილს ბედსა და გარემობას. თუ დააკვირდე-  
ბა კაცი იმ საშინელ გარემობათა, რომელთაც აბეზარს მოიყვანეს ჩვე-  
ნი ერი, უამისოდაც ილაგ-გაწყვეტილი შინაურ ამბოხებისაგან ცალკე,  
და ცალკე გარეულ მტერთა ზედმოსევისა, ხოცვისა და რბევა-აკლებისა-  
გან, ის არა გვგონია ისე გაკადნიერდეს, რომ ამ წყურვილს დასვენები-  
სას უკიყინოს. ხანგრძლივ შფოთებს შემდეგ სვენება უპრიანია, რო-  
გორც ცალკე კაცისათვის, ისეც მთელი ერისათვის. ამას ბუნება მოი-  
თხოვს“.

შემდეგ ილია ჭავჭავაძე განმარტავს, თუ რატომ ვერ იჩინეს თავი სა-  
ზოგადო მოღვაწეებმა XIX საუკუნის ოცდაათიანი წლების თითქმის მე-  
ორე ნახევრამდე და ამის მიზეზს იგი ისევე ისტორიულად შექმნილ ვი-  
თარებაში ხედავს. პრაქტიკული, ანუ როგორც ილია უწოდებს, „მოსაქ-  
მე ცხოვრება“, მაშინ „თავის საწყლელში მომწყვედებული, შეპტუბდა  
და ჯაჩერდა შეგუბებული, თითქო ახალ გარემობათაგან გზადაკარგუ-  
ლი ელისო, აცა საით გამიხსნიან ნაპირს, რომ იქიდან [დავიძრა და მივე-  
დინოო. გახსნა ნაპირისა თვით ცხოვრების 'შვილთა ხელში აღარ იყო და  
რა საკვირველია, რომ აღარც საგანი, აღარც საქმე იყო მოსაქმე ცხოვრე-  
ბისათვის“. ცოტა მოგვიანებით, აღმოჩნდა ერთი კუნძული, სადაც აზრს  
შეეძლო ფეხი აედგა. „მართო ამ კუნძულში-ლა გახდა შესაძლებელი  
ჩვენის ცხოვრებისათვის მოღვაწე კაცსა თავი ეჩინა. ეგ იყო მწერლობა..  
რომელმაც ხელახლა ხმა ამოიღო ამ საუკუნის ოცდაათიან წლებშიო“,  
— ამბობს ილია. მაგრამ ამ მწერლობის შინაარსი აუცილებლობით  
იყო განსაზღვრული ისევე და ისევე არსებული პირობებით. ჩვენი იმდ-  
როინდელი მწერლობა „პირველ ხანს უფრო შინაური საქმე იყო, ვიდრე  
საყოველთაო, უფრო შესაქცევარი, ვიდრე გარჯით მკვლევარი... შინაუ-  
რობაში იბადებოდა და ისევე შინაურობის მოკლე წრეში ჰტრიალებდა,  
იმიტომ, რომ მაშინ არც ჟურნალ-გაზეთობა იყო, არც ჩვეულობა ცალკე  
წიგნად ბეჭდვისა... შესაქცევრად იმიტომაც ვხადით იმ პირველდაწყებითს  
მწერლობას, რომ იგი მართო ერთს, თუმცა დიდ გავლენიანს შტოს. ლი-  
ტერატურისას ემსახურებოდა, სახელდობრ, — პოეზიას, ისიც იმ ფარ-  
გალში, რომელსაც „ლირიკას“ ეძახიან და რომელიც უფრო თითონ  
მწერლის გულთა წვა-დაღვას, ჰირსა და ლხინს გვიგალობს, ვიდრე მო-  
აზრე ცხოვრების აზრთა სვლას და წარმატებას“. ილია ჭავჭავაძე, რო-  
გორც ვხედავთ, თვით ლირიკით შემოფარგვლასაც საზოგადოებრივი მი-  
ზეზებით ხსნის და ეს უფრო კარგადაც ჩანს მისი მომდევნო სიტყვე-  
ბიდან: „რაკი საზოგადო ცხოვრება ჩვენს კაცს ხელიდან გამოეცალა,  
რაკი კაცს ხელთ შერჩა მართო თავის-თავილა, სხვა რა ექმნა, რომ  
უსაგნო გარეშემოსაგან ლტოლვილი თვალი თავის საკუთარს გულში

არ ჩაეხედებინა და იქ არ მოეკლა წყურვილი გულთათქმისა და ჰკუთგონების ხედვისა“.

ასეთი საფუძვლიანი, ყოველმხრივი და მიუდგომელი მსჯელობის ნიმუშია ილია ჭავჭავაძის ეს წერილები. იგი მოვლენებს ისტორიულად არსებული ვითარების მიხედვით განმარტავს, ხსნის და მხოლოდ ამ ნიადაგზე გამოდის მათ მსაჯულად. სწორედ ამნაირი ობიექტური მსაჯული ჩანს ილიას სიტყვებში ჟურნალ „ცისკარის“ შესახებ: „მართალია მაშინდელი „ცისკარი“ (ლაპარაკია გ. ერისთავის „ცისკარზე“—გ. კ.) მეტად ფეხმოკლე და ხელმოკლე იყო, მაგრამ ეს ეპატიება, როგორც ახალს საქმეს. ჯერ უჩვეულო და უსააკოს. ისიც მართალია, რომ არც მის შემდეგ „ცისკარს“ გამოუჩენია რაიმე თავი ისე შესანიშნავად, რომ ჩვენთა აზრთა ზრდაში ადგილი რამ დავეჭიროს. ზოლო იმისი კარგი ის იყო, რომ არსებობდა, ზოგჯერ მარტო არსებობაც ღვაწლია, ნამეტნავად იმ გაქირვებაში, როგორშიაც იყო „ცისკარი“. ბევრი ავი დღე გამოუვლია,— ზოგი იმისაგან, რომ მეშველი მწერალი არა ჰყოლია და მარტოსათვის ჟურნალის ტვირთი მართლა რომ ღვაწლია, და ზოგიც იმისაგან, რომ სახსარც-კი არსებობისა არა ჰქონია. მაინც კარგა ხანს თავი დაიჭირა და თითქმის აკვნობა გაუწია იმ ყმაწვილ მწერლებს, რომელთაც მერე, სამოციან წლებში, წინანდელ მწერლებთან ერთად, ისეთი ძლიერი ტალღა ჰკრეს ჩვენს აზრთა დენასა“.

ილია ჭავჭავაძის ზემოვთქმული სიტყვები მხოლოდ ცალკეული მაგალითია იმისა, თუ რამდენად ღრმა და ჰეგემარიტია მისი მსჯელობა-შეფასება სწორედ იმიტომ, რომ იგი თითქმის არასოდეს არ ტოვებს ისტორიზმის პოზიციას. ამ პრინციპით აშუქებს იგი არა მარტო ჩვენი წარსულის ლიტერატურულ ფაქტებს, არამედ თანამედროვეთა იმ მხატვრულ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც წარსულს ეხებიან. თავის ცნობილ წერილში „ახალი დრამების გამო“ ილია ჭავჭავაძე იმას კი არ უწუნებს „მტარვალის“ და „ქართველის დედას“ ავტორებს, რომ „დრამის ამბავი, არაკი (ფაბულა) მოგონილია მათ მიერ“, არამედ იმას, რომ იაკობ ლაზარევილს „მტარვალისათვის“ და ა. ცაგარელს „ქართველის დედისათვის“ ისტორიული დრამა დაუჩქმევიათ, მაგრამ დავიწყნიათ, რომ, თუ მწერალს „სურს ისტორიული ღირსება შიანიჭოს თავის დრამას, უსათუოდ მოვალეა სული და გული ეპოქისა იმ ამბავში ჩანასკვოს, ჩაჰსახოს და დრამის სვლაში გადაგვიხსნას, გადაგვიშალოს საგარძობლად და დასანახავად“. ილია ჭავჭავაძეს ამ დრამების ერთ და უმთავრეს თემატიკურ ნაკლად სწორედ ისტორიზმის პრინციპისადმი ღალატი მიაჩნია. „აქ ისტორიული მარტო ის არის, — წერს ილია, — რომ ავტორები გვეუბნებიან: საქართველოს თავს წარმოსდგომია მტერი და ყოველგან მუხრს ავლებსო. ეს მტრისაგან ჟღერა-მუსერა დღეს ჩვენთვის კარგა ხნის წარსულია და ის დრამები ამით თუ არიან ისტორიულნი,

თორემ სხვა თვისება მართლა ისტორიულისა, ჩვენის ფიქრით, არ მოეპოვება არც ერთს მათგანს“. ამ დრამებში არ არის დატყუილი სინამდვილისადმი ისტორიული მიდგომა, რადგან „არც ერთი იმისთანას სახეს აღამიანისას, თუ ცხოვრებისას, არ გვიხატავს, რომ მნახველმა სთქვას: აი, ამ დროს რა შესძლებია, რა კაცები შეუქმნია: რა ავ-კარგიანობა, მეტ-ნაკლებობა ჰქონია; აი, მაშინდელი კაცი, რა აზრით, რა ფიქრით, რა გრძნობით, რა ძლიერებით თუ უძლურებით შეჰბმია თავის საკუთარს თუ საქვეყნო საქმეს და რა ზნე-ჩვეულებას უტარებია დროთა ვითარების გზაზე“. ილიას შეხედულებით, ესაა ამ დრამების ერთი მომაკვდიანებელი ნაკლი. ამ ნაკლის თავიდან აცილება იოლი არ არის, რადგან ისტორიული თვალსაზრისის დასაცავად საჭიროა „დიდი ცოდნა ისტორიისა, დიდი გონება-გახსნილობა, დიდი განათლება, ლეთივ-მიმადლებულ ნიჭის გარდა, და... ამოად ირჩებიან ისინი, ვინც ამისთანა დრამის დაწერას მოუშზადებლად და, მაშასადამე, კადნიერად ეტანებიან“. ასეთი სიმტკიცით იცავს ილია ისტორიული მიდგომის საჭიროებას და თან იმასაც გვასწავლის, რომ აღამიანთა ღვაწლის შეფასებისას ზოგჯერ „თითონ წუნიც უნდა ჰმდუმარებდეს, იმიტომ რომ თვითონ საქმე ქველმოქმედებაა თავით თვისით“.

ფართო ისტორიული თვალთახედვისა და კონკრეტულ-საზოგადოებრივი ვითარების გათვალისწინების შედეგია, რომ ილია ჭავჭავაძე სავსებით მართებულ დასკვნამდე მიდის ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარების სხვა საკითხებშიც. კერძოდ, ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ლიტერატურული პროცესის, ანუ ლიტერატურული განვითარების საფეხურთა თანმიმდევრობის საკითხი.

ილია ჭავჭავაძის დროს უკვე ცდილობდნენ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც გადმოეტანათ ის თვალსაზრისი, რომელიც ბუნებისმეტყველებაში დარგინმა დაამკვიდრა. ამ თვალსაზრისისდა შესაბამისად, ლიტერატურული განვითარება გაგებული უნდა ყოფილიყო, როგორც გარკვეული საფეხურების გავლის გარდუვალი აუცილებლობა ყოველი ეროვნული ლიტერატურის ისტორიაში. ასე ჩაისახა ლიტერატურათმცოდნეობაში ევოლუციონისტური თეორია, რომელმაც უფრო მოგვიანებით თავისი უკიდურესად ჩამოყალიბებული სახე ფერდინანდ ბრუნეტერის შრომებში მიიღო.

ილიამ თავიდანვე უარყო ამნაირი შეხედულება. რასაკვირველია, იგი სრულიადაც არ უგულებელყოფდა ლიტერატურული ევოლუციის, როგორც ასეთის, არსებობის ფაქტს. პირიქით, ილია ყოველთვის აღნიშნავდა, თუ როგორ იზრდებოდა, მწიფდებოდა და რანაირ განსხვავებულ სახეებს იღებდა ესა თუ ის ლიტერატურული მოვლენა. მაგრამ ევოლუციის აღნიშვნა სრულიადაც არ ნიშნავს, — და არც ილიასათვის



ნიშნავდა, — ევოლუციონისტური თეორიის აღიარებას. პრინციპში, ეს თეორია უარყოფდა ისტორიის გაკვეთილის მნიშვნელობას. მისთვის, მაგალითად, ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმართულების შემდგომ გარკვეული მიმართულების წარმოშობა თითქმის ისეთივე აუცილებლობა იყო, როგორც ამას მცენარეთა და ცხოველთა სამყაროს მიმართ ბუნებისმეტყველები ადასტურებდნენ. ეს იმასაც ნიშნავდა, რომ ამ თეორიას სურდა ლიტერატურათმცოდნეობა მოექცია საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა რკალში, ე. ი., გამოეთიშა იგი ისტორიულ მეცნიერებათა სფეროდან.

ილიამ თავის პირველ წერილშივე გაითვალისწინა ასეთი შეხედულების გავრცელების მოსალოდნელი შედეგები და დაუპირისპირდა მას. ეს ილია ჭავჭავაძის „ორიოდე სიტყვის...“ იმ ადგილიდანაც ჩანს, სადაც იგი მარმონტელისა და კოზლოვის ქართულად თარგმნის შესაძლო მოტივებს არჩევს. „იქნება ფიქრობენ, — წერს ილია ჭავჭავაძე, — რომ ჩვენი ლიტერატურა არ აღსდგება, თუ არ განიმეორა თავის განვითარებაში წარსულ დროთა სიკრუე და ცთომილება?! თუ ამას ფიქრობენ, მაშ ისტორიას აღარა აქვს თავისი დიდი მნიშვნელობა. ისტორია იმითია დიდი, რომ გვიჩვენებს ჩვენ წინაპართა ცდომილებას, მასთანვე, გვასწავლის ჭკვასა, როგორ უნდა მოვიქცეთ. წინა-კაცსა უკან მიმდევარი იმისთვის უყურებს, რომ, ვინცობაა, წინამ ფეხი წამოჰკრას და ყირაზე გადაიაროს, უკანამ ნახოს და იმ გზას შორს მოუაროს. მთელი კაცობრიობის უწინდელი ცხოვრება სულ უსარგებლო იქნება, თუ იმათ ცხოვრებიდამ ჩვენ სასარგებლოს არას გამოვიტანთ“.

ამ მძაფრი პოლემიკური ტონით გამსჭვალული სიტყვების დანიშნულება მარტო რეალისტურ ნაწარმოებთანმი ყურადღების გამახვილებაში კი არ მდგომარეობდა, არამედ იმაშიც, — და ჩვენთვის ახლა ესაა მთავარი, — რომ ევოლუციონისტური თეორიის მცდარობა გაეთვალისწინებინა. ყოველ შემთხვევაში, უეჭველია, რომ ასეთია ილია ჭავჭავაძის ამ სიტყვათა ამოსავალი აზრი.

ევოლუციონისტური თვალსაზრისის მიმდევარს მაშინაც წინასწარ აღიარებული სქემები ადგა თავს, როდესაც იგი ხელოვნების კონკრეტულ-ისტორიულ და ეროვნულ ნიმუშებს არჩევდა. ეს სქემები აძლებდნენ მას ლიტერატურულ-მხატვრული პროცესებისათვის ისეთი ინტერპრეტაცია მიეტა, რომელიც ამ სქემათა შესატყვისი აღმოჩნდებოდა. ჩვენმა სალიტერატურო კრიტიკამ ასეთი მიდგომის შედარებით დასრულებული ნაყოფი XX საუკუნის დასაწყისში მიიღო, მაგრამ უკვე გავრცელებულ სქემათა გადმოტანის ტენდენცია გაცილებით უფრო ადრე გამოემკლავნდა. და პირველი კაცი, რომელმაც ჩვენს სინამდვილეში ენერგიულად შეუტია სქემატის გამოვლენებს და მკითხ-

ველებს გაუსივრძეგანა სქემატური აზროვნების მანკიერება, — ილია ჭავჭავაძე იყო.

ილია ჭავჭავაძეს არაერთგზის მოუთხოვნია, რომ საჭიროა მოვლენებზე უშუალო დაკვირვება, მათი „გაჩხრეკა“, „გამოძიება“ და, რომ მათთან წინასწარ აკვირებული აზრით მისვლას კეშმარტებისაგან გადახვევა მოსდევს. ილია ყოველთვის ამ აზრით ხელმძღვანელობდა და იგივე აზრი უძევს საფუძვლად ცალკეულ ნაწარმოებთა შესახებ მის მსჯელობასაც.

ილია ჭავჭავაძეს სქემატურად მიაჩნია ისეთი მსჯელობა, როდესაც ადამიანი იმდენად ფაქტებიდან არ ამოდის, რამდენადაც წინასწარ აკვირებული მოსაზრებიდან და უკვე ამით ასხვაფერებს მათ, ამ ფაქტებს. ასეთი სქემატიზმის წინააღმდეგ ბრძოლისას ილიამ გამოიჩინა, მისივე სიტყვები რომ გავიმეოროთ, მართლაც, „საქებური გაბედულება კეშმარტების მოყვარისა“, რადგან ამდაგვარი მიდგომის საილუსტრაციო მაგალითებისათვის მეტად მტკივნეულ სფეროს, პატრიოტულ სფეროს მიმართა. ილიამ სრულიად აშკარად თქვა, რომ სამშობლოს სიყვარულმა შეიძლება ადვილად გვიბიძგოს სინამდვილის დამახინჯებისაკენ, მაგრამ ხელოვანის ამოცანა ისაა, რომ იგი მხოლოდ სიპართლეს მისდევდეს და მას ასახაღდეს. ილიას აზრით, ამ აუცილებელ მოთხოვნას ვერ უპასუხებს აქვს. ცაგარლის „ქართვლის დედა“ და ი. ლაზარიშვილის „მტარვალი“. ამ დრამების ავტორები ვითარების გამოუძიებლად აყოლიან იმ აზრს, რომ „რა თქმა უნდა, მტერნი კაცისმკამელნი არიან, ქართველების სისხლის მსმელნი, ყოველს ადამიანობაზე ხელაღებულნი, და ქართველები კი — ყოველის ადამიანობით სრულნი“. ფართო მსოფლმხედველობრივ ნიადაგზე განმარტავს ილია, რომ „ბუნება ადამიანისა — ქართველია თუ გარმიანელი — ავ-კარგიანობით არის სავსე და ქვეყანაზე არ არის იმისთანა ერი, რომ მიწყული ჰქონდეს ან მართო კარგი, ან მართო ავი. ავი და კარგი ყველგან არის და, ვისაც ეს ავიწყდება, ის დიდ მანძილს ვერ გაიზრდეს მწერლობაში“. იმის მტკიცება, რომ „ჩვენ კარგნი ვართ. ისინი-კი (გარმიანელნი, ე. ი. უცხოელნი — ფ. კ.) მხეცები და აფთრები არიანო, ეს გრძნობის კეშმარტის გზაზე დაყენება კი არ არის, გრძნობის წაწყვედაა, გაყალბებაა, დაბრმავებაა...“ და „ასე ყოველად მხეცობა მტრისა, ყოველივე სისრულე და სავსება ქართველებისა, ბავშვური წადილია, კაცმა თავი მოაწონოს მაყურებელსა“. ამ ავტორებს შეუთხზავთ, ამბობს ილია, რომ „რა თქმა უნდა.. ქართველებს გააქვთ გამარჯვების ბურთი მოედნიდამ“. ორივე დრამაში „მოსული მტერი არის დამარცხებული და გამარჯვებას გადაჩვეული ეხლანდელი ქართველი, ამას რომ ჰხედავს, აღტაცებამი მოდის“. მაგრამ, ასკენის ილია, „ასეთი ფესვ-გაუღმეღი, გულთ-ჩაურჩენელი, ესეთი ტყუილი აღტაცება გროშადაც არ ღირს და უფრო მავნებელია, ვიდრე მარგე-

ბელი, თუმცა წამცდენია-კი იმისათვის, ვისაც არ ეთაკილება ადვილად მომკოს ის, რაც არ უხნავს და არ უთესნია... ორსვე დრამას ის ერთგვარი და ერთ-სახის ნაკლულეგანება აქვს, რომ გაანგარიშებულია გარეგან ზიზილ-პიპილებით კაცს თავი მოაწონოს და ტაშის-ცემა გამოიწვიოს“. ასე შეუტია ილია ჭავჭავაძემ სქემატურ აზრთაწყობას და თან განსაკუთრებული გულისტკივილითაც დასძინა: „ეს მით უფრო სამწუხაროა შესახებ ცაგარლისა, რომ იგი ცნობილი მწერალია“.

ილია ისეთ მანკად თვლიდა წინასწარ შეუმოწმებელ აზრზე დაყრდნობას, რომ საჭიროდ ჩათვალა ამ მიმართულებითაც გაეკეთებინა შენიშვნა „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ თვით აკაკი წერეთლის მიერ წაკითხულ ლექციებთან დაკავშირებით. ილიამ მიიჩნია, რომ „მთელი სამი ლექცია ბ-ნის აკაკის წარმოადგენს ერთს იმ დედააზრის აკიდოს, რომ რუსთაველმა გამოსახა თავის პოემაში სამი, საქართველოს სხვადასხვა ნაწილის, ქართველი...“ და, მიუხედავად იმისა, რომ მან „ამ აკიდოზედ ბევრი მართალი მარგალიტები აასხა“, მაინც შეეცდომა დაუშვა, რადგან „თითონ აკიდოს ღერო კი მეტის-მეტად სუსტი რამ არის და თუმცა ზედ ასხმულს მარგალიტებს ჰზიდავს, მაგრამ კრიტიკის ხელშეხებას კი ვერ გაუძლებს“. ილია ამბობს, რომ რაკი აკაკიმ თავის ლექციებში „ის, ჩვენის ფიქრით შემცდარი დედა-აზრი წარიმძღვარა... წინ, რომ უსათუოდ ტარიელი ქართულად გამოეყვანა, ავთანდილი—იმერლად და ფრიდონი—ზღვის-პირის ქართველად, იგი სულ ამის დამტკიცებას მოუნდა“, ხოლო ამან კი ის გამოიწვია, რომ თითქოს „მარტო ისღაა წინ წამოსაყენებელი და დასამტკიცებელი, რომ რუსთაველი დიდად სადიდებელი პოეტი კი არ არის, არამედ ერთი უბრალო ეთნოგრაფია...“

აბე ბოლომდე მიიყვანა ილიამ მსჯელობა მასალაში, ლიტერატურულ მოვლენებში ამა თუ იმ წინასწარ განზრახული მოსაზრების შეტანის წინააღმდეგ.

ილია ჭავჭავაძემ სქემატიზმის იმ სახეობაზეც მიუთითა, რომელიც თავს იჩენს მხატვრული ნაწარმოების სიუჟეტურ აღნაგობასა და მიმდინარეობაში. „მტარვალისა“ და „ქართველის დედის“ ერთ მნიშვნელოვან ნაკლად მან სწორედ ის მიიჩნია, რომ ორივე ნაწარმოები ერთსა და იმავე სქემას დაქვემდებარებიან და უკვე ამით დაუკარგავთ მხატვრული ქმნილებისათვის აუცილებელი თავისთავადობა. ამ შემთხვევაში საკითხი იმდენად მათს თემატურ დამთხვევას კი არ ეხება, მთავარი ის კი არ არის, რომ „ამ ორთავე დრამას ერთი და იგივე საგანი აქვთ —მამულის-შვილობა და ვაჟკაცობა ქართველებისა“, არამედ არსებითი ისაა, რომ „სხვა ყველაფერშიაც საოცარს მსგავსებას წარმოადგენენ, თუმცა შიგა-და-შიგ ცოტაოდნად განსხვავებულსა. „მტარვალშიაც“ და „ქართველის დედაშიაც“ მამულისშვილობის და ვაჟკაცობის მომასწავებელნი შვილები არიან და შვილების ქვეყნისათ-

ვის გამწირავნი — მათი მშობლები. განსხვავება მარტო იმაშიაო, ირო-  
ნიულად შენიშნავს ილია, რომ ერთში მამა იმეტებს ქვეყნისათვის შეი-  
ლებს და მეორეში — დედა. ორსავეში დრამის ნასკვად, ანუ, უკეთ  
ეთქვათ, მცირეოდენი ცდა ავტორებისა დრამის ნასკვის გამოსანასკვად,  
ერთი და იგივე ქსელია გაბმული, სახელდობრ, სიყვარული, რომელსაც  
ერთი მამულიშვილთაგანი ჰგრძნობს მტრის ქალის მიმართ და მტრის  
ქალი — მამულის-შვილის მიმართ. განსხვავება იმაშია, რომ ერთგან  
ქალი, ერთ დროს ქართველად ყოფილი, შვილად აყვანილია და  
გაზრდილი, თუმცა მერე საცოლოდაც ნიშანში ამოღებული გამზრდე-  
ლისაგან და მეორეში-კი ღვიძლი შვილია“. ესეცაა ამ დრამების ნაკლი,  
ჩადგან ნაწარმოები მაშინაა ნამდვილად ღირებული, როდესაც მასში,  
— ილიას სიტყვებით რომ ეთქვათ, — „არაფერია ნათხოვარი“.

სქემატიზმი აფერხებს ინდივიდუალობის გამოკვეთას და ხასიათთა  
ნიველირებასა და უნიფიკაციას იწვევს. ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი არის  
ხელოვნების ნამდვილი მტერი. ჰუმბოლტი მხატვარმა იცის, რომ ადა-  
მიანთა ხასიათის, მათი „ბუნების სხვადასხვაობა სხვადასხვა ზედმოქ-  
მედებასაც ექვემდებარება, ერთსა და იმავე მიზეზისაგან წარმომდგარ-  
სა“. ხელოვანის ამოცანაა, გამოამზეუროს ამა თუ იმ ქცევის მიზეზი,  
რომელიც „თავს იმაღავს ადამიანის მრავალ ფერს ბუნებაში“, მაგრამ  
მან ისიც უნდა დაგვანახოს, თუ როგორაა მოცემული ზოგადადამიანუ-  
რი თვისებები ყოველ ცალკეულ პიროვნებაში. ინდივიდუალურის გან-  
სახიერება კი არ გამოირიცხავს, არამედ გულისხმობს ტიპიურის ჩვე-  
ნებას.

ასეთია ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისი, როდესაც იგი არჩევს ტიპი-  
ურობის საკითხს. მას ტიპიურის ცნებაც იმ დებულებიდან გამოჰყავს,  
რომ ხელოვნება და ლიტერატურა ცხოვრებას გამოხატავენ და ასახა-  
ვენ. მაგრამ, ამასთანავე, მას გათვალისწინებული აქვს, რომ ეს თავის-  
დათავად მართებული დებულება იმდენად ზოგადია, რომ შეიძლება  
„ტიპიური“ სხვადასხვაგვარად იქნეს გაგებული ამა თუ იმ კონკრეტული  
შემთხვევისა, თუ ცალკეული მწერლის მიხედვით. ამიტომაც, რომ ის  
ცდილობს უფრო დააზუსტოს თავისი მიმართება ამ ცნებისადმი და  
თან განმარტავს, თუ რა მიაჩნია მას ტიპიურის და დებოთ და მი-  
საღებ შინაარსად.

ილია ჭავჭავაძე თავიდანვე ტიპიურის საზოგადოებრივ მნიშვნელო-  
ბაზე ჩერდება. ჯერ კიდევ „კაცია-ადამიანსა“ და მის ვარიანტებში მსჭე-  
ლობს იგი იმ მოტივებზე, რომლებიც ამ ნაწარმოების პერსონაჟთა შერ-  
ჩევას განსაზღვრავდა. აქ სრულიად გარკვეულადაა აღნიშნული, რომ  
განსაკუთრებული ღირებულება აქვს ისეთი პერსონაჟის გამოყვანას,  
რომელიც ყველაზე უკეთ ასრულებს წარმომადგენლობითს  
ფუნქციას. ტიპი, როგორც ნიმუში, როგორც მსგავსი ათასისა და ათასი

მსგავსი მისი, — აი ტიპიურის საზოგადოებრივი ღირებულების კრიტიკა-რიუმი ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისით.

მაგრამ ეს ტიპიურის ერთი მხარეა, მართალია, ძალიან მნიშვნელოვანია, მაგრამ მაინც ერთი მხარე. ტიპიურის გაგების სისრულისათვის იმის აღ-ნიშვნაც საჭიროა, რომ შესაძლოა ესა თუ ის პერსონაჟი ყველა თავისი ნიშან-თვისებით, ამ ნიშანთა ერთობლიობით არ გვიდგენდეს რეალურ არსებას, მაგრამ ამჟღავნებდეს ამა თუ იმ თვისებას, რომლის უტყუარ რეალობასაც ჩვენ ვცნობთ. ასეთია, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ ტარიელი, ავთანდილი და სხვა პერსონაჟებიც. მათს პიროვნებაში განსახიერებულია ზოგადადამიანური, საკაცობრიო თვისებები და ისინი იმიტომ წარმოადგენენ ტიპებს, რომ ასეთ თვისებებს შეიცავენ. ყველა შემთხვევაში ადვილი არ არის დადგენა იმისა, თუ რამდენად ტიპიურია ესა თუ ის ნიშან-თვისება. ამისათვის ზოგჯერ საჭიროა კრიტიკოსის დიდი გონებრივი პორიზონტი და ხელოვანის განზრახვათა წვდომის უნარი. ზოლო გენიალური ნაწარმოების ამდაგვარი განხილვა-შეფასება კი პირდაპირ კონგენიალურ კრიტიკას მოითხოვს.

ამა თუ იმ თვისების აყვანა ტიპიურის სიმაღლემდე ნაწარმოების დამაჯერებლობას გულისხმობს, რაც შესაძლებელია მხოლოდ მოვლენისა თუ არსების ყველა მხარის გათვალისწინებით იქნეს მიღწეული. ეს შეეხება ყოველი გვარისა და ჟანრის თხზულებას, მაგრამ ამ მოთხოვნაზე უფრო საგანგებოდ ჩერდება ილია ჭავჭავაძე მაშინ, როდესაც დრამატული ჟანრის ნაწარმოებებს არჩევს და სცენაზე მათი არტიტული განსახიერების შემთხვევებს აფასებს.

დამარწმუნებელი შეიძლება მხოლოდ ის ნაწარმოები იყოს, რომელშიაც ადამიანი ჩაყენებულია „სადრამო განსაცდელში“, ე. ი., როდესაც მოქმედებაშივეა მოცემული „გრძნობათა კიდილი“ და ყოველი პერსონაჟის „სული და გული“ „თვისდა ბუნებისამებრ იშლება“. თუ, მოქმედების ჩვენების ნაცვლად, თვით ავტორები „მომქმედთა პირით გვეუბნებიან, ეს ასეა, ეს ისეაო, მაშინ, როდესაც ამაებს ჩვენ თითონ უნდა ვხედავდეთ“, ეს ამ პირთა „ბაქიაობას უფრო ჰგავს, ვიდრე ხასიათების გამოხსნას და გადმოშლას“, რაც „ისე უამურად და საწყენად მოქმედობს მყაურებელზედ, როგორც ცუდ-უბრალო კვებნა, თავის-თავის ქება და წინდაუხედავი ფართი-ფურთობა ქარაფშუტა კაცისა“. „ქართლის დედაში“, — როგორც ილია ჭავჭავაძე ამბობს, — „დედა სცენაზე შემოდის წინათვე გადაწყვეტილის აზრით და გვარწმუნებს, რომ მე ჩემის ქვეყნისათვის გავზარდე ჩემი ხუთი შვილი, საქართველოსათვის ვაწოვე ჩემი ძუძუო და სხვა არაფერი აინუნში აღარ მოსდის, თითქო დედა-შვილური ბიყვარული ისე ცოტა რამ იყოს, რომ უომრად, უბრძოლველად ლაჩარსავით დაჰნებდეს, თუნდ იმისთანა დიდ-პატიოსანსა და დიდ-მშვენიერს გრძნობას, როგორც მამულის-შვილური სიყ-

გარულია“. ასეთი მოქმედი პირებისადმი ინტერესი თავიდანვე იზღუდება „იმიტომ, რომ წინათვე ვიცით, ვის რა კაცობის ბილეთი აკრავს შუბლზე ავტორისაგან“. საერთოდ კი, თუ თხზულებაში ხასიათი მოქმედებაშივე არ არის გახსნილი, მაშინ, — ბრწყინვალედ შენიშნავს ილია, — ასეთი ნაწარმოები „პამფლეტი იქნება, თუ ძაგებაა, და რეკლამა — თუ ქებაა და არა დიდებული ნამოქმედარი შემოქმედობისა“.

ილია ვრცლად ჩერდება მოქმედების ჩვენების აუცილებლობაზე და ამასთან დაკავშირებით მიუთითებს, რომ დამაჯერებლობის ერთი მთავარი პირობაა მხატვრული ზომიერების დაცვა. „ქართულის დედაში“ „არ მოქმედობს მაყურებელზე სასიამოვნოდ, რომ „დედა“, საცა გინდა და არ გინდა, წამ-და-უწუმ გაიძახის — მე ჩემი შვილები ჩემის მამულისათვის გამიზრდიაო. ერთხელ ამის თქმაც მეტია, იმიტომ, რომ ეგ უნდა გვაუწყოს მისმა მოქმედებამ, მისმა საქმემ და არა მისმა სიტყვამ, ... ხოლო რამდენჯერმე განმეორება ამისი ყოვლად შეუწყნარებელია და დედის მიერ წამ-და-უწუმ ამისი თქმა ისე მოქმედობს მსმენელზე, თითქო გვაძუნათებს და გვაყვედრის, რომ ჩვენთვის ამისთანა სიკეთე გალწევია“.

ზომიერება რომ საერთოდ ყოველი მხატვრული განსახიერების ერთ პრინციპად მიაჩნია ილიამ, ეს კარგად ჩანს მისი მსჯელობიდან მსახიობთა შესახებ. „აქაო და ერთხელ გაიცინა „სამოთხემ“, რომ მაღალ ქუსლიან წულღების გამო წაიბორძიკა, ბ-ნმა ლეონიძისამ კიდევ განიმეორა და ამით გადაამლაშაო“ — წერს ილია, როდესაც „ხათაბალას“ შესრულებას არჩევს. ამავე მოთხოვნის დაცვაზე ლაპარაკობს იგი, როდესაც ნ. გაბუნიასა და მ. საფაროვას მიერ ხანუმა და ქაბატუას ურთიერთ შეხვედრის სცენას ეხება: „სამწუხაროდ ჩვენდა, ერთი სასაცილო სცენა წახდა. როცა ორი მუჟანკალი ხანუმა და ქაბატუა შეეძიძგილებიან ერთმანეთს, ეს სცენა ვერ მოუვიდათ კარგად... ბ-ნმა საფაროვისამ თავის სათამაშოს გადააჭარბა და სასაცილო ძიძგილაობა დასანახავადაც კი სანანურად და შესაწუხებლად გაუხდა მაყურებელსა“. სხვა შემთხვევაში კი ილია მოწონებით წერს გაბუნიას-ცაგარლის შესახებ, რომ როლის შესრულებისას მას „არსად არც გადაუმეტებია, არც არა დაუკლია რაო“.

ილია ჰავჯავაძე თავის წერილში რეპერტუარის საკითხებსაც შეეხო და, ამასთან დაკავშირებით, ბევრი საგულისხმო მოსახრებაც გამოთქვა. მის შეხედულებას ამ შემთხვევაშიც ის დებულება განსაზღვრავდა, რომ თეატრი „საზოგადოების კირისა და ლხინის თვალწინ წანომუვინებელი“ უნდა იყოს და იმიტომ ქართულ თეატრის სკირდება „ჩვენნი ხაჯუთარი, ჩვენნი მიერ ქმნილი, ჩვენის ცხოვრებიდამ ამოღებული თხზულებანი“, რათა „ჩვენმა ქართულმა სცენამ რაც შეიძლება ხშირად გაგვიტაროს თვალწინ ჩვენის ცხოვრების ხატი“. როგორც ვხედავთ,

ეროვნული რევოლუციის შექმნა დასახა ილიამ თეატრის ზემოქმედებითი ძალის ამალღების პირობად.

რევოლუციურზე მსჯელობისას, ილია, გარდა პრაქტიკულისა, შეეხო თეორიული ხასიათის საკითხებსაც, კერძოდ, კომედიათა ნაირსახეობისა და მათი რაობის საკითხებს. „სასცენო ხელოვნებაში, — ამბობს ილია, — უფრო ორგვარი კომედიაა, ერთი კომედია ხასიათთა და მეორე ჩვეულებათა“. მაგრამ რომელ სახეობასაც არ უნდა ეკუთვნოდეს, „სალაზლანდარო სიცილს“ კი არ უნდა შეიცავდეს კომედია, არამედ „მარილიანს, ჯანიანს, მარგებელს სიცილს“, რომელსაც „აზრი უნდა, მომავლინებლად საბუთი უნდა ადამიანის გულის ძარღვთაგან მოქსოვილი იმ მრავალფერობით, რითაც ასე მდიდარია ცხოვრება და ადამიანის გული, ეს უტყუარი სარკე ცხოვრებისა“. თუ პიესა მხოლოდ სასაცილოა, ეს მის არავითარ ღირსებას არ მოწმობს, რადგან „იგი სიცილი მაშხალასა ჰგავს, რომელიც მინამ ანთია, — კიდევ ჰო, როცა კი დაიწვის და ჩაქრება, დამწვარი მწვარი-ლა დაპრჩება და ცხვირის მოსარიდებელი ნატისუსალი“. ილიას არც ის გავრცელებული აზრი მიაჩნია შესაწყნარებლად, რომ საზოგადოებას „სასაცილო წარმოდგენანი უფრო იზიდავს, ვიდრე ნაღვლიანი და ჩამაფიქრებელნი“, რადგან „არა გვეგონია, იმ ცრემლზე უტყბესი რამ იყოს ქვეყანაზედ, როცა იგი ჰყონავს ბედნიერებისა და წამეტნაობისაგან და იმ სიცილზედ უმწარესი რამ, როცა კაცი ჰხარხარებს უბედურებისა და მწუხარების საესებისაგან“.

თეატრისადმი ილია ჰავჰავაძის ინტერესი დიდად გასცილდა ლიტერატორის ინტერესთა ფარგლებს. მან მრავალი სპექტაკლის და მათში მონაწილე მსახიობების შეფასება იკისრა და, როგორც ყოველთვის, ამ შემთხვევაშიც, უაღრესად მკაცრი, მაგრამ სამართლიანი მსახულის აღმოჩნდა. თავის რეცენზიებში იგი ეხება მსახიობის კოსტუმისა და გრიმის, ტექსტის ცოლნისა და როლის გაგების, პოზის, მიმიკის, ესტიკულაციის და დიქციის, მსახიობის ამპლუას, ოსტატობისა და ამ რიგის სხვა მრავალ საკითხს.

ილია ჰავჰავაძე, როგორც თეატრალური რეცენზენტი, ნაკლისადმი ყოველთვის შეურთებელი იყო, მაგრამ წარმატების ხილვისას არ მალავდა თავის აღტაცებას და ამით იგი ერთდროულად გამოდიოდა თავისი დროის მსახიობთა როგორც მასწავლებლად, ისე მოხიბლულ მაყურებლად. მან იცოდა, თუ რაოდენ სათუთი მოპყრობა სჭირდებოდა მსახიობს, რათა არ დათუთქულოყო მისი ნიჭი და რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამავე ნიჭის გაშლისათვის საბუთიანად ნათქვამ წამახალისებელ სიტყვას. ილია ჰავჰავაძეს საბოლოოდ იმიტომ შერჩა სანიმუშო თეატრალური კრიტიკოსის სახელი, რომ მას თეატრალური კულ-

ტურის ამადლები მოტივის გარდა, არასოდეს არაფერი არ ამოძრავებდა.

\* \* \*

ერთი საყურნალო სტატიის ფარგლებში ძნელია დახასიათება იმ შეხედულებებისა, რომლებიც ილია ჭავჭავაძეს გამოუთქვამს ლიტერატურისა და ხელოვნების დანიშნულების, მათი რაობისა და შემოქმედებითი პროცესების შესახებ. მისი მოღვაწეობა ჩვენი კულტურის ისტორიის მთელ ეპოქაზე ვრცელდებოდა და მას თითქმის მოიცავდა კიდევ. მართალია, იგი მართო არ იყო, მაგრამ ფაქტია, რომ ჩვენი ლიტერატურის, ხელოვნებისა და პუბლიცისტიკის ცენტრმა სამოციანი წლებიდანვე ილიას შემოქმედებაში გადმოინაცვლა. შეუძლებელია ჩვენ რაიმე ზედმეტი მივაწეროთ ილიას, რადგან თუ ყველაფერს პირადად არ აკეთებდა, ყველაფრის მარჯანიზებელ ძალად მაინც ყოველთვის თვითონ გამოდიოდა. თუ მართალი იყო ილია, როცა ამბობდა, რომ „ერის დაცემა იწყება იქიდან, სადაც თავდება წარსულის ხსოვნა“, მაშინ ადვილი მისახვედრია, თუ რას გვანიშნებს მოღვაწეობიდან დიდი ხნის გასვლის შემდეგაც ილიას სახელის არდავიწყებისა და მისი დიდების საგანგებო აღნიშვნის ფაქტი.

1957 წ.



## ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ძირითადი ტენდენციები

ილია ჭავჭავაძე, პირველ ყოვლისა, იყო დიდი ინტელექტი და დიდი ანალიტიკური ტალანტი. მრავალი ზელოვანისაგან განსხვავებით, იგი არ ეძლეოდა ბუნდოვან განცდათა დინებას და არ მოქმედებდა გარემოსაგან მიღებული პირველივე შთაბეჭდილების კარნახით. მას დიდი გული ჰქონდა, მაგრამ თავის გრძნობებს გონებას უქვემდებარებდა, ამით აზოგადებდა მათს შინაარსს და მთელი ერის მისწრაფებათა შეგნებულ გამოხატველად გამოდიოდა.

ილია ჭავჭავაძე მოვლენათა არსს სწვდებოდა, მათ განმსაზღვრელ პირობებს იკვლევდა, ამ მოვლენათა სახეცვლილებას აკვირდებოდა და მათს საზოგადოებრივ მნიშვნელობას აფასებდა. დიდი ინტელექტის სხივითაა განათებული მთელი მისი შემოქმედება, რომელშიაც ჩვენ ვერ ეპოულობთ ვერაფერს წარმავალს, მხოლოდ მომენტურს და მხოლოდ პიროვნულს. ამიტომაც, რომ არაფერია მივიწყების ღირსი, რაც კი ილიამ შექმნა, რაც ილიამ დაგვიტოვა, და ილიას უკვდავეყოფა განიცდებოდა, როგორც უკვდავეყოფა ჩვენი ხალხისა მისი ენერჯის, მისი გამბედაობის და მისი სახელისა.

ილია დიდი მოქალაქე იყო და ამიტომ გულგრილობა და ზოციალური ინდიფერენტობა მისთვის. ილია ვერასოდეს ვერ თავსდებოდა მხოლოდ თეორიული ინტერესების სფეროში, ე. ი., არასოდეს არ კმაყოფილდებოდა მხოლოდ არსებულის გამოკვლევით: იგი მუდამ გარემოს გადასხვაფერებისაკენ მიისწრაფოდა, რჩევას იძლეოდა და, ამ აზრით, იყო იგი დიდი ნიშნში „პრაქტიკოსი ზელოვანისა“.

ილია მუდამ შეტევისათვის იყო მზად, რაც გამორიცხავდა მორჩილების ყოველგვარ ფორმას. და მას „ძალიც შესწევდა ქადილისა“, რადგან უზარმაზარ ერუდიციას ფლობდა და, ამასთანავე, თავიდანვე დაჰყვა საკუთარი „პიროვნული ძალის“ მახვილი გრძნობა. მას არამცთუ მორჩილება ეუცხობოდა, არამედ ჩრდილში ყოფნაც არ შეეძლო და ჯერ კიდევ 21 წლის ასაკში აცხადებდა:

ყველას გაუძლებ, როგორც კლდე ქვისა,  
ბედთანა ბრძოლა ვით მეშინება?  
ხოლო ჩემ თავის არაფრობისა  
არ ძალმძის, ძმანო, ვერ რით გაძლებას!

ილია ჭავჭავაძე იყო ტიპი მკვლევარისა, თან ბოზოქარი მკვლევარი-  
სა, რომელსაც შეეძლო წარმოეთქვა ამგზნები სიტყვა და მისთვის ლო-  
უნგის ცხოველმყოფელობა მიენიჭებინა. ილია ჭავჭავაძე რეალთ-  
ბის გრძნობით დაჯილდოებული პიროვნება იყო. მან კარგად  
იცოდა, რომ ადამიანთა გასაბედნიერებლად მხოლოდ მუსიკა არ არის  
საკმარისი და ამიტომ აზრი არასოდეს არ მიჰქონდა „მოხდენილად  
თქმის“ სამსხვერპლოზე. ილია ცხოვრებიდან აღებული შინაარსის გა-  
მოდერწვის ხელოვანი იყო და სინამდვილიდან არასოდეს ფანტაზიის  
სამყაროში არ გაქცეულა. ილიას მყარი საზოგადოებრივი პრინციპები  
გააჩნდა და მით ხელმძღვანელობდა როგორც პირად ურთიერთობაში,  
ისე მხატვრულ შემოქმედებაში. ამიტომ არის მიჩნეული ილია ჭავჭავა-  
ძე თავისი ხალხის ფხიზელ გუშაგად.

უკვე განვლო ილიასათვის მტკივნეული საკითხებით ავსებულმა ეპო-  
ქამ. თითქოს წაეიდა დრო ილიას თემატიკისა, ისტორიკოსი-და გვაგო-  
ნებს ზაქროს, გაბრიელისა და თამროს ხვედრს, ქართველის დედის, გი-  
ორგისა და მახათაზე ჩამორჩობილი ყმაწვილის ტრაგედიებს, გუთნის-  
დედის უსიტყვო ჩივილს და მყინვარწვევებზე მყოფი მოხუცის უსაზღვ-  
რო სევდის წყაროს, — ამან ყველაფერმა განვლო, მაგრამ დარჩა სახე  
ილია ჭავჭავაძისა, როგორც სიმბოლო იმდროინდელ წყვედიანში შექ-  
რილი მოელვარე შუქისა, როგორც გამოსატულება უღევი ენერჯისა,  
როგორც მოწოდება სახალხო საქმისათვის თავგანწირვისა და როგორც  
განსახიერება მყარფუძიანი და დინჯი ქართული სიტყვისა. ასე ცოცხ-  
ლობს ილია ჭავჭავაძე ქართველი ხალხის მეხსიერებაში.

XIX საუკუნის ქართულ მწერლობას მრავალი ტალანტი ჰყავდა, მა-  
გრამ ქართული სიტყვისა და აზრთა ეროვნული დინების წამდვილი რე-  
ფორმატორი სხვა კი არა — ილია ჭავჭავაძე იყო.

ილია ჭავჭავაძის პოეზია და პროზა პოლემიკურია თავისი შინაარ-  
სითაც და ფორმითაც: ის უპირისპირდება ძველს თავისი მასალით, ხერ-  
ხებით და გამომწვევია თავისი ტონით. რუტინისაგან დაშორების შინა-  
განი მოთხოვნილება მეღვინდება ყოველ მის თხზულებაში; სტილის-  
ტურ სიახლეთა ინსტინქტი მოქმედებს ილიას შემოქმედებაში. მისი მოქ-  
მედების წარუხმოცელი ბეჭედი აზის ილიას პროზას, პოეზიას, პუბლი-  
ცისტიკას.

ისტორიულ ასპექტში განხილვისას ილიას შემოქმედებისადმი მიმართებას იმის მიხედვით როდი ვაპყარებთ, თუ თავისთავად რამდენად მოხდენილია მხატვრული თვალსაზრისით, ვთქვათ, ლუარსაბ თათქარაძის ილიასეული აღწერა. მთავარია იმის აღნიშვნა, რომ ასეთი აღწერადანასიათება უცხო იყო და გაბედული ილიამდელი ჩვენი მწერლობისათვის.

სწორედ ეს იგულისხმება, როცა ილიას შემოქმედების პოლემიკურ რაობაზეა ლაპარაკი. რაოდენ დიდიც არ უნდა იყოს განსხვავება მწერალ-რეფორმატორთა შორის, მათ ერთ საერთო ნიშნად ის მაინცაა მიჩნეული, რომ ასეთი მწერლები ადრევე ავლენენ უკმაყოფილებას მათი თანამედროვე ლიტერატურით. კერძოდ, აღსანიშნავია მათი გამძაფრებული რეაქცია მოცემულ მომენტში გაბატონებული შემოქმედებითი ხერხების დახვეწულობაზე. ამ მწერლებისათვის ადრევეა გაცნობიერებული, რომ აუცილებელია ამ ხერხების განახლება თუ გადახალისება.

თავიდანვე ჩანდა, რომ ილია ჭავჭავაძე, როგორც პიროვნება, იყო ტიპი რეფორმატორისა. ძალიან მკაფიოდ გამოვლინდა ეს 23 წლის ასაკში დაწერილ და საყოველთაოდ ცნობილ მის ლიტერატურულ-კრიტიკულ სტატიაში. უფრო ადრინდელ ლექსებსაც მკაფიოდ ეტყობათ შეუპოვარი პოეტ-რეფორმატორის ხელი; მომდევნო წლებში კი ილიამ ისეთი ნაწარმოებები გამოაქვეყნა, რომლებიც უეჭველს ხდიან მათი ავტორის განსხვავებულ პიროვნულ ძალას და ნათელ მიზანსწრაფვას.

ილია ჭავჭავაძე ხელოვნებას, საერთოდ, და მხატვრულ სიტყვას, კერძოდ, მხოლოდ საშუალებად თვლიდა, რათა უკეთ მიღწეულიყო ნათელი და სოციალურად ღირებული მიზნები. ილია არ იყო თავისთავადი ჰერეტიკის ხელოვანი, ჰერეტას მისთვის საცხებით დაქვემდებარებული მნიშვნელობა ჰქონდა და ხილული მას მხოლოდ მაშინ ატკობდა, თუ ის უკეთესი მერმისის მაუწყებლად გამოდიოდა. ილია წინმძღველი მოქალაქე-ხელოვანი იყო და აწმყოს ყოველთვის მომავლის თვალსაზრისით აფასებდა.

ილია ჭავჭავაძემ საცხებით შეგნებულად აუარა გვერდი არაჩვეულებრივსა და თვალისმომჭრელ, ბრჭყვიალა ამბავსა და თემატიკას. მან საინტერესოდ მიიჩნია ჩვეულებრივი, ყოველდღიურ ცხოვრებაში ჩვენს თვალწინ მიმდინარე ამბები და მოვლენები. სწორედ ეს ჩვეულებრივი და თითქოსდა წვრილმანებით ავსებული ყოფა აიღო მან „კაცია-ადა-მიანში“, „გლახის ნაამბობში“, „კაკო ყაჩაღში“ და იმას მიაღწია, რომ აქამდე უნახავი, ფართო რეზონანსი და მრავლისმეტყველი მნიშვნელობა მოუპოვა ამ ყოფითს „წვრილმანებს“. ილიამ უარი თქვა გამართობელ სიუჟეტებზე და ამბავთა მელოდრამატულ განსახიერებაზე. ის საცხებით ჩაიძირა ჩვენი ხალხის ცხოვრების სიღრმეში და შეიძლება ითქვას, რომ ყოფით დეტალთა გადმოცემის ფასი ჩვენს მწერლობაში სა-

ბოლოდ ილია ჭავჭავაძემ გაგვიცნობიერა. ასე გადააქცია ილია ჭავჭავაძემ ჩვენი ხალხის ყოფა ქართული მწერლობის საძირკველად.

მაგრამ ილიასათვის, როგორც ვთქვით, ასახვა ყოფისა სრულიადაც არ იყო საკმარისი. თავის საქმიანობას ის უმაღლეს ეთიკურსა და ინტელექტუალურ პრინციპებს აფუძნებდა და მის შემოქმედებაში ყოფითი მასალა ამ თვალსაზრისით შეირჩეოდა, შუქდებოდა და ფასდებოდა. ასეთი იყო ილია, დაწყებული „მგზავრის წერილებიდან“ შემოქმედებითი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე. გეგმაზომიერი და წინასწარმოაზრებული მოქმედება გადააქცია ილიამ საკუთარი არსებობის ერთადერთ ფორმად და ეს კი მაშინ უკვე ნამდვილ ბრძოლას ნიშნავდა, რადგან დამკვიდრებული საზოგადოებრივი პასივობის უკუგდებას მოასწავებდა. ამიტომაც ვახდა ილია ჭავჭავაძე თავისი ხალხის აღიარებული წინამძღოლი XIX საუკუნის მთელი მეორე ნახევრის მანძილზე.

მესვეურობა შეეძლო ეკისრა მხოლოდ ისეთ ადამიანს, რომელიც გარკვეული იქნებოდა სახალხო მნიშვნელობის საკითხთა რთულ და ნაირნაირ წყებაში, ადამიანს, რომელსაც შეეძლო ასეთი საკითხების მიგნება და უმტიყენულებსი სოციალური პრობლემატიკის გააზრება ეროვნული შეგნების თვალსაზრისით. ეს არის უპირველესი, მაგრამ სრულიადაც არასაკმარისი პირობა იმისათვის, რომ მხატვრულმა სიტყვამ მიაღწიოს ნამდვილი სახალხო შემოქმედების საფეხურს. ამისათვის კიდევ საჭიროა ნიჭი ნათლად თქმისა, პირდაპირობა, რაც გამძლეობის გამოხატულებაა და მოუბეზრებელი გამეორება, რაც წინასწარს, მძიმე მეთოდურ შრომას გულისხმობს.

ილია ჭავჭავაძე აღმოჩნდა ისეთი პიროვნება, რომელშიც თავი მოიყარა ყველა ამ თვისებამ და მათმა გამოვლიანებამ შეაძლებინა მას ისეთ შთამაგონებელ ნაწარმოებთა შექმნა, რომლებიც საბოლოოდ დარჩა ქართული სიტყვის ძლიერების ნიმუშად.

\* \* \*

ჩვენი პირდაპირი მიზანია, აღვნიშნოთ და დავახასიათოთ ის ტენდენციები, რომლებიც გამოქვდავინდა სინამდვილისადმი ილიასეულ მიდგომაში, ტენდენციები, რომლებმაც შეაპირობეს გარკვეული მასალის შერჩევა და მისი მოწოდება ჩამოყალიბებულ მხატვრულ ნაწარმოებთა სახით. ამ თვალსაზრისით როდესაც გადავხედავთ ილიას შემოქმედებითს მეკვიდრეობას, დავრწმუნდებით, რომ პირველივე ნაბიჯი მას უკმაყოფილებამ გადაადგმევინა. მაგრამ ეს არ იყო საკუთარი თავით უკმაყოფილება, რომელიც ხშირად გადაულახავი რჩება. ეს იყო გარემოთი უკმაყოფილება და ამიტომ ჰქონდა ილიას ამ ნაბიჯს შემტვევი ხასიათი. ილია ჭავჭავაძემ ძველის ნგრევით დაიწყო, მაგრამ, ბევრი მწერლისაგან განსხვავებით, მხოლოდ ამით არ შემოიფარგლა და ნგრევაში-

ვე წარმოადგინა ახლის შენების იდეა. ეს იდეა მიზნის დასახვისა და მოქმედებისათვის საჭირო რჩევათა სახით იყო მოწოდებული და თან ძალიან ნათლად და გასაგებად, რადგან არ იყო ჩამარხული მის ნაწარმოებთა ძნელად მისაწვდომ სიღრმეებში. უკმაყოფილებამ და გარემოსაღმე შეტევამ ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში მძაფრი სატირის ფორმა მიიღო; ძველის ნგრევისა და ახალი ურთიერთობის დამყარებისაკენ მიმართულმა მისმა იდეებმა მორალისტური ტონი აირჩიეს, ხოლო მეტყველების სინათლემა და მისაწვდომობამ კი — ხალხურობის ნიშნით აღბეჭდა ილია ჭავჭავაძის მთელი შემოქმედება. სულ მოკლედ, სწორედ ზემოაღნიშნულის საფუძველზე, შევხებით ჩვენ ილია ჭავჭავაძის მხატვრული შემოქმედების სამ ძირითად ტენდენციას — სატირულს, მორალისტურსა და ხალხურობის ტენდენციებს.

1

**სატირული ტენდენცია.** ილია ჭავჭავაძის სატირა თავისუფალია საგანგებოდ გამოძებნილ ენამახვილობისაგან; მას არ ახასიათებს მისწრაფება გააოცოს მკითხველი არაჩვეულებრივად მოხდენილი გამოთქმით, ვინაიდან ასეთ ენამახვილობას ხშირად წამიერი ზემოქმედების ძალა აქვს და მალე ეძლევა დავიწყებას. ილიას განხილვა-შეფასების საგანი მხოლოდ სოციალური ურთიერთობა და მხოლოდ სოციალურად მნიშვნელოვანი ერთეულია. ის არ ჰგავს ისეთ მწერალს, რომელიც დაცინვის იმისთვის იმარჯვებს, რომ მაშინვე მოსწყდეს ობიექტს, მიივიწყოს ის, ანდა, დაგესლვით თვითკმაყოფილმა, მას გვერდზე ჩაუაროს.

ილია ჭავჭავაძემ სწორედ ისეთი მოვლენების სატირული შეფასება მოგვცა, რომელთაც მისთვის პირდაპირ სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდათ. სამშობლოს დიდმა სიყვარულმა თვალი კი არ დაახუჭვინა მას თანამემამულეთათვის დამახასიათებელ ნაკლოვანებებზე, არამედ, პირიქით, უჩვეულო სიფხიზლე გამოამჟღავნებინა და მათი მტკრედი ნაკლიც კი საგანგებოდ გაახაზვინა, რადგან ილია ამ ნაკლის სახიფათო შედეგს ითვალისწინებდა. ამის გამოხატულებაა ილიას დაუვიწყარი სტრიქონები:

ჩემზედ ამბობენ: „ის სიკვებს ქართლისას ამბობს,  
ჩვენს ცუდს არ მალავს, ეგ ხომ ცხადი სიძულელია!“  
ბრძენი ამბობენ, კარგი გული კი მაშინვე სცნობს —  
ამ სიძულელიში რაოდენიც სიყვარულია!

ასე რომ, ილია ჭავჭავაძის სატირის თავდაპირველად პრინციპს ადამიანთა ძვირფასად აღიარება წარმოადგენს და არა მათი სიძულელი. ამიტომაცაა, რომ არაფერი არ აახლოებს ილიას სატირას სინამდვილისაღმე ცინიკურ მიდგომასთან.

ილია ჭავჭავაძემ სააშქარაოზე გამოიტანა ის, რაც ყველაზე უფრო სამარცხვინო და სათაყილო იყო მაშინდელ საზოგადოებაში. მთელი თავისი მხატვრული ძალით დაესხა თავს იგი შურსა და გაუტანლობას, ექვიანობასა და უნდობლობას, თვითკმაყოფილებასა და საზოგადოებრივ სიბეცეს. მან ნიშანში ამოიღო ყველა „ყრუი“, „ცრუი“ და „ქვემძრომელი“, „ფლიდი, ცუდლუტი და მანკიერი“; მან შეუტია უშფოთველობას, თავდახრილობას, უზრუნველობასა და საზოგადოებრივ გულგრილობას; მან გადალახა ტრადიციით განმტკიცებული ფორმა მორჩილებისა, როდესაც ბედსაც კი გამოუტახადა, რომ

გეყო.. მოვიდა დრო ანგარიშის,  
მოდი გავსწორდეთ, ნუ მემალეები,  
წარვიდნენ დღენი შენის უფლების,  
დროა დავსცვალოთ ჩვენ აღგილები...  
შენს დუღუკზედა აქამდის ვხტოდი,  
ბევრჯერ და ბევრჯერ შენ მაძრუწუნე,  
ეხლა დუღუკი მე მაქვს, აქ მოდი,  
მე დავეჯრავ და — შენ კი იხტუნე.

ასეთ მოვლენებზე თავდასხმა დიდ პიროვნულ გამბედაობას მოითხოვდა, რადგან მწერლის სატირა ეხებოდა არა ცალკეულსა და უმნიშვნელოს, არამედ ეროვნული ყოფისათვის გარდამწყვეტსა და არსებითს. ეს იყო გამოხატულება ილია ჭავჭავაძის ღრმა პატრიოტიზმისა, რადგან ასეთ ნაკლოვანებათა მხილება მათი დაძლევის და, მაშასადამე, ერის გაჯანსაღების აუცილებელი პირობაა. ილია ჭავჭავაძის სატირული მიმართების ამგვარი საფუძველი არ ჰქონდა შეგნებული ბევრ იმდროინდელ მოღვაწეს. თავიდანვე ეს ანტონ ფურცელაძემაც კი ვერ გაითვალისწინა<sup>1</sup>.

მაგრამ ის, რასაც ვერ ამჩნევდა ბევრი იმდროინდელი ლიტერატორი, სავსებით შეგნებული ჰქონდა ილია ჭავჭავაძეს და, მართალია, იგი სულ მარტოხელა არ იღვწოდა ეროვნულ-საზოგადოებრივ ნაკლთა გამოშვეურებისათვის, მაგრამ მაინც მას აწვა ბრძოლის ხელმძღვანელის მთელი იდეური ტვირთი.

გარემო სინამდვილეში სასაცილოდ არ ეძებს ილია ჭავჭავაძე, რადგან სიცილი და გართობა ტყუპები არიან, ხოლო გართობისათვის კი ილიას არ ეცალა. ილია სავალალო ფაქტებზე ჩერდებოდა, მათ აანალიზებდა, გონების თვალთ იკვლევდა და, როგორც თვით ამბობდა „გონებას კი — ძნელად თუ გაეცინება!“ სიცილი მისთვის არ იყო არც მიზანი და არც საშუალება: ილია გარემოს

<sup>1</sup> იხ. მისი სტატია — „ქართული ლიტერატურა“. „საქართველოს მოამბე“, 1863 წლის იანვრისა და თებერვლის წიგნები („ცისკარი“, 1863 წ., № 3).

უგვანობით იყო აღშფოთებული, ჩასაც დაცინებით გამოხატავდა და არა სიცილით, რადგან სიცილი ვერ ასახავს გულდამწვევლ ვითარებას.

მხოლოდ ასახვითაც არ კმაყოფილდებოდა ილია. თავისი ბუნებით იგი „პრაქტიკოსი ხელოვანი“ იყო იმ აზრით, რომ ვითარების ფარდაქმნას, გარკვეულის მიმართულებით მის შეცვლას მოითხოვდა. მაგრამ, თუ დაცინვის საზოგადოებრივი ფუნქცია გამოსწორებაში „ბღკომარეობს, აქედან ჯერ კიდევ არ გამომდინარეობს უთუო დასკვნა, რომ მწერალი მაინცდამაინც მის გამოსწორებას გულისხმობს, ვინც დაცინვის ობიექტადაა მიჩნეული. შეიძლება პირიქითაც იყოს: მწერალს შეიძლება ხელიც კი პქონდეს ალებული დაცინვის ობიექტის გამოსწორებაზე და დაცინვას მხოლოდ იმის საშუალებად იყენებდეს, რომ ს ხ ვ ა არ გადაიქცეს ამდაგვარივე დაცინვის საგნად. ამ შემთხვევაში დაცინვის მოთავარი მიზანი გ ა ფ რ ა ხ ი ლ ე ბ ა ა და არა ცარიელი აბუჩად აგდება. სწორედ ამ მომენტს აქვს არსებითი მნიშვნელობა ილიას სატირის და, კერძოდ, „კაცია-ადამიანის“ გასაგებად, ვინაიდან მისი ობიექტური აზრი ისაა, რომ ლუარსაბ—დარეჯანის გარდაქმნა შეუძლებელია, ისინი განწირულნი არიან, მაგრამ ეს არ არის სხვისთვისაც გარდუვალო აუცილებლობა. ამიტომაც უნდა ითქვას, რომ თვით „კაცია-ადამიანშივეა“ ჩამარხული მწერლის ოპტიმიზტიური ტენდენცია. ამ ოპტიმიზმის საფუძვლად მწერალი აქტივობას თვლის, აქტივობას, რაც „ადამიანს“ კაცად აქცევს. ასე რომ, ილიას სატირის ერთი მოთავარი ობიექტი პასივობაა, ხოლო აქტივობა მისი სატირის დადებითი პრინციპია.

ილია ჭავჭავაძემ შეძლო ნაირნაირ მოვლენებში ისეთი თვისებების აღმოჩენა და წინა პლანზე წამოწევა, რომელთაც მხოლოდ გაკიცხვა შეეფერებოდა. მან ამ მოვლენათა უარყოფითი და დასაგმობი მხარეები დაინახა. ასეთია მისი თხზულებების დიდი უმრავლესობა — დაწყებული „ვლახის ნაამბობიდან“ და დამთავრებული „ოთარაანთ ქერივითა“ და „განდეგილით“. მაგრამ რიგ ნაწარმოებში ილია ამ მოვლენათა მხოლოდ აღწერით კი არ დაკმაყოფილდა (როგორც მაგალითად, „ვლახის ნაამბობში“), არამედ დასცინა მათ. ეს ნიშნავს, რომ ილიამ აქ უარყო მხოლოდ მთხრობელის პოზიცია და ამ მოვლენათადმი საკუთარი შეფასებითი მიმართება დაცინვით გამოხატა. ამგვარად გამომქლავნდა სატირული ტენდენცია, როგორც ილია ჭავჭავაძის მხატვრული ასახვის ერთ-ერთი თავისებურება.

ილია ჭავჭავაძის სატირის ერთი დამახასიათებელი თვისება ისაა, რომ იგი არგუმენტირებული სატირის ნიმუშია. ჩვენი ლიტერატურა მრავალფეროვან ნაწარმოებებს იცნობდა და იცნობს, მაგრამ პრეჭავჭავაძისეული სატირა ავტორთა უფრო ემოციურ მიმართებას გვიდგენდა, ვიდრე ობიექტის კონკრეტულ ნაკლთა დამარწმუნებელ ანალიზს. აღრინდელი, — და ზოგი შემდეგდროინდელი, — სატირიკოსები სკაბ-

რეზულ სიტყვებსა და გამოთქმებსაც კი არ ერიდებოდნენ, რათა აბუჩად აეგდოთ ობიექტი და მოესპოთ ის. ასეთი იყო, მაგალითად, სატირა ბენიკისა და მზექაბუჯ ორბელიანისა. საესებით არ იყო გათავისუფლებული სკაბრეზულ გამოთქმათაგან სატირა ისეთი მახვილი ტალანტისა, როგორც აკაკი წერეთელი იყო (გავიხსენოთ მისი „ხარაბუზა ლენერალს“, „ზოგი, „გამოცანა“ და სხვა). ამნაირ სატირებში ობიექტისადმი ავტორის პიროვნული სიძულვილი და მტრობაა წამოწეული წინა პლანზე, ეს აპირობებს დაცივნას და ამას მოსდევს სატირული დამოკიდებულების გამართლება. ხშირად აქ გარეგანი თვისებების დახასიათებაა მიჩნეული იმის უპირველეს პირობად, რომ ობიექტზე დაცივნა განხორციელდეს. მოვიგონოთ ბენიკის ცნობილი სატირის სტრიქონები:

თბილისად თემობს თხუნელა, თათები თლილებ თოხია,  
 იუნტვის, იურცხვინების, იტანჯვის, იგორგოხია.  
 კანკნი კერპულად კლაკნილინი, კილია კუზი კოხია.  
 ლურჯის ლამებით ლაქლაქებს, ლოქია, ლოყა ლოხია.

ამ რიგის სატირებში ნაკლებია დასაბუთება და მეტია თითქმის შეურაცხყოფამდე მისული აბუჩად აგდება. აქ ხატოვნება, მხატვრული ოსტატობა და ტონი ცდილობს საბუთის მაგივრობის გაწევას, რაც ამგვარ სატირაზე პასუხის გაცემას აადვილებს.

ილიას სატირაში ჩვენ არ გვხვდება ყურთასმენისათვის იმაზე უფრო ასარიდებელი სიტყვა თუ გამოთქმა, ვიდრე „ჯორ-ცხენი“, „ფეხებზედ ჰკილია“ და „ტუტუცია“. ილია ჭავჭავაძის მხატვრული სატირისათვის ობიექტის შინაგან თვისებათა გაშლილი ჩვენებაა დამახასიათებელი. იგი აწუხურებს და ხელშესახებად აქცევს სატირის საგნად აღებულ პიროვნებათა არსებით ნაკლოვანებებს. მის სატირებში მთავარია დასაგმობი ფაქტები და ეს აპირობებს სატირული მიმართების გარღვევალობას. ილიას შემოქმედებაში დაცივნა მხოლოდ ს ა მ წ უ ზ ა რ ო ა უ ც ი ლ ე ბ ლ ო ბ ა ა და ამიტომ არ ახლავს კმაყოფილების ღიმილი ილიასეულ სატირას. ამითაც გამოირჩევა ილია ჭავჭავაძე იმ სატირიკოსთაგან, რომელთა დაცივნა ხარხარისა და კისკისის ფორმას იღებს, ე. ი. მოხდენილ დაცივნაზე აღმოცენებულ თვითკმაყოფილებასაც შეიცავს. ვოლტერი კმაყოფილებით ხარხარებდა, როდესაც ობიექტს ანადგურებდა; ჩვენი აკაკი თავშეუკავებლად იციროდა, როდესაც ცუდსა და მახინჯ მოვლენებს სწვდებოდა. პირდაპირ გამანადგურებელი ხარხარი ისმის აკაკის შემდეგი სტრიქონებიდან:

ბევრი ვნახე ჩამოსული,  
 ჩვენში ბრძოლა განხრახა,  
 მაგრამ გადუბრუნდათ გული  
 სასაცილოდ: ხა, ხა, ხა, ხა!

აკაკი იყოს გინდა ქალი,  
 ჩვენში ყველა არის გლახა;  
 და რად ვსძებნოთ იდეალი?  
 სჯობს ვიცინოთ: ხა, ხა, ხა, ხა!



ასეთი დინებაა დამახასიათებელი აკაკის მთელი სატირისათვის და ეს შესანიშნავადაც აქვს გამოხატული ჩვენს პოეტს, როდესაც ეროვან ამბობს:

...ქვეყნისათვის რომ სტიროლენენ  
აკაკურად მიცინია.

სხვაგვარია ილიას სატირა. იგი მრისხანე სატირის ნიმუშია. ილიას სატირა იმდენად მწყურალი, პირქუში და მოღრუბლულია, რომ ხშირად სიცილისათვის ადგილიც კი აღარ რჩება. ზოგიერთი სატირიკოსისაგან განსხვავებით, ილია დაღვრემილი სატირიკოსის განსახიერებაა. ამას მოწმობს მისი „გამოცანები“, „კიდევ გამოცანები“, „ხმა სამარიდამ“ და „პასუხის პასუხი“.

ილიას სატირული ხედვა ი რ ო ნ ი უ ლ ი ა. და რამდენადაც ირონიის საფუძველია იდეალისა და არსებულის შეპირისპირება, ილიას ხედვაც, პირველ ყოვლისა, ინტელექტუალურის, — და არა ემოციურის, — პრიმატობას გამოხატავს. სასტიკია ილიას ირონია იმიტომ, რომ ადამიანთა აზროვნებაში წანამძღვართა და დასკვნას შორის სრულ შეუსაბამობას აღნიშნავს და ავლენს. მის ირონიაში ერთიმეორესთან შერწყმულადაა მოცემული მიზეზობრივად დაუკავშირებელი, ერთმანეთის პარალელური, შეუხვედრელი მომენტები. ასეთია „კაცია-ადამიანის“ ის ღირსშესანიშნავი ადგილი, სადაც ბედნიერების მანიშნებელ თვისებებზეა ლაპარაკი და ნათქვამია, „რომ პირუტყვები ბედნიერნი არიან, ბედნიერები კიდევ იმისთვისა, რომ ტანზედ ბალანი აქვთ“. ასეთივეა ამ მოთხრობის პერსონაჟთათვის ტიპიურად დამახასიათებელი მსჯელობა ადამის დროიდანვე თავადისა და გლეხის არსებობაზე და კნეინა დარეჯანის დაპირება დავითის ჭაერის ამოსაყრელად შეილის გაჩენის შესახებ (—„ასე გგონია მართლა ამის ხელში იყოს შეილის შობა!“). ასეთია ილიას ირონია, რომელიც ა ლ ო გ ი ზ მ ი ს კ ე ნ ა ა მიმართული და მას ირჩევს გამოხატვის საგნად. ეს ირონიული მიმართება გასდევს ილიას მთელ შემოქმედებას, — როგორც მხატვრულს, ისე პუბლიცისტურს, — და ესაა მისი ტალანტის ერთ თავისებურებას რომ მოწმობს.

კიდევ ერთი მომენტის აღნიშვნა რომ არ იყოს საჭირო, შეიძლებოდა აქ შეგვეწყვიტა ლაპარაკი ილიას შემოქმედების სატირულ ტენდენციასზე. სატირიკოსები უკვე დაცივნის ფაქტით მიჯნავენ თავიანთ თავს ობიექტისაგან: ჩვეულებრივ, ისინი იმით უპირისპირდებიან და ეთიშებიან მოვლენებს, რომ სასაცილოდ იგდებენ, ე. ი., „ზევიდან“ დასცქერიან მათ. ასეთია სალტიკოვ-შჩედრინის შემოქმედების ძირითადი სატირული ხაზი. არსებითად, ასეთივეა სატირა გოგოლისა და ჰაინესიც კი. ანალოგიურია ილიას პუბლიცისტური სატირა. მაგრამ რამდენადმე თავისებურია მის მხატვრულ შემოქმედებაში გამომკლავებული სატირის

ფორმა. აქ სატირული მიმართება თუმცა მოიცავს გარე ობიექტებს, მაგრამ ამ ობიექტებით არ იფარგლება, თავისი სატირის ობიექტთა წყებაში ილია, ხშირად, საკუთარ პიროვნებასაც ათავსებს და ამით იცხადებს, რომ თვითონაც არ არის დაზღვეული იმ ნაკლთაგან, რომელთაც მისი სატირა უტევს. ასეთია ბოლო სტროფი მისი სატირისა „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებ-ბოდიხ...“:

მერე, როცა... — კიდევ როცა...  
აქ გამიწყრა პაპა-ჩვენი:  
— შემაწუხე ამდენ კითხვით,  
„პოეოლუსტა“, დამეხსენი.

რა ვაკეთეთ? რას ვშვრებოდი?  
მას ვშვრებოდი, რომ თქვენსავით  
უსაქმოდ ვეხეტებოდი.

თვალსაჩინოა ეს მომენტი „ბედნიერ ერშიც“, რადგან აქ მითითებულია არა იმ ისტანა ერზე, რომელიც „ქედღრეკილი“ და „უზრუნველია“, არამედ ყველგან ლაპარაკია „ჩვენისთანა“ ბედნიერ ერზე და სიტყვა „ჩვენისთანაზე“ ხაზგასმით. ილია სატირის ობიექტის გარეთ კი არ აყენებს თავის თავს, არამედ ისიც თავის ერთანაა, მის ნაკლოვანებათა მოზიარედ გამოჯდის და გაერთიანებული ბრძოლის საჭიროებას ქადაგებს. ამიტომაც უნდა ითქვას, რომ ილია ჰავებავაძეს სატირებშიც არაფერი დასცდენია ისეთი, რაც ვინმემ შეიძლება ეროვნული თვალსაზრისიდან ვიწრო-პირადულზე გადანაცვლების მაუწყებლად მიიჩნიოს.

ილიას სატირული ტენდენცია მხოლოდ საზოგადოებრივი, მხოლოდ ეროვნული იყო და მის შინაარსს, შეიძლება ითქვას, პოეტის მხოლოდ შემდეგი, რამდენადმე უხეში სტრიქონი განსაზღვრავდა:

მინდა, რომ ვინც ჩვენის ქვეყნის  
ჩვენში პირ-მომარიდია,  
ის თქვენც ფეხებზედ გეკილოთ,  
კით მე ფეხებზედ მკილია.

## 2

მორალისტური ტენდენცია. სატირა უკვე თავის თავშივე შეიცავს მორალს, რამდენადაც დაცინვა ინტელექტუალურ შეზღუდულობაზე, ზნეობრივ სიბრმავეზე ან ამა თუ იმ ქცევაზე, თუ აშკარად არა, ფარულად მაინც სახავს ვითარების სასურველ სურათს. მართალია, ზოგიერთი დაცინვა მოკლებულია იდეალს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს არა საზოგადოებრივ სატირასთან, არამედ ცინიზმთან — დაცინვას რომ თვითმიზნად აქცევს და ხელთ რომ არ რჩება აღარაფერი, გარდა დღევანდელი დღის გაკილეისა.

ქართულმა მწერლობამ არ იცის ნამდვილი ცინიზმი: ყველა მწერალს მეტნაკლებად ნათელი პრინციპი უძლოდა წინ და ილია ჰავებავაძე იყო

პირველი პირველთა შორის,—ყველაფერს რომ საზოგადოებრივი მორალის თვალთ აფასებდა. ზნეობრივი ერთიანობა ამზადებს ეროვნულ მთლიანობას,—ასეთი იყო ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ერთი მთავარი თემა. ქართველობის საყრდენი ქართველებშივე უნდა ვიპოვოთ, — ასე შეიძლება გამოითქვას მისი მეორე თეზა. და ილია ჭავჭავაძემ დიდ სიფრთხილესთან შერწყმული გამბედაობით იკისრა უმძიმესი მოვალეობა—ხალხის წინამძღოლობა ზნეობრივი გაჯანსაღებისა და განმტკიცების გზაზე.

ბევრის პატიება შეუძლია მაყურებელს, მსმენელსა და მკითხველს. ის შეიძლება სხვის გონებრივ წარმატებასა და განათლების მაღალ დონესაც შეურიგდეს; კიდევ უფრო ადვილია სხვისი გარეგანი მომხიბვლელობისა და უპირატესობის შემჩნევა, მაგრამ მახლობლისათვისაც კი ძალიან ძნელია საკუთარი ზნეობრივი სიმდაბლის აღნიშვნა და სხვისი ზნეობრივი უპირატესობის აღიარება. ძნელია ეს, რადგან მორალური სიბრმავე ადამიანობიდან გარიცხვას მოასწავებს. ადამიანი ასე თუ ისე ურიგდება ქცევის ნორმათა ცვლილებას. იგი ისმენს და კიდევ მისდევს რჩევას საზოგადოებაში თავდაჭერისა და ნაირნაირი ეთიკეტის დაცვის შესახებ. იგი არ უყურებს ამრეზილად „Домострой“-სა და ჩვენი არჩილის „საქართველოს ზნეობათა“ ტიპის თხზულებით, განსაზღვრული ქცევის კოდექსებს იმის გამო, რომ ისინი არ შეეფერებიან დღევანდელ ვითარებას. მაგრამ ყველაფერი ეს შეეხება, ასე ვთქვათ, ეთიკეტების, თუ „პრაქტიკული მორალის“ სფეროს, ზნეობრიობის ზედპირს და არა მორალის შინაგან რაობას.

ამის საპირისპიროდ დიდი სიფრთხილე მართებს მწერალს, როდესაც იგი სწვდება ზნეობის არსს და ამ მხრივ იწყებს ადამიანის განქიქებას. აქ საჭიროა,—თავიდანვე თანაგრძნობის მოსაპოვებლად,—საერთო პოზიციის გამოძებნა მწერალსა და მკითხველებს შორის, რადგან ამჟამად საპირისპიროება კვეთს მორალიზების ეფექტსა და მისი წარმატების შესაძლებლობას. დიდი ხელოვანება არის საჭირო ისე იქადაგო მორალი, რომ ეს ქადაგება მკითხველმა არც შეურაცხყოფად მიიღოს და არც მომაბეზრებლად მიიჩნიოს. ძნელია ამის სრულად მიღწევა მწერლის სიცოცხლეშივე, მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, ხალხი მაინც აფასებს მკაცრ სიტყვას, თუ არ იყრებიან სიმკაცრისა და სამართლიანობის გზები. ქართველი ხალხის შეგნებამ კი სწორედ ილია ჭავჭავაძის პიროვნებაში გააერთიანა უმკაცრესი და თან მარად სამართლიანი მსჯავრმდებლის სახე.

მკითხველებისათვის ყველაზე უფრო ადვილად შესაგუებელი და მისაღებია მორალიზების ის გზა, რომელიც მოწოდებულია როგორც არა მწერლის პიროვნული, არამედ უპიროვნო, მაგრამ სავსებით რეალური მსაჯულის განაჩენი. სწორედ ასეთი მსაჯულია ხალხი.

ილია ჭავჭავაძის მორალიზების ერთი თავისებურება სწორედ ისაა,

რომ საკუთარი შეფასება მან ხალხის თქმების—მისი ანდაზების, აფორიზმების და სენტენციების ფორმაში მოგვაწოდა. იგი საკუთარი ენამახვილობის ნაცვლად ხალხის გონებამახვილურ გენიას დაეყრდნო და,—როგორც ასეთ შემთხვევაში მოსალოდნელია, — დამაჭერებლობის დიდ ძალასაც მიაღწია. ილია ჭავჭავაძემ სავსებით უკუაგლო შედარებით იოლი და ნაკლებ ნაყოფიერი გზა შიშველი მორალიზებისა და მთელი ყურადღება იქითკენ მიმართა, რომ მოქმედებაში ეჩვენებინა ის მორალური პრინციპები, რომელთაც იგი ასე ბეჯითად ქადაგებდა. აღიარებულ მორალურ პრინციპებს ილიამ ხატოვანება მიანიჭა, რადგან თავისი თხზულებები იდიომებით დატვირთა, ცოცხალი მეტყველების ფორმებით აავსო და ამ მხრივ მან კიდევ შეძლო დაეცვა ერთიანი ხაზი, თავიდან ბოლომდე რომ გასდევს მის ყველა ნაწარმოებს — დაწყებული „ქართლის დედიდან“, ვიდრე „ოთარაანთ ქვრივამდე“.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება შეიცავდა მოწოდებას, რომ არ დასცილდეს ურთიერთს ადამიანის სიტყვა და საქმე. ბეჯითად იცავდა ილია ამ მორალურ პრინციპს „მგზავრის წერილებში“, „პასუხის პასუხში“, „განდეგილში“. სიტყვისა და საქმის ერთიანობას ქადაგებს მისი „ქართლის დედა“, „ოთარაანთ ქვრივი“, „გამოცანები“ და თითქმის ყველა მისი ნაწარმოები. ამ პრინციპით ხელმძღვანელობდა ილია ჭავჭავაძე თავის პუბლიცისტიკაში, როდესაც მამულიშვილობის შინაარსს განმარტავდა და ცრუ პატრიოტობას ახასიათებდა. თვითონ ილიას პიროვნება იყო განსახიერება სიტყვისა და საქმის ერთიანობისა, რადგან მისი სიცოცხლე სხვა არა იყო რა, თუ არა საზოგადოებრივისაგან მოცილებული პიროვნების არსებობის ფორმა. ამიტომაც არ რჩებოდა ადგილი ილიას მორალისტურ კონცეფციაში საზოგადოებრივისა და პიროვნულის დაპირისპირებასა და შეუთავსებლობას.

ჯერ კიდევ ჰაბუჯ ილიას მიაჩნდა შეუძლებლად იმის დაშვება, რომ ქვეყანა ვერ გაიგებდა მას, ანდა თვითონ ვერ შეისმენდა ქვეყნისას, რადგან, როგორც ამბობდა, მამულიშვილისათვის სამშობლოს „დუმილიც გასაგონია“. ილია განუწყვეტლივ ებრძოდა ყველას, ვინც სამშობლოსთვის თავდადებით თავმომწონებდა და მის დასაცავად გადადგმული ნაბიჯით ქედმაღლობდა. გასაკიცხია, ვინც „გვამუნათებს და გვაყვედრის, რომ ჩვენთვის ამისთანა სიკეთე გაუწევია“, რადგან „დამუნათებული, წაყვედრებული კეთილი... ბოროტზე უარესია და უმძიმესი ასატანად“. ეს ნიშნავს, რომ ილია ავითარებდა ისეთ ზნეობრივ თვალსაზრისს, რომლისთვისაც მიუღებელია გაამაყება „მსხვერპლის გაღებით“, რადგან საქვეყნოსა და პიროვნულის გაუთიშაობას აღიარებს. თავმდაბლობა და არა ჩადენილი სიკეთით კეკლუცობა არის ის მორალური პრინციპი, რომელსაც ილია ჭავჭავაძე ეყრდნობა და შესანიშნავ-

ვდაც გამოხატავს ქართლის დედის, ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილისა თუ ოთარაანთ ქვრივის სახეებში.

გრძნობა საზოგადოებრიობისა ყოველი ადამიანის აუცილებელ თვისებად უნდა მივიჩნიოთ და არა მის განსაკუთრებულ უპირატესობად, — ასეთია ილიას ეთიკის ამოსავალი დებულება. სწორედ ამ შეხედულების განსახიერებაა მის ნაწარმოებთა უმრავლესობა. მყინვარისა და თერგის, გოეთესა და ბაირონის შედარებითი დახასიათება, რომელიც „მგზავრის წერილებშია“ მოცემული, იმის მტკიცებას ემსახურება, რომ ნაკლებფასოვანია საზოგადოებისაგან განკერძოებული ადამიანი; ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილი“ და მისი მრავალი ლექსი საზოგადოებრივისადმი გულგრილობის წინააღმდეგაა მიმართული. მაგრამ, საყურადღებოა, რომ უფრო მოგვიანებით ილია ჭავჭავაძე მართო იმის მოწოდებით აღარ დაკმაყოფილდა, რომ ადამიანი არ უნდა განდგეს საზოგადოებისაგან: მან სრულიად თვალსაჩინოდ დაგვისურათა დებულება, რომ ადამიანს არც შეუძლია განკერძოება, რადგან ეს იქნებოდა თვით ადამიანობაზე უარის თქმა. ასეთია „განდეგილის“ მთავარი აზრი. ერთი სიტყვით, თუ ილია თავიდანვე იმას ქადაგებდა, რომ ადამიანი უნდა ნამდვილად ადამიანი იყოს, „განდეგილში“ მან რამდენადმე სხვა ასპექტით განიხილა იგივე საკითხი და გვაჩვენა, რომ სრულიად ამოთავსა საზოგადოებისაგან მოწყვეტის ცდა. „ადამიანობის“ შენარჩუნება „ცოდვის სადგურიდან“ განშორებით კი არ მიიღწევა, არამედ ამ „სადგურის“ გარდაქმნის გზით. მხოლოდ სოციალური ქმედობა შეიძლება იყოს მორალური, ანუ საზოგადოებიდან გაქცევა თავისდათავად ასუფთავებს გზას ამორალიზმისათვის. თუ ეს გაქცევა შეუგნებელია, მაშინ ეს შეცდომაა, ხოლო თუ ის სავსებით შეგნებული ნაბიჯია, მაშინ საქმე გვაქვს უკვე ნამდვილ დანაშაულთან. ასეთია დასკვნა ჩვენი უდიდესი მორალისტისა.

მაგრამ ილია ჭავჭავაძე შორს იყო იმ აზრისაგან, რომ მთელი პასუხისმგებლობა პიროვნების მორალური სახისათვის მხოლოდ ცალკეული ადამიანისათვის დაეკისრებინა. საზოგადოება კი არ უნდა ამძიმებდეს, არამედ უნდა ამსუბუქებდეს ცხოვრების ტვირთს. ილიასათვის საზოგადოება, უპირველეს ყოვლისა, მორალურ ოდენობას წარმოადგენდა და არა ადამიანთა თავყრილობის სახით მოცემულ ფეტიშს. დაცვა სუსტებისა და მათზე ზრუნვა არის სოციალური სისტემის ადამიანურობის გამოხატულება, — აი ილია ჭავჭავაძის ეთიკის დედაძარღვი. სოციალური მორალის ამ პრინციპს უპასუხებს „სარჩობელას“ ავტორის გამაფრთხილებელი ხმა, რომ ზოგჯერ თვით საზოგადოებამ მისი დანაშაულებების, რათა შემდეგ ისინი ჩამოადრჩოს.

ნამდვილი მორალისტი არ შეიძლება არ იყოს ოპტიმისტი, რადგან თვით მორალიზების ფაქტი გულისხმობს ადამიანთა გარდაქმნის

შესაძლებლობას. ილია ჭავჭავაძე რჩევას იძლეოდა, გზას უნათებდა ადამიანებს და ამითაც გამოირჩეოდა მათგან, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ ეპვით უტყურობას ადამიანთა მოდგმას. ილიას უყვარდა ადამიანი, მაგრამ ამ სიყვარულზე აღმოცენებულმა სიბრალულმა კი არ ჩაუტკობდა მას სურვილი უმკაცრესი განაჩენის გამოტანისა და ადამიანთადმი თანაგრძობამ კი არ დაადუნა მისი ბაგე, არამედ, პირიქით, სასტიკი სიმართლე ათქმევინა მას. ეს სიმართლე გამოიხატა იმ უკვდავ აზრში, რომ ადამიანი არ არის შექმნილი მხოლოდ ბიოლოგიური არსებობისათვის; ადამიანი არც მხოლოდ ჰერეტიკოსათვის არის შექმნილი, — იგი შექმნილია იმისათვის, რომ იმოქმედოს! ასეთია მთავარი აზრი თერგის შესახებ მსჯელობისა ილიას „მგზავრის წერილებში“.

მოქმედება გამოხატავს სიცოცხლის პროცესს, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ არ წარმოადგენს თავისდათავად ღირებულ მიზანს: მოქმედება საშუალებებაა და არა თვითმიზანი. ადამიანურია გონიერებას დაქვემდებარებული, შედეგის გათვალისწინებით წარმართული მოქმედება, რადგან მხოლოდ აზრი ანიჭებს მას ადამიანური მოქმედების მნიშვნელობას. სწორედ ასეთი გააზრებული მოქმედებაა შრომა. და ილია ჭავჭავაძემ თავისი ოთარაანთ ქვრივისა და გიორგის სახით გაგვისიგრძეგანა ასეთი მშრომელის იდეალი. ჯერ კიდევ „კაცია-ადამიანში“ გამოხატა ილია ჭავჭავაძემ ლუარსაბ თათქარიძის სახლ-კარის მოუფლელობითა და უწყესრიგობით გამოწვეული აღშფოთება; მან ჯერ კიდევ იქ გვაჩვენა უქნარობისა და უაზრო ფუსფუსის წარუშლელი სურათები. ჩვენს ლიტერატურაში ეს იყო ყოფის, უაღრესად ხელშესახები, მაგრამ, ამავე დროს, ნეგატიურ პლანში დახატვის ნიმუში. ამ ნაწარმოებში ილია ჭავჭავაძემ თვალსაჩინოდ დაგვანახა, თუ სად მიიყვანს ადამიანს უზრუნველობა და შრომითი უღარდელობა. ამ თვალსაზრისით ეს მოთხრობაც შრომითი საქმიანობისაკენ მოწოდება იყო. მაგრამ შრომის ნამდვილი ჰიმნი, გონიერული შრომის ნამდვილი ქებათა-ქებაა ილიას „ოთარაანთ ქვრივი“. აზრობრივად მრავალფეროვანია „ოთარაანთ ქვრივი“, მაგრამ ერთი მთავარი აზრი ისაა, რომ შრომაშია ფესვები კეთილშობილებისა და რომ მორალურად ადამიანს შრომა აფაქიზებს.

მრავალჯერ შეეხო ილია ჭავჭავაძე შრომის საკითხს. ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ შრომაა მისი შემოქმედების მთავარი თემა. კარგად იცნობდა ის შრომითი საქმიანობის სხვადასხვა ფორმას. ლაიტმოტივად გასდევს „ტყვედპყრობილი“ შრომის საკითხი მის „აჩრდილსა“ და „გუთნის დედას“, „მუშას“ და „კაკო ყაჩაღს“... „ტყვედ-პყრობილია“ შრომა, როდესაც ის წარმოადგენს მხოლოდ ვალდებულებას და ადამიანს არავითარ უფლებას არ ანიჭებს. ამ შემთხვევაში შრომა მხოლოდ და მხოლოდ მძიმე ტვირთია და არა არსებობის მოთხოვნილება; აქ შრომა მხოლოდ დაკოჟრებული ხელებია, მოხრი-

ლი წელი და უტყუობის პირობა. მაგრამ ილიამ იცოდა, რომ არსებობს „თავისუფალი შრომის“ ფორმაც. მხოლოდ მიუთითა მან ასეთი „შრომის სუფეჯზე“. მას არ დაუხატავს—და ალბათ არ შეეძლო დაეხატა ამაღავარი შრომითი გარემო. „ოთარაანთ ქვრივში“ სცადა მან ეჩვენებინა: ნიშნები იმისა, თუ რას შეიძლება მიაღწიოს ბატონყმობის ბოკილშემსუბუქებულმა მშრომელმა. უკვე ასეთ პირობებშიც კი მზადდება ნადაგი, რათა პირდაპირობამ დაიკავოს მლიქვნელობისა და ორპირობის ადგილი, საქმისადმი გულგრილობას შეენაცვლოს გულმოდგინება და შინაგანი პასუხისმგებლობა, ხოლო საკუთარი ადამიანური ღირსების შეგნებამ გააძევოს აქამდე გაბატონებული გრძნობა ბრმა მორჩილებისა. აქედან იღებს სათავეს ნამდვილი ადამიანური მორალი და ამ თვალსაზრისით ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“ პირდაპირ მორალისტური დოკუმენტია XIX საუკუნის ჩვენს მხატვრულ ლიტერატურაში. ოთარაანთ ქვრივი ქადაგებს შრომას, პირდაპირობას, სიმართლისმოყვარეობასა და პიროვნული ღირსების დაცვას. მაგრამ მხოლოდ ქადაგებაც არ არის ეს. ოთარაანთ ქვრივში განხორციელებულია მისი ქადაგების შინაარსი, რადგან განუყრელია მისი სიტყვა და საქმე, ანუ უკეთ: საქმეში ვლინდება ოთარაანთ ქვრივის მორალური სიმაღლე. ამიტომაცაა, რომ ეს მოთხრობა მხატვრულად დახვეწილი, პერსონაჟთა მოქმედებით გათვალსაზნოებული მხატვრული ნაწარმოებია და მოკლებულია მშრალი მორალიზების ნიშნებს.

დიდი საფრთხის წინაშე დგას მწერალი-მორალისტი, როდესაც იგი ცდილობს განსაზღვროს ადამიანის ქცევის ყოველი დეტალი. ამ შემთხვევაში ადვილად მოსალოდნელია დაშვება მორალურ პედანტიზმამდე, რაც საეაღდებულო ქცევათა რეცეპტების შედგენაში ვლინდება. ილია ჭავჭავაძემ, როგორც მორალისტმა, ეს საფრთხე იმით აიცილა თავიდან, რომ მორალური ქცევის მხოლოდ ზოგადი სურათი დახატა და ზოგადი პრინციპი გაათვალსაზნოვა და ამ ფარგლებში ყოველ ადამიანს თავისი ბუნებისდა შესაბამისი მოქმედების შესაძლებლობა დაუტოვა. ამიტომაცაა მოკლებული სქემატურობას ზაქროსა და გაბრიელის, მოძღვრის, ოთარაანთ ქვრივისა და გიორგის სახეები. ამაშიც გამოვლინდა ილია ჭავჭავაძის მხატვრული ტაქტი და ბრძენისათვის დამახასიათებელი ზომიერება.

ილია არასოდეს არ მალავდა, რომ იგი მორალისტი იყო. თითქმის ყოველთვის შეუნიღბავად ავლენდა ის თავის მორალისტურ განზრახვას. ეს ტენდენცია თავიდანვე დაუფარავად გამოამჟღავნა ილიამ, როდესაც პოეტს ერის წინამძღოლობა დააკისრა, ხოლო შემდეგში არაჩვეულებრივი სიბეჯითით იძლეოდა რჩევას, რომელსაც ხანდახან აშკარა დარიგების ფორმაც კი ჰქონდა მიღებული. ილია არასოდეს არ იფარგლებოდა საკუთრივ ამბის თხრობით, იგი ყოველთვის ამბავთა შემფასებლად.

და კომენტატორად გამოდიოდა. ამას მოწმობს მისი „კაცია-ადამიანი“, — ეს ავტორის შენიშვნებით ავსებული ნაწარმოები, რომელიც დამრიგებლობითი ეპიგრაფით („მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს პირს უკანაო“) იხსნება და მორალიზებით გაქდენთილი თავით მთავრდება. აშკარად მორალისტური ეპიზოდების გარდა, მორალისტური ტენდენცია ჩანს „ოთარაანთ ქვრივის“ ცალკეულ თავთა სათაურებშიც. მორალიზებას შეიცავს მწერლის კითხვა-სათაურები — „რას მიქვიან ტკბილი სიტყვა?“, „გიყია, თუ რა?“, „მხილება თუ კადნიერება?“ მწერლის მორალისტურ მიზანსავე უპასუხებენ თავები — „პილპილ-მოყრილი მადლი“, „ხუთი ქისა“, „განძი და ანდერძი“, „დედა-შვილობა“, „ჯავრი დედისა“, „გასტეხს ქვასაცა მაგარსა“, „ახალი ცოცხი კარგად ჰგვის“, „კაცია და გუნებაო“ და სრულიად ნათელია მორალისტური ხასიათი ბოლო თავისა — „წყევლა-კრულვიანი საკითხავი“, თუმცა მასში აღარ არის მოცემული ავტორის პასუხი დასმულ კითხვაზე („მაგრამ სხვა ვინ არ არის ცოდო?“).

უქველად მორალიზებაა „მეფე დიმიტრი თავდადებულის“ ამოსავალი მიზანი. ეს მის კომპოზიციურ აღნაგობაშიაც უშუალოდ მქდავენდება, რამდენადაც პოემის პირველი თავი იმის ჩვენებას ემსახურება, რომ აღრინდელ საქართველოში „ძმა ძმასა და მამა შვილსა მამულს ხოლმე შესწირვიდნენ“ და რომ

მათს მიმღევარს ყოველს თქვენგანს  
ჰყვანდა დიდი წინაპარი...  
რკულის დაევა, მიწა-წყლისა  
მის მოწამედ თქვენ წინ არი..

იგივე შეიძლება ითქვას „ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილზე“, რომელშიც სამაგალითოდაა მიჩნეული მთავარი პერსონაჟის მორალური სახე. მორალიზებას იღია ჰავკავაძე ნაირნაირად ახორციელებს. იგი ხან პირადად გამოდის მორალისტად (მაგალითად, „კაცია-ადამიანი?!“), ხან საგანგებო მთხრობელი გამოჰყავს („დიმიტრი თავდადებული“, „ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილი“, „აჩრდილი“) და ხან კი თვით ნაწარმოების პერსონაჟებს აკისრებს ამ მოვალეობას (მაგალითად, „ოთარაანთ ქვრივი“). მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ყველა შემთხვევაში თვითონ იღია ჰავკავაძე ჩანს, თვითონ იღია უდგას გვერდით ყველა მთხრობელსა და პერსონაჟს, ანუ, როგორც ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნე იტყოდა, თვითონ ავტორი წარმოადგენს „რეჟისორის ფიგურას“.

ხ ა ლ ხ უ რ ო ბ ი ს ტ ე ნ დ ე ნ ც ი ა . თავიდანვე ჩანს, რომ ილიამ ყველაზე უკეთ იცოდა, თუ რაოდენ დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებდა



ადამიანს საზოგადო მოღვაწის სახელი. პიროვნულის დათრგუნვა და თანმიმდევრული პოზიციის დაცვა—აი, საზოგადო მოღვაწის უპირველესი ნიშან-თვისება. გამარჯვების დასაბუთებელი, — და არა გულუბრყვილო. — რწმენის გარეშე, იმის დანახვის გარეშე, რომ ამ ქვეყანაზე ცუდის გარდა კარგიც არსებობს, ე. ი., სიღრმეთა მწვდომი და ფესვგამდგარი ოპტიმიზმის გარეშე შეუძლებელია საზოგადო მოღვაწის ტვირთთან შექიდება. ილია ჭავჭავაძემ იკისრა ეს ტვირთი და ისე იარა, რომ ერთხელაც არ წაუბოროძიკნია. ოპტიმისტური თვითშეგრძნების გარდა და მასთან ერთად, ეს იმითაც აიხსნება, რომ ჩვენი მწერალი ხალხისაკენ მიიწევდა, ხალხთან ერთიანდებოდა და მას, ამ ხალხს, წინამძღოლობდა. ხალხისაკენ ამ სვლამ ერთი უტყუარი გამოხატულება ილიას მხატვრულ პოზიციაში პოვა.

დიდი სიფრთხილით ეკიდებოდა ილია მოვლენებზე მსჯელობასა და მათს შეფასებას. ყოველთვის დინჯი იყო ეს მსჯელობა, რადგან ილია ხელმძღვანელობდა გამოცდილებით შემოწმებული, და ერთი ბრძენის მიერ შემდგენიარად ჩამოყალიბებული პრინციპით: „ვინც აჩქარებულია მსჯელობის დროს, ის არასოდეს არ ხელმძღვანელობს სავსებით უმწიკვლო მოტივებით“ (ლაიბნიცი, Новые опыты о человеческом разуме, гл. XIX, Об энтузiazме). დინჯია და აუჩქარებელი ილიას მსჯელობა. ამიტომაცაა ძალიან დამარწმუნებელი მოვლენათა ილიასეული შეფასება, ილიას სატირა და ილიას ქადაგება.

პოზიტიური იდეალების გარეშე შეუძლებელია ხალხის წინამძღოლობა. წინამძღოლობა ამა თუ იმ სახის მორალიზებას გულისხმობს. მორალიზება კი სხვა არაფერია, თუ არა გარკვეულ იდეალთან მიახლოების ცდა. მორალიზებას, —რაოდენ ფაქიზად ნაქარგიც არ უნდა იყოს ის, — ზემოქმედების ამოცანა უძღვის და ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ნაწარმოები, რომელსაც იდეათა გავრცელება ევალება, — მორალისტური თხზულება — ხალხურია უკვე თავისი თავდაპირველადი მიზანდასახულებით. ხალხია მორალისტური თხზულების სამოქმედო არენა, ხალხია მისი ზემოქმედების უმთავრესი ობიექტიცა და ასახვის საგანიც.

რეალური ზემოქმედების ელემენტარულ პირობას შეადგენს დაცვა პრინციპისა — „ნაცნობიდან — უცნობისაკენ“, ამიტომ უფრო დიდ ეფექტს ის ნაწარმოები აღწევს, რომელიც ხალხისათვის მისაწვდომადაა გაფორმებული და რომელშიც, ამასთანავე, თვით ხალხი მოქმედებს. ეს ნიშნავს, რომ მხატვრული თვალსაზრისითაც ხალხისათვის ის თხზულებაა ნამდვილად ფასეული, რომელიც დემოკრატიულია ყველა თავისი ნიშნით.

ილია ჭავჭავაძეს თავიდანვე ჰქონდა გათვალისწინებული ისეთი ნაწარმოების მნიშვნელობა, რომელიც ხალხის ცხოვრებას ასახავს და მის ჯულისკვეთებას უპასუხებს. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა,

რომ ილია ჭავჭავაძისათვის ხალხი გაუდიფერენცირებელი, ერთგვაროვანი, დაუნაწევრებელი ოდენობა იყო. არც იმის თქმა შეიძლება, რომ „ხალხში“ იგი მხოლოდ გლეხობას გულისხმობდა და რაკი ილია ლიტერატურის ხალხურობას ქადაგებდა, მაშასადამე, იგი თითქოს თავიდან ბოლომდე გლეხობის იდეალიზაციას ახდენდა. ასეთ აზრს ეწინააღმდეგება მასი როგორც „გლეხთა განთავისუფლების პირველ-დროების სკენები“, ისე „ოთარაანთ ქერიეში“ მოცემულ მრავალ გლეხთა სახე. ამას არ ეგუება ილიას ის სტატიები, რომლებიც მას ხალხოსანთაგან მიჯნავს. ეს იმას მოწმობს, რომ თუმცა ილია ჭავჭავაძე გლეხობას მიიჩნევდა იმდროინდელი ქართველი ხალხის ძირითად ბირთვად, მაგრამ მით არ ფარგლავდა ერთსა და ერთ ენულს შინაარსს. ეს ცნებები მისთვის უფრო ფართო შინაარსისა იყო და მოიცავდა ყველას, ვისაც კი საზოგადო ინტერესები ამოძრავებდა, ე. ი. ყველას, ვინც დღევანდელი დღის საფუძველზე იღვწოდა უკეთესი მომავლისათვის.

მწერლის უძირითადეს ამოცანად ილიას მიზნისა და არსებული ვითარების განმარტება მიაჩნდა. ის, ზოგიერთი სახელოვანი მწერლისაგან განსხვავებით, სრულიადაც არ ფიქრობდა, რომ ამისათვის სავსებით საკმარისია ხალხის მოსმენა და მხოლოდ იმის გამეორება, რასაც ხალხი ამბობს. ეს ხალხის წინამძღოლობა კი არ იქნებოდა, არამედ უკან ადევნება. წინამძღოლობა ნიშნავს სათავეში ჩაუდგე ხალხს, რომელიც, მართალია, „ჭკრძნობს,—როგორც ილია ამბობს—მაგრამ ხშირადაც მოხდება ხოლმე, რომ ხალხი რასაცა ჭკრძნობს, იმას ვერა სცნობს და ვერ ამჩნევს სხვათა შორის“. ხალხი „ხშირად კი ბუნდად მიხვდება“ შექმნილ ვითარებას, მაგრამ მისი უმეტესი ნაწილი მაინც, ილიას შეხედულებით, „ვერ გამოიკვლევს მაგ ვითარების აზრსა, მნიშვნელობასა“.

ამის მიხედვით შეიძლება ვთქვათ, რომ ილია ჭავჭავაძის აზრით, მწერალს ევალება გააცნობიეროს ხალხის მიზნები და მისწრაფებანი, ანუ იგი უნდა იყოს ნათელი განსახიერება ბუნდოვანად მოცემული ხალხის ცნობიერებისა. ამიტომაა „პოეზია ხალხის ცხოვრების გამომთქმელი“, ამიტომაა ნამდვილი მწერლის შემოქმედების წყარო ხალხი, რომელსაც „ახალი ცხოვრების გამოსაკვანძავად“ ხელოვანი უკანვე უბრუნებს უფრო დასრულებულ, „ცნობაში“ მოყვანილ აზრს.

ასეთი იყო ილია ჭავჭავაძის თვალსაზრისი და მთელი მისი ენერჯია იქითკენ იყო მიმართული, რომ ამ თვალსაზრისის შესაბამისი ფაქტიური მასალისათვის მიეგნო და მისი ადეკვატური განსახიერებისათვის მიეღწია. შინაარსეულად ეს ცდა მშობლიურის განსახიერებასა და მისადმი პატრიოტულ მიდგომას გულისხმობდა, ანუ ეროვნული თვალსაზრისით მოვლენათა დანახვასა და შეფასებას მოითხოვდა. და, მართლაც, ილიამ დაამკვიდრა ინტერესი ლოჭინისხევის, ორთაჭალის, ჩვენი ჩვეულებრივი სოფლის ყოველდღიური ცხოვრებისადმი. ილია ჭავჭავაძის

შემოქმედებიდან განდევნილია ყველაფერი, რასაც კი, ასე თუ ისე, გამონაგონის, შეთხზულის იერი დაკრავს. ამ ნიადაგზე შეერწყა ურთიერთს რეალისტური თვალთახედვა და ხალხურობისაკენ მისწრაფება.

ეს რაც შეეხება ილია ჭავჭავაძის თემატიკას, მისი შემოქმედების შინაარსეულ მომენტებს. მაგრამ ნაწარმოებთა ხალხურობის გასათვალისწინებლად არსებითი მნიშვნელობა აქვს მოვლენათა და ამბავთა მხატვრული განსახიერების ენობრივ ასპექტს.

ჯერ კიდევ ა. პუშკინი აღნიშნავდა, რომ ნამდვილი ხალხურობა სრულიადაც არ ნიშნავს ნაწარმოებში ხალხური გამოთქმების ჩართვას. ბ. ბელინსკი აშკარად უტევედა და კიცხავდა იმ მწერლებს, რომლებიც «тщательно прячут свой фрак под смурый кафтан и, поглаживая накладную бороду, взапуски друг перед другом копируют язык гостинодворцев, лавочных сидельцев и деревенских мужиков».

ეს არის არა ხალხურობა, არამედ ხალხურობით კეკლუცობა, რასაც ბელინსკი ხალხური მეტყველებისადმი ბატონკაცურ დამოკიდებულებად თვლის. ნამდვილი ხალხურობა გლესკაციური სიტყვების შერჩევასა და ხალხური სიმღერებისა და ზღაპრებისადმი ნაძალადევი მიბაძვაში კი არ მდგომარეობს, არამედ ხალხის გონებრივი მოქნილობისა და მოვლენებისადმი მისი მიმართების თავისებურებათა ჩვენებაში. ამისათვის საჭიროა ცოდნა ხალხისა და მისი სხარტი გამოთქმების შესისხლზორცება.

როდესაც ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებას, დავინახავთ, რომ მისი ნაწერებით პირდაპირ ჩვენი ხალხის ენობრივი გენია მეტყველებს. მისი თხზულებები საესეა ილიომებით, ხალხური ანდაზებით, ამა თუ იმ მწერლის უკვე გახალხურებული აფორიზმებით. ილიას მოთხრობებსა და ლექსებში სრულიადაც აღარ ჩანს მწერალი, რომელიც ხალხურ გამოთქმებს ეძებს: აქ ჩვენ პირდაპირ ასეთი გამოთქმების სამყაროში ვართ. ილიასეულ ტექსტებში მოცემულია უპრეტენზიო და თავისი უპრეტენზიოებით ღონიერი ხალხური ფრაზა. ილიამ გვიჩვენა ძალა ხალხური სიტყვისა, როდესაც ერთიმეორეზე ააცვა აჯამი, გულქვა და რეგვენი; მან ხალხურობის დალი დაასვა „კაცია-ადამიანს“, როდესაც მთელი ნაწარმოები შემდეგნაირი ფრაზებით გამართა: „ფერი კარგი ჰქონდა, ხორცი უკეთესი, სმა-ჰამა და ძილი ხომ რაღა“; ძარღვიანი ქართული გვესმის, როდესაც „გლახის ნამბობში“ ვკითხულობთ, რომ ამ ქვეყანაში „ყოველი კაცის ნაფეხურსა ერთი მუჟა კაცისავე სისხლი შეუშერია“. ილიამ გაგვითვალისწინა ღირებულება ლალად გაშლილი ნამდვილ ხალხურ მეტყველებისა, როდესაც თქვა: „ჩვენი წიგნი დედამიწაა, ვენაცვალე იმის მადლს! როცა დედამიწას მწვანე ხავერდსავეთ ჯეჯილის ყდა გადაეკვრება, მაშინ იმაზედა

კვითხულობთ ჩვენს ბედსაცა. ჩვენი კალამი დაუღალავი გუთანია, მელანი კიდევ გულ-ღვიძლიდამ გამოწურული ოფლია. ამოვაწებთ ოფლში გუთანსა, გადვუხსნით ხოლმე დედამიწას მადლიან გულსა, ჩავაყრით შიგ თესლსა, როცა დრო მოვა — მივალთ და ის დალოცვილი მიწა თავის დღეში არ დაიღლებს, ისე არ გაძუნწდება, რომ მიბარებული ერთი-ორად მაინც არ დაგვიბრუნოს“.

ილიამ გვიჩვენა, რომ სწორედ ხალხური სიტყვით შეიძლება უფაქიზეს გრძნობათა გადმოცემა. მან „ოთარაანთ ქვრივიდან“ ამოკვეთა ყოველგვარი მრავალსიტყვაობა და ზემოქმედების უჩვეულო სიმაღლეს მიაღწია, როდესაც უბრალო სიტყვებით შექმნა დედის ტრაგიკულ განცდათა სურათი: „დადუმდა, შეპღგა ყველა და მარტო დედა-შვილობის საცოდაობა-ღა თავის დიდებულის ზარით ჰღაღადებდა უთქმელად, უტყვად, ხმა-ამოუღებლად“. სრულიად ბუნებრივად შემოიტანა ილიამ ქართულ მწერლობაში ხალხური იდიომატური გამოთქმები — „ნორცის დღეობა“ და „ქარს მაინც ამოვალებინებდი დალილ მუხლებსა“, „სურვილმა აადულა“ და „წყევლა-კრულვიანი საკითხავი“, „ფეხის ჩლიქადაც არ ვეკადრებოდი“ და „სული ამომრთმევოდა“...

სხვადასხვანაირი ხალხური თქმები გადააქცია ილიამ ჩვენი მწერლობის შემდგომი განვითარების, მისი ნამდვილი გახალხურების ფაქტორად. ილიას პოეზია, პროზა და პუბლიცისტიკა სავსეა ხალხში გავრცელებული თქმებით, ხოლო სადაც კი ეს არ არის, თვით ილიას ფრაზაშივე იგრძნობა მისი, ამ ფრაზის, გახალხურების შესაძლებლობა. ეს იყო და არის მისი უდიდესი დამსახურება. ილია ჭავჭავაძის სწორედ ამგვარი ენობრივი ტენდენცია აღმოჩნდა სავსებით შესაფერისი იმისათვის, რომ ნამდვილი ხალხური სახეები და ტიპები შექმნილიყო.

მაგრამ ილიას ტიპების ხალხურობა მარტო იმაში არ მდგომარეობს, რომ ისინი, ეს ტიპები, ხალხის წიაღიდან არიან გამოსული და მის სულისკვეთებას გამოხატავენ. რასაკვირველია, ჩვენი ლიტერატურის განვითარების თვალსაზრისით განუზომელია მნიშვნელობა იმისა, რომ წარუშლელია სახე გულფიცხი კაკოსი და შურისმგებელი გაბრიელისა; რასაკვირველია, ძნელია გადავაჭარბოთ ოთარაანთ ქვრივის, გიორგის და თვით სოსია მეწისქვილისა და დათოს სახეთა შემამეცნებელი და მხატვრული ღირებულების შეფასებაში, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია სხვა მომენტიც. სახელდობრ, ჩვენ იმის აღნიშვნა გვინდა, რომ ილია ჭავჭავაძემ მოახერხა ისე და ე ნ ა ხ ა ა დ ა მ ი ა ნ ე ბ ი და მ ო ვ ლ ე ნ ე ბ ი, რ ო გ ო რ ა დ ა ც ა მ ა ს ხ ა ლ ხ ი ხ ე დ ა ე დ ა.

როდესაც „კაცია-ადამიანი?!“ პირველად გამოქვეყნდა, — და კარგახნის შემდგეაც, — ბევრმა ის სინამდვილის კარიკატურად მიიჩნია და არა. მის მართებულ სურათად. იმასაც კი ამბობდნენ, რომ ამ მოთხრობაში ავტორი „ზოგჯერ უმსგავსად ამლაშებს“ და, რომ „ავტორმა თავის გმი-

რებს ისეთი ნიშნები მიაწერა, რომლებიც არ ეთანხმება ქართველი კაცის ნამდვილ საარსებო პირობებს“. „ოთარაანთ ქვრივზე“ მსჯელობის დროსაც უთქვამთ, რომ არჩილისა და ოთარაანთ ქვრივის სახე სინამდვილეს კი არ გამოხატავს, არამედ მხოლოდ ავტორის წარმოდგენას შეესაბამება. არაიშვიათად გამოთქმულა ასეთი და ამის ანალოგიური აზრი ილიას სხვა ნაწარმოებთა შესახებაც. მაგრამ ასეთი კრიტიკა ბეცი აღმოჩნდა როგორც სოციალურ-ისტორიული, ისე მხატვრული თვალსაზრისით. ამ კრიტიკამ ვერ შეძლო გადანაცვლება ხალხის პოზიციასზე, დანახვა სინამდვილისა იმ თვალთ, როგორადაც ხალხი ხედავდა. ხალხი კი თავადაზნაურებს მართო უქნარებად და ხარმაცებად კი არ თვლიდა, არამედ მათს განუზომელ სიბრძნევესაც ამჩნევდა. ამის გამო კიდევ უფრო მწვავედ განიცდებოდა წოდებრივი უთანასწორობა, მისი უსამართლობა: რომელიმე, ყველაფრით უარესი, თავადი,—კაცი, რომელიც გონებრივად სუსტი და ჩლუნგი იყო,—ყველა საარსებო უფლებით სარგებლობდა, ხოლო გონიერ, გამრჩე და პატიოსან გლეხს კი თავადის ფუფუნებაში ცხოვრებისა და საკუთარი ოჯახის გამოკვების მთელი სიმძიმე აწვა.

ესეც იყო ფსიქოლოგიური სარჩული იმ შეხედულებისა, რომელიც ხალხს თავადაზნაურობაზე გამოუმუშავდა. ძალიან ნათლად გვიჩვენა ეს თავის შემოქმედებაში ილია ჭავჭავაძემ. მან სწორედ ისე დაინახა ლუარსაბი და დარეჯანი, დავითი, მოსე გძელაძე და სუტკენინა, როგორადაც ისინი გლეხკაცების დაკვირვებით ცხოვრობდნენ და ხალხის წარმოდგენაში ცოცხლობდნენ. სინამდვილის ილია ჭავჭავაძისეული ხილვა იმდენად გამძლე აღმოჩნდა, რომ ამჟამად ჩვენც ისე ვხედავთ ამ უკვე შორეული წარსულის სურათს, როგორადაც ის ილია ჭავჭავაძემ დაგვიხატა.

„კაცია-ადამიანში“ ჭკვიანი და ცბიერი დათო ერთგან ამბობს. რომ ქვეყანაზე დიდიც არის და პატარაც, მაგრამ ისინი შეიძლება რომ ერთიმეორეს ხელს არ უშლიდნენო. ეს იყო გლეხკაცობის ოცნება და ილია ჭავჭავაძემ დათოსა და ლუარსაბის ამ პატარა დიალოგშივე გამოხატა ხალხის მისწრაფება. „ოთარაანთ ქვრივში“ გლეხკაცობა იმასაც ამბობს, რომ არჩილის ოჯახმა „მოიღწო“ გიორგი და ახლა ქვეყნის თვალის ასაბმელად დასტირიან მის ცხედარსო. „იქნება ეგრეც იყოო“—შენიშნავს ილია და ამით გვანიშნებს, რომ ხალხის ჯერ კიდევ „დაუნაწევრებელ“ ცნობიერებაში უფროა მიგნებული გიორგის დაღუპვის ნამდვილი მიზეზი; ვიდრე იმ მოაზროვნეთა და ხელოვანთა მსჯელობაში, რომლებიც სიყვარულის ყოვლისშემძლეობაზე, მისი მოვლინების მოულოდნელობაზე ლაპარაკობენ და ამით სოციალურ-ეკონომიური ნიადაგიდან სწყვეტენ ამ გრძნობას.

ილიამ ხალხში დაინახა სიმართლისმოყვარეობა და პირდაპირობა.

ფილანტროპიის ყოველგვარ ნიშანთაგან განთავისუფლებული თანაგრძნობა და ადამიანურობა, როდესაც ოთარაანთ ქვრივის სახე შექმნა. მაგრამ ილია ხალხის არც ბრმა ამყოლი ყოფილა და არც მის ნაკლოვანებათა ღვარძლიანი შემფასებელი. ამით გამოირჩეოდა ის, ერთი მხრივ, ხალხოსნებისაგან და, მეორე მხრივ, ამითვე უპირისპირდებოდა—და ახლაც უპირისპირდება—არისტოკრატიზმისაკენ გადახრილ მწერლებს. ილიას თემა ხალხი იყო და მიზანი კი—ხალხის კეთილდღეობა; იგი ხალხისათვის წერდა და მისი პერსონაჟებიც იმიტომ დარჩნენ უკვდავ ტიპებად, რომ გარკვეულ ისტორიულ საფეხურზე მდგომი ჩვენი ხალხის ღირსებასა და ნაკლოვანებებს ამთლიანებენ. ილია იყო ჩვენი იმდროინდელი ცხოვრების ნამდვილი შვილი, რომელიც თავისი ხალხის მხრებს ეყრდნობოდა, გარემოზე მთელი თავით მდლდებოდა და ამიტომ ამ ხალხის მომავალსაც ხედავდა, ანუ მის გონიერ მისწრაფებებს გამოხატავდა. ამაში მდგომარეობს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ნამდვილი ხალხურობა.

ერთი საკითხიც საკიროებს განხილვას ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ხალხურობაზე მსჯელობისას. ილიამ საგანგებო ყურადღება მიაქცია პატრიოტული შინაარსის ისტორიულ ფაქტებს და მათ საფუძველზე შექმნა „მეფე დიმიტრი თავდადებული“, „ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილი“ და „აჩრდილიც“ კი. დიდი ადგილი დაუთმო მან სოციალური ყოფის დახასიათებას და ესაა მოწოდებული „კაკო ყაჩაღსა“, „კაცია-ადამიანსა“, „გლახის ნაამბობსა“ და „ოთარაანთ ქვრივში“. ეროვნული თვალსაზრისით მრავალ საინტერესო პოლიტიკურ მოვლენას შეეხო ის თავის პოეზიაში, მაგრამ ძალიან საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში, მის დიდ მხატვრულ ტილოებში, თითქმის არ არის ასახული დამკვიდრება ახალი სოციალური ურთიერთობისა. მის მხატვრულ თხზულებებში არ ჩანს ბურჟუაზია, როგორც ახალი სოციალ-ეკონომიური ძალა და, შეიძლება ითქვას, საერთოდ არ ჩანს ის. ილია ჭავჭავაძის ეპოქაში ჩვენ უკვე მოგვეპოვებოდა ბურჟუაზიის წარმოქმნის ამსახველი ნაწარმოებები. ქართული სინამდვილე უკვე კარგად იცნობდა დურმიშხანის, სოლომონ მეჭლანუაშვილისა და ბახვა ფულავას ტიპებს. ამ დროისათვის ჩვენ ხალხოსნებს უკვე შემოჰყავდათ ჩვენს მწერლობაში სოფლის წურბელების, მეფანშეებისა და სოფლის ბობოლათა წარმომადგენლები. ილიას მოღვაწეობის პერიოდში ჩვენი მწერლების მიერ დაიხატა არა ერთი და ორი სახე სოფლისა თუ ქალაქის მოხელისა. მაგრამ ილია ჭავჭავაძემ აუარა—ანდა თითქმის აუარა—გვერდი ამგვარ თემებს. მას თავის მხატვრულ შემოქმედებაში არ მოუცია ბურჟუაზიის და ბიუროკრატი მოხელის არც ერთი სახე და ტიპი (რასაკვირველია, ვითარებას არ ცვლის მისი რამდენიმე დაუმთავრებელი

მოთხრობა). როგორი განმარტება შეიძლება მიეცეს ამ უაღრესად მნიშვნელოვან ფაქტს?

ილია ჭავჭავაძე იყო არა მარტო დიდი მხატვარი, არამედ ძალიან დიდი პუბლიცისტიც. როგორც ბანკის ხელმძღვანელი იგი იდგა ჩვენში მომდინარე ეკონომიკური პროცესების ცენტრში. მის პუბლიცისტურ გამოხატულებებში ისმის იმდროინდელი საქართველოს ეკონომიკური ცხოვრების მაჯისცემა. იმდენად მრავალფეროვანი და ყოვლისმომცველია მისი პუბლიცისტიკა, რომ ჩვენ თითქმის სრული წარმოდგენა გვექმნება გარკვეული ხანის საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. მისი პუბლიცისტიკა უშუალოდ გამოხატავს იმ ძალთა ჭიდილს, რომლებიც მაშინდელ საზოგადოებაში მოქმედებდნენ და, ამ აზრით, ილია წერდა „თანამედროვეობის ისტორიას“, როგორც ახლა პუბლიცისტიკას უწოდებენ. თუ ილია ჭავჭავაძე შეიძლება „თანამედროვეობის ისტორიკოსად“ ჩაითვალოს, რით აიხსნება, რომ თავის მხატვრულ შემოქმედებაში მან არ დაახასიათა ყველა სოციალური ძალა?

ვრცლად რომ არ შევეხოთ ამ საკითხს, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამის ერთი და მთავარი მიზეზი უნდა ვეძიოთ მის შეხედულებაში ხალხურობაზე. ილიასათვის ეროვნული, პატრიოტული და საქვეყნო იდეალების განსახიერება იყო ხელოვანის მთავარი ამოცანა. მას თავიდანვე ის აზრი ჰქონდა შემუშავებული, რომ თავის ქვეყანასთან, მის ჭირსა და ლხინთან ყველაზე უფრო მეტად დაკავშირებული იყო გლეხი. ის ამუშავებდა თავის მიწას, ის შესცქეროდა თავის ცას, სწორედ ამ მიწაზე და ამ ცის ქვეშ ცხოვრება უნდოდა მას. ამიტომაც, ეროვნულ გრძნობათა გასაღვივებელ ყველაზე უფრო ნოყიერ ნიადაგს ილიასათვის გლეხკაცობა წარმოადგენდა. ესაა ნათქვამი მოხევის პირით „მგზავრის წერილებში“. ამაზე ლაპარაკობს გაბრიელი „გლახის ნაამბობში“, ხოლო არჩილისა და კესოს საუბრიდან ჩანს გლეხკაცობის შინაგანი ძალა, მისი სიცოცხლისუნარიანობა და ცხოვრებასთან კავშირი. ილია ხალხს ელაპარაკებოდა, მოუწოდებდა და მას ახასიათებდა. ბურჟუაზიაში ილია ვერ ხედავდა „ხალხურს“, ის ხალხს უპირისპირდებოდა, ისევე როგორც მოხელეებიც ძარცვავდნენ მას,—ხალხს.

სხვა საკითხია, თუ რამდენად მართალი იყო ილია, როდესაც ასე ფიქრობდა, მაგრამ მისი თვალსაზრისის საფუძველზე გასაგები ხდება, თუ რატომ არ შეაჩერა მან თავისი კალამი ამ საზოგადოებრივი ფენების საჩვენებლად: მათ იგი არც ხალხის ეროვნული ძეგნებისა და არც მისი ეროვნული პოტენციალის გამომხატველად არ თვლიდა.

\* \* \*

წინააღმდეგ არცთუ იშვიათად გამოვლენილი შემოქმედებითი პრაქტიკისა, უნდა ითქვას, რომ შემოქმედების ხალხურობა არ გულისხმობს

თემატიკისა და პრობლემატიკის გამარტივებას. არც რთულ და დახვეწილ მხატვრულ საშუალებებზე უარის თქმას საჭიროებს ნაწარმოების ხალხურობა. არც მოვლენათა დმი მიდგომის უთუო გაერთფეროვნებისაკენ მიყვავართ ლიტერატურის ხალხურობის პრინციპს.—პირიქით: სილრმე პრობლემისა და ნაირგვარობა—მრავალფეროვანი სინამდვილის შესატყვის მიდგომათა ნაირგვარობა,—აი რა აპირობებს ჭეშმარიტ ხალხურობას. ამას მოწმობს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება მთლიანად.

მრავალპლანიანია ილიას თხზულებათა უმრავლესობა. მისი მიდგომის მრავალპლანიანობა არ შეუზღუდავს და შეუკვეცია მის ნათელსა და გარკვეულ მიზანსწრაფვას, როგორც ეს თითქოს-და მოსალოდნელი იყო. ეს უთუოდ იმით აიხსნება, რომ ფართოა ილიას გააზრება და ხედვა; ყველაფრის ყოველმხრივ გამომკვლევია ის და ამით იცილებს იგი თავიდან შესაძლო ცალმხრივობას. ასეთია ილიას მხატვრული შემოქმედების ნიმუშები. მისი „გლახთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენების“ მაგალითზეც კი შეიძლება ამის ჩვენება. „სცენების“ თემა გლახაკობის სიბნელეა და მემამულეთა დაბნეულობა ბატონყმობის გაუქმების პერიოდში. ილიას მიერ ეს კომიკურ პლანში დამუშავებული თემა დიდ ტრაგედიას შეიცავს—გლახთა დამაჩლუნგებელ და უსხივო ცხოვრებას ასახავს. აქ ყველგან ერთიმეორის გამომრიცხველი ორი, თუ შეიძლება ითქვას. „შინაგანი ლოგიკა“ ხვდება ერთმანეთს: თითქოს ერთ საკითხზე უნდა ლაპარაკობდნენ პერსონაჟები, სინამდვილეში კი ეს ვარემოება მათ არ აერთიანებთ. პარალელურია მათი რეპლიკები, „სცენების“ დიალოგები ხშირად არ შეიცავს შემხვედრსა და გადამკვეთ რეპლიკებს, ესაა წყარო კომიზმისა და წყაროც ტრაგიზმისა, კომიკურის ნიღბით შემოსილი ტრაგიზმისა.

„კაცია-ადამიანსაც“ მხატვრული მრავალპლანიანობა ახასიათებს. ვკითხულობთ კომიზმით ავსებულ ამ თხზულებას, მაგრამ გზადაგზა წყდება კომიზმი,—სერიოზულს, ერთობ სერიოზულს,—ეთმობა გზა, რათა ისევე კომიზმმა წამოიწიოს, ხოლო კითხვის დამთავრებისას წარმოიშობა გაუვალი სევდა და იწყება მწარე ტკივილი.

სოციალური შინაარსით დატვირთულ „ოთარაანთ ქვრივში“ ინდივიდუალურის ისეთი ჩაღრმავებული ანალიზია მოცემული, რომ სრულიად უეჭველია ნაირსახეობა მხატვრული მიდგომისა. აქ, სოციალურ მოვლენათა დახასიათების სიმაღლიდან ჩამოუსვლელად, ახერხებს ილია უაღრესად ფაქიზ ფსიქიკურ მოვლენათა სიტყვიერ განსახიერებას. ამისათვის საკმარისია გავიხსენოთ ამ მოთხრობის ისეთი მონაკვეთები, როგორიცაა „ორი თვალი“ და ყრუანტელის მომგვრელი „ზარი“.

აი, ასეთ განსხვავებულ მიდგომათა დაუსრულებელი რიგი მოწმობს, თუ რაოდენ ამოუწურავია ილიას შემოქმედების მრავალპლანიანობა.



XIX საუკუნის საქართველო ელოდა თავის მისწრაფებათა გამოხატვებს და სულიერ ხელმძღვანელს. ის ელოდა კაცს, რომელსაც ექნებოდა უფლებაცა და უნარიც კარგის მკვერმეტყველური ხობისა და ცუდის კიდევ უფრო მკვერმეტყველური გაკიცვისა. ასეთი კაცი ამ საუკუნემ ილიას სახით წარმოშვა. სწორედ ის აღმოჩნდა ისეთი პიროვნება, რომლისგანაც იტანდნენ უსასტიკეს დაცინვას, რადგან მისი დაცინვა არასოდეს გადასულა ნიშნისმოგებასა და ღვარძლიანობაში. ამით ამალღებულა კიდევ და ღღემღე შეუნარჩუნებია ესთეტიკური ღირებულება ილიას სატირას.

მოუქანცავი სიბეჯითით და თანმიმდევრობით ქადაგებდა ილია, რომ საკუთარი სიდიადის და სისუსტის ცნობიერება, ე. ი., თვითკონტროლისა და თვითშეფასების ცნობიერება არის ყველაზე უფრო რეალური ნიშანი მომავლის მქონე ხალხისა. ილია ხელმძღვანელობდა ამ ცნობიერების გამომუშავებას XIX საუკუნის საქართველოში და თითქმის კიდევ მიაღწია მიზანს. მან იდეალის მნიშვნელობა მიანიჭა ჩვენს ხალხს, რადგან გაგვისიგრძეგანა, რომ ამ ხალხმა ისტორიულად შეძლო და ახლაც შეუძლია ღირსეულად გადაიტანოს მარცხი, არც აუცილებელი მოთმინების უნარი აკლია მას და ამ ხალხს უთუოდ ისიც ძალუძს, რომ სათაკილო ქედმადლობის გარეშე, ღირსეული სიღინჯით შეეგებოს მოპოვებულ გამარჯვებას.

ასე გაერთიანდა ილია ჭავჭავაძის პიროვნებაში ნამდვილი სახალხო მწერლისა და ღიდი მოქალაქის თვისებები. არასოდეს აურიღებია მას თავი პასუხისმგებლობისაგან, თუკი სიტყვას მართალი მიზანი უნდა გამოეხატა და სამართლიანობა დაეცვა. ემილ ზოლა ერთგან ამბობს, რომ ძალიან მომქანცველია სამართლიანობაზე განუწყვეტელი ზრუნვაო. ილია სამართლიანობაზე ზრუნავდა მუღღმივ, და კი არ იქანცებოდა, პირიქით, ენერგია ემატებოდა, რადგან საზოგადოებრივი მოღვაწეობა წარმოადგენდა მისი არსებობის ერთადერთ ფორმას. ამიტომაც ჰქონდა ილია ჭავჭავაძის ყოველი მოთხრობისა თუ სტატიის გამოქვეყნებას მოვლენის მნიშვნელობა. ასე დაიწყო ილიამ, ასე დაამთავრა მან თავისი სიცოცხლე და თვითონაც ამიტომ დარჩა მოვლენად ჩვენი ერის ცხოვრებაში.

ისტორიამ საბოლოოდ გაარკვია და დაადასტურა, რომ ილია ჭავჭავაძის სახით ჩვენ გვყავდა ღიდი შემოქმედი, ღიდი პუბლიცისტი და წინდახედული და შეუპოვარი მოქალაქე. საბოლოოდ გაირკვა, რომ იგი

იყო დიდი ინტელექტუალური ძალა და მფლობელი ხალხის აზრობრივი და მეტყველებითი რესურსებისა.

ახლა ყველასათვის ცხადია და ყველამ იცის, რომ ილიას ნაწერები იყო და არის ქართველი ხალხის თანამგზავრი. ჩვენ ახლა ისიც ვიცით, რომ ილია ჭავჭავაძის სახელი ქართველმა ხალხმა თითქმის გააიგივა თავის თავთან, ხოლო როდესაც ეს ასე ხდება, მაშინ აღწევს მწერალი ნამდვილ უკვდავებას.

1964 წ.

## აკაკი წერეთლის პროზაულ თხზულებათა კომენტურობის საკითხი

### I

უფრო და უფრო გარკვეულად მიუთითებენ აკაკის პროზის პოეტურ ხასიათზე. ეს ჭერ კიდევ კიტა აბაშიძემ აღნიშნა, როდესაც აკაკის პროზის რიტმულობაზე ლაპარაკობდა<sup>1</sup>. ვახტანგ კოტეტიშვილი წერდა, რომ აკაკის პროზა მისივე ლირიკის მოტივებს შეიცავს და მრავალი მხატვრული ელემენტით უახლოვდება მას<sup>2</sup>. მიხეილ ზანდუკელი აკაკის პროზის ამავე ნიშან-თვისებას გულისხმობს, როცა ამბობს, რომ „ბაში-აჩუკი“ დაწერილია დიდის ემოციონალობით, მდიდარი პოეტური ენით<sup>3</sup>. ლეო ქიაჩელის წერილი — „აკაკის „ბაში-აჩუკი“ თავისი ძირითადი აზრით იქითკენაა მიმართული, რომ აკაკის პროზის პოეტური ატმოსფერო გვაგრძნობინოს და მასში მოგვაქციოს<sup>4</sup>. ძალიან მკაფიოდ არის გახაზული აკაკის პროზის ეს თავისებურება პავლე ინგოროყვას სათანადო ნარკვევში. იქ ვკითხულობთ შემდეგს:

„აკაკის მხატვრული პროზა ეს არის პოეტის პროზა (დაყოფა ავტორისაა—გ. კ.). აკაკი შემოდის მხატვრულ პროზაში — პოეზიის კარებიდან... „ბაში-აჩუკში“ შერწყმულია ფეიერვერკი პოეზიისა და სიმკვრივე პროზისა... თავისებური, რომანტიკული სურნელებით მოფრქვეული სტილი „ბაში-აჩუკისა“ სრულ ჰარმონიაში იმყოფება იმ თემატიკასთან, რომლისადმი მიძღვნილია ეს რომანტიული პოემა პროზით“. „ბაში-აჩუკის“ გმირები წარმოდგენილია ერთგვარი იდეალიზაციის ას-

<sup>1</sup> კიტა აბაშიძე. ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 1962, გვ. 239.

<sup>2</sup> ვახტანგ კოტეტიშვილი, ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1959, გვ. 344—398.

<sup>3</sup> მიხეილ ზანდუკელი, ახალი ქართული ლიტერატურა, II, 1951, გვ. 363.

<sup>4</sup> ლეო ქიაჩელი, თხზულებანი ოთხ ტომად, ტ. IV, 1955, გვ. 343—357.

პექტში... აქ საერთოდ მთელი მოთხრობა აყვანილია პოეზიის რეგისტრში<sup>1</sup>.

შალვა რადიანის „ახალ ქართულ ლიტერატურაში“ ვხვდებით ერთ ფრაზას: „ბაში-აჩუკი“ მთლიანად სრულყოფილი, ცოცხალი, მტკიცე პოეტური პროზის ნიმუშია<sup>2</sup>.

სერგი ჭილაიას სტატიაში — „აკაკის პროზა“ ვკითხულობთ: „აკაკის პროზა მეტ შემთხვევაში რიტმულია. ამის პირველი მიზეზი ისაა, რომ აკაკი წერეთელი პროზაშიაც პოეტად რჩება“... „აკაკი უალრესად მუსიკალური მწერალია. აკაკი „ყურით“ უფრო მუშაობდა, ვიდრე „თვალით“ და ეს მომენტი გამოჩნდა პროზაშიც. ესაა, ჩვენის აზრით, მიზეზი, რომ აკაკი წერეთლის პროზა უალრესად რიტმულია.

რიტმს აკაკი პროზაში აღწევს მარცვალთა შეთანხმების, ექსპრესიისა და ალიტერაციის გზით. სიტყვათა ალიტერაცია, რასაკვირველია, არ არის რიტმი, მაგრამ ალიტერაციის გზით შეიძლება რიტმი იქმნებოდეს. ეს რომ ასეა, ეს ჩანს აკაკის „ბაში-აჩუკიდან“<sup>3</sup>.

ზემოგადმოცემული ამონაწერებიდან ჩანს, რომ ნაგრძნობია აკაკის პროზის პოეტურობა. მაგრამ ეს კიდევ უფრო მკაფიოდ აყენებს მოთხოვნას, რომ გადაიხსნას ამ მწერლის პროზის პოეტური გული.

## II

თავისთავად ძნელად აღსანიუსხავია ნაწარმოების პოეტურობის ნიშან-თვისებანი. ამას კიდევ ის ერთეის. რომ ნაირნაირ მომენტთა ურთიერთშეხვედრაც აპირობებს პროზის პოეტურობას, ე. ი., კონკრეტული ნიშნის გარდა, თვით სხვადასხვა ნიშანთა კომბინირება ქმნის (ან აძლიერებს) პოეტურობის შთაბეჭდილებას.

ქვემოთ ჩვენ ვეცდებით დაეახსიათოთ აკაკის პროზის პოეტური სახე. საანალიზოდ, პირველ ყოვლისა, „ბაში-აჩუკს“ ვიღებთ.

ჯერ მივმართოთ ერთგვარ შედარებას. ილია ჭავჭავაძისათვის დამახასიათებელი ის იყო, რომ სავსებით ჩვეულებრივს, თითქოსდა ყოველდღიურ მოვლენებს იღებდა, მათ აღწერდა და მათ ირგვლივ ტრიალებდა. მომეტებულად ამ ყოველდღიურობის გარშემო ატეხილი განგაში

<sup>1</sup> იხ. აკაკის თხზულებანი შვიდ ტომად, ტ. I, ლექსები, ა. აბაშელის და პ. ინგოროყვას რედაქტორობით, 1940 წ., პ. ინგოროყვას შესავალი წერილი, გვ. XXX—XXXII.

<sup>2</sup> შალვა რადიანი, ახალი ქართული ლიტერატურა, 1954, გვ. 340.

<sup>3</sup> იხ. აკაკი წერეთლის საიუბილეო კრებული, 1940, გვ. 60—61. ამავე კრებულში მოთავსებული აკაკი კენჭოშვილის წერილი—„აკაკის მხატვრული პროზა“. აქ მითითებულია აკაკის პროზის ზოგიერთ მხარეზე და ამით, თავისი ძირითადი აზრით, ეს წერილიც აკაკის პროზის პოეტურ ხასიათს გვანიშნებს.

ილას შემოქმედებაში. ასეთია მისი ძირითადი შემოქმედებითი ტენდენცია.

განსხვავებულია აკაკის მხატვრული გზა. მას უფრო განსაკუთრებული აინტერესებს; აკაკი ეძებს არაჩვეულებრივს და კიდევ პოულობს მას. უკვე ასეთი ძიება გულისხმობს პოეტურობას, რამდენადაც ამ შემთხვევაში ფანტაზიის მოხმობაა აუცილებელი. თვით „ბაში-აჩუკის“ სიუჟეტია პოეტური. ამისათვის საკმარისია თვალი გადავაგლოთ ამ თხზულების სიუჟეტურ საყრდენს: გლახუკი ბაქრაძე ეტრფის წერეთლის ასულს; „ვეფხისტყაოსანს“ აყოლილ კაბუჯს სურს „საყვარელსა უჩვენოს საქმენი საგმირონია“; ის სათანადო ასპარეზს ეძებს და კახეთს მიაშურებს, სადაც ირანელები თარეშობენ; კახეთში რაც ხდება, ყველაფერი წარმტაცია, უკლებლივ ყველაფერი,—აკაკი გვიამბობს შემადრწუნებელ, მაგრამ მაინც წარმტაც ამბებს,—შეიძლება სწორედ იმიტომაც წარმტაცია ზოგიერთი ამბავი, რომ შემადრწუნებელია. ასეთია მაყაშვილის თავის მოკვეთა, პირიმთვარისას საარაკო თევგანწირვა და სხვა. ამ აზრით ითქმის, რომ ამ მოთხრობაში თვითონ ცხოვრებაა სტილიზებული. აქ აკაკიმ თითქოსდა გვერდი აუარა ყოფას; მაგრამ „ბაში-აჩუკი“ არის ყოფის გამოხატვა, რადგან მასში თავისებურადაა გადმოცემული ის, რასაც ჩვენ სინამდვილეში ვხვდებით, ოღონდ სხვა ფორმით. ამაში მდგომარეობს პოეზიის რეალური ღირებულება და მას უპასუხებს აკაკის პროზაც.

აკაკის ამ მოთხრობის მაგალითი მეტყველებს იმ ფორმალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ, რომლის მიხედვით სიუჟეტი არ შეიცავს პოეტურ ღირებულებას, რამდენადაც ერთსა და იმავე სიუჟეტზე შეიძლება დაიწეროს ერთობ განსხვავებული ღირსებისა და ნაკლოვანებების თხზულებები, ე. ი., თავისთავად სიუჟეტი პოეტური ღირებულების თვალსაზრისით ნეიტრალურია. ასეთი დასკვნა ცალმხრივია, ანუ არ გამოხატავს საქმის ნამდვილ ვითარებას. ამ ასპექტში საყვარელი გასახიარებელი ჩანს ბ რ ე დ ლ ის მსჯელობა, რომ თავდაპირველადი „შეცოდება ადამიანისა უფრო ხელსაყრელი სიუჟეტია, ვიდრე ქინძისთავი. ის, ასე ვთქვათ, უფრო ფართო შესაძლებლობებს იძლევა პოეტური ეფექტისათვის. ამასთანავე, ეს სიუჟეტი უფრო მსჭვალავს აღმქმელებს... და მანამდე შეიცავს ესთეტიკურ ღირებულებას, ვიდრე მას პოეტი შეეხებოდეს. ეს, უწოდეთ მას რაც გნებავთ,—ამბობს ბრედლი—პოემის ჩანასახია ან პოემის ნატეხი...“ ამ სიუჟეტში მოქცეული პერსონაჟების ურთიერთობა „უკვე ითხოვს ემოციურ წარმოსახვას; და ის უკვე გარკვეულის ხარისხით ორგანიზებულია და ჩამოყალიბებული. მაგრამ ცუ-

დი პოეტი ამისაგან გააკეთებს ცუდ პოემას; და მაშინ ჩვენ ვიტყვით, რომ ის არ არის ამ სიუჟეტის ღირსი“<sup>1</sup>.

ფაქტია, რომ აკაკი წერეთელი მოხდენილ ამბებსა და სიუჟეტებს კიდევ ეძებს, კიდევ პოულობს და კიდევ ქმნის. ასეთია სიუჟეტები მისი პოემების, „ნათელა“ იქნება ეს, „თორნიკე ერისთავი“, თუ „გამზრდელი“. ასეთივეა სიუჟეტები მისი მოთხრობებისა. აკაკის მომხიბლველი და სხარტი სიუჟეტის განსაკუთრებული მოთხოვნილება აქვს. იგი აგნებს ლამაზ სიუჟეტებს და მათში შემავალ მომენტებადაც ასეთსავე შემთხვევებს ირჩევს. ლამაზი სიუჟეტის შერჩევა კი უკვე თავისთავადაა პოეტური სტილის გამომჟღავნება.

მრავალნაირი შესაძლებლობა მოეპოვება ადამიანს, რათა ცხოვრების პროზაში პოეტური მომენტები შეიტანოს და ამით შეიმსუბუქოს ცხოვრების სიმძიმე. აკაკის მწარე ვითარებაში გაღიმება შეეძლო და კიდევ შევნოდა ეს. გავიხსენოთ მისი თვითდახასიათება:

„ქვეყნისათვის რომ სტიროდნენ,  
აკაკურად მიცინია“<sup>2</sup>.

აკაკი თავისი პოეტური ძალით მიწიდან ზევით გვეწევა, როდესაც პროზაში ლექსითი ფორმა შეაქვს (მაგალითად, „ბაში-აჩუკის“ III თავი და მრავალი მოთხრობა: „გოგია მეჩონგურე“, „ლაშურა“, „კურდღელი“ და სხვ.); მის თხრობაში პირდაპირ ელავენ გამკენწლავი ფრაზები (გავიხსენოთ თითო მაგალითი „ბაში-აჩუკიდან“: 1) IV თავში, სადაც თეიმურაზზეა ლაპარაკი, სხვათა შორის ნათქვამია: „მეფე რომ პიიპუ-პიიპუს დაუკრავს, მაშინ მისი სამეფო ვაი-ვაის, იმღერებს“. 2) მოთხრობის ფინალი და კერძოდ აკაკის ფრაზა — „ბაში-აჩუკი დაუბრუნდა თავის სახლკარობას და აბღუშაპილიც ჩაესიძა. მართალია, დევი ყურით არ დაუტერიათ სიძე-ცოლისძმას, მაგრამ ბევრჯერ კი კარგი სამსახური გაუწიეს იმერეთს თურქებთან ბრძოლის დროს“).

ლექსითი დიალოგი თუ დახასიათება, დახვეწილი ფრაზები თავისთავად მოწმობს და ერთი შეხედვით გვეჩვენება, თითქოს ხელოვნებამ რამდენადმე „გადაუხვია“ რეალობას, რომ ის, რაც მოცემულია, ნამდვილ სინამდვილედ არ შეიძლება მივიღოთ. ეს არის ნატურალიზმისაგან თავდახსნის ერთი სახეობა, მაგრამ, რასაკვირველია, არავითარ შემთხვევა-

<sup>1</sup> Эндрию Сесиль Бредли, «Поэзия для поэзии» (Оксфордские лекции по поэзии). Современная книга по эстетике. Антология. Пер. с англ., ИЛ, М., 1957, стр. 371.

<sup>2</sup> ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მისი სატირის თავისებურებათა გათვალისწინება. ამ საკითხს უფრო დაწვრილებით ვეხებით წიგნში „ქართული სატირისა და იუპორის განვითარების ისტორიისათვის“, გვ. 359—360.

ში ეს არ არის გადახვევა რეალიზმიდან ხელოვნებაში. ეს სინამდვილის გაპოეტურობისაა, ენის მისწრაფებას ნიშნავს.

აკაკის პოეტური სწრაფვის ერთ-ერთი გამოვლენა გადაჭარბების ხერხის მომარჯვებაში მდგომარეობდა.

გვითხულობთ აკაკის პროზას (რასაკვირველია, პომეგბსაც) და ხშირად ვხვდებით ამჟამად გადაჭარბების შემთხვევებს, — სულ ერთია, იქნება ეს აღიღებულ არაგვში შექრილი გლახუკი ბაქრაძის ვაჟკაცობის გადმოცემა, თუ მისი ჭიდაობისა და ჭირითის აღწერა. შეიძლება, სინამდვილიდან შორს არ აღმოვიჩნდეთ, თუ ვიტყვით, რომ წარმოუდგენელია აკაკი გადაჭარბების გარეშე. და ეს მისი ნაკლი კი არაა, — ღირსებაა, რადგან აკაკის ჰიპერბოლიზაციის წყარო ადამიანთა უსაზღვრო შესაძლებლობათა რწმენა იყო. ჩვეულებრივობის მოთხოვნა შეიცავს იმის საფრთხეს, რომ ბორკილი დაადოს თხრობას ადამიანთა გაბედულ ოცნებებსა და იდეალებზე. აკაკი ახალგაზრდული ენთუზიაზმით შეპყრობილი, ოცნებათა ამყოლი პოეტი იყო და საამბობელი ეპიზოდებისა, თუ მომენტების შერჩევისას ყოველთვის მკითხველის გულს უმიზნებდა.

აკაკის პროზის პოეტურობის მანიშნებელია ისიც, რომ ჩვენი მწერლის ინტერესი განსაკუთრებით გამახვილებულია ცალკეული შემთხვევებისადმი; ის თითქმის ერიდება კიდევ ზოგად მსჯელობას და მიზნის მიღწევას კონკრეტულზე დაყრდნობით ცდილობს. ბაუმგარტენის დროიდანვე კი კარგადაა ცნობილი, რომ „ცალკეული მაგალითები უფრო პოეტური არიან ხოლმე, ვიდრე ზოგადი ჭეშმარიტებანი“.

აკაკი წერეთლის პროზა სავსეა ზღაპრულ-ლეგენდარული ეპიზოდებით. იგი ქმნიდა დაძაბული ინტერესისა და ცნობისმოყვარეობის ატმოსფეროს. ლეგენდარულია პირიმთვარისას შუაზე გადაკვეთის ამბავი და თვით ბაში-აჩუკის თავდასხმები, პირიმზისასთან აბდუშაჰილის შეხვედრისა და შვლის ეპიზოდი, საზღაპრო მასალა აბდუშაჰილისა და მელანოს დაძმობის ამბავი, მელანოს თავგამეტებული გულადობა, პირიმზისას შეხვედრა აბდუშაჰილთან (მეორეჯერ)... საზოგადოდ, ყველაფერი ისეა გადმოცემული აკაკის ამ მოთხრობაში, რომ სრულიად უეჭველია მწერლის პოეტური მიდრეკილება — ამაღლდეს უხეშ სინამდვილეზე, ჩვენც გავკიტაცოს და აგვაგზნოს ისე, როგორც ეს პოეზიას ევალება და შეუძლია.

როცა ვლაპარაკობთ, რომ პოეტურია აკაკის პროზა, ეს ნიშნავს, რომ იქ მოთხრობილი ამბებიც ზღაპრულია, ბუნებაც ასეთია, პერსონაჟებიც ამაღლებულია და სტილიც მუსიკალური. ამბებიც ზღაპრულიაო რომ ვამბობთ, ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ზღაპარს გვიამბობს აკაკი, არამედ მხოლოდ იმას, რომ ნამდვილ ამბავსაც კი ზღაპრული მომნიბელებლობით გადმოგვცემს იგი. მისი რეალიზმი ეს არის განაყოფი ხალხური შემოქ-

მედების რეალიზმისა, ანუ ფოლკლორის რეალიზმის სანიმუშო განსახიერება ინდივიდუალურ ხელოვნებაში.

ზღაპრული მომხიბლველობის ბეჭედი აზის არაგვს, აკაკის მიერ შემკობილ არაგვს:

„თვალმიუწვდომელ სიშორიდან გველივით მოიკლაკნებოდა ჩუხჩუხა არაგვი და ერთგან კლდოვან კიდეს გამეტებით ეხლებოდა, რომ ახალი გზა გაეკვლია!... თავს არ იზოგავდა, მაგრამ შეუპოვრობისაგან უკუქცეული, დარეტიანებული და თავბრუდახეული, თითქოს სულის მოსაბრუნებლად, იქვე მორევი რამდენჯერმე მოტრიალდებოდა ხოლმე და მერე კი დაკვირვებით გადადიოდა დაბლობზე, რომ უფრო მეტის სიფრთხილითა და კენესა-დუდუნით დაშვებულიყო ქვემოატეხილ ჭალებისაკენ“.

პოეტურია პირიმთვარისა და პირიმზისა, წერეთლის ასული და გლახუცი ბაქრაძე, აბდუშაჰილი და მელანო, ყოველი მათგანი და, საზოგადოდ. მათი ყოველი საურთიერთო სიტუაცია. მათი პოეტურობის დამაპირობებელ მომენტთაგან აქ ერთსაც აღვნიშნავთ: განსხვავება, რომელიც არსებობს ჩვეულებრივ ქალიშვილსა და პირიმთვარისა-პირიმზისას შორის, განსხვავება, რომელიც შესამჩნევია აბდუშაჰილის რომანტიკულ გრძნობებსა და გარეგნობას შორის, ისევე როგორც სხვაობა მელანოს თავისუფალ ქცევასა და მის შინაგან სულიერ გამძლეობა-პატიოსნებას შორის—ქმნის იმ მანძილს, რომელიც ჩვენ უნდა დავძლიოთ, რათა პერსონაჟები გავიგოთ. ეს პერსონაჟები ჩვენთვის სანატრელნი არიან, ხოლო ნატვრა უკვე თავისი არსითაა პოეტური: ის გულისხმობს დისტანციას და მას გამოხატავს. მიუწვდომლად მიჩნეულისაკენ გზის გაკვალვა კი პოეზიის უპირველესი ამოცანაა. მარადიულ სატრფოებად გვესახება პირიმზისა და პირიმთვარისა, ისევე როგორც წერეთლის ასული. მათთან მიახლოების პოეტური გზები დახატა აკაკი წერეთელმა—ხიფათით, თავგანწირვითა და ფაქიზი გრძნობებით ავსებული გზები. ჩვეულებრივზე დიდად ამალეებული პერსონაჟებია აკაკის „ბაში-აჩუკში“ და ესაა მათი პოეტურობის შინაგანი საყრდენი.

აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ ეს მოთხრობა უჩვეულოსა და კონტრასტების პრინციპებზეა აგებული. ამ პრინციპების მიხედვით აქ მარტო პერსონაჟები კი არ არიან განლაგებულნი, არამედ მთელი ეპიზოდები და სიტუაციები. წარმოსახვის გამაღიზიანებელია ახალგაზრდა ბაქრაძის შეჭრა აღიდებულ არაგვში და მისი გადარჩენის ფაქტი. ამის ანალოგიურია ხის წვერზე ფეხებით ჩამოკიდებული ქორის აშვება თოფით. კონტრასტულია თეიმურაზ პირველის გატაცება ლექსთა თხზვით და კახეთის გმინვა, კახეთის უბედურება და მაყაშვილის დაწინაურება, ბიძინა ჩოლოყაშვილის პრინციპულობა და ჭანდიერის მედროვეობა... რამდენადაც კონტრასტულობა ნიშნავს ერთიმეორის გვერდით განსხვა-



ვებულთა (დაპირისპირებულთა) მოთავსებას, რითაც თითოეული მათგანის თავისებურებები მკაფიოდება, კონტრასტებით ხატვის გზას პოეტურობისაკენ მივყავართ. კონტრასტულობა ობიექტებისა თუ მათი თვისებების მკვეთრსა და ერთბაშად აღსაქმელ მონაცვლეობას გული-სხმობს და სწორედ ამიტომ აღნიშნავენ ამ ხერხის განსაკუთრებულ პოეტურ ძალას. პოეტურობისაკენ ხსნის გზას ამღერება მწუხარების უამს: ანალოგიურ შედეგს აღწევენ სხვადასხვა სტილის მომარჯვებით ერთი ნაწარმოების ფარგლებში; კონტრასტის ფენომენის მოქმედებას ეყრდნობა პოეზიის მთავარი ძარღვი—ოცნება, რამდენადაც ის ჯერ არარსებულის ნატერა და სურვილია. ამ მოვლენას ახასიათებდა სიორენ კირკგეგორი, როცა ამბობდა: „აღამიანური ცხოვრების მთავარი უკმარობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ სასურველს მხოლოდ კონტრასტების გზით აღწევ... და თვით წმინდანობაც კი სხვაგვარად არ მიიღწევა თუ არა ცოდვის მეშვეობით“<sup>1</sup>.

აკაკის პროზაში ძალიან ხშირად არის შექმნილი მღელვარე ატმოსფერო. შეიძლება ვთქვათ, რომ თავიდან ბოლომდე ამნაირ ატმოსფეროში ვართ მოქცეული „ბაში-აჩუკის“ მთელს მანძილზე. მღელვარება აქ მით უფრო შესამჩნევია, რომ აკაკი ალაგ-ალაგ ეპიურად იწყებს, ანდა ეპიურ თხრობაზე გადადის, რათა ძალმომატებული აღმოჩნდეს ისედაც მღელვარე ემოციები. ასე მაგალითად, დინჯად ათამაშებდა კრიალოსანს დარბაისელი ზაალ ერისთავი და იქვე მახლობლად მჭდომი მარიამიც მშვიდად კითხულობდა დაეითნს. მაგრამ უცებ გაისმა უკანასკნელის კივილი... ამას მოჰყვება თხრობა კირილეს შემზარავი სიზმრისა. შემდეგ აკაკი თითქოსდა ეპიურ თხრობას იწყებს, რათა სულ მალე იფეთქოს ტრიალ მორევეში მოქცეული ქაბუკის დაღუპვის შიშმა. შემდეგ ისევ შენელებული, დამშვიდებული თხრობაა ქორის აშეების ეპიზოდამდე. უკანასკნელს ისევ, მართალია, შინაგანად დაძაბული, მაგრამ თხრობის მანერისა და ამბავთა ცვლის მიხედვით მდორე დინება ენაცვლება, რასაც ბიძინა ჩოლოყაშვილის აღშფოთება მოსდევს (ჯანდიერთან საუბარი), ამ აღშფოთებას ისევ ჩოლოყაშვილის გამიზნული და ფრთხილი მოქმედება ნიღბავს, ხოლო მთელი შემდეგი თხრობა მღელვარე მომენტებითაა ავსებული (ქიდაობა, ჯირითი, დატყვევებული ქალიშვილების გათავისუფლება, შურისგებით მოუსვენარი აბდუშაჰილის ძიება, თიმსალ-მაკოს ცბიერება, მელანოს სანაქებო ქცევა, შუამთის მონასტრის დარბევა, აბდუშაჰილის მიერ პირიმზისას ხილვა, აბდუშაჰილის და ბაში-აჩუკის შეხვედრა, აბდუშაჰილის ქართველობა; თათრების დამარცხება, მეფის დარბაზი, კახეთის გმირთა შეგნებული თავგანწირვა და ეპილოგი).

<sup>1</sup> Серен Киркгегор, Афоризмы, эстетика, пер. с датского, журн. «Вестник Европы», 1886, стр. 109.

ეს ატმოსფერო ასაზრდოებს აკაკის პროზის პოეტურობას. ასეთ გარემოზე აკაკიმ უკვე მაშინ მიგვანიშნა, როდესაც თავდაპირველადვე აიღო სახლის ყველაზე უფრო პოეტური ადგილი — აივანი და იქ გადაგვიშალა „ბაში-აჩუკის“ დედაძარღვი. რეალობად ქცეული სურვილების ხორცსმული მისწრაფებების წრეში მოგვაქცია აკაკიმ, ე. ი. პოეტური გარემო მოგვიპოვა. ამას კი დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ჰქონდა და აქვს, რადგან პოეტური ატმოსფეროს შექმნის ერთი მიზანი ისიცაა, რომ ადამიანში ადამიანური ცხოვრების წყურვილი აღძრას.

ჩვენი ცხოვრების ძალიან სასტიკი პერიოდია აღებული „ბაში-აჩუკში“. მაგრამ აკაკი ანელებს ამბავთა სიმკაცრეს, სიუჟეტის სისასტიკეს და ამას იგი ხან მხიარულების შემოტანით ახერხებს, ხან სანტიმენტალობამდე მისული სიტბოს გამოჩენით და ხან გამაბედნიერებელი კვანძის გახსნით. ასეთია მაგალითად, ჭიდაობა-ჯირითის, პირიმთვარისა-შველის, მელანო-აბღუშაპილის შეხვედრების, გაჩუქებულ ქალიშვილთა დახსნის ეპიზოდები და სიუჟეტის სიმკაცრის სხვა მრავალი და მრავალი შემარბილებელი ეპიზოდი.

უეჭველია, რომ ამგვარი მომენტების შემოტანაც აპოეტურებს პროზას. ამას უნდა დაეუმატოთ, რომ ტრანსფორმაციის, შენაცვლების შემთხვევები ხშირად პოეტური აღმაფრენის გამოხატულებაა და ასეთი შემთხვევები კი „ბაში-აჩუკში“ საკმაო რაოდენობით გვხვდება (პირიმთვარისა კი არა, პირიმზისა ყოფილა; სპარსელი—ქართველი აღმოჩნდა, უცხო დედაკაცი თურმე საკუთარი დაა...). ესეც მოწმობს, რომ აკაკის პოეტურ ბუნებას პროზაშიც აშკარად უჩენია თავი.

ტრაგიკულიც სხვაგვარად გამოიყურება აკაკის პროზიდან. თავისთავად ერთბაშე ტრაგიკულ მოვლენას და შემთხვევას ჩვენი მწერალი ისე მოგვითხრობს, რომ იფანტება გულისმომკვლელი და შემსუთველი ატმოსფერო. ტრაგიკულია შინაარსი „ბაში-აჩუკის“ XV თავისა, სადაც გადმოცემულია მსჯელობა, თუ რა პასუხი გასცენ შაჰ-აბაზის ცბიერ მომართვას. მაგრამ აკაკი პოეტია და პოეტურ სურათს ხატავს, როდესაც ფოთოლცვენასა და გაზაფხულზე ხეების ისევ ფოთლებით შემოსვანზე ალაპარაკებს თავის პერსონაჟს, რათა იმედი დანერგოს:

...„წამოდგა ზეზე მოხუცი ელიზბარი, მიდგა სარკმელთან, გაიხედა შიგ და დაფიქრდა. დარბაზი გაოცებით შეაჩერდა.— „ბატონო მეფევ!— მობრუნდა და სთქვა ერისთავმა, — ამ თქვენს ჭადარს რა დამართნია ეს, რომ ფოთლები გასცვენია?“.

— როგორ თუ რა დამართნია? — მიუგო გაკვირვებით მეფემ. — რაღა დროს ფოთოლია? ზამთარი დგება!...

— ვაი, თუ გახმეს უფოთლოდ?

— როგორ თუ გახმეს?! გაზაფხულზე განა აღარ შეიფოთლება?

— დიახ, შეიფოთლება, ჩემო ხელმწიფე, და ჩემი პასუხიც ეს არის დღევანდელ სადარბაზო კითხვაზე...“

ეს მხოლოდ ნაწყვეტია პოეტურად ლამაზი მთელი სცენიდან. მთელი თავია ასეთი. ეს პოეტურობა ამსუბუქებს ტრაგიზმს და ვფიქრობთ, რომ სწორედ პოეტური სიტუაციების თხზვა და ხატვა არის აკაკის, როგორც ხელოვანის მოთხოვნილება. რაოდენი სევდის მომგვრელია, მაგრამ ამასთან, რაოდენ პატრიოტული სიხარულის მომნიჭებელიც ბიძინა ჩოლოყაშვილის განცხადება: „საქართველოს ჭირიც წაგვიღია“ და შალვა ერისთავის — „ამინ!“

აკაკი მძიმე განცდებით არ ტოვებს მკითხველს. მისი ღიმილი თუ არ ფარავს, ანელებს მაინც ვითარების ტრაგიზმს. ასეთია „ბაში-აჩუკის“ ეპილოგიც და აკაკის სხვა მოთხრობების დასასრულიც. ხუმრობის იერი გადაკრავს მის „ეშმაკებს“, „საუბარს ორთა შუა“, მთლიანად ასეთია „სამგვარი სიყვარული“ და მრავალი მისი მოთხრობა. ისტორიულ გადმოცემებზე აგებული მისი მოთხრობებიც გამახალისებელია თავიანთი დინებით და თავიანთი დაბოლოებით („ქუთათელის სიზმარი“, „რაკის ერისთავი როსტომ“, „დათუნია გოცირიძე“, „ოთია მესხი“, „კორინთელი“), ამგვარი ვითარების ხატვაა დამახასიათებელი აკაკისათვის. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი თავის მკითხველებს სულეირი აქტივობის ატმოსფეროს უქმნის. შეიძლება აკაკის მიერ დახატული სურათი ყოველთვის და ყველაფერში არც შეესატყვისებოდა წარსულში რეალურად არსებულ ვითარებას, სამაგიეროდ ეს სურათი ეგუებოდა აკაკისეული მომავლის იდეალს. და აკაკის პოეტურმა შემოქმედებამ დაგვიმტკიცა, რომ ისტორიიდან სწორედ ამნაირი გადახვევებია საჭირო, რათა სასურველი მომავალი დაიხატოს და ადამიანმაც მიზნად მისი მოპოვებისათვის ზრუნვა დაისახოს.

ზემოთ უკვე ვთქვით, რომ ერთგვარი გადახვევა სინამდვილიდან.— უკანასკნელის გამკაფიოებისა და ახალი მოქმედების სტიმულად გადაქცევის მიზნით, პოეტურ სწრაფვას გამოხატავს. ფაქტი ლექსისა, როგორც სიტყვიერი ხელოვნების თვალსაჩინო ნიმუშისა, იმას მოწმობს, რომ სინამდვილის პირდაპირი ასახვა (ეს კიდევ რომ შესაძლებელი იყოს), სრულიადაც არ უნდა მივიჩნიოთ პოეზიის დანიშნულებად და არსად. ცხოვრებაში ლექსით არ ლაპარაკობენ, ლექსითი მეტყველება ცხოვრებიდან გადახვევაა, მაგრამ ის, ამავე დროს, ამ ცხოვრების ძალიან შთამბეჭდავი, ე. ი., პოეტური გამოხატულებაა. უკვე ნათქვამს ის უნდა დაემატოს, რომ ზოგიერთის აზრით, სწორედ ეს პოეტურობა აპირობებს ნაწარმოების, როგორც მხატვრული ფაქტის, სიცოცხლის ხანგრძლივობას: გამძლეა ის, რაც პოეტურია<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> შტრ. С. М о з м, Подводня итоги, 1957.

აკაკის პროზა გამოირჩევა თავისი სისადავითა და სიმსუბუქით. ასეა ის იმიტომაც, რომ მან შეისისხლხორცა ს ა ყ ო ფ ა ც ხ ო ვ რ ე ბ ო მეტყველება. მრავალი მწერლისათვის ამ მეტყველების გამოყენება იყო ხერხი, რათა სხვა ვინმე ან რაიმე დაეხატა. აკაკის „ბაში-აჩუკში“ მეტყველება იმდენად დაუძალებლად და დაუძაბავად მიიმართება, რომ მას ჩვენ თვით პოეტის ბუნებრივ მეტყველებად ვთვლით, ე. ი. ამ მხრივ აქ სრულიადაც არაფერი არ ტოვებს ხერხის შთაბეჭდილებას.

აკაკის „ბაში-აჩუკს“ თუ ჭერაც არა აქვს დაკარგული ფასი, ამის მიზეზი მაინცდამაინც იმ რეალურ ამბავში კი არ უნდა ვეძიოთ, რომელიც XVII საუკუნეში მოხდა, არამედ ამბის პოეტურ განსახიერებაში. აკაკიმ ამ მოთხრობაშიც ბევრი გაკენწლა და ამით ერთგვარად კიდევ გამოაფხიზლა მკითხველთა მთვლემარე ყურადღება. აკაკიმ თავის გრძობათა გამოხატვის მაქსიმუმს აქ ისე მიაღწია, რომ ენამახვილობაშიც კი ზომიერება დაიცვა. ამიტომაც შეიძლება ითქვას, რომ „ბაში-აჩუკის“, როგორც მხატვრული ნაწარმოების მნიშვნელობა ქართული მწერლობისათვის, დიდად აქარბებს მასში განსახიერებულ ისტორიულ ამბავს: ამ ამბავს აკაკის ნიჭის წყალობით აქვს მოპოვებული განსაკუთრებული ძალა. რასაკვირველია, ამ ნაწარმოების შეფასებაში თავის როლს ასრულებს ის, რომ აქ ისტორიული ამბავია გადმოცემული, მაგრამ „ბაში-აჩუკი“ 70 წლის წინათ დაიწერა და მისადმი ინტერესი კი დღემდე შეუწელებელია! ისე ეხმაურება „ბაში-აჩუკი“ ჩვენს თანამედროვეობას, რომ მას დაკარგული აქვს „ისტორიული ასაკი“ (გამოთქმა ეკუთვნის ნ. ჰარტმანს). ეს მისი პოეტურობითაც არის შეპირობებული. „ბაში-აჩუკის“ პოეტურ მხარეთაგან საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ამ მოთხრობაში ყველაფერი ერთიმეორესთანაა მკიდროდ დაკავშირებული: კირილეს სიზმარში ჩანს მომავალი, არაგვში შექრილი მხედრის ეპიზოდი პოტენციაში გვიდგენს მის თავგადასავალს. ერთი სიტყვით, ჩვენ იმის თქმა გვინდა, რომ ძიების შემთხვევაში ამ ნაწარმოების ყოველ ეპიზოდში აღმოვაჩინოთ მთელი ნაწარმოების სულს. ესთეტიკური ძალა კი ნაწარმოებს მაშინ ემატება, როცა მის „ყოველ წვერში ჩანს ფორმა მთელისა“<sup>1</sup>. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძლება ლაპარაკი ნაწარმოების კომპოზიციის ესთეტიკურ კანონზომიერებაზე.

აკაკის „ბაში-აჩუკის“ პოეტურობას მისი დასასრულიც აძლიერებს. არიან მწერლები, რომლებიც თავიანთ მკითხველებს ამ ქვეყნის უსამართლობის, გაუტანლობის, საშინელების წრეში ტოვებენ. ქრება სინათლის სხივი და ხელთ გვრჩება ამბის თვალსაზრისით ყოველგვარი პოეტურობისაგან დაკლილი ცხოვრების პროზა. ეს კი არ აადვილებს, აძნელებს სიცოცხლეს, რადგან ცხოვრებაში ბოლოს და ბოლოს ბინ-

<sup>1</sup> Д ж о и Д ъ ю и, Искусство как опыт, II, М., стр. 158.

ძურსა და ჭენას აბატონებს. არსებითად სხვაგვარია აკაკი წერეთელი, მისი ნაწარმოებების დასასრული წამახალისებელია და იმის მაჩვენებელი, რომ ცხოვრება ღირს, რომ ყველაფერს უბედურებისაკენ არ მივყავართ და რომ ყველაფერი დაკარგული არ არის... ბედნიერების მოთხოვნილებას უპასუხებს აკაკის „თორნიკე ერისთავის“, „ნათელას“ დასასრული. ბედნიერებაა შემოსული „ბაში-აჩუკის“ ეპილოგში. მართალია, მრავალი უბედურება გამოუვლიათ აკაკის პერსონაჟებს, მრავალი უბედურება ელით კიდევ, მაგრამ მათ სრულიადაც არ შენელებიათ სიცოცხლის სიყვარული. ხოლო სადაც ეს გრძნობა არსებობს, იქ გაზაფხულის მოლოდინია, ე. ი. სინამდვილისადმი პოეტური მიმართება სუფევს.

ასე იკრება აკაკი წერეთელი ისტორიაშიც და თანამედროვე სინამდვილეშიც. ასე ახალისებს ის ვითარებას, ანუ პოეტური შინაარსით ავსებს მას. ეს საფუძველს გვაძლევს აკაკის პროზაულ შემოქმედების მაგალითზეც ვილაპარაკოთ ფორმის აქტიუობაზე, ე. ი. ვიგულისხმობ, რომ აკაკის შემოქმედებითი ფორმები მის ნაწარმოებთა შინაარსად აღებულ ვითარებასაც უცვლიან სახეს<sup>1</sup>.

აკაკი ყველა შემთხვევაში პოეტი იყო. მაგრამ მის პოეტობას მოქალაქეობრივი გრძნობები წარმართავდა და მოქალაქეობრივი იდეალები წინამძღვრობდა. ამიტომ სრულიად კანონიერია კითხვა: რა მიმართებაში არიან ურთიერთთან აკაკის მოქალაქეობრივი მრწამსი და პოეტური არსი, ანუ მოქალაქეობრივი გრძნობები და პოეტური სწრაფვა?

ეს კითხვა თავის კონკრეტულ შინაარსს უფრო მაშინ შეიძენს, როდესაც გავითვალისწინებთ, რომ აკაკისათვის ყველაზე ფასეული იყო პატრიოტული გრძნობა, რომელიც იქვემდებარებდა ყველა დანარჩენ გრძნობებს და, რაც პატრიოტიზმთან წინააღმდეგობაში მოვიდოდა, ანდა შეუთანხმებელი აღმოჩნდებოდა, აკაკი მას ადამიანის ეთიკურ დეფექტად მიიჩნევდა. ჩვენი პოეტი ხატავდა ზნეობრივად როგორც ღირსეულ, ისე ნაკლებფასოვან პერსონაჟებს. შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ აკაკიმ მხოლოდ (ან თითქმის მხოლოდ) ამ პლანში დახასიათებულ პერსონაჟთა შორის მოგვაქცია. მისთვის მთავარია ეთიკური თვალთახედვა, ესაა მისი შემოქმედებითი პოზიცია. აკაკი იმ ხელოვანთა კატეგორიას ეკუთვნის, რომელთაც განსაკუთრებით ჰქონდათ გამახვილებული მორალური პასუხისმგებლობის გრძნობა. ამას მოწმობს აკაკის ნათელა და ცოტნე, ჰაჯი-უსუფი, ბათუ და თვით საფარბეგი, ბიძინა, შალვა, ელიზბარი, მელანო და თითქმის ყველა მისი პერსონაჟი. აკაკის შემოქმედებაში ამ გრძნობის წამყვან მნიშვნელობას ადასტურებს მისი

<sup>1</sup> შტრ. В. В а н с л о в, Содержание и форма в искусстве, М., 1956, раздел III, гл. 2.

ახმედ-ფაშა კახაბერი, ჯანდიერიც და სხვა მისთანანი, რამდენადაც მწერლისათვის მთავარი მათი საქციელის ზნეობრივი მხარეა.

აკაკის საყვარელი პერსონაჟი ისაა, რომელიც ფხიზელია, როცა საქმე ქცევის ზნეობრივ შეფასებას ეხება. აკაკის ბიძინას, შალვას, ელიზბარს თავს ადგათ მორალური სხივი. მათი გმირობა „მორალური გმირობა“ იყო, და ეს იმიტომ, რომ ისინი არ უხვევდნენ გზიდან, არჩეული მიზნიდან მაშინაც კი, როდესაც ეს გზა მათ უეჭველ დაღუპვას უქადდა. მაგრამ არც მარტო ეს მომენტია საკმარისი „მორალური გმირობის“ ცნებისათვის. შეიძლება პიროვნება არ უხვევს გზიდან, უკვე არჩეული მიზნიდან, იმიტომ, რომ შეუძლებელია გადახვევა, რომ მას უკვე აღარ აქვს ამ გზის გარდა, სხვა გზა. ამ შემთხვევაში დიდი არ არის ადამიანის მოქმედების ზნეობრივი ღირებულება. „...ზნეობრივი ღირებულება მხოლოდ იმ ქცევას აქვს, რომელიც იძულების გარეშე ხორციელდება და არა ბუნებრივი აუცილებლობით, ე. ი. შეიძლებოდა სხვაგვარიც ყოფილიყო და არა ისეთი, როგორადაც იგი გვეძლევა“ (ნ. პარტმანი).

მაგრამ ამგვარ შემთხვევებშიც განსხვავებულ სფეროებზე შეიძლება ვრცელდებოდეს პიროვნების ზნეობრივი სიმაღლე. მაგალითად, ალუდა ქეთელაურის მორალური სახე უფრო მისი შინაგანი, პიროვნული მოტივებითაა შეპირობებული, ვიდრე საზოგადოებრივით; თითქმის იგივე ითქმის ჯოჯოხას საქციელის შეფასებისას. სრულიად გამოთიშულია პირადული ბიძინასა და მის თანამგრძობთა საქციელიდან; მათ ქცევას განსაზღვრავს სწრაფვა ეროვნული ღირსების აღდგენისაკენ. და უფრო იმიტომაცა ბრწყინვალე „ბაში-აჩუკის“ პერსონაჟთა ქცევა, უფრო იმიტომაცა მაღალი მორალის ნიმუში მათი საქციელი, რომ ამ ქცევათა შინაარსი ყოველთვის საზოგადოებრივია. ეს თავგანწირვისათვის მზადყოფი გმირები არიან, ე. ი., სხვა, მათ გარეშე არსებულ მიზანს, თუკი შეიძლება ასე ითქვას, სწირავენ ისინი თავს. მაშინ, როდესაც, მაგალითად, ალუდას შესახებ არ შეიძლება ითქვას, რომ ის თავგანწირულია: ალუდას ქცევას მისი პიროვნების შინაგანი მოთხოვნილება განსაზღვრავს, ბიძინას მოქმედება კი მის პიროვნებაში თითქოსდა გარედან შემოსული მოთხოვნილებით არის დაპირობებული, პირველს უკვე აღარ შეუძლია, მეორეს კი არ უნდა სხვაგვარად მოიქცეს. ასეთია განსხვავება „მორალურ გმირობათა“ „შინაგან მექანიზმებს“ შორის.

აკაკი წერეთელმა უაღრესად ინტიმურ გრძნობებს ეროვნული მიმართულება და მნიშვნელობა მისცა. ეს გრძნობები მან მოქალაქეობრივი შინაარსით აღკურვა და ამით აიყვანა ისინი ახალ სიმაღლეზე. თავიდან ბოლომდე ასეთია აკაკის „ნათელა“. და ჩვენი თემის თვალსაზრისით ამჟამად საყურადღებო ისაა, რომ „ბაში-აჩუკიც“ თავიდან ბოლომდე ასეთია. ინტიმი აქ ისევ პატრიოტულ გრძნობას მიჰყავს: უამისოდ განხორციელება არ უწერია გლახუკი ბაქრაძის გრძნობას წერეთლის

ასულისადმი; აბდუშაჰის ქართველობა აპირობებს მის კეთილშობილებას და ა. შ. და ა. შ. რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, რომ „ბაში-აჩუკი“ მხოლოდ და მხოლოდ პატრიოტიზმს ასახიერებს. ყველაფრის აქამდე დაყვანა ამ ნაწარმოების მოკვლა იქნებოდა, ისევე როგორც დაყვანის მეთოდი კლავს ყოველ ცოცხალ მოვლენას და მით უფრო კი მხატვრულ ნაწარმოებს. „ბაში-აჩუკის“ შინაარსი გაცილებით უფრო მდიდარია: აქ არის ხასიათთა მრავალფეროვნება, სოციალური უკუღმართობის სხვადასხვა სურათი და ბევრი რამ სხვა. ამიტომაც „ბაში-აჩუკი“ ახალი ნაწარმოები ჩვენი მწერლობისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ მისი იდეა ძველია.

აკაკის თითქმის ყოველ ნაწარმოებს ახლავს პატრიოტული ასპექტი. ასე რომ, აკაკის მთელ შემოქმედებაში პატრიოტიზმი არის ის ზეამოცანა, რომელიც კეშმარიტ მხატვრულ თხზულებაში მსკვალავს ყველაფერს, მაგრამ ყველაფერს არ ფარავს. აკაკისათვის პატრიოტიზმი არის ეტალონი, რათა ნაწარმოები საზოგადოებამ იხილოს. მისთვის პატრიოტობა ადამიანისათვის ზნეობრივი სიმალლის კრიტერიუმია, ანუ აკაკის ეთიკის მთავარ შინაარსს პატრიოტიზმი შეადგენს. უკეთ, ესაა მისი ეთიკური იდეალი. ამავე დროს, პატრიოტიზმი არის მისი მხატვრული შემოქმედების იმდენად მთავარი შინაარსი, რომ მკითხველმა თვით მისი შემოქმედებაც კი შეიძლება ამ გრძნობის ფუნქციად მიიჩნიოს. აქედან ბუნებრივად დგება საკითხი ეთიკურისა და ნაწარმოების ესთეტიკური მხარეების ურთიერთობისა აკაკი წერეთლის მთელი შემოქმედების გასწვრივ, ხოლო ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით კი—მისი მხატვრული პროზის მიხედვით.

არიან ავტორები, რომლებიც ურთიერთისაგან თიშავენ ესთეტიკურსა და ეთიკურს. მხატვრული სახე, როგორც ასეთი, თავისუფალია ეთიკური მომენტებისაგან, ამტკიცებდა ბენედეტო კროჩე: „მხატვრული სახე წარმოგვიდგენს აქტს, რომელიც ღირსია მორალური ალტაცებისა ანდა გაკიცხვისა; მაგრამ ეს სახე თავისთავად არც მორალურ ალტაცებას იწვევს და არც გაკიცხვას“. კროჩე ილაშქრებდა ხელოვნებაში ეთიკური თეორიის წინააღმდეგ და უსაფუძვლოდ თვლიდა ამ თეორიის მიმდევართა ცდას ხელოვნების მიზნად მიეჩნიათ ზნეობის გაუმჯობესება, ადამიანთა განკარგება და გაკეთილშობილება. „ყველაფერი ეს,—ამბობს კროჩე,—ხელოვნებას გეომეტრიაზე უფრო მეტად არ შეუძლია, რომელიც სრულიადაც არ კარგავს თავის მნიშვნელობას იმის გამო, რომ არ ძალუძს ეს; გაუგებარია ისიც, თუ რატომ უნდა აკეთებდეს ამას ხელოვნება“<sup>1</sup>. ამგვარი მსჯელობით სურდა კროჩეს იმის დამტკიცება, რომ ხელოვნება დამოუკიდებელია მეცნიერებისა და ზნეობისაგან.

<sup>1</sup> შტრ. კროჩეს შეხედულების ინტერპრეტაცია კატარინ ჰილბერტის მიერ, როცა იგი წერს, რომ კროჩეს მიხედვით „ხელოვნება არ არის დაკავშირებული კეშმარიტე-

ესთეტიკური შეფასებიდან ეთიკური თვალთახედვის გამორიცხვა დამახასიათებელია ხოზე ორტეგა-ი-გასეტის კონცეფციისათვის. ეს თანამედროვე ხანის საკმაოდ ცნობილი ფილოსოფოსი და ესთეტიკოსი, ავტორი შრომისა „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია“ — წერს: „გახარება და თანაგრძნობა ადამიანთა იმ ხვედრით, რომელსაც, ვთქვათ, ხელოვნების ნაწარმოებნი გვიჩვენებენ—რალაც სავსებით განსხვავებულია ჰუმანიტად მხატვრული ტკბობისაგან. უფრო მეტიც, ეს სიმპათიები, რომლებიც დაკავშირებულია ადამიანურ ელემენტთან ხელოვნების ქმნილებაში, პრინციპში შეუთავსებელია მკაცრ ესთეტიკურ აღტაცებასთან“<sup>1</sup>.

ასეთი მიდგომა მხატვრული მოვლენებისადმი სრულიადაც არ არის დამარწმუნებელი მათთვისაც კი, ვინც არ დგას მატერიალისტური ესთეტიკის პოზიციაზე. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ანტიკური ხანის ფილოსოფოსებით (დემოკრიტი, პლატონი, არისტოტელი) დაწყებული და დამთავრებული ჰეგელით,—ყველა ხაზგასმით აღნიშნავდა ხელოვნების ეთიკურ მიზნებსა და მნიშვნელობას. ეს მომენტი არსებითად მიაჩნდა ხელოვნებისათვის ლესინგს.

მატერიალისტური ესთეტიკის ფუძემდებელთათვის ესთეტიკური და ეთიკური ერთ მთლიან რთულ ფენომენს წარმოადგენს, თუმცა ეს კი არ გამორიცხავს, არამედ გულისხმობს საჭიროებისდამიხედვით მათ ცალცალკე განხილვას. ესთეტიკური საგანი ცოცხალი ერთეულია და, მაშასადამე, მისი შესწავლა ნაირნაირი კუთხით არის შესაძლებელი და საჭირო. „სიცოცხლეს ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ ნამდვილ, ცოცხალ არსებებში, ხოლო განყენებული, ზოგადი აზრები არ შედიან სიცოცხლის სფეროში“. ეს ნიშნავს, რომ ეთიკური პრინციპები და ზნეობრივი ნორმები თავისთავად მხატვრული ობიექტები არ არიან, მაგრამ ასეთად ისინი იქცევიან, როგორც კი ინდივიდუალურ სახეს მიიღებენ, ე. ი., სიცოცხლეს შეიძენენ. ბუროვის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ეთიკურ იდეალს შეუძლია ცალკე არსებობა, როგორც ზნეობრივი განვითარების სრულ სახეს, მაგრამ არც ეთიკურ იდეალს, არც სიცოცხლის ფიზიკურ სისრულეს არ შეუძლიათ შეადგინონ სრულფასოვანი ესთეტიკური იდეალი; მხოლოდ მათი ერთიანობა შეადგენს მას“<sup>2</sup>.

აკაკის მთელი შემოქმედების მოტივს ეთიკური იდეალი წარმოად-

---

ბის ანდა ზნეობის ცნებებთან“, „ხელოვნება, როგორც ასეთი, თავისუფალი უნდა იყოს მეცნიერული, ეკონომიკური და ზნეობრივი ფენებისაგანო“ (К. Гн.льберт, Г. Кун, История эстетики, стр. 417—578).

<sup>1</sup> Хозе Ортега-и-Гассет, Дегиуманизация искусства. Совр. кн. по эстетике, стр. 448.

<sup>2</sup> А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства, стр. 250.



გენდა. ეს იდეალი კონკრეტულ შინაარსს გმირების ძიებით ივსებდა. აკაკი ეძახდა, უყიოდა გმირებს. ის ენერგიულად, ბეჭითად იწვევდა მათ და ცხადი გახადა მკითხველებისათვის, რომ მის ეპოქას მოქმედების იდეა ასულდგმულეობდა. შეიძლება ითქვას, რომ გმირობის გზაზე ადამიანების დაყენება იყო აკაკის შემოქმედების მამოძრავებელი იმპულსი. ამ გმირობას, რომელიც ერთ მთლიან, დაუნაწევრებელ პიროვნებაში სახიერდებოდა, აკაკისათვის ორი ასპექტი ჰქონდა: ეთიკური და ესთეტიკური. პრაქტიკულად ძნელია მათი გამოყოფა ერთმანეთისაგან ისე, რომ თითოეულმა ფერი არ იცვალოს. ეს შესაძლებელი უფრო იმ შემთხვევაში იქნებოდა, თუ პერსონაჟის ზნეობრივი ღონე და გარეგანი სახე ერთიმეორეს დაუპირისპირდებოდნენ (მაგალითად, უშნო, მაგრამ ზნეობრივად ფაქიზი პიროვნება), მაგრამ აკაკის შემოქმედებაში ეს ასე არ არის. „ბაში-აჩუკის“ კაბუჯურ მომხიბვლელობას პირდაპირ შეესაბამება მისივე ზნეობრივი მომხიბვლელობა; პირიმზისას და პირიმთვარისას ფიზიკური სილამაზე მათი ზნეობრივი თვისებების გამოხატულებაა. ასე ითქმის აკაკის პროზის (და, რასაკვირველია, არა მარტო პროზის) თითქმის ყველა გმირზე. ე. ი. ზნეობრივი და ფიზიკური ერთიანობის პრინციპია დაცული აკაკის პოეტურ იდეალში. ფიზიკურ სიმახინჯეში მას უჭირდა სულიერი სილამაზის დანახვა, აკაკისათვის ფიზიკური სილამაზე ზნეობრივი ღირსების ერთგვარი პირობა იყო. ეს მომენტიც მიუთითებს აკაკის პოეტურ ბუნებაზე, რამდენადაც პოეტურობა იდეალთან მიასლოების წყურვილს გამოხატავს—ზოგჯერ სინამდვილის უტყუარად გადმოცემისდა საზიანოდაც კი.

ასეთი გზა არაჩვეულებრიობის და გადაჭარბების ერთ-ერთი ფორმაცაა, რომლის ფუნქცია ისიც არის, რომ ამ სახით მეტ ინდივიდუალობას იძენს რომელიმე თვისება და მთელი არსებაც უფრო გამოკვეთილად წარმოგვიდგება. ამის ნიმუშია თავგადასავალი გლახუკი ბაქრაძისა და აბდუშაჰილისა, ბიძინა ჩოლოყაშვილისა და თავგანწირული ერისთავებისა. ეს არის ინდივიდუალიზაციის გზა ხელოვნებაში, რომელიც კი არ ამცირებს, არამედ ზრდის მოვლენათა სოციალურ კოეფიციენტს. დიდი გამოწვევის შთაბეჭდილებას ახდენს პირიმთვარისას დალუპვა. ეს ძალიან დიდი ტრაგედიაა, დაუჯერებლობასთან მიახლოებული ტრაგედია. და, იქნებ, სწორედ იმის გამო, რომ გაუგონარი მორალური სიმძლვე ჩანს პირიმთვარისას ქცევაში, მის დალუპვას ამაოდ არ ჩაუვლია, მას დიდი სოციალური მნიშვნელობის ნაყოფი მოაქვს. ეს მოქმედება,—ისევე, როგორც შინაარსი ბიძინას, შალვას და ელიზბარის მოქმედებისა პიროვნულ ქცევას ეროვნული ქცევის აზრს ანიჭებს; ასეთი ქცევა ნიმუშია იმისა, თუ სიმტკიცის როგორი გარანტიები მიეცემა ეროვნულ სხეულს, როცა ცალკეული ადამიანისათვის შეუძლებელი იქნება მშობლიური წიაღიდან ამოგლეჯილი ფესვების გაღება სხვა ნიადაგში. ასე იკვე-

თება ინდივიდუალურა მოქმედების სოციალური მნიშვნელობა, და ამას ახერხებს ხელოვნება. ინდივიდუუმის ცნობიერებაში ეროვნული ცნობიერების დამკვიდრების მოთხოვნა მთავარია აკაკის მთელ შემოქმედებაში. ეს აკაკიმ გარკვეულად გადმოგვცა შაჰ-აბაზის სიტყვებში: „აი სად ვიგრძენ ჩემი უძლურება!.. ერთზე ათი მომყავს, ათზე—ასი და მანც ვერასა ვხდები!.. რას გააწყობ იმ ხალხთან, რომელსაც რჯული და ეროვნება ერთმანეთზე გადაუბამს, შეუხორცებია და სულს სორცზე მალლა აყენებს?... ხალხი, რომელსაც სხეული გაუკაეებია და სული აუმაღლებია, საშიშია!...“ ვითარების ამგვარ გააზრებას ხშირად უბრუნდება აკაკი. ასეთია, მაგალითად, ჯერ კიდევ მელანოს საქციელით აღტაცებული აბდუშაჰილის სიტყვები—„აი, სად ყოფილა ქალი! კიდევ ეს არის, რომ ამდენი ხანია ქართველები გვიმკლავდებიან“.

ასე შეადგულა აკაკიმ ურთიერთს ეთიკური და ესთეტიკური.

როდესაც ჩვენ მის „ბაში-აჩუკს“ ვიხილავთ ესთეტიკური თვალსაზრისით, სრულიად შეუძლებელი ხდება ეთიკური შეფასებისაგან გამოთიშვა. ისიც კი უნდა ითქვას, რომ აკაკის ესთეტიკური იდეალის რეალიზაცია მხოლოდ ეთიკური სრულყოფის საფუძველზეა შესაძლებელი.

რასაკვირველია, „ბაში-აჩუკში“ კარგად არის დახატული ჭანდიერის სახე. ის არის თაღლითის, შედარებით „დახვეწილი“ თაღლითის ტიპი, შესანიშნავად ჩანს ეს ჭანდიერისა და ბიძინა ჩოლოყაშვილის საუბარში. ბიძინას ესტუმრა ჭანდიერი, ირანელებთან დაახლოებას ურჩევდა: „მე მხოლოდ შენი ახირებულობა მაკვირვებს!...—უთხრა მან ბიძინას, —ღვთის მოცემული ყოველიფერი ბევრი გაქვს... ჭკუა არ გაქლია და გონება! ბედიც გწყალობს, მაგრამ შენ კი შენი თავის მტერი ხარ! მითქვამს და კიდევ გეტყვი, რომ აქ, სასახლის კარზე, ბედნიერება მოგელის და შენ კი აქ მოგიკვცია ნაცარქექიასავით!... რას ჩააქვდი ამ ახმეტას? სად გაგაქცევა, შენი არ არის? კაცობა ის არის, რომ შორიდან მოიხვეჭო“. — „კაცია და გუნება, ბიძაჩემო! მე აქაც კმაყოფილი ვარ! ცოტა წმინდა მირჩევნია ბევრ უწმინდურს!“. — „უწმინდურს?! როგორ თუ უწმინდურს?! მაშ ჩვენ სულ გასკრილები ვყოფილვართ, სასახლის კარზე ვინცა ვართ?“ — „მე მხოლოდ ჩემ თავზე მოგახსენებთ“. „შემცდარი ხარ! შეხედე სხვებს, როგორ ხმარობენ დროს და რარიგად ცხოვრობენ! ღმერთმა ნუ მოგვიშალოს ყენის თავის მზე!. დღეს მისი წყალობით, ავად თუ კარგად, ქვეყანა პურსა სჭამს“. — „ჰმ!.. შინ ლუკმას გვატლიან პირიდან და გარეთ კი ნასუფრალს გვიყრიან ძაღლებსავით“. — „რომ ეგეც აღარ გვექნეს, ხომ შიმშილით ამოვწყდებით?!“ — „უწმინდურს სიცოცხლეს მე წმინდა სიკვდილი მირჩევნია და სანამ მოკვდებოდე, მანამდე მაინც კიდევ ვეცდები, რომ ჩემი ლუკმა როგორმე დავიბრუნო“. — „გვიანდა არის, ჩემო დისწულო!... ძალა აღმართს ხნავს, არ გაგიგონია? ეგრე აღარ ჭფიქრობს ქვეყანა და შენ ერთი, მარტო,

რას გააწყობ? ნათქვამია: „ერთი მერცხლის ქიკვიკი გაზაფხულს ვერ მოიყვანსო“.

როგორც ვხედავთ, ჭანდიერის მსჯელობა არის ნილაბაფარებული, ობიექტური მიზეზების მოშველიებით შელამაზებული, მაგრამ შინაგანად უსირცხვილო მსჯელობა; ეს არის სანიმუშო მსჯელობა თავკერძა კაცისა, რომელიც მით უფრო სახიფათოა, რომ ვითარებით იმართლებს თავს და, აკაკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „დროს შეპყურებს!... ხან წალმა ხნავს და ხან უკულმა ჰფარცხავს?“

ანალოგიური, მაგრამ უფრო გათავხედებული ტიპია სვიმონ მაყაშვილი. ამ მაყაშვილის შესახებ აკაკის უწერია, რომ იგი „როგორც გაიძვერა და გაუტანელი კაცი, ყველას სძულდა. თეირანში იყო გამოზრდილი ყმაწვილობიდანვე და ერთს დროს დიდი ადგილიც ეკირა სასახლის კარზე, მაგრამ ცოტა რამეზე გადაუბრუნდა ფეხი და შერისხული გამოისტუმრეს თავის ქვეყნისაკენ, და მას შემდეგ უმნიშვნელოდ დაეხეტებოდა აქეთ-იქით. დიდკაცობასა და მტარვალობას ნაჩვევს მოსვენება აღარ ჰქონდა და სულ იმაზე ჰფიქრობდა, თუ როგორ დავიბრუნო ძველი დრო და დიდებაო. თარეშობის დრომ ხელი მოუმართა მის მოუსვენარ სულს და ხელმეორედ გამოიყვანა სარბიელზე: მთავრობამ მთავარ მეთვალყურედ დანიშნა. დიდების მაძიებელი და უფლებაშეუხსაზღვრელი მოხელეც მაშინვე შეუდგა საქმეს“... „მთავრობა უწონებდა მკაცრობას და აგულიანებდა მტარვალს: ამგვარმა მეცადინეობამ უნაყოფოდ არ ჩაიარა... სამსახური იმდენად მოუწონეს და დაუფასეს მაყაშვილს, რომ ყენმა გული მოიბრუნა და პირველი ხალათი უბოძა“.

შეუძლებელია არ ვცნოთ მხატვრული ღირებულება ამ აკაკისეული ეპიზოდებისა, მაგრამ ისიც სრულიად უეჭველია, რომ მათ აკაკის ეს ესთეტიკური სიმაღლე, რომელსაც აკაკი სხვა ეპიზოდებში აღწევს (კირილეს სიზმარი, შუამთის მონასტრის დარბევა, აბდუშაპილის შეხვედრა პირიმზესთან და სხვ.). ამის მიზეზი უთუოდ ისაა, რომ პერსონაჟის ეთიკური სიმიდრე აკაკის პროზის ესთეტიკურ ღონეზეც მოქმედებს. ყოველ შემთხვევაში, ასეა მოცემული ეს ჩვენს აღქმაში.

აკაკის მოქმედების ანალიზისას ყოველთვის წამოიწევა ეთიკური ფენა. ბუნებისადმი მიმართებაც ეთიკურ პლანშია მასთან გადაწყვეტილი. პატრიოტული გრძნობის სავსეობას მან იმითაც მიაღწია, რომ ამ გრძნობაში ჩართო ბუნება. მან სამშობლოსადმი სიყვარული და მისთვის თავდადების გრძნობა იმითაც აღძრა, რომ მისი სილამაზით აღტაცებას უბოვა გამოხატულება (გავიხსენოთ მისი „ცაფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტო“...). „ბაში-აჩუქში“ ბუნება ვრცლად არ არის წარმოსახული, მხოლოდ რამდენიმე ადგილას გვხვდება მისი სურათი. ეს ადგილებია პირველი თავის დასაწყისი—ადიდებული არაგვის აღწერას რომ შეიცავს, რამდენიმე ფრაზა მეხუთე თავის დასასრულს („ამ დროს თავი

ამოჰყო გადაღმიდან მთვარემ... ნელ-ნელა გადმოეშვა მთის წვერებზე. სამკურნალოდ მიჰფინ-მოჰფინა სხივები ცა და ქვეყანას, გამოაღვიძა სიბნელეში სულგანაბული არემარე. დაჰქროლა ნიაგმა, აბიბინდა მღელღო, აშრიალდნენ ფოთლები, შეირხნენ ბუჩქები და ერთხმად შეუტყვიკიკეს ბულბულებმაც!... ბნელით გამოსულმა ქვეყანამ სული მოიბრუნა და დანადგლიანებულ ბაძინასაც გული დაუტკბო“) და საერთო თხრობაში აქა-იქ ჩართული წინადადებები. სადაც კი ბუნების სურათის მოწოდების ცდაა, იქ აკაკის გრძნობებია პროექტირებული, ეს გრძნობები კი ყოველთვის პატრიოტული შინაარსისაა. სადაც პატრიოტიზმია, იქ აკაკის აღტაცებაა და პერსონაჟის ზნეობრივი სიმადლით მოხიბლვა; სადაც პატრიოტიზმიდან გადახვევაა, იქ აკაკის გაკიცხვაა და თუ პატრიოტიზმის შეგნებული ლალატის ნიშნები გამოჩნდა, აკაკის აღშფოთებაც თავის მწვერვალს მიაღწევს.

აკაკის სრულიად არ სჭირდებოდა საგანგებო დაძაბვა იმისათვის, რომ თავისი გრძნობების შესატყვისი ფორმები ეპოვნა. ეს ეტყობა აკაკის პროზას: ისე თავისუფლად მიმდინარეობს თხრობა, რომ არ იგრძნობა ძალდატანების რაიმე კვალი<sup>1</sup>.

უთუოდ ესაა მიზეზი, რომ თვითონ აკაკი განუმეორებელ პოეტად დარჩა და დარჩება, თუმცა მრავალი ბაძავდა მას და მრავალი მიბაძავს.

1963 წ.

---

<sup>1</sup> სამწუხაროდ, არ არსებობს „ბაში-აჩუის“ ხელნაწერები და ამიტომ მოკლებული ვართ შესაძლებლობას ფაქტიური მასალით ვერვენოთ ზემოთქმულის სისწორე (სხვადასხვა გამოცემა კი ლექსიკურს, უფრო კი ორთოგრაფიულ სწორებათა შემთხვევებს გვიღგენს. მაგრამ არსებობს „პატარა ტარიელის“ ხელნაწერები და იქაც მხოლოდ ასეთ არაარსებით ჩასწორებებს ვხვდებით. იგივე ითქმის მის „ნამღვილ ამბავზე“ და სხვაზეც. იხ. აკაკის თხზულებათა VII—VIII ტომები, 1958, ვარიანტები).

## ბაკაი წიკეთლის პოლემიკური ლირიკა

შინაარსულადაც მრავალფეროვანია პოლემიკური ლირიკა და ფორმითაც. მისი ამგვარობა სხვადასხვა გარემოებითაა დაპირობებული, რომელთა მიმოხილვა ადამიანთა ყოფნს აურაცხელ სახეობათა გათვალისწინებას ნიშნავს. ამიტომ პოლემიკური ლირიკის განვითარების ზოგადი და საერთო სურათის წარმოდგენა პრაქტიკულად აქამდე შეუძლებელი აღმოჩნდა. ამოცანა იმ მხრივ შემოიფარგლა, რომ კონკრეტული მწერლის ცხოვრებისა და შემოქმედების განხილვისას ლირიკული თხზულებები თითქმის საყრდენადაც კი იქნა მიჩნეული. რათა ცხადყოფილიყო მისი მწვავე, თუ შენიღბული დაპირისპირება სხვა ავტორებთან. ასე რომ, პოლემიკური ლირიკის კვლევამ ჰორიზონტალურის ნაცვლად,—თუ შეიძლება ასე ითქვას,—ვერტიკალური ძიების ხასიათი მიიღო: ისტორია პოლემიკური ლირიკისა,—საზოგადოდ, ჯერ ვერ დაიწერა, მაგრამ ამა თუ იმ ხელოვანის საპოლემიკო საგანი და საკითხი აღირიცხა და მათდამი მიმართებასაც კვალიფიკაცია მიეცა.

ლირიკული თხზულება, თუ იგი უშუალობისა და გულწრფელობის ნიშნითაა აღბეჭდილი, ყველაზე უფრო ცხადად გვიდგენს ავტორის პოზიციას და მის ემოციათა სიმძაფრეს. ეს უკანასკნელი მომენტი ხშირად პოლემიკურ ლირიკას სატირულ ნიშან-თვისებასაც ანიჭებს და ამიტომ სატირული მომართვა პოლემიკური ლირიკის ჩვეულებრივ ფორმადაა მიჩნეული.

ზემოთქმული განსაკუთრებით ვრცელდება აკაკის ლირიკაზე. რომელიც თავისი შინაარსის უდიდეს მონაკვეთში პოლემიკური ლირიკის ნიმუშად შეიძლება ჩავთვალოთ. აკაკი ძალიან გამოკვეთილი პოლემიკური ბუნების პოეტიკა; მისი პოეტური არსებობის ერთი და უმთავრესი ფორმაა კამათი, დაპირისპირება და გაკენწვლა; აკაკის თვალსაზრისი მომეტებულად პოლემიკის სახით ყალიბდება; აკაკი უფრო სხვასთან მიმართებაში—სხვასთან დაპირისპირება-განსხვავებაში მეტად ვრცელდება: ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ აკაკის შემოქმედება პ ა ს უ ხ ი ა; და ხშირად გამომწვევი პასუხიც, რათა პოეტი ისევ საპასუხო გარემოში მოექცეს. პოლემიკისათვის მ ზ ა ო ბ ი ს ნიშნით მიიმართება აკაკის ლირიკა და ესეც

ავლენს მის მოუსვენარ, დაუდგრომელ და მეზრძოლ ხასიათს. პოლემიკური სიტუაცია ჩვენი პოეტის შემოქმედებითი ბიძგიცაა (მიზეზი კი არა—ბიძგი!) და ესთეტიკურად დამატკბობელი ატმოსფეროც.

სრულიად ბუნებრივია,—და აუცილებელიც,—რომ აკაკის პოლემიკური ლირიკის დახასიათებას უსწრებდეს მიმოხილვა ამავე სახის წინადროინდელი ქართული ლირიკისა, ისევე როგორც ზოგიერთი ძირითადი მნიშვნელობის ლიტერატურული ფაქტის გახსენება რუსული სინამდვილიდან. ეს აუცილებელია, რადგან ტრადიციათა და ლიტერატურული გარემოს გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია შევიმუშაოთ წარმოდგენა თვით აკაკის პოლემიკურ ლირიკაზე.

## I

ქართული ლიტერატურის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში პოლემიკას ძალიან ხშირად მიუღია ლირიკული პოეზიის ნიმუშთა სახე. უფრო მკაფიოდაა ეს ლირიკული ტენდენცია გამოქვეყნებული ე. წ. აღორძინების ხანაში, როდესაც მიმდინარე პოლემიკაში დაუფარავადაა ჩართული ავტორის პიროვნული დიანტერესება. საფუძვრებელია, რომ პოლემიკური ლირიკის დასაბამი „გაბაასების ჟანრის“ თხზულებებში უნდა ვეძიოთ, რადგან მათთვის კამათისა და დაპირისპირების ფორმაა დამანასიათებელი<sup>1</sup>. მაგრამ ეს მაინც არ არის პოლემიკური ლირიკა საკუთრივ: მას აკლია ის ემოციური სიმძაფრე, რაც პოლემიკური ლირიკის სპეციფიკას შეადგენს და თან მსჯავრის გამოტანას ავტორი მკითხველს ანდობს. ამიტომ ჩვენი საგანგებო ინტერესის საგანი არაა ისეთი თხზულებანი, როგორცაა თეიმურაზ პირველის „შედარება გაზაფხულისა და შემოდგომისა“, არჩილის „გაბაასება კაცისა და სოფლისა“, თეიმურაზ მეორის „დღისა და ღამის გაბაასება“, „ხილთა ქება“ და მისთანანი, თუმცა ყოველთვის უნდა გვქონდეს მხედველობაში მათი არსებობა, როგორც პოლემიკური ლირიკის წარმომშობი ნიადაგისა თუ არა, პოტენციაში მაინც ასეთი ლირიკის თვისებათა შემცველისა.

სამაგიეროდ, აღორძინების პერიოდშივე ვხვდებით ისეთ თხზულებებს, რომლებიც პოლემიკური ლირიკის მძაფრ სახეობებად შეიძლება მივიჩნიოთ მათი შესრულების სუბიექტური პლანის გამო. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს, პირველ ყოვლისა, ბესიკის ზოგი ლექსი, ჰაბუა ორბელიანის ცნობილი სატირა და ზოგი სხვა თხზულებაც. აქ, როგორც ცნობილია, გაეციხვა-გაკენწვლის ისეთ საფეხურთან გვაქვს საქმე, როდესაც ზომიერების გრძნობა იკარგება და პოეზიას უხეშობით შეცვლა ემუქრება. უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს ამავე პერიოდში შექმნილ იმ ლექ-

<sup>1</sup> ამ რიგის თხზულებათა მიმოხილვა-დახასიათება მოცემულია ბ. ქიქოძის წიგნში „გაბაასების ჟანრის ისტორიისათვის ძველ ქართულ მწერლობაში“, 1955.

სებს, რომლებშიც მოცემულია გააქვების ავტორისა საწუთროსთან, სოფელთან. ამ შემთხვევაში სულ დაკარგული არაა რელიგიური მომენტებიც, მაგრამ პაექრობაში მოპირდაპირის ათვალწუნების გამომხატველი პიროვნული მღელვარების მძლავრი ნაკადია შექრილი და ამიტომ გაკამათების მწვავე ტონი ახლავს და წარმართავს. ასეთია თეიმურაზის „სოფლის სამღერავი“. აღარ შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნაწარმოებში შენარჩუნებულია ეპიკური ტონის ელემენტები. აქ ავტორისეული დაძაბულობა თავის მწვერვალს აღწევს და შინაგანი ბოზობის მკაფიო სურათს ქმნის.

ჩვენი მწერლობის შემდგომ პერიოდში პაექრობას (პოლემიკას) ხშირად ვხვდებით, თუმცა პერსონიფიცირებულ, მაგრამ ფაქტიურად ისევ უხილავ ძალებთან. თუ აღრე „საწუთროსთან“ იყო გამართული პოლემიკა, ახლა „საწუთროს“ ადგილი „ბედმა“ დაიკავა. ეს იყო პოეტის შეტაკების ფორმა მის მიერვე წარმოსახულ და განზოგადებულ მოწინააღმდეგესთან. ამიტომ მას რეალური ბრძოლის მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი ურთიერთმიმართვა და შეტევის ორმხრიობა (პოეტისა და მისი მოწინააღმდეგის მიერ გამოვლენილი ენერჯის თანატოლობა) აკლდა. ასეთია ის ბოლომდე მიუყვანელი პოლემიკა, რომელსაც ალ. ჭავჭავაძის „მუხამბაზი ლათაიური“ შეიცავს; ასეთია ნიკოლოზ ბარათაშვილის „სულთ ბოროტო“ და „მერანიც“ კი. ამავე რიგშია ილია ჭავჭავაძის სახელგანთქმული „გავსწორდეთ, ბედო“. ამგვარი ნიმუშები შეტევას, — და ზოგჯერ მკაცრ ფორმებში მოცემულ შეტევასაც, — გამოხატავენ, მაგრამ აქ შემტევია ერთი მხარე, ისაა აქტიური, — თვითონ შეტევის ობიექტი კი ასეთ აქტივობას არ იჩენს. ასეთ ლირიკაში ბოროტი სულისა და ბედის მხრივ უფრო პასიურ თავდაცვასთან გვაქვს საქმე, ვიდრე შეტევაზე გადასასვლელად მზადყოფნასთან. ეს საეხებით ბუნებრივიცაა, რადგან პოლემიკა ურთიერთშეპასუხებას გულისხმობს, პასუხს კი ცოცხალი ადამიანი იძლევა და არა უპიროვნო „საწუთრო“ და ბედი. ამიტომ ლირიკის ზემოდასახელებული ნიმუშები განყენებული პოლემიკის ნიმუშებია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოლემიკისა, რომლის კონკრეტული ადრესატი ჯერ კიდევ საქმიებელია.

რუსეთის საზოგადოებრივი აზროვნების უმესანიშნავესმა ხანამ — საუკუნის 60-იანმა წლებმა პოლემიკის სფეროც გააფართოვა, მისი ტონიც გაამძაფრა და მნიშვნელოვანი გავლენაც მოიპოვა. ის ერთგვარი ნიმუშიც კი აღმოჩნდა ჩვენი მწერლების პოლემიკური საქმიანობისათვის.

მესამოცე წლების ქართველი მწერლები, კერძოდ აკაკი წერეთელი, უთუოდ კარგად იცნობდნენ თანამედროვე რუსული პოლემიკური ლიტერატურის მდგომარეობას. ამ ხანაში პოლემიკა საზოგადოებრივი მნიშვნელობის დონეზე აღის და საბრძოლო საშუალებად იქცევა; ამ ხანაში

ვრცელდება პაროდები და ანტიპაროდები, როგორც პოლემიკის ერთი უმძაფრესი ფორმა. მრავალი მწერალი ჩაება პოლემიკაში, რომელიც დიდი ემოციური დატვირთვით მიმდინარეობდა. ეპიგრამებში ეხებიან და ახასიათებენ ცალკეულ პირებს და მათთან პოლემიკისას არაიშვიათად მიმართავენ მათი სახელის გატეხას, მაგრამ მათი შეხედულებების გამომწვეურებით<sup>1</sup>:

საქმარისია, თუ დავასახელებთ პოლემიკური ფორმით დაწერილ ლექსს „Беседа с музюю“ და ნიმუშისათვის მოვიტანთ მხოლოდ ერთ ნაწყვეტს. პოეტს განუზრახავს აღწეროს პეტერბურგი, ღარიბების პეტერბურგი:

Где лачужки длинным строем  
Дожидают, искосясь,  
Где лежит глубоким слоем  
Грязь, грязь, грязь.  
Где всю жизнь одни лишения  
Жалких труженников ждут,  
Где тяжел до изнуренья  
Труд, труд, труд.

ამ აღწერის შემდეგ, პოეტს აფრთხილებს მუზა, რომ მას არავინ მისცემს ნებას თავისუფლად აირჩიოს თემა, ობიექტი და ურჩევს მიზანძღოს ფეტს, რომელიც ბუნებას უმღერის. აი ამ ფონზე, — უთუოდ დიდი მნიშვნელობის საზოგადოებრივი პოზიციებიდან, — მართავს ლექსის ავტორი პოლემიკას ფეტთან, რომელიც ითვლება პოეტურ განმასახიერებლად თეორიისა „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. აი, მუზამ იშოვა საბაბი პოლემიკისათვის, მკაცრი პოლემიკისათვის:

Стой! прервала муза. — Выкрикнет  
В эту песнь сонм важных лиц,  
И как раз тебе он крикнет:  
Цыц! цыц! цыц!  
Скажут: песня не из лестных  
Навлечешь как раз их гнев  
Лучше пой, брат, про прелестных  
Дев, дев, дев!  
Обратись к луне, к природе,  
Пой утеху юных лет,—  
Ведь поет же в этом роде  
Фет! Фет! Фет!

პოლემიკამ რუსულ სინამდვილეში ფართო ხასიათი მოიპოვა. მეტიც უნდა ითქვას: რუსეთში პოლემიკას შეიძლება გაცილებით უფრო მეტი

<sup>1</sup> ვრცლად და სათანადო ნიმუშებით არის დახასიათებული ეს პერიოდი ორ ტომად გამოქვეყნებულ კრებულში.



თავისუფლება ჰქონოდა, ვიდრე საქართველოში. საქმე ისაა, რომ პატარა ქვეყანაში, მწერალ-ლიტერატორთა და საზოგადო მოღვაწეთა შედარებით ვიწრო წრეში ყველა ერთმანეთს იცნობდა და ყველა ნაირნაირი ძაფით იყო დაკავშირებული ერთიმეორესთან. ეს „კავშირები“ უეჭველია პოლემიკის შემზღვევადი ფაქტორის როლს ასრულებდა, მის თავისუფალ მიმდინარეობას აფერხებდა. ამიტომ ჩვენი პოლემიკა ლიტერატურული ბრძოლიდან შეიძლება ადვილად გადასულიყო პიროვნულ ბრძოლაში, ე. ი., შეიძლებოდა მას პირდაპირ სახიფათო ფორმაც კი მიეღო. ეს ნიშნავს, რომ ჩვენში უფრო მძიმე პირობები იყო პოლემიკური ლირიკის განვითარებისათვის, ვიდრე რუსეთში.

ასეთ ვითარებაში პოლემიკისათვის სიმახვილის მინიჭება, ტალანტის გარდა, მხოლოდ ერთობ გამძლე, თამამი და შეუპოვარი პიროვნული თვისებებით აღჭურვილ ადამიანებს შეეძლოთ. ასეთი ადამიანები 60-იან წლებში საქართველოშიც გამოჩნდნენ.

ქართველ ერს ჰყავდა შესანიშნავი პოლემისტი. ეს ილია ჭავჭავაძე იყო, მაგრამ მისი პოლემიკური ტალანტი, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურულ-კრიტიკულ და სოციალურ-პოლიტიკურ სტატიებში გამომჟღავნდა. მისი ლირიკა მხოლოდ რამდენიმე პოლემიკური ლექსით არის წარმოდგენილი (რასაკვირველია, იგულისხმება თვალნათლივი ფორმით მოცემული ლირიკა, თორემ თავისთავად ილიას მთელი შემოქმედება მტკიცებაა, რაც თავის თავშივე შეიცავს ფარული პოლემიკის ნიშან-თვისებას). ესენია „პასუხის პასუხი“ და „ორხმიანი საახალწლო ოპერეტი“, რომელშიც მოპაექრედ ხორო გამოდის. ამ ლექსებში ჩვენ ვისმენთ ურთიერთმოწინააღმდეგე მხარეებს, მათ არგუმენტებს და მოწმენი ვართ მათი შეტაკებისა. რაც შეეხება ილიას ისეთ ლექსებს, როგორცაა „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებოდით“, „გამოცანები“, „კიდევ გამოცანები“ და „კითხვა-პასუხი“—მათ შინაარსში ნამდვილი მოწინააღმდეგე უფრო იგულისხმება, ვიდრე ჩანს. ლექსში „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებოდით“ პოეტი არსებითად უკვე განიარაღებულ, უძლურ მოპასუხეს ხვდება. ზემოდსახელებულ ლექსებში გასაკიცხი ვითარების და თვისებების კონსტატაციაა ისე, რომ მისი (კონსტატაციის) უარყოფის სერიოზული ცდაც არა ჩანს. ამგვარად, ილია ჭავჭავაძის ლირიკაში იმდენად მოწინააღმდეგესთან პოლემიკის გამართვისათვის არაა შექმნილი პირობები, რამდენადაც მისი უთუო დამარცხებისათვის. აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ თვითონ კამათი, თვით პოლემიკა,—როგორც ასეთი,—არ არის ილიას ლირიკის შინაგანი მოთხოვნილება. ის არ იწვევს ილია ჭავჭავაძის ტკბობას, თვითონ ილია არ ეძებს საპოლემიკო ვითარებას, ანუ პოლემიკა არაა მისი ლირიკული სწრაფვის საგანი. როგორც ჩანს, ილია ჭავჭავაძე პოლემიკას აუცილებლობის შემთხვევაში

მიმართავს და, მაშასადამე, პოლემიკა ვერ დაახასიათებს ილია ჭავჭავაძის ლირიკული ნიჭის თავისებურებას საზოგადოდ.

ნათქვამისაგან არსებითად განსხვავებული სურათია აკაკის შემოქმედებაში, არსებითად სხვაგვარია მისი პოეტური ტალანტი. სხვაც რომ არა იყოს რა, მარტო საყოველთაოდ ცნობილი აკაკის ენამოსწრებულობა საკმარისი იმის საჩვენებლად, თუ მის პოეტურ ბუნებაშივე რაოდენ მკაფიოდაა თავნაჩენი პოლემიკური ნიჭისათვის აუცილებელი მონაცემები. და სრულიად უეჭველია, რომ ამ პოეტის ენამოსწრებულობა არის მისი პოლემიკური ტალანტის ერთ-ერთი გამოვლენა. საზოგადოდ შეიძლება ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე ითქვას, რომ აკაკი წერეთლის თხზულებათა დიდი უმრავლესობა პირდაპირ გამსჭვალულია პოლემიკური ტენდენციით. ეს წარმოადგენს მათი გაშლის ძირითად ფონსა და ერთ-ერთ განმსაზღვრელ მომენტს.

აკაკი წერეთელს შეეძლო ნიშანში ამოღებულ ობიექტთან პოლემიკა გაემართა, კამათში გამოეწვია ის და ამ პროცესში მიეღწია მისი დამარცხებისათვის. პოლემიკა არის მისი მხატვრული სატირის გაშლის, განვითარების ფონი.

ცნობილია, რომ აკაკი წერეთელმა მთელი თავისი ენერჯია იქითკენ მიმართა, რომ მაშინდელი სახელმწიფოებრივი აპარატის ყოველი დონისძიება, ბიუროკრატიზმის ყოველი გამოვლენა კონკრეტულ არსებაში მოექცია, მას გაკამათებოდა და მასთან პოლემიკის სახე მიეცა მთელი ნაწარმოებისათვის. ასეთია მისი მრავალი ლექსი და ლექსჩართული ფელეტონები, მახვილსათაურიანი „ახირებული ფურცელი“ და „ცხელი ცხელი ამბები“.

აკაკი წერეთლის პოლემიკური ლირიკა ასახავს და აფასებს იმ ვითარებას, იმ საკითხებს, რომლებიც შეიქმნა ჩვენში და იდგა ქართველი საზოგადოების წინაშე, როგორც პასუხგასაცემი მოვლენა მთელი სამოცი წლის მანძილზე, მოყოლებული მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან.

ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმის აღნიშვნას, რომ აკაკი წერეთელმა პოლემიკის ყოველი ხერხი მოიმარჯვა, რათა სიმანხინჯე დაეთრგუნა, მხარი დაეჭირა ახალი მოწინავე საზოგადოებრივი მოძრაობისათვის და გაეცამტვერებინა წარმავალი და უპერსპექტივო პროცესთა მეხოტბენი. ამასთანავე, უთუოდ ხაზგასასმელია, რომ აკაკი არასოდეს არ მიმართავს არაკეთილშობილ პოლემიკურ გზას, რათა მოწინააღმდეგის დამარცხებას მიაღწიოს. აკაკისათვის უცხოა ისეთ პოლემიკურ საშუალებათა გამოყენება, რომელთაც არაკეთილსინდისიერების სუნი ასდით.

წინასწარი დახასიათების წესით უნდა ითქვას, რომ აკაკი წერეთლის პოლემიკა შეუნიღბავად და თავიდანვე გამოხატავს ავტორის პიროვნულ

დამოკიდებულებას ვითარების შემქმნელი სუბიექტისადმი. ამიტომ მისი პოლემიკა უაღრესად ე მო ც ი უ რ ი ა. აკაკის პოლემიკა კონკრეტული შინაარსისაა და ამიტომ დ ა მ ა რ წ მ უ ნ ე ბ ე ლ ი ც ა ა. აკაკის პოლემიკაში ჩანს მისი შეუღრეკელობა, შეუთრეგებლობა, რაც თავის კონკრეტულ გამოხატულებას მოუზიდებელს თუ არა, თამამ ტონში პოულობს. აკაკის პოლემიკის შინაარსი უშუალოდ ეხმაურება მიმდინარე ცხოვრების მოთხოვნილებებს და ამითაა შეპირობებული როგორც მისი აქტუალური საზოგადოებრივი მნიშვნელობა, ისე კონკრეტული ისტორიული ხასიათი, ესე იგი, მას ახლა აღარ აქვს ის ძალა, რაც თავის დროზე ჰქონდა. ეს მოითხოვს მისი შეფასებისას ისტორიულობის პრინციპის განსაკუთრებულსა და ხაზგასმულ დაცვას.

სულ ზოგად ხაზებში ასეთია აკაკის პოლემიკური ლირიკის ხასიათი. კონკრეტულად ჩვენ ახლა გვაინტერესებს მისი პოლემიკური ლექსების შინაარსი, მისი მოპაექრებების რაობა და ის მხატვრული საშუალებები, რომელთა მეოხებითაც ის წარმატებით ავგირგვინებდა პოლემიკას.

აკაკი წერეთლის პოლემიკური ლირიკის თემატური განხილვა გვიჩვენებს, რომ პოეტის პოლემიკის საგანი ინტიმურ სფეროში არ ძვეს: საპოლემიკო სარბიელზე მას მხოლოდ საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენები გამოაქვს. მაგრამ ეს ერთობ ზოგადი მითითება იქნება აკაკის პოლემიკის საგანზე, უკეთუ არ გამოვეყოფთ მის ცალკეულ ჯგუფებს, თუმცა ყოველი მათგანი ერთმანეთთანაა გადაჯაჭვული და საერთო მიზანს ემსახურება.

აკაკის პოლემიკური ლირიკის ერთ და მთავარ თემას პ ა ტ რ ი ო ტ უ ლ ი შინაარსი აქვს. ამ თემატურ ჯგუფში ჩვენ ვაერთიანებთ მისი ლირიკის ისეთ ნიმუშებს, რომლებშიც ლაპარაკია ქართულად ლაპარაკისაგან თავშეკავებაზე, ქართული მუსიკის, ქართული ცეკვის დაწუნებაზე, ქართული ტანსაცმლის ათვალწუნებაზე, ეროვნულის უგულვებელყოფაზე (ეროვნულ ინდიფერენტიაზე), ერთა შორის მეგობრობაზე, ცრუპატრიოტიზმზე. ეს არის ყველაზე უფრო ვრცელი და დიდი თემატური ჯგუფი აკაკის პოლემიკური ლექსებისა. პოლემიკურ ასპექტშია დამუშავებული აკაკი წერეთლის შემდეგი პატრიოტული ლექსები: „აპელაციის მცოდნე“, „პატრიოტის აღსარება“, „დიდი პოეტების მიბაძვა“, „ენების გასამართლება“, „პანორამა“, „პასუხად სომეხებს“, „რჩევა“, „პატრიოტი“.

შემდგომ ჯგუფში ჩვენ ვაერთიანებთ აკაკის იმ ლექსებს, რომელთაც ცხადი პ ო ლ ი ტ ი კ უ რ ი შინაარსი აქვთ. აქ ჩვენ ვხვდებით პოლემიკას მთავრობის ღონისძიებებთან, მის ფარულ განზრახვებთან და ცენზურასთან. ასეთი ლექსების ცალკე გამოყოფას ის ამართლებს, რომ, თუ სხვა შემთხვევაში პოლემიკა მთავრობასთან ერთობ ფარული და ირიბია, აქ ამ პოლემიკას თვალნათლივი ხასიათი აქვს. ადვილად დასანახი პოლი-

ტიკური შინაარსია მოცემული აკაკის იმ ლექსებში, რომელთა სათაურებია: „ახალი სამართალი“, „მზრუნველებს“, „ვირი და ფილოსოფოსი“, „ვაშა დეპუტატს“, „ყიზილბაშური“.

სრულიად ბუნებრივია, რომ აკაკის ლირიკის მნიშვნელოვანი ნაწილი პოეტებთან, მწერლებთან და იმდროინდელ პრესასთან პოლემიკას შეიცავს. და, მართლაც, აქ ჩვენ ვხვდებით მის პოლემიკურ ლექსებს „პოეტიდან“ და „ხარაბუზა ღენერლიდან“ დაწყებული, ვიდრე „სახუმარო გასართობსა“, „საპნის ბუშტებსა“, „ცანგალა, ცანგალაო“, „პამპულასა“ და იმ ლექსამდე, რომლის ადრესატი ვაჟა-ფშაველა იყო.

აკაკის პოლემიკური ლირიკის ნიმუშთა შემდგომ ჯგუფში უფრო მეტად ყოფითი შინაარსის ლექსებია გაერთიანებული. ესენი ეხებიან ცილისმწამებლებს, ცარიელი ლაპარაკის მოტრფიალებს, მშობლიური გრძნობით დაბრმავებულებს, თავიანთი წოდებრივი მდგომარეობით გაამაყებულთ, პიროვნულ აქტივობაზე ხელჩაქნეულებსა და კარიერისტებს. ლექსების ამ ჯგუფში იგულისხმება აკაკის „გამოცანა“, „რჩევა“ („შენი გზა აღმაფრენაა“), „პასუხი მეგობარს“, უსათაურო ლექსი—„ღმერთმა მტერსაც აშოროს...“, „დიდხანს ვსძებნე იდეალი“, „მესტიერული“ („აქრელდა ჩვენი ქვეყანა“), „გლახისა და თაჯადის ბაასი“, „ჩვენებული ღხინი“.

აქ არაა საჭირო შინაარსობრივი განხილვა აკაკის ზემოდასახელებული ლექსებისა. ამაზე უფრო მეტი მნიშვნელობა ექნება აკაკის პოლემიკური ლირიკის დინების ნათელყოფას, მისი მიმდინარეობის გათვალისწინებას.

პირველ ყოვლისა, აღსანიშნავი ისაა, რომ აკაკის პოლემიკური ლირიკის ტონი და მიმდინარეობის საერთო ფონი სატირულ-უმორისტულია. ამ ფონზე გამომჯღავნდა მისი, როგორც პოლემისტის, ინტელექტის სიმკერცხლაც და პოეტური ოსტატობაც. რა ხერხები აქვს მომარჯვებული აკაკის, როდესაც იგი თავის მოწინააღმდეგესთან (წარმოსახულთანაც) მართავს პოლემიკას?

1. აკაკის პოლემიკური ლირიკის დიდ უმრავლესობაში ჭარბადაა გამოყენებული ნართაული. ნართაული არის არაპირდაპირი გამოსახვის ერთი უმნიშვნელოვანესი ფორმა. ისტორიულად დაიმკვიდრა მან დიდი მნიშვნელობა პაექრობაში. ნართაულით ადამიანი არაპირდაპირ მითითებებს, მაგალითად, მოქმედების ფარულ მოტივებზე, მასზე, რის გამოზეურებაც მოწინააღმდეგეს ნავარაუდევია არა აქვს. ამ არაპირდაპირი მითითების წყალობით ეს ფარული მოტივები აშკარავდება და ნართაულის ობიექტის მხილება ხერხდება. ამგვარად, ნართაული მოწინააღმდეგის სააშკარაონზე გამოყვანის ხერხიც არის, ე. ი., მოწინააღმდეგეზე გამარჯვების ერთი გზაა. ჩვენს ახალ ლიტერატურაში ნართაულის დიდ

ოსტატად აკაკი წერეთელი უნდა ჩაითვალოს. ამ მწერლის პოლემიკურ ლირიკაში ნართაული ძალიან ხშირად ალეგორიის სახით გვხვდება. ასეთია, მაგალითად, მისი „მეგრული ალელორია“, რომელშიც კოლხიდელი (გრიგოლ დადიანი) პირდაპირი დასახელების მაგივრად წარმოდგენილია ირმად, რომელიც აკაკის სიტყვით, სინამდვილეში „ყურგარქელის მეგობარია“, „და შუბლზედაც აწერია სხვილ ასოთი დიდი ნოლი“. მოლიანად ამ პრინციპზეა აგებული ისეთი შინაგანი პოლემიკური ტონით დატვირთული ლექსი, როგორიცაა „ახალი სამართალი“. უკანასკნელ ნაწარმოებში მსაჯულად ვირის სახეა აღებული, და ამ არაკისებურად გამართული ლექსის შინაარსი აქვს გამოყენებული მწერალს, რათა გააკრიტიკოს თავისი დროის სასამართლო აპარატი.

როგორ ხერხდება ეს? როგორ ხერხდება ნართაულის ასე ფართოდ გამოყენების პირობებში, გაბედული პოლემიკა, აკაკისებური პირდაპირობისა და თამამი კრიტიკის განხორციელება?

საქმე ესაა, რომ აკაკის ნართაული ერთობ გამკვირვალეა, მის მიერ გამოყენებული ალეგორიული სახეები ძალიან ნათელია, რადგან მათში სულ ადვილად შეგვიძლია ჩავსვათ ის, ვისაც აკაკი გულსხმობს. ერთი სიტყვით, აკაკის ნართაულის გაშიფვრა თითქმის არაავითარ დაბრკოლებას არ ხვდება. ამით აიხსნება, რომ აკაკი, როგორც პოლემისტი, მართალია. ნართაულს მიმართავს, მაგრამ ამით სრულიადაც არ აბუნდოვნებს პოლემიკის შინაარსს, პირიქით, ეს გამომაცოცხლებელ ელემენტად შემოდის მისი პოლემიკის მიმდინარეობაში. ამ პრინციპით ხელმძღვანელობს აკაკი, როცა წერს თავის პოლემიკურ ლექსებს „პასუხად სომხებს“. „ენების გასამართლება“, „მზრუნველებს“ და „საპნის ბუშტებს“. ასე იქცევა იგი მომეტებულ შემთხვევაში. ამგვარად, მისი ნართაული სიფრთხილით კი არ არის გამოწვეული, არამედ მას, ნართაულს, მხატვრიული ფუნქცია აკისრია.

2. პოლემიკური ტონის ხარისხობრივი მხარე კარგად მელაუნდება მწერლის მიერ გამოყენებულ ეპითეტებსა და შედარებებში, აკაკის პოლემიკურ ლირიკაში თვით ალეგორიული სახე წარმოდგენს ნათლად გაშლილ შედარებას. ამაში დავრწმუნდებით, თუ გავიხსენებთ მის ლექსებს „დიდი პოეტების მიბაძვა“, „ბამპულა“, „ხარაბუზა ლენერალს“ და სხვას. აქ მთელი სიტუაციაა აღწერილი და ისაა შედარებული ძირითად საპოლემიკო ობიექტთან. საკუთრივ ამ შედარებებს თუ წარმომავლობის თვალსაზრისით შევხვდავთ, დავინახავთ, რომ ისინი ხალხურ მეტყველებაში გავრცელებული შედარებებია და, მაშასადამე. ერთგვარად ნაცნობნი. არსებითად იგივე ითქმის ეპითეტების შესახებაც. როცა ჩვენ ვკითხულობთ 1884 წელს დაწერილ „არაკს“, ვხვდავთ, რომ მას ცენზორი ლუკა ისარლოვი ჰყავს მხედველობაში, თუმცა მაიმუნზე კი ლაპარაკობს და მას შემდეგი ეპითეტებით ახასიათებს: „კუდიანი, პაწა-

წინა, სასაცილო რამე იყო“, „იკბინება ის პირმყრალი, ის წუწკი და სა-  
 ძაგელიო“. საპოლემიკოდ მომართულ, მზადმყოფ ლექსში „ხარაბუზა  
 ლენერალის“ ობიექტი შემდგევი ეპითეტებითაა შემკული: ენაწმინდა,  
 ენაბრტყელა, სიტყვით სამსონი — საქმით საპყარი, გულსატანა, გულფუ-  
 ტურო, თავქარი, ჭკუათხელი და საცოდავი ხარაბუზა.

3. ზოგიერთი პოლემიკოსი კონკრეტულად ასახელებს და გვიჩვენებს  
 მის თვისებებს, რომელთანაც პოლემიკას მართავს და ამ სახით უპირის-  
 პირდება მას. ამ შემთხვევაში პოლემიკა დასაბუთებულია, საბუთიანობა  
 არის პოლემიკის მიმდინარეობის საფუძველი. ასეთი დასაბუთებული  
 პოლემიკური ლირიკა ჩვენში თავის სანიმუშო წარმომადგენლად ილია  
 ჭავჭავაძეს მიიჩნევს, როგორც „პასუხის პასუხის“, „რა ვაკეთეთ, რას  
 ვშვრებოდით“ და მისთ. აეტორს. თავის ძირითად მომენტებში ასეთივეა  
 აკაკის ლექსები— „ფარისეველი“, „აპელაციის მკოდნე“, „პატრიოტი“,  
 „ყიზილბაშური“ და სხვა. ამ ლექსებში წამყვანია დასაბუთება და პო-  
 ლემიკა მსჯელობა-მტკიცების ნიშნით მიმდინარეობს. რამდენადმე გან-  
 სხვავებული მდგომარეობაა აკაკის ისეთ პოლემიკურ ლექსებში, როგო-  
 რიცაა „ფარშავანგი“, „ხარაბუზა ლენერალს“, „საპნის ბუშტები“ და  
 ზოგიერთ სხვა ლექსშიც. აქ მწერალი თითქოს გულისხმობს, რომ მკი-  
 თხელისათვის ცნობილია პოზიცია ერთი მხარისა და ამ პოზიციაზე თავ-  
 დასხმით (და არა მისი გარჩევით) არის შემოფარგლული ჩვენი პოეტი.

„საპნის ბუშტებში“ აკაკი თავს ესხმის გაზეთ „ცნობის ფურცელსა“  
 და მის თანამშრომელს გ. ლასხიშვილს (ლალი). მაგრამ აკაკის საჭიროდ  
 აღარ დაუნახავს კონკრეტულად ჩამოეთვალა და ამით განემარტა (და  
 აეხსნა) თავისი თავდასხმის სიმწვავე. აქ „ცნობის ფურცელი“ გადაკე-  
 თებულია „ცოდვის ფურცლად“ და ნათქვამია: ეს გაზეთი

აშკარაზე გამოსულა  
 როგორც ბოშა ქალი,  
 გუნიასი აღრინდელი  
 ნაცოლ-ნაჭვრივალი;  
 ცემა-ტყეპით გაყიდული,  
 სხვებზე განაცვალი,  
 თავმოხდილი, უღეჩაქო,  
 სისხლჭარბობით მთვრალი.

მთავარსარდლად თავმომწონედ

იკბინება „ლალი“,  
 ამჟღინებში შეუყრია,  
 სულ ტოლი და ცალი!  
 ზელში კეტით, თავში რეტით,  
 ზრდილობაზე მწყრალი!  
 გულმანკიერ, მუცელმწიერ,  
 სურვილ გაუმცხრალი!

მადლი არის, შეიბრალებთ  
 გზაშემდარი ქალი!

ამ ლექსიდან ჩანს, რომ აკაკი მძაფრ პოლემიკას მართავს „ცნობის  
 ფურცელთან“ ისე, რომ კონკრეტულად არ გვისახელებს იმას, რაც უარ-  
 საყოფად, პარაზიტად მიუჩნევია. ამ შემთხვევაში, შეიძლება პოლემიკის  
 ასეთი ფორმა გამოწვეული იყოს იმით, რომ იმდროინდელი საზოგადო-  
 ებისათვის ნათელი სურათი უამისოდაც შეიქმნებოდა და „ცნობის ფურ-

კლის“ პოზიციის დახასიათება, მაშასადამე, ზედმეტცი კი იყო... თუ ეს ასეა, მაშინ აკაკის პოლემიკა მოპირდაპირის თვისებათა პედანტური ჩამოთვლისაგან თავის არიდებაა და პოეტური ზომიერების გამოხატულება.

4. აკაკის პოლემიკურ პლანში დაწერილ ლექსებში ცოცხლად მოქმედი არსებებია გამოყვანილი და მათ შორის პაექრობაა გამართული. ისინი კამათობენ, ერთიმეორეს უთვალთვალეზენ, უსაფრდებიან, უტევენ და ერთიმეორისაგან თავს იცავენ. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს წაქეზებასა და დაშინებასთან, მუქარასა და ვედრებასთან, დალოცვასა და წყევლასთან. აკაკის ამ ლექსებში ჩვენს წინაა გაშლილი ამ მოქმედი არსებების შეხედულებათა და მოქმედებათა ცხოველყოფელი სურათები. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ აკაკის პოლემიკური ლირიკა თავისი დინებით ენათესავენა, უახლოვდება პიესას. სანიმუშოდ ავიღოთ მისი ლექსი „ახლანდელი პოლიტიკა“, რომლის პოლემიკური ხასიათი იმთავითვე ნათელია. აქ გამოყვანილია (ალეგორიულად) მოლა, ყადი და ახუნდი და თითოეული მათგანის ძალიან ცოცხალი სურათია დახატული.

წერებზე მოისვა ხელი  
მოლამ, სთქვა: „ბისმირ აპლლათ!“  
ყადმა მიუგო ღიმილით:  
„ჰა, ქეშეშ, ბარაქალაო!  
სამართალ ჭანი გავარდეს,  
ხალხიე მას ენაცვალაო!“

ამ ხალხის გასათათრებლად  
უნდა ვიხმარო ძალაო:  
ახუნდმა უთხრა: „იახში!  
მეც ეეთანხმები მაგათო!  
და სკოლებს გადავაკეთებ  
ხალხისთვის ვირის ბაგალო.“

ასეთივე ცხოველყოფელია პოლემიკურად გააზრებული თხზულება „პანროამა“. აქ ლიბერალი წარმოდგენილია „ენაქანრაკ და საქმეგრინა“ ადამიანად, ზოგიერთ პუბლიცისტზე ნათქვამია, რომ ის „ასკიკუკუს მოთამაშე ფიგაროა მწერლობაში“. აკაკი ამავე ლექსში ეხება ზოგიერთ მწერალს, მათ ნაძალადეგ ლექსებს და პოლემიკაში იწვევს კრიტიკოსებს:

ვინც ამ სიტყვებს აბლაუბდად  
მოაკოსებს, მოაკოსებს,

პოეტია, სხვა რა უნდათ  
ჩვენს კაქკაქა კრიტიკოსებს?

ეს მაგალითები საკმარისია იმის საჩვენებლად, რომ აკაკი გვედგენს თვით პოლემიკის პროცესს, რაც პოლემიკის სურათოვნებას უზრუნველყოფს.

5. აკაკის პოლემიკური ლირიკის დახასიათებისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ მის ერთ დამახასიათებელ თავისებურებას. აქ ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ის, რომ აკაკის პოლემიკური ლირიკის ტონი განსხვავდება, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის პოლემიკურ საერთო ტონისაგან. ილიას პოლემიკა დინჯია და მას ყოველთვის ახლავს მრისხანებისათვის მზაობის ნიშანი. მისი პოლემიკა ხშირად მწყურალია და პირქუშა.

აკაკის პოლემიკა ღიმილში კი არა, სიცილსა და ხარხარში მიმდინარეობს. ამას გვითვალისწინებს, მაგალითად, მისი ლექსი „მზრუნველებს“, სადაც აკაკი აღშფოთებით გმობს გადაგვარებულ ადამიანებს, რომლებსაც

შინ ვერ მოუნახავსთ  
ვერც ცოცხალი, ვერცა მკვდარი,

ღირსი მათი ყურადღების,  
სახსოვარ და საქებარი.

მაგრამ იქვე ამ ადამიანებთან პოლემიკა სხვა სიბრტყეზე ინაცვლებს:

ხა! ხა! ხა! ხა! ქების ტაში  
დაჰკათ!.. ბუქნაც დაუარეთ!..  
შინაურებს შიმშილით ჰკვლენ,  
მღიღრებს უღგვენ ტაბლას გარეთ!

აკაკის ამ თავისებურების დასახასიათებლად ისიც ითქმის, რომ ზოგჯერ იგი პოლემიკის ღირსადაც არ თვლის ადამიანს, მაგრამ უყურადღებოდ როდი ტოვებს მას. ამ შემთხვევაში მასთან პოლემიკას ხარხარი ინაცვლება, როგორც მოწინააღმდეგის დამარცხების პირობა:

ბეწრი ვნახე ჩამოსული,  
ჩვენში ბრძოლა განეზრახა,  
მაგრამ გაღუბრუნდათ გული  
სასაცილოდ: ხა, ხა, ხა, ხა!

კაცი იყოს, გინდა ქალი,  
ჩვენში ყველა არის გლახა;  
და რად ვსძებნოთ იდეალი?  
სჯობს ვიციხოთ: ხა, ხა, ხა, ხა!

აქედან ცხადია, რომ აბუჩად აგდება არის აკაკის ლირიკაში გამოყენებული ერთ-ერთი პოლემიკური ხერხი. ზემომოყვანილი მაგალითიდან ისიც ჩანს, რომ აბუჩადაგდება ზოგჯერ ავტორისეული მრისხანების ფონზე კი არ იშლება, არამედ მხიარული სიცილის ფონზე:

მიმავალნო მშვიდობით!  
გზა გვიტოვთ მომავალს!

რად სწუხდებით რჩევისთვის  
ჩვენ ვპოვებთ ჩვენს გზა და კვალს

ამბობს აკაკი წერეთელი. ამითაც გამოირჩევა აკაკის პოლემიკური ლირიკა ილია ჭავჭავაძის ასეთივე ლირიკისაგან. მაგრამ უფრო საყურადღებო ისაა, რომ აკაკის ერთი ნაწარმოების ფარგლებშივე აქვს ურთიერთთან შერწყმული დაუნდობელი პოლემიკური და მხიარული ტონები, რომელთაგან უკანასკნელი ზოგჯერ ხუმრობაში გადადის.

\* \* \*

აკაკი წერეთლის პოლემიკური ტალანტის დახასიათებისას შეუძლებელია გვერდი აუუაროთ მის ეპიგრამებს, გამოცანებს, საახალწლო ანდაზებს და მისი ენამახვილობის ნიმუშებს. ჯერ იმის აღნიშვნასაც აქვს მნიშვნელობა, რომ რუსულ ლიტერატურაში სწორედ 60—70-იანი წლებიდან დაეტყო არაჩვეულებრივი გავრცელება-განვითარება ეპიგრამულ ლიტერატურას. აკაკი წერეთელმაც სწორედ ამ ხანაში შექმნა ეპიგრამები „მეგრული ალელორია“ (1868), „ასათიანებს“ (1870) და სხვა.



ამ პერიოდში დამკვიდრდა ჩვენში ეპიგრამა, როგორც პაექრობაში მონაწილეობის ერთ-ერთი ფორმა. ეპიგრამების დიდი რაოდენობა შექმნა აკაკიმ და ბევრმა მათგანმა, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, უსიამოვნება მიაყენა ჩვენს პოეტს. როცა მისი „ფარისეველი“ გამოქვეყნდა და გავრცელდა, მკითხველებმა მის აღრესატად ექვთიმე წერეთელი მიიჩნიეს (თუმცა, როგორც აკაკი წერს, იგი ექვთიმეს არ გულისხმობდა). ამან კიდევ განაწყენა ექვთიმე. ვრცელი ეპიგრამული ლექსი „გლეხის აღსარება“ შეიცავს პაექრობას გლეხისა ბატონთან და ასე მთავრდება:

მაგრამ, ვაი ეს სიტყვა შენ როგორღაც გემწარა,  
მეუბნები: „შენ ვინ ხარ, ვისი ტიყი-ტომარა?“  
მაგრამ, ჩემო კეთილო, იფიქრე, ნუ სჯი ჩქარა  
და მაშინ აღიარე—მართლს ვამბობ თუ არა?!

ამ ეპიგრამამ თავადი მიქელაძე ისე გააჭავრა, რომ აკაკის მოკვლა განიზრახა.

აკაკის ცნობილი „ნადირობა“ ისეთი ეპიგრამაა, რომლის სიმწვავემ ხალხი აალაპარაკა და გენერალი მაკუავარიანი მიიყენა აკაკისთან სასტუმროში. მრავალი ასეთი ლექსი-ეპიგრამა აქვს შეთხზული აკაკის და ყველაფერი ეს მოწმობს, რომ აკაკისთან პაექრობა ძალიან ძნელი იყო მისი პოზიციის მოწინავეობისა და დიდი პოლემიკური ნიჭის გამო.

აკაკი წერეთელი გამოცანების ფორმითაც პაექრობს. მართალია, კონკრეტულად ვინმეს იგი ამ გამოცანებში არ ასახელებს, მაგრამ ერთგვარი გარკვეულობა მაინც მიღწეულია, რადგან, ბოლოს და ბოლოს, არსებითაა შინაარსი, რომელსაც პოეტი უპირისპირდება, ეკამათება და გმობს და არა ის, თუ კონკრეტულად რა გვარისა და წოდებისაა ის ადამიანი, ვისაც აკაკი გულისხმობს. ამით აკაკის პაექრობას უფრო ზოგადი მნიშვნელობაც ეძლევა. სანიმუშოდ ავიღოთ მისი გამოცანა:

მებენარ-მებენარ, მწოვარ-მწოვარ,  
ტანზე მჯდომი, კირაქუზა,  
განსაცდელში რომ ჩავარდა,  
შეშინდა და მოიკუზა;  
მათხოვრობას ხელი მიჰყო  
ჩემ კარებზე აეტუზა,

შემებრალა, შინ შევეუვი,  
ყველაფერი დაუხვდა მზა.  
რომ გამოძღა-განსისინდა,  
აიყოჩა, აიგარუზა..  
სახლ-კარს მართმევს, კარში მაგდებს...  
დამიხლართა სავალი გზა!

აქ დახასიათებულია ის, ვინც მორიდებით ჩვენთან შინ შემოსულა და შემდეგ მასპინძლობის პრეტენზია წარმოუდგენია. მაშასადამე, აკაკი აქ ეროვნული მარცხის საშიშროებაზე ლაპარაკობს და გვაფრთხილებს.

ასეთსავე საფუძველზეა დაყრდნობილი მისი 25 გამოცანა, რომელიც 1899 წელს გამოქვეყნდა აკაკის კრებულში.

აკაკის პოლემიკური ტენდენციების გამომხატველია მისი გონება-მახვილური თქმები და ენამოსწრებულობის გამომხატველი რეპლიკები.

მაგალითად ასეთი: „ვაჟი: ქალო, ნეტავ ჩვენი იყოს შენი შავი თვალებიო! ქალი: ბატონი ხართ, დამითმია თქვენთვის ჩემით ვალეზიო“. და ა. შ. („ახირებული დასტური“).

ახლა ჩვენ შევჩერდებით აკაკის პოლემიკის ორ მნიშვნელოვან მოტივზე. ერთი ეხება ერებს შორის ურთიერთობის და მეორე ლიტერატურულ-პოეტური მოღვაწეობის შინაარსსა და ფორმას.

როგორც ჩანს, აკაკი წერეთელი ძალიან კარგად ხედავდა იმ ფარულ მოტივებს, რომლებიც პატარა ერთა შორის მტრული ურთიერთობის გავლევებისაკენ იყო მიმართული. ამას მოწმობს მისი რამდენიმე ლექსი და, კერძოდ, „ყიზილბაშური“, „პასუხად სომეხებს“ და „რჩევა“. ეს ლექსები პოლემიკური ხასიათისაა. პირველი ველიჩკოს ფარულ, მენიღბულ შავრაზმულ განზრახვას ააშკარავებს, მეორე და მესამე კი ერთა შორის მეგობრულ ურთიერთობას ქადაგებს.

ველიჩკო თავის დროზე საკმაოდ ცნობილი პირი იყო. ის ერთხანს გაზ. „კავკასს“ რედაქტორობდა (1897—1899 წწ.), კარგად იცნობდა აკაკის და, სხვათა შორის, რუსულადაც კი თარგმნა მისი „თამარ ცბიერი“. ველიჩკო ერთობ ცბიერი ჟურნალისტი იყო: ქართველებთან ვითომდა მეგობრობის საფარველ ქვეშ შავრაზმულ პოლიტიკას ახორციელებდა. ის აგინებდა, კიცხავდა, ჩრდილს აყენებდა კავკასიის სხვა ეროვნებებს და ამით სიძულვილის გრძნობას თესავდა და აღვივებდა მათ შორის. აკაკიმ დაინახა ის, რაც ზოგმა მაშინდელმა ქართველმა მოღვაწემ ვერ შეამჩნია და ველიჩკოს განზრახვა, მისი ვერაგული მიზნები სააშკარაოზე გამოიტანა. მან დაწერა ერთი უძლიერესი ლექსი, რომელიც მართალია, თავდაპირველი სახით არ გამოქვეყნებულა მაშინვე, მაგრამ ასე დაბეჭდილი სახითაც გამანადგურებელი პოლემიკის ნიმუში იყო. ამ ლექსს ერქვა „ჭეშმარიტება“ („ივერიაში“ ის „ყიზილბაშურის“ სათაურით დაიბეჭდა). ეს ლექსი აკაკის მაღალი მოქალაქეობრიობის გამომხატველია, მისი პრინციპულობის და, ამავე დროს, შორსმჭვრეტელობის მაუწყებელია. აქ აკაკი წერეთელი წერდა: „თვალი დაუდგეს ქართველ კაცს, ველიჩკოს მოტრფიალესა! ვერ ჰხედავს, მის დასაკლავად რომ მან მახვილი გალესა? სომეხებს რომ უყუფეს, იმავე დროს კუდს უჭიციანებს ქართველსა, მაგრამ ორივეს თანსწორად ანთხევს საწამლავ-ნაღველსა. ცბიერს—სომეხიც, ქართველიც სკვითურ ფეხებზე ჰკიდია! იმისი მუცლის ტკივილი სხვაგვარი „გზა და ხილია“. ფიქრობს: დრო არის, მკვიდრებმა აქედან გაიმინდვირონო, და იმათ ნამოსახლარზე მოსულნი დაემკვიდრონო! ტბილად იმღერის, როდესაც გვიჰყვდავს ბორკილ-რკინებსა, და ქვეშ-ქვეშურად მხარს აძლევს იანოვს—ბუტირკილებსა. მაგრამ გულწრფელი ქართველი ვანა მიხვდება ამასა? როცა არ სტორაეს, დათვისაც კი ეძახის „კეთილ მამასა!“ რადგან ლექსის ამ სახით გამოქვეყნება იმეამად შეუძლებელი იყო, აკაკიმ მას სახე უცვალა და პოლემიკის

მოხდენილ ხერხსაც მიმართა: ლექსი ისე ააგო, თითქოს თვითონ ველიჩკოს მიერ ყოფილიყო დაწერილი.

ეს, რაც შეეხება ცალკეულ პირს. მაგრამ აკაკიმ მთლიანად იმ ერებსაც მიმართა, რომლებიც მტრისაგან დათესილი შუღლიდან ვერ განთავისუფლებულიყვნენ და ბოროტ ენას აყოლილნი ერთმანეთს არ ინდობდნენ. ასეთია მისი ლექსები—„პასუხად სომხებს“ და „რჩევა“.

პირველი ლექსი პასუხია შოვინისტურად განწყობილი პირების წინააღმდეგ. ის საკმაოდ ვრცელი ნაწარმოებია, 16 სტროფს შეიცავს და დაბეჭდილია უფრო სხვა სახით, ვიდრე თავიდანვე, 1905 წელს ყოფილა დაწერილი. ავტოგრაფში საქართველოს მკვიდრი სომხების მიმართ გამოთქმული საყვედური ბოლოს ცოტა სხვაგვარად იკითხება: „ახლა ოქვენ თვითონ მიმხედარხართ განა, რომ მტრობა-შურით ვერას გაეხდებოთ?! მხოლოდ ერთმანეთს კი გავაფუჭებთ! დავგლახადებთ, ორივე წაეხდებოთ! თქვენი წერილი დღეს სულ სხვას ამბობს... თუ მართალია, ჩვენ გეტყვით „ვაშა“-ს! და გაუმარჯოს ძმობას, ერთობას, ყოველ მოღვაწეს და ყოველ მუშას! სომეხი, ფრანგი, თათარი, ოსი ყველა ძმა არის, ვინც-კი მოგვცემს ხელს, და საზიარო ჭირსა და ლხინში იწამებს მოძმედ მოკეთე ქართველს“. როგორც ვხედავთ, ეს ინტერნაციონალური თვალთახედვით დაწერილი ლექსია. მეორე ლექსი, „რჩევის“ სათაურით რომა გამოქვეყნებული, იმ განწყობილებათა რკალშია მოქცეული, 1905 წლის რევოლუციის პერიოდში რომ ბატონობდა. ის თემატურად ერთვის აკაკისავე „ინტერნაციონალს“, „ძირს“ და სხვა მისთ.

„რჩევაში“ აკაკი წერეთელი სიფხიზლისაქენ და მდბაღალ გრძნობათაგან განთავისუფლებისაქენ მოუწოდებს სომხებსა და თათრებს. „გააგდეთ ხმალი... ხანჯალი, ხელი მიეცით ძმურადა!.. ნუ შესცქერიხართ ერთმანეთს მტრულად და ბატონ-ყმურადა“ — ამბობს აკაკი და განაგრძობს: „შეერთდით, ძმებო! შერიგდით! ხელი ხელს მიეცთ ძმურადა და მტერს დაუხვდით გარეშეს თამამად... ვაჟაკურადა“. ეს გაერთიანებისაქენ მოუწოდება არის აკაკის მთელი შემოქმედებისა და პოლემიკის ძირითადი მიზანი და მოტივი.

მეორე ჯგუფი ლექსებისა დაპირობებულია ლიტერატურულ-პოეტური მიზანდასახულებით. ზოგი მათგანი მოწინააღმდეგის დაუსახელებლად შეიცავს პოლემიკას. ზოგიერთ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს არა არსებით პოლემიკასთან, არამედ უკვე გამოთქმულ შეხედულებაში ერთგვარი კორექტივის შეტანის სურვილთან. უკანასკნელი ხასიათის ლექსთა შორის აქ დავასახელებთ ოთხ ნაწარმოებს. ესენია — „პოეტი“, „პოეტის გული“, „პოეტის პროგრამა“ და „პოეტს“ (აქ აღარ ვეხებით მის ცნობილ „ხარაბუზა ლენერალს“).

ერთი შეხედვით, პოლემიკურ პლანში დაწერილი არ უნდა იყოს ეს ლექსები. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. როცა აკაკი წერეთელი

ამბობს, რომ ნუ მკიცხავ, თუ უგნურად მნახო და ნურც ჩემს ბრძნობას გაიკვირებო, როცა ის ამბობს, რომ „თქვენ რომ გგონიათ, ის არ ვარ, სხვებს რომ ჰგონიათ, არც ისაო!“ — ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტს რომელიდაც ავტორის მიერ გამოთქმული შეხედულება არ აკმაყოფილებს, მას ეწინააღმდეგება ანდა ასწორებს (ამ შემთხვევაში ეს ავტორი მისთვის შეიძლება ილია ჭავჭავაძე იყოს).

ლექსში, „პოეტის გული“ (1880 წ.), აკაკი პოეტის გულს ხან აღელვებულ ზღვას ადარებს და ხან „მშვიდ გვრიტს“. მეორე ლექსში („პოეტის პროგრამა“, 1898 წ.) პოეტი „წმინდა ხელოვნების“ მოტრფიალების შეხედულებას უპირისპირდება და ამბობს: „რაც-კი არ არგებს ქვეყანას, ის ყველა ფუჭი ბარგია... სულ ბულბულობაც არ ვარგა, ზოგჯერ ყორნობაც კარგია“. უფრო ადრე (1882 წ.) დაწერილ ლექსში კითხვა-წასუხის, ე. ი., პოლემიკისათვის დამახასიათებელი ფორმით არის გამოხატული პოეტის დამოკიდებულება გარემოსადმი და, კერძოდ, მისი მიმართება სიყვარულის გრძნობისადმი. თუ სიამაყე, დაფარულის გამცემი ენა, მარტობა და თავშეკავება არის გარეგნული სახე პოეტისა, შინაგანად ის სსვაგვარია. სინამდვილეში ის სრულიადაც არ არის გაწურჩეველი. მას არ შეუძლია თავისი გრძნობის ობიექტი აქციოს სალაპარაკო საგნად და „ურწმუნოთა სათითებლად“. პოეტი დიად გრძნობათა ქურუმია და მეხობტბე. აი ის აზრი, რომელიც კითხვაზე პასუხის ფორმით აქვს მოწოდებული აკაკი წერეთელს.

ბოლოს მოსახსენებელია ისეთი პოლემიკური ლექსი, როგორიცაა ანტონ ფურცელაძისა და ზაქარია ჭიჭინაძის წინააღმდეგ მიმართული „ა, ცანგალა, ცანგალაო!“ აქ მთელი სისავსით წარმოგვიდგება აკაკის პოლემიკის მომაკვდინებელი ძალა, ძალა, რომლის წინაშე დამარცხებული მოწინააღმდეგე უკან იხევს და ჩუმდება. მართლაცდა სხვა გზა აღარ რჩება მას, როდესაც აკაკის შემდეგ სტრიქონებს წაიკითხავს: „ა, ცანგალა, ცანგალაო! და სანდალაო!.. ერთ ფალავეანს დაეძგერა, ებლაუჭა, ეწვალაო... ყელში ხელი წაუჭირეს, საწყალს ფერი ეცვალაო. შეევედრა: შენ ყოფილხარ უძლეველი რამ ძალაო!.. ყურმოჭრილ ყმად გაგიხდები, თუ სიკვდილმა მაცალაო“.

ანალოგიური ვითარება შეიქმნა უფრო ადრე, როცა „ხარაბუხა ღენერალი“ დაიწერა. აქაც მოწინააღმდეგემ სრული გაჩუმება არჩია, რადგან დაინახა, რომ აკაკის არა მარტო დიდი პოლემიკური ნიჭი ჰქონდა, არამედ ისიც, რომ ის იყო დაუნდობელი და მოურიდებელი პოლემიკური ტალანტის მფლობელი.

## მუდმივ ხატთა სისტემა აკაკი წერეთლის პოეზიაში

წინა წერილებში ჩვენ განვიხილეთ აკაკის პროზის პოეტურობისა და მისი პოლემიკური ლირიკის თავისებურებათა საკითხი. ამჟამად ჩვენი ამოცანაა აღვნიშნოთ და დავაჯგუფოთ აკაკი წერეთლის პოეზიისათვის დამახასიათებელი ხატები. ჩვენ ამ მასალაზე დაკვირვების გზით უნდა მივაგნოთ იმ კავშირებს, რომლებიც აერთიანებენ ამ ხატებს. და, თუ ეს კავშირები რაიმე სახით მაინც იჩენენ თავს აკაკის ცალკეულ პოეტურ ხატებში, მაშინ ჩვენ საფუძველი გვექნება ვილაპარაკოთ მის პოეტურ ხატთა სისტემაზე, იმაზე, რომ აკაკის პოეტური ხატოვანება შემთხვევითობას კი არ ეყრდნობა, არამედ მტკიცე და გამძლე მოტივებით არის დაპირობებული და გაერთიანებული.

აკაკი წერეთლის პოეტური ორიგინალურობა უეჭველია; ასევე უეჭველია მისი კავშირი ქართულ პოეტურ ტრადიციებთან, ხოლო კიდევ უფრო ცხადია მისი პოეზიის ხალხურობა, როგორც პოეტური ინვენტარის, ისე გავრცელების არის მიხედვით. ორიგინალობა პოეტისა, ისეთი პოეტისა განსაკუთრებით, როგორცაა აკაკი წერეთელი, მრავალმხრივ მკვლევრდება. სახელდობრ, აქ მხედველობაში გვაქვს შემდეგი მომენტები:

1. რა არის მიჩნეული ყურადსაღებად აღრინდელ პოეტურ მემკვიდრეობაში?

2. რა ცვლილებებია შეტანილი ადრე უკვე ცნობილს (განმტკიცებულს) ფრაზებში, სიტყვიერს გამოსახულებაში?

3. რა ვითარების (სიტუაციის) მიმართ არის გამოყენებული აღრინდელი (სხვა პოეტის) ფრაზა?

4. რა განმტკიცებული ხატები აქვს მოხმობილი მწერალს (ძითოლოგიური, ლიტერატურული, ისტორიული, ხალხური)?

5. რა და რა საკუთარ გამოთქმებს, ხატებს იმეორებს პოეტი? რა და რანაირ მიდგომას იმეორებს ის?

ეს ბოლო კითხვა, თავის მხრივ, გულისხმობს კოპოზიციურ, ფაბუ-

ლურ და ა. შ. თვითგამეორებათა ანალიზს, ხოლო პირველი ოთხი კითხვა „სხვათა გამეორების“ შემთხვევათა გათვალისწინებას მოითხოვს.



ადრინდელ პოეტურ მემკვიდრეობაში აკაკი წერეთელი მრავალ მოტივს მიიჩნევს მნიშვნელოვნად და საკუთარი შემოქმედებისათვის ყურადსაღებად. ამ მხრივ ორ, ერთიმეორის საპირისპირო მასალაზე მიგვიოთთებებს ის: შოთა რუსთაველზე—ერთი მხრივ და თეიმურაზზე—მეორე მხრივ. პირველი მისი იდეალია, მეორე უარყოფითის ნიმუში, როგორც ვიწრო-პიროვნული ლირიკის განსახიერება. მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ადრინდელი ლიტერატურული მოტივის გამეორების, რეპროდუციების შემთხვევებთან—პოზიტიური იქნება ეს, თუ ნეგატიური ასპექტი.

მთავარი მოტივი აკაკის პოეზიისა, რომელიც აგრეთვე არის მოტივი ადრინდელი ქართული პოეზიისა, ეთიკურია თავისი შინაარსითა და მიზანდასახულობით. ეს მოტივი გასდევს აკაკის მთელ შემოქმედებას თავიდან ბოლომდე და სრულიად ნათლადაა გადმოცემული იგი თვით აკაკის მიერ, როცა ის კაპიტალისტური ინტერესებით გამსჭვალულ ბაქოს ეხება: „მაგრამ მაინც, ჩემო ბაქო, ვერ ვახერხებ, რომ შენ გაქო, მით უფრო, რომ ზნეობითი არაფერი არა გაქო“ (1912, „ბაქო“). გარეგნული ბრწყინვალეობა შინაგანი (ე. ი. ზნეობრივი) სიცარიელისა ან სიმდარის პირობებში აკაკის უარყოფით რეაქციას იწვევდა. ასეთივე იყო მისი რეაქცია ზერელე, დილეტანტური პოლიტიკური მოღვაწეობისადმი. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით ხაზგასმულია მის ლექსში „გარეწრობა“, რომელიც დაწერილია 1902 წელს, 1905 წლის მოძრაობის მოახლოების პერიოდში.

აკაკის პოეზიაში შექმნილია რეალური და თვალსაჩინო ხატი სოციალური ტიპებისა. ასეთია მისი ტიპები ადვოკატისა, მოსამართლისა, იმერელი აზნაურისა და ა. შ. სრულიად ნათელი და ცოცხალი სახე დგას მკითხველის წინაშე, როცა აკაკი წერს: „ულვაშპარეხილ ნუნუას დოინჯი შემოეყარა; ყურთმაჭებ-გადაგდებული, თავს იწონებდა მკევეხარა“ („ჩანისა და ღვინის ბაასი“, 1903), ხოლო კიდევ უფრო ცხადია ხატი, როცა შემდეგ სტროფებს ვკითხულობთ: „იმერელი აზნაური, ულვაშ-გაპიწკინებული, ჭიბეში რომ თავვი უხტის და აქვს მილიონის გული“ და ა. შ. („ორი ძაღლი“, 1910). ამ ტიპებს გამაერთიანებელი ხაზი აქვს. ეს არის სატირულ-ირონიული მომენტი. სწორედ სატირულ-ირონიული მიდგომაა ის ნიშანი, რითაც აკაკისეულობა ეტყობა მის ლირიკას, როცა ის თანამედროვეობის სოციალურად მწვავე, მტკივნეულ ობიექტებს ეხება. ირონიული მიდგომა-შეფასება ასისტემებს აკაკის ხატებს. ეს, ერთი მხრივ, მაგრამ, გარდა ამისა და ამასთანავე, დიდაქტიკური თვალსაზ-

რისიღ მსკვალავს მის პოეზიას. შეიძლება ითქვას, რომ აქ სატირულ მიდგომაშივეა ჩართული დიდაქტიკა. ასეთია, მაგალითად, აკაკის „გამოცანათა“ მთელი წყება („ანწლისაგან არ ივარგებს“, „ზღვაში ფულები ჩაპყარა“, „მამად მზე მყავს“, „ატესტანტებს“ დავარიგებ“, „თავი ახალი“, „როგორც ღრუბელთ წინამძღვარსა“). დიდაქტიკურია ღინება აკაკის ცნობილი სატირების—„ენების გასამართლება“, „ბანკობია“, „მზრუნველებს“, „მწერლების ფერხული“, „უღარდო კაცი“ და სხვა მრავალი. ეს სატირულ-დიდაქტიკური ტონი ახლავს აკაკის პოეზიას და, როგორც ვთქვით, ეს მისი პოეზიის ნიშანდობლივ თვისებად გამოდის. ამით გამოირჩევა კიდევ აკაკი სხვა პოეტთაგან.

აკაკის პოეტურ ნიმუშებს, გარდა ზემოაღნიშნული თვისებებისა, სასაუბრო ტონი აერთიანებს, ტონი, რომელიც მკითხველთან დაუძაბავისა და უშუალო მიმართების დამყარებაში მდგომარეობს. ეს საერთოდ არის დამახასიათებელი აკაკისათვის და ამის საჩვენებლად აქ აკაკის ერთი ლექსის სტროფის გახსენებაც კი საკმარისია: „ერთი რაჟე შემინიშნავს, მაგრამ ჩუმაღ გეტყვით ყურში: ჩვენში თურმე ბევრი არის კაჭკაჭი და თუთიყუში“—წერს აკაკი („ბოდვა“) და უფრო მეტი სიახლოვის გამოხატვა მკითხველთან ძნელად წარმოსადგენია. ეს „სასაუბრო კილო“ აკაკის შემოქმედებას არამცთუ ანიჭებს სავსებით ცხად ხალხურობის იერს, არამედ პირდაპირ ახალხურებს მას, თუ შეიძლება ასე ითქვას.

რამდენადაც ხალხურობა ერთგვარი გამაერთიანებელია აკაკის პოეზიისა, რამდენადაც, ჩვენი აზრით, ამ ნიშანსაც მოჰყავს სისტემაში აკაკის პოეზიაში წამოჩინებული ხატები, ამდენად საკიროდ მიგვაჩნია ხალხურობის ცნების დახასიათება, მით უმეტეს, რომ სხვადასხვანაირი მისი (ხალხურობის) გამოხატულება სხვადასხვა მწერალთან და სხვადასხვანაირ ნაწარმოებშიც კი.

ხალხურობის ცნება ჯერაც ისევე გაურკვეველია, როგორც ეს პუშკინის დროს იყო, ყოველ შემთხვევაში, ბუნდოვანება არ აკლია ამ ცნებას დღესაც. მაგრამ, თუ გადავხედავთ ხალხურობის უეჭვო შთაბეჭდილების მომხდენ თხზულებებს, ერთ ძირითად თვისებას შევამჩნევთ.

ყოველი ნამდვილი ხალხურობის ნიშნით აღბეჭდილ ქმნილებაში ისეთ სახეებს ვხვდებით, რომელთაც აშკარად ახასიათებთ მისაწვდომობა საზოგადოების ნაირნაირი ფენისათვის. აქ ჩვენ ვამჩნევთ ისეთ სახეებს, რომელნიც ახლოს დგანან სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფენის ადამიანებთან და უკანასკნელნი ადვილად ახერხებენ სათავისოდ მიიჩნიონ ის: ყოველი—ან თითქმის ყოველი ადამიანი ადვილად მისაწვდომად თვლის მას, როგორც ხატს. ასეთი ნაწარმოები ადამიანებს მიაჩნიათ საკუთარი, მისთვის დამახასიათებელი თვისებების, უკეთ, მისთვის კარგად ცნობილი, მის გამოცდილებაში მოცემული თვისებების განსახიერებად. ხალხურობა ამ რიგის ნაწარმოებებისა აშკარავდება ენობრივ სფერო-

შიც, რადგან ასეთი ნაწარმოების ხასიათი ემყარება მასობრივი გაგებისა და შესაბამისი ენობრივი მასალით სარგებლობის პრინციპს.

ამ მხრივ, მასალის შერჩევის მხრივ, აკაკის დიდი ალლო აქვს გამოაშკარავებული: მხოლოდ გარკვეულ შემთხვევაში, ყოველთვის კონკრეტული და სრულიად ნათელი მიზნით მიმართავს ის ხალხურ მეტყველებას. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ წმინდად ხალხური ენა, როგორც ასეთი, მისი ზემოქმედების მხოლოდ დამხმარე ნაკადია. ეს ნაკადი არსებობს ვითარცა დამოკიდებული და თავისი საკუთარი ფუნქციის არმქონე: იგი სხვა თავისგარეშე არსებულ მიზანს ემსახურება, მიზანს, რომელიც მწერალს საესეზო შეგნებულად წინ აქვს წამოწეული. ეს მიზანი მისაწვდომი, გასაგები და ნათელი ხატის შექმნაში მდგომარეობდა და სწორედ ეს მისაწვდომობა და სიცხადე არის აკაკის ხატოვანების უძირითადესი ნიშან-თვისება.

ამგვარად: აკაკის პოეზიას სისტემატურობას ანიჭებს, ე. ი. სისტემის სახეს აძლევს მის ხატებს, აერთიანებს მის მხატვრულ სახეებს მოქალაქეობრივ-პატრიოტული მიზანდასახულობა. ხოლო ამ მიზანდასახულობის განსახორციელებლად აკაკი მიმართავს სატირულ-ირონიულ გზას, რაც, თავის მხრივ, აკაკისეულ ხატთა შექმნის გზად შეიძლება მივიჩნიოთ ჩვენს პოეზიაში.

სატირისა და ირონიის ობიექტები შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს. როდესაც ეს არის კერძო პირი ან კერძო რამ თვისება, მაშინ სატირასა და ირონიას შეიძლება არაფერი არ აფერხებდეს, გარდა თვით ავტორის ზომიერების გრძნობისა, ე. ი. მისივე შინაგანი ცენზურისა. განსხვავებული ვითარებაა მაშინ, როცა სატირიკოსს ნიშანში ამოღებული აქვს საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მოვლენა და, მით უფრო, როცა ის სახელმწიფოებრივად დაწესებულ, სახელმწიფოს ინტერესების გამომხატველ და, მაშასადამე, პოლიტიკური მნიშვნელობის ობიექტს გამოხატავს. ამ შემთხვევაში ზომიერება „შინაგანი ცენზურით“ კი აღარ არის განსაზღვრული, არამედ ეს „ზომიერება“ სახელმწიფოებრივი ცენზურის მარწუხებშია მოქცეული და ეს აპირობებს პოეტის სატირულ-ირონიულ მიდგომასა და მიმდინარეობას. აქედანაა ე. წ. „ეზოპური ენა“ მწერლისა. რევოლუციამდელი რუსეთის პირობებში „ეზოპეს ენით“ იწერებოდა საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივ საკითხებზე. „კერძო“ პირიც თუ ტიპიურობის ნიშნით იყო აღბეჭდილი — ეზოპური ენით დახასიათებას საკუთრებდა, რადგან ამ შემთხვევაში მის დამცველად სახელმწიფო გამოდიოდა. მით უფრო აუცილებელი იყო ეზოპური ტალანტის გამოყენება, როცა ესა თუ ის პროგრესული მწერალი მიზნად ისახავდა საზოგადოებრივი წყობის დახასიათებას. ამ ნიადაგზე ჩამოყალიბდა „ეზოპური სტილი“ რუსეთის სინამდვილეში, სტილი, რომლის ბრწყინვალე და უკიდურესი წარმომადგენელიც სალტიკოვ-შჩედრინი იყო. აქ,



რასაკვირველია, არ იგულისხმება საკუთრივ იგავ-არაკები. მართალია, იგავი, როგორც ასეთი, პირდაპირი წვდომის გზიდან გადახვევაა, რათა გადატანის. ანუ ტრანსფორმაციის საშუალებით განმარტოს, გაანალიზოს (და, შეიძლება, გააშიშვლოს კიდევ) ობიექტი, მაგრამ ეს გზა მხატვრული ღირებულების შემცველი ხერხია და არა ავტორის თავდაცვისა და პოლიტიკური მანევრების გამოხატულება. იგავი უანრია, ე. ი. მხატვრული კატეგორიაა, რომელიც ესთეტიკურ ტუბობას ირიბი თქმის მეოხებით აღწევს, ესთეტიკურს თვით გადატანის პროცესში ხედავს. ეს ნიშნავს, რომ აკაკის იგავ-არაკები არ ჩაითვლება ეზოპური სტილის გამოხატულებად. არც ის შეხედულება იქნებოდა ვითარების ამსახველი. ტერმინ „ეზოპური ენის“ შინაარსის ამომწურავი, რომელიც ეზოპეს სახელწოდებას პირდაპირ მიუყენებდა, პირდაპირ მიუსადაგებდა ტერმინს „ეზოპური ენა“ თუ „ეზოპური სტილი“.

აკაკის იგავ-არაკები კი არ იგულისხმება მისი „ეზოპური სტილის“ შინაარსად, არამედ ისეთი ტიპის ნაწარმოებები, როგორიცაა, „ხანჯალს“ და მისთანანი. მეტ-ნაკლები ხარისხით ასეთი სტილით ძალიან ბევრი თხზულება აქვს დაწერილი აკაკის. ძალდაუტანებლად შეიძლება ასეთი სტილის ფარგლებში მოვაქციოთ მისი მრავალი პატრიოტული და ყოფაცხოვრებით თემებზე დაწერილი ლექსები „განთიადიდან“ და „აღმართ-აღმართიდან“ მოყოლებული ვიდრე „კოქაობამდე“ და „თანამედროვე გმირამდე“.

ეს „ეზოპური სტილიც“ ერთგვარად ასისტემებს აკაკი წერეთლის პოეზიის ხატებს: მათ შორის საერთოს და მყარს გამოყოფს. ამ სტილით ვცნობთ და ვხედავთ ჩვენ აკაკი წერეთელს მის ყოველ ლირიკულ ლექსში.

აკაკის ზოგიერთ ლექსში ნათლად იგრძნობა სხვა პოეტის სტრიქონის თუ პოეტური ტონისა და მიმართვის ნიშნები. ეს ნიშნავს, რომ ხატი, რომელიც უკვე არსებობს, შემოდის აკაკის პოეზიაში, ერთვის მის პოეზიას, როგორც ორგანიული სახის ელემენტი, როგორც ბუნებრივი მისი პოეზიისათვის. ქვემოთ მოგვყავს საამისო მაგალითები.

შოთა რუსთაველი. 1890 წელს აკაკი აქვეყნებს მოზრდილ ლექსს — „ლეგენდური“. ამ ლექსში სხვათა შორის შემდეგნაირი სტროფია:

ცეცხლი მივსცე, ამოვარო,  
ბარით ძირი გაუთხარო.  
თავმან ჩემმან, ჩემი ურჩი  
არ ვაცოცხლო, არ ვახარო.

ეჭვი არაა, რომ ამ ლექსში შემოსულია შოთა რუსთაველის ფრაზა, ტონი და ამ გზით არის მიღწეული პოეტური ეფექტი — შექმნა თამარის დროსთან დამაახლოებელი ხატისა.

გვხვდება არა ერთი და ორი შემთხვევა, როდესაც აკაკის პირდაპირ ციტატის სახით, უცვლელად, მოაქვს შოთა რუსთაველის სტრიქონი და მას ურთავს თავის ლექსში. ამის ერთი მაგალითი ასეთია:

ვიტიროთ?.. არა, ვაეკასა  
არ შევნის ცრემლით გლოვანი...  
„სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა  
სიკვდილი სახელოვანი“.  
(ნინობას)

ალექსანდრე ჰავჭავაძე. აკაკი წერეთელმა თავისად აქცია ტონი და პოეტური ფრაზა ალ. ჰავჭავაძისა, როდესაც 1881 წელს შემდეგი ლექსი დაწერა:

ჰე დრონი, დრონი,  
ნაქებნი მტკბარად  
გაჰქრნენ, წაყიდნენ  
სიზმრებრივ ჩქარად.  
ამგვარი ღვაწლი  
არ ღირს არც ფარად,  
შრომა გავმართოთ  
უფრო სხვაგვარად:  
სჯობს, მთებში ვსძებნოთ  
ის ჰკუა მარად,  
რომელიც დღეც ჩვენ  
დაეკარგეთ ბარად.

ამ ლექსით გვიჩვენა აკაკი წერეთელმა, თუ რანაირად შეიძლება, რომ ტონის და ფრაზის შენარჩუნებით სულ შეიცვალოს მიმართულება და სახე ლექსმა და იგი იქცეს გამკილავ და გამომწვევ ლექსად.

გრიგოლ ორბელიანი. გრიგოლ ორბელიანის ლექსის ტონისა და დინების მომარჯვებითვეა დაწერილი აკაკის ერთი ლექსის („პოეტს“) პირველი ნაწილი. აქ დატულია დინება გრ. ორბელიანის ლექსისა „თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“; მაგრამ მას მიცემული აქვს არამც თუ პოლემიკური, არამედ პირდაპირ ირონიული სახე:

ამაყი გული  
გაქსუებული  
ვერც ერთხელ მგრძნობი სიყვარულისა;  
ხშირობუბარე,  
ნაგესლი, მწარე  
ენა, გამცემი დაფარულისა.  
სახე მცინარი,  
სხვაგვარ მჩინარი,  
გაუტანლობის ბეჭედ-ღებული;  
თმაში ჰალარა,  
ხელში ნალარა,

სიტყვით საქმისგან განსხვავებული  
დახვალ ამ სოფლად  
მარტოკა, ობლად,  
ვით გარეგანი, მიუნდობელი,  
შენთვის არ არი  
არც მეგობარი,  
არცა შობილი და არც მშობელი.

შენსა ტრფილსა არიდებ თვალსა,  
თითქოს არ გესმის მის გულის ძგერა!  
სჩანს, ტუულია —  
თუმც კი ტკბილია —  
შენი ჩანგი და შენი სიმღერა!

თუ აქ გრ. ორბელიანის ლექსის ტონი სატირულ-ირონიულ პლან-შია გადანაცვლებული, რამდენიმე შემთხვევა, სრულიად ნათელი და დამარწმუნებელი შემთხვევა, არსებობს ისეთი, საიდანაც ჩანს, რომ ხატოვანება გრ. ორბელიანის ლექსისა თვით აკაკი წერეთლისათვისაც მომხიბლავია და სანიმუშო. ასეთია აკაკის ლექსები „ალექსანდრე ჭავჭავაძის საფლავზედ“, „ქებათა-ქება“ („სხვებმა სვან ღვინო...“), „ყარბი“, „მუხამბაზი“. ამ სიახლოვის საილუსტრაციოდ ქვემოთ მოვიყვანოთ მხოლოდ და მხოლოდ ზოგიერთი სტროფი ყოველი ზემოდასახელებული ლექსიდან.

შენს წმინდა საფლავს,  
გულის მოსაკლავს,  
შენგან ქებული,  
დავიწყებული  
ღღეს მაგონდება ჩვენი წარსული.

ასე წერს აკაკი წერეთელი 1882 წელს, და სრულიად უეჭველია ამ შემთხვევაში გრ. ორბელიანის ლექსით გატაცების ფაქტი. და ეს არ არის ერთადერთი სტროფი — ასეა დაწერილი კიდევ შვიდი სტროფი.

აკაკის „ქებათა-ქება“ მოზრდილი ლექსია, იგი 18 სტროფს შეიცავს. ამ ლექსის პირველსავე სტროფში ჩანს გრ. ორბელიანის პოეტური ტონის გამოხატულება, მაგრამ უფრო და უფრო მეტად მკლავნდება ეს მომდევნო სტროფებში:

ვიშ, ამ საღამოს,  
მშვიდსა, საამოს,  
ტკბილ ნეტარებით შეზავებულსა  
რა უცნაურად,  
მალღით ციურად  
სამოთხისაკენ იტაცებს გულსა.

ამგვარად მიმდინარეობს მთელი ლექსი. გრ. ორბელიანისებური ხატოვანებაა დაცული აკაკის ლექსში „ყარიბი“, რამდენადაც აქ შემდეგნაირად მეტყველებს პოეტი:

ნუ კითხულობთ: ვინა ვარ?  
საით მოვალ? სად მივალ?  
სულ ესა ვარ, რაცა ვარ,  
რასაც მხედავთ თვალ-და-თვალ!

იგივე ითქმის აკაკის ლექსზე „მუხამბაზი“ („ფუ! ჩემს ვარსკვლავს და ჩემს ბედისწერასა“).

უთუოდ ისიც საინტერესოა, თუ როგორ იჩინა თავი ნ. ბ ა რ ა თ ა - შ ვ ი ლ ი ს ხატოვანებამ აკაკის პოეზიაში. საამისო მასალას ვპოულობთ აკაკის ლექსებში „სიმღერა“ („ვარსკვლავად, გზის მაჩვენებლად“), „ანგელოზთ ნანინა“ და „დიდება მაღალთა შინა“. პირველი და მეორე ლექსები შეიცავენ ხალხურისაგან მომდინარე, მაგრამ უკვე ბარათაშვილისეულად ქცეულ სტრიქონს: „მაღლი შენს გამჩენს, ლამაზო“, ხოლო მეორეში ვხვდებით ნ. ბარათაშვილის იმ ცნობილი სტრიქონის რემინისცენციას, რომელიც ეკატერინე ჰაუპტვანდერს ეხება: „ვითა პეპელა, არხევს ნელ-ნელა“ — წერს ბარათაშვილი. „ვითა პეპელა, ცელქობს ნელ-ნელა“ — ამბობს აკაკი წერეთელი. სრულიად უეჭველია, რომ ყველა ამ შემთხვევაში აკაკი წერეთელი ნ. ბარათაშვილის ხატოვანების მოზიარედ გამოდის.

საყურადღებოა ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით ისიც, რომ აკაკი ილიას მხოლოდ იდეურად კი არ უდგას გვერდით, არამედ მის ზოგიერთ პოეტურ ხატს იზიარებს და გადმოაქვს. ასე, მაგალითად, როდესაც აკაკი 1903 წელს ლექსში — „პატრიოტი“ წერს:

„ჩემისთანა პატრიოტი განა არის სადმე კიდე?“ — აქ უტყუარი გამოძახილია ილიას სტრიქონისა — „ჩვენისთანა ბედნიერი განა არის სადმე ერი?“, ხოლო, როცა აკაკის იმავე ლექსში ვხვდებით ასეთ სტროფს:

„მე არაფერს არ ვმუშაობ,  
მაგრამ სხვებსაც არ ვაძალბებ...  
რაც რომ მერგო მამა-პაპის,  
ნელა-ნელა ვაპრადალბებ“.

ჩვენთვის სრულიად უეჭველი ჩანს ტონი ილიას გარკვეული სტროფისა მისი ლექსიდან „რა ვაკეთეთ, რას ვშვრებოდით, ანუ საქართველოს ისტორია XIX საუკუნისა“.

ჩვენის აზრით, ილიას „პოეტის“ ცნობილი სტროფის რემინისცენციაა აკაკის სტრიქონები:

„მისთვის მომცა ღმერთმა ენა, სამართლისთვის გავიწირო“ და ა. შ.

(ლექსი — „მდიდარს ღარიბისაგან“). ამასვე ვიტყვოდით აკაკის მიერ 1905 წელს დაწერილ სტრიქონზე — „მესმის! მესმის! ჟღივილის ხმა“... („გაზაფხული“) თავისი ამოსავალი განწყობილებით და საწყისი ფორმით უახლოვდება ილიას სტრიქონს „მესმის, მესმის სანატრელი, ხალხთა ბორკილის ხმა მტკრევისა“.

ზოგი სხვა ამგვარი მაგალითის დასახელება კიდევ შეიძლება, მაგრამ შემოჩამოთვლილიც საკმარისია იმის დასადასტურებლად, რომ 1) აკაკი წერეთლის პოეზიის ხატოვანებაში გარკვეულად მონაწილეობს ადრინდელ შემოქმედთა პოეტური მემკვიდრეობა და 2) აკაკი წერეთლის პოეზიის ხატოვანება საკმაოდ რთული მოვლენაა, რამდენადაც მასში სხვადასხვა ტიპის პოეტური სახეებია, პოეტური დინებაა, ანუ სხვაგვარად, აკაკი წერეთლის ხატოვანება დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდება. იგი ნაირნაირი პოეტური შესაძლებლობით იყო დაჯილდოებული.

ეს რაც შეეხება აკაკის ხატოვანების მიმართებას სხვა პოეტთა ხატოვანებასთან. მაგრამ, გარდა ამისა, არის ერთი ნაკადი, რომელიც საესებით ბუნებრივი და ორგანული სახით არის ჩართული აკაკის ხატოვანების სფეროში. ეს ქართული ხალხური პოეზიის ნაკადია. აკაკის შემოქმედების ეს თვისება თავიდანვე ცხადი იყო, მაგრამ შემდგომ და შემდგომ ისე შეუერთდა აკაკი ხალხურ შემოქმედებას და თვით ხალხური შემოქმედებაც ისე შეუერთდა აკაკის, რომ იმის გარკვევაც კი გაჭირდა, თუ სად იწყება და სად თავდება ხალხური და სად არის აღმართული თვითონ აკაკი.

გარდა იმისა, რომ ხალხური სიმღერისათვის საესებით შესაფერისი ტონი აიღო აკაკიმ, მან ისეთი სისადავე და გამჭვირვალეობა მისცა თავის პოეზიას, რომ ხალხურმა შემოქმედებამ ის თავისად მიიჩნია და სიმღერად აქცია, როგორც ადვილად დასამახსოვრებელი და შინაგანი ენერგიით აღჭურვილი პოეტური შინაარსი და ფორმა.

აკაკი წერეთელმა ხალხური კილო, გამოთქმა და შეძახილი სრულიად შეუფერხებლად, ყოველგვარი ჯოკმანის გარეშე გამოიყენა და შეითვისა. ასეთია მისი ლექსები „ჰეო, მეოს“ კილოზე რომაა დაწერილი (მაგალითად, „ჰეო, მეო! კაცო სამიწო!“), „აჭია-ბაჭიას“ რომ შეიცავს („გამოცანა“ — „ზღვაში ფულები ჩაჰყარა“), „პიიბუ! პიპო! პიპუს“ აბუჩაღამგდებ ტონს რომ აბატონებს (მაგალითად, „პამპულა“). მაგრამ უფრო ხშირია ისეთი შემთხვევები, როდესაც აკაკი ხალხური ლექსის ტონს ირჩევს, მისი მიმდინარეობის ქარგას მიყვება და მასთან მიანლობებული ლექსიკითა და საზომით სარგებლობს. აი ნაწყვეტები აკაკის ასეთი ლექსებიდან:

„მუხრანნიდან ჯარი მოდის, წყალივითა იწყო დენა; მუხრან ბატონი სარდლად ჰყავს, უნდა თავის გამოჩენა“ („ენების გასამართლება“); „საყვარლისა ეშხზედა ღვინო დამილევია; მის ხსოვნა-სიყვარულში სულიც

დამიღვია!“ („კინტოს სიმღერა“); „ჰაუ, ჰაუ, ქორო ნუ ჰტრენ ამ ეზო-ში დილ-დილასო“ („სოფლური“); „ერთს ვისმე ვიცნობ შორიდგან, თქვენც გენახებთ ყველასა; ვარსკვლავებს ეპოტინება, ჭიქა ჰკიღია ყელასა“ (პროზიდან „ბოდვა“); „პატარა ჰაჰი ვიყავი, პატარა ბიჭუკე-ლაო; „დაურჩი დედას, კარგი ხარ!“ შემომნატროდა ყველაო“ („ჯარის-კაცი“); „გამხიარული ბუხარო! გულჩახვეული ნუ ხარო!“ („მიმკე-ლევა“); „ზღვაო, აღელდი, აღელდი, ქარტეხილს დაემორჩილე! აამთა-გორე ტალღები, კიდევებს გადააცილე!“ („ზღვაო, აღელდი“); „შენ, ჩემო ძროხაე შეინდაო, საკვები აღარ გეინდაო: ზაფხული კარზე მოგვადგა, ცამ ლურჯად მოიწმინდაო“ („მწყემსის სიმღერა“) და ა. შ. და ა. შ.

ამას თუ დავუმატებთ, რომ აკაკის ლექსთა დიდი უმრავლესობა პირ-დაპირ თუ არაპირდაპირ, ე. ი. რამდენადმე გადასხვაფერებულად — შეიცავს ხალხურ გამოთქმას და ანდაზას<sup>1</sup>, მაშინ კიდევ უფრო ნათლად წარმოვიდგენთ მისი პოეზიის ხატოვანების უმნიშვნელოვანეს საყრ-დენს — ხალხურ ზეპირსიტყვიერებას.

\* \* \*

ამა თუ იმ პოეტის ხატოვანებას მისი წერის მანერაც განსაზღვ-რავს. — უფრო უკეთ: ხატოვანებას ისიც აპირობებს, თუ როგორია მი-სი შექმნის საწყისი ფორმა. იმის მიხედვითაც ყალიბდება შინაარსი ხა-ტისა, თუ როგორი გზა არის შერჩეული ხელოვანის მიერ. ერთი სიტყ-ვით, საწყისი ფორმებში, მათს აღნაგობაში რალაცნაირად ჩანს ხატოვა-ნების საბოლოო, სრული სახე, ე. ი., საწყისშივე შეიძლება ვიპოვოთ მო-მავალი ხატი ანუ საწყისის აღნაგობაშივეა მითითება ხატის სტრუქტურ-რაზე. ამიტომაც საყურადღებო აკაკის ლექსის ფორმები და სახეები და ამ მხრივ თითქოსდა საინტერესო გარემოებაც შეიმჩნევა.

ჩვენ დავაკვირდით აკაკის ლექსთა საწყისის სტრიქონებს და გამოირ-კვა, რომ ყველაზე უფრო იშვიათად აკაკი თხრობით, პირობითად „უმი-სამართო“ ფორმას იყენებს. არ არის აკაკის ლექსთა უმრავლესობისა-თვის დამახასიათებელი ასეთი საწყისი სტრიქონები: „გალიაში ზის არ-წივი, ველარ ახერხებს ნავარდსა“ („არწივი“), ან ასეთი — „ლამის წყვილიადმი მოზარდულ კოკობ ვარდს ტკბილად ეძინა“ („სიკვდილი“). ასეთი სტრიქონები „ობიექტური“ დანახსიათებას შეიცავენ, მათ არ შეუ-ძლიათ გამოხატვა სუბიექტური მიმართებისა, მაშასადამე, მათ არ აკის-რიათ ემოციური მღელვარების გამოხატვის ფუნქცია. ასეთი საწყისა:

<sup>1</sup> აკაკი ხაზსაც კი უსვამს ხალხური ანდაზებისადმი თავის განსაკუთრებულ მიდ-რეკილებას. ასე მაგალითად, ერთ ლექსში („სახალწლო ანდაზები“) მას 14 ანდაზა მოაქვს სახეუცვლად („მიზუ-მიზუ ღოს მარილი აკლიაო“; „სად ერეკლე და სად თეკლე?“), ან ვითარებასთან შეფარდებული სახით („სიკვდილის თანაშემწე ბევრჯერ თვითონ დოქტორია!“ „შინაური მრუდე არის, გარეული სწორიაო“ და ა. შ.).

სტრიქონები აპირობებენ ისეთი ხატების შექმნას, რომლებიც ჩვენგან შორს არიან და უფრო გაიაზრებიან, ვიდრე განიცდებიან. ასეთი საწყისი ფორმები, მართალია, გვხვდება აკაკის პოეზიაში, მაგრამ როგორც წინასწარი დაკვირვებიდან ჩანს, ისინი ვერ ავლენენ აკაკის ხატოვანების თავისებურებას, ანუ არ გვიჩვენებენ აკაკის ხატოვანების სპეციფიკას. ამიტომაცაა, რომ უფრო იშვიათად გამოდის ასეთი თხრობითი ფორმა აკაკის ლექსთა საწყისად.

აკაკი ემოციურობით გამორჩეული პოეტი, ის მღელვარე ემოციებით არის სავსე და მკითხველსა თუ მსმენელში სწორედ ამგვარ ემოციათა გამოწვევას ცდილობს. იმთავითვე ამის მიღწევა კი შესაძლებელია სხვადასხვა გზით და, პირველ ყოვლისა კი, უშუალო მიმართვისა და მოწოდების ფორმათა გამოყენების გზით. აი, ამ საწყისი ფორმათა ზოგი ნიმუში აკაკის ლექსით თხზულებათა მიხედვით:

**მოწოდების ფორმები:** „მეხედეთ ფარისეველსა, ლოცვითა ღამის მთეველსა“ („ფარისეველი“), „გაველსოთ ძმებო, ნამგალი, პური შეგვექნია სამკალი“ („სიმღერა მკის დროს“), „გაპუტულო გლეხის შვილო, შენ პაწაწინაო“ („იმერული ნანინა“), „მოდი, ჩემო ჩანგურო“ („ჩანგურის ძალა“), „იყავ უმანკო, ვითარცა მტრედი“ („პასუხი ქალადიდელი-სადმი“) და ა. შ.

**მიმართვის ფორმები:** „საიდუმლო ბარათო, გითხრეს: „ექმენ მარადო სიხარულის მომნიჭედ და სევდისა ფარადო“ („საიდუმლო ბარათი“), „მშვენიერო ალექსანდრა, თვით ბუნებამ მთვარედ გბადა!“... („ალექსანდრა“); „სად ხარ, ჩემო სალამურო“... („სალამური“), „ძმარო მკითხველო! ძმობას გაფიცებ“ („ვედრება“), „ეჰ, ქართველო, აბა მითხარ, ვინა ხარ?“, „ჩემო ციციანათელა! რად მიჰფრენ ნელა-ნელა?“ და სხვა მრავალი და სხვა მრავალი.

ვინც კი აკაკი წერეთლის პოეზიას, კერძოდ კი, მის ლირიკას დაკვირვებით გასცნობია, მისივეს უეჭველი იქნება, რომ აკაკისათვის სპეციფიკური სწორედ ამ უკანასკნელ ორ (მიმართვითსა და მოწოდებითს) საწყისი ფორმებში მკლავნდება: ეს ფორმები იწვევენ აკაკის მღელვარე, ერთობ ემოციურ ხატოვანებასთან მიახლოების მზაობას ჩვენში. ასე ჩანს შემდგომი საწყისიშივე, ანუ ასეა მოცემული სტრუქტურა აკაკის ლირიკული ლექსისა იმავე ლექსის საწყისი სტრიქონშივე.

ემოციურობა აკაკის ლირიკისა, ემოციურობა აკაკის ხატოვანებისა იმითაც არის უზრუნველყოფილი, რომ პოეტი ხშირად მიმართავს კონტრასტულ აღწერა-დახასიათებას. ცნობილია, რომ კონტრასტი ერთიმეორისაგან განსხვავებულ, ერთიმეორესთან დაპირისპირებულ ერთეულებსა და გადანაცვლებას, — თან სწრაფად გადანაცვლებას, — გულისხმობს. ამ შემთხვევაში აუცილებელია ემოციური დინამიკურობა საერთოდ, და ემოციური დატვირთვის სწრაფად მიღების უნარი — კერძოდ. და, აი,

ლირიკულ ლექსებში აკაკი მტკიცედ ადგას ამ კონტრასტული აღწერა-  
დახასიათების გზას. აი, ამის რამდენიმე ნიმუში:

თუ საპირადოდ დაბადებულხარ.  
კერძობისა მხოლოდ მძებნელი,  
იყავ უსუსურ!.. იყავ ხანმოკლე  
და ამავე თავით მარად დღებნელი  
მაგრამ თუ ჩვენთვის ერთგულ მუშაკად  
ხარ ნორჩო, წრფელად მოვლინებული,  
იყავ კურთხეულ! იყავ საყვარელ!  
და ყველასაგან ერთხმად ქებული.  
(„კურთხევა“)

აქეთაც ვარ, იქითაც ვარ,  
მიყვარს შუა მე ტრიალი...  
მაგრამ არსად კი არა ვარ:  
ჩემთვისა ვარ... ნეიტრალი.  
(„ნეიტრალი“)

ხან უგნური ვარ, ხან ბრძენი,  
ხან არც ისა ვარ, არც ისა,  
გარემოების საყვირი  
არც მიწისა ვარ, არც ცისა.

(„პოეტი“)

სწორედ ასეთი კონტრასტული ხატოვანება და პოეტური აზროვნების კონტრასტული წყობა არის ჩვეულებრივი და დამახასიათებელი აკაკი წერეთლისათვის. საჭიროების შემთხვევაში ეს რიცხობრივი მაჩვენებლის სახითაც შეიძლება ნათელგვეყო.

აკაკის პოეზიის ხატოვანებაში დიდი როლი ეკუთვნის სიზმრისებულ და ზღაპრულ-ლეგენდარულ ხატებს. ამ ხატებშია მოცემული პოეტის ფანტაზიის მოქმედების პროცესი და საბოლოო სურათი. ამ ხატთაგან სახელწოდების მიხედვით თითქოს ცოტაა თავისთავად ორიგინალური: ისინი ჩვეულებრივ ან ბიბლიურნი (რელიგიური), ანდა ჩვენი უამთააღმწერლების თხზულებებში დასახელებულნი არიან. იქვეა აღნიშნული მათი მოქმედება და ღვაწლი. მაგრამ აკაკი ამ სახეებს სხვა მიმართულებას აძლევს, ყველაზე უფრო ხშირად, პატრიოტულ მიმართულებას და. ამგვარად, ახალ მხატვრულ სახეს ქმნის. ეს დიდი პოეტური ძალის ნიშანია, რადგან უკვე ფიქსირებული, უკვე განმტკიცებული ხატის გადანაცვლება შინაგან პოეტურ ძალისხმევას მოითხოვს.

ქვემოთ ჩვენ ჩამოვთვლით ასეთ ხატებს და მივანიშნებთ მათს აკაკისეულ შინაარსზე.

ა) წარმომავლობით რელიგიური სახეები. დიდი მოცულობის ლექსში, რომელსაც „საქართველოს დღევანდელი სახე“ ეწოდება, გამოყვანილია მგლოვთარე იერემია, იროდი, პილატე და სხვანი იმ მიზნით, რომ გაიკიცხონ თანამედროვე ანტიპატრიოტულად და ასოციალურად გან-



წყობილი ადამიანები. 1906 წელს აკაკიმ გამოაქვეყნა ლექსი „თომა მოციქული“. აქ გადმოცემულია ურწმუნო თომას ცნობილი ისტორია იმ მიზნით, რომ თანამედროვეთა შესახებ ითქვას:

„არიან ჩვენშიც თომასთანები,  
რომ არ სწამთ ქვეყნის მათ მომავალი;  
ღლეუანდელ ჭეარცმით გულგატეხილებს  
საშორსმხედველთ არ უკრისთ თვალი“.

1907 წელს, ილია ჭავჭავაძის მოკვლით გამოწვეული მწუხარების წელს, აკაკიმ იუდა გაიხსენა და ერთგვარად დაიცვა ქართველი ერი, როცა თქვა:

და მთელ ქართლში რომ გამოჩნდეს  
მოლაღატე ერთი-ორი,  
მსგავსი ისკარიოტელის  
და იუდას თანასწორი,  
ამით ჩირქი მთელ ქვეყანას  
განურჩევლად არ ეღება!  
მხოლოდ ხალხს კი, კირისუფალს  
გულში ცეცხლი ეკიდება!

სხვა ნაწარმოებებში აკაკიმ სახელმწიფო სათათბიროს დასაცინა, იქაური დისკუსიების ამოება, უნიდაგობა აღნიშნა და სათათბიროს წევრთა საქმიანობა ბაბილონის გოდოლის მშენებლობას შეადარა:

ერთი სხვას ამბობს, მეორე სულ სხვას;  
აქ ბაბილონის გოდოლს აგებენ!  
ძირს!.. ძირს!.. კეიანო!.. ტყულა ნუ სცდები,  
პურიშეეიჩებს მხოლოდ აქებენ.  
(„შღრ., ავრეთვე ლექსი, „ირაკლის საფლაგზე“).

რამდენადმე განსხვავებული, მაგრამ არსებითად ამგვარივეა ლექსი „უცნაური ამბავი“. აქ ლაპარაკია იმაზე, რომ ანგელოზთა გუნდმა „ბოიკოტი გააკეთა“, რადგან სასუფეველში პოლიციის პასპორტით შემოძვრა ერთი სული და „პასპორტში რომ ჩავუხედე, ვოსტორგოვი უწერიაო“ — თქვა მიქელ მთავარანგელოზმაო.

ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ რელიგიური წარმომავლობის ხატებს აკაკის ლირიკაში მიმართულება შეცვლილი აქვთ, ისინი ექვემდებარებიან სრულიად სხვა მიზანს — პატრიოტულ-სოციალურ მიზანს და ეს უკვე ხატოვანების არამცთუ განსხვავებული, არამედ ახალი სახეა.

ბ) გადმოცემა-ლევანდებიდან, უამთაღმწერელთაგან ანდა პოეტთაგან მომდინარე სახეები. ასეთი სახეები აკაკის პატრიოტული ლირიკის

მთავარ შინაარსს შეადგენენ და საყოველთაოდ ცნობილნი არიან. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს წმინდა ნინოს, თამარ მეფის, ქეთევან დედოფლის, ამირანის, პატარა კახისა და ჰეროსტრატეს სახეც კი. განსაკუთრებული სიყვარულით და გულისყურით ამუშავებდა აკაკი ამირანის ხატს. მისი სტრიქონები ამირანის შესახებ მეტოქეობას უწევენ თავიანთი მხატვრული ძალით თვით მითს ამირანზე ისე, როგორც ეს ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაშია მოცემული. აქ აღარას ვამბობთ ისეთ სახეებზე, როგორიცაა ავთანდილი, ტარიელი, ნესტანი და ქალები, რომლებიც აკაკიმ პირდაპირ ორიგინალური ხატების დონემდე აიყვანა.

აკაკის ამ ხატოვანების პოეტურობას, როგორც უკვე ითქვა, ამძაფრებს მისი ჩასმა ჩვენებათა და სიზმრის ჩარჩოებში. („ვნახე რომ ქვეყნად“... ანდა „კავკასიის ქედზე იყო ამირანი მიჯაჭვული“).

ამ რიგის ხატებს ემატება აკაკის სავსებით ორიგინალური ხატებიც. მათ შორის, პირველ ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ „სულეკოს“ ხატი. აკაკიმ ეს მარადიული სატრფო კონკრეტულ ხატად აქცია, თან ისეთ ხატად, რომელიც კონკრეტულობასთან ერთად დიდი განზოგადების შესაძლებლობებით დაჯილდოებული აღმოჩნდა.

აქ აღარ შევჩერდებით აკაკის ისეთ ხატებზე, რომელთაც აკაკიმ ეროვნული და სოციალურ-პოლიტიკური შინაარსი მისცა (იგულისხმება, მაგალითად, ხ ა ნ ჯ ა ლ ი, ჯ ვ ა რ ი ვ ა ზ ი ს ა, ჩ ო ნ ვ უ რ ი და სხვა), ოღონდაც ცალკე გამოყოფის ღირსად მიგვაჩნია ზოგი ხატი, რომელთაც ჩვენი პოეტის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ეროვნული დატვირთვა აქვს მიღებული. მხედველობაში გვაქვს ორი ხატი — ც ი ს ა რ ტ ყ ე ლ ა ს ხ ა ტ ი და ც ი ს კ რ ი ს ვ ა რ ს კ ვ ლ ა ვ ი ს ხ ა ტ ი. სანიმუშოდ გავიხსენოთ აქ, თუ როგორ წარმოგვიდგინა აკაკიმ ცისარტყელას ხატი: „მეც ცისარტყელად მესახვის — წერს ერთგან აკაკი — იმედი მომავალისა, წყნარი, შვიდფერი, შვიდძალი, ტბილად ამხელი თვალისა“. ცისარტყელა აკაკისათვის იმედის სიმბოლოა, — კონკრეტული, ხელშესახები, ხატად ქცეული სიმბოლო.

აკაკის პოეზიაში ც ი ს კ რ ი ს ვ ა რ ს კ ვ ლ ა ვ ი, ანუ შუქურვარსკვლავიც იმედის სიმბოლო და მისი ხატია. აკაკის პოეზიაში ვხვდებით ასეთ სტრიქონებს: „ცისკრის ვარსკვლავიც კაშკაშებს — ის ზომ თვით უფლის თვალისა“ („გუბები“). „მთაწმინდა ჩაფიქრებულა, შეჰყურებს ცისკრის ვარსკვლავსა“ („განთიადი“). „ცის და ქვეყნის შუამავლად სხივი იყო მთიებისა და იმათში პირველობა შუქურ-ვარსკვ-

ლავს შიეთვისა“ („მწუხრი“). „შეყვარებულმა ლამაზმა შესჩივლა შუქურ-ვარსკვლავსა“ („ცოლ-ქმრობა“). „შუქურ-ვარსკვლავის კირიმე, რა მოკიაფე რამ არი“ („რამ გამოიწვია „ვეფხისტყაოსანი“).

აქედან სრულიად ცხადია, რომ ცისკრის ვარსკვლავი, რომელიც ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაშიც გავრცელებული სახეა, აკაკის პოეზიაში დამკვიდრებულია როგორც ხატი იმედისა და, სახელდობრ, როგორც ეროვნული და სოციალური თავისუფლების მაუწყებელი თუ მანიშნებელი ხატი.

1965 წ.

## ალექსანდრე ყაზბეგი (ლიტერატურული ბაღაცემა)

დღეს, 1963 წლის 22 დეკემბერს, შესრულდა 70 წელი, რაც მიწას შიბარეს ალექსანდრე ყაზბეგის ცხედარი. 1848 წლის იანვარში დაიბადა ის და სულ 45 წელიწადი იცოცხლა. უკანასკნელი 3 წელი მისი ცნობიერება ამ ცხოვრებიდან სავსებით გამოთიშული იყო და მახლობელთა თბილ მოპყრობასა და პატრონობას მოკლებული ალექსანდრე ყაზბეგი 1893 წელს გარდაიცვალა სულთ დაავადებულთა საავადმყოფოში.

1880 წლამდე ქართულმა საზოგადოებამ თითქმის არაფერი იცოდა ალ. ყაზბეგის შესახებ. აზრადაც კი არავის მოსვლია, რომ ეს მღელვარე წარსულის ახალგაზრდა კაცი, ხანჯლებით შესანიშნავი მოცეკვავე, სცენით გატაცებული, მაგრამ არცთუ ნიჭიერი მსახიობი, თავისი ლიტერატურული ტალანტით ასახელებდა ქართველ ხალხსა და მის ლიტერატურას. ვინ იფიქრებდა, რომ ეს ერთობ ახლომხედველი და იმხანად უკვე საკმაოდ ჯანგატეხილი ადამიანი ისეთ ულევ ენერგიას გამოამჟღავნებდა, რომ მხატვრული პროზის ნიმუშებით აავსებდა იმდროინდელ ქართულ პრესას.

პირველად ალ. ყაზბეგის მკითხველი მის „ციცკას“ გაეცნო. ეს მოხდა 1880 წელს, როცა ალ. ყაზბეგი 32 წლისა იყო. ამას მოჰყვა „ელგუჯა“ (1881 წ.), ხოლო 1882 და 1883 წლებში მან პირდაპირ გაუგონარი ნაყოფიერება გამოამჟღავნა: ამ ორი წლის განმავლობაში გამოქვეყნდა მისი „მამის მკვლელი“, „ელისო“, „ელბერილი“, „ციცია“, „ნინო“, „ნამწყემსარის მოგონებანი“ და კიდევ ოთხი მოთხრობა. 1884 წელმა ქართულ მწერლობას, „განციცხულის“ გარდა, შესძინა წარმტაცი „ხვეისბერი გოჩა“, „ელეონორა“, ხოლო ალ. ყაზბეგის ლიტერატურული მოღვაწეობა დაავგირგვინა „მოძღვარმა“, რომელიც „ივერიაში“ დაისტამბა. ამ ნაწარმოებზე შეჩერდა ალ. ყაზბეგის ლიტერატურული სახელი. ეს მოხდა 1885 წელს.

მაშინდელ საქართველოში შეუძლებელი იყო მხოლოდ ლიტერატურული შრომით ცხოვრება, სხვა საარსებო წყარო კი ყაზბეგს აღარ ჰქონდა. ის პროვინციის თეატრებში დადის და თავისი ცეკვით ხიბ-

ლავს მაყურებელს. კარგად მოგვითხრობს ამაზე დაეით კლდიაშვილი თავის მემუარებში.

თანდათან შესამჩნევი გახდა, რომ მალე მისი ფიზიკური შესაძლებლობები უმტყუნებდა მისსავე დიდს მხატვრულ მონაცემებს. ეს ასეც მოხდა. ფიზიკურმა დაძაბულობამ ფსიქიკაც ჩაითრია და ყველასთვის შესამჩნევი გახდა, რომ ჩვენმა მწერალმა დაკარგა წონასწორობა, მისმა პიროვნებამ რღვევა დაიწყო, რაც რამდენიმე წლის შემდეგ საბედისწეროდ დამთავრდა.

აღ. ყაზბეგი საავადმყოფოში იწვა, როცა მისი თხზულებების პირველი გამოცემა გამოქვეყნდა (1891—1892 წლებში). უკვე საესებით დაბინდული ცნობიერებით აღ. ყაზბეგი ვეღარ ხედავდა თავისი ნიჭის ნაყოფს, მაგრამ ყველა მკითხველი, — სტამბის მუშებით დაწყებული და ქართველი სიტყვის მშვენიებით — გრიგოლ ორბელიანით დამთავრებული, — ყველა, უკლებლივ ყველა აღტაცებაში მოიყვანა მისმა მოთხრობებმა. ასე დაიწყო დიდება აღ. ყაზბეგის პროზისა და ბოლო არ უჩანს მის ამგვარ შეფასებას: ამ 70 წლის მანძილზე ოდნავადაც არ შეცვლიათ ფერი და ღირსება მის პერსონაჟებს, არაფერი დაკლებია მის გულწრფელობას და სრულიადაც არ დაძველებულა ალექსანდრე ყაზბეგის სიტყვა.

თქვენ მოისმენთ ნაწყვეტებს აღ. ყაზბეგის მოთხრობებიდან. ესენია — „ხევისბერი გოჩა“, „ელეონორა“ და „მოძღვარი“. ეს თხზულებები 1884 წელსაა გამოქვეყნებული. თავისი ჩანაფიქრით, სინამდვილისადმი მიმართებით და ენობრივ-მხატვრული ინვენტარით ეს ნაწარმოებები ისეთივეა, როგორც მისი სხვა მოთხრობები: აქაც პატრიოტიზმი, აქაც მძლე გრძნობა სიყვარულისა და შეუბღალავი გრძნობა მეგობრობისა, აქაც ჭაბუკური პატიოსნება და დათრგუნვა ზნობრივი სიმდაბლისა არის წამყვანი მოტივები აღ. ყაზბეგისათვის. ერთი შეხედვით, შეიძლება გვეფიქრა, რომ მოტივების ასეთი გამეორება ერთფეროვნების დაღს დაასვამდა მის შემოქმედებას, მაგრამ სინამდვილეში ასე არ მოხდა. ამის მიზეზი ის არის, რომ, მიუხედავად გარეგნული სიმარტივისა, იმ ხალხის ცხოვრება, რომელსაც ყაზბეგი ეხება, იმდენად რთული აღმოჩნდა, რომ ზემოაღნიშნული გამეორება სავსებით მოჩვენებითია. ეს შინაგანი სირთულე, რაც ხალხის სულიერი ცხოვრების სიმდიდრეს მოწმობს, გვიჩვენა ყაზბეგმა და ამიტომ, რომ მკითხველს ოდნავი მობეზრების განცდაც კი არ უჩნდება, როცა აღ. ყაზბეგის ნაწარმოებებს კითხულობს.

აღ. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“ რომ პატრიოტული თხზულებაა, ეს უეჭველია ყველასათვის, ვისაც კი ეს მოთხრობა წაუკითხავს. ამის დასადასტურებლად საკმარისია განხილვა იმ ეპიზოდისა, როცა გოჩა არიგებს თავის ვაჟს, ონისეს:

„— არ დაივიწყო, რომ სადაც შენი მამა-პაპა გაჩენილა და დამარხულა, სადაც მათი ძვლებია ჩაფლული, იმას გედავებიან და არ დაანებო...“ რასაკვირველია, მაღალი პატრიოტული შეგნებით არის გამსჭვალული გოჩას ის გამოსათხოვარი სიტყვა, რომლითაც იგი უკანასკნელად მიმართავს ონისეს: „მომმეთ მოლაღატე სიცოცხლის ღირსი არ არის!“ ეს ფრაზა დიდი ხანია ზეპირად იცის ჩვენმა ახალგაზრდობამ და მთელმა ხალხმა.

აქამდე გაუგონარი სიმტკიცე, მოთხოვნა, რომ პატრიოტული თვალსაზრისით შეფასდეს ყოველი ვითარება, უაღრესად პიროვნული ინტერესების სრულად დაუძალებელი დაქვემდებარება საზოგადო სულისკვეთებისადმი — აი რა არის გამოხატული ყაზბეგის მოთხრობაში „ელეონორა“. თუ გოჩას განაჩენში დიღია აფექტის მონაწილეობა (და ეს რომ ასეა, გოჩას ფსიქიკური აშლილობიდანაც ჩანს), „ელეონორას“ ერთი მოქმედი პირი, კრეჭიაშვილი, სავსებით შეგნებულად, აფექტთაგან უკვე თითქმის განთავისუფლებულ სიტუაციაში, ასე მიმართავს ელეონორას: „ქალი, რომელიც ამდენ მოძმეს გასწირავს თავმოყვარეობისათვის, ქართველის ცოლობის ღირსი არ არის... საზიზღარი ხარ, მაგრამ მაინც მიყვარხარ!.. მიყვარხარ და უშენოდ ცხოვრება არ შემძლიან!“ ამ სიტყვებით იკლავს თავს კრეჭიაშვილი, რომელსაც თითქოსდა ბედნიერად უნდა ეგრძნო თავი, რაკი მისი სათაყვანო ელეონორა მისი ცოლი უნდა გამხდარიყო. კრეჭიაშვილის მოქმედებით დიდი ზნეობრივი სიმადლეა ნაჩვენები, კრეჭიაშვილი დიდი ეთიკური ძალაა. მას არაფერი მოგვრის სიამოვნებას, რაც კი თანამემამულეთა საზიანო აღმოჩნდება, მიუხედავად იმისა, შეგნებული იქნება ეს მოქმედება თუ შეუგნებელი. მისთვის სრულიად დაუშვებელია ქმედობა, რომელსაც შეუძლია ჩრდილი მიაყენოს ეროვნულ გრძნობას. კრეჭიაშვილს უყვარს ელეონორა, თუმცა საზიზღრადაც მიაჩნია ის.

ხევისბერის მიერ თავისი უსაყვარლესი არსების, ერთადერთი ვაჟის მოკვლით და კრეჭიაშვილის თვითმკვლელობით ყაზბეგის შემოქმედების ახალი შტრიხია გახაზული. ალ. ყაზბეგმა დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ სინამდვილეს სრულიად არ შეეფერება სწორხაზობრივი მსჯელობა: „სადაც სიყვარულია — იქ სიძულვილი არაა, სადაც სიყვარულია — იქ რა უნდა თავდასხმასა და დასჯას, იქ მხოლოდ თავგანწირვაა...“ ეს მშრალი, სქემატური მსჯელობაა და ის სრულიადაც არ გამოხატავს ნამდვილ სინამდვილეს. ამის თვალნათლივი მაგალითები გაგვაცნო ალ. ყაზბეგმა.

მართლაცდა, რატომ მოკლა ხევისბერმა თავისი ვაჟი? იმიტომ, რომ ის სამშობლოს მოლაღატეა? სრულიადაც არა! ღალატი იქაა, სადაც რამდენადმე მაინც შეგნებული, წინასწარგანზრახული მოქმედებაა. რასაკვირველია, ასეთი რამ გამორიცხულია ონისეს საქციელში — მას უყ-

ვარს თავისი კუთხე, თავისი თემი და ამ მხრივ მასზე წინ არავენაც არაა. ეს იცის თვითონ ხევისბერმაც და თემმაც. აკი ასე განმარტავს თემი ონისეს მარცხს: ონისეს „ხევი არ გაუყიდნია... მხოლოდ ყმაწვილკაცობას გაუტაცნია და თავდავიწყებაში ჩაუგდია...“ მაგრამ უმკაცრესთა შორის უმკაცრესია გოჩას პასუხი: „მით უფრო მეტი საბუთია, რომ მკაცრად გადახდეს... კაცს უღვაში ნამუსისათვის გამოუვა... ონისე ეხლავე მკვდარია... მაგის სასჯელი ცეცხლში დაწევა!“ ასე ამბობს გოჩა და ბოლოს თვითვე მოჰყავს სისრულეში თავისი განაჩენი.

ეგების ასე იმიტომ მოიქცა გოჩა, რომ სამაგალითოდ დაესაჯა ონისე, რათა სხვას აღარ გაემეორებინა ის, რაც ონისეს დაემართა. მაგრამ ასეთი ახსნა გულუბრყვილობაა: ონისეს ყველაფერი მისდაუნებლიედ მოუვიდა, ისე როგორც ეს სხვებსაც შეიძლება მოუვიდეთ, თუ ანალოგიურ სიტუაციაში აღმოჩნდებიან. ეგების გოჩა იმიტომ მოიქცა ასე, რომ შვილმა მისი რჩევა ვერ განახორციელა? მაგრამ მოკვლა დარიგების უნებლიე შეუსრულებლობისათვის უახლოვდება შვილის მოკვლას პატივმოყვარეობის შელახვისათვის. ასეთი ბრალდება შეურაცხყოფდა გოჩას პიროვნებას. მაშ, რატომ მოკლა მამამ შვილი, თუ ეს უკანასკნელი მოლაღატე არ არის და ეს იცის მამამაც და თემმაც? — და ეს ურთულესი კითხვაა... ფარულად მიმდინარე გრძნობათა კიდილის უფაქიზესი ფორმები დაგვიხატა ალ. ყაზბეგმა. ურთიერთის საპირისპირო გრძნობები ერთად ცხოვრობენ პიროვნებაში — აი, რა გვიჩვენა ალ. ყაზბეგმა და ამით ჩასწვდა ის ადამიანის უღრმეს სულიერ ფენებს.

სავსებით ანალოგიურად შეიძლება ვიმსჯელოთ ელეონორასა და კრეკიაშვილის პიროვნებათა შესახებ. შეურაცხყოფით ნასაზრდოები სიძულვილი და სიყვარული, სიახლოვის მოთხოვნის და განრიდების სურვილი ერთსა და იმავე დროს ამოძრავებს ელეონორას. სიყვარული და ზიზღი ერთად დამკვიდრებულა კრეკიაშვილის გულში და მათი კიდილი იმსხვერპლებს ჩვენს გმირს. ასეთია ცხოვრება.

„მოძღვარშიც“ გრძნობათა მიმდინარეობის ურთულეს ხვეულებში მოგვაქცია ალ. ყაზბეგმა. ონისე არაბული, უსაზღვროდ შეყვარებული ონისე კლავს თავის სატრფოს — მაყვალას და კლავს მას, მიუხედავად იმისა, რომ პირადად მაყვალასაგან თანაგრძნობა არ აკლია (ეს გრძნობა არ არის ხორცშესხმული მხოლოდ შექმნილი გარევეითარების გამო).

ჩვენი გრძნობების დინება გონების კარნახს არ ემორჩილება, სხვაგვარია გრძნობათა ლოგიკა, ცხოვრებაში სხვაგვარი ვითარებაა, ის ჩვენი სქემატური მსჯელობის ფარგლებში ვერ ეტევა. უაღრესად დახლართულ სხვადასხვა გრძნობათა სამკვიდროა ადამიანი და ტალანტი უნდა მის დანახვასა და ამოხსნას. ამ ტალანტით იყო დაჭილდობებული ალ. ყაზ-

ბეგი, როგორადაც კი შეიძლება რომელიმე დიდი ხელოვანი იყოს და-  
ჯილდოებული.

ჩვენს მწერალს ჰქონდა უნარი გარდასახვისა, მას ჰქონდა ნიჭი წარ-  
მოდგინა თავისი თავი პერსონაჟის მდგომარეობაში. ეს დიდი მადლია  
და ეს აძლევდა მას საშუალებას, რომ შეთხზული სახე კი არა, რეალური  
ადამიანის სურათი მოეცა. ამიტომაც დგანან ჩვენს წინაშე მისი პერსო-  
ნაჟები ცოცხალი ადამიანების სახით.

\* \* \*

ვკითხულობთ ალ. ყაზბეგის თხზულებებს და ვხედავთ, რომ ბოლოს  
ყველა სასახელო და სამაგალითო პერსონაჟი ილუპება: კლავენ ელგუ-  
ჯას და მათიას, იაგოს, ნუნუს და ონისე არაბულს, ილუპება ხევისბერი,  
მაყვალა, ელისო, ვაჟია, მოძღვარი ონოფრე... აქედან ადვილად შეიძ-  
ლება კაცმა გამოიტანოს დასკვნა, რომ უსასოება დაუფლებია ყაზბეგის  
შემოქმედებას, თითქოს შავია ყაზბეგისეული მომავალი, ე. ი., გადაუ-  
ლახავია ალ. ყაზბეგის პესიმიზმი. მაგრამ ასეთი დასკვნა სრულიადაც  
არ შეეფერება ყაზბეგის ნაწარმოებთა გმირულ სულს. ეს სრულიად ეჭვ-  
მიუტანელი შთაბეჭდილებაა. მართალია, ყაზბეგის მრავალი გმირი  
ილუპება, ბევრი მათგანი ტრაგიკული სიკვდილითაც ილუპება, მაგრამ  
ისინი კი არ ქრებიან, არამედ კვალს ტოვებენ, მოქმედების ნიმუშად  
გვიდგანან წინ, გამბედაობას წარმოშობენ, ხოლო პესიმიზმს იქ რა უნ-  
და, სადაც ადამიანს თავისი სიცოცხლით და სიკვდილით ასეთი ნაყოფი  
მოაქვს!

ყაზბეგი დიდი და ღრმა გრძნობებით ტვირთავს თავის პერსონაჟთა  
უმრავლესობას. სადაც გრძნობაა, მხოლოდ იქაა სიცოცხლე და ამი-  
ტომ ითვლებიან ყაზბეგის გმირები სიცოცხლისმოყვარულ ადამიანე-  
ბად. მათ იციან სიცოცხლის ფასი, მაგრამ ისინი მხოლოდ ადამიანურ  
სიცოცხლეს, ე. ი., ზნეობრივ დონეზე მიმდინარე სიცოცხლეს აფასებენ.  
სხვაგვარი არსებობა ცხოველური სიცოცხლის ფორმაა და სიკვდილი  
არის ამგვარი ადამიანის ხსნა. ასეთია მათი შეუპოვრობის და ქედმოუხ-  
რელობის საყრდენი პრინციპი. ეს განმარტავს მათ მზადყოფნას განა-  
ხორციელონ დიდი ეთიკური დევიზი: „ნაძრახ სიცოცხლეს, სიკვდილი  
სჯობია!“

ამოუწურავია ყაზბეგის გრძნობათა სამყარო. მან დაგვისურათა  
გრძნობა მოხუცი მამისა და მრავალჭირნახული მამაკაცისა; მან გვიჩვენ-  
ნა სურათები მეგობრული გრძნობისა ყველა თავისი შესაძლო პერიპე-  
ტიითა და ხვეულებით; მან გვიჩვენა ჩასახვა შურისძიების გრძნობისა  
და თავგანწირული სულიერი ერთობისა... გრძნობათა სამყაროს მრავა-  
ლი და მრავალი ნიუანსი გვიჩვენა მან, მაგრამ ჩვენთვის, როცა ისტო-  
რიული თვალთახედვით ვაფასებთ ყაზბეგის დამსახურებას, განსაკუთ-



რებით მნიშვნელოვანი ისაა, რომ მან სოციალურ გრძნობათა სფეროში შეგვიყვანა, ინტიმური გრძნობები სოციალურ ენაზე გვითარგმნა, მათი სოციალური მნიშვნელობა გავვისიგრძევანა. ამიტომაც, რომ ყაზბეგის შემოქმედებაში თითქმის ყველაფერი პიროვნულია, მაგრამ არაფერი არ არის ვიწრო, — ყველაფერი ფართო და სოციალური მნიშვნელობისაა.

ჩვენი მწერლების ცნობილ ბიოგრაფს იონა მეუნარგიას უთქვამს: ალ. ყაზბეგის ნაწარმოებები ლარსის ხეობით იწყება და დღუშეთით თავდებაო. გეოგრაფიულად ეს ასეა, მაგრამ მით უფრო დიდია მწერლის ტალანტი, როცა იგი კონკრეტულს იღებს და მასში საქვეყნოს გვიჩვენებს, როცა უბრალო მოხევეში მთელი ერის სულს ქვრეტს და ბუნების რომელიმე კუთხის ისეთ დახატვას ახერხებს, რომ მისი პეიზაჟი ეროვნული აღორძინების მნიშვნელობას იძენს.

ასეთია ალ. ყაზბეგის ნაწარმოებთა სხვადასხვა მომენტის კავშირი სოციალურ კონტექსტებთან. რაც მაშინდელი პირობებით შეზღუდულმა მწერალმა ვერ გახაზა — ის თვით მკითხველმა დაამატა. ასე შეერწყა ქართველი მკითხველი ალ. ყაზბეგის შემოქმედებას და ორივე, — ალ. ყაზბეგი და მისი მკითხველი, — ერთ განუყოფელ მთლიანობად იქცა.

## დავით კლდიაშვილი

(შემოქმედებითი გზა)

**პიროვნება.** დავით კლდიაშვილი დაიბადა 1862 წლის 11 სექტემბერს და 69 წლის ასაკამდე მიაღწია. თავისი ყმაწვილკაცობის მნიშვნელოვანი ნაწილი მან რუსეთში გაატარა და უკვე 20 წელი შეუსრულდა, როდესაც საქართველოში დაბრუნდა. დავით კლდიაშვილმა 1882 წელს დაამთავრა მოსკოვის სამხედრო სასწავლებელი და, კიდევ კარგი, რომ ამ ახალგაზრდა ოფიცერს სამსახურის ადგილად ის პოლკი მიუჩინეს, რომელიც ბათუმში იდგა: ეს რომ ასე არ მომხდარიყო, მოსალოდნელზე უფრო მოსალოდნელია, რომ რივიანად ვერც XIX საუკუნის იმერეთს დაეინახავდით და თან ჩვენს იუმორისტულ ლიტერატურაშიც უდიდეს ხარვეზთან გვექნებოდა საქმე.

მძიმე იყო დავით კლდიაშვილის ბავშვობა. ადრევე მოწყვეტეს იგი დედას და უცხოთა შორის მოათავსეს: ჯერ იყო და, 8 წლის დავითი, — რუსული ენა რომ შეესწავლა, — ქუთაისში მცხოვრებ ივანოვის ოჯახში მიაბარეს; მწარედ მოსთქვამდა პატარა ბავშვი, სოფელში გაპარვაც სცადა, მაგრამ როგორც იყო დააკავეს. შემდეგ, ძლივს ორმა წელმა გაიარა და 10 წლის ბიჭს შორეულ რუსეთში უკრეს თავი—კიევის სამხედრო სასწავლებელში მიაღებინეს, სამხედრო ფორმის ტანსაცმელი ჩააცვეს და მეთვალყურე აღმზრდელები მიუჩინეს. მხოლოდ სამი წლის შემდგომ, ცოტა ხნით ინახულა დავითმა შინაურები, მაგრამ მას თურმე იმდენად გადაავიწყდა მშობლიური ენა, რომ ერთხანს დედასთან სალაპარაკოდაც კი თარჯიმანი სჭირდებოდა. კიევის სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ 18 წლის ყმაწვილი მოსკოვის სამხედრო სასწავლებელში ჩაირიცხა და ამ სასწავლებელში განმტკიცებული სულთამხუთავი რეჟიმის პირობებში კიდევ ორი წელი გაატარა.

ასეთია უცხო თვალისათვისაც კი ადვილად დასანახავი ფაქტები დავით კლდიაშვილის ბავშვობისა და ადრეული ჰაბუკობის ხანიდან. ამგვარ პირობათა გარემოცვაში მწიფდებოდა ამ მოქალაქისა და მწერლის პიროვნება.

თავისი კუთხიდან მოწყვეტილ ყმაწვილს, — როგორც ეს ასეთ შემთხვევაში ხდება ხოლმე, — ადრევე გაუცნობიერდა და დაეუფლა გრძნობა სამშობლოს სიყვარულისა. ეს გრძნობა გამოსავალს პოულობდა მშობლიური ენისადმი განსაკუთრებულ ინტერესში და პატრიოტული თავმოწონების ფორმასაც იღებდა.

დავით კლდიაშვილი იხსენებს აღმზრდელ კურბატოვს, რომელმაც კიევის სასწავლებელში მყოფი ქართველი ბავშვები ამოიჩემა და „ტატარჩუკებს“ ეძახდა. ბავშვებმა ძიება დაიწყეს და როცა „ვილაცამ თქვა, რომ ჩვენ რუსებზე უწინ გვაქვს მიღებული ქრისტიანობა — ტატარჩუკები საიდან ვიქნებითო“, უფრო გაუძლიერდათ სურვილი ქართულად ლაპარაკისა, ზღაპრების თხრობისა და ქართული წიგნების კითხვისა. ინტერესგაღვიძებული პატარა დავითი აგროვებს ქართულ წიგნებს და მიაქვს კიევში; მას აინტერესებს საქართველოს ისტორია და ეძებს ცნობებს ენციკლოპედიებში, იწერს მათ და ადგენს თავისი ქვეყნის თითქოსდა მოკლე ისტორიას. ცოტა მოგვიანებით, ის უახლოვდება კიევში მყოფ ნიკო ლომოურსა და სხვა მოწინავე ქართველ ახალგაზრდებს. კითხულობს გაზეთ „ივერიას“, მოხიბლულია ილია ქავკავაძის „დიმიტრი თავდადებულით“, აფორიაქებულია ლომოურისაგან მოსმენილი ისტორიებით და მისი ტკბილი ქართულით...

ამასობაში კიდევ დამთავრდა სწავლის პერიოდი და დავით კლდიაშვილს დაეკისრა ოფიცრის ყველა მოვალეობა. მწერლობისა და ხელოვნებისათვის დაბადებულ კაცს საცოდავ ჯარისკაცთა წვრთნა უხდებოდა და თავისი სამხედრო ნაწილის გონებაშეზღუდულ უფროსებთან წინდახედული ბრძოლა სჭირდებოდა; ბათუმის რევოლუციური მოძრაობისადმი სიმპათიის გამო, მეფის არმიის ამ ოფიცერს აღელვებულ მუშათა გადარჩენაზე უნდა ეფიქრა და ძალიან ფრთხილად უნდა გადაედგა ნაბიჯი დასჯისაგან მათ დასახსნელად... ვრცლად არის მოთხრობილი ამის თაობაზე ჩვენი მწერლის მოგონებებში— „ჩემი ცხოვრების გზაზე“. და ყველა ამას მალე დაერთო ყოველდღიური საზრუნავი დაწვრილშვილებული კაცისა... ასე გაგრძელდა ეს დიდხანს, თითქმის ჩვენი მწერლის ფიზიკურ ძალთა ამოწურვამდე. ეს ტანმორჩილი კაცი, როგორც ვხედავთ, იმდენ შინაგან ენერჯიას ფლობდა, რომ უმძიმეს სამსახურებრივ პირობებშიც კი წარმატებით ეზიდებოდა საზოგადო მოღვაწის ტვირთს. დ. კლდიაშვილი უაღრესად გამოკვეთილი ტიპი იყო სოციალურად აქტიური ადამიანისა. ადრეული ბავშვობიდანვე იზიდავდა მას ადგილები, სადაც ხალხის ყრიაშული იდგა; თავიდანვე აღვიძებდა მის ინტერესს გლეხების საუბარი და მისი გულიც მათთან ურთიერთობაში „ადამიანის სიყვარულს ეჩვეოდა და სწავლობდა“, — როგორც თვით მწერალი ამბობს. დ. კლდიაშვილს სიხარულის დიდი წყურვილი ჰქონდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ბავშვობაშივე ჩაუკლეს ის და შემ-

დგომშიც მას ვერაფერმა ველარ შეუვსო ეს დანაკლისი. ან კი რა სულიერ ატმოსფეროს შეეძლო რეალურად აევსო ეს წყურვილი სიხარულისა! ბოლოს და ბოლოს, დ. კლდიაშვილს ხელთ ხომ სამხედრო სამსახური და დატანჯულ ჯარისკაცთა ყოფის შემსუბუქებაზე ფიქრი შერჩა! და თუ შექპონდა რაიმეს ნათელი სხივი მის ცხოვრებაში, თუკი დ. კლდიაშვილის წინაშე რაიმე ამართლებდა მისსავე არსებობას, ეს იმდროინდელ საზოგადო მოღვაწეებთან ურთიერთობა და ლიტერატურულ-მხატვრული ინტერესები იყო.

დავით კლდიაშვილი საზოგადოებრივი მოღვაწეობისათვის იყო დაბადებული. მისთვის არ არსებობდა განზე გადგომა „მე არ მეხებას“ არგუმენტი. ასე, მაგალითად, ის ჩაერია ეფრეიტორ მიხა წერეთლისაშვილის საქმეში, რომელსაც ასამართლებდნენ იმისათვის, რომ მან ნება არ მისცა ჯარისკაცებს ესროლათ პოლიციებისტერის თანაშემწეზე თავდასხმელთათვის. რაიმე სამსახურებრივი მდგომარეობა კი არა, მხოლოდ საკუთარი პიროვნების საზოგადოებრივი ძარღვი განსაზღვრავდა დავ. კლდიაშვილის უაღრესად გაბედულსა და ზოგჯერ პირდაპირ სახიფათო ნაბიჯებს. სავსებით ასეთია ერთ-ერთი ცნობილი შემთხვევა მისი ცხოვრებიდან. გაზ. „ჩერნომორსკი ვესტნიკში“ მოთავსდა ერის შეუტაცხმყოფელი და უგვანო კორესპონდენცია. ამით აღშფოთებულმა დავით კლდიაშვილმა გალანძღა გაზეთის რედაქტორი პალმი: გათანსირებული, ყოელად გაფუჭებული, სინდისგარეცხილი ტაკიმასხარა უწოდა მას. ამითაც არ დაკმაყოფილდა — სექუნდანტები მიუგზავნა და დუელში გამოიწვია. ვინ არ ჩაერია ამ საქმეში! დაბოლოს, დ. კლდიაშვილი დაითანხმეს, რომ ინციდენტი ამოწურულად ჩაითვლებოდა, თუ პალმი სავაროდ მოიხილდა ბოლიშს.

ოფიცერი იყო დ. კლდიაშვილი, მეფის არმიის ოფიცერი, და ფასიან ბილეთებს ავრცელებდა ქართული სკოლის სასარგებლოდ გამართულ საღამოზე. იგი მოწმე კი არა, უშუალო მონაწილე იყო იმ დაძაბული წინააღმდეგობისა, რომელსაც მაშინდელი მოწინავე ადამიანები უწევდნენ ხელისუფლების მესვეურებს. დავით კლდიაშვილი მხარში ედგა აზვირთებულ სამოქალაქო ცხოვრებაში ჩაბმულ გიორგი ზდანოვიჩსა და გრიგოლ ვოლსკის, ლუკა ასათიანსა და ივანე მესხს, კიტა აბაშიძეს და კიდევ მრავალ სახელოვან თანამედროვეს. მათთან ერთად ჩანდა იგი პრაქტიკული საზოგადო მოღვაწეობის საარბიელზე. რამდენი სიტბოა დავით კლდიაშვილის მოგონებებში, როდესაც იგი იხსენებს თავის თანამედროვეთა შეუღრეკელს, მაგრამ ფრთხილს, გონიერს და სრულიად უნგარო საქმიანობას! დ. კლდიაშვილი აღტაცებულია მათი ენერგიულობითა და საერთო მიზნებისათვის თავგანწირვამდე მისული გამბედაობით. სწორედ ამ ნიადაგზე გრძნობდა იგი ნამდვილ შინაგან სიახლოვეს ჩვენი ქვეყნის საზოგადო მოღვაწეებთან, რადგან თვითონაც;

მხნე იყო, პიროვნული ღირსების შეგნებით ცოცხლობდა და მხოლოდ იმ მოტივით მოქმედებდა, რომ თავისი ქვეყნისათვის რაიმე სიკეთე მოეტანა. მრავალი მწარე დღე დაღამებია დავით კლდიაშვილს — ჯარისკაცთა მძიმე ცხოვრების ყოველდღიურ მხილველსა და ისეთ ვაჟკაცთა სიკვდილით დასჯის მომსწრეს, როგორც იყვნენ, მაგალითად, აქარელი მეგლუდა და ილიასა. მაგრამ ყველაზე უფრო ღრმა კვალი გაავლო მის ცხოვრებაში ბათუმის მუშათა მოძრაობის წარმომადგენლებთან ურთიერთობამ, ამ მოძრაობაში უშუალო მონაწილეობამ და ხელისუფლების მიერ დემონსტრანტ მუშათა წინააღმდეგ მიღებულმა ზომებმა. ოფიცერ დავით კლდიაშვილს ევალებოდა იარაღითაც კი შეეჩერებინა და გაეფანტა აღელვებული მუშა ხალხი, მოქალაქე დ. კლდიაშვილი კი თავისი გუნდის ჯარისკაცებს უბრძანებდა და აფრთხილებდა, რომ „თოფი არ ეხმარათ არავის წინააღმდეგ“; ოფიცერი დ. კლდიაშვილი მუშების ნდობით სარგებლობდა, ხელისუფალნი კი მისგან სისასტიკეს მოითხოვდნენ. და აი, ეს კაცი გახდა მოწმე მუშათა დახოცვისა. ხელავედა ის დაჭრილებით, მომაკვდავებითა და მოკლულებით მოფენილ ქუჩას, ისმენდა გულშემზარავ კენესას და უცქეროდა ეტლთა ბორბლებით აწეილ „გასისხლიანებული მიწის ცომებს...“

გული უდუღდა დ. კლდიაშვილს. ათრთოლებული, გონება მიჩლუნგებული, დაბნეული, გარეგნული და გაშტერებული იდგა ის. ნერვებაშლილი დაბრუნდა შინ დავითი. ლოგინადაც ჩავარდა ერთხანს. ვერ გათავისუფლდა იგი საშინელ შთაბეჭდილებათა და მძიმე განცდათაგან. დრომაც ვერ უშველა დავით კლდიაშვილს: ამას მის მოგონებათა მწვავე ემოციური ტონიც მოწმობს. როგორც ეტყობა, ფიზიკურად ამ შემთხვევაშიც მოტეხა ეს ენერგიით სავსე კაცი. საკმარისია 1906 წელს გადაღებული მისი ფოტოსურათები შევადაროთ რამდენიმე წლის წინანდელ სურათს, რათა მათ შორის უზარმაზარი განსხვავება დაინახოთ: ის დავითი, რამდენიმე წლის წინათ რომ ახალგაზრდად გამოიყურებოდა, ახლა 44—45 წლის ასაკში, სავსებით გაქალაქავებული და თითქოსდა ფიზიკურად გატეხილი ადამიანია. რასაკვირველია, ეს მარტო ამ შემთხვევას არ მიეწერება. საერთოდ იყო მძიმე მისი საარსებო პირობები—ორნაირი ცხოვრებით უნდა ეცხოვრა დავით კლდიაშვილს: მუშა ხალხისადმი თანაგრძნობითა და საზოგადოებრივი და შინაგანი სულიერი ინტერესებით ავსებულ პიროვნებას ისე უნდა აღესრულებინა მეფის არმიის ოფიცრის მოვალეობა, რომ ხელმოსაკიდი ბრალდება ვერ წაეყენებინათ მისთვის. ყველასათვის ძნელია ასეთი ცხოვრება და ძვირად უჯდებოდა ის დავით კლდიაშვილსაც. ხშირად ნერვებაშლილი მოდიოდა შინ და მცირე საბაბი იყო საკმაო, რომ წონასწორობიდან გამოსულიყო; შინაურები ფიქრობდნენ, რომ ანჩხლობდა დავითი, რადგან ასეთი ქცევის ნამდვილი მიზეზები არ იყო ცნობილი ოჯახის წევრთათვის.

სინამდვილეში კი აქ დ. კლდიაშვილის ერთობ ემოციური ბუნება და მგრძობიარე გული იჩენდა თავს.

უარესად თავმოყვარე და ფიცხი იყო დ. კლდიაშვილი, ამასთანავე მეტისმეტად გულთბილიც. მახლობლებს ახსოვთ, რომ სამი დღე-ღამე ოთახიდან არ გამოსულა ერთთავად საწოლზე დამხობილი დავით კლდიაშვილი, როდესაც მისი ქვისლი და მეგობარი ექიმი ალ. ანთაძე გარდაიცვალა. ყველამ იცოდა, რომ თუ გაკვირვებული კაცი დ. კლდიაშვილს მიმართავდა, მისგან დაუზარებელ დახმარებასაც მიიღებდა. ამიტომაც იყო, რომ ხშირად მიდიოდნენ მასთან სოფლები ნაირნაირი თხოვნით, ხოლო დავით კლდიაშვილს პირად მოვალეობად და შინაგან მოწოდებად მიაჩნდა მოესმინა, რჩევა მიეცა და საჭიროების შემთხვევაში მთავრობასთან შუამავლობაც გაეწია. ასეთი თბილი იყო იგი თავისი ბუნებით.

დავით კლდიაშვილს ხალხთან სიახლოვე სწყუროდა და გული საგანმანათლებლო-პროპაგანდისტული საქმიანობისაკენ ეწეოდა. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ოფიცერი თავის სამოსწავლო ჯგუფში ჯარისკაცებს პირველყოფილ საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, იმდროინდელ საოჯახო და სანადირო იარაღებსა და კულტურაზე უამბობდა. დავით კლდიაშვილი აცნობდა მათ ადამიანთა განვითარების ისტორიის ზოგად საკითხებს და საგანგებოდაც ემზადებოდა ამ საუბრებისათვის, ამ მიზნით შეიძინა მან ტეილორის „ანთროპოლოგია“ და იქიდანაც კრებდა საჭირო ცნობებს. ოფიცერთა საკრებულოშიც დიდი ხალისით წაიკითხა დ. კლდიაშვილმა მოხსენება იაპონიის ისტორიასა და თანამედროვე მდგომარეობაზე, მალე კორეაზეც დაამზადა მოხსენება და ამხანაგს წააკითხა. პროპაგანდისტული ინტერესი დ. კლდიაშვილისა იქამდე მიდიოდა, რომ 1905 წლის მძიმე ხანაში დაუფარავად ელაპარაკებოდა ის მიწის საკითხით დაინტერესებულ ჯარისკაცთა ჯგუფს.

საზოგადო მოღვაწის თვისებებით იყო აღჭურვილი დავით კლდიაშვილი, სიახლოვესაც ისეთ პირებთან გრძობდა იგი, რომელთაც თავიანთ სიცოცხლის აზრად საზოგადო მოღვაწეობა დაესახათ. ამ ნიადაგზე აღმოცენებული მისი პატივისცემა ისეთი ადამიანებისადმი, როგორც იყვნენ, მაგალითად, ალ. ხახანაშვილი, ივ. ჯავახიშვილი, ლუარსაბ ანდრონიკაშვილი და სხვანი და სხვანი.

ასეთი იყო დავით კლდიაშვილი, მაგრამ ზემოთქმული სრულიადაც არ არის საკმარისი მისი პიროვნების დასახასიათებლად. ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება თავიდანვე იქცა დავით კლდიაშვილის სასიცოცხლო სფეროდ. ჯერ კიდევ მეორე კლასში ყოფნისას დაუწერია მას მოთხრობა, შემდეგ ნიკო ლომოურის „ალიც“ უთარგმნია რუსულად, ზოგიერთი რამ გერმანულიდან და ფრანგულიდანაც გადმოუღია. ისიც ერთობ საინტერესოა, რომ დ.

კლდიაშვილს თეატრი იზიდავდა. 20—21 წლის ახალგაზრდა, რომელსაც ქართულად ლაპარაკი უჭირდა, გ. ერისთავის „გაყრაში“ გაბრიელის როლს ასრულებდა ქართული სკოლის სასარგებლოდ გამართულ წარმოდგენაში. მან გაიცნო მარიამ საფაროვა-აბაშიძისა, ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, ალ. ყაზბეგი და ერთხელ მათთან დ. ერისთავის „სამშობლოში“ გოგია დიაკვნის როლშიც კი გამოვიდა.

თითქოს საკვირველია, მაგრამ ფაქტია, რომ ოფიცერი დავით კლდიაშვილი როტშილდის ქარხნის მუშებმა თავიანთი დრამატული დასის ხელმძღვანელად მიიწვიეს. ისიც თავგამოდებით შეუდგა მუშაობას და თან ისე ნაყოფიერად, რომ ამ დასმა, ცაგარლისა და ზოგი სხვა ქართველი ავტორის გვერდით, მაყურებელს იბსენის პიესაც უჩვენა. დ. კლდიაშვილის თეატრალურ ინტერესს მოწმობს ისიც, რომ იგი ხელმძღვანელობდა წარმოდგენებს ოფიცერთა საკრებულოში. საერთოდ იყო დავით კლდიაშვილი გატაცებული მოვლენათა თეატრალური განსახიერებით. მოსკოვში გავლით მყოფი დავით კლდიაშვილისათვის ოცნებად ქცეულა ენახა სამხატვრო თეატრის დადგმა მ. გორკის პიესისა — „ფსკერზე“. ეს კიდევ მოუხერხებია და, როგორც თვითონ წერს, მთელი წარმოდგენის განმავლობაში თავი სიზმარში ეგონა. დ. კლდიაშვილს არ გამოუტოვებია არც ერთი სპექტაკლი, რომელსაც კი ქართველი მსახიობები უჩვენებდნენ და მათთან ერთად განიცდიდა იგი წარმატებასა თუ წარუმატებლობას. ასეთი ცხოველი ინტერესი თეატრისადმი დ. კლდიაშვილმა შეინარჩუნა მთელი სიცოცხლის მანძილზე. უკვე დაავადმყოფებული მოხუცი იყო დ. კლდიაშვილი, თითქმის მთელ დღეებს ლოგინში ატარებდა, მაგრამ, საღამო ხანს, — იგონებენ მისი მახლობლები, — თითქოს მკვდრებით აღდგაო, გამოცოცხლდებოდა, თეატრისაკენ გასწევდა და ვიდრე ის თბილისში იყო, ყველა ნახავდა სმენადქცეულ მოხუცს ოპერის თეატრში.

დ. კლდიაშვილის პირდაპირი მოწოდება ლიტერატურულ-თეატრალური საქმიანობა იყო. განსაკუთრებით კარგად გრძნობდა იგი თავს არტისტების, მწერლებისა და, საერთოდ, ლიტერატურული ინტერესების მქონე ადამიანთა წრეში. ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, გრიგოლ ვოლსკი, კიტა აბაშიძე, ალ. ყაზბეგი, აკაკი, ვაჟა — აი, მათთან ურთიერთობა ანიჭებდა დ. კლდიაშვილს შეუდარებელ სიხარულს.

მარტოობა უმძიმდა დავითს. ზოგი მწერლისაგან განსხვავებით განმარტოება არასოდეს არ ყოფილა მისი შემოქმედების არც სტიმული და არც პირობა. მას თავიდანვე ხალხში ყოფნა, ხალხში ტრიალი უყვარდა. მეტად ყურადღებიანი მსმენელი იყო; დიდი ინტერესით ისმენდა იმ დავას, რომელიც ყმაწვილთა შორის იმართებოდა ბუკინისტ სპ. კელიძის მაღაზიაში; ბუნებით მწერალი იყო და ამიტომ სწორედ ამბავი იტაცებდა მას. საინტერესოა ასეთი შემთხვევა: დ. კლდიაშვილის ოჯახ-

ში ნათესავი გოგონა თავის ტოლებს რაღაცას მოუთხრობდა. თურმე მას უსმენდა გვერდით ოთახში მყოფი დავითი და როდესაც, რაღაც მიზეზის გამო, ამ გოგონამ თხრობა შეაფერხა, გაისმა დავითის ყვირილი: „თუ ყვეები, მოყევი, — რაღას გაჩერებულხარ!“.

ცნობილია, რომ გლეხებისაგან გაგონილი ამბები, პავლე მაჭავარიანის მონათხრობი და სხვადასხვა პირთაგან მოსმენილი შემთხვევები დაედო საფუძვლად დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებს; ისიც ცნობილია, თუ რაოდენ წვდებოდა და იპყრობდა მის გულს ნამდვილი მხატვრული სიტყვა. არ შეიძლება მიეცეს დავიწყებას იმის ერთი მკაფიო მაგალითიც, თუ რაოდენ დიდი ადგილი ეკავა მის შინაგან ცხოვრებაში სწორედ მწერლობას: დავით კლდიაშვილის მახლობლებმა გადმოცემით იციან, თუ რამდენად უცნაურად მიიჩნიეს მისი საქციელი, როდესაც მან თავის საცოლეს, — მარიამ მაჭავარიანს, — საქორწინო ნიშნად ძვირფასი ნივთი და ტრადიციული ნიშანი კი არ მიუტანა. არამედ... ალ. ყაზბეგის იმხანად გამოცემული თხზულებები.

ნამდვილ სიცოცხლეს დავით კლდიაშვილი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ლიტერატურულ-მხატვრულ ცხოვრებაში პოუბდა. ბედნიერი დღეები იყო მისთვის, როდესაც შაბათობით შეკრებილი მეგობრები ერთმეორეს თავ-თავიანთ ნაწარმოებებს უკითხავდნენ. მწვავედ განიცდიდა იგი პატარა მარცხსაც კი, ისევე როგორც ძალას მატებდა წაქეზება და მოწონება. თვითონ დავით კლდიაშვილი იხსენებს: როცა გრიგოლ ვოლსკის იგი თავის ნაწერს უკითხავდა, ვოლსკიმ მას ღიმილით, მეგობრული სიცილით უთხრა — „შენ კორესპონდენტის წერ თუ მოთხრობას?“ ეს იყო საკმარისი, რომ დავით კლდიაშვილს რვეული დაეკეცა და მაგრადაც ჩაეკეტა. გული დაუთუთქა მას „ტიფლისკი ლისტოკში“ დაბეჭდილმა რეცენზიამ „ირინეს ბედნიერების“ იმ დადგმის გამო, რომელიც თბილისში განახორციელეს. ასევე ღრმად განაცდიდა დავითი მოწონებას. წამახალისებელი მნიშვნელობა ჰქონდა მისთვის ჟურნალ „მოამბის“ რედაქტორის ალ. ჭყონიას მადლობის ბარათს „მსხვერპლის“ მიწოდებისათვის. დიდად გაახარა ის ალ. ჭყონიას მიერვე „სამა-ნიშვილის დედინაცვალთან“ დაკავშირებით გამოგზავნილმა, — როგორც დავითი ამბობს, — ვრცელმა, განსხვავებული სიტბოთი, სიხარულით, რჩევით სავსე წერილმა. ძნელია გადაჭარბებით შევაფასოთ ის მნიშვნელობა, რომელიც მწერლისადმი ასეთ დამოკიდებულებას ჰქონდა. თვითონ დ. კლდიაშვილი წერს: „ბედი მწყალობდა. სიყვარულიანი, თბილი, ენერგიის გამაღვიძებელი სიტყვა ზედმეტადაც მხვდებოდა. კიტა აბაშიძე, ივ. გომართელი, ილ. ნაკაშიძე, ხომლედი („აკაკის კრებულში“), საშა წულუკიძე („ნოვოე ობოზრენიეში“) თავიანთი თანაგრძნობით პირდაპირ მაქეზებდნენ და მიწვევდნენ სამუშაოდ“.

მართალია, ბევრი მწარე დღე გამოიარა დავით კლდიაშვილმა თავისი



სამხედრო სამსახურისა და სამოქალაქო ცხოვრების პირობებში. მაგრამ ხანდახან უმაღლესი ბედნიერების ჟამიც უდგა მას, რადგან ხელადა, რომ მკითხველთა სიბზო და სიყვარული თან ახლდა და არასოდეს დაკლებია მის ლიტერატურულ შრომას. 1894 წელს გახდა ცნობილი საზოგადოებისათვის ამ შრომის ნაყოფი — ამ დროიდან იბეჭდება ლ. კლდიაშვილის „შერისხვა“, „მსხვერპლი“ და კლასიკური „სოლომან მორბელაძე“. მათ მოჰყვა მისი სხვადასხვა მოთხრობა, რომელთა რკალი თითქმის დაიხურა 1920 წელს, როდესაც ჩვენი მწერლისათვის უალრესად სპეციფიკური ნიჭით აღბეჭდილი „ბაკულას ღორები“ გამოქვეყნდა (ამის შემდეგ მისი მხოლოდ „შუაეცხლის პირად“ და „კიმოთე მეშველიძე“ დაიბეჭდა). დიდად დასაფასებელია, რომ ჩვენმა მწერალმა, როგორც ჩანს, თავის მოვალეობად მიიჩნია შთამომავლობისათვის შეეხსენებინა იმ პირთა ღვაწლი, რომელნიც შავბნელ ხანაში ცხოვრობდნენ, მოუქანცავედ იბრძოდნენ და ქვეყნისათვის აკეთებდნენ ყველაფერს. რაც კი აღამიანს შეუძლია და მოეთხოვება. ამ მიზანს ემსახურება დავით კლდიაშვილის ის „მემუარები“, რომელიც თავისი ღირსებით ჩვენი მემუარული ლიტერატურის მშენებას წარმოადგენს. ამ მემუარებით ის თითქოს გამოეთხოვა კიდევ ქართველ საზოგადოებას. ასე მიუახლოვდა დავით კლდიაშვილი თავისი ღირსეული და სრულფასოვანი სიცოცხლის დასასრულს.

შემოქმედებითი მასალა და მისი მნიშვნელობა. ნამდვილი იმერეთი ჩვენ დავით კლდიაშვილმა დაგვანახა. მართალია, იმერლები მანამდეც გვხვდებოდნენ ჩვენს მწერლობაში, მაგრამ იქ მათ იმერლობას ერთობ დაქვემდებარებული და მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვთქვათ, კომიკური ეფექტის გაძლიერებას ემსახურებოდა. ასეთია, მაგალითად, გ. ერისთავის ივანიკა. მაინცდამაინც ბევრი არაფერია სპეციფიკურად იმერული აკაკის მიერ დახატული გლახუკი ბაქრაძის პიროვნებაშიც. იმერეთი, როგორც ასეთი, ჩვენს მწერლობაში დავით კლდიაშვილმა დაამკვიდრა.

დავით კლდიაშვილი, როგორც შემოქმედი, პირდაპირ შეერწყა იმერეთს, — მის ყოფასა და მის შვილებს. ეს არის ლ. კლდიაშვილის ერთი მთავარი ნიშან-თვისება და მისი უექველი დამსახურებაც ჩვენი ეროვნული ლიტერატურის გამრავალფეროვანებისა და გამდიდრების თვალსაზრისით. შეიძლება ითქვას, რომ იმერეთის ლიტერატურული ფასი შემდგომ ქართულ მწერლობაში, პირველ ყოვლისა, დავით კლდიაშვილის მოთხრობათა ნიადაგზე გაიზარდა და ამადლდა. ეს ეხება ყველა ქართველ მწერალს, ვინც კი ასე თუ ისე ხანგრძლივად შეაჩერა თვალი იმერეთზე.

დავით კლდიაშვილმა აავსო მოთხრობები იმერეთის ყოფითი დეტალებით, ამავე დროს მან მკაფიოდ გვიჩვენა მათი გადმოცემის მნიშვნე-

ნელობა და ზემოქმედებითი ძალა. ამ მხრივ ქართულ მწერლობაში მის შოთხრობებს წინაპრობასა და მეტოქეობას მხოლოდ „კაცია-ადამიანი?!“ თუ გაუწევს.

ზემონათქვამიდან თითქოს გამომდინარეობს, რომ დავით კლდიაშვილი მიჯჭვეულია იმერეთს — ისიც XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის იმერეთს, უკვე წარსულს ჩაბარებულ იმერეთს და, მაშასადამე, ის, დავით კლდიაშვილი, ჩვენთვის ახლა უკვე შორეული წარსულის მემატიანედ-და უნდა. ჩაითვალოს. ასეთი დასკვნის საბუთად თითქოს ისიც გამოდგება, რომ დავით კლდიაშვილის შემოქმედების განხილვისას სიმძიმის ცენტრი იმერეთის აზნაურობის დახასიათებაზეა გადატანილი, იმ წოდების დახასიათებაზე, რომელსაც დ. კლდიაშვილის დროსვე დაუდგა მძიმე შემოდგომა და შემდეგ მოისპო კიდევ. ყველაფერი ეს რომ ასე იყოს, დავით კლდიაშვილის შემოქმედებას მარტოოდენ ისტორიული ღირებულება შერჩებოდა, ანუ მისი სახელის ამჟამინდელ პატივისცემას მხოლოდ წარსულის გახსენების მნიშვნელობა ექნებოდა. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ თანდათანობით უნდა დაეკარგა აქტუალობა დავით კლდიაშვილის შემოქმედებას. მაგრამ სინამდვილეში საპირისპირო პროცესს ვაძინევთ: რაც დრო გადის, უფრო და უფრო მეტად ფასდება ამ მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობა. ეს ფაქტი მოითხოვს იმ მოსაზრების გადასინჯვას, რომელიც დავით კლდიაშვილის შემოქმედებითი ტენდენციების სარბიელს არსებითად „შემოდგომის აზნაურთა“ სამყაროთი ფარგლავს.

მართალია, დავით კლდიაშვილის სიტუაციები და გარემო იყო და აღარ არის; მართალია, სწორედ ის დაბრკოლებები, რომლებიც მის პერსონაჟებს ელობებოდა, აღარ არსებობს, მაგრამ არსებობენ ა დ ა მ ი ა ნ ე ბ ი, რომელთაც ბევრი თვისება აახლოებს იმ ადამიანებთან, რომლებიც სხვა სიტუაციასა და გარემოში მოქმედებდნენ. ეს რომ ასე არ იყოს, შეუძლებელიც იქნებოდა მათი გაგება ჩვენი თანამედროვეობის მიერ, რადგან გაგება უკვე თავისთავად გულისხმობს გარკვეულ თვისობრივ სიახლოვე-ნათესაობას. ამ ბაზაზე შესაძლებელი სულ სხვადასხვა ეპოქათა ადამიანების ურთიერთგაგება; ესაა პირობა იმისა, რომ ესმოდათ, ახლაც ესმით და მომავალშიც მიუხვდებიან გულის წადილს აქილევესა და ტარიელს, ვერთერსა და მინდიას; ეს რომ არა, ჩვენთვის სრულიად გაუხსნელი თუ დაბნული იქნებოდა განზრახვა და ქცევა დონ კიხოტრსა და სანჩო პანსასი, ჩიჩიკოვისა და თათქარიძისა. ეს ნიშანი აპირობებს ამა თუ იმ პერსონაჟის ლიტერატურული სიცოცხლის ხანგრძლივობას, აფართოებს მისი ცხოველყოფილობის დროით ფარგლებს და მის უკვდავებას. სწორედ ადამიანთა საერთო ნიშნების, საერთო თვისებების შემჩნევა და გამომზეურება ქმნის პერსპექტივას, რომ მხატვარულმა ნაწარმოებმა დროითი ჯებირები გადალახოს და საკაცობრიო

მნიშვნელობისაკენ გაიკაფოს გზა. „ზოგადკაცობრიული აღნიშნავს, — ამბობს ერთი ავტორი, — თანაბრად დამახასიათებელს ცოდვილისათვისა და წმინდანისათვის, ბრძენისა და ბრიყვისათვის“<sup>1</sup>.

რა თვისებების წყალობით აქვთ მოპოვებული არსებობის უფლება დ. კლდიაშვილის პერსონაჟებს, რა განსაზღვრავს მათ ამჟამინდელ არსებობას?

დავით კლდიაშვილის პერსონაჟების ერთი, — და შეიძლება ითქვას, — უძირითადესი ნიშანდობლივი თვისება ისაა, რომ მათი ცხოვრება მიმდინარეობს განუწყვეტელ ჭიდილში მათ ქცევასა და ქცევის შინაგან მოტივთა შორის, მათ ნამდვილ განზრახვათა და რეალურ შესაძლებლობათა შორის, მათ, ასე ვთქვათ, „ფასადსა“ და შინაგან რაობას შორის. ეს დაპირისპირება არის ამოსავალი დავით კლდიაშვილის ხედვისათვის. ამ ჭიდილის პროცესს იღებს და აანალიზებს ის. მართალია, ამ მხატვრულ ანალიზს მწერალი კომიზმის ბუნებრივი გამოვლენის სახეს აძლევს, მაგრამ ეს უკვე ამოსავლის მომდევნო და, ამდენად, მეორეული მომენტი, თუმცა სწორედ ისაა არსებითი დავით კლდიაშვილის, როგორც მხატვრის, თვისებებურებათა გათვალისწინებისათვის (ამაზე ქვემოთ).

როგორც კი დავით კლდიაშვილის კომიზმის ბაზას შევხებით. მაშინვე დაინახავთ, რომ ეს ბაზა, საკმაოდ ფართო და მრავლის დამტევია. ვის შეუძლია თქვას, რომ მისთვის სრულიად უცხოა საკუთარ ნაკლთა დაფარვის სურვილი? ვინ დაგვარწმუნებს, რომ არ უქიჩის საამქარაოზე გამოიტანოს მახლობელთა ყველა ნაკლი? ვინ არის თავისუფალი მომავალ საარსებო საშუალებათა მოპოვების ფიქრისა, ცდისა და ოცნებისაგან? ან თუნდაც ვისთვისაა ადვილი გაუმასპინძლებლად სტუმრის გაშვება, ვის ეამაყება, ანდა ვინ არ ფარავს ასეთ სილატაკეს? დაბოლოს, ვის შეუძლია წარბშეუხრელად განაცხადოს, რომ ის არაფრად აგდებს წარჩინებულ თუ გამორჩეულ ადამიანებთან სიახლოვეს? სრულიად უეჭველია, რომ ერთადერთი პასუხი, რომელიც კი ამ კითხვებზე შეიძლება მივიღოთ, ასეთია: ეს თითქმის ყველასათვის ძნელია, ეს არავისათვის არ არის ადვილი. და სწორედ ესაა ბუნებრივი მდგომარეობა ადამიანისა, — ადამიანისა, როგორადაც მას ვიცნობდით და დღემდე ვიცნობთ. ამიტომ ჩვენთვისაც არ არიან უცნონი ბეკინა, პლატონი, ეკვირინე, სოლომანი, დარისპანი, ქაიხოსრო და თითქმის არავინ, ვინც კი დავით კლდიაშვილმა თავის ნაწარმოებებში დაგვიხასიათა. დავით კლდიაშვილი ჩვენც გადმოგვწვდა თავისი პერსონაჟებით, ის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, წარსულით შეიჭრა მომავალში და მას იქაც თავისა ადგილი მიუჩინა.

<sup>1</sup> Г. Честертон, Диккенс, Л., 1929, стр. 106.

ასეთია იმის ახსნა, თუ დღესაც რატომ აქვთ შერჩენილი მნიშვნელობა დავით კლდიაშვილის პერსონაჟებს. ხოლო თუ ამას დავუმატებთ დავით კლდიაშვილის მხატვრულ ტალანტს, მაშინ სავსებით გასაგები იქნება ამ მწერლის შემოქმედების მნიშვნელობა ლიტერატურის ისტორიაში საზოგადოდ. კერძოდ, საკითხი ეხება ადამიანთა შინაგანი სამყაროს გარე გამოვლენას ქვეყაში და მხატვრის მიერ ამ კუთხით დანახული ქვეყის ფორმათა ნაირობას. ლიტერატურათმცოდნეობისათვის ეს უკვე მწერლის მხატვრული ძალისა და მის მხატვრულ საშუალებათა საკითხია, რომელიც, თავის მხრივ, ხელოვანის მიზანდასახულობისა და გაცნობიერებული ტენდენციების გათვალისწინებას საჭიროებს.

**მიზანდასახულობა და ტენდენციები.** ძნელია იმის მტკიცება, რომ დავით კლდიაშვილს სავსებით ნათელი თვალსაზრისი ჰქონდა, ვიდრე კალამს ხელში აიღებდა. შეიძლება უფრო იმ შეხედულებისაკენ გადავიხაროთ, რომ მას წინასწარ გამომუშავებული აზრი კი არ კანახობდა მხატვრულ განსახიერებას, არამედ თვით ყოფის ხილვისა და მისი გადმოცემის პროცესში იბადებოდა აზრი. მწერლის კონკრეტული მიზანდასახულობა მასთან უშუალო და წინასწარ გაცნობიერებული კი არაა, უფრო თანმხლები მომენტი იყო შემოქმედებითი პროცესისა, ანუ ის იყო ამ პროცესის გამოვლენილი შედეგი. უფრო სარწმუნოდ ჩანს ეს დავით კლდიაშვილის მემუარების განხილვის შემდეგ. იქ თითქმის არაფერია ნათქვამი იმ თვალსაზრისის შესახებ, რომელიც მისი შემოქმედების აზრობრივ წანამძღვრად შეიძლება მიგვეჩნია. ამ მემუარებში მხოლოდ სინამდვილის ასახვის სწრაფვაზეა მითითებული, იმის აღწერის სურვილზე, რასაც მწერალი თავისი ძვალთ ხედავდა. არაფერია აგრეთვე ნათქვამი ამ მემუარებში გარკვეული აზრის საილუსტრაციოდ და დამადასტურებლად მასალის საგანგებო შერჩევასა და მოპოვებაზე.

რასაკვირველია, ზემოაღნიშნული ეხება სავსებით გაცნობიერებულ, შეგნებულ და ჩამოყალიბებულ თვალსაზრისს, თორემ ერთგვარი სახით, პოტენციაში მოცემული მიზანსწრაფვის გარეშე, არაფერი შეიქნებოდა. თვით ის კომიზმი, რომელიც დავით კლდიაშვილის თხზულებებში ვლინდება, შეუძლებელი იქნებოდა სინამდვილისადმი გარკვეული მიდგომის გარეშე, ე. ი., მწერლის მსოფლმხედველობრივი ბაზის გარეშე. როგორც ერთი ავტორი ამბობს, — „ადამიანი, რომელიც ფლობს იუმორს, გარკვეულ მსოფლმხედველობრივ საფუძველს უნდა ეყრდნობოდეს მაშინაც კი, როდესაც ის (მსოფლმხედველობრივი საფუძველი — გ. კ.) არც თუ ძლიერადაა შეჭრილი საგნობრივ ცნობიერებაში“<sup>1</sup>.

მაგრამ ეს სრულიადაც არ მოწმობს, რომ კომიზმის არსებობა უკვე

<sup>1</sup> Н. Гартманн. Эстетика, пер. с немецкого, М., 1958, стр. 629.

თავისთავად ნიშნავს მსოფლმხედველობრივ-ფილოსოფიური მომენტების გახაზვას. უკანასკნელ შემთხვევაში, — მსოფლმხედველობრივი კომიზმის შემთხვევაში, — ავტორი მალღდება მოვლენებზე და გარედან. ე. ი., რამდენადმე ცივად უტყეობს მათ. უფრო ასეთია, მაგალითად, ჩვენი ილია ჭავჭავაძის კომიზმი, თუნდაც იმიტომ, რომ „კაცია-ადამიანის“ კომიზმში სიცოცხლის აზრის პრობლემაა გახვეული. მსოფლმხედველობრივი კომიზმის ურიგო ნიმუში არ არის აკაკი წერეთლის გესლიანი სატირებიც.

განსხვავებული სურათია დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში. მისი კომიზმი ყოფითია და არც ცილდება ამ ფარგლებს. ამ კომიზმში ის იმდენ თანაგრძნობასა და სითბოს აქსოვს, რომ ამ ყოფიდან თავისთავსაც აღარ გამოორიცხავს.

ილია, — და შეიძლება ითქვას, მთელი მისი პლეადა, — ფილოსოფიურად განწყობილი მწერლები იყვნენ. ისინი თავიანთი თვალსაზრისის მიხედვით ირჩევდნენ ფაქტებს, მოვლენებს, ეპიზოდებს. ასე იწყებდა მოქმედებას მათი შემოქმედებითი მექანიზმი და ეს კიდევ ეტყობა მათ ნაწერებს. უფრო სხვაგვარი ბუნების იყო დავით კლდიაშვილი როგორც ხელოვანი. ის აქტიუალურად, იმეამადვე მიმდინარე ფაქტებიდან ამოდიოდა, კითხვებსაც მათ ნიადაგზე სვამდა. ამაში არაფერია არაჩვეულებრივი. ანალოგიური ვითარება ჰქონდა მხედველობაში ჩეხოვს, როდესაც ის სუეორინს სწერდა: „თქვენ მართალი ხართ, როდესაც მწერლისაგან მოითხოვთ შეგნებულ დამოკიდებულებას, მაგრამ თქვენ ერთმანეთში ურევთ ორ ცნებას: საკითხის გადაწყვეტასა და საკითხის მართებულ დაყენებას. ხელოვანისათვის მხოლოდ მეორე არის აუცილებელი“<sup>1</sup>.

ძალიან ახლოს, ცხოვრებასთან რაც შეიძლება ახლოს! — ასეთი იყო დ. კლდიაშვილის სწრაფვა. დავით კლდიაშვილისათვის ყოველ სახლსა და ეზოს საინტერესო ისტორია ჰქონდა; ყოველი მცხოვრები თავისი ჩხუბით, თავისი განცდებით, თავისი სითბოთი და დარდით გამოირჩეოდა. დ. კლდიაშვილისათვის შენობა და ეზო-გარემო მარტო შენობა და ეზო-გარემო არ იყო — იქ დადარდიანებული ადამიანი დადიოდა. არ ცილდებოდა მათ დავით კლდიაშვილი და ესაა მისი რეალიზმის საყრდენი. დავით კლდიაშვილის პერსონაჟებსაც რომ შევხედოთ, დავინახავთ, რომ მათ არაფერი არ უკვირთ ერთმანეთისა, არაფერი აოცებთ. ერთიმეორისაგან სულ სხვა სახის ქცევასა და ამდენად მოულოდნელსა და გამაოცებელს არაფერს ელოდებიან ისინი. ესეც არის საფუძველი მისი პერსონაჟების რეალურობისა.

რეალისტურია ხედვა ჩვენი მწერლისა და რეალისტურია მისი დას-

<sup>1</sup> А. П. Чехов, Сочинения, т. XIV, стр. 208.

კენებიც. მან შესანიშნავად იცის და გვიჩვენებს კიდევ, რომ სოლომანის გამოცდილება, გამოცდილება დარისპანისა თუ ოტია ქამუშაძისა ისეთი ზემოქმედებითი ძალის მქონედ არ უნდა მივიჩნიოთ, რომ მის ნიადაგზე ვინმეს გამოსწორების იმედი ვიქონიოთ. მათი გამოცდილებიდან სხვები ვერაფერს ისწავლიან, რადგან ამ გზაზე ისინი რეალურმა ცხოვრებამ დააყენა — სხვა გზათა არარსებობის პირობებში. ზურგი აქცია და შორს გაუდგა დავით კლდიაშვილი იმ აზრს, რომ თითქოს შეგნება და მონდომებაა საკმარისი, რათა ბევრი რამ, — თუ ყველაფერი არა, — შეიცვალოს მის პერსონაჟთა ცხოვრებაში. მეტად ჭკვიანი მწერალი იყო დავით კლდიაშვილი, რათა ასეთ პრიმიტიულ ოპტიმიზმს აპყოლოდა. მის რეალიზმს ბევრად უფრო შორს აქვს გადგმული ფესვი. და მწერალი ბოლომდე ასეთად რჩება. სავესებით გათავისუფლებულია იგი ამბავთა რომანტიკული გააზრებისაგან. ცხოვრებაში არაა რომანტიკა, საკმაოდ სასტიკია ცხოვრება. და აი, უმოწყალოდ ტოვებს დავით კლდიაშვილი პლატონსა და ხუთი წლის შავთვალა ბიჭს, სოლომან მორბელაძეს, დარისპანს და ოტია ქამუშაძეს. საოცნებოც აღარაფერი დაუტოვა მათ ჩვენმა მწერალმა. ასე მკაცრად მოექცა მათ დავით კლდიაშვილი და ამის შემდეგ თითქოს არ შეიძლება ითქვას, რომ რბილია ის. პირიქით, მკაცრია დავით კლდიაშვილი, მაგრამ მკაცრია სინამდვილე და ეს მწერალი კი მხოლოდ სინამდვილეს გადმოგვცემს.

**მხატვრობის პრინციპი და განსახიერების გზები.** როცა დავით კლდიაშვილის მოთხრობებს ვკითხულობთ, ვგრძნობთ, რომ ავტორის პოზიცია „შეკითხვითია“, იგი ჩვენგან პერსონაჟთა თანამოზიარებობას მოითხოვს და გვეკითხება: ან კი რა ქნას, როგორ მოიქცეს? ან კი სხვა რა შეეძლო ასეთ ვითარებაში მოქცეულ ადამიანს?

„...ვალის გასასტუმრებელი ფული სადაა. სად? სად იშოვოს ეს ოხერტიელი“, — თითქოს და მკითხველებს ეკითხება სოლომან მორბელაძე.

„აბა, რა სიმდიდრეს მოასწავებდა ის ოცდაათი ურემი სიმინდი, ორმოცი ჩაფი ღვინო და ათიოდე ბათმანი ლობიო, მის მამულს რომ შემოჰქონდა და რითაც თავს ირჩენდა წლიდან-წლამდის ბეკინას ოჯახი?“ — მიმართავს მკითხველებს დავით კლდიაშვილი. ასეთი კითხვა ან აშკარად დგას, ანდა ქვეტექსტის სახით მაინცაა დასმული დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებში.

ამ „შეკითხვითი პოზიციით“, რომელიც ჩვენი მწერლის მხატვრული პრინციპის შემადგენელ მომენტს წარმოადგენს, მკითხველები უახლოვდებიან დ.კლდიაშვილის პერსონაჟებს, მათთვის დამახასიათებელ სიტუაციაში ექვევნიან, მათს პოზიციას ითვალისწინებენ და, რაკი თვითონაც გამოსავალს ვერ პოულობენ, რაკი რჩევას ვერ იძლევიან, — მკითხველებიც „ყოვლის გამგებნი“ ხდებიან, ე. ი., რომელიმე პერსო-

ნაყის მხარეზე არ გადადიან, რათა სხვა პერსონაჟი გაიყვანონ და უკუ-  
აგდონ.

ასე ეცლება ნიადაგი მასთან ცალმხრივი მიდგომისა, ანუ მიკერძოე-  
ბის შესაძლებლობას.

დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში თითქმის ყოველი პერსონაჟის  
მსჯელობის და საქციელის ამოსავალი და განმსაზღვრელი პირობა თა-  
ნაბრად საბუთიანია და ტოლუფლებიანი: ქაიხოსრო ქათამაძის მსჯე-  
ლობა გასაგებია და თანმიმდევრული; სოლომანის ცდაც გასაგებია და  
ბესარიონ საქარაძისაც. თუ მათი ცხოვრების პირობებს, ყოფას და  
კონკრეტულ სიტუაციას გავითვალისწინებთ, დაეინახავთ, რომ ის. რაც  
ხდებოდა და მოხდა, სხვანაირად არც შეიძლებოდა რომ ყოფილიყო. მა-  
შინ ის უფრო აუხსნელი იქნებოდა და მწერლის მხრივ სინამდვილიდან  
გადახვევად მიიჩნეოდა. ამიტომაც, რომ ამ მწერლის შემოქმედებამ<sup>1</sup>  
არულიად არაფერი არ ტოვებს ტენდენციურის შთაბეჭდილებას<sup>1</sup>. მკი-  
თხველისათვის დ. კლდიაშვილის მოთხრობა არის თხრობა სინამდვი-  
ლისა. მასში, — ავტორის თვალსაზრისის დაძალების გარეშე, — მხო-  
ლოდ ის ტენდენციაა გადმოცემული, რომელიც ამ სინამდვილეს ახა-  
სიათებს. სინამდვილეში კი დგას ფაქტიურად პასუხგაუცემელი კითხვა:  
„რა ექნა? განა სხვა გზა ჰქონდა ამ ადამიანს?“ ასეთია ცხოვრების სი-  
მართლე, გადმოცემული დ. კლდიაშვილის მიერ. მან მოიწადინა ამ  
სიმართლის გადმოცემა და ის, რისი მიღწევაც არ შეუძლია პირდაპირ  
გამოხატვის ხერხს, მან გამოსახვის ირიბი გზით შეძლო, როდესაც იუმო-  
რის მომწიფებული ფორმები გამოიყენა.

პარტმანი ერთგან ამბობს, რომ კომიზმისათვის უცხოა კონფლიქტი  
სიმართლესთან. სწორედ იმიტომ, რომ კომიზმს საქმე აქვს ზოგიერთ  
გადაჭარბებასთან და, რასაკვირველია, არ გულისხმობს რეალური ცხოვ-  
რების ზუსტ წარმოსახვას, მას, ამ კომიზმს, ძალუძს ადამიანთა ცხოვ-  
რების გარკვეული მხარეები დაუნდობლად და საოცარი ობიექტურო-  
ბით გვიჩვენოსო, — წერს ეს ავტორი<sup>2</sup>.

სიტყვიერი ხელოვნება, კერძოდ მოთხრობა და რომანი განსაკუთრე-  
ბით უნდა აკმაყოფილებდნენ „ცხოვრებასთან სიახლოვის“ მოთხოვ-  
ნებს. ეს მოთხოვნა ყოველთვის არ შეიძლება დაკმაყოფილდეს პირდა-  
პირი გამოხატვის მეოხებით, იმიტომ, რომ პირდაპირი გამოხატვა არა-  
იშვიათად დაიყვანება სრულიად უსიხარულოს, ანდა მდაბალის, სამწუ-  
ხაროსა და გამალიზიანებელის აღწერამდე. არიან პოეტები, რომლებიც  
აუტანელი ხდებიან ბევრის მნახველი ადამიანისათვისაც კი, რადგან ისი-  
ნი ამ მიმართულებით ძალიან შორს მიდიან. აი, სწორედ აქ ჩვენდა სა-

<sup>1</sup> ამ ასპექტში საინტერესოა ნ. ტრუბეცოვის შრომა — О методах narra-  
ции Достоевского, «Новый журнал», кн. LVIII, 1956.

<sup>2</sup> Н. Г а р т м а н н, Эстетика, стр. 646—647.

შველად მოდის კომიზმი, რადგან მძიმე მოვლენები კომიკურ პლანში გადმოიციმინან და, მართალია, ამით სიმკაცრე არ ნელდება, მაგრამ ამ მოვლენათა ატანა უკვე შესაძლებელი ხდება<sup>1</sup>. კომიზმი გზაა, რომელიც ახერხებს მდაბალისა და უაზროს გადაქცევას ფონად, რომელზეც გამოჩნდება ის, რაც ადამიანში კარგია და ღირსეული. ქეშმარიტი კომიზმი ამ უკანასკნელი მომენტის გარეშე არ არსებობს: ნეგატიურის შეგრძნებით შევდივართ კომიზმის სიღრმეში და იქ ვაწყდებით ტრაგიკულს. თუ იუმორით სავსე მოთხრობის ტრაგიკულ შინაარსს არ გავხსნით, მაშინ მივიღებთ ფარსს, რომელიც უგულვებელყოფს სერიოზულის გზას და ამიტომ მოკლებულია რეალობას, — არ უბასუხებს „ცხოვრების სიმართლის“ მოთხოვნას.

მაღალია დავით კლდიაშვილის კომიზმი. მის მოთხრობებში დიმილს ერწყმის სევდა, მწუხარება და ადამიანური ცხოვრების ნატვრა. მან გაგვისიგრაძეგანა, რომ საჭირო იყო სოციალურ-ეკონომიური ტრაგედია, რათა პლატონ სამანიშვილის კომიკურობა გამომეკლავნებულიყო. მან დაგვარწმუნა, რომ ვინც უტკერის სოლომანს, პლატონს, დარისპანს და მხოლოდ იცინის, — ის ვერ ხედავს მათი მდგომარეობის ტრაგიზმს და ამიტომ ვერც კლდიაშვილისეული კომიზმის საფეხურს აღწევს.

ჩვენს მწერლობაში დ. კლდიაშვილის შემოქმედების მაგალითზე იხსნება კომპენსაციის ფუნქციის მქონე მორალური ეკვივალენტის ცნების კონკრეტული შინაარსი და მნიშვნელობა: გაღარიბებული კაცის სურვილია თავი შეძლებულად მოგვაჩვენოს; თავისი დამცირებისა და შეურაცხყოფის დაძლევა მას გაამაყებით, „გადაქაჩვით“ და კულდაზიკობით განუზრახავს; დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებებში შინაგან უხერხულობას სხვის დასანახავად გამიზნული ხარხარი ფარავს, მასთან — ამყამინდელი უსახსრობის სანაცვლოდ — მოხმობილია წარსული დიდების მოგონება. დ. კლდიაშვილმა გვიჩვენა, რომ როდესაც ამ ადამიანებს მკვაძი ელევათ, საარსებო მოთხოვნილებად მყვირალა ფრაზები და ტრაბახი გამოდის. უგულო სიცილი, წარსულის მოგონება, თავმოწონება და ცარიელი ოცნება წარმოსდგება მის ნაწარმოებებში სირცხვილის, სილატაკისა და მიმქრალი იმედების შემცვლელ მდგომარეობათა ეკვივალენტად. აქ საქმე არ შეეხება რეალურ და მატერიალურ ეკვივალენტს, არამედ შველისა და ხსნის მოვალეობა აქ წარმოსახვას უკისრია. აქ ვხვდებით ჩვენ საინტერესო ფაქტს, როდესაც წარმოსახვა ცდილობს სინამდვილეს შეენაცვლოს. ეს შენაცვლება კმაყოფილებას ანიჭებს ადამიანს, რადგან იგი მიმართულია იქითკენ, რომ რაღაცნაირად აამაღლოს მისი უკვე დაქვეითებული ღირსება მისსავე ცნობაერებაში. ამაში მდგომარეობს მორალური ეკვივალენტის ცნების შინაარსი.

<sup>1</sup> Н. Гартманн, Эстетика, стр. 648.



დ. კლდიაშვილმა დამარწმუნებლად აქცია ქეშმარიტება იმ დაკვირვებისა, რომ ასეთი მორალური ეკვივალენტის ძიება სრულიადაც არ არის აშვიათი ადამიანთა ცხოვრებაში. მთელი თავისი შემოქმედებით გახაზა მან, რომ ეს ცნება ადამიანთა ქცევის მრავალსა და მრავალს შემთხვევას მოიცავს და ახასიათებს. დ. კლდიაშვილის შემოქმედებამ დაგვარწმუნა სოციალური ცხოვრების დახასიათებისათვის ამ ცნების გამოყენების აუცილებლობაში. როგორც ჩანს, ასეთ კომპენსატორულ მორალურ ეკვივალენტთა ძიება, მათზე დაკვირვება და მათი გამომზეურება იყო დ. კლდიაშვილის ერთ-ერთი და, შეიძლება ითქვას, უმათვრესი შემოქმედებითი ინტერესი. ეს ცნება, ნაყოფიერი ლიტერატურათმცოდნეობისათვის საერთოდ, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, კერძოდ, დავით კლდიაშვილის შემოქმედებითი გზის დახასიათებისათვის. ამ ცნებით განიმარტება ეკვირინე სანიკიძის, სოლომან მორბელაძის, პლატონ სამანიშვილის, გალაქტიონ ხოსოლიანის, დარისპანის და სხვათა ქცევის მოტივები. ამითაა განსაზღვრული ამ ცნების მნიშვნელობა: რადგან უფრო ადვილია გაკიცხო ეს პერსონაჟები, ვიდრე ახსნა, განმარტო და გასაგები გახადო მათი მოქმედება.

ძალიან დამარწმუნებლად გვიჩვენა დ. კლდიაშვილმა, თუ საკუთარმა გაჭირვებამ როგორ დააზღვია მისი პერსონაჟები ურთიერთის შებრალებიდან. გაჭირვება კვებავს სისასტიკეს, შინაგან სიმკაცრესა და გახევებას, — ასეთია დ. კლდიაშვილის გმირთა ურთიერთობიდან მიღებული შთაბეჭდილება. დ. კლდიაშვილის მიხედვით ვიცით ჩვენ, რომ ხშირად, ძალიან ხშირად, გარე გამოვლენილი და გახაზული სიამაყე სხვა არაფერია, თუ არა შინაგანი სისუსტე. მან სიამაყის სამოსელში გახვეული სისუსტისა და უძლურების ფორმები დაგვიხატა. ისე მძიმეა და თავისი უპერსპექტივობით ისე საშინელი იმ ადამიანთა ცხოვრება, რომელთაც დავით კლდიაშვილი ახასიათებს, რომ ისინი პროტესტსაც ვერ აცხადებენ, ანდა მათ პროტესტს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან პროტესტის ადრესატიც კი არა ჩანს. ვინ უშველის, ვინ იხსნის, ვის მიმართონ? აი, როგორი კითხვები დგას მათ წინაშე. ესენი თავისანაბარად მიტოვებული ადამიანები არიან და სწორედ ეს ნიშანი აერთიანებს მათ. ამ მხრივ ეს ადამიანები ძველი ყოფითი მონათესავენი არიან და, — როცა მათ დავით კლდიაშვილი შეეხო, — ისინი უკვდავ ლიტერატურულ მონათესავეებად იქცნენ.

ხელს ვერვინ უწვდის დ. კლდიაშვილის პერსონაჟებს და ამიტომ, — თუ დავაკვირდებით, — პირდაპირ შემადრწმუნებელია მათი მარტობა. მაგრამ აი სწორედ ის, რამაც თავზარი დასცა პლატონს (ბეკინამ ქალის შერთვა განიზრახა, დედინაცვალს ფეხმძიმობა დაატყო), გვაცინებს ჩვენ. ღიმილით ვეგებებით მას, რასაც ქვითინამდე მიყავს სოლომან მორბელაძე (ქაიხოსრო ქათამაძემ უარი თქვა სამაშველო ფუ-

ლის მიცემაზე). სწორედ ეს არის უძირითადესი მხატვრული ფაქტი, როდესაც დ. კლდიაშვილის შემოქმედებას ვეცნობით. ამ ფაქტში მარხია ლიტერატურათმცოდნეობისა და ესთეტიკის, შეიძლება ითქვას, ისტორიულად უდიდესი და უძნელესი პრობლემა კომიზმის რაობაზე მსჯელობისას<sup>1</sup>.

ამ პრობლემის სპეციალური განხილვის გარეშე უნდა ითქვას, რომ დ. კლდიაშვილის შემოქმედება სწორედ მის აქტუალობას გვიჩვენებს და მის მხატვრულ განსახიერებას გვაწვდის. ამ თვალსაზრისით, დ. კლდიაშვილს არ გადაუხვევია ერთხელევე არჩეული გზიდან — „სოლომან მორბელაძიდან“ დაწყებული „ბაკულას ღორებამდე“ (დ. კლდიაშვილისთვის სპეციფიკური სწორედ ასეთი ნაწარმოებებია და არა სხვა).

გარემო მოვლენათაღმი ასეთი მიდგომა თავის გამომხატულებას ერთხელევე არჩეული მხატვრული საშუალებების გამეორებაშიც პოულობს. ამ გამეორებისადმი მოღრეკილების ცხადყოფა აუცილებელიცაა და შესაძლებელიც, რაგინდ ფარულ ხასიათსაც არ უნდა ატარებდეს ის. მხედველობაში გვაქვს ე. წ. „მუღმივობა“ (კონსტანტობა) ლექსიკური და ისეთი ხელშესახები მხატვრული ელემენტისა, როგორიცაა ეპითეტი.

როგორც ცნობილია, ეპითეტები კარგად გვიმეღავენებენ ავტორის დამოკიდებულებას დასახასიათებლად აღებული ობიექტისადმი და, ამდენად, ემოციური შინაარსითაც არიან დატვირთული. ობიექტის თვალსაზრისით, დ. კლდიაშვილის მოთხრობებში უნდა იქნეს გამოყოფილი ის ეპითეტები, რომელთაც იგი საგანგებოდ და უფრო ხშირად მიმართავს მთელი წოდების, ცალკეული არსების ან ამა თუ იმ საყურადღებო ვითარების დასახასიათებლად.

დ. კლდიაშვილის იუმორისტული დამოკიდებულება იმერეთის აზნაურობისადმი, როგორც წოდებისადმი, მეღავენდება ყოველ ეპითეტში, რომელსაც კი იგი მის დასახასიათებლად იყენებს. ამ აზნაურებს დ. კლდიაშვილი ხან „გ ა დ ა ქ ა ჩ უ ლ“ აზნაურებს („როსტომ მანველიძე“) უწოდებს, ხან „ც ხ ვ ი რ ე ბ ჩ ა მ ო შ ვ ე ბ უ ლ ე ბ ს“ და „კ უ დ ა ბ ზ ი კ ა ა ზ ნ ა უ რ ე ბ ს“ („სოლომან მორბელაძე“), ხან „დ ა ც ე მ უ ლ ჩ ვ ე ნ ე ბ უ რ აზნაურებს“ (იქვე) და ხან „ჭ ი ჰ ყ ი ნ ა“ და „ყ ი ჰ ი ნ ა“ აზნაურებს („სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ქამუშაძის გაჰირვება“). მწერალი ამ წოდების წარმომადგენლების ქცევასა და მოქმედებას „დ ი ღ გ უ ლ ს ა“ და „გ ა ყ ი ნ ჩ უ ლ ს“ უწოდებს („ქამუშაძის გაჰირვება“) და მათ დასახასიათებლად არაერთხელ ხმარობს ირონიულ ეპითეტს „თ ა ვ მ ო მ წ ო ნ ე აზნაური“, „პ ა ტ ი-

<sup>1</sup> ამის შესახებ, შავლითაღ, Г. Гильберт-и-Кун, История эстетики, пер. с английского, 1960, стр. 128, 210—212, 254—258.

ო ს ა ნ ი აზნაური“ და ა. შ. აზნაურთა წოდების ყველა ეს თვისება კი მას თითქმის შეეჭამებულად აქვს მოწოდებული „ქამუშაძის გაჭირვება-ში“, როდესაც ავტორი გლეხის (სამადაძის) პირით ბესარიონ ქამუშაძეს „შე მო დ გ ო მ ი ს აზნაური ს“ ეპითეტს მიაკერებს. ესაა სწორედ ის ეპითეტი, რომელიც დ. კლდიაშვილის შემდეგ ჩვენში აზნაურთა მუდმივ ეპითეტად იქცა. მარტო ამ ეპითეტების ჩამოთვლაც საკმარისია იმისათვის, რომ გათვალისწინებულ იქნეს დ. კლდიაშვილის დაცინვის დაუზოგავი ხასიათი, როდესაც საქმე ეხება აზნაურთა წოდებას.

მაგრამ დ. კლდიაშვილის ეპითეტების ე. წ. მუდმივობა კიდევ უფრო ცხადი ხდება, როდესაც იგი ამ წოდების რომელიმე კონკრეტულ წარმომადგენელს ეხება. „გვარიანად ღარიბი აზნაური“ და თან „ერთობ გადაპრანჭული“ ბეკინა („სამანიშვილის დედინაცვალი“), „თავმოწონე მანველიძე“ („როსტომ მანველიძე“), „გაბურძნული სიკოია“ („სოლომან მორბელაძე“), „მოქარგულ ენაინი“, მაგრამ „გაწიწმატებულ“), „აპილპილებული“, „უიღბლო მამვალი“ („სოლომან მორბელაძე“), „კუნკულით“ გამოქანებული და „აქლოშინებული“, „აკაკანებული“ და „თმა-გაძეძილი“ ეკვირინე — „აზნაურ სანიკიძის გვარის ქალი“ („ქამუშაძის გაჭირვება“), „დარცხვენილი, თავლაფდასხმული“ აზნაური ოტია ქამუშაძე, „ცარიელ-გულა“ ქველიძე (იქვე), „მოფუსფუსე“ და „მოწუნუნე“ დარიკო, „მოწანწალე“, „მოყანყალე“ და „მოყიალე“ კირილე და არისტო („სამანიშვილის დედინაცვალი“); „მოჩანთრულად“ ჩაცმული აზნაურების ქალები („ქამუშაძის გაჭირვება“), „კუჭვაძმარა“ ბაკულა („ბაკულას ღორები“) — აი ის ეპითეტები, რომლებსაც მიმართავს დ. კლდიაშვილი იმერელ აზნაურთა დასახასიათებლად.

ასეთივე ეპითეტებს იყენებს მწერალი, როდესაც აზნაურთა ცხოველებსა და ნივთებს აგვიწერს. ასეთია მაგალითად, დ. კლდიაშვილის ეპითეტები, როდესაც ის ლაპარაკობს „მოჩაქჩაქე“ და „დამფრთხალ“ ჯორზე („სოლომან მორბელაძე“), პლატონის მიერ ნათხოვარ „მოჩანჩალე“, „მოცახცახე“, „თეძობამობუსკულ რაშზე“, როსტომ მანველიძის „გამხმარ, ბებერ ჯორზე“, უკმელობით „ფენტხებ გამობზეკილ... სანაშენო მამკა ღორზე“ („სამანიშვილის დედინაცვალი“), აზნაურ სერაფიონის ძაღლზე, ან მის „მაცხოვრებელსა“ და ღვთისნიერ „სულდგმულზე“ („ქამუშაძის გაჭირვება“) და ა. შ.

ამავე სიბრტყეზე მოთავსებული ეპითეტებია გამოყენებული აზნაურთა სახლ-კარისა და საოჯახო ნივთების აღწერის დროს. ასე, მაგალითად, ბეგლარ ჭინჭარაძის („ქამუშაძის გაჭირვება“) ოჯახის აღწერისას კლდიაშვილი საგანგებოდ მიგვითითებს „ჭრიკინა ტახტზე“, „კოჩიალა სტოლზე“, „გამოხუნებულ, ფერადიან გადასაფარებელზე“ და „ფეხმოტეხილ სკამზე“. ერთი სიტყვით, დ. კლდიაშვილის ეპითეტები შექმნილი ვი-

თარებისადმი მწერლის იუმორისტიკულ შეფასებას გამოხატავენ და უშუალოდ ემსახურებიან დაცინვის ამოცანას.

დ. კლდიაშვილის ეპითეტთა დასახასიათებლად მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოების აღნიშვნას, რომ თავიანთი განსაკუთრებული ემოციური სიმძაფრის გამო ისინი მთლიანად მოიცავენ ობიექტს და პირდაპირ აყენებენ, აცოცხლებენ ჩვენს თვალწინ ადამიანის ხასიათის ძირითად, მაგრამ მიმალულ თვისებას. ამ მხრივ, ერთგვარი განსხვავება შეიმჩნევა, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძისა და დ. კლდიაშვილის ეპითეტებს შორის. თუ ილიას ეპითეტები მომეტებულად ირონიულია, ე. ი., არაპირდაპირ გვიდგენენ ამა თუ იმ თვისებას („დარბაისელი კაცის შეხედულება ჰქონდა მის (ლუარსაბის) ბრწყინვალეობასა“, ანდა „დიდად პატივსაცემი და პატივცემული ღიბი“ და ა. შ.), ანდა თითქოს მოვლენისა თუ საგნის ერთ გარკვეულ მომენტსა და მხარეს უფრო უსვამენ ხაზს („ერთხელ ფრიად ღირსსაცნობი სჯა და ბაასი გამართეს“, „ჭკუის გონიერ ეარჯიშობაში გადიოდა დილა“ და ა. შ.), დ. კლდიაშვილის ეპითეტები პირდაპირია და უფრო ხასიათის ემოციურ მხარეს ამძაფრებენ<sup>1</sup>. ასეთია მისი „გადაქაჩული აზნაური“ და „მოყიალე“, „ჭიჭყინა“, „თავლაფდასხმული“ და სხვა ეპითეტები, რომლებითაც იგი თავის პერსონაჟებს ახასიათებს.

საზოგადოდ შეიძლება ითქვას, რომ დავით კლდიაშვილის იუმორი უშუალო გამოხატულებას პოულობს სწორედ სიტყვათა და გამოთქმათა ემოციურ იერში. ასე, მაგალითად, დავ. კლდიაშვილი კი არ ამბობს ეპიკური თხრობის სახით, რომ რამდენიმე ყმაწვილი მანველიძე, მათი არასაკადრისი საქციელის გამო, ციმბირში გადაასახლეს, ან გააციმბირესო, არამედ წერს: მანველიძეთაგან „რამდენსამე ყმაწვილს... მათმა არასაკადრისმა საქციელმა ციმბირში ამოაყოფინა თავიო“; დ. კლდიაშვილი გვეუბნება, რომ როსტომ მანველიძე მოსასვენებლად კი არ წამოწვა, არამედ „მოსასვენებლად მიეგდო“; მას შემდეგ, რაც სარდიონ ქველიძეს შემოეხარჯა ბანკიდან აღებული ფული, მწერალი მას „მშრალზე დარჩენილ უწოდებს“ და მის დაძველებულ ჭიშკარს კი „მოცრეცილს“ ეძახის; ერთგან ავტორი ამბობს, რომ მამამ ბეგლარ ჭინჭარაძეს „საქალაქო სასწავლებელი გაათავებინა და სასამართლოში გადამწერად შეარგვევინა თავი“, ხოლო სხვა შემთხვევაში წერს: ეკვირინემ „გაპარული ხმით უთხრა ოტიას“ და ა. შ. და ა. შ.

ასეთი სიტყვებითა და გამოთქმებით არის საცხე დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები როგორც ცალკეული მოქმედი პირის, ისე მთელი ვითარების აღწერის შედეგად. ასეთი ემოციურად მძაფრი სიტყვების

<sup>1</sup> ილია ერთმანეთზე ისეთნაირად წამოაგებდა ეპითეტებს, რომ იმდენად ემოციურს კი არა, შემამეცნებელს მნიშვნელობას ესმოდა ხაზი. დ. კლდიაშვილთან წინა პლანზეა ემოციური დატვირთვა.

გამოყენებიდან უშუალოდ მომდინარეობს დ. კლდიაშვილის მოთხრობათა იუმორის განსაკუთრებული ზემოქმედებითი ძალა; ეს სიტყვები დიდ როლს ასრულებენ იმ მხრივ, რომ მძიმე მდგომარეობის სურათმა ჩვენი ღიმილი გამოიწვიოს. ამნაირ სიტყვებსა და გამოთქმებზე დაყრდნობაში იჩენს თავს თვით მწერლის შეფასებითი დამოკიდებულება ობიექტისადმი. ასე რომ, დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში ობიექტის აღწერა ამავე დროს ამ ობიექტის მკაფიო შეფასებაცაა.

იუმორისტიკულ დანიშნულებას აგრეთვე კარგად ემსახურება ყოფითი სასაუბრო მეტყველების ის მძლავრი ნაკადი, რომელიც დ. კლდიაშვილის მოთხრობებს ძალიან თავისებურ კოლორიტს უქმნის. ამ შემთხვევაში, სიცილის პირობას ისიც წარმოადგენს, რომ თვითონ დ. კლდიაშვილიცა და მისი პერსონაჟებიც უხვად სარგებლობენ იმ დამაჯინებელი ხატოვანი გამოთქმებით, რომლებსაც ძლიერ დიდი ადგილი ეკავათ წვრილ აზნაურთა მეტყველებაში. ამ გამოთქმებში აზნაულად არის წინ წამოწეული შეუსაბამობა აზნაურთა მოქმედებისა მათს საარსებო პირობებთან, წინააღმდეგობა მათს აწმყოსა და იმ წარსულს შორის, რომლითაც ისინი სუნთქავდნენ და სხვისა და საკუთარი თავის მოტყუებასაც კი ცდილობდნენ. ქვემოთ გადმოცემული მაგალითები მიუთითებს, თუ რა ადგილი უკავიათ ასეთ გამოთქმებს დ. კლდიაშვილის მოთხრობებში.

„ქამუშაძის გაკირვება“: „ვაი დედასა!.. რა ოჯახის შვილი ვის ნაცარში ვიქექები!...“, „სოფლის ნაცარში ამოქიქნილი ქალბატონი!“, „ლაშაზი ადგილები კია... მარა კუკს არ გვიძლებს და მკლედ ვყევაართ შენახული!“, „ბაიაშვილმა მიატოვა თამართაშენი, როგორც მოკპული ადგილი და სხვაგან გადავიდა“, „მერე მისი ცარიელი ქალი ვის რა უნდა?“, „პორფირიმ „სალაციდან გამონახა ქამუშაძესთან ყვავი-ჩიკვის მამიდების მაგვარი ნათესაობა...“, „სარდიონ ქველიძე „შენისთანა კაცთან ენასაც ვერ გაარყევს...“, „ბეგლარი პატარაობიდანვე გასაკვირველად დაიგეშა მამასთან“, „ქალის ამბავი არ იცი?.. გულით რომ უნდოდეს, ახლა მაინც არ შეიძლება ერთი-ორი არ შეიკვინტრიოს“, „გადმოუდლლაზავს თვალები, ცხვირი ჩემსხელაზე გაზღია“, „ეკვირინე ნამეტანს უბზუებდა ტუჩს უმეტესობას“, „რაც იმან იღავიღარაბა, იღლიტა“, „...ისე დაგბუზნო, რომ ღობემდისაც ვერ მიგყვეს შენი ღამშეული სული“, „მაგ მყრალ ენას საშიდღემჩიოდ დაგიღუმებ“ და ა. შ.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“: „გაიფრუტუნა პლატონმა“, „ასე ცოტათი შემოტყუებული ბედნიერება“, „რავა უდანოთ გამომკრა ყელი მამაჩემმა“, „მაგ ჩაის რომ დაატუნტულებ... ერთი ბოთლი ღვინო შემოიტანო, ის სჯობია“, „ორღობებში თავდაღმართიდან ერთი ჯლიგინით მოერეკებოდნენ საქონელს“, „ჩემი გამოკენება გინდა ამ მოხუცებულობის ხანს!“ და ა. შ.

როცა ამ ეპითეტებსა და გამოთქმებს ვკითხულობთ, ჩვენთვის სრულად ნათელია, რომ ეს საგანგებოდ გამოძებნილი და დახვეწილი ეპითეტები არაა. ჩვენთვის უუკველია, რომ ეს განმტკიცებელი, რეალურ ცხოვრებაში გავრცელებული, ჩვეულებრივი მეტყველებაა და არაფერი არაა მასში ისეთი, რაც უთუოდ მწერლისიეულად უნდა მივიჩნიოთ. ასეთ გზაზე დგას დ. კლდიაშვილი და ამ გზისაგან მას არც გადაუხვევია მთელი თავისი შემოქმედებითი სიცოცხლის მანძილზე.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ენობრივ-მხატვრულ დინებაზე დაკვირვება მოწმობს, რომ არა გვაქვს საფუძველი ვილაპარაკოთ ამ მწერლის სტილის ევოლუციაზე, — ევოლუციაზე სახეცვლილებათა თვალსაზრისით. ამგვარი ევოლუცია მის სტილს არ განუცდია. მართალია. დ. კლდიაშვილის „მსხვერპლსა“ და „სოლომან შორბელაძეს“ შორის ამ თვალსაზრისით გარკვეული ნახტომია, მაგრამ ამ უკანასკნელში მან უკვე იპოვა თავისი სტილი. (ეს, რასაკვირველია, არ ნიშნავს, რომ „შერისხვასა“ და „მსხვერპლში“ ვერას ენახავთ სპეციფიკურად კლდიაშვილისიეულს). შემდეგში ეს უკვე ერთხელ მიგნებული სტილი კი არ გაქვავდა, არამედ გაღრმავდა, გაღრმავდა იმ აზრით, რომ საილუსტრაციო მასალამ იმატა. შთაბეჭდილება, დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაზე დაკვირვებიდან რომ ვღებულობთ, ისეთია, თითქოს ის ერთ ნაწარმოებს წერდა, ოღონდ ნაირნაირი რედაქციით, ნაირნაირი ეპიზოდების შერჩევით, მაგრამ ერთიანი შინაგანი კომპოზიციით.

ეს შინაგანი კომპოზიციური კანონზომიერების გრძნობა, რომელიც ჩვენ გვიჩნდება დ. კლდიაშვილის თითოეული ნაწარმოების კითხვისას, არის იმის პირობა, რომ ავტორთან ერთად ნამდვილი ესთეტიკური ხილვის გზაზე ვდგავართ<sup>1</sup>.

დ. კლდიაშვილის თხზულებათა ამა თუ იმ ეპიზოდში უკვე ჩანს „მთელი“ ნაწარმოები. ერთგან ნახული კირილე, სოლომონი, პლატონი, დარისპანი, კაროენა... შემოდინ სხვა ეპიზოდებშიც როგორც უკვე ნაცნობი პერსონაჟები. ამ აზრითაა ცალკეულ ეპიზოდებში მოცემულა მთელის ფორმა. დ. კლდიაშვილმა შექმნა გარკვეული ფორმა თხრობისა, ე. ი., ჩამოაყალიბა, ააგო გარკვეული სტრუქტურა (ფრაზის, მომართვის. შინაარსობრივი წყობისა)<sup>2</sup>. ამ სტრუქტურათა დადგენა ამოცანაა, მაგრამ მათი მოცემულობა და თავისებურება უშუალოდ იგრძნობა და ის კავშირიც, რომელიც გახაზავს მათ მნიშვნელობას მთლიანი შინაარსისათვის.

დ. კლდიაშვილის დასახასიათებლად კიდევ რამდენიმე მომენტა გვინდა აღვნიშნოთ. ერთი მის ენას ეხება. ცნობილია, რომ ამ მხრივ

<sup>1</sup> შდრ. პარტმანი, დასახ. შრომა, გვ. 212.

<sup>2</sup> ამ საკითხის თაობაზე იხ. რიდის წერილი.

ზოგიერთი რამ მას უსურვეს კრიტიკოსებმა და, კერძოდ, მისმა თაყვანისმცემელმა კიტა აბაშიძემაც. მაგრამ ახლა ყურადსაღებად მიგვაჩნია არა ეს, არამედ შემდეგი: დ. კლდიაშვილმა ერთხანს ცუდად იცოდა ქართული, ვინაიდან რუსეთში აღიზარდა, მაგრამ მისმა შემოქმედებამ არ იცის რუსულის კალკი. მას არასოდეს არ მოუსმენია და არც დაუმსახურებია მოსმენა ისეთი შენიშვნისა, რაც ამ მხრივ თვით ილიას მისამართით თქვა ალ. ცაგარელმა მიუნხენიდან გამოგზავნილ წერილებში.

დ. კლდიაშვილმა ყოველდღიური პროზა გადმოგვცა. მაგრამ მან მოახერხა ამ ყოფითი პროზისადმი უშუალო პოეტური მიმართების დამყარება, ანუ აყვანა ამ სინამდვილისა პოეტურ სიმალემდე სიტყვიერი გამოსახვის მხრივ, პოეტურზე იმ აზრითაც, რომ ადამიანთა სულის რხევასა და დინებას მის დაუნაწევრებელ მთლიანობაშივე წვედა და შეძლო მისი ასეთადვე გადმოცემა. ამის დასადასტურებლად თუ საილუსტრაციოდ მართო გაწვილებული სოლომან მორბელაძის შინაგანი მეტყველების გაცნობაა საკმარისი. ასეთი პოეტიზაცია შესაძლებელი გახდა მხოლოდ სინამდვილის სიყვარულის ბაზაზე, თვითონ მწერლის ბუნების სათნოების ბაზაზე. ეს დ. კლდიაშვილის პიროვნულ თვისებათაგან მომდინარე შედეგია. ამას ისიც მოწმობს, რომ კრიტიკა არ შეშველებია დ. კლდიაშვილს არც თემების პოვნასა და არც სინამდვილისადმი მიდგომის გამომუშავებაში. კრიტიკამ მხოლოდ დალოცა დ. კლდიაშვილის გზა და ნიჭი. ეს იყო კრიტიკის დახმარება. თვითონ დ. კლდიაშვილმა შეძლო თავი დაეხსნა ცდუნებისაგან, რომ არ გადაექარბებინა სხვისი ნაკლის მხილებაში. ის სრულიად თავისუფალი იყო ეთიკური თვალსაზრისით უსიამოვნო თვისებისაგან, რადგან სხვის ნაკლთა მხილებით არც თვითონ ტკებოდა და არც ჩვენ გვატკებოდა. ამიტომაცაა, რომ იგი ამ მხრივ არასოდეს არას აჭარბებდა.

დ. კლდიაშვილმა ნამდვილი სინამდვილე გადმოგვცა. მართალია, მას ლამაზი ამბები არ უამბნია, მაგრამ, — ასეთ შემთხვევაზე ერთი ავტორის ნათქვამის პერიფრაზი რომ მოვახდინოთ, — მან მწარე, მდარე და მდაბალი ამბები გვიამბო ლამაზად და უკვე ესაა ნამდვილად დიდი მადლი, — მრავალი და მრავალი მწერალი რომ ნატრულობდა და ნატრულობს.

მოკრძალებული იყო დავით კლდიაშვილი. მან თავისი ადგილი იცოდა და მის ბუნებას სრულიადაც არ ეგუებოდა პრეტენზიულობა. ჩუმად იარა მან თავისი ლიტერატურული ცხოვრების მთელ გზაზე. მას არ წამოუყენებია რაიმე განსაკუთრებული პლატფორმა, რაიმე განსაკუთრებული იდეური პროზიცია. რაიმე გზის მანათლებელი იდეაც არ მოუწოდებია მას. ეს ფაქტია. მაგრამ დავით კლდიაშვილმა დაგვაფიქრა მწარე სინამდვილეზე, ძიების გზაზე დაგვაყენა და ამით შეასრულა ხელოვანის უმთავრესი ამოცანა.

## ხელოვნება და ყოფა

როდესაც ხელოვნების ზემოქმედებითს ძალაზე ლაპარაკობენ, ფიქრობენ, რომ ხელოვნებასა და ლიტერატურას შეუძლია არა მარტო მიმართულება მისცეს ადამიანის ამა თუ იმ ქცევას, არამედ მას ძალუძს გადაიქცეს ადამიანის მოქმედების შინაგან მოტივად.

ხელოვნების ასეთი გავება, ხელოვნების წინაშე ასეთი ამოცანის დასმა, პრინციპშივე ეწინააღმდეგება ზოგიერთი თანამედროვე ესთეტიკოსის დებულებას, რომელიც როჯერ ფრაის მიერ შემდეგნაირად არის ჩამოყალიბებული: „ჩვენ თავი უნდა დავანებოთ იმის ცდას, რომ ხელოვნების ნაწარმოები შეფასებულ იქნას ცხოვრებაზე მისი ზეგავლენის თვალსაზრისით“. რასაკვირველია, ჩვენთვის სრულიად მიუღებელია ასეთი მოსაზრება იმიტომაც, რომ იგი ხელოვნებას უკარგავს საზოგადოებრივ ხასიათს, ე. ი., მას აცლის ისტორიულად მოპოვებულსა და დამკვიდრებულ ადგილს. ჩვენი ესთეტიკური თეორიისა და პრაქტიკის მიხედვით, ხელოვნებასა და ლიტერატურას ადამიანის მთელი მოქმედების აზრის განსაზღვრაც კი შეუძლია. მეტიც: არის შემთხვევები, როდესაც ხელოვნების ნაწარმოები ისე ეუფლება ადამიანს, იმდენად აკრება მის შინაგან სამყაროში, რომ ეს ადამიანი თვითკონტროლის უნარსაც კი კარგავს და მხატვრული ნაწარმოების პირდაპირი კარნახით ცხოვრობს.

ხელოვნების ნაწარმოების ასეთი რეალური ზემოქმედების არა ერთი და ორი ფაქტია დადასტურებული. აქ საკმარისი იქნება თუ გავიხსენებთ, რომ გოეთეს ვერტერი ადამიანთა ყოფაში შეიჭრა, — მისი წყალობით მოდად იქცა სევდიანობა და, საერთოდ, მისი გავლენა იქამდე მივიდა, რომ ჩაქმის მხრივაც კი ბაძავდნენ ვერტერს. ცნობილია, რომ ამაში მდგომარეობს ერთი მხარე ვერტერიზმისა ისევე, როგორც ბოვარიზმის ცნება, სხვათა შორის, სასიყვარულო ურთიერთობაში „რომანტიკული შტამპებით“, „რომანტიკული პოეზიის სტანდარტებით“ სარგებლობის რეალურ ფაქტზეც მიუთითებს.

ასეთი და ამდგვარი შემთხვევები იგულისხმება, როდესაც ლაპარაკია ხელოვნებისა და ლიტერატურის ზემოქმედებითს ძალაზე და რო-



დესაც სწორედ ხელოვნების ამ ზემოქმედებითს შესაძლებლობებში ხედავენ მისი არსებობის აზრსა და გამართლებას.

ამ თვალსაზრისით მოელის და მოითხოვს შესწავლას ჩვენი ქართული სულიერი და კულტურული ცხოვრების დიდი სფერო: რანაირი იყო და არის ხელოვნების ნიმუშთა მონაწილეობა ჩვენი საზოგადოების გარდაქმნა-ჩამოყალიბებაში, რა ადგილი ეკავათ და უკავიათ მათ ცალკეულ ადამიანთა ცხოვრებაში და რამდენად აპირობებენ ისინი ადამიანთა ცალკეულ მოქმედებასა და ქცევას. ერთი სიტყვით, აუცილებელია, რომ საზოგადოებრივ ყოფაზე უკვე ნამდვილად მოხდენილი ზეგავლენის თვალსაზრისით იქნეს შესწავლილი ჩვენი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ცალკეული ნიმუშები, ცალკეული ხელოვანნი და მთელი მიმართულებები.

საკითხისადმი ამგვარი მიდგომის შემთხვევაში გამოირკვევა, თუ რა და რა მხრივ შეცვალა, მაგალითად, „მახილებელმა“ ლიტერატურამ ადამიანთა ყოფა, მათი ქცევა. ნაირნაირი თვალსაზრისითაა საინტერესო, თუ რა გავლენა მოახდინა მაყურებელსა და მკითხველზე, ვთქვათ, გ. ერისთავის „გაყრამ“ ან „დავამ“, ილიას „კაცია-ადამიანმა“, „გლახის ნაამბობმა“ ანდა სხვა მწერლის რომელიმე ნაწარმოებმა. ვიმეორებთ, რომ აქ ლაპარაკია არა რომელიმე პერსონაჟისა თუ ეპიზოდის სიტყვიერ მოწონებასა, დაწუნებასა, ქებასა თუ გაკიცხვაზე, არამედ მკითხველისა და მაყურებლის იმგვარად მოქცევაზე, იმგვარად მოქმედებაზე, როგორადაც ნაწარმოების იდეა მოითხოვს. აქ ლაპარაკია არა იმაზე, რომ ყველა კიცხავს და დასცინის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში განსახიერებულ პირფერსა და მლიქვნელს, შერჩინსა და ინტრიგანს, ქვეშ-ქვეშასა და თვითმკაცყოფილს... არამედ აქ ლაპარაკია ისეთი მასალის შეგროვებაზე, რომელიც დაადასტურებს, რომ სათანადო ნაწარმოებთა გაცნობამ ზეგავლენა მოახდინა ადამიანებზე და ამიერიდან ისინი სავსებით (ან რამდენადმე) გარდაიქმნენ და საზოგადოებაშიც, — თუ არ აღმოიფხვრა, — იკლო მაინც ხელოვნებაში უკვე გაკიცხულმა მოვლენებმა.

რასაკვირველია, მცდარი იქნებოდა სწორხაზობრივი მსჯელობა, რომ მხატვრულ ნაწარმოებს ყოველ ადამიანში ერთგვაროვანი და ერთბაშო ცვლილების გამოწვევა შეუძლია. პირიქით, არსებობს ისეთი შემთხვევები, როდესაც ხელოვნების ნიმუში აღმქმელის მხოლოდ ცნობიერების ზედაპირზე ტივტივებს, მისი სულის სიღრმეს ვერ წვდება და, მაშასადამე, ვერც რაიმე მნიშვნელოვან ცვლილებას იწვევს ადამიანში. ამ მომენტს აღნიშნავდა ბომარშე, როდესაც ამბობდა, რომ „კომედია ძალიან ხშირად ვერ აღწევს ზნეობრივ მიზნებს: მაყურებელი, რომლისკენაც ეპიგრამაა მიმართული, სხვებთან ერთად იცინის და ამ საერთო ხარხარში თავს არიდებს პირადად მისთვის სახიფათო ისრებს“.

ზემონათქვამიდან გამომდინარეობს, რომ ხელოვნების შესაძლებელი ზემოქმედება სრულიადაც არ წარმოადგენს აუტდენელ ძალას. ის მხოლოდ შესაძლებლობაა და თავისი განხორციელებისათვის შესაფერის ნიადაგსაც გულისხმობს.

რასაკვირველია, ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს ისეთი მასალის შეგროვებას, რომელიც ნათელყოფს, თუ რა სახის და თან რამდენად მყარი და ხანგრძლივი გავლენა მოუხდენია მხატვრულ ნაწარმოებს ადამიანთა ყოფაზე ჩვენს ქართულ სინამდვილეში; უთუოდ დიდია ამ საკითხის ღირებულება ჩვენი საზოგადოების სოციალურ-ყოფითი განვითარების თვალსაზრისით. უფრო საყურადღებო კი ისაა, რომ ეს საკითხი ზოგადთეორიულ ინტერესსაც შეიცავს, რამდენადაც მოპოვებული მასალა იმის გარკვევაში დაგვეხმარება, თუ როგორი და რამდენად მრავალფეროვანია ცხოვრებაზე ხელოვნების ზემოქმედების ფორმები.

მაგრამ ზემოხსენებულის გარდა, არსებობს ამ საკითხის შესწავლის სხვა ასპექტი. მხედველობაში გვაქვს ის, რომ თვით მხატვრულ თხზულებებშივეა აღნიშნული ის ზეგავლენა, რომელსაც ადამიანზე ხელოვნებისა და ლიტერატურის ესა თუ ის ნიმუში ახდენს. ძალიან მკაფიოდაა ეს გამოხატული ჯერ კიდევ სერვანტესის მიერ. „ჩვენს საბრალო კაბალეროს გონება შეურყიეს“ სარაინდო რომანებმაო, — ამბობს სერვანტესი, — იგი — „ისეთის გულმოდგინებით და თავდავიწყებით კითხულობდა სარაინდო რომანებს, რომ მამულის მოვლასა და ნადირობასაც კი თავი მიანებდა... სულ ისღა ელანდებოდა, რაც წიგნებში ამოიკითხა... ისე მტკიცედ სწამდა ყველა მოჩმახული და სულელური ზღაპარი, რომ მათზე ქეშმარიტი ამბავი ქვეყნად სხვა აღარა ეჩვენებოდა რა“.

როგორც ვხედავთ, ზეგავლენის ფაქტს სერვანტესი კომიკურ პლანში ასახიერებს. მაგრამ ცხადია, რომ კომიზმი არ არის ზეგავლენის მოვლენათა განსახიერების ერთადერთი გზა. პირიქით, ასეთმა გავლენამ შეიძლება ტრაგიკული სახეც კი მიიღოს, — ისე შეიჭრას პერსონაჟის ცხოვრების სიღრმეში, რომ იგი გადაულახავ პიროვნულ კონფლიქტთა წრეში მოაქციოს. ასეთი იყო ემა ბოვარის ხვედარი. ბავშვობაში იგი კითხულობდა ბერნარდენ დე სენაიერის „პოლსა და ვირჟინის“ და ამ ნაწარმოებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებები ავსებდა მის ოცნებას. ცოტა მოგვიანებით მან ფარულად წაიკითხა რომანები, რომლებშიაც აღწერილი იყო სიყვარული, სატრფოთა ურთიერთობა: ქვითინი, ცრემლი, ფიცი და კოცნა... შემდგომ ის გაეცნო ვალტერ სკოტს და უნდოდა მისი გმირებივით ეცხოვრა ძველთაძველ კოშკში, რათა იქიდან ეცქირა რაინდთა ჯირითისა და ქროლვისათვის... ემას გრძნობათა ამშლელად იქცა ლიტერატურა — და არა მარტო ამშლელად, არამედ მის გრძნობათა ერთგვარ წყაროდაც კი. ლიტერატურაში განსახიერებულმა

გრძნობებმა ემას გულში გაიჩინეს ბინა და უაღრესად პიროვნულ-ინტიმური უშუალობა შეიძინეს.

მარტო ზემოაღნიშნულიც საკმარისია იმის დასადასტურებლად, რომ ზოგჯერ ნაწარმოების პერსონაჟთა ქცევასა და მოქმედებას ისევ მხატვრული თხზულება აპირობებს. მათი, ამ პერსონაჟების ცხოვრება იდეურ-ინტელექტუალურ სიბრტყეში თავსდება და სულაერი ინტერესებით ივსება.

სხვაგვარად რომ ითქვას, არსებობს დიდძალი ლიტერატურა, რომელშიც მხატვრულადაა ასახული, თუ როგორ გავლენას ახდენს ხელოვნება და ლიტერატურა ადამიანზე.

ამ მასალას არა აქვს უთუო და უტყუარი დოკუმენტის ძალა, მაგრამ ზეგავლენის ფაქტის აღიარების გარდა, იგი იმაზეც მიუთითებს, თუ რა ადგილი უკავია ადამიანის ცხოვრებაში ლიტერატურას, თეატრს, მხატვრობას... ამ გზით აისახება და ვლინდება მხატვრულ თხზულებაში ადამიანთა კულტურული ინტერესები, მათი კულტურული განვითარების დონე.

რა თქმა უნდა, რაც უფრო მეტ ადგილს იკავებს ადამიანთა ყოფაში კულტურული მოთხოვნილებები, მით უფრო მკაფიოდ და ვრცლად გვიჩვენებს თანამედროვეობის ამსახველი მხატვრული ნაწარმოები ლიტერატურისა და ხელოვნების მნიშვნელობას ადამიანთა ცხოვრებაში. ამ მიმართულებით უკვე დიდი ტრადიციას შექმნილი საზოგადოდ და კერძოდ, რუსულ ლიტერატურაში. აქ საკმარისი იქნება თუ პუშკინს, ლოსტოვესკისა და ტურგენევის დავიმოწმებთ.

პუშკინის ონეგინზე დიდი გავლენა მოახდინეს ლიტერატურულმა გმირებმა. ტატიანამ ეს უფრო მოგვიანებით შეამჩნია, როდესაც ონეგინის წიგნებს ათვალთვრებდა და მის მიერ ფრჩხილით გახაზულ ადგილებს კითხულობდა.

И начинает понемногу  
Моя Татьяна понимать

Что ж он? Ужели подражание.  
Ничтожный призрак, или еще  
Москвич в Гарольдовом платье,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?...  
Уж не пародия ли он?  
(Евгений Онегин, гл. VII. 24).

„ევეგენი ონეგინში“ ავტორი სრულიადაც არ ერიდება ცოცხალ ხელოვნათა დახასიათებას და იმ შთაბეჭდილების გადმოცემას, რომელსაც ისინი იმდროინდელ საზოგადოებაზე ახდენდნენ. ამას, მაგალითად,

ის ადგილი მოწმობს, სადაც აღწერილია თეატრი, იქ მყოფი საზოგადოება და, კერძოდ, ბალერინა ისტომინაზე ნათქვამია:

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою шумя окружена —  
Стоит Истомина; она  
Одною ногой касаясь пола,  
Другою медленно кружит  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит как пух от уст Эола;  
То стан совет, то разовьет,  
И быстрой пожкой пожку бьет.  
(гл. I, 20).

ამ ნაწარმოებში თვით მწერალია ჩართული ხელოვანთა და მოაზროვნეთა ცხოვრებაში. ის იმავე სულიერ ატმოსფეროშია მოქცეული, რომლითაც მისი პერსონაჟები სუნთქავენ. ყველაფერი ეს წარმოვიდგენს საზოგადოებაზე ხელოვნებისა და ლიტერატურის გავლენის ძალიან ნათელ სურათს, ამ საზოგადოების სულიერი და კულტურული ინტერესების სურათს. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ ამ თხზულების პერსონაჟები სიმართლის მაქსიმუმს ცოცხალ ხელოვნებთან შეხების წყალობითაც აღწევენ. საერთოდ, ცოცხალ ანდა ისტორიულად ცნობილ ხელოვანთა შემოყვანა მნიშვნელოვნად ამაღლებს ნაწარმოების დამაჯერებლობის ხარისხს. ყველა ზემოაღნიშნული მომენტი განსაზღვრავს იმას, რომ ეს რომანი ამდენი ხნის შემდეგაც ალადგენს ჩვენს წინაშე იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების სახეს. და ის, რომ თვითონ რომანშივეა გახაზული საზოგადოებაზე ხელოვნების გავლენის ფაქტი, უთუოდ აძლიერებს ამ თხზულების ზემოქმედებას.

აღამიანთა ცხოვრებაში ხელოვანთა და ხელოვნების ნიმუშთა ადგილი ფართოდაა ნაჩვენები დოსტოევსკის მთელს შემოქმედებაში. საკმარისია გადავხედოთ მის „იდიოტსა“ და „ძმებს კარამაზოვებს“, რათა დავინახოთ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი როლი აქვს მიკუთვნებული ხელოვნებასა და ლიტერატურას ამ თხზულებათა პერსონაჟების ცხოვრებაში.

„იდიოტში“ მრავალგზისაა დამოწმებული ლერმონტოვი და პუშკინი, კრილოვი და გრიბოედოვი... ერთი პერსონაჟი აქ მოგვიტხრობს იმაზე, თუ რა გავლენას ახდენდა დიუმას „La dame aux camélias“ მაშინდელ პროვინციელ ქალებზე და რამდენად გაიზარდა მოთხოვნილება კამელიებზე სწორედ ამ რომანის გავლენით: „Цветы камелий вошли в необыкновенную моду. Все требовали камелий, все их искали... Петя Верховской... с ума сходили, чтобы достать камелий к вечеру на бал для Анфисы Алексеевны...» და ა. შ.

და ა. შ. (Идиот, ч. I, гл. XIV). ამავე ნაწარმოებში მითითებულია, თუ რა პოპულარობით სარგებლობდა ტურგენევი და კერძოდ მისი „მამები და შვილები“. შემთხვევით როდია აქ აღნიშნული, რომ ნასტასია ფილიპოვნა უკანასკნელად ფლობერის „ქალბატონ ბოვარის“ კითხულობდა, ისევე, როგორც ბუნებრივია გახსენება ბაზელში ნახული სურათისა და დრეზდენში დატული ერთი მხატვრის მადონას იერის დანახვა მიშკინის მიერ ალექსანდრა ივანოვნას სახეში.

საესებით ანალოგიური სურათია „ძმებ კარამაზოვებში“. ხშირად ვხვდებით აქ სხვადასხვა მწერლის სახელს და მათ გამონათქვამებს. ამ ნაწარმოების პერსონაჟთა ცხოვრებაში თავიანთი ნაწარმოებებით არიან შესულნი პუშკინიცა და ლერმონტოვიც, ნეკრასოვიც და ტურგენევიც, გოეთეცა და შილერიც, შექსპირიცა და ფლობერიც... აქაა აღწერილი მხატვარ კრამსკოის სურათი „Созерцатель“ და დახასიათებულია მსახიობ გორბუნოვის ტალანტი.

ერთი სიტყვით, დოსტოევსკის შემოქმედებიდან აშკარაა, რომ მწერალი ხედავს მხატვრული ნაწარმოების ძალას და გვიჩვენებს კიდევ მის შემოქმედებითს შესაძლებლობებს.

ი. ტურგენევის ნაწერებში ხშირადაა ლაპარაკი იმაზე, თუ რა შთაბეჭდილება მოუხდენია ადამიანებზე ამა თუ იმ მხატვრულ ქმნილებას. ტურგენევი არაიშვიათად ცხოვრებაში მხატვრული ნაწარმოების ანალოგზეც მიგვითითებს. ასეთია, მაგალითად, მისი ცნობილი მოთხრობები — „Гамлет Шингровского уезда“, „Степной король Лир“ და ზოგი სხვა. მაგრამ ჩვენი საკითხის თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მის „Фауст“-ს. აქ მოთხრობილია, თუ როგორ იცავდა მხატვრული ლიტერატურისაგან ელცოვა თავის ქალიშვილს — ვერას. ვერა, რომელსაც საფუძვლიანი ცოდნა ჰქონდა გეოგრაფიასა, ისტორიასა და ბუნებისმეტყველებაში, არ იცნობდა არც ერთ მოთხრობას, არც ერთ ლექსს მაშინაც კი, როდესაც ის უკვე ორი შვილის დედა იყო. და აი, ამ დროს ხელახლა ხედება ვერას მისი ადრინდელი თავყვანისმცემელი პ. ბ., მან ვერა გოეთეს „ფაუსტით“ დაინტერესა. თხზულებამ საოცარი გავლენა მოახდინა ვერაზე — წონასწორობა დააკარგვინა და ისე აუფორიაქა გონება და გრძნობები, რომ მისი დაღუპვა გარდაუვალი შეიქნა.

როგორც ვხედავთ, შეუხელებელი ინტერესით სარგებლობდა საკითხი, თუ რანაირი ქმედითი როლი შეიძლება მიკუთვნებოდა ლიტერატურასა და ხელოვნებას საზოგადოებრივსა და ადამიანთა პირად ცხოვრებაში. ამ კითხვაზე მხატვრულს ნაწარმოებშივე იძლეოდნენ დადებით პასუხს. ამით იზრდებოდა როგორც ნაწარმოებთა ლირებულება, ისე ცალკეულ ხელოვნათა საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. ამასთან, ეს იყო ხელოვნებისა და ლიტერატურის პოპულარიზაციის ერთი ფორმა, რად-

გან კომენტატორებად თვით ხელოვანნი გამოდიოდნენ და მხატვრული სიტყვის მომარჯვების წყალობით დიდი წარმატებითაც ასრულებდნენ ამ მოვალეობას. უეჭველია, რომ, პირველ ყოვლისა, ხელოვნების მეშვეობით ეცნობოდა საზოგადოება გონებრივი და ზნეობრივი ცხოვრების მშობლიურსა და უცხოურ ფაქტებს. როგორც ჩანს, ასე იყო ეს ყველგან, რუსეთშიც და, შეიძლება ითქვას, რომ ასე იყო ეს ჩვენშიც.

XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ძალიან თვალსაჩინოდ პირველად ლავრენტი არდაზიანმა დაგვანახა ხელოვნების ზემოქმედებითი ძალა თავის „სოლომონ ისაკიჩ მეჭლანუაშვილში“. რასაკვირველია, არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, იმავე ფორმით იდგა თუ არა ავტორის წინაშე ეს საკითხი, როგორადაც იგი ახლა ჩვენს წინაშე დგას. საინტერესოა თვით ის ფაქტი, რომ XIX საუკუნის შუაგულში, როდესაც ჩვენი საზოგადოებისათვის თეატრი ახალი ხილი იყო, ლ. არდაზიანმა თავის ნაწარმოებში აღწერა ის და დაახასიათა მისი ზემოქმედების შესაძლებლობა.

უფრო მეტი ყურადღება მიაქციეს ამ საკითხს ჩვენმა დიდმა მწერლებმა ილიამ და აკაკიმ. ამჟამად ჩვენთვის ისიც საყურადღებოა, რომ „მგზავრის წერილებში“ ილია ჭავჭავაძეს მოჰყავს სიტყვები გრიბოდოვის კომედიიდან ანდა შესანიშნავი სტრიქონები გრ. ორბელიანისა, ისევე, როგორც გოეთესა და ბაირონის შედარებითი შეფასების ფაქტიც იპყრობს ჩვენს ყურადღებას. ეს მოწმობს, რომ ილია ჭავჭავაძისათვის თავიდანვე ნათელია ხელოვნების ზემოქმედებითი რაობა. მაგრამ ამ ზემოქმედების ჩვენების თვალსაზრისით საგულისხმოა „გლახის ნაამბობი“, რომელშიაც ვრცლადაა მოთხრობილი, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა გაბრიელის პიროვნების ფორმირებისათვის „ვეფხისტყაოსანს“, მის იდეებსა და პერსონაჟთა ურთიერთობას (თ. V და VI).

როგორც მოსალოდნელი იყო, აკაკი წერეთელიც ეხება ჩვენთვის საინტერესო საკითხს. ასე, მაგალითად, იგი საგანგებოდ ჩერდება „ვეფხისტყაოსნის“ ზემოქმედებითს ძალაზე, „ბაში-აჩუკსა“ და „პატარა ტარიელში“, გლახუკი ბაქრაძე (ბაში-აჩუკი) „ვეფხისტყაოსნის“ გმირს ბაძავედა, საავთანდილო ასპარეზს ეძებდა და კახეთს მიაშურა, რათა თავისი სატრფოსთვის ეჩვენებინა „საქმენი საგმირონია“. „პატარა ტარიელში“ ნაამბობია, თუ რანაირად გამოცვალა პატარა დიტო ცალქამანიძე „ვეფხისტყაოსნის“ გაცნობამ, რა ინტერესები გაუჩნდა მას ამ ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ და როგორ ცდილობდა ის დამსგავსებოდა ტარიელს. აქვე გადმოცემულია, რომ დიტოსაგან ღირსეული პიროვნება სწორედ „ვეფხისტყაოსნის“ გავლენით ჩამოყალიბდა.

ასეა დახატული მხატვრული ლიტერატურის როლი და მნიშვნელობა ილიასა და აკაკის მიერ. მართალია, თავიანთ მხატვრულ ნაწარმოებებში ისინი მაინცდამაინც ბევრ მასალას არ გვაწვდიან იმის დასასურათებ-

ლად, თუ რადარანაირი როლი შეუსრულებია ხელოვნებასა და ლიტერატურას ადამიანთა ყოფაში, მაგრამ „ვეფხისტყაოსნის“ მაგალითზე მათ სრულიად ნათლად გვიჩვენებს, რომ მხატვრულმა თხზულებამ შეიძლება წარმართოს ადამიანის ქცევა და განსაზღვროს მისი მომავალი სახე.

რაც შეეხება იმას, რომ მათ შემოქმედებაშიც კი არ არის ფართოდ ილუსტრირებული ცხოვრებაზე მხატვრული ლიტერატურის შემოქმედების საკითხი, — ამას თავისი ახსნა და განმარტება მოეპოვება. კერძოდ ის, რომ ილიას და აკაკის, სრულიად გარკვეულ მიწებზე გამოუპირველეს ამოცანად ქართული კულტურის გავრცელება და დანერგვა ჰქონდათ დასახული; მათ მიზანს იმდროინდელი მკითხველის დონის ამაღლება შეადგენდა, მკითხველისა, რომელსაც ის იყო ელემენტობა ინტერესი ლიტერატურისა და ხელოვნებისადმი. ამ საფეხურზე მხოლოდ ისეთ ნაწარმოებს შეეძლო ყოფაზე ზეგავლენა მოეხდინა, რომლის ავტორს იმთავითვე ექნებოდა უეჭველი ავტორიტეტი, — სხვას ჯერ კიდევ ვერ დაეკისრებოდა ცხოვრების მასწავლებლის მოვალეობა, რადგან სხვას არც ცნობდნენ ასეთ მასწავლებლად. ამ და კიდევ მთელ რიგ სხვა მიზეზთა გამო, ჩვენს დიდ მწერლებს არ ჰქონდათ იმის საშუალება, რომ მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟთა ქცევისა და მოქმედების გზით ფართოდ ეჩვენებინათ ცხოვრებაზე ლიტერატურისა და ხელოვნების ზეგავლენა. საწინააღმდეგო შემთხვევები ნაკლებ დამაჩერებელიც იქნებოდა, რადგან, ერთი მხრივ, ძალიან შემოფარგლული იყო ჩვეულებრივ მკითხველთა ლიტერატურული განათლების დონე, ნაცნობ და წაკითხულ ნაწარმოებთა წრე და, მეორე მხრივ, თვით ჩვენი იმდროინდელი მძიმე ცხოვრების პირობების გამო, ბევრს არც შეეძლო თავისი მოქმედება ლიტერატურული პერსონაჟისდაგვარად გაეაზრებინა და წარემართა.

ჩვენი თანამედროვე ცხოვრება იმდენად განსხვავდება ადრინდელი-საგან, რომ შედარების კრიტერიუმის გამოძებნაც კი ჭირს. ახლანდელი მკითხველი, მსმენელი და მაყურებელი თვისობრივად გამოირჩევა წინა დროის მკითხველისა და მაყურებლისაგან. ახლანდელ ადამიანს ბევრი წაუკითხავს, ბევრი უნახავს და ბევრიც მოუსმენია. მას შედარებისა და არჩევანის ფართო შესაძლებლობა აქვს.

ეს გარემოება ძალიან მნიშვნელოვანია, რამდენადაც საზოგადოებრივი მიმართება და შეფასება აპირობებს მხატვრული ნაწარმოების ღირებულებას და დიდად განსაზღვრავს ხელოვანის შემდგომი მოღვაწეობის გზას. ეს ნიშნავს, რომ შეუძლებელია დაიწეროს ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნამდვილი ისტორია, უკეთუ არ იქნება გათვალისწინებული მკითხველთა (მაყურებელთა, მსმენელთა) ინტერესები და მათი მიმართება ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოებისადმი.

საილუსტრაციოდ მივმართთ თეატრის მაგალითს. ჩვენ გვჭირდება ქართული თეატრის ისტორია იმის გასათვალისწინებლად, თუ რა გზა გაიარა ჩვენმა თეატრალურმა ხელოვნებამ. ეს ისტორია ადრე თუ გვიან დაიწერება. მაგრამ იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება თეატრის ნამდვილი ისტორია, როდესაც გასცდება საკუთრივ თეატრის ფარგლებს და სპექტაკლებზე ჩვენი მათეზის რეაგირების ისტორიასაც მოგვაწოდებს. მხოლოდ ეს მოგვეცემს წარმოდგენას თეატრზე, როგორც ხელოვანისა და აუდიტორიის ერთიანობაზე, და მხოლოდ ამ გზით გამოჩნდება საზოგადოებაზე თეატრის ზეგავლენის ხასიათი. ამ რეაგირების ანალიზი გახსნავს თეატრის საზოგადოებრივ როლს და გვიჩვენებს, რომ, ვთქვათ, პატრიოტული პიესის ხილვის დროს დარბაზში მყოფი მათეზის ბელი ისე იქცეოდა და იმას სჩადიოდა, რასაც, ძველი რეჟიმის პირობებში, თეატრს გარეთ მყოფი ხალხი იშვიათად თუ გაბედავდა.

ასეთი იყო თეატრის ზეგავლენა წარსულში. ამჟამად ხელოვნებასა და ლიტერატურას უფრო მკვიდრი ადგილი უკავია ადამიანთა ცხოვრებაში. შეიძლება დაბეჭითებით ითქვას, რომ ახლა ადამიანთა აუცილებელ და ელემენტარულ მოთხოვნილებად არის გადაქცეული მხატვრული ნაწარმოების წაკითხვა, თეატრსა და კინოში წასვლა, სამხატვრო გამოფენათა დათვალიერება, მუსიკალურ ნაწარმოებთა მოსმენა... ხელოვნებისა და ლიტერატურისადმი ინტერესი ახლა არავითარ ფუფუნებას აღარ წარმოადგენს და, ძველი დროისაგან განსხვავებით, ახლა შეუძლებელია ასეთი ინტერესების მქონე ადამიანი რაიმე განცალკევებულ სოციალურ ფენას მივაკუთვნოთ. თუ ერთ დროს ხელოვნება მხოლოდ ზოგიერთი სოციალური წრის ადამიანთა ცხოვრების თანამგზავრი იყო, ახლა იგი არა მარტო ახლავს ადამიანთა ცხოვრებას, არამედ ლიტერატურას და ხელოვნებას აქვს პრეტენზია, რომ ხალხის ცხოვრების აუცილებელი ელემენტი იყოს. ფაქტია, რომ ახლა პირდაპირ ჩვენი მოსახლეობის ყოფაში შევიდა მწერალი და კომპოზიტორი, მსახიობი და მხატვარი. ჩვენ ახლა იმგვარ პირობებში ვიმყოფებით, რომ წარმოუდგენლად მიგვაჩნია ცხოვრება ხელოვნებისა და ლიტერატურის გარეშე. ახლა თითქმის წაშლილია, ანდა ჩვენს თვალწინ იშლება — ის მიჯნა, რომელიც ადრინდელ საზოგადოებაში არსებობდა გონებრივი და ფიზიკური შრომის ადამიანთა შორის. ჩვენ ახლა მოწმენი ვართ იმ უპარესად მნიშვნელოვანი პროცესისა, რომელიც სპობს წინააღმდეგობას ფიზიკურსა და გონებრივ შრომას შორის, გულისხმობს ფიზიკური და გონებრივი შრომის ურთიერთ შერწყმასა და შედუღებას.

და თუ ეს ასეა, მაშინ ჩვენი საკითხი მეტად აქტუალურ და, ამასთან, სრულიად კონკრეტულ შინაარსს იძენს. სახელდობრ, ნათელსაყოფია, თუ რამდენად არის ასახული თანამედროვე ქართულ მწერლობაში ხელოვნებისა და ლიტერატურისადმი ინტერესი; რამდენადაა ნა-



ჩვენები ჩვენს მწერლობაში საბჭოთა ადამიანების გატაცება მხატვრული სიტყვით, თეატრალური სანახაობით, კონცერტებით, სამხატვრო გამოფენებით და ა. შ. რამდენად და როგორ არის განსახიერებული თანამედროვე ქართულ მწერლობაში ხელოვნებისა და ლიტერატურის ამა თუ იმ კონკრეტული ნიმუშების ზეგავლენა ჩვენს მუშებსა და კოლმეურნეებზე, ახალგაზრდობასა და ინტელიგენციასზე. ერთი სიტყვით, ნათელსაყოფია, თუ ქართველი მწერლების მიერ რამდენად არის ნაჩვენები ხელოვნებისა და ლიტერატურის ადგილი ჩვენი საზოგადოების ყოფაში, ხელოვნებისა და ლიტერატურის მონაწილეობა ჩვენი თანამედროვე ადამიანების ინტელექტუალურსა და ემოციურს ცხოვრებაში.

თანამედროვე ქართულ პოეზიაში ხშირად იხსენებენ ამა თუ იმ ხელოვანს და აღნიშნავენ მის დამსახურებას. არც ისეთი შემთხვევებია იშვიათი, როდესაც მითითებულია გარკვეული ავტორის შთამაგონებელ მნიშვნელობაზე. ამ თვალსაზრისით ქართული პოეზიისათვის ტიპურია ისეთი ლექსები, როგორიც არის, ვთქვათ, გ. ლეონიძის „ვკაჟა-ფშაველას“, ს. ჩიქოვანის „ნიკოლოზ ბარათაშვილის სავანეში“, მისივე პოემა „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“ და მრავალი სხვა. ასეთი ნაწარმოებები ავტორთა მეტად ღირებულ წარმოსახვას შეიცავენ და სინამდვილის ერთობ პოეტურ სურათს გვაწვდიან. და სწორედ იმიტომ, რომ მათ შინაარსს პოეტური წარმოსახვა ავსებს, ისინი, ეს თხზულებანი, მაინცდამაინც დიდ მასალას არ იძლევიან იმისათვის, რომ ვიმსჯელოთ, თუ როგორაა ასახული ხელოვნების გავლენა ყოფაზე. სამაგიეროდ, არსებობს რიგი თხზულებები, რომელთაც თავიანთი ფორმის წყალობით ადვილად შეეძლოთ ეპასუხათ ჩვენთვის საინტერესო კითხვაზე: რამდენად რეალურია ხელოვნების ნაწარმოების გავლენა არა ადამიანთა სიტყვაზე, არამედ მათს საქმეზე (ქცევაზე, მოქმედებაზე)? ასეთი კი ის პროზაული თხზულებები უნდა იყოს, რომელნიც მიზნად ისახავენ ჩვენი თანამედროვე ცხოვრების ასახვას.

მართლაც-და, შეიძლება თუ არა ისე დავახსიანოთ მუშათა და კოლმეურნეთა ცხოვრება, რომ არც თეატრს, არც კინოს, არც მუსიკას და არც მხატვრულ ლიტერატურას არავითარი როლი აღარ მივაკუთვნოთ? შეიძლება თუ არა მივიჩნიოთ, რომ ასე თუ ისე სრულადაა აღწერილი თანამედროვეობა ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებში, სადაც ხელოვნება არავითარი ფაქტორის სახით არ მონაწილეობს ადამიანთა ცხოვრებაში? რასაკვირველია, ასეთი ნაწარმოები, რაოდენ მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყოს ის ამა თუ იმ თვალსაზრისით, სათანადო სისრულით ვერ გვაწვდის ცხოვრების სურათს, რადგან მასში უგულვებლყოფილია თანამედროვე ადამიანის ინტელექტუალური და ემოციური ინტერესები, მისი, როგორც იტყვიან, ინტელიგენტური ინტერესები. ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კოლმეურნეობისა თუ ქარხანა-ფაბრიკის

წმინდა საწარმოო მიზნები და ადმინისტრაციულ-ორგანიზაციული ამოცანები საესებით დაეუფლნენ ადამიანებს და იმდენად დაიპყრეს ისინი, რომ ადგილიც კი აღარ დაუტოვეს ხელოვნებასა და ლიტერატურას! უეჭველია, რომ ეს ასე არ არის და, თუ აღმოჩნდება, რომ ჩვენს მხატვრულ მწერლობაში სათანადოდ არაა აღბეჭდილი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ზეგავლენა, ეს მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენს ლიტერატურას დაახასიათებს და არა ჩვენს ყოფას.

უკანასკნელი სამი ათეული წლის მანძილზე ქართულ სინამდვილეშიც უაღრესად დიდი მნიშვნელობის კულტურულ-ესთეტიკური ფაქტების მოწმენი ვიყავით და ვართ. ჯერ იყო და, ჩვენს თვალწინ გადაიშალა კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული ტალანტი, რომელსაც გვერდში ს. ახმეტელის ენერგია ამოუდგა. ვერიკო ანჯაფარიძის და თამარ ჭავჭავაძის, უშანგი ჩხეიძის და აკაკი ხორავას, შ. ლამბაძის, ს. ზაქარიაძის, აკ. ვასაძის, ვ. გოძიაშვილის მეტყველება, მიხვრა-მოხვრა და ქცევა ჩვენი ახალგაზრდობის გატაცებისა და შეგნებული თუ შეუგნებელი მიზიდვის საგანი გახდა.

ჩვენს საზოგადოებას მრავალი მხატვარი უნახავს და მრავალი მომღერლის, დირიჟორისა და კომპოზიტორისათვის მოუსმენია. ფაქტია, რომ ჩვენი საზოგადოება ვაიტაცა ვახტანგ ჭაბუკიანმა და მოხიბლა სხვადასხვა მხატვრულმა ანსამბლმა. ჩვენ სულ ახლახან ვიყავით იმის მოწმენი, თუ როგორ შეხვდა საზოგადოება ლადო გუდიაშვილის ხელოვნებას და ვახტანგ გორგასალის უკვდავსაყოფად გამართულ საკონკურსო გამოფენას. ჩვენს თვალწინ ყალიბდება, იესება და ფართოვდება მრავალნაირი მხატვრული თვითმოქმედების წრე და გუნდი. პირდაპირ გასაოცარია ჩვენი ახალგაზრდობის ინტერესი სამხატვრო, მუსიკალური და თეატრალური სასწავლებლებისადმი... აი, რა პროცესები მიმდინარეობს ჩვენი ხალხის ყოფაში. და თუ ამას დაეუმატებთ მეცნიერულსა და ლიტერატურულ დისპუტებს, პოეზიით გატაცებასა და მწერლობის გავრცელებულ სურვილს, მაშინ კიდევ უფრო ცხადი გახდება, რომ ამგვარ ინტერესთა გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია ლაპარაკი ჩვენი თანამედროვეობის ასე თუ ისე სრულსა და სწორს ასახვაზე.

მაგრამ შეგვიძლია თუ არა ვთქვათ, რომ თანამედროვე ქართულს პროზასა და დრამატურგიაში თავისი გამოხატულება პოემა სულიერი კულტურის ამ უმნიშვნელოვანესმა ფაქტებმა? გვაქვს თუ არა იმის საშუალება, რომ მივუთითოთ მხატვრულ ნაწარმოებებზე, რომლებშიც მოცემული იქნება ამა თუ იმ მხატვრული ქმნილების და ხელოვანის შეფასება?

წარსულის ცალკეული ხელოვანი მთელი არსებით იყვნენ დაკავშირებულნი თავიანთი დროის ხელოვნების მოღვაწეებთან: საკუთარ მხატვრულ ნაწარმოებში ისინი იმოწმებდნენ, ასწორებდნენ, ეკამათე-

ბოდნენ ანდა უარყოფდნენ ურთიერთს. თავიანთი შემოქმედებით ისინი ერთიმეორის პარალელურად კი არ მიიმართებოდნენ, არამედ ერთი-მეორესთან შეხებაში მოდიოდნენ და ურთიერთის უთუო არსებობას გულისხმობდნენ. მათი თხზულებების პერსონაჟებისათვის არსებობდა თანამედროვე მშობლიური ლიტერატურა და ხელოვნება. შეგვიძლია თუ არა ჩვენ საკმაო რაოდენობით დავასახელოთ ნაწარმოებები, რომელთა პერსონაჟების ცხოვრებაში რამდენადმე მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭიროს ფიქრსა და მსჯელობას ჩვენი მწერლობის და ხელოვნების ნიმუშებზე? შეგვიძლია თუ არა ისეთ თხზულებებზე მივუთითოთ, რომელთა პერსონაჟებისათვისაც ჩვენი მწერლობის რომელიმე სახეს შთამაგონებელი მნიშვნელობა ჰქონდეს, რომლისთვისაც მათ მიებაძოთ და რომელსაც ისინი გაპყლოდნენ? შეგვიძლია თუ არა ჩვენ დავასახელოთ ისეთი თანამედროვე ნაწარმოები, რომელშიც ნაჩვენები იქნება პერსონაჟის გარდაქმნის პროცესი ლიტერატურისა და ხელოვნების გავლენით?

ჩვენ ამ თვალთაყ უნდა შევხედოთ ჩვენს მწერლობას და თუ აღმოჩნდება, რომ საგრძნობია ამ რიგის ლიტერატურის ნაკლებობა, მაშინ იძულებული ვიქნებით ვალიაოთ, რომ კიდევ ბევრი ენერგია უნდა დაიხარჯოს, რათა ცხოვრების ასახვის ამოცანამ ნამდვილად განსაზღვროს ხელოვანთა შემოქმედებითი გზა.

როგორც ჩანს, მიუხედავად გარეგნული სიმარტივისა, უადრესად რთულია პრინციპი — „ხელოვნებამ უნდა ასახოს ცხოვრება“. ამ სირთულეს ისიც იწვევს, რომ ხელოვნებამ თავისი წარმომშობი ცხოვრების ასახვასთან ერთად საკუთარი ზემოქმედებითი როლიც უნდა გვიჩვენოს. მან უნდა ნათელყოს, რომ ფართოა ცხოვრების ასახვის ჩვენი პრინციპი: იგი ცხოვრების გარდაქმნასაც გულისხმობს, რადგან ხელოვნება გავგებულია როგორც მიბაძვაცა და როგორც ქმნალობაც.

## „ჩვენი სუველა გაცუდა“?! („ვედრების“ გარშემო)

„ცუდას რად უნდა მტერობა, კარგია მუდამ მტრიანი!“ — თქვა ვაჟამ 1888 წელს. ჩვენ ვიცი, რომ ეს ფრაზა მისი პირადი გამოცდილებითაც არის ნაკარნახევი: თვით ვაჟას, როგორც პოეტს, არაერთგზის შეუტია ბევრმა თანამემამულემ. მასში მაინცდამაინც მნიშვნელოვანი მოაზროვნეც არ დაუნახავთ იმ დროს. მაგრამ ვაჟას არ ლალატობდა თვითშეფასების უნარი. ის არ იწონებდა თავს საკუთარი მეტყველების ფორმით და არც მის თვითდარწმუნებას მიუღია სიჭიუტის სახე. ასე პატიოსნად, ერუდიციისა და პოეტური ოსტატობის ჩვენების საგანგებო ცდის გარეშე, დარჩა ვაჟა იმად, რაც ასე ძვირფასი და სანიმუშოა ჩვენთვის დღესაც.

თავდასხმა ვაჟასაც განუცდია და მის თაყვანისმცემლებსაც. ასე რომ, ახალი და მოულოდნელი არაფერია იმაში, რომ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ახალმა ნაწარმოებმა — „ვედრებამ“ მოწონებაც დაიმსახურა და შეტევაც იგემა<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ახლა ერთგვარი ლიტერატურაც კი შეიქმნა „ვედრების“ გარშემო, ვგულისხმობთ შემდეგ სტატიებს: 1. Н. Колесникова, «Высеченные из скал», ж. «Светский экрэн», 1968, № 7; 2. გივი ბარამიძე, «როცა მაყურებელი ტოვებს დარბაზს», გაზ. „თბილისი“. 1968, 17, VI; 3. Н. Амашукели, «Решая пелегкую задачу», газ. «Вечерний Тбилиси», 1968; 15. VII; 4. ოთარ სეფიაშვილი, „შრავალთაგან ერთი...“, გაზ. „საქართველოს კინემატოგრაფისტი“, 1968, 19. VII; 5. კარლო გოგოძე, „მღელვარების მეორე მხარე“, იქვე; 6. ჭანსულ ჩარკიანი, „ქვეშაირტება იბადებოდა დავაში“, იქვე; 7. შუხრან მაჭავარიანი, „მძაფრი პოეტური ნიჟი“, იქვე; 8. ნოდარ წულუისკირი, „დარბაზი არავის დაუტოვებია“, გაზ. „საქართველოს კინემატოგრაფისტი“, 1968, 26. VII; 9. ელგუჯა ამაშუკელი, „საინტერესო გზა“, გაზ. „საქართველოს კინემატოგრაფისტი“, 1968, 9. VIII; 10. გივი ბარამიძე, „ერთი რეპლიკის შესახებ“, იქვე; 11. რეზო კვესელავა, „მღელვარების კიდევ ერთი მხარე“, იქვე; 12. ნოდარ წულუისკირი, „გაცხარებულა ბარამიძე“, გაზ. „საქართველოს კინემატოგრაფისტი“, 1968, 16. VIII; 13. ნოდარ გურაბანიძე, „ვედრება“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1968, 23. VIII; 14. დენეზა ზუმბაძე, „ძველი საყვედური“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969,

საზოგადოდ რომ ითქვას, ეს საესეებით გასაგებია და ბუნებრივი; ნამდვილი ხელოვნება მრავალფეროვანია და ამიტომაცაა, რომ რაც ერთს მოსწონს, მეორეს — არ მოსწონს და, პირიქით. ეს რომ ასე არ იყოს, ხელოვნების გაერთფეროვნების საფრთხე შეიქმნებოდა, ანუ საფრთხე ნამდვილი ხელოვნების სიკვდილისა. ზოგს ტოლსტოი მოსწონს, ხოლო დოსტოევსკი აღიზიანებს, ზოგს ფელინის „8 და ნახევარი“ ხიბლავს, ზოგს სრულიად არ აკმაყოფილებს ის და ა. შ. მაგრამ ყველა შემთხვევაში ანგარიშგასაწევია მხოლოდ ისეთი მიმართება მხატვრული ნაწარმოებისადმი, რომელიც თავისუფალი იქნება აბუჩად ამგდები ტენდენციისაგან, აღიჭურვება სხვისი აზრისა და საქმის პატივისცემის გრძნობით და არ მიიღებს ისეთ პოზას, რომელიც გამოხატავს პრეტენზიას ყოვლისმცოდნეობასა, უაპელაციო განცხადებათა უფლებასა და უკანასკნელი ინსტანციის როლზე.

მართლაც და, რატომ უნდა იგულისხმოს ვინმემ, რომ „ვედრების“ რეჟისორი არ იცნობს ბერგმანს, ფელინის, ჟან კოქტოს... და უფრო ნაკლებად ერკვევა მათი სურათების რაობაში, ვიდრე კინოსტატობის საღრმეში გაცილებით ნაკლებად ჩახედული პირი? რა მოხდა ისეთი, რომ ვაჟა-ფშაველას თხზულებები და შესაბამისი ლიტერატურა ვერა და ვერ გაიგეს სცენარისტებმა და რეჟისორმა და მხოლოდ ისეთი გაგება თავიდან ბოლომდე სარწმუნო, როგორც ზოგიერთ ჩვენს რეცენზენტს თავის, — ვაჟას შემოქმედების თვალსაზრისით, — სასხვათაშორისო სტატიისაში აქვს გამოთქმული?!

ჩერ იყო და, გ. ბარამიძემ სტატიისაში „როცა მაყურებელი დარბაზს ტოვებს“ „ვედრებაში“ მხოლოდ „ეგზისტენციალისტური მოსაწყენი ფილოსოფიისა და ფროიდისტული ფსიქონალიზის მოპარბებული ელემენტები“ დაინახა. შემდეგ ამ კინოსურათში მან ნახა ისეთი კადრები, რომელთაც თურმე „საბოლოოდ მოუღეს ბოლო ვაჟას ჰუმანისტურ იდეალებს, ჭანსად ოპტიმიზმს... მაყურებელი დაიქანცა ეგრეთწოდებული ფილოსოფიური „ტვინის ჰყლეტით“ და ბევრი ფინალსაც კი ველარ დაელოდა“ (გაზ. „თბილისი“, 1968 წ., 17. VI).

თანახმად ამ რეცენზენტის უაპელაციო დასკვნისა, „ფილმს აკლია არა მარტო მთის ცხოვრების ყველა თავისებურებაში ვაჟასეული წვდომის უნარი, არამედ დიდი პოეტის ზოგადკაცობრიული სიბრძნე“. ბოლოს მან არ დაიხია ისეთი განცხადების წინაშეც კი, რომ ამ ფილმით, — მათდა სამარცხვინოდ, — „ყველაზე მეტი აღფრთოვანება ისეთმა ადამიანებმა გამოხატეს, რომლებმაც... ვაჟა ვერ გაიგეს“.

---

30. VIII; 15. აკაკი ბაქრაძე, „არ სდებენ საძაბუნთა...“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 4. X. 68; 16. ვალერიან კანდელაკი, „მთავარი მიზეზი“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 11. X. 68; 17. ბენო დობორჯინიძე, ნოდარ აღანი, „ვაჟას ვედრება“, იქვე.

როგორც ჩანს, ამ მკაცრ კრიტიკოსთა ჯგუფის ზოგიერთმა წარმომადგენელმა იკისრა ვაჟას შემოქმედების უკეთ გასაგებად მიაწოდოს, — როგორც სცენარისტებსა და რეჟისორს, ისე მკითხველ საზოგადოებას, — მაგალითად, შემდეგნაირი ჭეშმარიტებანი:

1. ვაჟა-ფშაველა, „ეს ბუმბერაზი პოეტი, ბუმბერაზი თავისი თვითმყოფლობით, ამაღლებული პოეზიის უმაღლეს იერარქიამდე, ინტელიგენტი სულით, უფრო მეტი, ვიდრე ინტელიგენტი, ჩაკეტილი თავის ჩარგალში, არასოდეს ქცეულა პროვინციულ პოეტად“ (დ. ზუმბაძე).

2. „ისეთი ღრმა ფილოსოფიური აზროვნების პოეტის ეკრანული ამეტყველების ცდა, როგორცაა ვაჟა, ბევრ სირთულეს მოიცავს“ (გ. ბარამიძე).

ჩვენთვის ვაჟას შემოქმედების მნიშვნელობის ასეთი „კონკრეტული“ ნიშნებით დახასიათება ვერ ხდის გასაგებას, თუ სად, რა კონტექსტებში დადგა საკითხი ვაჟას შემოქმედების „პროვინციულობის“ შესახებ, ვინ ფიქრობს, რომ ვაჟა არ არის ბუმბერაზი პოეტი, რომ ვაჟა პროვინციული პოეტია, და თან მისი აზროვნება ისე მარტივია, რომ ადვილი იყოს ამ პოეტის „ეკრანული ამეტყველება“?! ვინ ფიქრობს ასე?!

„ვედრების“ განმხილველთ, ამასთანავე, განუზრახავთ, შემდგომი განმარტება-მტკიცების გარეშე გააცნონ ყველას, კერძოდ კი, სცენარისტებსა და რეჟისორს, შემდეგი სახის ფორმულები:

1. „ვაჟა-ფშაველა ნათელი ალეგორიების, ხალასი სიმბოლოების (sic!) და ხილვების პოეტია“ (დ. ზუმბაძე).

2. „ვაჟას შემოქმედება არის მთლიანი სისტემა აზროვნებისა, რომელსაც აქვს თავისი ლოგიკური განვითარება და სვლა შეუცნობელთან“ (იქვე).

3. „ვაჟას შემოქმედების მთავარი იდეური ხაზია „გველის-მჭამელის“ მიხედვით ფილოსოფია“ (გ. ბარამიძე), „ვაჟა-ფშაველას მთავარ ნაწარმოებად სამართლიანად ითვლება „გველის-მჭამელი“. იგი ყველაზე პრინციპულად და ყველაზე ღრმად, ყველაზე ვრცელ ზოგადობაში აყენებს იმ პრობლემებს, რომლებიც ვაჟას მთელ შემოქმედებას გასდევს“ (დ. ზუმბაძე), „აღიარებულია, რომ პოემა „გველის-მჭამელში“ საზოგადოებისა და პიროვნების ტრაგიკულ კონფლიქტს ბუნების ესთეტიკური აღქმის ურთულესი პრობლემა უძევს საფუძვლად“ (ბ. დობორჯგინიძე, ნ. ალანია).

ჯერ ერთი საკითხავია: საზოგადოდ რაა ეს „ხალასი სიმბოლოები“? შემდეგ, რომელი გამოკვლევაა ნაგულისხმევი, რომელშიც ნაჩვენებია, რომ ვაჟა არის „ხალასი სიმბოლოების“ პოეტი? ან რას გვასწავლის და რას გვიხსნის კრიტიკოსი იმით, რომ „ვაჟას შემოქმედება არის მთლიანი სისტემა აზროვნებისა, რომელსაც აქვს თავისი ლოგიკური განვითარება და სვლა შეუცნობელთან“? თითქოს არც ესაა შინაარსით დატვირთული

განცხადება: თავისი ლოგიკური განვითარება ყველაფერს აქვს, მაგრამ ის უნდა ითქვას, თუ რანაირია „ვაჟას აზროვნების ლოგიკური განვითარება“, ამ მხრივ რით გამოირჩევა იგი... თორემ უამისოდ სრულიად არაფერი შეგვრჩება ხელთ. ასევე უნდა შევაფასოთ გამოთქმა, რომ ვაჟას აზროვნებას აქვს თავისი „სვლა შეუცნობელთან“. კაცმა არ იცის, აქ რა შეუცნობელსა და მასთან რანაირ სვლაზეა ლაპარაკი. ასეთი უკონტროლო განცხადებებიდან ვერას გაიგებენ ვერც სცენარისტები, ვერც რეჟისორი და ვერც მკითხველები.

ვაჟას შემოქმედების მთავარი ხაზი „გველის-მჭამელშია“ მოცემული, აცხადებენ რეცენზენტები. ამას დამტკიცება უნდა. ვინ თქვა, რომ ეს ნამდვილად ასეა? რა ხაზია „გველის-მჭამელში“ ისეთი, რომელიც გასდევს ვაჟას შემოქმედებას მთლიანად? ვინ და როდის დაამტკიცა, რომ ეს პოემაა ვაჟას მთავარი ნაწარმოები და ნაკლებ მნიშვნელოვანია „აღუდა ქეთელაური“, „მთანი მაღალნი“, „ბახტრიონი“ და ა. შ. ნეტავ, რანაირ „ყველაზე ვრცელ ზოგადობაშია“ დაყენებული ვაჟასეული პრობლემები „გველის-მჭამელში“?

ამას ყველაფერს სერიოზული მიდგომა და გარკვევა სჭირდება, რადგან ისიც საცოდნელია, რომ აღრიდანვე გამოთქმულია ისეთი აზრიც, რომლის მიხედვით „გველის-მჭამელი“ მინცდამინც არ არის თავისუფალი ლოგიკური გაუმართაობისა და ნაკლოვანებათაგან მხატვრული თვალსაზრისით.

როგორც ზემოთ გადმოცემული ციტატიდან ჩანს, ზოგიერთ მკვლევარს განუზრახავს აღიარებულად მოგვაჩვენოს ის, რომ „გველის-მჭამელში“ გამოხატულია საზოგადოებისა და პიროვნების კონფლიქტი ბუნების ესთეტიკური აღქმის ურთულესი პრობლემის საფუძველზე. მაგრამ ვინ და სად აღიარა, რომ ეს პრობლემაა ამ პოემის საფუძველი?! მეტიც: რა პრობლემაა ეს „ურთულესი პრობლემა“? განა ნათქვამიდან ჩანს, თუ რაში მდგომარეობს არსი ამ პრობლემისა? ამიტომ, ისე არ გამოვიდეს, რომ საყოველთაოდ აღიარებულად გვთავაზობდნენ, შესაძლოა, შინაარსეულად არაფრისმთქმელ ანდა გაურკვეველ ფრაზას.

როცა დასაბუთება ვერ ხერხდება, მისი ადგილი შეიძლება ისეთმა გაკიცხვამ დაიკავოს, რომელიც ან აშკარა დამცირება-შეურაცხყოფაა, ანდა ამას ენათესავება. ამ რეცენზიებს ეს ნიშან-თვისებაც მოეპოვებათ.

ჯერ იყო და რეჟისორ თ. აბულაძის ინტერვიუს იაფფასიანი თვითრეკლამის მნიშვნელობა მიანიჭეს (გ. ბარამიძე). სინამდვილეში კი რეჟისორმა თავისი მუშაობის ერთგვარი ანგარიში წარუდგინა საზოგადოებას.

რეჟისორის გასაკენწლავადაა ნათქვამი, რომ ამ სურათით მაყურებელი „ბუნდოვანი პროფესიონალიზმის პირისპირ აღმოჩნდა“, რომ აქ „ბევრგან ცნობილი საზღვარგარეთელი კინორეჟისორის მეტყველების

ზნატვრული ხერხები მექანიკურად არის გადმოტანილი“ (გ. ბარამიძის დასახელებული წერილი).

სხვა რეცენზიის ავტორები თავიანთ თავს ნებას აძლევენ თქვან, რომ „ვედრებაში“ გვხვდება „აყირაუებული ვითარება“ და ეს სურათი, „მთლიანად აღებული, მთელი თავისი ავკარგიანობით მხოლოდ ფილმის მესვეურთა ფრიად ორიგინალური საკუთრებაა“, ისინი წერენ, რომ „ვედრება“ კინოეკრანებს ადვილად მოეშვა“ (იხ. სტატია „ვაჟას ვედრება“).

არა მგონია, რომ ასეთი ფრაზები შეეფერებოდეს საქმიანსა და სერიოზულ რეცენზიას.

ღ. ზუმბაძემ მკაცრი გამომეტყველება მიიღო და სახელმძღვანელო ძითითებები მისცა თ. აბულაძეს:

1. „როდესაც ამგვარი პოეტის ეკრანიზაციას ჰკიდებს ხელს რეჟისორი, უნდა ახსოვდეს, არ დაარღვიოს სიმართლე იმ სამყაროსი, რომელიც უნდა აალაპარაკოს ხელოვნების სხვა ენაზე“.

ეს ეხება ვაჟას, „ამგვარი პოეტის ეკრანიზაციას“, თორემ სხვანაირი პოეტის ეკრანიზაციისას რეჟისორს შეუძლია სამყაროს სიმართლის დარღვევა!

2. ზოგიერთი ეპიზოდის ურთიერთდაპირისპირება ამ ფილმში „იმდენად იაფი პარალელია, თანაც ისე ყვირის და იმდენად პროვინციულია მანერა, რომ სასურველი „გასაოცარი“ ხერხის შთაბეჭდილებას, სამწუხაროდ, სრულიად ვერ ტოვებს“...

3. ეს რეცენზენტი რეჟისორის დასახასიათებლად იყენებს გამოთქმებს — „რეჟისორს ეშლება“, „რეჟისორმა ბოლომდე როდი იცის, რატომ ესაჭიროება მას სწორედ ეს ხერხი და ეს სურათი“ და ა. შ. თანაც, ერთი წუთითაც არ შეიძლება დაუშვათ, რომ თვითონ რეცენზენტს ეშლებოდეს რაიმე, ან რაიმე არ იცოდეს ბოლომდე.

რეცენზენტი „ვითომდა სიმბოლურ დავიდარებას“ უწოდებს ფილმის ეპიზოდებს და რეჟისორიო, — ამბობს ის, — „ძალიან დიდ უღელს ადგამს მაყურებელს... და ამავე ღროს სახეში ახლის ელემენტარულ დასკვნებს“. შენიშვნის აზრს რომ თავი დავანებოთ, საკითხავია, თუ აქ კამათის რამდენად თავაზიანი ფორმაა შერჩეული.

ამბობენ, განსახილველი საკითხიდან გადახვევა ზოგჯერ სხვა საკითხით გატაცების შედეგიაო, ზოგჯერ კი იმის სურვილითაც აიხსნება, რომ ავტორმა თავისი განსაკუთრებული განსწავლულობით, ცოდნით გაგვაკვირვოს და თავბრუდამხვევი შთაბეჭდილება მოახდინოსო. მაგრამ ეს უკანასკნელი არც ისე ადვილად მიიღწევა, რადგან მკითხველს ხშირად ადარ უჭირს იმის გარჩევა, თუ სადაა ნამდვილად ღრმა ცოდნა და სად — თავმოწონების ყმაწვილური სურვილი.

შეიძლება ნამდვილი ცოდნის გამოხატულებად არ მიიჩნიოს მკით-



ხელმა ერთი რეცენზიის ის ადგილი, სადაც ნათქვამია, რომ „ფილმში ზმანებისა და რეალობის ერთმანეთისაგან გარჩევა შეუძლებელი“ გახდა, რაც ფროიდიზმს გვაგონებს. ასეთივე შთაბეჭდილებას ტოვებს ნაუტებათევი ხსენება ინდივიდუალიზმისა და ნიცშეანიზმისა ამავე წერილში (იხ. რეცენზია „ვაჟას ვედრება“).

განსაკუთრებით თვალში საცემია თავმოწონების, მკითხველის გაბრუნების სურვილი რეცენზიაში „ძნელი საყვედური“, რომლის ავტორს თავი მოაქვს არა მარტო ვაჟას შემოქმედების საიდუმლოებათა შეუმცდარ მწედლომად და შემფასებლად, არამედ ფილოსოფიასა, კინოხელოვნებასა, მხატვრობასა და მსოფლიოს ძველ და ახალ ლიტერატურაში ისე განსწავლულად, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში შეუძლია კუთხეში მიგაყენოს და სოკრატისავე სიტყვებით გითხრას, თუ რას ამბობდა ეს ძველი ბერძენი სიამოვნებისა და უსიამოვნების გრძნობათა კავშირზე; მას შეუძლია უტყუარად დაახასიათოს ბაირონის კაენი, გოგენის ტაიტელები და გოეთეს ფაუსტიც. მეტიც: მას შეუძლია ამ სახეთა და ქმნილებათა დანიშნულება და მნიშვნელობა შეუდაროს და შეუფარდოს ვაჟა-ფშაველას „ჯოჯოლას, ალუდასა და მინდიას, ფშავურ აზროვნებასა და ხმელი წიფელის ფიქრს“; ავტორი მარტო ამ რეცენზიით გვიჩვენებს, რომ უკვე ჩაწვდა დანტეს შემოქმედების სიღრმესაც, პიკასოს კუბისტურ მანერასაც და შეუპირისპირა კიდეც ურთიერთს დანტე და კუბიზმი; მისთვის სრულიად ადვილი აღსაქმელია „დრო-სივრცის კანონზომიერებათა და მოქმედების ბუნებრივ მსვლელობათა „დარღვევის“ ხელოვნება ეკრანზე, სიზმარეულობა და ზერეალურობა თანამედროვე იტალიელის, ჰეშმარიტად მოაზროვნე რეჟისორის ფელინის სურათებში“. ჩვენი რეცენზენტი ისეა შეჭრილი კინოხელოვნების სიღრმეებში, რომ ძალიან დამაჯერებლად გვეუბნება, ფელინის ფილმი „უშუალოდ აპარატით წერის, აპარატით აზროვნებისა და ხილვის შთაბეჭდილებას“ ქმნისო.

მართალია, ბევრს სრულიად ვერ აკმაყოფილებს ასეთი სახელდახელო გადარბენა-ექსკურსები სოკრატე-დანტე-გოეთე-ბაირონის გოგენ-პიკასო-ფელინის შემოქმედებითს ნიუანსებში და სწორედ ეს მიაჩნია ერთგვარი პროვინციულობის გამოხატულებად, მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ამგვარი განათლებული და კინოხელოვნებას ასე დაუფლებული ადამიანისათვის გაუგებარი არაფერი არ უნდა ყოფილიყო. მაგრამ ვერ იქნა და ვერ გაერკვა ის თ. აბულაძის „ვედრებაში“. ეს უკვე სცენარისტებისა და რეჟისორის ბრალია, რომელთაც დადგეს ფილმი — „ძნელად შესაქრავი, დაფანტული, შეკოწიწებული, მაყურებლის „ფანტაზიასა“ და ნიჭზე მინდობილი, ყველასათვის ძნელად ამოსაკითხის ნიღაბს შეფარებული გაუგებარი დინება“.

აი, სულ გასაგებია რეცენზენტისათვის „იღუმალება“ ჟან კოკტოს

სურათისა „მხეცი და ლამაზი“. დღესავით ნათელია მისთვის კოცტოს მოწოდება, რომ „კინო პოეზიისა და ფილოსოფიის ასპარეზად უნდა იქცეს, ხოლო რეჟისორები, — პოეტები და ფილოსოფოსები უნდა იყვნენ“, და რაკი თენგიზ აბულაძეს აქამდე არ აუღია არც პოეტობისა და არც ფილოსოფოსობის პატენტი, სჯობს თავი დაანებოს ვაჟაფშაველას პრობლემატიკას, ჩაიცვას ქალამანი და იცოდეს, რომ „საკუთარი ქალამნით“ უფრო შორს შეიძლება წახვიდე, ვიდრე სხვის ტანზე შეკერილი ფრაკით“.

ასე გულისყურით მოეკიდა ეს ჩვენი რეცენზენტი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სწორედ აწ—და არა სხვა—ნაწარმოებს.

ეტყობა, ამ შემთხვევაშიც საჭიროა გავიხსენოთ ვაჟას ერთი ლექსის — „პროვინციის ქებათა-ქების“, შემდეგი სტრიქონები:

ჩვენი სუყველა გაუღდა,  
გაქონილია ქონითა;  
საუცხოვოა უცხოში,  
შეკრული ვარდის კონითა.  
ვინ გავა ვნახავთ ბოლო ჟამს,  
მდინარეს ამა ფონითა.

საბედნიეროდ „ვედრების“ გარშემო ისეთი წერილებიც გამოქვეყნდა (ნ. კოლესნიკოვას, ნ. ამაშუკელის, ო. სეფიაშვილის, ე. ამაშუკელის, ა. ბაქრაძისა და ნ. გურაბანიძისა), რომლებშიც ჩვენი კინემატოგრაფიის დონის გათვალისწინებითაა ნაჩვენები, თუ რა მხრივ არის განსაკუთრებით ფასეული ეს ფილმი. საგანგებოდ აღსანიშნავია ერთი, თავისთავად საინტერესო სტატია, რომელსაც აშკარად აზის პროფესიული განხილვის ბეჭედი (ა. ბაქრაძისა), თუმცა, თავის არსებით ნაწილში, ისიც საჭიროებს ზოგიერთ კორექტივას და დამატებით განმარტებას. ასე მაგალითად, ამ სტატიაში ეკითხულობთ, რომ ალუდა ქეთელაურმა „უარი თქვა ტრადიციული კანონის შესრულებაზე — მოკლულ მტერს მარჯვენა არ მოკვეთა. ამ „თავხედობისათვის“ ის სასტიკად დაისაჯა — მოკვეთილ იქნა მთლიანად“.

ნათქვამი არ გამოხატავს სინამდვილეს: არც პოემისა და არც ფილმის მიხედვით ალუდა იმითომ არ გაუძევებიათ, რომ მან მკლავი არ მოკვეთა მუცალს, მისი გაძევება გამოიწვია რელიგიურ სამკვიდროში შექრამ, იმან, რომ ქრისტიანმა ალუდამ კურატი შესწირა ურჯულს და ამით დაარღვია რელიგიის მოთხოვნა. მაშასადამე, მკლავის მოკვეთის ტრადიციას არ ჰქონია კანონის მნიშვნელობა, კანონის ძალა და შემდეგ: რაკი ეს ასეა, ამ კონტექსტში შეიძლება გადასასინჯი იყოს ავტორის მსჯელობა პარციალური სულის რწმენის თაობაზე.

ავტორი წერს, რომ ამ კინოსურათის „რიტმი და დინამიკა დინჯი, აუჩქარებელი და ნელია. ეს ემიჯნება ვაჟას ნაწარმოებთა ტემპერა-

მენტს და დინამიკას, მაგრამ იგი განსაზღვრულია ფილმის ეპარით... ფილმის სტატიკურობა გაპირობებულია ესესეზმის თავისებურებით“.

ამის თქმა განა იმას არ ნიშნავს, — აქედან გამომდინარე შედეგით, — რომ ამგვარად გაგებული და დახასიათებული „ესესე“, როგორც ეპარით, სრულიად შეუფერებელია ვაჟას საწვდომად და გადმოსაცემად?

მაგრამ ასეთ საკითხებზე მსჯელობა დიდად ცილდება ჩვენი ამჟამინდელი განხილვის საგანს.



„ვედრების“ განხილვისას რიგი საკითხი დგას. პირველი საკითხი: წარმოადგენს თუ არა ეს ფილმი ვაჟა-ფშაველას თხზულებათა ეკრანიზაციას. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგი რეცენზენტი (გ. ბარამიძე, დ. ზუმბაძე) მას ვაჟას თხზულებათა ეკრანიზაციად თვლის, სინამდვილეში ის არ არის ეკრანიზაცია. ასეთი მიზანი არ დაუსახავთ სცენარისტებსა და რეჟისორს, და ეს სრულიად გარკვეულადაც არის აღნიშნული, როცა ნათქვამია, რომ ფილმი დადგმულია ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მოტივთა მიხედვით. ეკრანიზაციის შემთხვევაში სცენარისტი და რეჟისორი შეზღუდული არიან ერთი რომელიმე ნაწარმოებით (ან ერთი მოტივით გაერთიანებულ ნაწარმოებთა ჯგუფით), ისინი მასთან არიან მიჯაჭვულნი შინაარსეულადაც და კომპოზიციურ-მხატვრული თვალსაზრისითაც, ე. ი., ასეთ შემთხვევაში რეჟისორი შემოქმედებითი თავისუფლების მხოლოდ მინიმუმით სარგებლობს. გარდა ამისა, ალბათ, ვერ მოხერხდება ეკრანიზაცია დიდი მწერლის შემოქმედებისა, მწერლისა, რომელიც თავის სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვაგვარად ჩანს, და კიდევ უნდა ჩანდეს, თუ ის მართლაც დიდი მწერალია. ასეთია ვაჟა-ფშაველაც. მისი შემოქმედება არ ხასიათდება ისეთი სიმარტივით და „სწორხაზობრივობით“, როგორც ბევრი სხვა მწერლისა. ამიტომ ვაჟას შემოქმედება სხვა სფეროს ხელოვნათათვის ბორკილი არაა. თანამედროვე შემოქმედის კავშირი ვაჟასთან იმას გულისხმობს, რომ მის შემოქმედებაში ბევრი რამ დაინახოს, გაიზაროს და შეაფასოს საკუთარი ტკივილებისა და ფიქრების შესაბამისად, ანუ ვაჟა აქციოს საკუთარი გრძნობა-გონების საკუთრებად. ამიტომ, როცა აღნიშნულია, რომ ფილმი ვაჟას შემოქმედების მოტივებზეა აგებული, ეს უკვე აღარ გულისხმობს მის ეკრანიზაციას.

თუ „ვედრება“ არაა ეკრანიზაცია და იგი ვაჟას შემოქმედების მოტივებზეა აგებული, ამ მოტივებს ეყრდნობა ანდა ამ მოტივებით სარგებლობს, მაშინ დგება კარდინალური საკითხი: რა და როგორი

მოტივებია შერჩეული და რამდენად სწორად არის გაგებული და ურთიერთთან დაკავშირებული ეს მოტივები.

ამ საკითხზე პასუხის გასაცემად საჭიროა მხედველობაში ვიქონიოთ ის ფაქტი, რომ ვაჟა-ფშაველა ჩვენს ცნობიერებაში შემოსულია თავისი პატრიოტული და ბუნების მოტივთა შემცველი ლირიკით და ისეთი თხზულებებით, როგორცაა „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „ბახტრიონი“, „გველის-მჭამელი“, „შვლის ნუკრის ნა-ამბობი“, „მთის წყარო“, „ფესვები“, „ხმელი წიფელი“, „მთანი მა-ლალი“, „მოკვეთილი“ და მისთანანი. ჯერ კიდევ ამ რიგის ნაწარმოებებით ცოცხლობს ვაჟა ჩვენს ცნობიერებაში, — სხვა თხზულებები ან აქტიურად არ განგვიცდია, ანდა არც კი ვიცნობთ მათ. ამიტომ, თუ აღმოჩნდება, რომ ვაჟას რომელიმე სხვა თხზულება განსხვავებული ხასიათისაა, ჩვენთვის ის მოულოდნელია და ბუნებრივად გვებადება მისი უცხოობის, არავაჟასეულობის განცდა. ყველაფერი ეს იმას ნიშნავს, რომ ვაჟა-ფშაველას მთელი შემოქმედების გაგებას გვირთულებს და გვიძნელებს ჩვენი ცოდნის უსრულობა და ცალმხრივობა: ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ ვაჟა მხოლოდ იმ ნაწარმოებებშია, რომელთაც გვასწავლიდნენ და ტრადიციულადაც მივიჩნევდით მის საკუთრებად. ამ შემთხვევაში, ცხადია, ვალარიებზე ვაჟას შემოქმედებას, რამდენადაც მის მოტივთა მრავალფეროვნებას ვზღუდავთ.

ზემონათქვამი გვიკარნახებს, რომ აღინუსხოს „ვედრების“ საყრდენი მოტივები, რათა მათი მნიშვნელობის გათვალისწინებისა და სწორად გაგების მიხედვით ვიმსჯელოთ „ვედრების“ ავკარგიანობაზე ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებასთან მიმართებით.

ვაჟას ყოველ ნაწარმოებში შეიძლება მოტივთა დიდი რაოდენობა იყოს მოცემული. მისაკვლევია წამყვანი მოტივი. უკვე აქ შეიძლება დაიბადოს აზრთა სხვადასხვაობა, რასაც აპირობებს საზოგადოებრივი ცნობიერების დონე, დრო, განხილვა-შეფასების ასპექტი და ა. შ. საკმაო საფუძვლიანობის პირობებში ეს სხვადასხვაობა მისასალმებელია, რადგან ესაა ვაჟას უკვდავების ერთი გამოხატულება: ერთმნიშვნელოვნად აღქმული და გაგებული ვაჟა „გაქცავებული“ შემოქმედი აღმოჩნდება და არა ჩვენი შთამაგონებელი და მუდმივი თანამგზავრი.

და აი, ფილმის ავტორთა მიერ ნაგრძნობია, რომ ვაჟა-ფშაველასათვის უცხოა დოგმატიზმი, რომ ძიებაა ვაჟას შემოქმედების ძარღვი და რადგან კინოხელოვნებაში სიტყვიერი ხატი თვალსაჩინო, ხედვითმა ხატმა უნდა შეცვალოს, ამ მაძიებელი სულის პერსონიფიცირებაა საჭირო. ამ პერსონაჟმა უნდა უცქიროს სამყაროს, მის თვალწინ უნდა გაიაროს ყოველად ჩვეულებრივმა და ყოველად შემადრწუნებელმა სიტუაციებმა; მან აღმაფრენაც უნდა განიცადოს და მოღუწებაც, მას

ამქვეყნიური ბოროტებაც უნდა წვდეს და სიკეთეც უნდა შეეხოს. ამასთანავე, ის ვითარების მხოლოდ მოთვალთვალე კი არა, მისი მონაწილეც უნდა იყოს, ე. ი., ეკრანზე უნდა ჩანდეს აქტივობის ნიშნით წარმოსახული პერსონაჟი, ანუ პერსონაჟი, რომელსაც აქვს თავისი პოზიცია. ასე ჩნდება ფილმში ღვთისია, რომელიც ეძებს, ანუ აქტიურია შინაგანად: აკვირდება, უცქერის და წარმოისახავს კიდეც ახალ-ახალ სიტუაციებს. ამიტომ ღვთისია, ვითარცა ირგვლივის მხილველი, განმცდელი, შემფასებელი და გარდამქმნელიც, უკვე თავისი არსებობის ძალით კრავს და კომპოზიციურად აერთიანებს ფილმის ნაირნაირ ეპიზოდს. ძიების ეს თვალნათლივ მოცემული ტენდენცია ბოლომდე გაჰყვება მთელ ფილმს — პირველი კადრების გამოჩენიდან ვიდრე ბოროტების დამარცხებისა და სიკეთის განმასახიერებლის გადარჩენამდე; ასე იწყება და ბოლომდე ძიების მოტივით მიმდინარეობს ეს ფილმი, მოტივით, რომელსაც ახლა ჩვენში ასე ხშირად ფაუსტურს უწოდებენ.

შემდგომ კონკრეტულ მოტივად ფილმში ადამიანის გაკეთილშობილების, მისი სულიერად ამაღლების მოტივია მოცემული. ეს მოტივი განსახიერებულია ალუდა ქეთელაურის მაგალითზე. ეს, თუ შეიძლება ითქვას, ალუდას მოტივია ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში. ალუდა, რომელსაც თავისი ვაჟკაცობა მრავალი მოწინააღმდეგის დამარცხებითა და მკლავის მოკვეთით დაუბტყიციებია, მუცალთან შეტაკებამ შეაჩერა; ახლა დაინახა მან, რომ ის კაცს კლავს და ისიც, რა კაცს!.. და ახალმა ზნეობრივმა მიგნებამ მას გააწირვინა სახელი, ოჯახი, მომავალი... ეს ადამიანის ცამდე ამაღლების მოტივია და ჩვენ, ღვთისიასთან ერთად, ამ ამაღლების მოწმე ვხდებით.

ერთ-ერთ მთავარ მოტივად „ვედრების“ აეტორებს პიროვნული ღირსების დაცვის მოტივი შეურჩევიათ. ამისათვის ისინი „სტუმარმასპინძლის“ ტექსტზე შეჩერებულან. და, მართლაც, ამ მოტივის ცხადსაყოფად შესანიშნავია სახე ჯოყოლასი მაშინაც, როცა ის თემს უტევს — „თავს ლაფს რად მასხამთ კოკითაო“ რომ ამბობს, — და მაშინაც, როდესაც ადამიანური ღირსების შეგნებით ამშვიდებს ალაზას — კარგი ვაჟკაცი თუ იტირე. „მადლი გიქნია, მე რა გამგე ვარ მაგისაო“. ამ მოტივის პერსონიფიკირების სურვილის შემთხვევაში მას შეიძლება ჯოყოლას მოტივი ვუწოდოთ. ჯოყოლას ისტორია არის ნიმუში ადამიანის მიერ შინაგანი ზნეობრივი საყრდენის მოძებნისა და ყოველგვარი თავდასხმისაგან მისი დაცვისა.

ამ ფილმში ამავე ნაწარმოების ნიადაგზეა გამოვლენილი შეუდრეკელობის, გამძლეობის მოტივი. ამ მოტივის შინაარსია სულიერი უკომპრომისობა და ისეთი ფიზიკური გამძლეობა, რომელიც თვით

სიკვდილს ამარცხებს. ამ მოტივის განსახიერებაა როგორც ვაჟა-ფშაველას, ისე „ვედრების“ ზვიადაური. ეს ზვიადაურის მოტივია.

ამათ გარდა, რასაკვირველია, კიდევ სხვა მოტივებიცაა ვაჟასთან და „ვედრებაშიც“, ოღონდ ისინი შეიძლება შემავალ მოტივებად მივიჩნიოთ და მათ აქ აღარ გავყვებით. მაგრამ თუ აქამდე, — როგორც ვაჟას ნაწერებით, ისე ფილმის მიხედვით, — თითქმის ყველაფერი ყველასათვის ნათელი იყო, ახლა ისეთ მოტივებზე უნდა შევიჩერდეთ, რომლებზეც აქამდე საზოგადოდ არ გამახვილებულა ყურადღება.

რასაკვირველია, ამადლებული სულიერი შინაარსით ავსებული ალუდას მოკვეთა არას ამბობს თემისა და მისი წევრების სასარგებლოდ. მაგრამ ამ შემთხვევაში ბოროტებას, ავ ძალას კი არ დაუსადგურებია, არამედ დაშვებულია შეცდომა თემის მხრივ; ისეთი ვაჟაკის დაკვლა, როგორც ზვიადაური იყო (და საერთოდ — დაკვლა კაცი-სა), ისევე როგორც ჯოჯოლას გაწირვა, დიდი, მაგრამ ისტორიულად შეპირობებული უბედურებაა. ეს არის ადამიანთა გონებისა და გრძობათა დასაგმობი დინება, მაგრამ ეს მაინც არ არის ბოროტება, როგორც ასეთი, ეს შეცდომაა, მძიმე შეცდომა, შემდგომში რომ გამოსწორდება, როგორც კი ამალღება საზოგადოებრივი შეგნების დონე. იგივე შეიძლება ითქვას ვაჟას ნაწარმოებებში განსახიერებულ ბევრ მოვლენასა და სიტუაციაზე; ადამიანები მცდარი გზითაც შეიძლება მიდიოდნენ, მაგრამ ბოროტება არ წარმართავდეს მათ. ასეთია, მაგალითად, მისი აფშინა და ზოგი სხვა პერსონაჟი. ეს ნიშნავს, რომ ტრადიციულად ვაჟას დიდება ჩვენ არ დაგვიკავშირებია იმ თხზულებებთან, რომლებშიც სააშკარაოზე გამოსული ბოროტება მოქმედებდეს, სიკეთეს სდევნიდეს, ანდა ორივე — სიკეთეცა და ბოროტებაც — პერსონიფიცირებული იყოს.

მაგრამ ვაჟა-ფშაველას ასეთი ნაწარმოებებიც აქვს. ვის შეუძლია ამტკიცოს, რომ ისინი ვაჟასეულნი არ არიან?! ეს იქნებოდა ვაჟას კვლევაზე, მის შესწავლა-გაგებაზე უარის თქმა, მისი შემოქმედების მორგება ჩვენ მიერვე გამოჭრილ თარგზე, — ყველა აქედან გამომდინარე შედეგით.

და აი, „ვედრების“ ავტორებმა ჩვენს ცნობიერებაში ვაჟას შემოქმედების სწორედ ეს შინაარსი ამოატივტივეს, ზემოთ უკვე ჩამოთვლილ მოტივებს ბოროტებისა და სიკეთის მოტივები ამოუყენეს გვერდში და მათი პერსონიფიცირება ვაჟას ჩანაფიქრის მიხედვით განახორციელეს, რამდენადაც ბოროტება მაცილად (ეშმაკად) წარმონისახეს და სიკეთე კი — ტურფა ასულად.

თუკი სადმე მიჰყვება „ვედრება“ ვაჟას ტექსტს, ეს განსაკუთრებით თითქმის სწორედ მაცილისა და ტურფა ასულის, ბოროტებისა და სიკეთის ამ განმასახიერებლებზე. იმ მაყურებელთა გაოცების (და

ზოგჯერ აღშფოთების) მოსახსნელად, რომელთაც ფილმის ეს ნაწილი ვაჟასათვის უცხოდ და შეუფერებლად მიაჩნიათ, საკმარისია გადავიკითხოთ ვაჟას მოთხრობები „მოჩვენება“ (ვაჟა-ფშაველა, თხზ., 1964, ტ. V, გვ. 297—300), „მოჩვენება“ (ტ. VI, გვ. 16—20), „ოცნება“ (იქვე, გვ. 79—83), უსათაურო მოთხრობა (ტ. VII, გვ. 321—328). ამ ნაწარმოებებითაა ფილმში განსახიერებული ტურფა ასულიც და მაცილიც. აქ მაქსიმალური თანხედრათა მათი გამოცხადების სახეებისა, აქაა ქალაქი და ხალხით სავსე მისი ქუჩები, გლახაკთა სვლისა და დარბევის ეპიზოდი, ძვალთა გადმოყრა და დასაფლავების პროცესია („აუარება სამღვდელთა შემოსილი, საცეცხლურებით ხელში მუშაობდა კუბოს, აუარებელი ხალხი მისდევს თანა“ — წერს ვაჟა). აქაა სახლის დაწვა და ადამიანთა გულგრილობა, საფლავთა გათხრაც, სიცოცხლის აზრზე დაფიქრებაც, მესაფლავესთან შეხვედრაც, სახარხო-ბელაზე ტურფა ასულის (სიკეთის) აყვანაცა და გადარჩენაც...

შეიძლება ითქვას, რომ ფილმი არამცთუ არ დაცილებია ვაჟა-ფშაველას წარმოსახვისა და ფანტაზიის სვლას ამ ეპიზოდთა დამუშავების დროს, არამედ „ვედრების“ აეტორებს ვერც კი გადაუხევეიათ მისგან. ამიტომ გადაქრით უნდა ითქვას, რომ შენიშვნებს ვაჟასაგან ამ ეპიზოდთა დაშორების თაობაზე არავითარი საფუძველი არ მოეპოვება.

ეს არ გამორიცხავს აზრთა სხვაობას იმაზე, თუ რომელი მოტივია უფრო მთავარი და მნიშვნელოვანი თითოეული ჩვენგანისთვის ამჟამად (ვფიქრობ, ვაჟას შემოქმედების თვალსაზრისით სავსებით გასაგებია, რომ ფილმის აეტორებს ერთ ასეთ მოტივად ბოროტისა და კეთილის ჭიდილი მიუჩნევიან). ეს არც იმას ნიშნავს, რომ შეუძლებელია დაისვას საკითხი, თუ რამდენად მოხერხდა ერთ მხატვრულ ნაწარმოებად (ფილმად) შექვრა იმისა, რაც ვაჟას სხვადასხვა ნაწარმოებშია მოწოდებული. ამისათვის აუცილებელია გულდასმით გავაღვენოთ თვალი „ვედრებას“ და ვნახოთ, თუ რამდენად არის მოძებნილი და ნაპოვნი კავშირები ფილმის სხვადასხვა ეპიზოდს შორის და რამდენად ბუნებრივი და თან ადვილად დასანახია ეს კავშირები. ჩემთვის, მაგალითად, ეს კავშირები ჩანს, მაგრამ იმასაც ვგრძნობ, რომ შეიძლება ბევრისათვის ის ნათელი არ იყოს. ყოველ შემთხვევაში, ზოგს რამდენადმე შეიძლება ეჩოთიროს გადასვლა ერთი ეპიზოდიდან მეორეზე. ზოგიერთისათვის ეს გადასვლა შეიძლება სწრაფი აღმოჩნდეს, ამისათვის ის ამჟამად მზად არ იყოს, ანუ ვერ ეგუებოდეს ერთი განწყობილებიდან მეორეზე სწრაფ გადასვლებას და სხვა. მაგრამ ასეთი, ქარაქტეროლოგიური თავისებურებებით გაპირობებული ვითარება, რასაკვირველია, არ შეიძლება ამცირებდეს თვით ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას. მხედველობაში მისაღებია ისიც, რომ სინამდვილის სხვადასხვანაირი ხედვა წარმოდ-

გენილი ამ ფილმში: ალუდას და ჯოკოლა-ზვიადურის ამბავი დალაგებული ამბავია — თანმიმდევრული, გასაგები. სხვა ეპიზოდები ჩართულია, ისე როგორც ეს ცხოვრებაშია. მაგრამ გადმოცემისას ამბავს მართავენ და სისტემაში მოჰყავთ. ეს ნიშნავს, რომ „ვედრებას“ ამ მხრივ შენარჩუნებული აქვს ფსიქოლოგიური რეალურობა, იგი „განცდათა ლოგიკას“ მისდევს და იცავს. მაგრამ ზოგიერთი მყუერებლისათვის შინაგანად უფრო მისაღები იქნებოდა ურთიერთგამომდინარეობის აშკარა, თვალნათლივი ჩვენება ჩვეულებრივი გზისა და „ლოგიკის“ მომარჯვებით...

მაგრამ ამ რიგის საკითხებს და შენიშვნებს კინოხელოვნების პროფესიული განხილვის მოთხოვნასთანაც მიეყავართ, რომლის დაკმაყოფილებას მე ვერავითარ შემთხვევაში ვერ ვიკისრებ.

ჩემთვის მთავარი ის არის, რომ ამ ფილმში ვაჟას მოტივებია განსახიერებული და მთის ყოფა მოწოდებულია ისეთი ეთნოგრაფიული სიმართლითა და ტაქტიტ, როგორც, ჩემი აზრით, ამჟამად მხოლოდ თინათინ ოჩიაურის კონსულტაციით შეიძლება მიღწეულიყო. ჩემთვის, როგორც მყუერებლისათვის, წარუხოცელია დაფიქრებული სახე და მთრთოლვარე ბაგეები ალუდა ქეთელაურისა თ. არჩვაძის განსახიერებით, ქორის გამოხედვა მუცალისა, გ. ფალავანდიშვილმა რომ გვიჩვენა, სიღინჯე და აულელებელა მზაობა სიკვდილისათვის ქაფიანიძის ზვიადურისა. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ღვთისიას (სპარტაკ ბალაშვილი) შინაგანად მდიდარი და დაძაბული სახე, რამაზ ჩხიკვაძის მაცდური მაცილი — თავისი ცინიკური გამოხედვითა და ქცევით. ოპერატორ ანტიპენკოს თითო კადრი მიმაჩნია მე ერთი კარგი სურათის ღირებულების ტოლად. სულ ვერ ვიგრძენი მუსიკალური ოსტატობის ჩვენების სურვილი და ამიტომაც ფასეულია კომპოზიტორ ნ. გაბუნიას არჩეული გზა. რაც შეეხება მხატვრობას, აქ ისეთი თვალთა მხატვრისა, რომ რ. შირაზაშვილის ამ ნამუშევრის შეფასება შესაბამის პროფესიულ განსწავლულობას საჭიროებს.

არ ვიცი, ვის შეეძლო იმის წარმოდგენა, რომ მსახიობები კი არა, ხალხი, უბრალო მუშა ხალხი, ნამდვილად დაკოჟირილი და დაშაშრული ხელებით, ბრწყინვალენი თავიანთი ბუნებრივად უხეში და დაღარული სახეებით, გამოვიდოდნენ ეკრანზე ისე, რომ ნაძალადეობის ნატამალიც კი არ გამოჰყავნდებოდა.

ყველა ამის გამო, არა მგონია, ელემენტარული ობიექტურობის დაცვის პირობებში, ვინმეს ჰქონდეს საფუძველი იმისა, რომ არ შეამჩნიოს ფილმის მონაწილეთა ღირსებები. შეუძლებლად მიმაჩნია უგულებელყოფა ფილმის რეჟისორის თენგიზ აბულაძის ტალანტისა — იპოვოს ენთუზიასტები, დიდი მიზნის განსახორციელებლად შეაკავ-



შიროს ისინი, უწინამძღვროს მათ და ბოლომდე ატაროს საპასუხის-  
მგებლო ტვირთი ხელოვანისა.

ალბათ კინოს ოსტატთა შორის ვაჟა-ფშაველასადმი ინტერესი ამით  
არ დამთავრებულა და არც შეიძლება დამთავრდეს. მაგრამ მისასალ-  
მებელია ის, რაც აქამდე შესრულდა და არ შეიძლება ხელოვნების  
ნაწარმოების შეფასებისას სერიოზულად ვიხელმძღვანელოთ ანგარი-  
შით, თუ რამდენი ბილეთი გაიყიდა ამა თუ იმ კინოსურათის დემონს-  
ტრირების დროს.

ძალიან საგულისხმო წერილიც გამოქვეყნებულა (ნ. გურაბანიძისა)  
და ანგარიშგასაწევი შენიშვნებიც გამოთქმულა ამ ფილმის მიმართ.  
მაგრამ ამ შენიშვნებს თან ახლდა ფილმის ავტორთა ნაშრომისადმი  
ყურადღებითი დამოკიდებულება, რაც კარგად არის გამოხატული  
ე. ამაშუკელის რეცენზიის პირველსავე ფრაზაში: „შეიქმნა კიდევ  
ერთი საინტერესო ანუ სადავო ფილმი“ და, ჩვენი აზრით კი, ფრიად  
საინტერესო და მრავლისმეტყველი ფილმი.

## ბუნების გრძნობა კუშინის ლირიკაში

სიტყვიერ ხელოვნებაში ბუნების გრძნობის გამოვლენის ფორმათა საკითხის სპეციალური შესწავლა დაიწყო XIX ს. მეორე ნახევრიდან. სწორედ მაშინ მიიღო ტერმინის მნიშვნელობა გამოთქმამ — „ბუნების გრძნობა“ (როგორც ცნობილია, ტერმინი *Naturgefühl* პირველად გამოიყენა ა. ჰუმბოლდტმა თავის „კოსმოსში“). რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს, რომ მანამდე ჭეროვანი ყურადღებით არ სარგებლობდა მხატვრულ ლიტერატურაში მოცემული ბუნების სურათები. მოყოლებული ჰომეროსიდან, მკითხველის ყურადღებას ნაწარმოებებში ხშირად იპყრობდა სწორედ ის ადგილები, სადაც ბუნება იყო აღწერილი.

მაგრამ ჩვენ დროში საგრძნობლად გაფართოვდა იმ საკითხთა წრე, რომლებიც ამ ობიექტს ეხება. დღესდღეობით სხვადასხვა დისციპლინათა წინაშე დასმულია ამოცანა: გამოარკვიოს ბუნების აღქმის თავისებურება საერთოდ, აღწეროს და გააანალიზოს ბუნების განცდის ფორმები და სახეები.

ადამიანის ცხოვრებაში ბუნებას და დამოკიდებულებას მისდამი ხშირად ადრეც ჰქონია მნიშვნელობა, თუნდაც ფიზიკური არსებობის თვალსაზრისით, მაგრამ ჩვენს დროში განსაკუთრებული აქტუალურობა მოიპოვა ბუნების გრძნობასთან დაკავშირებულმა სპეციფიკურმა საკითხებმა. თუ დღემდე ადამიანი ისწრაფოდა ბუნებისაკენ, ეს ნიშნავდა, რომ იგი, მაგალითად, ქალაქის გარემოცვიდან მიემართებოდა ზღვის სანაპიროსაკენ, სოფელში, ჭალაში, ტყეში და ა. შ. აქ ეძლეოდა იგი ბუნებით ტკბობას.

მაგრამ ყველაფერი ეს, ბოლოს და ბოლოს, იყო და არის ჩვენი ბუნება, ყველასათვის ხელმისაწვდომი, რომელიც შეესატყვისება ჩვენს ფიზიკურ და ფსიქიკურ არსებობას. ახლა კი, ჩვენ ბუნების სფეროთა წარმოუდგენელი გაფართოების მოწამენი ვართ. ადამიანი კოსმოსში, მთვარეზე (და ვინ იცის, სად დადგამს იგი ფეხს ხვალ!). იქაც ბუნებაა, მაგრამ ბუნების სხვა სამყარო, და აუცილებ-

ბელია ვიცოდეთ, რას გრძნობს იქ მყოფი ადამიანი, როგორ განიცდის იქაურ და აქაურ ბუნებას?

აი, რა თქვა მფრინავმა-კოსმონავტმა ალექსი ლეონოვმა, როდესაც პირველად იხილა კოსმოსი: „უსაზღვრო კოსმოსი ჩემ წინ წარმოდგა მთელი თავისი აღუწერელი მშვენიერებით. მისთვის, ვინც ახლოა ფუნჯსა და მოლბერტთან, ძნელია დაიძებნოს უფრო დიდებული სურათი“<sup>1</sup>.

ანდრიან ნიკოლაევი წერს: „ოთხი დღე-ღამის ფრენის შემდეგ მე დავუმეგობრდი კოსმოსს. ახლა ყველაფერს სხვანაირად შევიგრძნობ, ვიდრე წინათ: ვარსკვლავებიც უსულგულოდ და ცივებად კი აღარ მეჩვენება, არამედ ახლობელ, თბილ მნათობებად; დედამიწაც უფრო ლამაზი, ათასჯერ უფრო მიმზიდველი გახდა და მთვარეც სასიამოვნოდ გამოიყურება, როგორც ძველი კეთილი ნაცნობი... კოსმოსი დამიახლოვდა და მეც უკვე ვბედავ „შენობით“ მიემართო მას“<sup>2</sup>.

როდესაც პირველმა კოსმონავტმა იური გაგარინმა კოსმოსიდან იხილა დედამიწა, თავისი პირველი შთაბეჭდილება გამოხატა წამოძახილით: „ეს რა სილამაზეა!“ უფრო დაწვრილებით მისი პირველი შთაბეჭდილება ასეა აღწერილი: „როდესაც პორიზონტს ვუყურებდი, ვხედავდი მკვეთრ კონტრასტულ გადასვლას დედამიწის ნათელი ზედაპირიდან სრულიად შავ ცაში. დედამიწა თვალს ახარებდა მაძლარი ფერების პალიტრით. მას გარს აკრავს ნაზი მოციისფრო შარავანდელი. შემდეგ ეს ზოლი თანდათან მუქდება, ხდება ფირუზისფერი, ლურჯი, იასამნისფერი და გადადის ნახშირივით სიშავეში და ეს გადასვლა ძალზე ლამაზია და თვალს ახარებს“<sup>3</sup>.

ვფიქრობთ, ესეც საკმარისია იმისათვის, რომ ბუნების გრძნობის, მის მრავალსახეობათა შესწავლა არ ჩათვალონ ამოუსაკითხად იმათაც კი, ვისაც პრაქტიკული ცხოვრების თვალსაზრისით ესთეტიკური მიღგომა ფუფუნებად წარმოუდგენია.

• • •

XIX ს. მეორე ნახევრიდან დაიწყო ბუნების გრძნობის ინდივიდუალურ თავისებურებათა გულმოდგინე შესწავლა ცალკეულ მწერლებთან. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა თვით შემოქმედთა განცდების აღწერას, მათ მიერ ბუნებაში, კოსმოსში თავისი საკუთარი ადგილის შეგრძნებას.

<sup>1</sup> В. Б а з ы к и н, В. Л у ц к и й. Над нами звездное небо, изд. «Московский рабочий», 1967.

<sup>2</sup> Маленькие рассказы о большом Космосе, изд. «Молодая Гвардия», М., 1968, стр. 155.

<sup>3</sup> Ю р и й Г а г а р и н. Дорога в космос, М., 1961, стр. 163.

ლიტერატურათმცოდნეობას არ გააჩნია ბუნების გრძნობის უშუალო წვდომის საშუალებები; მისთვის ეს გრძნობა მოცემულია სიტყვიერ ფორმაში, ხოლო ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ სიტყვას ხშირად არ შესწევს ძალა ადეკვატურად გადმოსცეს განცდა, რომელიც ღრმადაა ჩამალული ადამიანის ბუნებაში. ამიტომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმ აღწერა-დახასიათებებს, რომლებიც გვხვდება სიტყვის დიდოსტატთა თხზულებებში: ისინი ჩვენ გვაახლოებენ ბუნების გრძნობის ღრმა ფენებთან, ახერხებენ ამ გრძნობის შინაარსის დაკონკრეტებას და მის მრავალგვარ სახეობათა არსის გახსნას.

ამ აზრით, დიდ ხელოვანთა მიერ მოცემული ბუნების ნაირნაირი აღწერა, შეიძლება ითქვას, აკმაყოფილებს ჩვენს თეორიულ ინტერესს ამ საკითხისადმი.

მაგრამ ბუნების გრძნობის შესწავლას მხატვრულ ლიტერატურაში აქვს მეორე, მეტად მნიშვნელოვანი პრაქტიკული ასპექტი. მხედველობაში გვაქვს შემდეგი, საკმაოდ ცნობილი, ფაქტი: პედაგოგიკიდან და სასკოლო პრაქტიკიდან ვიცით, რომ მოსწავლეებისაგან მოითხოვენ არა მხოლოდ განსაკუთრებულ ყურადღებას მხატვრული ნაწარმოების იმ ადგილებისადმი, სადაც ბუნებაა აღწერილი, არამედ მათ ზეპირად დასწავლასაც. ჩვენ არ ვეხებით საკითხს, თუ რამდენად ხერხდება სინამდვილეში მხატვრული თვალსაზრისით სრულყოფილი ადგილის შერჩევა. ჩვენთვის ახლა მნიშვნელოვანია ის, რომ სასკოლო პრაქტიკა (და არა მარტო იგი!) ზრუნავს მათ შერჩევაზე. რა საფუძველი არსებობს ასეთ შემთხვევაში? რით ხელმძღვანელობს სასკოლო პრაქტიკა, როდესაც მწერლის მხატვრულ შესაძლებლობებს იგი, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრავს მის მიერ შეთხზული ბუნების სურათებით? ძნელია იმის დაშვება, რომ ასეთ უძველეს და გავრცელებულ ტრადიციას არა აქვს არავითარი საფუძველი.

როგორც ჩანს, საქმე ისაა, რომ ასახვის საგნისა თუ ობიექტის მიხედვით სხვადასხვაგვარია მწერლის შემოქმედების შინაარსიცა და პროცესიც. ასე, როცა ნაწარმოებში ნაჩვენებია გმირი, მისი ხასიათი, ქცევა და მოთხოვნილია მისი ბედ-იღბალი, ავტორი ასახავს საკუთრივ მისთვის (ე. ი. ავტორისათვის) გარეგან მოვლენებსა და ამბებს და ეს ე. წ. გარეგანი თვითონ ბევრს კარნახობს მას. მაგალითად, ტატიანა ლარინასა და ნატაშა როსტოვას ქცევა მთლიანად არ იყო დამოკიდებული პუშკინსა თუ ტოლსტოიზე. რაკი არსებობენ ეს პერსონაჟები, ისინი უკვე თავისი არსებობის ფაქტით თითქოს კარნახობენ ავტორს შესაბამის ამბავთა განვითარებას. ამიტომ არ შეიძლება პერსონაჟთა აზრები და განცდები მიეწეროს მხატვრული ნაწარმოების ავტორს. ადამიანისა და გარემოს ურთიერთდამოკიდებულების ჩვენებისას ავტორი თავის თავს კი არ ასახავს, არამედ გარე სამყაროს,

ლიტერატურათმცოდნეები კი მსჯელობენ ამ სამყაროს ასახვის ავტორისეულ შესაძლებლობებზე. ამიტომ აქვს დიდი მნიშვნელობა სიუჟეტის, პროტოტიპების და შესაბამისი ენობრივი გამოთქმების შერჩევას. ამრიგად, მწერალი შეზღუდულია თავისი სურვილებისა და განცდების გადმოცემაში. იგი მკითხველს თავის თავს კი არ წარმოუდგენს, არამედ სხვებს და, მაშასადამე, ჩვენც, მოცემულ შემთხვევებში, მწერლის შინაგან სამყაროზე პირდაპირი კი არა, შემოვლითი გზით ვმსჯელობთ.

სხვა ვითარებაა ბუნების აღწერისა თუ ასახვის დროს. როგორც ხედავს მწერალი ბუნებას, რა ასპექტში სჭკრეტს მას, რა ასოციაციები აღეძვრება მას ამ დროს, რა ენობრივ შესაძლებლობებს ავლენს და გამოხატვის რა ფორმებს პოულობს მწერალი და ა. შ. — ყველაფერი ეს პირდაპირ არის მოწოდებული მწერლისეულ ტექსტში.

ბუნების აღწერაში ჩანს მწერლის თვალის, მიმართული თავისი შინაგანი სამყაროსაკენ, ე. ი. პირველ რიგში, აქ ვლინდება სწორედ მისი გრძნობებისა და აზრების თავისებურება და სიღრმე. ბუნების სურათების აღწერისას მწერალი თვითონ ავსებს მას თავისი საკუთარი შინაარსით, სულს შთაბერავს და ანიჭებს უნარს აზროვნებისას და ა. შ. ერთი სიტყვით, ბუნების პოეტურ აღწერაში უფრო ნათლად ჩანს მწერლის ინდივიდუალობა, უფრო უშუალოდაა გახსნილი მისი საკუთარი სამყარო. ბუნების სურათების ხატვისას მწერალი მალღდება ბუნებაზე, რამდენადაც, სწორედ მწერალი ანიჭებს მას ისეთ სახეს და ზემოქმედების ისეთ ძალას, რომელიც ბუნებას, თუ მას პოეტი არ შეეხებოდა, შესაძლებელია, არც ჰქონოდა. ბუნების ამ სურათებში უფრო სრულად მეღავენდება მისი ტალანტი, რომელიც იძლევა ბუნების ახლებურად დანახვის საშუალებას და ამით ამდიდრებს მკითხველს. ალბათ, სწორედ ამიტომ ანიჭებენ ბუნების აღწერას იმ მნიშვნელობას, რაზედაც ზევით იყო საუბარი. როგორც ვხედავთ, საკითხი მწერლისეული ბუნების გრძნობისა ძალზე აქტუალურია როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი, ასევე სასკოლო პრაქტიკის თვალსაზრისით.

რა ვიციტ ჩვენ პუშკინის შემოქმედებაში ბუნების გრძნობის გამოვლენის თაობაზე? რა თქმულა ჩვენთვის საინტერესო საკითხის შესახებ? პუშკინის დამოკიდებულებას ბუნებისადმი შეეხო თითქმის ყველა კრიტიკოსი და ლიტერატურის ისტორიკოსი. ბელინსკი რამდენჯერმე ეხება ბუნების ადგილს პუშკინის შემოქმედებაში. „პუშკინის პოეზია, — წერს ის, — უაღრესად ერთგულია რუსული სინამდვილი-

სა, ასახავს იგი რუსულ ბუნებას თუ რუსულ ხასიათებს“<sup>1</sup>. ბელინსკი აღნიშნავს, რომ „მხატვრული კეთილსინდისიერება ჩანს მის მიერ (პუშკინის — გ. კ.) მოცემულ ბუნების სურათებშიც კი“ და იქვე განაგრძობს: „სხვათაშორის, პუშკინის მიერ ასახული ბუნების შესახებ: იგი ჰკრეტდა მას განსაკვიფრებლად ზუსტად და ცოცხლად, მაგრამ არ ცდილობდა ღრმად ჩასწვდომოდა მის საიდუმლო ენას. ამის გამოა, რომ იგი ხატავს მას, მაგრამ არ აზროვნებს მის შესახებ“<sup>2</sup>.

ვ. სავოლნიკი, რომელიც სპეციალურად დაინტერესდა ბუნების გრძნობის თავისებურებებითა და ფორმებით რუსულ პოეზიაში, წერდა, რომ „აზრი ბუნების მუდმივი გულგრილობის შესახებ, რომლისთვისაც უცხოა ადამიანური წუხილი და სიხარული, ბუნებისა, რომელიც ბრწყინავს „სამარის კართან“, ახლობელი და გასაგები იყო პუშკინისათვის“<sup>3</sup>. მაგრამ როდესაც ახასიათებდა პუშკინის ბუნების გრძნობის თვალსაზრისით, მკვლევარი ცდილობდა დავერწმუნებინეთ, რომ „არ გამოირჩეოდა რა განსაკუთრებული ინტენსივობით, ბუნების გრძნობა პუშკინთან არ გამოირჩეოდა არც სიღრმით, არც ინტიმურობით. მის პოეზიაში არ იგრძნობა ცოცხალი და უშუალო კავშირი გარე სამყაროსა და პოეტის სულს შორის... მისთვის ბუნება არ იყო ახლობელი და მშობლიური“<sup>4</sup>. ცოტა ქვევით იგი უფრო ნათლად ამბობს: „ბუნება პუშკინისათვის ყოველთვის რჩებოდა რაღაც გარეგან, უცხო, გარეშე ობიექტად“, და, რომ „ბუნების გული დახშული იყო ჩვენი დიდებული პოეტისათვის“<sup>5</sup>. კავკასიის ბუნების აღწერას სავოლნიკი ფრიად ერთფეროვნად თვლიდა. „საერთოდ, — წერდა ის, — კავკასიის ბუნების გამოსახვა პუშკინის მიერ არ გამოირჩევა საღებავთა მრავალფეროვნებით: მის სურათებს აკლია სიმკვეთრე და სიზუსტე“. ლექსის „კავკასიონის“ შესახებ იგი ამბობს: „აქ ჩვენ ვხედავთ სურათის ცალკეული ელემენტების თითქოსდა მარტივ და მშრალ ჩამოთვლას... იგი მას (სურათს — გ. კ.) ხატავს ისე, რომ სიტყვას არ ამბობს იმ შთაბეჭდილებებზე, რომელთაც ის ახდენს თვით მასზე, სრულებით არ ცდილობს თავისი მხედველობითი შთაბეჭდილებანი გადმოიტანოს სუბიექტურ განწყობილებათა, გრძნობათა ენაზე“<sup>6</sup>.

ბუნების გრძნობა პუშკინთან თუ ასე ღარიბია, როგორღა გახდა

<sup>1</sup> В. Белинский. Сочинения А. Пушкина, ви́дмწებებ კრებულიდან: «А. С. Пушкин в русской критике», М., 1950, стр. 163.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 182.

<sup>3</sup> В. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева, М., 1911, стр. 69.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 82.

<sup>5</sup> იქვე, გვ. 84.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 83—84.

შესაძლებელი მისთვის (პუშკინისათვის), რომ იგი (ბუნების გრძნობა) „ამ შემთხვევაში (საუბარი ეხება პოემა „ევეგენი ონგენის“ — გ. კ.) მტკიცედ ერწყმოდა სამშობლოს გრძნობას“<sup>1</sup>.

საინტერესოა, რომ პუშკინის შესახებ დაწერილ მონოგრაფიებში ავტორები დღესაც ამტკიცებენ, რომ მისი შემოქმედება, განსაკუთრებით კი ლირიკა, არ მიგვიითითებს ბუნების აღქმის და გამოსახვის სიღრმესა და სიფაქიზეზე. ხოლო, რაც შეეხება რუსული ლიტერატურის ისტორიის საკითხებზე ჩვენს დროში გამოსულ წიგნებს, აქ საერთოდ გვერდს უვლიან ბუნების გრძნობის საკითხს პუშკინის შემოქმედებაში<sup>2</sup>.

გამოჩენილი პუშკინისტი დ. დ. ბლაგოი, თავის ადრინდელ ნაშრომში „პუშკინის შემოქმედების სოციოლოგია“ (1929), ეხებოდა რა ბუნების გრძნობას პუშკინთან, წერდა: „მათი (განწყობილებათა — გ. კ.) მეორე მხარე, რომელიც პოეტში ვლინდება არანაკლები, არამედ შეიძლება უფრო დიდი ძალითაც, არის ის, რომ პოეტი მოხიზლულია შემოდგომით, შემოდგომის პეიზაჟით, უცნაურად კეთილგანწყობილია კვდომისა და ჭკნობისადმი, შეყვარებულია წარმავალ, მიმქრალ, მომაკვდავ სილამაზეში“<sup>3</sup>.

ამ სიტყვებიდან ჯერ არ ჩანს, როგორია მისი აზრი ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე. მაგრამ უკანასკნელ ხანებში გამოქვეყნებულ კაპიტალურ ნაშრომში „პუშკინის შემოქმედებითი გზა“ (1967) საკმაო სისრულით არის წარმოდგენილი მისი შეხედულება ამაზე. ლექს „კავკასიონის“ („კავკასიონი ჩემს ფეხთა...“) განხილვისას დ. დ. ბლაგოი ეტყობა იზიარებს დიდი ხნის წინ გამოთქმულ აზრს, რომ ბუნების აქ მოცემულ აღწერაში არაჩვეულებრივი არაფერია. იგი წერს: „კავკასიონის სურათში, რომელიც პუშკინმა დახატა, არაფერია განსაკუთრებული. პირიქით, ჩვენ წინ არის ჩვეულებრივი, შეიძლება ითქვას, ყოველდღიური მზიანი ამინდის პეიზაჟი. ყოველივე ამის მხილველი პოეტის განცდებშიც არაფერია რაიმე განსაკუთრებული“<sup>4</sup>.

ცოტა ქვევით იგივე ავტორი ეხება პუშკინის „ზვავს“ და წერს: „როგორც „კავკასიონი“, „ზვავიც“ თითქმის ისეთივე პროტოკოლური სიზუსტით გამოირჩევა“<sup>5</sup>.

ჩვენი აზრით, ამგვარი დახასიათება არც თუ მთლად შეეფერება

<sup>1</sup> В. С а в о д н и к, Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева, М., 1911, стр. 64.

<sup>2</sup> История русской литературы в 12 томах, т. VI, ასევე — в 3-х томах.

<sup>3</sup> Д. Д. Б л а г о й. Социология творчества Пушкина (1826—1830).

<sup>4</sup> Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина (1826—1830), изд. «Советский писатель», М., 1967, стр. 366.

<sup>5</sup> იქვე, გვ. 371—372.

„ზეავს“, ლექსს, რომელიც შეიცავს ასეთ შთაგონებულ და მაღალპოეტურ სტროფებს; ძნელია „პროტოკოლური სიზუსტის“ ნიმუშად მივიჩნიოთ ლექსი, რომელშიც გამოვლენილია პათოსის მაქსიმუმი:

«Вдруг, истошась и присмирив,  
О, Терек, ты прервал свой рев;  
Но задних воли упорный гнев  
    Прошиб снега...  
Ты затопил, освирепев,  
    Свои берега.  
И долго прерванный обвал  
Неталой грудой лежал.  
И Терек злой под ним бежал  
    И пылью вод,  
И шумной пеной орошал  
    Ледяный свод».

მაგრამ, იქნებ პუშკინმა მოგვცა საშუალება დავეინახოთ გარემო მისი თვალებით, ჩვენ კი გვგონია, რომ ეს ჩვეულებრივი, ყველასათვის მისაწვდომი აღქმაა კავკასიონისა?

როცა ვაჟა-ფშაველას ამ სტროფებს კითხულობ:

„მთანი მიყრილან ერთურთზე,  
გადაბმულები თხემებით,  
გულ-მკერდი ჩამოჰღარვიათ  
ბნელის, საზარლის ხევებით“, —  
(ვაჟა-ფშაველა, თხზულებანი ათ  
ტომად, I, გვ. 95).

სხვა ენაზე თარგმნის შემთხვევაშიც კი (ეს ლექსი — „დაუსრულებელი კენესა“ — თარგმნა ნ. ზაბოლოცკიმ)<sup>1</sup> გვეჩვენება, რომ ბუნების გრძნობის ჩვენი დონე ემთხვევა პოეტის ამავე გრძნობის დონეს; სინამდვილეში კი, რასაკვირველია, ეს ასე არაა: სწორედ პოეტის არაჩვეულებრივმა ტალანტმა შეძლო ჩვენც ავემალღებინეთ მის დონემდე.

იგივე შეიძლება ითქვას ადამიანზე, რომელსაც არასოდეს უნახავს ნამდვილი ოკეანე, მაგრამ გატაცებულია უიტმენით. ამგვარი მაგალითები უსასრულობამდე შეიძლება ვზარდოთ. პუშკინის გაცნობამდე, „არა ყოველი, ვინც შეძლო და მწვერვალს მიადწია“, განიცდის იმასვე, რაც მის ლექსშია მოცემული. ასეთი მკაფიო ხედვით პუშკინია აღჭურვილი და ადამიანები მადლიერნი არიან, რომ მან თავისი პოეტური სიტყვით გააფართოვა და გაამდიდრა მათი შინაგანი სამყარო, ბუნების გრძნობისა და აღქმის სამყარო.

<sup>1</sup> რუსულ ტექსტში მოყვანილია ნ. ზაბოლოცკის თარგმანი (რედ.).



სხვათა შორის, სხვა ადგილას, პუშკინის „კავკასიონის“ შესანიშნავ დახასიათებას გვაძლევს თვითონ დ. ბლაგოი. იგი წერს, რომ ლექსი „ბუნების გრანდიოზული პანორამით ალტაცებასთან ერთად გამსჭვალულია... უსაზღვროების, სივრცის უკიდევანობის და ერთდროულად ადამიანური ძლიერების, სიხარულისა და ყოფიერების სისაესის განცდით“<sup>1</sup>.

პუშკინის მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ ბუნების აღწერისას პუშკინს მრავალსიტყვაობა არ ახასიათებს, რომ იგი ლაპიდარულია. ზოგჯერ, როგორც ჩანს, ამას ამბობენ იმ მტკიცების გასამართლებლად, რომ ბუნების აღწერის დროს პოეტის ემოციები — რაც უფრო მწიფდება მისი რეალიზმი — თანდათან უკანა პლანზე იწევს.

მაგრამ ჩვენ საეჭვოდ მიგვაჩნია მტკიცება, რომ, მაგალითად, ლექსში „Кто видел край, где роскошью природы“ (1821) პოეტი ცდილობს გაიჭრას „თავისი ემოციიდან მისი გამომწვევი რეალური საგნებისაკენ და ვერ კი აღწევს იქამდე“<sup>2</sup>.

განა კარგავს კი რეალურობას მისი „Дубровы и луга“, როცა პოეტი აღნიშნავს, რომ ისინი ბუნების სიუხვით არიან გალალბულნი? ან იქნებ, პოეტურ ფრაზაში „Гор высокие вершины и беглых вод веселые струи“ — არ არის მიღწეული რეალისტური ხედვის დონე! გაუგებარია, რატომაა ნაკლებ ემოციური და უფრო მეტად რეალისტური, როგორც განსვენებული გუკოვსკი<sup>3</sup> ამბობდა, აღწერა, მოცემული მის ლექსში „ყურძენი“, სადაც ნათქვამია:

«Не стану я жалеть о розах,  
Увядших с легкою весной;  
Мне мил и виноград на лозах,  
В кистях созревших под горой.  
Краса моей долины злачной,  
Отрада осени златой,  
Продолговатый и прозрачный,  
Как персты девы молодой».

ვფიქრობთ, არ იქნება მთლად მართებული ბუნების გრძნობის თვალსაზრისით პუშკინის შემოქმედების დაყოფა რომანტიკულ და რეალისტურ პერიოდებად. ემოციები არასოდეს უშლიდა და არც შეეძლო შეეშალა ხელი მისთვის რეალისტი გამხდარიყო. როდესაც ოცი წლის პუშკინი წერს:

<sup>1</sup> Д. Д. Благоев. Творческий путь Пушкина, стр. 366.

<sup>2</sup> Г. А. Гукowskiй. Пушкин и русские романтики, М., 1965, стр. 125—

126 (დაყოფა ჩემია — გ. კ.).

<sup>3</sup> ი. კ. ვ. ვ. 132.

«Люблю сей темный сад  
С его прохладой и цветами,  
Сей луг, уставленный душистыми скирдами,  
Где светлые ручьи в кустарниках шумят»

და ა. შ., იგი ისეთსავე ურთიერთობას ამყარებს ბუნებასთან, როგორც სრული შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში. არსებითი განსხვავება არ ჩანს ბუნების გრძნობის მიხედვით ზემომოყვანილ ლექსსა და 1830 წელს დაწერილს შორის:

«Надо мной в лазури ясной  
Светит звездочка одна.  
Справа — запад темно-красный,  
Слева — бледная луна»

გარდა იმისა, რომ ამ ლექსში ემოციური ტონი უფრო მკვეთრადაა კი იგრძნობა, ვიდრე ადრეულ ლექსში.

ამრიგად, ვფიქრობთ, რომ ემოციური დამოკიდებულება ბუნებისადმი არ არის ის ნიშანი, რომელიც მოგვცემს უფლებას ვილაპარაკოთ განსხვავებულ პერიოდებზე პუშკინის შემოქმედებაში.

ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ პუშკინის შემოქმედებაში მთავარი ადგილი განეკუთვნება ადამიანს. პოეტი უფრო მეტად ადამიანით და ადამიანური ურთიერთობებით არის დაინტერესებული, ვიდრე თავისთავად ბუნებით და მისი მოვლენებით. დ. დ. ბლაგოი აღნიშნავს, რომ თვით „უამინდობის“, „ჭექა-ქუხილის“, „ღრუბლების“, „ტალღების“, „ქარიშხლის“ და ა. შ. ხატებიც კი არაერთგზის და დაბეჭდვით აქვს პუშკინს გამოყენებული პოლიტიკურ მეტაფორებად<sup>1</sup>.

აქედან უცილობლად არ გამომდინარეობს დასკვნა, რომ ასეთა „გამოყენება“ ამდაბლებს მათი, როგორც ხატების მნიშვნელობას, რომლებიც მიუთითებენ და ხსნიან პუშკინის ბუნების გრძნობის სიღრმეს.

პუშკინის მხატვრულ ხატებს გააჩნიათ თვისება, დამოუკიდებელი სიცოცხლით იცოცხლონ მაშინაც კი, როდესაც ისინი ე. წ. პოლიტიკურ ნიადაგზე აღმოცენდებიან და იზრდებიან. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სხვადასხვა სახის ასოციაცია, რომელიც თან სდევს მის მხატვრულ ხატებს, კი არ ჩქმალავს, არამედ ზოგჯერ კიდევ გახაზავს და ამძაფრებს იმ საგნებისა და მოვლენების მნიშვნელობას, რომელთაც იგი მოიცავს.

ჩვენ არ შეგვიძლია უგულვებელვყოთ ის ფაქტი, რომ პუშკინს არც ისე ბევრი ლექსი მოეპოვება, რომელთა წამყვანი ან ძირითადი

<sup>1</sup> Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина, стр. 157.

თემაა ბუნება. მაგრამ აქედან სრულიადაც არ გამომდინარეობს, რომ პუშკინი მძაფრად არ გრძნობდა მას და რომ „ბუნების გული დახურული იყო ჩვენი დიდებული მგოსნისთვის“ (ვ. სავოდნიკი).

ბუნების თემაზე დაწერილი ნაწარმოებების რაოდენობით არ შეიძლება განისაზღვროს ამ გრძნობის სიღრმე. ძნელი არ არის პოეტების (პოეტებისა ბრჭყალებში და უბრჭყალებოდ) დასახელება, რომლებიც ბუნების აღწერით არიან გატაცებულნი, მაგრამ შორს არიან ბუნების გრძნობის ისეთი სიღრმისაგან, როგორც პუშკინის ლექსის რამდენიმე სტრიქონში შეიძლება იყოს მოცემული:

«Сквозь волишстые туманы  
Пробирается луна.  
На печальные поляны  
Льет печально свет она».  
(«Зимняя дорога», 1826)

პუშკინს რომ მხოლოდ ეს სტრიქონები ჰქონდეს ჩვენთვის დატოვებული:

«Под голубыми небсами,  
Великолепными коврами,  
Блестя на солнце, снег лежит;  
Прозрачный лес один чернеет,  
И ель сквозь иней зеленеет,  
И речка подо льдом блестит».  
(«Зимнее утро», 1829)

ვინმესთან რომ შეიძლებოდეს ასეთი სტრიქონების წაკითხვა:

«Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя,  
То как зверь она завоет,  
То заплачет, как дитя».  
(«Зимнее утро», 1825)

ვინმესთან რომ გვხვდებოდეს გამოთქმა — „Полупрозрачная наляжет юочи тень“ („Воспоминание“, 1828) — უეჭველია, ეს საკმარისი იქნებოდა იმისთვის, რომ გველაპარაკა ბუნების არაჩვეულებრივად ღრმა და მძაფრ გრძნობაზე. ასეთ სურათებში ბუნება ჩვენ წინაშე მთელი თავისი პირველქმნილი სახით წარმოდგება და პოეტი, როდესაც მათ აღწერს, არ გამოდის თავისი ვიწრო სუბიექტური მოსაზრებებიდან და მომენტალური განწყობილებებიდან. ჩვენ ხაზს ვუსვამთ ზემოთქმულს იმასთან დაკავშირებით, რომ ბ. ს. მეილახი შემდეგს ამბობს: „შემოდგომის მშვენიერება, როგორც ვიცით, პუშკინ-

ნისათვის, უპირველეს ყოვლისა, იმაში მდგომარეობდა, რომ ეს იყო განსაკუთრებით ხელსაყრელი დრო შემოქმედებისათვის“<sup>1</sup>. უპირველეს ყოვლისა, მას აქ მხედველობაში აქვს ცნობილი სტრიქონი ლექსიდან „შემოდგომა“: «Дни поздней осени бранят обыкновенно. Но мне она мила, читатель дорогой... Из годовых времен я рад лишь ей одной».

არა გვგონია სწორი იყოს, რომ ბუნების გრძნობა პუშკინთან, პირველ რიგში, ექვემდებარება ასეთ, თითქოს უტილიტარულ მიდგომას. შეიძლება, რასაკვირველია, მეტ-ნაკლებად გიყვარდეს წლის ესა თუ ის დრო, მაგრამ ეს არ იძლევა იმის მტკიცების საფუძველს, რომ პოეტი ნაკლებად მძაფრად გრძნობს წლის სხვა დროთა და ბუნების სურათთა თავისებურ მშვენიერებას. გავიხსენოთ მისი „ზამთრის გზა“, გავიხსენოთ: „какая ночь, мороз трескучий, на небе ни одной тучи...“, ანდა პოეტის შემდეგი სტრიქონები:

«В пустыне чахлой и скупой,  
На почве, зноем раскаленной,  
Аппар, как грозный часовой,  
Стоит, один во всей вселенной» და ასე შემდეგ.

რაკი პოეტმა შექმნა, მაგალითად, მსგავსი ლექსი, უკვე აღარ შეიძლება საკითხის დასმა ასეთ სიბრტყეზე — ხელს აძლევს თუ არა პოეტს ბუნების ესა თუ ის მოვლენა; არ შეიძლება ბუნების გრძნობის გათანაბრება იმ საგნის სიყვარულთან, რომელიც ლექსშია აღწერილი. შეიძლება არ გიყვარდეს, მაგრამ ძლიერად გრძნობდე ამა თუ იმ მოვლენის გამომხატველობით ძალას და მძაფრადაც გადმოსცე იგი მხატვრულ ფორმაში. განა შეიძლება ვთქვათ, რომ პუშკინს უყვარდა ანჩარი?!

ჩვენი თემის თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოა ნ. ლ. სტეპანოვის მოსაზრება. თავის წიგნში „პუშკინის ლირიკა“ იგი ამბობს, რომ „პუშკინი გადმოგვეცემს გარე სამყაროს, მისი საგნობრივი, კონკრეტული გამოვლინებებით. ამიტომ არის ასე რეალური მისი პეიზაჟი, რომელშიც არ არის არც განყენებულობა და არც სუბიექტური მერყეობა“, და შემდეგ: „ჩვეულებრივ, პეიზაჟი მას ძალზე ძუნწად, ორიოდვე შტრიხით აქვს დახატული... მაგრამ ამ ლაპიდარული, პეიზაჟური ფერწერის მიღმა წარმოჩინდება ლირიკული ქვეტექსტი, ლექსის ში-

<sup>1</sup> Б. С. Мейлах. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс, М.—Л., 1962, стр. 225.

ნაგანი თემა“ და მკვლევარი ასკვნის: „კავკასიონი“ დიდებულია თავისი სიზუსტით, თვალსაჩინოებით, გამოსახვის კონკრეტულობით“<sup>1</sup>.

ეს მომენტი ჩვენთვის მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ ბუნების გრძნობის ამ ასპექტით ეს ორი გენია ენათესავება ერთმანეთს — ბუშკინი, რომელიც პეიზაჟს გვიხატავს, სტეპანოვის გამოთქმა რომ ვინმართ, უმეტესად „ძუნწად, ორიოდე შტრიხით“ და ვაჟა-ფშაველა, რომლის შემოქმედება თითქოსდა დაიპყრო ბუნებამ, რათა მისი ყოვლისმომცველი ბუნების გრძნობა აქციოს ზოგადსაკაცობრიო საკუთრებად. გვინდა საილუსტრაციოდ ვაჟა-ფშაველას მხოლოდ ერთი ლექსის — „მთათ ძილი“ (რომლის რუსული თარგმანი ეკუთვნის ნიკოლოზ ზაბოლოცკის)<sup>2</sup> — ნაწყვეტის მოყვანა:

„ხეებში ჩაწვა ნისლები,  
განზედ დაყრილან მთანია,  
ერთურთზე მიქაღლებულნი  
როგორც ერთგულნი მმანია.  
მთუარე ცას შემოსწყრომია,  
წყალი ჩაბხუის შორადა,  
ტირილად მესმის ჩხრიალი  
მისი ხევიდამ ორადა.  
აგერა კიდეც იშხიელა,  
სული ამოჰხდა სწორადა!  
ნამი უმცერევეც მწუანეზედ  
ნისლებს ნასტუმრალთ, მრავალთა,  
თან ნამის, სიოს შხიდველთა  
შაეთა, შაე-ფერად მავალთა.  
შეჰკედლებიან მთათ სამზღერებს,  
ორბნი, არწიენი ფრთიანნი;  
გავსილა ფრინველებითა  
მთების ლოგინი კლდიანი.  
იმთაც დასძინებიათ  
ნისკარტ-დაშეებით, მხრებითა,  
წყნარად ჩამოდის ჭიხვები  
ვიწრო ბილიკებ-გზებითა,  
ბულულა გარინდებულა  
ერთად პირ-ნათლის ძმებითა.  
შაეის მანდილით შეკრულა  
ხეე-ხუეი, მთისა ყელეები,  
ცის ტატნად მოსდევს მთის წვერებს  
ნელ-სხიენი, როგორც გველები“.  
(ვაჟა-ფშაველა, თხზულებანი ათ ტომად,  
ტომი I, გვ. 46—47).

<sup>1</sup> Н. Л. Степанов. Лирика Пушкина, Очерки и этюды, М., 1959, стр. 66—67.

<sup>2</sup> რუსულ ტექსტში მოყვანილია ნ. ზაბოლოცკის თარგმანი (რედ.).

ლექსის კითხვისას გონების თვალის წინაშე წარმოგვიდგება მძინარე მთები, მათი გამოლვიძება; ისინი თითქოს თავს წამოგვადგნენ და ყველაფერი ეს ხდება იმის წყალობით, რომ პოეტმა აღქმის არაჩვეულებრივ საგნობრიობას მიაღწია.

ვფიქრობთ, ბუნების აღწერის მანერით ვაჟა-ფშაველა ენათესავება პუშკინს, რომლის შემოქმედების ძირითადი თვისება, როგორც ამას პუშკინის მკვლევარი აღნიშნავენ, არის საგნობრივი კონკრეტულობა.

1972 წ.

## გრიგოლ კიკნაძის შრომების ბიბლიოგრაფია

1. ბავშვის მეტყველების ზოგი თავისებურება, კრებულში: „სასკოლო მეშობის ზოგი საკითხი“, ბათუმი, 1933.
2. ილია ჭავჭავაძე როგორც ხელოვანი, საკანდიდატო დისერტაცია, 1938. დაცულია თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში (ხელნაწერი).
3. აღ. ყაზბეგის შესწავლა X კლასში, თბილისი, 1939.
4. ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის მხატვრულ ხერხთა ფუნქციონალური ღირებულება, მოხსენადა სამეცნიერო სესიას თბილისის სახ. უნივერსიტეტში, 1940, მისი (ხელნაწერი), დაბეჭდილია თეზისები.
5. აკაკი წერეთლის პოემათა არქიტექტონიკის საკითხისათვის. თსუ შრომები, ტ. XIV, 1940.
6. პატრიოტული ნაქადა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში, „ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. I, 1941.
7. შესავალი წერილი წიგნისა: „გრ. შენგელია, პ. ხუბუტია, „ლიტერატურის თეორია“, დამხმარე სახელმძღვანელო საშუალო სკოლის მასწავლებელთათვის, თბილისი, 1941. წერილი ხელმოწერელია.
8. მითოსური და ნამდვილი ვაჟას შემოქმედებაში, მოსმენილია რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის სხდომაზე, 1944, (ხელნაწერი).
9. „მოკეთილის“ დადგმის გამო (კ. მარჯანიშვილის თეატრში), 1945 (ხელნაწერი).
10. ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, თბილისი, 1953; მეორე გამოცემა, თბილისი, 1972.
11. გ. ლეონიძის პოეტური სტილი, ჟურნ. „მნათობი“, 1955, № 4.
12. რომანტიკოსებიდან რეალისტებისაკენ, წიგნში: „ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორია“ (სახელმძღვანელო, I). პროფ. დ. გამეზარდაშვილის რედაქციით, 1956, მეორე გამოცემა — 1972.
13. ნიკოლოზ ბარათაშვილი, წიგნში „ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორია“, 1956, მეორე გამოცემა — 1972.
14. ვახტანგ ორბელიანი, წიგნში: „ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორია“, 1956, მეორე გამოცემა — 1972.
15. ვაჟა-ფშაველას შემოქმედება, თბილისი, 1957 (გამოკლევა დაიწერა 1945 წ.).
16. ვაჟას პროზის სტილი, ჟურნ. „სკოლა და ცხოვრება“, 1957, № 9.
17. ილია ჭავჭავაძის შეხედულებანი ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1957, № 11.
18. მეტყველების სტილის საკითხები, თბილისი, 1957.

19. ხელოვნება და ყოფა, ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959, № 10.
20. ქართული ხელოვნების ნიადაგთან („ბახტრიონის“ დადგმის გამო რუსთაველის სახელმწიფო თეატრში), 1960 (ხელნაწერი).
21. Лев Толстой и грузинская литература, მოხსენა ლ. ტოლსტოის გარდაცვალებიდან 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ საკავშირო კონფერენციას 1960 წ. 22 ნოემბერს (ხელნაწერი).
22. რეალობისა და ზომიერების გრძნობა (პ. კოპოტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ ქართველ მსახიობთა შესრულებით), წაიკითხულ იქნა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ამ სპექტაკლის საჯარო განხილვის დროს 1959 წლის 14 დეკემბერს (ხელნაწერი).
23. „უპაეროდ ყველაფერი კვდება“ („ცისკრის“ პროზა 1959 წელს), მოხსენება ნაგარაუდვეი იყო სხდომაზე წასაკითხად, რომელიც ეურნალ „ცისკრის“ 1959 წლის ნომრების განხილვას უნდა მიძღვნოდა, 1960 (ხელნაწერი).
24. ჩვენი ვაჟა, ეურნ. „სკოლა და ცხოვრება“, 1961, № 7.
25. დიდი პოეტი, გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1961, № 85, 86, 87 (წერილი ეხება ვაჟა-ფშაველას).
26. პლასტიკურ ხატთა საუნჯე, ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1961, № 8—9. (წერილი ეხება ვაჟა-ფშაველას).
27. დავით კლდიაშვილი (შემოქმედებითი გზა), 1962 (იბეჭდება პირველად წიგნში: „ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები“, 1978).
28. ალექსანდრე ყაზბეგი (ლიტერატურული გადაცემა), გადაიკა საქართველოს რადიოთი 1963 წელს (იბეჭდება პირველად წიგნში: „ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები“, 1978).
29. ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ძირითადი ტენდენციები, 1964 (იბეჭდება პირველად წიგნში: „ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები“, 1978).
30. ილია ჭავჭავაძე, გადაიკა საქართველოს რადიოთი 1964 წელს (ხელნაწერი).
31. გალაკტიონ ტაბიძე, გადაიკა საქართველოს რადიოთი, 1964 წელს (ხელნაწერი).
32. აკაკი წერეთლის პოლემიკური ლირიკა, 1964 (იბეჭდება პირველად წიგნში: „ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები“, 1978).
33. აკაკი წერეთლის პროზის პოეტურობის საკითხი, ეურნ. „მნათობი“, 1965, № 1.
34. მუღმივ ხატთა სისტემა აკაკი წერეთლის პოეზიაში, 1965 (იბეჭდება პირველად წიგნში: „ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები“, 1978).
35. ვაჟასეული ადგილები, ალბომში: „ვაჟასეული ადგილები“, თბილისი, 1966, მომზადდა ვაჟა-ფშაველას კაბინეტში, რედაქტორი გრ. კიკნაძე.
36. ვაჟას ფენომენი, ვაჟა-ფშაველას ხსოვნისადმი მიძღვნილ კრებულში, თბილისი, 1966, მომზადდა ვაჟა-ფშაველას კაბინეტში, რედაქტორი გრ. კიკნაძე.
37. ვაჟა-ფშაველა ზიგმუნდ ფროიდის წინააღმდეგ, ვაჟა-ფშაველას ხსოვნისადმი მიძღვნილ კრებულში, 1966.
38. ლიტერატურის თეორია, ისტორია და კრიტიკა ვაჟა-ფშაველას პოეტური სტილის შესახებ, 1966 (ხელნაწერი).
39. ვაჟა-ფშაველა ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ, წიგნში: „ვაჟა-ფშაველა ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ“, თბილისი, 1967, მომზადდა ვაჟა-ფშაველას კაბინეტში, რედაქტორი გრ. კიკნაძე.
40. ჩვენი სუხველა გაუცლდა“? („ვედრების“ გარშემო), გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1968, № 44.
41. ექვსი საუბარი თემაზე: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, გადაიკა ახალგაზრდო-



ბისათვის საქართველოს რადიოთი 1968 წელს (იბეჭდება პირველად წიგნში: „ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები“, 1978).

42. ვაჟა-ფშაველას ლექსით თხზულებათა სტილი. 1969 (ხელნაწერი).

43. ორიოდ შენიშვნა ლიტერატურის სწავლების შესახებ, ჟურნ. „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, 1971, № 1.

44. დიდება ქართული პოეზიისა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1971, № 33 (წერილი ეხება ვაჟა-ფშაველას).

45. ვაჟა-ფშაველა (ნაშრომი დაწერილია ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოს II ტომისათვის, 1971 (ხელნაწერი).

46. О чувстве природы в лирике Пушкина, ჟურნ. «Литературная Грузия», 1972, № 4.

47. ვაჟა-ფშაველას პოემა „ბახტრიონი“ (ზოგადი დახასიათება), წიგნში: ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, მომზადდა ვაჟა-ფშაველას კაბინეტში, თბილისი, 1972, რედაქტორი გრ. კიენაძე.

48. მეტაფორა (პოემა „ბახტრიონში“), წიგნში: „ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, 1972.

49. გაპიროვნება (პოემა „ბახტრიონში“), წიგნში: „ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, 1972.

50. რითმა (პოემა „ბახტრიონში“), წიგნში: ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“, 1972.

51. ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა, წიგნში: „ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა“, თბილისი, 1975, მომზადდა ვაჟა-ფშაველას კაბინეტში, რედაქტორი გრ. კიენაძე, წიგნი გამოვიდა გრ. კიენაძის გარდაცვალების შემდეგ. მიეძღვნა პროფ. გრ. კიენაძის ხსოვნას.

52. ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები (წერილების კრებული), 1978.

## შ ი ნ ა ა რ ს ი

რედაქტორისაგან	3—4
ვაჟას ფენომენი	5—27
ვაჟა-ფშაველა ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ	28—45
ვაჟა-ფშაველა ზიგმუნდ ფროიდის წინააღმდეგ	46—66
ვაჟა-ფშაველას პროზის სტილი	67—90
ვაჟა-ფშაველას პოემა „ბახტრიონი“:	
1. ზოგადი დახასიათება	91—113
2. მეტაფორა	113—123
3. გაპიროვნება ანუ პერსონიფიკაცია	123—129
4. რითმა	129—143
ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა	144—183
ექვსი საუბარი თემაზე „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“	184—211
რომანტიკოსებიდან რეალისტებისაკენ	212—227
ილია ქავჭავაძე ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნების საკითხების შესახებ	228—250
ილია ქავჭავაძის შემოქმედების ძირითადი ტენდენციები	251—276
აკაკი წერეთლის პროზაულ თხზულებათა პოეტურობის საკითხი	277—294
აკაკი წერეთლის პოლემიკური ლირიკა	295—310
მუდმივ ხატთა სისტემა აკაკი წერეთლის პოეზიაში	311—325
ალექსანდრე ყაზბეგი (ლიტერატურული გადაცემა)	326—331
დავით კლდიაშვილი (შემოქმედებითი გზა)	332—353
ხელოვნება და ყოფა	354—365
„ჩვენი სუყველა გაცუდდა?!“ („ვედრების“ გარშემო)	366—379
ბუნების გრძნობა პუშკინის ლირიკაში	380—392
გრიგოლ კიქნაძის შრომების ბიბლიოგრაფია	393—395

გამომცემლობის რედაქტორი რ. ჩ ი რ გ ა ძ ე  
გარეკანი გ. გ ო რ დ ე ლ ა ძ ი ს ა  
ტექნედაქტორი ი. ხ უ ც ი შ ვ ი ლ ი  
კორექტორი ნ. ქ ა ნ თ ა რ ი ა

გადაეცა წარმოებას 15/VIII-77  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 22/II-78  
ქალაქის ფორმატი 60×90<sup>1/8</sup>  
ნაბეჭდი თაბახი 26  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 23,26  
სბ 212

შეკვეთა 1308                      უე 07434                      ტირაჟი 3000  
ფასი 2 მან. 08 კაბ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14.  
Издательство Тбилисского университета,  
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,  
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.  
Типография Тбилисского университета,  
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.