მარკეტინგული და მედია
კომუნიკაციების ინსტიტუტი

ქართული კრიტიკის სასკოლო ქრესტომათია

II

თბილისი
2008

UDC (უაკ) 821.353.1.09(075)
3-224

ქრესტომათიის II ნაწილში წარმოდგენილი გამოკვლევები და სტატიები, თითქმის მთლიანად, XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის გამორჩეულ ნიმუშებს ეხება. სასკოლო პროგრამით გათვალისწინებული ნაწარმოებები აქ მრავალმხრივ არის გაანალიზებული.

წიგნი განკუთვნილია პედაგოგების, მოსწავლეებისა და აბიტურიენტებისათვის, ლიტერატურის მოყვარულთათვის.

შემდგენელი – თამაზ ვასაძე
რედაქტორი – თამაზ ხარაიშვილი

ISBN 978-9941-0-1034-7 (ქვედა ნაწილის)
ISBN 978-9941-0-1035-4 (მეორე ნაწილის)

© ნანა ამირანაშვილი

წიგნი აიწყო და დაკაბადონდა
„საგამომცემლო-სარეკლამო კომპანია საუნჯის“
კომპიუტერულ ცენტრში

სარჩევი

რეალიზმი

ნოდარ კაკაბაძე 5

დავით კლდიაშვილი

„სამანიშვილის დედინაცვალი“

გრიგოლ კიკნაძე 9

მაკა ჯოხაძე 25

მიხეილ ჯავახიშვილი

„კვაჭი კვაჭანტირაძე“

გიგი მალაქლარია 32

„ჯაყოს ხიზნები“

გ'ურამ კანკავა 40

„ლამბალო და ყაშა“

თამარ ვასაძე 50

ლეო ქიაჩელი

„ჰაკი აძბა“

აკაკი ბაქრაძე 58

თამარ ვასაძე 76

ნიკო ლორთქიფანიძე

„შელოცვა რადიოთი“

თეიმურაზ დოთიაშვილი 80

† თამარ ვასაძე 83

კონსტანტინე გამსახურდია

„ხოგაის მინდია“

აკაკი ბაქრაძე 87

სიმბოლიზმი

ნოდარ კაკაბაძე 92

გალაკტიონ ტაბიძე

„ლურჯა ცხენები“

გ'ურამ კანკავა 104

ბელა წიფურია 109

გრიგოლ როგავიძე

„ჩაკლული სული“
თამაზ ვასაძე 115

ოთარ ჩხეიძე

„ბორიაყი“
კობა იმედაშვილი 123

ოთარ ჭილაძე

„ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“
გ'ურამ ასათიანი 139

ჯაბუა ამირეჯიბი

„დათა თუთაშხია“
რეზო თვარაძე 164

გურამ რჩეულიშვილი

„ალავერდობა“
გ'ურამ კანკავა 185
თამაზ ვასაძე 189

ვლადიმერ სიხარულიძე

“მეათე მოწმე“
ოტია ჯაჭკორია 192
ლევან ბრეგაძე 198

ჯემალ ძარჩხაძე

„იგი“
თამაზ ვასაძე 200
მარიამ ნინიძე 203

გურამ გეგეშიძე

„შურისძიება“
ნოდარ ნათაძე 217
მანანა კვაჭანტირაძე 221

გურამ დოჩანაშვილი

„კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“
მანანა კვაჭანტირაძე 230
ბელა წიფ'ურია 239

ნოდარ კაკაბაძე

რეალიზმი

რეალიზმის სხვადასხვაგვარი გაგება არსებობს, შესაბამისად, შეიძლება რეალიზმის ცნების ნაირგვარი განსაზღვრა, იმისდა მიხედვით, თუ რა თვალსაზრისით გვაინტერესებს იგი. არსებობს რეალიზმი, ერთი მხრივ, როგორც ლიტერატურული ეპოქა, როგორც ლიტერატურული მიმართულება, მიმდინარეობა, ანდა როგორც ლიტერატურული სტილი და, მეორე მხრივ, რეალიზმი როგორც მეთოდი. რეალიზმი როგორც ეპოქა, როგორც ლიტერატურული მიმართულება, მიმდინარეობა, არსებობდა რომანტიზმსა და ნატურალიზმს შორის, დაახლოებით 1830-1880 წლებში, ხოლო რეალიზმი როგორც მეთოდი საერთოდ ხელოვნების და, კერძოდ, ლიტერატურის განვითარების თითქმის მუდმივი თანმხლებია ტენდენციის, შენაკადის სახით, რაც ეპოქების, პერიოდების მიხედვით ხან ძლიერდება, ხან კი სუსტდება (ლაპარაკობენ რენესანსულ, განმანათლებლურ და ა. შ. რეალიზმზე).

ჩვენ ამ შემთხვევაში რეალიზმი გვაინტერესებს დაყით კლდიაშვილის შემოქმედებასთან მიმართებაში: აქ რეალიზმი ერთგვარად კომბინირებული, შერწყმული სახით არის წარმოჩენილი — რეალიზმი როგორც მსოფლმხედველობა, როგორც სტილი (ფართო გაგებით) და რეალიზმი როგორც მეთოდიც (ახალ საუკუნეებში ჩვენში ყოველი ლიტერატურული ეპოქა ცოტას იგვიანებდა ხოლმე დასავლეთ ევროპასთან შედარებით; დ. კლდიაშვილის სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისას ევროპაში რეალიზმი, როგორც მიმდინარეობა სხვა, უფრო მოდურმა ლიტერატურულმა სკოლებმა შეავიწროვა)...

რეალიზმი უპირატესად ორიენტაციას იღებს გამოცდილების სამყაროზე, იმაზე, რაც ადამიანური გამოცდილებით გვეძლევა, ხილულ, ემპირიულ სინამდვილეზე, რისი აღქმაც შეიძლება გრძნობის ორგანოებით, ჩვენი ხუთივე გრძნობით; რეალიზმი ამქვეყნისკენ და ამქვეყნიურადაა მომართული, ერთგვარი „ალერგია“ აქვს მეტაფიზიკურისა და ტრანსცენდენტურისადმი. რეალიზმი მიმეტური ხელოვნებაა: იგი იყენებს მიმესისის მეთოდს ე.ი. ახდენს ბუნების (გარემომცველი სინამდვილის, ობიექტურად არსებული საგნების) მიბაძვა-მიმსგავსების მეშვეობით რეპროდუცირებას, ას-

ახვას. „მიმესისის“ ცნება და ტერმინიც გვხვდება უკვე არისტოტელეს ესთეტიკაში, მის პოეტიკაში (ეს ცნება ერთგვარად გამოაცოცხლა და მას ცოტა სახე უცვალა ერიკ აუერბახმა თავის ეპოქის შემქმნელ გამოკვლევაში — „მიმეზისი“), „მიმესისზე“ საუბრობს პლატონიც თავის „სახელმწიფოში“ (X თავი); მიმესის — ბერძნული სიტყვაა, „მიბაძვას“ ნიშნავს და გულისხმობს ხელოვნებაში ბუნების მიბაძვას, როგორც მხატვრულ განსახიერებას, განსახოვნებას. „მიმესისი“ პრინციპულად გამოიყენება, მაგრამ სხვადასხვა „დოზითა“ და სახით, რენესანსში, ფრანგულ კლასიციზმში, გერმანულ კლასიკაშიც, განმანათლებლობაშიც; იგი უარიყოფა რომანტიზმის მიერ, რეალიზმი კი მიმესისს კვლავ აღადგენს და თვისებრივად ახალ საფეხურზე აიყვანს.

რეალიზმი, რომელიც იყენებს მიმესისს, ე.ი. ბუნების, ემპირიული სინამდვილის, ობიექტურად არსებული საგნების მიბაძვის, მიმსგავსების მეთოდს, ცდილობს შექმნას ემპირიული სინამდვილის, ნამდვილი ცხოვრების ილუზია, ცდილობს შექმნას შთაბეჭდილება, რომ რაც ნაწარმოებში ხდება, რეალური სინამდვილის ნაწილია, ნამდვილი ცხოვრების ნატეხია. რეალიზმი ცდილობს განსახიერებული, ნაჩვენები, სახედქცეული გარეგნულადაც დაემსგავსოს რეალურად, ემპირიულად არსებულს და მომხდარს, იქეთკენ მიისწრაფვის, რომ სინამდვილე, ცხოვრება ასახოს თვით სინამდვილისავე, ცხოვრებისავე გრძნობად-კონკრეტული ინდივიდუალური ნიშნებით, მოახდინოს ცხოვრების რეპროდუცირება თვით ცხოვრებისავე ფორმებით.

რეალიზმი მკითხველს ასახული საგნის გამოცნობის (ცნობის) სიხარულს ანიჭებს: რეალისტურად ასახული საგანი მკითხველის აღქმაში ემსგავსება ემპირიულად არსებულ საგანს. ასახული საგანი მკითხველში ქმნის მსგავსების, ემპირიული ნამდვილობის ილუზიას. რეალისტურ ნაწარმოებში ემპირიული ვითარებანი, ჩვეულებრივ, არ არიან „სუბლიმირებულნი“ ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური პრობლემების სახით.

რეალიზმს აინტერესებს ასახული საგნის გარეგნობაც და გარეგნობის მეშვეობით შინაგანი მხარის, შინაგნობის ასახვაც. რეალისტურ მხატვრულ სამყაროს ახასიათებს ჰომერულ-ტოლსტოური ფეროვანება, სისავსე, სიცხოველე, გრძნობად-კონკრე-

ტული სურათოვნება-ხატოვანება, პლასტიკური თვალსაჩინოება და საგნობრიობა, ინტერესი მატერიალური, ნივთიერი განფენილობისადმი. მისთვის ნიშანდობლივი გახლავთ აგრეთვე ექსტრასპექტულობა, ფსიქოლოგიური მოტივირება, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი და მოტივაცია, კოლორიტი.

რეალიზმი მხატვრულად იმორჩილებს სამყაროს, სინამდვილის მატერიალურ, გრძნობად-კონკრეტულ ფაქტურას. რეალისტურ ნაწარმოებში იდეების ყოველ კომპლექსს, ყოველ იდეას აქვს თავისი საგნობრივი, „რეალური" ეკვივალენტი.

რეალიზმი, განსხვავებით ნატურალიზმისაგან, არ ახდენს საგნის ასლის გადაღებას, მის „კოპირებას", ის ზუსტად არ იმეორებს საგნის პროპორციებს, გადაანაცვლებს ხოლმე აქცენტებს, საგნის ზოგ მხარეს მჭახე სინათლეს მიაშუქებს, ზოგს კი — ოდნავ აბნელებს, იყენებს გროტესკს, ფანტასტიკას და ა.შ. მაგრამ აქ აუცილებელია განმარტება-შენიშვნა: რეალიზმი, მართალია, ტიპიზაციის, შერჩევა-სელექციის ტენდენციით ხასიათდება, მთავარი, არსებითი, ტიპიური, წამყვანი და ა.შ. გამოიყოფა შემთხვევითისაგან, მეორეხარისხოვნისაგან, არაარსებითისაგან, მაგრამ საგნის დეფორმაცია იმ ხარისხს არასოდეს არ აღწევს, რომ განსახიერებული, განსახოვნებული საგანი გარეგნულად აღარ ჰგავდეს ემპირიულად არსებულ საგანს. ამის გარდა, რეალისტურ ნაწარმოებში ყველგან თვალსაჩინოა, მკვეთრია ზღვარი ცხადსა და სიზმარს, რეალობასა და ოცნებას, ემპირიულსა და წარმოსახულს შორის. რეალიზმი საგანგებო ინტერესს არ იჩენს ქვეცნობიერისადმი, ადამიანის სულის უფსკრულებისადმი (დოსტოევსკი გამონაკლისია) — მას უპირატესად აინტერესებს ობიექტური პროცესების, ემპირიულად მომხდარის ასახვა — რეალური სინამდვილე, ე.ი. რეალისტურ ნაწარმოებში წარმოდგენილი სინამდვილე არ არის ავტორის მიერ შექმნილი სინამდვილე, ეს არის რეპროდუცირებული, ასახული სინამდვილე.

რეალისტი იმ წანამძღვრიდან ამოდის, რომ სამყაროში არსებ ს ჰარმონია, გარკვეული წესრიგი, ერთგვარი სტაბილურობა, რაღაც დაუნგრეველი, გაუნადგურებელი, რაღაც ისეთი, რაც ამთლიანებს, დაუშლელად ინარჩუნებს სამყაროს (გოეთეს ფაუსტის

სიტყვებით რომ ვთქვათ, რაღაც ისეთი, რაც სამყაროს შინაგანად მთლიანს ინარჩუნებს).

რეალისტს აქვს რწმენა ემპირიული სინამდვილის ობიექტურობისა, ცხოვრების, ყოფიერების აზრისა და წესრიგისა — აქედან გამომდინარეობს რეალისტი მწერლის ნაწარმოებთა მტკიცე, მყარი, დაუშლელი ფორმა.

რეალისტს მეტნაკლებად აქვს ნათესაობა, სიახლოვე სამყაროსთან, ბუნებასთან, მისი ესმის, მისი გაეგება — ქვეყანა, ბუნება რეალისტისათვის არ არის კარდახშული: მათ ესმით ერთმანეთის ენა. ცხადია, ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ რეალისტი ჰარმონიულ დამოკიდებულებაში იმყოფება სოციალურ-პოლიტიკურ სინამდვილესთან, გაბატონებულ საზოგადოებასთან; პირიქით, რეალისტები ხშირად ანტაგონისტურად იყვნენ განწყობილნი და დაპირისპირებულნი გაბატონებულ წყობასა და საზოგადოებასთან, რამაც გამოხატულებაც პოვა ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის ერთ-ერთი სახეობის აღმნიშვნელ ტერმინში — კრიტიკული რეალიზმი.

ვფიქრობ, სადავო არ უნდა იყოს, რომ დავით კლდიაშვილი რეალისტია, მაგრამ რეალისტი, რომელსაც უკვე დაუკარგავს რეალისტის „ნაივურობა“ (ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით); მას უკვე შეჰპარვია მსუსხავი სკეფსისი და თავისი მოძალებული უიმედობის დაფარვა-განეიტრალებას ჰუმორითა და უწყინარი ირონიით ცდილობს.

დავით კლდიაშვილი

„სამანიშვილის დედინაცვალი“

გრიგოლ კიკნაძე

ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის
(ფრაგმენტი)

დავით კლდიაშვილის შემოქმედების მხატვრული პრინციპი იმაში მდგომარეობს, რომ ეკონომიკური ვითარების ფონზე აქცენტს ნაჩვენები კონკრეტული ადამიანი თავისი პიროვნული ინტერესებით, დარდითა და სიხარულით. დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში ჩვენ ვერ ვხვდებით იმის დახასიათების ცდას, თუ როგორია, ანდა როგორი უნდა იყოს, ადამიანი საერთოდ. ადამიანის, როგორც ასეთის, იდეალზე იგი გაკვრითაც კი არ ლაპარაკობს, მისთვის ამოსავალია აი, ეს ცოცხალი ადამიანი, რომელიც გარკვეული პირადი ისტორიის მქონეა, გარკვეულ სოციალურ ფენას ეკუთვნის და ამის შესაბამისად იქცევა.

ამ მწერლის იუმორისტიკული მოთხრობების ძირითადი თემატიკური სფერო განსაზღვრულია იმერეთის აზნაურთა ცხოვრებით XIX საუკუნის დამლევსა და XX საუკუნის დასაწყისში. თავის პერსონაჟებს დავით კლდიაშვილი იმ კუთხით გვიდგენს, თუ როგორი უშუალო გამოხატულება ჰპოვა მათს ცნობიერებაში და რა გზით წარმართა მათი მოქმედება ამ დროის ეკონომიკამ. ადრინდელი პირობები აღარ არსებობს და შეუძლებელია მათი აღდგენაც, ვინაიდან ისინი ცხოვრების უკვე მოძველებულ წესრიგს გამოხატავენ. დავით კლდიაშვილს ნაჩვენები აქვს, რომ აზნაურთა ცხოვრების ადრინდელი პირობები მხოლოდ და მხოლოდ მოქმედ პირთა მოგონებებში ცოცხლობს. მათი პირფერობის, ცრუ სიამაყის და წარსულზე მათი მოგონებების გათვალისწინებიდან ჩანს, რომ ეს ადამიანები საბოლოოდ ემშვიდობებიან თავადაზნაურულ ყოფას.

აზნაურთა ცხოვრების ამ საფეხურის რეალისტური ასახვა უკვე თავის თავშივე გულისხმობდა კომიზმის გზაზე დადგომას.

რა ძირითადი პრობლემა იდგა აზნაურთა წინაშე მაშინ, როდესაც დავით კლდიაშვილი შეუდგა მათი ცხოვრების აღწერას? ეს იყო პრობლემა მათი ფიზიკური გადარჩენისა და ისიც არა ფართო გაგებით, არამედ ყოველდღიური არსებობის შენარჩუნების აზრით. პირდაპირ ამ მოთხოვნილებით არის განსაზღვრული მაშინდელ აზნაურთა მიზნები და საქმიანობა. თავისთავად, საარსებო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების სურვილში კომიკური არა არის რა. კომიზმი იწყება მაშინ, როდესაც მიზნის განსახორციელებლად შესატყვისი საშუალებები არაა გამოყენებული. და, აი, დავით კლდიაშვილი საგანგებოდ ჩერდება სწორედ ამ მიზანშეუწონელ საშუალებათა დახასიათებაზე.

უტყუარი კომიკური ეფექტის მისაღწევად დავით კლდიაშვილი რამდენიმე ურთიერთსაპირისპირო ვითარებას გადმოგვცემს. აი, მაგალითად, მწერალი აღნიშნავს სიღარიბის აშკარა ფაქტს, მაგრამ ამის გვერდით იგი გვიხასიათებს ამ ფაქტის დაფარვის ნაირნაირ ცდას; მწერალი მოქმედი პირის ოცნებაში შექმნილ გეგმებს გვაცნობს, მაგრამ აქვე გვაგრძნობინებს ამ გეგმების არარეალურობას; იგი ყოველთვის ნათელს ხდის პერსონაჟთა ქცევის მიზანშეუწონლობას, მაგრამ თვით მათ კი თვითშეფასების უნარმოკლებულად გვიხატავს; იგი აშკარად მიუთითებს, რომ ერთობ გამჭვირვალეა მათს ქცევასა და სიტყვა-პასუხში ფარულად ნაგულისხმევი აზრი, ხოლო თვით პერსონაჟები კი ამას ვერ ხედავენ და ა.შ. ერთი სიტყვით, ცხოვრების ფაქტიურ ვითარებასა და მის იმ ინტერპრეტაციას შორის, რომელსაც პერსონაჟები იძლევიან, დიდი განსხვავებაა, მოვლენათა რეალურ მიმდინარეობასა და მოქმედ პირთა მიზნებს შორის აშკარა შეუსაბამობაა. დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში მკითხველისათვის ეს თავიდანვე ნათელია, მაგრამ იგი დაფარულია პერსონაჟისათვის. ამიტომ კომიზმი, რომელიც თავიდანვე ახლავს დავით კლდიაშვილის ამა თუ იმ მოთხრობას, ბოლოს, ცოტა ნელდება, რადგან ამბავი აუცილებელი მარცხით მთავრდება. კომიკურის შთაბეჭდილება ისე მძაფრი აღარაა ნაწარმოების ბოლოს იმიტომ, რომ მწერალმა

საკმაოდ გაუთვალისწინა მკითხველს ის მარცხი, რაც ბუნებრივად მოჰყვა ნაწარმოების პერსონაჟის მოქმედებას.

დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში კომიზმი, პირველ ყოვლისა, განსაზღვრულია თვით მოთხრობის თემით. პლატონი შეგნებულად და საკუთარი ინიციატივით კისრულობს მაჭანკლის მოვალეობას, უნაყოფო ქალს ეძებს საკუთარი მამისათვის, რათა თავიდან აიცილოს მცირე მამულის მოზიარის გაჩენა. ამ მიზნით უხდება მას სოფელ-სოფელ სიარული. თავისთავად, ასეთი სიუჟეტის კომპოზიციურ ქარგაშივე ძევს მძაფრი კომიზმი, რადგან თუ მაჭანკლობაა სათაკილო, მამის მაჭანკლად გადაქცევა და ამის საქვეყნოდ გამეღავნება არა მარტო სათაკილოა, არამედ სასაცილოცაა. თავისი სიღარიბის დასაფარავად პლატონმა ცხენი იშოვა, მაგრამ ზურგდაშავებული, და ამის შემდეგ მკითხველს თვალწინ ეშლება ძველი სოფლის ცხოვრება — სიღატაკისა და ამის დაფარვის უნაყოფო სურვილით, სიტყვისა და განზრახვის ურთიერთდაპირისპირებით, გახარების სახით გამოყენილი შიშით, თანაგრძნობის ფორმით გამოხატული უგულობით და ა.შ., ვიდრე მწერალი არ დაგვაყენებს უკვე ნიღაბჩამოხდილი სინამდვილის წინაშე. მოქმედ პირთა მიერ ურთიერთის ფარულ განზრახვათა გაშიშვლება, ქცევასა და მიზანს შორის წინააღმდეგობის ჩვენება, ცალკეულ ვითარებათა ურთიერთდაპირისპირება და ამ სახის სხვა მომენტები წარმოადგენენ ამ მოთხრობის კომპოზიციურ ხერხემალს. და თუ გავიხსენებთ, რომ მოქმედ პირთა მდგომარეობას მეტად წვრილმანი ამოცანები განსაზღვრავენ, მაშინ მოთხრობის კომპოზიციაც უნდა მივიჩნიოთ კომიზმის გამოვლენის შესატყვის ფორმად.

მხატვრულ ლიტერატურაში ხშირად ვხვდებით ისეთ შემთხვევებს, როდესაც კომიზმი უფრო იმის წყალობით არის გამოწვეული, რომ მოქმედი პირი ჩაყენებულია საგანგებოდ შერჩეულ სიტუაციაში. ასეთი ნაწარმოების კითხვისას ჩვენ ვგრძნობთ, რომ სხვაგვარ ვითარებაში ეს მოქმედი პირი შესაძლოა არც კი გადაქცეულიყო შესამჩნევი კომიზმის წყაროდ. ერთი სიტყვით, ე.წ. „სიტუაციურ კომიზმთან“ გვაქვს საქმე მაშინ, როდესაც კომიზმის მთავარ დასაყრდენს წარმოადგენს აღწერილი კონკრეტული ვი-

თარება და მომეტებულად სწორედ ეს უკანასკნელი აქცევს კომიკურ ფიგურად თვით მოქმედ პირსაც.

ჩვენ არ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ისეთი შემთხვევა, როდესაც, მაგალითად, ლუარსაბ თათქარიძე რაიმე ჭკვიანურს გააკეთებს ან იტყვის, — ის ყოველთვის კომიკურია, როგორ ვითარებაშიც არ უნდა ჩააყენოს მწერალმა. ასეთივეა კირილე მიმინოშვილი, რადგან ყოველი მისი მოქმედება, რანაირ სიტუაციაშიც არ უნდა მოვათავსოთ იგი, ჩვენ კომიზმის უშრეტ წყაროდ მიგვაჩნია. სამაგიეროდ იგივე არ ითქმის პლატონ სამანიშვილზე. იგი უეჭველად ცენტრალური კომიკური ფიგურაა ნაწარმოებისა, მაგრამ ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ასეთ ფიგურად იგი გადაქცეულია სწორედ იმიტომ, რომ გარკვეულ სიტუაციაში მოქმედებს — სხვაგვარ ვითარებაში იგი შეიძლება ან სულ არ იყოს კომიკური, ან ამდენად კომიკური მაინც არ აღმოჩნდეს. ასე რომ, ზოგიერთ შემთხვევაში კომიზმი თვით სიტუაციაში არის ნაგულისხმევი და ამ ფონზე იშლება მოქმედი პირის თვისებები. სწორედ ამ სახის კომიზმის ოსტატია დავით კლდიაშვილი.

შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ იმას, რომ დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში, სიტუაციური კომიზმის გამოვლინებასთან ერთად, ე.წ. „მოძრაობითი კომიზმის“ საუცხოო სურათებთანაც გვაქვს საქმე; აქ ისეთი შემთხვევები იგულისხმება, როდესაც კომიზმის გამოწვევა ხერხდება გარკვეულ მოძრაობათა აღწერის მეოხებით.

„...სიტყვა რომ აღარ ეხერხებოდა, ყელმოღერილი არისტო ყანყრატოში მარცხენა ხელის წვალებით, წვერებ-წამოშვერილი, უცნაურად ელრიჭებოდა სალომეს...“

ასეთი აღწერა-დახასიათება ძალიან ხშირად გვხვდება დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში. კირილე მიმინოშვილის „ხითხითისა“ და პლატონ სამანიშვილის „ძუნძულიდან“ მოყოლებული, ვიდრე ჯორის, ცხენის და სხვა ცხოველების სირბილის დახასიათებამდე, დავით კლდიაშვილი გვაწვდის კომიზმის ისეთ სახეობას, რომლის შინაარსშიც სწორედ კომიკური მოძრაობები სჭარბობს...

დავით კლდიაშვილი გვიხასიათებს აზნაურთა წოდებრივი უპირატესობის ცნობიერებას. იგი გვიჩვენებს, რომ თავიანთი

წოდებრივი უპირატესობის შეგნება განსაზღვრავს მათ ყოველ მოქმედებას. მაგრამ მწერალი ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ასეთი ცდა არავისათვის არაა დამარწმუნებელი — არც სხვისთვის და არც თვით აზნაურისათვის. ასე რომ, არავითარი რეალური საფუძველი ალარ მოეპოვება წოდებრივი უპირატესობის ცნობიერებას, მაგრამ იგი მაინც განაგრძობს თავის არსებობას, როგორც ძველი საზოგადოებრივი ურთიერთობის გადმონაშთი. და აი, სწორედ ეს ძველი ყოფიდან მომდინარე შეხედულება განსაზღვრავს დავით კლდიაშვილის იუმორისტიკული პერსონაჟების მოქმედებას. ამით არის გამოწვეული, რომ პლატონი ნათხოვარი ცხენით დადის და თავის ზრახვათა გამჟღავნების შიში კლავს. ერთი სიტყვით, აზნაურებს — პრაქტიკული საქმიანობიდან დაწყებული, ვიდრე სიტყვა-პასუხამდე — ეტყობათ კვალი იმ უნიადაგო აზრისა, რომ მათ რაღაც წოდებრივი უპირატესობა ამაღლებთ გლეხკაცობაზე.

ორი ფაქტორის — ადრინდელ წოდებრივ უპირატესობათა ცნობიერების და ამჟამინდელი მძიმე ეკონომიური მდგომარეობის — ჭიდილი, ბრძოლა და ურთიერთდაპირისპირება წარმოადგენს დავით კლდიაშვილის პერსონაჟთა მოქმედების უძირითადეს პირობას. ეს მომენტი არის დაჭერილი დავით კლდიაშვილის ძიერ, ამას ეყრდნობა მისი კომიზმი, და ამავე მომენტით არის განსაზღვრული დავით კლდიაშვილის დამოკიდებულებაც თავისი გმირებისადმი.

საქმე ისაა, რომ დავით კლდიაშვილმა ფართოდ და დამარწმუნებლად გვიჩვენა, თუ რამდენადაა ძვალ-რბილში გამჯდარი ტრადიციით განსაზღვრული და მისგან მომდინარე აზნაურული წარმოდგენები, ჩვევები და ზნე. გასაგებია, რომ მათზე ერთბაშად უარის თქმა და მათი განდევნა ადამიანის ფსიქიკიდან ასე ადვილი არ არის. აქედან დავით კლდიაშვილისათვის ბუნებრივად გამომდინარეობს დასკვნა, რომ, მაგალითად, პლატონ სამანიშვილი დამნაშავე არ არის, იგი უბრალოდ საცოდავია. ასეთივეა ოტიაცა და სოლომანიც, ეკვირინეცა და ბეკინაც. განა მოეთხოვება მათ, რომ სულ ამოშალონ თავიანთი მეხსიერებიდან ადრინდელ აზნაურთათვის დამახასიათებელი თვისებანი?! არა, ეს მათ არ მოეთხოვებათ უბრალოდ იმიტომაც, რომ ეს მათ არ შეუძლიათ. საკითხისადმი ასეთმა მიდგომამ დააპირობა ის ერთგვარი თანაგრძნობითი ტონი,

რომელიც გადაკრავს დავით კლდიაშვილის მოთხრობებს, როდესაც ავტორი წერილი აზნაურების დახასიათებას გვაწვდის.

გარდა ამისა, დავით კლდიაშვილი არაერთხელ გვეუბნება, რომ აზნაურთა განკარგულებაში არსებული მიწა სრულიადაც არ უზრუნველყოფს მათ აუცილებელ მოთხოვნილებებს. პლატონი წელზე ფეხს იდგამს, მაგრამ სიღარიბის ჩრდილი მაინც თავზე ადგას. ერთი სიტყვით, დავით კლდიაშვილის დაკვირვებით, ზოგიერთ შემთხვევაში, აზნაურთა სიღარიბე მხოლოდ და მხოლოდ მათი ამჟამინდელი უქნარობის შედეგი არ არის. ყოველ შემთხვევაში, პლატონიცა და ოტიაც თავდაუზოგავად შრომობენ, მაგრამ მაინც ვერ ირჩენენ თავს. დავით კლდიაშვილი ვერ მიუთითებს გამოსავალზე და რაკი არჩევანი არ აქვთ მის პერსონაჟებს, მწერალიც მათდამი ერთგვარ სიბრალულს ამჟღავნებს. მისი აზრით, პლატონი, ოტია და მისთანანი საცოდავნი არიან, რადგან მათ არ შეუძლიათ იმ ჩიხიდან გამოსვლა, რომელშიაც ისინი შექმნილმა ვითარებამ მოაქცია. ისინი ცდილობენ და თავისებურად იბრძვიან კიდეც, რათა თავი დააღწიონ ამ ჩიხს, მაგრამ ეს ბრძოლა უმიზნოა, იგი უფრო ფართხალს გავს, ვიდრე გეგმაშეწონილ მოქმედებას. სხვა პირობებში შეიძლება ზოგიერთი მათგანი გამოცკლილიყო, მაგრამ საამისო პერსპექტივა არ ჩანს. როგორც ადამიანები, პლატონი და ოტია ხელსაკრავი არ არიან. ისინი ახერხებენ იმის დანახვას, რომ ბევრი რამ მათს მოქმედებაში სასაცილოა და ყველაზე უფრო სწორედ დაცინვისა ეშინიათ.

აღნიშნულ გარემოებათა გამო, დავით კლდიაშვილს ებრალება თავისი პერსონაჟები, თუმცა ადასტურებს მათი ქცევის სიბრმავეს, მათი მოქმედების მიზანშეუწონლობას. მწერალი დასცინის მათი ქცევის თითქმის ყველა სახეს და მძაფრადაც დასცინის. მაგრამ დავით კლდიაშვილი ამასთანავე გვაგრძნობინებს, რომ ამნაირი სასაცილო ქცევის უკან დგას მძიმე მდგომარეობაში მყოფი ადამიანი, რომელიც, თავისდაუნებურად, სრულიად უსუსური აღმოჩნდა ახლანდელ ცხოვრებაში. სწორედ ასეთი მიდგომა წარმოადგენს დავით კლდიაშვილის იუმორისტიკული თვალსაზრისის ძირთად პირობას. მაგრამ, გარდა ამისა, სხვა გარემოებაც მონაწილეობს იმაში, რომ დავით კლდიაშვილის მოთხრობებიდან ჩვენ სახელდობრ იუმორის შთაბეჭდილებას ვღე-

ბულობთ. არე, რომელზეც ვრცელდება დავით კლდიაშვილის დაცინვა, ისეთ ნიშნებს შეიცავს, რომელთაც განსაკუთრებული გამძლეობა არ უწერიათ. არ გაამხილო შენი სიღატაკე მაშინ, როდესაც ამას ყველა ხედავს, და სხვა — ამით მხოლოდ საკუთარი თავის მოტყუება თუ შეიძლება. ეს ისეთი მოვლენებია, რომლებიც დაცინვის ღირსი კი არის, მაგრამ თავისამტრერეც საზოგადოებრივ პრობლემას არ წამოადგენს. ეს თვისებები გამოხატავს წარსულთან გამომშვიდობებას და, როგორც ასეთი, ღიმილის მომგვრელია.

როდესაც ჩვენ ვკითხულობთ დავით კლდიაშვილის მოთხრობებს, იქ მრავალ ისეთ მხარეს ვხვდებით, რომლებიც წარმავალ ყოფას გამოხატავს და ამჟამად და ამ პირობებში მხოლოდ სასაცილოა; ასეთ შემთხვევაში ჩვენ ვგრძნობთ, რომ ეს მოვლენები საზოგადოებრივი განვითარების შეფერხებას ვერ გამოწვევს, რადგან ამ თვალსაზრისით მათი არსებობა, ასე თუ ისე, უვნებადია. თუ „კაცია-ადამიანში“ აღწერილი ვითარება აღშფოთებას იწვევს, რადგან იგი საზოგადოებრივი განვითარების ნამდვილ შებორკვას ნიშნავს; თუ შჩედრინის პერსონაჟები, თავიანთი საზოგადოებრივი თუ სხვა მდგომარეობის გამო, ადამიანებს აყენებენ სულის შემხუთველ პირობებში და ამიტომ ჩვენს აღშფოთებასაც იმსახურებენ, დავით კლდიაშვილის მიერ აღწერილ მრავალ სურათს, მიუხედავად მათი რეალობისა, ჩვენ არ მივიჩნევთ იმის ღირსადაც კი, რომ აღვშფოთდეთ. იმდენად უსუსური მდგომარეობაა აქ გადმოცემული, რომ ჩვენ არ შეგვიძლია მის გასაბიაბრუებლად აღშფოთება — ამისათვის სიცილსაც საკმარისად ვთვლით.

ჩვენი ასეთი დამოკიდებულება დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში გადმოცემული ვითარებისადმი იმითაც არის დაპირობებული, რომ ამ ვითარებასა და პერსონაჟების მოქმედებას მწერალი გვიდგენს, როგორც წარმავალს.

ამგვარი მიდგომაც მონაწილეობს დავით კლდიაშვილის იუმორისტიკულ თვალსაზრისში, როგორც ერთი მისი მომენტი.

დავით კლდიაშვილის იუმორისტიკული მოთხრობების ყოველ პერსონაჟს თავისი ინდივიდუალური ისტორია აქვს და თავისი კონკრეტული ინტერესები ამოძრავებს. ამიტომაა, რომ ყოველი

მოქმედი პირი თავისებურ ცოცხალ პერსონაჟს წარმოადგენს, — თავისებურად მოქმედს მწერლის მიერ დახატულს მწირსა და უფერულ საზოგადოებრივს ვითარებაში.

დავით კლდიაშვილმა თავის ყოველ მოთხრობაში მეტად ხელშესახები და ურთიერთისაგან გაჩორჩეული იუმორისტიკული პერსონაჟები დაგვიხატა, მიუხედავად იმ დიდი მსგავსებისა, რომელიც ახასიათებდა მათ საარსებო პირობებს. დაწყებული სოლომან მორბელაძით, პლატონ სამანიშვილით და ოტია ქამუშაძით, ვიდრე კირილე მიმინოშვილით, არისტო ქვაშავიძით და როსტომ მანველიძით გათავებული, დავ. კლდიაშვილის მოთხრობათა ყოველი პერსონაჟი თავისი განსხვავებული ინდივიდუალური თავისებურებებით არის წარმოდგენილი მკითხველის წინაშე.

სოლომან მორბელაძე, ისევე როგორც პლატონ სამანიშვილი, გაჭირვებამ მიდენა მაშვლობამდე; მარცხით დამთავრდა როგორ პირველის, ისე მეორის საქმიანობა, მაგრამ მათ შორის მაინც დიდი სხვაობაა. თუ სოლომანი თავის თავს ატყუებს და ხითხითით უპასუხებს შინ შემოსულ სილატაკეს; თუ იგი იოლად უყურებს ცხოვრებას, მაშვლობაში მისაღებ ექვს თუმანს აღებულად თვლის და უკვე კიდეც ანაწილებს მას; ერთი სიტყვით, თუ სოლომანი ზერელე და თავის ოსტატობაში ამაოდ დარწმუნებული კაცია, რათა შემდეგ ეს თვითდარწმუნება სანანებლად გაუხდეს; თუ მას სჯერა იმის განხორციელება, რაც სურს, რათა ბოლოს მწარედ განიცადოს თავისი მარცხი, — პლატონ სამანიშვილი იმთავითვე შიშს შეუპყრია და მისი გონება საესებით დაუმორჩილებია მომავალ არსებობაზე ფიქრს. პლატონს ეშინია ყველაფრის — ჯერ იმის, რომ ბეკინამ ქალის შერთვა არ მოინდომოს, შემდეგ იმის, რომ სადედინაცვლო ნამდვილად ორნაქმარევი და ორჯერვე უშვილო იყოს. იგი სულ იმის ცდაშია, რომ არ მოტყუვდეს და სამასხაროდ არავინ აიგდოს. ბოლოს, მას ეშინია, რომ დედინაცვალს ვაჟი არ შეეძინოს... შიში თან სდევს პლატონს, ეს განსაზღვრავს მის მოქმედებას და ამიტომაც გრძნობს ხოლმე იგი თავს უხერხულად.

ასე სხვადასხვანაირად უპასუხებენ სოლომანი და პლატონი შექმნილ ვითარებას და ასეთი პასუხი მხოლოდ იმით კი არ არის გამოწვეული, რომ არსებობს ერთგვარი სხვაობა მათს მდგომარეო-

ბაში, არამედ, პირველყოვლისა, იმით, რომ პლატონი და სოლომონი გარკვეულად განსხვავდებიან ურთიერთისაგან თავიანთი ხასიათით. საკმარისია წარმოვიდგინოთ სოლომანი პლატონის ცხოვრების პირობებში, რათა დავრწმუნდეთ, რომ, თავდაპირველად, იგი აქაც გამონახავდა ერთგვარ დასაყრდენს თავისი ცხოვრებისადმი ზერელე და იოლი დამოკიდებულებისათვის, რათა ბოლოს მწარედ დაფიქრებულიყო თავის მარცხზე. სოლომანს მაინც არ დაავიწყდებოდა, რომ იგი აზნაურია და მაინც არ მივიდოდა ფეხბიძე დედინაცვლის საჯარო ცემამდე. ერთი სიტყვით, მიუხედავად ძლგომარეობათა მსგავსებისა, სოლომანი და პლატონი აზნაურთა ერთფეროვანი ცხოვრების სხვადასხვა სახეებია. ეს ნიშნავს იმას, რომ დავით კლდიაშვილი წინასწარ აღებულ სქემას კი არ მისდევს, არამედ ცოცხალსა და არამომაბეზრებელ ტიპებს ქმნის.

იგივე უნდა ითქვას კლდიაშვილის სხვა პერსონაჟებზედაც. ორიგინალურია არისტო ქვაშავიძის პორტრეტი. ეს უტიფარი, ტრაბახა, ქვეშ-ქვეშა და შემპარავად მოლაპარაკე 27-29 წლის კაცი, რასაკვირველია, წვრილაზნაურული ყოფის პროდუქტია, ისევე როგორც, მაგალითად, კირილე, მაგრამ უკანასკნელი ბისგან იმ თვისებებით გამოირჩევა, რომ ავყია, მოუთმენელი, ცერცეტა და ელემენტარულ წინდახედულებას მოკლებული პერსონაჟია. მართალია, საზოგადოებრივი თვალსაზრისით, კირილეცა და არისტოც ერთსა და იმავე ნიადაგზე წარმოშობილ მეტხორცს წარმოადგენენ, მაგრამ ისინი ერთმანეთისაგან თვალსაჩინოდ განსხვავებული ცოცხალი ფიგურებია.

რატომ ტოვებენ დავით კლდიაშვილის პერსონაჟები ასე მკაფიო იუმორისტიკულ შთაბეჭდილებას?

დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში ნაძალადევად არ არის შემოტანილი არც ერთი ხელოვნური და გამოგონილი სიტუაცია. მწერალს არ ეტყობა არავითარი საგანგებო ცდა იმისათვის, რომ კომიზმის შთაბეჭდილება შექმნას. დავით კლდიაშვილი გვიჩვენებს აზნაურთა ცხოვრებას, თავისი წვრილმანი ინტერესებით, აზნაურთა ქცევის ყოველ დეტალში ხედავს კომიზმის საწყისს და შესანიშნავად გვაწვდის მას. ასე მაგალითად, პლატონი კომიკურია არა მარტო მაშინ, როდესაც სადედინაცვლოს საძებნელად მიდის, იგი კომიკურია ყოველთვის: მაშინაც, როდესაც ამ აზნაურს შემო-

აგლეჯენ ერთადერთ ჩოხას და მაშინაც, როდესაც იგი გაჩუმებული მიყვებოდა გეერდევანიძეს და „მოძულებით მიაჩინდრიკებდა ენაგადმოგდებულ ცხენს“. კომიკურია მისი საქციელი იმ შემთხვევაშიც, როდესაც სინამდვილეში ერთობ შეწუხებული იყო, მაგრამ თავის დასა და სიძესაც კი „მასხრულის კილოთი დაწერილებით მოუყვა... თავის მდგომარეობის ამბავს და იმას, თუ რამ აფიქრებინა თავის დედინაცვლის მოსაყვანად მამას მაშვლად დასდგომოდა“. ერთი სიტყვით, კომიკურია პლატონი თავიდან ბოლომდე — დაწყებული მოძრაობებიდან და დამთავრებული გულუბრყვილო ეშმაკობით სავსე მიკიბულ-მოკიბული სიტყვა-პასუხით.

დავით კლდიაშვილის იუმორი ვრცელდება აზნაურთა ყოფის ყოველ გამოვლენაზე და მას იმდენად ყოვლისმომცველი ხასიათი აქვს, იმდენად იუმორისტიკულია მის მიერ აღწერილი ყოველი ყოფითი დეტალი, რომ ჩვენთვის წაშლილია საზღვარი მწერლის იუმორისტიკულ მიდგომასა და თვით ყოფაში მოცემულ კომიზმს შორის. თუმცა ჩვენ ვიცით, რომ თვით მოქმედი პირებისათვის სავსებით დაფარულია მათი ცხოვრების მრავალი კომიკური მხარე; თუმცა ჩვენთვის ნათელია, რომ თავიანთ მდგომარეობაში ისინი კომიკურის ნაცვლად ტრაგიკულს ხედავენ, მაგრამ ჩვენ მაინც მკვეთრი კომიზმის განცდა გვაქვს, რადგან ძალიან ობიექტურ ფორმაშია მოცემული დავით კლდიაშვილის იუმორისტიკული მიდგომა. იგი არსად არ მიმართავს უხეშ გადაჭარბებას, რათა გაამძაფროს კომიზმის შთაბეჭდილება, იგი სავსებით რჩება თავისი პერსონაჟების ყოფის ფარგლებში და ამით კიდევ უფრო დამაჯერებლად ასახიერებს თავის ობიექტს. ასე რომ, დავით კლდიაშვილის იუმორი ყოფაში გარედან შეტანილი თვალსაზრისის შთაბეჭდილებას კი არ სტოვებს, არამედ იგი თვით ფაქტების კომიზმს გამოხატავს და ავლენს. ამიტომ უნდა ითქვას, რომ, ძალდატანების ყოველგვარი ნასახის გარეშე, ყოფითი ფაქტების ისეთნაირი იუმორისტიკული შეფასება, როგორსაც ჩვენ დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში ვხვდებით, რეალისტური იუმორის ნამდვილ კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს.

როგორც აღვნიშნეთ, დავით კლდიაშვილის თვით მიდგომაა იუმორისტიკული და, ამიტომ, ყველა საშუალება, რომელსაც კი იგი მიმართავს, საბოლოო ანგარიშში, მთლიანი იუმორისტიკული შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება. ასე რომ, ძალიან ძნელია ლაპარაკი მისი ნაწარმოებებიდან გამოცალკევებით აღებული რომელიმე ხერხის განსაკუთრებული იუმორისტიკულ ძალაზე. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც აუცილებელია იმ ზოგიერთი საშუალების გათვალისწინება, რომელიც მონაწილეობს დავით კლდიაშვილის იუმორში, როგორც მისი განუყრელი კომპონენტი.

ასეთ საშუალებათაგან ჩვენ ჯერ ეპითეტებზე შევჩერდებით.

როგორც ცნობილია, ეპითეტები კარგად გვიმჟღავნებენ ავტორის დამოკიდებულებას დასახასიათებლად აღებული ობიექტისადმი და, ამდენად, ემოციური შინაარსითაც არიან დატვირთული. ობიექტის თვალსაზრისით, დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში უნდა იქნეს გამოყოფილი ის ეპითეტები, რომელთაც იგი საგანგებოდ და უფრო ხშირად მიმართავს მთელი წოდების, ცალკეული არსებისა და ამა თუ იმ საყურადღებო ცოთარების დასახასიათებლად.

დავით კლდიაშვილის იუმორისტიკული დამოკიდებულება იმერეთის აზნაურობისადმი, როგორც წოდებისადმი, მჟღავნდება ყოველ ეპითეტში, რომელსაც იგი მის დასახასიათებლად იყენებს.

(დავით კლდიაშვილის ეპითეტების იუმორისტიკული მნიშვნელობა კიდევ უფრო ცხადი ხდება, როდესაც იგი ამ წოდების რომელიმე კონკრეტულ წარმომადგენელს ეხება. „გვარიანად ღარიბი აზნაური“ და თან „ერთობ გადაპრანჭული“ ბეკინა, „მოწანწალე“, „მოყანყალე“ და „მოყიალე“ კირილე და არისტო.)

ასეთივე ეპითეტებს იყენებს მწერალი, როდესაც ა'ხნაურია ცხოველებსა და ნივოებს აგვიწერს. ასეთია მაგალითად, დავით კლდიაშვილის ეპითეტები, როდესაც ის ლაპარაკობს პლატონის მიერ ნათხოვარ „მოჩანჩალე“, „მოცახცახე“, „თეძოებ-აწობუსკულ რაშზე“.

დავით კლდიაშვილის ეპითეტთა დასახასიათებლად მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოების აღნიშვნას, რომ თავიანთი განსაკუთრებული ემოციური სიმძაფრის გამო ისინი მთლიანად მოიცავენ ობიექტს და პირდაპირ აყენებენ ჩვენს თვალწინ ადამიანის

ხასიათის ძირითად, მაგრამ მიმალულ თვისებას. ამ მხრივ, ერთგვარი განსხვავება შეიმჩნევა, მაგალითად, ილია ჭავჭავაძისა და დავით კლდიაშვილის ეპითეტებს შორის. თუ ილიას ეპითეტები მომეტებულად ირონიულია, ე.ი. არაპირდაპირ გვიღგენენ ამა თუ იმ თვისებას („დარბაისელი კაცის შეხედულება ჰქონდა მის (ლუარსაბის) ბრწყინვალებასა“, ანდა „დიდად პატივსაცემი და პატივცემული ღიპი“ და ა.შ.), ანდა თითქოს მოვლენისა თუ საგნის ერთ მომენტსა და მხარეს უფრო უსვამენ ხაზს („ერთხელ ფრიად ღირსსაცნობი სჯა და ბაასი გამართეს“, „ჭკუის გონიერ ვარჯიშობაში გადიოდა დილა“ და ა.შ.), დავით კლდიაშვილის ეპითეტები პირდაპირია და ხასიათის უფრო ემოციურ მხარეს ამძაფრებენ. 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.

ასეთი სიტყვებითა და გამოთქმებით არის სავსე დავით კლდიაშვილის იუმორისტიკული ნაწარმოებები, როგორც ცალკეული მოქმედი პირის, ისე მთელი ვითარების აღწერის შემთხვევაში. ასეთი ემოციურად მძაფრი სიტყვების გამოყენებიდან უშუალოდ მომდინარეობს იუმორის განსაკუთრებული ზემოქმედებითი ძალა. ეს სიტყვები დიდ როლს თამაშობენ იმაში, რომ მძიმე მდგომარეობის სურათმა ჩვენი ღიმილი გამოიწვიოს. ამნაირ სიტყვებსა და გამოთქმებზე დაყრდნობაში იჩენს თავს თვით მწერლის შეფასებითი დამოკიდებულება ობიექტისადმი. დავით კლდიაშვილის შემოქმედებაში ობიექტის აღწერა ამავე დროს ამ ობიექტის მკაფიო შეფასებაცაა.

იუმორისტიკულ დანიშნულებას ემსახურება ყოფითი სასაუბრო მეტყველების ის მძლავრი ნაკადი, რომელიც დავით კლდიაშვილის მოთხრობებს ძალიან თავისებურ კოლორიტს უქმნის. ამ შემთხვევაში, სიცილის პირობას ისიც წარმოადგენს, რომ თვითონ დავით კლდიაშვილიცა და მისი პერსონაჟებიც უხვად სარგებლობენ იმ დამაკნინებელი ხატოვანი გამოთქმებით, რომლებსაც ძლიერ დიდი ადგილი ეკავათ წვრილ აზნაურთა მეტყველებაში. ამ გამოთქმებში ერთბაშად არის წინ წამოწეული შეუსაბამობა

აზნაურთა მოქმედებისა მაის საარსებო პირობებთან; წინააღმდეგობა მათს აწმყოსა და იმ წარსულს შორის, რომლითაც ისინი სუნთქავდნენ და სხვისა და საკუთარი თავის მოტყუებასაც კი ცდილობდნენ. „ასე ცოტათი შემოტყუებული ბედნიერება"; „რავა უდანოთ გამომჭრა ყელი მაბაჭემა"; „საქნარი მოლეკული ვარ!" „ძაგ ჩაის რომ დაატუსტუსებ... ერთი ბოთლი ღვინო შეძოცტანო, ის სჯობია"; „ორლობეებში თავდალმართიდან ერთი ვალიგინით მოერეკებოდნენ საქონელს"; „ჩემი გამოქცევა გინდა ამ მოხუცებულობის ხანს!" და ა.შ.

ამ მაგალითების უბრალო გადაკითხვიდან ჩანს, რომ დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში იუმორი თვითონ გამოთქმათა თავისებურებიდანაც გამომდინარეობს; სრულიად ცხადია, რომ ასეთი გამოთქმების მოწოდებით დავით კლდიაშვილმა მოახერხა წვრილ აზნაურთა ხასიათის ძირითადი ხაზების გამომზეურება. სხარტი, ზოგჯერ ორაზროვანი, მაგრამ ყოველთვის დაკნინების გამომხატველი ყოფითი გამოთქმების მომარჯვება არის დავით კლდიაშვილის იუმორის გამომჟღავნების ერთ-ერთი კონკრეტული საშუალება. გარდა აჩქარებული თუ აცერცეტებული ტონისა, რაც თან ახლავს მისი პერსონაჟების მეტყველებას, თვით სიტყვებიცა და გამოთქმებიც იწვევენ ჩვენში იუმორისტიკულ განწყობილებას.

სწორი არ იქნებოდა თუ ვიფიქრებდით, რომ დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა იუმორი დიალექტის თავისებურებით არის შეპირობებული, ე.ი. იმით, რომ პერსონაჟები იმერულ კილოზე ლაპარაკობენ და ზოგჯერ თვით ავტორის თხრობასაც კი ეტყობა ამ კილოს აშკარა გავლენის კვალი.

რასაკვირველია, სალიტერატურო ქართულს დაუყლებულ მკითხველში, ისევე როგორც სხვა კილოზე მოლაპარაკე ქართველშიც, იმერულმა კილომ შეიძლება გამოიწვიოს ღიმილი, მაგრამ ეს მაინც არ ჩაითვლება იუმორის შექმნის პირობად, რამდენადაც მაშინ ყოველი კილოს თავისებურება ყოველთვის ასეთ ეფექტს უნდა იძლეოდეს. სინამდვილეში კი ეს ასე არ არის. თვით დავით კლდიაშვილის ზოგიერთი არაიუმორისტიკული მოთხრობა ასეკე იმერულ კილოს ეყრდნობა („შერისხვა", „მსხვერპლი"...). თვითონ კილოში რომ არ ძევს იუმორის წარმოშობის პირობა, ამას მოწ-

მობს, მაგალითად, ეკნატე ნინოშვილის მოთხრობები და ვაჟა-ფშაველას მთელი პოეტური შემოქმედება.

უეჭველია, რომ საქმე კილოში კი არ არის, არამედ სხვა მომენტში, რომელიც განსაკუთრებით ისენს თავს ამა თუ იმ კილოზე მეტყველების შემთხვევაში.

ავიღოთ ასეთი მარტივი მაგალითი. როდესაც ილია ჭავჭავაძის დარეკანი ეუბნება ლუარსაბს, რომ ადამის მიერ შეჭმული ალმასი კუნძულელ ხელმწიფეს უპოვნია და მაშრიყმაღრიბის ხელმწიფე ორასი წელიწადია იმისთვის ებრძვის კუნძულელსაო, ლუარსაბი კითხულობს:

„ — აქამდინ ვერ წაართო?“

ეს აღმოსავლურ კილოთათვის დამახასიათებელი „წაართო“ კი არ ქმნის კომიზმს, არამედ მხოლოდ აძლიერებს მას. ამ სიტყვით ილია ჭავჭავაძემ გახაზა და გაამკვეთრა ლუარსაბის ფიგურის კომიკურობა. ამით მან უფრო მკაფიოდ გვიჩვენა, თუ რამდენად ჩამორჩენილ და სისულელემდე მისულ გულუბრყვილო ადამიანთან გვაქვს ჩვენ საქმე.

ამ თვალსაზრისით დაკით კლდიაშვილის მოთხრობები ძალიან საინტერესო მასალას შეიცავენ. აქ დახასიათებულია არაჩვეულებრივი პრეტენზიების მქონე წვრილი აზნაურები; მათ მუდამ ის აქვთ მხედველობაში, რომ „აზნოურშვილები“ არიან და არა „ყაზახები“. თავიანთი „კეთილშობილებით“ მოაქვთ მათ თავი და დიდ პატივისცემასაც მოითხოვენ ისინი სხვებისაგან. დავით კლდიაშვილი გვიჩვენებს, რომ მათ ასეთ პრეტენზიებს არავითარი გამართლება არა აქვს. ეს მომენტი წარმოაღგენს კომიზმის უპირატეს წყაროს. და სწორედ ასეთი პრეტენზიების შემთხვევაში კუთხური გამოთქმები კიდევ უფრო ამახვილებენ კომიზმს, რადგან გამოთქმის ფორმა უპირისპირდება მათ პრეტენზიებს, კიდევ უფრო აშიშვლებს ამ ადამიანთა სულიერ სიღატაკეს და ხაზს უსვამს მათი პრეტენზიების უსაყოფობას.

უკვე წარმოქმნილია კომიზმი, როდესაც ნუცია ეუბნება არისტოს: „ბატონი ძალიან გემდუროდათ, რომ არ ნახულობდით“ და სინამდვილეში კი საწყენი იყო სწორედ მისი მოსვლა, რადგან სტუმრის პატივისცემის თავი არ ჰქონდა მის ოჯახს. ეს კომიზმი კიდევ უფრო იზრდება იმის გამო, რომ გარეგნულად თავაზიანი

მილების შემდეგ და მის უკან დგას კუთხური კილოს მთელი უხეშობით დატვირთული საუბარი ახნაურ ცოლ-ქმარს შორის:

მაგ ოხერი კიდევ მეეთრა?! რა მინდაო?..

— რა ვიცი, რა უნდა!.. დაწანწალობს, სხვა რა ენდომება!.. რაც მევიდა, სულ იმას იძახის, რომ აწი უფრო ხშირად ვიველიო... მამიდამისს არწმუნებს!..

— მისმა სიცოცხლემ!.. მე იმას აქ ბინა დავადებიო!? ორივეს კარში გავყრი!..“

ზოგიერთი მწერლისაგან განსხვავებით, დავით კლდიაშვილს სრულიად არ ახასიათებს მისწრაფება, რომ აღწერილი ამბის უცნაურობა გვანიშნოს. ჩვენი მწერლის კომიზმს ყოფითი ხასიათი აქვს, რამდენადაც მისი მოთხრობები ნამდვილ ყოფიოს ამბებს შეიცავს. მოთხრობების ფაბულის თვალსაზრისითაც, ისევე როგორც თემის თვალსაზრისით, დავით კლდიაშვილი სავსებით რჩება რეალური სინამდვილის ფარგლებში. ასევე რეალისტურად ავითარებს დავით კლდიაშვილი სიუჟეტს: აქ ჩვენ ვერ ვხვდებით ვერც ერთ კომიკურ ეპიზოდსა და ხაზს, რომელსაც არ ჰქონდეს ბუნებრივი ხასიათი. მთელი ამბავი, რომელსაც დავით კლდიაშვილი აღწერს, აუცილებლობის პრინციპით ვითარდება; ის, რაც მისი გმირების თავზე ხდება, აუცილებლობას წარმოადგენს და ამიტომ არც შეიძლება სხვაგვარი იყოს. აქედან გამომდინარეობს ის, რომ დავით კლდიაშვილის მოთხრობები მოკლებულნი არიან ნამდვილ გამართობელ მნიშვნელობას და სერიოზულობის მკვეთრი ნიშნით არიან აღბეჭდილნი. დავით კლდიაშვილისათვის უცხოა მისწრაფება ისეთი „კომიკური ელვარებისაკენ“, რომელსაც ზოგი მწერალი გამოგონილი სიტუაციებით, ენამახვილობით აღწევს.

ამ გარემოებათა გამო, დავით კლდიაშვილის იუმორისტიკული მოთხრობები სავსებით დამაჯერებელ ხასიათს ატარებს, იმდენად დამაჯერებელს, რომ გადაჭარბებისათვის მწერლისადმი საყვედურისათვის ადგილიც აღარ რჩება. მისი პერსონაჟები ჩვენს თვალწინ დგანან არა როგორც ნიჭიერი მწერლის მიერ შთხზული არსებანი, არამედ როგორც ცხოვრების უშუალო მონაწილე ცოცხალი ადამიანები.

ამ პერსონაჟების კომიკურობა ჩვენთვის აშკარაა, სანამ თვით ისინი ვერ გრძნობენ თავიანთ კომიკურობას. მაგრამ დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში ნაჩვენებია ისიც, რომ, ბოლოს და ბოლოს, ეს პერსონაჟებიც ახერხებენ თავიანთი კომიკური მდგომარეობის შემჩნევას. ამით დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში უკვე ერთგვარად იზღუდება ყოვლისმომცველი კომიზმის მოქმედების ასპარეზი და სწორედ აქედან ეხსნება პირი მკითხველის თანაგრძნობასაც მისი პერსონაჟებისადმი, მიუხედავად იმისა, რომ მდგომარეობის კომიზმი მაინც განაგრძობს თავის ზემოქმედებას.

ასე იჩენს თავს დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში ორმაგი, თავისთავად ერთიმეორის გამომრიცხველი დამოკიდებულება ობიექტისადმი: მისი კომიკურობის აღიარებასთან ერთად, თანაგრძნობის გამომხატველი დამოკიდებულება.

მაკა ჯოხაძე

ჩემი დაკით კლდიაშვილი
(ფრაგმენტი)

„რა შესაშურებელი უნდა ყოფილიყო ასე ცოტაზე დამყარებული კმაყოფილება და ბედნიერება?! რა სახარბიელო უნდა ყოფილიყო კაცის მოუხოვნელობით მოპოვებული გულის სიმშვიდე?!“

მწერლის ამ დახასიათებით თითქოს ცხოვრების მძიმე პირობებში ჩავარდნილმა მთელმა აზნაურულმა წოდებამ შესაშურად მიიჩნია ბეკინა სამანიშვილის სულის სიმშვიდე, რომლის დარბაისლურ გარეგნობასა და თავმომწონეობას ერთი შეხედვით ძვრა ვერ უყო ახალმა ისტორიულმა პირობებმა.

უფროსი თაობის ნაწილმა თითქოს ვერც კი ალიქვა, ვერ დაინახა ახალი სოციალური პირობებით გამოწვეული ცხოვრების შეშოტება, წლებისა და საუკუნეების განმავლობაში იმდენად გამყარებული იყო ფეოდალური გვაროვნული ძლიერების ციხე-კოშკები...

ბეკინა სამანიშვილი ისეთივე ბატონური თავმომწონეობით შესცქეროდა დილიდან დაღამებამდე ყანაში მომუშავე შვილსა და ეზოში მოფუსფუსე რძალს, როგორც ერთ დროს მოურავსა და ერთგულ მოჯამაგირეებს. მისი დამოკიდებულება ზედაპირული და მშვიდი იყო ცხოვრებისადმი, ამიტომ არაფერს საგანგაშოსა და მტკივნეულს არ ხედავდა შვილისა და რძლის ქედწახრილ, გლეხურ შრომაში. არავითარ უხერხულობას არ გრძნობდა და კეთილი ბატონივით მათი მისამართით საქებარ სიტყვას არ იშურებდა.

პირობითი და ტრაგიკული ელფერს მოკლებულია მეუღლის დაკარგვით გამოწვეული სევდა. ბეკინა სამანიშვილი სრულ ჰარმონიაშია სამყაროსთან და ბუნების კანონზომიერებებს შინდობილი (შეთანხმებული) მისი პიროვნული „მე“... ჭკვიტს და ყურს უგდებს საკუთარ გულისთქმასა და ვნებას...

ამიტომაც შვილისათვის ასე მოულოდნელ აღმაშფოთებელ სურვილს, რომ მის ტკბილ სიბერეს კიდევ უფრო დააშვენებდა

ერთ ხნიერ დედაკაცთან შემეგობრება, ასე ბუნებრივად და ესთეტიურად გამოაცხადებს ბეკინა.

ეს არც სკლეროტიკი მოხუცის ფანტაზიის ნაყოფია და არც ბავშვის კაპრიზული მოთხოვნა. ამ სურვილით გამჟღავნდა ბეკინა სამანიშვილის მსოფლმხედველობა, ცხოვრებასთან დამოკიდებულების მისეული კრედო. ამ კრედოს წყალობით იგი „თავისუფალი“ ადამიანია.

სამაგიეროდ ბეკინას შვილი, პლატონი (საშუალო თაობა) ჩაუთრევია ახალ ცხოვრებას და შრომის უღელქვეშ შებმულისათვის აღარ არსებობს არანაირი გაგება ამ „თავისუფლების“. ამიტომაც ასე განცვიფრებული წინ აღუდგა მამის სურვილებს. ისევე როგორც შვილს უკვირს წინდაუხედავი მოხუცის ახირება, მამისთვისაც გაუგებარია: „შე კარგო კაცო, მე ერთი ბებრუხანა მოვათრიო, შენ რატომ უნდა დაიღუპო შვილო? რა დაგღუპავს თუ გიყვარდე?!“

ბეკინასათვის ცოლის თხოვნის სურვილი მისი დამოუკიდებელი არსებობის დამტკიცების ცდაა. ამ სურვილით იგი ცხოვრების დამოუკიდებელი რგოლია. პლატონისათვის არ არსებობს ცალკე აღებული რგოლი, იგი უთუოდ ჯაჭვში უნდა იყოს ჩაბმული და ამ ჯაჭვის სიმძიმეს ეზიდებოდეს.

კონფლიქტის ზღვრამდე მისული ამ ორი თაობის შეჯახება ერთბაშად გამოააშკარავებს, რომ ცხოვრებისეული დრამის დასაწყისშივე გაცილებით უფრო ძლიერი აღმოჩნდა მამის პოზიცია, რომელმაც მკაცრად დაიცვა საუკუნეობრივი, ღმერთისაგან ბოძებული სიმართლე და ადგილი სამყაროში, ხოლო შვილმა ერთგვარ დათმობაზე წასვლა ამჯობინა, რადგან მას აღარც რწმენით შენარჩუნებული ეს ღვთიური ადგილი გააჩნდა და აღარც მომავლით გარანტირებული მდგომარეობა.

რამდენადაც ერთი შეხედვით ბუნებრივი, ადამიანურია ბეკინას აზროვნების მასშტაბები, იმდენად შეშლილი, გაზვიადებულია პლატონის თვალთახედვის არეში მოქცეული მომავლის პერსპექტივა.

ერთმანეთის ანტიპოდია საშუალო თაობის ორი წარმომადგენელი — სიძე-ცოლისძმა — კირილე მიმინოშვილი და პლატონ სამანიშვილი.

თუ პლატონ სამანიშვილი მილიანად ჩაძირულია საკუთარი ოჯახის სილრმეში, საკუთარ ეზო-კარმიდამოში ნიადაგ ფუსფუსითა და ფიზიკური შრომით ცდილობს მოსალოდნელი შიმშილის საფრთხე ააცილოს ოჯახს, თუ მისი თვალთახედვის არე ვიწრო პიროვნული ინტერესების საზღვრებს იქით არ მიდის, მისი მსოფლმხედველობის თვალსაწიერიც გარკვეულ ჩანჩქელს და მასშტაბებს მოიცავს მხოლოდ, კირილესათვის ეს საზღვრები და მასშტაბები დარღვეულია.

მაშვლების მსგავსად კირილე მიმინოშვილი გამუდმებით გზაშია გაბმული, გამუდმებით კონტაქტებშია (თუმცა ეს ქორწილებითა და ქელეხებით შექმნილი კონტაქტები დროებითი და ზერელეა). მსგავსი განრიგი კირილე მიმინოშვილს ეხმარება სხვებში გათქვეფაში, თავდავიწყებაში.

ერთი შეხედვით იგი წააგავს ქართული ლიტერატურის სათავადაზნაურო პანთეონში შესულ გმირებს, ე. წ. „ჩვენი ქვეყნის რაინდებს“, რომლებიც კარგი ჩაცმით, სმა-ჭამის საყვარულითა და შფოთის ატეხვით გამოირჩეოდნენ, მაგრამ თუ ეს შფოთი და აყალ-მაყალი, გამუდმებით რომ თან სდევთ ამ გმირებს, მათი უზნეობიდან, ცუდი აღზრდიდან და სხვათა წინაშე ერთგვარი უპირატესობის შეგრძნებიდან გამომდინარეობს, დავით კლდიაშვილთან ეს შფოთიც და ჩხუბიც სხვა მიზანს ემსახურება, სხვა მიზეზებითა და საბაბითაა პირობადებული.

კირილეს ზღვარდაუდები ტემპერამენტი ერთბაშად იკვეთება სხვათა მძორე და ცხოვრების დინებას მინდობილ ხასიათებს შორის. ერთბაშად იცრიცება მხიარული, უდარდელი პოზის ნიღაბი. ნიღაბს შეფარული კირილეც სხვა ადამიანებივით თამაშობს კარგად ყოფნას, ბედნიერებას, სიმდიდრეს, უდარდელობას... მაგრამ მის თავისუფლებისმოყვარე არსებას უჭირს ამ ნიღაბში დატყვა და კი არ იხსნის, თითქოს თავისთავად უვარლება, თავისთავად ეხსნება ნიღაბი...

სადმე, იმერეთის რომელიმე სოფელში, ვილაცის სეფის ქვეშ შეყუჟული წვეულება მთელი სპექტაკლია. სხვებთან ერთად კირილეც აქეთკენ ეშურება, ჭეშმარიტი მსახიობივით ესწრაფვის ვის როლს და ამ საყოველთაო მასკარადში მონაწილეობის მიღებას. დავით კლდიაშვილის გმირები ერთსა და იმავე დროს მაყ-

ურებლებიც არიან და მსახიობებიც. მათ იციან, რომ სუფრასთან მხოლოდ გულშემატკივარი მაყურებლები ჩამოსხდებიან.

და ამიტომ მასპინძელიც წინასწარაა დაზღვეული. ვერც ერთი ამ მაყურებელთაგანი ვერ გაბედავს სიმართლის ჩვენებას. მაყურებელთაგან არცერთს არ გაუჩნდება სურვილი ეს წამიერი, მოგონილი სიმხიარულე და ბედნიერება წაართვას და ჩაუშხამოს თავის მოძმეებს... იგულისხმება, რომ ეს არის სპექტაკლი, რომელსაც კულტურული, დელიკატური მაყურებელი ჰყავს.

ერთადერთი „უკულტურო“ და თავაწყვეტილი მაყურებელი მაინც გამოჩნდა დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში — კირილე მიმინოშვილი.

კირილე მიმინოშვილის ტიპი არა მარტო დარდიმანდი ქართველი აზნაურია, არამედ ყველაზე დაუნდობელი და ცინიკური მაყურებელიც ამავე დროს. მისი ცინიზმი პათოლოგიაში გადადის და ამიტომ ზოგჯერ მკითხველის თანაგრძნობას კი არა, ზიზღს იწვევს. ეს კაცი სიცილით იჭაჭება, როცა საკუთარი სიმარის სურვილს იგებს. მთელი თავისი არსებით აბუჩად იგდებს და დასცინის ცოლისძმის გასაჭირსაც. მისი დაშლილი სხეული, მისი დადამბლავებული კიდურები, რომლისთვისაც ბახუსმორეულს თავი ვერ მოუყრია და ვერ დაპატრონებია, უკიდურესი გამოვლენაა მოძმეთა უპატივცემლობისა: „კოსტაია ხარ შენ თუ პროსტაია...“

ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, კირილეს გაევშებული შევარდნა მამიდამისის ოჯახში, საცა ჯერაც სუნთქავს სალონური ატმოსფერო, ჯერაც თაყვანს სცემენ პოეზიას და ჩაისაც ფაიფურის ფინჯნებით მიირთმევენ, მისი უსაქციელობის და „ცუდი ხასიათის“ რიგითი გამოვლენაა.

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ სალობერიძეთა უკიდურესად განსხვავებულმა სამყარომ, რომელსაც იდილიის ხავსი მოჰკიდებია და რომელშიც ასე ტაატით გადის სხვებისთვის წამებად ქცეული დრო, ყველაზე მეტად და ძლიერად გააღიზიანა კირილეს მსოფლმხედველობა, რომლის მიხედვითაც ადამიანი, რომელიც საკუთარ დაქცევითებას და დაკნინებას ვერ ამჩნევს, არარაობაა. მაგრამ გმირის უკულტურო და არაინტელექტუალურმა ბუნებამ თავი ვერ მოუყარა შესაფერ ლექსიკას, რათა სიტყვის ისრით განეგმირა მოგონილი სიშმაგიდე და უდარდელობა. ამიტომაა, რომ სხეულით,

ცხოველური ამოძახილით, შორისდებულებით დასცინა მან ოჯახს, რომელშიც გარდასული სიდიადის შენარჩუნებას კედელზე ჩამოკონწიალებული წინაპართა სურათებით (აჩრდილებით) ცდილობენ.

შემთხვევითი არაა ისიც, რომ მაინცდამაინც აქ დასცდება ცოლისძმის საიდუმლო. კოსტაპრუწა, გრძელ ჩოხებში, ფრაკებსა და ვარდისფერ აბრეშუმში გამოკრულ ბატონებთან და ქალბატონებთან ამ საიდუმლოს გამჟღავნება სხვა არაფერია, თუ არა მათი დამცირება. ეს არა მარტო სამანიშვილების ოჯახის შეურაცხყოფაა, ესაა შეურაცხყოფა მთელი იქაური საზოგადოებისა. მხოლოდ შემთხვევის გამოა ამ მდგომარეობაში პლატონი ჩავარდნილი, ნებისმიერი მათგანი ხვალ, შესაძლოა, მის ადგილას აღმოჩნდეს. ამაზე მეტი დამცირება, ამაზე დიდი უბედურება?!.. — კეთილშობილი აზნაური საკუთარ მამას უდგება მაშვლად, რომ როგორმე ორქმარგამოცვლილი და უშვილო დედაბერი შემოათრიოს ოჯახში. ესეც თქვენი წოდება, ესეც თქვენი ამპარტავნობა, ესეც თქვენი გვარიშვილობა!.. მაშ რაღა ესმებათ მურაბიანი ჩაი, რაღა ელოტოებათ, რაღა ემღერებათ?! ასე იკითხება კირილეს ჯანყებაში ჩამალული ქვეტექსტი. კირილეს ჯანყი გაუცნობიერებელი სურვილი და ლტოლვაა მოძრაობისაკენ, ქმედებისაკენ, ამ სამარცხვინო მდგომარეობიდან თავდაღწევისაკენ. მაგრამ ის იმდენად გაუცნობიერებელი და ინსტინქტურია, რომ ძირითად მისწრაფებას ვერ პოულობს და ადამიანთა ამპარტავნული ჩვევების ნაცვლად იმსხვრევა და ინგრევა უსულო, მყარი საგნები, ძვირფასი ნივთები. იშლება მათ სუფრაზე დახატული ლამაზი ნატურმორტი...

დრამატულია დროის მონაკვეთი, რომლის დასაწყისშიც თვინიერი, პატიოსანი, მამისმოყვარე და მშობლის მორჩილი აზნაური პლატონ სამანიშვილი ქედწახრილი შრომობს, ხოლო ამ მონაკვეთის მეორე ბოლოში ასე საიდუმლოდ და საშიშად იმზირება გაბოროტებული და გულქვა კაცის არა მარტო ფორმაშეცვლილი ნაკვთები, არამედ გაბზარული სულის წყვდიადიც, ნაპრალიც. ესაა უჩვეულო, დაღმავალი სვლა სიკეთიდან ბოროტებისაკენ, ლმობიერებიდან გულქვაობისაკენ, შუქიდან წყვდიადისაკენ. რა უცნაური, უხერხული თავგადასავლის გადატანა მოუხდა პლატონს, სანამ ამგვარ დასასრულს მიაღწევდა, რამდენჯერ მოიწმინდა

სირცხვილისა და ჭირის ოფლი, რა გარჯა, რა ფანტაზია, რა ხარკი არ შეალია თავის მიზანს (მამულის მოზიარე რომ არ გასჩენოდა), რამდენი ადამიანური ღირსება და ენერგია ემსხვერპლა მდგომარეობის შენარჩუნებას. თავად ბუნებას შეეჭიდა, ბუნების უარყოფა მოინდომა და ამ ვეებერთელა სამყაროში კიდევ უფრო ნამცეცა და საცოდავი გამოჩნდა.

ყოველი ჩქამი უსაზღვრო შიშსა და ზიზღს იწვევს მასში. გამუდმებულმა ზრუნვამ, გამუდმებულმა დადარაჯებამ (მამულის მოზიარე არ გამიჩნდესო) თანდათან ჩამოაცილა მის ადამიანურ არსებას საუკეთესო თვისებები.

ასე ამღვრეულმა უარი თქვა ქრისტიანულ მორალზე და მოხუცი ბეკინას შეგონებას — ღმერთის გაჩენილს ღმერთივე დაარჩენსო — ყური არ ათხოვა. პლატონ სამანიშვილის რელიგიურმა რწმენამ სწორედ მაშინ თქვა ღმერთის არსებობაზე უარი, როცა ამდენი თხოვნისა და მხურვალე ლოცვის მიუხედავად, მაინც ასე ბუნებრივად შეუმრგვალდა ხნიერ დედინაცვალს თეძოები და ასეთი ტრაგიკომიკური განსაცდელის პირისპირ სულ მარტოდმარტო დატოვა. მარტოდ დარჩენილმა კი ზურგი შექცია ყველას და როცა შვილის გულქვაობით სასოწარკვეთილმა მოხუცმა თავის შეცოდება სცადა, პლატონმა მკაცრად მოუჭრა: „მე, მე, შემიცოდა ვინმემ?!“

ეს არ იყო უბრალო პასუხი, რომლის მიღმაც დროებით გაბრაზებული და იმედგაცრუებული კაცი ისევ მალე მოიბრუნებდა მოყვასისაკენ გულს...

ეს პასუხი ქვის ღობედ იქცა და შავ ზოლად გაწვა აწ გაყრილი მამაშვილის კარმიდამოში. ამ გამმიჯნავი ღობის მიზეზი ერთი უბრალო ბატის ღინღლით გატიკნული მუთაქა კი არ შეიქნა, ასე კომიკურად რომ იჭრება შუაზე გიორგი ერისთავის „გაყრაში“, არამედ სიცოცხლე, უმანკო პირმშო, რომლის გამოჩენასაც გაბოროტებული შეეგება სამანიშვილთა ოჯახი.

იმ წუთიდან, რა წუთშიც პლატონმა უარი თქვა ახალი სიცოცხლის დაბადებაზე და მის არსებაში მძიმე ცხოვრების შედეგად ამოტივტივებულმა ბნელმა ინსტინქტებმა ფეხმძიმე ქალისაკენ წიხლით გააწევინა, იგი როგორც პიროვნება, განადგურდა. როგორც შვილი, პლატონ სამანიშვილი აღარ არსებობს, აქედან

გამომდინარე აღარ არსებობს (ყოველ შემთხვევაში სრულყოფლად ველარ იარსებებს) როგორც ქმარი, როგორც მამა, როგორც მეზობელი, როგორც ადამიანი...

ძნელი სათქმელია, ვინ უფრო მეტად დაისაჯა — დედის კალთას ამოფარებული „ხუთი წლის პატარა შავთვალა მალხაზა ბავშვი, ჩითის ბლუზით, წითელი წულებით, კიზიროკიანი ქუდით თავზე, უქამროდ...“, დღედაღამ საჩივლელად რომ დაიარება სოფლის კანტორაში, თუ ასე უფუნქციოდ დარჩენილი, ადამიანური გრძნობებისაგან გაძარცვული პლატონ სამანიშვილი.

დაბადება — ახალი სიცოცხლის მოსვლა უაღრესად საინტერესოდ გააზრებული პროცესია დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში. დედის გაჩენილ სიცოცხლეს, რომელიც ცხრა თვის განმავლობაში იზრდებოდა და ასე ესწრაფვოდა საშოდან თავდახსნას, სრული უჰაერობა, ვაკუუმი ხვდება. ეს ვაკუუმია პათოლოგიური შიში. კლდიაშვილის მოთხრობებში სიცოცხლე ოცნებასა და იმედს კი არ ბადებს, არამედ იმთავითვე გულის მომაკვდინებელ, ბანალურ სიუჟეტებსა და პერსპექტივას უხსნის კარს.

მიხეილ ჯავახიშვილი

„კვაჭი კვაჭანტირაძე“

გივი მაღულარია

კვაჭი კვაჭანტირაძის სინდრომი
(ფრაგმენტი)

ჟანრობრივად რომანი სათავგადასავლო, ავანტიურისტულია. მწერალი გვიამბობს ერთი ენერგიული, გონებაგამჭრიახი, გაქნილი და ნამუსგარეცხილი ქართველი კაცის აღზევებისა და დაცემის არცთუ სახარბიელო ისტორიას. მოქმედება ვითარდება რუსეთის იმპერიის სოციალური და პოლიტიკური კრიზისის ფონზე და იმის აღწერა, თუ როგორ იხრწნებოდა და ინგრეოდა იმპერია, რომანს სიღრმესა და მასშტაბურობას მატებს. ადრეც და მოგვიანებითაც ავანტიურისტების მომრავლების მიზეზი იყო ამა თუ იმ ძლიერი სახელმწიფოს დაკნინება, ორთოდოქსული რელიგიის მიერ ავტორიტეტის დაკარგვა და იმის ინტუიტიური შეგნება, რომ ქვეყანა ზნეობრივად იხრწნება, ირღვევა, იქცევა. სწორედ ამ დროს გამოდიან ასპარეზზე ამღვრეულ წყალში თევზის დაჭერის მოსურნენი. დაწყებული 1905 წლის რევოლუციიდან, საქართველოში ისე მომრავლდნენ ავანტიურისტები, თაღლითები, ხაზინისა და კერძო ქონების ქურდები, გამომძალველები და ყაჩაღები, რომ მწერალს არ შეეძლო ყურადღება არ მიექცია ამ სოციალურად საშიში, სამარცხვინო მოვლენისათვის და კვაჭისა და კვაჭიკობის სახე გროტესკული, მაგრამ რეალური შტრიხებით არ დაეხატა.

რომანი დაწერილია სადა, სხარტი, გამკილავი ენით. ეპიზოდები ლაგდება თანმიმდევრულად, მზარდი ექსპრესიით. ძალზე ცოტაა განყენებული, სპეკულატური მსჯელობები და იმგვარი პასაჟები, ლირიკულ ელემენტებს რომ შეიცავდეს. ყოველი სახე ინდივიდუალური, მკვეთრი და იმ ნიშნების მატარებელია, რა ერის შვილიცაა ესა თუ ის პერსონაჟი. ამიტომ, კავკასიელებზე რომ

არაფერი ვთქვათ, მწერალს არც რუსის დახასიათება უჭირს, არც ებრაელის და არც ფრანგის.

მიხეილ ჯავახიშვილს უარყოფითი მოვლენისა და უარყოფითი ტიპის დანახვაზე უფრო ჰქონდა გამახვილებული თვალი, ვიდრე დადებითისაზე. ასეთი იყო მისი ხედვის კუთხე, მისი სინამდვილისადმი დამოკიდებულება. დადებითი გმირი როგორღაც არ გამოსდიოდა, ვერ აცოცხლებდა, რეალურ ცხოვრებაში ვერ ატეხდა, უარყოფითს კი თავისი მიღვარჭნილ-მოღვარჭნილობითაც დამაჯერებლად ხატავდა და. თანაც ისე, რომ ყველა ცნობდა, თუ მრავალჯერ არა, ერთხელ მაინც ყველას ჰყავდა ნანახი. კვაჭის გასაშაებლად მიხეილ ჯავახიშვილს საღებავები არ დაუშურებია, არც ირონია და სარკაზმი დაუკლია, მაგრამ მაინც ვერ გააშავა, ვერ გაათახსირა, ვერ ჩააქვესკნელა. კვაჭები ისევ კვაჭობდნენ და მათი პორტრეტის გამოქვეყნების შემდეგაც თავაღერებული "დამტრიკინობდნენ" საქართველოშიც, მის ფარგლებს გარეთაც და თავიანთ ბნელ საქმეებს "აიმასჭნებდნენ". ეტყობა, ბევრი ქართველის ოცნება ისაა, კვაჭობით, უშრომელად მოიპოვოს სიმდიდრე და გავლენა და მთელი ცხოვრება იფუსავატოს. შეიძლება მიხეილ ჯავახიშვილმა სწორედ აქ დაუშვა შეცდომა, ეგონა, კვაჭის სააშკარაოზე გამოიყვანდა, მისთან გაასწორებდა, მაგრამ რომანის მეტისმეტი გაფანტაზიურებით და კვაჭის მოხერხებულობის გაზვიადებით ვიღაც-ვიღაცეებს იმის იმედი შთაუნერგა, რომ ამგვარი ოცნების განხორციელება მართლაც შეიძლება. ყოველ შემთხვევაში, მკითხველთა უმეტესობა იმ დონეზე არ აღმოჩნდა, რომ მიმხვდარიყო, რისი თქმა უნდოდა ამ წიგნის ავტორს. ამას კიდევ ერთხელ ადასტურებს დღევანდელობა, კვაჭებისა და კვაჭიკოების უსაშველოდ მომრავლება, რაც ამჟამად ბევრად უფრო მავნე და სამარცხვინოა, ვიდრე მიხეილ ჯავახიშვილის დროს იყო. ავანტიურისტებსა და თაღლითებს ფორმალურად მაინც წაერთვათ იმის თქმის უფლება, რომ დაჩყრობილი ქვეყნის შვილები არიან და ამიტომ ქვეყნის ინტერესები ფეხებზე ჰკიდიათ. დღეს ისინი საკუთარ ქვეყანას, საკუთარ ხალხს ყვლეფენ, ხოლო ისეთ სახელმწიფოს, სადაც მუქთახორები მშრომელებზე, მძარცველები კი გასაძარცვებზე მეტია, სიკეთე არ უწერია.

ახლა ვნახოთ ვინ არის კვაჭი, რას წარმოადგენს, რატომ არ გასდის ყავლი?

V დაიბადა ისეთ ოჯახში და ისეთ გარემოში, სადაც დიდსა და პატარას თვალი მხოლოდ იმაზე ეჭირა, ვისთვის რა დაეცინცლა, რა დაეტყუებინა, რა წაეგლიჯა. მათთვის არ არსებობდა კავშირი სიტყვასა და საქმეს, მიწასა და ცას შორის. ტყუილის თქმა და ხატზე დაფიცება არაფრად ულირდათ, ხოლო თუ ეს მათთვის ხელსაყრელი იყო, შეეძლოთ დღეში ასჯერ დაეფიცათ. ასე ცხოვრობდა მთელი სამტრედია და ასე ცხოვრობდნენ ისინიც. ამ პატარა დაბის მკვიდრთა უბედურება ის იყო, რომ არც ღმერთი სწამდათ, არც ცოდვა-მადლი და არც საყოველთაო ფასეულობანი, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ურჯულონი ან ღვთის მგმობელნი იყვნენ, არამედ იმის გამო, რომ, ჯერ ერთი, ცრუმორწმუნეობისაგან ვერ განთავისუფლებულიყვნენ, მეორეც, ზნეობას იმით ზომავდნენ, რა იყო მათთვის ხელსაყრელი და რა არა. გამტანნი და დამნდობნი მხოლოდ თავისიანების, შინაურების მიმართ იყვნენ, რაც შეეხება თანადაბელებს და გამვლელ-გამომვლელთ, აქ მათ არც პირმოთნეობა აკლდათ და არც მტაცებლის ალღო. რომ შეძლებოდათ იმ უვარგისი პროდუქტის ძალით წართმევა, ბაზარში რომ ყიდულობდნენ, სიამოვნებით წაართმევდნენ. ცხოვრობდნენ ვიწრო, ერთფეროვანი, კარჩაკეტილი ცხოვრებით. ეკლესია რომ ეკლესიაა, იქაც არ დადიოდნენ, სამაგიეროდ შესანიშნავად იცოდნენ, რა განსხვავებაა სიმდიდრესა და სილარიბეს შორის, რა ძალა აქვს ფულს. ფულმა ისინი ნამდვილ კერპთაყვანისმცემლებად აქცია და ამაში გასაკვირი არაფერია, ფულით ყველაფრის ყიდვა შეეძლოთ — სახლ-კარისაც, აზნაურობისაც და ჩინ-მედლებისაც. აზნაურობისათვის თავს იმიტომ იკლავდნენ, რომ ფეოდალიზმისაგან ახლადთავდახსნილ ქვეყანაში გვარიშვილობას ჯერ კიდევ ჰქონდა ფასი და გამავლობა. როგორც კი ცოტათი ხელი მოითბეს, მაშინვე დატრიალდნენ, საჭირო კაცი გამონახეს და ცნობილი ავანტიურისტის, აშორდიას ხელიდან აზნაურობა ისე იყიდეს, როგორც გამხმარ სულგუნს ყიდულობდნენ ბაზარში. იმ დღიდან თავიანთ გვარს აღარ თაკილობდნენ, მაგრამ მთავარი მაინც ის იყო, რომ ჯერ კიდევ არ ყოფნიდათ თავხედობა სხვების დაუხმარებლად, დამოუკიდებლად გამოსულიყვნენ ცხოვრების ასპარეზზე, მიეთვისებინათ ის, რაც არ ეკუთვნოდათ, გაბღენძილიყვნენ, გადიდკაცებულიყვნენ. ამიტომ იმედს თავიანთ მემკვიდრეზე, დიდი ზარ-ზეიმით დაბადებულ კვაჭიკოზე ამყარებდნენ. ამ იმედით

ზრდიდნენ, ამ იმედით წვრთნიდნენ, ყოველდღე ერთსა და იმავეს უჩიჩინებდნენ: ცხოვრება ბრძოლაა, "რასაც წაგლეჯ – შენია, რაც არა – დაკარგულია". როგორც მწერალი ამბობს, კვაჭი დაძვერე, ნიჭიერი ბავშვი იყო, ისე კარგად შეითვისა მშობლების რჩევა-დარიგება, ისე შეიყვარა ფული, ისეთი თავკერძა გამოდგა, რომ თავისიანების სიყვარული და პატივისცემაც კი დაივიწყა.

ხალხი ირგვლივ იმიტომ ესვია მუდამ, რომ მარტო ყოფნა არ უნდოდა, მარტო დარჩენილს სული ეხუთებოდა. ამავე დროს, არც ნამდვილი მეგობრობა იცოდა და არც ამხანაგობა. იმეგობრებდა და იამხანაგებდა მხოლოდ ისეთებს, ვინც მოულოდნელობითა და ხიფათით სავსე გზაზე მოემსახურებოდა, დაიცავდა, გაართობდა. ამიტომ მათ არ უყადრებდა თავს. გარდა ამისა, ისინი იმისთვისაც სჭირდებოდა, რომ მათთვის თავისი მარიფათიანობა, ჭკუა და მოხერხებულობა დაენახვებინა. მოწშეების გარეშე მის "გამარჯვებებსა" და "წარმატებებს" ის ფასი არ ექნებოდა, რა ფასსაც თვითონ ადებდა. იყო კიდევ ერთი მიზეზი, რის გამოც კვაჭი თავის ამფსონებს არ იშორებდა. ისინი მასზე უარესები თუ არა, უკეთესი არაფრით იყვნენ და ამით სხვებსაც არწმუნებდა და ალბათ საკუთარ თავსაც, რომ მარტო თვითონ კი არ იყო გაიძვერა, ფლიდი და გარეწარი, არამედ მასზე უარესიც დაძრწოდა ამ ქვეყანაზე.

სინდისის ქენჯნა და ბრალეულობის გრძნობა კვაჭის ფსიქიკაში ისევე ვერ იკიდებდა ფეხს, როგორც წვიმის წყალი დაშრეც სახურავზე. რაც უფრო ზევით მიიწევდა, მით უფრო ხარბი და სასტიკი ხდებოდა, ხოლო როცა ამა თუ იმ ბნელ საქმეს აკვარახჭინებდა, არც კაცის კვლას ერიდებოდა. საკუთარ თავს, საკუთარ სიცოცხლეს დიდ ფასს ადებდა, სხვისი კი ჩირადაც არ მიაჩნდა. რასპუტინის დასაშინებლად დაქირავებული ნასტუდენტარი ისე მოკლა, რომ თვალი არ დაუხამხამებია, არც ჭიპის მოხრჩობის დროს აკანკალებია ხელები. გამბედაობა და შეუპოვარი მხოლოდ მაშინ იყო, როცა უშუალოდ მის სიცოცხლეს ემუქრებოდა საფრთხე და სხვა გამოსავალი არ ჩანდა, ყველა სხვა შემთხვევაში სხვებს ეფარებოდა, იმალებოდა, გარბოდა.

გარეგნულად კვაჭი გამოიჩარხა, გაარისტოკრატდა, მაგრამ მის ტვინში არაფერი შეიდა, მის სულს არაფერი გაეკარა. ამისი მიზეზი კი ის იყო, რომ სული საერთოდ არ გააჩნდა, ხოლო ის, რაც ჰქონდა, სიცარიელის მეტს არაფერს შეიცავდა. რუსეთში

თითქოს განათლების მისაღებად გაემგზავრა, მაგრამ მთელი რუსეთი და ევროპა შემოიარა და ვერც ცოდნა შეიძინა და ვერც პროფესია. ცოდნის, პროფესიის მიმართ ალერგია ჰქონდა. თუმცა იმ საქმიანობისათვის, რასაც ეწეოდა, არც ერთი სჭირდებოდა და არც მეორე. რომ მოენდომებინა კიდეც, მაინც ვერ შეიძენდა, რადგან პასუხისმგებლობისა და მოვალეობის გრძნობა არ გააჩნდა. ოფლის ღვრა და დოვლათის შექმნა მისი საქმე არ იყო. მას მხოლოდ სხვების მიერ შექმნილი დოვლათის მითვისება და ფლანგვა უყვარდა. ამით კვაჭი არა მარტო შრომის მნიშვნელობას აუფასურებდა, არამედ უმწყალოდ აჩანაგებდა იმ ქვეყანასაც, რომელიც ისედაც ღატაკი და ჩამორჩენილი იყო.

პარიზის სიმდიდრემ და სილამაზემ კვაჭი გააოცა, გააოგნა, მაგრამ ერთხელაც არ დაფიქრებულა იმაზე, ვისმა გარჯამ და შრომამ შექმნა ეს სიმდიდრე და სილამაზე. პარიზის ბრწყინვალებამ და თვალისმომჭრელმა სიმდიდრემ მას მხოლოდ შურის გრძნობა აღუძრა და ამ სიმდიდრის დასაკუთრებისა და მითვისების სურვილი გაუღვიძა. რაც შეეხება სულიერ ფასეულობებს, მათი ფასი მან საერთოდ არ იცოდა. მისთვის სულ ერთი იყო, რა ცირის ყროყინი და რა სიმფონიური ორკესტრის ჟღერადობა. არ უყვარდა ლიტერატურა, არ ესმოდა მუსიკა, არ აინტერესებდა მხატვრობა და არქიტექტურა, არაფრად აგდებდა ძველ ტაძრებსა და ციხე-სიმაგრეებს, არ ეკარებოდა ბიბლიოთეკებსა და მუზეუმებს. კვაჭი იმიტომ ვერ იტანდა ხელოვნებას, რომ სულის მაგივრად დამჭკნარი პარკუჭი ედო სასულეში. ერთხელ ლუვრში შეიტყუეს და სამი საათის შემდეგ კინაღამ გული შეუღონდა. ვენერა მილოსელი სიშიშვლის გამო მოეწონა და თუ ათას ფრანკზე მეტს არ დაუფასებდნენ, მზად იყო ეყიდა, ხელები მიება, კიბესთან დაედგა და ცალ ხელში ელექტროლამპა დაეჭერინებინა. ჯოკონდას დანახვამ კი მთელი მისი ხეპრეობა გამოააშკარავა და მილიონად შეფასებულ სურათზე ათქმევინა: "იმე, რამდენი სულელი ყოფილა ქვეყანაზე! ათ მანეთს არ მივცემ მაგაში. შეხედე, ბესო, შეხედე. რავა დოუბრეცია თვალები! აჰ, თლა სულელები ყოფილან, თვარა ვინ ტუტუცი მისცემს ვინცხა კაროჟნას სურათში ას მანეთს?" რაც შეეხება ბუნებასა და მის სილამაზეს, აქ იგი იმდენად უგრძნობი და შეუვალი იყო, პარიზის ლიანდაგებით დასერილმა, ზეთისა და მაზუთის სუნით გაჟღენთილმა სადგურმა მასზე უფრო

დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, ყიდრე ქალაქის ირგვლივ გაშენებულმა ტყე-პარკმა, ჭალებმა და ბაღებმა. ერთი სიტყვით, კვაჭისთვის არაფერს არ ჰქონდა ფასი, რაც არ ჩაიცმებოდა, არ დაიხურებოდა, არ ისმებოდა და ლოგინში არ ჩაიწვინებოდა. იმიტომ იყო სულიერად ბრმა და ყრუ, რომ ციწრო, უაზრო, ფუქსავატური ცხოვრებით ცხოვრობდა და მთელ თავის ენერგიას დიდ სცენაზე შეპარვასა და ამ სცენიდან გამოპარვაში ხარჯავდა. მისი უდარდელობა და ცხოვრებით ტკბობა ღრმა ფიქრისა და რაიმე გარკვეული მსოფლმხედველობის შედეგი კი არ იყო, არამედ ურწმუნოების, უზნეობის და შინაგანი სიბერწისა.

კვაჭის რომ სამშობლო არ უყვარდა და არც ის იცოდა, რას ჰქვია სამშობლო და რატომ უნდა გარჯილიყო მისი გულისათვის, ამაში გასაკვირი არაფერია. ასეთი დღესაც ბევრი დათაღლითობს საქართველოში. გასაკვირი ისაა, მსოფლიო მოქალაქეობას რომ იჩემებს კაცი, რომელსაც პროვინციელობისათვის ვერაფრით დაულწევია თავი. ამისაგან კვაჭი ვერც ნევის პროსპექტზე ლანდოთი გასეირნებამ განკურნა და ვერც შანს-ელიზეს ბულვარზე კაფეში ჯდომამ. როცა კვაჭის და მის თანამოსაქმეებს წითლებმა ფიცხელი, უთანასწორო და დაუნდობელი ბრძოლა გაუმართეს, როცა მისი სიცოცხლე ბეწვზე ეკიდა, არც "არკადია" გახსენებია და არც "მულენ რუჟე", ერთი წამითაც კი არ დაფიქრებულა ამქვეყნიური ცხოვრების ამოებასა და უაზრობაზე. ამ ბრძოლაში მას მხოლოდ ერთი რამ ასულდგმულებდა და ეს სურვილი შემდეგი სიტყვებით გამოხატა: "არა, კვაჭი ჯერ არ მოკვდება! არ მოკვდება ასე უღვთოდ და უბრალოდ სადღაც უკრაინის მიყრუებულ სოფელში! არ მოკვდება კვაჭი, სანამ ერთხელ კიდევ არ ჩაეხუტება სილიბისტროს და პუპის, სანამ კიდევ ერთხელ არ მოირბენს ქუთაისსა და ტფილისს, საღორიასა და მუშტეიდს, ფერმასა და მთაწმინდას, სანამ ერთხელ კიდევ არ გადაატრიალებს ერემოსა და ლაითაძის დუქნებს ქუთაისში, "ედემსა" და "ფანტაზიას" ვერის ბაღებში, სანამ არ ჩაჰკრავს ერთ თალია ბაკარას ქართულ კლუბში და ისე არ ააფორიაქებს იქაურობას, რომ ათიოდე წელიწადს მაინც იგონებდნენ კვაჭანტირაძის სახელს". როცა კაცი შეგნებულად და დაჟინებით იბრძვის იმისათვის, რომ ერემოსა და ლაითაძის დუქნები გადაატრიალოს და ათიოდე წლით მაინც დაამახსოვროს ხალხს თავი, ამაზე მეტი პროვინციალობა

რა შეიძლება იყოს. ქუთაისი და თბილისი იმიტომ კი არ მოუნატრა, რომ უყვარდა, მათ გარეშე სიცოცხლე არ შეეძლო. არამედ იმის გამო, რომ ბუნებით ყოყლოჩინა, კუდაბზიკაა და უნდოდა თავი მოეწონებინა იმათთვის, ვისაც მისი გაძრომ-გამოძრომა, მიდგომ-მოდგომა ახსოვდა. საშობლო მას მხოლოდ მაშინ ეყვარებოდა, ზღვიდან ზღვამდე გადაჭიმული, მდიდარი, ძლეყამოსილი რომ ყოფილიყო, მისთვის ყველაფერი მიეცა, სამაგიეროდ კი არაფერი მოეთხოვა. პატარა, სუსტი და ღარიბი საქართველო კი "საქათმედ", "საღორედ", "მყრალ ჭაობად" მიაჩნდა და მისი არც წარსული სწამდა და არც მომავალი.

კვაჭის მართლა ჭკვიან და ძართლა პატიოსან კაცთან არაფერი გასდიოდა, მისი ნაცადი იარაღი გარეგნული ეფექტი, დემაგოგია, ფიქცია იყო. ყველაფერი ნამდვილი, საშერმისო, საპასუხისმგებლო აშინებდა, აფრთხობდა, სძულდა. მას არც ნამდვილი თავისუფლების ტარების უნარი შესწევდა და არც უფლებამოსილების შენარჩუნებისა. მოუთმენლობა რომ არ გამოეჩინა და ოქტომბრის გადატრიალების შემდეგ ძარცვა-გლეჯისათვის არ მიეყო ხელი, კომუნისტებსაც ადვილად მოურიგდებოდა, პარტიაშიც შეეიდოდა და თუ ენდობოდნენ, "ჩეკაშიც" დაიწყებდა მუშაობას. მაგრამ უთანხმოება მასსა და ბოლშევიკებს შორის იმან წარმოშვა, რომ ბოლშევიკებმა ყველას ყველაფერი წაართვეს, საერთო საკუთრებად, ანუ თავიანთ საკუთრებად გამოაცხადეს და თუ ამ საკუთრებას ვინმე უნებართვოდ ხელს ახლებდა, ტყვიით უმასპინძლდებოდნენ. ამ მხრივ კომუნისტებს კვაჭი და კვაჭისთანები შეგირდებადაც კი არ გამოადგებოდნენ. იმას, რის დასაკუთრებაც სურდათ, ყოველგვარი ყალთაბანდობისა და თიხილიბაზობის გარეშე ისაკუთრებდნენ. საამისოდ კვაჭის არც გამბედაობა ჰყოფნიდა და არც ჭკუა, არ იცოდა, რომ კლასთა ბრძოლის თეორია სიმდიდრის, დოვლათის ხელში ჩასაგდებად იყო შექმნილი.

შეიძლება კვაჭის ავანტიურიზმი და "საქმენი საგმირონი" ვიღაც-ვიღაცებმა იმით ახსნან, რომ დაპყრობილ, ღარიბ, ჩამორჩენილ საქართველოში ნიჭიერმა და ენერგიულმა ახალგაზრდა კაცმა გასაქანი ვერ პოვა და საერთაშორისო ასპარეზზე რომ გასულიყო, სიმდიდრე და სახელი რომ მოეხვეჭა, ისეთ გზას დაადგა, როგორსაც მაშინდელი არეულ-დარეული, უზნეო ცხოვრება მოითხოვდა. ახსნით ყველაფრის ახსნა შეიძლება, მაგრამ კვაჭის ავანტიურის-

ტობასა და ყაჩაღობას უფრო ღრმა ფესვები აქვს. მისი წინაპრები — ცხადია, უფრო უმეცარნი, უფრო უხეშნი, უფრო გატყიურებულნი — არც ქურდობას ერიდებოდნენ, არც ავაზაკობას და არც კაცის კლას. ინდივიდუალური და ჯგუფური ყაჩაღობა, თანამემამულეებისა და უცხოელების ძარცვა, მეკობრეობა, საქართველოს ერთადერთი სიმდიდრის — ადამიანების მოტაცება და თურქეთის ბაზარზე გაზიდვა ისეთივე ჩვეულებრივი ამბავი იყო XV-XVIII საუკუნეების საქართველოში, როგორიც ცხენის მოპარვა. არსებობისათვის ამგვარი ბრძოლა, ძარცვა-გლეჯა და განუკითხაობა იმდენ ხანს გრძელდებოდა, რომ არ შეიძლება ქართველი კაცის ფსიქიკაში კვალი არ დაეტოვებინა. თუ კვაჭანტირაძეების სამი თაობის წარმომადგენლებს ცოტა სხვა თვალით შევხედავთ, დავრწმუნდებით, რომ ანაპოდისტე სილიბისტროზე ნაკლები ავანტიურისტი და ყაჩაღი არ იყო, სილიბისტრო კი — კვაჭიზე ნაკლები. კვაჭიმ მათ იმით აჯობა, რომ ავად თუ კარგად გიმნაზია დაამთავრა, რუსული ისწავლა, ქალაქის ცხოვრებას ალღო აუღო და ისეთ სფეროებში შეაღწია, სადაც მის წინაპრებს ხელი არ მიუწვდებოდათ. კვაჭი სიღარიბემ, უსამართლობამ, უკანონობამ კი არ გახადა აავანტიურისტი და ყაჩაღი, არამედ ეს სისხლში ჰქონდა გამჯდარი. ყველაზე უკეთ ეს იცოდა ბევრის მნახველმა და გამოცდილმა ნოტიომ, რომელმაც ახალშობილ კვაჭის ხელის გული გაუხსნა და დიდი მომავალი უწინასწარმეტყველა. ამ წინასწარმეტყველების მთელი ლექსიკა ყაჩალური და მტაცებლურია.

ამბობენ, ეკონომიკურად ყველაზე მეტად ის ქვეყნები დაწინაურდა, სადაც ღმერთი სწამდათ და იცოდნენ, რისთვის ეშრომათ და რისთვის ებრძოლათ. შეიძლება ისინი, ვინც ამას ამტკიცებენ, არც ისე შორს არიან ჭეშმარიტებისაგან, რადგან რწმენა ადამიანის ცხოვრებას აზრს მატებს, ხსნის იმედს უსახავს, სამომავლოდ განაწყობს. რწმენა ისეთივე რეალობაა, როგორიც ფიქრი, განცდა, ტკივილი. კვაჭის სულში არაფერი ამგვარი არ ბოგინობდა და ამიტომ არც იმგვარი იმპულსები შეიძლება ჰქონოდა, რაც ბრალეულობის გრძნობას გაუღვიძებდა, რაღაც-რაღაცეებისაგან თავს შეაკავებინებდა. ამიტომაცაა კვაჭი უნაყოფო, უმომავლო. მას არაფრის შექმნა, არაფრის მოცემა არ შეუძლია და ცოდვაა ერი, რომელსაც უამრავი კვაჭი, უამრავი ყალთაბანდი ჰყავს და ამ ყალთაბანდებში მუქთახორებს ვერ ხედავს.

გურამ კანკავა

მარგინალური ადამიანი „ჯაყოს ხიზნებში“
(ფრაგმენტი)

რომანი „ჯაყოს ხიზნები“ — მუდამ მსხვილ პლანში თხრობით, ენებების სამკვდრო-სასიცოცხლო სიმძაფრითა და თავისი სულიერი უკომპრომისობით გვაგონებს ადრე შუასაუკუნეების წმინდანთა „მარტვილობის“ ჟანრულ თავისებურებებს.

ისევე როგორც ქართულ შუასაუკუნეობრივ შედევრებში, „ჯაყოს ხიზნებშიც“ იგრძნობა ქრონიკების შეუვალობის ძალა და დოკუმენტალისტის გარდაუვალი სიმართლე... იძულებითი დაცემის მტანჯველი თანმიმდევრობა, ხორციელი დეგრადაციისა და დაკნინების მაზოხისტური სურათი ეროვნული ტრაგედიის სიღრმეს უნდა გულისხმობდეს და გადმოსცემდეს. ფსიქოლოგიური პლანი აქ მხოლოდ ლიტერატურული საშუალებაა, მხატვრული მასალა თავისებური ნიღაბია — ეროვნული პლანის შესაქმნელად. ათასი წლის წინათ და ახლაც ეროვნული რაკურსი ყოველივეს იმორჩილებდა.

ამ ეგზალტირებულ თხრობაში კლასიკური რეალისტური მეთოდი, როგორც წესი, დარღვეულია და ლიტერატურული პირობითობა იკავებს სოლიდურ ადგილს. ავტორი ზურგს უბრუნებს თანმიმდევრულ, ეპიკურ, აუმღვრეველ, ობიექტივისტურ თხრობას და ჰიპერტროფირებული სცენებისა და სახეების მეშვეობით, უტრირების უჩვეულო ხელოვნებით, ირონიზმის მომაკვდინებელი ხმარებით, ქართული სატირის ტრადიციათა გაძლიერებით საფუძველს უყრის ქართულ მწერლობაში გროტესკულ რეალიზმს (რომლის გამგრძელებლადაც დღეს საქართველოში ოთარ ჭილაძის რომანები მიმაჩნია).

უპირველეს ყოვლისა, „ჯაყოს ხიზნები“ დიდი გულისტკივილით შესრულებული ეროვნული ტილოა. აქ სიყვარულის ძალა და იერი, მართალია, უშუალოდ აღარც ჩანს და აღარც იკითხება,

რადგან ის დაფარა განმწმენდი ზნეობრივი შოლტის გაცოფებულმა და გამწარებულმა ქნევამ. ეს იყო სიყვარულის ახალი ენა, რომელიც ეყრდნობოდა მე-19 საუკუნის ქართველი კლასიკოსების, განსაკუთრებით ილია ჭავჭავაძის, სოციალური აზროვნების მანერას, მათ ჰუმანიზმს.

ჩვენში ბევრმა ვერ გაიგო და ვერ იგრძნო ამ გაცეცხლებული სიყვარულის სახმილი. ისევე როგორც ირლანდიის დედაქალაქში (სხვათა შორის, „ჯაყოს ხიზნების“ დაწერამდე სულ მცირე ხნით ადრე) მკითხველებმა მასობრივად დასწვეს ჯოისის ბრწყინვალე წიგნი „დუბლინელები“, რომელშიც განქიქებულნი იყვნენ დუბლინის მკვიდრნი, ისე ქართველ მკითხველთა ერთმა ნაწილმა არ მიიღო მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“. ამის შესახებ საკმაოდ მართებულად წერს რომანისტი ოთარ ჩხეიძე: „ჯაყოს ხიზნები“ 1925 წელს გამოქვეყნდა;

სატელევიზიო დადგმა ამ რომანისა განხორციელდა 1979 წელს;

რამდენი რამ შეიცვალა ამ ხნის განმავლობაში, გადაფასდა რამდენი რამა, ოღონდ ის აზრი არ შეიცვალა, ის რექცია არ შეიცვალა, განმეორდა სწორედ ისევე ამ ბოლო წლებშიცა, განმეორდა ბრალდება იგივე და იმავე მღელვარებითა, როგორც რო მაშინა, იმა პირველი გამოქვეყნების დღეებშია; ეტყობა ზოგმა, თუ ბევრმა არა, ცოტა ფრთხილად რო გამოითქვას, ჯერ კიდევ ბევრი ვერაფერი გაიგო, ეტყობა, ჯერ კიდევ მის აზროვნებაზე ბევრი ვერაფერი კვალი დაამჩნია მრავალმა ცვლილებამა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში, ძვრებმა მრავალმა, წინააღმდეგობამა მრავალმა, რაც რო გადაიტანა ჩვენმა ხალხმა ამ ხნის განმავლობაში“...

როგორც ვხედავთ, სამწუხაროდ, ჩვენში მხილება და თვითკრიტიკა ფუფუნების იშვიათ საგანს წარმოადგენს. ჩვენებური კაცი თითქმის ვერ ეგუება კიცხვასა და განქიქებას. თითქოს არ მიაჩნია იგი ჯანსაღი სულის უეჭველ სიმპტომად. თითქოს ადამიანი, საერთოდ, კრიტიკას არ ექვემდებარებოდეს...

ამ არცთუ იმდენად ფართო მოცულობის ნაწარმოებში მწერალმა მოახერხა გამოეშუღავნებინა, რომ იგი დიდი მხატვარია, მაგრამ პამფლეტისტის ვნებიანობით, ღრმად ემოციური მწერალია, მაგრამ პუბლიცისტური შემართებით, გავლილი აქვს დიდი ლიტ-

ერატურული სკოლა, გააჩნია მდიდარი ბელეტრისტული გამოცდილება, მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, იგი ხალხის შვილია, იდეური წინამძღოლია. მიხეილ ჯავახიშვილი ეკუთვნოდა იმგვარ ადამიანებს, რომლებიც ეროვნულ მცნებებს აყალიბებდნენ, ამ მცნებებით გვმოძღვრავდნენ. მწერლის პირველი მცნება თავისი ხალხი და სამშობლო იყო. ეს მცნება ასაზრდოებდა მის გულს, როდესაც იგი ამ რომანს წერდა — მჭმუნვარე ისტორიას თითქოსდა ერთი გადამთიელი კაცისა და ქართველი არისტოკრატი-ინტელიგენტისა. სინამდვილეში კი, რომანის ფაბულა და ქარგა, აგებული სამი პერსონაჟის: მარგო ყაფლანიშვილის, თეიმურაზ ხევისთავისა და ჯაყო ჯივაშვილის ურთიერთობათა ირგვლივ — დიდი სოციალური სამკუთხედია.

არსებითად „ჯაყოს ხიზნების“ სოციალური კრიტიციზმი სავსებით სამართლიანია და სადაც იგი არაადამიანურობამდე მძაფრდება, იგულისხმება, რომ გულისტკივილი იქ უფრო მეტია. ნაწარმოებში მოცემულია იმათი კრიტიკა, ვინც მწიგნობრულ ბერწ იდეას მაღლა აყენებდა რეალურ საშიშროებაზე, ცხოვრების სპონტანურ გამოვლინებებზე, მოცემულია კრიტიკა იმ იდეური პანგლოსებისა, ვინც სტერილური პატიოსნებით, რბილტანიანობით, უხერხემლობითა და მეოცნებე პროექტებით დაღუპეს სამშობლო.

თეიმურაზი მწვავედ გრძნობს და ხვდება, რომ დამნაშავეა ქვეყნის წინაშე. მასში საოცარი ძალით იფეთქებს „ზიზღი ცხოვრებისადმი“. ეს ზიზღი, რომელსაც თეიმურაზი შეუპყრია, მიაქანებს მას ცხოვრების შესაბღალად, ცხოვრების შესაგინებლად საკუთარი თავის უკიდურესი დამდაბლებით, რათა სიმდაბლისა და დამცირების მწვავე გრძნობა ჩაახშოს მასზე უფრო მეტი სიმდაბლითა და დამცირებით...

„ჯაყოს ხიზნები“ ერთთემიანი რომანია. მთელს ნაწარმოებში გატარებულია ერთი არსებითი თემატური ხაზი და ყოველი ეპიზოდი თუ სურათი მის გახსნას, მხატვრულ დადასტურებას ემსახურება. არაფერი და არავითარი სხვა აზრი არ არსებობდა იმ პერიოდში ავტორისთვის, როდესაც იგი ამ წიგნზე მუშაობდა. იგი იდეით შეპყრობილი ადამიანის ნაწერს მიაგავს თავისი სისასტიკით, შემმართებლობითა და გახსნილი პოზიციით. მიხეილ ჯავახიშვილი ამ წიგნით „სასტიკ ტალანტს“ წარმოადგენს, როგორც ასეთ შემთხვევაში მწერლებს უწოდებენ, თუმცა მის შეუბრალე-

ბლობას ყველაზე გასამართლებული საფუძველი მოეპოვება. ,,ჯაყოს ხიზნები" ერთ-ერთი ყველაზე მძვინვარე შეტევაა ფილანთროპიის მიმართ ჰუმანისტური პრინციპების პლაცდარმიდან, ყველაზე მძვინვარე შერისხვაა უსაგნო იდეალისტთა და ილუზიის ბურუსში მყოფი ადამიანებისა სინამდვილის უმკაცრესი საწყისებიდან; ცხოვრებისეული სიმართლის მარტივი, მაგრამ გარდაუვალი განაჩენია თეიმურაზ ხევისთავის მსგავს პიროვნებათა მიმართ.

მოპოვებულ სიკეთეს ესაჭიროება ფხიზელი დაცვა და პატრონობა, ამბობს ეს მართალი წიგნი; ყოველმა ცნობასრულმა პიროვნებამ უნდა შესძლოს თავისი ისტორიული ინტერესების დამკვიდრება, მათთვის სწორი მიმართულებით ბრძოლა; მოპოვებული სულიერი სიმაღლე, საკუთარი ისტორიული არსებობა, ეროვნული და საზოგადო სიკეთე — უდიდესი დაძაბულობით უნდა იყოს შენარჩუნებული. ერთი დიდი გერმანელი მწერლის დარად, მიხეილ ჯავახიშვილი იმ დასკვნას აკეთებს, რომ თავისუფლებად ის არ ჩაითვლება, რაც ადამიანს თვითონ არ მოუპოვებია და პიროვნებად ის არ მიიჩნევა, რომელიც საკუთარ თავს თვითონ არ ქმნის და თავის ინდივიდუალობას თვითდინებით აყალიბებს.

რასაც გინდა ფლობდე, დაიმკვიდრე მასზე უფლებები, მოიპოვე იგი — ამბობს ,,ჯაყოს ხიზნების" ავტორი. რაც ძვირფასად მიგაჩნია, შეეწირე მას, რათა არ გახდე მოწმე მისი დაკარგვის; სიზმარია იმის ფიქრი, რომ მოპოვებული ღირებულებანი თავისთავად იარსებებენ და ამგვარად რაიმე უპირატესობას მოგვანიჭებენ, რადგან ისინი თავისთავადი ღირებულებები კი არ არიან, არამედ მათ ჩვენი ზრუნვა ანიჭებს ფასსა და ღირსებას; უნდა შეგეძლოს მათი შენარჩუნება მათი ყოველდღიური განმტკიცებით, — ამგვარად მიმართავს ავტორი თავის გმირს, თეიმურაზ ხევისთავს რომანის სტრიქონებს შუა და მასთან ერთად თავის მკითხველსაც. ეს უნდა იყოს დედააზრი მ. ჯავახიშვილის ამ რომანისა.

ზემონახსენები მცნებები ბევრი მკითხველისათვის მართლაც შეუნიშნავი დარჩა და მათი აღქმა ვერ მოახერხეს. ეს გარემოება შეიძლება იმითაც აიხსნას, რომ მიუხედავად რომანის საოცარი ტენდენციურობისა, იგი ,,მორალისტური" კი არაა, კი არ აშიშვლებს მორალურ მაქსიმებსა და ზნეობრივ შეგონებებს, არამედ ძლიერი ტენდენციურობის უკუპროპორციულად — ნაწარმოების გულის-გულში ათავსებს მათ. ავტორი მორალურ იმპერა-

ტივებს კი არ აყალიბებდა, პირიქით, მორალის რღვევისა და შებღალვის გზით ჰყვებოდა ერის დიდ ტკივილზე და აძხელდა, მიუთითებდა მათ საფუძვლებზე.

მიხეილ ჯავახიშვილს გუმანმა არც შემდგომ უღალატა: ახალ ყოფაში მან ახალი ყალთაბანდების, გაქნილი ნუვორიშების დაბადება შენიშნა. ქვეყნად ახალი გაჩსუებული პატრონები, ახალი ტიპის „ფეოდალიზმი", სოფლის ახალი ბატონები, ახალი აზნაურები, ახალი ელიტარული ფენა გაჩნდა — განსჭვრეტს ქართველი მწერალი. ჯაყო ახალი დროების გმირად იქცა.

ქართულ მწერლობაში მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება გამოირჩევა მარგინალური პერსონაჟების განსაკუთრებული სიმდიდრით. ამ ტიპის ადამიანთა სიუხვე მის რომანებსა და მოთხრობებში ისე საგრძნობია, რომ განსაკუთრებულ კვლევის საგნად შეიძლება იქცეს...

მარგინალურნი არიან ადამიანები, რომლებიც ზღვარზე იმყოფებიან ორ ან მეტ სოციალურ სამყაროს შორის, მაგრამ არ მიიღებიან არც ერთი მათგანის მიერ, როგორც მათი სრულუფლებიანი მონაწილეები...

მართლაც შეუდარებელია ის სოციალური წინააღმდეგობა, რომელშიაც თეიმურაზის არსება მოექცა. შექმნილ ახალ სოციალურ გარემოში რაც სხვისთვის ნებადართულია, მისაწვდომია და სასიცოცხლო აუცილებლობასაც წარმოადგენს, თეიმურაზისათვის მიუწვდომელია და ზოგჯერ აკრძალული. მაგალითად, მას სამსახურში გამწესებაზე უარს ეტყვიან და იგი მოსაწყობად კარდაკარ დაეხეტება, მაშინ, როდესაც სხვას, ნაკლებადკვალიფიციურ ადამიანს ამ მხრივ გზა გახსნილი აქვს.

თუკი თეიმურაზი ახალ სოციალისტური ყაიდის სკოლაში დაიწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას, ეს ხომ მისი წარსულის უკუგდება და ღალატი იქნება; თუკი იგი უკუაგდებს მასწავლებლის შეთავაზებულ თანამდებობას, მაშინ ეს იქნება საკუთარ მომავალზე ხელის აღება.

„— არა, ივანე, არ შემიძლიან მეთქი. ქუჩის დამგველად წავალ, მაგრამ მ...მასწავლებლობას ვერ ვიკისრებ. მიზეზიც გ...გითხარი: მე ბავშვს ისეთ რამეს ვერ ვასწავლი, რაც მე თვითონ არა მწამს".

თეიმურაზისთვის მომავალი აღარ არსებობს, ანდა არსებობს მხოლოდ შავი, გამოუცნობი ნისლის სახით. საერთო პატივისცემა, საზოგადოებრივი სახელი, მეგობართა სიყვარული და ურთიერთობა მისთვის გაცამტვერებულია. საყვარელმა ქალმა გასცა იგი, უპასუხა იმავე გულგრილობით, რომელსაც თვითონ გრძნობდა მთელი ერთობლივი ცხოვრების მანძილზე. ცხოვრება მისთვის იქცა საეჭვო პირთა მიერ მის მარადიულ დევნად. თეიმურაზი მოექცა ორი სამყაროს ზღვარზე, რომელთაგან არც ერთი აღარ იკარებდა ახლოს: ძველი სამყარო დაქცეულიყო და წასულიყო, ხოლო ახალი რევოლუციური სამყარო იმგვარ გადახალისებას მოითხოვდა, რომელიც თეიმურაზ ხევისთავს არ შეეძლო...

ავტორის მხატვრული ნებით, თეიმურაზი ფიზიკურადაც გამოხატავს თავის მერყევ და ულიმღამო ბედს. თეიმურაზის სისუსტე და უსაფუძვლობა, ავტორის სტილური არჩევანის მიხედვით, თანაბრად იკითხება მის სხეულსა და მის სულში: „გამხდარი და გაძვალებული, მხრებაყრილი და მკერდჩავარდნილი, ბეცი და მელოტი, გაფუფქულ ქათმის მინამგვარი, მწიგნობრობით დაღლილი, დაშრეტილი, გამოწურული და დამდნარი ნაკაცარი, რომელსაც მომავლად თვალწინ მხოლოდ შავი ნისლი ჰქონდა აფარებული, ხოლო ყველაფერი, რაც კი ოდესმე გააჩნდა, წარსულში ჰქონდა დარჩენილი: ტკბილი მოგონებები, საერთო პატივი, მეგობართა სიყვარული, მუდმივი მოლოდინი უცნაური მომავლისა და მარადიული დევნა ბუნდოვან ლანდებისა...“

თეიმურაზს განუზომელი ძალით აკავებს, „უკან ეწევა“ მისივე ისტორიული წარსული, რომელიც ათასწლეულით მაინც განიზომება. ახლა იგი, თვით თეიმურაზი, გამოხატავს წარსულის სახეს. მაგრამ, მეორე მხრივ, ასეთივე განუზომელი ძალა აღმართულა მის წინაშე მომავლის სახით და საკუთარ ძალმოსილებას საკუთარი ნების სისასტიკეს თუ უთანაბრებს. თეიმურაზს, აღზრდილს წარსულის ტრადიციებზე, აღარ ესმის არც აწმყოსი, არც მომავლის მოთხოვნებისა და მოწოდებისა. ამ ორი ძლიერი სამყაროს ზღვარზე მყოფი ქართველი ინტელიგენტი სასომიხდილი ჩანს და სასტიკ ზნეობრივ კრიზისს განიცდის (სხვათა შორის, შექსპირის ჰამლეტის ზნეობრივი მერყეობა მისი კლასიკური მარგინალური პოზიციითაა განპირობებული, რენესანსის იდეათა თვალმომჭრელ შუქზე დაკისრებული მკვლელობის ჩადენა მართლაც შე-

მაძრწუნებელი ჩანდა). მ. ჯავახიშვილი საოცარი ხატოვანებით და ნატურალისტური დაუნდობლობით, უფრო სწორად, გროტესკული რეალიზმით აღწერს თეიმურაზის გაუცხოებას საკუთარ ქვეყანაში, საკუთარ ხალხში, საკუთარ ოჯახში. „თეიმურაზმა არ იცოდა, რომ მან იმ დროის ბევრი აღარაფერი იცოდა, რომ იგი ძველსაც მოსწყდა და ახალსაც ვერ მიეკედლა, რომ მას ყველა გზები აერია და ახალ ქვეყანას განუზომელ მანძილზე ჩამორჩა, და რომ ეს უცნაური ცხოვრება და თეიმურაზი ერთმანეთს ველარ სცნობდნენ, ვერ ურიგდებოდნენ და ერთ კალაპოტში ველარ ეტეოდნენ. თევზივით ნაპირზე გარიყული ნაადამიანევი სულს ძლივსღა ლაფაუდა და წყალწაღებულ თავს უიმედო იმედით ინუგეშებდა...

თეიმურაზმა ანაზდეულად იგრძნო თავზარდამცემი შიში ბავშვისა, რომელიც დედამ უცხო და ბნელ ქვეყანაში თავის კაბის კალთას ჩამოაშორა და მარტოდ-მარტო დასტოვა. იგრძნო ასეთი შიში თეიმურაზმა და აერჟოლდა, დაიბნა და აჩუყდა. და როგორც უპატრონოდ მიგდებული ბავშვი დარბის ჩაბნელებულ ქალაქში და მთრთოლვარე ხმით გაჰკივის: „დედა! დედილო! სადა ხარ, დედილო“, თეიმურაზიც ასე ეულად იჯდა გორის ციხის კედელზე...

— მეც ემიგრანტი ვარ, — გაიფიქრა, ემიგრანტი ჩემივე ქვეყანაში, უცხოელი ჩემივე მოძმეთა შორის, ღმერთო მიშველე!“

ერთგან თეიმურაზი კითხულობს მათეს სახარებიდან მცირე ნაწყვეტს, რომელიც ასე იწყება: „ეკრძალენით ცრუ წინასწარმეტყველთა...“ მაგრამ თეიმურაზიც ხომ ცრუ იდეოლოგია? იგი საზოგადოებრივ დოქტრინებსა და სოციალურ იდეებს უპირატესობას ანიჭებს და მაღლა აყენებს ეროვნულ მრწამსზე. თეიმურაზმა „განყენებულ“ იდეათა სისტემა, სოციალურ-ფილანთროპული ილუზიები (რომანში არა ერთხელ ნახსენები და გაერთიანებული განზოგადებული სახელწოდებით თუ ზედწოდებით „ზანზიბარი“...) მაღლა დააყენა ხალხური წიაღის შესაძლებლობებზე, რომელსაც რომანში მეტაფორულად მარგო ასახიერებს და გამოხატავს. სწორედ ამიტომ ვერ დაიცვა თეიმურაზმა „მარგო“, თეიმურაზი ძალაუნებურად სამშობლოს დამღუპველია და „მარგოს“ წიაღიც ჩამოთესლებულმა ელემენტმა, სხვამ, გარეშემ დაისაკუთრა. „როცა თეიმურაზი იშვიათად მიუწვებოდა მარგოს და ცხარე ალერსის მაგივრად მოდუნებული ხელებით უგემურად ცოდვილობდა და ილოღნებოდა,

ამავ ჟამს თავი სკასავით გატეხილი ჰქონდა უთვალავი ფუტკრით და საზრუნავით. თეიმურაზი ამ დროს ორჩოზე იყო შემდგარი და საქვეყნო ზრუნვით იყო ორსული. იმ წუთს მწიგნობარი გატაცებით ფიქრობდა ზანზიბარის გაყვლეფისა, მაროკოს დამორჩილებისა, მონღოლთა ბედისა და ლურ-ბახტიართა ავკანყებაზე. ცხარედ ეკამათებოდა გუჩკოვს, ლლოიდ-ჯორჯს, კლემანსოს...“

ეს უხერხემლო ინტელიგენტი სულ „დასავლეთისაკენ“ იყურება, დასავლური მოდელებისაკენ უჭირავს თვალი, ხოლო რამდენად შეეფერებიან ისინი ეროვნული არსებობის ფორმებს, ამ მხარეს არ ულრმავდება; ეროვნული წიაღის სრული ამოქმედება და ამოძრავება მისი ფიქრის საგანს ნაკლებად წარმოადგენდა. იგი საკუთარ ძალებში კი არაა მხოლოდ დაეჭვებული, მას არ ჰყოფნის ნებისყოფა, გამჭრიახობა — მიმართოს, პირველ რიგში, საკუთარი ხალხის ეროვნულ ენერგიას და შესაძლებლობისამებრ სრულად გამოიყენოს. ჯაყოს დაქორწინება მარგარიტა ყაფლანიშვილზე გამუთქმელი ტრაგიზმითაა აღსავსე. ესაა თეიმურაზის ოფიციალური დაშორება და გამოთხოვება მთლიანად თავის ქვეყანასთან, — მას აღარავინ რჩება ამქვეყნად. თეიმურაზი სტოვებს მამულს, უტოვებს მას გადამთიელს და ამ პოლიტიკური პამფლეტის ვნებიანობით დაწერილ რომანში მკითხველს საოცარი სიცარიელის გრძნობა ეუფლება. ჩვენ ვხედავთ, რომ მოხდა მისი პიროვნების დაშლა, დეპერსონალიზაცია და თეიმურაზის პიროვნების ნარჩენები სავსებით არაიდენტური გახდა მისი ნამდვილი, ჭეშმარიტი არსებისა.

იმდენად მძლავრია ავტორის მიდრეკილება მხატვრული უტრირებისა და გროტესკისაკენ ნაწარმოების ტიპაჟის შექმნისას, რომ როგორც ჯაყო, ისე თეიმურაზ ხევისთავი უფრო ფართო შინაარსის ალეგორიულ ფიგურებს წარმოადგენენ, ვინემ ადამიანურ ხასიათებს. ჯაყო რომანში თავისი ბიოლოგიით, პირველყოფილი ეგოიზმით, სქელკანიანობით და თითქოს რკინის ჯაგრით შემოსილი არსებით „ზეკონტრასტულია“ სტერილური, უხორცო სულის, უსარგებლო ფილანთროპის — თეიმურაზ ხევისთავის პერსონისა. ნაწარმოებში ორივე დეგენერატიული ტიპია, სხვადასხვა ვარიანტით. რომანი დაწერილია დადებითი გმირის გარეშე, საერთოდ „გმირის“ გარეშე, მომხდარია თითქმის სრული დეჰეროი-

ზაცია. ეს უფრო საყოველთაო მხილებაა, სოციალური და ლიტერატურული პამფლეტია, ეროვნული საკითხებისადმი მიძღვნილი პუბლიცისტური სატირაა. ძნელია წონასწორობის დაცვა მხატვრულ განზომილებაში, როდესაც საქმე სამშობლოს საჭირბოროტო საკითხებს ეხება, ამბობს ეს წიგნი.

ჯაყო — ცალმხრივად უტრირებული, მაგრამ რეალური სინამდვილის ნატეხია. რეალური სინამდვილის ძალთა სპონტანური გამოვლინება დაუზოგავია თვისი უფლებების განხორციელებაში, შეუპოვარია თავის მოქმედებაში, თანმიმდევრულია თავის სისასტიკეში, ასეთია ჯაყოც. იგი, ამას გარდა, გაუთლელი სქელკანიანი მხვეჭელია, მაგრამ ეს უფრო შემთხვევითი გარემოებაა, უბრალოდ, ავტორის გემოვნების, მისი მხატვრული არჩევანის შედეგია. ჯაყო შესაძლებელია არ ყოფილიყო ამგვარად გაუთლელი, მაგრამ მისი აქტიური მხვეჭელობითი ინსტინქტები ასევე მძლავრი ყოფილიყო, რადგან რეალური ძალები ხშირად მეტად ნატიფნიც არიან თავის ძალმომრეობაში.

ჯაყო ნაწარმოებში, ერთი მხრივ, გამანადგურებელი, ბრმა, ბნელი ძალაა, მაგრამ, მეორე მხრივ, ყამირის გამანაყოფიერებელი სტიქიონი. იგი ანადგურებს ხევისთავთა ოჯახს, მაგრამ ამავე დროს ქმნის მათ ნაფუძარზე ახალ კერას მრავალრიცხოვანი ჯალაბობით და დედაწულით. უნაყოფო და სტერილურ თეიმურაზ ხევისთავს რომანის დასაწყისში იგი უპირისპირდება არა როგორც ძალმომრე, არამედ როგორც სიცოცხლის წვენით სავსე, ნაყოფიერების სიჭარბით დაჯილდოებული რამ.

„ჯაყოს ხიზნები“ ავტორის გულის სისხლითაა შექმნილი და იგი ზოგჯერ ვერ ითმენს, რომ სრულიად დეკლარატიულად, ლიტონი სიტყვებით, მაგრამ აღშფოთებით ერთმანეთს არ შეუდაროს ეს ორი პერსონაჟი: „თეიმურაზი დასრულებული ადამიანია! განათლებული, ტვინდიდა, ჭკვიანი, ჯიშიანი, ათიოდე საუკუნის განმავლობაში ბამბა-ფარჩაში ნაზარდი, ნატიფი, ნამუშევარი, ნათალი და დაფერილი; ხოლო ჯაყო მხოლოდ მეათე თაობა თუ იქნებოდა მაიმუნისა, პითეკანტროპოსის მინამგვანი, პირუტყვივით ბნელი და უმეცარი, მიუვალ მთებსა და ულრან ტყეში გაზრდილი. იგი ბნელ ხეობიდან გამოვარდნილი ველურია, რომელმაც პირველად მხოლოდ ათი წლის წინათ დაინახა კრამიტი და დანა-ჩანგალი, საათი და სურათი, საყელო და ცხვირსახოცი. აი, ამისთანა ნადირ-

კაცმა, რომელიც დღეს მინდორსა და ტყეში აღამებდა, ხოლო ღამეს ბოსელში ათენებდა, მარგოს ასე ხეპრულად, ასე უდიერად და მხეცურად აჰხადა პატივი“...

თეიმურაზ ხვისთავი ლიახვის ნაპირზე გაშენებული მამა-პაპისეული ციხე-დარბაზების მემკვიდრეა და ქართულ ათასწლიან ტრადიციას განასახიერებს. ეს მეტაფორული სახე — თეიმურაზ ხვისთავი სრული დამარცხებისათვისაა განწირული. მაგრამ მისი ცხოვრების დრამა მდგომარეობს იმაში, რომ იგი მარცხდება ისე, ბრძოლასაც კი არ გადაიტანს. თეიმურაზი არაა ულონო, უკბილო პიროვნება, რადგან მან თავისი სიცოცხლის მიმწუხრამდე ნირი არ შეიცვალა, დამარცხებულმა „პოზიციები“ არ დასთმო, „პრინციპებს“ არ უღალატა, თუმცა კი წარმოდგენილი ჰქონდა ყოველივე ამის დამღუპველი შედეგები. სამართლიანობა მოითხოვს მისი ურყევი, განუხრელი სწრაფვის აღიარებას და დადასტურებას — შეგნებული თვითგანადგურებისაკენ. თუკი იგი ვინმეს ებრძვის და ანადგურებს, ისევ საკუთარ თავს ან ოჯახს, რადგან თვითგანადგურება ახლა მის წარმოდგენაში ერთადერთ ზნეობრივ აქტად ქცეულა.

ჯაყო და თეიმურაზი იმდენად კონტრასტული სახეებია, რომ სხვადასხვა პოლუსებს წარმოადგენენ და თითქოს შეხების წერტილებიც არ უნდა ჰქონდეთ, ცხოვრებაში უნდა ასცდენოდნენ კიდეც ერთმანეთს, მაგრამ სინამდვილეში თურმე ასე არ ხდება. რეალურ ძალთა თანაფარდობის ლოგიკა სხვაგვარი გამოდგა და იგი, უნდა ვიფიქროთ, უფრო ბრძნული, სწორი ყოფილა, რადგან თავად ყოფიერების კანონს წარმოადგენს. როგორც ერთგან გერონტი ქიქოძე წერდა: „ცხოვრება ცეცხლის სარბიელია. სუსტს ანადგურებს, რათა ძლიერსა და ცხოველმყოფელს ადგილი გაუნთავისუფლოს. დიდი აზრი არა აქვს ამის წინააღმდეგ აღშფოთებას: ისევე როგორც, მაგალითად, ზვავის ან ნამქერის ზნეობრივად უარყოფას. შეიძლება პიროვნების ან საზოგადოების გასამართლება, მაგრამ მთელი ცხოვრება ზნეობრივი დაფასების გარეშე სდგას, როგორც ბუნებრივი სტიქიონი...“ ყოფიერების ამ უშელავათო და შეუბრალებელმა კანონებმა, თვით რომანის თემატურმა სიმწვავემ და პრობლემათა მძაფრმა საჭირბოროტობამ მწერალს სიმწარით სავსე მხილებები და გოდებანი წარმოათქმევინა. მაგრამ იგი არ დარჩა მისი ერის მიერ გაუგონარი.

„ლამბალო და ყაშა“

თამაზ ვასაძე

„ავტორს ასამართლებენ გმირები“

როდესაც ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ მიხეილ ჯავახიშვილი ლიტერატურულ შემოქმედებას დაუბრუნდა, მისი თვალთახედვის შუაგულ'ში ისტორიული პროცესი მოექცა. აფორიაქებული ეპოქის ტრაგედიები და ფარსები, ნიშანდობლივი ტიპები 20-იან წლებში მძლავრად ეუფლებიან მწერლის წარმოსახვას.

ისტორიული პროცესის მოძრაობა და გეზი, მისი ირონიული არსი გამჭრიახად არის დანახული მიხეილ ჯავახიშვილის ვრცელ მოთხრობა'ში „ლამბალო და ყა'შა“.

ირანის ძველ და ცოდვილ მიწაზე ხდება ამ მოთხრობაში გადმოცემული ამბავი. ადრე ძლიერი ეს სახელმწიფო პირველი მსოფლიო ომის დროს უკვე იმდენად დასუსტებულია, რომ ფაქტობრივად ინგლისის და რუსეთის მიერ არის გაყოფილი. ირანის ბედიც ისეთია, როგორიც სხვა დიდი სახელმწიფოების და იმპერიების — გარდაუვალი დაქვეითება, დაკნინება, იქნებ გაქრობაც. ეს ბედი ეწიათ იმ სახელმწიფოებს, რომლებიც ირანის ტერიტორიაზე ოდესღაც არსებობდნენ — მიდიას, ასურეთს, პართიას. მათ თითქოს მონაწილეობა მიიღეს მსოფლიო ისტორიის სანახობაში და შემდეგ სხვებმა დააცლევინეს ასპარეზი, რათა თვითონ დაესაკუთრებინათ იგი. ამ კანონზომიერებაში მიხეილ ჯავახიშვილი თითქოს ოპტიმიზმის საფუძველს პოულობს — ყველა ძალმომრეობას თავისი ანგარიშის გამსწორებელი გამოუჩნდება, მაგრამ ეს უცნაური, მწარე ოპტიმიზმია, რადგან ძალმომრეობას კვლავ ძალმომრეობა ენაცვლება.

„საარაკო რაშებზე მიდიელთა აჩრდილები შესხდნენ და უკუნეთს გადაეკარგნენ, ხოლო მათ ნაცვლად ურმიის ტბას დონის ცხენები და ტაბნოველი ჩექმები დასტრიალებდნენ და იმ ჩექმებს, ნებსით და უნებლიეთ, ჩანჩალით მისდევდნენ აშურბანიპალის, ტი-

გრან დიდისა და ვახტანგ გორგასლანის მემკვიდრენი. და გოგსა და მაგოგს, ჰაიკანელებს და ქარდუელებს, დონის ცხენებსა და ტამბოვურ ჩექმებს კლდიდან გაკვირვებით დასცქერიან ქვის ფიცარზე გამოჭრილი მაკედონელის ლეგიონერები, მათი ფრაკიელები, ბუცეფალები და სამი გადარჩენილი ბერძნული ასო, „ა...ოს“ — ალექსანდროს... ასიოდე წლის წინათ იმ კლდეზე ჯერ კიდევ იწვოდა თურმე შეიდიოდე სიტყვა, „მე ალექსანდროს... ყოველივე აქაური ემორჩილების ნებასა ჩემსა“. ახლა კი იმ კლდის მკერდიდან ის სამი ასო ისე მოისმის, როგორც წყალწაღებულის უიმედო ძახილი: — აა... ო-ო-ო-ო-ოს“.

ყოვლისმძლეველი დრო აქარწყლებს და დასცინის იმპერიების დიდებას და მათი მბრძანებლების პრეტენზიებს, თავდაჯერებას, მედიდურ სურვილებს... ისტორიას არ უყვარს ერთსახეობა, გახევება, მისი ჟინია ახლის ქმნა და დაშლა, უჩვეულო და უცხო კონფიგურაციების შედგენა. ისტორიის სამეფო თითქოს მაიას სამეფოა, მოჩვენების, ილუზიის, უმდგრადობის ქვეყანა. მოთხრობაში ისტორიის ქამელეონური ბუნების პლასტიკური სახეა აღმოსავლურად მსუყე კოლორიტით დახატული ურჰიის ტბა, რომელიც „დღეში ათჯერ მაინც იცვლის იერს და ხაზებს“.

ისტორიული ბედისწერის დამცინავი ცვალებადობის გამოვლინებაა, რომ ირანი, ყოფილი სასტიკი დამპყრობელი, თვითონაა დაპყრობილი, რომ ტრადიციულად შემტევ ისლამს მწვავედ უტევენ, ხოლო ქართველი ადამიანი, ვისი სამშობლოც ირანმა საუკუნეების მანძილზე ტანჯა, დაპყრობილების დამცველია.

მოთხრობას არაორდინარულობას და მნიშვნელოვნებას პირველ რიგში ირანელების მოსარჩლე ქართველი ექიმის ანტაგონისტის — ყაშა ლაზარეს თვალშისაცემი ფიგურა ანიჭებს.

ეს სახე ენათესავება მიხეილ ჯავახიშვილის მიერ იმავე პერიოდში შექმნილ ჯაყოს და რასპუტინის სახეებს. მათ მსგავსად ყაშა ლაზარეც უზომოდ მდაბალი, ტლანქი და გაუმაძღარია, დესტრუქციულია. ამ პერსონაჟებს მწერალი გროტესკის მეთოდით გამოსახავს: მიმართავს ბუნებრივი პროპორციების მკვეთრ დეფორმაციას, ცხოველურის და პათოლოგიურის მოჭარბებას, კომიკურის და საზარელის შეხამებას — კომიკურია მათი გონების და სულის სიღატაკე, საშინელია მათი მძლავრი მტაცებლური ინსტინქტი.

პათოლოგიური პერსონაჟები ადრეც ჰყავდა მიხეილ ჯავახიშვილს, მაგრამ „ჯაყოს ხიზნებში“, „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“, „ლამბალოსა და ყაშაში“ პათოლოგიის ჩვენება უკვე ეპოქის არსის მხატვრული ანალიზის საშუალებაა.

ყაშა ლაზარეს — სადისტს — მწერალი აკვირდება როგორც განსაზღვრული პოლიტიკური, იდეოლოგიური ტენდენციების თანმდევ მოვლენას, მათი წყალობით აღზევებულ ტიპს.

სადისტები ყოველთვის არსებობდნენ და იარსებებენ, მაგრამ იმისთვის, რომ ცხოვრებას დაეპატრონონ, მათ განსაკუთრებული პირობები და ვითარება სჭირდებათ.

სწორედ ასეთია ვითარება, რომელიც მოთხრობაშია წარმოდგენილი.

რუსეთის იმპერია თავისი ბატონობის არეალის გაფართოებას, ირანში ფეხის მოკიდებას ესწრაფის. ამ მისწრაფებას ემსახურება რუსული ეკლესია, ქრისტიანული რელიგია ექსპანსიის საშუალებად გამოიყენება. იმპერიის მიზნებს ემსახურებოდა რუსეთის ეკლესია ქრისტიანულ ქვეყნებშიც, ხოლო ისლამურ სამყაროში იგი, გასაგებია, კიდევ უფრო შემტევი ხდება (ცხადია, ეს რუსული ქრისტიანული კულტურის მიერ შექმნილ დიდ სულიერ ფასეულობებს არ აქარწყლებს).

ირანში რუსეთის ეკლესიის ემისარი ეპისკოპოსი პავლე იდეოლოგიური აღჭურვილობით უზრუნველყოფს იმპერიის დამპყრობლურ პოლიტიკას, აღვივებს სიძულვილს და შეუწყნარებლობას „უწმინდური“ მაჰმადიანების, „წუპაკი პერსუკების“ მიმართ. თუმცა არც ქრისტიანობის არამართლმადიდებლური მიმდინარეობები სარგებლობენ მისი კეთილგანწყობით, რადგან ისინიც, თავის მხრივ, სხვა სახელმწიფოების პოლიტიკურ მიზნებს ახორციელებენ, რუსული ეკლესიის მსგავსად ცდილობენ თავისი გავლენის ქვეშ მოაქციონ ირანში მცხოვრები აისორები. ეს ქრისტიანი ხალხი კი „დამკვრელი“ ძალაა მაჰმადიანებთან ბრძოლაში. რელიგია აქ მხოლოდ ძალაუფლების, ბატონობის ინსტრუმენტია, პროფანაციას განიცდის.

ამგვარ სიტუაციაში აისორი მღვდელი ყაშა ლაზარე თავისი მძვინვარე ენერგიულობით, დაუნდობლობით, ვერაგობით ძალზე გამოსადეგია ეპისკოპოსი პავლეს სისტემისთვის, რუსეთის იმ-

პერიის პოლიტიკურ-იდეოლოგიური სისტემისთვის — მისი ფუნქციაა აისორების გაღაბირება და მაჰმადიანების დევნა. და პირიქით, ეს სისტემა ძალზე გამოსადეგია ყაშასთვის — იგი მას საშიშ ძალას აძლევს, ძალაუფლებას აზიარებს.

ყაშა ნაძირალაა, ქურდი და მკელელია და, ცხადია, ქრისტიანობასთან მას შინაგანად არაფერი აკავშირებს, ამ მტაცებელ არსებას საერთოდ არ შეიძლება რაიმე სერიოზული მრწამსი და იდეა ჰქონდეს. მის ბუნებას და სტატუსს შორის არსებული შეუსაბამობაც ქმნის გროტესკს — სადისტი მღვდელი, ანაფორიანი ჯალათი. ის ფარისეველია, თუმცა შედარებით ნაკლებად შენიღბული, ვიდრე ფარისეველობის ძველი ოსტატები, მოლიერის ტარტიუფი ან სალტიკოვ-შჩედრინის იუდუშკა.

მაგრამ ამავე დროს, რა უცნაურიც არ უნდა იყოს ერთი შეხედვით, ყაშა ფანატიკოსია — მას გააფრთებით სძულს მაჰმადიანები. ამაში იგი არ თვალთმაქცობს, საერთოდაც, სიძულვილი, სიყვარულისგან განსხვავებით, არანაძდვილი და არაგულწრფელი იშვიათად არის. ყაშას სიძულვილი მაჰმადიანებისადმი „პრინციპულია“: მის მიერ ლამბალოს დევნის ძირეული მოტივი პრაქტიკული არ არის. მთავარია, რომ ლამბალო მაჰმადიანია — „უწმინდური“, „ღორი“, „მაჰმადის ძაღლი“. ყაშა ლაზარე „ქრისტიანია“ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც შეუწყნარებელი და ულმობელია მაჰმადიანებისადმი. ამით იგი დროის ავი ნიშანია. XX საუკუნის სისხლიანი ტრაგედიების ავტორებს და ხორცშემსხმელებს უფრო მეტად გამოარჩევდათ არა საკუთარი პოზიტიურად მიჩნეული იდეის ერთგულება და „აღთქმულ ქვეყანაზე“ ოცნება, არამედ სიძულვილი და აგრესია იმათ მიმართ, ვისაც მათი იდეოლოგია მტრად სახავდა, ვინც ამ იდეოლოგიას არ იზიარებდა, მითუმეტეს, უპირისპირდებოდა. ასეთები იყვნენ „კლასობრივი მტრები“, არასაიმედო ინტელიგენცია, ანდა „რასის სიწმინდის“ ამრღვევები...

მიხეილ ჯავახიშვილის მიერ წარმოსახული ბნელი, ავხორცი სალოსი რასპუტინი მხოლოდ იმ ნიშნითაა „ქრისტიანი“, რომ სასტიკად სძულს ქრისტიანული რუსეთის ნამდვილი თუ გამოგონილი მტრები; ეპისკოპოსი პავლე, მაღალი საზოგადოების გარეგნულად დახვეწილი კაცი და მოქნილი პოლიტიკოსი, ამასთანავე ფანატიკოსია, რაც ვლინდება არა ქრისტიანული იდეალების ერთ-

გულებაში, არამედ არაქრისტიანებისადმი და არარუსებისადმი გაბოროტებაში, რომელიც მას გონებას უბინდავს და შეიწირავს.

არსებითია ის, რომ ყაშა ლაზარეს დაუცხრომელი, შხამიანი სიძულვილი მაჰმადიანების მიმართ მისი კაცთმოძულეობის გამომჟღავნებაა, ქრისტიანობის დაცვის მოტივით მოჩვენებითად გამართლებული და ნებადართული. კაცთმოძულეობა, სიცოცხლის დაორგუნვის და მოსპობის ინსტინქტი უბრალოდ სხვა სარწმუნოების ადამიანებს ირჩევს ობიექტად, რათა უფრო თავისუფლად, ხელგახსნილად იმოქმედოს. სინამდვილეში ყაშას აგრესიულობა უსაზღვროა, ის საკუთარ მამასაც არ ინდობს, კლავს. ყაშას არავინ უყვარს, არც ქრისტიანები, თუნდაც თავისი თანამემამულეები. მისმა ძალაუფლების წყურვილმა შებრალება არავის მიმართ არ იცის; მოთხრობაში ნათქვამია, რომ თუ დასჭირდა, აისორებს უკლებლივ ამოხოცავს, საკუთარი ცოლ-შვილის ჩათვლით. როცა „თავისიანებს", ქრისტიანებს ემტერება, იარალის დიდხანს ძებნა არ უხდება, მზად აქვს იდეოლოგიურ ქურაში ნაწრთობი მახვილი – არაქრისტიანებთან ფარული კავშირის დაბრალება. ასე წამებს ყაშა ცილს ქართველ ექიმს, თითქოს იგი ქუროების ბელადთან საიდუმლოდ არის დაკავშირებული.

ყაშა ლაზარე მარჯვედ ფლობს იმ მეთოდებს, რომლებიც ფართოდ გამოიყენებოდა მიხეილ ჯავახიშვილის თანადროულ პოლიტიკურ სინამდვილეში.

ჯაშუშობა, დასმენა, პროვოკაცია, სინამდვილის უტიფარი გაყალბება, „საქმის" შეთხზვა – ასეთია ყაშას არსენალი. ქურთების და აისორების ჩვეულებრივ ყოფით შეხლა-შემოხლას ის ქურთების აჯანყებად ასაღებს, რასაც საგანგებო სამხედრო ოპერაციის განხორციელება და „აჯანყებულების" დარბევა მოყვება; იგი აწყობს აისორებზე მაჰმადიანების თავდასხმის ინსცენირებას და „დამნაშაეებს" ულმობლად სჯიან.

ყაშას ხასიათის მძაფრი თვალსაჩინოებით გამომხატველია მისი ტრიუმფის სურათი. „თხუთმეტის გმინვა ყაშა ლაზარეს ძლევამოსილმა კიჟინმა შთანთქა. პირველივე დაკვრაზე თვითონაც ისე აიგრიხა, თითქოს თხუთმეტივე ჯოხი იმ თათრების მაგივრად წითელ ყაშას მოხვედროდა. მერე აცქმუტუნდა და ახტუნავდა. გრძელ ხელებს და მოგრეხილ ფეხებს უცნაურად იქნევდა, წითელ

წვერს აცანცარებდა და გიჟივით ხითხითებდა. ჯალათები რომ ჯოხებს აღმართავდნენ ხოლმე, ყაშა მარჯვენა ხელს ჯოხივით აჰფშეკავდა, თვითონაც აისვეტებოდა და უცნაურად გაიზრდებოდა. ჯალათები რომ ჯოხებს დაიქნევდნენ, ყაშა აშვერილ ხელს ჯოხივით წამოიღებდა და ისე მძლავრად დაუშვებდა მიწამდე, თითქოს ერთი დაკვრით მთელ მუსულმანობას თავს უჭეჭყავდაო...“

საერთოდ, „წითელი მაიმუნის“ სახე გაშმაგებული მოძრაობით და ცოფიანი რეპლიკებით იხატება, თითქმის ფსიქოლოგიური ანალიზის გარეშე. შეიძლება იმიტომ, რომ მწერალი თავისი პერსონაჟის პრიმიტიულ სულს ამის ღირსად არ ცნობს. ყაშას შინაგანი რაობა ისედაც აშკარავდება, თუნდაც მის კარიკატურულ პორტრეტში. იგი ტევადად და მკვეთრად მეღავნდება პასაჟშიც, სადაც ყაშა ბილწავს ლამბალოს და მისი მამის, მაშადი იზათის მიერ გათხრილ ჭას: ყაშას ბოროტი დანიშნულება სიცოცხლის წყაროების შებღალვა და გაუწმინდურებაა. ლამბალო და მაშადი იზათი, პირიქით, წყლის მესაიდუმლეები არიან და სიცოცხლესთან, ბუნებასთან მათი ერთიანობა ასეც არის გამოხატული. ყაშა განადგურებას და სიბილწეს ავრცელებს თავის გარშემო, ისინი — ქმნიან, სიცოცხლის ზრდას ეხმარებიან. ლამბალო უპირისპირდება ყაშას როგორც უბრალო, ნორმალური, დაუმახინჯებელი ადამიანურობა პათოლოგიურობას და ცხოველურობას. იგი გულღიაა, ალალი, მხიარული, სიცოცხლის, ადამიანის და შრომის მოყვარე — იგი ბუნებრივია. თბილი, მსუბუქი იუმორით გამოსახავს მწერალი ყაშას ანტიპოდს.

ყაშა ცხოველმყოფელ ბუნებას, ბუნებრიობას თელავს და მხატვრულად ლოგიკური, კანონზომიერია, თუ როგორ კვდება იგი — მაშადი იზათის გველების მიერ მისი დაგესლვა თითქოს ბუნების სიბრძნის შურისძიებაა მოძალადის მიმართ, თითქოს სიცოცხლის წყლების და ნაყოფიერების მცველი სული უხდის სამაგიეროს სიკვდილის მთესველს.

ექიმს არ შეუძლია არ თანაუგრძნოს მაშადი იზათის შურისძიებას, მითუმეტეს, რომ მომაკვდავი „ღვთისმსახური“ კვლავ ღვარძლს ანთხევს. მთხრობელი და მასთან ერთად ავტორი ზნეობრივად ამართლებენ საშინელი არსების მოსპობას; ვინც ადამიანის სახეს კარგავს, ურჩხულად იქცევა, შენდობას არ იმსახურებს. ასეთი

პოზიციის მხატვრული და ეთიკური უცილობლობა კიდევ უფრო ნათელია იმის გათვალისწინებისას, რომ ყაშას ან ჯაყოსნაირ ტოტალურად ბოროტ ადამიანს ჩვენი ლიტერატურა ადრე არ იცნობდა.

ირანელებისადმი ქართველი ექიმის კეთილგანწყობის უშუალო სტიმული ის არის, რომ ისტორიის კაპრიზული ნებით საქართველო და ირანი მსგავს მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. ექიმს და ირანელებს შორის „დაჩაგრულთა იდუმალი კავშირი“ იბმება. მაგრამ ეს არაა შეთქმულება. მთხრობელს ამოძრავებს სიმართლის და სამართლიანობის ბუნებრივი გრძნობა, რომელსაც აღაშფოთებს, რომ ხალხს საკუთარ ქვეყანაში ამცირებენ, ავიწროებენ. მითუფრო, რომ ქართველმა ადამიანმა იცის, რა ძნელად ასატანია ასეთი ძალმომრეობა, იცის თუნდაც თვით ირანის „წყალობით“ და გულგრილი ვერ არის უსამართლობის მიმართ. და ის უთანასწორო ბრძოლას მართავს ძალმომრეობის სისტემასთან, წინ აღუდგება მძლავრ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ მანქანას. ამას ავალებს საკუთარი ბუნება და მრწამსი. იგი ადამიანებს აფასებს არა იდეოლოგიური, არამედ ეთიკური კრიტერიუმით. ყაშასადმი და ლამბალოსადმი მთხრობელის განწყობა განისაზღვრება არა იმით, რომ ერთი ქრისტიანია და მეორე მაჰმადიანი, არამედ იმით, რომ ერთი ზნეობრივად ჯანსაღი და აგრესიულობას მოკლებულია, მეორე — ზნეობრივად მახინჯი და მოძალადე. სხვა ვითარებაში იგი ასევე დაიცავდა ქრისტიანს ფანატიკოსი მაჰმადიანის დევნისგან. მთხრობელი ამბობს: „...თავდაპირველად ადამიანი ვარ, მერმე ექიმი და ბოლოს ქრისტიანი, ან ჯერ ქრისტიანი და შემდეგ ექიმი“. ეს არის მორალური კრიტერიუმის უზენაესობის აღიარება ყველა სხვა კრიტერიუმის მიმართ, რაც სწორედ ქრისტიანული კულტურის მონაპოვარია. შემწყნარებლობაც არსებითად იმას გულისხმობს, რომ მორალური კანონი ვრცელდება ყველაზე, თავისიანზეც და გარეშეზეც, რომ დამოკიდებულება ნებისმიერი ადამიანისადმი, აღმსარებლობის და სხვა ნიშნების განურჩევლად, უნდა ემყარებოდეს ზნეობრივ ნორმებს.

ქართული სულიერებისთვის ეს თითქოს უბრალო, მაგრამ ძნელად დასამკვიდრებელი ჭეშმარიტება საიდუმლოს არ წარმოადგენს. საკმარისია ითქვას, რომ იგი მთელი სისავსით იგრძნო და შეიცნო ვაჟა-ფშაველამ. მიხეილ ჯავახიშვილიც ზოგადადა-

მიანური მორალის უზენაესობას, შემწყნარებლობას აფუძნებს ფასეულობას, რომელსაც ჩვენმა საუკუნემ არნახული განსაცდელი შეახვედრა.

ადამიანის შეფასების მთავარი საზომი გახდა მისი იდეოლოგიური მრწამსი, სოციალურ-კლასობრივი, რასობრივი კუთვნილება და ამან დაორგუნა, შეავიწროვა ზოგადადამიანური მორალური კრიტერიუმი — „მტრული“ ჯგუფების წარმომადგენლები ფაქტობრივად მოიკვეთებიან ადამიანების მოდგმისგან და მათ ისე ექცევიან, როგორც არაადამიანებს, მათ მიმართ ყოველგვარი უზნეობის ჩადენა გამართლებულია. დადგა ყაშა ლაზარეთა დრო, რომელთა დაუნდობელ შეუწყნარებლობას „უცხოებისადმი“ აგრესიის და ბატონობის ნების ამოუწურავი რეზერვუარი ამარაგებდა „საწვავით“. ეს ტიპი სხვადასხვა გარემოში, ბუნებრივია, სხვადასხვაგვარ იდეოლოგიურ შეფერილობას ღებულობს. ის შეიძლება მოგვევლინოს, ვთქვათ, როგორც ამერიკელი რასისტი პერსი გრიმი ფოლკნერის „აგვისტოს ნათელში“, ან როგორც გერმანელი ნაცისტი იუდეანი კოპენის რომანიდან „სიკვდილი რომში“, მაგრამ მისი არსი ყველგან ერთნაირად მარტივი და საშინელია. სტიქიურ უბედურებასავით გადაიკლის იგი დედამიწაზე და თავის ნაკვალევზე ცხედრების ტოვებს. მან იცის თუ ალღოთი გრძნობს, რომ „ამქვეყნად შეუზღუდველი ძალაუფლება მარტო სიკვდილს აქვს და ძალაუფლების ნამდვილი განცდისთვის საჭიროა მხოლოდ ერთი რამ — მკვლელობა“.

განსაკუთრებით ძლევამოსილი და დამანგრეველი ყაშა ლაზარეს ტიპი მაინც ჩვენს სინამდვილეში იყო.

მიხეილ ჯავახიშვილს, გადმოცემით, უთქვამს: „...მინდა ერთი მოთხრობა დავწერო თემაზე: ჩემი რომანებისა და მოთხრობების გმირები ჩემს ოთახში შეგროვდნენ და სასამართლო გამიმართეს, ავტორს ასამართლებენ მისი ნაწარმოებების გმირები... რა დღეს დამაყრიან, ვინ იცის, რამდენ საყვედურს მეტყვიან. მე მგონი საინტერესო ჩანაფიქრია. როგორმე ამისათვის მოვიცალო“.

ამ ჩანაფიქრს მოთხრობის ნაცვლად ცხოვრებაში ეწერა განხორციელება. პერსონაჟებმა გაასამართლეს ავტორი, ოღონდ საყვედურებს არ დაჯერდნენ; არ აპატიეს, რომ მან ისინი ადრევე შენიშნა და გააშიშვლა.

ლეო ქიაჩელი

„ჰაკი აძბა“

აკაკი ბაქრაძე

მასალა და მოთხრობა

ვისაც ქართული მხატვრული პროზა უყვარს, უთუოდ ექნება წაკითხული ლეო ქიაჩელის “ჰაკი აძბა”, მაგრამ შეიძლება ბევრმა არ იცოდეს, რომ მოთხრობაში ნამდვილი ამბავია აღწერილი.

1918 წლის თებერვალი იდგა. ამიერკავკასიას განაგებდა ამიერკავკასიის სეიმი (მოთხრობაში არასწორად არის ნათქვამი — ამიერკავკასიის კომისარიატიო. ამ დროს კომისარიატი უკვე აღარ არსებობდა). სეიმის შემადგენლობა ჭრელი იყო. ვის არ მოეყარა აქ თავი — ქართველ მენშევიკებს, სომეხ დაშნაკებს, აზერბაიჯანელ მუსავატელებს... ნაირნაირი მიმართულებისა და შეხედულების პოლიტიკოსებს. ერთნი ალთას მიიწევდნენ, მეორენი — ბალთას. დაშნაკური სომხეთის პრემიერ-მინისტრი ხატისოვი მოგვიანებით წერდა — სომხური პარტია დაშნაკცუტიუნი კავკასიისათვის ითხოვდა შეიცარიის მსგავსს ფედერაციას, რადგან ითვალისწინებდა სომხების გაფანტულობას მთელ კავკასიაში; ქართველი მენშევიკები კი იცავდნენ რუსეთთან სრული ერთიანობის თვალსაზრისს; რაც შეეხებოდა აზერბაიჯანელებს, მათ მკაფიოდ გამოხატული პოლიტიკური იდეალი არ ჰქონიათო. ამის გამო ქვეყანაში მტკიცე ხელისუფლება არ არსებობდა და ირგვლივ უწესრიგობა ბატონობდა.

15 თებერვალს სოხუმის ნავსადგურში მოულოდნელად შეჩერდა კრეისერი “დაკია”. იგი ტრაპიზონიდან სევასტოპოლში ბრუნდებოდა. კავკასია-თურქეთის მოშლილი ფრონტიდან რუსეთში გადაჰყავდა ჯარისკაცები. მეზღვაურთა და ჯარისკაცთა უმრავლესობა ოქტომბრის რევოლუციას მიმხრობოდა და მზად იყო კომუნისტური იდეალისათვის სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე ებრძოლა.

ადგილობრივ ხელისუფლებას ძალა არ შესწევდა კრეისერი "დაკია" ქალაქში არ შეეშვა. თავდაპირველად საფრთხეს პირი არ უჩანდა. კრეისერს სურსათის და წყლის მომარაგება უნდოდა. მგზავრებით სავსე "დაკია" მალე აპირებდა ნოვოროსიისკისაკენ გაშგზავრებას, მაგრამ ერთმა შემთხვევამ ყველაფერი თავდაყირა დააყენა.

სოხუმის ბულვარში "დაკიის" მეზღვაურთა მცირე ჯგუფი ანაზდეულად შეეჩეხა აფხაზთა ასეულის პორუჩიკს თავად ნიკოლოზ ემუხვარს. მატროსებმა ოფიცერს სამხრეების მოხსნა უბრძანეს. შეურაცხყოფილმა ემუხვარმა ბრძანება არ შეასრულა. მაშინ გათავხედებულმა მეზღვაურებმა ძალით ჩამოგლიჯეს მას პაგონები. დამცირების ბოლმით გამწარებულმა ემუხვარმა ერთი მოძალადე მოჰკლა, მეორე დაჭრა და მიიმალა.

ამ ინციდენტმა სოხუმში დიდი არეულობა გამოიწვია. ადგილობრივმა ბოლშევიკებმა ე. ეშბამ, ნ. სვანიძემ და სხვებმა გადაწყვიტეს, ესარგებლათ ამით და ძალაუფლება ჩაეგდოთ ხელში. ისინი სასწრაფოდ გაეშურნენ სოხუმის გარნიზონში. მოილაპარაკეს გარნიზონის უფროსებთან და მერე თეატრში მიტინგი მოაწყვეს. მიტინგს ჯარისკაცებისა და მეზღვაურების გარდა ესწრებოდნენ ნავსადგურისა და სტამბის მუშები. მიტინგი დაუკავშირდა კრეისერს. სამხედრო ხომალდის მეთაურებმა წამოაყენეს ულტიმატუმი: მოკლული მატროსის ოჯახის დასახმარებლად ქალაქს გადაეხადა 15 000 მანეთი, დაუყოვნებლივ მოეძებნათ პორუჩიკი ემუხვარი, სოხუმში ხელისუფლება გადასცემოდა სამხედრო-რევოლუციურ კომიტეტს.

"დაკიამ" ულტიმატუმი კი წარადგინა, მაგრამ თავად სოხუმში აღარ გაჩერებულა. ღუზა მოხსნა და იმავე დღეს, საღამოს ნოვოროსიისკის მიმართულებით გასწია. ოღონდ გემის კომიტეტმა დეპეშა გაგზავნა ბათუმს. ითხოვდნენ, მეყსეულად ჩამოსულიყო სოხუმში ან ორი ნაღმოსანი, ან დიდი საბრძოლო გემი. მართლაც, მეორე დღეს დილით ბათუმიდან სოხუმს ჩავიდა ბოლშევიკების საესკადრო ნაღმოსანი "დერზკი" ეს გემი 1918 წლის თებერვლის დასაწყისში სევასტოპოლიდან გააგზავნეს ტრაპიზონში, რათა თურქეთის ფრონტიდან რუსეთის არმიის ევაკუაციისას წესრიგი

დაეცვა. იგი იძულებული გახდა ბათუმში შეეარა საწვავისა და მტკნარი წყლის მოსამარაგებლად.

სოხუმში შესვლამდე ნაღმოსანმა რამდენჯერმე გაისროლა ზარბაზანი, რითაც მოსახლეობა დააშინა. სოხუმის პორტში შესვლისთანავე "დერზკიმ" შეიარაღებული რაზმი გაგზავნა ქალაქში ეშბასთან. ეშბამ რაზმის მეთაურს მოახსენა შექმნილი ვითარება. ნაღმოსანმა მოითხოვა 24 საათის განმავლობაში დაკმაყოფილებულიყო "დაკიის" ულტიმატუმი. ამ ულტიმატუმს მიემხრნენ სოხუმელი ბოლშევიკები და ადგილობრივი გარნიზონის ჯარისკაცები. სასწრაფოდ შეიკრიბა მუშათა და ჯარისკაცების დეპუტატთა საბჭო. აირჩიეს სამხედრო-რევოლუციური კომიტეტი ეშბას თაოსნობით. ქალაქში ძალაუფლება ამ კომიტეტის ხელში გადავიდა, რადგან სოხუმის მაშინდელი მერის ჩხიკვიშვილის სიტყვით, "დერზკის" მეზღვაურები სხვებს აღარ ენდობოდნენ.

გემის კომიტეტის თავმჯდომარემ გრუდაჩევმა ბრძანა: ორ საათში დასცალეთო სასტუმრო "ბრისტოლის" შენობა. მოხდა სასტუმროს რეკვიზიცია. შეიქმნა მეზღვაურთა ჯგუფები. მათ უნდა გაეჩხრიკათ ყველა სასტუმრო და მოეძებნათ ემუხვარი, სხვა ოფიცრებიც.

რეკვიზირებული იქნა აგრეთვე სასტუმრო "სან-რემო". იქ დაბინავდა სამხედრო-რევოლუციური კომიტეტი. იურკოვის მეთაურობით ჩამოყალიბდა წითელი გვარდიის შტაბი. ამ შტაბს ემორჩილებოდა სოხუმის ტერიტორიაზე მყოფი შეიარაღებული ძალა.

სამხედრო-რევოლუციური კომიტეტის დადგენილებით, კონტრიბუცია 15 000 მანეთის ოდენობით უნდა გადაეხადა ქალაქის ბურჟუაზიას.

16 თებერვალს სამხედრო-რევოლუციურმა კომიტეტმა მთელ მოსახლეობას მოუწოდა გულმოდგინედ მოეძებნათ ნიკოლოზ ემუხვარი. მალე დრანდის ახლოს შეიპყრეს პორუჩიკი ემუხვარი და მისი ძიძიშვილი სმელ ბადიჯ. ისინი დაუყოვნებლივ გემზე გაგზავნეს. როცა ნიკოლოზ ემუხვარი ტრაპზე აჰყავდათ, მან იძრო რევოლვერი და მოჰკლა უნტეროფიცერი კონოვალჩუკი. უნდა გაეგმირა გემის კომიტეტის თავმჯდომარე გრუდაჩევიც, მაგრამ მეორე ტყვია გაიჭედა ბრაუნინგის ლულაში. რევოლვერის ხელახლა გატენვა ემუხვარმა ვეღარ მოასწრო. პირველ მსოფლიო

ომში მას დაზიანებული ჰქონდა მარცხენა ხელი და ვერ ხმარობდა (არის ცნობაც, რომ ემუხვარი საერთოდ ცალხელა იყო). მეზღვაურთა გამხეცებულმა ბრბომ ემუხვარი იქვე აკუწა.

უდანაშაულო სმელ ბადია, როგორც ისტორიკოსი გ. ძიძარია ამბობს, დახვრიტეს (თუმცა ზეპირი გაღმოცემით არის სხვა ცნობაც: სმელ ბადია გემის საცეცხლურის კვამლში დაახრჩვესო).

ამის შერე "დერზკა" სოხუმში აღარ დარჩენილა. მეზღვაურებმა მოითხოვეს კონოვალჩუკის ცხედრის სევასტოპოლში წასვენება. ნაღმოსანი ყირიმში წავიდა.

ასეთია მოკლედ ნამდვილი ამბავი.

ცხადია, მოთხრობაში იგი გარკვეული დოზით და ოვალსაზრისით გადაკეთებულია. უპირველესად უნდა აღვნიშნო, რომ შეცვლილია ორივე პროტაგონისტის სახელი და გვარი. ნიკოლოზ ემუხვარი გახდა უჯუშ ემხა (ემუხვარი და ემხა ერთი და იგივე გვარია. ოღონდ ემუხვარი ქართული ფორმაა, ემხა — აფხაზური), სმელ ბადია — ჰაკი აძბა. მხატვრული ნაწარმოებისათვის ამ ბუნებრივ მოვლენაში თითქოს არაფერია საგანგებოდ აღსანიშნაო, მაგრამ მაინც მიმაჩნია აუცილებლად ამისი თქმა: საქმე ის გახლავთ, რომ ორივე პერსონაჟის სახელი და გვარი რიტმიზირებულია. უჯუშ ემხაც ოთხმარცვლიანია და ჰაკი აძბაც. მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა აპოეტურებს მათ სახელსა და გვარს, ხდის იოლად დასამახსოვრებელს და იმთავითვე ემოციური თანაგრძნობით განაწყობს მკითხველს. ეს უკვე მწერლის პოზიციაა და ამდენად საყურადღებოა.

ლ. ქიაჩელმა შეცვალა გემის სახელწოდებაც. "დაკიასა" და "დერზკის" ნაცვლად არის კრეისერი "შმიდტი". ესეც გარკვეული მიზნით არის გაკეთებული.

არც "დაკია" და "დერზკი" მკითხველს არაფერს ეუბნება. "შმიდტი" კი უცბად აღძრავს ასოციაციას იმ წლებში მეტად პოპულარული ადამიანის სახელთან. ეს გახლავთ შავი ზღვის ფლოტის ლეიტენანტი პეტრე შმიდტი.

შმიდტი არც ერთ პოლიტიკურ პარტიას არ ეკუთვნოდა, მაგრამ აქტიურად მონაწილეობდა 1905 წლის რევოლუციაში. იგი მკაცრად და დაუნდობლად აკრიტიკებდა თვითმპყრობელობას, რითაც მუშებისა და მეზღვაურების სიყვარული დაიმსახურა. შმიდტი

სევასტოპოლის მუშათა დეპუტატების საბჭოს მუდმივ დეპუტატად აირჩიეს. 1905 წლის ოქტომბერში იგი დააპატიმრეს. მართალია, მალე გაათავისუფლეს, მაგრამ ფლოტიდან დაითხოვეს. როცა 1905 წლის ნოემბერში მეზღვაურთა აჯანყება დაიწყო, შმიდტი კრეისერ "ოჩაკოვის" მეთაური გახდა. მან თავი ფლოტის სარდლად გამოაცხადა. შმიდტმა შეადგინა გეგმა შავი ზღვის ხომალდების ხელში ჩასაგდებად, მაგრამ სხვა მეთაურთა გაუბედავი მოქმედების გამოისობით კრეისერი "ოჩაკოვი" დამარცხდა. შმიდტი დააპატიმრეს და სასამართლოს გადასცეს. სასამართლოზე მან ვაჟკაცური სიტყვა წარმოთქვა. სიტყვა მიმართული იყო ცარიზმის წინააღმდეგ. 1906 წლის 6 მარტს პეტრე შმიდტი დახვრიტეს.

აი, ასეთი მამაცური ბიოგრაფიის მქონე ადამიანის სახელი უწოდა მწერალმა სოხუმის პორტში შემოსულ სამხედრო გემს. ამით ლ. ქიაჩელმა გემი რევოლუციური რომანტიკით შემოსა.

სახელების ამგვარი ცვლილება თითქოს უბრალო დეტალია, მაგრამ ისეთი, რომელიც მკაფიოდ ავლენს მწერლის მიზანს — დაიცვას ემოციური წონასწორობა.

ემოციური წონასწორობის დაცვის სურვილი განსაკუთრებით ცხადად მჟღავნდება უჯუშ ემხასა და კუზმა კილგასადმი დამოკიდებულებაში.

მკითხველმა უკვე იცის, რომ ნიკოლოზ ემუხვარი მარცხენა ხელს ვერ ხმარობდა. არსებითად ცალხელა კაცმა, მტრის წინაშე მარტოდმარტო მყოფმა, მაინც მოახერხა ერთი დუშმანი მოეკლა და გემის უფროსიც შეიძლება განეგმირა, იარალს რომ არ ემტყუნა. თავად ეს ფაქტი პორუჩიკ ემუხვარის მამაცობაზე მეტყველებს. ემოციურად მკითხველი ემუხვარს უთანაგრძნობს და მის მიმართ სიმპათიით იმსჭვალება. მაგრამ მწერალს არ სურს მოთხრობის ერთ პროტაგონისტს მეორის მიმართ რაიმე უპირატესობა ჰქონდეს. ამიტომ მოთხრობაში არ არის აღნიშნული, რომ უჯუშ ემხა ცალხელა იყო. ემხას არავითარი ფიზიკური ნაკლი არ აქვს. სამაგიეროდ ფიზიკური ნაკლი პროზაიკოსმა კრეისერ "შმიდტის" კაპიტანს მოუძებნა.

ლ. ქიაჩელი გულმოდგინედ ხატავს კუზმა კილგას პორტრეტს და ხაზს უსვამს კაპიტნის სახის ჭრილობას.

"მათ მხოლოდ ახლა გამოარკვიეს უფროსის გაორებული სახისა და გასამებული თვალების ნამდვილი ამბავი: – ეს იყო შედეგი დიდი, ღრმა, ძლივს შეხორცებული ჭრილობისა, რომლის მოწითალო კვალი მთელ სახეზე გადაუდიოდა ირიბად, მარცხენა საფეთქლიდან დაწყებული, ვიდრე ნიკაპის მარჯვენა კუთხემდე. მარცხენა თვალის ზედა ქუთუთოს ერთი ნახევარი, შუაში გაჭრილი წარბის ქვეშ, ჩამოთლილი ჰქონდა და გაშიშვლებული კაკლის ნაწილი ამ ადგილას მუდამ ღია ცალკე თვალის შთაბეჭდილებას სტოვებდა, მეორე ნაწილის გვერდით, რომელსაც ქუთუთოს ნაგლეჯი შერჩენოდა. ამ თვალიდან ჭრილობა ლოყას მიყვებოდა და ნესტოჩამოკვეთილ ცხვირთან, შუაში გადაჭრილ ტუჩებზე გადავლით, ნიკაპის მარჯვენა კუთხეში წყდებოდა.

სახის მთელი ეს კანშემოჭიმული ნახევარი უძრავი და უცვლელი იყო... უცვლელად უსასტიკესი რისხვის გამომეტყველებას ატარებდა წინააღმდეგ მეორე მთელი ნახევრისა, რომელსაც მშვიდი, ღრმა და ხანდაზმულობის გონიერი იერით ამეტყველებული თვალი ამშვენებდა."

თავდაპირველად შეიძლება მკითხველმა იფიქროს, რომ ლ. ქიაჩელი ემოციურ წონასწორობას კი არ იცავს, არამედ აშკარად გამოსატული, შეუნილბავი ტენდენციურობის გზას ადგას. უჯუშ ემხას, როგორც თეთრგვარდიელს, მოაკლო ფერი და პირიქით, კუზმა კილგას, როგორც რევოლუციონერს, მოუმატა. უფრო მსუყე საღებავებით დახატა. მაგრამ ეს ზერელე შთაბეჭდილება იქნება და მოთხრობის არსში ჩაუხედაობა. საქმე ის გახლავთ, რომ მოთხრობაში აღწერილი ამბავი მწერალს არ აძლევს საშუალებას უფრო დაწვრილებით გვიამბოს კუზმა კილგას ცხოვრება. ამიტომ ყველაფერი უნდა გამოხატოს კილგას რელიეფური პორტრეტით. ამ გზით უნდა გამოავლინოს კუზმას ვაჟკაცური ბუნება, რევოლუციის დაუნდობლობაც და რომანტიკაც.

კუზმას კონკრეტულ საქციელს მკითხველი ვერ ნახავს მოთხრობის ფინალამდე, მაგრამ აუცილებელია მწერალმა მოამზადოს მკითხველის ემოციური განწყობილება ამ პროტაგონისტისადმი, რადგან ამბის ბოლოს იგი დაუპირისპირდება უჯუშ ემხასა და ჰაკი აძბას. ორივე მხარეს თანაბარი ემოციური ძალა უნდა ჰქონდეს, თორემ მწერლის ტენდენცია (აქედან გამომდინარე

ანრობრივი შინაარსის ტენდენცია) გაშიშვლდება და უინტერესო, არამიმზიდველი გახდება. თუ ემოციური ინტერესი დაქვეითდა, გაქრება არაჩვეულებრივის, საშიშის, უცნაურის მოლოდინის გრძნობაც. ეს რომ არ მოხდეს, ლ. ქიაჩელი აფორიაქებს მკითხველის ემოციურ სამყაროს. ამ მიზნით პროზაიკოსმა გამოიყენა, ერთი მხრივ, კუზმა კილგას პორტრეტი და, მეორე მხრივ, თავზარდაცემულ ქალაქში შექმნილი შიშის განწყობილება. კრეისერის გამოჩენამ ქალაქი ფეხზე დააყენა და ყველას, დიდსა თუ პატარას, ქალსა თუ კაცს, მდიდარსა თუ ღარიბს შიშის კანკალი აუტეხა.

ერთი სიტყვით, შიშმა წაახდინა მთელი ქალაქი და, თქვენ წარმოიდგინეთ, თავდაპირველად უჯუშ ემხაც. ამას საგანგებოდ აღწერს ლ. ქიაჩელი.

სასტუმროს პატარა ოთახში ბანქოს თამაშობენ. უჯუშ ემხა არ მონაწილეობს. იგი სავარძელში მიწოლილა და ჩაუძინია. ძილში რალაც კოშმარი აწუხებს და სტანჯავს. ჯერ ამხანაგები უჯუშს ყურადღებას არ აქცევდნენ. ბაქარას თამაშით იყვნენ გატაცებული, მაგრამ თანდათან უჯუშის ტანჯვა-წვალება აუტანელი გახდა და მისი გაღვიძება სცადეს. უჯუში ფეხზე წამოვარდა.

"ფეხზე დამდგარმა, მაგრამ ისევ მძინარემ ტანი ისე მოიმარჯვა, თითქოს მოსისხლე მტერს უტევსო — წელზე წაივლო ხელები, სადაც სატევარი ეგულებოდა. მარჯვენით ტარს ეძებდა, მარცხენით — ქარქაშს. როცა ვერცერთი ვერ მონახა, ხელი რევოლვერისაკენ გააქანა. ესეც რომ არ აღმოჩნდა, კანკალი დააწყებინა, ბრაზისაგან გაიგუდა."

ამის შემყურე ამხანაგები მისცვივდნენ და დამშვიდება დაუწყეს. უჯუშიც ნელ-ნელა მოეგო გონს.

"—ამისთანა რა მოგეჩვენა, უჯუშ, რომ ასე შეგვაშინე. დაწყნარდი, შე კაცო, არაფერია... ბოლშევიკები ჩვენში ჯერ კიდევ არ არიან.

—მე კი სწორედ ისენი მომეჩვენენ... თითქოს... გემით მოვიდნენ"...

ეს ყოვლის მომცველი შიში, რომელიც ადამიანს თავისუფალი მოქმედების საშუალებას ართმევს, დამოუკიდებელი პერსონაჟია ლ. ქიაჩელის მოთხრობისა.

სწორედ აქ იწყება ძირეული განსხვავება ემპირიულ მასალასა და მოთხრობის შინაარსს შორის.

1918 წლის თებერვლის შუა რიცხვებში სოხუმის პორტში რევოლუციური გემის შემოსვლა მოსახლეობამ შეაფასა როგორც ამ დროისთვის ჩვეულებრივი ინციდენტი, რომელიც ერთთათვის უსიამოვნო იყო, ხოლო მეორეთათვის — დიდი სიხარულის მომგვრელი. გამოიყენეს კიდეც ეს შემთხვევა. მოსახლეობის რევოლუციურმა ნაწილმა ისარგებლა ამით და გარკვეული ხნით ძალაუფლებაც კი ჩაიგდო ხელში.

ლ. ქიაჩელი ამ ამბებს მთლიანად სტოვებს და ხაზს უსვამს, წინა პლანზე წევს შიშის პრობლემას.

შიშმა დააკარგვინა ღირსება ქალაქის თავკაცებს. ისინი რეტდასხმული მიმორბიან, ფაციფუცობენ, ცდილობენ ღირსეული შეხვედრა მოუწყონ კრეისერ "შმიდტს". მეთაურების პანიკა ხალხსაც გადაედო.

"მოქალაქენი მეტწილად თავიანთ სახლებს უტრიალებდნენ და წითელი დროშებით ამკობდნენ. დიდი და პატარა ერთ სურვილს აეტანა: რაც შეიძლება მალე, საჩქაროდ, მეზობლებზე უფრო ადრე გამოეკიდა თავისი სახლის წინ წითელი დროშა და ამით ყოველი ეჭვი თავიდან აეცილებინა. ვისაც შინ დროშა არ აღმოაჩნდებოდა, ბაზრისკენ გარბოდა, წითელ ნარმას ყიდულობდა და უკან დაბრუნებული, გზადაგზა, დროის მოსაგებად დროშას სახელდახელოდ ამზადებდა: ნარმას ჯოხზე ამაგრებდა".

"ზღვის ნაპირის გასწვრივ გაშლილი პალმების ხეივანზე გამავალი დიდი სასტუმროს ქვედა სართული, რომელშიც რესტორანი იყო მოთავსებული, წითელი არშიებით დაებლანდათ. არშიებზე ფერად-ფერადი რევოლუციური წარწერები აეჭრელებინათ რუსულ ენაზე, ხოლო რესტორნის შესავალი თაღით დაემშვენებინათ და ზედ დიდრონი ასოები აეთამაშებინათ:

— კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება.

შიგ რესტორანში სუფრას შლიდნენ ასი კაცისთვის."

ეს არ იკმარეს. სახელდახელოდ დელეგაცია შეადგინეს, გემზე გაგზავნეს და კაპიტანს აახლეს. თან ისიც გაითვალისწინეს, როგორი დელეგაცია ესიამოვნებოდა გემის ეკიპაჟს: "...ქალაქის თავი სამსონ დავანაძე, მუშათა, გლეხთა და ჯარისკაცთა დეპუ-

ტატების საბჭოს თავმჯდომარე ნარიქ ეშბა და ხუთი მუშისაგან შემდგარი დელაგაცია, აფხაზეთში მცხოვრებ ეროვნებათა რიცხვის მიხედვით შერჩეული".

დელეგაციამ ლაკონური სიტყვით მიმართა მეზღვაურებს და მათ კაპიტანს: "ჩვენ აქ მისთვის მოვედით, რომ მთელი ამ კუთხის სახელით, რომელსაც აფხაზეთი ჰქვია, გემის მთელ ხელმძღვანელობას და კერძოდ მის სახელგანთქმულ მეთაურს ამხანაგ კუზმას უაღრესი პატივისცემა და ძმური სალამი გადავცეთ". მერე ერთგულება, თანადგომა და მხარდაჭერა შეპირეს და გემის მთელი ეკიპაჟი ქალაქში მიტინგზე მიიპატიჟეს.

მიტინგიც ზეიმით ჩატარდა. მთელი ქალაქი ერთხმად ყვიროდა:

"— გაუმარჯოს "შმიდტს"!

— გაუმარჯოს ოქტომბრის რევოლუციას!

— გაუმარჯოს სოციალიზმს"!

ლ. ქიაჩელს სრული სურათი აქვს დახატული, როგორ დათანხმდა შიშით თავზარდაცემული ქალაქი ყოველგვარ დამცირებას. როგორ ცდილობდა იგი პირფერობით და ლიქნით გადარჩენილიყო.

არაფერმა უშველა. ტრაგიკული შემთხვევა მაინც მოხდა. შტაბსროტმისტრმა უჯუშ ემხამ მოკლა მეზღვაური ხრიტანიუკი. კრეისერი "შმიდტი" ფეხზე დადგა. ქალაქის დელეგაციის თავკაცი ბექირბი ჩაჩბა მძევლად დასტოვეს გემზე. თან მრისხანე განკარგულება გაიცა: თუ ქალაქი ერთ საათში არ ჩააბარებდა მკვლელს, მაშინ კრეისერი იმოქმედებდა სოხუმის წინააღმდეგ, როგორც მოსისხლე და ვერაგი მტრის ბანაკის წინააღმდეგ ომის დროს".

ისედაც თავგზააბნეული ქალაქი მთლად წახდა და დაჩაჩანაკდა. "ერთი საათის ვადა ყველას ცეცხლივით შეეკიდა და შიგ ტყინში აუვარდა. უმწეობისა და სასოწარკვეთილების გმინვა გაისმა ირგვლივ". შიშმა თანაგრძნობის უნარი წაართვა ხალხს და ყველამ უჯუშ ემხას ძებნა დაიწყო. ემხა გასწირა დეიდაშვილმა თოუხან მარშანმაც.

"მილიციისა და მოსახლეობის უდიდეს ნაწილს თავდაპირველად ქალაქიდან გასავალი გზები შეეკრა. მეორე ნაწილი მახლობელ თემებისკენ დაძრულიყო სოფლების ფეხზე დასაყენებლად

და ემხასთვის გზის გადასაჭრელად, ვინიცობაა იგი ქალაქიდან გასვლას მოასწრებდა. მესამე ნაწილს კი... სოხუმის განაპირას, მთის კალთის ძირში მიჩქმალულ ემხას სახლკარისათვის ალყა შემოერტყა".

"მოსულებმა ოთახები გაჩხრიკეს. მერე ეზოში მიმოფანტულ შენობებს შეესივნენ — სამზარეულოს, საჯინიბეს, სასიმინდეს..."

უჯუშ ემხა მიტოვებული, განწირული და იმედდაკარგული აღმოჩნდა. ერთადერთი კაცი, ვინც მისი გადარჩენისათვის იბრძვის, ჰაკი აძბაა, უჯუშის ძიძიშვილი. მაგრამ მარტო ჰაკი რას გახდება. შიშით არა მარტო ღირსება და თანაგრძნობის უნარი დაკარგეს, არამედ მატყუარებიც გახდნენ. უჯუშს ცრუ იმედით ამხნევებენ:

"...მთელი აფხაზეთი ჩაერევა ამ საქმეში და უჯუშს სიკვდილისაგან იხსნის".

"...შიში ნუ გაქვს: სიკვდილით არაფერს გაგიჭირვებთ".

ასე ემუდარებიან უჯუშ ემხას, რომ როგორმე დაითანხმონ — დანებდეს კრეისერს და დანაშაული აღიაროს. იმის გამბედაობაც არ ყოფნით, სიკვდილის წინ სიმართლე უთხრან განწირულს და საკუთარი სილაჩრე აღიარონ. ტყუილი დაპირებებით ცდილობენ ზვარაკი ჯალათს მიგვარონ, თუმცა კარგად უწყიან, რომ არც მსხვერპლს და არც მზორავს არ სჯერა ამ ლიტონი იმედისა და პირობის მიცემისა.

უფრო მეტიც; საკუთარი დაცემა არ იკმარეს და ცდილობენ უჯუშიც გამყიდველი გახადონ. როცა სასოწარკვეთილი ჰაკი აძბა ვერას გახდა და ძუძუმტე ვერ იხსნა, გადაწყვიტა, დანაშაული და ბრალი თავს ედო. მომხვდურებს განუცხადა, მეზღვაური მე მოვკალიო. ის იყო, უჯუშს უნდა ეყვირა, ჰაკი ტყუისო, რომ "ხუთიოდე თავადის ხელის გული პირზე აეფარა და სუნთქვა შეუკრა.

— უჯუშ, ხმა არ ამოიღო.

და ისე ვიწროდ შეჰკრეს წრე მის გარშემო, რომ გასაქანი არ მისცეს, შებორკეს და შეხუთეს.

— ძიძისშვილი რომ არის, თავიც უნდა გასწიროს შენთვის. კარგად იქცევა. იცოდე, სიტყვა არ დასძრა.

— ერთი გლეხი რომ შენისთანა თავადს შეეწიროს, რა დიდი ამბავია!

— მით უმეტეს, რომ ჰაკი მდაბიოა, ბოლშევიკები ბატრაკად ჩასთვლიან და იქნება, არც დახვრიტონ. შენ კი ოფიცერი ხარ და თავადი, სიკვდილი არ აგცდება. აცალე ჰაკის, ხელს ნუ შეუშლი".

ზნეობრივი გახრწნილების სურათი დასრულებულია. ეს ხალხი ყველაფერს იკადრებს, ოღონდ სიცოცხლე შეინარჩუნოს. მათთვის აღარ არსებობს ღირსება, თანაგრძნობა, ერთგულება, სიმართლე, პატიოსნება. ყველაფერი ეს შიშმა გაძოაცალა და გადააქცია უგუნურ ბრბოდ.

უჯუშ ემხა უნებლიეთ და მოულოდნელად ამ საზოგადოებას დაუპირისპირდა. აშკარაა, რომ ეს ხალხი უჯუშს არ შეიბრალებს. ემხას განწირვით ცდილობენ გადარჩენას და, ცხადია, ყოველგვარი ლაპარაკი გამოსარჩლებაზე ზედმეტია. რა უნდა ჰქნას ყოფილმა ოფიცერმა და თავადმა? იგი გადაწყვეტს დანებდეს: რაც მოუვა, მოუვიდეს.

ლ. ქიაჩელი არ გვეუბნება, როგორ და რატომ მივიდა ამ დასკვნამდე უჯუშ ემხა. სულ ცოტა ხნის წინათ არც უჯუშს და არც ჰაკის "რასაკვირველია, ცოცხლად თავის დანებება ფიქრადაც არ მოდიოდათ". აგვიწერს მხოლოდ შექმნილ სიტუაციას და აქედან ჩვენ უნდა ამოვიცნოთ, რამ აიძულა ემხა წინააღმდეგობის გაუწეველად დამორჩილებოდა შიშით თავზარდაცემულ ბრბოს. თუ მოვლენას ზერელედ შევხედავთ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ უჯუშს შეებრალა მძევლად დატოვებული ბექირბი ჩაჩბა და დაპატიმრებული დედამისი. მათი დახსნისათვის ემხამ ამჯობინა მორჩილება და წინააღმდეგობა შეწყვიტა. მართალია, ბექირბი ჩაჩბას მძევლობამ და შოუჰარ ემხას დაჭერამ შეარყია უჯუშის სიმტკიცე, მაგრამ დანებების გადაწყვეტილების მიღება გაცილებით უფრო რთულ საფუძველს ეყრდნობოდა.

ამ საფუძვლის დასანახად გავყვეთ მოვლენათა პროცესს.

უჯუშ ემხას განზრახ არ მოუკლავს მეზღვაური. პირიქით, იგი ცდილობდა მორიდებოდა რევოლუციური გემის მატროსებს და შეუმჩნეველად მიმალულიყო. მაგრამ ვასილ ხრიტანიუკმა ფარდულიდან მოჰკრა მას თვალი. დაედევნა, წამოეწია და შეაჩერა. ემხა "გარეგანი სიმშვიდის დაცვით მეზღვაურის შემდეგ ნაბიჯებს ელოდებოდა უხმოდ, უსიტყვოდ. ბრაზი მოერია ვასკა პირატს. მოთმინება არ ეყო, ოფიცრის ეპოლეტებისა და ოქროს ორდენებისათვის კიდევ ეცქირნა... და მარცხენა ხელი ემხას მარჯვენა

მხარს ხმალივით შემოუქნია. კლანჭებად მომარჯვებული თითები ეპოლეტში ჩაასო და მოსაგლეჯად მოსწია.

იმავე წამს რევოლვერი გავარდა და განგმირული ვასილ ხრიტანიუკი მიწაზე პირაღმა გაიშხლართა უსულოდ".

დღესავით ნათლად ჩანს, რომ უჯუშ ემხამ მოძალადე მოჰკლა საკუთარი ადამიანური და მოქალაქეობრივი ღირსების დასაცავად, მაგრამ ამის გაგებას არავინ შეეცდება. არავინ გაარჩევს მტყუანსა და მართალს. კლასობრივი ეგოიზმით დაბრმავებულ საზოგადოებაში უჯუშ ემხა აპრიორი დამნაშავეა. რაკი იგი თავადია და ოფიცერი, მას იმთავითვე უარი ეთქვა სამართლიანობაზე. ამიტომ განწირულია. ერთადერთ იმედის ნაპერწკალს შეიძლება აღვიცებდეს არისტოკრატთა და მდიდართა კლასის უღონო თანაგრძნობა. მაგრამ ესეც გამორიცხულია: უჯუშ ემხა განსაცდელის გაჩენისთანავე მიატოვეს ამხანაგებმა: გამოჩნდა თუ არა მეზღვაური, ისინი უჯუშს "უმალვე ჩამოცილდნენ. ჯერ შორი-შორს დადგნენ და შემდეგ, როცა ვასილ ხრიტანიუკი ემხას მედგარი ნაბიჯით დაუახლოვდა, პალმებს შორის დაიფანტნენ, უჩინარნი შეიქნენ". ასე შეატოვეს "მეგობრებმა" უჯუშ ემხა მტრებს ხელში. ღალატის პირველი გაკვეთილი უკვე მიიღო უჯუშმა. მეორე გაკვეთილი უფრო ფართო და მასობრივი იქნება.

როცა ქალაქის მესვეურებმა შეიტყვეს, უჯუშ ემხამ მეზღვაური მოჰკლაო, შიშით გაოგნებულმა სამსონ დავანაძემ "ყველას გასაგონად სასტიკი ბრძანება მისცა, ქალაქი ყველა მხრიდან შეეკრათ. არც ტყვია დაეზოგათ, არც ცეცხლი და არც მახვილი, ოღონდ ოფიცერი ემხა ალმოეჩინათ და მისთვის ცოცხალი მოეგვარათ. მერე თავისი მგრგვინავი ხმის კიდევ უფრო ამაღლებით ხალხს მიუბრუნდა და რუსულად მიმართა, რათა მისი ყოველი სიტყვა მეზღვაურებსაც კარგად გაეგონათ.

— მოქალაქენო, ჩვენს ქალაქში ქურდულად შემოხიზნული ოფიცერი უჯუშ ემხაა ჩვენი დამღუპველი. იგი თავს დასხმია ჩვენს სტუმრებს ქუჩაში და საშინელი მკვლელობა ჩაუდენია. ემხა ჩვენი მკვლელიც არის, ამხანაგებო. შინ გვყოლია მტერი, მოღალატე და დროზე ვერ მივმხვდარვართ. ჩვენი ხსნა საშინელი წყრომისაგან, რომელიც უთუოდ დაგიმსახურეთ, მხოლოდ ერთ რამეს შეუძლია: საკუთარი ხელით შევიპყრათ დამნაშავე და მივგვაროთ მოკლულის ამხანაგებს დამსახურებული სასჯელის მისაზღავად."

და მთელი ქალაქი აღსდგა უჯუშ ემხას წინააღმდეგ.

ასე მოექცა უჯუშ ემხა ღალატსა და შურისგებას შორის. როგორც შურისგებას, ისე ღალატს კვებავს სიძულვილი ემხას მიმართ. სიძულვილი ბრმაა და ამშვიდებს მხოლოდ მოწინააღმდეგის განადგურება. უჯუშ ემხამ დაინახა ეს და ამის შეცნობამ უკარნახა მას დანებება, დამორჩილება.

უჯუშ ემხასთვის ნათელი გახდა ისიც, რომ საზოგადოება, რომელსაც იგი ეკუთვნოდა, ზნედაცემული საზოგადოებაა. ამ საზოგადოებას აღარ გააჩნია ღირსება, ვაჟკაცობა, ერთგულების, თანაგრძნობის უნარი. იგი შიშით ნიორწყლად არის ქცეული. მერე და, ღირს კი ასეთ საზოგადოებაში ცხოვრება? ადამიანს უჭირს უკონტაქტოდ არსებობა. ვისთან უნდა ჰქონდეს უჯუშს ურთიერთობა? ვის ენდოს იგი? ესენი ხომ პირველი საფრთხისთანავე გაგყიდიან! უჯუშმა გააცნობიერა, რომ იგი სრულიად მარტოა. მარტოხელას ერთადერთი გზა დარჩენია, ან თავი მოიკლას ან მტერს დანებდეს. უჯუშ ემხას შემთხვევაში ეს ორი ვარიანტი ერთ შედეგს იძლეოდა — სიკვდილს. ემხა დამორჩილდა სიკვდილს. ამიტომ შეუშვირა მან ღვთაებრივი სიმშვიდით მეზღვაურების ტყვიას გული.

კიდევ ერთი საფუძველი აქვს უჯუშ ემხას მორჩილებას.

უკვე ვთქვი, რომ უჯუშმა დაინახა თვალნათლივ და აშკარად, როგორ დაეცა და წახდა ის საზოგადოება, რომლის შვილიც თავად იყო. ამის შეცნობა ღირსებადაუკარგავ ადამიანში უსაშველო სიბრალულს იწვევს. უჯუშ ემხასაც შეეცოდა თავისი ხალხი. ბუნებრივად გაუჩნდა მისი გადარჩენის სურვილი, მაგრამ რით შეეძლო შველა? დაცემულ საზოგადოებას სიტყვითა და მოწოდებით ვერ გამოაფხიზლებ. იგი ბრმა და ყრუა ამაღლებულის მიმართ. ერთადერთი, რაც დაცემულ საზოგადოებას დააფიქრებს და განსჯის სურვილს გაუჩენს, ეს არის მსხვერპლი, ნებაყოფლობით გაღებული ღირსეულის მიერ.

აი, ამ ზვარაკის სახელითაც დანებდა და დამორჩილდა მტერს უჯუშ ემხა.

ეს უკვე ზნეობრივი გმირობაა და გასაგები ხდება, რატომ თქვა ლეო ქიაჩელმა უარი აღეწერა ფინალში ნიკოლოზ ემუხვარი-უჯუშ ემხას ის ვაჟკაცური ქმედება, რომელიც სინამდვილეში მოხდა. ეს მაინც ფიზიკური სიმამაცე იყო, რომელიც პროტაგო-

ნისტის ზნეობრივ სიღრმეზე არაფერს ეუბნებოდა მკითხველს. მწერალს კი უპირველესად პერსონაჟის სულის მოძრაობა აინტერესებდა და სწორედ ამ კუთხით გააშუქა მან უჯუშ ემხას სახე: უჯუშ ემხამ სიკვდილის ფასად დათრგუნა შიში და შეინარჩუნა ადამიანის ღირსება.

თუ ნიკოლოზ ეშუხვარის ცხოვრების ტრაგიკული დასასრული მწერალს მნიშვნელოვან მასალას აძლევდა ფიქრისა და ანალიზისათვის, არა ნაკლებ საყურადღებო იყო სმელ ბადიას საქციელი. მართალია, დღეს სმელ ბადიაზე მხოლოდ ის ვიცით, რომ იგი ძიძიშვილთან ერთად დაიღუპა, მაგრამ ლეო ქიაჩელს მაშინ გაცილებით მეტი შეიძლება გაეგონა და მოესმინა გლეხკაცის თავგანწირულ ერთგულებაზე.

როგორც რეალური პიროვნება სმელ ბადია, ისე მოთხრობის პროტაგონისტი ჰაკი აძბა, ერთგულების განსახიერებაა.

ჰაკი აძბას მოქმედების ლოგიკის ამოსაცნობად უნდა გაიგოთ, რამ დაბადა მასში უდრეკი ერთგულების გრძნობა. თვითონ ჰაკი ამ ერთგულებას მამის ანდერძით ამართლებს — "მამაჩემმა მიანდერძა, როცა კვდებოდა: უჯუში შენი მზე არის, ეს იცოდეო. სიცოცხლე იმისათვის მომიცია, რომ იგი უჯუშს შესწირო, როცა ამის საჭიროება დადგებაო". რა თქმა უნდა, მომაკვდავი მამის უკანასკნელ დანაბარებს შვილისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ექნებოდა, მაგრამ აძბას ერთგულებას მარტო ამით ვერ ავხსნით. აშკარაა, ერთგულება ჰაკი აძბას პიროვნების თვისებაა (სხვათა შორის, სწორედ ეს ვერ გაიგო კუზმა კილგამ, რითაც სულიერი სიბეცე გამოავლინა. მაგრამ ამაზე ბოლოს ვილაპარაკოთ), თორემ არც ოოუხან მარშანი აღუზრდიათ ორგულების ქადაგებით. მასაც თავდადებისა და სიყვარულის იდეალით ზრდიდნენ. მაგრამ რაკი მის პიროვნებაში არ იდო ერთგულების თვისება, უცბად დათანხმდა უჯუშ ემხას საწინააღმდეგოდ ემოქმედა. თუმცა ემხას სწორედ მისი, როგორც დეიდაშვილის, დახმარების იმედი ჰქონდა. ისიც საყურადღებოა, რომ თოუხან მარშანი ცრუ დაპირებით და კეთილგონიერებით ამართლებდა თავის მოღალატურ საქციელს.

ასეა: ყოველი ლაჩარი საკუთარ სიმხდალეს კეთილგონიერებით ამართლებს. თან გაყვედრის და გამუნათებს — შენი უჭკუობით სხვის საქმეს აფუჭებო. შენზე ნაკლები ვაჟკაცი არც მე ვარ, მაგრამ სხვას რომ უბედურება არ შევაბთხვიო, წინდახედულად

ვიქტევიო. ყოველგვარი ნიღაბი არსებობს ამქვეყნად. მათ შორის სილაჩრის გამამართლებელი კეთილგონიერებისაც.

ერთგულებამ უკარნახა და ჰაკი აბბამ ორჯერ სცადა უჯუშ ემხას გადარჩენა.

პირველად მაშინ, როცა საზოგადოებამ გასწირა უჯუში და თავდახსნის ყველა გზა გადაიკეტა. მეორედ კი მაშინ, როცა უჯუში კუზმა კილგას მიჰგვარეს გემზე. ორივეჯერ თავად დაიბრალა ჰაკიმ — მეზღვაური მე მოვკალიო. ორივეჯერ ამაო გამოდგა ძუძუმტის მსხვერპლი. უჯუშ ემხამ ზუსტად გააცნობიერა, რომ როგორც შიშისა და ღალატის, ისე კლასობრივი ეგოიზმის ატმოსფეროში სულიერი კეთილშობილება გაუგებარი და დაცინვის საგანია. უჯუშისათვის სიკვდილი ისე საშიში არ იყო, როგორც დაცინვა. მას არ უნდოდა, რომ ჰაკის სულის სისპეტაკე დაცინვის საგანი გამხდარიყო. ამიტომ ყველასთვის ნათელი გახადა ძიძიშვილის უდანაშაულობა. აქ ერთმანეთის გვერდით ორი თანაბარი ადამიანური ღირსების კაცი დგას. გლეხი ტოლს არ უღებს თავადს კეთილშობილებაში და თავადი არ ჩამორჩება გლეხს სულიერი სიმდიდრით. ვერც ამას მიხვდება კუზმა კილგა. გლეხისა და თავადის თანაბარი სულიერი ღირსება მისთვის სრულიად გაუგებარი და მიუწვდომელი ფენომენია.

როცა ჰაკი აბბამ თხოვა კუზმა კილგას უჯუშის შეწყალება, კაპიტანმა ზიზღით მიუგო თავადის ერთგულ გლეხს "— შენ ხარ მონა, აფხაზო, კრეისერი "შმიდტის" სახელით განიჭვებ თავისუფლებას". ჰაკიმ არ მიიღო ეს განთავისუფლება. კილგამ ვერ გაიგო ჰაკის საქციელი. ვერც გაიგებდა, რადგან გაცნობიერებული არ ჰქონდა, რომ თვითონაც მონა იყო. ოღონდ ჰაკი აბბასგან განსხვავებით, კლასობრივი ეგოიზმის მონა. კუზმა კილგას კლასობრივი ეგოიზმით დაბნელებულ გონებას ეგონა, რომ ჰაკის უჯუშისადმი ერთგულება "იყო ძალდატანება და ჩაგონება თავადების მხრით, რომლებიც შეუგნებელსა და ერთგულ გლეხს ავალებდნენ საკუთარი სიცოცხლის გაწირვით ბატონის დახსნას სიკვდილისაგან". კუზმა კილგა ადამიანის სულის მოძრაობის მხოლოდ ერთ ვარიანტს იცნობს. მისთვის სრულიად უცნობია ადამიანის სულის მოძრაობის უსასრულო მრავალფეროვნება. მათ შორის ერთგულებითა და ეროვნული ტრადიციით გამოწვეული მოძრაობაც.

კუზმა კილგა ჰაკი აძბას პიროვნებით დაინტერესდა. მათ შორის სულიერი ბრძოლა დაიწყო. კაპიტანმა გლეხის "დამუშავება" გადაწყვიტა. როგორც მწერალი ამბობს, "კუზმას შეუძლებლად მიაჩნდა, რომ აფხაზი გლეხის შეგნებაში არ აღმოჩენილიყო სულ მცირე ნიადაგი მაინც ელემენტარული რევოლუციონური იდეის შესათვისებლად". ეს კუზმა კილგას შეცდომა იყო. მან ჰაკი აძბას ადამიანური ბუნება ჩათვალა ჰაკი აძბას კლასობრივ შეუგნებლობად. კუზმა კილგამ სცადა წაეყვანა ჰაკი აძბა საკუთარი ადამიანური ბუნების წინააღმდეგ. ეს კი არავის ხელეწიფება. გონიერება უპირველესად მოითხოვს, გაგებულ იქნეს სხვისი ადამიანური ბუნება და მერე გამომუშავდეს მისდამი დამოკიდებულების ფორმა. ტრაგედია იბადება მაშინ, როცა არ გეესმის სხვისი ადამიანური ბუნება და ძალით გეინდა მოვახვიოთ თავს მისთვის უჩვეულო და მიუღებელი. ჰაკი აძბა რევოლუციის მხარეს გადავიდოდა მაშინ, როცა შეიწყალებდნენ უჯუშ ემხას. ამით დაკმაყოფილდებოდა ჰაკის ადამიანური ბუნების მოთხოვნილება. იგი ისეთივე ერთგული ჯარისკაცი იქნებოდა რევოლუციისა, როგორი თავდადებითაც უყვარდა უჯუშ ემხა. ჰაკი აძბასთვის უცხოა და მიუღებელი სიტყვის გატეხვა და ღალატი. კუზმა კილგას პრიმიტიულმა სულმა ვერ ჩაიხედა ჰაკი აძბას პიროვნების სიღრმეში. ამიტომ შეეცადა მისი "კლასობრივი შეგნების" შეცვლას. კაპიტნის ამ განზრახვას კარგად მიხვდა ჰაკი აძბა. მან გადაწყვიტა ეშმაკობაში ეჯობნა კილგასათვის, ნებას დაჰყოლოდა და ეს მოჩვენებითი მორჩილება უჯუშის გადასარჩენად გამოეყენებინა. ჰაკის ეს სვლაც შეუმჩნეველი დარჩა კუზმასათვის. მეორე დღეს კილგამ გულმშვიდად დახვრიტა უჯუშ ემხა. როცა ამ აქტის მხილველი ჰაკი აძბას სულიერი და ფიზიკური ბუნება აჯანყდა, კუზმა კილგამ მისი მოკვლის გარდა[1] სხვა გამოსავალი ვერ ნახა. თითქოს თავს იმართლებსო, კუზმა კილგამ ეს უთხრა

[1] არსებობს "ჰაკი აძბა" გადმოცემა, სადაც ფინალი შეცვლილია. ამ გამოცემაში კუზმა კილგა არ ჰკლავს ჰაკი აძბას. უჯუშის დახვრეტის მერე ჰაკი თეითონ გადახტება ზღვაში და იხრჩობს თავს. ამგვარი გადაკეთება ზემორე გამოთქმულ აზრს არ ცვლის, რადგან ჰაკი აძბა მაინც კილგას საქციელის მსხვერპლია. აქ მხოლოდ შერბილებულია კუზმას მოქმედება. ამიტომ ეს ცვლილება გაუმართლებელ მხატვრულ კომპრომისად მიმაჩნია.

მეზღვაურებს —"სულ ერთია, ეს მონა ადამიანად მაინც არ გამოდგებოდაო... აიღეთ, გადააგდეთ".

კუზმა კილგას საქციელიც და სიტყვებიც ერთხმად ადასტურებს, რომ კაპიტანმა სულიერი ბრძოლა წააგო.

კრეისერ "შმიდტის" ხორცით მამაცი კაპიტანი სულით ლაჩარი გამოდგა.

რა განაპირობებს კუზმა კილგას სულიერ სიმხდალეს?

ამ კითხვას რომ ვუპასუხოთ, გავიხსენოთ, როგორ აღწერს ლეო ქიაჩელი უჯუშ ემხას უკანასკნელ წუთს.

"ემხა თავაწეული მიაბიჯებდა, დინჯად და ნელა. მაღალი ტანი სწორად ეჭირა. განიერი ბეჭები ოდნავი რხევით მოჰქონდა. გემის ბანს იქით იცქირებოდა მაღლა შემართული თვალებით. გახევებულ და უმეტყველო სახეს მხოლოდ ერთი ხაზის მკრთომარება უცხოველებდა, რომელიც უძრავ თვალებში შეჰფინებოდა: ეს იყო ნაღვლიანი ღიმილის ძლივს შესამჩნევი ციმციმი, რომელიც სიცოცხლის უკანასკნელ დარდს გამოხატავდა, უნდო შეგნებით დაძლეულს. პირდაპირ, ცის კიდურზე გართხმულ მოწითალო სინათლის კრთომას შეჰყურებდა, სადაც ნათელი დღის კარი უნდა გაღებულიყო".

მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, რომ უჯუშ ემხას სულის მდგომარეობა არსებითად განსხვავდება იმ მდგომარეობისაგან, რომელშიც იგი იყო მაშინ, როცა კრეისერი "შმიდტის" ქალაქის ნავსადგურში შემოსვლა შეიტყო. სასტუმროში ემხა შიშმა შეიპყრო, აფორიაქდა და ანერვიულდა, თუმცა საფრთხის მხოლოდ შორეული ლანდი მოჩანდა. არც გადარჩენა იყო გამორიცხული. გემზე კი იგი გარდაუვალი სიკვდილის პირისპირ დგას, მაგრამ მაინც მშვიდი, სიმტკიცით სავსე და შეუდრეკელია. ეს სიმშვიდე იოლად არ ყოფილა მიღწეული. იგი სიცოცხლის ბოლო დღეს გადატანილ მოვლენათა ანალიზის ნაყოფია.

მართალია, მოთხრობაში ადამიანის ცხოვრების ერთი დღეა აღწერილი, მაგრამ ეს ერთი დღე ისეთი რთული ამბებით იყო სავსე, რომ ხშირად მთელი ცხოვრების მანძილზე ვერ ნახავს და განიცდის კაცი. შიში, მკვლელობა, სულმდაბლობა, ერთგულება, ღალატი — ყველაფერი ეს ერთბაშად მოხდა უჯუშ ემხას თვალწინ. ამან გარდაქმნა მისი სული და აზიარა იმ ჭეშმარიტებას, რომ სიკვდილის წინაშე, საიქიოს კარიბჭესთან ყველა ადამიანური

ვნება პაწია, არარა და სასაცილოა. მაგრამ ამ ჭეშმარიტებას მხოლოდ სიცოცხლის დასასრულს იჯერებს ადამიანი. უფრო ადრე რომ შეეძლოს მისი დაჯერება, ალბათ, არავითარ ბოროტებას არ ჩაიდენდა. როცა ამ ჭეშმარიტებას შეიტყობს და დაიჯერებს ადამიანი, ერთადერთი ისღა დარჩენია მას, რომ მშვიდად და ღირსეულად შეეგებოს სიკვდილს. უჯუშ ემხაც ასე მოიქცა.

ამ ერთი დღის მანძილზე კუზმა კილგამაც ბევრი რამ ნახა, ოღონდ არ განიცადა: ქალაქის მლიქვნელობა, გამყიდველობა, ფარისევლობა, ხელქვეითის სიკვდილი, მეზღვაურთა ლაჩრობა (ერთ კაცს ვერ გაუმკლავდა მთელი ჯგუფი მატროსებისა), უჯუშ ემხას სიმტკიცე, ჰაკი აძბას ერთგულება და თავგანწირვა. ამ მოვლენებს მის სულზე კვალი არ დაუმჩნევია, რადგან ყველაფერს მან ხორცით გამარჯვებულის ბრმა თვალით შეხედა. რაკი შეპყრობილი უჯუშ ემხა მოჰგვარეს, კილგამ პრობლემა მოგვარებულად ჩათვალა. მას შეეძლო შურისძიების აქტი აღესრულებინა. ამ კმაყოფილებამ მისი სულის მოძრაობა შეკრა და შებორკა. კმაყოფილება ხორცის თვისებაა, სული კი მარად მაძიებელია. კუზმა კილგაში ეს მაძიებელი სული არ მოქმედებდა და აზროვნებდა. როცა ჰაკი აძბამ კილგას ქადაგება არ დაიჯერა, კაპიტანს კმაყოფილება დაერღვა და გაბოროტებულმა მოჰკლა თავადის ერთგული გლეხი. სწორედ ეს გაბოროტება და სულის უმოქმედობაა კუზმა კილგას სულიერი სილაჩრის საფუძველი. კაპიტანს არ აღმოაჩნდა ახალი ჭეშმარიტების მიგნების სურვილი.

ასე გაანადგურა კლასობრივმა ეგოიზმმა ღირსება და ერთგულება, მაგრამ ვერ გატეხა და დათრგუნა ისინი. ამიტომ დარჩა ღირსებასა და ერთგულებას სულიერი გამარჯვება.

ასე იქცა ლეო ქიაჩელის ხელში ცხოვრებაში მომხდარი ტრაგიკული შემთხვევა მდიდარი აზრობრივი შინაარსის მხატვრულ ნაწარმოებად.

თამაზ ვასაძე

„ჰაკი აძბა“

ქიაჩელის ნოველაში დრამატულად კვეთენ ერთმანეთს სხვადასხვა სოციალური ძალები, მათი გადაკვეთის შუაგულში კი ორი თავისუფალი პიროვნების ფიგურებია ამოზრდილი.

სოხუმის სა'ზოგადოების და მისი მესვეურების სოციალური პროფილი, ფსიქოლოგია და მორალი მეშჩანურია. მათთვის მთავარია უშფოთველი ცხოვრება, ჩვეული, კმაყოფილი არსებობის მდორე რიტმის შენარჩუნება და ამის გულისთვის ყოველგვარ ძალადობას და დამცირებას შეეგუებიან, ნებისმიერ მორალურ ღირებულებას დათმობენ, სინდისის ქენჯნის გარეშე, უყოყმანოდ გაწირავენ თანამოქალაქეებს. განსაკუთრებით ეს ვაჭრებზე ითქმის, რომლებიც, თავგამოდებით იცავენ თავისი ქონების უსაფრთხოებას. ქალაქის მკვიდრებს შიში სრულიად აღებინებს ხელს ღირსებაზე და მთელ მათ ფარისეველობას ამჟღავნებს. შეიძლება ითქვას, რომ ეს პანიკური შიშით შეპყრობილი ხალხი თავისი ზღვარგადასული მლიქვნელობით, უთავმოყვარეობით, კონფორმიზმით თვითონვე ახდენს სახიფათო სიტუაციის პროვოცირებას. ამ ხალხის რევოლუციურობით შენიღბული პოლიტიკური ლიდერები, რომელთა ნამდვილი სახე თურდაც კრეისერზე მათი დამამცირებელი ვიზიტებისას ჩანს, ცდილობენ როგორმე ერთმანეთს დააკისრონ პასუხისმგებლობა, ბოლოს კი პირადი პასუხიმგებლობის სიმძიმეს კოლექტიურ პასუხისმგებლობაში, ანუ ფაქტობრივად კოლექტიურ უპასუხისმგებლობაში გაურბიან. ნიშანდობლივია, რომ ქალაქის მფრთხალი და თვინიერი მკვიდრები ერთბაშად იქცევიან აგრესიულ, დაუნდობელ ბრბოდ და ნამდვილ ნადირობას მართავენ დევნილზე, ვინც თავისი არაორდინარული — ზნეობრივი საქციელით მათ მყუდროება დაურღვია.

შედარებით ღირსეულად თითქოს არისტოკრატია გამოიყურება (თუ არ ჩაითვლით ბოლშევიკებთან შეტაკებისას უჯუშის მიმტოვებელ მის არისტოკრატ „მეგობრებს“), მაგრამ ასე იმის წყალობით არის, რომ არისტოკრატები უფრო ინიღბებიან, არისტოკრატებმა სხვებზე უკეთესად იციან ღირსების იმიტირება. სინამდვილეში კონკრეტული ადამიანები, ამ ადამიანების სიცო-

ცხლე და ბედი არც მათთვის არის მნიშვნელოვანი, მათ მხოლოდ თავიანთი კასტის პრესტიჟი ადარდებთ. უჯუშისადმი მათი დემონსტრაციული თანაგრძნობის და ნუგეშისცემის მიღმა გამოსჭვივის საიმისო მზადყოფნა, რომ გაწირონ იგი. როცა ჰაკის თავგანწირვას იწონებენ, სოხუმელი თავადები ადამიანის ბედისადმი გულგრილობასთან ერთად თვალთახედვის სოციალურ სივიწროვეს ამჟღავნებენ — თელიან, რომ ბუნებრივი იქნება, თუ გლეხი თავადს სიცოცხლეს შეწირავს. გაქვავებული სოციალური სქემებით, სტერეოტიპებით აზროვნება მათ მოულოდნელად, პარადოქსულად ამსგავსებს თავიანთ მტერს — ბოლშევიკ კაპიტანს.

თავიდან რომანტიკული იდუმალებით მოსილი კაპიტანი თანდათან კნინდება, უჯუშ ემხას საპირისპიროდ, რომელიც თავიდან დაკნინებულია და თანდათან მაღლდება. რომანტიკულ-ჰეროიკული შარავანდედისგან განძარცული კაპიტანი გონება-შეზღუდული ფანატიკოსი აღმოჩნდება, რომელიც პრიმიტიული მოძალადის, ჯალათის უსახურ როლს ირგუნებს. კლასთა ბრძოლის თეორიის, მარქსისტული დოგმების მიღმა ის ვერ ხედავს ცოცხალ ადამიანებს და მათ სიმართლეს, შორდება ჰუმანიზმს და იმასაც, რისთვისაც თითქოს რევოლუცია მოხდა — რევოლუციის დეკლარირებული მიზანი სწორედ ჰაკისნაირი სოციალური წარმომავლობის ადამიანების ქომაგობაა და კაპიტნის იდეური და მორალური კრახია ის, რომ იგი ამგვარი ადამიანის მიმართაც სულიერ სიბრმავეს იჩენს. კაპიტანი, რომელიც ჰაკის მონად მიიჩნევს, თვითონ გამოდგება თავისი დოგმების, აგრესიული იმპულსების და ძალაუფლებისმოყვარეობის მონა.

„ჰაკი აძბა“ ტრაგიკული ფენომენის ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი ხორცშესხმაა ქართულ ლიტერატურაში. ტრაგიკული გმირები — ჰაკი და უჯუში შეურიგებლად დაპირისპირებული არიან, ერთი მხრივ, ქალაქის საზოგადოების მეშჩანურ უპრინციპობასთან და კონფორმიზმთან, უღირსობასთან, მეორე მხრივ, ბოლშევიკურ ფანატიზმთან. ამ კონფლიქტში ისინი მორალურად იმარჯვებენ, რადგან აღმოაჩნდებათ ძალა, თავიანთ პრინციპებს მსხვერპლად შეეწირონ. კონფლიქტის შეურიგებლობას, ტრაგიკულობას განაპირობებს ის, რომ ადამიანური სიყვარული, ერთგულება, სიმართლე, ღირსება არც ქალაქის საზოგადოებას და

არც ბოლშევიკებს არაფრად ულირთ, ახშობენ ამ ღირებულებებს, ხოლო ადამიანებს, ვის ცხოვრებასაც ეს ღირებულებები წარმართავს, მათი დათმობა არ შეუძლიათ.

ჰაკის დამოკიდებულება უჯუშისადმი, ცხადია, ძიძიშვილობის ტრადიციას ეფუძნება, რომელიც თავადების და გლეხების ურთიერთობას ზნეობრივ ხასიათს აძლევს, მაგრამ ტრადიცია ამ დამოკიდებულების სიმბოლური ფორმა უფროა, მისი შინაარსი კი ჭეშმარიტი ადამიანური სიყვარული და ერთგულებაა, ჭეშმარიტი მეგობრობაა. „გამზრდელში“ და „ჰაკი აბბაში“ გამოსახული ძიძიშვილობის ტრადიციის ღრმა აზრი ის არის, რომ ამქვეყნად ადამიანურ სიყვარულზე და მეგობრობაზე დიდი ფასეულობა არ არსებობს, რომ ადამიანის ყოფიერების გამართლება მოყვასის თავგამეტებული სიყვარულია.

ჰაკი აბბა უჯუშის სიცოცხლის გადარჩენას ვერ შეძლებს, მაგრამ ის, რასაც იგი აღწევს, არანაკლებ მნიშვნელოვანი და ფასეულია — ჰაკი თავისი თავგანწირული ერთგულებით უჯუშს სულიერი ძალით ავსებს და ღირსეულად სიკვდილს შეაძლებინებს. თუ თავიდან ემხა ბოლშევიკებისადმი შიშით გატეხილია და ამ შიშისგან ბოლშევიკი მეზღვაურის მოკვლაც ვერ ათავისუფლებს, ჰაკის გამოჩენის შემდეგ იგი მშვიდი, თავდაჯერებული ხდება და მის მოქმედებას უკვე თანმიმდევრულად წარმართავს საკუთარი ადამიანური ღირსების მკაფიო შეგნება. ჰაკის წყალობით ის კვდება ამაყი, თავისი ჯალათების მიმართ მორალური უპირატესობის გრძნობით შინაგანად გამაგრებული.

ჰაკი — უბრალო, ერთი შეხედვით განუვითარებელი გლეხი სულის სიმდიდრით ბევრად აღემატება მათ, ვინც სოციალურად და თითქოს კულტურითაც მასზე მაღლა დგას. ქალაქის მესვეურები საკუთარ პასუხისმგებლობას გაურბიან, ჰაკი კი სხვის პასუხისმგებლობას კისრულობს. ბოლშევიკი კაპიტნისგან განსხვავებით ჰაკის შეუძლია მოწინააღმდეგის თვალით, მისი პოზიციიდან შეხედოს სინამდვილეს. ჰაკი აშკარად უფრო გონიერია უჯუშის ახლობელ თავადებზე, რომლებსაც მათი თანასწორივით, თამამად ესაუბრება (ესეც მოწმობს, რომ, კილგას აზრის საწინააღმდეგოდ, ჰაკის არსებაში მონობის ნატამალი არ არის). მითუმეტეს აშკარაა თავადების მიმართ ჰაკის ზნეობრივი უპირატესობა. ჰაკის სულიერ,

მორალურ იერთან შედარება ამჟღავნებს ყველა სოციალური ძალის ზნეობრივ სიღარიბეს, რომლებიც ნაწარმოებში არიან წარმოჩენილი. ასეთი ადამიანის მიერ ცხოვრების უარყოფა და დატოვება ნიშნავს, რომ ამ ცხოვრებაში სიმართლეს, ღირსებას, სიყვარულს ადგილი აღარ რჩება.

გამჭვირვალეა „ჰაკი ძბას“ კავშირი აკაკი წერეთლის „გამზრდელთან“, მაგრამ გაცილებით უფრო ღრმაა მისი სიახლოვე ვაჟას „სტუმარ-მასპინძელთან“. ამ პოემის მსგავსად ქიაჩელის ნოველაც აგებულია რამდენიმე, შეუჩერებელი დინამიკით და აჩქარებული ტემპით გაშლილ ექსტრემალურ სიტუაციაზე; აქაც მკვეთრია თვითმყოფადი პიროვნებების შეუთავსებლობა ნეგატიურად დახატულ, აგრესიულ მასასთან და ეს მთელი სისავსით წარმოაჩენს პიროვნებათა დაურღვეველი სოლიდარობის ფასეულობას, ჰუმანურ ტრადიციათა მნიშვნელოვნებას; „ჰაკი ძბაში“ და „სტუმარ-მასპინძელში“ ერთნაირია მტრისადმი დამოკიდებულება – მისი სისასტიკე გამოწვეულია იმით, რომ მტერი ფაქტობრივად არაადამიანადაა მიჩნეული და ამიტომ მის მიმართ ყოველგვარი უზნეობის ჩადენა გამართლებულია; მტერთან ურთიერთობა შეიძლება ემყარებოდეს მხოლოდ შურისძიების კანონს: როგორც ზვიადაურს სწირავენ ქისტები თავიანთ მკვდარს, ასევე სწირავენ ბოლშევიკები ემხას მოკლულ მეზღვაურს...

ნიკო ლორთქიფანიძე

„შელოცვა რადიოთი“

თეიმურაზ დოიაშვილი

ერთი მოთხრობის კონცეფცია

მიუნხენის ერთ-ერთ სასტუმროში ჯონ ჰექსლეისა და ელი გორდელიანს შორის ასეთი საუბარი იმართება:

— „ამერიკელები... თავდადებულნი არიან სიმდიდრისათვის. ევროპას აღარ აქვს შეურყეველი მისწრაფება სიმდიდრისადმი... იგი გატაცებულია პოლიტიკური, მეცნიერული, მხატვრული იდეებით...

— ჩვენ კი, ჩვენ რა გვეძლევა? — უეცრად თავისდა უნებურად დაეკითხა ელი.

— აკი მოგახსენეთ? — გაკვირვებით, თუ როგორ ვერ გაიგო ასე მარტივი ნათქვამიო, ჰკითხა თავის მხრივ ჰექსლეიმ.

— მე ჩვენზე, საქართველოზე ვამბობდი, — დაბნევით ჩაილაპარაკა ელიმ.

ჰექსლეი ჩაფიქრდა.

— მე მგონია თქვენ, ქართველები, ყველაზე უფრო არსებობის შენარჩუნებაზე ფიქრობდით... თქვენ გაკაჟებული იბრძოდით არსებობისათვის... — ეს არის პირველი, ყველა დანარჩენი — ევროპული გატაცება მეცნიერებით, პოლიტიკით, ხელოვნებით და ამერიკის დევიზი — სიმდიდრე, დოვლათი, დოლარი, — თქვენთვის მეორეხარისხოვანი მოთხოვნილება იყო თქვენი სულის. მე შევხვედრივარ საქართველოში ყველა მიმართულების, მდგომარეობისა და ასაკის პიროვნებებს და განცვიფრებული დავრჩენილვარ... სადაც სრულიად მოულოდნელია, იქაც კი იპოვით ამ მძაფრ, ავადმყოფურ მუდმივ ფიქრს ეროვნული სხეულის შენარჩუნებისას...“

ნაწარმოების იდეურ გასაღებს ეს დიალოგი წარმოადგენს, რომლის გარეშე აუხსნელი დარჩებოდა მოთხრობის ქვესათაური —

„დიდი გოდების მცირე ნაკადი“, გოდების მიზეზი და ის მწვავე ტკივილი, რომელიც მწერლის ყოველი ფრაზიდან გამოსჭვივის.

ელი, უპირველესად, ქართველი ქალია და მას, როგორც ქართველს, არ შეიძლება არ აწუხებდეს „მუდმივი ფიქრი ეროვნული სხეულის შენარჩუნებისა“. „ქართველად გაზრდილის“ საფიქრალი ოდითგანვე ეგ იყო. მაგრამ დრონი იცვალნენ. საქართველო'ში მოვიდნენ ბორენკოვები და ჰექსლეები, რომელთაც თან მოიტანეს ქართველთათვის მიუღებელი „ახალი ეთიკა“. უცხოურმა გავლენამ შებღალა ქართული სული, ბზარი გაუჩინა მის მთლიანობას. ელის ტრაგედიის მიზეზი ეს სულიერი რღვევაა. იჩრდილება არსებითი და მის ადგილს მეორეხარისხოვანი იკავებს. ინგრევა ოჯახი და მის ნაცვლად თავისუფალი სიყვარული მკვიდრდება. ადამიანთათვის უცხო ხდება ოჯახური გარემო, მასზე ზრუნვა და ამ ნიადაგზე წარმოქმნილი შებორკილობა. ძლიერდება პირადი ცხოვრების კულტი. ინდივიდი მხოლოდ საკუთარ თავს ეკუთვნის, მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობს. მისთვის თავისთავად გასაგები რამ ხდება ოჯახის მიტოვება და, ვთქვათ, სადმე მიუნხენსა და პარიზში დროსტარება. „ახალი ეთიკის“ აღნიშნული ტენდენციები მძლავრად მჟღავნდება ელის პიროვნებაში. ეს ეთიკა ბორენკოვმა, ჰექსლეიმ და „ძმათა მისთა“ მოიტანეს საქართველოში. მათ აამღვრიეს ელის თუ თინოს სული, დაჩრდილეს ძირითადი მიზანი მათი არსებობისა.

ნ. ლორთქიფანიძე ელის პიროვნულ ბედში დიდი ეროვნული ტრაგედიის ჩანასახს ხედავს. ევროპული „ახალი ეთიკის“ მოძალება აფერმკრთალებს „მუდმივ ფიქრს ეროვნული სხეულის შენარჩუნებაზე“, დისჰარმონია შეაქვს ეროვნულ ფსიქიკაში. რექვიემივით ჟღერს რუსთველის სტრიქონები, რომელიც მოთხრობას ეპიგრაფად აქვს წამძღვარებული:

რას მიქნევდით, რათ გინდოდით,
ერთმანეთსა რითი ვგვანდით?
თქვენ მორჭმულნი თამაშობდით,
ჩვენ მტირალნი ღაწვსა ვბანდით.

ელის ცხოვრება ორი სიტყვით გადმოიცემა:

„შემთხვევით გადაბმული იყო ერთმანეთში ამ მშვენიერი ქალის ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდი: შავი ზღვის პირად რა-

ღაც ჩვენთვის უცნობი ქვეყანა; თავადის ქალი; ქმარი აშარი და ქმარი ლაჩარი; უკიდურესი სიღარიბე; ქმარ-შვილის სიყვარული და... პარიზი: ფუფუნება; კეკლუცი ქალის მდგომარეობა... სული კი მაღალი".

ანდა რა იყო ელის სიცოცხლე?!

„ეს იყო მწუხარებით ლოთობა. და რაც უფრო ხშირად დააქროლებდნენ გამიჯნურებული ვაჟები დრამიდან ღამის ყავახანებში, დოღიდან სამხრის ჩაიზე, რაც უფრო ძვირფასი იყო ამბაჩა და სირაქლემის კალმებიდან შეკერილი ზედაწელი, მით უფრო დიდხანს რჩებოდა იგი იდუმალი ტანჯვის გამომხატველ ქანდაკებასთან, ნახატთან... ნერვებს სწვავდა ორივე მხრიდან".

ევროპამ ვერ დაავიწყა ელის სამშობლო. საქართველოში დაბრუნების სურვილმა განაპირობა მისი ტრაგიკული სიკვდილი. უკანასკნელ წუთებში ლონდონის, ბერლინის, ვენის საუკეთესო დოსტაქრებით გარშემორტყმულმა ელიმ სოფლელი როსკანის შელოცვა მოისურვა, სამშობლოს ხმის გაგონება ინდომა.

ვერ გაარღვია ელიმ ჯადოსნური წრე, ვერ დაუბრუნდა სამშობლოს. უცხოეთში აღმართეს მისი ძეგლი.

რა აქვთ საერთო ელისთან ბორენკოვს, ჰექსლეის, ბრომლეის?! ისინი სრულიად განსხვავებული მიზნების მქონე, უზრუნველი ადამიანები არიან. სიმდიდრის მოხვეჭა, გართობა, ცხოვრებით ტკბობა — აი, მათი კრედო. ეს შეიძლება ეპატიოთ მათ, იმ ხალხების შვილებს, რომელთაც ძალაც მოსდევთ და შეძლებაც. მაგრამ განა შეეძლო იგივე გაეხადა ცხოვრების მიზნად მათგან დაღუპულ ელის, ელის, რომელსაც სამშობლო და ტრადიცია სხვა საქმეს აკისრებდა!

იღუპებიან ელი და თინო, შალვა და მიტოვებული მამიდა, იღუპება საქართველო.

მოთხრობა სევდითაა მოქსოვილი. მასში კარგად ჩანს დაკნინებული ქართული სინამდვილეც და ევროპული დეკადანსის მწუხარე ფერებიც.

თამაზ ვასაძე

გაბრძოლება

ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობაში „შელოცვა რადიოთი" დასავლური სამყარო, რომელთან შეპირისპირებითაც გაიხსნება ქართული ცნობიერება, ძალიან კრიტიკულად არის დანახული. დასავლეთისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება 20-იან წლებში სხვა ქართველი მწერლების მიერ შექმნილ ნაწარმოებებშიც აშკარაა. ამ დამოკიდებულებს ჰქონდა გარკვეული ობიექტური საფუძველი. დასავლური კაპიტალიზმი მაშინ ჯერ კიდევ საკმაოდ უხეში იყო; ცხადია, არც დასავლური კოლონიალიზმი წარმოადგენდა ჰუმანისტური იდეალების ხორცშესხმას; პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ დასავლეთს არყევდა ძლიერი პოლიტიკური და ეკონომიკურ-სოციალური წინააღმდეგობები, სულიერი კრიზისი და ფასეულობათა გამოფიტვა, „მასების ამბოხი"... მაინც ყოველივე ამაზე მეტად დასავლეთისადმი ნეგატიურ განწყობას, როგორც ჩანს, წარმოშობდა ის, რომ საქართველო მარტო აღმოჩნდა ბოლშევიკური რუსეთის აგრესიის წინაშე.

ნიკო ლორთქიფანიძის მიერ წარმოსახულ დასავლურ სამყაროში ფულის და მატერიალური სიმდიდრის კულტი მეფობს, უსულგულო პრაგმატიზმი განსაზღვრავს ცხოვრების ატმოსფეროს. ამ სამყაროს განასახიერებენ ირონიულად გარითმული გვარების მქონე პერსონაჟები — ევროპელი ჰექსლეი და ამერიკელი ბრომლეი. ჰექსლეი ცდილობს წარმოჩნდეს ისე, როგორც მოითხოვს ძველი ევროპული, არისტოკრატული კულტურა (ძველი ქართულის მსგავსი), წარმოდგეს როგორც ღირსების გრძნობით აღსავსე, სამართლიანობის დამცველი, სიყვარულით შთაგონებული რაინდი, ქალისთვის უანგარო მფარველობის გამწევი ჯენტლმენი. შესაძლოა, შინაგანად ეს როლი მთლად უცხო არც არის მისთვის, მაგრამ არ შეუძლია თანმიმდევრულად ითამაშოს იგი, რადგან მასში მძლავრობს ზნეობრივად განურჩეველი სწრაფვა სიმდიდრის მოხვეჭისკენ, გამომყენებლური დამოკიდებულება ადამიანებისადმი,

რომელიც ჯენტლმენობას თავის ნიღბად და ინსტრუმენტად აქცევს.

მისგან განსხვავებით ამერიკელი მაგნატი ბრომლეი „ორფენოვანი" არ არის, ეს გაუთლელი კაცი, გუშინდელი კოვბოი არ თამაშობს და არ ინიღბება. იგი ბევრად აღემატება ჰექსლეის ენერგიულობით, მტკიცე ნებისყოფით და მიზანსწრაფულობით. მას უხვად აქვს სასიცოცხლო ძალები და არ ემუქრება ბუნინის მიერ დახატული ამერიკელი კაპიტალისტის, „სან-ფრანცისკოელი ბატონის" ხვედრი — სიცოცხლისუნარიანობის დაშრეტით გამოწვეული, აბსურდულად უეცარი სიკვდილი. ნიშანდობლივია ის, რომ ნიკო ლორთქიფანიძის ამერიკელი პერსონაჟი თანდათან ცივილიზებულ იერს იძენს, იგი იცვლება და იზრდება. ტრაგედია, რომელიც მოთხრობაში ხდება, სწორედ მისთვის გამოდგება სულიერების გაკვეთილი. ის შეძლებს გაიგოს ამ ტრაგედიის მნიშვნელობა...

ქართველი არისტოკრატი ქალი ელი გორდელიანი ევროპაში ჰექსლეის რაინდულ-რომანტიკულ სიყვარულს მინდობილი ხვდება, შემდეგ კი აღმოაჩენს, რომ ეს სიყვარული ცრუა, რომ მარტოა და მის გარშემო ანგარიშის და ანგარების, ვულგარულ-პრაქტიცისტული რაციონალიზმის სიცივე სუფევს. ის სასტიკი სიცხადით ხედავს, როგორ უმზადებენ ჰექსლეის ინდოელი მსახურის, თავისი ბატონის მიერ ბრომლეისთვის მიყიდული რამინოს ბედს, თავდადებული ერთგულების უნარით ჰაკი აძბას რომ გვაგონებს.

მაგრამ თუ თავისთავში კონცენტრირებული ინდოელი პროტესტის ნიშნად უხმაუროდ უჩინარდება, ელი გორდელიანის პროტესტი სკანდალურ-ექსცენტრიულია. სახიფათო ეროტიულ შოუში მონაწილეობა, ცეკვა გველებით ელის აჯანყებაა უსიყვარულობის და ანგარების წინააღმდეგ. იგი ერთბაშად ემიჯნება უსულო სინამდვილეს, თავის ირგვლივ პოეტურ-მაგიურ სივრცეს შემოწერს და მასში მკვიდრდება. ელი დასავლელთა გამომთვლელ რაციოს უპირისპირებს არარაციონალურ გაბედულებას, სიცოცხლის სასწორზე შეგდებას, თავდავიწყებას, მათ ნელთბილ სასიყვარულო

თამაშებს — სიკვდილის ზღვარზე ყოფნით გამძაფრებულ ეროტიკას. გველებით ცეკვა ბუნების სტიქიურ ძალებთან, მიწასთან სიახლოვის გამოხატულებაა. ეს არქაული, რიტუალური წარმომავლობის მქონე ფენომენი თავისი არსით ეწინააღმდეგება რაციონალისტურ-ტექნიცისტურ, ურბანულ დასავლურ ცივილიზაციას. ამ ცივილიზაციას იგი მხოლოდ გასართობ სანახაობად ქცეული შეიძლება შეუთავსდეს.

ელი გორდელიანის არაორდინარული ქმედების მრავალმნიშვნელოვან ხატში გამოსჭვივის ქართული ნაციონალური მსოფლგაგების, კულტურის არსებითი საზრისები: თვითშეწირვის, ცოდვათა გამომსყიდველი მსხვერპლგაღების ქრისტიანული პრინციპი (რომელზეც მოთხრობის ეპიგრაფიც მიგვანიშნებს); უღირსი სიცოცხლის არისტოკრატულად ამაყი უგულებელყოფა (გავიხსენოთ „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა...“ ან გალაკტიონის სტრიქონები: „სიკვდილს მე როდი შევუშინდები, იგი, ძმა, მუდამ ჩვენს მხარეზეა. მე მეშინია იმგვარ სიცოცხლის, სიკვდილს რომ ჰგავს და უარესია“); ბედისწერის წინააღმდეგ ირაციონალური ამბოხის იდეა, არაერთხელ რეალიზებული საქართველოს ისტორიაში (მაგალითად, 1924 წელს, რამდენიმე წლით ადრე ნიკო ლორთქიფანიძის მოთხრობის დაწერამდე), „გიჟური ლტოლვა“, აღბეჭდილი ბარათაშვილის მიერ, რომელსაც ელის სახე ნაწარმოებში ასოციაციურად უკავშირდება.

ქართული ცნობიერების მთავარ თვისებად მოთხრობაში იკვეთება სასწაულის რწმენა და მოლოდინი. ეს ცნობიერება, შპენგლერის კლასიფიკაციის მიხედვით, შეიძლება დახასიათდეს როგორც „მაგიური სული“. მისი გამოვლინებაა ელის იმედი, რომ გველების ცეკვისას სიკვდილს სასწაულებრივად გადარჩენილი სამშობლოში დაბრუნებას შეძლებს. „მაგიური სულის“ კარნახით გამოახმობინებს მომაკვდავი ელი საქართველოდან შელოცვას, რომელმაც მას სიცოცხლე უნდა შეუნარჩუნოს. მაგრამ ელის ბედის სასწაულებრივად სასიკეთო შემობრუნება არ ხდება. არც რადიო შეიძლება იყოს ჯადოსნური ძალების გამტარი — ალმოსავლური

„მაგიური სული“ და დასავლური რაციო, ტექნიკა ერთმანეთს გამორიცხავენ.

თავისი მსხვერპლგაღებით, განწირული ჰეროიკულ-არტისტული გაბრძოლებით ელი გორდელიანი მაღლდება გარემომცველ უსულობაზე, აღიდგენს დაკარგულ ღირსებას. იგი ეროტიულ შოუს, ნებით თუ უნებლიეთ, ტრაგედიად აქცევს და ააშკარავებს ადამიანისადმი მომხმარებლური დამოკიდებულების უსახურ არსს.

ელი გორდელიანმა ტრაგედიით, სიკვდილით დაამკვიდრა თავისი პიროვნული და ეროვნული მნიშვნელოვნება, ნაციონალური მსოფლგანცდის რადიკალიზებით და მკვეთრი, გამომწვევი დემონსტრირებით დაადასტურა საკუთარი ღირსება.

კონსტანტინე გამსახურდია

„ხოგაის მინდია“

აკაკი ბაქრაძე

„ხოგაის მინდია“ და „ტაბუ“
(ფრაგმენტი)

„ხოგაის მინდიაში“ ორი სიუჟეტური ამბავია: ერთი – მინდიას ტყეობისა ქისტებთან, მეორე – მინდიას მოგზაურობისა გუგულების ქვეყანაში. პირველი სათავეგადასავალო თქმულებათა ჟანრს ეკუთვნის, მეორე – მითოლოგიურ-ფილოსოფიურს. ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ერთად ქმნიან მოთხრობის აზრობრივ შინაარსს.

„საოცარი სენი შეჰყროდა ხოგაის მინდიას: ტილი ესეოდა ღღენიადაგ ტანზე და ვერა წამლით ვერ ეკურნათ მისთვის“. ეს სცილდება ყოფითი რეალიზმის საზღვრებს და ამბავი მითოლოგიურ პლანში გადადის. თუ მიწიერი წამალი არ შველის მინდიას, მაშინ სად უნდა ეძიოს განკურნება? მინდიას ზეციურმა ძალამ უნდა უშველოს. მართლაც, ერთ დღეს, სანადიროდ წასულ მინდიას და მის ძმისწულ საღირას მონადირის ქუაბში ნადირთ ღმერთი ოჩოპინტრე ეწვია.

ოჩოპინტრე ნადირთ მფარველი ღვთაება რომ არის, ეს ნათლად დასტურდება არა მარტო ხევსურული, არამედ საერთო ქართული თქმულებებითაც. ამიტომ ოჩოპინტრეს ვინაობაზე საუბარს არ გავაგრძელებ.

სიზმარში ნახა ხოგაის მინდიამ ოჩოპინტრე. ნადირთა უფალი ორი ხარჯიხვისა და ერთი შუნის მოკვლას დაჰპირდა მინდიას, ოღონდ ხოგაის ძეს უსიტყვოდ უნდა აღესრულებინა ოჩოპინტრეს სურვილი. მორჩილების ფიცი მისცა მინდიამ ჯიხვის რქებიან და ჭლიკებიან უფალს. ოჩოპინტრემ გუგულების ქვეყანაში წაიყვანა მინდია.

გუგულების ქვეყანა უკვე მითოლოგიური სამყაროა. სხვათა შორის, არის ერთი ასეთი ქართული თქმულება: სადღაც ინდოეთში ყოფილა ქონდრისკაცებით დასახლებული ქვეყანა. ამ ქვეყანაში შემთხვევით ერთი ქართველი მოხვედრილა. უჭირდა ქართველს ქონდრის კაცების მიწა-წყალზე ცხოვრება: ცოტას ჭამდნენ და ცოტას სვამდნენ ისინი. ერთი მჭადი და ნახევარი თუნგი ღვინო ჰყოფნიდათ მთელ კვირას. შიმშილი აწუხებდა ქართველს და სამშობლო ენატრებოდა. სამი ზამთარი გაუტარებია ქონდრის კაცების ქვეყანაში. ჩამომხმარა იგი დარდით და შიმშილით. მაშინ უთქვამს ერთ ქონდრისკაცს: წაგიყვანო სამშობლოში და გამომგზავრებულან საქართველოსაკენ. ჯუჯა ადამიანების ქვეყნის საზღვარს რომ მიაღწიეს, გამოუტყდა ქართველს თანამგზავრი: გადავცდები თუ არა ჩემი ქვეყნის საზღვარს, გუგულად გადავიქცევიო. ფრენა-ფრენით გაგიძღვები წინ და ისე მიგიყვან საქართველოშიო. მართლაც, გადმოულახავს საზღვარი თუ არა, ქონდრის კაცი გუგულად გადაქცეულა, შეშინებული ქართველი პირდაღებული მისჩერებოდა ამ უცნაურ სანახაობას. ბოლოს, ფრთის შეხებით დაუბრუნებია გუგულს გაოგნებული ქართველი ამქვეყნად. როგორც იქნა, მაისის ბოლოს ჩამოსულან ისინი საქართველოში. გახარებული ქართველი ეხვეწა თურმე გუგულს, სტუმრად დარჩი ჩვენს სახლშიო, მაგრამ კატების შინებიათ საშინლად გუგულად გადაქცეულ ქონდრისკაცებს და ამიტომ სტუმრობაზე მტკიცე უარი უთქვამს. ისევ თავის ქვეყანაში გაბრუნებულა გუგული.

კ. გამსახურდია იყენებს ამ თქმულებას. „ხოგაის მინდიაში“ ასე წერია: „ასეთი წესია თურმე გუგულების ქვეყანაში: ვინც გაღმიდან გამოღმა გამოდის, მან კაცის სხეული უნდა დაჰყაროს და ფრინველის გვამში გადასახლდეს და იძახოდეს მერმე ქვეყნად — გუგულ-გუგულოო“. მაგრამ „ხოგაის მინდიაში“ გუგულების ქვეყანას სუფთა მითოლოგიური ხასიათი აქვს მიღებული. იგი, ერთი მხრივ, ოჩოპინტრეს უკავშირდება და, მეორე მხრივ, თეთრ გველებს. ორივე, ოჩოპინტრე და გველი, მითოლოგიური თქმულებების უცვლელი პერსონაჟებია. თუ გუგულების ქვეყანაში ოჩოპინტრემ ჩაიყვანა მინდია, თეთრი გველების ჭამით განკურნეს გუგულებმა ხოგაის ძე ტილებისაგან. ამასთანავე, გველების ჭამის

შედეგად დაჰკარგა მინდიამ საკუთარი ლანდი და შეიძინა ყოველი სულდგმულისა და უსულოს ენის გაგების უნარი.

გველის საშუალებით სიბრძნის შეძენის მოტივი სხვადასხვა ვარიაციით ხშირად მეორდება ქართულ ზღაპარში.

თ. რაზიკაშვილს კახეთში ჩაუწერია ზღაპარი „მეცხვარე და გველი". გზად მიმავალ მეცხვარეს გველი შეხვედრია. მეცხვარეს უფიქრია, ეს გველი გზაზე ვინმემ არ მოკლასო, აუყვანია უხსენებელი და ბუჩქებში გადაუსვამს. მადლიერების ნიშნად გველს უთქვამს მწყემსისათვის — „ჩაგბერავ და არ შეშინდეო. ჩაპბერა ვაჟს და გახდა გულთმისანი მწყემსი. ყველაფრის ლაპარაკსა და ხმას გაიგებდა: ცხვრისას, ძროხისას, კამეჩისას, ბალახისას, წყლისას და სხვა."

თუ აქ გველის ჩაბერვით გახდა კაცი ბუნების ენის მცოდნე, „გველის ძმობილის" ზღაპარში სიბრძნე ადამიანს გველის ენის წვერის დადებით ეძლევა. ამ ზღაპარშიაც ყმაწვილი მწყემსი გზაზე გველს იპოვის, აიყვანს, გზიდან გადასვამს, არავინ მოჰკლასო და თან პურითა და ყველით გაუასპინძლდება. მადლობის ნიშნად გველი ბიჭს ეუბნება — „რაკი ეგრე მადლიანი ხარ, ენა გამოყავი და ჩემი ენის წვერს დაადეო". ბიჭი ასეც მოიქცა. იმ წუთიდან ყმაწვილს თავისუფლად ესმოდა ცხოველთა, მცენარეთა და ფრინველთა ენა.

„გველისა და კაცის" ზღაპარშიაც სიკეთისათვის ადამიანს გველი ჯადოსნური ცოდნით აჯილდოვებს. გზად მიმავალი ცოლქმარი გველის წიწილებს წააწყდება. კაცი იფიქრებს, ესენი აქ არავინ დახოცოსო და გველის წიწილებს სოროში შერეკავს. მადლიერი დედა გველი კაცს ეტყვის — ენა გამოყავი, უნდა გაკოცოო. გველის კოცნით კაცი მცენარეთა, ცხოველთა და ფრინველთა ენას ისწავლის.

ერთი სიტყვით, ქართულ ზღაპარში გველი და სიბრძნე მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს (არაფერს ვამბობ ვაჟა-ფშაველას „გველისმჭამელზე"). იგივე მოტივი მეორდება „ხოგაის მინდიაშიც".

ახლა გაეხსნათ მითოლოგიური ქარაგმა და მიყიღებთ შემდეგ სურათს: ხორციელმა კაცმა მინდიამ ღმერთთან კავშირი შეკრა (თუ ქრისტიანული წარმოდგენით ოჩოპინტრე ეშმაკის სულია,

წარმართული გაგებით — ღმერთია). ღვთაებამ იგი სულეთში (გუგულების ქვეყანაში) წაიყვანა, მიწიერი ცოდვებისაგან (ტილებისაგან) გაწმინდა და ღვთაებრივი ცოდნა მიაღებინა (გველი აჭამა).

სიყვარულით განიმსჭვალა ხოგაის მინდია ყოველი სულიერისა და უსულოსადმი.

„მშვიდობა თქვენდა, ხევსურთა ციხეებო და ქვითკირებო, მშვიდობა თქვენდა, ქისტების მისგითებო და ციხეკოშკებო!

მშვიდობა თქვენდა ჯიხვებო და ორბებო, კუებო და არჩვებო, ლურჯო იებო და თეთრო დევისპირებო, ბაბაჯუებო და ჭიანჭველებო.

მზეგრძელი იყავით ყვავილებო, დებო და ძმებო!"

ძე ხორციელმა მიწიერი ვნებანი უარყო და ზეციური ვნებანი იტვირთა. მაგრამ ულმობელი აღმოჩნდა ადამიანურისა და ღვთაებრივის ბრძოლა. ხოგაის მინდიას წინ აღუდგა მტერი და მოყვარე, ახლობელი და შორეული. მთელმა ქვეყანამ დაიჯერა: ხოგაის მინდია მაცილ-ეშმაკებმა შეშალესო.

აღმოჩნდა, რომ ბრძოლით ცხოვრობს არა მარტო ადამიანთა საზოგადოება, არამედ ბუნებაც, ბუნების ყოველი შვილი.

„... ატყდა სკებთან უცნაური ზუზუნი. ახლადნაყარი ფუტკარი დასხმოდა სკებს... გაცხარებული იბრძოდნენ ფუტკრები. შხამიანი ისრით განგმირულები თოვლის ფანტელებივით სცვიოდნენ ბანზე...

უთურგვამ სიტყვის დაძვრაც აღარ აცალა მინდიას. ერთი გადახედა დახოცილ ფუტკრებს, შემდეგ მდუმარე ძმებისაკენ გადაიტანა მზერა და ეუბნება:

„აი ესრ არ ეს, მინდიავ, წუთი სოფლის წეს"...

უფრო მეტიც, თურმე ღვთაებასაც სისხლი სწყურია. უცოდველი თიკანი უნდა შესწირო ღვთაებას, წყალობის თვალით რომ გადმოგხედოს. მაგრამ ხოგაის მინდიას ყოვლის შემწყალე გულმა ვერ გაიმეტა ტარიგი ღვთაებისათვის და თეთრი თიკანი მოჰპარა მწევრის საფლავის ხატს.

ხევსურული მითოლოგიური თქმულებების თანახმად, მწევარი ანთროპომორფული არსებაა. იგი თემის ღვთაების თანმხლებია, თავად ნახევარღმერთი. მწევარი ყოველთვის დაუყოვნებლივ ეხმარება და შველის გაჭირვებაში ჩავარდნილ კაცს. მწევარი იმ ომებშიაც მონაწილეობს, რომელსაც თემი მტრულად განწყობილი

მეზობლების წინააღმდეგ ეწევა. იგი თავგამეტებული ებრძვის თემის მტრებს, კბილებითა და ბრჭყალებით გლეჯს მათ...

როცა ქისტებთან ომში ვაჟადგადაცმული ხალიშათ ალდიძე შემოაკვდა, ხოგაის მინდიამ თავი მოიკლა. სიყვარულის სიკვდილის შემდეგ მისთვის აღარც ადამიანურ და აღარც ღვთაებრივ ცხოვრებას აზრი აღარ ჰქონდა.

აქ უნებლიეთ მახსენდება უბრწყინვალესი ბერძნული მითი კენტავრ ხირონისა.

ხირონი იტანჯებოდა უკურნებელი ჭრილობით. იგი გამოქვაბულში განმარტოვდა, უნდოდა მომკვდარიყო. მაგრამ, რაკი უკვდავი იყო, სიკვდილი არ შეეძლო. მაშინ ხირონმა პრომეთეოსის მაგიერ შესთავაზა თავისთავი ზევსს. ღმერთების უფალმა მიიღო ეს წინადადება. კენტავრს უკვდავება ელოდა, მაგრამ მარადიულ ტანჯვას სიკვდილი ამჯობინა.

ასე იპოვა ხირონმა შვება, განკურნება და თავისუფლება.

ხოგაის მინდიამაც სიკვდილში ნახა ხსნა, რადგან მის ღვთაებრივ იდეალებს არ ეწერა განხორციელება...

ნოდარ კაკაბაძე

სიმბოლიზმი და გალაკტიონი

სტადიალურად სიმბოლიზმი პოსტრეალისტური და პოსტნატურალისტური სტილი და მიმართულებაა. იგი აღმოცენდა და არსებობდა მე-19 საუკუნის ბოლო მესამედში; ნიადაგი მოუმზადა შარლ ბოდლერის პოეტურმა და პოეტოლოგიურმა შემოქმედებამ. თავად ბოდლერი თავს გერმანული რომანტიზმის, განსაკუთრებით, ე. თ. ა. ჰოფმანის, ამერიკელი ედგარ პოსა და შვედი ფილოსოფოსის და თეოსოფის ემანუელ სვედენბორგის (1688-1772) მიმდევრად მიიჩნევდა. დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ბოდლერისათვის აგრეთვე რიჰარდ ვაგნერის მუსიკასა და თეორიას. ვაგნერი საერთოდ ერთ-ერთი მთავარი „სტიმულატორი" იყო ფრანგული სიმბოლიზმისა. ასეთი აზრიც კი გამოუთქვამთ, რომ სიმბოლიზმი რომანულ ქვეყნებში თითქოს იყოს გერმანული რომანტიკული ეპოქის რამდენადმე დაგვიანებული გამოძახილი.

სიმბოლიზმის ფილოსოფიურ საფუძველს ქმნის გერმანული იდეალისტური ფილოსოფია, არტურ შოპენჰაუერის მთავარი თხზულება — „სამყარო ვითარცა ნება და წარმოდგენა" (ამას გარდა, სიმბოლისტების ესთეტიკას ბევრი რამ აქვს საერთო შოპენჰაუერის ხელოვნების თეორიასთან), ე. ჰარტმანის „ქვეცნობიერის ფილოსოფია" და ფრ. ნიცშეს ზოგიერთი იდეა (რიჰარდ ვაგნერი სიმბოლისტების უნივერსალური წყარო იყო: ლიტერატურული, ფილოსოფიური და მუსიკალური).

სიმბოლიზმის აღმოცენება გამოიწვია ევროპული ჰუმანიტარული კულტურის კრიზისმა, პოზიტივიზმის და უტილიტარიზმის, ბუნებისმეტყველურ მეცნიერებათა განუყოფელმა გაბატონებამ. ამდენად, იდეურ-მსოფლმხედველობრივ პლანში ეს იყო პროტესტი პოზიტივიზმის, ნატურალიზმის, მექანიციზმის, რაციონალიზმის

მიმართ; მეორე მხრივ, სიმბოლიზმი ესთეტურ-მორალურ ასპექტში წარმოადგენს პროტესტს მოზეიმე ფილისტერობის, კმაყოფილი და აგრესიული მეშჩანობის წინააღმდეგ (სიმბოლისტების ეს პროტესტი თავისებურ ეპატირებაში ვლინდება ხოლმე. ზოგიერთები თავიანთ სიცოცხლეს ხელყოფდნენ: გერმანელი გვიანდელი სიმბოლისტი ვალტერ კალე, პორტუგალიელი სიმბოლისტი მარიო სა-კარნეირო და ზოგიერთი სხვაც... სიმბოლისტთა ერთი ნაწილი ალკოჰოლს და ნარკოტიკებს აფარებდა თავს: ბოდლერი, ვერლენი, სვინბორნი და სხვები; დენდიზმს შეეფარნენ ოსკარ უაილდი, შტეფან გეორგე, გაბრიელე დ'ანუნციო; რემბომ ძალიან ადრე დაანება თავი პოეზიას და შორეულ ქვეყნებში გადაიხვეწა). საერთოდ, სიმბოლიზმი იყო აშკარად გამოხატული ანტიბურჟუაზიული, ანტიკაპიტალისტური ჯანყი. სიმბოლისტებმა იწინასწარმეტყველეს XX საუკუნის კატაკლიზმები და კატასტროფები, ისინი უარყოფდნენ დიდ ქალაქ-ურჩხულებს, „ქალაქ-რვაფეხებს". მათ ზარავდათ აგრესიული „მასობრივი ობივატელის" ბატონობა. სამწერლო-ლიტერატურულ დონეზე სიმბოლიზმი ებრძოდა პოლიტ-ეკონომიკური პროგრესის იდეალით გამსჭვალულ და ემპირიულად ფუნდირებულ ნატურალიზმს და მიმეტურ, ყოფით რეალიზმს. ყოველივე ეს აპირობებდა სიმბოლიზმის, როგორც ხელოვნების სტილის, როგორც ლიტერატურული სკოლის სპეციფიკას, მის ნოვაციებსა და ანტიტრადიციონალიზმს.

სიმბოლიზმი მკვეთრად გამოხატული ანტიმიმეტური ხელოვნებაა. რომანტიზმის შემდეგ სიმბოლიზმი იყო პირველი მნიშვნელოვანი მიმდინარეობა, რომელიც „მიმესისს" უგულებელყოფდა (სიმბოლიზმის შემდეგ გახშირდა ანტიმიმეტური მიმართულებები, ანდა, უკეთ, სწორედ სიმბოლიზმის ბუდიდან აფრენილი „ბარტყებია" შემდეგი ანტიმიმეტური ლიტერატურული სკოლები: სიურრეალიზმი, ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი, ფუტურიზმი და სხვ.). სიმბოლიზმი კი არ ცდილობს ასახოს, არეკლოს, უკუფინოს ემპირიული, ხილული, გრძნობებით აღსაქმელი სინამდვილე, არამედ მისი მიზანია წვდეს ინტუიციის გზით და სიმბოლოებისა და მინიშნებების მეშვეობით გამოსახოს, განასახოვნოს ემპირიული სამყაროს მიღმა არსებული, თვალისათვის დაუნახველი, გრძნობის ორგანოებით აღუქმელი „მაღალი", „რეალური" სამყარო. ხელოვ-

ნება — ეს არის „ნამდვილი“ სამყაროს ინტუიტური წვდომა. პოეზია სცილდება, გასცდება საგნობრივად არსებულ სინამდვილეს და სწვდება ამ საგნობრივი სამყაროს მიღმა „მდებარე“ იდეებს, უსაზღვრო და იდუმალებით მოცული რომაა, სადაც არ მოქმედებს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. სიმბოლიზმი უარყოფდა გონებას, რაციოს, უარყოფდა დეტერმინიზმს. სამყარო, რომელიც ხელოვნებამ უნდა გამოსახოს ანდა გვაგრძნობინოს, საგულვებელია გრძნობადი შემეცნების მიღმა — ის არ გვეძლევა თავისი მატერიალური განფენილობით. მისი კვინტესენცია, მისი არსი, მისი ფარული აზრი გამოიხატება სიმბოლოთი. სიმბოლიზმისათვის ნიშანდობლივია ემპირიის სრული უარყოფა; გამოსახვის საგანი უნდა იყოს ირრეალური, მიღმაქვეყნური, ტრანსცენდენტური. აქედან გამომდინარე, სიმბოლიზმისათვის უცხო არაა ირაციონალური და მისტიკური ტენდენციები.

სიმბოლიზმში მოხდა ინტერესის გადანაცვლება რეალიზმისათვის „შინაურული“ სოციალური სფეროდან ირაციონალურ, ვიზიონერულ, ფსიქიკურ სფეროებში.

სიმბოლიზმი აბსოლუტურად არ მიისწრაფვის ნამდვილობის ილუზიის შექმნისაკენ, ის მიმართავს მკვეთრ დეფორმაციებს, პროპორციების ფანტასტიკურ შეცვლას — ფაქტიურად ის ქმნის ახალ, ხელოვნებისეულ, მხატვრულ სამყაროს, რომელიც არ ჰგავს ემპირიულ სინამდვილეს. სხვაგვარად, სიმბოლისტი ქმნის, აგებს მოვლენების მიღმა არსებულ ახალ სინამდვილეს.

ხილული \ საგნები, ხელშესახები, გრძნობის ორგანოებით აღქმული ფაქტურა, მატერიული ნივთები სიმბოლისტებისათვის წარმოადგენენ აბსტრაქტული იდეების ნიშნებს, „შიფრებს“, სიმბოლოებს.

სიმბოლიზმის მიხედვით, საგნების სიღრმეში იფარება საიდუმლო იდეა, რისი წვდომაც მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს, პირველ ყოვლისა, მუსიკასა და პოეზიას (ლირიკას). პოეზიის ყველაზე არსებითი თვისება არის საიდუმლოს, იდუმალების შეგრძნობა. პოეზია მუსიკასთან ერთად სამყაროს არსის წვდომის უმაღლესი ფორმაა. პოეზიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა არის სილამაზის, მშვენიერების იდეის მიკვლევა და მისი განსახიერება.

სიმბოლიზმი ცდილობს გვაგრძნობინოს სამყაროს ერთიანობა, რაც მჟღავნდება „შესატყვისობებში“. სიმბოლისტები დიდად აფასებდნენ ბოდლერის სონეტს – „შესატყვისობანი“, „კორრესპონდანცეს“, სადაც გამოთქმულია პლატონისებური იდეა, რომ სურნელებანი, ფერები და ბგერები შეიძლება ერთმანეთის მეშვეობით გამოიხატოს, რომ ყოველი არსებული ერთმანეთთან იდუმალი მიმართებითაა დაკავშირებული. ბოდლერის თანახმად, პოეტი „მთარგმნელია“, „გამშიფვრელი“ საგნების ნამდვილი აზრისა; პოეტი იყენებს შედარებებს, მეტაფორებს, ეპითეტებს, რომელთაც იღებს „მსოფლიო ანალოგიების უფსკერო სიღრმეებიდან“. „მსოფლიო ანალოგიათა“, ყოფიერების იდეალური ერთიანობის სრული გამოხატულებაა სიმბოლო – პოეტური ხატოვნების მწვერვალი, იდეის ყველაზე სრულქმნილი განხორციელება. სიმბოლოს უნდა ჰქონდეს მეტაფიზიკური განზოგადების თვისება და თავის'ში უნდა შეიცავდეს ზედროულ, მარადიულ აზრს – ამ მხრივ სიმბოლო უპირისპირდება „ტიპს“, რაც ხასიათდება სოციალურ-ისტორიული კონკრეტულობით.

სიმბოლისტებისათვის ეს ქვეყანა, სამყარო სიმბოლურია; პოეტის ამოცანაა გახსნას, გაშიფროს ეს სიმბოლოები, რომელნიც ყოფიერების ყოველ მოვლენაში (გამოვლენაში) იფარებიან. სიმბოლიზმისათვის ყოველი რეალური ფაქტი თუ ფაქტურა, საგანი თუ ნივთი წარმოადგენს ნიშან-სიმბოლოს.

ცნობილი რუსი სიმბოლისტი ფიოდორ სოლოგუბი წერდა: „მაღალი ხელოვნებისათვის საგნობრივი სამყაროს სახე მხოლოდ მარადიულობაში გაჭრილი ფანჯარაა“. სოლოგუბი იქვე წერდა, რომ „მაღალ ხელოვნებაში სახეები მიისწრაფვიან იქცნენ სიმბოლოებად, ე.ი. მიისწრაფვიან იქითკენ, რომ თავის თავში მოიცვან მრავალმნიშვნელოვანი შინაარსი“.

უკვე თვითონ სიმბოლოს ცნება იმაზე მიუთითებს, რომ სიმბოლოდ მოხმობილი საგანი თავის თავს კი არ წარმოადგენს, არამედ იგი იდუმალების, საგნობრიობისაგან დაცლის, მრავლმნიშვნელოვანების მდგომარეობაში იმყოფება. ყველგან, სადაც ნამდვილი სიმბოლური მიმართებანი საჩინონი ხდებიან, სიმბოლიზებული საგანი ან ვითარება რჩება „უშუალოდ მოუხელთებელი, თავის თავის არგამომჩენი“ (რომან ინგარდენი).

სიმბოლიზმს თავისი მოძღვრებით სიმბოლოსა და იდეებზე ბევრი აქვს საერთო პლატონიზმთან და ქრისტიანობასთან, რაც სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ თითქოს სიმბოლისტები ყველანი ან პლატონიკოსები ან ქრისტიანები იყვნენ. მათ შორის იყვნენ მორწმუნე ქრისტიანებიც (მაგალითად, პოლ კლოდელი), მაგრამ სიმბოლისტობა თავისთავად არ გულისხმობდა ქრისტიანულ რწმენას.

თავიანთი დაპირისპირება და წინააღმდეგობა თანადროულ საზოგადოებასთან, კულტურასთან, ცივილიზაციასთან, ეპოქასთან სიმბოლისტებმა დაუკავშირეს ხელოვნების იზოლირების, „ხელოვნების ავტონომიის", „წმინდა ხელოვნების", „ხელოვნება ხელოვნებისათვის", ხელოვანის „სპილოს ძვლის კოშკში" ჩაკეტვის მოთხოვნას (სიმბოლისტებმა შეიმუშავეს „სულიერი ხელოვნების", „ლ'არტ სპირიტუელ" ცნება, ასევე სიმბოლისტებს ეკუთვნის „წმინდა ლექსის" (მალარმე), „წმინდა პოეზიის" — „პოესიე პურე" (ბოდლერი, მალარმე) ტერმინები; რაც შეეხება „ხელოვნებას ხელოვნებისათვის" — ეს ლოზუნგი პარნასელთაგან მოდის: „ლ'არტ პოურ ლ'არტ"). ორთოდოქსულ სიმბოლიზმს ხელოვნება მიაჩნდა აბსოლუტურად იზოლირებულ, „დახშულ" მოვლენად, პოეზიას ათავისუფლებდა საზოგადოებრივი მიზნებისაგან, საზოგადოებასთან ყოველგვარი კავშირისაგან. უარყოფდა ასახვას, გადმოცემას, აღწერას, ინფორმირებას; ხელოვნებას თავისი სპეციფიკური კანონები აქვს, ის ვითარდება თავისი სპეციფიკური კანონების მიხედვით. მას არ უნდა ჰქონდეს შემხები წერტილები რეალურ და სოციალურ სინამდვილესთან. ხელოვნება მისგან დამოუკიდებელია; სიმბოლისტები უარყოფდნენ ხელოვნების სოციალური შემეცნების ფუნქციას, სოციალურ-პოლიტიკური თემატიკა მათ ანტიესთეტურად მიაჩნდათ. სიმბოლისტური ხელოვნება ეზოტერული, არისტოკრატიული, ელიტარული ხელოვნება უნდა ყოფილიყო, ნატურალიზმის საპირისპიროდ, რომელიც ცდილობდა საგანგებოდ ადვილი, გასაგები და მისწვდომი გამხდარიყო (ხელოვნების დემოკრატიზაცია ნატურალიზმში არაიშვიათად პრიმიტიული, არაკვალიფიცირებული მკითხველის გემოვნების დონემდე დაშვებას იწვევდა). სიმბოლისტების ღრმა რწმენით, ხელოვნება არ იყო განკუთვნილი ფართო მასებისთვის. სიმბოლიზმისათვის, განსაკუთრებით მის ადრეულ ეტაპზე, დამახასიათებელია

ფართო მკითხველი საზოგადოების პოეზიაში, ლირიკაში შეულწევადობის მოთხოვნა. ეს არის შეგნებული, წინასწარ გაანგარიშებული, პრინციპული ეზოტერიზმი. სიმბოლისტების აზრით, ნამდვილი ხელოვნება რჩეულ ადამიანთა ვიწრო წრის, დახვეწილი ესთეტური გემოვნების მქონე ელიტის, განსაკუთრებული ესთეტური ალღოთი დაჯილდოებულთა, „განდობილთა“ საქმეა, რომელსაც აქვს რთული პოეზიის გაგების უნარი. პოეზია არ შეიძლება, რომ ყველასათვის არსებობდეს, რადგან სულიერი პროცესები დღესდღეობით იმდენად გართულდა და გაღრმავდა, რომ მოუმზადებლებისათვის, „გაუნდობელთათვის“ ისინი არ „იხსნებიან“, „კარს არ აღებენ“.

გერმანული სიმბოლიზმის მამათავარი შტეფან გეორგე საგანგებოდ აძნელებდა თავისი ნაწარმოებების აღქმა-ათვისებას. თავის ლექსებს აბეჭდვინებდა სპეციალურად მისთვის შექმნილი სასტამბო შრიფტით, რომელიც ძნელად იკითხებოდა, უგულებელყოფდა ასომთავრულსა და სასვენ ნიშნებს, ლექსთა კრებულებს ძალიან მცირე ტირაჟით აქვეყნებდა (100-200 ცალს), მაღაზიებში კრძალავდა მათ გატანას, თვითონვე ურიგებდა დანიშნულს ნაცნობ-მეგობრებს, თავისი ლექსების გავრცელებისათვის თვალი რომ მიედევნებინა. შტეფან გეორგეს სურდა დილეტანტებისათვის გუნება გაეფუჭებინა; ფიქრობდა, სიძნელეებს რომ წააწყდებიან, ჩემს წიგნს გვერდზე მიაგდებენ და აღარასოდეს მიუბრუნდებიანო, რადგან, გეორგეს ღრმა რწმენით, უმეცარნი და პოეზიის გრძნობას მოკლებულნი („აძუზური“ მკითხველები) რყვნიან და ბილწავენ ხელოვნებას თვით უბრალო შეხებითაც კი — ლექსი შემთხვევით პირს არ უნდა ჩაუვარდეს ხელში.

სიმბოლიზმმა გააღრმავა და გააფართოვა პოეზიის მხატვრული საშუალებანი; გაართულა და გაამდიდრა რითმა, მეტრი, რიტმი (სიმბოლიზმის წიაღშივე დაისვა ვერლიბრის საკითხიც). მან ააფეთქა ტრადიციული ენობრივ-ფორმალური კანონები და პრონციპები და ყურადღება გადაიტანა აქამდე ნაკლებად შეჩნეულ და გამოსახულ თემებსა და მოტივებზე.

სიმბოლისტებმა მოახდინეს როგორც თემატურ-პრობლემური, ასევე ენობრივ-ფორმალური „გარღვევა“ — მათ შექმნეს თვისობრივად ახალი ლიტერატურა, ახალი ლიტერატურული ნაკადი.

სიმბოლისტური ლექსის მიზანია სუგესტია, შთაგონება, სულიერი შეძრა-გარდაქმნა.

სიმბოლიზმმა შექმნა „დაშიფრული“ ხატოვანი ენა, რომელსაც ახასიათებს საოცარი მუსიკალობა და სუგესტიური ძალა. საერთოდ, სიმბოლისტური პოეზია მიისწრაფის — მიაღწიოს მუსიკის სუგესტიურ ზემოქმედებას ენობრივი საშუალებებით (პოლ ვალერი სიმბოლიზმს განმარტავდა, როგორც ცდას — წაერთმია მუსიკისათვის ის, რაც პოეზიას ეკუთვნოდა). სიმბოლისტებმა პოეზია გაამდიდრეს მუსიკალური კომპოზიციის პრინციპებით და საერთოდ ხელი შეუწყეს ხელოვნებათა შორის ზღვარის წაშლას. რიჰარდ ვაგნერის კვალად ისინი მიისწრაფოდნენ პოეტური სიტყვის, მუსიკის, ფერწერის სინთეზისაკენ. მუსიკალური სტიქია ცხოვრებისა და ხელოვნების საფუძველია. სიმბოლისტების ენა მიისწრაფვის უაღრესი მუსიკალურობისაკენ, მას სურს „მუსიკის კვლავ დასტყუის, რაც ადრეულმა რეალისტურმა პოეტებმა დაკარგეს“ და განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს რითმას, რიტმს, მელოდიას, სინესთეზიას.

სიმბოლისტურ პოეზიაში მშვენიერება და სრულქმნილება მიღწევა ერთმანეთის მიმართ თანხმიერი, ერთმანეთზე აწყობილი, ერთიმანეთს შეთანხმებული სიმბოლოების მთელი მწკრივებით, რომელნიც მიანიშნებენ, საცნაურს ხდიან მაღალ „მუსიკალურ“ სინამდვილეს (ეს მაღალი სინამდვილე თითქოს მაგიურად „შელოცვილ“-გაშოხმობილია). ამ სინამდვილეს მსჭვალავს იდუმალი შესატყვისობანი, რომელნიც ეფუძნებიან ერთმანეთთან მრავალფენოვნად გაღახლართულ მეტაფორებს. პოეტური ენა სიმბოლისტებისათვის არის არა იმდენად კომუნიკაციის საშუალება, არამედ მკითხველებზე სუგესტიური, მაგიკური ზემოქმედების „მედიუმი“ (ამიტომ ზოგიერთი სიმბოლისტის ლექსებში ფორმა უკიდურესად „დაშიფრულია“. მალარმეს პოეზიაში ხშირია სიტყვები: „მაგია“, „მაგიური“, „ჯადოქრული“, „სასწაული“ და ა.შ. რემბო — „სიტყვის ალქიმია“).

სიმბოლიზმი ცდილობს „გამოუთქმელს“, „გამოუხატველს“ ინტუიციურად სწვდეს. სიმბოლისტს გამოსასვა-განსახიერებაზე უფრო მეტად აინტერესებს სიტყვის წმინდად „მაგიკური“ თვისებებით, მრავალმნიშვნელოვანი ნიუანსებით „გამოუსახველის“, „აუს-

ახველის", „გამოუთქმელის" „შელოცვა"-გამოხმობა. სახეების ერთმანეთში გადასვლა-ჩანაცვლება, მეტაფორული ფენების ერთმანეთში გადახლართვა სიმბოლიზმის სტილური ნიშნებია.

სიმბოლისტებმა გააძლიერეს პოეტური ხატის მრავალმიშნელოვანება და ამბივალენტობა, სიტყვას წაართვეს აზრობრივი გარკვეულობა, ერთმნიშნელოვანება, საზღვრულობა; ასოციაციების თამაშით, მნიშვნელობების გადაკვეთით სიტყვებს ენიჭებათ მრავალმნიშვნელოვანება და მრავალწახნაგოვანება.

შემოქმედი, პოეტი, სიმბოლისტური პოეტიკის მიხედვით, „განსაკუთრებული", „საგანგებო" ფუნქციის, მისიის მქონეა ამქვეყნად, ის „რჩეულია", რომელიც წვდება იმ მაღალ ყოფიერებას, რაც ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის კარჩარაზულია.

ფრანგულ სიმბოლიზმს თავისი განვითარების ფაზები ჰქონდა. თავდაპირველად ის ეზოტერული ხელოვნება იყო (ბოდლერიდან მალარმემდე); შემდეგ ეზოტერული ფაზა შეცვალა მეტნაკლებად ფართო ზემოქმედების, პოპულარობის პერიოდმა, როცა სიმბოლიზმი ტონისმიმცემ ლიტერატურულ მოძრაობად იქცა. გახშირდა მანიფესტები, თეორიული ტრაქტატები, პროგრამები, დაარსდა სიმბოლისტური ჟურნალები, მაგრამ ეს ყველაფერი სიმბოლისტთა მეორე, უმცროსი თაობის დროს მოხდა. თანდათან შეერყა საფუძველი აგრეთვე რითმიან, მელოდიურ ლექსსაც. უფროსი თაობის სიმბოლისტთაგან ვერლიბრს მიმართავდა უკვე ა. რემბო; უმცროს სიმბოლისტთაგან – გუსტავ კანი და სხვები.

მე-19 საუკუნის 90-იანი წლებიდან სიმბოლიზმი თანდათან ფეხს იკიდებს ევროპის სხვა ქვეყნებშიც, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ უმთავრესად ეს იყო ფრანგული სიმბოლიზმის არა იდენტური, არამედ ანალოგიური მიმართულებები, რომელთა მიმართ სახელწოდება „სიმბოლიზმს" ძალიან პირობითად თუ იყენებდნენ ხოლმე და რომელნიც საგრძნობლად განსხვავდებიან ფრანგული სიმბოლიზმისაგან და ძლიერი ეროვნული სპეციფიკის მატარებელნი არიან. ყველაზე ახლოს მასთან ალბათ რუსული სიმბოლიზმი დგას, რუსული სიმბოლიზმის ესთეტიკა ყველაზე მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს ფრანგულ სიმბოლისტურ პოეტიკასთან. სხვაგან ყველგან ფრანგული სიმბოლიზმის ანალოგიური მიმართულება დავას იწვევდა, იყო თუ არა ეს სიმბოლიზმი და შეიძლე-

ბოლა თუ არა მისი წარმომადგენლები მინიშნებით ყოფილიყვნენ სიმბოლისტებად; ასე მაგალითად, ოსკარ უაილდს, სვინბორნს და იეტსსაც ინგლისში სიმბოლიზმთან მხოლოდ ახლოს მდგომ ხელოვნებად სახავენ. ასევე რილკეცა და ჰოფმანსტალიც ავსტრიაში მხოლოდ ადრინდელი შემოქმედებით იოცლებიან სიმბოლიზმთან მიახლოებულად. ცოტა სხვაგვარადაა საქმე გერმანიაში შტეფან გეორგესა და მისი წრის შემთხვევაში: შტეფან გეორგემ და მისმა მიმდევრებმა თავიანთი შემოქმედების პირველ პერიოდში შექმნეს ფრანგული სიმბოლიზმის ანალოგიური ხელოვნების თეორია და შტეფან გეორგეც დასაწყისში მალარმეს ძლიერ გავლენას განიცდიდა. მაგრამ გერმანიაში ამ სკოლას სიმბოლიზმს კი არ უწოდებდნენ, არამედ ნეორომანტიზმს. რაც შეეხება რუსულ სიმბოლიზმს, ის, მართალია, რუსული ლიტერატურის ტრადიციებსაც აგრძელებდა და ამიტომ ზოგი რამ საგრძნობლად აშორებს ფრანგულ სიმბოლიზმს, მაგრამ მაინც რუსული სიმბოლიზმი შტეფან გეორგესა და მისი წრის თეორიასა და შემოქმედებით პრაქტიკასთან ერთად ყველაზე „ორთოდოქსულია" ფრანგული სიმბოლიზმის მიმართ. რუსმა სიმბოლისტებმა შექმნეს მწყობრი, სისტემური სიმბოლისტური პოეტიკა და ორგანიზაციულადაც ერთად იყვნენ დაჯგუფებულნი, ე.ი. ორგანიზაციულადაც ქმნიდნენ თანამოაზრეთა ერთ სკოლას, რაც, შტეფან გეორგესა და მისი წრის გამოკლებით, ევროპის სხვა ქვეყნებში არ დასტურდება და სახელწოდება „სიმბოლიზმიც" ამ მიმდინარეობის მიმართ არაორჭოფულად, ყოველგვარი პირობითობისა და შენიშვნის გარეშე იხმარება. ჩვენ არაფერს ვამბობთ ფრანგულენოვან ბელგიურ სიმბოლიზმზე, რაც ფაქტიურად ფრანგული ლიტერატურისა და ფრანგული სიმბოლიზმის ორგანულ ნაწილს შეადგენს (ემილ ვერჰარნმა, მორის მეტერლინკმა და ჟორჟ როდენბახმა ცხოვრების დიდი ნაწილი პარიზსა და საფრანგეთში გაატარეს და ფრანგ სიმბოლისტებთანაც ახლო დამოკიდებულებაში იყვნენ).

ასეა თუ ისე, სიმბოლიზმი, ისევე როგორც რომანტიზმი, რეალიზმი და სხვ., მსოფლიო მასშტაბის ლიტერატურული მიმდინარეობა იყო და მისი თვალსაჩინო წარმომადგენლები ცალკეული ქვეყნების მიხედვით იყვნენ:

საფრანგეთში: ბოდლერი, მალარმე, ვერლენი, რემბო, ლოტრეამონი, ლაფორგი, გუსტავ კანი და სხვები;

ბელგიაში: მორის მეტერლინკი, ემილ ვერჰარნი, ჟორჟ როდენბახი;

ჰოლანდიაში: ვერვეი, ი. ჰ. ლეოპოლდი;

პოლონეთში: პშიბიშევსკი;

რუმინეთში: მინულესკუ;

გერმანიაში: შტეფან გეორგე და მისი წრე;

ავსტრიაში: რილკე და ჰოფმანსტალი;

ესპანეთში: რ. დარიო, ი. რ. ხიმენესი, ა. მაჩადო;

პორტუგალიაში: ე. დე კასტრო, მ. დე სა-კარნეირო;

იტალიაში: გაბრიელე დ'ანუნციო;

რუსეთში: დ. მერეჟკოვსკი, ზ. გიპიუსი, ვ. ბრიუსოვი, ა. ბლოკი, ა. ბელი, ფ. სოლოგუბი, ვ. ივანოვი, კ. ბალმონტი...

ინგლისში: ოსკარ უაილდი, უილიამ ბატლერ იეიტსი, ტ.ს. ელიოტი, სვინბორნი...

საქართველოში: გალაკტიონ ტაბიძე, ტიციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე და სხვები.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სიმბოლისტური პოეტიკა სრულად, უკლებლივ არც ერთი სიმბოლისტის შემოქმედებაში არ ყოფილა განხორციელებული, თვით ფრანგულენოვანი სიმბოლიზმის შიგნითაც თითოეული სიმბოლისტის პოეზიაში ამ პოეტიკის რომელიმე ტენდენცია იყო დომინანტური. ასე მაგალითად, ვერლენის შემოქმედებაში განსაკუთრებით წარმოჩენილი იყო მუსიკალურ-მეტაფორული ხატოვანება, მალარმეს ლირიკაში ჭარბობდა ეზოტერულობა, სახეების და მეტაფორების მეტისმეტი „დაშიფრულობა", მეტერლინკის დრამებში (სიმბოლიზმი უპირატესად ლირიკაში აღწევდა თავს, მეტერლინკი ერთ-ერთი გამონაკლისია, ის ყველაზე თვალსაჩინო და ტიპიური დრამატურგ-სიმბოლისტია) მთავარი იყო, რაც არაერთხელ აღუნიშნავთ, „წყლისქვეშა" დიალოგი, ქვეტექსტი, უკანა პლანი, არა ის, რასაც პერსონაჟები ლაპარაკობენ, არამედ რაც იგულისხმება ნათქვამის მიღმა.

ყოველივე ამას საგანგებოდ იმიტომ ვუსვამ ხაზს, რომ ზოგიერთებს გალაკტიონის ყოველი დაშორება „ორთოდოქსული" სიმბოლიზმისაგან გალაკტიონის არასიმბოლისტობის სასარგებლო

არგუმენტი ჰგონიათ. ასეთი ლოგიკით თითქმის ყველა არაფრანგ სიმბოლისტს უარი უნდა ეთქვას სიმბოლისტობაზე.

ჩემის ზრით, გალაკტიონი თავისი შემოქმედების ადრეულ პერიოდში აშკარად გეველინება სიმბოლისტად. ამ დროს იგი იყენებდა სიმბოლისტურ მეთოდს, სიმბოლისტურ ხერხებს, ქართულ ლირიკაში შემოჰქონდა სპეციფიკურად სიმბოლისტური თემები და მოტივები. განა შემთხვევითი ფაქტია, რომ ლექსებში, რომელთაც საპროგრამო და სამანიფესტო მნიშვნელობა აქვთ, ძალიან ხშირია ბოდლერის, ვერლენის, რემბოს, ვერჰარნის, ანრი რენიეს და ძმათა მათთა დამოწმება. ციტირება, მათდამი „აპელაცია“, რემინისცენციები და ალუზიები მათი შემოქმედებიდან. მათი პოეტური სატების, მათი ლექსიკის, მოტივების ვარირება და შემოქმედებითი გამეორება? (ზოგიერთი ნიჰილისტი და სკეპტიკოსი მეორე უკიდურესობაში ვარდება და იმასაც კი „ამტკიცებს“, რომ გალაკტიონის ზოგიერთი ლექსი ფრანგი სიმბოლისტების ნაწარმოებთა თავისუფალ თარგმანს და გადმოკეთებას წარმოადგენსო). ფრანგი სიმბოლისტები და რუსი სიმბოლისტი ალ. ბლოკი გალაკტიონის თავისებურ წინაპრებად, გზისმაჩვენებლებად, მეგზურებადაც კი გეველინებიან (ამით მე აბსოლუტურად არ ვაყენებ ეჭვის ქვეშ გალაკტიონის ორიგინალობას. მისი სიმბოლიზმთან გენეტიკური კავშირი და სიმბოლისტური მემკვიდრეობის შემოქმედებითი ათვისება სრულებითაც არ აკნინებს გალაკტიონის ლირიკის თავისთავადობასა და ეროვნულობას. აქ მე შეგნებულად არაფერს ვამბობ გალაკტიონის ორგანულ კავშირზე ქართულ ლიტერატურასთან, რადგან ამას არავინ ხდის სადავოდ). „ხშირად ვიგონებ ვერლენს, როგორც დაღუპულ მამას“ — განა ეს ტაეპი პროგრამატულად არ მიანიშნებს გალაკტიონის გენეტიკურ კავშირზე ფრანგულ სიმბოლიზმთან?! რაღა მაინცდამაინც ფრანგ სიმბოლისტს აღიარებს იგი თავის „მეტრად“?!

გალაკტიონის ლექსის — „რომელი საათია?“ — ბოლო სტროფი:

იყო შარლ ბოდლერი: „მწარე
და ძვირფასი
თრობის საათია, ღვინის
საათია“;

— ასე იძლეოდა პასუხს შეკითხვაზე —
რომელი საათია?

ბოდლერის ერთ-ერთი ნაწარმოების თავისებური შემოქმედებითი პერიფრაზი, ვარიაციაა (ლექსი საგნად ბოდლერისეული ალუზიებით).

„პოეზია უპირველეს ყოვლისა" — განა არ იწვევს ვერლენის ასოციაციას?! ასევე ხშირია გალაკტიონის ადრეულ ლირიკაში ვაგნერის თემა, რომელსაც ფრანგი სიმბოლისტები ეთაყვანებოდნენ.

კიდევ უფრო ხშირად ეხვდებით გალაკტიონის პოეზიაში ედგარ პოს, რომელიც, როგორც ცნობილია, ფრანგული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი წყარო და წინამორბედი იყო.

არც ტეოფილ გოტიეა შემთხვევითი გალაკტიონის ლექსებში. ფრანგული ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია მისი მეგობრობა ბოდლერთან (გოტიემ პირველმა მიაქცია ყურადღება ბოდლერის თვითმყოფად ნიჭს).

მაგრამ, რაც მთავარია, გალაკტიონის ადრეული პოეზია თავისი ძირითადი თავისებურებებით ამყარებს უეჭველ ნათესაობას სიმბოლისტურ ლირიკასთან. ჩემი აზრით, გალაკტიონს სიმბოლისტებთან საერთო აქვს ის, რომ მის ლირიკაში გამოსახული სამყარო მთლიანად სიმბოლური შინაარსის შემცველია და იგი არსებითად განძარცვულია ემპირიული, მატერიული, ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებისაგან. საგანი გალაკტიონის ლექსში სიმბოლოა არაემპირიულ მიმართებათა და შესატყვისობათა.

გალაკტიონის პოეზიაში ყველაფერი მრავალმნიშვნელოვანი და მრავალპლანიანია. გალაკტიონის საგნების ემპირიული თვისებებისადმი მკითხველი, ჩვეულებრივ, გულგრილია. ამას ყერ კიტყვით, მაგალითად, გიორგი ლეონიძის მატერიულ, საგნობრივ სამყაროზე, რასაც პოეტი მსუყე, „მაძღარი" ფერებით ხატავს ხოლმე. გალაკტიონის ატმები, ატმის ყვავილები, ატმის რტო, ორი ჭადარი, ვერხვები, ალვები, შავი კუბო, ლურჯა ცხენები, თმაგაწეწილი ქარი, ყორნები, თოვლი, იისფერი თოვლი და ა.შ. და ა.შ. მხოლოდდამხოლოდ სიმბოლოებია და არა ემპირიული საგნები — მათ თითქოს მორღვეული აქვთ საგნობრიობის გამომკვეთი კონტურები, რაც სწორედ სიმბოლისტური პოეზიისათვისაა არსებითად დამახასიათებელი.

გალაკტიონ ტაბიძე

„ლურჯა ცხენები“

გურამ კანკავა

გალაკტიონ ტაბიძე
(ფრაგმენტი)

რუსი სიმბოლისტების შემოქმედებაში რევოლუცია ხშირად აპოკალიპსური მოვლენის სახეს იღებდა. სწორედ ამ სახითაა მოფიქრებული და შექმნილი ალექსანდრე ბლოკის პოემა „თორმეტნი“, ანდრეი ბელის პოემა „ქრისტე აღსდგა“, კონსტანტინე ბალმონტის „სამი ცხენი“, ვალერი ბრიუსოვის „ცხენი მწვანე“ და სხვ. ამ თავისებურ აპოკალიპსური ხასიათის ლიტერატურაში გალაკტიონ ტაბიძის „ლურჯა ცხენებს“ სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია. „ლურჯა ცხენები“ მისი ავტორისათვის ლირიკული პოეზიის ერთგვარ პოეტურ მანიფესტს წარმოადგენდა.

როდესაც შვიდი ბეჭდით შეკრულ ღვთაებრივ საიდუმლოთა წიგნს — გამოცხადებას — კრავი სათითაოდ ბეჭედს ხსნის, პირველი ოთხი ბეჭდის მოხსნისთანავე ერთიმეორის შემდგომ გამოჩნდება ჯერ თეთრი ცხენი, — „ცხენი სპეტაკი“ — სიმბოლო გამარჯვებისა და ძლევისა, შემდეგ წითელი ცხენი, ომის სიმბოლო, შემდეგ შავი ცხენი — რომლის მხედარს „აქუნდა ხელთა მისთა უღელი“ ანუ საზომი, — შიმშილის სიმბოლო, და ბოლოს „ცხენი მწვანე“ — ფერმიხდილი ცხენი, რომლის მხედარი სიკვდილის სახელს ატარებდა. ამ ფერადოვან აპოკალიპსურ მხედრებს უნდა აღესრულებინათ გამოცხადების პაპირუსებში ჩაწერილი სასტიკი წინასწარმეტყველება.

გალაკტიონ ტაბიძის „ლურჯა ცხენებში“, როგორც ვხედავთ, არ ფიგურირებს არც ერთი ზემოდასახელებული ფერის ცხენი. ამ შემთხვევაში, რამდენადაც ვიცით, ის იყო პირველი პოეტი, რომელმაც საკუთარი თავისებური პოეტური კორექტივი შეიტანა ამ თემაში.

მთელი წყება, დაუსრულებელი გამა კოშმარული საბედისწერო მხატვრული სახეებისა წარმოგვიდგენს ისტორიული დროის დინამიკურ ნახატს, იძლევა დროის ტალღების შეგრძნებას:

იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება,
ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში;
გაქრა ვნება-წამება — როგორც ღამის ზმანება,
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში...

ეს ლირიკული თემა მხატვრულ განვითარებასთან ერთად კიდევ უფრო დრამატიზებულია ლექსის დასასრულისაკენ და მისი ცალკეული მოტივები და მხატვრული ტროპიკა ქმნის ექსპრესიულ ნახატს ისტორიის მკაცრი, შეუწერებელი მოძრაობისა. არაჩვეულებრივი ოსტატობით გადმოგვცემს გ. ტაბიძე ბობოქარი დროის სულისკვეთებას.

ყოველი სახე-სიმბოლო ერთი დასრულებული მხატვრული მიჯნაა, სრულყოფილი სურთია, რომელიც ლოგიკურ წერტილს მოითხოვს, მაგრამ პოეტური აზროვნების ბუნება და მასშტაბები ამ ცალკეული მთლიანი მხატვრული ერთეულებიდან ქმნის კიდევ ახალ მხატვრულ მთელს, რაც პოეტური პოლიფონიის შესანიშნავ ნიმუშად იქცევა. „ლურჯა ცხენების“ შინაგანი მდინარება და კომპოზიციური სტრუქტურა ქაროს მრავალსმიანობას გვაგონებს:

ყვავილნი არ არიან, არც შება — სიზმარია!
ახლა კი სამარეა შენი განსასვენები!
რომელი ცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?
ვერავინ განუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს!
მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!
შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება...

მეორე ლირიკული თემა ლექსისა არბილებს მუქი საღებავებით შესრულებულ სურათებს. ეს ძირითადი თემა — პოეზიის თემაა, რომელიც „ლურჯა ცხენების“ სახითაა ლექსში შეყვანილი და რომლის უბრო მხედარი თვით ავტორია — ყოველგვარ პირობებში პოეტი ერთგულია საკუთარი მოწოდების; „ლურჯა ცხენები“ — ეს მისი პოეზიის მხატვრული ემბლემაა, ეს მისი პოეტური „კოდია“; ხოლო მისი მხატვრული დევიზი ამ ხანად არის „პოეზია — უპირველეს ყოვლისა“.

ამ თემას პოეტი ამუშავებს იმავე პერიოდის სხვა ლექსებშიც. პოეზია სიცოცხლის ყველაზე ნათელი წყაროა, ცხოვრების უღრმესი აზრია. პოეტისათვის ის უკვდავების ერთადერთი ალბათობაა:

იყო მრავალი განადგურება,
ლექსის სიკვდილი კი არასოდეს!
(„პოემა ვეფხვისა")

აღსანიშნავია, რომ ლექსში „ეყემერა" „ლურჯა ცხენების" ცნების შინაარსი ბუნდად უყრო დაკონკრეტებულია: აქ თითქმის პარალელური, ერთი და იმავე მნიშვნელობითაა ნახმარი ლექსი და ლურჯა ცხენები, ლექსთა და ცხენთა შეუღიბრების ცნობილი მოტივი[1]:

ო, რამდენი დაცხრება შურიანი თვალები,
რომ მარად იმარჯვებენ იდუმალი შვენებით
ლექსთა შეუღიბრებაზე მხოლოდ ინტეგრალები,
ცხენთა შეუღიბრებაზე ისევ ლურჯა ცხენები!

საინტერესოა ისიც, რომ „ეყემერაში" დამუშავებულია პოეზიის ყოველისმპყრობლობის მხატვრული დევიზიც. „ლურჯა ცხენების" ეს ძირითადი მოტივი „ეყემერაში" შედარებით დეკლარაციული ხასიათისაა:

ვწუხვარ: ერთადერთი ვარ და ზეცაზე სწერია
ჩემი გზა და ახალი ლალის კართაგენები,
ბედი ქროლის გარეშე ჩემთვის არაფერია,
ჩემთვის ყველაფერია ისევ ლურჯა ცხენები.

„ლურჯა ცხენებში" ავტორი საკუთარ მისწვდომი ჰიპერტროფირებული სახე-სიმბოლოებით ღაპარაკობს პოეზიის უკვდავ ბუნებაზე თუ საკუთარ დაუშრეტელ წყურვილზე მისადმი, რომელიც არ შეუძლია დაარღვიოს არავითარმა გარემოებამ:

მხოლოდ — ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყევლით შენაჩვენები,

---

[1] საინტერესოა, რომ ცხენთა შეუღიბრების და მელექსის ოსტატობის შედარების მოტივი ჯერ ისევ რუსთაველის ცნობილ სტროფში გვხვდება:

ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა...
მართ აგრეთვე მელექსესა — ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა...

ეს მხატვრული შედარება, როგორც აღნიშნულია, ჯერ კიდევ ანტიკური ხანის მწერლებთან იხმარებოდა (მაგ., ტაციტთან).

როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!

პარიზში არსებობს სტეფან მალარმეს ინსტიტუტი, სადაც დიდი ყურადღება ეთმობა მალარმეს შემოქმედების შესწავლას და გაშიფრვას. რაღა თქმა უნდა, რთულია იმგვარი სიმბოლური სიტყვა-სახეების თუ ფრაზების ბოლომდე გაშიფრვა, სადაც აზრობრივი ქარგა შენარჩუნებული, მაგრამ, ამასთან, დეფორმირებულია. ამიტომ, ასეთ შემთხვევებში, ბევრად უფრო საინტერესოა თვით მხატვრული სახეების სტრუქტურის გარკვევა, მათი მხატვრული ბუნების და ფსიქოლოგიის მიკვლევა.

მხოლოდ შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!
შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება. —

რამდენადაც რთულია ამ სტრიქონების ზუსტი აზრობრივი გაანალიზება, თითქმის იმდენად ნათელია მათი მხატვრული ბუნების შინაგანი კანონი. ყველაზე დამახასიათებელი გ. ტაბიძის პოეტური სახეებისათვის, ესაა გაფაციცებული მოძრაობის გრძნობა, მხატვრული წყვეტება, რომელიც ხშირად, თუ შეიძლება ითქვას, მხატვრულ „პანიკაში“ გადადის. ამიტომ საუკეთესო უმრავლესობა მისი სახეებისა არა ხედვითია ან ტაქტილური (ხელშესახები), არამედ მოძრაობის, გარდამავალი მდგომარეობის, სწრაფვის გამომხატველი. მხატვრული სახის მოძრაკი ხასიათი, მისი რიტმული სწრაფვა ბევრად უწყობს ხელს იმ გარემოებას, რომ მისი პოეზიის მთრთოლვარე და მეტად დახვეწილი ბუნება ხშირად საგნის დემატერიალიზაციის შეგრძნებას იწვევს.

„ლურჯა ცხენებიდან“ ახლახან მოყვანილ ოთხ პწკარს თუ დავუკვირდებით, ვნახავთ, რომ ყოველი მათგანი საკუთარი მოულოდნელი ასოციაციებით არის შეკრული („მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება!..“ და სხვა). მაგრამ ორი ერთიმეორესთან შეპირისპირებული სახე, ასოციაცია მთავარი აღარაა „ლურჯა ცხენების“ ავტორისათვის, მთავარია მათი ერთმანეთთან მიმართება. ორი სახის მიმართებიდან წარმოიქმნება ის „მესამე ასპექტი, რომლის მიხედვითაც იხსნება პოეტური შინაარსი“, როგორც ამას მოითხოვდა სტეფან მალარმე.

„ლურჯა ცხენების“ სახე-სიმბოლოებში, ძირითადად, პოეტურად აქცენტირებულია არა ორი ურთიერთმიმართებაში მყოფი

სახე, არამედ ის „პოეტური ტრაექტორია“ (ტიბოდე), რომელიც მათ აერთებს. ამგვარად იქმნებოდა ამ ლექსის აჩქარებული რიტმი, ორკესტრული ელერადობა, უწყვეტი, სწრაფი ტემპი, პოეტური პოლიფონია, ფსიქოლოგიური თავისებურება და მძაფრი „აპოკალიპსური“ მუსიკა.

გალაკტიონ ტაბიძეს ჰქონდა პოეტური აზროვნების საკუთარი მხატვრული დიალექტიკა. ყველაზე მეტად დაშორებული ასოციაციები, განცდის ყველაზე უფრო მოულოდნელი შეტრიალება ლექსში მთლიან მხატვრულ ერთეულად უნდა ქცეულიყო; ამ მხატვრული განუყოფლობის პრინციპს, ქართულ მწერლობაში ახლად შემოტანილ ლექსის ამ თვისობრიობას თვით ავტორი ინტეგრალურს, ინტეგრალურ პოეზიას უწოდებდა. ასოციაციური სირთულისა და აღქმის მთლიანობის მომენტი გ. ტაბიძის ლირიკის მხატვრული საფუძველია.

ეხლა კი მის წინ გაიშლება ფერნაალები
უმაღლესი გზა — პოეზიის ინტეგრალები!
(„პოეზიის ინტეგრალები“)

გალაკტიონისათვის ეს გზა იყო ყველაზე კონდენსირებულად აზროვნების პოეტური პრაქტიკა.

ისე, როგორც პირველი პერიოდის სხვა ლექსებში, „ლურჯა ცხენებშიც“ გარკვევით იგრძნობა ავტორის მისწრაფება პოეტური სინტაქსის ემანსიპაციისა ყოველდღიური მეტყველების ნორმებისაგან. ენის ჩვეულებრივი რაციონალური ფორმები ვერ წყდებოდნენ ლექსის ახალ მხატვრულ მოთხოვნებს და სიმბოლისტი პოეტი ხშირად მიმართავდა მათ საკუთარ პრინციპებზე მორგებას... სიტყვა გამოხატავდა არა ცალკეულ საგანს, არამედ მის იდეას, სულს, გამოხატავდა არა საგნებს, არამედ მხატვრულ მიმართებას მათ შორის.

რემი დე გურმონი წერდა მალარმეს შესახებ: „მან შეიყვარა სიტყვები უფრო მათი შესაძლებელი მნიშვნელობისათვის, ვიდრე მათი ნამდვილი აზრისთვის“. თუკი სიმბოლისტ პოეტებამდე სიტყვა, ძირითადად, გამოხატავდა ავტორის დამოკიდებულებას საგანთან, გარე სამყაროსთან, მათ შემოქმედებაში და მათი პოეტური პრაქტიკის შემდეგ — სიტყვა ცვლიდა ჩვენს წარმოდგენას საგანზე, სინამდვილეზე. სიტყვა იქცა სინამდვილის გარდამქმნელ საშუალებად, სამყაროს ახლებური ხედვის მეთოდად.

ბელა წიფურია

გალაკტიონ ტაბიძის „ლურჯა ცხენების“ გააზრებისათვის (ფრაგმენტი)

გალაკტიონის შედევრების უმრავლესობა სიმბოლიზმის სულიერი და აზრობრივი პრობლემებისაკენ არის მიმართული. მეოცე საუკუნის დამდეგს ქრისტიანული სამყარო კარგავს ღვთის რწმენას, კარგავს კავშირს ღვთიურ სწყისთან და ამ დანაკარგს ;ველაზე უწინ სწორედ სიმბოლისტი პოეტები აცნობიერებენ. მეორე მხრივ, პოეტის შინაგანი არსება კვლავაც მიისწრაფვის სარწმუნოების წიაღისაკენ და სწორედ პოეტური აღმაფრენის წუთებში შეიძლება მოეფინოს ჭეშმარიტი რწმენის შუქი. პოეტს აღარ იზიდავს ხილული, მატერიალური სამყარო და ცდილობს უხილავი, ზემატერიალური, მიღმიერი სამყაროს შეცნობას. მაგრამ რადგან მას დაკარგული აქვს ზემატერიალურის წვდომის სარწმუნოებრივი გზა, იგი ცდილობს პოეტური შემოქმედების, პოეტური სახე-სიმბოლოების მეშვეობით გაარღვიოს ნივთიერი, მატერიალური სამყაროს საზღვრები. როგორ შეიძლება წარმოუდგეს პოეტს მიღმიერი სამყარო, თუკი მან დაკარგა უფლის რწმენა, თუკი მის მსოფლაღქმაში ამ სამყაროს აღარ განაგებს ღმერთი?

ღვთის გარეშე დარჩენილი მიღმიერი სამყაროს სურათი გალაკტიონმა დაგვიხატა ლექსში „ლურჯა ცხენები“. „ლურჯა ცხენების“ პირველივე სტრიქონში ღმერთის ქრისტიანული სიმბოლო, მზე, ჩამავალი სახით არის დანახული. საზოგადოდ ჩამავალი მზის, დაისის, მიმწუხრის სახე-სიმბოლოები სიმბოლისტურ პოეზიაში აღნიშნავს სულიერ დაცემას, რწმენის დაკარგვას, დეკადანსს. თუკი ჩამავალი მზე ტოვებს სამუდამო მხარეს, ეს შეიძლება მიგვითითებდეს, რომ პოეტისათვის ღვთის გარეშე რჩება არა მხოლოდ „ცოდვის სადგური“, წუთისოფელი, არამედ მიღმიერი, ანუ ტრანსცენდენტური სამყარო. მართალია, ეს მხარე კვლავაც მარადიული, სამუდამოა, მაგრამ აქ არაფერი დარჩენილა „ცივ და მიუსაფარი მდუმარების გარეშე“.

ნიშანდობლივია, რომ „ლურჯა ცხენების“ სახე-სიმბოლოები სრულიად ცხადად უპირისპირდება იმ სიმბოლოებს, რომელთა მეშვეობითაც ქრისტიანულ სარწმუნოებაში ზეციური სამყარო ის-

ახება. თუკი სასუფეველში მარადიული ნათელი და სითბო დგას, თუკი ის მოუცავს მარადიულ სიხარულსა და ნეტარებას, გაისმის „ციურთ დასთა გალობის ზარი", გალაკტიონისეულ სამუდამო მხარეში სიცივეა და სიმწუხარე, მდუმარება და მიუსაფრობა. აქ „არც სულს უხარია", რადგან ქრისტიანული სარწმუნოების თანახმად სასუფეველში დამკვიდრებული ადამიანის სულს საუკუნო სიხარულს ანიჭებდა უფალთან სიახლოვის განცდა; რაღა შეიძლება ახარებდეს მიუსაფარ სულს ულვთოდ დარჩენილი სამუდამო მხარის ცივ სამარეში? როგორც ჩანს, გალაკტიონისათვის მიუსაფრობა, შენაპირის დაკარგვა სწორედ საუკუნო სასუფევლის დაკარგვის განცდას უკავშირდება. ქრისტიანულ სარწმუნოებაშიც ნაპირი და თავშესაფარი სასუფევლის სიმბოლოებია. სწორედ სასუფევლის ნაპირს შეაფარებს თავს წუთისოფლის ქარიშხლიან ზღვაზე მოხეტიალე ნავი — ადამიანის სული. გალაკტიონისათვის კი სულის მიუსაფრობა და უსიხარულობა სწორედ ღვთის რწმენის დკარგვას, აქედან გამომდინარე კი, სასუფეველში დამკვიდრების იმედის დაკარგვას უკავშირდება. გალაკტიონის „სიზმრიან ჩვენებაში" განჭვრეტილია, თუ როგორი „განსასვენებელი" ელის ულვთოდ დარჩენილი ადამიანის სულს: „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით" აღსავსე სამყარო უპირისპირდება სულთა სასუფეველს. აქ კვლავ მეფობს მატერია, ნივთიერება, მაგრამ ის მეფობს უსახური ფორმით. თუკი მატერიალური მოვლენების მშვენიერება ღვთიურ სიმეტრიასა და ჰარმონიას ეფუძნებოდა, მატერიის უსახურობა ამ ჰარმონიის დაკარგვაზე მიუთითებს. „ლურჯა ცხენების" მიღმური სამყარო ატარებს მატერიალური სამყაროს კიდევ ერთ ნიშანს: აქ არ დაკარგულა დროის მდინარება, აქ „უსულგულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან", აქ „იჩქარიან წამები", ამდენად, ეს სამყარო არ ფლობს მარადიულობას, იგი კვლავ ექვემდებარება დროის წარმავალობას. ბუნებრივია, აქ მარადიული სტატიურობა არ მეფობს სწორედ იმდენად, რამდენადაც არ სუფევს უფალი. აღსანიშნავია ისიც, რომ მიღმიერი სამყარო მოუცავს ლურჯა ცხენების გრგვინვა-გრიალს, რომლებიც დროისა და ბედის სიმბოლურ წრებრუნვაში, სიმბოლურ „ბედის ტრიალში" არიან ჩაბმულნი. ამგვარ წრებრუნვასაც სიმბოლური დატვირთვა

ენიჭება და ეს სიმბოლო ქრისტიანულ სახისმეტყველებასთან არის დაკავშირებული.

ქრისტიანული მსოფლმხედველობის თანახმად, მიწიერ სამყაროს, მიწიერ ისტორიას აქვს მოძრაობის სწორხაზოვანი, ზეაღმსწრაფი მიმართულება, რაც გულისხმობს მოძრაობას მიწიდან ზეცისაკენ, წარმავლობიდან მარადიულობისაკენ, მატერიიდან ღვთისაკენ. მაგრამ თუ ეს სამყარო აღარ ემორჩილება უფლის ნებას და ექვემდებარება ბოროტ ძალას, იცვლება მოძრაობის მიმართულებაც: ნაცვლად უფლისკენ სწრაფვისა, იწყება წრებრუნვა, ტრიალი ყოველგვარი აღმავლობის გარეშე. სწორედ ამიტომ ითვლება, რომ წრეზე ადამიანი ბოროტ ძალას დაჰყავს. „ლურჯა ცხენების“ სამყაროშიც არ შეჩერებულა მატერიისათვის დამახასიათებელი განუწყვეტელი პროცესი მოძრაობისა, მაგრამ ეს პროცესი შედარებულია ცეცხლის უმიზნო ხეტიალთან, ბედის ტრიალთან. მილმიერი სამყარო განუწყვეტლივ მოძრაობს, მაგრამ მას დაუკარგავს უფლის სახება, უფლისაკენ მისწრაფების ძალა, სწორედ ამიტომ ცხადდება ეს მოძრაობა უმიზნოდ. ეს უმიზნო ტრიალი ადრე თუ გვიან ჩაითრევს ყველა იმ ადამიანს, ვინც მიწიერ ცხოვრებაშივე დაკარგა ღვთის რწმენა და აქ გზით დაკარგა სასუფეველის დამკვიდრების იმედიც. მისთვის რეალურია მხოლოდ სამარის განსასვენებელი და არა დამკვიდრება „საუკუნოს განსასვენსა ალაგსა“ (გრ. ორბელიანი). ამასთანავე გალაკტიონთან აქცენტირებულია ისიც, რომ ეს არის ერთადერთი პერსპექტივა უღვთოდ დარჩენილი კაცობრიობისათვის: „ყველანი აქ არიან“. ყველა თანაბრად იზიარებს რწმენის მოკვდინების ცოდვას და ყველას თანაბრად ელის სამუდამო სამარე. თუკი ღვთის რწმენის დაკარგვით ადამიანი კარგავს სულიერებასაც, მისგან რჩება მხოლოდ ხორციელი საწყისი, რომლის ერთადერთი ალაგი ის ციცი სამარეა, რომლის აღქმაც ამდენად დრამატულია გალაკტიონის პოეზიაში.

თუკი სარწმუნოებრივი აღქმის თანახმად ადამიანის სული გარდაცვალების შემდეგ ინარჩუნებს თავის ინდივიდუალობას, თავის სახესა და სახელს, „ლურჯა ცხენების“ სამუდამო მხარეში აღარ იხსენიება სახელი და ვერავინ ცნობს მის სახეს, რადგან აქ აღარ ფიგურირებს სული, აღარ ფიგურირებს ინდივიდუალობა.

ადამიანი აღრეულია მატერიის ამორფულობაში. ქრისტიანული სარწმუნოების თანახმად სწორედ ღმერთი ცნობდა ადამიანს მისი სახელის მიხედვით, იმ სახელის მიხედვით, რომლითაც ის ნათლობისას ჩაიწერებოდა უფლის სამწყსოში, ზეციურ „ცხოველ წიგნში“. სწორედ ამ სახელთან იყო დაკავშირებული მის მიერ ამქვეყნად ჩადენილი ცოდვაც და ძადლიც, ამ სახელით წარდგებოდა იგი საუკუნო სამსჯაროზე. „ლურჯა ცხენებში“ კი გალაკტიონი ცხადად მიგვითითებს, რომ თუ ადამიანში განქარდება ღვთის რწმენა, განქარდება მისი სულიც, მისი ინდივიდუალობაც, მისი სახელიც. მას ველარავინ ანუგეშებს და „საოცრების უბეში“, შეუცნობად ტრანსცენდენტურ სამყაროში ნაცელად ღვთისა მას გამოუცნობი ქიმერები ელიან. თუ სარწმუნოებრივ მსოფლმხედველობაში მართალთა სულები უფლის სიახლოვეს დაემკვიდრებოდნენ და უფალს შეიცნობდნენ, „ლურჯა ცხენებში“ ადამიანი სიკვდილის შემდეგაც ვერ შეიცნობს საიდუმლოს, იგი კვლავ ხვდება ბნელ, საოცარ, გამოუცნობ სამყაროში და იქ აღარავინ ელის ისეთი, ვინც მის ძახილს შეისმენდა და დაიჯერებდა. ამ შემთხვევაშიაც გალაკტიონი უპირისპირდება სარწმუნოებრივ პრონციპს, რადგან მორწმუნეს სწამს ისიც, რომ მის ვრფელ ვედრებას, მის ძახილს გაიგებს და შეისმენს ღმერთი.

გალაკტიონი წარმოგვიჩენს, თუ რამდენად მიუსაფარია რწმენადაკარგული ადამიანი, რამდენად ეულია ის, ვინც მიღმიერ სამყაროში გარდაცვალებისას კვლავ იხსენებს, კვლავ მოუხმობს ღმერთს, მაგრამ მას აღარავინ იხსნის, რადგან ამქვეყნადვე დაკარგა რწმენა, დაკარგა ღმერთი. მაგრამ გალაკტიონის სტრიქონები: „რომელი ცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს? ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჯერებს?“ შეიძლება საპირისპირო მნიშვნელობითაც წავიკითხოთ იმ შემთხვევაში, თუ მიმართებას ადამიანისა ღვთისადმი შევცვლით მიმართებით ღვთისა ადამიანისადმი.

საზოგადოდ ეს მიმართებანი ქრისტიანულ სარწმუნოებაშიც ენაცვლება ერთიმეორეს, რადგან ღვთის და კაცის ურთიერთკავშირი არ არის ცალსახა. უფლისთვისაც ისევე მნიშვნელოვანია ადამიანთან კავშირი, როგორც ადამიანისათვის უფლისაკენ მისწრაფება. ამ შემთხვევაში გალაკტიონის სტრიქონებში შეიძლება

ამოვიკითხოთ ისიც, რომ რწმენის დაკარგვასთან ერთად დაიკარგა თავად ადამიანიც, დაიკარგა ის, ვისაც უნდა შეეცნო უფლის სახიერება, მისი სახე, ის, ვისაც უნდა შეეცნო უფლის სახელი. ქრისტიანულ სარწმუნოებაში ხომ იგივეობრივია ღვთის არსება და მისი სახელი. უფლის სახელის შეცნობით ადამიანს ეძლევა თავად უფლის შეცნობის შესაძლებლობა, მაგრამ თუ აღარ იარსებებს მორწმუნე ადამიანი, ვეღარავინ იტყვის ღვთის სახელს, ვეღარავინ გაიგებს მის ძახილს, ვეღარავინ დაიჯერებს, რომ ღმერთს გამუდმებით შესტკივა გული თითოეულ ადამიანზე, თითოეულ გზაბნეულ ცხოვარზე და გამუდმებით მოუხმობს მას თავისკენ. გალაკტიონი გვაგრძნობინებს, რომ მის აღქმაში ადამიანის გარეშე დარჩენილი ღმერთი ისეთივე ეულია, როგორც ღმერთის გარეშე დარჩენილი ადამიანი. ამასთანავე, პოეტი მიგვითითებს იმასაც, რომ რწმენის დაკარგვის საბედისწერო პროცესი, რომელიც გამოიხატა ფრიდრიხ ნიცშეს სიტყვებით „ღმერთი მოკვდა“, განხორციელდა სწორედ ადამიანის შინაგან არსებაში, სწორედ მის სულსა და ცნობიერებაში. ღმერთი მოკვდა მხოლოდ იმიტომ, რომ ის მოკვდა ადამიანისათვის, თორემ თავისთავად ის კვლავაც უკვდავია, კვლავაც მარადიულია, მისი „შუქთა კამარა ვერაფერმა დაფარა“, იგი კვლავაც თვალშეუდგამ ნათელად დარჩა, რომელსაც ვერ ფარავს თვით უღმერთობის „ნისლის ნაქერი“. მაგრამ იმ სამყაროში, სადაც ადამიანთა განწმენდილი სულები უნდა დამკვიდრებულიყვნენ, ახლა მხოლოდ „მშრალი რიცხვებია“ დარჩენილი, მატერიალური რაობენობრიობა ვერ გადაისახება სულიერ თვისობრიობად, რადგან სულიერი გარდასახვა მხოლოდ ღვთის რწმენით იყო შესაძლებელი. ახლა აქ მხოლოდ „უდაბნო მღლეარებს“ (ნ. ბარათაშვილი), შუქთა კამარა „მშრალ რიცხვების ამარა უდაბნოში ღელდება“.

ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში უდაბნო უფლისაგან განდგომილი სამყაროს სიმბოლოა. უდაბნოს ქალაქად ქცევა, მისი მოწესრიგება მხოლოდ ღვთისადმი ლოცვით, ეკლესიის აგებით, ზეციური კანონზომიერებისადმი დაქვემდებარებით არის შესაძლებელი. „ლურჯა ცხენებში“ კი მიღმიერი სამყარო მღლეარე, ქაოსურ უდაბნოდ ესახება პოეტს, რადგან აქ არ მეფობს კანონზომ-

იერება, რადგან აქ მხოლოდ წყევლა და შეჩვენება ისმის ნაცვლად ლოცვისა.

„ლურჯა ცხენებში“ გალაკტიონ ტაბიძე გვიჩვენებს იმასაც, თუ რატომ ისახება მის „სიზმარიან ჩვენებაში“ სწორედ ამგვარი „სამუდამე მხარე“. პოეტი გვაგრძნობინებს, რომ ეს მოხდა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მის არსებაშიც გაქრა „სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში“, რამდენადაც თვით მის არსებაშიც გაიდგა ფესვი ურწმუნობამ, ღვთისადმი დაპირისპირებამ. პოეტი სულიერად დაცემულია იმდენად, რამდენადაც ყველაზე მძფრად განიცდის კაცობრიობის საყოველთაო სულიერ მდგომარეობას. მოდერნიზმის ეპოქაში, კაცობრიობის სულიერი დეკადანსის ხანაში, მის პოტურ შთაგონებას, მის „ღამის ზმანებას“ სწორედ ამგვარი ხილვა, სწორედ ამგვარი „სიზმარიანი ჩვენება“ ეწვევა...

გრიგოლ რობაქიძე

„ჩაკლული სული“

თამაზ ვასაძე

სულის განსაცდელი

საბჭოეთის ფანტასტიკური რეალობა, ბოლშევიკური რეჟიმის ბუნება და ქართული სულიერების ბედი ამ რეჟიმის პირობებში, ეპოქალური ტრაგედიის სათავეები და მიზეზები, სტალინის პიროვნება — ყოველივე ამის მხატვრულ-ანალიტიკური განჭვრეტის ცდაა გრიგოლ რობაქიძის რომანი „ჩაკლული სული“.

რომანის მხატვრული სიმართლე უპირველესად ის არის, რომ მასში მოხელთებული და განფენილია ეპოქის შიშისმომგვრელი ატმოსფერო. იგი ყველაფერში ატანს, მის გამომფიტავ ზეგავლენას ვერავინ უსხლტება, ვერ უსხლტება მას ვერც რომანის მთავარი გმირი. მის სახეში თითქოს იდეალური ქართველის სტერეოტიპული ხატი გამოსჭვივის: ის რაინდულად ვაჟკაცურია, ამაყი და შემართული, სიცოცხლის შეკავებული ხალისით სავსე და შინაგან სილბოსაც არ არის მოკლებული... მაგრამ ეს ხატი შიგნიდან ირღვევა, მასზე დამშლელად მოქმედებს შიში, რომელიც ამ ძლიერი კაცის სულში შეპარულა და გამჯდარა.

მტკივნეულად აკვირდება თამაზი საბჭოთა კავშირში ღმერთის წინააღმდეგ წამოწყებულ ლაშქრობას, ავადმყოფურ მოვლენას, რომელშიც საბჭოურობის არსს ხედავს. მაგრამ, მისი აზრით, ის, რაც ხდება, აუცილებელია, რადგან უღმერთო კულტურამ რევოლუციის ჯოჯოხეთი უნდა გაიაროს, კრიზისი ბოლომდე უნდა გამწვავდეს, რათა მას რწმენის აღორძინება მოყვეს. ეს კრიზისი თვითონ თამაზშიც მიმდინარეობს, ღმერთი არსებითად მასაც დაკარგული ჰყავს. თუმცა პოზიტივიზმის და ათეიზმის მიმართ ძალიან კრიტიკულად, ანტიპათიურად არის განწყობილი და სამყაროს აღიქვამს როგორც საიდუმლოს, მაინც პირიონული აბ-

სოლუტისგან მოწყვეტილია. სამყაროდან ღმერთის და მაღალი სულიერების, მოწიწების აღმძვრელი ფასეულობების გაძევებას, „ჯადოს ახსნას“, რაც დასავლურ ცივილიზაციაში სპონტანურია, ხოლო საბჭოთა სინამდვილეში გეგმაზომიერად და ამავე დროს უგონო ენთუზიაზმით ხორციელდება, იგი შინაგანად ემიჯნება და უძალიანდება. მაგრამ მას არა აქვს ღმერთის და სულის უკვდავების ცოცხალი რწმენის ფარი, სასტიკი რეჟიმის მასირებული შემოტევისგან რომ დაიცავდა. რომანის გმირი იწამლება შიშით, რომლისაც რცხვენია და რომელიც ტანჯავს, ხოლო საკუთარი ბუნებრივი სითამამე, დროდადრო რომ ვერ იოკებს, კიდევ უფრო აშფოთებს. მისი სული თავიდანვე განიარაღებულია ადამიანის დასათრგუნად კონსტრუირებული სისტემის წინაშე, რომლის მთავარი სამიზნე სწორედ თავისუფალი სულია. ის იძულებულია დაექვემდებაროს სისტემის მუდმივ და უფხიზლეს კონტროლს. ეს კონტროლი „ახალი ღმერთის“ – პარტიული სახელმწიფოს, გპუ-ს – თვალია. „სოციალისტური კოლექტივი საჭიროს ხდის ასეთ იდუმალ თვალს. ღმერთი კვდება – მის ადგილს ეს თვალი იკავებს“. ღრმა დაკვირვებაა – რელიგიურ საზოგადოებაში ადამიანები ღმერთის მზერას გრძნობენ, ეს მზერაა მათი ცხოვრების უნივერსალური შემმოწმებელი, ტოტალიტარული სახელმწიფო კი სწორედ ღმერთს ენაცვლება, მის პრეროგატივებს ითვისებს.

ეს შენაცვლება იწვევს იმას, რომ ადამიანის შინაგანი სამყარო დაიხშობა, ყრუდ ჩაირაზება. მას აღარ შეუძლია სხვა ადამიანის გულის შესაგებებლად თავისუფლად გაიღოს, მას ნდობით შეეხოს, შეერწყას – „გული მისცეს გულისათვის“. რომანის გმირი, ბუნებით გულღია ადამიანი, მოწყურებულია ასეთ ურთიერთობას, რომელიც მისთვის ღვთაებრივი, საკრალური აქტია, მაგრამ ბოჭავს შიში, „უმთავრესი სენი სიცოცხლის“ და ვერ ახერხებს ხორცი შეასხას ამ ძლიერ მოთხოვნილებას. ყველაზე მეტად თამაზს ეს აწვალებს, ეს აგრძნობინებს ღვთისგან მიტოვებულობას. მაგრამ ადამიანზეც ხომ არის დამოკიდებული, იქნება თუ არა ღმერთი სამყაროში: „ღმერთი ყველგანაა სადაც გული ღიაა, სამსხვერპლო ცხოველის დარად მზად არის თავის შესათავაზებლად“. მსხვერპლგაღების უნარი, ტანჯვა-წამების ტვირთვის ძალა

აკლია თამაზს, ვინაიდან აკლია ამ თვისების განმასახიერებელ ქრისტიანულ ღმერთთან შინაგანი სიახლოვე. თავისი მსოფლაღქმით იგი წარმართი უფროა, მიწიერი, ხორციელი ყოფიერება, სიცოცხლე მისთვის მეტად ძვირფასი და ტკბილია. თავის მოდგმასთან, ბუნების და სამყაროს ცხოველმყოფელ ძალებთან მას ორგანული კავშირი აქვს, რაც მის ლექსებშიც ჩანს. ეს რომანის გმირს თითქოს ზოგიერთ ცისფერყანწელ პოეტს ამსგავსებს. წარმართული ჰედონიზმი არამარტო მშობლიური სტიქიაა მისთვის, არამედ სულისმოსათქმელიც შიშისმომგვრელ საბჭოთა ყოფაში. სამყაროსთან და სიცოცხლესთან ჰარმონიულ თანხმობას ანიჭებს მას ნატას სიყვარული და თუმცა ამ სიყვარულშიც დალანდავს სამყაროში დატანებულ ბნელ, სიკვდილისმიერ ელემენტს, მაინც ავისმაუწყებელ მიხვედრებს ძლევს სიცოცხლის, როგორც ღვთისგან დალოცვილი ფენომენის გრძნობა. თამაზი ამართლებს თვით ადამიანის პირველცოდვას, რადგან ამით სიცოცხლის გამრავლებას, მიწიერ ქმნადობას მიეცა დასაბამი.

სიცოცხლის თაყვანისცემა, სიცოცხლის ღვთიური მადლის განცდა, სამყაროს და ადამიანებისთვის გულისგახსნის წადილი არამარტო რომანის მთავარი გმირის სულიერების თვისებაა, არამედ ეროვნული მსოფლშეგრძნების ძირეული ტენდენციაც არის, თუკი ეს მსოფლშეგრძნება შეურყვნელი და აუმღვრეველია. „ქართველები სუფრას უსხდნენ. თვალი რომ ქვეყანას, მზეს, მთებს, ხეებს, ცხოველებს, ადამიანებს უცქერს, გულს სიხარული ეფინება და სურს შემოქმედს ქება-დიდება შეასხას. დალოცვილია წამი, როცა ლხენით სავსე გული მეორისათვის იხსნება, გულის თრობაა, რასაც ქართველი ლხინში განიცდის... აქ ერთმანეთის გახარებაა მთავარი — „განა ბედნიერება არ არის, რომ გხედავ? რომ ვცოცხლობ? რომ გხვდები და მხვდები?“ ამგვარ მსოფლგანცდასთან შეურიგებელ წინააღმდეგობაშია საბჭოთა რეჟიმი, რომელიც ერთმანეთისადმი შიშით და უნდობლობით აავადებს ადამიანებს, აიძულებს თავისთავში გამოემწყვდნენ, სულები დაიმუსჯონ და უხშობს ერთმანეთთან შინაგანი შეხმიანების, გამთლიანებისკენ სწრაფვას.

ხოლო იმ კაცის მთავარი თვისება, ვინც ეს რეჟიმი მისი ბუნების შესაბამისად „სრულყო“, სწორედ სიცოცხლის მადლთან

თანაზიარობის უუნარობაა. სტალინისთვის, თავისი სასტიკი მამისადმი სიძულვილის გამო, სიცოცხლე თავიდანვე დაწყეულილია და ბოროტებაა. იგი გათიშულია სამყაროს მთლიანობისგან და თავისთავშია ჩაკეტილი. „მას არაფერი ახარებს. მის გულს არ ძალუძს კოსმიურად ძირისძირამდე გაიხსნას. ის არ არის აალებული, ხორცშესხმული ნაწილი მისტიურად დაგლეჯილი ღმერთისა: ის ცივია, მტკიცე და პირქუში. ასეთი ადამიანისთვის არ არსებობს ექსტაზი. ასეთ უმამოს რომ ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია მოესმინა – განსაკუთრებით დასასრული, სადაც მღელვარე ორკესტრში ადამიანთა ხმები იჭრებიან, ხმები დიონისოს მიერ დაგლეჯილ არსებათა, რომლებიც სხვა სიცოცხლეს, ახალს, ადამიანურს თუ ზეადამიანურს აცხადებენ – ის მაინც ვერ გახლეჩდა თავის ვიწრო ნაჭუჭს, რათა უნაპირო სინამდვილეს შეერთებოდა. ის ცივი, მტკიცე და პირქუში დარჩებოდა“. სტალინი მალე აგნებს მისთვის საჭირო და შესაფერის მსოფლგაგებას. ნიჰილიზმის დახმარებით ის თავისუფლდება ღმერთის, ზნეობის და ყოველგვარი ღირებულებებისგან და სიცოცხლისადმი მტრობის იდეურ სანქციას იღებს; ნიჰილისტური შეხედულებით ხომ სამყარო და ადამიანი ულმერთო, შემთხვევითი და მდაბალია და, ამდენად, მათ მიმართ მოურიდებელი, აგრესიული დამოკიდებულება ფუძნდება; „გათავისუფლებულის“ დესტრუქციულ თვითნებობას წინ აღარაფერი ელობება, მის უსაზღვრო ეგოცენტრიზმს არაფერი ბორკავს. საბოლოოდ პოულობს სტალინი თავისთავს მარქსიზმის ბოლშევიკურ ნაირსახეობაში, რომელიც შენიღბული და ძალაუფლების მოსაპოვებლად მობილიზებული ნიჰილიზმია. სტალინის ფენომენის განმარტებისას გრიგოლ რობაქიძე დოსტოევსკის შემოქმედებას იშველიებს, კერძოდ, რომანს „ეშმაკნი“. ამ რომანის პერსონაჟი ვერხოვენსკი სტალინის ნამდვილი (თუმცა მასთან შედარებით უფერული) არქეტიპია, პირველ რიგში იმით, რომ სიცოცხლე მისთვისაც სიბილწეა, არაფერი აღუძრავს რიდს და მოწიწებას, ამიტომ ნებისმიერ საშინელებას ჩაიფიქრებს და ჩაიდენს. შეიძლება გავიხსენოთ დოსტოევსკის ეშმაკთა ნაშიერი სოლოგუბის ანტიგმირიც რომანიდან „პატარა ეშმაკი“. თავის პერსონაჟს, რომელიც სამყაროსადმი მტრულადაა დაპირისპირებული და სამყაროსგანაც მუ-

დამ მტრობას მოელის, ავტორი ასე ახასიათებს: „პიროვნული და განცალკევებული ყოფიერების ცდუნებებით დაბრმავებულს არ ესმოდა დიონისური, სტიქიური აღფრთოვანება, ბუნებაში რომ ზეიმობდა და ხმიანობდა“. გრიგოლ რობაქიძის მიერ წარმოსახული სტალინიც ანტიდიონისური ადამიანია, იმ აზრით, რომ იგი მოკლებულია თავდავიწყების, თრობის, აღფრთოვანების და სამყაროსთან ექსტაზურად გამთლიანების უნარს. როგორც ჩანს, აქ ამოსავალია დიონისურის ნიცშესეული გაგება.

„ჩაკლულ სულში“ არის პერსონაჟი, რომელიც ცდილობს სტალინის ძლიერების საიდუმლოს დაეუფლოს და ძლიოს მას. ბერზინი იქნებ ბოლშევიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ლიტერატურული სახეც იყოს.

სტალინის უპირატესობა მეტოქეებთან შედარებით სწორედ მისი უცეცხლობა, ცივსისხლიანობაა და ბერზინიც ესწრაფის თავისთავში ცეცხლი და ექსტაზი მოათვინიეროს, რათა თავისი მამოძრავებელი ლტოლვა — ძალაუფლების, სხვათა დამარცხების და დათრგუნვის ნება ისე გამოაწრთოს და შეუხრელად მიზანმიმართული გახადოს, რომ სტალინზე გაიმარჯვოს. ამისთვის სჭირდება მას ნატასთან არანორმალური ურთიერთობა. ეს ურთიერთობა სამყაროს და ადამიანისადმი დამოკიდებულების ბოლშევიკური წესის სიმბოლოსებურად შემჭიდროებულ და განზოგადებულ გამოხატულებად გვეელინება — სამყაროს, ადამიანს პატივი აეყრებათ, ამორალურად გამოიყენებიან რაღაც მიზნის მისაღწევად მოსახმარ, თავისთავადი ღირებულების არმქონე ინსტრუმენტად... ბერზინის სურვილია არა სამყაროსთან ჰარმონიული შერწყმა, არამედ საკუთარი ეგოს განმტკიცება, გაზრდა. მისი მოთხოვნილებაა არა თავისი არსების გაღება, არამედ სამყაროს სასიცოცხლო ძალების მითვისება და შთანთქმა.

ბერზინის სიზმარი, რომელიც რომანში გამორჩეულად შთამბეჭდავია, ბნელი სულების გამშუქებელი მხატვრული ხილვით ცხადყოფს, რომ ბერზინისნაირი ჭეშმარიტი ბოლშევიკიც კი სტალინთან, კიდევ უფრო ჭეშმარიტ ბოლშევიკთან ბრძოლაში უღონოა. ასე იმის გამოც არის, რომ სტალინი გაფაციცებული ინსტინქტით განსაკუთრებულად შეიგრძნობს მასის შინაგან იმ-

პულსებს და მართავს მათ. სტალინი დაუმარცხებელი იმითაცაა, რომ შეუძლია მასის ძალით აღივსოს, მისი ნების გამტარი იყოს. საბჭოთა მასის დამანგრეველი ზემოქმედება პიროვნებაზე ზუსტად არის ნაგრძნობი და ნაჩვენები ეპიზოდში, სადაც თამაზი საქართველოს გასაბჭოებისადმი მიძღვნილ საზეიმო სხდომას სიტყვით მიმართავს. პიროვნების „საზღვრები წაიშლება“, მისი ნამდვილი „მე“ წარიხოცება და ის ამბობს იმას, რაც არ წამს, ამართლებს ძალადობას, „სისხლის გამოშვებას“. რომანის მთავარი გმირი მთლიანობაში ითქვიფება, მაგრამ ეს, ცხადია, არის არა ის თავისუფალი და ბუნებრივი თანაზიარობა სამყაროსთან და ადამიანებთან, რომელსაც იგი ნატრობს, არამედ პიროვნების სულიერი თვითმყოფობის გაქრობაა, პიროვნების არარაობად ქცევაა. ცრუ იდეის საფუძველზე ადამიანების ასეთი არანამდვილი, არათავისუფალი გამთლიანება მიმდინარეობს საბჭოთა კავშირში და ეს პროცესი რომანში სინამდვილის ფანტასტიკური აბსურდით შენაცვლებად წარმოდგება („აკაშას ქრონიკა“). ქიმერა ბატონდება, ძალმომრეობს რეალობაზე და ცხოვრებას შემაშფოთებლად უცხო იერი ედება, ავადმყოფური ფანტაზიის გამონაგონს ემსგავსება. თავისთავისგან უცხოვდება, უცნაურად გარდაიქმნება რომანის გმირიც, როცა საქართველოს ოკუპაციის წლისთავზე აღტკინებულ სიტყვას წარმოთქვამს.

მაინც ვერც ეს გამოსვლა, ვერც ადრინდელი უფრო მცირე დათმობები მას ვერ შველის და საკუთარი თავისადმი ამ ღალატის საზღაურად მიიჩნევს იგი დაპატიმრებას. მაგრამ მორალური საზღაურის გადახდა ამ შემთხვევაში ნიშნავს სიკვდილის შიშის მორევას, სიკვდილი კი ძალიან ახლოდან იმუქრება. „დღისით აქ (გპუ-ში) სამარისებური სიმშვიდე სუფევდა, ღამით კი — ასე სამსა და ოთხ საათს შორის — შიშისმომგვრელი ხმები გაისმოდა: თითქოს ჩიტის გალიაში შემძვრალი გველი ხოხვით მიიკვლევდა გზას, ენას ასისინებდა, ნელ-ნელა აქანებდა თავს. ტუსაღები დამუნჯებულნი უგდებდნენ ყურს ამ ჩქამს... გარეთ საბარგო მანქანა ღმუოდა. ვირთხები ცოცხლდებოდნენ, თითქოს მოახლოებული ლეშის სუნი წინასწარ იკრესო. ყველა იდუმალად გრძნობდა მოსახდენს. თვით ძილსაც კი ელვისებურად ხვრეტდა ინტუიცია,

რომელიც ერთბაშად ანათებდა ყველაფერს. ტანი საშინელის სიახლოვეს გრძნობდა. მომსპობი ხახა დაღებული იყო, ბნელი, გაუძღომელი. კიდევ ერთხელ ეწამებოდა დიონისე. ნაბიჯები დერეფანში ყრუ შიკრიკები იყვნენ სიკვდილის...“ თამაზმა გონებით იცის, რომ „როცა ღმერთით ცხოვრობ, ვერავინ წაგაროშევს სიცოცხლეს“, მაგრამ ამის განყენებული ცოდნა არ კმარა სიკვდილის შიშის მოსაგერიებლად; რომანის გმირს კი პატიმრობაში უმძაფრდება ღვთისგან მიტოვებულობის გრძნობა. ის ვერ იცნობიერებს და ისისხლხორცებს იმას, რისი წვდომისგანაც თითქოს შორს არ არის — ქრისტიანული ღმერთი სწორედ ტანჯული ღმერთია და ადამიანი ყველაზე მეტად მაშინ უახლოვდება ქრისტეს, როცა ცოდვათა გამოსასყიდად ტანჯვას ტვირთულობს და ჭეშმარიტებისთვის ეწამება. თამაზს, მიწიერი სიცოცხლის გამაღმერთებელს, ეს უნარი არ აღმოაჩნდება.

მაგრამ დაცემის შემდეგ ის — სიკვდილს გადარჩენილი ბერზინის ან გივის, მისი საკნის ბინადრისგან განსხვავებით — სულმოკლედ არ ჩაებღაუჭება სიცოცხლეს. წარმართი კვდება მასში. იგი თვალს უსწორებს თავისი სისუსტის მიზეზს, თავისთავზე იღებს დაცემით გამოწვეული სულიერი ტანჯვის სიმძიმეს, როგორც დამსახურებულ სასჯელს და ასე აღასრულებს იმას, რაც მანამდე ვერ შეძლო; მხოლოდ ამ ტანჯვით აღმოაჩენს და ეზიარება ქრისტეს, როგორც ცოცხალ ჭეშმარიტებას და რეალობას, აღმოაჩენს, რომ ქრისტეს გარეშე მისი სათაყვანებელი ამქვეყნიური მშვენიერებაც სიკვდილის, არარას კუთვნილებაა. გრიგოლ რობაქიძის გმირი თვითონ გამოცდის საკუთარი თეორიული თვალსაზრისის სიმართლეს: „რევოლუცია არნახულად წააქეზებს ულმერთობას, ხოლო შიშველი, ულმერთო ადამიანი ერთბაშად იგრძნობს სიცარიელეს და აღმაფრენით მოინატრებს დაკარგულს“.

რომანის ფინალს კვალს აჩნევს ერთი გარემოება: გრიგოლ რობაქიძის მეთოდში და სტილში არის სიმბოლიზმთან დაკავშირებული ფენა; სახელდობრ, სიმბოლიზმის დანაშრევი უნდა იყოს რეალობის გაიდუმალება, დემონიზმი, მოვლენების ფარული კავშირების ხაზგასმა, ცალკეული მომენტების საგანგებო ზეაწევა, პათეტიზაცია... ძირითადად რომანში ეს საკმაოდ ზომიერად ვლინ-

დება. მეტწილად ცხოვრებისეულ მასალას, თითქოსდა ირეალურ საბჭოთა სინამდვილეს შეეზრდება. რეალისტი თვალყურს ადევნებს და აწონასწორებს სიმბოლისტს. ფინალში კი მისტიკა უცებ გაუშუალებლად იჭრება, ესთეტიკური დამარწმუნებლობა კლებულობს.

„ჩაკლული სული" ინტელექტუალიზმის პრიმატით ნიშანდებული ნაწარმოებია, რაც იშვიათობას არ წარმოადგენს ჩვენი საუკუნის ლიტერატურაში. ოღონდ რომანში იქაც, სადაც ინტელექტუალური, ესეისტური ელემენტი ჭარბობს, შენარჩუნებულია მხატვრულ-ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს მთლიანობა. ნაწარმოებში ემპირიული გარემოს და ხასიათების დეტალიზებული ხატება ჩანაცვლებულია პერსონაჟების სულიერი იერის და აზრთაწყობის წარმოდგენით, ალბათ, ზედმეტადაც. შესრულების მანერა შეკუმშული, განტვირთულია, ავტორი ეფექტურად ავლებს და განალაგებს მოკვეთილ შტრიხებს. მწერლის დაძაბული გონება, ინტუიცია და ფანტაზია ახლოდან დაგვანახებს სულიერების ტრაგიკულ განსაცდელს.

ოთარ ჩხეიძე

„ბორიაყი“

კობა იმედაშვილი

სისხლიანი დღეების მატიანე

„ბორიაყის“ ახალგაზრდა გმირს, რომანტიკოს მუსიკოს ნიკუშას მხოლოდ ერთი კეთილშობილი აზრი ამოძრავებს – ხალხის წიაღში შემონახული სიმღერები ჩაიწეროს და ხალხის შემოქმედებითი გენია გაძოაძხეუროს, სიკეთე ქმნას და სიკეთე თესოს.

როგორ არ ეთანხმება გულუბრყვილო სურვილი ახალგაზრდა კაცისა და ის გარემო ერთმანეთს, ბორიაყს რომ დაუფარავს, მარტო ნიკუშას ეტლს ადევნებულ ბორიაყს კი არა, დროის ულმობელი სვლის ბორიაყსაც, დროის სიმბოლოდ და მახასიათებლად რომ მოუხმია ავტორს – „მტვერი მიგორავდა, მტვერი ვეებაი, აბმული კუდითა, ბორიაყი მიგორავდა, მკვრივი, თვალგაუვალი. მკვრივი გულშია, მოგუდული, ამოჭედილი, მერე აგრაგნილი, ამოხვეული, ნასკვგამოცლილი. მერე გაწეწილი, მერე და მერე, გაწეწილი და აბურბურებული, აბრჭყიალებული მზის გულზე. ცხადია, ვარვარა მზისა. კაი გასაძლისი გახლდა, ფათერაკად ითქმოდა, აბა რაო, რა დაერქმეოდა, – სახიფათო მაინც იქნებოდა, სუნთქვა რო ჭირდა, თვალის გახელაც ვერა ხერხდებოდა“...

აი, ამ გარემოში, სადაც თითქოს გამორიცხული უნდა იყოს რაიმე სიკეთე, ეს უცხო სული, ეს რომანტიკოსი ძიძაყოფს ხელს სიკეთის ქმნას, რომ მერე ბოროტებად მოუბრუნდეს მარტო მას კი არა, ყველას, ვისაც კი ხმას გასცემს... სიკეთით საესე სული ბოროტების მიზეზად იქცევა, ბოროტების დესპანად – ესეც კაცის ერთი ფატალური პარადოქსი დროისა.

„ვინ უწყის განგება თუ ვის რას უქადის, როცა სიკეთეს უმოძღვრებს გული, კეთილი გული, როცა სიკეთეს უკარნახებს ყველაი, გარშემო, და არც რო ძალუძს, აუქციოს გვერდი სიკეთესა, ქმნა სიკეთისა ადვილი რო ჰგონია, — ჰო ვინ უწყისო!“...

აქედან მოკიდებული რომანი დეტექტური ჟანრის კანონებით ვითარდება, ოღონდ სიუჟეტის ხლართებს სიმართლესთან კი არ მივყავართ, არამედ სიცრუესთან, ბოროტება კი არ მარცხდება — ზეიმობს, რადგან სხვადასხვა ენაზე ლაპარაკობენ ადამიანები, სხვადასხვა მორალით ცხოვრობენ, არავინ აღარ ენდობა ერთმანეთს, სიტყვასა და საქმეს დაკარგული აქვს რეალური მნიშვნელობა და ღირებულება. ყველაფერი ერთმანეთში არეულა და აზინტლულა... ბორიაყია... კაცს თვალი ველარ გაუხელია, პირი ვერ გაუღია, ყური სმენად ვერ მიუპყრია.

არადა, რა მოხდა ისეთი: შემთხვევით გავლილმა მგზავრმა კაცი გადაარჩინა, ნიკუშამ — ლეკო თათაშელი, „გადაარჩინა კაცი სიკვდილსა და ფათერაკში ამოჰყო თავი, უნებლიედა, რაღა თქმა უნდა, გაუგებრადა, გაურკვევლადა, გამოიხლართა უცნაურობაში, გამოიხლართა და ვერას მიჰსვდა“... „ბედისწერა თუ ამას უქადდა, ვერც წაუვიდოდა ბედისწერასა“...

ბედისწერის ეს მოტივი შემდეგ ხშირად იჩენს თავს რომანში, როგორც კონცეფცია თავად გმირისა და მწერლისაც.

უკვე თავად ამ მოგზაურობის დასაწყისში, თავად მოგზაურობის იდეაში, იმ სარეკომენდაციო წერილებში, რომელიც ახალგაზრდა მუსიკოსს მისმა პროფესორმა გიორგი ყანჩაველმა გამოატანა „ერისთაყებისადმი, ამილახვრებისადმი, მაჩაბლებისადმი, ჩხეიძეებისადმი, ფალავანდიშვილებისადმი, ბაგრატიონ—დავითაშვილებისადმი, ციციშვილებისადმი, მამაცაშვილებისადმი, სხვათადმი კიდევა სხვათა და სხვათადმი, აბა თქვენ იცით, ვით დამეხმარებით, ანთუ ამ ყმაწვილს ვითა რო არგებთ განახორციელოს მიზანი კეთილი, კეთილშობილური, მამულიშვილური“... უკვე იყო ჩათესილი ტრაგიკული დასასრულის თესლი.

მომავალი აღმოჩენების იმედით ზეატაცებულ ყმაწვილ კაცს — ნიკუშას, ვერც მისი პირველი მასპინძლის, სოფლისათვის თავგადადებული ექიმის, ელიზბარ ხეთერელის გაერანებულმა კარ-

მიდამომა და ვერც მისმა ხაზგასმით გლეხურმა ჩაცმულობამ თუ მრავალგზის გაფრთხილებამ: („მოიხსენით ეგ შავი ბაფთა, თეორ საყელოს რომ გიმშვენებთ, მოიხსენით, თორემ დაუპირდაპირებენ თოფის ლულასა“. „არც ეს გახამებული პერანგი გინდათ, ლურჯ ხალათს მოგცემთ, ან შავსა“...) ვერ მოუხმო გონს. იგი მხოლოდ საკუთარი წარმოდგენების სამყაროში ცხოვრობს და მკაცრი ბედისწერის განაჩენის მოახლოებას ვერ გრძნობს, პირიქით, აჩქარებს კიდეც თითქოს აღსასრულის მოახლოებას. ექიმში „დამფრთხალ მასპინძელს“ ხედავს და აღარცა აქვს ამიტომ მისი იმედი, „ხოლო რაც შეეხება მეგზურსა და მიმთითებელსა, არც არავინა სჭირდება, — ამან ჰო რუკა შეადგინა შიდა ქართლის ველისა, რუკა საკუთარი, სოფლები და გვარები მონიშნა მეჯუდისა, ლიახვთა, ფრონეთა და მტკვრის ნაპირებზე, შარაგზებიც გადაიტანა დიდი რუკიდანა“... „ქაღალდის გასაშლელ მაგიდაზე თავისი რუკა გადაშალა მოგზაურმა, ბარათებიც იქვე დაიწყო, ფანქარი ააყოლა მეჯუდისპირსა, — თქვენ ნუ შეწუხდებით, ჩემი დარდიც ნუ გექნებათო, ასე მეკვრისჩქს მივალ, აგერ ბარათიცა ერისთავიაანთაძმიო. იქიდან მერეთს გადავა, იქ ფურცელაძიანი უმასპინძლებენ. მერეთიდან დაჰყვება პატარა ლიახვსა, ტყეივს გავა, იქიდან ძეკერასა, ჯავახიანთა, უნდა ცხინვალს აუვლის, მაჩაბეთს ეწვევა მაჩაბლიანთა“; და ა.შ. რა იცის გულუბრყვილო და წმინდა ზრახვების ახალგაზრდა კომპოზიტორმა, რომ მალე ეს სია „შეთქმულთა სიად“ გადაიქცევა, ხოლო თვითნაკეთი რუკა — „ავკანყებულთა სტრატეგიულ რუკად“. რა იცის რომანტიკოსმა ყმაწვილმა კაცმა, რომ მის გარშემომყოფთ არავის აინტერესებს ქართული მუსიკა — ხალხის სულის უმაღლესი და უზოგადესი გამოხატულება. ყველა ბევრად კონკრეტული მიზნებითა და სურვილებით არის საკმე, რეალობასაც ამ მიზნებისა და სურვილების საჭვრეტლიდან ჭვრეტენ. მერე რა, რომ ამ საჭვრეტლიდან ბევრი რამ ხშირად უკუღმართად ჩანს, მერე რა, რომ მცირეა სივრცე ამ საჭვრეტლიდან დანახული, მერე რა, რომ ყოველივეს ამწამიერობა განსაზღვრავს. მთავარია, „ახლა“ და „აქ“ როგორც ხედავ, „ახლა“ და „აქ“ ვის ხედავ შენ მეგობრად, ვის აღიქვამ მტრად... არავინ არ იცის ჯერ, არც მუსიკოსმა, არც ლეკომ, არც სხვამ და სხვამ.

რომ ყოველივე ეს — ერში ჩათესილი გაუცხოება — ეროვნული ტრაგედიის ერთ მთავარ მიზეზად იქცევა.

და პირველი ეჭვი მის მამაში სწორედ იმ სახლში აღიძვრება, რომელსაც მან თავისი პროფესორის, გიორგი ყანჩაველის რჩევით მიაკითხა, ექიმ ელიზბარ ხეთერელის, რეალისტი და ფრთხილი კაცის ოჯახში; სწორედ მისი ძმა, შალვა, დაეჭვდება... არცაა გასაკვირი, თვითონ ნიღაბშეფარებულს სხვაც შენიღბული ჰგონია. იგი „რუსეთის არმიის ოფიცერი გახლდათ, მერე ქართულ ლაშქარში გადმოსულიყო, მერე, ჰო, მერე, ამბები ისე დატრიალებულიყო, რომ ვერ ისევ მხნე, ვერ ისევ საოფიცრო კაცი მეკუბოვეთა არტელს შეჰკედლებოდა ბულალტრად". „შალვას თვალი თუ წარმოსახვა სხვაგვარი გახლდათ, ის უწყინარი რუკა, მონახაზი ახალგაზრდა მუსიკოსის მოგზაურობისა, არცთუ ლაზათიანად მონახაზი, თვალსაჩინო სტრატეგიულ გეგმად წარმოეჩინა. გაცხოცდილი თვალი უცებ გარკვეულიყო და ის ლურჯწითელი თუ სხვა ფერი გრეხილები საომარ ველზე გადაეტანა... ამ ველზე უნდა დაბანაკებულიყო დიდი ლაშქარი, ძლევამოსილი, სიკეთისა, სამართლიანობისა, ერის უფლების გადასარჩენად. არა, ეს უბრალო რუკა არ უნდა ყოფილიყო, არც ეს ყმაწვილი უნდა ყოფილიყო ისე დაბნეული თუ მიამიტი, როგორც მოაჩვენებდა თავსა, აქ დიდი რამ უნდა იყოს ჩათქმული, მხოლოდ იმას უმალავდნენ".

შალვა, ყოფილი ოფიცერი, სანატრელს რეალობად ღებულობს და იმ ეჭვებით ივსება, რომელიც მერე ჩეკისტებსაც შეიპყრობს. ლოგიკა აზროვნებისა ერთგვარია და თუ ეს მცდარობა სხვა შემთხვევაში ფარისის წყაროდ იქცეოდა, ახლა ტრაგედიის წყაროდ იქცევა და არავინ არის გარშემო, ვისაც შეეძლება აბსურდის ეს ტრაგიკული სვლა შეაჩეროს.

ელიზბარი გულწრფელად განუმარტავს სტუმარს, რომ ახლა სხვა დროა, რომ „ბევრი რამ შეიცვალა, ბევრი რამ ისე აღარ არის, ან უფრო პირდაპირ რომ ითქვას, აღარაფერია ისე. ამ ბარათებიდან ნასევარსაც ვერ ჩააბარებთ პატრონებს, ზოგან მხოლოდ დედაბრები დაგხვდებიან, ან ახლოსაც არ გაგიკარებენ, ან არაფერში გამოგადგებათ. აქ, აქ, აქ — ხელი დაუდო რუკაზე მონიშნულ წერტილებსა, — საძირკვლების მეტს ველარაფერს იპოვნი — აქ, აქ, აქ, აქაცა, თუნდ აქა — კვლავ თითით მონიშნა,

ვინმე იქნება, მაგრამ უღიმღამო, უხეირო თუ იქნება"... „აქ, აქაც, აქაც, კიდევ რამდენიმე ადგილს თითქოს ისევ ფეთქავს სული, მაგრამ რა ფეთქვაა... ერთი სიტყვით, მოყოლილან ჟამთა სიავის ქვეშა, სასიმღეროდ აღარავისა სცხელა".

ძმის ეს სიტყვები ესმის ძმას, მაგრამ სულ სხვაგვარად ესმის. მოკლედ ძმას ძმის ვეღარაფერი გაუგია. სიტყვები „სხვა" მნიშვნელობას იძენენ, სინამდვილეს სიყალბე, მირაჟი ენაცვლება, ის მირაჟი, ათასეულობით ქართველის სიცოცხლე რომ შეიწირა ამ ძნელ წლებში.

ტრაგედია კიდევ ის არის, რომ შალვას მირაჟი არაა მისი პირადული ინტერესებით ნაკარნახევი. მას ქვეყნის ტკივილი სტკივა, ქვეყნის საფიქრალს ფიქრობს, ქვეყნის დაძახებას ელოდება და როცა რეალობაში ეს მოწოდება აგვიანებს, იგი თვითვე მოუხმობს თავის თავს, იგი თვითვე ქმნის „რეალობას" — მირაჟს. შალვა ხეთერელში სწორედ ეს განსახიერდა, ქართული საზოგადოების ერთი ნაწილის მუდმივი მოლოდინი და აუხდენელი ოცნება — ბოლშევიკების დამარცხება, მათი განდევნა საქართველოდან — არა საკუთარ, ეგოისტურ სურვილთა გამო, არამედ საქართველოს უმაღლეს ინტერესთა გამო. მაგრამ ესმოდა კი მას საქართველოსი? აქ მწერალი მრავლისმეტყველ დეტალს უსვამს ხაზს. შალვა ხეთერელს, რუსეთის არმიის ოფიცერს, „აღარც ის ახსოვს თუ როგორა შრიალებდა ვაზის ფოთოლი, დიდი ხნით მოშორდა აქაურობასა, რუსეთს აღიზარდა რუსთა სამხედრო სკოლებში, რუსთა არმიისათვის, აღიზარდა და იბრძოდა, ყურში უწიოდა ტყვიები, გუგუნი, ქუხილი უდგა ყურშია" და შემდეგ, ისევ გვიმეორებს მწერალი იქვე, რომ არ გამოგვრჩეს, რომ ყურადღება მივაქციოთ — ეს შემთხვევით არ უთქვამს, ეს მნიშვნელოვანია: „აღარ ახსოვდა, თუ ვით შრიალებდა ფოთოლი ვაზისა, არ იცოდა შრიალი ცაცხვის ფოთოლთა, არ იცოდა, არც მოესმოდა, ტყვიები ზუზუნებდა ყურში, ქუხილი იდგა, აეტანა მძვინვარებასა, ჰო, ის უკვე აქ გახლდათ, მაგრამ ჯერ მაინც გარეშე პირი იყო, ჯერ არავინ დაემორჩილებოდა, მაინც უნდა მოესინჯა" (ქვემოთ ავტორი რომანისა უკვე ხაზგასმით ირონიულია გმირის მიმართ, ეს მისი შეფასებაცაა არა მარტო კონკრეტული გმირის, არამედ ჩვენს რეალობაში გამოვლენილი იმ ტენდენციისა, როდესაც საქარ-

თველოს დიდხანს მოწყვეტილმა „ლიდერებმა“ ქართველი ხალხის ბედი გადაწყვიტეს).

„— ძე აქ გახლავართ, მომახსენეთ ყველაფერი! — შემობრუნდა და ბრძანა სარდალმა, ჭეშმარიტმა მხედართმთავარმა. აფსუს, რომ მხოლოდ ზურგზე დასცემოდა ოდნავი ნათელი მკრთალი მთვარისა. აფსუს, კეება შუქურებით რომ არ განათებულიყო. ან არ იდგა დიდების დარბაზში უფლის ციხისა დიდების კვარცხლბეკზე, აფსუს, აქ მხოლოდ გამოუძინებელი ახალგაზრდა მუსიკოსი მიწოლილიყო, ბნელ კუთხეში მიწოლილიყო“...

...„გმირს“ აკლია კვარცხლბეკი და აუდიტორია, ჰეროიკული კომიკურში გადადის. აქ ჩანს შალვა ხეთერელის უნიღბო სახე — ესაა უნიადაგო, უკვარცხლბეკო ძეგლი. მას გმირობა სურს, მაგრამ...

„სტუმარი წამოჯდა, არაფერი გაეგებოდა, სიბნელეც ხელს უწყობდა გაუგებრობასა“... მწერალი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს „გაუგებრობას“ და „გაუგებლობას“, მერეც, მთელი რომანის მანძილზე, მთავარი ხომ ამის წარმოჩენა იქნება — „გაუგებრობისა“ და „გაუგებლობისა“, რომელიც ბევრ სისხლს მოიტანს, ბევრ გაბოროტებასა და ძნელად გასაფანტ უაზრობას.

დამღუპველია ეს გზა, მირაჟების გზა — პიროვნებისათვის, ერისთვის — უპერსპექტივო და საშიში! მაგრამ არსებობს სინამდვილესთან მიმართების სხვა მოდელიც, მოდელი ელიზბარ ხეთერელისა — შეგუების, სინამდვილის მიღების, პასიური დამორჩილების გზა. ეს გზაც ტრაგიკული გზაა და მიუღებელი, როგორც ნებისმიერი შემგუებლობა. პირველ რიგში ეს გზა ელიზბარ ხეთერელის მეუღლეში, თეკლაში, იწვევს ანტაგონიზმს. იგი, მეოცნებე ქალი, გმირს ელის, მას კი ხელთ პატიოსანი, მაგრამ შემგუებელი, ყოველივეს მიმტევებელი კაცი შერჩა (თუმცა განა შემგუებლობაში არ ძევს უკვე უპატიოსნობის მარცვალი?). აკი შესჩივის კიდეც მის მიერ გმირად წარმოსახულ ახალგაზრდა კომპოზიტორს: „რაც უფრო მორჩილდება, რაც უფრო მდაბლდება, მით უფრო გაუგებარიცა ხდება ჩემთვის ის კაცი, ვინც უნდა მანუგეშებდეს, მამხნევებდეს, მასულიერებდეს“... „ვერ ამიხსნია, თუ რა დამართნია. ჩემს მაზლს თუ ჰკითხავ, მოგციანებული ხალხოსნობააო. არა, არა მგონია. იდეა თუ რწმენა აქ არაფერ შუაშია. ეს სიგიჟეა, მტკნარი სიგიჟე, სხვა რამ არ დაერქმის, არც შეიძლება,

სხვა რამე იყოს“... „სწორად მსჯელობს, სწორად განსაზღვრავს მოვლენებსა, კარგად ერკვევა ყოველ მდგომარეობაში, ურთულეს მდგომარეობაში... კიდევაც გაგაოცებთ გონიერებითა, დინჯი, აუღელვებელი მსჯელობითა. მაგრამ მერეა ძნელი ასატანი, მერე, თითსაც რომ არ გაანძრევს არავის საწინააღმდეგოდა, კრინტსაც რომ არ დასძრავს. ყველაფერს რომ შეეგუება, ბოროტებასაც შეეგუება, თვით გარდაუვალ ბედისწერასა“... „დროა დააგლიჯა ფრთები, ფრთებდაგლეჯილი ბახალაა, ბახალა! — გაცხარდა ქალი“.

ცოლი ზუსტად ამჩნევს ქმრის „მოთვინიერებას“, „შემგუებლობას“. შეიძლება ზედაპირულად ხედავს ყოველივეს, მით უფრო რომ გმირზე ოცნებობს, ეფექტურ გმირზე. მაგრამ ჩვენ ჯერ არ ვიცით, რა სჭირს ელიზბარ ხეთერელს, ნუთუ მართლა ასე ერთფეროვანია, ასე იოლად მოსათვინიერებელი? ნუ დავუჯერებთ ქალს, რომელიც გმირს ეძებს — ჯერ ქმარი ეგონა გმირი, მერე ახალგაზრდა კომპოზიტორი (თუ შეთქმულთა ემისარი?!), მერე ციხის დამცველი ბექა. აკი ააკითხა ალყაშემორტყმულ ციხეზე, აკი მისად ისურვა გახდომა — ეგონა, მონახა, ვისაც ეძებდა, მაგრამ ისიც დაცლილი, დაღლილი და გამოფიტული დახვდა. ვერა, ვერ ნახა თეკლამ თავისი ჯუფთი — „ღმერთო, დიდებულო, — აღმოხდა ქალსა და თვალები აღაპყრო, ეგრე დაიმუხლა ლაბადაზედა, — წუთისოფელი რად დაგვიმძიმე, ღმერთო დიდებულო, რად გამოგვწირე ძალა ვაჟკაცური, რად დაგვიშრიტე ღონე შემართებისა?! დაგვიდგა ჟამი აღსასრულისა?! მაშ მეც დამშრიტე! წამართვი ღონე მძულვარებისა, რისხვა წამართვი შურისგებისა, წარმიღე გონება, ჭკუა წარმიღე, გამომიწელე და გამომიფიტე, ვით აგერ ესა, ვაჟკაცი როა და აღარ არის, ვით აგერ ესა!... წარმიღე გული, ამომგლიჯე, აფთარს მიუგდე, რომ აღარ ვიგრძნო, აღარ ვიხილო დალაჩრება თუ დაქცილობა, დამცირება თუ უღრტვინველობა, შეგუება თუ გაწყალება; დამშრიტე მეცა თუ აღარაა აღშფოთება და მძვინვარება, სიძულვილი თუ აღარაა, კაცი კაცური თუ ვერ ვიხილე, აქაც თუ ვერა, დამშრიტე ღმერთო, სად მიგყავდი, დამშრიტე ღმერთო“...

მართალია, ეს გოდება თეკლასი გადამეტებულად „აღმატებულია“, „ლიტერატურულია“, „წიგნურია“, მაგრამ თავის ტკივილში თეკლა გულწრფელია და იმის შეგნება, რომ გარშემო მებრძოლი

სული აღარ დარჩა, მას თვითმკვლელობისაკენ უბიძგებს, ციხიდან გადავარდნას ლამობს და ბექა გადაარჩენს. და აქ ბოლომდე ამოთქვამს ქალი თავის სათქმელს, თავის ქმედებასაც ახსნის: „ყველა რომ დანებდა, შენღა რო იდექი შეუდრეკლადა, ამიტომ მოვედი, ასე მეგონა და ამიტომ მოვედი; მოვედი და გიხილე რაი: მოტეხილი, მოდუნებული, ბედს მინდობილი, დამორჩილებული, ცხვრის ფარასავით რო დაილალეს და შერეკეს ფარეხებში, იგივე გიხილე; შენ თურმე მხოლოდ ჩამორჩენილხარ, კოჭლი ცხვარივით ჩამორჩენილხარ, საცაა მოგივლიან, გითავაზებენ შენც ჩომბახსა, – შეგაგდებენ იმავე ფარეხში“.

თეკლა მაქსიმალისტია, ძველ, „დიდ წიგნებზე“ გაზრდილი. მისი ატიტუტი (მოლოდინი-მოთხოვნა) გარშემომყოფთადმი „დიდი წიგნების“ მიხედვით არის ჩამოყალიბებული და არა რეალური სინამდვილისა, თავის თავსაც იგი ამაღლებულ, რომანტიულ მოთხოვნებს უყენებს და როცა მიხვდება, რომ სხვა დროში ცხოვრობს, თავის მოკვლასაც გადაწყვეტს. და თუ გადარჩება, მხოლოდ ერთი დიდი მიზნის აღსასრულებლად – ციხის უკანასკნელი დამცველის, ბექას, სიცოცხლე უკვდავჰყოს ამ ბნელ ღამეს ჩასახული შვილის გაჩენითა და გაზრდით. მართალია, თეკლას ქმედება და მეტყველება ხაზგასმით წიგნურია, მაგრამ თავად ხასიათი თეკლასი ცოცხლია, არა მოგონილი, არამედ რეალური სინამდვილიდან ამოზრდილი. იყვნენ მაშინ ასეთი ქალები. რომანი ამაში გაჯერებთ. იგი გაჯერებთ იმაშიც, რომ იყო გურანდუხტი, ქარგვის დიდოსტატი, ქართული დროშა რომ მოქარგა, ქალბატონი ეფემია, თავის მოკვლა რომ არჩია დაპატიმრებას, ფილოსოფიას შეფარებული გიორგი ოცხელი, მამულები რომ ხალხს დაუბრუნა, იყო უცხოეთიდან დაბრუნებული მისი დიდად განსწავლული შვილიც, იყვნენ გიგა მაბკურელი, პეტრე ვარაზნელი, არჯევნელები, იტრიელები... მსხვერპლნი გაუგებრობისა, სხვისი თუ საკუთარი პოლიტიკური სიბეცისა, შეუბრალებლობისა, გაბოროტებისა... ყველა ესენი მარტო თავის პიროვნულ ხასიათს არ განასახიერებენ, მათ უკან ქართული საზოგადოების შესაბამისი ფენები დგანან, მეტიც, ზოგჯერ ეს ხასიათები სიმბოლოებადაც გვევლინებიან... განა ქართველი ხალხის ჭირთათმენის, გამძლეობის, შრომისოყვარეობის და ტრაგიკული ბედის სიმბოლო არაა იტრიელების დიდი ოჯახი, ერთმანეთისაგან მკვეთრად გან-

სხვაებული წევრებით, მაგრამ მიწასთან, სამშობლოსთან, ღირსებასთან, სიცოცხლესთან ერთგვარი დამოკიდებულებით? ორ დაპირისპირებულ ძალას შუა მოექცნენ იტრიელები, ერთს, ახალმოწესეებს ღიად უნდა უმასპინძლონ, მაძღრისად დაანაყრონ და აქეიფონ, მეორეს კი, სასაფლაოზე შეფარებულებს, ჩუმად გაუგზავნონ პურმარილი. ჭამა ყველას უნდა, შრომა — არა. დროის მახასიათებელი ისიცაა, რომ სწორედ ისინი მოვლენ მათ დასაპატიმრებლად და ასაწიოკებლად, გუშინ რომ ფეხგართხმით ისხდნენ მათ ეზოში გაშლილ სუფრასთან. აქ შრომაში გაწვრთნილმა ხელმა იარაღი მონახა და შემთხვევითი არაა, რომ „სისხლის წვიმების დროს“ სწორედ იტრიელებმა გააპარეს თავისი ორი ნაშიერი სამშვიდობოს... გვარს გადარჩენა უნდა, ქვეყანას — მხვნელ-მთესველი, ხვალინდელ დღეს — პატრონი.

„— წადით, ბიჭებო, წადით, — შეევედრა დიმიტრი, — ერთ დღეს ხო არ ამოვწყდებით ყველანი, წადით, ბიჭებო, წადით!..“

წავიდნენ. დაეწურათ თვალი, ცხარე კურცხალი დასდინდათ თვალზედა. ხსნა აღარ იყო. გავიდნენ, შთაინთქნენ“...

წავიდნენ. მაგრამ აქ ბრძოლა გრძელდება. მათ გადასარჩენად, მათ გასაპარებლად ატეხილი ბრძოლა. უცნაურია და დამცველთაგან — უსისხლო ბრძოლა, რადგან „არავინ შემოგაკვდეთ! — ბრძანა როსტომმა“. რატომ? მან და მისმა ოჯახმაც ხომ კარგად იცის, რომ ყველა შემთხვევაში მათ სიკვდილი არ ასცდებათ? ეტყობა, სწორედ ამიტომაც არა სურთ საკუთარი სული ცოდვით დაამძიმონ. და იბრძვიან მხოლოდ იმდენ ხანს, რომ გაპარებულებმა სამშვიდობოს გააღწიონ, მათი მორალი, მათი მრწამსი, ქვეყნისა და მიწის მათი ერთგულება მომავალში უცოდველად ატარონ.

გამორჩეული გმირია როსტომი. სწორედ მასშია აკუმულირებული ქართველი კაცის საუკეთესო თვისებანი. სულიერად ამაღლებული და მდგრადი პიროვნება სძლევს ყველა საცთურს, იჭვებსაც და არ ღალატობს თავის თავს, ამდენად ქვეყანასაც. „შვილი იყო მღელვარე დროისა, ძიებებისა, გარდატეხისა, აზრი ვარვარებდა, გონება იწვოდა, ფიქრი სწვავდა გონებასა, ფიქრი მრავალგვარი, მრავალსახისა, ზოგჯერ საპირისპირო, ძნელად გადასაწყვეტი, ძნელად თავდასაღწევი“, მაგრამ როსტომი მაინც ყოველთვის რეალისტად, მიწაზე მყარად მდგომ კაცად რჩებოდა.

ორი კაცია რომანში ასეთი ყველასაგან გამორჩეული, მაგრამ მათი ხედვა მკვეთრად უპირისპირდება ერთმანეთს. პირველს ჩვენ გაცილებით უკეთ ვიცნობთ, როსტომზე მოგახსენებთ, მწერალი მას სრულად და სიყვარულით გვიხატავს. მეორეს, „მოვლინებულს“, რომელიც როსტომთან გიმნაზიაში სწავლობდა, ესკიზურად გვაცნობს მწერალი, მხოლოდ ერთი დიალოგით (რამდენის მთქმელია ეს ერთი დიალოგი!). მისი სახელიც კი არ ვიცით. ისიც კმარა საკოდნელად, ცილისწამების, ბოროტების და ძალმომრეობის სამსახურში რომ ჩამდგარა ეს კაცი... ამ ორთა კამათში იმ „მძიმე წლების“ ლოგიკაც იჩენს თავს.

„— სიმართლე გამარჯვებულის მხარესაა და უნდა დადგე გამარჯვებულის მხარესა, თუ გინდა, რომ სიმართლეს მისდიო“, — არწმუნებს ეს კაცი როსტომს, მაგრამ როსტომს სხვა სწამს:

—„ სიმართლემ არ იცის მხრეები, სიმართლე ერთია, ერთადერთია, განსაკუთრებულია, ოღონდ შეიძლება გამარჯვებულიც იყვეს მართალი, დამარცხებულიცა, შეიძლება ორივე ტყუოდეს, ერთიმეორეზე მეტად ტყუოდეს, ერთიმეორესა სძლევდეს სიმართლის სახელითა და სიცრუეს აღმერთებდეს, სიმართლეს არქმევდეს სიცრუესა და სიმართლეს აპამპულებდეს“.

„მოვლინებულმა“ შესანიშნავად იცის, რომ მთელი საქმე ახალგაზრდა მუსიკოსისა გაუგებრობაა, მაგრამ მას ხელს აძლევს, რომ იგი ჭეშმარიტ შეთქმულებად დასახოს და თავიდან მოსაშორებელი ხალხი, უდანაშაულო ხალხი გასამართლების გარეშე, „გაქცევის ცდის დროს“ თავიდან მოიცილოს. აკი ეუბნება ცინიკურად როსტომს, ნიკუშას მიერ გამოხაზულ რუკაზე (შეთქმულებასთან არავითარი კავშირი რომ არ ჰქონდა):

„— ჰა, ჰა, ჰა... — ასეთ მხილებას ვინ გაუშვებს ხელიდანა?! გამოიგონებდნენ რომ არ გამოჩენილიყო. თუმცა არა. ვინ გამოიგონებდა?! ვერა, ამას ვერავინ გამოიგონებდა, ვერავინა, ყოველ შემთხვევაში, მე მაინც ვერ გამოვიგონებდი. ბედის წყალობაა, — სათუთად გადაშალა ჩანახაზები ახალგაზრდა კომპოზიტორისა, — ჰა, ჰა, ჰა, ბედის წყალობაა!..“

წრე შეიკრა. იქ, სადაც უნდა გაარჩიონ ტყუილი და მართალი, ერთს მეორეს არქმევენ. ვინც უნდა განსაზღვროს მტყუანი და მართალი, მართალ კაცს წარბშუხრელად მოსაკლავად იმეტებს. გაუგებრობაზე აშენებული ფარსი ტრაგედიით მთავრდება: ლეკო

თათაშელმა, „აღიარა“, რომ მოთავე იყო შეთქმულებისა და გმირის ტვირთი იტვირთა ბოლომდე — თავი ჩამოიხრჩო (თუმცა ნიფხვით! — ფარსი აქაც იჩენს თავს), როსტომს, ისევე როგორც იტრიელებს, არჯევნელებს, მამა-შვილს ოცხელებს და სხვათა და სხვათა გზაში ხოცავენ...

მაგრამ სანამ აღესრულება, როსტომმა კიდევ ერთ განსაცდელს უნდა გაუძლოს, კიდევ ერთი საცთური სძლიოს, კიდევ ერთი ეშმაკი დათრგუნოს, მისსავე სულში რომ ჩასახლებულა.

„მოელინებულმა“ როსტომს, როგორც თანაგიმნაზიელს, გადარჩენის გზა შესთავაზა, ჩუმად გაპარვა, გაქცევა ურჩია. როსტომს არც უფიქრია, ისე სტკიცა უარი, რადგან გაქცევა-დამალვა, მარტო ღირსების შელახვა კი არ იყო მისთვის, არამედ ცოცხლად დამარხვაც.

„— გმადლობთ!.. წამოდგა როსტომი, — მართლაც საოცარი შემთხვევაა, საოცარი წყალობაა, ოღონდ რო იცოდე. გაქცევა აქამდისაც მომიხერხდებოდა, უკეთესადაც მომიხერხდებოდა, დროცა მქონდა, საშუალებაცა, მხოლოდ გასაქცევი არა მქონდა არსაითა. არა მქონდა და არც მექნება, ცხადზე ცხადია. თავის დამალვა ადვილია, არაფერია, ადვილია, მაგრამ და რაო, რა ბედნაა გადამალვა ცოცხალი კაცისა, ცოცხლობრივ სიკვდილია და მეტი არაფერი, ნათქვამიცაა, რა მკვდარი და რა შინმოუსველელიო. კარგადაც არის ნათქვამი. ჩემი ადგილი შინ არის, ჩემი ადგილი ბრძოლაშია, ჩემი ადგილ-მამულისთვისა, ჩემი ერისთვის ბრძოლაშია ჩემი ადგილი, მხოლოდ ჩემი ერისთვისა, სხვამან თვითონ იცის თავისი ადგილი. და აი, მიმქრალა ღელვანი თუ ბრძოლანი, ქარი ჩამდგარა, ხალხი მოდრეკილა თუ დაზაფრულა ანთუ გონება აღრევია დიდებული დაპირებითა. ჩემი ადგილი აღარ არის იმათ შორისა, ვეღარას ვუშველი, ვეღარაფერს გამოვაბრუნებ, არ მომეცემა არაფრის საშუალება, ახლა დაჯერებაც ადვილი აღარ არის. მკვდარია ერი, თავისთავადობისათვის თუ არა ზრუნავსო, მკვდარიაო, ნათქვამი არის, ძველი ნათქვამია, მე არ გამომიგონია და არც ჩაესვენება ჩემთან ერთადა. ჰოდა, რა გითხრა, — რა მოხელე ვარ ამ ვეება სასაფლაოზე? მესაფლავენი უჩემოდაც ბევრნი არიან. ჩემი ადგილი აღარ არის და მაშ არც არსადაა, აღარცა ვცოცხლობ, არც არას ვამბობ, აი, ამჟამადა, ამის გამგონე არავინ არის, მაშ არას ვამბობ, რაღა თქმა უნდა, ადრე ესმოდათ,

მეც ვამბობდი, აღარც თუ ესმით და აღარც ვამბობ, გამოძახილიღა მომესმის ნათქვამისა სასაფალაოზე. თუმცა რაო, სასწაულები ჩვენ არ გვწამდა. ჩვენვე დავამსხვრიეთ ყოველი რწმენა. არც დავიტოვეთ ალარაფერი, სული რო მოვითქვათ განწირულობის ჟამს მაინცა".

როსტომის სიტყვებში ბრძოლაწაგებული კაცის უიმედობაც ისმის, ასეთი კაცი სიცოცხლეს მხოლოდ მაშინ არ დათმობს, რაიმეს იმედი თუ აქვს, როსტომს კი ყველა იმედი გადაუწყვეტია. ეს მწარე შინაგანი ტრაგიზმით აღსავსე სიტყვებია (სხვათაშორის ამავე აზრს ადგას ოთარ ჩხეიძის სხვა რომანის „ცხრაწყაროს" გმირი — გიორგი). როსტომი განზე დგება ბრძოლიდან, რადგან ყველაფერი უკვე წაგებული აქვს. ეს არაა ხელის ჩაქნევა. ეს არის რეალობის შეუფერაცი აღქმა.

მწერალი მეტად შთაბეჭდავად აგვიწერს გმირის სულში ატეხილ ვნებათაღელვას. მას ეშინია, რომ ცდუნებას ვერ გაუძლებს, ეშინია სიკვდილის, ეშინია „მორჩილების სულმოკლეობისა"... მაგრამ გაუძლო. შინაგანმა სიძლიერემ და სულის სიმაღლემ გააძლებინა და დაათრგუნვინა შეჩენილი ეშმაკი და ეტყობა იმანაც, რომ გონიერი კაცი მიხვდა, „ასეთი შიში თავისთავად არც გაუჩნდებოდა, ჩააწვეთეს და ალბათ განგებო, უარესად რო გამწარებოდა ბოლო წუთები წუთისოფლისა". კოშმარად კი ექცა ეს ბოლო წუთები — მეტად მძაფრია ცნობიერის და არაცნობიერის ეს ბრძოლა, უპირატესად ხილვებში გამოვლენილი. აქ კიდევ ერთი არაადამიანური ფაქტის მოწმე გახდა როსტომი და სხვის უბედურებაში თავისი უბედურების ფატალური არსი ამოიკითხა.

გზაზე ბაღრაგმა პატიმრები შეაჩერა და გადათვალა. „— ერთი გვაკლიაო, განაცხადეს. კიდევ გადათვალეს, ნამდვილად ერთი გვაკლიაო, დაიდასტურეს. როსტომი იქვე იყო, მხოლოდ თვალი მოატარა, ნეტავი რომელმა უშველა თავსაო. სხვებმაც შემოატარეს თვალი. ვერავინ ინიშნეს, ვერავინ იგულისხმეს, თითქოს იქვე იყვნენ ყველანი, თვალი მოატარეს მეთოფურებმაცა, არსაით გავარდნილან, არსაით უძებნიათ, დაელოდნენ; ურემი გამოჩნდა, კოფოზე მეურმე შემოშჯდარიყო, ურმულსა მღეროდა დაბალ ხმაზედა, ეგრეც მიატანა დაბალ ხმაზედა... მიატანა და შესძახეს მაშინვე მეთოფურებმა, თუ უკაცრაოდ არ ვიყოთ, ემაგ ურემს

ჩამობრძანდიო; ჩამობრძანდიო და ჩამობრძანდა; ჩაულექი ამათ შუაშიო, ჩაუდექიო და ჩაუდგა; ახლა გავსწიოთო, ბრძანეს და გასწიეს, ისევ პირდაპირა"... „ურემიც გამოჰყვა თუ გამოიყოლეს, ეს სულერთია რაღა თქმა უნდა — მოსდევდა ურემიცა უმეხრეოდა, ტაატით მოსდევდა, კამეჩები ება და მოსდევდა კამეჩის ნაბიჯითა, ოღონდ მალიმალ ააჩქარებდნენ, უთავაზებდნენ თოფის კონდახსა; გამოჰხედავდა მეურმეი და შეუტევდნენ თუ უთავაზებდნენ იმასაცა.

— სად მიხვალთ ხალხო?! — იკითხავდა მეურმე, ანთუ იკითხა. არავის მიუგია.

— სადა, ჰა?! — ისევ იკითხა მეურმემა.

მაინც არავის დაუძრავს კრინტი და მდუმარებდა გარემოცა, მხოლოდ ნაბიჯების ხმა გაისმოდა მოთქმასავითა.

— მე რაღათა, ჰა?! — ვერ მოისვენა ისევ მეურმემა, ისევ მიიხედა, ისევ მოიხედა, ისევ შეუტიეს და ჩამოჰკიდა თავი, მიჰყვა იმ ნაბიჯებსა, აეწყო, მიჰყვა.

ანთუ ჩვენ რაღადაო, ვიღაცამ მიუგო თუ არც თუ მიუგია. გზა თავდებოდა, იმათი გზაი: აგერ საყელური, აგერა ტაფობი და აგერ მთები შემორკალული. ურემი?.. კამეჩები გაჰყიდეს გორის ბაზარზე ურმიანადა რაღა თქმა უნდა".

შემაძრწუნებელია ეს ბოლო ფრაზა თავისი ხაზგასმული ინდიფერენტული ტონით, შემაძრწუნებელია ეს უდანაშაულოთა დამნაშავეობა. სწორედ აქაა ერთი საწყისი იმ ტოტალური შიშისა, რომელმაც მოიცვა იმდღეებგადატანილი საზოგადოება. შემთხვევითი არაა, რომ „ბორიაყმიც" და „ცხრაწყაროშიც" ერთ მთავარ მოტივად სწორედ შიში იქცა, შიში, თავის სხვადასხვა გამოვლენაში.

მაგრამ აქ რომ დავემშვიდობოთ როსტომს, არ შეიძლება, იგი მეტად ღრმა პიროვნებაა, რომელმაც არამარტო დაძლია შიში, არამედ ქვეყნის, საქართველოს სამომავლო პერსპექტივაც განჭვრიტა. ნუ დაგავიწყდება, რომ სწორედ მან გააპარა თავისი ძმისშვილები — გიორგი და ბაქარი, გადაარჩინა, როგორც სამამულე რქა, მაგრამ გადაარჩინა არა არსებობისათვის, არამედ ბრძოლისთვის, იმ საქართველოსთვის, რომელიც მას, ბევრისგან განსხვავებით, სხვაგვარად ესახებოდა. იგი მკაცრად, მაგრამ პირუთვნელად აფასებს, ამავე დროს, საქართველოს დემოკრატიულ რესპუბლიკასა და მის ხელმძღვანელებს, აანალიზებს, რა მოხდა და ძმას, რომელიც მაშინ აქ არ იყო, უხსნის: „შენ არ განგიცდია

არცა სიტკბო, არცა სიმწარე იმა მოკლე დროისა, სიტკბო დაკარგული დამუკიდებლობის აღდგენისა და სიმწარე აღრეულობისა. ო, რა სიმწარე იყო! ამოვიგეთ დაკარგული სახელმწიფო და აგვიტყდა დავა, ასე არ ივარგებს, ისევ ერთად უნდა ვიყოთო. სხვანაირად არ იქნებოდა, ხელისუფლების სათავეში ჟურნალისტები მოექცნენ, არა სტრატეგები, არა ეკონომისტები, არა უმტკიცესი ნებისყოფისანი, არა, ჟურნალისტები, რეპორტიორები, მთელი ცხოვრება კოსმოპოლიტური აზრების ქადაგებას რომ შეალიეს, ისინი მოექცნენ. უცებ გამოუტყვრათ სახელმწიფო, ერი აღიმართა და შეეშინდათ აღმართული ერისა, გონება აერიათ, აეთქვიფათ, აერიათ ერისა, აეთქვიფათ და აებურდათ''... ,,მხოლოდ ილიას თაობა უთავებდა ამოგებულ სახელმწიფოსა, ილიას თაობას არ აეთქვიფებოდა კოსმოპოლიტური და ეროვნული, ილიას თაობა გაიყვანდა ერსა, კვლავაც გაიყვანდა საერთაშორისო ცხოვრების დიდ არენაზედა... ილია მოკვდეს და აიბურდა ყველაფერი. ბედი მოგვაწყდა და ალღო ვერ ავართვით, ალღო ვერ ავართვით და საბედისწეროდ გადაგვექცა''.

...ფერისცვალობა ღამეს ლეკო თათაშელი და ნიკუშა, ახალგაზრდა კომპოზიტორი, ფანიელთა უბანს ეწვივნენ, შელამებისას, მთელს უბანს ცეცხლი მოედო, იწვოდა ალიზის ქოხები. სტუმრებმაც ძლივს გაბოასწრეს გარეთ, აქ კი უარესი ამბავი დახვდათ — ტაძარი იწვოდა. გაეძარცვათ ტაძარი და მერე ცეცხლი გაეჩაღებინათ (ტაძრის გაძარცვა და დაწვა კონკრეტიკას სცილდება. გაიხსენოთ, ოთარ ჩხეიძის შემდგომ რომანშიც — ,,ცხრაწყარო'' — ტაძრის დაწვა სიმბოლურად აღიქმება). შეძრწუნებულსა და თავგზააბნეულ ლეკოსა და ნიკუშას იჭერენ...

ლეკო ხედავს, რომ საშველი აღარაა და რაკიღა იღუპება, თავისი ანგარიშით ისევ გმირად უნდა რომ მოკვდეს. მითოსურ ურჩხულებს ჰგვანან მისი მწვალებლები. ,,ცეცხლი პირიდან ამოსდიოდათ, შხიოდნენ უფრო, ქშინავდნენ უფრო, უფრო მეტადრე დაქანცულიყვნენ. ლეკოს დაქანცვაც აღარ შეეძლო, აქეთ აღარ იყო, აღარც რა შეეძლო საქაო; აქეთ არ იყო, აღარც იქით იყო, ზეაეტანა მოწამებრივ მხურვალებასა ან აი, აჰაა უნდა აღეტანა, ჟამი დამდგარიყო განშორებისა, აი, აჰაა, ჩამოიბერტყავდა მტვერსა ამა ქვეყნისათა, აღაპყრობდა თვალთა, აღაპყრობდა და

ამაღლდებოდა. ავიდოდა ღრუბელთა ზედა და მიერქმოდა მარადიულ სასუფეველსა, მარადიულსა და თავისასა, რამეთუ არცა ყოფილიყო მიწიერი აქამდისაცა, მოვლენილ იყო ადამიანთა ცოდვის გამოსასყიდადა, მეორედ მოსვლაც ესა ყოფილიყო, ესეც ამაო, ესეც უშედეგო, უნაყოფოი ესაცა ისევე, პირველი მოსვლა ვითარცა ყოფილიყო". ლეკოს ეს ხილვა, რომელსაც მითოსურ-რელიგიური საფუძველი აქვს, მას მოქმედების მოდელს უკარნახებს – მან უნდა იტვირთოს სხვათა სავარაუდო დანაშაული, მაგრამ თავად ლეკო არაა ის, ვისაც შეუძლია იტვირთოს მაცხოვრის ტვირთი და ნაცვლად იმისა, რომ ეხსნა „სხვები", არარსებული „სხვები", იგი, მისდაუნებურად, რეალურ პიროვნებებს გასწირავს, პირველ რიგში ნიკუშას. რომელსაც თავის „იმედად და მარჯვენა" ხელად წარუდგენს მწვალებლებს, ხოლო იმ რუკასა და სიას, რომელიც ნიკუშას ჰქონდა – შეთქმულთა სიად. მას ეგონა, ზეცად ავმაღლდი, შარავანდედი დამედგმებაო, სინამდვილეში კი – დაეცა. უნებურად, გაუგებლობით. დაეცა და „სხვათა" უბედურების მიზეზად იქცა. ლეკო ბოლომდე მსახიობად რჩება, რომელმაც ირწმუნა თავისი გმირის რეალობა და მის მიერ თავის ჩამოხრჩობა, ეტყობა, გამოფხიზლების შედეგია. იგი მიხვდა, რა გააკეთა, მიხვდა, რა უბედურებათა მიზეზად იქცა და ამიტომაც ჩამოიხრჩო თავი. ჩემთვის მეტად საინტერესოა წინა წუთები ლეკოს თვითმკვლელობისა – გამოფხიზლებისა, მაგრამ მწერალმა არჩია ეს ყოველივე კადრს მიღმა დარჩენილიყო. ბოლოსდაბოლოს, ესეც დროის მახასიათებელი გახლდათ, ბოლომდე გაუმხელელი ტრაგედიები და სიცრუეზე დამყარებული „აღსარებანი".

კაცს საქეყნო გმირად სიკვდილი სურდა და ყველასათვის უცნობ გამცემად მოკვდა, ქრისტესავით ზეცად სურდა ამაღლებულიყო და იუდას მსგავსი სიკვდილით აღესრულა. აირია ყველაფერი და ყველაფერი ერთმანეთს შეენაცვლა, მხდალი (ნიკუშა) გადარჩა, ვაჟკაცი (როსტომი) მოკვდა. ღირსეულის ადგილი ულირსმა დაიკავა, თავად განსასჯელნი განმსჯელებად იქცნენ, სიმართლეს სიცრუე შეენაცვლა, თეთრს – შავი.

სწორე ეს, ტოტალური აღრევა ყოველივესი, იქცა ადამიანის სულის, გონებისა თუ სხეულის ტოტალური დათრგუნვის მიზეზად.

ტოტალურმა ძალადობამ კი ტოტალური შიშიანობა იცის. ამ რომანის ერთი ძირითადი პრობლემა – პრობლემა შიშისა (ეს პრობლემა „ცხრაწყაროს“ ერთ ძირითად პრობლემადაც იქცევა) სხვადასხვაგვარად ვლინდება – შიში კონკრეტული წამოწყებისა (მოგზაურობისა), გზის მოულოდნელობებისა, უცხო ხალხისა, თავდამსხმელი ძაღლებისა, უხერხულ სიტუაციაში ჩავარდნისა, შეთქმულებისა, სიზმრისეული მოლანდებებისა, სიყვარულისა, სიკვდილისა, ცემისა და ა.შ. და ყოველივე ეს მკითხველის შეუმჩნევლად გადადის უმიზეზო, არაკონკრეტულ, აბსტრაქტულ შიშში, როცა ადამიანმა აღარ იცი, რისი გეშინია, რადგან შიშს ჰყავხარ უკვე ატანილი – ყველაფრის გეშინია.

შიშის ეს მექანიზმი ჩვენს მწერლობაში ნაკლებადაა შესწავლილი (ჩვენს სოციალურ ფსიქოლოგიაში, მგონი, საერთოდ არა), არადა, ყოველივე ეს მარტო საზოგადოების სულიერი სიმახინჯის ისტორიად კი არ უნდა შემორჩეს ჩვენს მწერლობას, არამედ იმ ბევრი მოვლენის მიზეზისა და ხასიათის ასახსნელადაც, რომელიც დღესაც იჩენს თავს ჩვენსავე ყოველდღიურ ცხოვრებაში, აზროვნებისა და ყოფის წესში. კარგა ხანი გავა ალბათ, სანამ გათავისუფლდება ჩვენი საზოგადოებრივი ფსიქიკა ამ მოვლენისაგან. მანამდე კი ყველაფერი უნდა ვიცოდეთ, ზოგი დოკუმენტურად, ზოგი წარმოდგენით... აი ასე, როგორც ამ რომანშია.

ოთარ ჩხეიძის „ბორიაყი“ სწორედ ამ დიდ საქმეს ემსახურება, ემსახურება როგორც ჩინებული მხატვრული ტექსტი. ეს უკომპრომისო სიმართლეა. ყველა ეს გმირი, ამაღლებულიცა და დაცემულიც, მარტო წარსულში არ დარჩენილა, თავად ჩვენში და თავად ჩვენს გარშემო ჯერ კიდევ ცოცხლობს. სამწუხაროდ, კეთილი და ამაღლებული უფრო ადვილად იღუპება, ვიდრე ბოროტი და მდაბალი, თუმცა სიკეთის შუქი მაინც არასოდეს ქრება. „ბორიაყში“ სწორედ ეს შუქი ანთია, ულვთოდ წამებულთა და უდანაშაულოდ დაღუპულთა შარავანდედი.

ოთარ ჭილაძე

„ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“

გურამ ასათიანი

პროზა და პოეზია
(ფრაგმენტი)

რას ნიშნავს „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“?

ალბათ, იმ პატარა გოგოსაც, სეფუკულმარომა ბიძამ რომ იპოვა უცხო მხარეში? ალბათ, ამასაც, მაგრამ არა მხოლოდ ამას. ამ კაცმა თავისი თავიც იპოვა მაშინ. არსი თავისი პიროვნებისა, თავისი თვისტომობის, თავისი კაცობის ესენცია.

საგულისხმოა ამ პოვნის დედააზრი: იმედდაუშრეტელმა ადამიანმა ერთდროულად მიაგნო ორ სათაყვს:

ეროვნულმა და ჰუმანურმა საწყისმა ერთდროულად იმძლავრა ამ ადამიანში.

ასე დაიბადა, ასე შეიქმნა იგი სრულფასოვან პიროვნებად, ასე გამრთელდა მისი ცნობიერება, ასე გადაიყარა დამთრგუნველი ღრუბელი მისმა გონებამ, ასე აღზევდა და განათლდა მისი სული.

ის ხომ ფუტუროდ ქცეულ, ნახევრად დამპალ მუხის კორძზე ალმოცენდა. შმორი ახრჩობდა გაჩენის დღიდან. ცხოვრება მუშლთან და მატლთან ბრძოლა ეგონა. თავის გადარჩენას ცდილობდა, თვითონაც მატლივით იკლაკნებოდა, შხამით იგერიებდა მტერს და მოყვარეს.

და აი, ერთი სუსტი არსების — საკუთარი დავრდომილი დის მწარე სილამ რამხელა ზარი დაატრიალა მთელ მის არსებაში.

ის დღეიდან მეურვეა, სხვისი მოსარჩლეა, სხვისი ცხოვრების დარაჯია.

ცალი ხელი ჩამოჩეხილი აქვს, გულის ფიცარზეც არაერთი ანაბეჭდი ატყვია, მაგრამ ყველაფერი ხორცდება შენში, როცა

ბუდიდან გაღმოგდებული ფრთამოტეხილი ბარტყის მეურვე ხდები, როცა სხვისი ჭრილობები უნდა დააამო, როცა გრძნობ, რომ მთელი შენი არსებობის აზრი და გამართლება ამ სიცოცხლის გადარჩენაა, ვინაიდან ეს შენი ნამდვილი, შენი ჭეშმარიტი სიცოცხლეა...

ოთარ ჭილაძის სხვა მკითხველებთან ერთად მეც მიხარია, რომ მან თვისტომობა და ადამიანურობა, პატრიოტიზმი და კაცთმოყვარეობა, ქართველობა და ჰუმანურობა ასე უბრალოდ, ასე ბუნებრივად, ასე განუყოფლად დაუკავშირა ერთმანეთს.

არის ამაში დიდი და მართალი აზრი.

ეს არის სამშობლოს ნამდვილი სიყვარული. სიყვარული, რომელიც გამორიცხავს ეგოიზმს, როგორც ვერილმანს, სოციალურს, პირადულს, ასევე ეროვნულ ეგოიზმსაც.

პატარა გოგოს გადარჩენა, მის გადასარჩენად ბრძოლა ეს საქართველოს გადასარჩენად, საქართველოს მომავლის გადასარჩენად ბრძოლაა.

ხოლო საქართველოს ნამდვილი გადარჩენა ნიშნავს მასში ნამდვილად ადამიანურის, ნამდვილად მშვენიერის, ნამდვილად ჰუმანურის გადარჩენას.

ეს არის მარადი ბრძოლის, ჩვენი სამარადჟამო სულიერი [illegible]ის მიზანი, კერძოდ, მთელი მრავალსაუკუნოვანი ქართული მწერლობის ოდინდელი ზრუნვისა და ფიქრის დედააზრი.

ოთარ ჭილაძე ხასიათებს ხატავს, მაგრამ — არა მხოლოდ. ის ამავე დროს ხატავს სხვადასხვა მსოფლმხედველობას, სხვადასხვა პოზიციას, ცხოვრებისა და მოქმედების სხვადასხვა წესს, სხვადასხვა თვალსაზრისს ცხოვრებაზე. ეს მხოლოდ ზოსიმე მღვდელს არ ეხება, რომელიც, სხვებთან შედარებით, უფრო აშკარად გამოხატავს თავის კრედოს. იგივე ითქმის სხვებზეც, კერძოდ, რომანის მთავარ პერსონაჟზე. ქაიხოსრო მარტო ხასიათი არ არის. ეს არის, ამავე დროს, პრინციპი, რომელიც ცხოვრებისა და ამ ხასიათის ურთიერთობის შედეგად გამომუშავდა. სხვა პირობებში მაიორის ხასიათს, შესაძლოა, სხვა გამოვლინება ჰქონოდა, სხვა მიმართულება მისცემოდა (ვთქვათ იმ შემთხვევაში, ის რომ ცხოვრებისაგან გალაღებული ყოფილიყო). ეს დაზუსტება აუ-

ცილებელია, ვინაიდან, როცა ქვემოთ სიტყვა შეეხება „ხასიათს“, ამ ცნებაში ნაგულისხმევი იქნება არა მხოლოდ მისი ჩვეულებრივი გაგება, არამედ მსოფლმხედველობაც, პოზიციაც, პრინციპიც.

ქაიხოსრო თითქმის ტრაგიკული ხასიათია, თითქმის, — ვინაიდან მას აკლია ტრაგიკული ხასიათის ერთი თვისება: „მოზღვავებული უბედურების“ წინაშე აღმოჩენილი, მშობლიური ნაფუძარიდან ფესვებიანად ამოგლეჯილი, ის წელში გამართვას და შებრძოლებას კი არ ცდილობს, მხოლოდ გადასარჩენ სოროს დაეძებს, რომ სული მოითქვას.

მარადიული შიშია ჩამდგარი მის სულში და ეს შიში „მარადიული თანხმობის“ პრინციპად იქცევა.

“მარადიული თანხმობა“ ოთარ ჭილაძის სიტყვებია. ეს არის ერთ-ერთი იმ ზუსტ განსაზღვრებათაგანი, რომლებიც ამ რომანში გეხვედება.

ქაიხოსრო ეპოქალური ხასიათია. ის განსახიერებაა ჩვენი ეროვნული ორგანიზმის იმ ნაწილისა, რომელმაც ახალ დროში, ახალ ისტორიულ ვითარებაში გადარჩენის ელემენტარული, ბიოლოგიური გზა აირჩია, ეს არის კონფორმიზმის ეროვნული, ჩვენი ეროვნული ისტორიით გაპირობებული ნაირსახეობა. და, ამავე დროს, ზოგადადამიანური, გარკვეული თვალსაზრისით მარადიული ხასიათი.

სპეციფიკური ეროვნულ-ისტორიული ნიშნები ხელს არ უშლიან ამ ხასიათს იყოს ყველადროინდელი დაცემის, დეგრადირების, „თვითგანსხვავისების“ გამომხატველი სახე.

“ვაჟკაცობა თავის გამოდება და სიკდვილი კი არა“, — ამბობს ქაიხოსრო, — არამედ გადარჩენა, რადაც არ უნდა დაუჯდეს იგი“.

ეს ნაფიქრი სიტყვებია. არა მხოლოდ პერსონაჟის, არამედ ავტორის მიერ ნაფიქრი სიტყვებიც.

“გადარჩენა“ შემთხვევითი სიტყვა არ არის ოთარ ჭილაძისთვის. მას აქვს ერთი ლექსი, რომელიც სწორედ ეროვნული ორგანიზმის გადარჩენას ეხება.

“რაც მთავარია, უკვე გადარჩი“... — ასე იწყება ეს ლექსი.

“გადარჩენა“ აქ დადებით კონტექსტშია მოქცეული.

ახალ კონტექსტში ოთარ ჭილაძე ამ ცნების გადასინჯვას ახდენს.

"გადარჩენა" აქ ნეგატიური, თავისიევე ჭეშმარიტი შინაარსის უარმყოფელი მნიშვნელობით წარმოგვიდგება. აქ ის ფაქტიურად დაღუპვის, შინაგანი დამხობის, თვითლიკვიდაციის სინონიმია.

"გადარჩენა" იმ გზით, რომელსაც ქაიხოსრო გულისხმობს, სიკვდილს უდრის.

მე უკვე ვთქვი, რომ ქაიხოსროს სახე ყველადროინდელი დაცემის ტიპურ ნიშანს ატარებს. აქ საჭიროა აღინიშნოს, რომ ეს არის ეროვნული ცნობიერების — საღი ხალხური წყაროებით ნასაზრდოები ეროვნული თვითშეგნების — საბედისწერო კრიზისის, ამღვრევისა და დაწრეტის ნიშანიც.

მსოფლიოს თითქმის ყველა ხალხს აქვს ერთი ანდაზა, რომელიც მისი პირველქმნილი სულიერი სიმრთელისა და ზნეობრივი სიჯანსაღის გამომხატველია.

ქართველმა ხალხმა ეს შეგნება რუსთაველის უკვდავი სტრიქონით გამოხატა:

სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი.

დამახასიათებელია, რომ ფრანგებმა ანალოგიური მრწამსის გამოხატვისას თავისუფლების ცნებას მიანიჭეს უპირატესობა: „თავისუფალი სიცოცხლე ან სიკვდილი!"

ჩვენი საუკუნის ოცდაათიან წლებში ესპანელი რესპუბლიკელების წინამძღოლმა, ჩვენი დროის ერთ-ერთმა ულამაზესმა ქალმა ასე გამოხატა თავისი ხალხის გმირული სულისკვეთება: „უმჯობესია ფეხზე მდგარი შეეგებო სიკვდილს, ვიდრე მუხლებზე დაჩოქილმა იცოცხლო".

მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ არსებობს სხვა შინაარსის სიტყვებიც, სხვა „სიბრძნეც": „ცოცხალი ლაჩარი უკეთესია, ვიდრე მკვდარი გმირი".

ჟან ჟიონოს ამ სამარცხვინო სენტენციაში თავისი გამოხატულება ჰპოვა ეგრეთ წოდებული „დაკარგული თაობის" სულიერად ყველაზე უფრო დაკნინებული, ყველაზე უფრო გაღატაკებული ფრთის ფსიქოლოგიამ.

ყველა ეპოქას ჰყავდა თავისი „დაკარგული თაობა". ესენი იყვნენ დროის ნაბოლარები, ეპოქის მიერ ხრწნისა და გამოფიტვის ასაკში ჩასახული არსებები.

შეიძლება ითქვას, რომ ჭილაძის შიშნაჭამი მაიორიც (ქაიხოსრო) თავისი საკუთრის „დაკარგული თაობის" ტიპური წარმომადგენელია. უფრო ზუსტად — ამ თაობის ყველაზე უნიათო, უკიდურეს წერტილამდე დაშვებული, სულიერად დაბინძურებული ფრთის წარმომადგენელი.

მისი ბიოლოგიური კონფორმიზმი ბოლომდე გაშიშვლებულია, თითქმის მთლიანადაა მოკლებული რაიმე ესთეტიკურ საფარველს, რაიმე გარეგან, თუნდაც ძოწეულებით ბრწყინვალებას (გარდა საეჭვო გზით ნაშოვნი ეპოლეტებისა).

ქაიხოსრო ცენტრალური ფიგურაა რომანში — კომპოზიციურადაც და, რაც მთავარია, მსოფლმხედველობრივადაც.

ის რომანის ცენტრში დგას და თითქმის ყველა სახე ამ ნაწარმოებისა, ყველა ხასიათი (ფართო გაგებით) მას უპირისპირდება, ასე თუ ისე განზიდულია ამ ცენტრისგან.

რომანის კომპოზიცია ისეა გააზრებული, რომ ჩვენ თითქმის თვალნათლივ ვხედავთ ამ ცენტრის გარშემო ახალ-ახალი წრეების აღმოცენებას.

ქაიხოსრო თითქოს ის ქვაა, რომელიც დამღვარ წყალში ჩავარდა და მის გარშემო რიგ-რიგობით იშლებიან სხვადასხვა სიდიდის წრეები. ნაწარმოების თითოეულ პერსონაჟს თავისი ორბიტა აქვს და მეტნაკლებად დაშორებულია ცენტრალურ სხეულს.

რომანის ტექნიკის თვალსაზრისით, ქაიხოსრო ყველა ამ სხეულის შემაერთებელი ღერძია. მსოფლმხედველობრივად ის მათი განმზიდველი ძალაა.

თითქმის ყველა მთავარი პერსონაჟის ხასიათი ქაიხოსროსთან დაპირისპირების შედეგად იხსნება ბოლომდე, მასთან შეხების წერტილში მჟღავნდება განსაკუთრებით მკაფიოდ.

ქაიხოსროს იდეოლოგიური ანტიპოდია მამა ზოსიმე, მისი სამუდამოდ მიძინებული და ამ ძილში განლეული სინდისის, რწმენისა და კაცთმოყვარეობის ამაო მჩხრეკელი.

თათარი ქაიხოსროს უპირისპირდება თავისი ტემპერამენტით, ხასიათის სილაღით და ვნების ველური უშუალობით, ე.ი. იმ თვისებებით, რაც შიშნაჭამ მაიორს მთლიანად ატროფირებული აქვს. გარდა ამისა, თათარი მაიორთან დაპირისპირებულია სიმბო-

ლური პლანითაც, როგორც მისი წინამორბედი მტარვალი და მოძალადე.

ანა რომანის ცენტრალურ პერსონაჟს უპირისპირდება, როგორც მსხვერპლი ჯალათს, როგორც მისი ლაჩრული სისასტიკის საცდელი ქვა, როგორც გასათელ საგნად ქცეული არსება, რომელშიც ამ მეთოდური ძალდატანების შედეგად შურისძიების ყოვლისმშთანთქმელი ენერგია იღვიძებს.

გიორგა — როგორც „მჩაგვრელ ბედის“ ნებაყოფლობით მიმღები კეთილი სული, რომელიც, თავის მამინაცვლისაგან განსხვავებით, უდრტვინველად ნებდება ღვთის განაჩენს (მისი სიკეთისა და მშვენიერების აპოთეოზი უწინააღმდეგო სიკვდილია).

ბაბუცა (ქაიხოსროს რძალი) — როგორც ბანოვანი მდაბიოს.

აღათია — როგორც სხვებზე გადაგებული, უანგარო არსება (მარადი ძიძა) გულგამომშრალ ეგოისტს და მესაკუთრეს.

ნიკო — როგორც მისი მთავარი კერპის (თვითკერძობის) უარმყოფელი, უფრო ზუსტად კი — როგორც ქაიხოსროს შმორიან სამყაროდან, მისი ნერწყვით ნაქსოვ აბლაბუდიდან სასწაულით გამსხლტარი (ისე, რომ აქაური შხამის ერთი წვეთი არ შეხებია), სიკეთის დიდ გზაზე გასული უაბჯრო რაინდი.

ანეტა — როგორც ქალწულებრივი უმწეობა, რომელიც საკუთარი სისუფთავის გადასარჩენად ერთადერთ გზას გაქცევაში ხედავს — ჩეხოვის „სამი დის“ უკანასკნელი ნატვრის აღმსრულებელი, თავისი წაბილწული, უმოწყალოდ ნაჯიჯგნი ბუდიდან უცნობი სივრცეებისკენ გაფრენილი არსება, რომელსაც ფრთებდამსხვრეულს აბრუნებენ პაპისეულ სახლში.

ალექსანდრე — როგორც ქაიხოსროს აქტიური მოსისხლე, დაუძინებელი მტერი, მისივე შხამით და ბალღამით ნაკვები, ნაღველგასივებული ძეცთომილი, რომელიც ვიდრე თავისი შეურიგებლობის ნამდვილ გამოსავალს იპოვნიდეს, სამაგიეროს გადახდის ოცნებით სულდგმულობს.

დაბოლოს:

ქაიხოსროს ზნეობრივი ანტიპოდია — ექიმი ჯანდიერი, მისი მრწამსისა და მისი ცხოვრების წესის სრული ანტითეზა — ქცევით, გარეგნობით, მსჯელობის, მეტყველებისა თუ მოძრაობის მანერით. ეს არის ბრწყინვალედ ჩაფიქრებული (და ნაწილობრივ ასევე

ბრწყინვალედ ხორცშესხმული) სახე იდეალური გმირისა. და, ამავე დროს, ეს არის ყველა იდეალური გმირის (საერთოდ, ამ კონცეფციის) თაყვანისებური უარყოფაც. ყოველ მის გამოჩენას თან მოჰყვება რაღაც შორეული, მაკაბელთაოვის უცნობი, იდუმალი სივრცეებიდან მოქდინარე სინათლის შეგრძნება. და ამ სახესვე რომანში შემოაქვს ერთი მუდმივი კითხვა: „რა სჭირს ადამიანს?!“

ეს, მართლაც, მარადი კითხვაა, კაცობრიობის ისტორიის ერთ-ერთი „წყეულ“ კითხვათაგანი. პირადად ჩემთვის ეს სამი სიტყვა ისევე მკვეთრად და შთამბეჭდავად ჟღერს, — ისეთივე ბუნებრივი გარდუვალობით, როგორც, მაგალითად, „სულდიდ ქმნილებას რა შეფერის?“ მოძებნილია ზუსტი ფორმულა, აბსოლუტურად სწორი ინტონაცია, რომელიც ფსიქოლოგიურად შეესაბამება და სრული სისავსით გამოხატავს ექიმ ჯანდიერის ხასიათს და პოზიციას.

ექიმი ჯანდიერი მაიორისაგან განსხვავებით ყველაფერს აკეთებს ფაქიზად, მსუბუქად, მომხიბვლელად, ბრძნულად. ის სიკეთის კეთების უბადლო ოსტატია — ნამდვილი ვირტუოზი, მაგრამ ის მარტო ბრძნულად კი არ იქცევა, მართლა ბრძენია. ეს კი მისთვის ერთ საშინელებას ნიშნავს. ექიმ ჯანდიერს (ისე, როგორც რომანის ავტორს), სამწუხაროდ, მშვენივრად ესმის, რომ ყველაფერი, რაც მისი სუფთა და ლამაზი თითებით კეთდება, მხოლოდ ილუზიაა სიკეთისა, მხოლოდ ნახევარტონებია. ვინაიდან ექიმმა ჯანდიერმა იცის, რომ ადამიანის განკურნება — სრული მნიშვნელობით — შეუძლებელია. ამიტომ არის, რომ მის ნათელ სახეს სევდის შარავანდედი დაჰყვება თან.

როგორც მკითხველმა, მინდა შევნიშნო: დასანანია, რომ ავტორმა ბოლომდე არ განავითარა ეს სახე. თითქოს რაღაც დაკლო, რაღაც ბოლომდე არ გვითხრა მის შესახებ, ადრე გაიყვანა მოქმედების სარბიელიდან.

როგორც ლიტერატორი, მე ვცდილობ ამის ახსნას ამ პერსონაჟის სპეციფიკური ფუნქციით: ასეთ გმირებს, ჩვეულებრივ, მხოლოდ ეპიზოდური როლების შესრულება ხელეწიფებათ ლიტერატურაში. გარდა ამისა, შესაძლოა, მკითხველში სინანულის გამოწვევა (გმირის სცენიდან ადრე გაყვანის გამო) დამსახურებადაც ჩაეთვალოს ავტორს.

მე ჩამოვთვალე რომანის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი პერსონაჟის სახე, გარდა ერთისა.

ეს გახლავთ პეტრე — ქაიხოსროს ვაჟიშვილი. ცხადია, ის არ დამვიწყნია და თუ ბოლოსთვის მოვიტოვე, მხოლოდ იმიტომ, რომ, განსხვავებით ყველა ზემოხსენებული სახისგან, ის არამც და არამც არ უპირისპირდება ნაწარმოების მთავარ პერსონაჟს.

პეტრე ღვიძლი პირმშოა ქაიხოსროსი — მისი უშუალო გაგრძელება. ის იგივე ქაიხოსროა, ოღონდ უკვე მიწაში ფესვგამდგარი, საბოლოოდ „ნატურალიზებული", გაგლეხკაცებული.

ეს სახე ქართულ მწერლობაში შექმნილ გლეხთა სახეების მხატვრულად ყველაზე სრულყოფილ რიგს განეკუთვნება.

მაგრამ პეტრე მარტო ბობოლა გლეხის ტიპური სახე როდია, ის საერთოდ მესაკუთრის, საგანთა მონის, პირუტყვობამდე დასული თავკერძობის განსახიერებაა.

ამ სახეს ჩვენ სხვადასხვა რაკურსით ვხედავთ, მისი ფსიქიკა, მისი სულიერი „აცლა-დიდება" სხვადასხვა ჭრილში იხსნება და ყოველი ახალი მდგომარეობა ახალ შტრიხს მატებს მის ხასიათს.

ბაყმაცობაში ეს „მამისერთა და მამისიმედი" პეტრე ქაიმებს ქვით უნეჩქავს ნისკარტებს და ცოცხალ წიწილებს ყელამდე მარხავს მ'ხეზე გახურებულ სილაში. სიყმაწვილეში — სულს ხდის საკუთარ დედას, სხვა მამის შვილი უფრო გიყვარსო. სიჭარმაგეში დინჯდება, დარბაისლდება. ხოლო სულ ბოლოს რალაც მბჟუტავ სინათლესავითაც კი გაკრთება მის გონებაში — საკუთარი ცხოვრების სიცარიელის შეგნებით გამოწვეული სინანულის მსგავსი გრძნობა.

პეტრეს რომ ნამდვილი სიყვარული არ იცის, ძუნწი რომაა და გაიძყერა, ამას კითხვაც არ უნდა.

მაგრამ ამასთან ერთად მას აქვს თავისი, „პეტრესეული", ინდივიდუალური თვისებებიც და ამ თვისებებში კიდევ უფრო ღრმად ჩანს მისი უნივერსალური მესაკუთრებული ბუნება.

ის ურწმუნოა და, ამავე დროს, ღვთისმოშიში. ეს შტრიხი ავტორს თითქოს გაკვრითა აქვს მინიშნებული და მაინც სწორედ ესაა ცხოვრებისადმი პეტრეს დამოკიდებულების გასაღები.

"— ეგ გიორგას სულია. დედას მოაკითხა — თქვა ზოსიმე მღვდელმა (ირემზე) და მოყუჟუნე თვალები ქაიხოსროს მიაშუქა. მერე პირჯვარი გადაიწერა და დაამატა: დიდება შენდა ღმერთოო.

— გიორგას სული არაა... — შეხედა ზოსიმე მღვდელს ეჭვის ღიმილით დალრეჯილმა პეტრემ.

— გიორგას სულია. გაანათლოს უფალმა, — თქვა ზოსიმე მღვდელმა.

პეტრესკენ არც გაუხედავს, მაგრამ ღარწმუნებული იყო, ყოველ შემთხვევისათვის, პეტრეც რომ გადაიწერა პირჯვარს: ჯერ გაუბედავად, მერე კი სწრაფად, რამდენჯერმე ზედიზედ".

ეს ფაქტიურად არშემდგარი ხოძრაობა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია პეტრეს ხასიათის გასაგებად, ვინაიდან იგი ზოსიმე მღვდელის უტყუარი ინტუიციითაა ნავარაუდევი.

ეს ერთ-ერთი ყველაზე საგულისხმო ჭრილია მისი ფსიქიკისა, რომელსაც ავტორი სულ რამდენიმე წამით აშიშვლებს.

პეტრეს არაფრის არ წამს (გარდა თავისი ერთადერთი კერპისა), არც სასწაულის, არც მშვენიერების, არც უბრალო ადამიანური სიკეთის. მისი ერთადერთი სარწმუნოება ყოველგვარი ილუზიებისაგან გათავისუფლებული პრაგმატიზმია. მაგრამ სწორედ ამ რწმენის აღმსარებლობა უბიძგებს მას ღვთისმოშიშობისაკენ ("ყოველ შემთხვევისათვის"). მესაკუთრე ყოველგვარი ხიფათისგან უნდა იყოს დაზღვეული. ყველა ხვრელი უნდა ამოიგმანოს საიმედოდ, რომ მისი ქონება, მისი მესაკუთრული კეთილდღეობა გარანტირებული იყოს ნებისმიერი, თუნდაც მხოლოდ თეორიულად დასაშვები საშიშროებისაგან.

ამიტომ იწერს იგი ასე გულმოდგინედ პირჯვარს და ამიტომვე მარხავს შემდეგ ირემს ქრისტიანული წესით.

და კიდევ: პეტრე დიდხანს აპირებს ცხოვრებას ამქვეყნად და სიკვდილის შემდეგაც ვარაუდობს ხანგრძლივად არსებობას იმ ნივთებში, რომლებთანაც მთელი თავისი მარტივი არსებითაა შესისხლხორცებული.

პეტრეს აზრადაც არ მოსდის, რომ მისი სამყარო უკვე განწირულია და ვეღარაფერი შეაჩერებს მის რღვევას. ესეც მესაკუთრის მყარი, დაკორძებული ფსიქოლოგიის შედეგია.

ქართულ კრიტიკაში უკვე ითქვა, რომ თავისი შინაარსით „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ ახლო დგას თანამედროვე დასავლურ რომანთან, ვინაიდან ეს არის ოჯახის ისტორია, „საოჯახო“ რომანი.

სანიმუშოდ გახსენებულ იქნა, კერძოდ, ფოლკნერის რომანები სპოუნსებისა და კომპსონების ცხოვრებაზე. ფოლკნერის შეწუხება ჩვენც მოგვიხდება შემდგომ. აქ კი უნდა შევნიშნო, რომ საოჯახო რომანი წინა ეპოქებისთვისაც არანაკლებ დამახასიათებელია და თანამედროვეობის მონაპოვრად ვერ ჩაითვლება.

საოჯახო ეპოპეაა, კერძოდ, ემილ ზოლას „მაკარრუგონები“ — თაობათა ცხოვრებაზე შექმნილი რომანების სერია. საერთოდ, საოჯახო რომანი კრიტიკული რეალიზმის წიაღში აღმოცენდა. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში შეიქმნა მისი კლასიკური ნიმუშები: გოლსუორსის „საგა“, თომას მანის „ბუდენბროკები“, ფოიხტვანგერის „ოპენგეიმთა ოჯახი“, როჟე მარტენ დიუ გარის „ტიბოთა ოჯახი“, რუსული ლიტერატურიდან, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ გორკის „არტამონოვების საქმე“, რომელიც ამ თვალსაზრისით ტრადიციის დაწყებას კი არ მოასწავებს რუსულ ლიტერატურაში, არამედ მის დაგვირგვინებას.

ფოლკნერის შემოქმედებასთან ოთარ ჭილაძის რომანს სხვა შეხების წერტილებიც აქვს.

ერიჰ აუერბახი თავის წიგნში „მიმესისი“ ვირჯინია ვულფის რომანის განხილვისას შენიშნავს:

„რომანის თანამედროვე ტექნიკისთვის... ყველაზე არსებითია ნამდვილ, ობიექტურ სინამდვილესთან დაახლოების სურვილი. ისეთი დაახლოებისა, რომელიც ხორციელდება მრავალი სუბიექტური შთაბეჭდილების მეშვეობით. ეს შთაბეჭდილებები სრულიად სხვადასხვა პირთა მიერ არის მიღებული, სხვადასხვა დროს. ასეთია რომანის თანამედროვე ტექნიკის პრინციპული განსხვავება იმ ინდივიდუალისტური სუბიექტივიზმისაგან, რომელიც იცნობს მხოლოდ ერთ ადამიანს, ჩვეულებრივ, საკმაოდ უცნაურს და მხოლოდ მის შეხედულებას (სინამდვილის ხედვას) უწევს ანგარიშს“.

აუერბახი, კერძოდ, ასახელებს ორ ნაწარმოებს: ფლობერის „მადამ ბოვარის“ და გიუსმანსის რომანს „მდინარების საწი-

ნაალმდეგოდ". ორივე ამ ნაწარმოებში სინამდვილე ასახულია ხედვის ერთი წერტილიდან.

ეს არის რომანის მთავარი პერსონაჟის ხედვის წერტილი.

თუ ჩვენ დავივიწყებთ იმას, რომ ამ შემთხვევაში როგორც ფლობერის რომანის მთავარი პერსონაჟის — ემა ბოვარის, ასევე, განსაკუთრებით, გიუსმანისის რომანის გმირის ხასიათები განსაკუთრებულია, მეტწილად ექსტრავაგანტულია და ვიგულისხმებთ მთავარს — ტექნიკის არსებით პრინციპს, მაშინ ამ რკალშიც შეიძლება მოვაქციოთ XIX საუკუნის მთელი რიგი სხვა ნაწარმოებებისა.

ამ ტექნიკით არის დაწერილი, სხვათა შორის, თავიდან ბოლომდე ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი".

ყველაფერს, რაც ამ რომანში ხდება, ჩვენ ვხედავთ ერთი თვალით. ეს არის მისი მთავარი გმირის, გაბროს თვალი. ამდენად გაბრო მარტო ობიექტი არ არის ამ ნაწარმოებისა. ის აქ სუბიექტის ფუნქციასაც ასრულებს. თანამედროვე რომანში სხვა მდგომარეობაა (მხედველობაში გვაქვს თანამედროვე დასავლური რომანი), ერიხ აუერბახის სიტყვით, ეს არის მრავალსუბიექტიანი რომანი. ჩვენ საქმე გვაქვს „მრავალსუბიექტიან ცნობიერებასთან" და სწორედ ეს განსაზღვრავს ამ რომანის სტილს.

აუერბახი აქ არ ასახელებს ფოლკნერს, მაგრამ მე ვიტყოდი, რომ ფოლკნერის ცნობილი რომანი „ხმაური და მძვინვარება" მრავალსუბიექტიანობის ქრესტომათიული ნიმუშია თანამედროვე პროზაში.

სინამდვილე (ერთი და იგივე კონკრეტული სინამდვილე) აქ დანახულია პარალელურად რამდენიმე თვალით. ეს არის კომპსონების ოჯახის სამი წევრის თვალი.

გვაქვს თუ არა ჩვენ საფუძველი იმისათვის, რომ ოთარ ჭილაძის ამ რომანთან დაკავშირებითაც ვისაუბროთ მრავალსუბიექტიანობაზე, მრავალსუბიექტიანი ცნობიერების ასახვაზე? — უთუოდ.

სინამდვილე აქაც ხედვის რამდენიმე წერტილიდან არის წარმოსახული.

ეს არის უმთავრესად ქაიხოსროს ხედვის წერტილი. მეტნაკლებად კი — თათრის ხედვის წერტილი, ანას ხედვის, გიორგის

ხედვის, პეტრეს ხედვის წერტილი, ანეტას ხედვის წერტილი და, საბოლოოდ და განსაკუთრებით, ალექსანდრეს ხედვის წერტილი. სხვა მოქმედ პირებს ასეთი განსაკუთრებული პრივილეგია არ გააჩნიათ.

არის მომენტები, როდესაც ჩვენ სინამდვილეს ვხედავთ ძირითადად ისე, როგორც მას ზემოთდასახელებული პერსონაჟები აღიქვამენ. ამის გამო ეს სინამდვილე სხვადასხვა კუთხით იხსნება ჩვენს თვალწინ. ხდება ისეც, რომ ჩვენ სხვადასხვა თვალსაზრისით განვიხილავთ და ვაფასებთ ერთსა და იმავე კონკრეტულ მოვლენას (მაგალითად, მაიორისა და თათრის შეტაკებას, რომელსაც სხვადასხვა დროს ოთხი სხვადასხვა პერსონაჟი იგონებს და აფასებს).

და მაინც მრავალსუბიექტიანი ცნობიერების პრინციპი ამ რომანში მოკლებულია იმ აბსოლუტურ მნიშვნელობას, რითაც ის ფოლკნერის „ხმაურში და მძვინვარებაში“ ან იგივე ვირჯინია ვულფის რომანში "გასეირნება შუქურისაკენ“ წარმოგვიდგება (ერიჰ აუერბახის დახასიათების მიხედვით). უკანასკნელთაგან განსხვავებით ავტორი ამ რომანში მხოლოდ ნაწილობრივ დგება განზე, ისე, რომ მისი მაორგანიზებელი და შემფასებელი ფუნქცია არამც და არამც არ უქმდება.

მთავარი აქ ის არის, რომ რომანის ახალი ტექნიკის ელემენტები ამ ნაწარმოებში მოქმედებენ არა დამოუკიდებლად და არა სრული დატვირთვით, არამედ როგორც მთლიანობის შემადგენელი ნაწილები.

ეს მთლიანობა კი საბოლოოდ მაინც კლასიკურ წესს ემორჩილება.

ოთარ ჭილაძის რომანში კლასიკური ტექნიკა გამდიდრებულია თანამედროვე ტექნიკის ელემენტებით.

ასეთია ამ ნაწარმოების ერთ-ერთი ძირითადი ესთეტიკური ფორმულა.

ერთი სიტყვით, ეს ნაწარმოები კიდევაც ჰგავს თანამედროვე დასავლურ რომანს (კერძოდ, ფოლკნერის „ხმაურს და მძვინვარებას“) და არც ჰგავს. ვინაიდან მას აქვს თავისი საკუთარი მოდელი.

იგივე შეიძლება ითქვას ოთარ ჭილაძის იმ გმირზე, რომელსაც საბოლოოდ რომანის მთავარი კონცეპტუალური გეზის განვითარება ეკისრება.

ალექსანდრეს ამბოხი და განდგომა საკუთარი ოჯახისაგან, მისი სულიერი მიუსაფრობა და აქეთ-იქით წვეტება გარკვეულ მომენტამდე თითქოს იმავე იმპულსებით წარიმართება, რაც კომპსონების ოჯახის ყველაზე ტრაგიკულ ნაშიერს კვენტინს ამოძრავებს.

ცხადია, აქ არავითარ დასესხებას ან მიბაძვას არა აქვს ადგილი.

ეს არის გარკვეული თვალსაზრისით ტიპური მოვლენა:

როდესაც ოჯახში რაღაც არსებითი რიგზე არ არის, როცა მისი საყრდენები მოშლილია, ის თავისივე წიაღიდან გამოჰყოფს საკუთარ ანტიპოდს, უარმყოფელს.

ასეთია ამ ორი გმირის (კვენტინ კომპსონის და ალექსანდრე მაკაბელის) საერთო სტრუქტურული ნიშანი. მაგრამ მსგავსება არსებითად აქ მთავრდება. ფოლკნერის გმირისთვის ერთადერთი გამოსავალი იმ წინააღმდეგობებიდან, მისი ცნობიერება რომ ჩიხში მოაქციეს — თვითმკვლელობაა. მართალია, მასაც ხვდება ამ გზაზე უმწეო არსება — ბავშვი, რომლის გადასარჩენად ზრუნვა ერთხანს შეაყოვნებს მის მოძრაობას ამ მიმართულებით, მაგრამ ეს მხოლოდ დროებითი შეყოვნებაა. კვენტინ კომპსონის შეჩერება უკვე შეუძლებელია. თვითუარყოფა, თვითმოსპობა მას თვითონ ცხოვრებამ მიუსაჯა. ასეთია მისი ხვედრი, ასეთი განაჩენი გამოაქვს მისთვის ავტორს.

ოთარ ჭილაძის გმირი ამ გზას არ იმეორებს. ის სხვა სამყაროს პირმშოა — სხვა რეალური სინამდვილისა და სხვა ესთეტიკური სისტემის წარმონაქმნი (საინტერესოა ერთი უკუღმა დამოხვევა. ორივე გმირის ბიოგრაფიაში გადამწყვეტ როლს დის მოქმედება თამაშობს. იმას, რაც კვენტინს ღუპავს, ალექსანდრესთვის გადარჩენა მოაქვს). სწორედ ეს სამყარო არ აძლევს მას სრული კაპიტულაციის, — სულიერი და ფიზიკური თვითლიკვიდაციის უფლებას.

აქ ორი ძალა მოქმედებს ერთდროულად. ერთი მხრივ, ის გარემოება, რომ სწორედ ალექსანდრეზეა დამოკიდებული საკუთარი

კერის, კონკრეტული ოჯახური უჯრედის, ან, თუ სიმბოლურ ასპექტში გავიაზრებთ, კონკრეტულ-ეროვნული ორგანიზმის გადარჩენა. ხოლო, მეორე მხრივ, ის გარემოება, რომ ასეთი თვითლიკვიდაციის უფლებას მას არ აძლევს ავტორი — ქართველი მწერალი ოთარ ჭილაძე.

ალექსანდრეს არა აქვს იმის უფლება, რისკენაც ის მიილტვის, რა მიმართულებითაც ის გამუდმებით (გარკვეულ წერტილამდე) მოძრაობს.

ის უნდა აუცილებლად გადარჩეს — გადარჩეს ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, არა როგორც ქაიხოსრო, არამედ როგორც ალექსანდრე — ახალი ადამიანი, ახალი მოდგმის მამამთავარი. მან უნდა მისცეს დასაბამი ახალ ცხოვრებას, არსებობის ახალ, უფრო მაღალ ფორმას.

ამისთვის ის უნდა გადარჩეს არა მხოლოდ სიძულვილის ხარჯზე, არა მხოლოდ შურისძიებით, არამედ, უწინარეს ყოვლისა, სიყვარულით — სწორედ სიყვარულით ნაკარნახევი მოქმედებით უნდა განახორციელოს ჭეშმარიტი თვითდამკვიდრების აქტი.

ვფიქრობ, რომ აქ ცხოვრების ლოგიკა და მწერლის ლოგიკა სრულ თანხმობაშია.

ერთი სიტყვით, ალექსანდრეს უთუოდ ბევრი რამ ანათესავებს თანამედროვე დასავლური რომანის გმირთან, კვენტინ კომპსონთან და მის ურიცხვ ორეულებთან. ისიც სასოწარკვეთის, უმწვავესი შინაგანი კრიზისის, პირველად ზნეობრივ საყრდენთა დაკარგვის, მძაფრი ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობების შედეგად ჩამოყალიბებული პიროვნებაა. მაგრამ ამ განწირულ, უმოწყალოდ ნაგვემ, მიუსაფარ, სვედაწყეველილ გმირთაგან განსხვავებით ის მაინც აგნებს გამოსავალს — იმ კარიბჭეს, რომლის თაღზე ჰუმანურობის ძველისძველი მცნებებია ამოტვიფრული.

ასე სახიერდება მის ხვედრში, მის თავგადასავალში სამი საწყისი — ადამიანური, ეროვნული და ისტორიული.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ საჭიროდ მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ ო. ჭილაძის რომანის პერსონაჟები ქმნიან თავისებური მთლიანობას (როგორც ჩვეულებრივ ამბობენ, ხასიათთა გალერეას).

და ეს მთლიანობა არსებითად ასახავს ერის ისტორიას გარკვეულ მონაკვეთზე. უფრო ზუსტად კი, ერის იმ ნაწილისას, რო-

მელსაც ჩვენ სიტყვა „ხალხში“ ვგულისხმობთ, ვინაიდან XIX საუკუნეში საქართველოში „ხალხს“ – მატერიალურ ღირებულებათა შემოქმედ მთავარ ძალას – სწორედ გლეხკაცობა წარმოადგენდა.

აუცილებელია კიდევ ერთი პრინციპული დაზუსტება.

ოთარ ჭილაძის რომანი ისტორიული რომანი არ არის, ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით. ეს არის პრინციპულად ახალი ტიპის რომანი, რომელშიც პოლიტიკური მოვლენები, ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსის ფაქტები არსებითად მხოლოდ ქვეტექსტში იგულისხმება.

აქ მთავარია ქართველი ხალხის, ქართველობის ფსიქოლოგიური ისტორია – ამ ისტორიის მთავარი მოტივები, მთავარი საფეხურები მთელი ეპოქის მანძილზე.

ჩვენ თვალწინაა მთლიანი სისტემა და, ამავე დროს, ამ სისტემის ევოლუციის სურათი.

ამ რომანის მთავარი დამახასიათებელი ნიშანი არის არა თავისთავად ფსიქოლოგიზმი, არამედ ის გარემოება, რომ ფსიქოლოგია აქ, როგორც წესი, შეუღლებულია სიმბოლიკასთან. თითქმის ყოველ სახეს, ყოველ მნიშვნელოვან მოქმედებას თუ კოლიზიას აქვს თავისი შინაგანი სიმბოლური ასპექტი, სიმბოლური დატვირთვა.

ხოლო ავტორის ოსტატობის თავისებურება სწორედ იმაში მჟღავნდება, რომ სიმბოლურობა, ჩვეულებრივ, არსად არ ავლენს თავის თავს შიშველად, თითქმის არსად არ ახდენს ძალდატანებას რეალობაზე, არ სპობს სინამდვილის, ნამდვილობის ილუზიას.

ასეთი შერწყმა ამ ორი მხატვრული პლანისა მეტად და მეტად იშვიათი მოვლენაა ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი თანამედროვე ქართულ მწერლობაში.

და, რაც მთავარია, ამავე დროს, ეს არის სწორედ ჩვენი ეროვნული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ტრადიციის უაღრესად დამახასიათებელი თვისება.

ოთარ ჭილაძის მთელ რომანში არის მხოლოდ ორი აშკარა სიმბოლო – თავისთავად იმდენად მნიშვნელოვანი, იმდენად

მასშტაბური, რომ თითოეული, ჩემი აზრით, ცალკე ნაწარმოების ცენტრალურ ფიგურად შეიძლებოდა ქცეულიყო.

მამალი და ირემი, ჩემი ღრმა რწმენით (რომელსაც საფუძვლად უდევს არა მხოლოდ პირველი შთაბეჭდილება, არამედ ფხიზელი ანალიზიც), ესაა ერთი, თავიდან ბოლომდე სრულყოფილი, მხატვრის უცდომელი საჭრეთლით გამოკვეთილი სახე.

და რაოდენ დამახასიათებელია, რომ ეს „აშკარა" სიმბოლოებიც კი (ირმის სიმბოლურობა იმთავითვე საცნაურია და მამა ზოსიმე მხოლოდ ბეჭედს უსვამს ჩვენს ვარაუდს, როცა ამბობს, რომ მისი სახით სოფელს გიორგას სული მოევლინა), საერთო რეალისტური კონტექსტიდან გამოთიშული ეს ორი სახეც კი, მთელი თავისი ხატოვანებით, ყოველი თავისი მოძრაობით, აბსოლუტურად რეალურ იერს ინარჩუნებს.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ამ მხრივ ირმის უკანასკნელი გავლა და სიკვდილი, ისევე, როგორც მამლის დაღუპვა (ორივეს ადამიანები უღებენ ბოლოს).

მამალი ცხოვრების ჟინის, თვითდამკვიდრების, სიცოცხლით (უწინარეს ყოვლისა, საკუთარი არსებობის განცდით) ექსტაზური აღფრთოვანების სიმბოლოა.

ის მზემ შვა და თავის მომღერლად მოუვლინა ქვეყნიერებას. ის მთელ ქვეყანას იწვევს „საძიძგილოდ, საჩხუბრად, ყელმოღერილი, ცალთვალზე ბიბილო ჩამოფარებული, თითქოს თავიდან სისხლმა ამოასხაო, ყოჩაღი და ყოყლოჩინა".

ეს მამალი ყველაზე მეტად ალექსანდრეს ჰგავს, მაგრამ არა მხოლოდ მას. ის საერთოდ იმ საწყისის განსახიერებაა, რომელიც ცხოვრებას ამღვრევს, მუდმივი ღვიძილისკენ მოუწოდებს, აქეზებს, აღიზიანებს, ყალყზე აყენებს.

ირემი სიკეთის სულია, ნდობისა და თვინიერების სიმბოლო. ის დათოვლილი ტყიდან გამოვიდა და ხელუხლებელ სივრცეთა სიწმინდე შემოიტანა სოფელში.

ეს ირემი გიორგას და ანეტას ღვიძლი ძმაა და, ამავე დროს, ყველა იმ არსების ნათესავი, ვინც სულის სიღრმეში ქალწულებრივი სიჩვილე და მიამიტობა შეინარჩუნა.

როგორც მამალი, ისე ირემი სიმბოლოებია და არა ალეგორიები. ამის გამო ისინი რაიმე ერთ კონკრეტულ ცნებას ან იდეას

კი არ ასახიერებენ, არამედ გაცილებით უფრო ფართო, ზოგადი მნიშვნელობის საწყისებს.

თითოეული მათგანის სახეში განსაგნებულია ამ საწყისთა შესატყვისი წარმოდგენების, იმპულსების, განწყობილებების მთელი კომპლექსი.

და, რაც მთავარია (ოსტატობის თვალსაზრისით), ორივე შემთხვევაში სიმბოლო ჩვენ წარმოგვიდგება აბსოლუტურად რეალურ, ცოცხალ სახედ.

აქ ჩვენ მივადექით ამ რომანისთვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ მხატვრულ თავისებურებას. ამ თავისებურების გასათვალსაჩინოებლად ჩვენ ახალი კატეგორიების მოშველიება დაგვჭირდება. ეს კატეგორიებია: „რომანტიკული“ და „ნატურალისტური“. აუცილებელია დაზუსტდეს, რომ ამ ტერმინებში ვგულისხმობ არა მიმდინარეობებს, არა შემოქმედების მეთოდად, ან მხატვრულ მსოფლმხედველობად ქცეულ პრინციპებს, არამედ პოეტიკის შემადგენელ ელემენტებს.

“ნატურალიზმში“ აქ იგულისხმება ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია „ნატურის“, ბუნების, ნივთიერი, საერთოდ ხილვადი სამყაროს ასე თუ ისე ზუსტ ასახვასთან; ხოლო რომანტიკულში ის, რაც მწერალს შეაქვს ამ „ნატურაში“, რაც საკუთრივ ხელოვნებიდან მოდის, რაც უპირატესად გულისა და გონების წარმონაქმნია და არა რეალობისა.

ეს ის კატეგორიებია, ის საწყისებია, რომლებსაც უკანასკნელ დროს სხვა სინონიმებითაც ალნიშნავენ. ეს არის, ერთი მხრივ, დონ კიხოტის და, მეორე მხრივ, სანჩო პანსას ურთიერთსაპირისპირო საწყისები.

სანჩო პანსა თავის გარშემო ხედავს მხოლოდ იმას, რაც მართლა არსებობს, რაც ცხოვრებისმიერია, საგნობრივია. ის ყველა დეტალს გრძნობს, ყველა წვრილმანის თავისთავადობას და ამ დეტალებით და ამ თავისთავადობით სულდგმულობს.

დონ კიხოტი იმავე სინამდვილეში მხოლოდ საკუთარ გამონაგონს ამჩნევს, ამ გამონაგონის თავისებურ განსაგნებას. ამის გამო მას ყველაფერი, ყველა საგანი, ცხოვრების ყველა დეტალი წარმოუდგება არა თავისთავადი ობიექტური სახით, არამედ ტრანს-

ფორმირებული, საკუთარი ფანტაზიის მიხედვით გარდაქმნილი, გადატანითი მნიშვნელობით.

ეს ორი საწყისი ხელოვნებაში მისი აღმოცენების დღიდან მოქმედებს. მაგრამ ხელოვნების განვითარების პროცესში უამრავი ნაირსახეობით, ახლებურად ვლინდება (დამახასიათებელია, რომ ვაჟა ფშაველას, რომელიც ამ საწყისებს სხვა ტერმინებით — „უკიდურესი იდეალიზმით“ და „უკიდურესი რეალიზმით“ აღნიშნავს, პოეტურობის ეტალონად მათი ორგანული შერწყმა მიაჩნია. „ფშაურ პოეზიაში, — მისი სიტყვით, — შეეროებულია უკიდურესი იდეალიზმი უკიდურეს რეალიზმთან“).

ოთარ ჭილაძის რომანში ორივე ეს ნაკადი თითქმის თანაბრად მოქმედებს. მართალია, გამონაგონის (რომანტიკული, „დონ კიხოტური“ საწყისის) დომინანტი აქ უფრო ძლიერია, მაგრამ ეს „უფრო“ აქ ჯერ კიდევ არაფერს წყვეტს. ვინაიდან ამ რომანში ემპირიულ რეალობას, „საგანთა თავისთავადობას“ დათმობილი აქვს არა მხოლოდ რაოდენობრივად, არამედ პრინციპულად მნიშვნელოვანი ადგილი.

აქ შეიძლება მთელი რიგი (ძალიან ბევრი!) მაგალითების მოყვანა, კერძოდ, ისეთი ადგილებისა, რომლებსაც პირადად მე თამამად ამოვუყენებდი გვერდში ეგრეთ წოდებული „სოფლური პროზის“ ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელთა მიერ შექმნილ სურათებს.

პირდაპირ განსაცვიფრებელია (თუ გავითვალისწინებთ ავტორის ბიოგრაფიას), როგორ ხატავს იგი ქართული სოფლის ყოფას, კოლორიტს, ბუნებას, სულდგმულთა სამყაროს — როგორი ზუსტი შტრიხებით! რა ნაღდი და მრავალფეროვანი საღებავებით (მარტო წელიწადის დროთა აღწერა რად ღირს?).

საილუსტრაციო მაგალითების სრული ციტირებისთვის ამ ნაწარმოების თითქმის ერთი მეოთხედის გადმოწერა მოგვიხდებოდა.

მე აქ გაგახსენებთ მხოლოდ ერთ დეტალს:

“ასე გავიდა ზამთარი. თოვლი თანდათან დაბლდებოდა, ჭუჭყიანდებოდა, დნებოდა, წყლად მიდიოდა. აქა-იქ უკვე მოჩანდა მიწა. ზმუილით, ზლაზვნით გამოდიოდა ბაგა-ბოსლებიდან პირუტყვი, ჯერ კიდევ ორთქლიან ფუნას ბელურები ეხვეოდნენ. ერთი

ბინძური, ვინ იცის, სად გამოზამორებული მტრედიც გამორეოდათ. ეზოებში თოვლისგან თავდაღწეული, სისველისაგან გაშავებული ზვინები აბოლდნენ. მზე ძალას იკრებდა, სასიამოვნოდ აცხუნებდა სხეულის ტიტველ ნაწილებს. ხალხს ჯერ კიდევ ობილად ეკვა. ზურგსუკან გაკვანძული შალებით დაბორკილი ბავშვები ღუმელთან გახუხულ ხელისგულებს უშვერდნენ ლოლუებს".

აქ ყველა ნივთი, ყველა მოძრაობა მაქსიმალური სიზუსტითაა გადმოღებული „ნატურიდან". ყოველივე ეს თითქოს ჩვენც გვინახავს ზუსტად ასე და ახლა გვაგონდება. მაგრამ აქვე არის ერთი წვრილმანი, რომელიც მთელ ამ სურათს განსაკუთრებით კონკრეტულ, განუმეორებელ იერს ანიჭებს. ეს გახლავთ ბელურების გუნდს გამორეული „ერთი ბინძური, ვინ იცის, სად გამოზამთრებული მტრედი".

ეს ისეთი სახეა, რომლის გამოგონება პრაქტიკულად შეუძლებელია და რომლის აღმოსაცენებლად (ლიტერატურაში) აუცილებელია არა მხოლოდ ემპირიული მასალის (ამ შემთხვევაში სოფლური ყოფის) უბრალო ცოდნა, არამედ ამ მასალისადმი განსაკუთრებული გულისყური, გამჭრიახი მხედველობა, იშვიათი ინტერესი დეტალისადმი.

ერთი სიტყვით, „ნატურალიზმი", როგორც პოეტიკის ელემენტი გამუდმებით მოქმედებს ოთარ ჭილაძის რომანში.

ამ თვალსაზრისით, მინდა ხაზი გავუსვა მისი მხატვრული ოსტატობის კიდევ ერთ საინტერესო მომენტს.

დიალოგების დიდი ნაწილი ამ რომანში ისეა აგებული, რომ მათ განვითარებაში მარტო პერსონაჟები კი არ მონაწილეობენ, არამედ ზოგიერთი საგნებიც. ასე წარიმართება, კერძოდ, აღათიას და ანეტას დიალოგი:

"— რა? რა არის ტყუილი? — ბრაზიანად, გამომწვევად ჰკითხა ანეტამ და მისკენ შემობრუნდა. სკამი, რომელზედაც მუხლებით იდგა, ორივე ფეხით ასცდა იატაკს.

—ბედისკვერი, — თქვა აღათიამ. — დედაშენი ეითომ უფლისწულს უნდა წაჰყოლოდა, მაგრამ...

— რა მაგრამ? — არ აცალა ანეტამ. — თქვი. რატომ არ ამბობ? მაგრამ მამაჩემს წაჰყვა. არა? — თქვა ანეტამ და ერთდროუ-

ლად შეკრთნენ ისიცა და ლამპის შუშაში ჩამწყვდეული ალიც, რადგან მუხლებქვეშ მოულოდნელად შეუტოკდა დაბრეცილი სკამი.

— ნელა, გოგო! — შესძახა აღათიამ. — ბედისკვერი ტყუის-მეთქი, მამაშენი ვისზე რა ნაკლებია.

— მამაჩემი, — თქვა ანეტამ და ლამპას შეაორთქლა. ალი შეწუხდა, წელში დაიზნიქა, გაერიდა. გახურებულმა შუშამ კი უცებ შეიშრო მისი ამონასუნთქი".

აქ ნივთები, ცხადია, ეხმარებიან პერსონაჟებს. მათი მოძრაობით გახსნილია დიალოგის შინაგანი პლანი, ის, რასაც აღათია და ანეტა ბოლომდე არ ამბობენ.

დიალოგის პლასტიკური ილუსტრირება უცხო არ ყოფილა კლასიკური რეალიზმისთვის. როგორც ცნობილია, ასე აგებდა მას, კერძოდ, ტოლსტოი (განსხვავებით, მაგალითად, ტურგენევისაგან, რომელიც, ჩვეულებრივ, „სუფთა" დიალოგს მიმართავდა, ყოველგვარი კომენტირების გარეშე).

ჩვენი საუკუნის პროზამ ამ მხრივ მაინც გამოავლინა ზოგიერთი ნიშანდობლივი სიახლე. ჩვენთვის ყველაზე ნაცნობ მაგალითს, ამ თვალსაზრისით, ჰემინგუეის პროზა წარმოადგენს. დიალოგის თანმხლები მოვლენები მთელ რიგ მის ნოველებში რთულ ფსიქოლოგიურ ქვეტექსტს ქმნიან (გავიხსენოთ თუნდაც „კატა წვიმაში").

იმავე ერიჰ აუერბახს ვირჯინია ვულფის რომანიდან სანიმუშოდ მოაქვს ერთი ადგილი, სადაც უაღრესად მდიდარი და წინააღმდეგობრივი ასოციაციებით სავსე შინაგანი დიალოგი შეკრულია ერთი კონკრეტული მოძრაობით (მის რაზმი წინდას აზომებს თავის ვაჟიშვილს).

ოთარ ჭილაძის რომანში უთუოდ შეინიშნება დიალოგის ახალი ტექნიკის ელემენტები. მაგრამ ეს უკვე სხვა საკითხია. აქ მინდა განსაკუთრებით გავამახვილო ყურადღება ერთ გარემოებაზე. საგნებისადმი, ნივთიერი სამყაროსადმი განსაკუთრებული ინტერესი იმდენად ძლიერია ამ რომანში, რომ ეს აქსესუარები აქ ხშირად კარგავენ მხოლოდ დამხმარე ფონის დანიშნულებას და თავისთავადი, სუვერენული მნიშვნელობითაც წარმოგვიდგებიან.

გარდა ამისა, „ნატურალისტური" ნაკადი მჟღავნდება ხასიათების შეუფერავ ხატვაშიც, ზოგიერთი ფიზიოლოგიური მომენტის საგანგებო წარმოჩენაში, ხაზგასმულ „პროზაიზმებში" და

ასევე, ე.წ. სიტყვიერი ნატურალიზმის საკმაოდ ხშირ ელემენტებში.

მეორე ("რომანტიკული") ნაკადის გამოვლინების მთავარი ფორმებია მეტაფორიზმი და სიმბოლიკა.

მეტაფორიზმი ყველაზე მშობლიური სტიქიაა ოთარ ჭილაძისთვის და ის აქ ნამდვილ სასწაულებს ახდენს. ჩვენ თითქოს უკვე შევეჩვიეთ ამას და მაინც ბოლომდე, რომანის უკანასკნელ სტრიქონებამდე გვაოცებს მისი თითქმის უპრეცედენტო სიმდიდრე, შედარებების, პარალელების დაუშრეტელი მარაგი. უბრალოდ, ხანდახან გვიკვირს როგორც ეტეოდა ფიზიკურად ერთი ადამიანის თავში ამდენი რამ — ამდენი საგანი, ამდენი ხატი და, რაც მთავარია, გონების თვალით დანახული ამდენი კავშირი ამ საგანთა და ხატთა შორის. ისეთი შთაბეჭდილება გვექმნება ზოგჯერ, თითქოს ჩვენს წინ ჯადოქარი დგას და გაუთავებლად აფრქვევს ფერად-ფერად საგანთა უსასრულო ხვეულს. ხანდახან ეს მხოლოდ ჭრელად შეღებილი ქაღალდია, მაგრამ ხშირად, გაცილებით უფრო ხშირად, გაოცებული მკითხველის თვალწინ ნამდვილი ვარსკვლავებიც იბნევა.

აქაც შეიძლებოდა არაერთი მაგალითის მოყვანა. მაგრამ ამისთვის ალბათ, ნახევარი რომანის გადმოწერა მოგვიხდებოდა.

უნდა ხაზგასმით ითქვას, რომ შედარებები (საერთოდ ყოველგვარი ტროპები) ამ რომანში ასრულებენ არა მხოლოდ და არა იმდენად სამკაულების დანიშნულებას, რამდენადაც შინაარსის — მოვლენათა შინაგანი პლანის გახსნას და გამომზეურებას უწყობენ ხელს.

ამის გამოა, რომ აქ ტრადიციულ პოეტიზმებზე გაცილებით უფრო ხშირად გვხვდება ზუსტი, ორგანული ასოციაციით ნაკარნახევი შედარებები.

ოთარ ჭილაძის შედარებებს აქვთ ერთი ტენდენცია. ისინი მთელ რიგ შემთხვევებში კონკრეტულიდან ზოგადისკენ მიმართავენ ჩვენს ყურადღებას.

მაიორის მიერ დაჭრილი თათრის ზლუქუნი რომანში შედარებულია ძაღლის ყმუილთან, რომელიც ღამის უკაცრიელ სიჩუმეში გაისმის. ავტორის სიტყვით, ეს ის ყმუილია, „უბედურების მაუწყებლადაც რომ ეჩვენება ადამიანს და ენით უთქმელი, უამხანაგო, გაუზიარებელი სევდისა და სიმარტოვის ჩივილიდაც".

აქ თითქოს ყველაფერი უბრალო და გასაგებია (ადამიანის ტირილი შედარებულია ძაღლის ყუმილთან) და არავითარ გართულებას არ საჭიროებს. მაგრამ არის ერთი გარემოება, რომლის მეოხებითაც ამ თითქოს უბრალო შედარებას თათრის სახე ახალ სივრცეში გადაჰყავს. პოეტიკაში არსებობს ერთი იშვიათი ხერხი, რომელიც განსაკუთრებით სრულად სიმბოლისტებმა გამოიყენეს. მისი სახელია სუგესტია. სუგესტია ჩაგონებას ნიშნავს. სიმბოლისტები ცდილობდნენ, ამა თუ იმ პოეტური სახის მეშვეობით კი არ დაეხატათ რაიმე, არამედ შესატყვისი განწყობილება აღეძრათ მკითხველში, ის განწყობილება, რომელიც მკითხველისთვის შესაძლებელს გახდიდა გრძნობით, ინტუიციით, შინაგანი ხილვით წარმოედგინა ის, რაც ტექსტში პირდაპირ არ იყო ნათქვამი.

(სუგესტიის პრინციპზეა აგებული თავიდან ბოლომდე გალაკტიონ ტაბიძის ლექსი „მზეო თიბათვისა“.)

ოთარ ჭილაძის რომანში თათრის ხმის ხატოვანი დახასიათება სწორედ ასეთ პერსპექტივას უხსნის მკითხველის წარმოდგენას. აქ მთავარია არა შედარების კონკრეტული შინაარსი, არამედ მისი შემწეობით აღძრული განწყობილება.

ეს ის ყმუილია, რომელიც ქართველი კაცის ყურს საუკუნეების მანძილზე მოესმოდა აღმოსავლეთის უდაბური სივრცეებიდან, ქართველი კაცის ბუნებისთვის უცხო და გაუგებარი გაბმული, უსასრულო კაეშანის ხმა. ეს ავისმეტყველი ყმუილი მოუძღოდა ჩვენსკენ სისასტიკის, უგულობის, დესპოტიზმის ბნელ ძალებს...

თათრის ზლუქუნში სწორედ ეს ველური ჰანგი მოისმის და ამ მომენტიდან ჩვენ უკვე ახალ განზომილებაში ვხედავთ მის სახეს, ახალი მასშტაბით აღვიქვამთ და ვაფასებთ მის მოქმედებას.

მართალია, ამ შედარებას აქვს უფრო ვიწრო, კონკრეტული განზომილებაც: ეს იმ მხეცის ყმუილიცაა, წართმეული რომ წაართვეს, იმ აფთრის ჩივილიც, რომელსაც მასზე უფრო ძლიერმა ნადირმა ნადავლი გამოგლიჯა კბილებიდან. მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს სახე კიდევ უფრო დიდ და შორეულ სივრცეებზეცაა პროეცირებული. მისი მოქმედება ქვეცნობიერებაზეც ახდენს გავლენას.

ეს „ენით უთქმელი, უამხანაგო, გაუზიარებელი სევდა“ აქ უკვე ორ კონკრეტულ არსებას (თათარს და ძაღლს) აღარ ეხება. ის ჩვენში ბადებს რაღაც შეუცნობელი, ცივი მწუხარების მომგვრელი უნივერსალური კანონზომიერების შეგრძნებას, რომლის ყინულოვანი

სუნთქვა უეცრად შემოიჭრება და ადამიანთა ნაცნობ, შინაურ მიკროსამყაროდან ჩვენი ყურადღება სხვა რკალში გადააქვს.

ასეთი ტენდენცია ტიპურია ამ რომანის პოეტიკისათვის. კონკრეტული, ძალიან ხშირად შეუმჩნეველად, თვალდახელშუა განიცდის საკვირველ სახეცვლილებას და ფანტაზიის, წარმოსახვის „ტრანსცენდენტურ“ არეებში ბინავდება.

საერთოდ გამონაგონი, ფანტაზია ამ ნაწარმოებში ისე ინტენსიურად მოქმედებს, ისე ხშირად, მეთოდურად ხსნის ახალ ჭრილს საგანთა სიღრმეში, ისე ძალუმად ეტანება ზეემპირიულს და, მეორე მხრივ, ისე გულმოდგინედ ასრულებს წარმოსახული სინამდვილის მაორგანიზებელ როლს, რომ, ერთი შეხედვით, მისი პრიმატი აქ აშკარაა.

ასეთ შთაბეჭდილებას შედარებაც უწყობს ხელს. ოთარ ჭილაძე, სხვა თანამედროვე ქართველ პროზაიკოსებთან შედარებით, განსაკუთრებულ მიდრეკილებას იჩენს ამ მხრივ. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ამავე რომანში თითქმის ასეთივე სიძლიერით და წარმატებით მოქმედებს ზუსტი ასახვის პრინციპიც.

ხოლო მთავარი ამ ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურაში ისაა, რომ აქ ეს ორი ნაკადი პარალელურად კი არ ვითარდება, კი არ თანაარსებობს, არამედ არსებითად განუყოფელი მთლიანობის სახით წარმოგვიდგება.

მართალია, რომანში არის ადგილები, სადაც „ემპირეა“ ზედმეტად ტვირთავს მხატვრულ ქსოვილს.

გვხვდება ისეთი ადგილებიც, როცა, პირიქით, გამონაგონი ჩაგრავს რეალობას, ან ბოლომდე ვერ ხორციელდება, სრულ, ადეკვატურ რეალიზაციას ვერ აღწევს მის ცოცხალ ფორმებში.

მაგრამ ეს მხოლოდ ცალკეული გადახრებია.

არსებითად, საბოლოო ჯამში, ნაწარმოებში იმარჯვებს მისი მთავარი ესთეტიკური პრინციპი: ორი ნაკადი ერთმანეთს ერთვის, ერთმანეთს აესებს და ერთი მთლიანი მდინარების სახით გვევლინება.

დონ კიხოტი და სანჩო პანსა, მიუხედავად მათი ხასიათების ანტიპოდურობისა, უერთმანეთოდ ვერ ძლებენ.

თომას მანი ერთ თავის გვიანდელ წერილში საგანგებოდ მიუთითებდა თანამედროვე ხელოვნების განვითარების იმ გზაზე, რომელიც მას განსაკუთრებით პერსპექტიულად მიაჩნდა. მისი ფორმულის თანახმად, ეს არის „სიმბოლომდე ამაღლებული ნატურალ-

იზმი“. თავისთავად ცხადია, რომ აქაც სიტყვა „ნატურალიზმში“ იგულისხმება არა მიმდინარეობა, ან მხატვრული შეთოდი, არამედ პოეტიკის ელემენტი.

შეიძლება ვთქვათ: „სიმბოლოძდე ამაღლებული ნატურალიზმი“ და „პირიქით, ნატურალიზმამდე დასული, ნატურალიზმს დაყრდნობილი სიმბოლიკა“.

შედეგის თვალსაზრისით, ეს არსებითად ერთი და იგივეა, განსხვავება მხოლოდ იმაშია, თუ საიდან დაიძრა მწერალი, რომელი პოლუსიდან. ვფიქრობ, რომ ოთარ ჭილაძის ამოსავალი წერტილი მაინც სიმბოლიკაა.

მე განგებ გამოვტოვე რომანის ერთი პერსონაჟი იმისთვის, რომ მის შესახებ სწორედ ამ კონტექსტში მეთქვა.

ეს ის სახეა, რომელსაც ქაიხოსრო თვითონვე უპირისპირდება, უარყოფს და მის ადგილს ისაკუთრებს — ანას პირველი ქმარი, მისი პირველი და უკანასკნელი სიყვარული.

ეს არის ძველი საქართველოს, უფრო ზუსტად, ძველი ქართველი გლეხკაცობის სიმბოლური სახე და სანამ ეს სახე რომანის ტექსტში (ან ქვეტექსტში) მოქმედებს, მისი ადგილის უზურპატორების — თათრისა და მაიორის — სახეებიც სიმბოლურ იერს ინარჩუნებენ.

ბრძოლა ანას სარეცელის დასაპყრობად, გარკვეული თვალსაზრისით, სიმბოლური ბრძოლაა.

უნდა ითქვას, რომ ანას პირველი ქმრის სახე, განსხვავებით თითქმის ყველა სხვა პერსონაჟის სახისგან, არ წარმოადგენს ანალიტიკური განხილვის საგანს. არა იმიტომ, რომ ავტორს მისთვის არ სცალია. ეს ამ სახის განსაკუთრებული მდგომარეობითაა გაპირობებული. იმ მომენტისთვის, როდესაც რომანი იწყება, ეს პიროვნება უკვე აღარ არსებობს. ის გმირული სიკვდილის შარავანდედითაა მოსილი და ამ რომანში მას მხოლოდ ერთი ადამიანი ხედავს — მისდამი სამუდამო სიყვარულით გამსჭვალული, სარეცელშეგინებული ანა. იგი მისი მოგონებებისა და სიზმრების პერსონაჟია.

ბუნებრივია, რომ ამ პრიზმაში ეს სახე მხოლოდ იდეალური კონტურებით მოჩანს.

ის მთლიან, დაუნაწევრებელ სიმბოლოდ რჩება რომანში, როგორც სული, როგორც რაღაც მშვენიერის, უიმედოდ დაკარგულის გახსენება.

ის არსებობს მანამდე, ვიდრე ანას ცნობიერებას სრული სასოწარკვეთის ღრუბელი გადაეფარებოდეს.

თათარი და მაიორი რიგრიგობით ისაკუთრებენ მის დანატოვარს. ისინი ამის შემდეგაც კიდევ დიდხანს არსებობენ და თანდათან თავისუფლდებიან სიმბოლურობის იმ ელფერისგან, რაც სწორედ მასთან შეპირისპირებისას შეიძინეს.

თათარი მთელი ამ ხნის მანძილზე საკუთარი „სისხლის აღების“ მოლოდინით სულდგმულობს. ამ მოლოდინში პოულებს ერთადერთ შვებას და საბოლოოდ ამ ნანატრ, ნაოცნებარ სისხლში ინთქმება და უჩინარდება. სწორედ ეს მოლოდინი ჭრის შინაგან შრეს მის სახეში. ის უკვე სიმბოლური ფიგურა აღარ არის. აქ ის შიგნიდან გახსნილი რეალური სახეა, ვინაიდან ის ფიქრობს, წონის, მერყეობს, გადაწყვეტილებას იღებს. იმ დროისათვის, როდესაც ის შურისგების სიმბოლურ აქტს აღასრულებს, ჩვენ უკვე ახლოს, ზედმიწევნით ვიცნობთ მის შინაგან ფიზიონომიას.

ქაიხოსროს სახე კიდევ უფრო დიდხანს იკვეთება (დამახასიათებელია, რომ პერსონაჟსაც და ავტორსაც თანდათან ავიწყდებათ მისი პირველი (სიმბოლური) სახელი — მაიორი. „მაიორობა“ უკვე საკმარისი აღარ არის მისი თვისობრივად გამდიდრებული სახისა და ხასიათის აღსანიშნავად). ქაიხოსროს შინაგანი იერი თანდათან ზუსტდება და ახალ-ახალ წახნაგებს იჩნევს. ეს წახნაგები იმ საგანთა ანაბეჭდებია, მას რომ გამუდმებით გარს ევლებიან, ის თანდათან უთვისდება, უნივთდება ამ წრეს. თანდათან ეფლობა ამ აურაცხელ ნივთებში. თანდათან ითქვიფება ყოველდღიურ საზრუნავში, შიშში, წვრილმან ვნებებში. ასე მიმდინარეობს და ასე ბოლოვდება მისი ფსიქოლოგიური, მსოფლმხედველობრივი განვითარება და, რაც აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ასე წარიმართება მისი სახის მხატვრული ევოლუცია, ასე სრულდება აქ საბოლოოდ სიმბოლოს თანდათანობითი „ნატურალიზება“...

მე ვიცი და მჯერა, რომ ვერაფინ ვერ უარყოფს ამ რომანში მიღწეულ დონეს. ეს თანამედროვე ქართული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს მონაპოვართა დონეა. ეს ის დონეა, რომელიც ჩვენ შეგვფერის და მოგვეთხოვება.

ჭაბუა ამირეჯიბი

„დათა თუთაშხია“

რევაზ თვარაძე

ბედი საღმრთო რაინდისა

ჭაბუა ამირეჯიბის რომანს „დათა თუთაშხიას“ წინ უძღვის ვრცელი ეპიგრაფი, რომელსაც მიწერილი აქვს: „მეთოთხმეტე საუკუნის ხელნაწერიდან“. მისი ტექსტი გრძელდება რომანის ოთხივე კარის სათითაო ეპიგრაფად. გამოცდილი მკითხველისთვის ძნელი მისახვედრი არ იქნება, რომ მართლა მეთოთხმეტე საუკუნის ხელნაწერთან კი არ აქვს საქმე, არამედ რომანის ავტორის მიერ შეთხზულ, სტილიზებულ, განზრახ არქაიზებულ ტექსტთან. ეს მიხვედრა ეპიგრაფებს არაფერს აკლებს — მათში გადმოცემული ამბავი თავისთავად იმდენად საგულისხმოა, მთელი რომანისგან დამოუკიდებლადაც ხალისით, დიდი ყურადღებით იკითხება.

ხოლო ამბავი ამგვარი გახლავთ: ოდესმე ადამიანს სინდისი საკუთარ მანკიერებათა სამხილებლად ჰქონდა ბოძებული, ძალა — თავისი სულის ხარვეზთა დასაძლევად, სიკეთე — მოყვასთათვის სასარგებლო საქმის ქმნის მეოხებით თავისივე თავის რგებად, დედაკაცი — გამრავლებისა და კაცთა მოდგმის მარადისობის პირობად, მეგობარი — სულგრძელობის საზომად, ერი — პირუთვნელი მსახურებისა და მსხვერპლად მისვლის ასპარეზად, ქვეყნიერება — სიყვარულის მიგების სივრცედ.

როცა ერი ამგვარად სულდგმულობს, მისი შინაგანი, სულიერი ცხოვრებაც ჰარმონიულია, სიკეთისა და სიყვარულის მადლით შუქფენილი: „ჰყავდა ერს განმგებელად და მორიგედ ქვეყნიერთა საქმეთა თვისთა ჭაბუკი პირმშვენიერი და რაინდი კეთილაღნაგი — თუთაშხა. არა იყო იგი სულდგმული ერთი და ძე ხორციელი, არამედ სული კრებითი, არსი, მყოფი კაცთა წიაღსა შინა, ვითა წახნაგთაგანი მათი უპირველესი... ჰხედვიდა ერი მას

თუთაშხას განსხეულებულს, ხორცქმნილს და მსახლობელს თვისსა ტაძარსა დიდებულსა შინა უყოყად სიყვარულისა და ჰმორჩილებდა წესსა დადებულსა მისგან, ვითა წესსა ერთნებაობითა რჩეულისა ხორციელისა მამისა...“

თუთაშხა მეგრული მითოსიდან მოხმობილი სიტყვაა. მთვარის დღეს ნიშნავს (ქართულ წარმართულ პანთეონში მთვარეს უპირველესი ადგილი ჰქონდა მიკუთვნებული). რომანის ეპიგრაფის თუთაშხა არის „სული კრებითი, არსი, მყოფი კაცთა წიაღსა შინა, ვითა წახნაგთაგანი მათი უპირველესი“, ცხადი ხდება, რომ ავტორს იგი ნაგულისხმევი ჰყავს ადამიანის სულის იმ საწყისად, რომელიც არის მატარებელი ზემოთ რაზედნაჯერზე ხსენებული ზნეობრივი პრინციპებისა. მითოსური ელემენტების მოხმობა ავტორს თავისი უმთავრესი სათქმელის უფრო მკაფიოდ წარმოსაჩენად დასჭირდა.

თუკი ეს ინტერპრეტაცია მართებულად მივიჩნიეთ, მაშინ უმალვე აღიძერის აზრი, რომ „დათა თუთაშხია“ იმგვარად ჩაფიქრებული ნაწარმოებია, რომ სათანადო სიღრმით წვდომისას მასში თავს იჩენს ორი პლანი — ემპირიული და სულიერი, რომლებიც ორგანულად შერწყმულია ურთიერთს. ემპირიულ პლანზე გათამაშებული ტრაგედია შესაძლოა წაკითხულ იქნეს აგრეთვე, როგორც კაცთა მოდგმის თუ ყოველი ცალკეული ადამიანის სულში აღძრული ბრძოლა მისი შინაგანი საწყისებისა, როგორც კაცთა მოდგმის თუ სუბიექტის არსებაში, მის წიაღში გათამაშებული ტრაგედია. ამ შემთხვევაში დათა თუთაშხიასა და მუშნი ზარანდიას დაპირისპირება და ბრძოლა შესაძლოა გაიგოთ აგრეთვე, როგორც ყოველი ადამიანის სულში მიმდინარე ბრძოლა სიკეთის და ბოროტების. გულდასმით გაცნობის შემდეგ რომანი „დათა თუთაშხია“ უეჭველად გვიქმნის საამისო საფუძველს.

მსგავს ნაწარმოებთა ერთი მომხიბვლელობა ისიცაა, რომ, მიუხედავად ხსენებული ორი პლანის ურთიერთშერწყმულობისა, მკითხველს შეუძლია უმტკივნეულოდ უგულებელყოს ერთი მათგანი და მხოლოდ მეორეზე დააუნჯოს გონება. იმიტომ არის, რომ ამგვარ ნაწარმოებებს ყოველი დონის მკითხველი სიამოვნებით ეწაფება. „დათა თუთაშხიაში“ ის მეორე, სულიერი პლანი სულაც რომ არ ვიცარაუდოთ, რომანი უიმპლანოდაც ინტერესით წაი-

კითხება და მის ერთ უმთავრეს სათქმელად კვლავ სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა გამოიკვეთება (ოღონდ მაშინ ძალზე გაჭირდება ნაწარმოების სიღრმისეული წვდომა).

რა ასპექტითაც უნდა შევხედოთ, რომანში საქმე გვექნება კაცთა ცხოვრების ქვაკუთხედებთან (სიკეთე და ბოროტება, სინდისი, მეგობარი, ერი, ქვეყნიერება...), იმ ძველთაძველეს და მარადიულ ჭეშმარიტებებთან, რომელთა გარეშე კაცთა მოდგმის არსებობა ყოველგვარ აზრს დაკარგავდა.

ზემოხსენებული ეპიგრაფის მეშვეობით შევყავართ ავტორს თავისი ოთხკარიანი რომანის წიაღში. როგორც ითქვა, ოთხსავე კარს თავთავისი ეპიგრაფი აქვს წამძღვარებული პირველი ეპიგრაფის ტექსტის გაგრძელებად: ხუთივე ეპიგრაფი ერთად მომხიბვლელ მითოსურ ნოველას ქმნის. ეს ნოველა კი ორგანულად არის შერწყმული ვეება, ორმოც საავტორო თაბახზე დიდი მოცულობის რომანის არქიტექტონიკას, რომელიც, თავის მხრივ, აგრეთვე ნოველებისგან არის შეთხზული. საკუთრივ ავტორი მთხრობელად „წინათქმაში“ გვევლინება მხოლოდ, შემდეგ სიტყვას აძლევს უმთავრეს მთხრობელს — გრაფ სეგედის, რომლის ნაუბარი რომანის ღერძს წარმოადგენს და რომელზეც არის ასხმული ოცდაორი სხვადასხვა პირის მიერ მოყოლილი ამბები — ოცდაათამდე ნოველა. ცნება „ნოველას“ პირობითად ვხმარობ, რამდენადაც საქმე რომანთან გვაქვს და არა ნოველების კრებულთან (ვთქვათ, „დეკამერონთან“), სადაც ცალკეულ მონათხრობ ამბებს ოდენ იდეურ-თემატური ძაფი აერთიანებს და არა კომპოზიციური. ამ მხრივაც ერთობ საგულისხმო ნაწარმოებია „დათა თუთაშხია“. ცალ-ცალკე აღებული, ოცდაორი სხვადასხვა პირის მიერ მოთხრობილი ამბები მართლაც ნოველებია თითქოს, თავისთავადი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე, მიმზიდველი საკითხავი. მაგრამ, ჯერ ერთი, ყოველი ნოველა კომპოზიციურად წინას გაგრძელებას წარმოადგენს და, ამდენად, სიუჟეტის განვითარების მოუკვეთელ ჯაჭვშია ჩართული, მეორეც, ყოველი ნოველა ძირითადად მიჰყვება მხოლოდ და მხოლოდ ორი პერსონაჟის — დათა თუთაშხიას ან მუშნი ზარანდიას თავგადასავალს. ასე რომ, ამ ნოველების კითხვა დამოუკიდებლადაც კი შეიძლება (ეს ავტორის დიდ ოსტატობას მეტყველებს), მაგრამ ყოველი მათგანის

ჭეშმარიტი მნიშვნელობა და დანიშნულება რომანთან კავშირით ხდება შესაცნობი. ჩვენს წინაშეა არა ცალკეულ მონათხრობთა, ამბავთა, ნოველათა ჯამი, არამედ ერთი დიდი და უაღრესად რთული ორგანული მთლიანობა, რომელიც თავისი სიღრმისეული მნიშვნელობით წინ უსწრებს შემადგენელ ნაწილებს, ამ მთლიანობის წვდომის გარეშე ცალკეულ ნაწილთა მნიშვნელობაც ნახევრდება, მთელსა და ნაწილებს შორის აქ მართლაც დიდებული დიალექტიკური კავშირია. ყოველიივე მძაფრად მოძრაობს, ყოველივე უმჭიდროესად არის დაკავშირებული ერთიმეორესთან და ყოველივე მთელის მიერ არის განპირობებული და დასაბუთებული, გინდაც პოლიფონიურ საგალობელს ვისმენდეთ.

დათა თუთაშხია და მუშნი ზარანდია, შემდეგ — მათი მშობლები, დათას დაი ელე, დათას ძმაკაცი გოგი წულაძე, სატრფო ბეჩუნი, ვაჟი გუდუნა, „თავისი ერისა და დროის ერთ-ერთი უგანათლებულესი კაცი“ სანდრო კარიძე, ბუდარა და ბუდარიხა, ჩერქეზი მაჰმუდი, პოლკოვნიკი სახნოვი, მევახშე კაჯა ბულაცა, პარანოიკი სეთური, არაკაცი ჭონია თავისი ამფსონებითურთ, მედუქნე დურუ ძიგუა და მისი ვაჟიშვილი ძობა, ყაჩაღები — რაჟა სარჩიმელია, ბოდღო ყვალთავა, ყურუ ქარდავა თუ კაზა ჩხეტია, მოურავი შალიბაშვილი, დასტურიძე, ყანდური, დროთე თოდუა და მისი ოჯახი, დედათა მონასტრის წინამძღვარი ეფემია, სვედამწვარი და დამთხვეული კლასიონ კვიმსაძე, ფათერაკების მაძიებელი ბიკენტი იალქანიძე... ეხლა მთხრობელნი თავის მხრივ: გრაფი სეგედი, პორუჩიკი ანდრიევსკი, თიქვა ძაძუა, ალექსი სნეგირი, მოსე ზამთარაძე, ქუჯი თორია, გიგო ტატიშვილი, ირაკლი ხურციძე, ნიკანდრო ქილია, დიმიტრი კოდაშვილი, თიკო ორბელიანი, ვანო ნათოფრიშვილი, ვასო გოდერძიშვილი... ზოგი ჟანდარმია, ზოგი მუშა, რევოლუციონერი, ყაჩაღი, ექიმი, ინჟინერი, ვექილი, პოლიცმეისტერი, მღვდელი, მასწავლებელი, დარაჯი, ხელოსანი... მონათხრობში მათს თავგადასავალსაც ვგებულობთ და, რაც უმთავრესია, მათი სულიერი პორტრეტებიც მკაფიოდ იხატება მოთხრობილ ამბებთან მათ-მათი დამოკიდებულებისდა კვალობაზე. მთხრობელნი დათა თუთაშხიას ან მუშნი ზარანდიას ახასიათებენ და ამის მეოხებით თვითონაც ხასიათდებიან ნება-უნებურად.

ასე რომ, მრავალი ათეული ადამიანის თავგადასავალია გადმოცემული რომანში. გადმოცემული უაღრესად მიმზიდველად, დაინტერესებლად (თავად ამბავია ცხოვრებისეული და საინტერესო), ამასთან, ღრმა ფსიქოლოგიური წვდომით და უკიდურესად ძუნწი შტრიხებით (ასე რომ არა, ნაწარმოების მოცულობა უსასრულოდ გაიზრდებოდა, წერტილის დასმა ველარსად მოხერხდებოდა პრაქტიკულად). და ამ უთვალავ ამბავს და აურაცხელ პერსონაჟს მჭიდროდ კრავს და აერთიანებს ორი პიროვნება — დათა თუთაშხია და მუშნი ზარანდია. ისიც ნიშანდობლივია, რომ პერსონაჟთა დიდი უმრავლესობა მხოლოდ თითოჯერ წარმოდგება ჩვენს წინაშე; ნოველიდან ნოველაში მცირედნი თუ გადადიან, ხოლო მთელი რომანის სარბიელზე სულ რამდენიმე კაცი რჩება. მაგრამ ის თითოჯერ მოვლენილი პერსონაჟებიც კი იმდენად ცოცხლად, კოლორიტულად არიან დახატულნი, იმ ზომამდე ორგანულია მათი კავშირი დათა თუთაშხიას ან მუშნი ზარანდიას თავგადასაელის თუ სულიერი ძვრების გადმომცემ ამბებთან, რომ თითქმის არც ერთი მათგანი არ გვავიწყდება. უმთავრეს პერსონაჟებთან ერთად ისინიც შემოიჭრებიან ჩვენს ფსიქიკაში და დიდი ხნით მკვიდრდებიან იქ.

ამას ის ამბავიც უწყობს ხელს, რომ პერსონაჟთა ამ კალეიდოსკოპში თითქმის არც ერთი არ არის დარჩენილი ისე, საკუთარი ხასიათი, საკუთარი სიბრძნე და ცხოვრების წესი რომ არ ჰქონდეს. გავიხსენოთ, მაგალითად, ვასო გოდერძიშვილი — თბილისელი ხელოსანი, მოვუსმინოთ მის მსჯელობას: „ჩარჩებმა, ქორვაჭრებმა ფული იშოვნეს, ბეზმენები და არშინები გადაყარეს, ვითომ კაცები გახდნენ. თავის ლეკვებს გუვერნანტები და ბონები დაუქირავეს. აქეთ — სწავლა, იქით — პიანინო! ადამიანობა ვიღა ასწავლოს — ბონამ, დედ-მამამ? ჯერ ერთი, არც ესმით, რომ კაცობა ცალკე სასწავლებელია. მეორე — იმ დედ-მამას ადამიანური თავისთვის რა აქვს, შვილს რა უნდა შესძინოს?“

ასეა ყოველი მთხრობელი, ყოველი პერსონაჟი, თავისი ენით მეტყველებს და თავის სიბრძნეს მისდევს. მეორე მაგალითი — პოლიცმეისტერი ნიკანდრო ქილია: „ადამიანი დიდი კაცის ბრძანებით რომ შეცდეს — სამსახური უნდა დაკარგოს და ოჯახი მშიერ-მწყურვალი დაურჩეს? არ გამოდის ცხოვრება ასე. აბა რა ქნას

პატარა კაცმა? რა ქნას და ისე უნდა წაიყვანოს საქმე, რომ, თუ წაიბორძიკა, არ დაეცეს და, დაცემა თუა, ადგომაში თვითონ ის უნდა დაეხმაროს, სარმა ვინც გამოდო. როგორ უნდა გააკეთოს პატარა კაცმა ეს?.. როგორ და — უფროსის პატივისცემა უნდა იცოდე, უფროსისთვის კარგი კაცი უნდა იყო ყოველთვის. მარა მარტო ეს არა კმარა — პატარა უნდა ეშინოდეს შენი უფროსებს. ისეთი რამე უნდა იცოდე უფროსის, რომ გულში შიში ქონდეს — არ გამთქვას და არ დამლუპოსო!"

აქ ისიც უნდა მოვიხსენიოთ, რომ ავტორი ზედმიწევნით ფლობს ქართულ ენას და ყოველ მთხრობელს თუ პერსონაჟს, როგორც მოტანილი ციტატებითაც დავინახავდით, თავთავის კილოს უმარჯვებს, თავთავისი ენით ამეტყველებს. ოღონდ დიალექტიზმების უსიამო მოჭარბების ხარჯზე როდი ხდება ეს ამბავი, ამგვარ გაცვეთილ ხერხს ორ-სამჯერ თუ მიმართავს რომანის ავტორი (მაგალითად, დათა თუთაშხიას და ხაპლანის სამტრედიიდან თბილისამდე მგზავრობისას, მატარებელში). პერსონაჟთა თავთავის კილოზე მეტყველების სპეციფიკა უმრავლეს შემთხვევებში გამოხატულია სინტაქსის, სტილის და არა ლექსიკური დიალექტიზმების მეშვეობით. ეს უაღრესად ამოდსასმენს ხდის ნაუბარს, განუმეორებელ კოლორიტს ანიჭებს და დედაქართულის სიწმინდე და მთლიანობაც აღარც იბღალება.

წიგნის პირველი კარის ეპიგრაფი გვამცნობს: უწვართ კაცთა სულში ჩაბუდებული იყო ზნე. მისი არსი — მონება მამონისა. გაღვივდა იგი, ცდუნების თესლად იქცა და აღმოცენდა ხორცის დამალპობელი და სულის დამთრგუნველი, თუმცაღა სახილველად საამო ყვავილი. შემზერდა იმ ყვავილს ერი და ხარობდა. „რამეთუ იყო უბრყვილ მიმართ არსისა და უმეცარ მიმართ შედეგისა". გაიღო კაცთა გონების ერთი კარი, მანამდე უმტკიცესად დაგმანული, და აღიძრა ხვეჭის სურვილი, შური, სიხარბე. „გათითოკაცდა ერი მოგებად საქონლისა". შეება თუთაშხა ქვეყნიურ სატიკვართ — მრავალ გასაჭირში მყოფს დაეხმარა, ზოგს სხვისი ოფლით მოპოვებული ქონება გაუცუდა, ეშმაკობით აღზევებულთ სამართალი მიაგო, მიმძლავრებით დამდაბლებულთა სახსნელადაც იღვაწა, მტრად აშლილებს მშვიდობა ჩაუგდო გულში და ბოროტი

განზრახვები გაუცუდა ზოგს. მაგრამ იმატა: გამცემლობამ, მრუშობამ, უმადურობამ, ამპარტავნობამ, ლიქნამ, მზაკვრობამ, სიმდიდრის წყურვილმა, აღზევების ხდომამ, სიცრუემ. თუთაშხა ვერ გაერკვა, რა ხდებოდა ქვეყნიერებაზე, ვერ განჭვრიტა ყოველივე ამის მიზეზები, ძალი გაუცუდდა და თქვა: არ ვიცი, კეთილს ვიქმ თუ ბოროტს, უმჯობესია მკლავები დავიკრიბო და ჩემი ძალა უმოქმედოდ დავტოვოო. „განდგა თუთაშხა ქვეყანისაგან თვისისა, დაინთქა ჭვრეტად და არღა გულისხმა ყო სადარდებელი ერისა, რამეთუ ღმერთი არა იყო თუთაშხა“.

ამ ეპიგრაფს შეესატყვისება პირველი კარის შინაარსი. სეგედის ჩანაწერების გარდა აქ არის პორუჩიკ ანდრიევსკის დღიურები და მისი დაკითხვის ოქმი, ვინმე შვანგირაძის პატაკი (დათა თუთაშხიას პირველი დახასიათება, მის მიერ ჩადენილი უნებური მკვლელობა, გააბრაგება), თიყვა ძაძუას მონათხრობი (დათას მუშაობა ტყისმჭრელად, ბუდარების ოჯახის ამბავი), რევოლუციონერ ალექსი სნეგირის მონათხრობი (ყუბანი, სტანიცის ამბები, დათას ბრძოლა უსამართლობასთან და მომხვეჭელ ხალხთან), ანარქისტ ნიკიფორე ბუბუტეიშვილის მონათსრობი (მევახშე კაჯა ბულავასთვის ფულის წართმევა), აბრაგ მოსე ზამთარაძის მონათხრობი (საირმე, სეთურის მიერ დამონებული ხალხის გონს მოყვანის ცდა) და ექიმ ქუჯი თორიას მონათხრობი (ფოთის გარეუბნის ლაზარეთი და კაციჭამია ვირთაგვების ამბავი).

ეს მონათხრობები, სეგედის ჩანაწერებით სათითაოდ გათიშული, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით მოსდევს ერთიმეორეს და გვაცნობს დათა თუთაშხიას სულიერი ევოლუციის პირველ ეტაპს. ძალმომრეობის, უსამართლობის, მზაკვრობის, მომხვეჭელობის წინააღმდეგ ამხედრებული და მებრძოლი აბრაგი წიგნის პირველი კარის დასასრულს საბოლოოდ იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „არავინ არაა ღირსი“ მის უბედურებაში ჩარევის და დახმარებისა. უფრო კონკრეტულად: „მე რომ ადამიანს და მის ზნეს ვხედავ, ყველა კაცი ისე ცხოვრობს და ისე იქცევა, როგორც თვითონ მოსწონს, და სხვა კაცი მის საქმეში არ უნდა ჩაერიოს, არ უნდა შეუშალოს ხელი... ფიცი დამიდვია, აღარ ჩავერევი აღარავის საქმეში...“

თავის მხრივ, ცხოვრების მდინარებაც თითქოს იმისთვის არის აღძრული, რომ ეს შეხედულება განუმტკიცოს დათა თუთაშხიას.

ბუდარების ოჯახის საქმეებში ჩარევას სიკეთე არ მოუტანია — ცოლ-ქმარმა დათას შემწეობით ქონება კი შეიძინა, მაგრამ, ჯერ ერთი, ადამიანური ღირსებები დაკარგა, გულხარბ, უსულგულო, ძუნწ წყვილად იქცა, და, მეორეც, მთელი სოფელი მტრად გადაეკიდა; ყუბანის სტანიცაში ხალხის მცველფელთა და თაღლითთა წინააღმდეგ მიმართულ აქციებსაც არ მოჰყოლია ხეირი; მევახშე კაჯა ბულავასთვის წართმეული ფულით, კაცმა არ იცის, ხელი ვინ მოითბო, გაჭირვებულ ხალხს არაფერი მოხმარებია; საირმეში სეთურის მონების ამხედრების, მათთვის ადამიანური ღირსების დაბრუნების ცდას ის შედეგი მოჰყვა, რომ დათა თუთაშხია და მისი მეგობარი მოსე ზამთარაძე ცემით მიასიკვდილა რეგვენთა ბრბომ.

მაგრამ ვიდრე ხსენებული სულიერი ევოლუციის ამბავს ბოლომდე გავყვებოდეთ, ჩვენ გვმართებს გავიხსენოთ — ვინ იყო, რა კაცი იყო დათა თუთაშხია, რას მიესწრაფოდა, რატომ აუმხედრდა ქვეყნიერებას.

პორუჩიკი სერგი ანდრიევსკი (დათა თუთაშხიას დის — ელეს მიჯნური, ვისი უნებური მკვლელობაც გახდა დათას გააბრაგების მიზეზი): „საშუალოზე მაღალია, ძლავრი აღნაგობისაა. შესახედავად — წარმოსადეგი. აქვს შავი თვალები, მოკაუჭებული ცხვირი, ოდნავ მოღუნული, მხედრის წვივები. კოხტად, მოხდენილად იცვამს. უყვარს შავი ფერის ქართული ჩოხები და ხშირად იცვლის ერთიმეორეზე უკეთეს ცხენებს. ერთი სიტყვით, მის არისტოკრატ თანამემამულეთაგან თითქმის არაფრით განსხვავდება... სასწავლებელში არ უსწავლია, მაგრამ საკმაოდ განათლებული კაცია... კარგად ფლობს რუსულ სალაპარაკო ენას... მკვირცხლი, საღი გონება აქვს. უაღრესად პატიოსანი, სამართლიანობის მოყვარული ახალგაზრდა კაცია“.

ამგვარია ცხრამეტი წლის დათა თუთაშხია.

მუშნი ზარანდია: „...მას ყველაფერთან ერთად დიდი ნებისყოფაც აქვს, ჩემზე მეტი“; „...ჯერ თანდაყოლილი ღირსებები და შემდეგ სწორი აღზრდით ჩამოყალიბებული ზნეობა. მე ვიცი, რომ სრულქმნილი ადამიანი არ არსებობს, მაგრამ თუთაშხია იმ კაცთაგანია, რომელნიც სრულქმნილებასთან ყველაზე ახლოს არიან“;

ამგვარია სახელმოხვეჭილი აბრაგი დათა თუთაშხია.

ირაკლი ხურციძე: „ეს კაცი საგანგებო, მხოლოდ მისთვის არსებული კანონ-წესებით მართავდა თავის ცხოვრებას და სწყუროდა მხოლოდ ერთი რამ: მოქმედება“.

ამგვარია არსებობის აზრის მაძიებელი დათა თუთაშხია.

ბეგლარ გვალია: „სიმართლის გულისთვის ხიფათს არ დაერიდებოდა და თავს არ დაზოგავდა. მიტომ იყო, ხალხს რომ უყვარდა. მაგრამ ერთ დღეს შეუქცია ზურგი ყველაფერს; გული მოუვიდა — ყველა ძეხორციელი ჩემისთანა და ჩემზე უკეთესი რატომ არ არისო! მისი გამზრდელი მაგალი ზარანდია და თვითონ დათა თუთაშხია რომ იყვნენ, ყველა კაცი ისეთი თუ იქნა, რა უჭირს მაშინ მაღლა ღმერთს და ძირს ერს! არ გამოდის ასე“.

შალვა ზარანდია: „ერთობ რთული, გაუგებარი და თითქმის შეუსაბამო საქციელის კაცი იყო“.

მაგალი ზარანდია: „არც მამა-პაპა ჰყოლია მაგას, გარემოებას რომ ურიგდებოდა, ისეთი, და არც ჩვენ გაგვიზრდია ეს კაცი დაშოშმინებული და მშვიდი ცხოვრებისთვის“.

ამგვარია დათა თუთაშხია ნაცნობთა და ახლობელთა წარმოდგენით.

ეხლა ისიც გავიხსენოთ, საკუთარ თავს როგორ ახასიათებს დათა თუთაშხია: „ეჭვიანი ვარ მეტისმეტად. ხშირად ისეთი არ მჯერა, დასაჯერიც რომ არის და სიმართლეც. ცხოვრებამ მიქნა ეს, თვარა ადრე მიმნდობი ვიყავი და ის არ მჯეროდა, ეშმაკობა და სიცრუე თუ იყო ქვეყანაზე“; „თავმოყვარეობით, ქედმაღლობით და ამაყი ხასიათით ვიარე ჩემი მოწიფული ცხოვრების პირველი ნაწილი. ამან მიმიყვანა გააბრაგებამდე... რამდენი მეტი გავიდა დრო, იმდენი დაუნდობლად და განუკითხავად მცემა ცხოვრებამ, მაგრამ არ იყო ეს მარტო ამაყი ხასიათის და ქედმაღლობის ბრალი; ერთი კაცისგან მეორე კაცის დაჩაგვრა მძულდა ბავშვობიდანვე, ვერ ვითმენდი ამას. გასაჭირში და განსაცდელში ჩავარდნილი ადამიანი მებრალებოდა, ხელის გაწოდებას და მიხმარებას მოვალეობად ვუთვლიდი ჩემს თავს, ამისთვისაც იყო, რომ მხვდებოდა, ამასობაში ასაკმა მიმატა. ადრე ჩემი ღირსების შელახვას რომ ვერ ვითმენდი, მერე და მერე თითქმის მიმავიწყდა საკუთარი თავი. ახლა სხვისი ღირსების შელახვას ვეღარ ვეგუებოდი ვერაფრით. დავდიოდი ამ ქვეყანაზე და, სიმართლეს ვამბობ, სიცო-

ცხლის ფასად რომ მღირებოდა, მაინც ვებრძოდი უსამართლობით და ძალმომრეობით ლელოს გამტან კაცებს... არც მგლის მოდგმის ვარ, რომ საჭმლის შოვნისთვის ვიცხოვრო მხოლოდ, და არც კურო ხარი, რომ ბალახი და ძროხები მჭირდებოდეს მარტო. ერის შვილი ვარ მე. ფიქრი მჭირია და საზრუნავი! არ შეიძლია მკლავებდაკრეფილი ვიდგე და მშვიდად ვუყურო ჩემს ქვეყანას"; „ისეთი და იმდენი მოხდა ჩემს ახლომახლოს ადრეც და ბოლო ხანებშიც, რომ ვერ გამოვიტანე აზრი, რა ქნა და როგორ ვიყო მერე. ეს უნდა ვიცოდე მე, არ შემიძლია სხვაფრად"; „არასდროს არაფერი არ მდომია ადამიანისგან, კეთილი და სამართლიანი რომ იყოს, ამის მეტი. გაწამებულს და გატანჯულს რომ ნახავ ვინმეს, უნდა იღონო რამე, რომ ეშველოს იმ კაცს, — ადამიანი თუ ხარ. ამას ვაკეთებდი მე".

თითქმის ეს არის და ეს. ორმოცთაბახიანი რომანის ფურცლებზე დათა თუთაშხიას პირდაპირი დახასიათება თითქმის არც გეხვდება ამის მეტად. დანარჩენი მოქმედებითაა თქმული (ერთი იმდენიც მკითხველის ფანტაზიამ უნდა შეავსოს). ამგვარი ძუნწი შტრიხებით წარმოგვიდგენს ავტორი თავის გმირს. ოღონდ, რომანი წაკითხულიც რომ არ გექონდეს, დამეთანხმებით ალბათ, რომ ჩვენს წარმოსახვაში აქ მოტანილი ამონაწერებითაც ხორცს შეისხამდა იშვიათი ფიზიკური და სულიერი მომხიბვლელობის პიროვნება, იმდაგვარი ადამიანი, წინასწარვე მოკრძალებით და პატივისცემით რომ განგვაწყობენ ხოლმე.

დიახ, დათა თუთაშხია რჩეულთა შორის ურჩეულესი პიროვნებაა. ამას რომანის პირველივე გვერდებიდან ვხვდებით და იქვე აღგვეძვრის უნებური ეჭვი: ვაითუ ცოცხალი გმირის ნაცვლად გარკვეული იდეების მატარებელ სქემასთან მოგვიხდეს საქმის დაჭერა! და იქნებ არც ისე უსაფუძვლოა ეს ეჭვი, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს? თავად განსაჯეთ: ნაწარმოების დასაწყისშივე ჩვენს წინაშე წარმოდგება სულიერად და ხორციელად ლამის სრულქმნილი პიროვნება — უბადლო ვაჟკაცი, მკლავმაგარი და თვალჩუბინი, მძლეთა მებრძოლთა მძლეველი, ბრძოლაში მუდამ გამარჯვებული, ამასთან, გამჭრიახი, მაძიებელი გონების, უზადო პატიოსნების, უმწიკვლო სინდისის მქონე და სიმართლისთვის თავგადადებული.

რომანის ავტორს, ცხადია, გულუბრყვილობით არ მოსვლია, ხორციელად და სულიერად სრულქმნილების იდეალს მიახლოებული გმირი რომ წარმოგვიდგინა.

როგორც აღინიშნა, ამ ნაწარმოებში საქმე გვაქვს კაცობრიული ცხოვრების ქვაკუთხედებთან, მის უარსებითეს მოდუსებთან, ძველთუძველეს და მარადიულ ჭეშმარიტებებთან (ადამიანის შინაგანი რაობა, სიკეთე და ბოროტება, მეგობარი, ერი, ქვეყნიერება...). და ამ ჭეშმარიტებათა მტვირთველი ვერასგზით ვერ იქნებოდა რაიმე თვალსაჩინო ზადის მქონე ან მნიშვნელობას მოკლებული რიგითი პიროვნება.

მაგრამ მაინც რა იყო საჭირო საიმისოდ, რათა ეს სრულქმნილების იდეალს მიახლოებული გმირი ან სქემად არ ქცეულიყო, ან კიდევ ლამანჩელი რაინდის თუ თავად მიშკინის ბედი არ გაეზიარებინა?

სქემატურობის წამალი ცხოვრებისეულობაა. ეს ითქვა ზემოთაც. ცხოვრებისეულობა იმ ზომამდე, რომ გმირი ზოგჯერ კომიკურ თუ საჩოთირო სიტუაციებშიც ექცევა (გაავებული ბავშვების ალყაში მომწყვდეული დათა თუთაშხია და მოსე ზამთარაძე საირმეში, მათი კეტებით ცემა იქვე, კავკა ბულავას ქოხის სცენა, ჭონიას თვალთვალი საფარიდან, დათას გაროზგვა ნიკანდრო ქილიას რეზიდენციაში, დოროთე თოდუას ვაჟების მიერ დათას გალახვა, ციხის ეპიზოდები... აქ დიდი სიფრთხილე, ალღო, ტაქტი და ზომიერების გრძნობა იყო საჭირო, რათა ავტორი მეორე უკიდურესობაში არ მოქცეულიყო და შარავანდედისგან არ განეძარცვა დათა თუთაშხია. ჩემის აზრით, ციხის ერთს ან ორ ეპიზოდს თუ არ მივათვლით, მან ამ ამოცანასაც ჩინებულად გაართვა თავი).

მეორე უმთავრესი პირობა გახლავთ საქმე, საქმის აღსრულება — „არა ვიქმ, ცოდნა რას მარგებს ფილოსოფოსთა ბრძნობისა!“ დათა თუთაშხია თავისი შინაგანი ბუნებით სრულყოფილების იდეალს იმითაც არის მიახლოებული, რომ მისი ცხოვრებისეული კრედო პირველქმნილი სიმარტივისაა: „არასდროს არაფერი არ მდომია ადამიანისგან, კეთილი და სამართლიანი რომ იყოს, ამის მეტი“. ვერც ავტორს რომანისას და ვერც მის კეთილშობილ აბრაგს ვერავინ დასწამებს, რომ ძირისძირამდე არ ჰქონ-

დეთ გათვალისწინებული, თუ რა საზარელი სირთულე და სიღრმე ახლავს ამ სიმარტივეს; ვერც იმის არცოდნას, რომ, ამისდა მიუხედავად, კაცთა მოდგმას ერთადერთი გამოსავალი აქვს — მიკვლევა მსგავსადვე მარტივი, თავისთავად ცხადი ჭეშმარიტებისა, რომელიც გამოწვლილვით გაჩხრეკისას აგრეთვე საზარელი სირთულისა და სიღრმის შემცველი იქნება და არა იოლად მოსაპოვებელი წილადობილა. ხოლო ამგვარ ჭეშმარიტებას — ღვთაებრივად მარტივს, თავისთავად ცხადს, ნათელს და, ამასთან ერთად, ულრმესი და ურთულესი აზრის შემცველს — მხოლოდ და მხოლოდ დაუცადებელი ქმედებით შეიძლება მისწვდეს ძეხორციელი. კაბინეტებსა და სალონებში გამომწყვდეული მთელემარე ყოფა იმ ჭეშმარიტების წვდომის ცუდი საწინდარია (ძველ საქართველოში ამ აზრს შემდეგნაირად გამოხატავდნენ: „ვის არ ერევის რული, იგი არს კაცი სრული“). ამიტომაც დასჭირდა რომანის ავტორს უვრცესი ცხოვრებისეული ასპარეზი გადაეშალა თავისი გმირის წინაშე — უამრავ სიტუაციასა და აურაცხელ ხალხთან შეჯახების შედეგად გამოეკვეთა მისი იდეალი. ხოლო ამგვარ ასპარეზზე დაუცხრომელ კვეთებას თუთაშხიასნაირი მონოლითური პიროვნება თუ გაუძლებდა — ცხადი მიზნის, უტეხი ნებელობის, ფიზიკურად და სულიერად ყოველმხრივ ჰარმონიული და ლიბოგაუბზარავი ადამიანი. ამიტომაც არის ძუნწი შტრიხებით მოხაზული დათა თუთაშხია — მის უმთავრეს დახასიათებას მისივე ქმედება იძლევა და არა ესა თუ ის რემარკა.

„ყველა სარწმუნოებაში და ჩვენს სახარებაშიც მარტო ის მწამს და მომწონს, ასეთი და ასეთი უნდა იყოს ადამიანიო, რომ წერია. დანარჩენი, მე თუ მკითხავს ვინმე, არ ვარგა იქ. საკვირველი ის არის სწორედ, იმ უვარგისი დანარჩენისთვის რომ შედიან მონასტერში ბერად. ისე, კაი საქმის საკეთებლად ერისკაცობა სჯობს, ნამდვილია ეს“.

ამას ამბობს კაცი, ვინც ფაქტიურად ასკეტისა და მარტვილის ცხოვრებით გალია წუთისოფელი, დედათა მონასტრის წინამძღვარმა ეფემიამ ეს ვერ იაზრა სწორედ, — ჭეშმარიტი ასკეტი რომ იდგა მის წინაშე, — და ამიტომაც ურჩევდა დაჟინებით — ბერად აღიკვეცეო.

ოლონდ ასკეტი არა მონასტრული გაგებით, ცხადია. კი, წლობით თუ არა, თვეობით ხომ ცხოვრობდა დათა თუთაშხია თავის საფარში განმარტოებული, ქვეყნიერებას თითქმის აბსოლუტურად მოწყვეტილი და ბერივით დაყუდებული. მაგრამ რომანის ავტორს სავსებით უგულებელყოფილი აქვს მისი ცხოვრების ეს პერიოდები. რომანში დათა თუთაშხია მხოლოდ მოქმედი წარმოდგება ხოლმე ჩვენს წინაშე, ცხოვრების ორომტრიალში ჩართული (როდესაც პირველი კარის ეპიგრაფში ავტორი ამბობს: „განდგა თუთაშხა ქვეყნისაგან თვისისა, დაინთქა ჭვრეტად და არღა გულისხმა ყო სადარდებელი ერისა“, — ცხოვრებისგან ფიზიკურ განდგომას კი არ გულისხმობს, არამედ სულიერს, — დათა თუთაშხია კვლავ ხალხში ტრიალებს, მაგრამ თავის საფიქრალს არის მიცემული, და მის გულს აღარ ეკარება ქვეყნად მომხდარი ამბები). სწორედ მის ამ ცხოვრებას შეიძლება ვუწოდოთ ჭეშმარიტი ასკეტიზმი. ცხოვრებისეულ მოთხოვნილებებს ეს კაცი მხოლოდ იმ ზომამდე იკმაყოფილებს, არსებობის შენარჩუნება რომ შეძლოს, აბრაგობით ნაშოვნი ქონება მას გასაცემად ესაჭიროება და არა თავისთვის დასანარჩუნებლად; გარდა ამისა, ვერავითარი ცხოვრებისეული ჭუჭყი ვერ ეკარება მის სპეტაკ სინდისს და უმწიკვლო პატიოსნებას; შემდეგ: ცხოვრების ამ ორომტრიალსა და ქაოსშიც მისი გონება, მისი აზრი წამისწამ ცვალებად დინებებს კი არ მისდევს, არამედ იმ ერთადერთ საკითხს, ერთადერთ საფიქრალს მისციებია განუშორებლად, იმ ერთადერთი ჭეშმარიტების საწვდომად იღვწის, მასზე არის დაუნჯებული; დასასრულ, უმთავრესი: დათა თუთაშხიასნაირ ადამიანებსო, ამბობს რომანის ერთი პერსონაჟი, „ბრძოლის ღირსად ერთადერთი ციხესიმაგრე მიუჩნევიათ — საკუთარი არსება! ესენი დაუნდობლად, უკომპრომისოდ, სამკვდრო-სასიცოცხლოდ ებრძვიან თავის თავს... დათა თუთაშხიასი თუკი რამე ვიცი, ყველაფერი მხოლოდღა იმას მეტყველებს, რომ ამ ადამიანს ერთადერთი რამ მიუჩნევია ბრძოლისა და დაძლევის საგნად — საკუთარი არსება! განა რა უნდა მოხდეს მის ცხოვრებაში ისეთი, რომ ამ დიად ომს საზე და შინაარსი შეეცვალოს!.. ყველაზე კეთილშობილ, ხანგრძლივ და ულმობელ ომს გაუმარჯოს — ომს საკუთარ თავთან“. სხვათა შორის, მხოლოდ ამ უკანასკნელი მომენტის გათვალისწინების შემ-

დეგ ხდება ბოლომდე შესაცნობი დათა თუთაშხიას მიერ ნათქვამი: „თავისუფლება თვითონ უნდა მისცეს ადამიანმა თავისთავს“.

მივსდიოთ მეორე კარის ეპიგრაფს. ზნეობა რომ დაკნინდა, სინდისი მოძველებულ და სალანძღავ ცნებად იქცა, ძალა — საკუთარ სულში სათნოების დათრგუნვისა და მოყვასის მიმძლავრების იარაღად, სიკეთე — ავი განზრახვისა და ავი საქმის ნიღაბად, დედაკაცი — მეძავობისა და ბილწობის გამართლებად, მეგობარი — ცხოვრების მსწრაფლწარმავალობის წინაშე შიშის მალამოდ და ფარულ ანგარებათა მოზიარედ, ერი — ნივთთა მოხვეჭის ასპარეზად და სიცრუის მიმოთესვის ხნულად, ქვეყნიერება — შურის მიგებისა და სიძულვილის სივრცედ. ხორცსა და სულში ადამიანებს სიძულვილი გაუჯდათ და ერმა განმგებლად და ქვეყნიურ საქმეთა მორიგედ აღიარა კაცთა სულისა და ხორცის შთანთქმელი საზარელი ურჩხული, რომელიც „არა იყო არსება ერთი და ნადირი ხორციელი, არამედ სული კრებითი, არსი, მყოფი კაცთა წიაღსა შინა, ვითა წახნაგთაგანი მისი ერთი, განძლიერებული აწ“. ხელავდა ერი განსხეულებულ ურჩხულს და ემორჩილებოდა, თუმცა ერისავე ხორცსა და სულს ნთქავდა ურჩხული. „აღიღო შუბი თუთაშხამან, ამხედრდა ჰუნესა თეთრსა ზედა და განიზრახა დათრგუნვა ბოროტისა ძალითა თვისითა, რამეთუ ღმერთი არა იყო თუთაშხა“.

ურჩხულის აღზევება, სინდისის სალანძღავ ცნებად ქცევა, მეგობრის დასახვა ფარულ ანგარებათა მოზიარედ და მისთანანი ისტორიული დროის რომელსამე მონაკვეთში მომხდარი აქტი კი არაა ეპიგრაფის მიხედვით, არამედ კაცთა მოდგმის არსებასა და ყოველი ცალკეული პიროვნების ფსიქიკაში გათამაშებული მარადიული ტრაგედია. ასე ხდება მუდამ, როცა კი ბოროტი საწყისი იმარჯვებს ადამიანის სულში („ბოროტი საწყისი“ მთლად მარჯვე გამოთქმა ვერ არის, რამეთუ ბოროტებას საწყისი არცა აქვს, უძიროა და უარსებო).

ის გარემოება, რომ, თუთაშხას მსგავსად, საზარელი ურჩხულიც ყოფილა „სული კრებითი, არსი, მყოფი კაცთა წიაღსა შინა“, უეჭველად ადასტურებს უკვე გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ „დათა თუთაშხია“ შეიძლება ემპირიულ პლანშიც იქნეს წაკითხული და სულიერ პლანშიც (როგორც შინაგანი ბრძოლა-სიკეთის და

ბოროტებისა): თუთაშხა ებრძვის ურჩხულს — კრებითი სული ებრძვის კრებით სულს. ამ ტრაგედიის ასპარეზი კაცთა მოდგმის თუ ცალკეული პიროვნების შინაგანი არსებაცაა (სულიერ პლანში) და ქვეყნიერებაც (ემპირიულ პლანში). მითოსურისა და რეალურის ეს ორგანული შერწყმაც ანიჭებს რომანს განუმეორებელ მომხიბვლელობას.

ამასობაში ერთ თავსატეხ საკითხს მივადექით. თუთაშხას მიწიერი განსხეულება რომ დათა თუთაშხიაა, ამის მიხვედრას დიდი სიბრძნე არ სჭირდება. მითოსურ პლანში თუთაშხია ურჩხულს უპირისპირდება, მაგრამ ემპირიულ პლანში დათა თუთაშხია ვის უპირისპირდება, ვინ უნდა მივიჩნიოთ ურჩხულის განსხეულებად? ამგვარი განსხეულება რომ უეჭველად უნდა არსებობდეს, ამას რომანის მთელი შინაგანი ლოგიკა განაპირობებს (კონკრეტული დათა თუთაშხია ზოგადსა და განყენებულ ბოროტებას ვერ დაუპირისპირდება). მაგრამ თავსატეხი-მეთქი, იმიტომ მოგახსენეთ, რომ საზარელი ურჩხულის — ბოროტების სიმბოლოს — მიწიერ განსხეულებად მუშნი ზარანდიას ხელაღებით გამოცხადება არც ისე იოლი საქმეა (არადა სხვა კანდიდატი არ არსებობს: გრაფი სეგედი, ყოველსავე დანარჩენს თავი რომ დავანებოთ, იმიტომაც ვერ მიიჩნევა ასეთ ვინმედ, რომ დათას ბრძოლა ბოროტებასთან სეგედის გადადგომის შემდეგაც კარგა ხანს გრძელდება).

მაშასადამე, იმის გახსენებაც გვმართებს, ვინ იყო მუშნი ზარანდია.

უწინარეს ყოვლისა, ის გაგვახსენდება ალბათ, რომ დათა თუთაშხია და მუშნი ზარანდია გარეგნობით იმდენად ჰგვანან ერთმანეთს, თითქმის შეუძლებელია მათი გარჩევა (დათას მამა და მუშნის დედა ტყუპისცალი და-ძმანი იყვნენ). უკვე ეს გარემოება ქმნის იმის წინაპირობას, რომ რაღაცნაირად სიმპათიურად განვეწყოთ მუშნის მიმართ, თითქოს მასზეც განვავრცოთ დათა თუთაშხიას დამაბრმავებელი შარავანდედი. ასე თუ ისე, ძალზე ძნელია დათა თუთაშხიას აურაში მოხვედრილი მუშნი ზარანდიას მიჩნევა ხორცქმნილ ბოროტებად.

მერე ნელ-ნელა (უმთავრესად სეგედის მიერ მონათხრობი ამბებით და მისივე რემარკებით) ვეცნობით მუშნი ზარანდიას შინაგან ბუნებასაც.

რომანის პირველსავე გვერდებზე გადმოცემულია ამგვარი ეპიზოდი: მუშნი ზარანდიას, ჯერაც უჩინარსა და უპოვარ კაცს, ვილაც წვრილფეხა მრეწველი ოქროს თუმნიანს შეაპარებს ქრთამად. მუშნი მიხვდება თუ არა, ვისია ფული, სასწრაფოდ უბრუნებს პატრონს. უფროსი ეუბნება — რატომ დაუბრუნეთ ის ფული, მათხოვრულ ჯამაგირს იღებთ და ხომ არ გყოფნითო. მუშნის პასუხი: „ისეთი ჯამაგირი არ არსებობს, კაცს რომ ეყოს. კაცი უნდა ეყოს ჯამაგირს. რაც მეტს მოგცემენ, მით მეტი მოგინდება. ჯამაგირი კი არ არის დიდი და პატარა, მადაა დიდი და პატარა".

როგორ მოიქცეოდა ამ სიტუაციაში დათა თუთაშხია? ზუსტად ასევე, ამას არ სჭირდება დიდი ბჭობა. მე აღარ ჩამოვთვლი ყველა იმ შემთხვევას, როცა მუშნი ზარანდიას იოლი გამდიდრების შესაძლებლობა ეძლევა და მუდამ მტკიცე უარს აცხობს ამ შესაძლებლობაზე; რომანის მიხედვით მუშნი ზარანდია, დათა თუთაშხიას მსგავსად, აბსოლუტურად უანგარო კაცია. არადა ეს მომენტი არ არის მცირედი მნიშვნელობის მქონე — მამონის მონება ერთი პირველთაგანია იმ საცდურთაგან, რომელთა მეოხებითაც ბოროტების მსახური ხდება კაცი (ისიც გავითვალისწინოთ: მოთხრობილი ეპიზოდი უმნიშვნელოვანესად რომ არ მიეჩნია, ავტორი მისით არ დაიწყებდა მუშნი ზარანდიას პიროვნების დახასიათებას).

სიტყვა რომ არ გაგვიგრძელდეს, ჩამოვთვალოთ ის მანკიერებანი, რომელნიც ზნეობის დაკნინებასა და ურჩხულის აღზევებას მოჰყვნენ რომანის პირველი და მეორე კარის ეპიგრაფების მიხედვით: ხვეჭის სურვილი, სიხარბე, გონების სიბრყინვე, შური, გამცემლობა, მრუშობა, უმადურობა, ამპარტავნება, ლიქნა, აღზევებისკენ სწრაფვა, სიცრუე, მზაკვრობა, სიძულვილი.

მუშნი ზარანდიას ქმედების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მისთვის სრულიად უცხოა ყველა ეს მანკიერება, გარდა უკანასკნელი სამისა (სიცრუე, მზაკვრობა, სიძულვილი). ამ სამი მანკიერების გამო ცოტათი ქვემოთ განვაგრძოთ საუბარი, ამჯერად კი გავიხსენოთ, უანგარობის გარდა კიდევ რა დადებით თვისებებს ავლენს მუშნი ზარანდია: გონიერი, მოსაზრებული, გამჭრიახი, დიდი ნებელობის მქონე, მონოლითური პიროვნება; ხერხიანი, ენერგიული, დაუზარელი, ბეჯითი, საქმის ერთგული, ოჯახური ტრადიციების

მტკიცედ მიმდევარი, სამშობლოს ბედის გამო დაფიქრებული... ამ ნუსხის გაგრძელება კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ აღარც არის საჭირო.

ქმედების დროსაც არაიშვიათად ორი წვეთი წყალივით ჰგვანან ერთმანეთს დათა თუთაშხია და მუშნი ზარანდია.

ზემოხსენებულ სამ მანკიერებას რაც შეეხება, ამათგან ორს — სიცრუესა და მზაკვრობას — ოდენ სამსახურეობრივი მოვალეობის აღსრულებისას ავლენს მუშნი ზარანდია (ვთქვათ, პოლკოვნიკ სახნოვთან ურთიერთობის შემთხვევაში). ასეთ ვითარებაში სხვაგვარად მოქცევა მას არც შეუძლია, ჟანდარმერიაში მსახურობს და არა ქველმოქმედ დაწესებულებაში, და, გვსურს ეს თუ არა, ამ თვალსაზრისით ცოდვილად კი არ მივიჩნევთ ხოლმე, მის გულშემატკივრებადაც ვიქცევით არაერთხელ, გვაბარებს კიდეც მისი გამარჯვება (ვთქვათ, იმავე პოლკოვნიკ სახნოვთან). ხოლო სიძულვილით სძულს თუ არა ვინმე მუშნი ზარანდიას, ამის შესახებ თითქმის არაფერი ვიცით რეალური ვითარების მიხედვით. აქვე ზემოთ მე განზრახ არ დავასახელე სიძულვილი იმ მანკიერებათა შორის, რომლებიც მუშნისთვის უცხოდ მივიჩნიე. ეს, ასე ვთქვათ, სრული ობიექტურობისთვის. თორემ დაბეჯითებით იმის თქმა, რომ მუშნის მართლაც ახასიათებს ეს მანკიერება, ჯერჯერობით არასგზით არ იქნება.

რაღა გამოდის? დათა თუთაშხია და მუშნი ზარანდია თითქმის სრული ასლები ყოფილან ერთიმეორისა. რაგინდ გულდასმითაც უნდა ვჩხრიკოთ, ვერაკითარ ისეთ მანკიერებას ვერ ვუპოვნით მუშნი ზარანდიას, ბოროტების, საზარელი ურჩხულის განსხეულებად მისი მიჩნევა შესაძლებელი რომ გახადოს.

იქნებ ის ამბავი მიგვეჩნია უდიდეს ბოროტებად, ჟანდარმერიაში რომ მსახურობს და დათა თუთაშხიას რომ სდევნის მუშნი ზარანდია? მაგრამ ეს მისი მსოფლმხედველობის, საკმაოდ დასრულებული და ჩამონაკეთული მსოფლმხედველობის გამოვლინებაა. ამ მსოფლმხედველობის მიმდევარს კი „სხვაგვარად არ ძალუძს“ მოქცევა. გზა რაკი მოინიშნა, უნდა მიჰყვეს კიდეც. სხვა საკითხია, რომ ეს მსოფლმხედველობა უსწორო წანამძღვრებს ემყარება და უკუღმართ დასკვნებს შეიცავს. ამ შემთხვევაში უნებურ შეცდომასთან გვაქვს საქმე და ამგვარი აზრისმიერი შეცდომის გამო

კაცის შებრალება უფრო გვმართებს, ვიდრე ბოროტების განსხეულებად მისი გამოცხადება...

პირველ სიგნალს ის კაცი გვაძლევს, ვინც ძრავალი წლის მანძილზე აღტაცებული, მოხიბლული ან გაოგნებული შეჰყურებდა მუშნი ზარანდიას. გრაფი სეგედი გახლავთ ეს კაცი. იმ შემთხვევებს არ ვგულისხმობ, მუშნი ზარანდიას საგამომძიებლო, სადაზვერვო თუ სხვა საქმიანობის აღწერისას მას სატანას რომ უწოდებს ხოლმე გრაფი სეგედი (მსგავს შემთხვევებში „სატანა" კომპლიმენტად, ლამის საალერსო სიტყვად ჟღერს, მუშნის გამჭრიახობის, მოსაზრებულობისა და სიმარჯვის დახასიათებად).

პირველი სიგნალი მაშინ გვესმის, როდესაც მუშნი ზარანდია გრაფ სეგედის მიართმევს პოლკოვნიკ სახროვის მაკომპრომეტირებელ საბუთთა პაკეტს. გრაფი სეგედი: „მუშნი ზარანდიას გადავხედე. წამით მომეჩვენა, რომ ეს ტანხმელი კაცი სკამზე გორგალივით იდო, კისერი ჰქონდა მოღერებული". მსგავსი ჩვენება ერთხელ კიდევ ეწვევა უკვე სამსახურიდან გადამდგარ სეგედის, როდესაც იაზრებს, რომ მასთან ვიზიტით მისულ მუშნი ზარანდიას რაღაც ჯოჯოხეთური ხაფანგები აქვს დაგებული დათა თუთაშხიასთვის: „როგორც ერთხელ, ოთხი-ხუთი წლის წინ, ისევ მომეჩვენა, რომ მუშნი ზარანდია სავარძელში გორგალივით იდო და ყელი ჰქონდა მოღერებული".

მუშნი ზარანდია გველის სახით წარმოუდგა გრაფ სეგედის, ხოლო გველი რომ სატანის ალეგორიული სახეა, ამ ამბავს ალბათ არ სჭირდება განმარტება. თუმცა, რომც სჭირდებოდეს, სეგედისავე სიტყვები მიგვახვედრებდა ორიოდე გვერდის შემდეგ; „ჩემი გამოზრდილი ლეკვი ხარ, მეც მოგიკლა-მეთქი, ბატონო სატანავ!" (აქ „სატანა" უკვე პირდაპირი მნიშვნელობითაა ნახმარი).

ოღონდ ვერარ მოუარა გრაფმა სეგედის იაკისსავე გამოზრდილს, რამეთუ მუშნი ზარანდია მასზე ბევრად ძლიერი გახლდათ — სატანა იყო თავად. გრაფი სეგედი, ასე რომ ვთქვათ, მხოლოდ ეარშიყებოდა სატანის ამრდილს. ჟანდარმერიაში ოცდაათ წელიწადს სამსახური ამის საშუალებას საკმაოდ ხშირად აძლევდა და, როგორც კარგად აღზრდილ ინტელიგენტს შეეფერება, ყოველი სატანური გამოვლინება მაცდუნებელ ჟრუანტელს ჰგვრიდა და თავშოთნეობასაც უკმაყოფილებდა იმ ზომით, რომ არ შელახვოდა საკუთარ თავზე დადებითი შეხედულება. სწორედ იმან შეაძრწუნა

გრაფი სეგედი, სამსახურიდან გადადგომაც იმან გადააწყვეტინა, რომ ხორცშესხმული სატანა მოევლინა მუშნი ზარანდიას სახით, ხოლო ამდენის გაძლება მის სათუთ სულს აღარ შეეძლო. თქვენმა მტერმა უმზირა პირისპირ სატანას!

ეს ყოველივე ჩინებულია, მაგრამ ბოლომდე გასაგები მაინც არ არის, რატომ გავწირეთ ასერიგად მუშნი ზარანდია და რატომ მივიჩნიეთ სატანის ანუ ბოროტების (ურჩხულის) განსხეულებად. ნუთუ ზემოთ მოტანილი ორიოდე ფრაზა წყვეტს ასე მარტივად ამ თავსატეხ საკითხს?

არა, რაღა თქმა უნდა.

სეგედისეული რეპლიკები სიგნალებია მხოლოდ. მათი დანიშნულებაა ჩვენი ყურადღება გაამახვილონ და უფრო ღრმად გამოგვაძიებინონ მუშნი ზარანდიას პიროვნება. ბოროტების ამოცნობა აგრე იოლი რომ იყოს, მაშინ მასთან ბრძოლაც არ გაძნელდებოდა მაინცდამაინც.

სიკეთისა და ბოროტების მიმნიშნებელ თვისებათა ნუსხა, რომანის ეპიგრაფებში მოცემული, შეგვიძლია დიდად გავუხარდოთ და მაინც სათანადო სისრულით ვერ გამოვკვეთოთ სიკეთისა და ბოროტების ცნებები. რადგან ეს თვისებები სწორედ რომ მიგვანიშნებენ, ხოლო არსებას ვერ გამოხატავენ. მრავალი თვისებით არსება ვერც გამოიხატება, საამისოდ ერთი უპირველესი ნიშნის მიკვლევაა საჭირო.

ამგვარი უპირველესი ნიშანი სიკეთისა არის სიყვარული. ამას ავტორი შემდეგნაირად მიგვანიშნებს ეპიგრაფებში: „და იქმნა კაცთათვის... სოფელი — სივრცედ მიგებისათვის სიყვარულისა, რომელი იყო ღმერთი... რწმენა და ზნე ვსევითარი იყო განმჯდარ სიყვარულად ყოველსა ასოსა შიგან და სილრმეთა სულისასა კაცთა... ჰხედვიდა ერი მას თუთაშხას განსხეულებულს, ხორცქმნილს და მსახლობელს თვისსა ტაძარსა დიდებულსა შინა უფლად სიყვარულისა...“ (საერთო ეპიგრაფი). ამგვარი იყო ვითარება, ვიდრე ზნეობა დაკნინდებოდა და ურჩხული აღზევდებოდა, ხოლო ამის შემდეგ: „დარჩა წიაღსა შინა კაცთასა სიყვარული იგი, ვითა ბოლქვი უმწეო ნიადაგსა ზედა მწირსა და უმოსავლოსა... მაშინ ჰრქვა თუთაშხამან: შეიმუსრა სიყვარული, რამეთუ არა აქვნდა მას სატევარი მძლეველი“ (მეორე კარის ეპიგრაფი).

მუშნი ზარანდიამ სიყვარული არ იცის. დათა თუთაშხიასდაგვარი თითქმის ყველა სიქველე და სათნოება აქვს მას ბოძებული (ასე გვეწვენება იმის დამტკიცებას, რომ ყოველსახარი სიქველისა და სათნოების იმიტაცია ძალუძს სატანურ სულს), გარდა სიყვარულისა. ეს არის ის ღვთაებრივი სფერო, სადაც უმალ ვლინდება ჭეშმარიტება, სადაც სიცრუე ძალას კარგავს და ეულარაფის აცდუნებს, რამეთუ ჭეშმარიტ სიყვარულს ქმედებაც შესატყვისი ახლავს მუდამ. ბოროტებას ამ მიჯნამდე შესწევს ქმედების უნარი, ხოლო აქ იძულებულია თავისი ნამდვილი სახე გამოაელინოს. მთელი რომანის მანძილზე საოცრადაა შენიღბული მუშნი ზარანდია (აქ კვლავ უნდა ეახსენოთ ავტორის დიდი ოსტატობა). იმ ზომამდე, რომ ეჭვიც კი გვიპყრობს – ხომ არ შევცდავთ, ბოროტების განსხეულებად რომ მივიჩნიოთ? რომანის კითხვას რომ დავამთავრებთ და უკვე შორიდან მოვავლებთ მზერას მოთხრობილ ამბებს, მაშინღა ვწვდებით საქმის არსებას.

მაშინღა ეხვდებით, რა იყო ის უცნაური სენი, მუშნი ზარანდიას რომ ბოლო მოუღო დათა თუთაშხიას სიკვდილის შემდეგ ცოტა ხანში. ექიმებმა ამ სნეულებას ვერაფერი გაუგეს, მელანქოლიად მონათლეს. სინამდვილეში სამსახურებრივი კარიერის მწვერვალზე აღზევებული მუშნი ზარანდია (იმპერიის ჟანდარმთა შეფის საიდუმლო მრჩეველი, თვით იმპერატორის მიერ „ჟანდარმერიის მაკედონელად“ წოდებული) იმან შეიწირა, რომ სასტიკად დამარცხდა უბრალო აბრაგის სახით მოვლენილ სიკეთესთან ბრძოლაში.

მთელი სიცოცხლე ეტოქებოდა და ებრძოდა დათა თუთაშხიას მუშნი ზარანდია (ხან შეფარულად, ხანაც აშკარად). ამასობაში ბოროტების წინააღმდეგ ამხედრებულმა დათა თუთაშხიამ სულიერი ევოლუციის ვრცელი გზა განვლო. თავდაპირველად ყველა შემთხვევაში ცდილობდა სიმართლის დამცველი ყოფილიყო; შემდგომ ამისა შინაგანად განუდგა კაცთა მოდგმას, ჰასიური პოზიცია აირჩია, დაასკვნა, არ ჩარეულიყო არავის საქმეში; მერე გადაწყვიტა ბოროტება თავისი ძალით დაეთრგუნა (როგორც გვახსოვს, „აღილო შუბი თუთაშხამან...“), მაგრამ ამას უარესი შედეგები მოჰყვა. მეორე წიგნის პირველი კარის ეპიგრაფი გვაუწყებს: „მიუხდა თუთაშხა მას ურჩხულსა... მოჰკეთა თავი... გარნა ფენიქსებრ აღდგა ურჩხული და მოიბა ერთისა მოკვეთილისა თავისა წილ თავი შვიდი“. ესენიც

მოჰკვეთა თუთაშხამ, „ხოლო ურჩხულმან ყოველივე მოკვეთილისა თავის წილ ამოიყარა შვიდი და ამდენჯერვე განმრავლდა ბოროტება ერსა შორის“. მთელი ამ ხნის განმავლობაში მუშნი ზარანდია სჯობინდა და სძლევდა დათა თუთაშხიას, ეს უკანასკნელი გამუდმებით ხვდებოდა – ჩემზე უფრო ძლიერი მტერი მყავსო. მუშნი ზარანდიას უფსკრულისკენ დაქანება მაშინ დაიწყო, როცა დათა თუთაშხიამ იაზრა, რომ ბოროტების დათრგუნვა ძალით არ შეიძლება, არამედ ბოროტებასთან მებრძოლი იმას უნდა ცდილობდეს, სიკეთედ გარდაქმნას ბოროტება, ამის უნარი კი იმას მიემადლება მხოლოდ, ვისაც მსხვერპლად მისვლა ძალუძს, მომმეთათვის თავის დადება. სწორედ ეს არ შეეძლო მუშნი ზარანდიას, რადგან მსხვერპლად მისვლა, თავის დადება სიყვარულის გარეშე შეუძლებელია, ხოლო მუშნი ზარანდიამ სიყვარული არ იცოდა; ყველა სხვა შემთხვევაში ძალედვა მას, თუ არ ეჯობნა, გატოლებოდა მაინც დათა თუთაშხიას, მაგრამ მომმეთათვის მსხვერპლად მისვლის ნიჭს ვერასოდეს მოიხვეჭდა. ამას რა მიხვდა, ზარი მაშინ დაეცა, მაშინ გაუცუდდა ძალა. ეს გახლდათ მისი გამოუცნობი სნეულებისა და დაღუპვის მიზეზი.

სიყვარულის მიერ მსხვერპლად მისვლის უნარი და ბოროტების სიკეთედ გარდაქმნის ნიჭი არის სწორედ ის თავისთავად ცხადი, მარტივი და, ამავე დროს, ურთულესი და უღრმესი აზრის შემცველი ჭეშმარიტება, ზემოთ რომ ვახსენეთ, იქ, სადაც ითქვა, რომ დათა თუთაშხიას ცხოვრებისეული იდეალი (“არასდროს არაფერი არ მდომია ადამიანისგან, კეთილი და სამართლიანი რომ იყოს, ამის მეტი“) უმარტივესი და ურთულესი, უღრმესი რამ არის ერთსა და იმავე დროს. ამ უნარის, ამ ნიჭის მოპოვების გზა იყო დათა თუთაშხიას სულიერი ევოლუციის ანუ სრულქმნის გზა. ეს გზა ტანჯვის გზაც იყო ამავე დროს, მუდმივი, დაუცადებელი ბრძოლა საკუთარ თავთან, რაც საკუთარ არსებაში მიმალული და შენიღბული სატანურის გამოვლენასა და დაძლევას ნიშნავს. დათა თუთაშხიამ მართლაც მოწამის, მარტვილის ცხოვრება განვლო. ამიტომ ჩაესმის უკანასკნელ ეპიგრაფში თუთაშხიას: „სრულქმნისთვის ღვაწლი არს ჭეშმარიტი დანიშნულება კაცისა და დაგვესხმის ნიჭი გარდაქცევისათვის სიკეთედ ბოროტებისა!...“

გურამ რჩეულიშვილი

„ალავერდობა“

გურამ კანკავა

გურამ რჩეულიშვილის „ალავერდობა“

1959 წელს გამოქვეყნდა გურამ რჩეულიშვილის დინამიკით აღსავსე მოთხრობა „ალავერდობა“ და, შეიძლება ითქვას, მისი შემწეობით თანამედროვე ქართულ პროზაში საბოლოოდ გამოიკვეთა და ხელშესახებად კონკრეტული გახდა თანამედროვე გმირის არსებითი პიროვნული თვისობრიობა, განსაკუთრებით მისი ქალაქური იერი და კულტურული სახე.

ქართველი მკითხველი გასაგები მოუთმენლობით ელოდა ქართველი ქალაქელი კაცის მსოფლშეგრძნების, აზროვნებისა და ცხოვრების წესის მხატვრულად უფრო ახლოს გაცნობას. თუკი ახლო წარსულის რუსული ან ფრანგული ლიტერატურა თავის მკითხველს ანებივრებდა დედაქალაქის ცხოვრების, საერთოდ, დიდი ქალაქის გართულებული და განვითარებული სულიერი ცხოვრების ასახვით, ქართველი მკითხველისათვის ასეთი რამ ლიტერატურულ ფუფუნების საგნად იქცა. ჩამოყალიბებული ქალაქელი კაცის ხასიათის და ფსიქიკის გადმოცემა მხოლოდ ნაწილობრივ შეძლო ზოგმა ისეთმა განვითარებულმა ლიტერატურამ, როგორიცაა დასავლეთ ევროპის ზოგიერთი ხალხისა ანდა ამერიკის შეერთებული შტატების ლიტერატურა.

ეს პრობლემა დღესაც ბოლომდე გადაუჭრელია, როგორც ბევრ სხვა კულტურულ ქვეყანაში, ისე ჩვენშიც. ამიტომ ასეთი მძაფრი ინტერესი გამოიწვია გურამ რჩეულიშვილის პირველმავე მოთხრობებმა ქართველ მკითხველში. ლაპარაკობდნენ, წერდნენ მისი ნიჭის სიახლესა და თვითმყოფადობაზე. ჩვენი აზრით, ეს ახალი თვისობრიობა მჟღავნდება ქალაქელი ადამიანის სულისკვეთების, თბილისელი ახალგაზრდის სულიერი წყობის, მისი

ცხოვრების სტილის და ინტერესთა არის ზუსტ, განცდილ და სისხლსავსე ჩვენებაში.

ამ ახალგაზრდა ავტორის შემოქმედება მკითხველს ხიბლავდა, აგრეთვე, ინტელიგენტურობით. არაა საკმარისი ნაწარმოების გმირი იყოს გამოსული ინტელიგენტური წრიდან; ინტელიგენტობა არსებითი პირობაა მწერლობისათვის, ასეთი უნდა იყოს თვით ავტორი და ასეთი შინაგანი კულტურა გააჩნდა სწორედ გურამ რჩეულიშვილს, როგორც მწერალს.

გურამ რჩეულიშვილიც სხვა ახალგაზრდა მწერლების მსგავსად გაურბოდა ქალაქურ მასალას, ქალაქის ანტურაჟს და კმაყოფილდებოდა იმით, რომ დიდი ქალაქის მკვიდრთა ფსიქიკას საკმაებით ინდივიდუალურად ჩაწვდა („სიკვდილი მთებში“) და მთაში დამგზავრებულ თუ ზღვისპირად გათამაშებული დრამების მონაწილე ადამიანებში მკითხველი მართლაც თბილისელ კაცს ხედავდა და ცნობდა.

ახალგაზრდა ქალაქელი კაცი, „ალაერდობის“ გმირი გურამი, შემოქმედების შინაგანი მოთხოვნილებით, კულტურული საქმიანობისაკენ შინაგანი სწრაფვით და ნებისყოფით გამოირჩევა. „ალაერდობაში“ ნათლად გამოისახა თანამედროვე ქართული ლიტერატურის გმირის არსებითი ნიშანთვისება; მოთხრობის დეკლარაციულ ნაწილში, როგორც მწერლის საპროგრამო სიტყვებში, ნათლად ჩანს ავტორის შეხედულება ადამიანის ქმედით პოზიციაზე ცხოვრებაში. მოქმედება ერთადერთი რეალობაა და შეჩერება არღვევს და აქრობს ამ რეალობის აზრს, მნიშვნელობას. მწერლისთვის მიუღებელია ისეთი რამ, რაც ახლის ძიებით, განახლების ნებისყოფით და შემოქმედების წყურვილით არაა აღბეჭდილი. შინაგანი დამოუკიდებლობის გრძნობა და ახლისაკენ სწრაფვის შინაგანი სიმტკიცე დაახლოებით ერთი და იგივე ზნეობრივი ნორმაა; იგი აძლევს თანამედროვე ადამიანს ბედნიერებას, არსებობით სიამოვნების მორალურ უფლებას. ყველა შემთხვევაში ადამიანი უნდა სულდგმულობდეს განახლების რწმენით. შრომა პიროვნების თვითგამოხატვის საშუალებაა. „მთელ ამ უზარმაზარ ველზე, წერს „ალაერდობის“ ავტორი — არ არის არც ერთი გოჯი, არ არის არც ერთი წერტილი, სადაც ადამიანს წარსულიდან დღემდე არ შეექმნას თავისი შრომით მატერიალურად და

სულიერად ძლიერი და ღირსეული რამ. ტყის პირას გაგონილ დაუწერელ, ერთად მოვარდნილ სიმყონიასავით იღვრება თავალწინ ძველი ციხეები, ეკლესიები, ბურჯები და ამ ეპოქაში ნაშენი ხიდები, სწორი უგეგმიანესი ალვნებით. ამ გეგმიანობიდან სინათლესავით მოდის რაღაც ახალი, სიცოცხლისუნარიანი. მისი ეგზოტიკისთვის უცნობი ძალა იპყრობს გუმბათის თავზე მდგომის სხეულს: ახალი, შეუცნობლად კანონზომიერი, შეერთებული გრანდიოზულ უსიტყვო შრომასთან. ის ფიქრობს: საიდან მოდის ეს სიცოცხლისუნარიანობა, და პასუხობს: ის თვითონ ჩემშია, ის თვითონ ხალხშია, მაგრამ აქ ზოგიერთნი დაბნეულან და ველარ გრძნობენ შემოქმედის ნამდვილ სიამოვნებას, სიამოვნებას შრომისა, რადგან ვნების სიმძაფრე შენებაშია და არა აშენებულით ტკბობაში".

„ალავერდობის" გმირის, გურამის, ფეხქვეშ დგას ალავერდის ტაძარი, „სხვისი გრანდიოზული ვნებისაგან შექმნილი, თვითონ კი... გუმბათის თავზე შერჩენილს ეღიმება, ისე უაზრობად ეჩვენება აქ დგომა". ის კარგად გრძნობს ძეგლის ხელშეუხებლობას, მაგრამ წარსულის ეს დიდებული ქმნილება მას იმით აღელვებს, რომ უკარნახებს: აქ გაჩერება, წერტილის დასმა შეუძლებელია. უნდა შეიქმნას ალავერდის (პირობითად რომ ვთქვათ) ან ტოლფასეული, ან მასზე მოჭარბებულად დიდი რამ, რომელსაც ადამიანის სასიცოცხლო ინტერესის გამძაფრება შეუძლია. შესანიშნავია, როდესაც დიდი ისტორიული წარსული გასაზრდოებს და ზნეობრივად გახარებს, მაგრამ სიცოცხლისუნარიანობის უშრეტი ძალა ადამიანს იტაცებს ახალი მიჯნების დასაძლევად.

არ შეურიგდე იმას, რაც შენს გარშემო ხდება, — ფიქრობს ალავერდობის რელიგიურ დღესასწაულზე მოსული გურამი, ხედავს რა მის ირგვლივ დროსტარების ექსტაზში შესულ, გაბრუებულ, ნებისყოფამოდუნებულ ხალხს. საჭიროა ამ ხალხის წრეგადასული, თითქმის უაზრო ვნებათაღელვის სხვა კალაპოტში ჩაყენება, სხვა არხებით წარმართვა და მათი ყურადღების მიზიდვა.

მართალია, ამ ახალგაზრდა, ზრდადაუმთავრებელ გმირს ყურადღების მიზიდვის შემდეგ ჯერ კიდევ არ შეუძლია უშუალოდ მიმართოს ხალხს, აიყოლიოს მის ქცევით და ირგვლივ შემოკრებილნი, მაგრამ ავხსნათ ეს მისი ახალგაზრდული გაუბედაობით. მთავარი კი ისაა, რომ გურამი მათ ოდნავ მოდუნებასაც კი ვერ

შერიგებია, ეს გრძნობა მას არ ასვენებს და მოთხრობის მკითხველმა იცის, რომ საკმაოდ ექსტრავაგანტურ ქცევებს ჩაიდენინებს.

რატომ მოიტაცებს გურამი მთვრალი თუშის ცხენს, რატომ მიაქანებს მას უვალ ადგილებში, რატომ აიჭრება შემდეგ ტაძრის გუმბათის ძნელად მისადგომ ლავგარდანზე და და ურჟოლას გვრის ქვევით შეკრებილ მლოცველებს და მოქეიფეებს? რატომ გარინდებიან მისი მაყურებლები, თუნდაც ერთი წუთით, მის თავაწყვეტილ ნავარდს რომ უყურებენ?

ეს იყო ერთადერთი საშუალება, რომელიც გურამმა იცის, რომელიც მას გააჩნია, რათა ხალხი გამოიყვანოს რაღაც უაზრო ტრანსიდან, გაბრუებული მდგომარეობიდან. მაგრამ მერე? რა მოჰყვება მის ფათერაკიან მოქმედებას? ამ „მერეს“ ავტორი შემდეგნაირად გვიხატავს: „პირველ წუთებში ეფექტი მთლიანი იყო. მას მოეჩვენა, რომ მიაღწია იმ საწადელს, რომლის სახელიც სიტყვებით აღარც კი ახსოვდა. და იმავე წუთს სადღაც გაქრა მთელი მისი უსაზღვრო ენებადქცეული სურვილი. ზედმეტი გრძნობისაგან დაცლილ აზროვნებას დაუბრუნდა მოულოდნელი სიცხადე და რაღაც განუსაზღვრელად ახლობელი ჩაიღვარა მის გულში. სადღაც ისევე ჩაბერეს ზურნას, მაგრამ მისთვის ყურადღება არ მიუქცევია“.

მოთხრობის ბოლოს „ალავერდობის“ გმირი, გურამი, ზემოთ მოყვანილ შინაგან მონოლოგში, საკუთარ თავს მიმართავს იმ სიტყვებით, რომლითაც, ალბათ, ხალხისთვის უნდა მიემართა. ის ჯერ საკუთარ თავთან ამოწმებს და განსჯის თავის შემოქმედებით მიზნებს და გზებს, რითაც მას შემდეგში თავისი ხალხისკენ უნდა ეარა.

მეორე მხრივ, ალავერდობის მთავარ გმირს, როგორც ჩანს, არ უნდოდა „საპროგრამო“ სიტყვებით მიემართა შეკრებილთათვის, საკუთარი ქცევით სურდა მათი ეპატირება, ზნეობრივი შოკის მიყენება. სხვაგვარად წარმოუდგენელია მათი გამოფხიზლება, ჩვეული ყოფაცხოვრების მათ მიერ დათმობა და მოზიდვა ახალი სინამდვილის შესაქმნელად. ავტორი „მოქმედების“ წინ აყენებს „სიტყვაზე“. სჯერა პირველის მომეტებული ძალა და ზეგავლენა. მისთვის „პირველთაგან იყო მოქმედება“...

„ალავერდობა“

გურამ რჩეულიშვილის ლირიკული გმირის პიროვნული თვითმყოფადობა თვალშისაცემად მკვეთრია. ეს არის მაძიებელი, ცნობისწადილით სავსე ადამიანი, რომელსაც სურს ყველაფერი თვითონ, დამოუკიდებლად, საკუთარი ხელის შეხებით შეიცნოს. ის სინამდვილის დაკვირვებული შემსწავლელია, მჭვრეტელია. მაგრამ ამავე დროს მჭვრეტელობითი პოზიცია ევიწროება და მძაფრად, სისხლსავსედ ცხოვრობს. მისი ფიქრი, აზროვნება დაძაბულია, მაგრამ ღრმა აზრი მისთვის თავისთავად საკმარისი არ არის, მას აზრის განხორციელება სურს, ჭეშმარიტი აზრის მეოხებით სრულყოფილ პიროვნულ თვითრეალიზაციას ესწრაფის.

„ალავერდობის“ გმირს თავიდან ბუნებაში განმარტოებულს ვხედავთ — ბუნებასთან ურთიერთობა მას სამყაროს დიდებულებას, მშვენიერებას და იდუმალებას, ჰარმონიას აზიარებს, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ იგი ბუნებასთან მიღწეული თანხმიერებით არ კმაყოფილდება, რადგან სურს ჰარმონია ბუნებიდან ადამიანთა ცხოვრებაშიც გადაიტანოს, დაამკვიდროს. მისი თვალთახედვით, ადამიანი სამყაროს დიდებულების ღირსი უნდა იყოს და ალავერდი, ადამიანის ქმნილება, არის ის, რითაც ადამიანი სამყაროს, ბუნების დიდებულებას ამაყად პასუხობს.

ალავერდობის დღესასწაული, რომელსაც მთხრობელი ესწრება, ამ ადამიანური სიამაყის შემლახველია. ბუნების ჰარმონიასთან შედარებით უფრო მტკივნეულად საგრძნობი და დამამცირებელია ის დისჰარმონია, ქაოსი, რომელიც აქ ბატონობს. ერთმანეთისგან გაუცხოებული, გულგრილი ადამიანების უმწეო ცდები, სადღესასწაულო განწყობა შექმნან და გაერთიანდნენ, მხოლოდ ხაზს უსვამს მათ გათიშულობას და აბსურდული ფარისის ხასიათს აძლევს დღესასწაულს. ამ ადამიანებს დაკარგული ჰყავთ ერთმანეთი, რადგან დაკარგული აქვთ საკუთარი თავი — არსებობის აზრი, ნამდვილი ფასეულობები, ღირსება; დაცლილები არიან ძლიერი და ღრმა გრძნობებისგან, ნამდვილი სიცოცხლისმოყვარეობისგან. ის საზოგადოება, რომლის ბუნება და სახეც ამ ადამიანებში გამკვეთრებულად ჩანს, ჩლუნგ ბრბოდ არის ქცეული. იგი

სრულიად მოკლებულია რელიგიურობას, ამაღლების, ექსტაზის და დიდი სიხარულის განცდის უნარს. გურამ რჩეულიშვილისთვის ჭეშმარიტი რელიგიურობა, ქრისტიანობა სწორედ სასიცოცხლო ძალების სისავსე და სიცოცხლისმოყვარეობაა, სიცოცხლის სიხარულის გრძნობაა, ძლიერი, ღირსეული ადამიანების ღრმა დაახლოება და გამთლიანებაა სიყვარულის ძალით.

თვით ლირიკული გმირის ქმედებაში არის ეს რელიგიური ექსტაზი და სიცოცხლისმოყვარეობა, სიცოცხლის სიხარული. ამ ქმედების წარმმართველი სიღრმისეული პათოსი ქრისტიანულია — მოყვასთა შველა, მათი დახსნა სიბრმავიდან, უღირსობიდან. მოთხრობის გმირს სურს, დაქსაქსულ და გამოფიტულ ხალხს დაანახოს ტაძარი — მისივე ნამდვილი და დაკარგული სახე. ისევე როგორც „მგზავრის წერილების" ლირიკულ გმირს, გურამ რჩეულიშვილის გმირსაც ადამიანების სულიერი განახლება წყურია, ისიც საზოგადოების დეგრადირებას, შინაგან გახევებას, უსიცოცხლობას უპირისპირდება, მისი მიზანიც ის არის, რომ საზოგადოების არსებობა „თერგისებური" გახადოს.

მაგრამ მოთხრობის გმირი კრიტიკულია არამარტო ბრბოს მიმართ, არამედ თავისთავის მიმართაც, რადგან ჭეშმარიტების მიკვლევას ესწრაფის და არა საკუთარი უზადობის დემონსტრირებას. მკითხველმა უკვე ირწმუნა მისი მეამბოხური ქმედების სისწორე, აქვა მის რომანტიკულ ლტოლვას და არტისტულ გატაცებას, მოულოდნელად კი თვითონ იგი არღვევს ამ ერთსულოვნებას — თავისთავში ეჭვდება. ის ხვდება, რომ შრომა, შენება, შემოქმედება უფრო დიდი ფასეულობაა და უფრო შედეგიანია, ვიდრე გამომწვევი პროტესტი, ამბოხი; ამიტომ ხვდება იმასაც, რომ თვით ისიც და, საერთოდ, პიროვნება ინერტულ ბრბოზე შეიძლება მხოლოდ შემოქმედებითმა შრომამ აამაღლოს და არა საკუთარი თავის საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოქცევამ; ბრბოსაც კვლავ ხალხად მხოლოდ შრომასთან მიბრუნება აქცევს, რადგან სწორედ შრომისგან მოწყვეტა გადააგვარებს ხალხს ბრბოდ, ართმევს სასიცოცხლო ძალას, არსებობის ხალისს და სიხარულს.

მოთხრობის ქვეტექსტში იკითხება, რომ შემოქმედებითი შრომა ამქვეყნად ყველაზე რელიგიური ფენომენია, რომელიც ადამიანის არსებობას აზრით და სიცოცხლის დაძაბული ნებით

მსჭვალავს და რომლის მეშვეობითაც ადამიანი სამყაროს მშვენიერებას და ჰარმონიას ადამიანური შინაარსით შეავსებს, სამყაროში ადამიან-ურ წესრიგს ამკვიდრებს; ნამდვილი, ღრმა რელიგიურობა, ქრისტიანობა ხორცს ისხამს შემოქმედებით შრომაში, შენებაში, ახლის ქმნადობაში, ღმერთის შემოქმედების და სამყაროს სრულქმნის ადამიანის მიერ ღირსეულად გაგრძელებაში. გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობა მრავალი საუკუნის მილმა ეხმიანება „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებას“, ნაწარმოებს, რომელშიც ამგვარი მსოფლხედვა განსაკუთრებული სიმკვეთრით არის გამოხატული.

ვლადიმერ სიხარულიძე

"მეათე მოწმე"

ოტია პაჭკორია

"მეათე მოწმე"
(ფრაგმენტი)

ცხოვრობდა კაცი და არასოდეს დაფიქრებულა — ვარსებობ თუ არაო.

ერთ მშვენიერ დღეს მის არსებობაში დაეჭვდნენ და იგიც მიხვდა, რომ არსებობს; ოღონდ საერთო უარყოფის, ,,არარსებობის" მძაფრი განცდით. ამ უარყოფის მეშვეობით შეიცნო საკუთარი არსებობა და იმასაც მიხვდა — არსებობას მოქმედებით უნდოდა დადასტურება.

ადგა კაცი და გაფირალდა. შეაფარა თავი მაღალ მთას და იქიდან სოფელს ლოდები დაუშინა.

ჯანიკოს ამოქმედებას წინ უძღვის სრული პროსტრაციის დღეები და აქ ავტორი მარიალია. გადამწყვეტი ნაბიჯის გადადგმის წინ, არამცოუ ჯანიკოს ყაიდის კაცს, გაცილებით რთული ინტელექტის ადამიანებსაც ეწვევათ ასეთი პროსტრაცია. სწორედ ამ წუთებში ამოქმედდა ჯანიკოს თითქოსდა გათოშილი გონების ულრმეს შრეებში საკუთარი არსებობის დამტკიცების სურვილი, რასაც საკმაოდ ინტენსიური რეაქცია მოჰყვა და რაც დაგვირგვინდა კატეგორიული განცხადებით: ,,არ მინდა მე თქვენი სოფელი"!

აქ მიღწეულია სულიერი აღზევების და განწმენდის, ყოველ შემთხვევაში, საკუთარი პიროვნების მნიშვნელობის, საკუთარი არსებობის სრული შეგრძნების ზღვარი, რის შემდეგაც იმ მატერიალურ ,,ხაფანგს", რასაც საბალახო ჯანიკოს დაუგებს, ყოველგვარი ფასი ეკარგება. მან განცლო თავისი გოლგოთის გზა, იტვირთა ჯვარი და ახლა თამამად შეუძლია უარყოს ,,სოფელი". ეს

არის მეშჩანური ქვეყანა, სადაც მთლიანად ითქვიფება, ეროიანად წარიშლება პიროვნების კონტურები, ქრება ხასიათი. ეს უარყოფაა, უარყოფა ადამიანის გაუფერულების, მისდამი უყურადღებობისა და უპატივცემლობის, მისი განწყობილებისა და გასაჭირის უგულებელყოფის.

"ერთი თვის გაუპარსავი წვერი წამოუზრდია კაცს, თმაც ჭირისუფალი დიაცივით მოუშვია და აბა თუ შეეკითხება გზად შეხვედრილი თანასოფლელი რამეს. ამ მზიან, დახუთულ ამინდში მატყლის საბანივით ცხელი ნაბადი მოუხურავს და ტანზე შემოკრულ იარაღსაც აჩხარუნებს... გაჩერდი, ღვთისნიერო კაცო!.. შეეკითხე ჯანიკოს, ვინმე ხომ არ დაელუპა, წვერი რომ მოუშვია?.. იქნებ ძალიან ავადაა და თბილი ნაბადი იმიტომ მოუგდია მხრებზე?"

საბალახო თავისი ბატონი სავლეთი, ტიპიური პოლიტიკური ავანტიურისტით, რომელსაც ძალუძს თავისი მცირე უპირატესობა, გამოცდილება, თავისი პაწაწინა მაკიაველიზმი უაღრესად გამოიყენოს; საბალახო თავისი სასაცილო მედროვეებით, გარე სამყაროსაგან იზოლირებული არსებობით თავისთავში დასრულებული, ერთხელ და სამუდამოდ შეჩერებული, თითქმის გაყინული მიკროსამყაროა. არც ერთ საბალახოელს აზრად არ მოსდის, რომ მათი ცხოვრების წესი, საუკუნეთა მანძილზე დადგენილი, მყარი და შეუვალი, ერთადერთი ჭეშმარიტება არ არის. მით უმეტეს, ვერ გრძნობს საბალახო ამ გაბმული მელოდიის დარღვევის ხიფათს. მისთვის არ არსებობს პიროვნება, ინდივიდი, დაპირისპირებული ხასიათები. პირდაპირ სტალაქტიდების მღვიმეა, სადაც ეროადერთ კაცს, სავლეს, შემორჩენია ცოცხალი მოგონებები და, ასე გასინჯეთ, ფსიქოლოგიური ანალიზის უნარიც კი.

და აი, საბალახო აიმღვრა — ჯანიკომ საკუთარ თავში აღმოაჩინა რაღაც სასიცოცხლო ძალა, წინააღმდეგობის გაწევის უნარი, საკუთარი არსებობის დამტკიცების საშუალება და უნებლიეთ საბალახოშიც აღძრა სასიცოცხლო ძალები. საბალახო ადგილიდან დაიძრა, ამოძრავდა, აქოთქოთდა. საბალახომ იგრძნო, რომ ზამთრის სიცივის, საგაზაფხულო თესვის, შემოდგომის ქორწილების, დაბადებისა და სიბერით სიკვდილის გარდა კიდევ არსებობს რაღაც... არსებობს პროტესტი, ადამიანური უფლება, გათო-

შილი გონების გამოცოცხლების აუცილებლობა... საბალახო გაოცდა, შეკრთა და დაიწყო ცხოვრება. ერთ-ერთი პირველი, რაც გააკეთა, იგრძნო თუ არა თავი ცოცხალ ორგანიზმად, საზოგადოებად, თავისი გაქვავებული კერპი, ბატონი სავლე დაამხო და ახალ კერპს დაუწყო ძებნა. მიაპყრო თვალნი მაღალ და მკერდამოშანთულ მთას, სადაც მიმალულიყო თითქმის არარსებული კაცი. მიაპყრო, რადგან იმ კაცის სული უფრო ძლიერი აღმოჩნდა და მისი შურისგება უფრო სიცოცხლისუნარიანი, ვიდრე ცხოვრების დადგენილი წესი.

ბოლოს ჯანიკოც გაქრა. მან ერთხელ მიაწვდინა ხმა სოფელს, რათა საბოლოოდ უარეყო იგი და შეუმჩნევლად, ძალდაუტანებლად გადაიქცა ლეგენდად.

მოთხრობის ფინალს შეიძლება „ჯანიკოს მოლოდინში“ დავარქვათ. და ეს მოლოდინი საოცრად ჰგავს ყველა იმ მოლოდინს, როგორითაც ადამიანები უხსოვარი დროიდან ელოდნენ ვიღაცას, მათზე ძლიერს, მაღალს; ელოდნენ მას, ვისაც რაღაც სულიერი შეება უნდა მოეტანა. სასაცილო და უბირი ჯანიკო საბალახოელთათვის ბედნიერებად და ოცნებად გადაიქცა.

ერთის შეხედვით, თითქოს არაფერი შეცვლილა — გარდა იმისა, რომ სავლემ ვეღარ დაიბრუნა თავისი მდგომარეობა და ახლა თავისივე ბაღჩას უზიარებს სინგაპურულ მოგონებებს; დაჭკნა ცირუნია — მან თავისი ქალური ბუნება სრულად გამოამჟღავნა და არ გაუმართლა: დარჩა ვით „ჯანიკოს მხევალი“, საბოლოოდ ნაზიარევი უნაყოფობასა და უცალობას...

მოსავალიც მოვიდა, ბეგარის ამკრეფებიც მოვიდნენ, კომედიანტებიცა და მუშაითებიც...

მოვიდა კიდევ რაღაც, მოულოდნელი და შემაკრთობელი — საკუთარი არსებობის უაზრობის შეგრძნება და თავისი ემოციური სიჩლუნგის გამო უდარდელ საბალახოელთა შეგნებაში გაჩნდა სევდა და მოწყენილობა, რასაც საბალახოელნი არასოდეს განიცდიდნენ და არც შეეძლოთ განეცადათ. ჯანიკომ დაარღვია მათი ადრინდელი, შეუცნობი მოწყენილობა, ხოლო შემდეგ გაქრა და უკვე შეცნობილი, მკვეთრად ნაგრძნობი მოწყენა დაუტოვა სოფელს. სწორედ ამ შეუცნობსა და შეცნობილს შორის ჩადგა ჯანიკოს „ხანა“ და არსებული კავშირები დაარღვია. ეს საბალ-

ახოელთა ფსიქიკისათვის მოულოდნელი და აუტანელი ნახტომი იყო. ყოველივე, რაც ჯანიკოს შემდეგ საბალახოში ხდება, წარსულთან, ცხოვრების ჩვეულ ფორმებთან ვერდაბრუნების ყრუ შეგნებითა და ახლის ვერმიგნებით გამოწვეული უწონასწორობაა. ის დებოში, ბუზღუნი და მთვრალთა აყალმაყალი, რაც საბალახოშ დაიჩვია, ჯანიკოზე ოცნებაა, მის სახელთან დაკავშირებული საკულტო რიტუალი.

სავლე-პოლიტიკოსი და სავლე-დიპლომატი მკვეთრად გამოკვეთილი პლასტიური სახეა. არის თუ არა ასევე პლასტიური სიცხადით დახატული ჯანიკო? აქ ავტორის წინაშე გაცილებით რთული ამოცანა იდგა. ის პრობლემა, რაც ჯანიკოსთანაა დაკავშირებული, მხატვრულად უფრო ძნელი გასახორციელებელი იყო. ჯანიკო განყენებულ წარმოდგენად რჩება, მისი ფიზიკური ხატი და მორალური მისია ერთმანეთს არ შეესატყვისება, ავტორი საგანგებოდ უსვამს ხაზს ამ წინააღმდეგობას. მაგრამ ხომ უნდა არსებობდეს რაღაც წინაპირობა, რაღაც წვრილმანი, დეტალი, რამაც ჯანიკოს გაბედვა, მისი პროტესტი უნდა გაამართლოს. ხომ არ შეიძლება მართლაც ტლუსა და ჩლუნგ კაცს უცებ აღმოეჩინა თავის თავში სოფელთან შერკინების ძალა?

იქ, სადაც სავლე ჯანიკოსა და თავის თავს შორის პარალელს ავლებს და უხსნის თანასოფლელებს „ჭმუნვის“ თავისებურებას, ჩასმულია ერთი მოულოდნელი, თითქოს უაღგილო ფრაზა, რომელიც პირველად შეცდომაც კი მეგონა. ჯანიკო უცებ, საუბართან დაუკავშირებლად, მხოლოდ მისთვის გასაგები ასოციაციით „ამოილულულებს“:

“მთვარის სინათლეზე მოკლე ხანჯლებივით ჩანდა მდინარეში თევზები“.

თურმე ჯანიკო სახეებით აზროვნებს. მაშინაც კი, როცა ჯერ კიდევ „არავინაა“, იგი რაღაც ისეთით განსხვავდება თანასოფლელთაგან, რაც საბალახოსთვის გაუგებარია. ჯანიკო ქმნის ტროპს, მას გაუმხელელი შემოქმედებითი ენერგია ახასიათებს. ერთი სიტყვით, ანომალიაა, რადგან პოეტური ხილვებიც კი სჩვევია, მართალია, ყრუ და ოდნავ მჟეთქავი, მაგრამ სხვათაგან გამორჩეული.

„დღემდე ავი განზრახვა არ ჩაუდვია გულში და არც მკვახე სიტყვა შეუბედავს ვინმესთვის... ვითომ ამით დაიმსახურა უყურადღებობა და უარყოფა?" — ფიქრობს ჯანიკო და იგი მართალია. საბალახოში ავი განზრახვა, უკმეხი სიტყვა მოქმედებაა და საქმე. ჯანიკოს მართლაც არ ჩაუდია გულში ავი განზრახვა. იგი „მთვარის შუქზე მოკლე ხანჯლებივით" გამოჩენილ თევზებს უთვალთვალებდა ღამღამობით და სოფლისთვის უმნიშვნელო, არარსებული გახდა.

საქმე ისაა, რომ სწორედ ჯანიკო განიცდის უფრო ძალუმად და ღრმად ჭმუნვას, ვიდრე სავლე. სავლესთვის ჭმუნვა, შეჭირვება რიტორიული ვარჯიშის ან რაიმე ტაქტიკური კომბინაციის საბაბია და სხვა არაფერი, ჯანიკოსთვის — შემარყეველი და დაუამებელი ტკივილი. ჯანიკოს უპირატესობა სულის, იდეის უპირატესობაა სავლეს პრაქტიკულ პრიცნიპებსა და მიზნებზე...

მოთხრობის დასაწყისში გამოკვეთილი მხატვრული საჩეების, თავისებური ირონიისა და დინჯი ტონის წყალობით საკმაოდ მკვეთრი, პლასტიკურად ცხადი სურათია დახატული. მოთხრობა, ეპიკური ინტონაციის მქონე პირველივე აბზაცებიდან, თამამად მიედინება ჩამოყალიბებული აზრობრივი ფორმულისაკენ, ეს ფორმულა ყოველ წვრილმანზე მოქმედებს, ყოველივეს განაპირობებს... მოქმედება ვითარდება... ირონია თანდათან უთმობს ადგილს სარკაზმს, ჩნდება სატირული ელემენტი და იცვლება მოთხრობის რიტმი. უკვე იქ, სადაც თავკაცის სახლ-კარის მოოხრება, ჭურების საპატიმროდ გადაქცევა და „ჭურში ჯდომა", მედროვე შაქრის მედროვე მიხოთი შეცვლაა მოთხრობილი, ინტონაცია საგრძნობლად იცვლება. ჩნდება ზედმეტი დისტანცია ავტორსა და გმირებს შორის. უცნაურია, ამ დისტანციის, თავისებური გულგრილობის გაჩენას ხელს უწყობს ნაწარმოების ძირითად აზრთან, იდეასთან მიახლოება. თითქოს იდეის განყენებული და წინასწარგამიზნული ხასიათი აფერხებს კიდეც კონტაქტს პერსონაჟებთან.

ირონიას შეუძლია სითბოს შენარჩუნება, სარკაზმს არა...

ვლადიმერ სიხარულიძე არ ცდილობს სითბო შეინარჩუნოს, მას, ვგონებ, არც ჯანიკოსთან აქვს დამყარებული სულიერი კონ-

ტაქტი და მით უმეტეს, არც სხვებთან. ავტორს უშუალო კონტაქტი მხოლოდ კონცეფციასთან აქვს დამყარებული.

ჯანიკოს გაფირალებით მთავრდება მოთხრობის ერთი მთავარი მონაკვეთი, რჩება მეორე, აგრეთვე მნიშვნელოვანი – ფინალი, სადაც სახეშეცვლილი საბალახოს „ტრაგედიაზეც“ უნდა ითქვას. ამ ორ მომენტს შორის ერცელი სამოქმედო არეა, სწორედ ამ შუალედში მოთხრობას ახასიათებს ქართული ზღაპრის ინტონაცია, თხრობის მანერა, იქნებ სქემატურობაც.

მოთხრობის წინ პლანიდან ჯანიკოს გაყვანისთანავე ქრება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გმირთა სულიერი სამყაროს ინტერიერი. ეს სულიერი, შინაგანი რამ ერთადერთ კაცს გააჩნდა, იგი მოქმედებას ფაქტიურად გამოეთიშა, ხოლო ვინც დარჩა, მათი არსი იმდენად გლუვია, რომ ავტორს რაღაც ემოციების, განცდათა ნიუანსების ძიება ზედმეტად მიაჩნია. და სწორედ აქ ჩნდება ერთგვარი უკმარისობის, ტონის დაცემის შეგრძნება...

ვლადიმერ სისარულიძემ მკვეთრად განსხვავებული მხატვრული აზროვნების, ზოგადი წარმოდგენების, ალეგორიისა და გროტესკის ძნელი გზა აირჩია. გზა, სადაც გამოგონილი „საკუთარ ყოფიერებას, საკუთარი დაბადების შესაძლებლობას“, ანუ რეალობას უნდა დაუახლოვდეს და არსებობის უფლება მოიპოვოს.

ლევან ბრეგაძე

პირველი წიგნის სათქმელი
(ფრაგმენტი)

„მეათე მოწმეს“ გამოქვეყნების უმალვე რეცენზიით გამოეხმაურა კრიტიკოსი ოტია პაჭკორია. რეცენზიაში ზუსტად არის განსაზღვრული ნაწარმოების იდეა: „ეს უარყოფაა, — წერს კრიტიკოსი, — უარყოფა ადამიანის გაუფერულების, მისადმი უყურადღებობისა და უპატივცემლობის, მისი განწყობილებისა და გასაჭირის უგულებელყოფის“.

რეცენზენტი მაღალ შეფასებას აძლევს „მეათე მოწმეს“. წერილში საკმაოდ დაწვრილებითაა განხილული ეს მოთხრობა, ძირითადი დასკვნები მართებულია და გასაზიარებელი, მაგრამ, ვფიქრობ, ზოგი რამის დაზუსტება მაინც შეიძლება.

რეცენზიის ავტორი ერთგან შენიშნავს: “ჩნდება ზედმეტი დისტანცია ავტორსა და გმირებს შორის“. სავსებით მართებული დაკვირვებაა. ოღონდ რატომ „ზედმეტი“? ამ მანერით შესრულებულ ნაწარმოებში რაც მეტია დისტანცია ავტორსა და გმირებს შორის, მით უფრო დიდია ის ეფექტი, რომლის მიღწევასაც მწერალი ამ დროს ესწრაფვის: ე.წ. გაუცხოების ეფექტი. წერის ამ მანერის თავისებურებანი თუ არ გავითვალისწინეთ და ეს მოთხრობა მხოლოდ ტრადიციული რეალისტური პროზის პოზიციებიდან განვიხილეთ, მაშინ ზოგი რამ შეიძლება გაუგებარი დარჩეს. „უცნაურია, ამ დისტანციის, თავისებური გულგრილობის გაჩენას ხელს უწყობს ნაწარმოების ძირითად აზრთან, იდეასთან მიახლოება“. ნაწარმოების იდეასთან მიახლოება და ამგვარი დისტანციის არსებობა რომ ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია, ამაში არაფერია უცნაური, თუკი გავიხსენებთ, რომ გაუცხოების ეფექტის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია სწორედ ნაწარმოების ძირითად აზრთან, იდეასთან მიახლოებაა მკითხველის კრიტიკული განსჯის უნარის გამახვილების გზით. სწორედ მწერალსა და პერსონაჟებს შორის (ან, რაც იგივეა, მკითხველსა და პერსონაჟებს შორის) დისტანციის გაჩენა გვაახლოებს დედააზრთან.

რა თქმა უნდა, ასახვის ეს მანერა თავისთავად არც სხვაზე უკეთესია და არც უარესი. მისი მოწონება ან დაწუნება ბევრწილად გემოვნების საქმეა.

საჭიროა შევეგუოთ იმ აზრს, რომ მხატვრული წარმოსახვის ხერხები, საერთოდ, ჩვენი წარმოდგენა „მხატვრულობაზე“ ისევე იცვლება, ვითარდება, როგორც სხვა ყოველივე ამქვეყნად.

მართლაც, ტრადიციულ პროზას შეჩვეული მკითხველი უმალ იგრძნობს, რომ ეს „სხვანაირი“ მოთხრობაა. თუ ჩვეულებრივ ცდილობენ აღწერილი ამბავი სინამდვილეს, ცხოვრებას დაამსგავსონ და მკითხველს შეუქმნან ილუზია, თითქოს ეს ყოველივე რეალურად ხდება, ვლ. სიხარულიძე პირიქით, ყოველი დეტალით იმას მიგვანიშნებს, რომ მისი მონათხრობი პირობითად კონსტრუირებული იგაყია, რომელიც მას რაღაც განყენებული აზრის განსამარტავად სჭირდება (ზუსტად ამ მანერით არის შესრულებული ქართული კინოფილმი „შერეკილები“). ყოველი პერსონაჟი, ყოველი მოქმედება გაუცხოებულია, იქმნება დისტანცია ავტორსა და თხრობის საგანს შორის (ძირითადად, ეს ხდება ირონიისა და, საერთოდ, სატირულ-იუმორისტული ხერხების უხვად გამოყენებით), პერსონაჟსა და მისივე მოქმედებას შორის (მაგალითად, გაყაჩაღებული ჯანიკო სოფელს მთიდან ლოდებს უშენს და რასაც უნდა, იმას ახვედრებს საოცარი სიზუსტით, რაც სინამდვილეში, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება მოხდეს), ყველაფერი ხაზს უსვამს გადმოცემული ამბის პირობითობას. იგრძნობა, რომ საქმე გვაქვს პარაბოლასთან, რომელიც იდეის ნათელსაყოფად მოუშველებიათ (გაუცხოების ეფექტის დაწერილებითი დახასიათება იხილეთ ნ. კაკაბაძის სტატიაში „კავკასიური ცარცის წრე“).

პროფესიული კრიტიკული ანალიზის მთელ სიღრმესა და სილამაზეს გვაგრძნობინებს რეცენზიის ის ადგილი, სადაც კრიტიკოსი ამბოხისათვის აუცილებელ წანამძღვრებს ეძებს ჯანიკოს სულიერ სამყაროში.

ჩემი მხრივ, ამ მსჯელობას მხოლოდ იმას დავუმატებდი, რომ მოთხრობაში გარდა ამისა კიდევ არის მინიშნება სხვა წინაპირობებზეც, რომელთა გარეშე ამგვარი „ავარდნები“, ჩვეულებრივ, არ ხდება. ვლ. სიხარულიძე ერთგან წერს:

„სავლე და მისი ლამაზი, ამაყი ქალიშვილი ცირუნია ჯანიკოში უცნაურ, ტკივილის მაგვარ გრძნობას იწვევდნენ. როცა ჯანიკო ამ წარჩინებულ წყვილს მოკრავდა თვალს, რატომღაც გული უკვდებოდა, რატომღაც მაშინ აგონდებოდა წასაქცევად გამზადებული თავისი ოდა, ახსენდებოდა ბრაზიანი ცოლის უფერული სახე...“

ჯემალ ძარჩხაძე

„იგი“

თამაზ ვასაძე

პიროვნების დაბადება

„იგის“ მხატვრულ ძალას, უპირველეს ყოვლისა, ის ქმნის, რომ მასში ცხადად არის განჭვრეტილი და აღდგენილი პირველყოფილი ადამიანის სამყაროს სურათი, მოძებნილია ადეკვატური სტილი ამ სამყაროს გამოსახატად.

ნაწარმოების მთავარი გმირი გარესინამდვილესაც და საკუთარ ფსიქიკასაც აღიქვამს არაცნებითად — როგორც სასიამოვნო თუ უსიამოვნო მოვლენათა სავსებით უშუალო კონკრეტიკას. ეს აღქმა პერსონიფიცირებულია (მზე „დღის თვალია“, მთავრე — „ღამის თვალი“; წუხილი ცოცხალი არსებაა...). იგის აზროვნება ცალკეულ სიტუაციებზეა მიჯაჭვული, მისი მეხსიერება სუსტია, გამოცდილება — შეზღუდული და მწირი; ამიტომ განსჯა, განზოგადება ძალიან უჭირს. გონებაზე ბევრად უფრო მეტად მას შეგრძნებები აქვს განვითარებული, განსაკუთრებით ყნოსვის და გემოს შეგრძნებები. ყოველივე ეს ირეკლება ნაწარმოების სახეებში, ტროპებში, ენობრივ სტილში — ფრაზები, ჩვეულებრივ, მოკლედ და ხისტად მოჭრილია, ნაკლებდანაწევრებულია.

მაგრამ მსოფლაღქმის პრიმიტიული სტილი შიგნიდანვე რთულდება გონის გაღვიძების და მუშაობის შედეგად. სრული დამაჯერებლობით წარმოსახული პირველყოფილი ცნობიერების და ყოფის სურათის შიდა პლანს შეადგენს პრიმიტიულ ადამიანში ნამდვილი, სრულფასოვანი ადამიანის — პიროვნების დაბადების პროცესი. მოთხრობაში ანალიტიკურად არის წარმოჩენილი, როგორ იქცევა პირველყოფილი ჯოგის წევრი მოაზროვნედ და თვითშემმეცნებლად, საკუთარი ზნეობის და ღირსების მქონე, შემოქმედებაზე ორიენტირებულ და ღირებულებების გამომკვეთ

ინდივიდუუმად. ამ პროცესის საფეხურები, ეტაპები მკაფიოდ არის გამოცალკევებული და აღბეჭდილი.

რათა ინდივიდუუმად იქცეს, იგიმ უნდა დაძლიოს საკუთარი განსხვავებულობის შიში და ამას შეაძლებინებს უპირველესად სილამაზის აღქმის და განცდის უნარი — მთვარის შუქის ჭვრეტით მოხიბლული იგი საბოლოოდ იმართება წელში. ესთეტიკური გრძნობის წყალობით ფაქიზდება, დაიწშინდება იგის ეროტიული ინსტინქტი — სულიერი კავშირის მოთხოვნილება აღმატებული ხდება ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებაზე.

ესთეტიკური გრძნობა და ფიზიოლოგიის ბატონობისგან თავდახსნილი სიყვარული უბიძგებს იგის, გათავისუფლდეს საყვარელი ქალის უხეში ინსტინქტის მიერ დამახინჯებული, დამდაბლებული ხატისგან და ნამდვილი, მშვენიერი სახე დაუბრუნოს მას შემოქმედების მეშვეობით — სილამაზის გრძნობა და სიყვარული აღვიძებს იგიში ხელოვანს, შემოქმედს.

საკუთარ თავში გაფაქიზებული სიყვარულის და შემოქმედებითი ძალის აღმოჩენა დაანახებს იგის, რომ ის არის სული და ეს სული ამავე დროს მთელ სამყაროშია განფენილი. ნაწარმოებში ღმერთი ნახსენები არ არის, მაგრამ არსებითად იგი ღმერთს პოულობს — წვდება ერთიან და დიდ სულს, რომელიც მასშიც მყლავნდება და გარესამყაროშიც. ღვთაებრივი სული ანათესავებს, ამთლიანებს იგის და ობიექტურ რეალობას; მეტიც, იგის როგორც შემოქმედის სული მთელ სამყაროს იტევს და ფლობს, რადგან სამყაროს შემქმნელი სულის ნაწილია. ეს გვახსენებს ვაჟა-ფშაველას პოეტურ თვითდახასიათებას: „მთლად მე მეკუთვნის ქვეყანა “.

ღვთაებრივი სულია აზრის და სიტყვის ძალის სათავე, რომელიც იგის სხვებზე მეტი აქვს, მათ შორის ბელადზე მეტი — ბელადიც იგის „საკუთრებაა“, რაკი შეუძლია მისი არსის დანახვა და გამოხატვა. ამით იგი ბელადზე ძლიერია (ეს ბელადის ძალაუფლებას საფრთხეს უქმნის — ამიტომ აშფოთებს მას თავისი გამოსახულების ხილვა, მითუფრო დამსხვრევა).

მაგრამ უმნიშვნელოვანეს ეთიკურ, ესთეტიკურ და რელიგიურ ფასეულობათა აღმოჩენაც კი ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი, რათა იგი სრულყოფილ პიროვნებად ჩამოყალიბდეს — საამისოდ

აუცილებელია მსხვერპლის გაღება იმისთვის, რაც მას ყველაფერზე მეტად უღირს.

ამისკენ იგის, რომელიც ბელადთან კონფლიქტისას თავიდან თვითგადარჩენას ცდილობს, ქალი უბიძგებს. ნი აიძულებს მას იყოს ის, რაც არის სინამდვილეში, გამოამუღავნოს თავისი ჭეშმარიტი არსი. ნი იგის მეტად საშიშ სიტუაციაში ჩააყენებს და ამაში შეიძლება დავინახოთ ქალური შურისძიება იმის გამო, რომ იგიმ ნის სხეულებრივი მიმზიდველობა ჯეროვნად არ დააფასა. მაგრამ ნის მამოძრავებელია უფრო ღრმა იმპულსიც — მას სურს, რომ იგიმ არ დათმოს და სრულად გამოავლინოს თავისი განსხვავებულობა, სულიერება, რომელიც უკვე ხიბლავს და უყვარს ამ კაცში. ამას მოწმობს იგის და ნის ბოლო საუბარიც.

ნის სიყვარული, ასევე ზუს სიმპათია, მათ მიერ მისი ღირსების აღიარება, მისი ინდივიდუალობის გაგება აძლევს ძალას იგის, ძველი ბელადის მსგავსად — ძრწოლის გარეშე შეხვდეს სიკვდილს. სიკვდილი ვერ თრგუნავს იგის, რადგან ის აცნობიერებს, რომ ტოვებს კვალს — იგისგან დარჩება ის, რაც მასში მთავარი იყო, დარჩება წელგამართულობა, ანუ ღირსება, თავისუფლება, ადამიანურობა; ამით იგი კაცობრიობის მომავალს შეამზადებს, მასში წილს დაიდებს და თავიდან იცილებს ამქვეყნიდან გაქრობას. იგისგან რჩება ზუ — მისი წელგამართული მემკვიდრე.

იგი პირველი თავისუფალი პიროვნებაა დედამიწაზე, მაგრამ თავისუფალ პიროვნებასთან ერთად ამქვეყნად ჩნდება ტირანიაც, თავისუფლების წინააღმდეგ მიმართული ძალადობაც. სადაც არის იგი, იქ არის ბელადიც და პირიქით. ეს წყვილი მუდმივად თან სდევს კაცობრიობის ისტორიას.

მარიამ ნინიძე

დაკვირვებები ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობაზე „იგი“

ჯემალ ქარჩხაძის მოთხრობა „იგი“ როგორც ენისა და სტილის, ისე პრობლემატიკისა და ფსიქოლოგიური წიაღსვლების მხრივ საკმაოდ რთული ნაწარმოებია. ამ ნაწარმოების აღქმა გაცილებით იოლდება, როდესაც მკითხველი გაიაზრებს მის სტრუქტურას, ენობრივ სპეციფიკასა და ავტორის მიერ გამოყენებულ მხატვრულ ხერხებს.

მოთხრობაში ჯემალ ქარჩხაძე მიმართავს სიუჟეტის აგების მისთვის დამახასიათებელ ხერხს – მოქმედებას იწყებს წინმსწრები ეპიზოდით, შემდეგ მხატვრულ დროს უკან აბრუნებს, იქიდან მოჰყვება მოვლენათა განვითარებას, მოდის ისევ კულმინაციურ ეპიზოდამდე და ორიგინალურად ასრულებს მას. მწერალი არ ძაბავს მკითხველის ყურადღებას იმის მოლოდინით, თუ როგორი იქნება გმირის საბოლოო ბედი. ამას წინდაწინვე გვეუბნება. მისთვის უფრო მნიშვნელოვანია ჩვენი ყურადღების გადატანა ხასიათებისა და მოვლენების არსზე.

რამდენადაც მოთხრობის თემა პირველყოფილი ადამიანების ყოფაა, მწერალი მიზანდასახულად არჩევს შესაბამის ლექსიკას და ტროპულ სახეებს. ველური ტომი ვერ ასხვავებს ერთმანეთისგან სულიერ და ფიზიკურ შეგრძნებებს. ამის ხაზგასასმელად ტექსტში ადამიანური განცდებიც ფიზიკურ აღქმასთან არის დაკავშირებული, რის გამოც ხშირად იხსენიება გემო, სუნი, ფერი და სხვ. – გემო: „სიხარულის გემოს ჰგავდა“, „მარტოობის გემო შეიტანა“; სუნი: „სიტყვებს ცხელი ხიფათის სუნი აუვიდა“, „სახეზე კი მაინც ასდიოდა სიმშვიდის მსუბუქი სუნი“, „მარტოობის შემაშფოთებელი სუნი ეცა“, „ახლა იგის კბილებსაც და მთელ სახესაც სითბოსა და სიხარულის სუნი ასდიოდა“, „ტანზე გაკვირვების მსუბუქი სუნი აუვიდა“, „თვალებიდან ყველას შიმშილის სუნი ასდიოდა“, „შვილის ავი სუნი მამის სიმშვიდის სუნს ებრძოდა“, „სიმშვიდის სუნმა მრისხანება გამოდევნა“, „სითბოს სუნი გადაეცალა და სიავის სუნი დაეფინა“, ზუს მზერას სითბოს სუნი მოჰყვებოდა“. ფერი: „თვალებში შიმშილის ფერი ჩაუდგათ“, „ბელადის სახეზე თეთრი შიში გადაირბენს“, „სიბრაზის ფერი დაედო“, „თვალებში მრისხანების ფერი ჰქონდა“, „სახეზე ცოცხლად შეპყრობილი ნადირის ფერი ადევს“, „სახეზე

შეშფოთების ფერი დაედოთ"; ხმა: „დიდი სიჩუმე ყურებში წიოდა" „ტკივილი ყვიროდა", „იგის სხეულში უხმოდ გაჩნდა გამარჯვების ყიჟინა", „სხეულში ძლიერმა ტკივილმა იყვირა", „სხეულში აწრი ალებული შეშფოთება მიყუჩდა", „გამოქვაბულს გაკვირვების ღმუილმ გადაუარა"; შეხება: „მარტოობა ეტკინება", „ტანზე ცივმა შიშმ გადაურბინა", „სხეულში ცივმა შეშფოთებამ დაუარა", „ისე გრძნობდა როგორც საკუთარ ხელ-ფეხს".

პერსონაჟთა შინაგანი განწყობის, გრძნობისა და განცდის და კავშირება ფიზიკურ აღქმასთან ერთ-ერთი ხერხია, რომლის საშუალე ბითაც მოთხრობის კითხვისას გამუდმებით ვგრძნობთ, რომ ვეცნობით პირველყოფილი ადამიანის ცხოვრების ამბავს, რომელშიც ეს-ეს არის იკვეთება ადამიანური განცდები: სიხარული, მარტოობა, შეშფოთება მოლოდინი, სიმშვიდე, გაკვირვება და სხვ. და მას ჯერ კიდევ არ გაუცნობიერებია მათი რაობა.

რადგან მოთხრობაში ნაჩვენები ადამიანები ვერ ასხვავებენ მატე რიალურსა და ფსიქიკურს, ამიტომ „სხეული" ხშირად ჩვენთვის უცნაურ კონტექსტებში იხსენიება: „საკუთარ სხეულს მიაყურადა" „მთელ სხეულში თბილმა, ძალიან კარგმა გემომ დაუარა", „რაღაც გაურკვეველი გემო ჰქონდა სხეულში", „შეშფოთების გემო ნელნელა გამოდევნა სხეულიდან", „უცებ სხეულში ძლიერი სინათლე შემოიჭრა მაშინვე თვითონაც სინათლედ იქცა, ყოველ მხარეს გაიფანტა, ყვე ლაფერში შეაღწია...", „სხეულში წუხილმა დაიდო ბინა", „როგორ დაძერებოდა სხეულში წუხილი", „იგის სხეულში გუშინდელი იგი გაჩნდა", „იგის სხეულში გაკვირვება შეკრთა", „იგის სხეულში დიდი გაკვირვება შევიდა და იქიდან ყველაფერი გამოდევნა", „შორეული ქედები, ზღვა, ტყე, ცა და ცის ბრჭყვიალა კენჭები ისევ გაიკრიფნენ იგის სხეულიდან", „წუხილი სხეულში ულიტინებდა და სხეულს აურიალებდა".

მოთხრობის კითხვისას იგრძნობა, რომ ადამიანთა ცნობიერებაში ჩვენთვის ნაცნობ და სახელდებულ არაერთ საგანს, მოვლენას და ქმედებას ჯერ კიდევ არა აქვს დარქმეული სახელი და ამიტომ აღ წერილობითი სახით მოიხსენიება: „სხივის დედა, ღამის თვალი" (მთვარე)", „დღის თვალი" (მზე), „ცის თვალები" (მზე და მთვარე) „ცამ დღის თვალი გაახილა" (გათენდა), „იგის სხეულში ნი გაჩნდა" (გაახსენდა), „მთელი ცა ბრჭყვიალა კენჭებით (ვარსკვლავებით) იყო

მოფენილი“, „უხმოდ კითხულობდა თავის სხეულში“ (აინტერესებდა), „დიდი დაძინების ხახაში ჩაეშვება“ (მოკვდება), „ცის ძახილი ცეცხლად რომ გაიკლაკნება და მყისვე გაქრება“ (ელვა), „თავის სხეულში ამბობდა“ (ფიქრობდა), „თავის სხეულში კიდევ დიდხანს ხედავდა“ (თვალწინ ედგა), „ცამ დღის თვალი დახუჭა“ (დაღამდა), „ბელადს მოუხმო სხეულში“ (ბელადი წარმოიდგინა), „სხეულში ის ბალახი გაუჩნდა“ (გაახსენდა), „ეს ნი ისეთია, როგორიც იგის სხეულში იყო“ (წარმოსახვისმიერი), „უკვირს იგის“ – თავის სხეულში თქვა იგიმ“ (გაკვირვება გამოხატა), „ცდილობდა ეს უცნაურად დაშლილი და დარღვეული ნი გაესწორებინა თავის სხეულში“ (წარმოსახვაში აღედგინა ძველი სახე), „გუშინდელი დღე ბელადის სხეულში არ გაჩნდებოდა“ (ვერ აღიდგენდა გონებაში), „იგის შეუძლია თავისი სხეულიდან ყველაფერი გამოიყვანოს“ (წარმოიდგინოს და გამოხატოს), „ქვის ნი“ (ნის გამოსახულება ქვაზე), „სილის ნი“ (ნის გამოსახულება სილაზე), „იგის შეუძლია, რაც ბელადს სურს, ის გამოიყვანოს თავისი სხეულიდან და ამ ქვაზე დადოს“ (წარმოიდგინოს და ქვაზე გამოსახოს), „სხეულში ნი მოიხმო“ (წარმოიდგინა), „ნი ქრებოდა სხეულში და ჩნდებოდა ქვაზე“ (წარმოსახვიდან გადადიოდა ნახატზე), „ქვის ბელადსაც გამოიყვანს იგი თავის სხეულიდან?“ (ბელადსაც დახატავს ქვაზე?), „თუ ვინმე გამოქვაბულშივე დაიძინებდა“ (მოკვდებოდა), „იგის პირი თავისთავად გაეხსნა, თეთრი კბილები გამოუჩნდა, სახეზე სითბოს სუნი აუვიდა“ (გაელიმა).

ეპოქისა და პერსონაჟთა ყოფის თავისებურებაზე მიგვანიშნებს მოთხრობაში გამოყენებული შედარებები, ასოციაციები. მათ რომ ცალკე მოვუყაროთ თავი და ვინმეს სიუჟეტისაგან მოწყვეტით წავაკითხოთ, მაინც მიხვდება, კაცობრიობის ისტორიის რომელ პერიოდს ასახავს ნაწარმოები. აი, ეს ასოციაციები: „ისეთი სახე ჰქონდა, კაცი რომ დიდ ქვას დაეჭიდოს და ვერ ასწიოს“, „ისე კი არა, ცის ძახილი ცეცხლად რომ გაიკლაკნება და მყისვე გაქრება. არა. მიწა რომ გაიბზარება და ნაპრალი აღარასოდეს ამოივსება, ისე“, „მონადირეები შიმშილს ინადირებენ“, „როგორც მონადირე, რომელმაც კვალს ვერ მიაგნო და ალღოთი დაეძებს ნადირს“, „თითქოს რაღაც უცხო ჯიშის ნადირს წაწყდომოდეს“, „სითბოს სუნი ისე გადაეცალა, როგორც ტყეს გადაეცლება ბურუსი, ქარი რომ დაუბერავს“, „ზურგში ავი ნადირივით ჩააფრინდა ტკივილი“, „წუხილი ისეთი იყო, დამშეული ნა-

დირი რომ ძვალს ღრღნიდეს", „ბელადი ნადირის უმწეო ლეკვს გავდა", „წუხილი შეკრთა და ძვალს პირი გაუშვა. მერე მიხვდა, რომ საშიში არაფერი იყო, და ისევ დაუწყო ღრღნა", „ისეთ გემოს ტოვებდა, იღლიას რომ სველი ფოთოლი გამოედოს და ტანს ჟრჟოლამ დაუაროს", „ნი ისე იყო დამახინჯებული, კაცი რომ გუბეში თავის თავს უყურებდეს და ამ დროს შიგ ქვა ჩავარდეს", „უცნაურად საამო იყო. ისეთიც, როგორიცაა პირველი ნადირობა და ისეთიც, როგორიცაა ნისთან წოლა ნაკადულის პირას", „ტკივილი ისაა, ბრძოლის დროს რომ ნადირი კბილს გაჰკრავს და ფეხიდან წითელი სისხლი გამოუვა", „სახე ისეთი ჰქონდა, მონადირეს რომ ტყეში ღმუილი შემოესმას და ვერ გამოიცნოს, რომელმა ნადირმა დაიღმუვლა", „ისეთი სახე ჰქონდა, დაღლილი მონადირე რომ დიდი ხეტიალის შემდეგ ნადირის კვალს წააწყდეს", „წუხილი არხეინად იჯდა სხეულში და ნადირივით ღრღნიდა ძვლებს", „მარტოობა ისეთი ყოფილა, მონადირეს შეპყრობილი ნადირი რომ გაექცეს და უიმედოდ გააყოლოს თვალი", „ისეთი საშიში და ავი სიტყვები, როგორიცაა მძვინვარე მხეცი", „ეს პატარა ტკივილი იყო, ტკივილის შვილი, რომელსაც არც სიავე ჰქონდა, არც ძალა და არც ბასრი კბილები" „თითქოს ნადირის სუნი იკრა და ნახტომისთვის მომზადებულაო" „იგის თავი ისე იყო, პატარა გამოქვაბულში რომ დიდი ტომი დაბანაკდეს", „სახეზე დამფრთხალი ნადირის ფერმა გადაურბინა".

უძველესი ადამიანების ენა ღარიბი იყო მორფოლოგიური და სინტაქსური ფორმებით. ნაწარმოებში ეპოქის შესაფერ კოლორიტს ქმნის ისიც, რომ მოთხრობის გმირები თანამოსაუბრეს მესამე პირში მიმართავენ და საკუთარ თავზეც ამავე პირში საუბრობენ. „მე" და „შენ" აქ არ გვხვდება. პერსონაჟთა მეტყველებაში შეინიშნება უცნაური სინტაქსიც. აზრს, რომელსაც თანამედროვე ადამიანი ერთი რთული ქვეწყობილი წინადადებით გამოთქვამს, ისინი რამდენიმე მოკლე წინადადებად ანაწევრებენ: „იგი ქალი არ არის. იგი ბავშვი არ არის. რატომ არ წაუა იგი სანადიროდ?" (შდრ. რატომ არ უნდა წავიდეს იგი სანადიროდ, თუ ის არც ქალია და არც ბავშვი?).

რამდენადაც მეტყველების წვლილი დიდია ადამიანის გონებრივ ჩამოყალიბებაში, მწერალი მასზე განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას. მოთხრობის მთავარი გმირი ბევრს წვალობს, სანამ სწორ სიტყვებს იპოვის, ერთმანეთზე გადააბამს, მიზეზ-შედეგობრივ

კავშირებს აღმოაჩენს და დასკვნებს გააკეთებს. „ადრე, უცხო სიტყვები რომ შემოესეოდნენ და იგი მათს ასხმასა და დალაგებას შეუდგებოდა, გაურკვეველი სიმძიმე სხეულში ტკივილად ელვრებოდა, თვალები ეხუჭებოდა და ძილი ერეოდა. ახლა ასეთი რამ აღარ ემართება. ახლა უცნობ სიტყვებს იოლად და სწრაფად ალაგებს. სიტყვები გამწკრივდებიან და ისე მიუყვებიან მათთვის მიჩენილ გზას, როგორც ნადირი მიუყვება გაკვალულ ბილიკს წყაროსკენ“. ყველა წინ გადადგმული ნაბიჯი იწყება ინტერესითა და გაკვირვებით („იგის სხეულში გაკვირვება აწრიალდა“) და ცოდნითა და გამოცდილებით მთავრდება. „ახლა, როცა დიდი დაძინების ქარაფს მიუყვება, ყველაფერი ეს იცის. მაშინ კი ის, რაც ახლა ცოდნაა, მხოლოდ გაკვირვება იყო“.

გარდა იმისა, რომ იგის სიტყვები შემეცნებაში ეხმარება, მათ ესთეტიკური ღირებულებაც აქვს. შემთხვევით არ ამბობს ნი: „იგის საკვირველი სიტყვები აქვს... ნის ენატრება საკვირველი სიტყვები“. იგის ემოციურად და ლამაზად ლაპარაკი შეუძლია. შეიძლება ითქვას, რომ მას არა მხოლოდ ხატვის, პოეტური ნიჭიც აქვს: „როცა იგი დღის თვალს უყურებს, იგის უხარია ნი, წყნარად თქვა იგიმ და სიტყვები ისე შრიალებდნენ, როგორც შრიალებს ტყე, ნიავი რომ დაუბერავს... ნის თვალები ისეთია, როგორიცაა მთვლემარე ზღვა; ნის თმა ისეთია, როგორიცაა ჩამოცვენილი ფოთოლი“.

იგის ზოგჯერ უჭირს სიტყვების დამორჩილება: „თავში უცხო და გაუგებარი სიტყვების კორიანტელი ედგა. მართალია, უცხო სიტყვების წყობისად დალაგებას იგი კარგა ხანია მიეჩვია, მაგრამ ამჯერად რაც ქვეყანაზე სიტყვაა, ეტყობა, ყველა ერთად ალაპარაკდა. ყაყანებდნენ სიტყვები, აქეთ-იქით აწყდებოდნენ, იმსხვრეოდნენ და ნამსხვრევები უწესრიგოდ ირეოდნენ ერთმანეთში“. ხდება ხოლმე, რომ იგი სიტყვებს უკან აბრუნებს გონებაში და ხელახლა იაზრებს. როდესაც იგი ხვდება, რომ ბელადი ხელმოცარულ ნადირობას მას აბრალებს, ნათქვამია: „იგი გაიტრუნა და საკუთარ თავს ყური მიუგდო. სიტყვები უკან დაბრუნდნენ და ხელახლა გაიარეს იგის თავში. იქნებ მართლაც იგის ბრალია?“ ზოგჯერ კი სიტყვები თავისთავად იღვრებიან მისი პირიდან: „უცებ თავში სიტყვები მოზღვავდნენ და იგის უკითხავად წამოვიდნენ... იგი ყველაფერია და ყველაფერი იგიშია... მოზღვავებული სიტყვები ნის ხმამ შეაჩერა... მოზღვავებული სიტყვები, რომლებიც წელან ნის ხმამ შეაჩერა, დატრიალდნენ, ერთმანეთში აირივნენ და

უცნაურ, გაუგებარ გროვად იქცნენ... თავში სიტყვების გაუგებარ გროვა ნელა შეირხა, გადაიხსნა და წყობისად დალაგდა". იგის გაც ნობიერებული აქვს, რომ მისი ძალა სიტყვებშია: „თავში სიტყვებ აიშალნენ. სიტყვები იყო ახლა ერთადერთი ხსნა, რადგან იგიმ იცოდ, რომ ასეთ ღონიერ ბელადს კეტით ვერ გაუმკლავდებოდა".

იგის ერთ-ერთი განმასხვავებელი ნიშანი, ნის თქმით, არის ი რომ „იგის ისეთი სიტყვები აქვს, როგორიც სხვებს არა აქვთ". ბ ლადის დასამშვიდებლად იგი ცდილობს აუხსნას მას, რომ ამაშ არაფერი განსაკუთრებული არ არის და რომ მსგავსი რამ ალბათ მ საც განუცდია: „იგის არა აქვს სიტყვები. სიტყვები არავის არა აქვ სიტყვები რაღაცაა და თავისთვისაა. ხოლო რაღაცა ყველგანაა... ხა დახან იგის თავში შემოდის, იქ სიტყვებად იქცევა და პირიდან გა მოდის". მაგრამ ბელადის პასუხიდან ირკვევა, რომ გარესამყარო სიმდიდრე მის თავში არასოდეს შესულა და სიტყვებად არ ქცეულ იგი უცებ აღმოაჩენს, რა უსუსურია ბელადი: „სხეულში ბელად გაჩნდა. მაგრამ ეს ბელადი ნადირის უმწეო ლეკვს ჰგავდა, ახალშო ბილს, ბრმას, რომელიც წკავწკავებს და უსინათლო თვალებით დედა ეძებს".

იგი აცნობიერებს იმასაც, რომ ბევრი რამ, რაც აინტერესებ ჯერ კიდევ ამოუცნობი რჩება მისთვის. „იგის თავში არ იყო ისეთ სიტყვები, რომლებიც ამ კითხვას უპასუხებდნენ". მოგვიანებით იგ ხვდება, რომ სხვებს იმის გამოთქმაც უჭირდათ, რაც მას უკ ეიოლებოდა და სწორად ამოიცნო ამის მიზეზიც — მათ წარმოსახ უძნელდებოდათ: „იგი მიხვდა, რომ ბელადს თქმა უნდოდა და სიტყ ვებს წყობისად ვერ ალაგებდა". როდესაც იგიმ განუმარტა ბელად რომ მისი ბრძანების გამო არ ყოფილა სანადიროდ და ამიტომ სა ჯელი არ ეკუთვნოდა, ბელადი დადუმდა: „იგი ატყობდა, რომ ბ ლადის თავში უცნობი სიტყვები დაქროდნენ და ბელადი ვერ ა ერხებდა მათ დალაგებას და დაკავშირებას. იგის სხეულში უხმო გაჩნდა გამარჯვების ყიჟინა... გუშინდელი დღე ბელადის სხეულში ა გაჩნდებოდა. ეს იცოდა იგიმ და მშვიდად ელოდა".

მოთხრობაში უხვად არის გამონათქვამები, რომლებიც ძნელ განსაზღვრო, მხატვრული ტროპებია (გაპიროვნება და სხვ.) თ პირველყოფილი მეტყველების სტილიზაცია: „სიჩუმეზე უფრო ძლიერ სიჩუმე ჩამოწვა", „მის სიავეში დროდადრო მაინც ჩანდა თეთრ

შიში", „დიდი სიჩუმე ყურებში წაიდა", „დუმილი დაეინებით მისჩერებოდა და პასუხს ელოდა, „გამოქვაბულში ჩუმად იწვა სიბნელე და დაეძინა", „ტკივილს შეეშინდება და გაეცლება," წუხილი „შეშინებული მიკუნჭულიყო სადღაც კუთხეში", „გამოქვაბულმა ერთი დაიღმუვლა", „შიმშილი ბელადს ბელადობას ედაეებოდა", „წუხილი ისეთი ყოფილა, როგორიცაა მძინარე ტკივილი".

ნაწარმოებში თხრობა მესამე პირისგან წარმოებს, მაგრამ იმის გამო, რომ ასევე ლაპარაკობს თავის თავზე მოთხრობის მთავარი გმირი, რომელსაც ასევე მესამე პირის აღმნიშვნელი ნაცვალსახელი „იგი" ჰქვია, ზოგან ძნელიც კი არის გაიჯნვა, სად ლაპარაკობს მასზე ავტორი და სად აფიქრებს და ალაპარაკებს საკუთარ განცდებზე თავად მას. „თავისთავად გაჩნდნენ იგის სხეულში ნიცა და ბელადიც, თავისთავად გამოვიდნენ იქიდან და მერე სილაში ჩაწყნენ", „წუხილმა ფაფუკი ბურანი გაარღვია და იგის სხეულში შეუძერა". „უკვირს იგის", „ალბათ წელან იგის თითიც ნი იყო", „იგის სხეულში ნი ლამაზი და თბილი იყო", „იგის ვერ გაეგო, რატომ გაჩნდა სხეულში ასეთი ნი, რომელმაც საშინელი სიტყვები თქვა", „იგის არა აქვს სიტყვები. სიტყვები არავის არა აქვს... იგი ყველაფერია და ყველაფერი იგიშია... „იგიმ ისეთი რამ იცის, რაც სხვებმა არ იციან. იგიმ იცის, რომ იგი ყველაფერია და დანარჩენებიც ყველაფერი არიან. ყველაფერი იგის სხეულშია და იგის შეუძლია ყველაფერი თავისი სხეულიდან გამოიყვანოს. იგი აჩვენებს ბელადს, როგორ გამოვა იგის სხეულიდან ყველაფერი", „რაღა რბილი ქვა მოყვა ხელში იგის!" „იგიმ დიდი რაღაც იცის", „იგიმ იცის, რა დარჩება მისგან", „იგისგან სწორედ ის დარჩა, რაც იგიში იგი იყო".

მთავარი გმირის სახელად მესამე პირის მხოლობითი რიცხვის ნაცვალსახელის არჩევა იმ მხრივ არის საინტერესო, რომ „იგი" ცალკე გამოყოფილ ინდივიდზე მიგვანიშნებს. საინტერესოა ამ მხრივ „ნის" სახელიც. შესაძლოა „ნი" ძველი ქართულის ნართანიანი მრავლობითის სუფიქსიდან იყოს აღებული და მწერალს იმიტომ ჰქონდეს არჩეული, რომ მიგვანიშნოს, იგი მარტო მყოფი არ არისო. შდრ. კაცი — კაცნი, ძმა — ძმანი და სხვ. იგის მიღწევა მხოლოდ ის კი არ არის, რომ თავად გაიმართა წელში და განვითარდა, არამედ ისიც, რომ ეს ნიჭი სხვასაც გაუზიარა. იგი და ნი ერთად არიან და ერთზე მეტნი —/„იგინი" არიან. აკი ამბობს კიდევაც იგი: „როცა იგი მარტოა, ნი ჩნდება იგის სხეულში და იგი აღარაა მარტო. როცა იგის

ნის სუნოქვა ესმის, იგის ჰგონია, რომ ნის სუნთქვაა ის რაღაც, რის გამოც ყველაფერი ერთი და იგივეა, რის გამოც იგი ყველაფერშია და ნიც ყველაფერშია".

იგი დინამიკური პერსონაჟია და მკითხველის თვალწინ ვითარდება. გარდატეხისთვის მზაობას მასში ბიძგი მისცა ძველი ბელადის უცნაურმა საქციელმა — მას უკან არ მოუხედავს და არ დაუყვირია, ისე გადაეშვა „დიდი დაძინების ხახაში". იგიმ ყურადღება მიაქცია იმას, რომ წვიმიან მიწაზე ძველი ბელადი კვალს ტოვებდა. ალბათ სწორედ ამ აღმოჩენამ გამართა პირველად ის წელში. მან გაიგო, რომ ადამიანის სიკვდილის შემდეგაც რჩება მისგან რაღაც და ამან ძალიან გაამხნევა. მოგვიანებით იგიმ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი რამ გააცნობიერა — წვიმიან მიწაზე დატოვებული კვალი კი არა (ის წვიმამვე წაშალა), ბელადის არსებობის ხსოვნა იყო მისი ნამდვილი და წარუშლელი კვალი.

იგი ცნობისმოყვარეა. მან ზოგი რამ ძველი დაკვირვებით იცის („როცა სხივი ფოთლებს შუა ხვრელს პოულობს, იმ ხვრელს ჩამოჰყვება და ბალახებში აკიაფდება"). რაც არ იცის, ცდილობს გამოცდილებით გაიგოს და ზოგჯერ „ექსპერიმენტსაც" კი ატარებს (მთვარის სხივს ხან ერთ ხელს დაუხვედრებს, ხან მეორეს და ხან სახეს. შესაბამისად სხივიც ყველაფერს ეფინება). იგი უფრო რთულ რამესაც ხვდება: როცა სხივს სახეს დაუხვედრებს და ვეღარ ხედავს, ის მაშინაც არსებობს და სადღაც მის თმაში ბრჭყვიალებს. იქნებ აქედან გააკეთა იგიმ პირველად ის დასკვნა, რომ კვალი შეიძლება არ ჩანდეს და მაინც არსებობდეს.

ძალიან საინტერესოა, რა კითხვები უჩნდება იგის და რაზე ცდილობს პასუხის გაცემას: „რა დარჩა დიდი ბელადისგან?... რატომ კვალი არ გაქრა ფეხთან ერთად? ნუთუ კაცი რომ დიდი დაძინებით იძინებს, მთლიანად არ ქრება?" „დარჩება რაღაც, იგი რომ გაქრება, თუ არ დარჩება?" „იქნებ იგი იარსებებს? იქნებ მთლიანად არ გაქრება? იქნებ ის რაღაც, რაც იგიც არის, ტყეც, ზღვაც, ცაც და ყველაფერი, დარჩეს ქვეყანაზე?" „რა უნდა წუხილს იგისგან?", „ნეტა როგორ უნდა გააკეთოს იგიმ ისეთი კვალი, რომ არ წაიშალოს?", „თუკი ნი არ იყო, ნის კვალი როგორღა დარჩა? განა იგის თითი ნი არის, რომ მისი კვალი გააკეთოს?", „დღის თვალიც და ღამის თვალიც დიდი დაძინების ქარაფს იქით ეშვება... სად მიდიან? ან მერე

რალად ჩნდებიან შიშველი მთის თავზე?" ამ კითხვებზე იგი საკუთარ თავში ჩაღრმავებით ცდილობს პასუხის გაცემას.

იგის გონებრივი განვითარება, მისი აზროვნების ჩამოყალიბება ნაბიჯ-ნაბიჯ ხდება. ის ყველაფერს ინტერესით აკვირდება, ცდილობს გააანალიზოს მოვლენები. როგორც მოთხრობაშია ნათქვამი, „მრავალი გაკვირვება უკვე ცოდნად იქცეა". იგის შეუძლია შესაფერისად შეაფასოს და გაიაზროს სიტუაცია. როდესაც მას კეტის წამოღება დაავიწყდება გამოქვაბულიდან და გაცნობიერებს, რომ შეიძლება ბელადთან შებმა მოუწიოს, ნანობს, რომ კეტი შიგნით დარჩა. ამ დროს კი უცებ აანალიზებს სიტუაციას და გაიფიქრებს: „რომც არ დარჩენოდა კეტი გამოქვაბულში, ასეთ ბელადთან ძაინც რას გახდებოდა იგი!"

პირველყოფილ ადამიანში მთავარი მამოძრავებელი ძალა ქვეცნობიერი ინსტინქტია. როდესაც იგი ცდილობს გაიხსენოს, სად იდგა ახალი ბელადი, როცა ნანადირევს ინაწილებდნენ და მამამისს ნადირის თავში შეეცილა, ამას ვერ ახერხებს, რადგან „მაშინ სტომაქში შიმშილი დაფუსფუსებდა და ირგვლივ ხორცის მეტს ვერაფერს ხედავდა". როდესაც ძველი ბელადი ქარაფის წვერიდან უფსკრულში გადავარდა და მისმა შვილმა ყვირილი და ხტუნვა დაიწყო, სხვებთან ერთად მას იგიც აყვა, შემდეგ კი უკვირდა თავისი საქციელი. როდესაც ახალმა ბელადმა იგის მისი წილი ხორცი წაართვა, არ გინადირია და არ გეკუთვნისო, „იგის ბალანი აეკაგრა, სხეული მრისხანებამ აუცსო, კეტს ხელი მაგრად მოუჭირა და მაღლა ასწია", მაგრამ „უცებ... სიმშვიდის სუნი ირგვლივ შემოეფინა იგის, მერე სხეულში შეაღწია და იქიდან მრისხანება გამოდევნა". იგი შეეცადა მშვიდობიანად, სიტყვით მოეგვარებინა კონფლიქტი.

როდესაც იგი ალმოაჩენს, რომ გამხმარ მიწაზე ვერ დახატავს და ვერ დაანახებს ბელადს თაგის ძალას, შიში შეიპყრობს და მასში სპონტანურად ამოქმედდება თვითგადარჩენის ინსტინქტი: „...სხეული ხსნას ეძებდა და სიტყვებს ყურადღებას არ აქცევდა. სხეული სწრაფად დატრიალდა, თვალებმა რაღაცას დაუწყეს ძებნა, ბოლოს ქვაზე შეჩერდნენ. ფეხებმა სწრაფად მიირბინეს იმ ქვასთან, ხელებმა აიტაცეს. იგი ცდილობდა გაერკვია, რას აპირებდა მისი სხეული, მაგრამ სხეული გაექცა და იგი აღარ იყო სხეულის პატრონი. და მხოლოდ მაშინ, როცა ხელებში ატაცებული ქვა შუაზე გადატყდა, იგი დაეწია თავის სხეულს". მისი სიტყვები: „რაღა რბილი ქვა მოყვა

ხელებში იგის!“ მოწმობს, რომ ქცა, რომელსაც მექანიკურად დააცლო ხელი, ბელადთან შესაბრძოლებლად უნდოდა. აეტორი წარმოაჩენს ინსტინქტის ძალას. სანამ ადამიანი გონს მოვიდოდეს, მისი თვალი, ფეხი, ხელი – მთელი სხეული უკვე ჩაბმულია საქმეში, მაგრამ ინსტინქტი მაინც „უმწეო ლეკვია“ ინტელექტთან შედარებით. სიტყვებს: „იგი დამტვრეულ ქვას დააცქერდა და უცებ სხეულში ძლიერი სინათლე შემოიჭრა“, საოცარი გარდატეხა მოჰყვება. იმედგაცრუებული ინსტინქტი განზე გადგება და ადგილს უთმობს სხვა – რაციონალურ და შემოქმედებით ძალებს: „მაშინვე თვითონაც სინათლედ იქცა, ყოველ მხარეს გაიფანტა, ყველაფერში შეაღწია, ყველაფრად იქცა და ყველაფერი იგიდ აქცია. ახლა სამყარო და იგი ერთი განუყოფელი რაღაც იყო“. იგის უცოცხლდება წარმოსახვის უნარი, მასში იღვიძებს აზროვნება და სახელდახელოდ მოიფიქრებს, როგორ დახატოს სურათი ქვაზე.

იგი ნელ-ნელა იწყებს საკუთარი თავის ფლობას. მას შეუძლია გაიხსენოს უკვე მომხდარი ამბები, წარმოიდგინოს მოსახდენი, თავი შეიკავოს გაუაზრებელი ქმედებისაგან და, რაც მთავარია, შეგნებულად გადადგას ისეთი ნაბიჯი, რომელიც არა პირად, არამედ სხვათა ინტერესებს ითვალისწინებს და არა მყისიერ, არამედ სამომავლო ნაყოფზეა ორიენტირებული. მან იცის, რომ ქვაზე ურჩხულის გამოსახვით სამუდამოდ დააშინებს და გაფანტავს მთელ ტომს, მაგრამ ბოროტად არ იყენებს თავის ნიჭს. ურჩევნია, მსხვერპლად შეეწიროს თანატომელებს, მათ გულებში ხსოვნის კვალი დატოვოს და თუნდაც ერთი ნაბიჯი გადაადგმევინოს განვითარებისაკენ („ყველაზე უფრო... მისი წელში მოხრილი, ვიწროშუბლიანი ძმები შესთხოვდნენ და ევედრებოდნენ: გაიმართოს იგი! დაწინაურდეს იგი!“). გონებრივმა და შემოქმედებითმა გამარჯვებამ იგის ფიზიკური საფრთხე ვერ ააცილა, მაგრამ მისთვის ადამიანური შესაძლებლობების გამოვლენაა ყველაზე მნიშვნელოვანი. მას შემდეგ, რაც ეს შეძლო, ფიზიკური სიკვდილი აღარ აშინებს. „რომც ჰქონოდა შებმას აზრი, იგი მაინც უარს იტყოდა. სხეული დიდი სიმშვიდით იყო სავსე და ამ დიდ სიმშვიდეს ვერაფერს ვერ დაარღვევინებდა“.

იგიში თანდათან ჩნდება და ძლიერდება ცნობიერი და გააზრებული ქმედების უნარი, მას უფაქიზდება გრძნობები, ის მაღლდება ფიზიკურ, ხორციელ იმპულსებზე და მიისწრაფის სულიერისკენ. იგი

იმდენად განსხვავდება თავისი თანამოძმეებისაგან, რომ როცა მარტოა, მაშინ კი არ გრძნობს მარტოობას, არამედ როცა მათთან ერთად არის.

იგის ყველაზე დიდი მონატრება ალბათ მისი სიმშვიდე და შეწყნარებლობაა, სითბო და სიყვარულია თანამოძმეებისა და მისდამი ბოროტად განწყობილი ბელადის მიმართაც კი. როდესაც იგი წელში გამართულ და მხრებში გაშლილ ზუს დაინახავს და გააცნობიერებს, რომ მან თავისიანებს „წელში გამართვა“ ასწავლა, მიხვდება, რომ სწორედ ეს იყო მისთვის მთავარი.

ნი იგის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს („ნის საკვირველი სითბოც მუდამ გამართვას მოითხოვდა იგისგან“), უფრო ზუსტად, ისინი აყალიბებენ ერთმანეთს. მდინარის პირას მომხდარით იგი აღმოაჩენს, რომ ნი არ არის ისეთი, როგორიც მის წარმოსახვაში იყო. ამიტომ მასში რადიკალურად იცვლება, მახინჯდება ნის ხატი. „თავში აღარც ერთი კარგი სიტყვა აღარ ჰქონდა. იჯდა, უკვირდა და ვერ მიმხვდარიყო, რატომ მაინცდამაინც ნი ჩნდებოდა ხოლმე მის სხეულში და არა სხვა ვინმე... აღარ იცოდა, კარგი იყო ნი თუ ცუდი... დამახინჯებული ნი სხეულში ტკიოდა იგის“.

იგისა და ნის ფიზიკური ურთიერთობა არც ერთი მათგანისათვის არ შეეძრება მათ შემდგომ სულიერ კავშირს. თავიდან აქცენტირებულია ველური ინსტინქტი: „ის, რაც ნის საამო სუნი იყო, უეცრად გაქრა და მის ადგილას მძაფრი და გამაბრუებელი ქალური სუნი გაჩნდა... ეტყობა, თვითონაც გამოსცა საპასუხო სუნი, რადგან ნიმ ნესტოები დაბერა და ჰაერი ხარბად შეისუნთქა“. შემდგომში კი სულიერება აქცენტირდება: „იგი ნის საამო სითბოში გაეხვია და თვითონაც სითბოდ იქცა... ნიმ ნიავივით დაიჩურჩულა: „იგი ისეთი არ არის, როგორიც არიან სხვები. იგი კარგია“.

მოთხრობაში ერთმანეთთან არის შედარებული ნისთან ფიზიკური ურთიერთობით, პირველი ნადირობით და შემოქმედებითი ნიჭის რეალიზებით აღძრული განცდები. თითოეული მათგანი საამოა, მაგრამ არის მათზე ამაღლებულიც — ნისთან საუბარი ხის ძირას, სიმშვიდე, რომლის გამოც შეგიძლია დათმო ყველაფერი.

იმედგაცრუება მძიმედ მოქმედებს იგიზე, მაგრამ წარმოსახვის უნარი და შემოქმედებითი ნიჭი ეხმარება მას, რომ ნის ძველი ხატი საბოლოოდ არ დაიმსხვრეს და არ გაქრეს. იგი მას გონებაში აღიდგენს და დახატავს. მოგვიანებით, მისდა სასიხარულოდ, აღმოაჩენს, რომ ნი არცთუ ისე შორს ყოფილა ამ ხატისაგან. როდესაც უკანასკ-

ნელ ღამეს ნი იგის განუცხადებს, რომ მასთან წოლა კი არა, ძირას ჯდომა უნდა, იგის უკვირს: „ნის რაღა დაემართა? ნუთუ ნია ისეთი? (როგორიც არიან სხვები)... უცებ ნი ისეთი გახ როგორიც იყო მანამ...“ მიუხედავად იმისა, რომ მეორე დღეს ს ვდილი ელის, ამ საღამოს იგი ყველაზე ბედნიერია.

იგი ეხმარება ნიში სულიერების გაღვიძებას, მაგრამ თავის მხ ნიც ძალიან ეხმარება იგის და არა მარტო მისი სახის გახსენებ რომელიც ამშვიდებს იგის, არამედ თავისი გააზრებული საქციელით ეს ხდება იგისათვის ყველაზე კრიტიკულ მომენტში. როდესაც აპირებს, ისევ მოიხაროს წელში ბელადის რისხვის თავიდან ას ილებლად, ნი მას ამის საშუალებას არ აძლევს თავისი ხმამაღა განცხადებით, რომ „იგი ისეთი არ არის, როგორიც არიან სხვე იგი სხვა ჯიშისაა“. იგის თავდაპირველად ეჭვი აქვს, რომ ნიმ ცული განზრახვით გააკეთა („ნის სიტყვები ავი ნადირის კბილები ჩაესო იგის. სხეულში ძლიერმა ტკივილმა იყვირა. იგიმ ძლივს ჭ კავა თავი, რომ თვითონაც არ ეყვირა“). მომხდარის მარტივი ლოგ უბიძგებს მას ამ დასკვნისკენ, მაგრამ რადგან იგი უკვე საკმა ღრმადაც აზროვნებს და ამასთან ერთად გაფაქიზებული მგრძნო ლობა აქვს, ის ბოლომდე არ იჯერებს ნის ავ განზრახვას. თუ მისმა სიტყვებმა საფრთხეში ჩააგდო, „იგის სხეულში ნი ლამაზი თბილი იყო და საამო სუნი ასდიოდა“. მართალია, იგის ვერ გაგ „რატომ გაჩნდა სხეულში ასეთი ნი, რომელმაც საშინელი სიტყვ თქვა“, მაგრამ თავდაპირველმა შფოთმა გადაუარა და ნის მიმ ცულს არაფერს გრძნობდა. ეს იგის დიდი გამარჯვება იყო. იგის ნისადმი რწმენა დაეკარგა, მისი სიმტკიცე გაიბზარებოდა, რადგან და ნი ფაქტობრივად ერთნი არიან. სასწაულს ისინი ერთად ახდენ

მესამე სახელდებული პირი მოთხრობაში არის ზუ, რომელ მუდამ ზურგს უკან უდგას იგის, მის ნაკვალევზე დადის, აკვირდ მას და სწავლობს მისგან. შეიძლება ითქვას, რომ ის იგის მოწა მისი სულიერი მემკვიდრე და მის მიერ დაწყებული საქ გამგრძელებელი. ერთ ეპიზოდში ზუ ისეთი ინტერესით მისჩერე იგის, რომ საჭმლით პირგამოტენილს დაღეჭვა და გადაყლაპვა ავი დება. ამით თითქოს მინიშნებულია, რომ ის აღარ კმაყოფილდ მხოლოდ ინსტინქტური ცხოვრებით. იგის დახმარებით მასშიც ვითებს თავისუფალი, მოაზროვნე და შემოქმედი ადამიანი.

ძველი და ახალი ბელადი ნაწარმოებში სახელების გარეშე მოიხსენიებიან. მათი გამორჩეულობა მხოლოდ ფიზიკურ ძალაში და ბელადობაშია. მიუხედავად ამისა, კეთილს თუ ავს, გარკვეულ ცვლილებებს ისინიც განიცდიან და ამკვიდრებენ კიდეც. ძველმა ბელადმა, ალბათ შვილისადმი პროტესტის ნიშნად, უკან აღარ მოხედა თანატომელებს, ისე გადაეშვა უფსკრულში, ახალმა კი წელში გაიართულ და უცნაურ იგის ჯერ ყოველგვარი მიზეზის გარეშე აუკრძალა ნადირობა, შემდეგ კი სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა. სხვა ბელადებს ალბათ არავინ ჰყოლიათ ტომში წელგაიართული და მსგავსი სანქციები არ დასჭირვებიათ, მაგრამ რადგან ასეთი ადამიანი გაჩნდა, უშალვე მოიძებნა მისი დასჯის ხერხიც.

პრიმიტიულ ადამიანებს სჯეროდათ, რომ ის, რასაც ამა თუ იმ პირის გამოსახულებას ან მის რაიმე ნივთს გაუკეთებდნენ, თავს გადახდებოდა თვით პიროვნებასაც. ისინი მოჭრილ ფრჩხილებს და თმის ღერებსაც კი მალავდნენ, რომ ვინმეს მათი დაწვით ან დაზიანებით პატრონისთვის არ ევნო. ამიტომ მოჰყვა ბელადის გამოსახულების გატეხვას ასეთი რეაქცია: „ბელადმა დაიღმუვლა. დანარჩენებმაც დაიღმუვლეს. ყველანი ახლო მიცვივდნენ და ორად გაყოფილ ბელადს დააცქერდნენ“. შესაძლოა, ბელადის გამოსახულების მტვრევას მეტაფორული დატვირთვაც ჰქონდეს და პიროვნების ჩამოყალიბებით ბელადობის ინსტიტუტის რღვევაზე მიგვანიშნებდეს.

ახალი ბელადი ხარბი და დაუნდობელია. მის ველურ სახეს წარმოაჩენს ეპიზოდი, როდესაც ნადირის კისრიდან სისხლს ისე წოვს, „ჩვილმა ბავშვმა რომ დედის სხეული მოწოვოს“. რამდენჯერმე მეორდება, რომ ის „ყველაზე მეტად მოხრილია“, მუდამ ქვემოთ იხედება, ანუ თავისი არსებით მიწასთანაა ახლოს და არა ცასთან. რამდენჯერმე განმეორებული ფრაზით: „მორიგეობით ინაცვლებდა უეხს და ადგილზე ირწეოდა“, ავტორი ხაზს უსვამს მის მშფოთვარე, ნერვიულ და არასტაბილურ ბუნებას.

ახალ ბელადს გონება არ უჭრის და ვერ უსაბუთებს იგის, რატომ არ ერგება მას ნანადირევი, მაგრამ შიში და თვითდაცვის ინსტინქტი კარნახობს, რომ როგორმე თავიდან მოიშოროს ის. როდესაც იგი ბელადს დახატავს, მაგრამ ეტყვის, ჩემში ბელადი ისევ არის და მანამ იქნება, სანამ მე ვარსებობო, ზნეობით შეუზღუდავი ბელადი მარტივ გადაწყვეტილებას იღებს — რადგან იგიში ბელადი მანამ იქნება, სანამ არსებობს, კონკურენციის თავიდან ასაცილებლად იგი

უნდა მოკვდეს. „იგი მიხვდა, რომ ქვეყნად რაღაც ახალი გაჩნდა. ბე-
ლადმა ახალი სიტყვები გააჩინა. იგიმ არ იცოდა, მისი სხეულის რო-
მელი ნაწილი გრძნობდა, რომ ეს სიტყვები აღარასოდეს გაქრებოდა
და ყველა მომავალი ბელადის თავში იქნებოდა საშიში და გამზადე-
ბული, როგორც მომარჯვებული კეტი“. ავტორი განსხვავებულად
მოაზროვნის მიმართ რეპრესიული ზომების გამოყენებას გულისხმობს.

მოთხრობის ბოლოს ნათქვამია, რომ: „იგის სხეულში დიდი სის-
წრაფით შემოიჭრა რიცხვმრავალი ტომი. ყველა გამართული იყო
ყველა — მხრებში გაწვდილი. ცას უყურებდნენ. სხივოსანი თვალები
ჰქონდათ. მხრებზე რაღაც თეთრი წამოესხათ და ეს თეთრი მოსასხა-
მები დღის თვალის შუქზე დღის თვალებივით ლაპლაპებდნენ. და
საკვირველი ტომი ისე შემოიჭრა იგის სხეულში, რომ იქ ყველაფერი
გაანათა“. აქ თეთრთან ერთად აქცენტირებულია ცა, ნათელი და სავა-
რაუდოა, რომ ავტორი ქრისტიანული ნათლისღების ნათელს და მო-
სანათლის თეთრ შესამოსელს გულისხმობდეს.

ქრისტიანობას უკავშირდება პიროვნების ღირსეული დაფასება
ილია ჭავჭავაძე წერს: „იესო ქრისტემ „აღამაღლა ღირსება და პა-
ტივი ადამიანისა იქამდე, სადამდინაც მისდა მოსვლამდე ვერ
მიმწვდარიყო ადამიანის შეშინებული გონება და გაუღვიძებელი
გრძნობა. „ვით მამა ზეცის, იყავ შენც სრულიო“, უმოძღვრა კაცს და
ამით გვამცნო, რომ კაცი შემძლებელი არის აღსვლად ღვთაების სის-
რულემდე... ესოდენი განდიდება და აღმატება ადამიანის ღირსების,
ჯერ მანამდე არა ადამიანს არ გაეგონა...“

იგის ბოლო გაფიქრება ასეთია: „იგისაგან სწორედ ის დარჩა
რაც იგიში იგი იყო“. პიროვნებად ჩამოყალიბებაში მას ძალიან
დაეხმარა გარესამყაროს მძაფრი აღქმა. ამან შეცვალა, განავითარა
მისი ბუნება, მაგრამ ეს ყველაფერიც გარდაიქმნა იგიში და
თავისებური სახე მიიღო. ცა, ვარსკვლავები, ტომი, ბელადი, ზუ და
ნი ობიექტურად მანამდეც არსებობდნენ, მაგრამ მას შემდეგ, რაც
იგიმ ყოველივე ეს თავის „სხეულში მოაქცია“, ყველაფერი
სიყვარულად გარდაქმნა. სამყაროს მისეული ხედვა, ეს სიიაფო და
სიყვარული იყო „იგიში იგი“ — ის ძვირფასი კვალი, რომელიც მა
დაუტოვა თავის თანამოძმეებს.

გურამ გეგეშიძე

„შურისძიება“

ნოდარ ნათაძე

ორი მოთხრობა
(ფრაგმენტი)

გურამ გეგეშიძის „შურისძიება“ ეთიკურ თემაზე დაწერილი მოთხრობაა. მოქმედების განვითარება და მოთხრობის კომპოზიცია სწორედ ნაწარმოების ეთიკურ შინაარსს მიჰყვება.

ჰუმანიზმი, რომელიც ამ ეთიკურ თემაზე დაწერილი მოთხრობის მრწამსსა და პათოსს შეადგენს, ჩვენი ლიტერატურისათვის ახალი მოვლენა არ არის. მაგრამ ჰუმანიზმს თავისი უამრავი ნაირსახეობა აქვს და თანამდეროვე ავტორი მისი ძველებური გააზრებით, — ისეთით, როგორიც, მაგალითად, მე-19 საუკუნის ჩვენს კლასიკურ ლიტერატურას სჩვეოდა, ვერ დაკმაყოფილდება. კრიტიკული რეალიზმის ეპოქის ჰუმანიზმის საფუძველი — ცხოვრების გარეგანი პირობებისაგან დაჩაგრული ადამიანის ჩვენება — ავტორს სრულად აქვს გამოყენებული, თუმცა, რასაკვირველია, ამ გარეგან პირობებს არა აქვს და ვერც ექნება ის სახე, რომელიც კრიტიკული რეალიზმის ხანაში ჰქონდა. ძალიან მკვეთრი, ძალიან ნათელი და უდავოდ ღრმად განცდილი შტრიხების საშუალებით მოთხრობაში დახატულია უდედმამობით დაჩაგრული ორი ბიჭის დრამა, უფრო მეტი, — ტრაგედია, რომელიც მკითხველში ისეთივე გამოუსაყალი მწვავე სიბრალულის შემოტევას იწვევს, როგორც ჰუმანურ თემაზე დაწერილი ძველი ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშები. ამ ბავშვების ხეტიალი, მათი გაჭირვება, რომელიც არსად არაა პირდაპირ თავისი სახელით ნახსენები, მაგრამ ყველგან იგრძნობა და შემხვედრთა გულგრილობა მათდამი ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს. მოთხრობის სათანადო სცენები უდავოდ ძლიერად დახატული სცენებია.

მაგრამ, საბედნიეროდ, მოთხრობის ჰუმანიზმი ამ ტრადიციული სქემით: „ადამიანი-გარემო“ არ მთავრდება. ავტორი ჰუმანიზმის იმ სახით, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, არ კმაყოფილდება, იგი არ მისდევს კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურის ფესვგამდგარ, მაგრამ დღეს არცთუ სანიმუშო ტრადიციას, როცა ტრაგიკულ მდგომარეობაში მოყოლილი ადამიანი იხატებოდა მხოლოდ ან უპირატესად როგორც მსხვერპლი, იხატებოდა ისე, რომ მკითხველის ყურადღების ცენტრში მისი გამაწამებელი პირობები რჩებოდა და არა ის თვითონ. მოთხრობაში პირიქით არის და აქედან იწყება სწორედ ინტელექტუალური ძიება: ბავშვების ობლობა ავტორს იმისთვის აქვს გამოყენებული, რომ უფრო ზოგადი, ჩვენი დროისთვის დიდად საინტერესო ეთიკური კონფლიქტი გაშალოს. პატარა რეზიკო, ამ მოთხრობის გმირი, უკვე პიროვნებაა, იგი აქტიურ მიმართებაშია თავის გარე სამყაროსთან, იგი მსხვერპლი კი არაა მხოლოდ, არამედ ამავე დროს მსაჯული, იგი ელემენტარული ბედნიერების მაძიებელი კი არაა მხოლოდ, არამდე რთული ეთიკური კოლიზიის სუბიექტიც. ეს ეთიკური ძიება მოთხრობაში რეალურად, დამაჯერებლად, ნატურალისტურ დეტალებთან სრულ თანხმობაშია მოცემული.

“ფსიქოანალიზის“ ელემენტი, საკუთარ განცდათა მეტისმეტად ფაქიზი შესწავლის უნარი, რაც რეზიკოს მიეწერება, მის ფსიქიკაში „ცნობიერი“ და „არაცნობიერი“ პროცესების გარჩევა, რასაც ავტორი აკეთებს, არც უცნაურობის და არც ზედმეტობის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. პირიქით, თხრობის უხვ ნატურალისტურ დეტალებთან შეხამებული ეს ანალიზიც და თვითანალიზიც სრულებით ბუნებრივი ჩანს. იგი შინაგანი ბრძოლით გატანჯული ბიჭის ჯერ ბუნდოვან, მაგრამ რთულ შინაგან სამყაროს ხელშესახებად და დამაჯერებლად გვიხატავს.

მხოლოდ უცხო ბიჭზე შურისძიებას ძალუძს დაავიწყოს მოთხრობის პატარა გმირს საკუთარი სინდისის ქენჯნა, ძმისადმი სიბრალული და თავისი მდგომარეობით გამოწვეული ტანჯვა. მოთხრობის დანარჩენი მოქმედება მხოლოდ გმირის ამ დაძაბული შინაგანი იმპულსის გაშლაა, რომელიც მერე, სრული რეალიზაციის შემდეგ, უკმაყოფილებაში, იმედგაცრუებაში, შურისძიების უსაფუძვლობის შეგნებაში, მასზე სიკეთის უსასრულო უპირატე-

სობის ჰუმანურ რწმენაში გადადის. პატარა გმირის დახლართულ, წინააღმდეგობრივ განცდათა ურთიერთდაცალკევება და სკრუპულოზური ანალიზი, რასაც იგი ზოგს თვითონ ახერხებს და ზოგში ავტორი ეხმარება, აქაც უნიადაგო არ არის. იგი ისევ დამაჯერებელად და ნატურალისტური დეტალების სრული დაცვით ხორციელდება.

მოთხრობის ძირითადი კვანძის განვითარებაში მრავალი დამატებითი, მეორეხარისხოვანი მოტივიც შედის. ძალიან ძლიერადაა დახატული ბაშვის სულიერი ტრავმა, უდედობით გამოწვეული ის მწვავე ტკივილი და დედის ალერსისაკენ სწრაფვა, რომელიც თავისი "მტრის" დედის ნახვისას წამით იღვიძებს მასში სიძულვილის ფონზე; უსამართლო, მაგრამ ბუნებრივი შური და სიძულვილი, რომელსაც უბედურ ბაშვში მისი „მტრის" — ომარას მოვლილ-აყვავებული კარმიდამოს ნახვა იწვევს. მშვენიერად არის გადმოცემული დიდი და გამოუცნობი, მოლოდინის აღმძრელი სამყაროს განცდა, რომელიც ეს-ესაა იღვიძებს ბიჭის სულში და რომელიც მთელ კონფლიქტს გვერდით ახლავს, როგორც მისი განუშორებელი ფონი. ყოველივე ეს მოთხრობას ანიჭებს სიმძაფრეს — მკითხველი შეუნელებელი ყურადღებით, შეუნელებელი ინტერესით მისდევს გმირთა ბედისა და სიუჟეტის განვითარების პერიპეტიებს, იგი განიცდის ნამდვილ სიბრალულს, ნამდვილ მორალურ კმაყოფილებას თუ დაუკმაყოფილებლობას, ნამდვილ მღელვარებას. ვფიქრობთ, ეს ნაწარმოების მთავარი ღირსებაა — საკმაოდ იშვიათი და ძნელად მისაღწევი ღირსება.

მოთხრობა ერთი ამოსუნთქვით დაწერილს ჰგავს და, ასე ეტყობა, ავტორს უნდა კიდეც, რომ ჰგავდეს. ამიტომ მისთვის დამახასიათებელია თითქოს დაუსრულებელი, ერთიმეორეში გადამავალი წინადადებები და პერიოდები, გამეორებები ისეთი ფრაზებისა, როგორიცაა „ასე იყო ეს"... ავტორისთვის უცხოა დინჯი ეპიკური ტონი, იგი გამომხატველობას თხრობის გარეგნულ დინამიკურობაში — მეტყველების უწყვეტობაში, უპაუზობაში, ნერვულ გამეორებებში ხედავს...

ავტორის მიერ გამოყენებული, დღევანდელ პროზაში საკმაოდ იშვიათი ხერხი — ვრცელი ავტორისეული ექსკურსი მოთხრობის ბოლოს, რომელიც ფაქტებს თითქოს ავკამებს და მორალისტური

დასკვნა გამოაქვს, მრავალ მკითხველს ეხამუშება, მაგრამ, ვფიქრობთ, ავტორს ამისთვის საყვედური არ ეთქმის. მცნება, რომ ავტორს არა აქვს მორალიზაციის უფლება, რომ ეპიკურ თხზულებაში იდეა მოქმედებიდან უნდა გამომდინარეობდეს თავისთავად და არა ავტორისეულ ფორმულირებათა სახით, ძველისძველი მცნებაა, მაგრამ იგი დოგმა არ არის. თუკი ავტორს შეგნებულად დაჰყავს ანალიზი მოქმედ პირთა ფსიქიკის ძირამდე, რაც ე.წ. ინტელექტუალური პროზის ნიშანდობლივი თვისებაა, მაშინ ავტორისეული წიაღსვლაც, რომელიც მოთხრობილ ამბებს რაღაც უფრო დიდი პრობლემის კონტექსტში ათავსებს, აღარ უნდა გვეჩოთიროს. საქმეა ოღონდ, რომ ამ წიაღსვლასა და მოთხრობილ ამბებს შორის ბუნებრივი გამომდინარეობის შინაგანი ჯაჭვი არსებობდეს, რომ ერთიც რაღაცა ახლის მთქმელი იყოს და მეორეც. ერთსაც და მეორესაც ჰქონდეს თავისი მასშტაბი და სულისა თუ გონების ამამოძრავებელი სტიმულის ძალა. ამ პირობას კი მოთხრობის ფინალიც და იქ მოცემული წიაღსვლაც სრულიად აკმაყოფილებს.

მანანა კვაჭანტირაძე

"შურისძიება"

"შურისძიებით" შევდივართ იმ პრობლემათა რკალში, რომელიც გურამ გეგეშიძის შემოქმედების ეთიკურ კონცეფციას უდევს საფუძვლად. მოთხრობა არა მხოლოდ იშვიათი ფსიქოლოგიური სიზუსტითაა მომხიბლავი, არამედ ადამიანის სულიერი ძალების რწმენითაც. ის, რაც „შურისძიებას" პატარა პერსონაჟის სულში იკვირტება და სახეს იძენს, სიკეთის ღვთითბოძებული ნიჭის სრულყოფილი ნაყოფია. „შურისძიება" მოთხრობაა მოპოვებაზე. მისი სიუჟეტი ამ პროცესის სხვადასხვა საფეხურს წარმოაჩენს.

მკითხველს ახსოვს, როგორ შემოდის ორი პატარა ბიჭი მოთხრობის სივრცეში — მათ გარშემო იმთავითვე იქმნება ცხოვრებისეული ველი. გურამ გეგეშიძის ანალიტიკური ხედვა დაუყოვნებლივ იწყებს ამ ველის ეთიკის დიფერენციაციას. აი, სურათი, როცა სიკეთე თავს ვერ აღწევს ანგარიშიანობისა და „კეთილგონიერების" ნაჭუჭს: მამის ძველი მეგობარი ბავშვებისათვის საზამთროს ყიდვას დააპირებს, მაგრამ ბოლო წამს გადაიფიქრებს: „მაინც ვერ მიცნობენ — გაუელვა თავში და საკუთარ თავზე გულგატეხილმა დალია".

ბიჭები — ორი ობოლი ძმა — ერთად მოდიან, თითქოს ვერც ამჩნევენ ერთმანეთს, მაგრამ უჩინარი ჯაჭვით არიან გადაბმულნი. ზუსტი და მეტყველი სურათების მთელი წყება ბავშვების მზერის რაკურსითაა მოწოდებული: ბიჭები ხარბად აცქერდებიან და თავისებურად „ითვისებენ" გარემოს: საზამთროს, ბოშა ქალს... მათ მზერაში უფროსი ძმის ახლადგაღვიძებული მამაკაცური ინსტინქტიც ირეკლება, უმცროსის — ბავშვური ცნობისმოყვარეობა, ორივეს — პირის ჩაგემრიელების უიმედო სურვილი. პატარა უფროსს ბაძავს. ვგრძნობთ, რომ უნდა გაჩნდეს რაღაც, რამაც მათი ნამდვილი სულიერი კავშირი უნდა გამოხატოს. მაგრამ ჯერ არა. ჯერჯერობით კი „ასე ხშირად დადიან ძმები, განსაკუთრებით მაშინ, როცა პატარები არიან".

პირველი კავშირი, პირველი რგოლი ამ ჯაჭვისა მაშინ ჩნდება, როცა უფროსი ძმა უმცროსს ფაშფაშა ქალის „შემოტევისაგან", უფრო ზუსტად კი — ულირსი დავალებისაგან დაიხსნის. მართალია, უხეში შეძახილით და თავში წამორტყმით, მაგრამ — დაიხსნის. ესაა პირველი ცხოვრებისეული გაკვეთილი, რომელსაც იგი მოოხრობის მანძილზე უტარებს ძმას. მისი მორალი ასეთია: თავი არ უნდა დააჩაგვრინო. თანაც მარტო ძმას კი არ ასწავლის, თვითონაც სწავლობს ადამიანების ამოცნობას. კმაყოფილია, რომ არ შეშლია: „თავიდანვე გამოიცნო ამ ქალის ხასიათი. ბუნდოვნად გრძნობდა, რომ ამით იყო ასე კმაყოფილი". ჩაგვრას იგი თანდაყოლილი, პატარა მხეცის ალღოთი გრძნობს, რადგან არავინ ჰყავს ჭკუის დამრიგებელი. იგი გუმანით მიიკვლევს გზას ცხოვრებაში და პატარასაც მიათრევს თავისი სუსტი მხრებით.

შემდეგი ეპიზოდი, მწერლისავე ღიმილნარევი შეფასებით, ესაა ბიჭები თანატოლთა საზოგადოებაში — „ინგლისელი ჯენტლმენები თავიანთ კლუბში". უნდა ვნახოთ, როგორ ერთობიან, რაზე საუბრობენ, ცხოვრების როგორი წესი აქვთ. ესაა გარკვეული ასაკობრივი ნიშნით გაერთიანებული სოციალურ-ფსიქოლოგიური ჯგუფი — 13-14 წლის ბიჭები, ამ ასაკისათვის დამახასიათებელი ღირებულებებითა და ინტერესებით. მწერალს ადამიანის განვითარების ის ეტაპი აინტერესებს, როცა იგი თვითდამკვიდრებისათვის იწყებს ბრძოლას, როცა ყალიბდება ქცევის კოდექსი. მაგალითად, შეურაცხყოფა და „ჩაშვება" არავის არ უნდა აპატიო — საკუთარ ძმასაც კი. აქ ვიგებთ, რომ უფროს ძმას თანატოლებში „წონა აქვს" — მისი ეშინიათ, მაგრამ პატივსაც სცემენ, რადგან სამართლიანია. მაგრამ მისი ყველაზე მიმზიდველი „მონაპოვარი" თავისუფლება და ის ძალაა, მშობლების მეთვალყურეობას მოკლებულ, ნაადრევად დაკაცებულ ბიჭებს რომ გამოარჩევს თანატოლებისაგან. მწერალი ზუსტად ახასიათებს ბიჭის მოქნილ, მხეცივით თავდაჯერებულ მოძრაობას. რაღაც ძალა იგრძნობა მისი ლაპარაკის ტონში, მთელ მის გამოსვლაში მდინარის ნაპირზე: „წითელკანიანი შზვერავივით გამოძვრა მაღალი ბალახიდან". „ცხვირი დაგენაყება!" — გასძახის იგი „დამნაშავეს" და ამ „დაგენაყებაში" იგრძნობა ციკი კატეგორიულობა, რომლის უკანაც თავს ვერ ფარავს სიამაყე და საკუთარი ღირსების გრძნობა.

პატარა ძმა კი, პირიქით, სრულიად უმწეოა, ნაზი, ფუნჩულა. უფროსმა იცის თავისი შინაგანი მოვალეობა — პატარას უნდა უპატრონოს. ეს მოვალეობა მეექვსე გრძნობასავით დაჰყვება თან: წამითაც არ უშვებს მხედველობიდან, დღედაღამ ზრუნავს — არ გაცივდეს, არ მოსწყინოს. უფროსს რეზიკო ჰქვია, პატარას რიჟა, მწერალი რეზიკოს ძმას ეძახის, რადგან აქ მთავარი რეზიკოა.

რეზიკომ შეუცდომლად იცის, რა არის ძმა მისთვის და ამ სიყვარულის, ამ არაბავშვური თავდადების საპასუხოდ უსიტყვო მორჩილებას მოითხოვს. საკმარისია ერთი წინააღმდეგობა, ერთი შეპასუხებაც და ჩვენს თვალწინ ნიაღვრად გადმოიღვრება ყველაფერი, რაც ცხოვრებამ ჩააგუბა პატარა ბიჭის გულში: სიძულვილი, რისხვა, სისასტიკე, გაბოროტება. „მან არ იცოდა, რისკენ იყო მიმართული ეს სიძულვილი“ — ამბობს მწერალი. რეზიკოს ქცევის ამ ფსიქოლოგიურად ზუსტ დახასიათებას მოსდევს სურათი, რომელიც ადამიანური ბუნების გაუცნობიერებელ ინსტინქტებს აშიშვლებს. თითქოს რაღაც თავისზე უფრო ძლიერ, მასზე ძალმომრეობით აღმართულ გაურკვეველ სუბსტანციას ებრძვის გაბოროტებული სიანჩხლითა და შეუბრალებლობით, კონვულსიური მოძრაობებით, როცა პატარა ძმას გამეტებით ურტყამს წკეპლას და თან ტირილს უკრძალავს.

“ალბათ, ძნელია განაცდევინო მკითხველს უფრო ძლიერ საკუთარი ბედის წინააღმდეგ ბრძოლაში უსუსური ბავშვის მთელი ბოლმა, ქვეშეცნეული შეგრძნება ამ უსუსურობისა“, — წერდა ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით ვ. ცისკარიძე, — „ამ საოცრად მართალ ეპიზოდში ჩნდება რეზიკოს მთელი მძიმე ისტორია. პატარა გმირს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი უფრო შესაბრალისია თავისი უმწეობით, რაღაც საყრდენი ძალა ჰყავს ცხოვრებაში — უფროსი ძმა. რეზიკოსთვის ესეც არაა.“

გურამ გეგეშიძის მიერ აღწერილი სცენა ფსიქიკურ გამოვლინებათა წინააღმდეგობრივ ხასიათზე, ე.წ. ამბივალენტურობაზე მიგვითითებს. მიჩნეულია, რომ ნების სფეროში იგი ვლინდება ორმაგი ქმედებებისაკენ მიდრეკილებაში, ემოციურში — ობიექტის მიმართ დადებითი და უარყოფითი განცდების ერთობლიობაში. ამბივალენტურობა წარმოადგენს უნივერსალურ ფსიქიკურ მოვლენას და პიროვნების ფსიქიკურ გაორებას ასახავს. იგი გამოწვეულია

პიროვნების პოზიციური არამდგრადობით სამყაროში და საფუძვლად უდევს მთელ რიგ მომენტალურ დესტრუქციულ ქცევებს, მაგალითად, მიდრეკილებას ობიექტებას ნგრევისკენ, სადიზმს და ა.შ. როცა რეზიკო სასტიკად სცემს უმცროს ძმას და თან მისდამი საშინელი თანაგრძნობითა და დანაშაულის გრძნობით იტანჯება, ფინალურ სცენაშიც – უკვე დამარცხებული, პანიკურად შეშინებული ომარასაგან მუხლებზე დაჩოქებას რომ მოითხოვს – რეზიკოში აშკარად ვხედავთ დესტრუქციული ფსიქიკის ნიშნებს და იგი აღარაფრით ჰგავს სამართლიან, მზრუნველ ბიჭს, მანამდე რომ ვიცნობდით.

შემდეგ სურათში კვანძი იკვრება. მწერალმა უნდა დაგვანახოს ის ერთადერთი და აუცილებელი, რაც ცხოვრების მრავალრიცხოვან შემთხვევათაგან გამოცდილებად ყალიბდება. ბიჭი რაღაც ისეთს უნდა მიხვდეს, ისეთ სულიერ ენერგიას უნდა მიაგნოს, რომელიც თავისზე აღმატებულ ძალაზე, უპირველესად კი – ცხოვრების უსამართლობაზე გაამარჯვებინებს. ის შემთხვევა, მწერალი რომ გვთავაზობს, ადამიანის შიდაფსიქიკური შრეების წინააღმდეგობრივ ბუნებას, სიძულვილისა და შურისძიების სიკეთის ძალად გარდაქმნის ურთულეს პროცესს ასახავს.

გურამ გეგეშიძის გმირი სიძულვილიდან მიტევებამდე უნდა მივიდეს. ბოლმა, გაბიაროტება, აშხელა ძალად რომ ქცეულა ბიჭის არსებაში და შინაგანად შლის რეზიკოს ჯერაც ჩამოუყალიბებელ პიროვნებას, უნდა დაიღვაროს, რათა გრძნობის საჭურჭლე, ამ სიძულვილით პირთამდე ავსებული, სხვა გრძნობებისთვის გათავისუფლდეს. მისი სხეული და სული რაღაც სხვაგვარს თხოულობს, თითქოს იმ ჯაჭვის ახსნას ესწრაფვის, რომლითაც იგი თავდაცვის ინსტინქტზეა გადაბმული.

მწერალთან ერთად ჩვენც ფეხდაფეხ მივყვებით რეზიკოს მორალურ-ფსიქოლოგიურ დრამას: რეზიკომ სამაგიერო უნდა მიაგოს დიდ ბიჭს, ომარას, რომელიც ბოროტად გაესუმრა მის პატარა ძმას – კინაღამ დაახრჩო. რეზიკომ შური უნდა იძიოს ომარა'ზე. ამის შინაგან მოთხოვნილებას მით უფრო გრძნობს, რომ ძმის მიმართ გამოჩენილი სისასტიკე აწუხებს და დანაშაულის გაბოსყიდვა უნდა, უპირველესად, საკუთარი თავის წინაშე. მოცლენათა განკუთარებას და შურისძიებას დაბადული ელის მისგან „სად-

მოც“. მანამ, სანამ ამ დრამის შესწავლაზე დავიწყებთ საუბარს, მკითხველს იმ „შინაგანაწესს“ შევახსენებთ, რომლითაც ჩვეულებრივ ჩვენ ფსიქოსოციალური ჯგუფის წევრები თვითდამკვიდრებისათვის იბრძვიან. ეს ბრძოლა, როგორც წესი, აგრესიული ფორმით მიმდინარეობს და რეალიზაციის ძირითად საშუალებად ძალადობას აღიარებს. ძლიერი იმორჩილებს სუსტს. ასე იქცევა ნოდარაც რიჟას მიმართ, რეზიკოც — ნოდარას მიმართ და — ომარაც რიჟას მიმართ, დაბოლოს, რეზიკოც — ომარას მიმართ. ერთი სიტყვით, ჯგუფის შიგნით უმკაცრესი იერარქიულობა და აუცილებელი ნორმატივებია, თუმცა მათ ქცევის კოდექსს რიგი სხვა უფრო „ჰუმანური“ ნორმებიც განსაზღვრავს. მაგალითად, შეცოდების ძმა არ უნდა დაჩაგრო...

მწერალი თემის გამწვავების გზით მიდის და რადიკალურ სიტუაციას გვთავაზობს: როგორ უნდა მოიქცეს რეზიკო, როცა დაჩაგრული მისი ძმაა, მოწინააღმდეგე კი — მასზე ძლიერი? პრობლემას ისიც ართულებს, რომ რეზიკო თვითდამკვიდრებისათვის იბრძვის, უკვე აქვს ლიდერის სტატუსი მოპოვებული ჯგუფში და თუ „მოსალოდნელ“ ნაბიჯს არ გადადგამს, შეიძლება, მისი დაკარგვის საფრთხის წინაშეც აღმოჩნდეს. რეზიკოს მოწინააღმდეგე კი ყველანაირად მასზე ძლიერია — ფიზიკურადაც, ასაკითაც, სოციალურადაც. რა უნდა ქნას რეზიკომ ომარასთან, რომელიც ამ შემთხვევამდე აშკარად მოსწონდა და ახლა ამ შინაგანმა კეთილგანწყობამ შეიძლება დაასუსტოს კიდეც, ხელი შეუშალოს ბრძოლის წინ? რეზიკოს ომარასადმი სიძულვილი ეუფლება: ძმის დაცვის სურვილი, შელახული თავმოყვარეობა, ცსოვრების მიმართ გაბოროტება, საკუთარი თავისადმი უკმაყოფილება სიძულვილში კონცენტრირდებიან და შურისძიების სახელით გამოდიან ასპარეზზე. სიძულვილი უძლიერესი იარაღი აღმოჩნდება შურისძიებისათვის რეზიკოს ხელში. ის სიძულვილს იწვევს, ზრდის თავის სულში და ამ სახიფათო გზას აკვირდება მწერალი: რეზიკო კიდევ ერთხელ იმუხტება უმცროსი ძმის სიყვარულით და უმწეობის შეგრძნებით, შემდეგ სიძულვილით იკლავს გულში ომარასადმი სიმპათიას, ოდნავ მოგვიანებით კი — დედამისისადმი გაჩენილ თბილ გრძნობასაც.

ეს ეპიზოდი პერსონაჟის ხასიათის სისრულისათვის ძალზე მნიშვნელოვანია და მასზე ოდნავ მეტ ხანს შევჩერდებით: ომარას სახლთან მისულ რეზიკოს სწორედ სიძულვილი აღმოაჩენინებს, რომ ომარას აქვს ყველაფერი, რაც რეზიკოს აკლია. ეს განცდა სწორედ აქ იბადება ბიჭში და არა სანაპიროზე, სადაც თითქმის ყოველდღე ხედავს ომარას, ძლიერს, ლამაზს, ხალისიანს, ნებიერს. მწერალი რეზიკოს თვალით ხედავს მთელ გარემოს — სახლს, ეზოს, ღობეს, რაც მიაყარია, ომარას დედას — კეთილს, ლამაზს, სანდომიანს. მწერლის მიერ დიდი ფსიქოლოგიური სიზუსტით აღწერილ ამ ეპიზოდში მკაფიოდ იგრძნობა, როგორია დედა რეზიკოს წარმოდგენაში, როგორი იქნებოდა მისი სახლი და მთელი ის გარემო, რომელშიც რეზიკო იცხოვრებდა. რკინის ჭიშკარი, რეზიკოს თავისი მშობლების სასაფლაოს რომ აგონებს, ის ცემენტის ბოგირი, ეზოს წინ რომ გაუჭიმავთ, არა მხოლოდ რეზიკოს და ომარას შორის არსებულ სოციალურ განსხვავებაზე, არამედ რეზიკოს რეალობას და ფარულ ოცნებას, მის არსებულ და შეუმდგარ ცხოვრებას შორის აღმართულ ზღუდეზე მიგვანიშნებს. გავისხენოთ, როგორ ცინიკურად უარყოფს ომარას დედის ნდობას: სწორედ ამ მომენტიდან, ამ დეტალიდან შეიძლება დაიწყოს რეზიკოს გადაგვარება.

აქ აუცილებლად უნდა ითქვას დეტალის მნიშვნელობაზე გ. გეგეშიძის ამ მოთხრობაში და, საერთოდ, მის პროზაში. დეტალიზაცია მწერლის საყვარელი მხატვრული ხერხია, რომელსაც ის მოთხრობებშიც მიმართავს და რომანებშიც. მცირე, თითქოს უმნიშვნელო ცხოვრებისეული დეტალებით, ფაქიზი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით იქმნება მოთხრობის მხატვრულ-ენობრივი და კონცეპტუალური ქსოვილი. გ. გეგეშიძე არ ითხოვს დეტალების სიმბოლურ გაშიფვრას. ის რეალისტია და რეალობის სილრმეშიც ხედავს უფრო ზოგად სურათს, სადაც დეტალი მთლიანობის მხოლოდ მცირე, მაგრამ აუცილებელი, უმნიშვნელოვანესი ნაწილია და იმთავითვე ატარებს მთელზე ცოდნას.

ყველა სურათს, რომელსაც ამ მომენტიდან ვხედავთ, სიძულვილის შავი ფერი გადაჰკრავს — იმ საუბარსაც, რეზიკო ომარას დედასთან რომ გამართავს, იმ ბუნებასაც, რომლის წიაღშიც მოთხრობის გმირი დიდი ბიჭის კვალს გაჰყება. ცასაც და მიწა-

საც მტრობის ფერი დასდებია აქ. ამ სიძულვილით პირთამდე სავსე სივრცეში ხვდება ბიჭი თავის მკერს და ამ უსაჭირო სიძულვილის, გაბოროტების ძალით იმარჯვებს მასზე — თავისზე უფრო ძლიერზე, უფრო ლაღზე, უფრო ნებიერზე.

მწერალი გრძნობს, რა საშიშია რეზიკო, როცა მასში სიძულვილით გაძლიერებული რაციონალისტი მოძალდე იბადება — გონებით, მიზანმიმართულად რომ იყენებს გაბოროტების საშინელ ძალას, მშვიდად და ცინიკურად რომ ტკბება მოსალოდნელი გაპარვნებით: „ახლა საშუალება ჰქონდა თავისთვის ძალა არ დაეტანებინა და ისე დასწოლოდა. ის შინაგანად მოემზადა და აუჩქარებლად წავიდა წინ“.

ჯერჯერობით, სიძულვილი რეზიკოს მთავარი იარაღია და ამ ინციდენტმა უნდა გადაწყვიტოს, რა გზას აირჩევს ცხოვრებასთან, საზოგადოებასთან ურთიერთობაში. ეპიზოდის ბოლოს იგი უკვე ხვდება, რომ სიძულვილით, გაბოროტებით შეიძლება შენზე ძლიერის დამარცხება, თუ მას ერთადერთი მიზნისკენ მიმართავ და გზიდან არ გადაუხვევ. ამ გამოცდილებით იგი არამარტო ომარა-თავისაა საშიში, არამედ მთელი საზოგადოებისთვის. ამ არჩევანმა შეიძლება ადამიანი მიიყვანოს იქ, სადაც ილიას მოთხრობის „სარჩობელაზედ“ ორი ახალგაზრდა გმირი მიიყვანა — მაზათას მთაზე, ერთი — განსასჯელის, მერე კი — მაყურებლის და მომავალი განსასჯელის როლში. მაგრამ გ. გეგეშიძე სხვა გამოცდილებას გვთავაზობს, თემის განვითარების განსხვავებულ გზას ირჩევს, თუმცა ილიასთან ინტერტექსტუალური გადახვილი აშკარაა. გ. გეგეშიძე ბრალდების ვექტორს ცვლის. და საზოგადოებიდან ცხოვრების უსამართლობაზე გადააქვს. შეიძლება ითქვას, რომ შურისძიების თემის განსხვავებული აქცენტები არამარტო ავტორთა შემოქმედებითი თავისებურებებით, არამედ მე-19 და მე-20 საუკუნეთა შორის ისტორიული და სოციოკულტურული განსხვავებებითაც არის განსაზღვრული.

ილიას პერსონაჟი, როგორც ვთქვით, საზოგადოებას დებს ბრალს, „უსამართლო ქვეყანას“ გადამტერებია. ამჯერად ბრალდების ობიექტი „ოთარაანთ ქვრივის“ „უთავბოლო, უსწორმასწორო წუთისოფელი“ კი არ არის, არამედ ყრუ, უგულო საზოგადოება, რომელიც გაბოროტების გარდა აღარაფერს უტოვებს ადამიანს:

„გადავემტერეთ უსამართლო ქვეყანას, მამინაცვალს, ღედას, ავსა, კარგსა, შენ და სხვასა“.

ილია ერთმნიშვნელოვნად ადანაშაულებს საზოგადოებას: „თქვენ ყველამ გაგეძარცვეთ ჩვენ, თქვენ ყველამ მოგვიღეთ ბოლო.., ჩვენ შუა საბოლოოდ ჩავტეხე ხიდი: მე ერთი აქეთ ნაპირას დავრჩი, თქვენ მრავალნი იქით“. გურამ გეგეშიძის პატარა გმირი კი უსამართლო ცხოვრებას უპირისპირდება — უფრო ზოგად და ბუნდოვან მოცემულობას, უფრო აბსტრაქტულსა და უხილავს, შესაბამისად, უფრო ძლიერსაც. ამ ვითარებაში გაბოროტებაც მიუმართავია, მოკლებულია სამართლიანობას და ბიჭი უკვე დამარცხებული ომარასაგან დაჩოქებას რომ მოითხოვს, სასტიკი და გაბოროტებული უფროა, ვიდრე სამართლიანი შურისმაძიებელი, რადგან მისი გაბოროტება სინამდვილეში ცხოვრებაზეა დამიზნებული და არა ომარაზე. ამას თვით რეზიკო იგრძნობს და მისიცე მორალური ინტუიცია — სულხან-საბას თქმით, „მამხილებელი გონი“ — უკარნახებს არჩევანს. ილია პეტრესგან ელის ნაბიჯის გადადგმას, იმ პეტრესგან, „საქრისტიანო საქართველოს“ სახელით რომ უმასპინძლებს „მცირე ძმებს“ და მერე ბედის ანაბრად მიატოვებს. პეტრესგან უნდა დაიწყოს იმის გაცნობიერება, რაც საზოგადოების გულგრილობით ჩაიფერფლა, გაქრა. ილიასთან დაპირისპირება რადიკალურია და შერიგებაც მხოლოდ შესაძლებლობის სახით არსებობს მოთხრობის სივრცის გარეთ. გ. გეგეშიძეს შერიგება მოთხრობის შიგნით შემოაქვს და მისი გმირი თავადვე აგნებს პასუხს.

მართალია, სიკეთის ძალას ორივე პერსონაჟი აღიარებს, მაგრამ ილიას გმირისთვის იგი ადამიანებთან დამაკავშირებელი გაწყდომამდე მისული წვრილი ძაფია მხოლოდ, რეზიკოსთან კი ცხოვრების პრინციპისა და უმთავრესი ღირებულების სახეს იძენს. პირველთან სიძულვილი ერთადერთი და უძლიერესი იარაღია უსამართლობასთან საბრძოლველად. ამ იარაღით შეიძლება იძალადო და ძალაუფლება მოიპოვო, მაგრამ ვერასდროს აღწევ იმ თავისუფლებას, რომელსაც სიკეთე ანიჭებს ადამიანს: „ამით ვირჩენდით თავსა, ამითვე ვიფხანდით ისარნაკრავს, გამწარებულს და გაბოროტებულს გულსა. გული მაინც არ დაგვიცხრა, რაღაცას ლამობდა, საითღაც იწევდა, ვერ დავაააამეთ და ვერა“. გურამ

გეგეშიძე გაბოროტებული გულის დაუცხრომლობის მიზეზს ეძებს, ილიას მიერ უპასუხოდ დატოვებულ კითხვას უტრიალებს, სიკეთის ამოქმედების ფარული მექანიზმი აინტერესებს. ამიტომაც პრობლემის ფსიქოლოგიურ მხარეზე უფრო ამახვილებს ყურადღებას, ვიდრე სოციალურზე.

მოთხრობის ბოლოს მწერალი იტყვის, რომ „არსებობს უმიზეზო უსამართლობა, როდესაც ხშირად საკუთარი ნების წინააღმდეგ ცხოვრებას მიჰყავხარ იქ, სადაც არ გინდა, გაკეთებინებს იმას, რაც არ გინდა და ყოველივე ამის გამო სამუდამო ტკივილს გიტოვებს გულში, რომელიც შემდეგ აღარასოდეს, აღარაფრით აღარ იშლება და ბოლომდე გტანჯავს“.

სწორედ ამ განცდამ მიიყვანა მოთხრობის პატარა გმირი მნიშვნელოვან, მტანჯველ და მონატრებულ პასუხამდე, რომ სიძულვილი არაფერს აძლევს ადამიანს, არც ვნებებს უკმაყოფილებს, არც სიამაყეს. ამ მომენტიდან რეზიკო უკვე ბრძენი, თავისივე გამოცდილებით დადინჯებული და დასევდიანებული პატარა კაცია და ხვდება, რომ ყოველი დარტყმა, რომლითაც ცხოვრებას უპირისპირდები და გგონია, რომ მას აყენებ, სინამდვილეში ადამიანებისკენ არის მიმართული და ამით ცხოვრება ოდნავადაც არ ხდება უკეთესი და სამართლიანი.

ეს აღმოჩენა მისი მწარე ცხოვრებისათვის ნაბოძები საჩუქარია, იმავე ცხოვრების მეორე, უხილავი წიაღის მადლი და ჯილდო. აქ ემშვიდობება მწერალი თავის გმირს. ამ ტანჯვით მოპოვებულ გამოცდილებას ანდობს ამიერიდან პატარა ბიჭის ცხოვრებას „უზარმაზარ, ბნელ“ და ბურუსით მოცულ ქვეყანაში.

ბურამ დოჩანაშვილი

„კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“

მანანა კვაჭანტირაძე

„იყო მკითხველი, ეს თავისთავად სასწაულია“
(ფრაგმენტი)

კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა, მოითხრობაში მოგვიანებით ჩნდება, მას შემდეგ, რაც მთხრობელი დაწვრილებით გვიამბობს მასთან ვიზიტის საკუთარ „არალიტერატურულ“ მიზეზებზე. თუ ყურადღებით ჩავიკითხავთ და მოთმინებაც გვეყოფა ამ რთული, დაღვარჭნილი და საჩვენებლად არადიალოგური მეტყველებიდან აზრის გამოსატანად, იმასაც შევიტყობთ, რომ ეს ე.წ. საკვლევი სამუშაო „საბოლოოდ და ზოგადად“ განვითარებული სოციალიზმის პირობებში საზოგადოების კეთილდღეობის ზრდას უნდა მოემსახუროს. საკითხი ორ ნაწილად განიხილება: პირველი თავისუფალი დროის პრობლემაა, მეორე კი — „ადამიანზე სასარგებლო ზემოქმედების უმნიშვნელოვანესი მექანიზმების გამოვლენა“. ერთი სიტყვით, შესასწავლია ადამიანთა „ყოველდღიური ნორმების გარეთა საქციელი“. უფრო ნათლად თუ ვიტყვით, შესასწავლია თავისუფალ აზროვნებასთან თავისუფალი დროის მიმართების პრობლემა მისი შემდგომი პრაქტიკული გამოყენების — წახალისების ან, შესაძლოა, შეფერხების მიზნით. იდეოლოგიური ხასიათის ამ რთული ამოცანის შესაბამისად სოციალურ პრობლემათა შემსწავლელი ახალგაზრდა კარიერისტი თავისი რესპოდენტისაგან მოკლე, მკაფიო და ამომწურავ პასუხებს მოელის, თანაც „ერთდროულად“. დამეთანხმებით, ტიპიური სიტუაციაა საბჭოთა სამეცნიერო დაწესებულების ცხოვრებიდან. ავტორის ფარული ირონია ახლავს როგორც მთხრობლის ტონს, ისე მის თვითშეფასებასაც: „მე მიყვარს ჩემი დარგი“. ამ „სიყვარულისთვის“ ახალგაზრდა მეცნიერ-ენთუზიასტი დიდ ხათაბალაში გაებ-

მება: რესპოდენტად უნებლიეთ ისეთ კაცს გადაეყრება, რომელსაც სულაც არ აწუხებს თავისუფალი დროის პრობლემა, თანაც აბსოლუტურად მკაფიო, ოღონდ პარადოქსული პასუხები აქვს „ადამიანზე სასარგებლო ზემოქმედების უმნიშვნელოვანეს მექანიზმებზე". მოკლედ, „ახალი ადამიანის" შექმნის კარგად ნაცნობი, „მეცნიერულად" ორგანიზებული საბჭოთა მოდელი ეჯახება სრულიად საპირისპირო თვალსაზრისთა კორპუსს ცხოვრებაზე, სამყაროზე, ადამიანზე და უცნაური კაცის — ვასიკო კეჟერაძის არანაკლებ უცნაური ლოგიკის წყალობით მარცხდება კიდეც. ცენტრალური იდეოლოგიური დისკურსი მოულოდნელად მარგინალურ პოზიციაში აღმოჩნდება და ამ ცვლილების კომიზმი მოთხრობის ბოლო სცენაში თვალსაჩინოვდება.

ასეთია, ძალზე ზოგადად, მოთხრობის სიუჟეტური ქარგა ანუ იმ ამბის ხერხემალი, რომელიც გურამ დოჩანაშვილის ამ მახვილგონივრულ, იუმორით სავსე და კეთილ მოთხრობაში ვითარდება.

მწერალი მკითხველის „შეშზადების" ხერხს მიმართავს, ერთგვარ დეტექტიურ ეფექტს, რომელიც მოთხრობის დასაწყისიდანვე აღძრავს საინტერესოს მოლოდინს. უცნაურ კაცთან ახალგაზრდა წარმატებული მეცნიერის ხელახალი შეხვედრის მოლოდინი, ჟინი („ეს კაცი არ უნდა დაეკარგო") ამ შეხვედრის გარდაუვალობაზე მიგვანიშნებს. „თქვენ კიდევ მოხვალთ ჩემთან" — წინასწარმეტყველებს ვასიკო კეჟერაძე და ვგრძნობთ, ეს რადიკალურად დაპირისპირებულთა მარადიული ურთიერთმიზიდულობაა. ასეთ ფრაზას მხოლოდ საკუთარ ძალებში დარწმუნებული, თავისი საიდუმლოს მნიშვნელოვნებაში დარწმუნებული კაცი იტყვის და ამ თვითრწმენას ლიტერატურაზე საუბრის მიმზიდველობა, მისი ხიბლი, „რიდე" და ბურუსი განაპირობებს.

ჰაერში ბრძოლის სუნი ჩნდება, იქმნება სივრცე, სადაც რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი უნდა გაცხადდეს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ შეხვედრის ადგილი ერთი რიგითი თბილისური ფოტოსალონია და შეჯახების მონაწილენიც ჩვეულებრივი ფოტოგრაფი და ბანალურად წარმატებული მეცნიერი არიან, ეს დაპირისპირება თავისი მნიშვნელობით ყოველდღიურ კინკლაობას შორს გაცდენილი შეჯახებაა — ლიტერატურის ერთი ერთგული ჯარის-

კაცის „წმინდა ომი“ რიგით პრაგმატიკოსთა მრავალმილიონიან არმიასთან; ოცნების, შთაგონების, თავისუფლების შეჯახება უხეშ რეალობასთან არსებობის უფლების შესანარჩუნებლად. მხარეები ემზადებიან ისე, როგორც დუელიანტები ემზადებიან ბრძოლის წინ, ორნი — ორზე. სივრცე, მოედანი, იარაღი — ყველაფერი მზადაა ორთაბრძოლისათვის (მოხრობელი: „მე და კიმი სეკუნდანტებივით ვართ“). ეს ის სათამაშო მოედანია, რომელზედაც აგონის — შეჯიბრების იმპულსს დამორჩილებული ადამიანი — „ჰომო ლუდენსი“ (“მოთამაშე ადამიანი”) განსაკუთრებული და ყველაზე ძლიერი იარაღით, სიტყვით იბრძვის.

პირველივე ფრაზებში ისმის იუმორით გაჯერებული დაპირისპირება მეცნიერ-სოციოლოგისა და ლიტერატურის თავგადაკლული მკითხველის სამეტყველო მანერას შორის, ერთგვარი „საიდენტიფიკაციო გასაღები“: პირველის „ინსტანცია“ და „სხვადასხვა ორგანოები“, მეორის — „აგაშენა ღმერთმა“. ამ სამეტყველო კოდებში ისახება ბრძოლის ველის კონტურები ორ განსხვავებულ სოციალურ წრესა და იდეოლოგიას შორის. უფრო აშკარად კი — ორ ცნობიერებას, ორ გემოვნებას, ორ ცხოვრებისეულ სტილსა და ენას შორის. შედარებები, მეტაფორები, სახეები იქცევიან ძალად, ქმედებად, რომელმაც გამარჯვება უნდა მოუტანოს ერთ-ერთ მხარეს, მოწინააღმდეგის ცნობიერებაში შეაღწიოს და იქ არეულობა შეიტანოს, საკუთარი ყოვლისშემძლეობის მიმართ ეჭვი დათესოს და რაღაც შეცვალოს. იუმორის, ირონიისა და სარკაზმის მუდმივი მონაცვლეობა პირდაპირპროპორციულად აღბეჭდავს სათქმელის სიმძაფრესა და დაპირისპირების ხარისხს.

ორივე მხარის საბრძოლო ილეთები, ჩასაფრება და მოულოდნელი გამოჩენა, შემტევი კითხვები და თავდაცვითი პასუხები ბრძოლის ტაქტიკის სერიოზულ ცოდნასა და საკუთარი გამარჯვების რწმენაზე მიგვანიშნებს.

ვასიკო კეჟერაძის სახით ლიტერატურა იბრძვის თავისი საინტერესო, მრავალფეროვანი თავგადასავლებით, სიცოცხლის უხილავი იმპულსებით, უსასრულო ასოციაციებით. მის მხარეს ყველა დროის მსოფლიო მწერლობა დგას თვისი დონ-კიხოტებით, ელ სორდოებით, აურელიანოებით, ნატაშათი, ტონკათი, მზია ჭინჭარაულით; არამარტო პერსონაჟებით, არამედ — ბუნების მოვლე-

ნებით: წვიმით, თოვლით, ქარით — ყველაფრით. ეს საამყარო განუზომლად ვრცელი და ღრმაა იმასთან შედარებით, რასაც ვხედავთ, ვეხებით და მატერიალურად შეიგრძნობთ.

მთხრობელი რამდენჯერმე ახსენებს თავისუფალი დროის პრობლემას და მკითხველი გრძნობს, რომ დროის ეს კატეგორია, სოციოლოგიური დაკვირვების საგნად რომ ქცეულა, სხვა არაფერია, თუ არა ლიტერატურის, კითხვის, წარმოსახვის დრო და ავტორი სწორედ ამ, რეალობისათვის „დაკარგული" დროის განსაკუთრებულობაში აპირებს მკითხველის დარწმუნებას. განსაკუთრებული კი იგი იმითაა, რომ რეალობის „ძალადობისაგან" გამოთავისუფლებული დრო-სივრცეა, ბედნიერებით, სიხარულით, თავგადასავლებით სავსე; დრო-სივრცე, რომელიც იმას გეჩუქნის, რასაც რეალობა არასდროს გვთავაზობს. ესაა „ძეტი" სიცოცხლის განცდა, ჩვენი აუხდენელი შესაძლებლობების სივრცე — გამორჩენილი, მიუღწეველი, სასურველი სამყარო, ის „შესაძლო ცხოვრება", რომელზედაც ჩვენმა რეალურმა ცხოვრებამ ცინიკურად გვითხრა უარი.

კითხვა — „გიჟია თუ რა?" — ილიას კითხვაა, გურამ დოჩანაშვილის მიერ ხელმეორედ დასმული, სხვა კონტექსტში, სხვა დროსა და ვითარებაში, „დალაგებულების" მარადიული კითხვა „შერეკილების" მიმართ. იმათ მიმართ, ვისი წარმოსახვაც ისეთ რეალურ კონტურებს იძენს, რომ შეუძლია წაშალოს ზღვარი არსებულსა და არარსებულს შორის, ადგილები შეუნაცვლოს მათ; ვინც წიგნის კითხვისას „ათასნაირი სიკვდილით კვდება". მწერლის ირონია მიმართულია ჯანმრთელთა, დალაგებულთა, უეჭვოთა, ერთი სიტყვით, „საღი აზრის" მოტრფიალეთა მიმართ. რაც მთავარია, იმათ მიმართ, ვისაც ლიტერატურა არ უყვარს, ვინც გულგრილია და სამყაროს ამ მეორე, წარმოსახვითი განზომილების ჭეშმარიტ ღირებულებაში ეჭვი ეპარება. ამ განზომილებაში ჩნდება ნამდვილი თავისუფლებაც, თავისი, ყველაფრისგან განსხვავებული ეთიკურ-ზნეობრივი და ესთეტიკური შეფერილობით: „არის რაღაც საერთო ღვინის სმასა და კითხვას შორის, მე მგონი ის, რომ ორივეს ეგრეთ წოდებული პიროვნების თავისუფლებასთან მივყავართ, ოღონდ ერთი — მიშვებული, აგდებული და ულამაზო თავისუფლებაა, უპასუხისმგებლობით გამოწვეული, მეორე კი —

შემართული, გაჩოცდილი და ყოლისშემძლე, ამაღლებული, გესმით?"

დოჩანაშვილის მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი თავისებური ანტიგმირია საბჭოთა საზოგადოების და სოციალიზმის დადებითი გმირების ფონზე. ამ კაცის მეშვეობით დაგვანახებს მწერალი ნამდვილ ადამიანს, მისი პირით ამხელს სიყალბეს, ფარისეველობას, ფსევდომეცნიერულობას, საზოგადოებაზე საბჭოური ზრუნვის მთელ სიყალბესა და თვალთმაქცობას, მის გროტესკულ დეფორმაციებს. ვაჩრნევთ, როგორ იცვლიან ადგილებს ნამდვილი და ყალბი, ღირსეული და უღირსი, გმირი და ანტიგმირი, როგორ სწორდება და წესრიგდება სამყარო...

ვასიკო კეჟერაძისათვის ლიტერატურა თავისუფალი დროის გამოყენების, მოხმარებისა და მოკვლის საშუალება კი არაა, არამედ ცხოვრებისაგან გაჩენილი სიცარიელის შევსების, ახალი სიცოცხლის განცდის დამატებითი წუთები, საათები და დღეები. იგი ადამიანის ყველაზე დიდი სურვილისა და სწრაფვის — დროის გადალახვისა და სიკვდილის შიშის ძლევის საშუალებაა.

მიხეილ ბახტინი ერთგან წერს, ყველა ნორმალური ადამიანი აუცილებლად რაღაცაზე უნდა იყოს აწყობილი, ინსტრუმენტივითო. ამ რაღაცაში იგი ინტერესთა დომინანტურ სფეროს გულისხმობს. ვასიკო კეჟერაძე და, საერთოდ, ყველა კარგი მკითხველი ლიტერატურაზეა აწყობილი, სამყაროს ლიტერატურიდან აღიქვამს, ლიტერატურული საზომებით ზომავს. ეთიკური კოდექსიც იქ ყალიბდება და შინაგანი ზნეობრივი ცენზორიც, თქვენ წარმოიდგინეთ, ბუნებრივი მოვლენების შეგრძნებებიც — განსხვავებული, გამძაფრებული, გამრავალფეროვნებული. აქ ჩნდებიან შეგრძნებათა ის „შუქჩრდილებიც", რომელთაც ვერასდროს ვიხილავდით, ლიტერატურა რომ არა. მასში რეალობის მთელი შუქია კონცენტრირებული, მთელი ჯადო და ხიბლი, რეალობის მეორე, საშიში და ჩრდილოვანი მხარეც, ოღონდ ისიც უცნაური შუქით განათებული.

ვასიკო კეჟერაძემ ადამიანებს ლიტერატურის — რომანებისა და მოთხრობების პერსონაჟებად აღიქვამს. იგი სამყაროს ლიტერატურის სარკმლიდან კი არა, სამყაროსაკენ გაჭრილი მისი ღია, ფართო კარიდან ხედავს. ამ კარიდან დანახული სამყარო მშვენიერიცაა, საშინელიც, გამაბედნიერებელიც.

„მოგწონთ ცხოვრება?“ „გააჩნია, იმ დღეს როგორი ავტორი შემხვდება“ – ცხოვრების ეს ირონიული აღქმა, ეს სათამაშო განწყობა მწერლის მიერ შემოთავაზებული ალტერნატიული გზაა ცხოვრების სერიოზულობის, სიმძიმის შესარბილებლად, რეალობისთვის ნიშნის მოსაგებად.

დოჩანაშვილის პერსონაჟი სასარგებლო, სულისმარგებელი საქმიანობის ახალ სახეს გვთავაზობს – „გართობა სიტყვით“, ახალი კომპოზიციების, სიტყვათშეთანხმებების, ასოთკავშირების შექმნა ახალი მნიშვნელობების, სიტყვათა მანამდე უცნობი ასოციაციური კავშირების, განსხვავებული ნიუანსების მოსაძიებლად, სამყაროს ხედვის გასაახლებლად, მისი ფერადოვნების გასახსენებლად. აქ დასტურდება „სიტყვაკაზმული მწერლობის“ მეტაფორის ჭეშმარიტებაც: სიტყვა – სათამაშო რეჟიმში, სიტყვა – საღღეისწაულო სცენაზე, სასცენოდ მოკაზმული, მორთული და შემართული; სიტყვა, როგორც ზმა და ზმანება; სიტყვა – სამოქმედოდ, ანუ სამყაროზე ახალი უცნაური აზრის სათქმელად გამოსული...

ვასიკო კეჟერაძეს სახელის შერქმევის თუ გადარქმევის განსაკუთრებული, საკუთარი წესი აქვს. ეს წესი მის ახირებაზე კი არა, წარმოსახვის სარისკზე და მასშტაბზე მეტყველებს, რაც მთავარია, ნებაზე. ახალგაზრდა მეცნიერს (მთხრობელს) იგი აურელიანოს ეძახის, რადგან მარკესის გმირს აგონებს, თანაც გასუქებამდე. იუმორი და წარმოსახვა, როგორც ვხედავთ, აქ რეალობის საზღვრებს პრინციპულად არ ცნობს. გავიხსენოთ, როგორ ყვება იგი საკუთარი სიყვარულის ამბავს, რა ენობრივ-სემანტიკურ არგუმენტებზე აგებს სიყვარულის შესაძლებლობა-შეუძლებლობის „თეორიას“. ადამიანები კონკრეტულ სიტყვებთან ასოცირდებიან და ტრადიციული სასიყვარულო სამკუთხედის თანამედროვე სახესხვაობის დოჩანაშვილისეული მხატვრული ვერსიაც ასეთ სახეს იძენს: ქალი – „მოიისფრო“, კაცი – „გავძეხი“ და მესამე, ანუ ვასიკო კეჟერაძე – „მაშასადამე“. მთელი „სასიყვარულო ენერგეტიკა“ (თუ „ანტიენერგეტიკა“) თავისი ეთიკური შეფერილობით ზუსტადაა განაწილებული სამკუთხედის წევრებს შორის. ამ თავისებურ ხელახალ „კოსმოლოგიაში“ ვასიკო კეჟერაძე სახელის შერქმევით ცდილობს შექმნას აბსოლუტური მოტივაცია თავისი სიყვარულის შეუძლებლობისათვის. იგი საკუთარ

თავს ანდობს ახალი წესრიგის შექმნას, ცდილობს შეაკავშიროს გარეგანი და შინაგანი ისე, რომ სახელმა თვითონ ამოთქვას თავისი საიდუმლო კავშირი რეალობასთან. ყოველდღიურ ენაში უმარტივესი ფრაზაც კი ვერ შედგება „გავძეხის“ და „მოიისფროს“ სემანტემათა შეუღარებით, ვერ შეიძენს სიცოცხლეს...

„იყო მკითხველი, ეს თავისთავად სასწაულია...“ — ავტორის ნებით დაესწრო ყველაფერს და შენად აქციო; გამოსცადო მეტი ცხოვრება. ერთი (ავტორი) კანონმდებელია, მეორე — ამ კანონის თავისუფალი აღმსრულებელი...

„დიდებული რაშაა თვალი, მაგრამ სულ სხვაა ფანტაზია, ასეურა და ასთვალიანი და კაცი ვერ იტყვის, ვინაა ჭეშმარიტად ნამყოფი პერუსა და ნიგერიაში, მე თუ რომელიმე ჩიბუხგაჩრილი ლოცმანი, რომელმაც გემით მთელი მსოფლიო შემოიარა“. ლიტერატურა და წარმოსახვითი ცხოვრება ისე შემოდის რეალობაში, როგორც მისი თანაბარძალოვანი, მეტიც, უპირატესობის მატარებელი სეგმენტი. კაცობრიობის ისტორიული განვითარების მთელ მანძილზე ცხოვრება და ლიტერატურა, ისევე როგორც რეალობა და წარმოსახვა, ყოველთვის უპირისპირდებოდნენ ერთმანეთს და იყო ეპოქები და ქვეყნები, სადაც ეს დაპირისპირება რადიკალურ ხასიათს იძენდა. ლიტერატურული დისკურსი ყოველთვის ცდილობდა კორექტივის შეტანას რეალობაში და თავისი განსაკუთრებული ძალის წყალობით ხანდახან ახერხებდა კიდეც მასზე ზემოქმედების მოხდენას. თავის მხრივ, რეალობის დისკურსიც (პოლიტიკური, იდეოლოგიური, სოციოლოგიური, ეკონომიკური) განუწყვეტლივ ცდილობდა შეეზღუდა ლიტერატურის „ჰუმანური ძალაუფლება“, შეელახა მისი ავტორიტეტი, წაერთმია ელიტარულობის სტატუსი და არამიმზიდველად ექცია. იგი მას საშიშად მიიჩნევდა (და მიიჩნევს!), ძალზე საშიშადაც კი, რაკიღა ბრძოლის არც აკრძალულ ილეთებს ერიდებოდა (პოეტების სახელმწიფოდან განდევნის მოთხოვნით დაწყებული მათი ფიზიკური განადგურებით დამთავრებული) და არც ამ „ილეთების“ მუდმივ განახლებას აკლებდა ზრუნვას.

ლიტერატურის სოციალური დანიშნულების იდეას დოჩანაშვილი კარცერ-ლუქსის ოქსუმორონით ასხამს ხორცს. კარცერ-ლუქსი ყველაზე დიდი უტოპიაა უტოპიათა შორის. ის უტოპია,

რომლის განხორციელების შესაძლებლობა არავის მოუსინჯავს, რადგან ყველა დროის ხელისუფლებას ყოველთვის ეშინოდა სიტყვასთან შეთქმული შეთქმულებითი გონისა და წარმოსახვის თავისუფლების, რომელიც მოქმედების, არჩევანის თავისუფლებას შობს და სულიერი და ესთეტიკური კანონებით აწესრიგებს. ეს ლიტერატურის "ძალადობაა" სოციალური ძალადობის ნაცვლად; ლიტერატურული „სასჯელი" სოციალური დანაშაულისათვის; მხატვრული ენის ძალაუფლება და დიქტატი ყველა სხვა დისკურსზე სულიერ-ესთეტიკურ ღირებულებათა სახელით.

ვინ უფრო შეიძლება მიუახლოვდეს ჭეშმარიტებას — რეალობას მიჯაჭვული თუ წარმოსახვაში მონავარდე — მის თავისუფლებას მინდობილი? დოჩანაშვილის მოთხრობის მკითხველისათვის ეს შეკითხვა მხოლოდ რიტორიკული შეიძლება იყოს. ცხადია — წარმოსახვითი სამყაროს მოქალაქეები, სიკვდილის შიშის დამძლევნი, რადგან ბევრჯერ შეხვედრიან პირისპირ და სისხლიც გაჟინვიათ ძარღვებში; ათასგვარი სიკვდილით მკვდარნი, საკუთარ ოთახებში, ჩლუაში ჩაძირულნი, ქუსლში დაჭრილი, გილიოტინაზე, საწოლში დახოცილები, ბევრნაირი ბრძოლის გადამხდელნი, თავადაც მკვლელნი; ბევრნაირი სიცოცხლის განმცდელნი, ყოველნაირი სიყვარულის გემოგანასინჯებნი — მისი ახირებების, უფსკრულებისა და მწვერვალების შემგრძნობნი; ადამიანის სულის ექსპერტები, თითქმის ყოველთვის მარტოსულები, ათასგვარი სიკეთის მხილველნი და ჩამდენნი...

„კარგი იყო ოხერი"... „რა, სიცოცხლე თუ ლიტერატურა?... „და განა სულ ერთი არ იყო?" აქ სიცოცხლე, როგორც რეალობა და როგორც წარმოსახვა ერთმანეთს კი არ უპირისპირდებიან, არამედ ერთიანობის, ერთობის ნიშნით წარმოდგებიან. მათ შორის ტოლობის ნიშანი დაისმის და საბოლოო დასკვნაც ესაა. ამ ერთიანობით სამყარო შეიცვალა, გადასხვაფერდა, გაფერადდა და პოეტური ენის წყალობით კვლავ დაუბრუნდა იმ სტატუსს, რომელიც ერთ დროს რეალობა/წარმოსახვის დაპირისპირების გაჩენისას დაიკარგა.

და მაინც, გალაკტიონის ერთი სტრიქონის („ქალაქში, მტვერში წაიქცა ბავშვი") რეალისტურ „თარგმანში" („განმარტებაში") იჩენს თავს ის ვეებერთელა უფსკრული, ცხოვრებასა და

ლიტერატურას, რეალურსა და წარმოსახვას რომ აშორებთ ერთმანეთისგან. აქ ცნაურდება მათი „ენების“ აგრესიული შეუთავსებლობა, ერთიდან მეორეზე გადმოტანის შეუძლებლობა და ვასიკო კეჟერაძის თავშეუკავებელი სარკაზმიც არ აყოვნებს: „ეს რა თქვა, ეს რა თქვა“.

ფინალურ სცენაში ბოლოსდაბოლოს ვგებულობთ, რისთვის დასჭირდა მწერალს თავისი მითიური მკითხველისათვის ასეთი, ერთი შეხედვით, შეუფერებელი პროფესიის მოძებნა, რა დანიშნულება აქვს ვასიკო კეჟერაძის ფოტოაპარატს — იგი ბრძოლის საბოლოო შედეგს აღბეჭდავს ფირზე: ერთი მხრივ, დამარცხებულებს — აგურის კედლისაკენ პირშექცეულ ხელებაწეულ მზისათვალიან ათლეტს და მღელვარებისგან მთქნარებაატეხილ ახალგაზრდას; მეორე მხრივ კი — გამარჯვებულებს. ამ უკანასკნელთა ცოტა მოულოდნელი, ცოტა უცნაური, ერთი შეხედვით, არაჰუმანური და დაჟინებული სურვილი, როგორმე კადრში მოაქციონ, ფოტოზე აღბეჭდონ სტუმრები, სხვა არაფერია, თუ არა ძალზე ჰუმანური, თუმცა უჩვეულო მისია — დამნაშავის სტატუსი მიანიჭონ საზოგადოების იმ ნაწილს, რომელიც ლიტერატურის ჭეშმარიტ ღირებულებას არ აღიარებს და რომელიც „საღი აზრის“ სახელით არსებობის უფლებას ართმევს ფანტაზიას, ოცნებას, თავისუფლებას.

ავტორისთვისაც და მისი პერსონაჟისათვისაც ლიტერატურა ცენტრალური დისკურსია და ბრალმდებლის როლსაც მისი წარმომადგენლები ასრულებენ.

ბელა წიფურია

კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარს
(ფრაგმენტი)

თუ ინტერტექსტუალიზმში შეიძლება იგულისხმებოდეს ტექსტის განპირობებულობა წინამორბედი (ავტორის ინტელექტუალურ და სულიერ გამოცდილებაში არსებული) მხატვრული ტექსტებით, მაშინ გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობა ამ მოვლენის ფარგლებში შეიძლება განვიხილოთ. აქ ავტორი თითქოს პირდაპირ გვეცხადება: მე ვარსებობ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც არსებობენ სხვა ავტორები (რამდენადაც მისი გმირიც პირდაპირ გვეცხადება, რომ არსებობს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც არსებობენ სხვა გმირები, არსებობს ლიტერატურა).

გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“ სავსებით აშკარად არის ნაჩვენები, რომ მისი თხზულებისათვის სხვა თხზულებები წარმოადგენენ საზრდოს, მაგრამ ნაჩვენებია ისიც, რომ მწერლისათვის ლიტერატურა არ არის თვითკმარი მოვლენა, რომ, თავის მხრივ, ისიც გვეკლინება საზრდოდ, უფრო კონკრეტულად კი — სულიერ საზრდოდ.

ეს მოთხრობა პირდაპირი ილუსტრაციაა იმ პრინციპისა, რომ „ყოველი ტექსტი არის შუა-ტექსტი რომელიმე სხვა ტექსტთან მიმართებაში“ (როლან ბარტი), რომ „ყოველი წიგნი მოგვითხრობს მხოლოდ სხვა წიგნების შესახებ და შედგება მხოლოდ სხვა წიგნებისაგან“ (უმბერტო ეკო). თუკი ვალტერ ბენიამინი ოცნებობდა ტექსტზე, რომელიც იქნებოდა „ტექსტების კოლექცია“, „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“ ნამდვილად არის ისეთი ტექსტი, რომელიც მოიცავს “კოლექციას“. ავტორი ამ მისიით აღჭურავს თავის ტექსტს — გამოხატოს სიყვარული და მოწიწება დიადი მხატვრული ტექსტებისადმი. ახლა ლიტერატურის საგანი მხოლოდ ლიტერატურაა და სიყვარულიც მხოლოდ ლიტერატურისა შეიძლება.

გ. დოჩანაშვილი თავის თავს აღიარებს არა საკუთრივ მოცემული ტექსტის ავტორად, არამედ სხვა მხატვრული ტექსტის მკითხველად, მაგრამ მისთვის, ისევე როგორც მისი გმირისა-

ეს საკუთარი არსებობის ჭეშმარიტი დასტური და ერთადერთი გამართლებაა. სწორედ ამ გზით იჭრება ის კაცობრიობის ზოგადი გამოცდილების ველში, ისევე როგორც მისი ტექსტი იჭრება ზოგად „ინტერტექსტუალურ ველში“. აქ კი ავტორის ფუნქცია შეზღუდულია იმის შედეგად, რომ მას შინაგანად ძალზე ღრმად აქვს გათავისებული სხვა მხატვრული ტექსტები და ყოველთვის, როცა იწყებს ინდივიდუალურ შემოქმედებით პროცესს, უბრალოდ უერთდება სხვა ავტორთა შემოქმედებას. ავტორი ასახელებს ათეულობით მწერალსა და წიგნს. იგი ამ ტექსტებს გარკვეული თანმიმდევრობითაც კი ასახელებს, ისე, რომ ლიტერატურის დამწყებ მოყვარულს, ვასიკო კეჟერაძის უტოპიური პროექტის შესაბამისად, მართლაც შეეძლება მწერლობის „თვალუწვდენელ“ სამყაროში შეჭრა. თავის სიას გ. დოჩანაშვილი ეგრეთ წოდებული „საყმაწვილო ლიტერატურით“ იწყებს: დიუმა, ჟიულ ვერნი, ჯეკ ლონდონი. რასაკვირველია, ეს არ არის იმთავითვე ყმაწვილთათვის შექმნილი ტექსტები, მაგრამ ეს სწორედ ის ნაწარმოებებია, რომლებიც იქმნებოდნენ პროზის სრულიად კანონიკური, ტრადიციული პრინციპების თანახმად და ორიენტირებულნი არიან ტრადიციულ ადამიანურ ფასეულობებზე; ამიტომაც სწორედ მათ საფუძველზე უნდა მოხდეს პიროვნების ცნობიერების ჩამოყალიბება, მაგრამ, რასაკვირველია, XX საუკუნის ადამიანი ვერ დარჩება (სულიერად და ცნობიერად) იმ სამყაროში, რომელიც ჯერ არ იცნობს რღვევას, შინაგან სირთულეს, ტრადიციასთან დაპირისპირებას. „საყმაწვილო ლიტერატურის“ ფონზე რთულ ლიტერატურად, იმგვარ მწერლობად, რომელიც გარკვეულ სულიერი და ინტელექტუალური მომზადების შემდეგ უნდა გაიცნოს ადამიანმა, სწორედ მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ტექსტებია დასახელებული: თომას შანის „სიკვდილი ვენეციაში“, ლიოსა და კორტასარი თავიანთი რომანებით. ეს მოთხრობა 70-იან წლებში იწერება და ლათინური ამერიკის ლიტერატურის ბუმს აირეკლავს, ავტორი მიგვანიშნებს, რომ მისთვის ამ ეტაპზე სწორედ ეს ტექსტები მნიშვნელობს, რამდენადაც ვასიკო კეჟერაძეს ყველაზე ცინცხალი შთაბეჭდილებები ამ თხზულებათა მიმართ გააჩნია. მოთხრობის ინტერტექსტუალურ ველში უკვე შეჭრილია გაბრიელ გარსია მარკესი, თუმცა პირდაპირ არ არის დასახელებული,

მხოლოდ რამდენჯერმე გახმიანებული სახელი „აურელიანო“ მიგვანიშნებს, რომ „მარტოობის ასი წელიწადის“ გარეშე ტექსტის ლიტერატურულ არეალს ბოლომდე ვერ წარმოვიდგენთ.

მოთხრობაში „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“ ორი ანტაგონისტური წყვილია წარმოჩენილი, რომლებიც ერთმანეთს უპირისპირდებიან სწორედ ლიტერატურული არეალის, ლიტერატურის სიყვარულის თვალსაზრისით, რაც გამოიხატება მხატვრულ ტექსტთა ფლობაში. ვასიკო და კლიმი ფლობენ ყველა იმ ტექსტს, რომელსაც ასახელებენ; თამაზი და მისი ხელმძღვანელი კი არ ფლობენ არც ერთს – უმრავლესობა არ წაუკითხავთ, რომლებიც წაუკითხავთ, არ გაუთავისებიათ. ვასიკო და კლიმი ერთადერთ რეალობად ლიტერატურას აღიარებენ; თამაზისა და ხელმძღვანელისათვის რეალურია მხოლოდ მატერიალური სამყარო და სავსებით არარეალურია ლიტერატურა. ეროი წყვილი ფიზიკურად ცხოვრობს მხოლოდ იმისთვის, რომ ურიცხვ მხატვრულ ტექსტებში შეჭრის საშუალება მიეცეს. მეორე წყვილის შესაძლებლობები ამ თვალსაზრისით სრულიად დასაზღვრულია; ისინი მუდამ დარჩებიან მხოლოდ მატერიალური ცხოვრების ამარა და შეეცდებიან, უკიდურეს შემთხვევაში, მხატვრული ნაწარმოები აქციონ მიწიერი სამყაროს ატრიბუტად (მაგალითად, იკითხონ დიკენსი ჩრდილში, ხანდახან).

მოთხრობაში უაღრესად მწვავედ, მაგრამ ამავე დროს ენობრივი სიმსუბუქით არის წარმოჩენილი რეალურ და წარმოსახვით, მატერიალურ და ლიტერატურულ სამყაროთა დაპირისპირება. XX საუკუნის დამდეგის აზროვნებაში (მოდერნისტულ აზროვნებაში) ცხადად დადგინდა, რომ სარწმუნოებრივ კრიზისის ეპოქაში სწორედ ლიტერატურა იტვირთებდა ფუნქციას, პიროვნების თვალწინ გადაეშალა სულიერი, ზემატერიალური სამყარო. მაგრამ გ. დოჩანაშვილის მიერ პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ეს ძალიან დიდი სიფრთხილითა და მოკრძალებით არის ნაჩვენები. აქ საერთოდ არ ახსენებენ სულიერებას, სარწმუნოებას, მხოლოდ მინიშნებულია, რომ ლიტერატურას კვლავ გააჩნია მარადიული მისია ადამიანის „სულის ზრდისა“. ვასიკო კეჟერაძის მსჯელობიდან უნდა დავასკვნათ, რომ სწორედ ლიტერატურა გვაძლევს მარადიულობასთან, უკვდავებასთან ზიარების საშუალებას. რელიგიური

კრიზისის ეპოქაში სარწმუნოების სანაცვლოდ სწორედ ლიტერატურის მეშვეობით დავძლევთ სიკვდილის შიშს, შიშს „ქვეყნად არსებულ ხმაურთაგან“ ყველაზე საშინელი და უსიამო ხმისა — „პირველი გორახის დაცემისა საფლავში ჩადგმულ კუბოს სახურავზე“. სხვა რა შეიძლება დაუპირისპირდეს მატერიალური სამყაროს წარმავალობას, თუ არა სულიერების მარადიულობა? ლიტერატურის და სულიერების მიმართება ამ მოთხრობაში საკმაოდ აშკარა, მაგრამ საკმაოდ შეფარულიც არის. მართალია, მთავარ გმირს ხანდახან გრძნობა მოერევა და საგრძნობი სენტიმენტალობით იწყებს ლიტერატურის აპოლოგიას, მაგრამ მისი ეს აღტაცება გაწონასწორებულია ავტორის მიერ, ან ირონიზირებულია სხვა პერსონაჟთა მიერ. ჭარბი გრძნობებისაგან ხელოვნების განთავისუფლების პრინციპი ჯერ კიდევ მოდერნიზმში იქნა წამოყენებული. ამ ეპოქაშივე დაუკავშირდა ეს პრინციპი სწორედ ირონიას. ქართულ არეალშიც გაიჟღერა სიტყვებმა: „უკანასკნელი გამართლება პოეზიის არის ირონია!“ (ტ. ტაბიძე). გურამ დოჩანაშვილიც სარგებლობს ირონიზმის პრინციპით, რომელიც მოდერნიზმის კვალდაკვალ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთ უმთავრეს ესთეტიკურ კატეგორიად იქცევა. ქართულ ლიტერატურაშიც მოდერნიზმის ეპოქის შემდგომ მარადიული ჭეშმარიტებანი გარკვეული ირონიის ფონზე წარმოითქმება (გავიხსენოთ თუნდაც გიორგი ლეონიძის „ნატვრის ხე“). რაციონალისტური ეპოქის პიროვნებას ლიტერატურა ერთგვარი შიშით აწვდის მარადიულ ფასეულობებს. ჯერ ერთი, მათ უკვე შეეხოთ ღირებულებათა გადაფასების პროცესი, ამიტომ ჩვენს წინაშე ძველებურად თამამად ველარ წარმოჩნდებიან. გარდა ამისა, ირონიზირება ერთგვარი ფარია, რომლითაც ავტორი უნდო თვალისაგან იცავს თავის წრფელ პოზიციას; დაცულია ტაბუ, მისი „სულის საიდუმლო“ თითქოს არც არის გამოთქმული, მაგრამ მკითხველს მაინც ეცნობება, ირონიის ნიღაბქვეშ. სწორედ ამგვარი მიმართება იკვეთება გ. დოჩანაშვილის მოთხრობაშიც. ჩვენთვის ცხადია, რომ ავტორი გვიმხელს თავის წრფელ გრძნობებს, თავის სიყვარულს ლიტერატურისადმი, მაგრამ ეს გრძნობები სწორედ იმ პერსონაჟის პირით არის გამოთქმული, ვისი ირონიზირების უფლებაც ავტორმა წინასწარ მოგვცა, რამდენადაც თხრობაში შეიყვანა ორი პერსონაჟი,

რომლებიც ირონიული თვალით აღიქვამენ ვასიკო კეჟერაძეს. თითქოს ამ გზით მიგვითითა, რომ არც იმდენად გულუბრყვილოა, XX საუკუნის ბოლოს სააშკარაოზე გამოიტანოს თავისი გრძნობები. ამდენად, ჩვენს წინაშეა, ერთის მხრივ, წრფელი პოზიცია, მეორეს მხრივ კი, ამ პოზიციის ირონიზირება, მაგრამ, რაც მთავარია, მოთხრობაში შემოჭრილია მესამე პლასტი — ავტორისეული ირონია. ძნელი ამოსაცნობი არ არის, თუ ვის წინააღმდეგ მიმართავს თავის ირონიას ავტორი — სწორედ იმ პერსონაჟების წინააღმდეგ, ვინც, თავის მხრივ, ირონიას მიმართავს ჭეშმარიტებისადმი, სულიერებისადმი, ლიტერატურის სიყვარულისადმი. ამდენად, ერთი წრფელი გრძნობა ირონიის ორმაგი საფარველის ქვეშ არის წარმოდგენილი.

თავის პოზიციას კეჟერაძე გვამცნობს დიდ მწერალთა ავტორიტეტებით აღჭურვილი. მისი პრინციპები, ერთის მხრივ, უაღრესად ინდივიდუალურია, რამდენადაც სიღრმისეული სულიერი ძიების შედეგად აქვს მოპოვებული. მაგრამ, მეორეს მხრივ, ამ ძიებათა შედეგი არის მხოლოდ ის, რომ პიროვნება კაცობრიობის ზოგადი გამოცდილების არეალს შეუერთდა, შეიჭრა ლიტერატურულ ტექსტთა სამყაროში. ამასთანავე, ავტორის აზრიც მხოლოდ იმდენად არის ავტორიტეტული, რამდენადაც დიდ ავტორიტეტებს ეყრდნობა. ეს კი საესებით შეესაბამება პოსტმოდერნისტულ პოზიციას, რომელიც უმბერტო ეკოს აგონებს „იმ მამაკაცს, რომელსაც შეუყვარდა ძალიან განათლებული ქალი. მას ესმის, რომ ასე უბრალოდ ვერ ეტყვის ამ ქალს — „მე შენ სიგიჟემდე მიყვარხარ“, რადგანაც იცის, რომ მან იცის (ქალმა კი იცის, რომ კაცმაც იცის), რომ ასეთი სიტყვები უკვე დაიწერა ლიალას მიერ, ამიტომ მის პრეროგატივად დარჩა. მაგრამ გამოსავალი მაინც არსებობს. მან უნდა თქვას: „როგორც ლიალა იტყოდა, მე შენ სიგიჟემდე მიყვარხარ“. ამგვარად ის თავიდან აიცილებს ყალბ უმანკოებას, რამდენადაც აშკარად აღიარა, რომ უმანკო საუბარი შესაძლებელი აღარ არის; მიუხედავად ამისა, მაინც გამოთქვა ის, რისი თქმაც უნდოდა ქალისათვის — რომ მას ის უყვარს, მაგრამ უყვარს დაკარგული უმანკოების ხანაში. თუ ქალი მზად არის, მიიღოს ეს თამაში, ის მიხვდება, რომ სიყვარულის ახსნა სიყვარულის ახსნად დარჩა. არც ერთ თანამოსაუბრეს აღარ ძალუძს

უბრალოება. მათ მხრებზე აწვებათ წარსული, ყველაფერი ის, რაც უკვე ითქვა, რასაც ვეღარსად გაექცევი. ორივე შეგნებულად და დიდი სიამოვნებით ებმება ირონიის თამაშში... და მაინც, მათ შეძლეს კიდევ ერთხელ ელაპარაკათ სიყვარულზე". სწორედ ასევე ლაპარაკობს სიყვარულზე გურამ დოჩანაშვილი მოთხრობაში „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა".

ავტორი გვეუბნება, რომ მისთვის ლიტერატურის სიყვარულს ტექსტთან თანაზიარობის განცდისას მიღებული სიამოვნება განაპირობებს: „იყო მკითხველი, ეს თავისთავად სასწაულია" — ამბობს აღტაცებული კეჟერაძე მას შემდეგ, რაც ვრცელ მონოლოგში ჩამოთვლის, თუ როგორი სიამოვნება შეიძლება მიიღოს კაცმა ტექსტის კითხვისას. გმირი პირდაპირ აცხადებს, რომ საბოლოო ჯამში ეს სიამოვნება უტოლდება პიროვნული თავისუფლების მიღწევას, რაც შეიძლება გავიგოთ, როგორც საკუთარი „მე"-ს საზღვრების გადალახვა ან პირიქით — როგორც საკუთარ „მე"-სთან ჭეშმარიტი თანაზიარობა.

როლან ბარტის ნაშრომში „სიამოვნება ტექსტისაგან" ნათქვამია, რომ ტექსტის კითხვისას „ძველი ბიბლიური მითი კვლავ ბრუნდება ჩვენთან: ამიერიდან ენათა აღრევა აღარ არის სასჯელი. სუბიექტს საშუალება ეძლევა, ისიამოვნოს თავად იმ ფაქტით, რომ არსებობენ, მხარდამხარ მუშაობენ განსხვავებული ენები. ტექსტი — სიამოვნება — ეს ბედნიერი ბაბილონია". თამაზისა და მისი ხელმძღვანელის აზრით, კეჟერაძე მართლაც ურევს ერთმანეთში ყველა ენას (იმ ტექსტების ენებს, რომელსაც ისინი არ ფლობენ). თავად კეჟერაძისათვის არ არსებობს წინააღმდეგობა განსხვავებულ მხატვრულ ტექსტთა ენებს შორის. ავტორიც ცხადად მიგვითითებს, რომ ყველა ლიტერატურული ტექსტის ენა ჭეშმარიტია, ამ ჭეშმარიტებას კი წარმოგვიჩენს ხელმძღვანელის ენის (ზოგადად კი სოციალისტური იდეოლოგიის ენის) ტოტალური სიყალბის ფონზე. ხელმძღვანელის ტერმინებით დამძიმებული, სინტაქსურად გართულებული და, ამავე დროს, გაუმართავი მეტყველება აშკარაა პაროდიაა იმხანად გაბატონებული პოლიტიზირებული ენისა, რომლის მიღმაც არ დგას არსი, არ დგას ჭეშმარიტება, ამიტომ ეს ენა ბოროტი ძალის აგრესიის განცდას აღძრავს. აქვე უნდა ითქვას, რომ თავად ხელმძღვანელი

პაროდირებაა სოციალისტური ხელმძღვანელის ტიპისა. ამასთანავე, მწერალი მიგვითითებს, რომ ის მხოლოდ მისი ხელმძღვანელია, ვინც თავს მისდამი დაქვემდებარებულად მიიჩნევს. მაგრამ ამ ხელმძღვანელობის არეში, თამაზისაგან განსხვავებით, სრულიადაც არ შედიან ვასიკო კეჟერაძე და კლიმი. ავტორი, როგორც ოპტიმისტი, მიგვანიშნებს, რომ თუ კაცი ცხოვრობს სულიერი ფასეულობებით (ამ შემთხვევაში — ლიტერატურის სიყვარულით; სხვა შემთხვევაში, თუნდაც, ერთი რამის სიყვარულით, დაფარვა რომ სჭირდება), მაშინ მას შეუძლია თავი დაიხსნას თვით ტოტალიტარული რეჟიმისგანაც.

მოთხრობაში ვასიკო კეჟერაძისა და ხელმძღვანელის პოზიციათა დაპირისპირება წარმოჩნდება სწორედ ენობრივ დონეზე, სოციალიზმის მეტაენისა და მხატვრულ ტექსტთა ენის დაპირისპირების მეშვეობით. მაგრამ, გარდა ამისა, ეს წინააღმდეგობა გამოკვეთილია სოციალურ სფეროსთან მიმართებითაც. შემთხვევითი არ არის, რომ ხელმძღვანელი და თამაზი სოციოლოგები არიან, რომ ვასილ კეჟერაძე სწორედ მათ სოციოლოგიურ გამოკვლევას აფერხებს. ამ გამოკვლევის მიხედვით, სოციოლოგიის პრინციპების შესაბამისად, შედგენილია საერთო სქემა, რომელსაც უნდა დაემორჩილოს საღი აზრისა და ლოგიკური აზროვნების უნარის მქონე ყველა ინდივიდი (რომლებიც ავტორის მიერ არც კი მიიჩნევიან ინდივიდებად, ინდივიდუალური შინაგანი სამყაროს მფლობელებად). ნიშანდობლივია, რომ გამოკვლევა უნდა ასახავდეს „ქალაქის ტიპის დასახლებაში მცხოვრებ მუშა-მოსამსახურეთა ყოველდღიური საქციელის ასპექტებს“, ანუ ადამიანთა ყოფასა და თავისუფალ დროს ურბანისტულ გარემოში. მოდერნიზმში ურბანიზმი თანამედროვე ადამიანის ერთ-ერთ უმთავრეს პრობლემად გამოიკვეთა, რამდენადაც სწორედ ქალაქურ გარემოს დაუკავშირდა პიროვნების ინდივიდუალობისა და სულიერების ჩახშობა. ჩვენ გვახსოვს, როგორი სიმძაფრითა და დრამატიზმით აისახა ეს პროცესი ქართულ პოეზიაში. გურამ დოჩანაშვილთან კვლავ გვხვდება მოდერნისტული პრობლემა, ოღონდ ამჯერად ის საკმაო სიმსუბუქითა და ირონიულობით არის დამუშავებული.

იგრძნობა ირონიაც სოციალიზმისეული საზოგადოებრიობისადმი, რამდენადაც სოციალისტური იდეოლოგიის „ხრუნვა“ მშრო-

მელებზე, ბუნებრივია, გულისხმობდა სწორედ იმ პიროვნული თავისუფლების აღკვეთას, რომლის მოპოვების გზასაც სახავს ავტორი. შინაგანი ავტონომიურობის გამო ხდება კეკერაძე ამდენად საშიში სოციალისტური სოციოლოგიისათვის.

მხატვრული სივრცის თვალსაზრისით ნაწარმოებში ერთმანეთს უპირისპირდება გარესამყარო და კეკერაძის ფოტოატელიე. ანტაგონისტური წყვილებიც, ფაქტობრივად, სხვადასხვა სამყაროს განეკუთვნებიან: ერთნი — ფოტოგრაფის ატელიეში დაცულ, რეალობისაგან შეუვალ მიკროსამყაროს, მეორენი — ურბანისტულ სოციალურ გარემოს, სოციალისტური იდეოლოგიით გაჯერებულს. ბუნებრივია, სწორედ ამ გარემოსაგან იცავს თავს ვასილ კეკერაძე თავის ფოტოატელიეში; ცდილობს, სხვებიც "ჩაითრიოს". თავად გარესამყარო კი ვერასგზით ვერ ჩაითრევს მას, რადგან მაშინაც, როცა თავისი ატელიედან გამოდის, ის ინარჩუნებს შინაგან ავტონომიას, მისი სული და გონება შეუვალია.

ავტორი ამ მოთხრობაში ახდენს ცოდნის დიფერენცირებას. ერთია ცნობიერი ცოდნა, პიროვნების მიერ გარკვეული პროფესიული ინფორმაციის ფლობა; მეორეა სულიერი ცოდნა და ლიტერატურის, როგორც მარადიული და ზოგადსაკაცობრიო ინფორმაციის ფლობა, რაც შეიძლება გავაიგივოთ სიბრძნის ფლობასთან. სიბრძნე კი ძველად ნიშნავდა ღვთიურ ჭეშმარიტებას, რომელიც ადამიანს სულიერ სამყაროსთან აკავშირებდა. ახლა მას სულიერ სამყაროსთან აკავშირებს ისევ და ისევ ლიტერატურა.

მოთხრობის კვანძი ერთადერთი სიტყვით იხსნება: „ჩამომალაბორანტეს". ეს უცნაური სიტყვა, ქართული სიტყვათწარმოების პატარა შედევრი, ჩვენს თვალწინ შეიქმნა. ამ სიტყვას თითქოს „რომელიმე კლიმის" გასართობად ქმნის ავტორი, მაგრამ ის რაღაც ცუდად აეკვიატება თამაზს და ბოლოს რეალობად იქცევა.

საღი გონებისა და მატერიალისტური პოზიციის თანახმად, რომელსაც თამაზი და მისი ხელმძღვანელი აღიარებენ, ცხოვრება ქმნის და განაგებს ლიტერატურას; ისიც მორჩილად და ნეიტრალურად ასახავს ცხოვრებას, მაგრამ მოთხრობის ტექსტში სწორედ საპირისპირო მიმართება იკვეთება. ლიტერატურული, არარეალური, რაციონალიზმის თვალსაზრისით აბსურდული

სამყარო ზეგავლენას ახდენს მატერიალურ სამყაროზე. „გაუმცროსმეცნიერთანამშრომლებულ“ თამაზს სწორედ ამ სამყაროს ზეგავლენით (ანუ ვასიკო კიკნაძის ზეგავლენით) „ჰამილტონიანტებენ“. XX საუკუნის არსი, ალბათ, შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მატერიალური სამყაროს აგრესია ადამიანის სულზე, მაგრამ გურამ დოჩანაშვილის მწერლური ოპტიმიზმი გვიჩვენებს, რომ სულიერი სამყარო არ აძლევს ადამიანს ნებას, ბოლომდე მიენდოს მატერიალური სამყაროს თვითკმაყოფილ დინებას (თვითკმაყოფილების გრძნობა, როგორც იტყვიან, ძალიან მკაცრად არის გაკიცხული მოთხრობაში). სწორედ ამგვარად ალიქვამს მკითხველი (თუ თავად პერსონაჟიც) თამაზის ჩამოლაბორანტებას. მაგრამ განა ეს არ არის ლიტერატურის ნამდვილი გამარჯვება მატერიალურ რეალობაზე? რასაკვირველია, მწერალი არ არის იმდენად გულუბრყვილო, რომ ამ გმირს მარილაც გაუხსნას გზა ლიტერატურის სამყაროსაკენ, მხატვრულ ტექსტია ენისაკენ. მაგრამ ჩამოლაბორანტებული თამაზი თავის მღვიმარეობას თავისდაუნებურად სწორედ ამ უცნაური სიტყვიერი ფორმით ალიქვამს. ამდენად, ლიტერატურის გამარჯვებაც ტექსტის ენის გამარჯვებასთან არის გაიგივებული. ირეალური ლიტერატურული ენა და სამყარო ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ცხოვრებაზე და ცნობიერებაზე.