გიორგი
ლეკვეილაძე

რომანის
ძველსაწიერი

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო"
თბილისი — 1986

83.3
მ 576

გიორგი მერკვილაძის წიგნი ეძღვნება თანამედროვე რომანის პრობლემებს, ავტორი განიხილავს რომანის ეროვნული ფორმისა და ინტერნაციონალური შინაარსის, ტრადიციის, ნოვატორობისა და მხატვრული ოსტატობის საკითხებს.

4603010202
M———————267—86
M 601 (08186)



შვილის — ულიანის ხსოვნას
მუძღვნი

ავტორი

რომანის თვალსაწიერი

მრავალსახეობის ერთობლიობა

1

ლიტერატურის, საერთოდ კულტურის ეროვნული ფორმისა და ინტერნაციონალური შინაარსის საკითხი იმ პრობლემათა რიგს განეკუთვნება, რომელთაც არასოდეს ადგებათ ჩრდილი. შინაგანი უბერებელი ბუნება ყოკელთვის — ჩვენი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური განვითარების ყოველ ახალ ეტაპზე — წინა პლანით წამოსწევს მას, როგორც მეტად მგრძნობიარე და აუცილებლად საარსებო, აქტუალურ ფენომენს.

მაგრამ ესოდენი განსაკუთრებული ინტერესი, როგორიც მან უკანასკნელი წლების მანძილზე აღძრა, ალბათ არასოდეს ჰქონია. ამის უპირველესი მიზეზი ის არის, რომ ერთ იდეას დამკვიდრებული მრავალეროვანი სოციალისტური კულტურების განვითარების თანამედროვე დონემ, საბჭოთა ხალხის როგორც ადამიანთა ახალი ისტორიული ერთობის უცილობელმა ფაქტმა, ეროვნული პრობლემის მსოფლიო მასშტაბით გააქტიურებამ და მასთან კავშირში საბჭოთა გამოცდილების საყოველთაო რეზონანსმა ბევრი პრაქტიკული კითხვის პასუხი მოითხოვა.

უსათუოდ ყოველივე ამან წარმოშვა ჩვენში აღნიშნული პრობლემისადმი მიძღვნილი კ. ზელინსკის, ვ. ვინოგრადოვის, მ. ხრაპჩენკოს, დ. ლიხაჩოვის, გ. ლომიძის, ა. ბოჩაროვის, ლ. ანინსკის, ი. სუროვცევის, ა. ბუჩისის, ვ. ოგნევის, ლ. მკრტიჩიანის, ა. გოლოვინის, ფ. კუზნეცოვის, ა. ნოვიჩენკოს, მ. ბორბუგულოვის, ა. მიხაილოვის, კ. ოსკოცკის, მ. პარხომენკოს, ა. ადამოვიჩის, რ. ბიკმუხამეტოვის თუ სხვათა უკანასკნელი წლების სპეციალური ნაშრომები.

ამ ნაშრომებისათვის ნიშანდობლივია პრობლემის ფართომოცვითი ასპექტი: გამოყენებული და გაანალიზებულია მხატვრული აზროვნების დიდი გამოცდილება, დაძებნილია ეროვნულ და ინტერნაციონალურ ფენომენთა სიღრმისეული ისტორიული თუ თანამედროვე ძირები და ნაჩვენებია ამ ფენომენთა პრაქტიკული ხორცშესხმა დღევანდელ საბჭოურ მწერლობაში, განხილულია მათი საარსებო მნიშვნელობა პერსპექტიულ ჭრილში.

ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის შეხამებას სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს ჩვენი ლიტერატურების ბედისათვის. ამ ლიტერატურათა ძალას, ნოვატორულ არსს ბევრად განაპირობებს მათში რეალიზებული სწორედ ამ საწყისთა ერთობლიობა.

საბჭოთა ლიტერატურების მთელმა მრავალწლიანმა პრაქტიკამ დაადასტურა მართებულობა ჯერ კიდევ „კომუნისტური პარტიის მანიფესტში“ კ. მარქსისა და ფ. ენგელსის მიერ წამოყენებული დებულებისა მატერიალურ და სულიერ სფეროებში ცალკეულ ერთა მიღწევების საერთოსაკაცობრიო კუთვნილებად გადაქცევის აუცილებლობაზე: „ძველი კუთხური და ეროვნული კარჩაკეტილობის და საკუთარი წარმოების პროდუქტებით დაკმაყოფილების ნაცვლად წარმოდგება ერების ყოველმხრივი კავშირურთიერთობა და ყოველმხრივი დამოკიდებულება ერთმანეთისაგან. და ეს ასეა, როგორც მატერიალურ, ისე გონებრივ წარმოებაშიც. ცალკეული ერების გონებრივი ნაწარმოები საერთო კუთვნილებად ხდება“.

საბჭოთა კულტურების განვითარება კლასიკური ნიმუშია საბჭოთა ხალხების ეროვნულ თავისებურებათა, ტრადიციათა, მისწრაფებათა შეთანწყობისა მათს ინტერნაციონალურ, საერთო-სოციალისტურ ინტერესებთან და მისწრაფებებთან.

როგორც ცნობილია, სოციალისტური რევოლუციის ხასიათმა თავიდანვე განსაზღვრა ხალხთა სოციალისტური კულტურის ხასიათიც, როგორც ეროვნული ფორმისა და ინტერნაციონალური, სოციალისტური შინაარსის დიალექტიკური ერთიანობა. ჩვენს კულტურებში არსებული ენის ეროვნული სპეციფიკა, ეროვნული ხასიათის, ყოფისა თუ ტრადიციების ნიშანთა სხვადასხვაობა, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე გაჰყვება მათ, სრულ შესატყვისობაშია სოციალისტურ შინაარსთან, მის ინტერნაციონალურ ხასიათთან.

დღეს, როდესაც ჩვენმა საბჭოური მხატვრული აზროვნების ისტორიამ ეროვნულ და ინტერნაციონალურ იდეურ-ესთეტიკურ სფეროში უკვე დააგროვა მდიდარი გამოცდილება, მის შემოქმედებითს ათვისებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

ვ. ი. ლენინი თავის ცნობილ ნაშრომში — „მემარცხენეობის საყმაწვილო სენი კომუნიზმში“ აღნიშნავდა, რომ „სანამ არსებობენ ეროვნული და სახელმწიფოებრივი განსხვავებანი ხალხებსა და ქვეყნებს შორის — ხოლო ეს განსხვავებანი კიდევ ძალიან და დიდხანს დარჩებიან პროლეტარიატის დიქტატურის მსოფლიო მასშტაბით განხორციელების შემდეგაც კი— ყველა ქვეყნის კომუნისტური მუშათა მოძრაობის ინტერნაციონალური ტაქტიკის ერთიანობა მოითხოვს არა სხვადასხვაობის აღმოფხვრას, არა ეროვნულ განსხვავებათა მოსპობას (ეს სულელური ოცნებაა ახლანდელი მომენტისათვის), არამედ კომუნიზმის ძირითადი პრინციპების (საბჭოთა ხელისუფლება და პროლეტარიატის დიქტატურა) ისეთ გამოყენებას, რომელიც სწორად შეუცვლიდა სახეს ამ პრინციპებს კერძო შემთხვევებში, სწორად შეუხამებდა, შეუფარდებდა მათ ეროვნულ და ეროვნულ-სახელმწიფოებრივ განსხვავებებს“. (ტ. 31, გვ. 97—98).

აქედან გამომდინარე, ვ. ი. ლენინი მოითხოვდა საერთო ინტერნაციონალური ამოცანის გადაჭრისადმი ყოველი ქვეყნის კონკრეტულ მიდგომაში ეროვნულ-თავისებურის, ეროვნულ-სპეციფიკურის მონახვას, გამოკვლევას, შესწავლას, შეცნობას.

საბჭოთა რომანის ეროვნული თავისებურებების კვლევა ჩვენი დროის ლიტერატურისმცოდნეობის ერთერთი აქტუა-

ლური პრობლემაა ისევე, როგორც საერთოდ კულტურის, ხელოვნების ეროვნული სპეციფიკის შემდგომი შესწავლის ამოცანა. ლიტერატურათა „ეროვნული თავისებურებების“ და თითოეული მათგანის მიერ საერთო ლიტერატურულ პროცესში შეტანილი ინდივიდუალური წვლილის კვლევას დღეს საერთოდ მიიჩნევენ ერთ-ერთ „ყველაზე მნიშვნელოვან პრობლემად“ (რ. უელეკი, ო. უორენი).

ქართული საბჭოთა რომანის სამოცი წლის ისტორია ნათლად მოწმობს საბჭოური ეროვნული კულტურების განვითარების ლენინური მოძღვრების სიბრძნესა და მართებულობას. მრავალმხრივად მდიდარი და საინტერესოა ეს გამოცდილება. მისი გაკვეთილები ეროვნული ფორმისა და ინტერნაციონალური შინაარსის განვითარების თვალსაზრისით ბევრ რასმე მიგვანიშნებს და მომავალშიც დიდი იმედებით აღგვჭურავს.

* * *

რომანი, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული ფენომენია. მასში ასახულია ამა თუ იმ ერის ცხოვრება, მისი კონკრეტული სოციალური, პოლიტიკური, სულიერი მდგომარეობა დროის გარკვეულ მონაკვეთზე.

ჰეშმარიტი რომანის ესთეტიკური, იდეური, შემეცნებითი ძალა ყოველთვის ამოზრდილია ერის, ხალხის ხასიათზე, ნაკარნახევია მისი ინტერესებით, განპირობებულია მისი კონკრეტული ცხოვრებით.

რომანის გმირები განასახიერებენ ეროვნულ ფსიქიკურ წყობას. მთელი მხატვრული სტრუქტურა რომანისა ყალიბდება, უმთავრესად, როგორც ეროვნული მოვლენა.

„ჰეშმარიტი რომანი, ჰეშმარიტი მოთხრობა ვერაკითარ შემთხვევაში ვერ აუვლის გვერდს მდგომარეობის ადგილობრივ კოლორიტს, მოქმედ პირთა ეროვნულ ელემენტებს. ადგილობრივი ფერებისა და ეროვნული ჩვევების გარეშე, მოქმედ ხასიათთა ფიქრების ეროვნულობის გარეშე არ მოხერხდება არც მოქმედების რეალურად — სიმართლის მსგავსად — დახატვა და არც მოქმედ პირთა ხელშესახებად განხატოვნება. ამ პირობათა უგულებელყოფა არ ძალუძს რომანს, მოთხრობას“, — მიუთითებდა ნ. გ. ჩერნიშევსკი.

ამასთან, როცა ვლაპარაკობთ რომანზე (ისევე, როგორც საერთოდ მთელ კულტურაზე), როგორც ეროვნულ მოვლენაზე, ჩვენ მხედველობიდან არ კუშვებთ მის ინტერნაციონალურ არსს, მის იმ საერთო ნიშნებს, რითაც უკავშირდება ხალხთა მხატვრული აზროვნების ერთიან, საყოველთაო პროცესს.

კულტურა — ეროვნული ფენომენი — ვერ მოსწყდება საერთო ნაკადს, ვერ განცალკევდება მისგან როგორც იზოლირებული მოვლენა. მითუმეტეს გაუჭირდება ეს ფართოგანვრცობითი მხატვრული აზროვნების ისეთ ფორმას, როგორიც რომანია. მისი ჩასახვისა და განვითარების პროცესი ბუნებრივად გამორიცხავს ჰერმეტიზაციის მომენტს.

დ. ლიხაჩოვის მართებული მოსაზრება იმაზე, რომ „ეროვნული ლიტერატურები არასოდეს არ ვითარდებიან განცალკევებით, სხვა ლიტერატურებისაგან იზოლირებულად", ყველაზე უკეთ სწორედ რომანის ჟანრს მიესადაგება. მართალია, ეროვნული რომანი „ავტონომიური" მოვლენაა, მაგრამ მისი ავტონომიურობა, ეროვნული თავისთავადობა განხილულ უნდა იქნას მისსავე ერთობლიობაში სხვა ეროვნულ რომანებთან. ეს ერთობლიობა კი არის არა უსახო მოვლენათა შერწყმა რაღაც საყოველთაო ნაზავად, არამედ სხვადასხვა თავისთავადს მოვლენებს დამყარებული რთული საერთო-საკაცობრიო კულტურული ფენომენი.

ცნობილია, რა სიფრთხილით მიუდგა ლიტერატურათა ეგრეთწოდებული „შერწყმის" ცნებას გოეთე. მან იგი ოცნების სფეროში გაიტანა, რადგან „არცერთ ხალხს არ სურს თავის ინდივიდუალურ მიღწევებზე უარის თქმა".

რომანის ჟანრული სპეციფიკის საყოველთაობა და არა მარტო სპეციფიკის, არამედ პრობლემათა, ინტერესთა, თემათა გადაჯაჭვა თავისთავად აქცევს მას ინტერნაციონალურ მოვლენად.

ამასთან, რომანის ჟანრობრივი განვითარების ერთიანობა არ ართმევს ეროვნულ რომანს მის ინდივიდუალობასა და, ბევრ შემთხვევაში, ნაციონალურ-სპეციფიკურ თავისებურებასაც კი. აქ მოქმედებს კანონი: ერთობლიობა, რომელიც ყოველ ცალკე შემთხვევაში ემყარება კონკრეტულ ეროვნულ გამოხატვას.

როცა საბჭოთა ლიტერატურების ერთიანობაზე, მათს გამაერთიანებელ ფაქტორსა და, ამავე დროს, სპეციფიკურ ეროვნულ თავისთავადობაზე მიუთითებენ, სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ „საბჭოთა ლიტერატურა წარმოადგენს მთლიან მხატვრულ მოვლენას, რომელსაც ახასიათებს საერთოს (ინტერნაციონალურის) და განსაკუთრებულის (ეროვნულის) ერთიანობა“. (ი. ძევერინი).

მხატვრული მსოფლაღქმა საბჭოთა რომანში ხორციელდება ინტერნაციონალიზმის პრინციპებით. იგი მხატვრისეული კონცეფციის, აზრობრივი სისტემის, მთელი მისი პოზიციის გამჭოლი და განმაპირობებელი „ელემენტია“. იგი ვლინდება არა მხოლოდ თემატიკური პლანით, არამედ, უპირველესად, ცხოვრების იმგვარი წვდომითა და წარმოსახვით, როდესაც კონკრეტული ეროვნული ყოფის გახსნა ექვემდებარება საერთო-სახალხო ინტერესებს.

მაშასადამე, რომანს განვიხილავთ არა მხოლოდ როგორც ეროვნულ, არამედ აგრეთვე ინტერნაციონალურ-კულტურულ ფენომენს, თუმცა, უპირველეს ყოვლისა, იგი შედის ერის კულტურაში, ეხმარება კულტურული პროგრესის ეროვნულ პროცესს და მისი „ზონაა“ ეროვნული ცხოვრება.

მართალია, ერთობლივი მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი მადეტერმინიზებელ როლს შეიცავს, მაგრამ ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური და მხატვრული რეჟიმები ყალიბდება ეროვნული ლიტერატურის შიგნით. აქ არ მოქმედებს მექანიკური უნიფიცირების კანონი, როგორც ეს ხდება, ვთქვათ, ტექნიკურ ცივილიზაციაში. ფსიქიკის სფერო ნაკლებად ექვემდებარება ამგვარ უნიფიცირებას; ადამიანთა გრძნობები დიდი ხნით ინარჩუნებენ თავისთავადობას.

რომანის სფეროშიც „საკაცობრიო ერთობლიობისაკენ“, უნივერსალური სახეებისაკენ მივდივართ მხოლოდ „ეროვნული ერთობლიობიდან“, ეროვნული სახეებიდან. ეს პროცესი ემყარება კონკრეტული ეროვნული „რეგიონის“ საღებავებისა და ატმოსფეროს შენარჩუნების პრინციპს.

როცა ხელოვნებაში კონკრეტული ეროვნულის გამოვლენაზე ლაპარაკობს, ცნობილი ბულგარელი ფილოსოფოსი-ესთეტიკოსი ტოდორ პავლოვი ამბობს: „ყოველი ეროვნული ხელოვნება მუდამ შეიცავს რაღაც სპეციფიკურს, ინდივიდუა-

ლურს, ისეთს, რასაც სხვა ერებში ვერ იპოვნი — როგორც ჩვეულებრივ იტყვიან ხოლმე — რაღაც თვითმყოფს. რადგანაც ეს ასეა, ძნელი მისახვედრი როდია, რომ ეროვნული ხელოვნება, თუ იგი თვითმყოფი არაა, არ შეიძლება სრულფასოვანი იყოს და, მაშასადამე, როგორც ხელოვნება, ვერავითარ დადებით როლს ვერ შეასრულებს საერთო-საკაცობრიო მასშტაბით".

ჩვენი, საბჭოური კონცეფცია კულტურათა საარსებო მნიშვნელობაზე გადაჭრით უკუაგდებს დასავლეთის ზოგიერთი თანამედროვე ბურჟუაზიული თეორეტიკოსის პროგნოზებს ეროვნულ კულტურათა ბედის თაობაზე. მათი აზრით, ეროვნულ ლიტერატურათა (საერთოდ კულტურათა) მდგომარეობა ტრაგიკულია, რადგან მათ იმორჩილებს საერთო-საკაცობრიო კულტურა. მთლიანში გათქვეფის ეს პროცესი, მათი აზრით, გარდუვალია.

ცნობილი საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნე ვ. კუბილიუსი ამას წინათ გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ თავის ნაშრომში მართებულად ეკამათება ლიტერატურის გერმანელ ბურჟუაზიულ თეორეტიკოსს ე. აუერბახს, რომლის აზრითაც „ცხოვრების თანამედროვე ფორმები ჰკლავენ ყველა თვითმყოფ ტრადიციას... დედამიწაზე იარსებებს ერთი ლიტერატურული კულტურა და შედარებით მალე დარჩება ლიტერატურული ენების მხოლოდ მცირე რაოდენობა, შესაძლოა დარჩეს მხოლოდ ერთი ენა".

თემების, მოტივების, სიუჟეტების თუ მოდელების დამთხვევები, რომლისგანაც თანამედროვე დასავლეთში ხშირად აკეთებენ ეროვნულ ლიტერატურათა ერთ მთლიან ლიტერატურად გარდაქმნის, მათი უნიფიცირების მცდარ დასკვნებს, მხატვრული აზროვნების თანდაყოლილი თვისებაა და არავითარ შემთხვევაში არ იძლევა მისი ეროვნულობის უგულებელყოფისა თუ უარყოფის საბაბს. „ფრანგმა მწერალმა ა. მორუამ,— მიუთითებს იგივე ვ. კუბილიუსი, — დათვალა ისეთი თორმეტი თემა, მთელი მსოფლიოს რომანებში რომ მეორდება. იტალიელმა დრამატურგმა კ. გოცმ მსოფლიო ლიტერატურაში აღმოაჩინა ტრაგიკულ კოლიზიათა ოცდათექვსმეტი მოდელი, ხოლო გერმანელმა მეცნიერმა პ. მერკერმა, მთელი მსოფლიო ლიტერატურა რომ განიხილა, ასი დამოუკიდებელი მოტივი აღნუსხა".

ამაში, რასაკვირველია, მოჩანს ლიტერატურული ურთიერთგავლენებიც, განვითარების გარკვეული ეტაპის კანონზომიერებანიც, ლიტერატურულ-მხატვრული აზროვნების აუცილებელი ერთობლიობის ელემენტებიც. მაგრამ იგივე ფაქტი, უპირველესად, ეროვნული ფენომენის თავისთავადობასაც ადასტურებს, რადგან თითოეული ეს თემატური თუ სხვა სახის დამთხვევანი მხოლოდ იმდენად მაღლდება ჰეშმარიტ ხელოვნებამდე, რამდენადაც ჰეშმარიტია თავისი ეროვნული ხასიათით.

კულტურის განვითარება თანამედროვე ეტაპზე, ისევე როგორც მთელი მისი ისტორია, უპირველესად იმის უტყუარი დადასტურებაა —

რომ საერთო-საკაცობრიო, მსოფლიო კულტურული პროგრესი განპირობებულია სწორედ თავისთავადი ეროვნული კულტურების განვითარებით, იგი მით უფრო სრულყოფილი ხდება, რაც უფრო ითავსებს და ზოგადკაცობრიულ ფენომენად აქცევს ეროვნულ მოვლენებს, მაგრამ ტოვებს მათ როგორც ეროვნული სულის გამოვლინებას;

რომ თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნებაში ყველა კულტურულ ერს შეაქვს თავისი წვლილი და იგი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რაც უფრო იხვეწება ეროვნული კულტურები.

როცა მთლიან ეროვნულ კულტურაზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს სოციალისტური ეროვნული კულტურა, რომლისთვისაც უკვე უცხოა შინაგანი კლასობრივი დიფერენციაციის პროცესი. ეროვნული კულტურა მხოლოდ უკლასო სოციალისტური საზოგადოების პირობებში იძენს ერთი მთლიანი პროგრესული მოვლენის ფუნქციას.

როგორც ცნობილია, კულტურის ეროვნული ფორმა სხვადასხვა ეპოქების პროდუქტია. თავისი საერთო ნიშნების მიხედვით იგი ყალიბდება ერის ფორმირების პერიოდში. აქამდე კი ეროვნული კულტურა, თავისი ფორმისა თუ შინაარსის მიხედვით, გაივლის დამკვიდრების გრძელ გზას, იქმნება თანდათანობით, ცალკეული ელემენტების სახით ჯერ კიდევ კაპიტალიზმამდელ პერიოდში.

სოციალისტურ ეპოქამდე ამა თუ იმ ერის კულტურას, მართალია, თავისი გამოხატვის ეროვნული ფორმის ბევრი საერთო საშუალება (ენა და სხვ.) ჰქონდა, მაგრამ თავისი შინა-

არსობრივი არსით იგი ერთიანი არ იყო (არც შეიძლებოდა ასეთი ყოფილიყო) სხვადასხვა სოციალურ ფენებად თუ კლასებად საზოგადოების დაყოფის გამო. ეროვნული, კლასებად დაყოფილ რევოლუციამდელ საზოგადოებაშიც ეროვნული მოვლენა იყო, მაგრამ მისი შემეცნება, ინტერპრეტაცია, გააზრება, როგორც წესი, ხდებოდა გარკვეული კლასობრივი ინტერესების მიხედვით, გამოიყენებოდა ამ ინტერესთა შესატყვისად და ამა თუ იმ კულტურის გარკვეულ იდეურ ტენდენციას ემორჩილებოდა.

ცნობილია, მაგალითად, რომ კაპიტალიზმის პერიოდის ყველა ეროვნულ კულტურაში ვ. ი. ლენინი განასხვავებდა ორ კულტურას: გაბატონებული კლასებისას, ესე იგი რეაქციულ კულტურას და რევოლუციური ძალებისას, ესე იგი პროგრესულ, სახალხო კულტურას.

კიდევ ერთხელ გავიხსენოთ მისი ცნობილი სიტყვები: „თითოეულ ნაციონალურ კულტურაში,— წერდა იგი 1913 წელს,—მოიპოვება, განუვითარებლად მაინც, დემოკრატიული და სოციალისტური კულტურების ელემენტები, ვინაიდან თითოეულ ერში არის მშრომელი და ექსპლოატირებული მასა, რომლის ცხოვრების პირობები გარდუვალად წარმოშობენ დემოკრატიულ და სოციალისტურ იდეოლოგიას. მაგრამ თითოეულ ერში არის აგრეთვე ბურჟუაზიული კულტურა... — ამასთან არა მარტო „ელემენტების“ სახით, არამედ გაბატონებული კულტურის სახით“.

ერის ერთიანობის იდეა, რომელსაც ინტერნაციონალური პრინციპების საპირისპიროდ, ასე დაჟინებით ქადაგებდნენ რევოლუციამდელ რუსეთში ბურჟუაზიული პარტიები, შეიცავდა ერთიანი ეროვნული კულტურის მაცდურ ლოზუნგსაც. ლენინმა გააშიშვლა ამ ლოზუნგის წმინდა ბურჟუაზიული არსი, როცა გარკვევით მიუთითა ბურჟუაზიული ერის იდეურ და სოციალურ-პოლიტიკურ მისწრაფებებზე, ბურჟუაზიული კულტურის—პურიშკევიჩების, გუჩკოვებისა და სტრუვეთა კულტურის—ჰეშმარიტ ხასიათზე: „ორი ერია თითოეულ თანამედროვე ერში — ვეტყვით ჩვენ ყველა ნაციონალ-სოციალს. არის ორი ნაციონალური კულტურა თითოეულ ნაციონალურ კულტურაში. არის ველიკორუსული კულტურა პურიშკევიჩების, გუჩკოვების და სტრუვეებისა — მაგრამ არის აგრეთვე ველი-

კორუსული კულტურა, რომლის დამახასიათებელია ჩერნიშევსკისა და პლეხანოვის სახელები. ასეთივე ორი კულტურაა უკრაინელობაში, ისე როგორც გერმანიასა, საფრანგეთსა, ინგლისში, ებრაელებში და სხვ". (ტ. 20, გვ. 10).

დემოკრატიული, სოციალისტური კულტურის ელემენტები, რომლებიც ოქტომბრის რევოლუციამდე ყოველ ეროვნულ კულტურაში მოიპოვებოდა, რევოლუციის შემდეგ, ბუნებრივად, უნდა განვითარებულიყო (და განვითარდა კიდეც) ახალ შინაარსს დამკვიდრებულ, სრულყოფილ, ფორმით ეროვნულ და შინაარსით სოციალისტურ კულტურებად.

ასეთი კულტურები ჰქონდა მხედველობაში ვ. ი. ლენინს, როცა 1913 წელს დაწერილ „კრიტიკულ შენიშვნებში ნაციონალურ საკითხზე" მიუთითებდა ინტერნაციონალური კულტურის ეროვნულ ხასიათზე.

კულტურის ინტერნაციონალურ ხასიათს განსაზღვრავს ამ კულტურის მთელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, სოციალური, იდეური შინაარსი, ხოლო ეროვნულობას — ძირითადად, სპეციფიკური ნიშანთავისებურებანი, თუმცა შინაარსიც ამ შემთხვევაში მისი აქტიური მონაწილეა.

საბჭოთა კულტურაში ინტერნაციონალური და ეროვნული არსებობენ, როგორც ერთიმეორის განმაპირობებელი და განმავითარებელი ფაქტორები. ყოველი ეროვნული კულტურა ეფუძნება სხვა კულტურებთან მჭიდრო კავშირის პრინციპს, რადგან ყოველი ხალხის სულიერი განვითარების შეცნობილ პროცესში ისინი გამოდიან, როგორც ერთიანის, მთლიანის განუყოფელი ელემენტები. ამიტომაც ლიტერატურის, კულტურის ეროვნული კომპონენტები არ წარმოადგენენ ინტერნაციონალურისაგან გამოყოფილ კატეგორიებს, თუმცა თავიანთი განმასხვავებელი, თვითმყოფი ხასიათი აქვთ.

ინტერნაციონალური — ეს არის ის, რაც, ძირითადად, განაპირობებს კულტურის შინაარსს, ერთ მთლიანობად ჰკრავს, ერთ არხში აქცევს მას. ეს ორი საწყისის ისეთი შეერთებაა, როდესაც გამოხატვის ეროვნული ფორმა (ენის, ეროვნული ყოფის, ეთნიკური თავისებურებანი და ა. შ.) არა თუ არ აფერხებს, პირიქით, ხელს უწყობს ჩვენი ცხოვრების სოციალისტური შინაარსის გახსნას.

სოციალისტური რევოლუციის ხასიათმა თავიდანვე განსა-

ზღვრა ხალხთა სოციალისტური კულტურების ხასიათი, როგორც ეროვნული ფორმისა და ინტერნაციონალური შინაარსის ორგანული მთლიანობა. ენის ეროვნული სპეციფიკა, ეროვნულ ხასიათთა, ყოფისა და ტრადიციების სხვაობა ჩვენს კულტურებში სრულ შესაბამისობაშია სოციალისტურ შინაარსთან.

ადამიანთა ახალი ისტორიული ერთობის წარმოშობა ჩვენს ქვეყანაში ბევრად არის განპირობებული მათი ინტერესების ერთობით კულტურის დარგშიც. ეს ყველასათვის საერთო ინტერესები თავიანთ კონკრეტულ გამოხატულებას პოულობენ, როგორც საყოველთაოში, ასევე სპეციფიკურ ეროვნულ ფორმაშიც.

ეს მომენტი განსაკუთრებულ აქცენტირებას მოითხოვს. მოსაზრებამ ჰეშმარიტად ეროვნულის ინტერნაციონალური ხასიათის შესახებ, თუ მას დოგმატიკურად მივუყენებთ ლიტერატურულ პროცესს, შეიძლება ჯერ მათი ხელოვნური გათიშვის და შემდეგ ასევე მექანიკური შეთანწყობის საშიშროება შექმნას.

როგორც მეცნიერულ ლიტერატურაში სამართლიანად არის აღნიშნული, აქ საქმე ორი ურთიერთდამაკავშირებელი, ურთიერთგანმაპირობებელი საწყისის უბრალო „განტოლება“ როდია. ეჰვს გარეშეა, „ცდება ის, ვინც ინტერნაციონალურს ნაციონალურის ფარგლებს მიღმა ეძებს, ვისაც ჰგონია, რომ ინტერნაციონალური უცილობლად მაღლა დგას ეროვნულზე და, ეროვნულს გარდა, რაღაც ეროვნული განსხვავებულობისაგან თავისუფალ საყოველთაო, აბსოლუტურ ელემენტებს შეიცავს. ინტერნაციონალურის შექმნა მისი წარმომშობი და მასულდგმულებელი ეროვნულის გარეშე შეუძლებელია“. ზოგ შემთხვევაში „ინტერნაციონალური ესმით, როგორც ეროვნულ საწყისს მკვეთრად განრიდებული, ეროვნული თავისებურებებისაგან, ინდივიდუალურ-განუმეორებელი ნიშნებისაგან თავისუფალი რაღაც... ინტერნაციონალურის ასეთი გაგება, რასაც საყოველთაობის პრეტენზია აქვს, ფაქტიურად დოგმატიკური, ცალმხრივია. ყოველგვარი ეროვნული ნიშნებისაგან დაცლილი ინტერნაციონალიზმი ჰეშმარიტი ვერ იქნება, რადგანაც ინტერნაციონალიზმი ხედვის, ცნობიერების თვისებრიობაა“. (გ. ლომიძე).

აქედან ის დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ, რომ კულტურათა მექანიკური გათიშვა ინტერნაციონალურ შინაარსად და ეროვნულ ფორმად არც მართებულია და არც შესაძლებელი. ეროვნულ ფორმასა და ინტერნაციონალურ შინაარსს შორის არ არსებობს მაიზოლირებელი ზღუდეები. ისინი უნდა განვიხილოთ ერთიანობაში, როგორც ერთობლივად მოქმედი, ერთი მთლიანი ფენომენი.

მათი ორგანული მთლიანობა მხატვრული ნაწარმოების მაღალი ღირსების ძირითადი პირობაა. აქ ერთი არ მეტობს მეორეზე ან ერთი არ უსწრებს მეორეს. ამ შემთხვევაში მოქმედებს ურთიერთგანპირობების, ურთიერთშეღწევის პრინციპი, რომელიც ეროვნულს აახლოებს ინტერნაციონალურთან და პირიქით. როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში მხოლოდ ფორმისა და შინაარსის ერთობლიობა ქმნის სრულყოფას, ასევე ჩვენს მიერ აღებულ კონკრეტულ მოვლენასაც ერთიანობის ეს პრინციპი უდევს ფუძეში.

ფორმა, ისევე როგორც შინაარსი, ცალკე ნაწილია მთლიანისა, ხოლო ცალკეული, როგორც ვ. ი. ლენინი გვასწავლის, „არ არსებობს სხვანაირად, თუ არა იმ კავშირში, რომელსაც ზოგადისაკენ მივყევართ. ზოგადი არსებობს მხოლოდ ცალკეულში, ცალკეულის მეშვეობით. ყოველი ცალკეული არის (ასე თუ ისე) ზოგადი. ყოველი ზოგადი არის ცალკეულის „ნაწილაკი ან მხარე, ანდა არსება“. (ტ. 38, გვ. 373).

და თუ მაინც ჩვენ შევეცდებით ნათელვყოთ ეროვნული ფორმისა და ინტერნაციონალური შინაარსის ნიშანთავისებურებანი, ეს იმიტომ, რომ დავახასიათოთ მთლიანის ცალკე შემადგენელი ნაწილები, ერთობლივი ფენომენის განმაპირობებელი ფაქტორები ისეთ რთულ ჟანრში, როგორიცაა რომანი.

რომანის ეროვნული ფორმისა და ინტერნაციონალური შინაარსის ანალიზის პროცესში ჩვენ ძირითადად ვეყრდნობით ქართული საბჭოთა რომანის პრაქტიკას, მის უკვე ტრადიციად ქცეულ მდიდარ გამოცდილებას.

მაშასადამე, ბუნებრივია, რომ ჩვენი განხილვის სფეროში ექცევა ახალი რომანი, რომლის გამოხატვის საგნად გამხდარა, ძირითადად, სოციალისტური ეროვნული სინამდვილე, ის გარდაქმნები, ჩვენმა საზოგადოებამ რომ განიცადა უკანასკნელი 50-60 წლის მანძილზე, როგორც სოციალურ-პოლიტიკური

ცხოვრების, ასევე ფსიქიკური წყობის, ეროვნული ყოფის სფეროებში.

ეროვნული ფორმაც და სოციალისტური შინაარსიც სწორედ აღნიშნული გარდაქმნების ზემოქმედებით განიცდიან მუდმივ ცვლილებას თავიანთ განვითარებაში შემდგომი განვრცობის, სრულყოფის, შევსების, დახვეწის თვალსაზრისით.

ეროვნული ფორმის განვითარებას ა. ფადეევი მართებულად უკავშირებდა საბჭოთა სინამდვილის განვითარებას, საბჭოური ხალხების ლიტერატურათა გამოცდილების გამოყენებას: „ეროვნული ფორმა, — ამბობდა იგი, — ეს განვითარებადი ცნებაა. იგი იცვლება ისევე, როგორც, საზოგადოების სოციალისტური გარდაქმნის კვალობაზე, იცვლება ეროვნული ხასიათი“.

სოციალიზმი, ჩვენი სოციალისტური სინამდვილე იმის ფართო შესაძლებლობას იძლევა, რომ საბჭოთა ხალხები, რომლებიც არა მხოლოდ ინარჩუნებენ, არამედ შემდგომაც ავითარებენ თავიანთ ეროვნულ თავისთავადობას, ეროვნული ცხოვრების თავისი მრავალფეროვანი, მრავალმხრივი გამოვლინებით, სულ უფრო დაუახლოვდნენ ერთმანეთს, როგორც მიზნის ერთიანობით, ასევე თავიანთი ინტერესებით, ჩვეებით, ყოფით. მაგრამ დაახლოების ამ უწყვეტი პროცესის თავისებურება ის არის, რომ „საბჭოთა კავშირის ხალხთა ლიტერატურები, რომელთაც აერთიანებს იდეალებისა და ამოცანების ერთობლიობა, — ეს განუყოფელი ესთეტიკური მთლიანობა — არ ჰკარგავენ თავიანთ ეროვნულ სახეს, ეროვნული ფორმების ნათელი თავისებურებებით გამოირჩევიან“. (მ. ბორბუგულოვი).

სოციალისტური საზოგადოების ცხოვრების პირობებში ყველა საბჭოთა ერი, მათი რევოლუციამდელი მდგომარეობისაგან განსხვავებით, მთლიანია, ერთიანია. ეს არის ახალი, სოციალისტური ერი, რომლის ყველა ძალა და შესაძლებლობა ექვემდებარება ერთი, მისი ყველა წევრის საერთო საქმისათვის ბრძოლის ამოცანას. კონსოლიდაციის ამ პირობებში კულტურის ფორმაც და შინაარსიც ერთი მიზნისაკენ არის მიმართული.

საბჭოთა ლიტერატურა კლასიკური ნიმუშია საბჭოური ხალხების ეროვნულ თავისებურებათა, ტრადიციათა, ზრახვათა

შეხამებისა მათსავე ინტერნაციონალურ, საერთო ინტერესებთან და მისწრაფებებთან. იდეათა, დიდი რევოლუციური პრაქტიკის, მთელი შემოქმედებით-გარდაქმნითი მუშაობისა და ისტორიული ამოცანების ერთიანობა განაპირობებს ჩვენი საზოგადოების ინტერნაციონალურ მთლიანობას, ფორმით ეროვნული, შინაარსით სოციალისტური და ხასიათით ინტერნაციონალური მისი ხელოვნების პათოსსა და შინაარსს.

სოციალისტური ერები წარმოიშვნენ, დამკვიდრდნენ, განვითარდნენ, განმტკიცდნენ საბჭოთა წყობილების პირობებში. სოციალისტური ერების ხელმძღვანელი და წარმმართველი ძალა, მათი შემაკავშირებელი ძალა არის მუშათა კლასი, კომუნისტური პარტია.

საბჭოთა ერების შემდგომი განვითარება ეყრდნობა ყველა ერის თანასწორუფლებიანობის პრინციპს, იმას, რომ ამ ერთა ცხოვრებას ერთი სოციალისტური საფუძველი აქვს; რომ შეიქმნილია პირობები ყოველი ხალხის მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად; რომ ერთია მათი საარსებო ინტერესები.

როგორც ზევით ითქვა, სოციალისტური ერების ბრძოლისა და მოქმედების ეს საერთო მიზნები, ინტერესები, ამოცანები, მათი ასეთი საერთო მდგომარეობა განსაზღვრავენ და განაპირობებენ მათი კულტურის შინაარსს.

ეს არის სოციალისტური შინაარსი. მისგან გამომდინარეობს ჩვენი სოციალისტური კულტურის, საბჭოთა ქვეყნის, ყველა ხალხის კულტურის საერთო დამახასიათებელი ნიშანი. სოციალისტურ ერებს აერთიანებს საერთო-საკაცობრიო მიზანი. იგი ერთია რუსული, უკრაინული, ყაზახური, ქართული, ლიტვური თუ სხვა ეროვნული სოციალისტური კულტურებისათვის. მაგრამ ყოველი ეროვნული სოციალისტური კულტურისათვის საერთო-სოციალისტური შინაარსის გამოვლენის ძირითადი საშუალება მისი ეროვნული ფორმაა.

ეროვნული ფორმა კი არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი უძრავი რამ. ჩვენ ვიცით, რომ ცხოვრების განვითარებასთან, თვით შინაარსის განვითარებასთან ერთად ფორმაც განიცდის თუმცა ნელ, მაგრამ მაინც გარკვეულ ცვლილებას.

საბჭოთა კულტურის ეროვნული ფორმის განვითარება წა-

რმოებს, მნიშვნელოვანწილად, ენის განვითარებით, ახალი ცნებებითა და სიტყვებით მისი გამდიდრებით. ფორმის განვითარება გამოიხატება აგრეთვე სხვა კულტურული მოვლენებითაც, მაგალითად, ლიტერატურისა და ხელოვნების ახალი, განსხვავებული ფორმის ნაწარმოებთა შექმნით.

ახალი ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის რომ ვიბრძვით, ჩვენ ამ ცნებაში გვაქვს მისი ბურჟუაზიული გაგებისაგან მკვეთრად განსხვავებული შინაარსი — სოციალისტური შინაარსი.

რუსეთის ბურჟუაზია „ნაციონალური კულტურის“ ლოზუნგით ცდილობდა სხვა ხალხებისათვის თავს მოეხვია თავისი იდეოლოგია, თავისი ლიტერატურა, ხელოვნება — გაბატონებული კლასების კულტურა, ასაღებდა რა მას „საერთო ნაციონალურ“ კულტურად.

ამგვარად, „ნაციონალური კულტურის“ ეს ლოზუნგი დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებამდე ბურჟუაზიული ლოზუნგი იყო. ოქტომბრის შემდეგ კი ნაციონალური კულტურის ლოზუნგი გადაიქცა პროლეტარულ ლოზუნგად, რადგან ერის კონსოლიდაცია ახლა უკვე მიმდინარეობდა საბჭოთა ხელისუფლების მფარველობითა და ხელმძღვანელობით. საბჭოთა სახელმწიფოს პირობებში ეროვნული კულტურის სახე, მისი ამოცანები განსაზღვრულია მისი საერთო-საკაცობრიო შინაარსით.

სოციალისტური კულტურა არის საერთო-საკაცობრიო კულტურა, რადგან მასში ასახულია ხალხთა საუკეთესო მისწრაფებანი, გრძნობები და იმედები, ტრადიციები. ამ კულტურის ძალა მის ხალხურობაშია.

ჰეშმარიტად ხალხური რომ იყოს, კულტურა არა მარტო უნდა ასახავდეს, არამედ შინაგანად უნდა გამოხატავდეს კიდეც ხალხის ბრძოლასა და ცხოვრებას, მის მისწრაფებებს, იდეალს, ფიქრებს, სულიერ სამყაროს, მის ფსიქიკას, მისი ყოფის სპეციფიკურობას ანუ, მოკლედ რომ ვთქვათ, ყოველივე იმას, რითაც ხალხი ცხოვრობს.

კულტურის ფორმასა და შინაარსში ვლინდება ეროვნული თვითშეგნება. შემოქმედების ეროვნული ხასიათი განპირობებულია მისი წარმატებული მისწრაფებით გამოხატოს საერთო-ეროვნული ინტერესები. გოეთეს უთქვამს ბერანჟეზე ეკერმა-

ნთან საუბარში: „ჩვეულებრივად, ის მოვლენები, რომელთაც ეხმაურება, იმდენად საერთოეროვნული ინტერესების გამომხატველია, რომ მისი პოეზია თითქმის ყოველთვის აღიქმება, როგორც ხალხის ძლიერი ხმა.“

ამ დიდსა და საპატიო დანიშნულებას ემსახურება ჩვენი კულტურის შინაარსიცა და ფორმაც.

სოციალისტური საერთო-საკაცობრიო კულტურა შენდება სოციალიზმის საერთო პრინციპებზე, რომლებიც შეადგენენ მის შინაარსს; ფორმა კი, ძირითადად, ეყრდნობა სპეციფიკურ ეროვნულ თავისებურებებს.

ჩვენი კულტურის ფორმისა და შინაარსის ორგანული ერთიანობა, როგორც ვთქვით, ურთიერთ ამდიდრებს მათ: სოციალისტური შინაარსი ხელს უწყობს ეროვნული ფორმის განვითარებას, აფართოებს მის ჩარჩოებს, ავლენს მის ახალ შესაძლებლობებსა და საშუალებებს. ეროვნული ფორმა ეხმარება შინაარსს უფრო მდიდარი და მრავალფეროვანი, ყველასათვის გასაგები და ხელმისაწვდომი გახდეს, რადგან მისი შემწეობით აღწევს შინაარსი მასების შეგნებამდე, ვრცელდება ხალხის ფართო ფენებში.

ჩვენს რესპუბლიკებში მიმდინარე ერთიანი პროცესები განაპირობებენ მოძმე ხალხთა ლიტერატურების განვითარების პროცესების ერთიანობას, სინამდვილის მხატვრული ასახვის პრინციპების ერთიანობას.

საერთო-საკაცობრიო კომუნისტური კულტურის შექმნა გულისხმობს მასში პროგრესული ეროვნული კულტურების შერწყმას. აღნიშნული სახალხო კულტურები ქმნიან, ამდიდრებენ და შეავსებენ ხოლმე საერთო პროგრესულ კულტურას.

ცნობილია, რომ თითოეულ ერს, დიდია იგი თუ მცირე, აქვს თავისი დამახასიათებელი თავისებურებების, თავისი სპეციფიკის შესატყვისი და ამ ბაზაზე აღმოცენებული კულტურული მემკვიდრეობა. ეს ის წვლილია, რომელიც მას შეაქვს მსოფლიო კულტურის საერთო საგანძურში. საკმაოა გავიხსენოთ რუსი, ქართველი, უკრაინელი თუ სომეხი და ა. შ. ხალხების კულტურათა უძველესი კლასიკური და თანამედროვე ძეგლები და უმალვე ცხადი გახდება ამ ხალხთა მონაწილეობა საერთო-საკაცობრიო პროგრესული კულტურის გამდიდრების საქმეში.

ეროვნული სპეციფიკა, ეროვნული თავისებურებანი განსაკუთრებით მკვეთრად სწორედ ერის კულტურაში, მის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ვლინდება.

ფსიქიკური წყობის ერთობა, რომელიც ეროვნული კულტურის სპეციფიკური თავისებურებების ერთობით ვლინდება, მარქსიზმ-ლენინიზმის განსაზღვრით, ერის ერთერთი დამახასიათებელი ნიშანია. ერის ფსიქიკური წყობის გამომუშავება წარმოებს საზოგადოების მატერიალური და ისტორიული პირობების განვითარების პროცესში. მატერიალური ცხოვრება, მატერიალური დოვლათის შექმნისათვის ბრძოლა, ადამიანთა საწარმოო ურთიერთობანი საზოგადოებაში, კლასთა ბრძოლა ყოველთვის განაპირობებდნენ ერის ფსიქიკურ განვითარებას.

სოციალისტური ერის ფსიქიკური წყობა მემკვიდრეობითად არის დაკავშირებული წარსულის პროგრესულ კულტურასთან. მან, ცხადია, ძირეული ცვლილებანი განიცადა სოციალისტური სინამდვილის გავლენით, მაგრამ მასში ცოცხალ ნაკადად შევიდა ის რევოლუციურ-პროგრესული, რაც ხალხის მთელი ისტორიული განვითარების პროცესში ჩამოყალიბდა.

სანამ არსებობენ სხვადასხვა ერები, იარსებებს სხვადასხვაობა ყოველი ერის ფსიქიკური წყობისა, რომელიც თავს იჩენს მისი კულტურის მთლიანობითაც. ამასთან, ჩვენი სოციალისტური ერების ფსიქიკური წყობა განუხრელად და ყოველმხრივ ვითარდება.

საბჭოური ერების ფსიქიკური წყობის, ეროვნული ხასიათის განვითარება წარმოებს საბჭოთა სინამდვილის გავლენით. ეროვნული ხასიათი — ცხოვრების პირობების ეს ანარეკლი, გარემო წრისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებათა ეს კრებული — თანდათანობითს ცვლილებას განიცდის; აღიქვამს ახალს, აუცილებელს და, ამასთან, ინარჩუნებს წარსულში შეძენილ დადებით თვისებებს.

„ეროვნული გრძნობები ისტორიულად განახლებული ხასიათით გვევლინებიან. ისინი სოციალისტური შინაარსით არიან გამსჭვალულნი და ჰარმონიულად ერწყმიან ინტერნაციონალურ შეგნებას, რადგანაც მათი წყარო, თვით ცხოვრებისეული ნიადაგი, საიდანაც თავისი განვითარების ძალას იღებენ,—ეს არის საბჭოთა ხალხების ინტერნაციონალური ერთიანობა. ამიტომ

ეროვნულ გრძნობებში ვითარდება და მკვიდრდება სოციალისტური თვისებანი. რაც შეეხება ეროვნულ გრძნობათა იმ თავისებურებებს, რომლებიც ხალხის ისტორიულ გამოცდილებაში ჩამოყალიბდა, ისინი არ არიან უცვლელნი, ახალი სოციალურ-საზოგადოებრივი არსით ივსებიან.“ (გ. ლომიძე).

ეროვნული კულტურის განვითარება ჩვენს, საბჭოთა სინამდვილეში ღრმა ინტერნაციონალური ნიადაგით საზრდოობს. როცა ვამბობთ, რომ ჩვენი კულტურა ეროვნულია თავისი ფორმით, ეს სრულებითაც არ ნიშნავს მის იზოლირებას სხვა ერების კულტურათაგან. პირიქით; განა ცხადი არ არის, რომ ამა თუ იმ ერის კულტურის ფორმის შემდგომს განვითარებასა და დახვეწაში ჩვენს პირობებში გარკვეულ როლს ასრულებს სხვა ერების კულტურათა განვითარება? თითოეული ეროვნული ფორმა, მისი განვითარება, მისი აწმყოსა და მომავლის ბედი უნდა განვიხილოთ სხვა საბჭოთა ეროვნულ ფორმებთან მის მჭიდრო კავშირში.

ნაციონალიზმის, ისევე როგორც შოვინიზმის, გამოვლინება არის ადამიანთა შეგნებაში კაპიტალიზმის გადმონაშთების გამოვლინება, ხოლო, როგორც ცნობილია, ისინი ყველაზე უფრო გამძლე ეროვნული საკითხის სფეროში არიან, რადგანაც აქ მათ ეროვნული სამოსელით შენიღბვის საშუალება აქვთ.

ის ფაქტი, რომ საბჭოთა ხალხის კულტურა სოციალისტურია შინაარსით, რაც მისი განვითარების საერთო მთავარი მიმართულებაა, გულისხმობს ეროვნული ფორმების მრავალფეროვნების სულისკვეთება-ხასიათის ინტერნაციონალურობას; განვითარების ფართო სარბიელს აძლევს ყველა საბჭოთა ხალხის კულტურულ წინსვლას, როგორც დღეს, ასევე პერსპექტივაში.

საბჭოთა კულტურის სწორედ ეს არსი ჩანასახშივე აზღვევს მის ყოველ მნიშვნელოვან მოვლენას არასოციალისტური საზოგადოებრივი წყობილებისათვის დამახასიათებელი ორი აშკარად გამოვლენილი უკიდურესობისაგან.

ერთი უკიდურესობა — ეს არის ეროვნული ჰერმეტიზმი, როცა ცდილობენ კულტურის იზოლირებას, ვიწრო ეროვნულ ზღუდეებში მის ჩაკეტვას, რითაც გამოთიშავენ ხოლმე მას კულტურული განვითარების მსოფლიო პროცესისაგან და, ამგვარად, განწირავენ დაკნინებისათვის. ასეთი ჰერმეტული კუ-

ლტურა, მით უმეტეს დღეს — ერების უდიდესი მასშტაბებით განხორციელებული კონტაქტების პირობებში — შეიძლება რაღაც გარკვეული დროით აღწევდეს კიდეც ერთგვარ აღმავლობას, მაგრამ თავის განვითარებაში იგი უღონო და უპერსპექტივოა, მალე ამოწურავს ხოლმე საკუთარ თავს და თითქმის აღარავითარ მაორგანიზებელ როლს აღარ ასრულებს ერის სულიერ ცხოვრებაში.

„ისტორია ადასტურებს, რომ ცალკეული ეროვნული ლიტერატურების გაღატაკებისა და დაცემის მიზეზია არა სხვა ხალხების კულტურებთან მათი ცოცხალი ურთიერთობა, არა ამ ხალხების მიერ დაგროვილ ფასეულობათა „შეწოვა“, არამედ აღნიშნული ფასეულობებისაგან, მოწინავე ქვეყნებში კულტურის შექმნის გამოცდილებისაგან განდგომა, ამ სფეროში მოპოვებული საყოველთაოდ აღიარებული მიღწევებისაგან იზოლირება. სწორედ განდგომა და იზოლაცია უკარგავენ ეროვნულ კულტურას მის ბევრ შემოქმედებითს იმპულსს; ერთა შორის ურთიერთობა კი აძლიერებს და ამდიდრებს ეროვნულ კულტურას“. (მ. ხრაპჩენკო).

სწრაფვა ჰერმეტიზმისაკენ შეიძლება გამოვლინდეს სხვადასხვა ფორმით, ზოგჯერ ეროვნული კულტურის თვითმყოფობის შენარჩუნების გარეგნულად მომგებიანი კონცეფციებითაც, ან კიდევ ეროვნული განსაკუთრებულობის ხაზგასმით, აქედან გამომდინარე ყველა მისი შედეგით და ა. შ.

რასაკვირველია, ყოველი ერის კულტურა თვითმყოფი და ორიგინალური უნდა იყოს. მაგრამ იგი ამ თვითმყოფობის შენარჩუნებით განუწყვეტლივ უნდა მდიდრდებოდეს სხვა ხალხების პროგრესული კულტურული მიღწევებით, რომელთა „შემოტანა“ ამა თუ იმ ერის კულტურაში მჭიდროდ ერწყმის ეროვნულ მოთხოვნებს, ეროვნული განვითარების კანონზომიერებებს და მთავარ ეროვნულ მდინარებას ერთვის უკვე, როგორც მისი ორგანული შენაკადი.

საერთოდ სოციალიზმისათვის ისევე უცხოა „ეროვნული ჰერმეტიზმი“, როგორც ეროვნული ყოყოჩობა, ეროვნული გამორჩეულობის კულტი, რასაც შედეგად მოაქვს ეროვნული შეზღუდულობა, კარჩაკეტილობა, ეროვნული სიამაყის გრძნობების ჭეშმარიტი გაუფასურება და დამღუპველ გავლენას ახდენს ყოველი ეროვნული კულტურის საერთო ბედზე. ჭეშმა-

რიტი ხელოვნება, როგორც ფენომენი, ყოველთვის აშკარად ეროვნულია, მაგრამ იგი არ შეიძლება „ჰერმეტული“ იყოს არც თავისი წარმოშობით, არც ადამიანთა გონებაზე ზემოქმედების თავისი ძალით. ინტერნაციონალური შინაარსი აძლევს მას საყოველთაობის ზემოქმედ ძალასა და მნიშვნელობას. ამას განსაკუთრებით მკაფიოდ ადასტურებს ჩვენი, სოციალისტური თანაცხოვრების მთელი პრაქტიკა.

მეორე უკიდურესობა — არანაკლებ საშიში ეროვნული კულტურისათვის — ეს არის ეროვნული ნიჰილიზმი. მისთვის ნიშანდობლივია ყალბად გაგებული ინტერნაციონალიზმი; კულტურის, როგორც საყოველთაო მოვლენის, იმგვარი ინტერპრეტაცია, როცა მასში ეროვნულს თითქმის აღარც რჩება ადგილი. აქ აქტიურად მოქმედებს ის დამანგრეველი კონცეფცია, რომ კულტურის ფორმათა თუ სახეთა მსოფლიო-სტანდარტიზაცია იმორჩილებს ეროვნულ კულტურებს, ახდენს მათს უნიფიცირებას და გარდაქმნის ეროვნულად უსახო საყოველთაო მოვლენად.

ეროვნული ნიჰილისტები იშველიებენ, როგორც ზევითაც აღვნიშნავდით, თანამედროვე ტექნიკური პროგრესის პროცესს და ეროვნულ სულიერ ყოფაში მექანიკურად გადმოაქვთ მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ზოგიერთი სპეციფიკური ტენდენცია; თუმცა არც ის უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ ამ რევოლუციის ყოველი მნიშვნელოვანი მოვლენაც სწორედ ამა თუ იმ ერის მთელი ინტელექტუალური ცხოვრების უშუალო ნაყოფია უპირატესად.

ეროვნული ნიჰილიზმი ხშირად ვლინდება აგრეთვე საბჭოთა ხალხების დაახლოების ლენინური პრინციპების გაყალბებითაც, როდესაც, ბილინგვიზმის რთულ პრობლემას რომ აუბრალოებენ, უპირისპირებენ მას ეროვნული ენების განვითარებას; ეროვნული ენებისა და ეროვნულ ფსიქიკათა შერწყმის მემარცხენული კონცეფციებით ცდილობენ ერთ მნიშვნელს დაუქვემდებარონ ეროვნული ფორმები.

ამ შემთხვევაში დავიწყებულია ის არსებითი ცვლილებები, რომლებიც ჩვენი ხალხების ეროვნულმა ყოფამ, ფსიქიკამ, ინტერესებმა, მთელმა ეროვნულმა არსებობამ განიცადეს ახალი სოციალისტური ფორმაციის პირობებში; დავიწყებულია ის მიუცილებელი ჭეშმარიტება, რომ საბჭოთა კულტურის

ეროვნული ფორმა არა თუ ბორკავს ეროვნულ შინაარსს, არამედ, პირიქით, ამ შინაარსის გამოხატვის, გავრცელების, დამკვიდრების ყველაზე უფრო მოხერხებული საშუალებაა და, თავის მხრივ, ინტერნაციონალური, სოციალისტური შინაარსი არა თუ არ გამორიცხავს ეროვნულ ფენომენს, არამედ მრავალფეროვანი გამოვლენის საშუალებას აძლევს მას. სამართლიანად მიუთითებენ, რომ „ინტერნაციონალური—ეს არის ისტორიულად კანონზომიერ განვითარებაში აღებული ეროვნული ყოფის საუკეთესო რევოლუციურ მხარეთა გამოხატვა და არა ეროვნულის რაიმე ნიშნის უკუგდება... ადამიანი ეროვნულ ნიადაგზე იზრდება; განუწყვეტლივ იღებს მისგან ცხოველმოქმედების ენერგიას. მაგრამ ეს ეროვნული ნიადაგი ახლა თვისობრივად ახალია: მასში ერთმანეთს ეწვნის ეროვნული და ინტერნაციონალური“.

ხელოვნების პარტიული არსი, ჭეშმარიტი ხალხურობა არ არსებობს ეროვნულის გარეშე, ისევე როგორც ინტერნაციონალური გამსჭვავულობა მისი ერთერთი აუცილებელი ნიშანი და კრიტერიუმია. რამდენადაც ნიჭიერად ახამებს შემოქმედი თავის ნაწარმოებებში ეროვნულსა და ინტერნაციონალურს, იმდენად უფრო ოსტატურად ახერხებს იგი ხალხის ინტერესების გამოხატვას, ნაწარმოების იდეურ გამიზნვას და უზრუნველყოფს მაღალ ესთეტიკურ დონეს.

ბევრი თანამედროვე ქართული რომანის გმირის მაგალითზე შეიძლება ამ დებულების დამტკიცება.

მათგან ავიღოთ ამ თვალსაზრისით ფრიად ნიშნეული, ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“. ვნახოთ, როგორ შენდება გმირის კონკრეტული ეროვნული სახე მდიდარ ეროვნულ მასალაზე და როგორ იქცევა იგი საყოველთაო ფენომენად, რამდენადაც საერთოკაცობრიულ, ამქვეყნიური ცხოვრების პრობლემატიკის ინტერესთა დიდ სარბიელზე გადის.

მთელი ყოფითი სამყარო, რომელიც გარემოიცავს გმირს, თავისი ისტორიით, ტრადიციით, ჩვევებით, ფსიქიკით, მითოსში ექსკურსით თუ კონკრეტულად არსებული სინამდვილით, ეროვნულია, ქართულია; ასევე წმინდა ეროვნულია გმირის ხასიათი და, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, მასთან ურთიერთობაში მყოფ პერსონაჟთა მთელი გალერეა; ისტორიული ვითარება და ეპოქის მიერ წამოჭრილი პრობლემებიც ასევე

ეროვნულია, წმინდა ეროვნული მასალით შუქმინაფენი; დათას ხასიათით გახსნილია ქართველი კაცის მაძიებლური სული, მისი ჰუმანური ბუნება, სწრაფვა ადამიანური სიკეთისქმედებისაკენ, ბოროტის აღკვეთისა და ქვეყნად სიმართლესამართლიანობის დამკვიდრების დაუოკებელი სურვილი.

სიკეთის დამკვიდრებისა და ბოროტების დათრგუნვის, როგორც კრიტერიუმების, ასევე ზნეობრივი ნორმების ძიებისა და დამკვიდრების მთელი ის რთული კომპლექსი, რომელიც ქმნის რომანის ფოკუსს, აქ გააზრებულია კონკრეტული ეროვნული ფსიქიკის შუქზე, კონკრეტული ეროვნული ცხოვრების მრავალმდიდარი პრაქტიკის შუქზე.

მართალია, გმირის მთელი ცხოვრება მაღალადამიანური ზნეობის საყოველთაო საზომთა ძიებაა, მაგრამ ეს არის, უპირველესად, ამ ზნეობის კატეგორიათა პრაქტიკულ ეროვნულ ჰეშმარიტებად გადაქცევისათვის ბრძოლა; ადამიანთა სამყაროსთან გმირის კომუნიკაციის უპირველესი საშუალება — ენა კოლხური კილოსათვის დამახასიათებელი ნიუანსებით არის გაჯერებული, რაც მეტად მკვეთრ ეროვნულ კოლორიტს ქმნის; ბევრი ყოფითი ჩვევისაგან გამოსარჩევი ძიძობის ინსტიტუტი, რომლის ზნეობრივი ნორმა თითქმის სისხლით ანათესავებს ადამიანებს, ასევე წმინდა ეროვნულია; რაინდულ სულგრძელობასა თუ მომენტურ სიფიცხეში, ისევე როგორც ბუნტარულ აფექტებს შენაცვლებულ განსჯის უნარშიც ვლინდება მრავალსაუკუნოვანი ეროვნული ფსიქიკის დიდ პრაქტიკას ნაზიარები სულის მოძრაობა.

ამასთან, ერის საკუთრებად ქცეული ყველა ეს ნიშანი შინაგანად შეიცავს საყოველთაო-კაცობრიულ, ინტერნაციონალურ არსს. ყოველ ცალკეულ ეროვნულ ცხოვრებაში მათ თავიანთი სპეციფიკური გამოვლინება რომ აქვთ, ხელსაყრელ პირობებში მძაფრად ფიქსირებულნი და გააქტიურებულნი, ისინი ფართოდ განვრცობილის კატეგორიას იძენენ.

ამ თვალსაზრისით თავისუფლად შეიძლება დათა თუთაშხიას ფენომენის პარალელიზება ბეკრ ეროვნულ-ლიტერატურულ გმირთან. კონკრეტული ეროვნული მასალა და გამოხატვის ეროვნული საშუალებანი გამორიცხავენ მათს იდენტურობას, ხოლო ამ მასალის ფართომოცვითს, განვრცობითს ხასიათს, რომელიც ხატოვანი განზოგადების საერთო კანონზო-

მიერებებს დამორჩილებია, უკვე საყოველთაო განზომილებაში გადაჰყავს რომანის გმირი.

ამდენად, მისი ეროვნული ხასიათი, მისი ლოკალური ეროვნული პრაქტიკა აქ, საყოველთაო განფენის წყალობით, ზოგადკაცობრიულ ძალას იძენს.

ამას განაპირობებს დასმული პრობლემის გლობალურ ასპექტში გადაწყვეტაც: დათაც, როგორც მსოფლიო ლიტერატურის ბევრი გმირი, ეწირება მძაფრი სოციალურ-ზნეობრივი წინააღმდეგობების შემცველი საზოგადოების ადამიანთა ურთიერთობების მის მიერ მტკივნეულად განცდილ ისტორიულ მოუწესრიგებლობას. მისი ტრაგედია ამ შემთხვევაში გამოდის ეროვნული ჩარჩოებიდან თავისი საყოველთაო განზოგადებითი ძალის წყალობით.

სწორედ ამით არის განპირობებული მხატვრულ აზროვნებაში ის დიალექტიკური კანონზომიერება, რომ, რამდენადაც ჰეშმარიტად ეროვნულია ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი, რამდენადაც მეტად სიღრმისეულია მისი ეროვნული ძირები, იმდენად საერთოა მისი განზოგადებითი ფუნქცია, მისი საყოველთაო-ინტერნაციონალური ხასიათი.

პირველყოვლისა, ალბათ, უსათუოდ თავისი გმირის ასეთი ხასიათი ჰქონდა მხედველობაში ჭაბუა ამირეჯიბს, როცა „სოვიეტ ლაიფისათვის“ მიცემულ ინტერვიუში ამბობდა: „გმირის ხასიათის ესა თუ ის ნიშანი დამახასიათებელი უნდა იყოს ნაწარმოებში წარმოდგენილი ერისათვისაც და მთელი კაცობრიობისათვისაც“.

მსოფლიო ლიტერატურის საგანძურში შესული ყოველი ნაწარმოები, უპირველესად, ამა თუ იმ ერის სულიერი, ესთეტიკური მონაპოვარია. იგი იმით არის ფასეული და ნიშნეული, რომ მასში წამოჭრილი საკაცობრიო პრობლემები თავიანთ სპეციფიკურ გამოხატულებას პოულობენ კონკრეტული ეროვნული მასალის შუქზე.

ამასთან, ეროვნული ქმნილება გაცილებით მეტი ფუნქციის შემცველია. საქმე ეხება არა იმას, რომ საყოველთაო იდეამ თუ პრობლემამ თავისი ეროვნული ყალიბი „მოირგოს“, ეროვნული მასალა ილუსტრაციის საშუალებად აქციოს. ყოველი თვალსაჩინო ეროვნული ნაწარმოები იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ არა მარტო ახალი ნიუანსებით ამდიდრებს საერთო-სა-

კაცობრიო საგანძურს, თავისი—მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი არომატი შეაქვს მასში, არამედ ამასთანავე ხშირად თვით აყენებს თვისობრივად ახალ პრობლემას და წამოჭრის თავისი არსით ახალ იდეას, რომლებიც ნაკარნახევია კონკრეტული ეროვნული ცხოვრების მოთხოვნილებებით.

მე მინდა დავიმოწმო თანამედროვე ქართული რომანისტიკის კიდევ ორი მაგალითიც, სადაც ჩვენთვის საინტერესო პრობლემები სხვა განფენილობას იძენენ.

რომანის გმირის, როგორც ეროვნული ფენომენის მრავალპლანოვან გააზრებას ვხვდებით ოთარ ჭილაძის ნაწარმოებში — „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“. ამ თვალსაზრისით რომანის ანალიზი მით უფრო აუცილებელია, რომ მისი დინამიკის ერთერთი ძირითადი მაიმპულსირებელი ნერვია საყოველთაოდ გავრცელებული, უკვე ძირიანად „გადამუშავებული“ და „განახლებული“ მითოლოგიური თქმულება ძველ კოლხეთსა და არგონავტებზე. ამასთან, თავიდანვე უნდა ვთქვათ, რომ, რასაკვირველია, ამ შემთხვევაში მითოლოგიური მოდელის გამოყენება თავისთავად არ განაპირობებს რომანის გმირების არც ეროვნულსა და არც საყოველთაოდ განვრცობად ხასიათს. ამ ხასიათს ქმნის ეროვნული მასალის განხატოვნება და რომანისტის ისტორიულ-ეროვნული კონცეფცია.

ოთარ ჭილაძის რომანი იმის მკაფიო ნიმუშია, თუ როგორ შეიძლება ახალი, ეროვნული ფორმითი შეფერილობა მიიღოს ძველმა მითოსურმა მოდელმა; როგორ შეიძლება იქცეს იგი (და ჰეშმარიტად მხატვრულ ქმნილებაში იქცევა კიდეც!) ეროვნულ ელემენტად, ეროვნული ფორმის ერთერთ კომპონენტად.

საფუძველს არ უნდა იყოს მოკლებული ის აზრიც, რომ რიგ შემთხვევებში, როდესაც მითი გამოყენებულია მისი „მზამზარეული“ სახით, იგი საფუძველს აცლის რეალობას. ამგვარ გამოყენებას ერთი კრიტიკოსი „მზა სახეების, მზა გადაწყვეტის, სხვისი სიკეთის გაჭირავების ფორმით მიღებას“ უწოდებს. მითი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქცევა მთელი ნაწარმოების ორგანულ ნაწილად, თუ „თანამედროვე შეგნებით არის გადადნობილი, თუ მასში მოხელთებულია საუკუნეების მანძილზე დაწნეხილი სულიერი ენერგია, თუ მითი გასაგნებუ-

ლია ჩვენს მიერ. სწორედ ამგვარად შეიძლება იქცეს იგი ჩვენთვის საყრდენ წერტილად". (ლ. ანინსკი).

ოთარ ჭილაძის თვალთახედვის არეში ექცევა როგორც წმინდა ქართულ-ეროვნული, ასევე მისთვის უცხო და მიუღებელი არაეროვნული მასალა და ორივე ისინი საყოველთაო განზოგადების ფუნქციას იძენენ, თუმცა მეორე პლანი უფრო ფონია, როგორც კეთილი, ასევე ბოროტი ეროვნული ძალების მკვეთრი დაპირისპირებისათვის.

აიეტის ეროვნული სიმაგრის მორყევა-მოშლის მთელი ისტორია აღქმულია, როგორც ეროვნული ტრაგედია, ხოლო ოყაჯადოს სამყაროს საბოლოო ხვედრი — ეს არის ეროვნულ სულში უცხო ძალად შემოსული შურის, სისასტიკის, სიყალბისა და თვალთმაქცობის სამყაროსადმი ისტორიის მიერ გამოტანილი მსჯავრი.

უხეიროს სიმართლე ჭეშმარიტი ეროვნული მოვლენაა ისევე, როგორც აკვნების ოსტატ ბოჩიას თუ ზღვის მოდარაჯე ბედიას კეთილქმედებაში სახიერდება გმირის ჭეშმარიტი ეროვნული სული და მისია. ამიტომაც უკვე ესოდენ მკვეთრ ფერს იძენენ რომანის მთელ მანძილზე იმედიან ეროვნულ მომავალს დამიზნებული სწორედ ეს სახეები. მათს საქმეებში, ცნობიერებაში, ყოფაში ვლინდება ხალხის „მე", ინდივიდუალობა, სულიერი მდგომარეობა, ისტორია და მომავალი.

ლიტერატურულ კრიტიკაში გამოითქვა, ჩვენი აზრით, მართებული მოსაზრება, რომ ოთარ ჭილაძის რომანებმა ახალი ნაკადი შექმნეს საბჭოთა მრავალეროვან პროზაში. ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის ურთიერთობის თვალსაზრისით.

თუმცა აღნიშნული მოსაზრება გამოთქმულია ძირითადად სხვა კონტექსტში, კერძოდ, საქმე ეხება ლირიკისათვის ნიშნეული ტენდენციის გადატანას ეპიკურ პროზაში (კათარზისის მოულოდნელობის მომენტი), მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ეს ნაკადი გამომდინარეობს ქართული ლიტერატურის ეროვნულობიდან და დაკავშირებულია ეპიკურ-პროზაული გმირის ეროვნულ ფენომენთან, რომელმაც შეიძლება ფართოდ განვრცობილის ხარისხი შეიძინოს. იმ მოსაზრებამ, რომ ოთარ ჭილაძის რომანები „ძალიან ქართულია"; რომ ისინი ტრადიციიდან მოდის და მომართულია „ნამდვილი ქართული ისტო-

რიის დრამატული ძალით"; რომ თვით ავტორისეული აზროვნების — ამ შინაგანი მუსიკალური პოეტიკით გამსჭვალული აზროვნების მთელი მოდელი „ღრმად ეროვნულია" (ე. სიდოროვი), იმაზეც უნდა მიგვანიშნოს, რომ სწორედ ეს მყარი ნიადაგი აძლევს მათში დასმულ პრობლემებს თავისი აქტუალობითა და არსით ინტერნაციონალურ ფენომენად გარდაქმნის საფუძველს.

განსაკუთრებულ ეროვნულ კოლორიტს იძენს გრიგოლ აბაშიძის „ცოტნეს" მთავარი გმირი. ცოტნე დადიანის გმირობის მაგალითზე გახსნილია ხალხის ნიშანდობლივი ეროვნული თავისებურებანი, რომელთაც საყოველთაო მნიშვნელობა აქვთ: უსაზღვრო პატრიოტიზმი, ზნეობრივი სიწმინდე, დაუმორჩილებელი ხასიათი, რაინდული შემართება, უმაგალითო თავგანწირვა, ერთგულება-გამტანობა, სულიერი სიმტკიცე, მიზნის სიცხადე.

გმირის სახეში ხალხის ყველა ამ თვისების კონცენტრირებას რომ აღწევს, გრიგოლ აბაშიძე ქმნის ნაციონალურ ძირებზე ამოზრდილ წმინდა ეროვნულ ფენომენს.

ძნელ ისტორიულ ვითარებაში, როდესაც უცხო უხეში შალის მიერ ფეხქვეშ გათელილია ხალხის ღირსება და ინტერესები, როდესაც ეროვნული სული იმ სასტიკი არჩევანის წინაშე დგას, რომ ან საბოლოოდ დაეცეს და განადგურდეს ან აღსდგეს, ამაღლდეს და გადარჩეს — ამ საბედისწერო ვითარებაში ვლინდება გმირის ეროვნული ხასიათის ყველა დადებითი თვისება.

ცოტნეს მაგალითით აშკარავდება ხალხის მაღალზნეობრივი სული, როგორც ისტორიულად ჩამოყალიბებული და კონკრეტულ ვითარებაში გამოვლენილი ფენომენი — თავისი არსით ეროვნულიც და ინტერნაციონალურიც.

როდესაც გმირი რწმუნდება, რომ ეროვნული გადარჩენის სხვა გზა არ არსებობს, იგი სიკვდილ-სიცოცხლის სასწორზე დებს საკუთარ თავს და ამით იხსნის არა მოლოდ მოსასპობად განწირულ თანამემამულეებს, არამედ მთელი ერის ღირსებასაც, მის მორალურ სისპეტაკეს, მომავალს.

ეს არის მომენტი, როდესაც მთელი სისრულით უნდა გამოვლინდეს გმირის ცნობიერებაში, სულიერ ცხოვრებაში ბა-

ვშვობის წლებიდან ბოლო დრომდე დაგროვილი ყოფისა და ზნის ყველა სასიკეთო თვისება.

გავიხსენოთ, როგორ ყალიბდებოდა გმირის ხასიათი მთელი მისი სიცოცხლის მანძილზე ეროვნული ცხოვრების, ეროვნული გადმოცემების, ისტორიის გაკვეთილების, უშუალო სინამდვილის გავლენით; როგორ გროვდებოდა მის ცნობიერებაში თავისი ხალხის უზარმაზარი ისტორიული გამოცდილება და გარდაიქმნებოდა ხოლმე ეროვნული სიყვარულის წმინდა გრძნობად.

ყოველივე ამის კრისტალიზება გარკვეულ ეროვნულ შეგნებად იყო ის ძალა, რომელმაც ცოტნე დადიანს არა მხოლოდ უბიძგა გმირობისაკენ, არამედ აატანინა კიდეც უსასტიკესი განსაცდელი და წმინდანის შარავანდად დაედგა თავს.

როდესაც ქართველი ხალხის ეროვნული გმირის მხატვრულ ისტორიას ქმნიდა, გრიგოლ აბაშიძე გარკვეულ კონცეფციას ეყრდნობოდა: „მსოფლიოს ხალხთა შორის, — ამბობს იგი, — ცოტას თუ დავასახელებთ ქართველების გვერდით, რომელთა ისტორიას ფაქიზი ზნეობისა და მაღალი ადამიანობის, კეთილი რაინდობისა და გმირული თავდადების ამდენი და ესოდენ დიდებული მაგალითი ამშვენებდეს! ამ მაგალითთაგან ყველაზე ნათელი და მიმზიდველი, ყველაზე ღრმა ადამიანური და ამაღლებული ცოტნე დადიანის თავდადებისა და რაინდობის ამბავია.“

გრიგოლ აბაშიძის რომანის გმირი სხვა განზომილებაშიც აღიქმება, და ეს ავტორისეული ისტორიულ-ეროვნული კონცეფციის ერთერთი მთავარი მომენტია. როგორც ამ, ისე სხვა თავის ისტორიულ რომანებში გრიგოლ აბაშიძე გვიჩვენებს, როგორ იჭრება სხვა, უცხო ძალა ქართულ ეროვნულ ატმოსფეროში, როგორ ცდილობს მის გახრწნას, გადაგვარებას. მაგრამ ეროვნული ძალა, მიუხედავად სასტიკი განსაცდელისა, ინარჩუნებს თავისი ზნეობის სიდიადეს; იგი შეურყვნელი რჩება და ამას ერის საბოლოო გამარჯვება მოაქვს.

ეს წმინდა ეროვნული ფენომენი განსაკუთრებული ძალის ინტერნაციონალურ მოვლენად იქცევა, რადგან ფართო გავლენის ენერგიას იძენს და უკვე ორგანულ ნაკადად შეერთვის სხვა ლიტერატურათა საერთო დინებას.

• • •

საბჭოთა ლიტერატურების ინტერნაციონალური საწყისი, მათი სოციალისტური შინაარსის ერთობლიობა განპირობებულია თვით სოციალისტური წყობის იდეოლოგიით. ინტერნაციონალიზმის არსს ემკვიდრება მარქსიზმ-ლენინიზმის მოძღვრება, რომლის იდეათა ხორცშესხმა პრაქტიკულად პირველად სწორედ საბჭოთა ქვეყანაში განხორციელდა. ამან შექმნა პირობა ერთი მიზნით, ერთი შინაარსით ლიტერატურათა გამსჭვალვისათვის. ერთ შემოქმედებითს მეთოდს დამკვიდრებული ეს ლიტერატურები ვითარდებიან თავიანთი ეროვნული კულტურების ფარგლებში.

ყოველ ეროვნულ კულტურაში ფორმა პოულობს თავისებურ გამოვლინებას, რაც განპირობებულია ერის საერთო მდგომარეობით, თანამედროვე ეტაპზე მისი განვითარების დონით, ტრადიციების განვითარებით თუ განახლებით (ზოგ შემთხვევაში — გადალახვითაც), შინ შობილ თუ ეპოქის მიერ გარედან შემოტანილ სიახლეებთან ზიარებით.

ყველა საბჭოთა ერის თანამედროვე ისტორიაში ვიპოვით ჩვენ საამისო მკაფიო მაგალითებს. მაგრამ ყველგან მათ გამოვლენის საკუთარი ასპექტი აქვთ იმის კვალობაზე, თუ ისტორიის რა მანძილზე გაშლილა ესა თუ ის კულტურა.

ამ მხრივ განსაკუთრებით თვალში საცემი ხდება ტრადიციების პრობლემა, როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის სფეროში.

იმ წალხებს, რომელთა კულტურის ისტორია მრავალ საუკუნეს წვდება, ნორმადქცეული ბევრი ტრადიციის შენარჩუნებასთან ერთად, ზოგი რამის განახლებაც უხდებათ, ხოლო შედარებით ახალი შემოქმედებითი კულტურების ერებს, კერძოდ ფორმის დარგში, ძირითადად ფოლკლორიდან ნასესხები ტრადიციების აყვანა უწევთ თანამედროვე ხელოვნების სიმაღლეებზე.

ეროვნული ფორმის შენარჩუნებისა და განვითარების პრობლემა ყოველთვის აქტუალური, მუდმივმოძრავი პრობლემა იყო. ასეთივეა იგი დღესაც, როდესაც საერთაშორისო „სტანდარტები“, კერძოდ რომანისტიკაში, ეროვნული ფორმების შევიწროებას, მათს ხარჯზე გაფართოებას ცდილობენ.

და ბუნებრივია, როდესაც ასეთ ვითარებაში ძლიერდება ფორმისეული თავისთავადობისაკენ ჩაძიებული სწრაფვა, ვთქვათ, თანამედროვე ქართულ, ბალტიისპირულ, სომხურ და ა. შ. რომანში.

რასაკვირველია, ამ სწრაფვისათვის უცხოა თვითიზოლაციის ტენდენცია. მას თან ახლავს მიდრეკილება ფართო კონტაქტებისა და ურთიერთობებისაკენ, სხვა ლიტერატურათა მიღწევებისა და გამოცდილების გათვალისწინება. მაგრამ ფართო სარბიელზე გასვლა, ინტერნაციონალური სივრცეების ათვისება მისთვის სწორედ ეროვნული ფორმის შემდგომი დახვეწითა და გაღრმავებით ხორციელდება.

ისეთი საყოველთაო მოვლენები, როგორიცაა რომანში ახლებური ჰუმანისტური ჭრილი, მითოსური ნაკადის მომძლავრება, გამძაფრებული ფსიქოლოგიური მონოლოგი თუ ფილოსოფიური განსჯა ან კიდევ დოკუმენტის პრიმატი და ა. შ., ყოველივე ეს ჩვენს თანამედროვე ეპოსში რეალიზებულია ზღვრულად განვითარებული ეროვნული ფორმის შემწეობით.

ამდენად, მართებულია მოსაზრება: ეროვნული ფორმის თავისთავადობა ისე ძლიერია, რომ „... ერთი და იგივე სტილისტური კონცეფციების შესატყვისი სხვადასხვა ლიტერატურების ნაწარმოებებიც კი არსებით ეროვნულ განსხვავებებს შეიცავენ“. (რ. უელეკი, ო. უორენი).

ამასთანავე, ასეთი ეროვნული თვითმყოფი ფორმა, თავისი ღრმა განვითარების წყალობით, არ შეიძლება ჰერმეტული დარჩეს; როგორც ეროვნული მოვლენა, იგი საოცარი ძალით განივრცობა და ზემოქმედებს. მასში ბუნებრივად შემოდის ინტერნაციონალური ელემენტიც. ამ შემთხვევაში საქმე ეხება არა უბრალოდ ტრადიციულ ფორმისეულ კომპონენტებს, არამედ საყოველთაოდ აღიარებულ ახალ სიუჟეტურ სტრუქტურათა შეჭრას ამა თუ იმ ეროვნულ ფორმაში და ამ ფორმის ორგანულ ნაწილად მათს გადაქცევას.

ფორმის გამდიდრების ამ პროცესს მეტნაკლებად თითქმის ყველა თანამედროვე რომანი ექვემდებარება.

ქართული საბჭოთა რომანი, მთელი თანამედროვე ქართული ლიტერატურა განუხრელად ვითარდება, როგორც შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ეროვნული კულტურის ორგანული ნაწილი. იგი, თავისი ფორმით მკვეთრად გამორჩეული, შინაარსობრივად, თემატურ-იდეურად განუყრელ კავშირშია სხვა საბჭოთა ხალხების ლიტერატურებთან.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის სოციალისტური შინაარსი, იდეური გამიზნულობა, მეთოდის ერთიანობა, შინაგანი პათოსი, ძირითადად, არის ის საერთო ნიშანი, რომელიც მას ანათესავებს საბჭოეთის ხალხთა ლიტერატურებთან. მისი ნაციონალური ფორმა კი, უმთავრესად, წარმოადგენს იმ სპეციფიკურ ნიშანს, რომლითაც ყალიბდება მისი სახესხვაობა.

საბჭოთა ეროვნული ლიტერატურების შინაარსობრივი, მიზანსწრაფვითი, შემოქმედებით მეთოდს დამკვიდრებული ერთობლიობის ნათელსაყოფად რუსული და ქართული საბჭოთა რომანის (ისევე, როგორც სხვა ეროვნული რომანების) ბევრი მაგალითი გამოდგება.

მივმართოთ ოცდაათიან წლებს, როდესაც ყალიბდებოდა და თანდათან სრულყოფილების ფორმას იძენდა ეს ერთიანობა. ამ დროს შექმნილი ისეთი ტიპიური საბჭოთა რომანები, როგორიცაა, ვთქვათ, რუსულ ლიტერატურაში მ. შოლოხოვის „გატეხილი ყამირი“ და „წყნარი დონი“, ა. ტოლსტოის „პეტრე პირველი“ და „ტანჯვის გზაზე“ და ქართულ ლიტერატურაში — კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“, მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“ თუ ა. ქუთათელის „პირისპირ“, განსაკუთრებით ცხადს ხდიან შინაარსობრივ ნათესაობას, მხატვრული ხედვის პრინციპების ერთობლიობას, იდეურ-თემატურ სიახლოვესა და კავშირს.

სოფლად უდიდესი გარდაქმნებისა და ამის შედეგად ადამიანთა ფსიქიკაში მომხდარი ძირეული ცვლილებების თემისადმი მიძღვნილი შოლოხოვისა და ლორთქიფანიძის რომანები შექმნილია ერთსა და იმავე პერიოდში, აშუქებენ ერთსა და იმავე პრობლემას, ასახავენ ერთსა და იმავე ისტორიულ ვითარებას. „გატეხილ ყამირსა“ და „კოლხეთის ცისკარში“ ჩვენ ვხედავთ საბჭოთა გლეხობის ცხოვრების ფართო რეალისტურ

წარმოსახვას; იმ პერიოდის საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერების მხატვრულ შეცნობას, როდესაც მიმდინარეობდა სოფლის სოციალისტური გარდაქმნის რთული, მდიდარი და საინტერესო პროცესი. ამ რომანთა მოწინავე ადამიანები, მატერიალური, სოციალური ცხოვრების შესაბამისად, რევოლუციას ახდენენ გლეხურ მეურნეობაში. ისინი წარმოგვიდგენენ ხალხს, მისი ფიქრებისა და განწყობილებათა ტიპიური გამომხატველნი არიან; აკეთებენ ერთ საერთო საქმეს და მიისწრაფვიან ერთი მიზნისაკენ. ამ მიზნით არის ნაკარნახევი დავიდოვისა და ხაზარაძის, ნაგულნოვისა და ვაშაკიძის მთელი მოქმედება. კონდრატე მაიდანიკოვიც და ასლან მარგველაძეც ასევე ერთი განწყობილებისა და ერთი ბედის ადამიანები არიან.

ახალი იდეების მატერიალიზების წამყვან ძალად მ. შოლოხოვისა და კ. ლორთქიფანიძის აღნიშნულ რომანებში გამოდიან კომუნისტები, რომელთაც მიჰყვებიან მასები. მათს მოქმედებაში ხალხი ხედავს ისტორიულ სიმართლეს, სამართლიანობას, აუცილებლობას. რომანებში ნაჩვენებია კოლექტივიზაციის პერიოდი, სოფლად ისტორიული გარდაქმნების პროცესი. მაგრამ ამ წიგნების გმირები დროის მხოლოდ ამ მონაკვეთის ინტერესებით როდი ცხოვრობენ. მათი სიმართლე ნაკარნახევია, როგორც კონკრეტული დროის ვითარებით, ასევე შეცნობილი პერსპექტივის აუცილებლობით.

რომანთა გმირებს სინამდვილეში ამკვიდრებს ჭეშმარიტი ხალხური ხასიათი, რწმენა, შინაგანი სულიერი სიმტკიცე, მიზნის სიცხადე. როდესაც გლეხების ხელმძღვანელი — დავიდოვი თავის სიცოცხლეში პირველად ჰკიდებს ხელს გუთანს, რათა სხვებს მაგალითი უჩვენოს, ეს არის დიდი შინაგანი სიმართლისა და ნებისყოფის დემონსტრაცია იმ ადამიანის მხრივ, ვისაც საკუთარი მუშური ფსიქიკის წყალობით ჩვეულად გადაექცა სწორედ ძნელ დაბრკოლებათა გადალახვა. „კოლხეთის ცისკრის“ ფინალში კ. ლორთქიფანიძე გვიხატავს თავისი არსით ანალოგიურ სიტუაციას. მოწინააღმდეგესთან შეჯახებაში, საკუთარი ინტიმური განცდების მოთოკვის ძნელ სიტუაციაში, ახალგაზრდა გმირი იმარჯვებს, რადგან სწამს, რომ ისტორიული სიმართლე მის მხარეზეა.

ამ ეპიზოდებში გადმოცემულია ახალი ტიპის ადამიანის

ახალ ვითარებაში. განმტკიცების რწმენა, როგორც სხვადასხვა ეროვნების საბჭოთა ადამიანების ტიპიური ნიშანი. იგი გახსნილია სხვადასხვა ეროვნული მასალით, მაგრამ ეს სრულებითაც არ უშლის ხელს დავინახოთ მასში საბჭოთა ადამიანების საერთო დამახასიათებელი ნიშანი. ეს კი ბევრად განსაზღვრავს დასახელებულ ნაწარმოებთა ღრმა, ინტერნაციონალურ, სოციალისტურ შინაარსს.

ამგვარად, საბჭოთა ლიტერატურების შინაარსობრივ მთლიანობას დიდად განაპირობებს შემოქმედებითი მეთოდის ერთიანობა. სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები ერთნაირად სავალდებულო სახელმძღვანელო პრინციპებია ჩვენი ქვეყნის ყველა ეროვნული ლიტერატურისათვის. პარტიულობა, ხალხურობა, ასახვის სიმართლე ეროვნულ ლიტერატურათა ნაწარმოებებში განპირობებულია მათი საერთო მიმართულებით.

როგორც დავინახეთ, საბჭოთა მწერლის მიერ ცხოვრების სინამდვილიდან აღებული და მხატვრულად განზოგადებული გმირების მოქმედება გამსჭვალულია ერთი იდეალით, ერთიანი სოციალისტური მიზანმისწრაფებით. „ახალგაზრდა გვარდიის“ გმირთა თავგანწირვა, იზვეკოვის, ვასილი ვიხრევის ცხოვრების წესი, ბელოვის, ბონდარევის, რასპუტინის, ადამოვის, გონჩარის, სლუცკისის, იბრაჰიმოვის რომანების გმირთა მოქმედება ისევე ნაკარნახევია სოციალისტური ცხოვრების წესებისა და მორალის მიერ, ისევე გამსჭვალულია პატრიოტიზმისა და დიდი ჰუმანიზმის გრძნობით, მისწრაფებით ახალი მომავლისაკენ, რომელსაც თვითონ ისინი აშენებენ, როგორც არზაყან ზვამბაიას, მექი ვაშაკიძის, ბაჩანა რამიშვილის, კორნელი მხეიძის, ხათუნა მინდელის, ოთარ ნიჟარაძის, შავლეგო შამრელაშვილის, მამუკა ტარსანიძის, ნიკო არაბიძის და თანამედროვე ქართული რომანის ბევრი სხვა გმირის თავდადება. მათი ამოცანა ერთია და მის შესრულებას ექვემდებარება მთელი მათი ცხოვრება და ბრძოლა.

ის ფაქტიც, რომ ა. ტოლსტოის „პეტრე პირველისა“ და მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელის“ სახით საბჭოთა ლიტერატურაში პირველად იშვა ისტორიული რომანის ახალი ტიპი და რომ ისტორიისადმი მიდგომის მათმა პრინციპულმა ნათესაობამ მოგვცა არსებითად განსხვავებული ისტორიული ეპოსი,

ასევე ცხადს ხდის შემოქმედებითი მეთოდის მოთხოვნათა ერთობლიობას. ხოლო ის თემატური, შინაარსობრივი, ხედვითი ნათესაობა, რომელიც ერთ კალაპოტში აქცევს ორი სხვადასხვა ეროვნული ცხოვრების დინებასა და დიდ ტკივილებს, რასაც „ტანჯვის გზა“ და „პირისპირი“ შეიცავს, საერთო იდეური კონცეფციის უტყუარი ნიშანია.

* * *

საბჭოთა ეროვნული ლიტერატურების გმირთა ინტერნაციონალური ბუნება, ხასიათი განსაკუთრებით რელიეფურად მოჩანს ახალ პრინციპებს დამკვიდრებულ მათს პატრიოტიზმში. საბჭოთა პატრიოტიზმის ნოვატორულ ხასიათს განსაზღვრავს ის, რომ იგი შეიცავს სიამაყის გრძნობას, როგორც თავისი ერით და მისი მიღწევებით, ისე მთელი სოციალისტური სამშობლოთი, მისი ყველა ხალხის წარმატებითა და მიღწევებით. საკუთარი ერისადმი სიყვარული კი არ გამორიცხავს, არამედ შეიცავს პატივისცემასა და სიყვარულს სხვა საბჭოთა ერებისადმი, მათი ენისადმი, კულტურისადმი, ყოფა-ცხოვრებისადმი.

საბჭოთა წალხების ინტერნაციონალურ ურთიერთობათა დიდ იდეას ნაზიარები ჩვენი ლიტერატურის ქმნილებებში პრაქტიკული ხორცშესხმა პოვა პარტიის სახელმძღვანელო მითითებამ: „მუდმივი, თავისი მნიშვნელობით წარუვალი ამოცანა ის არის, რომ საბჭოთა ადამიანები აღვზარდოთ ქვეყნის ყველა ერისა და ეროვნების ურთიერთპატივისცემისა და მეგობრობის, თავისი დიადი საბჭოთა სამშობლოს სიყვარულის, ინტერნაციონალიზმის, სხვა ქვეყნების მშრომელებთან სოლიდარობის სულისკვეთებით“. (ი. ანდროპოვი).

სხვა ხალხისა და მისი ლიტერატურისადმი დამოკიდებულების ამგვარი იდეით გამსჭვალული გრძნობა ჩინებულად გამოხატა ცნობილმა ყირგიზმა მწერალმა ჩინგიზ აითმატოვმა, როცა რუსულ ლიტერატურაზე ლაპარაკობდა: „ჩემთვის რუსული ლიტერატურა სამშობლოს ცნებაში შედის. ეს ჩვენი სამშობლოს დიდი ნაწილია. მე იგი მიყვარს, როგორც სამშობლო და ვამაყობ ამ სიყვარულით“.

საბჭოთა ლიტერატურების ინტერნაციონალური პათოსი

აფართოებს ჩვენი მწერლობის თემატიკას, შემოქმედებითს ინტერესებს. ამ მხრივ ბევრი ორიგინალური მოვლენის მოწმენი ვართ, როდესაც სხვა, მოძმე ხალხების ცალკეული ცხოვრებისეული თემები და სახეები ორგანულად ეწვნიან ამა თუ იმ საბჭოთა ხალხის მხატვრულ სამყაროს, მისთვის მშობლიურნი და მახლობელნი ხდებიან.

პუშკინიდან მოყოლებული გორკიმდე და მაიაკოვსკიმდე დიდი რუსული ლიტერატურის მიერ ამ სფეროში გამომუშავებული კლასიკური ტრადიციები კ. პაუსტოვსკის, ნ. ტიხონოვის, მ. ბაჟანის, გ. ტაბიძის, კ. სიმონოვის, კ. გამსახურდიას, ა. ისააკიანის, ე. ევტუშენკოს, ვ. კოროტიჩის, ჯ. ჩარკვიანის, ხ. ბერულავას, ვ. სოლოუხინის და სხვ. შემოქმედებაში განვითარდა, როგორც თავისი არსით ახალი მოვლენა.

მასალის მხატვრულ ათვისებაში ცვლილებაში ამ თვალსაზრისით ნოვატორულია. თუ სხვა ერის ცხოვრებასთან შეხება კლასიკოსებისათვის, ძირითადად, სრულიად ახალი სამყაროს, ახალი მასალის, ახალი ფსიქიკის, უცხო ყოფის აღმოჩენა იყო, საბჭოთა ეპოქის მწერალი ჩვენი დროის ასეთ „მასალას“ ითვისებს, როგორც მშობლიურ, კარგად ნაცნობ, მისი გულისათვის მახლობელ ყოფასა და ცხოვრებას ამა თუ იმ ხალხისა.

ეგრეთ წოდებული „უცხო“ ცხოვრებისადმი ამგვარი დამოკიდებულების პირველი თვალსაჩინო ტენდენციები XX საუკუნის რუსულ ლიტერატურაში გამოვლინდა ჯერ კიდევ მაქსიმ გორკისა და ვლადიმერ მაიაკოვსკის ნაწარმოებებში. შემდგომ ისინი განსაკუთრებული ძალით განვითარდა ზემოთ ნახსენებ მწერალთა და მრავალ სხვათა შემოქმედებაში.

ამგვარად ხდება, ერთი მხრივ, ინტერნაციონალური თემატიკის არა მარტო განვითარება, არამედ გაფართოებაც და, მეორე მხრივ, სხვა ხალხთა ეროვნული ხასიათის მხატვრული ათვისების, გახსნის პროცესის გამდიდრება ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში. ეს არის არა „სხვა“ თემებზე გადასვლა, საკუთარ ეროვნულ სულიერ ყოფას მოწყვეტა, როგორც ეს ხშირად ხდება სხვა სოციალურ ფორმაციაში, არამედ იმის წარმატებული ცდა, რომ „თავის“ თემად თუ ყოფად აქციოს სხვა ხალხის ცხოვრება.

ასეთ ნაწარმოებში ვლინდება არა მარტო მოძმე ხალხის ყოფა-ცხოვრების ღრმა ცოდნა, არამედ მისადმი სიმპათიის,

პატივისცემის, სიყვარულის დიადი გრძნობა, რაზედაც ჯერ კი-დევ XX საუკუნის დასაწყისში მოძღვრავდა ჩვენს ხალხს აკაკი წერეთელი: „ხალხის განვითარება ეროვნულ ნიადაგზე უნდა ხდებოდეს. ერი უნდა გიყვარდეს, მაგრამ, რასაკვირველია, არა შოვინისტურად, არამედ მამულისადმი ჩვენს სიყვარულს სხვა ერებისადმი სიყვარული, ძმობა და ერთობა უნდა უძღოდეს წინ.“

დიდმა პოეტმა და პატრიოტმა ვაჟა-ფშაველამ კი მცნების რანგში აღვლენილი ასეთი შეგონება დაგვიტოვა ანდერძად: „გიყვარდეს შენი ერი, შენი ქვეყანა, იღვაწე მის საკეთილდღეოდ, ნუ გძულს სხვა ერები და ნუ გშურს იმათთვის ბედნიერება, ნუ შეუშლი იმათ მისწრაფებას ხელს და ეცადე, რომ შენი სამშობლო არავინ დაჩაგროს და გაუთანასწორდეს მოწინავე ერებს ... ცალცალკე ეროვნებათა განვითარება აუცილებელი პირობაა მთელის კაცობრიობის განვითარებისა“.

ინტერნაციონალურ პრინციპებს დამკვიდრებულ ლიტერატურაში კონკრეტულ-ეროვნული საერთო-ეროვნულად იქცევა ხოლმე მოძმე ხალხების ცხოვრების, როგორც საკუთარი ყოფის გააზრების, ამა თუ იმ კონკრეტულ ეროვნულ სინამდვილესთან დაახლოებისა და მასში „შესვლის“ შედეგად.

ჩვენს ლიტერატურაში ცოტა როდია იმის მაგალითი, როცა ერთი ერის მწერალი ხატავს სხვა ერის ცხოვრებას, მისი ყოფის მკაფიო სურათებს. ისეთი ნაწარმოებნი, როგორიც არის ნ. ტიხონოვის „საქართველოს გაზაფხული“, ბ. პასტერნაკის, ა. მეჟიროვის, რ. გამზათოვის, ბ. ახმადულინას და სხვა ეროვნებათა ბევრი საბჭოთა პოეტის საქართველოსადმი მიძღვნილი ლექსები, ისევე როგორც კ. ჭიჭინაძის პოემები — „შუა აზია“ და „მარინა რასკოვა“, გ. ლეონიძის, ი. აბაშიძის, ს. ჩიქოვანის, გ. აბაშიძის, ი. ნონეშვილის და ა. შ. სხვა ხალხებისადმი მიძღვნილი პოეტური ციკლები ან კ. გამსახურდიას, ტ. ტაბიძის, ი. მოსაშვილის, რ. გვეტაძის ცნობილი ნარკვევები და მოთხრობები უკრაინელ, სომეხ, ბელორუს და სხვ. ხალხებზე, ჩვენი ლიტერატურულ-კულტურული ცხოვრების თვალსაჩინო მოვლენაა, უპირველეს ყოვლისა, იმ მხრივ, რომ მათში სიყვარულითა და პატივისცემით ასახულია სხვადასხვა ხალხების ცხოვრება და გადმოცემულია ერთი ერის მწერლის ინტერნა-

ციონალური სიყვარულით გამსჭვალული დამოკიდებულება მეორე საბჭოთა ერის ადამიანებისადმი.

ეს თემა განსაკუთრებული ცხოველმყოფელობით გამოკვლინდა დიდი სამამულო ომის დროის ამსახველ ქართველ რომანისტთა ნაწარმოებებში (კ. გამსახურდიას „ვაზის ყვავილობა“, ლ. ქიაჩელის „მთის კაცი“, დ. შენგელაიას „წითელი ყაყაჩო“, კ. ლორთქიფანიძის „ლადო ვაშალომიძე“, ა. ბელიაშვილის „უღელტეხილი“, ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მზეს“, რ. ჯაფარიძის „მარუხის თეთრი ღამეები“, ა. კალანდაძის „ბრესტის სიმაგრეში“, გ. ციციშვილის „სიყვარული სისხლის წვიმების დროს“, ო. იოსელიანის „შავი და ცისფერი მდინარე“, ა. სულაკაურის „ლუკა“...

ამ ნაწარმოებების გმირთა და პერსონაჟთა მთელი „პრაქტიკული“ ცხოვრება, სულიერი მომართულობა, მათი განცდები, ეროვნული ინტერესები, მისწრაფებანი გვესახება, როგორც დიდ საერთო მიზანს დაქვემდებარებული, ინტერნაციონალურ მთლიანობაში აღქმული ქმედება. ამ სიტუაციებში პოულობს მკაფიო გამოხატულებასა და მხატვრულ რეალიზაციას საბჭოთა ადამიანების ეროვნულ და ინტერნაციონალურ ინტერესთა ერთიანობა და ურთიერთგანპირობებულობა.

ომის წლებში ან ომის შემდგომ გამოვლენილი, ზემოთაღნიშნული საბჭოთა ლიტერატურების ეს თვალსაჩინო ტენდენცია ერთგვარად ნაკარნახევი იყო ამა თუ იმ ეროვნული მწერლის მიერ სხვა ხალხების ცხოვრების გამოხატვის ომამდე შექმნილი იმ ტრადიციითაც, რომლის ერთერთი ყველაზე ტიპიური მაგალითია კ. ლორთქიფანიძის მიერ ოცდაათიანი წლების მიწურულში შექმნილი ბელორუსული მოთხრობების ციკლი „უკვდავება“.

ეს ციკლი იმის მკაფიო ნიმუშიც არის, თუ როგორ ხერხდება საბჭოურ ლიტერატურაში გარკვეული ეროვნული ფორმის კომპონენტების გამოყენებით სხვა ეროვნული შინაარსის გახსნა, როდესაც სხვადასხვა ხალხების ცხოვრების შინაარსს გამსჭვალავს ერთი ინტერნაციონალური იდეა; როგორ ხერხდება მონათესავე ისტორიული ხვედრის ხატოვანი ათვისება თანამედროვე სოციალისტურ ასპექტში.

„ეროვნული ფორმა იმ ნაწარმოებებსაც აქვთ, რომლებშიც არ არის ასახული საკუთარი ხალხის ცხოვრებიდან აღე-

ბული კონკრეტული ეროვნული მასალა, ყოფის, ხასიათის, ჩვეულებების კონკრეტული ნიშნები. სხვა ეროვნული მასალით გამორჩეული მხატვრული შემოქმედება ამ შემთხვევაში გვეელინება, როგორც რთული ესთეტიკური მთლიანობა. იგი სხვა ხალხის ადამიანურ ტიპებსა და ეროვნულ ცხოვრებას გვიხატავს საკუთარი ეროვნული მხატვრული საშუალებების შემწეობით და ამით ინარჩუნებს ეროვნულ მკაფიობას.“(გ. ლომიძე).

* * *

საბჭოთა რომანის განვითარების მთელი ისტორია, მთელი ის მდიდარი გამოცდილება, რომელიც ჩვენს დროში დააგროვა რუსულმა თუ ქართულმა, უკრაინულმა თუ ლიტვურმა, ბელორუსულმა თუ კაზახურმა, აზერბაიჯანულმა თუ სომხურმა და ა. შ. რომანმა, ნათელყოფს იმ უტყუარ ჭეშმარიტებას, რომ მის, ისევე როგორც საერთოდ ჩვენი ეროვნული ლიტერატურების, ინტერნაციონალურ შინაარსს განაპირობებს აგრეთვე სოციალისტური თანაცხოვრების წესი.

მრავალეროვანი საბჭოთა რომანის მაგალითი ტიპიურია მისი ინტერნაციონალური შინაარსის თვალსაზრისით. ამ რომანის მასალა — როგორც ეროვნული ცხოვრება — აღქმით, გააზრებით, კონცეფციებით, მათში დამუხტული იდეით საერთო-საბჭოური, საერთო-კაცობრიული მოვლენაა. მისი პრობლემების თვალსაწიერი ინტერნაციონალურ ჰორიზონტებს წვდება.

საბჭოთა ეროვნული რომანის მდიდარი პრაქტიკიდან ჩვენ აქ დავიმოწმებთ ცნობილი ყირგიზი რომანისტის ჩ. აითმატოვის მაგალითს.

ეროვნულად მეტად კოლორიტულია მისი, ვთქვათ, „თეთრი გემის“ თუ „და დღეც საუკუნეზე მეტიას“ მთელი მასალა. კონკრეტული დრო, გეოგრაფიული გარემო, გმირი, სიტუაცია, მთელი სულიერი არსენალი — ფსიქიკა, განცდა, განწყობა, ტრადიცია და დროის მიერ ამ ტრადიციულ ყოფაში შეტანილი ცვლილებანი — ყოველივე ეს ჭეშმარიტად რომ სრულიად ეროვნულია. მაგრამ გასინჯეთ, რაოდენ საყოველთაო-ინტერნაციონალური შინაარსის შემცველია მათი პრობლემები: ჰუმანიზმი, პიროვნების მაღალმოქალაქეობრივი როლი და დანი-

შნულება, ადამიანის ხვედრი, ძველ ტრადიციათა დროის მიერ ნაკარნახევი მსხვრევა, შეშფოთება საკაცობრიო ცივილიზაციის ბედით და ა. შ.

ამგვარად ვლინდება „ინტერნაციონალური იდეები იმ ახალი ადამიანის ხასიათის გამოხატვის დროს, ვის სახეშიც მიღწეულია ეროვნული ნიშნებისა და საერთოსაბჭოურის ორგანული შეთანწყობა, ვინც თავის აზრსა და გრძნობებში, სიტყვასა და მოქმედებაში ავლენს ფართოხილვითსა და მასშტაბურობის უნარს“. (ვ. ბორშჩუკოვი, ზ. ოსმანოვა).

ინტერნაციონალური, ფორმასთან ერთად, განაპირობებს კულტურის შინაარსს. იგი ერთ მთლიან ფენომენად ჰკრავს კულტურებს და ერთიან არხში წარმართავს მათ.

კულტურა, ლიტერატურა, ხელოვნება, საერთოდ, ზოგადკაცობრიული ფენომენია. მაგრამ ისეთი განმაზოგადებელი ცნებები, როგორიცაა, ვთქვათ, ევროპის ლიტერატურა, აზიის, ლათინური ამერიკის, აფრიკის ხალხების და ა. შ. ლიტერატურები ან უფრო ფართო ცნება — მსოფლიო ლიტერატურა უნდა გავიგოთ, როგორც ცალკეული თვითმყოფი ეროვნული ლიტერატურების გარკვეული ერთიანობა და არა რაღაც უსახო, კოსმოპოლიტური მოვლენა.

საერთაშორისო ლიტერატურა უნდა განვიხილოთ, როგორც განუწყვეტელი ევოლუციური პროცესი, რომელიც თავისი ისტორიით ეპოქებს მოჰყვება, ხოლო კონკრეტული გამოვლინებით ამა თუ იმ ეროვნულ მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოჩნდება.

ყოველი საბჭოთა ერის ლიტერატურა, დიდ მრავალეროვან საბჭოთა ლიტერატურას რომ ჰქმნიან, თავისი ეროვნული ფორმითა და სოციალისტური შინაარსით შედის მსოფლიო კულტურის საგანძურში, როგორც ამავე დროს მსოფლიო მასშტაბის პროგრესული იდეების გამომხატველი, გლობალური პრობლემების შემცველი მხატვრული აზრი. მხოლოდ კონკრეტული ეროვნული სახიდან და მასალიდან მიდიან ისინი საყოველთაო განზოგადებებისაკენ.

საბჭოთა ლიტერატურა მრავალფეროვანი ლიტერატურაა თავისი შინაარსითა და ფორმით. ყოველ სოციალისტურ ერს შეაქვს თავისი წვლილი ამ ლიტერატურის საგანძურში; ამდიდრებს მას პროზის, პოეზიის, დრამატურგიის ისეთი ნაწარმო-

ებებით, რომლებიც, ლ. ტოლსტოის აზრი რომ მოვიშველიოთ, „დიდ ადგილს იჭერენ ხალხის აზროვნებაში“.

რომანისტიკის წარმატებანი ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. ყოველი ჭეშმარიტი რომანი, ამა თუ იმ ზომით, შეიცავს საერთო-საკაცობრიო პრობლემას თუ პრობლემებს, რადგანაც ყოველი ერის ცხოვრების კონკრეტული დამოუკიდებელი ამოცანა, ამავე დროს, რომელიღაც საერთო მნიშვნელის შემადგენელი ნაწილია და ამ გზით განზოგადების ფუნქციას იძენს.

როგორც ჩვენს დროში არ არსებობენ ერთმანეთს აბსოლუტურად მოწყვეტილი ერები, ასევე, როგორც წესი, არ შეიძლება არსებობდნენ აბსოლუტურად ჰერმეტიზებული იდეები და პრობლემები. მათი გამოხატვის ფორმა რომ ეროვნულია (ენა, მასალა, ფაქტურა, სტილისტიკა და ა. შ.), ეს სპეციფიკის სფეროს განეკუთვნება უპირველესად. და, რასაკვირველია, ფორმა ამ შემთხვევაში თავისთავადი ფენომენია, თუმცა მისი განვითარებაც მრავალმხრივ განპირობებულია აგრეთვე საერთო მოვლენებით.

და თუ ეროვნული ფორმის განვითარებას, მის მდგომარეობას გარკვეულ ეტაპზე განსაზღვრავს საერთო ეროვნული დონე ყველა სფეროში (მატერიალური, კულტურული, ეკონომიკური, ტექნიკური და ა. შ.), ბუნებრივია, რომ ამ დარგების პროგრესის საყოველთაო პროცესი თავის გავლენას მოახდენს ფორმაზეც. ოღონდ ამ გავლენას თავისი დინამიკა, შეგუების თავისი უნარი და დროის საკუთარი განზომილება ახასიათებს.

ჩვენს კულტურებს (საზოგადოდ ყველა პროგრესულ ეროვნულ კულტურას), როგორც უკვე ვნახეთ, გამოვლინების საკუთარი ფორმა ეხმარება, რომ ისინი ფართო მასების კუთვნილებად იქცნენ. ამაშია, შინაარსთან ერთად, ფორმის ჭეშმარიტი ხალხური არსი.

როგორც მარქსიზმ-ლენინიზმი გვასწავლის, სხვადასხვა ეროვნებათა მიერ სოციალისტური კულტურის ათვისება ხდება ისეთ ფორმებში, რომლებიც ამ ეროვნებათა ენასა და ყოფა-ცხოვრებას შეესაბამებიან.

რომანის (ისევე, როგორც მთელი ლიტერატურის) ეროვნული ფორმა ბევრი კომპონენტისაგან შედგება. ესენია: ეროვნული ენა, ეროვნული სტილისტიკა; ამა თუ იმ ენისათვის უფრო დამახასიათებელი, მისი გამორჩეული ელემენტები, ვთქვათ, მელოდიურობა, სისხარტე, იუმორისტული გამსჭვალულობა, მეტაფორულობა, ხაზგასმული ინტონაციურობა, ლირიკული განწყობანი, ნიშანდობლიური მოდულაციურობა, კილო... ეს ყველაფერი ენის სფეროს განეკუთვნება.

ენის გარდა კი ფართოდ გაგებულ ეროვნულ ფორმაში შედის ხალხის კონკრეტულ-ისტორიული ცხოვრების თავისებურებანი: საუკუნეებში დაგროვილი გამოცდილება, ნაწარმოებში ასახული ამა თუ იმ ხალხის ჩვეულებანი, ტრადიციები, წესჩვეულებანი, ზნე, ეროვნული ყოფა, პეიზაჟური დეტალები, ეროვნული სიმღერები, გადმოცემები, ლეგენდები, მითოსური ეროვნული სამყარო, ფოლკლორული ელემენტი, ეთნოგრაფიული ყოფა, ის გეოგრაფიული გარემო, რომელშიაც მკვიდრდებოდა და ყალიბდებოდა ხალხის ხასიათი, ფსიქიკური წყობა.

ა. ფადეევი ჯერ კიდევ 30-იან წლებში, როდესაც ეროვნული ფორმის პრობლემა განსაკუთრებით აქტუალური გახდა, ამბობდა: „რა არის ეროვნული ფორმა ხელოვნებაში? ეს არის—უპირველესად მშობლიური ენა. ეს არის—აგრეთვე ყოველი ხალხისათვის თავისებური სული და წყობა მეტყველებისა, რომელსაც საუკუნეების განმავლობაში შეუწოვია ხალხური შემოქმედება. ეს არის — ეროვნული კლასიკური ლიტერატურის ტრადიცია, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი პოეზიაში. დაბოლოს, ეს არის ხასიათის ის თავისებური წყობა, ხალხის ის ფსიქოლოგიური, ემოციური თავისებურებანი, რომლებიც განუმეორებელ ფერსა და სუნს ანიჭებენ ყოველ ეროვნულ ხელოვნებას“.

ყოველივე ამას ფორმას ვაკუთვნებთ, თუ ისინი გამოყენებულია გარკვეული იდეის გამოხატვის, მის კონკრეტულ ეროვნულ სახეში განსხეულების საშუალებად.

სწორედ ეს უკანასკნელი კრიტერიუმი განაპირობებს ბევრი ამ კომპონენტის ფორმისეულ ფუნქციას, თორემ ზოგიერ-

თი მაღალი თავისი შინაგანი არსით ასევე განეკუთვნება შინაარსის სფეროსაც. ამდენად, საქმე ეხება მათს ფუნქციასა და არსს ნაწარმოებში. სწორედ ამიტომ „ეროვნული ფორმა უნდა განვიხილოთ, როგორც იდეურ-მხატვრულ საწყისთა ერთობლიობა“. (პ. სკოსირევი).

აქ ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ფორმისეული კომპონენტები განიცდიან მუდმივს განვითარებას. განვითარების ამ კანონზომიერებას მეტნაკლებად ყველა ფორმისეული კომპონენტი ემორჩილება. მაგრამ არის შედარებით მყარი ფორმები, რომელთა წიაღშიც ცვლილებების პროცესი განსაკუთრებით ნელია (მაგალითად, ფსიქიკური წყობის განმასხვავებელი, ისტორიულად მყარი ნიშნები, ასევე ენის სტაბილურობა).

მაშასადამე, ძირითადად, ეროვნული ფორმაც განვითარებადი კატეგორიაა. ყოველი ეროვნული ლიტერატურა, თავისი ეროვნული ფორმის მყარ ტრადიციებს რომ ემკვიდრება, ამავე დროს საკუთარ საუკეთესო ქმნილებებში ავითარებს, ხვეწს მათ.

„ეროვნული ფორმა თავისი ისტორიული შინაარსობრივი მნიშვნელობით წარმოადგენს ხალხის საუკუნოვანი ისტორიული ერთობის ნიშანს, ადამიანთა ერთი კოლექტივის საერთო ცხოვრებით თავისებურ „შენადნობს“. ეროვნული მომენტი ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თავისთავადობა — ეს არის ხალხების „მე“, მათი ინდივიდუალობა“. (კ. ზელინსკი).

ეროვნულობის ბევრი კომპონენტიდან განსაკუთრებით გამოჰყოფენ ენას. მართლაც, ენა ფორმის მთავარი ელემენტია. ყოველი ხალხის კულტურა ჩვენს ქვეყანაში ვითარდება მშობლიურ ენაზე. ამიტომ ენა ერთერთი აუცილებელია იმ ელემენტთაგან, რომლებიც განსაზღვრავენ რომანის, საერთოდ, კულტურის ეროვნულ ფორმას (თუმცა აქ საქმე გვაქვს მთელ რიგ გამონაკლის მოვლენებთან, რაზეც ცოტა ქვემოთ შევჩერდებით).

ენა, როგორც ადამიანთა ურთიერთობის საშუალება, მთელი საზოგადოების განვითარების აუცილებელი პირობაა. იგი განუყრელად არის დაკავშირებული ცნობიერებასთან.

მარქსი და ენგელსი მიუთითებდნენ, რომ „ენა ისევე და-

საბამითია, როგორც ცნობიერება; ენა არის პრაქტიკული, სხვა ადამიანებისათვისაც არსებული და მხოლოდ ამით აგრეთვე თვითონ ჩემთვის არსებული ნამდვილი ცნობიერება. და, ცნობიერების მსგავსად, ენა წარმოიქმნება მხოლოდ სხვა ადამიანებთან ურთიერთობის მოთხოვნილებისაგან, აუცილებელი საჭიროებისაგან".

ენა არის საზოგადოებრივი, მაგრამ არა კლასობრივი მოვლენა, რადგან ემსახურება არა ცალკეულ კლასებს, არამედ მთლიანად საზოგადოებას.

მთელ ერს რომ ემსახურება, ენა წარმოადგენს ერის განმსაზღვრელ ერთერთ ნიშანს.

ენა, რომელიც მთელ საზოგადოებას, მთლიანად ერს ემსახურება, არ შეიძლება მოთავსებულ იქნას ერთი რომელიმე ზედნაშენის ფარგლებში.

რადგანაც მთლიანად საზოგადოებას, სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფორმაციების ყველა კლასსა თუ ფენას ემსახურება, ენა გამოირჩევა უფრო მყარი ხასიათით, ვიდრე ზოგიერთი სხვა საზოგადოებრივი მოვლენა. მაგრამ, ამავე დროს, ენასაც ახასიათებს განუწყვეტელი განვითარების, ცვლილებების პროცესი.

ენის განვითარებისათვის დიდი როლი შეასრულა ლიტერატურის განვითარებამ. ლიტერატურამ (წარმოების, დამწერლობის, სახელმწიფოს, ვაჭრობის, ტექნიკისა და სხვა დარგების, პრესისა და მასობრივი ინფორმაციის სხვა საშუალებების წინსვლასთან ერთად) მძლავრი ბიძგი მისცა ენის განვითარებას.

ლიტერატურის ზეგავლენა ენაზე უნდა გავიგოთ, ძირითადად, როგორც სალიტერატურო-დახვეწილი ენის გავლენა, იმ დახვეწის გავლენა, რასაც ხალხური ენა ლიტერატურაში იღებს. ცხადია, ხალხურ ენასა და ლიტერატურულ ენას შორის დიდი სხვაობა არ არის. სალიტერატურო ენა იგივე ხალხური ენაა, დამუშავებული, გაწმენდილი დიალექტებისაგან, ჟარგონებისაგან, პროვინციული გამოთქმებისაგან, რომლებიც, მიუხედავად თავიანთი აშკარა კუთხური წარმოშობისა, მაინც ვრცელდებიან საერთო-სახალხო ენაში. მწერლის უპირველესი მოვალეობა ისიც არის, რომ ყოველივე ამისგან წმენდდეს ენას.

როდესაც მწერლის ენაზე ელაპარაკობთ, მხედველობაში

უნდა გვყავდეს კონკრეტულად ესა თუ ის მწერალი, რომელსაც „თავისი“ სინტაქსური წყობა აქვს, შეგნებულად მიმართავს წინადადებებში სიტყვათა ორიგინალურ განლაგებას, იყენებს მთელ რიგ სიტყვებს მათი ფართო გაგებით ან გადატანითი მნიშვნელობით, შემოქმედებითად გააზრებით; მიმართავს სახოვან, ხატოვან გამოთქმებს, ქმნის უფრო მკვეთრსა და გამომხატველ კონტექსტებს, რითაც გამოიმუშავებს ხოლმე თავის ორიგინალურ, მხოლოდ მის დამახასიათებელ ენობრივ სტილს.

მაშასადამე, მწერლის ენა შეიცავს საერთო-სახალხოსა და ინდივიდუალურს. მწერლის ენა საერთო-სახალხო ენისაგან მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნორმატიულობით, იმ საშუალებათა დამუშავებით განირჩევა, რომელთა შემწეობითაც მხატვრული სიტყვის ოსტატი ქმნის საკუთარ სტილისტურ სტრუქტურას.

სალიტერატურო ენა განვითარებული ხალხური ენაა. რადგან სალიტერატურო ენას განსხვავებული ლექსიკური ფონდი არა აქვს, იგი მთლიანად, სავსებით ეყრდნობა იმ სიტყვიერ მარაგს, რომელიც საერთო-ეროვნულ, სახალხო ენას მოეპოვება.

საერთო სახალხო ენის ბაზაზე, — აღნიშნავს აკადემიკოსი ვ. ვინოგრადოვი, — მისი გამომსახველობითი შესაძლებლობების შემწეობით იქმნება მხატვრული წარმოსახვის ფორმები, სახეებისა და ხასიათების მეტყველებითი აგების პრინციპები, პერსონაჟთა მეტყველების ტიპიზაციისა და ინდივიდუალიზაციის ხერხები, დიალოგის გაშლის გართულებული წესები, მდიდარი მხატვრული ფრაზეოლოგია, გამოხატვის საშუალებათა მთელი არსენალი.

ასე იქმნება მწერლის ენა. იგი ეყრდნობა ხალხის ენას და ხელმძღვანელობს სალიტერატურო ენის ნორმებით, მაგრამ, ამასთან, აქვს თავისი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, რითაც ორიგინალურია და განსხვავდება სხვა მწერლის ენისაგან.

ამგვარად, მწერლის ენა — ეს ის არის, რაც უშუალოდ მხატვარს „განეკუთვნება“ ნაწარმოებში. ამ მხრივ „მწერლის ენის“ ცნება ყოველთვის როდი ემთხვევა „ნაწარმოების ენის“ ცნებას იმ აზრით, რომ ეს უკანასკნელი გაცილებით ფართოა,

რადგან შეიცავს აგრეთვე პერსონაჟთა ენას და, მწერლის ენასთან ერთად, განეკუთვნება უკვე მწერლის სტილს.

მხატვრული ნაწარმოების სტილი განისაზღვრება საერთოიდეური მიმართულებით, კომპოზიციურ-სიუჟეტური წყობით, ხასიათების ხატვის მანერით, ხშირად — თემატიკითაც, და, ბოლოს, მწერლის ენით, რომელიც გამომუშავებულია მხატვრის მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე.

თავისი სტილის შემწეობით მხატვრული სიტყვის ოსტატი ამდიდრებს ენას გამოხატვის ახალი საშუალებებით, რითაც საერთოდ წინ სწევს სალიტერატურო ენას.

როდესაც გალაკტიონ ტაბიძის, მიხეილ ჯავახიშვილის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ნიკო ლორთქიფანიძის, ლეო ქიაჩელის ენის შესახებ ვლაპარაკობთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ მხედველობაში გვაქვს არა რაღაც განცალკევებული ენობრივი ფენომენი, მოწყვეტილი საერთო-სახალხო ენას, არამედ ის სტილური თავისებურებანი, რომლებიც აღნიშნულ მწერალთა ნაწარმოებებისათვის არის ნიშნეული და დამახასიათებელი. ეს არის ენა, რომელიც არ სცილდება საყოველთაო-სახალხო ენის გრამატიკული წყობისა და ლექსიკური შემადგენლობის ფარგლებს.

ცვლილებანი, რომელთაც ენა მუდმივად განიცდის თავის განვითარებაში, ხდება თანდათანობით, ნელა, ყოველ ისტორიულ ეპოქაში. „ენა დასრულებული და სამუდამოდ ჩამოყალიბებული რამ არ არის. იგი გამუდმებით განიცდის დუღილს და ცვლილებას... ქართულმა ენამ დიდი ხანია დაასრულა ფორმაციის მთავარი პროცესი, ნელი დუღილი კი მაინც არ შეჩერებულა და ნურც ოდესმე შეჩერდება, რადგან ეს იქნება ნიშანი ენისა და ერის გაყინვის, გახმობისა და სიკვდილისა“. (მ. ჯავახიშვილი).

მწერალს უნდა შეეძლოს სწრაფად შეამჩნიოს ახალი სიტყვის ან გამოთქმის დაბადება, რომელიც ამდიდრებს ენას, აიტაცოს და მოახდინოს მისი „კანონიზება“. მეორე მხრივ, შემოქმედი უნდა დაეხმაროს ენას განთავისუფლდეს მოძველებული გამოთქმების თუ ფორმებისაგან, რომლებიც უკვე აღარ უპასუხებენ თანამედროვეობის მოთხოვნებს, დაეხმაროს ლიტერატურაში (და აქედან უკვე საყოველთაო ხმარებაში) ისეთი სიტყვების დანერგვას, რომლებიც უფრო ზუსტია, ამა

თუ იმ ცნების უფრო ზედმიწევნით გამომხატველია, შემოტანილია ცხოვრების ცოცხალი პრაქტიკის მიერ.

მაგრამ ეს, ცხადია, არ განსაზღვრავს თვითონ მწერლის მხატვრული ენის თავისებურებას. თავისებურება განისაზღვრება მისი, როგორც მხატვრის, ხელოვნებით, მისი უნარით სწორად შეარჩიოს ხალხური ენიდან ის, რაც აუცილებელია მისთვის მხატვრული სახის ძერწვის პროცესში, განზოგადებისა და ტიპიზაციის პროცესში.

მწერლის სიტყვას ხატოვანი გამოსახულება აქვს. ამ მიზნით მუშაობს შემოქმედი ყოველ სიტყვაზე. ხშირად სიტყვა მხატვრულ ნაწარმოებში სხვა აზრს, სხვა ელფერს, სხვა ნიუანსსა და ჟღერადობას იძენს, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე ხალხურ თქმულებებში.

მწერლის ასეთი მუშაობა სიტყვაზე ძირფესვიანად განსხვავდება ფორმალისტური „სიტყვათქმნისაგან", რასაც ოციან წლებში ქართულ მწერლობაში მიმართავდნენ ფუტურისტები, „მემარცხენეები". ისინი ქმნიდნენ ისეთ სიტყვებს, რომლებიც არ გამოხატავდნენ რაიმე გარკვეულ აზრს, არაფერი ჰქონდათ საერთო ცოცხალ მეტყველებასთან.

მწერლის ენის თავისებურებანი ბევრად არის დამოკიდებული ნაწარმოების სიუჟეტური აგებულობისაგან, პერსონაჟთა ინდივიდუალობისაგან, მათი სულიერი განცდებისაგან, მათი ინტელექტის დონისაგან და ა. შ. მაგრამ ყოველივე ეს უნდა ექვემდებარებოდეს მწერლის მაღალხატოვან კულტურულ მეტყველებას. „მხატვრული ენის ყველა ელემენტს (სიტყვა, რიტმი, სინტაქსი და ა. შ.) მწერალი აერთიანებს რომელიღაც ესთეტიკურ მთლიანად და შინაარსის „მოთხოვნის" კვალობაზე ჰქმნის იმ ფორმას, რომელიც ყველაზე უფრო ესადაგება მხატვრულ შინაარსს." (კ. ზელინსკი).

პერსონაჟის მეტყველების თავისებურება, ძირითადად, გადმოცემულ უნდა იქნას არა ჟარგონთა, პროვინციალიზმების, დიალექტების უხვად გამოყენების საშუალებით, არამედ პერსონაჟისეული მეტყველების ისეთი აგებით, რომ იგი ახასიათებდეს მისი განვითარების დონეს, ასახავდეს მისი თვალთახედვის არეს, მის მისწრაფებას, მის სულიერ სამყაროს, მის მიერ საგანთა და მოვლენათა გაგებას.

პერსონაჟის მეტყველების შინაგან თავისებურებათა გახს-

ნის ოსტატობა მწერლისაგან განსაკუთრებულ ხელოვნებასა და სიფრთხილეს მოითხოვს. თვით საკუთრივ მწერლის ენა უნდა იყოს ხალასი, დახვეწილი, მაღალმხატვრული, თავისუფალი კუთხური გამოთქმებისა და გაუგებარი, ხელოვნური სიტყვებისაგან, უფერული და მკრთალი გამოთქმებისაგან, უსიცოცხლო, გაცვეთილი, მოსაწყენი ფრაზებისაგან. ნაწარმოებში გამოყენებული თვით გარკვეული კილოც კი საერთოეროვნული ენის ფარგლებში უნდა თავსდებოდეს.

რომანის გმირის ენის ინდივიდუალიზაციისათვის, თქმა არ უნდა, თავისი მნიშვნელობა აქვს დიალექტურ მოვლენებს. მაგრამ როდესაც მწერალს პერსონაჟის ენაში შეაქვს ისინი, უკიდურესად ფრთხილი და ზომიერი უნდა იყოს. რასაკვირველია, მას არ შეუძლია „აიძულოს“ ყველა თავისი გმირი ერთგვაროვნად იაზროვნონ და, ამგვარად, ერთნაირად ილაპარაკონ. არ შეიძლება, მაგალითად, მოგვეთხოვა რომანისტ ა. ქუთათელისაგან, რომ მის რომან „პირისპირში“ ერთგვარად აზროვნებდნენ და თავიანთ ფიქრებსა თუ გრძნობებს ერთგვაროვნად გამოთქვამდნენ მოხუცი გლეხი გოჯასპირი და ინტელიგენტი კორნელი, დეკადენტი მოგველაძე და პარტიზანი გელაშვილი. ყველა ისინი ლაპარაკობენ ქართულად, მაგრამ, ამავე დროს, თითოეულს „თავისი“ ენა აქვს; სხვათაგან გამორჩეულად, თავისებურად, „საკუთარი“ ენით გადმოგვცემს თავის აზრსა და საფიქრალს.

გმირის ენა — ეს მწერლის არსენალში მყოფი ერთერთი საშუალებაა ტიპის შინაგანი სამყაროს გახსნისა. მაგრამ როდესაც ამ შემთხვევაში მწერლისაგან მოითხოვენ ზომიერებასა და სიფრთხილეს, ეს იმას ნიშნავს, რომ, ჯერ ერთი, დიალექტური თავისებურებების შეტანა საჭიროა მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში, დამახასიათებელ მონოლოგებსა თუ დიალოგებში, როგორც სახის დამატება და არა როგორც პერსონაჟთა ძირითადი სასაუბრო მასალა. და, მეორეც, გამოყენებული უნდა იქნას ისეთი დიალექტიკური ფორმები, ხატოვანი გამოთქმები, ანდაზები, რომლებიც ყოველგვარი სირთულის გარეშე გასაგები, მისახვედრი იქნება არა მარტო გარკვეული კუთხის მკითხველისათვის, არამედ მთელი ხალხისათვის, რომლის ენაზეც იწერება ნაწარმოები.

ქართული საყოველთაო-სახალხო ენა შეიქმნა განვითარების მრავალსაუკუნოვან ისტორიულ პროცესში.

ახალი ქართული სალიტერატურო ენის დამკვიდრებასა და განვითარებაში, რომელიც დღეს ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ეროვნული ფორმის მთავარ ელემენტს შეადგენს, დიდი როლი შესრულეს მეცხრამეტე საუკუნის გამოჩენილმა კლასიკოსებმა, ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ხელმძღვანელებმა ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა, ენის დიდმა ქომაგმა და გამოჩენილმა საზოგადო მოღვაწემ იაკობ გოგებაშვილმა.

მათ გაბედულად გაილაშქრეს ენის დრომოჭმული, არქაული ნორმებისა და ფეოდალურ-არისტოკრატიული ჟარგონების წინააღმდეგ, პრინციპული ომი გაუმართეს ამ ჟარგონებისა და ნორმების დამცველთ და თავიანთ სამშობლოში სახელოვნად შეასრულეს იგივე მისია, რაც დიდმა პუშკინმა რუსეთში.

ილია ჭავჭავაძეს, აკაკი წერეთელსა და მათ თანამებრძოლთ გაბედულად შეჰქონდათ სალიტერატურო ენაში ქართული სახალხო ენის მდიდარი სიტყვიერი მასალიდან ამოკრეფილი ახალი სიტყვები, გამოთქმები. ისინი, ახალი საზოგადოებრიკი განვითარების შესაბამისად, ამდიდრებდნენ მშობლიურ ენას იმის მსგავსად, როგორც ამას აკეთებდნენ თავის დროზე სხვა ქვეყნებში ეროვნული კულტურის, ლიტერატურის პროგრესული მოღვაწენი.

იაკობ გოგებაშვილის მიერ შექმნილმა უკვდავმა „დედა ენამ“ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ახალი სალიტერატურო ენით მთელი თაობების აღზრდის საქმეში.

ახალ სალიტერატურო ენას რომ ამკვიდრებდნენ და ავითარებდნენ, ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ი. გოგებაშვილი და სხვები, ეყრდნობოდნენ ცოცხალ, სასაუბრო ხალხურ ენას. სწორედ მასში პოულობდა ი. ჭავჭავაძე სალიტერატურო ენის დახვეწისა და გამდიდრების უშრეტ წყაროს, რის შესახებაც იგი ლაპარაკობს თავის ცნობილ „აი ისტორიის“ მერვე სტატიაში.

როგორც ცნობილია, აკაკი წერეთელი კრიტიკულად მოეკიდა ვაჟა-ფშაველას ლექსებისა და პოემების ზოგიერთ ენობ-

რივ თავისებურებას. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, თითქოს იგი უარყოფდა ვაჟას დამსახურებას ენის განვითარებაში. ვაჟა-ფშაველა ახალი ქართული სალიტერატურო ენის ერთერთი გამოჩენილი ნოვატორია. ამაზე მეტყველებს მთელი მისი შემოქმედება, პოეზიაც და პროზაც; ამას მეტყველებს განსაკუთრებული შთაგონებით ამონათქვამი მისი სიტყვები: „ერი უპირველეს ყოვლისა დედაა ენისა, ხოლო საუკეთესო მგოსანი, როგორც თვით ენა, ღვიძლი შვილია მისივე და არავინაც არ არის თავის მშობელთან ისე დაახლოებული, როგორც ის, ვისაც შეუთვისებია მშობლის სისხლი და ხორცი“.

და თუ ვაჟას პოეზიაში ბევრი კუთხური სიტყვაა შეტანილი, ეს იმიტომ, რომ პოეტი ამით ცდილობდა შეექმნა მთის არომატით გაჟღენთილი თავისი პოეზიის ერთიანი ენობრივი სტილი, თვით დაახლოებოდა გმირის ენას, დაეცვა მისი კოლორიტული თავისებურება. ყოველივე ამას კი არ შეეძლო არ გამოეწვია ადგილობრივი მნიშვნელობის ცალკეული სიტყვებისა და ლექსიკური ფორმების სალიტერატურო ენის ნორმებში შეტანის ცდა.

აქვე ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ვაჟა-ფშაველა განურჩევლად როდი ეკიდებოდა ასეთი გამოთქმების შეტანას თავის ლექსებსა და პოემებში. ამიტომ იყო, რომ კირიონისა და გ. ყიფშიძის „სიტყვიერების თეორიის“ გამო დაწერილ რეცენზიაში სწორედ აკაკი წერეთელი მიუთითებდა: „ამ კრებულში რომ დაბეჭდილია ვაჟა-ფშაველას პოემა „გოგოთურ და აფშინა“, ერთი უკეთესთაგანია მთლად ჩვენს მწერლობაში. წვრილმანი ლექსები, როგორც საკუთრად ვაჟასი, ისე მისი ძმების ბაჩანასი და თედოსი, საზოგადოდ სამარგალიტო შაირები არიან!.. პროზა ხომ უკეთესი“.

აკაკი ხაზს უსვამს ვაჟასა და მისი ძმების დამსახურებას ქართული ენის განვითარებაში, მის გამდიდრებაში, როცა აღნიშნავს: „სხვადასხვა მხარეში ბეკრი იმისთანა სიტყვებია დარჩენილი, განსაკუთრებით მთა-ადგილებში, რომ მათი გამოძებნა და მითი ჩვენი დღეს დაკნინებული ენის შევსება საჭიროა; აგრეთვე ახალი რამ სიტყვის ხმარება, თუკი სადმე პროვინციაში გასპეტაკებულა და დედა-ენის კანონის თანახმად აღმოცენებულა, მისაბაძია საყოველთაოდ... ამგვარი კანონიერი

რამეებით რომ შევავსოთ და გავასუქოთ ქართული ენა, საჭიროც არის“.

ამრიგად, აკაკი წერეთელი თეითონ მიესალმებოდა ქართული სალიტერატურო ენის გამდიდრების იმ ტენდენციას, ვაჟას შემოქმედებაში რომ ხედავდა.

ზ. ფორაქიშვილს თავის მოგონებაში მოჰყავს ფრიად მნიშვნელოვანი შეხედულებანი, რომლებიც აკაკიმ ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების კრებაზე წარმოთქმულ სიტყვაში ქართული ლექსიკონის შედგენის თაობაზე გამოთქვა. ამ სიტყვაში დიდმა პოეტმა ხაზგასმით აღნიშნა ცოცხალი ხალხური მეტყველებიდან აღებული სიტყვების ან მოხდენილი გამოთქმების მნიშვნელობა სალიტერატურო ენის გამდიდრებისათვის და ამის რამდენიმე საინტერესო მაგალითიც დაასახელა. მან გაიხსენა ქართულ სალიტერატურო ენაში სიტყვა „ჩანჩქერის“ შემოღების ისტორია: ერთი მწერალი თავის ნაწერებში ხშირად ხმარობდა სიტყვა „წყალვარდნილას“ რუსული „ვოდოპადის“ გავლენით. ამას ყურადღება მიაქცია ერთერთმა გაზეთმა და მკითხველებს სთხოვა რედაქციისათვის მოეწოდებინათ ნამდვილი შესატყვისი „ვოდოპადისა“ ქართულად. მალე რედაქციამ საქართველოს თითქმის ყველა კუთხიდან მიიღო ფრიად მნიშვნელოვანი მასალა. გაირკვა, რომ „ვოდოპადს“ ხალხის უმრავლესობა უწოდებს ჩანჩქერს, ჩახრიალას და კიდევ ბევრ სხვას. ამრიგად, ნაძალადევი „წყალვარდნილას“ სანაცვლოდ სალიტერატურო ენაში დამკვიდრდა ხალხური „ჩანჩქერი“. თქმა არ უნდა, რომ ეს უკანასკნელი გაცილებით მეტი ხატოვანებითა და სახობრივად გადმოსცემს წყლის აქაფებულ დენას სიმაღლიდან.

თვით აკაკი წერეთელი, ისევე როგორც ქართული ლიტერატურის სხვა კლასიკოსები, მონდომებითა და მზრუნველობით აგროვებდა ხალხურ გამოთქმებს, ტერმინებს, სიტყვებს და იყენებდა მათ მშობლიური სალიტერატურო ენის გამდიდრებისათვის.

ქართულმა სალიტერატურო ენამ თავისი შემდგომი განვითარებისა და სრულყოფის ყველა აუცილებელი პირობა მიიღო საბჭოთა ხელისუფლების წლებში. საბჭოთა მწერლებმა, ლიტერატორებმა, ენათმეცნიერებმა დიდი წვლილი შეიტანეს საერთო-ეროვნული ქართული ენის განვითარებაში.

უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო ენის შემდგომი გაწმენდა იმ პროვინციული გამოთქმებისა და ჟარგონებისაგან, რომლებითაც იგი დროთა განმავლობაში დაანაგვიანეს სხვადასხვა პროვინციელმა „ლიტერატორებმა“ და „პუბლიცისტებმა“. ამასთან, საჭირო იყო პრინციპული ბრძოლა ყოველი ჯურის „ენისმთხზველთა“ წინააღმდეგ, რომლებიც უპირისპირდებოდნენ ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ი. გოგებაშვილის მიერ გამომუშავებული სალიტერატურო ენის პრინციპებს, უგულებელყოფდნენ ხალხის ენის უმდიდრეს სიტყვიერ ფონდს, გატაცებული იყვნენ „სიტყვათქმნით“ და შემოჰქონდათ სავსებით გაუგებარი გამოთქმები, სიტყვები; არღვევდნენ გრამატიკის ელემენტარულ ნორმებს.

როცა ვაჟა-ფშაველა ლაპარაკობს მწერლის ენაზე, მას, უპირველესად, მხედველობაში აქვს მწერლური ენის ინდივიდუალობა, ენისეული სიმდიდრის ათვისება შემოქმედის მიერ. მაგრამ მწერლის ენა ხომ ეროვნული ენაა, რომელზედაც არის აღმოზრდილი მწერლის ინდივიდუალური სტილი და რეალიზებულია მისი ხატოვანი სისტემა. სწორედ ამგვარად უნდა გავიგოთ ვაჟას აზრი: „მწერალს, უპირველესად ყოველისა, საკუთარი „ენა“ უნდა ჰქონდეს, ვინაიდან ენა სახეა მწერლისა, მისი ფიზიონომიაა და, უკეთესად რომ ვთქვათ, — მწერლის სულია; ენაში იმალება მწერლის ინდივიდუალობა, მისი „მე“. ამიტომ ნიჭიერი მწერლის ნაწარმოები თუ ერთი-ორი რამ წაგიკითხავთ წინათ, შემდეგ ხელმოუწერელიც რომ შეგხვდეთ, ადვილად იცნობთ, ვის კალამს ეკუთვნის“.

ეს აზრი კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოხატა თავის დროზე ფ. დოსტოევსკიმ: „ყოველ ცალკე ავტორს თავისი საკუთარი ენა აქვს და, ამიტომ საკუთარი გრამატიკაც“.

აი ეს „საკუთარი ენა“ და „საკუთარი გრამატიკა“ არის ის კონკრეტული მხატვრული ფენომენი, რომელიც საერთო-ეროვნული ენის უმდიდრესი სალაროთი საზრდოობს და რომელსაც ვერ შეცვლის ვერცერთი სხვა არსებითი კომპონენტი ეროვნული ფორმისა.

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, ენა ვითარდება ცხოვრების, სინამდვილის გავლენით, საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების გავლენით და მასთან მჭიდრო კავშირში. ჩვენს დროში ბევრი ახალი სიტყვა თუ გამოთქმა და-

ბადებულა. ისინი ასახავენ, გამოხატავენ დიდ სოციალურ გარდაქმნებს, ჩვენი სახალხო მეურნეობისა და კულტურის ზრდას.

ქართულ საბჭოთა ლიტერატურას, რომელიც ფხიზლად ადევნებს თვალს ახალ ენობრივ მოვლენებს, დიდი წვლილი შეაქვს საერთო-ეროვნული ქართული ენის შემდგომს განვითარებაში. თანამედროვე გამოჩენილი ქართველი მწერლები ამდიდრებენ სალიტერატურო ენას გულდასმით შერჩეული სიტყვებით, ეპითეტებით, მეტაფორებით, იდიომებით; ფართოდ იყენებენ მათ ახალი მოვლენების, ახალი ფსიქიკის, თანამედროვე გარდაულებული სულიერი ცხოვრების მაღალი მხატვრული ფორმით ასახვისათვის.

ამ თვალსაზრისით დიდია თანამედროვე ქართული რომანის მნიშვნელობა და დამსახურება. ჩვენ დღეს გარკვევით შეგვიძლია ლაპარაკი, მაგალითად, კ. გამსახურდიას რომანების ენაზე, როგორც გარკვევით ჩამოყალიბებულ ენობრივ ფენომენზე; ლ. ქიაჩელის ეპოსის ფრაზის ინდივიდუალობაზე, ძ. ჯავახიშვილის ენის სილაღეზე, ნ. ლორთქიფანიძის ენის ლაკონურობაზე, ნ. დუმბაძის გმირის ენის კოლორიტულობაზე, ჭ. ამირეჯიბის თუ ო. ჭილაძის ფრაზის გამორჩეულ კონსტრუქციაზე და ა. შ., როგორც თავისთავადს სტილურ მოვლენებზე ერთიანი ქართული სალიტერატურო ენის ფარგლებში.

აღნიშნულია, რომ თანამედროვე ქართული რომანის სტილზე დიდი სასიკეთო გავლენა აქვს პოეტურ მეტყველებას. დღევანდელ რომანში შეინიშნება, მაგალითად, ლირიკის დაწურული ტონი, ინტენსიური გამსჭვალულობა და ხატოვანება, რამაც ეროვნულ სიტყვას განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვა მისცა და, მრავალწილად, ქართული რომანის თავისებურებად იქცა.

ყოველ მწერალს უნდა გამოარჩევდეს „მისი“ ენა, მისი სტილური თავისებურება, ენის სტიქიაში მისეული შეღწევის უნარი. აი რას ამბობს ცნობილი არგენტინელი მწერალი ხ. კორტასარი საკუთარ ენაზე: „მე თითქოსდა მუსიკის ენაზე გადმომაქვს ჩემი ესპანური ენა: ყოველთვის ვცდილობ მოთხრობა ავაგო მუსიკალურ ნაწარმოებთა კანონის მიხედვით — ბგერათა მკაცრი ურთიერთკავშირი, მათი უწყვეტობა, სწრაფი განვითარება, კულმინაცია! — და შეწყვეტა“.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ საბჭოთა მწერლების ენობრივი ნოვატორობა შეიცავს ცოცხალი სალაპარაკო ენის ახალი ჯანსაღი მოვლენებისადმი ფხიზელ დამოკიდებულებას, ღრმა დაკვირვებისა და ანალიზის საჭიროებას. მწერლის ვალია აიტაცოს ისინი, დამკვიდრებაში დაეხმაროს მათ, რომ, რაც შეიძლება მყარად, სწრაფად „ჩაჯდნენ“ და გავრცელდნენ მეტყველებაში, მოიპოვონ საყოველთაო აღიარება. ნოვატორობა ასევე მოითხოვს მუშაობას დრომოჭმული სიტყვების „ამოსაგდებად“, ახალი სიტყვებით, ცნებებით, გამოთქმებით მათს შესაცვლელად. საჭიროა მთელი გულისყურით ვადევნებდეთ თვალს ხალხის ცოცხალ ენას, მის მოძრაობას, წამითაც არ მოვწყდეთ მას.

ამასთან, მწერალი არ არის ენაში მომხდარი ცვლილებების პასიური აღმნუსხველი. აქ იგი განსაკუთრებით აქტიურ როლს უნდა ასრულებდეს. ჩვენი შემოქმედებითი მეთოდი მხატვრისაგან მოითხოვს განვითარების პერსპექტივის ხილვას, ე. ი. ხვალინდელი სინამდვილის განჭვრეტას. შეიძლებოდა მისი ეს სახელმძღვანელო პრინციპი ერთგვარად გაგვევრცელებინა მწერლის დამოკიდებულებაზეც ენისადმი. სწორედ მას ყველაზე მეტად უნდა შესწევდეს იმის უნარი, რომ ნოვატორულად უდგებოდეს ენობრივ მოვლენებს; წინასწარხედვის უნარი საშუალებას აძლევდეს დაინახოს თუ რა ძველდება ენაში, რა შემოდის, როგორც გარკვეული სიახლე.

ენა, როგორც ეროვნული ფორმა, იმის შეუცვლელი საშუალებაა მწერლისათვის, რომ არა მარტო გააბას სულიერი კავშირი მკითხველთან, მიიტანოს მასთან თავისი გულისწადილი, გაუზიაროს თავისი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, გასაგები გახდეს ფართო მასებისათვის, არამედ, ამასთან ერთად, იგი ასევე შეუცვლელი საშუალებაა მისი ხალხის ეროვნული თავისებურებების, მისწრაფებებისა და მთელი სულიერი მდგომარეობის გახსნისა და გამოხატვისათვის.

ენის სწორედ ეს შეუცვლელი ფუნქცია და სასიცოცხლო არსი აქვთ მხედველობაში გამოჩენილ საბჭოთა პოეტებს ირაკლი აბაშიძეს, იანკა კუპალას, რასულ გამზათოვს, რომელთაც დიდების ჰიმნი უძღვნეს მშობლიურ ენას. პირველი მათგანი აცხადებს მშობლიური ენის უკვდავებას, როცა ამბობს:

დაეცეს იქნებ სიმაგრე ყველა,
მოისრას იქნებ ყველა ყმა ველად,
დაედოს მტერი ყველა დიდ ხსოვნას,
დააკდეს აზრი ნაპოვნის პოვნას,
ყოველ ნერგს იქნებ დაატყდეს მეხი,
ყოველ ძეგლს იქნებ დაედგას ფეხი.
მხოლოდ შენ, უჰკნობს,
შენ, ხატად ქცეულს;
რა დრო, რა დასცემს
შენს უკვდაე სხეულს?

იანკა კუპალას კი თავის ლექს „დედა ენაში“ ბელორუსთა ენა მისი მშობელი ხალხის, როგორც აღმაფრენ ძალად, ასევე შეუცვლელ მსახურად წარმოუსახავს.

ამასთან, საკუთარი ენისადმი ასეთი სიყვარული და ერთგულება სრულებითაც არ ასუსტებს სხვა ენებისადმი პატივისცემის ინტერნაციონალურ გრძნობას.

იგი ჩინებულად გამოხატა რასულ გამზათოვმა თავის საოცარი შთაგონებით დაწერილ წიგნ „ჩემს დაღესტანში“. მშობლიური ენის, მშობლიური ტრადიციების, მშობლიური მხარის უსაზღვრო სიყვარული აქ უწყვეტ ნაკადად შეერთვის დიად ინტერნაციონალურ გრძნობას — სხვა ხალხებისადმი, მათი ორიგინალური ყოფის, კულტურის, ენისადმი მოწიწებული პატივისცემის გრძნობას. ამ ორი გრძნობის ორგანულ სინთეზად ჟღერს პოეტის სიტყვები: „ჩემო მშობლიურო ავარულო ენავ! შენ ხარ ჩემი სიმდიდრე და განძი. წამალი ხარ, ყოველ სენთაგან მკურნავი. ადამიანი თუ მუნჯი დაიბადება და გული მომღერლის გამოჰყვება, სჯობს სულ არ დაიბადოს. გული სავსე მაქვს სიმღერით და ხმაც მომდევს. ეს ხმა შენა ხარ, მშობლიურო ავარულო ენავ. შენ გამიყვანე პატარა ბიჭივით ხელჩაკიდებული აულიდან უზარმაზარ სამყაროში, ხალხში. შენ მიმიყვანე გოლიათთან, დიდი რუსული ენა რომ ჰქვია. ისიც მშობლიური გახდა ჩემთვის. მეორე ხელში ჩამკიდა ხელი და მსოფლიოს ქვეყნები შემომატარა. ისევე ვუმადლი ამ ენას, როგორც ჩემს არადერიხელ ძიძას. მაგრამ მაინც კარგად ვიცი, რომ მშობელი დედა მყავს“.

ასეთივე განცდით დაწერილ თავის საკმაოდ გახმაურებულ ლექს „მშობლიურ ენაში“ პოეტი მთელი სიმძაფრით აღიქვამს ენის უპირველესსა და გარდუვალ საარსებო მნიშვნელობას

ყოველი ხალხისათვის. ენა რ. გამზათოვისათვის ის „სახოვანი“ ეროვნული ფორმაა, ურომლისოდაც არ არსებობს ნაციონალური კოლორიტი, ეროვნული სულის საიდუმლოებათა სრული ამოხსნა. „ზოგიერთ პოეტს, — ამბობს იგი, — ლექსის ეროვნული ფორმაც ეკარგება და ამით აშაყობს კიდეც. მეც ევროპული კოსტუმი მაცვია, არც მე დავდივარ მამაჩემის ჩოხით, მაგრამ ლექსებს უსახო კოსტუმს არ ჩავაცმევ. შინდა ჩემი ლექსები დაღესტნის ეროვნულ სამოსელს ატარებდეს“.

აქ მოხმობილი სტრიქონები იმის კიდევ ერთი დასტურია, რომ საბჭოთა ლიტერატურების პრაქტიკაში სიამაყე მშობლიური ენით, კულტურით, მუდმივი მოღვაწეობა მათი განვითარებისათვის არ გამორიცხავს სხვა ხალხთა კულტურებისადმი პატივისცემას. პირიქით, სწორედ ეროვნული ენის საშუალებით ხდება სხვა ხალხების სულიერ მონაპოვრებთან ზიარება, მათი „გათავისება“, მათთან დაახლოება.

ჩვენი პარტიის პროგრამაში საგანგებოდ არის მითითებული საბჭოთა ხალხების ეროვნული ენების შემდგომი განვითარების აუცილებლობა. ეროვნული ურთიერთობის დარგში პარტიის ერთ-ერთ ამოცანად პროგრამის მიერ დასახულია შომავალშიც უზრუნველჰყოს ჩვენი ხალხების ენათა თავისუფალი განვითარება, სსრ კავშირის თითოეული მოქალაქისათვის სრული თავისუფლება ილაპარაკოს, აღზარდოს და ასწავლოს თავის შვილებს ყოველ ენაზე, არ დაუშვას არავითარი პრივილეგიები, შეზღუდვა ან იძულება ამა თუ იმ ენის ხმარებაში. პარტია უზრუნველყოფს ხალხების ძმურ მეგობრობასა და ურთიერთნდობას, რაც თანასწორუფლებიანობისა და ურთიერთგამდიდრების საფუძველზე ეროვნული ენების განვითარების გარანტიაა.

* * *

ერის ერთ-ერთ ძირითად განმასხვავებელ ნიშანს რომ წარმოადგენს, ენა, ამავე დროს, არის ეროვნული კულტურის სხვა განმასხვავებელი ნიშნების, სხვა მხარეთა გახსნა-გამოხატვის საშუალება. ამ ორი თვისების გათვალისწინება აუცილებელია ენის, როგორც ეროვნული კულტურის ფორმის ანალიზის დროს.

ენა, რომელზეც მხატვრული ნაწარმოები იქმნება, სწრაფად იძლევა ლიტერატურის ეროვნულ ფორმაში გარკვევის საშუალებას.

მაგრამ მარტო ენით არ შეიძლება ამოიწუროს ლიტერატურისა და ხელოვნების ეროვნული ფორმის მთელი სიმდიდრე და მრავალფეროვნება. მაგალითად, გამოჩენილი ქართველი რომანისტის კ. გამსახურდიას რომანი „დიდოსტატის მარჯვენა“ თარგმნილია მსოფლიოს რამდენიმე ხალხის ენაზე. სხვადასხვა ქვეყნის მკითხველმა, მაშასადამე, იგი მიიღო მშობლიურ ენაზე. ამ შემთხვევაში მკითხველთან მწერლის ურთიერთობის საშუალებად იქცა არა ის კონკრეტული ეროვნული ფორმა, ესე იგი ენა, რომელზეც შექმნილია რომანი, არამედ სრულიად სხვა ენა. მიუხედავად ამისა, „დიდოსტატის მარჯვენას“ არ დაუკარგავს თავისი ეროვნული ფორმა. მკითხველმა ისეთ დეტალებსაც რომ არ მიაქციოს ყურადღება, როგორიც არის ძირითადი ენიდან თარგმნის შესახებ მითითება ან გმირთა და ადგილთა წმინდა ქართული სახელები და ა. შ., მისთვის ძნელი არ არის გაერკვეს, რომ რომანი ქართული ეროვნული ნაწარმოებია, რომ მისი ფორმა წმინდა ქართულად ეროვნულია.

ამაში მკითხველს ეხმარება ეროვნული ფორმის სწორედ ის კომპონენტები, რომანში რომ დარჩნენ სხვა ენაზე მისი თარგმნის შემდეგაც.

მხატვრული ნაწარმოების თარგმნისას სხვა ენაზე მან უნდა შეინარჩუნოს ზოგიერთი ენობრივი თავისებურებაც, ე. ი. საერთოეროვნული ფორმის მთავარი ელემენტის (ენის) ის თავისებურებანი, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხის ყოფა-ცხოვრებასთან. მათში გამოხატულია ენისა და ყოფა-ცხოვრების ბუნება, რაც ხშირად გადმოიცემა ანდაზებით, აფორიზმებით, იდიომებით, თქმულებებით და ა. შ.

თარგმანის დროს ხშირად ცდილობენ წაშალონ აღნიშნული თავისებურებანი და შეცვალონ ისინი იმ ენის ადექვატური ანდაზებით, აფორიზმებით და ა. შ., რომელზეც ითარგმნება ნაწარმოები. შირითადად, ეს თითქოს გამართლებული ხერხია, მაგრამ მას ერთგვარად თავალსაჩინო ზიანი მოაქვს ეროვნული ფორმისათვის. ჩვენი აზრით, ასეთ ხერხს მთარგმნელი უნდა მიმართავდეს მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხ-

მეცამეში, როდესაც ეროვნული აფორიზმის, ანდაზის, იდიომის, თქმულების პირდაპირი გადატანა აუფერულებს, სიცოცხლეს უკარგავს მათ.

მაშასადამე, ნაწარმოებში შეტანილი ასეთი ხალხური გამოთქმები აგრეთვე გვეხმარებიან მისი ნაციონალური ფორმის დადგენაში. მაგრამ ისინი ხშირად დაკავშირებულნი არიან ენასთან, მის თავისებურებებთან და ფორმის ამ კომპონენტში შედიან.

უფრო საინტერესო მოვლენებთანაც გვაქვს საქმე. ავიღოთ ერთენოვანი სხვადასხვა ლიტერატურები, ვთქვათ, ინგლისური და ამერიკული, აგრეთვე ესპანეთისა და ესპანურენოვანი სამხრეთამერიკული ლიტერატურები და ა. შ. ენის ერთიანობა აქ არ შლის ეროვნულ ნიშანს; თითოეულ მათგანს თავისი ეროვნული ფორმა აქვს. უ. ფოლკნერის რომანები წმინდა ამერიკული ფენომენია, ხოლო ბ. შოუსი — წმინდა ინგლისური; უნამუნოს პროზა ტიპიური ესპანური პროზაა თავისი ფორმით, ხოლო მარკესის რომანები — კოლუმბიური და ა. შ.

ახლა ბევრს ლაპარაკობენ ლათინურ-ამერიკულ ლიტერატურაზე (ბორხესი, მარკესი, ამადუ, ლიოსა, კარპენტინერი და სხვ.), როგორც გარკვეულ ესთეტიკურ ფენომენზე. თითქოს, თავისთავად ამ ცნებაში იგულისხმება რაღაც საერთო ნიშნებს დაქვემდებარებული „ზონალური“ კულტურულ-ესთეტიკური მოვლენა. აქ გარკვეულ როლს ასრულებს საერთო ენის ფაქტორიც. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც კი, სინამდვილეში ლათინური ამერიკის ყოველი ცალკე ქვეყნის ლიტერატურა დამოუკიდებელი ეროვნული მოვლენაა. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ჰეშმარიტებას, რომ ენა არ არის ლიტერატურის ეროვნულობის განმსაზღვრელი ერთადერთი ფაქტორი.

ამ თვალსაზრისით დამახასიათებელია გამოჩენილი ბრაზილიელი მწერლის ჟორჟი ამადუს შემდეგი მოსაზრებაც, რომელიც მან გაზეთ „უნიტასადმი“ მიცემულ ინტერვიუში გამოთქვა: „არაფერი არ არის ისეთი განსხვავებული, როგორც კუბის, არგენტინის, ბრაზილიის და ჩილეს ლიტერატურები. ხშირად ხასიათითაც კი საპირისპირონი არიან. არ შეიძლება ერთი სახელწოდებით მათი გაერთიანება... როგორც არ შეიძლება შევადაროთ ბრაზილია კუბას, ისევე წარმოუდგენელია

რომ ამ ქვეყნების ლიტერატურაში ერთნაირად აირეკლოს გარემო პირობები და ხასიათები".

მაშასადამე, ისეთი ფაქტორები, როგორიცაა გარემო პირობები, ხასიათები, მთელი ეროვნული ცხოვრება, რომლებითაც განპირობებულია ერის ფსიქოლოგიური წყობა, ლიტერატურის ეროვნულობის განმსაზღვრელი მნიშვნელოვანი კომპონენტებია.

რასაკვირველია, აქ ნათქვამიდან სრულებითაც არ გამომდინარეობს ენის იგნორირების რაიმე ცდა. უბრალოდ, საქმე ეხება ესპანურენოვან ან ინგლისურენოვან სხვადასხვა ლიტერატურათა ეროვნული ფენომენის რთულსა და მნიშვნელოვან ბუნებას.

მხოლოდ ენა რომ არ შეიძლება იყოს ეროვნული ფორმის ერთადერთი კომპონენტი, ამას ადასტურებს ხელოვნების ისეთი დარგებიც, როგორიცაა: მუსიკა, ბალეტი, ფერწერა, ძერწვა, არქიტექტურა ან კიდევ — სიმღერები, ცეკვები და ა.შ., სადაც არ არის სასაუბრო ენა, მაგრამ სადაც მკაფიოდ ვლინდება ეროვნული ფორმა ფერებით, დინამიკით, პლასტიკით, პეიზაჟით, ხმათა შეხამებით, მოტივებით და სხვ.

ეროვნული ფორმის კომპონენტთა შორის ასახელებენ ეროვნულ ფსიქიკურ წყობას, რომელშიც ცნობიერდება ერის დიდი ისტორიული გამოცდილება, საუკუნოვანი ტრადიციები. მხოლოდ გმირის, პერსონაჟის ეროვნული ფსიქიკური წყობის გახსნით ხერხდება მისი ორიგინალური, სხვა ერის წარმომადგენელთაგან განსხვავებული, „ინდივიდუალური" ეროვნული სახის შენება.

ამასთან, ცხოვრების სოციალური წესი მთელ ჩვენს ქვეყანაში აყალიბებს მის შესატყვის მსოფლგაგებას, აზროვნების განსაკუთრებულ ფენომენს, რომელიც თავის გავლენას ახდენს ეროვნული ფსიქიკის განვითარებასა და დახვეწაზე. ამდენად იგი აფართოებს და ამრავალფეროვნებს ამ ფსიქიკას, შეაქვს მასში ახალი ელემენტები.

ეროვნულ ყოფას რომ ეწვნის, იგი ამავე დროს საყოველთაო არსითაც გამსჭვალავს მას. ერის ფსიქიკაში ფიქსირებული ამგვარი მსოფლგანცდა ეროვნულად სპეციფიკური კომპონენტის ფუნქციასაც ინარჩუნებს და ჩვენს პირობებში ხალხთა დაახლოების ერთერთ პირობად გვევლინება. ამგვარად

ჩნდება საბჭოთა ლიტერატურების საერთოფსიქოლოგიური საწყისიც.

ამ ნიშნით ფრიად კოლორიტულია კ. ლორთქიფანიძის „ნატვრისთვალის“ გმირის ზაქარია ნადიბაიძის მკვეთრი ეროვნული ფერებით შესრულებული ფსიქოლოგიური პორტრეტი. ეს ეროვნული ყოფის, ჩვევის, ფსიქიკის ისეთი შენადედია, სულითა და ხორცით რომ გამოარჩევს ქართულ ეროვნულ ხასიათს და, იმავდროულად, საყოველთაო-ადამიანურ ღირსებასაც ანიჭებს მას.

ყოველივე ეს მკაფიოდ ჩანს ერთი ეპიზოდის მაგალითზეც: კალოთუბნელი ფოსტალიონი სოსანა ზაქარიას ერთდროულად ორ საფრონტო ბარათს მოუტანს. ზაქარია გუმანით გრძნობს, რომ სამკუთხა ბარათი კარგი ამბის მაცნე იქნება და, დახედავს თუ არა მას, სახე გაებადრება — ომში დაკარგული შვილის, ლევანის ხელს იცნობს. „ძლივს არ ეშველა იმ დედაკაცს“ — წამოიძახებს შვილების ბედით მოსვენებადაკარგული დედის მოულოდნელ სიხარულს ნაზიარები. მაგრამ იგივე გუმანი ნაცრისფერი კონვერტისაკენ წაიღებს მის მზერას. პირველად სწორედ მას გაბსნის და თვალი უნებურად წერილის ბოლო სტრიქონებისაკენ გაექცევა. „თითქოს ტანში უხმო მეხმა დაჰკრაო“, შებარბაცდება და თვალის ჩინი წაერთმევა. სწორედ ამ მეორე ბარათმა დასცა მას მეხი: მეორე ვაჟის, გიორგის დაღუპვის ამბავი მოუტანა. ყველაფერი ერთბაშად გაჰქრა. ეს კაცი ახლა ვეღარაფერს ხედავდა — „ვერც ფოსტალიონს, ვერც ამ გადაყვითლებულ ნათიბებს და ვერც ოზაანის სერებზე ჩამოშავებულ ღრუბლებს“.

მაგრამ სულიერ ფენომენად ქცეული მთელი მისი ცხოვრებისა და იმანენტურად აღქმული ერის ურთულესი ისტორიის გამოცდილება ისევ ამ ქვეყნად აბრუნებს მას. ეს კაცი გაქვავებული მოისმენს სასტიკი ბარათის ყოველ სიტყვას! თავისი წინაპრების მსგავსად, სხვისი თანდასწრებით ერთხელაც არ ამოიკვნესებს და გონით ისევ ანუკას მისწვდება, თითქოს მისი სასიკვდილო დარდის სიმძიმეს წონის; იცის ამ ბარათს გამწარებული დედა თან დააკვდება. და უკვე, თითქოს ძალამოკრებილი სოსანას მიმართავს: „დაიხსომე, ეს წერილი შენ ჩემთვის არ მოგიციაი არც გინახაკს, არც წაგიკითხავს! არ მოსულა...“ ანუკას ფოსტალიონის ხელით ლევანის წერილს

უგზავნის. თვითონ კი გზის პირს მოდებულ ეკალბარდებს გაჰყვება, რომ თავის უსაშველო განსაცდელთან მარტო დარჩეს; თავის განუშორებელ ბედაურსაც ჩამოიცილებს, რომ ვერც ერთმა სულიერმა ვერ იხილოს ამ წუთებში. ასე განმარტოებული, გზიდან გადაუხვევს, ძეძვიანის დაღმართს ჩაათავებს და მიწაზე დაემხობა. „აქედან, ამ ხრამიდან მგლის ყმუილიც კი ვერ აღწევდა სოფლამდეო“, — ამთავრებს სურათს რომანისტი.

მთელი ეს ეპიზოდი აგებულია ადამიანის ჩვევად ქცეულ წმინდა ეროვნულ ტრადიციაზე. მძიმე სულიერ განცდას ეს ტრადიცია უდევს საფუძვლად და იგი განაპირობებს გმირის მოქმედებაში გამოვლენილ ყოველ ფსიქიკურ ნიუანსს.

ხდება ბუნებრივი რამ: ზაქარია არ შეიძლება გამონაკლისი იყოს. რამდენადაც უტეხი ნებისაა, იმდენადვე რბილი და გრძნობას დაყოლილი აღმოჩნდება უეცრად. ეს კი მისი სისპეტაკიდან მოდის; მართალი გული მუდამ მგრძნობიარეა. თავისი წინაპრების სულიერ ტრადიციას ნაზიარებმა ამ კაცმა ახლა შვილიც უნდა დაიტიროს და აწი ძნელად სატარებელი თავისი სულის სიმძიმეც; დიდი სევდა გულში უნდა ჩაიმარხოს და საკუთარ თავს მისი საჯარო გამოხატვის უფლება უნდა წაართვას.

ეს ერთი, მაგრამ თვალსაჩინო შრეა ზაქარიას ეროვნული ფენომენისა: ისტორიულად განსაცდელსა და უბედურებას ნაჩვევი ეროვნული სულისათვის ნიშნეულია ნების სიმტკიცე, საკუთარი და სხვისი ჭირის ატანა, ფსიქიკური გამძლეობა.

მაგრამ ზაქარია ხომ ჩვეულებრივი ადამიანიც არის და ყოველივე საყოველთაო-ადამიანური ბუნებრივია მისთვისაც! ამიტომ უნდა დაჰყვეს იგი როგორც გრძნობას, ასევე გონებასაც: ამიტომ უნდა გამოვლინდეს მასში ჩვევის ნორმად ქცეული მისი საკუთარი ეროვნულიც, ასე რომ არის შერწყმული საყოველთაო-ინტერნაციონალურთან.

ზნეობისა და ჰუმანიზმის საერთოკაცობრიული ნორმები ხშირად თავის შეფერილობას ან ტრანსფორმირებას იღებენ და გარკვეულ ფსიქიკურ ტრადიციად ყალიბდებიან ხოლმე კონკრეტულ ეროვნულ სინამდვილეში. ამ სახით ისინი ერწყმიან ეროვნულ ფორმას, როგორც მისი ორგანული ნაწილი. ჩვენ ხომ ვიცით, რომ საზოგადოებრივი, ისტორიული, ყო-

ფითი მოვლენები ჯერ ერის ფსიქიკურ წყობაში ფიქსირდებიან და შემდეგ უკვე სპეციფიკურ მხატვრულ აზროვნებაში ვლინდებიან ერთსა და იმავე დროს ფორმისა და შინაარსის კატეგორიით. ვთქვათ, გ. აბაშიძის „ზარზმის ზმანებაში“ გოლეთიანის დედის აქცია ნაკარნახევია წმინდა ეროვნული ჩვევით და იგი ამ პოემის ეროვნული ფორმის კომპონენტია უცილოდ. მაგრამ ზნეობისა და ჰუმანიზმის რა საყოველთაო სიმაღლეზე აჰყავს მას მთელი ეს ტრაგიკული ამბავი! როგორი ჰეშმარიტად ინტერნაციონალური სულით გამსჭვალავს მის არსს!

მეორე ტიპიური მაგალითიც: ნ. ლორთქიფანიძის მიკრორომანის — „კერიასათვის“ ფორმის ფუძეში ძევს ჰეშმარიტი ქართული ხალხური თქმულება კერიის ქვაზე და იგი ფორმითი ელემენტია უპირველესად, თუმცა ფართო-შინაარსობრივი დატვირთვაც აქვს.

ფორმის კომპონენტად ეროვნულ-ფსიქიკური წყობის ფენომენის მოშველიებისა და აზროვნების ეროვნული სტრუქტურის კლასიკურ ნიმუშად გამოდგება 30-იანი წლების დიდი მხატვრული ტილოს — კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცების“ მთავარი გმირების თარაშ ემხვარისა და არზაყან ზვამბაიას ეროვნულ-ფსიქოლოგიური „ქარგა“.

თითქოს სხვადასხვა სულიერ და სოციალურ გარემოცვაში ყალიბდებოდა მათი ხასიათები. თარაში ადრე განშორდა ეროვნულ გარემოს და მთელი თავისი ახალგაზრდობა უცხო ვითარებაში გაატარა. ბავშვობაში დაწყებულ სულიერი ფორმირების პროცესს შემდგომ წლებში ბუნებრივად უნდა განეცადა უცხო გავლენა. ასეც მოხდა.

სამშობლოში გვიან დაბრუნებულ თარაშის სულს ეროვნულ ფსიქოლოგიურ ერთეულად კონდენსირების, ეროვნულის სტიქიაში საბოლოოდ ორგანული შერწყმის საშუალებას არ აძლევს სწორედ ეს გარემოება. ეროვნული მოკაზმულობა გარკვეული ეროვნული ინტერესების ორბიტაში მოქცევის ცდა, ეროვნულ ჩვევებთან შეთანწყობა არც თუ ისე ორგანულად ეწვნის მის სულიერ მდგომარეობას და მრავალმხრივ ესეც განაპირობებს მის ტრაგედიას.

მაგრამ იგი საბოლოოდ მაინც გარკვეული ეროვნული სინამდვილის ნაყოფია, მისი ფსიქოლოგიური პირმშოა. მან, ამ სინამდვილესთან ერთგვარად წინააღმდეგობაში მოხვედრილმა,

აქ უნდა დაასრულოს თავისი არსებობა. მისი მუდმივი სიმარტოვე, აპათია, სევდა, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად ვლინდება „ბარათებში მახვშის კოშკიდან“, თუმცა უცხოეთში მიღებული შთაბეჭდილებების ანარეკლია, მაგრამ, ამასთანავე, მათში ცხადდება ეროვნული სულის ტკივილებიც. და შემთხვევითი როდია, როცა ყოველივე ეს სვანეთის უკვე რღვევადი პატრიარქალური ყოფის გარემოცვაში პოულობს გამოვლენას. კ. გამსახურდიამ ხომ თვითონვე განაცხადა, თარაშ ემხვარი „მე განგებ წავიყვანე სვანეთშიო“.

ისიც ნიშნეულია, რომ თარაში თავის ორეულს უნდა შეებას; ამ ჭიდილში ცხადდება ეროვნულისათვის ორგანული და ეროვნულისათვის უცხო ფსიქოლოგიურ საწყისთა დაპირისპირება („...მე — ავადმყოფი და მე — ჯანსაღი, მე — ჩოხიანი და მე — კოსტუმიანი, მე — უწვერულო და მე — წვერიანი“).

თარაშის მაგალითით გახსნილია ის ჭეშმარიტება, რომ არ ხერხდება ეროვნული ფსიქიკის უცხოურ კულტურაზე დამყნა: ეროვნული სულის სრულყოფა, გარკვეულ მოვლენად მისი ჩაძოყალიბება მხოლოდ საკუთარი ეროვნული ყოფისა და კულტურის ბაზაზე ხორციელდება.

არზაყან ზვამბაია ამ მხრივაც უპირისპირდება თარაშს. არზაყანი მთლიანი ეროვნული ხასიათია, რომელიც ყალიბდებოდა მშობლიურ გარემოში, უშუალო ეროვნული ყოფის ვითარებაში, ახალი სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების გავლენით. იგი ეროვნულ სინამდვილეს დაფუძნებული დიდი ეპოქისეული მოვლენების ნიშანთავისებურებათა მატარებელი და თავისი ერისა და საზოგადოებრივი განკითარების ტენდენციათა გამომხატველია. მიუხედავად იმისა, რომ მან უნდა უკუაგდოს ეროვნული ტრადიციისა და ყოფის ბევრი ჩვევა, მთლიანად მაინც ეროვნულ ნიადაგზე რჩება, რადგან ყოველივე ის, რასაც უყოყმანოდ მხარს უჭერს და თავგანწირვით ამკვიდრებს, ეროვნულ ნიადაგზეა აღმოცენებული, ეროვნული განახლების ჭეშმარიტ არსს ეფუძნება.

* * *

ყოველი ლიტერატურული გმირი, როგორც წესი, ეროვნული მოვლენაა. მისი მოქმედება, ფსიქიკური წყობა, მთელი სუ-

ლიერი სამყარო განპირობებულია ერის ისტორიულ-კონკრეტული მდგომარეობითა და ამოცანებით.

გმირის სახეში ხორციელდება საერთოეროვნული ცხოვრების, როგორც მნიშვნელოვანი ეტაპების, ასევე ცალკეულ მოვლენათა დამახასიათებელი ტენდენციებისა და ნიშნების მხატვრული რეალიზება.

გმირი, უპირველესად, ჰეშმარიტი ეროვნული ყოფის გამომხატველი და თავისი ხალხის სულიერი თვისებების მატარებელია. ის საერთო-განზოგადებითი მნიშვნელობა, რასაც იგი იძენს, როგორც საერთო-კაცობრიული, საყოველთაო ფენომენი, ეროვნულ საწყისზე შენდება, მით არის ნაკარნახევი. „ეროვნული სინამდვილის მიმართ ეროვნული სახე გამოდის, როგორც ამ სინამდვილის გამოხატვის ფორმა“ (კ. ზელინსკი).

რომანი ის ლიტერატურული ჟანრია, რომელიც ეროვნული ხასიათების ხატოვანი რეალიზების ალბათ ყველაზე მეტ საშუალებას იძლევა (ეს სრულებითაც არ ნიშნავს სხვა ჟანრთა შესაძლებლობების რაღაც ზომით უგულებელყოფას ან იგნორირებას. უბრალოდ, საქმე ეხება რომანის ჟანრის ფართო-მოცვითს, ფართოხილვითს სპეციფიკურ განუსაზღვრელ სიუჟეტურ თუ კომპოზიციურ შესაძლებლობებს), რადგან რომანის გმირი შეიძლება მოქმედებდეს მრავალ სიტუაციაში, მრავალი პლანის სიღრმეში, მრავალ პერსონაჟთა გალერეაში, დროის ხანგრძლივ მანძილზე და ერთსა და იმავე დროს მრავალი სხვადასხვა ცხოვრებისეული ჰეშმარიტების გახსნის ამოცანას ისახავდეს.

ეს ნიშან-თვისება, რომელიც მხატვრული აზრის განვითარების ყოველ ახალ ისტორიულ ეტაპზე დროის მიერ ნაკარნახევ ცვლილებებს განიცდის — ივსება, იხვეწება, ფართოვდება თუ იკუმშება, — რომანს ჯერ კიდევ ძველი ეპოსიდან მოსდგამს. ამ ეპოსის ცნობილ გმირთა საყოველთაობა, რომელთა სახეები ღრმად აღბეჭდილია ჩვენს ცნობიერებაში, კონკრეტულ ანტიკურ თუ შუა საუკუნეების ეროვნულ სინამდვილეს ემკვიდრება.

როცა ლაპარაკობენ, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ გმირების სულიერი მდგომარეობით და მოქმედებით გამოხატულ საყოველთაოადამიანურ განცდებსა და იდეალებზე, როცა მსჯე-

ლობენ მათს მაღალზნეობრივ, მაღალჰუმანურ რენესანსულ მისიაზე, რომელიც საყოველთაო ნორმად განეფინება და უკვდავ ფენომენად იქცევა უკვე მრავალი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში, მხედველობაში აქვთ ის კონკრეტული ეროვნული ძირები, რომლებმაც ეს ფენომენი აღმოაცენეს და ურომლისოდაც მათი კონკრეტულ-სახობრივი ხორცშესხმა, შინაგანი მომართვა ვერ მოხერხდებოდა.

სერვანტესისა თუ შექსპირის, უფრო გვიან დოსტოევსკისა თუ ბალზაკის გმირებმა რომ ესოდენ საყოველთაო განზოგადებითი ფუნქცია შეიძინეს და ჩვენს გონებას დაეუფლნენ, როგორც საერთოკაცობრიული განცდების, ხვედრისა და მისიის ადამიანები, ეს უპირველესად მათს ეროვნულ ყოფაში, ეროვნულ ფსიქიკაში, ეროვნულ ისტორიაში გენიალური წვდომის შედეგია. იგი მიღწეულია ამ ყოფის, ფსიქიკისა და ისტორიის იმგვარი ხატოვანი „გადამუშავებით“, როდესაც ცალკე აღებული, მაგრამ განზოგადების ხარისხში აყვანილი ეროვნული მასალა უნდა შეეწყნას კაცობრიობის დიდ ისტორიას, ამასთან, კი არ გაითქვიფოს, არამედ მის ორგანულ და თავისთავადს შემადგენელ ნაწილად დარჩეს და ამოქმედდეს.

ეროვნული ფენომენის თავისთავადობა ეროვნული ლიტერატურის ორიგინალობის უპირველესი ნიშანია. იგი მიუცილებელია იმ შემთხვევაშიც, როცა საქმე ეხება სიუჟეტების ნასესხობას ან უნებურ დამთხვევას.

გავიხსენოთ დემნა შენგელაიას „ბათა ქექიას“ მაგალითი. რომანის გამოქვეყნებისთანავე, 30-იან წლებში არც თუ ისე იშვიათი იყო ლიტერატურული კრიტიკის მისწრაფება რომენ როლანის „კოლა ბრუნიონთან“ დაეკავშირებინათ მისი წარმომავლობა. ამას აშკარად უსვამდნენ ხაზს სიუჟეტურ სიტუაციათა და ხასიათების ერთგვარი დამთხვევის გამო.

ამ მოსაზრებაში დავიწყებული იყო სწორედ უბრალო ჭეშმარიტება: ბათა ქექია ქართველი გლეხის, ქართული ეროვნული ხასიათის ტიპიური განსხეულებაა თავისი მოქმედებით, სწრაფვით, ჩვევით, ტემპერამენტით, აზრის წყობით, ფსიქიკით და გარემომცველი სამყაროთი. კოლა ბრუნიონის ფრანგული ბუნებიდან მასში არაფერია გადმოტანილი. ეს არც მოხერხდებოდა იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ რომანისტი ქმნიდა საქართველოს ეროვნული ცხოვრების ფართო ტილოს,

ეროვნული ხასიათების ვრცელ გალერეას. როგორც ბათა, ისე სიდუ, თამშუღი, სალომე, საბა ხუცესი თუ ბასკან უჩარდია ვერ იგუებენ სხვა ეროვნულ სამოსელსა და სულს. ისინი ეგრეთ წოდებული ეროვნული „ზონის“ მუდმივი მკვიდრნი არიან.

თვითონ დ. შენგელაია უფრო შორს მიდის, როცა თავისი გმირის „ჩამომავლობას“ აგრეთვე ფალსტაფსა და გარგანტუასთან, სანჩო პანსასთან და ლემკე გუდსაკთან აკავშირებს, მათს „სისხლი სისხლთაგანად“ და „ხორცი ხორცთაგანად“ მიიჩნევს; აგრეთვე ნაცარქექიასთან და „კალმასობის“ მთავარ გმირთან ანათესაკებს ბათას. რასაკვირველია, ეს ლიტერატურული ნათესაობაა. რომანისტი ხაზს უსვამს თავისი გმირის წმინდა ეროვნულ, წმინდა ქართულ ხასიათს, როცა იქვე ამბობს: „არაფერი არ მიწერია ისეთი სიამოვნებით, როგორც ამ გადახრჩუებული ბერიკაცის ამბავს ვწერდი. მეც ვიცინოდი მასთან ერთად, ვხუმრობდი, ვტიროდი კიდეც და არასოდეს არ მიფიქრია, რომ ის ლემკეს ან კოლას, სანჩოს ან რა ვიცი კიდევ ვისა ჰგავს. არც ახლა ვფიქრობ. მე ვიცი, რომ ბათა ქექია ქართველი გლეხია და არ ვიცი ვისებურად იცინის ან ვისებურად ტირის“.

მაშასადამე, რ. როლანის ნაწარმოები მთელი თავისი ფორმით ფრანგული რომანია, ხოლო დ. შენგელაიას „ბათა ქექია“ ტიპიური ქართული ნაწარმოებია, როგორც მისი ეროვნული მასალით, გამოხატვის ფორმით, ასევე სიტუაციებითა და სიუჟეტური პლანით. შინაარსთან ერთად, ამას განაპირობებს, როგორც ერთის, ისე მეორის ეროვნული ფორმის კომპონენტთა მთელი კომპლექსი, როგორც ერთ მთლიანს დაქვემდებარებული გარკვეული ხატოვანი სისტემა.

მე კვლავ მინდა გავიხსენო ის ფაქტი, რომ მსოფლიო ლიტერატურის ყველა ჟანრში (ეპოსი, დრამა, ლირიკა) მონაცვლეობს-მეორდება თემათა თუ კოლიზიათა გარკვეული რაოდენობა და ამ მხრივ ბევრი ნაწარმოები სიუჟეტურად „ენათესავება“ ერთმანეთს. მაგრამ ხომ ფაქტია, რომ ამ თემებსა და კოლიზიებზე შექმნილი ყოველი ღირსეული ნაწარმოები, ამგვარი „ნათესაობის“ მიუხედავად, ეროვნულია.

მაშასადამე, მთავარი აქ ეროვნული ხასიათების გახსნა, საარსებო ეროვნული პრობლემების დასმა, მთელი ეროვნული

მასალისა და გარემოს განხატოვნებაა, ხოლო თემატურ-სიუჟეტური „დაძთხვევანი“ იმის კიდევ ერთი დასტურია, რომ ორიგინალური ეროვნული კულტურები იზოლირებულ ფენომენებად არ განიხილებიან.

ეროვნული ფორმის წყალობით საერთო იდეის, მორალის, შეგონების ეროვნულ „გარსში“ მოქცევას, კონკრეტული ეროვნული სინამდვილისადმი დაქვემდებარებას ჰეშმარიტ ეროვნულ ფენომენად გადაქცევის საოცარი ძალა აქვს. გავიხსენოთ აკაკის ცნობილი იგავ-არაკები. ისინი ხომ „წამოღებულია“ ეზოპედან თუ ფედრიდან, ლაფონტენიდან თუ კრილოვიდან, მაგრამ რომელი ქართველი ჩათვლის მათ არაქართულ მოვლენად?

საინტერესოა მეორე მომენტიც. გ. დოჩანაშვილის რომანი „სამოსელი პირველი“ თითქოსდა სხვა ეროვნულ მასალაზე, სხვა ყოფითს ფაქტურაზეა აგებული. მაგრამ სწორედ ფორმა, მისი სულისკვეთება და გამსჭვალულობა ეროვნული სტიქიით ჩვენს ეროვნულ ფარგლებში აქცევს ერთი შეხედვით ამ „უცხო“ სხეულს.

აქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ განსაკუთრებით ლიტერატურათა დღევანდელი ინტენსიური კონტაქტების პირობებში ამა თუ იმ ერის მხატვრული აზროვნების ბევრი მონაპოვარი, ბევრი სტრუქტურული თუ სხვა ელემენტი გადადის სხვა ლიტერატურებში და ბუნებრივად ეწვნის მათს ეროვნულ სხეულს (თუმცა სხვადასხვა ლიტერატურებში გამოვლენილი მსგავსებანი ყოველთვის როდი შეიძლება აიხსნას კონტაქტებით ან მათ შედეგად წარმოქმნილი გავლენებით!). ასეთია, ვთქვათ, იმპრესიონისტული თუ ექსპრესიონისტული სტილით განპირობებული ლირიკული პროზის ელემენტები კ. გამსახურდიას და ნ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში, ვერლიბრი თანამედროვე ქართულ პოეზიაში, შინაგანი მონოლოგის პროზა და ა. შ., რომელთაც შეიძლება თავიანთი „პირველწყაროები“ სხვა ეროვნულ სათავეებში დაეძებნოს. მაგრამ ვინ იტყვის, რომ ისინი უცხო სისხლია ჩვენს ლიტერატურულ მაჯისცემაში და მათი საშუალებით გახსნილი ქართველი კაცის ბუნება ეროვნული არ არის?

ამგვარად, ყოველი ჰეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოების გმირი ეროვნული ხასიათია, თავისი ხალხის ღვიძლი შვილი და მისი უშუალო ყოფის გამომხატველია.

ამასთან, როგორც უკვე ითქვა, რაც უფრო ღრმად ეროვნულია იგი მთელი თავისი ეროვნული ცხოვრებით, არსითა და ინტერესებით, მით უფრო მჭიდროდ უკავშირდება საერთო-საკაცობრიო იდეალებს, რადგან ეს იდეალები ეროვნულის მიღმა კი არ არსებობს, არამედ თვით ეროვნულ ცხოვრებაში სახიერდება, ეს ხასიათთა დიალექტიკური კანონზომიერებაა: მათი ზოგადინტერნაციონალური რაობა კონკრეტული ეროვნული მასალით საზრდოობს.

ამ მართებული დებულების შუქზე განსაკუთრებით მკაფიოდ მოჩანს საბჭოთა რომანის გმირთა და ხასიათთა ზემოთ მოხმობილი მაგალითები. მათი სახით ქართული რომანი ააშკარავებს მთელი ეროვნული ცხოვრების ისეთ მოვლენებს, რომლებიც განსაზღვრავენ ამ ცხოვრების, როგორც სირთულეებს, ასევე მრავალფეროვნებას და რომელთაც სწორედ ამგვარი განმსაზღვრელი განსაკუთრებული ტიპიური ნიშნები აქვთ.

ეროვნული ცხოვრება ყოველთვის აყენებს საკუთარ, სპეციფიკურ კონკრეტულ პრობლემებს, რომლებიც თავისებურ, მხოლოდ აღებული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ გამოხატულებას პოულობენ რომანში. ეს მოსაზრება დასტურდება თუნდაც იმ ფაქტით, რომ, მაგალითად, ძირითადად სხვადასხვა მოტივები ამოძრავებს თანამედროვე რუსულსა და ქართულ ეგრეთ წოდებულ „სოფლის პროზას“. თუ ერთისათვის იგია სოფლის გარდასულ ყოფაში „დაბრუნება“. მეორისათვის შეშფოთებაა ქალაქში მიგრაციის საშიში შედეგების გამო.

მიუთითებენ იმ აუცილებელ პირობებზე, რომ ნაწარმოებში გამოტანილი ეროვნული ცხოვრების მოვლენები მნიშვნელოვანი, ღრმადწვდომილი, ჭკუისსასწავლი, მასშტაბური უნდა იყოს. ეს ერთი, და მეორეც — მათ მხატვრული განზოგადების მაღალი ხარისხი უნდა პოვონ. „თუ ნაწარმოები მხატვრულია, თავისთავად იგი უკვე ეროვნულია... რაც უფრო გენიალურია პოეტი, მით უფრო საერთოა მისი ქმნილებანი, ხოლო რაც უფრო საერთოა ისინი, მით უფრო ეროვნული და ორიგინალურია“. (ბელინსკი).

როცა ამ საზომით ვუდგებით ჩვენ, ვთქვათ, მიხეილ ჯავახიშვილის არსენას, ნათელი ხდება მთელი თავისი საქმითა და

არსით ამ ნამდვილად ეროვნული გმირის ინტერნაციონალური ხასიათი.

XIX საუკუნის საქართველოს პირველი ნახევრის საზოგადოებრივი ცხოვრების ფონზე არსენას ფიგურა განსაკუთრებული ეროვნული და სოციალური კოლორიტით არის შეფერილი. უსისხლო გმირობასთან მისი ბუნტარი ბუნების შეხამებაში ძევს ის ეროვნული მუხტი, რომელიც თავისი არსითა და პარალელებით ინტერნაციონალურია. არსენა ეროვნულ-საზოგადოებრივი განვითარების იმ ეტაპის შვილია, რომლის ნიშნებიც დამახასიათებელია საერთოდ სხვა ხალხების მსგავსი ეტაპური მდგომარეობისათვის. ყოველივე ის, რაც მის ხასიათში ვლინდება — სწრაფვა თავისუფლებისაკენ, ამბოხად ქცეული პროტესტი ყოველგვარი ჩაგვრის წინააღმდეგ, სამართლიანობის დამკვიდრების ცდა, შრომის ადამიანის ღირსების დაცვა და პრაქტიკული ჰუმანიზმი — ყოველივე ეს თავის ეროვნულ ძირებშივე შეიცავს ინტერნაციონალურ არსსა და განზომილებას.

ამ კონკრეტულ შემთხვევაში იმ. გარემოებასაც უნდა გავუსვათ ხაზი, რომ არსენა ეროვნული ფოლკლორული გმირია, უშუალოდ ხალხური ზეპირსიტყვიერებიდან ფართო ეპოპეაში გადმოსული. ესეც მისი წმინდა ეროვნული ხასიათის ერთერთი განმაპირობებელი ფაქტორია. ფოლკლორული სამყარო მისი ერთი ეროვნული მდგომარეობაა. პირობითად რომ ვთქვათ, ამ ტევრიდან შემოდის იგი ლიტერატურულ გმირთა სამყაროში და მწერლისეული ტრანსფორმირების წყალობით იქცევა მეორე, უკვე ლიტერატურულ ეროვნულ ფენომენად. ამდენად ფასდაუდებელია ეროვნული ფორმისათვის (და შინაარსისათვისაც!) ხალხური შემოქმედების მთელი არსენალის მნიშვნელობა. აქ ძევს მისი ეროვნული არსი. საკუთარი ინტერნაციონალური განზომილებით არსენა თავისებური შეხების წერტილებს პოულობს ისეთ ტიპიურ ეროვნულ სახალხო გმირებთან, როგორებიც არიან ინგლისელი რობინ ჰუდი და ფლამანდიელი ტილ ულენშპიგელი.

რამდენადაც ყოველი ადამიანი კონკრეტული ეროვნული ყოფისა და ასევე კონკრეტული ეროვნული ფსიქიკის „პროდუქტია“, კონკრეტული გეოგრაფიული გარემოს და ასევე კონკრეტული ეროვნული მდგომარეობის პირმშოა, ამდენად-

ვე იგი კონკრეტული ფენომენია და არა ადამიანი საერთოდ. მისი საყოველთაობა ამ კონკრეტულში სახიერდება.

ეს მდგომარეობა თავისებურ გადაწყვეტას აძლევს თვით ისეთ რთულ პრობლემასაც კი თანამედროვე ლიტერატურაში, როგორიც არის ბილინგვიზმი. ჩვენ არა ერთხელ ვყოფილვართ იმის მოწმე, რომ მწერალი ფორმის თვალსაზრისით თავის ეროვნულ პოზიციებზე რჩება მაშინაც კი, როდესაც მეორე ენაზე წერს. ამის მკაფიო მაგალითია ცნობილი ყირგიზი საბჭოთა რომანისტის ჩ. აითმატოვის შემოქმედებითი პრაქტიკა. მისი რამდენიმე რომანი — მათ შორის „და დღეც საუკუნეზე გრძელია“ — დაწერილია რუსულად, მაგრამ თავისი ფორმით ისინი ყირგიზულია, რადგან მათში ზედმიწევნით დაცულია ეროვნული ფორმის ყველა სხვა კომპონენტი.

ეს ფაქტი მოვიყვანეთ იმის ნათელსაყოფად, თუ როგორ გამძლე და თავისთავადია ეროვნული ფორმის კომპონენტები ბილინგვიზმის პირობებშიც კი, თუ საქმე გვაქვს ნიჭიერ მხატვართან. მაგრამ აქედან არ შეიძლება უნივერსალური დასკვნის გაკეთება ბილინგვიზმის სასარგებლოდ, რადგან ენა მაინც რჩება ეროვნული ფორმის პირველ ელემენტად.

ეროვნულ ხასიათს აყალიბებს: ბრძოლა არსებობისათვის, სოციალური გარემო და მდგომარეობა, ადამიანთა საზოგადოებრივი ურთიერთობანი, ასევე ბუნებრივი პირობები. ყოველივე ეს, მემკვიდრეობითად მიღებულ ტრადიციებთან ერთად, ქმნის ეროვნულ სულიერ ფენომენს.

* * *

ეროვნულ ფორმაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ხალხის ყოფა-ცხოვრების გადმოცემას. თითოეულ ერს აქვს თავისი, სხვადასხვა ეპოქებში გამომუშავებული ყოფა-ცხოვრება, რითაც, აგრეთვე, იგი გამოირჩევა სხვა ერებისაგან. ყოფა-ცხოვრება სოციალური და ეკონომიკური ცხოვრების განვითარების პროდუქტია და უშუალოდ არის დამოკიდებული მისგან. ეროვნული სიმღერები, გართობანი, თამაშობანი, ცეკვა და ა. შ. ბევრად ასახავენ აგრეთვე ერის განვითარების გზას, მისი ფსიქიკური წყობის გამომუშავების ისტორიას.

მწერალს არ შეუძლია გვერდი აუაროს ამ ნიშანს, თუ მას

სურს ხალხის ნამდვილი სახე აჩვენოს, თუმცა იგი მხოლოდ ფორმას არ განეკუთვნება; შინაარსის კომპონენტიც არის ამავე დროს.

ლევან გოთუას ისტორიულ რომან „გმირთა ვარამში“ ასახულია ქართველი ხალხის ყოფა-ცხოვრების ბევრი დამახასიათებელი მოვლენა. ცხადია, ეს არ არის უბრალო აღწერა ყოფისა. მხატვრის მიერ გადმოცემული ყოფა-ცხოვრებითი სცენები გვაახლოებენ გმირებთან, ეპოქის მაჯისცემასთან, ქმნიან შთამბეჭდავ ეროვნულ სიტუაციებს, ხელს უწყობენ ადამიანთა ფსიქიკის გახსნას; ისინი დაქვემდებარებულია რომანის კომპოზიციური ხაზის საერთო განვითარებისადმი და მხოლოდ საერთოს, მთლიანის შევსებისა და დამატების მნიშვნელობა აქვთ.

ყოფა-ცხოვრების მომენტების ასეთ გამოყენებას ლევან გოთუას რომანში წარმოადგენს, მაგალითად, ბერიკაობის სცენა, რაც ჩინებული ოსტატობით, დეტალების ზუსტი ცოდნით არის გადმოცემული. ბერიკაობის აღწერა, რასაც რომანში საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა, ასევე მიეკუთვნება, შინაარსთან ერთად, მის ეროვნულ ფორმას.

გარკვეული აზრით, შინაარსთან ერთად ფორმას განეკუთვნება აგრეთვე ცალკეული ეროვნული ჩვეულების ასახვა, ტოპონიმური წყება, გეოგრაფიული გარემო, რომელთა კონკრეტულ სურათში გაცხადებით შემოქმედი ქმნის ინდივიდუალურ რელიეფურ სახეს, ფორმით გამორჩეულ მხატვრულ ტილოს მისი დამახასიათებელი ეროვნული ნიშნებით.

მაგრამ, როგორც უკვე არაერთხელ გავხაზეთ, ეროვნული ფორმა არ არსებობს განცალკევებით, შინაარსს მოწყვეტილი. ამიტომ კონკრეტული მასალით ეროვნული ფორმის ზოგიერთი კომპონენტის ზემოთ მოცემული ანალიზის ცდა განყენებულად არ უნდა იქნას გაგებული. პირიქით, ქართული ლიტერატურის ბევრი ნაწარმოები და, უპირველესად კი, მისი ფართოდ განვითარებული ჟანრი რომანისა, მდიდარ მასალას შეიცავს სოციალისტური, ინტერნაციონალური შინაარსისა და ეროვნული ფორმის ერთიანობის ანალიზისათვის.

თავისთავად ცხადი უნდა იყოს, რომ დებულება ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის მთლიანობის შესახებ სრულებითაც არ ნიშნავს თითქოს ეროვნული გამოუყოფელია, მოუხელთებელია, კონკრეტული სახით არ არსებობს.

არადა ასეთი მოსაზრება არც თუ იშვიათად ყოფილა გა-მოთქმული. ამ ცოტა ხნის წინათ ჟურნალ „ლიტერატურნაია უჩებას“ ფურცლებზე გამართულ დისკუსიაში გაცხადებული იყო: „რაც უფრო მეტს ვმუშაობ ჩვენი ეროვნული ლიტერატურების ურთიერთობათა სფეროში, მით უფრო ნაკლებად შემიძლია „ავიღო და გიჩვენოთ“ — ნათელვყო ის მოუხელთებელი ფერმენტი, ჩვენ რომ ეროვნულ თავისებურებას ვეძახით“. (ლ. ანინსკი).

რა დამატებითი შენიშვნაც თუ ნიუანსობრივი განმარტე-ბაც არ უნდა მოსდევდეს ამ დებულებას (ხოლო ასეთები სა-კმაოდ ბევრია!), საქმეს ვერაფერი შველის. ჩვენს წინაშეა ეროვნული ფორმის თავისებური უარყოფის ფაქტი. ხომ არ არის ეს მეორე უკიდურესობა?

მართლაცდა, როგორ შეიძლება ლიტერატურის, კულტუ-რის ეროვნული ფენომენისაგან გამორიცხო ეროვნული აზ-როვნების ტიპი, ხალხის ენა, ფსიქიკური წყობა, ისტორიული და ეთნოგრაფიული ეროვნული მასალა, თუ ისინი საუკუნე-ების მანძილზე ყალიბდებოდა, როგორც ცალკე აღებული ხა-ლხის სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ჩვევა, საარსე-ბო ნორმა?!

ჩვენს მიერ ზემოთ ნაჩვენები მრავალწლიანი გამოცდილე-ბა ქართული საბჭოთა რომანისტიკისა, სწორედ ეროვნული ფორმის სფეროში, ისევე, როგორც სხვა ხალხთა ლიტერატუ-რების მთელი ისტორია, ნათლად მეტყველებს ამ ფორმის ობი-ექტურ აუცილებლობასა და კანონზომიერებაზე.

აღნიშნული გამოცდილების შუქზე ჩვენ ვცადეთ გვეჩვე-ნებინა რამდენიმე ქართული რომანის ეროვნული სული, ის კონკრეტულ-ეროვნული ნიადაგი, რომელზეც წამოიზარდნენ ისინი. ნათელყოფის ამ პროცესშივე პარალელურად ვლინდე-ბოდა მათი ხასიათების ინტერნაციონალური არსი, ფართოგა-ნზოგადებითი ხარისხი. საყოველთაო სულიერ ფენომენად მა-თი ჩამოყალიბების მთელი მხატვრული ისტორია არის ერთ ფუძეს დამკვიდრებული კონკრეტულიდან საერთოში „გადა-სვლის“ ის რთული პროცესი, რომელიც ეროვნულ თავისთა-ვადობასაც უნარჩუნებს და ინტერნაციონალურ განფენასაც აძლევს ყოველ კონკრეტულ სახეს.

მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკურმა ფორმულამ საბჭოთა

კულტურების ეროვნული ფორმისა და სოციალისტური შინაარსის შესახებ ახალი ისტორიული პირობების შესატყვისი შემდგომი განვითარება პოვა პარტიის სახელმძღვანელო დოკუმენტებში ეროვნული პოლიტიკისა და მასების ინტერნაციონალური აღზრდის დარგში პარტიის ამოცანების შუქზე.

ხაზგასმით აღინიშნა ამ შემთხვევაშიც ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა, ის გარემოება, რომ ერთიცა და მეორეც ინტერნაციონალური შინაარსით იმსჭვალება. ამ დებულებაში გამოხატულია საბჭოთა ხალხების კულტურათა სოციალისტური შინაარსი, როგორც მისი განკითარების მთავარი მიმართულება; გამოხატულია ეროვნული ფორმების მრავალფეროვნება, გამოხატულია მათი ინტერნაციონალური სულისკვეთება და ხასიათი.

ჟურნალ „სოვეტსკი სოიუზის“ კითხვებზე მიცემულ პასუხში ამბ. ე. ა. შევარდნაძე აღნიშნავდა:

„ყოველი ხელოვანის შემოქმედება ინდივიდუალურია, მაგრამ არსებობს, ისიც, რაც ანათესავებს ჭეშმარიტი კულტურების ყველა მოღვაწეს. დიდმა რუსმა კრიტიკოსმა ბესარიონ ბელინსკიმ თქვა, რომ მსოფლიო კულტურის საგანძურში შედის ნაწარმოებები, რომლებიც ეროვნული ფორმით გამოხატავენ ზოგადსაკაცობრიო შინაარსს. სწორედ ეს არის როგორც ჩვენი, ქართული, ისე მთელი საბჭოური კულტურის განვითარების მთავარი წანამძღვარი.

მხატვრული სრულყოფილების ერთერთი პრინციპია მრავალფეროვნების ჰარმონიული ერთიანობა, ისეთი მრავალხმიანობა, რომელშიც ყოველი ცალკეული ხმა სხვებს ერწყმის და, ამავე დროს, ინარჩუნებს თავის ტონალობას, მისთვის დამახასიათებელ ფერადოვნებას. ასეთ მძლავრ სიმფონიად გვესახება ჩვენ საბჭოური სოციალისტური კულტურა. სოციალისტური რეალიზმი არა თუ არ გამორიცხავს, პირიქით, გულისხმობს როგორც კულტურის აუცილებელ კომპონენტს, მის ეროვნულ ფორმას, შემოქმედებითი გამოვლინების თავისებურებას. თითოეული ხალხის კულტურას კი ეროვნულ თავისებურებას ანიჭებს თვით ამ ხალხის ხასიათი, რომელშიც, როგორც წყლის წვეთში მზე, აისახება ხალხის ისტორიული განვითარების, მისი ენის, ყოფის, ფსიქოლოგიური წყობის. მხატვრული ტრადიციების და, ბოლოს, იმ გეოგრაფიული გა-

რემოს თავისებურებანი, რომელშიც ერი ყალიბდებოდა... ინტერნაციონალური უეროვნო არ არის, იგი ერთაშორისი და მრავალფეროვნულია.“

საბჭოთა მრავალეროვანი რომანის მთელმა პრაქტიკამ განსაკუთრებით მკაფიოდ ნათელჰყო აქ მოტანილი დებულების სისწორე. ფორმისეული კომპონენტების მრავალფეროვნებამ და ორიგინალურობამ — დამყარებულმა თითოეული ხალხის დიდ ისტორიულ გამოცდილებასა და ტრადიციებზე, სოციალისტურმა შინაარსმა — განპირობებულმა შემოქმედებითი მეთოდისა და მიზნის ერთობლიობით, ინტერნაციონალურმა პათოსმა და გამსჭვალულობამ — ნაკარნახევმა ხალხთა ლენინური მეგობრობის იდეით, ყოველივე ამან ასახვისა და განზოგადების ფართო შესაძლებლობანი შეუქმნა საბჭოთა რომანს, განსაკუთრებული ავტორიტეტი და ადგილი მოუპოვა მას თანამედროვე კაცობრიობის მხატვრულ აზროკნებაში.

ლიტერატურა უნდა გამოხატავდეს თავისი ხალხის თვისობრივ თავისებურებებს, მის ეროვნულ ცხოვრებას, ყოფას, მის კულტურას. ეს მხატვრულობის ერთერთი საზომია. ბესარიონ ბელინსკი მოითხოვდა, რომ მწერალი განასახიერებდეს თავისი ხალხის სულს. ლიტერატურის ჭეშმარიტი ხალხურობისათვის რომ იბრძოდა, დიდი რევოლუციონერი დემოკრატი ამ ცნებაში აქსოვდა იმ აზრსაც, რომ მწერალი სიმართლით უნდა წარმოსახავდეს თავისი ერის თავისებურებებს, იმ სულიერ წყობას, რომელიც ხალხს საუკუნეთა მანძილზე გამოუმუშავდა. ამასთან, დიდი კრიტიკოსი აღნიშნავდა ზოგადკაცობრიულ მნიშვნელობას, რომელიც მწერლის მიერ ამ ეროვნულ თავისებურებათა წარმოსახვას უნდა მიენიჭოს, რათა ეროვნული შეზღუდულობის ფარგლებს გასცილდეს. ბელინსკი ამბობდა, რომ მხოლოდ ის ლიტერატურაა ჭეშმარიტად ხალხური, რომელიც ამავე დროს ზოგადკაცობრიული ლიტერატურაა, რომელიც ამავე დროს ზოგადეროვნულია.

რომანი არის არა მარტო კონკრეტული ეპოქის, არამედ კონკრეტული ერის სულიერი ყოფის პროდუქტი. როგორც ყველა მოვლენა, ისიც ასევე განპირობებულია მდგომარეობით, ადგილითა და დროით. ნაწარმოები, თუ ის ჭეშმარიტად მხატვრულია, არ შეიძლება არ შეიცავდეს ეროვნულ სპეციფიკას, ერის თვისობრივ თავისებურებებს, რომლებიც ჩამო-

ყალიბდნენ და თანდათან ვითარდებოდნენ, როგორც ხალხის მატერიალური და სულიერი ისტორიული წინსვლის შედეგი.

ამგვარად, რომანის ეროვნული ფორმა, როგორც კონკრეტული ცნება, შეიცავს: ენას, რომელიც საფუძვლად უდევს კონკრეტულ ნაწარმოებს; ეროვნულ თემატიკას, რომელშიც ტიპიზაციის საშუალებით აისახება ეროვნული ხასიათი; გმირის სახეში გახსნილ ხალხის ფსიქიკურ წყობას; ტრადიციებს; ხალხურ შემოქმედებას (თქმულებები, აფორიზმები, ანდაზები, იდიომები, ხატოვანი გამოთქმები); ხალხის ყოფას, ესე იგი ეროვნული ცხოვრების, თავისებურებებისა და დამახასიათებელი ნიშნების გადმოცემას და ა.შ., რომლებიც სოციალისტურ სინამდვილეში შინაგანად გამსჭვალულია ინტერნაციონალური არსით.

სოციალისტური შინაარსი ნაკარნახევია მთელი ჩვენი ცხოვრების წესითა და იდეური ერთიანობით, იმ საყოველთაობით, რაც ასე ნიშნეულია საბჭოების ქვეყნის ყველა ხალხისათვის და განპირობებულია კომუნიზმის მშენებლობის ამოცანებით.

საერთო-ინტერნაციონალური შინაარსი ჩვენი ქვეყნის ყველა ნაციონალური კულტურის ძირითად ბირთვს წარმოადგენს. ეს აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, რადგან ერთი რომელიმე საბჭოური ხალხის კულტურის ეროვნული ფორმა, როგორც უკვე იყო თქმული, არ შეიძლება განვიხილოთ სხვა ხალხების კულტურათა ეროვნული ფორმებისაგან გამოთიშვით. სხვა ფორმებთან ურთიერთკავშირში, მათი მნიშვნელოვანი გავლენით ვითარდება და მდიდრდება აგრეთვე თითოეული საბჭოთა ერის კულტურის ეროვნული ფორმა. საბჭოთა ადამიანების ახალი ფსიქიკის, მისი საერთო ნიშან-თავისებურებების გამომუშავებასთან ერთად, რაც განუხრელი სრულყოფის პროცესშია, მოძმე საბჭოთა ლიტერატურების ეროვნული ფორმები თანდათან უახლოვდებიან ერთმანეთს იმის კვალობაზე, რაც უფრო ფართოვდება საბჭოთა ლიტერატურების ინტერნაციონალური კონტაქტები, რაც უფრო ძლიერდება ხალხთა ინტერნაციონალური და იდეური ერთიანობა.

ეროვნულ კულტურათა დაახლოებას ყოველმხრივ ხელს უწყობს ის, რომ თითოეულ საბჭოთა ერს თავისი კულტურის

შინაგან შინაარსში შეაქვს ჩვენი ქვეყნის სხვა ხალხების კულტურული მოვლენებიც.

ეროვნულ კულტურათა დაახლოებისა და ურთიერთგამდიდრების საქმეში დიდ როლს ასრულებს მოძმე ლიტერატურების ნაწარმოებთა თარგმნა ამა თუ იმ ერის ენაზე, სხვა ხალხების ცნოვრების ასახვა, ეროვნული ხელოვნების რეპერტუარის გამდიდრება მოკავშირე რესპუბლიკების მშრომელთა ყოფის ამსახველი სპექტაკლებით, მათი ხელოვნების ფორმებით.

ჩვენი ქვეყნის ყველა ხალხის სულიერი დაახლოებისათვის ფასდაუდებელი მნიშვნელობა ენიჭება რუსულ ენას. რუსული ენა, სხვა ეროვნულ ენებთან ერთად, გადაიქცა სოციალიზმის ქვეყნის ყველა ხალხის დაახლოებისა და კულტურული სიმდიდრის ზიარების შეუცვლელ საშუალებად.

საბჭოთა ეროვნული კულტურები, მათ შორის საბჭოთა ხალხების ლიტერატურები, თავისთავად ეროვნულ ფენომენებად რომ რჩებიან, ვითარდებიან ინტერნაციონალიზმის დიადი პრინციპების თანმიმდევრული განხორციელების საფუძველზე, ხალხთა მეგობრობის ატმოსფეროში, ნაციონალიზმისა და შოვინიზმის ყოველგვარი გამოვლინების წინააღმდეგ სასტიკი ბრძოლის ვითარებაში, ეროვნულ თავისებურებათა ისეთი აუცილებელი გათვალისწინებით, რომელიც გამორიცხავს ამ თავისებურებათა, როგორც უგულებელყოფას, ასევე გაზვიადებას.

ამგვარი სულისკვეთების ვითარებაში თავისი განვითარების ახალ საფეხურს აღწევს ყოველი ცალკე ერის დიდ კულტურულ მონაპოვართა საერთო-კაცობრიულ სულიერ ფასეულობად გარდაქმნის ის ისტორიული პროგრესული პროცესი, რასაც განაპირობებს მათი, როგორც ჭეშმარიტად ეროვნული, ასევე ინტერნაციონალური ხასიათი.

ამის თვალსაჩინო მაგალითია ისტორია საბჭოთა რომანის განვითარებისა ჩვენი ქვეყნის ხალხთა ყველა ენაზე. ეს არის ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური ეპოსი თავისი უკვდავი ტრადიციებით, განვითარების დღევანდელი ფართო შესაძლებლობებით და ჩინებული მიმზიდველი პერსპექტივით.

ქართულ რომანს, ისევე როგორც ქართველი ხალხის მთელ

კულტურას, დღეს ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს, რო-გორც მოწინავე, პროგრესული იდეებით აღჭურვილ და გან-ხატოვნების მაღალი ფორმით ამეტყველებულ ფენომენს.

1984

ჟანრის დინამიკა

1. სოციალურად აქტიური გმირისათვის

უკანასკნელი ორი ათეული წლის განმავლობაში ქართულმა რომანმა თვალსაჩინო ცვლილებები განიცადა როგორც ეპიკუ-რი გამოხატვის ფორმამ თუ ჟანრმა. ეს ცვლილებები დაკავში-რებულია რომანის განკითარების საერთო ტენდენციებთან.

დღეკანდელი ქართული რომანისტიკისთვის ნიშნეულია ბევ-რი ისეთი სიახლე, რომელიც გამოარჩევს მას ოცი თუ ოცდა-ათიანი წლების, ომისა თუ ომისშემდგომი წლების რომანები-საგან თემატურ-პრობლემური ინტერესების, ჟანრული განვი-თარების ტენდენციების, ხატოვანი გააზრება-ასახვის ფორმე-ბის ძიებისა თუ მიგნების თვალსაზრისით.

თავისთავად ცხადია, როცა ამ ცვლილებებზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ახალი ფორმა საერთოდ მთელი თანამედროვე საბჭოთა რომანის განვითარებისა; მისი ახალი ჟანრობრივი შესაძლებლობების მონახვისა და თემატუ-რი მრავალფეროვნების საერთო პროცესი; ის კანონზომიერე-ბანი, რაც საერთოა დღევანდელი რუსული თუ უკრაინული, ბალტიისპირეთისა თუ შუა აზიის საბჭოთა რომანისათვის.

ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ კი აუცილებელია დღევანდე-ლი რომანის განვითარება გავიაზროთ როგორც მთლიანი მხა-ტვრულ-ესთეტიკური პროცესის ახალი საფეხური ყოველ ცა-ლკე აღებულ ეროვნულ რომანში, ამ შემთხვევაში ქართულ საბჭოთა რომანისტიკაშიც.

ჩვენ ვიცით, მაგალითად, თუ რა თავისებურებებით ხასია-თდებოდა, ვთქვათ, ოცდაათიანი წლების რომანი და რით გა-

ნირჩეოდა იგი თვით ოციანი წლების რომანისაგანაც კი როგორც ახალი, წინ გადადგმული ნაბიჯი; რა სიახლე გაჩნდა მასში მთავარი გმირისა და მთავარი ტენდენციის, ესთეტიკური იდეალისა და შემეცნებითი როლის, პოლიტიკურ-იდეური პათოსისა და მხატვრულ-ოსტატობრივი ნოვატორობის თვალსაზრისით.

ყოველგვარი ასეთი, დროისა და ეპოქის შესატყვისი ცვლილებანი განაპირობებენ ლიტერატურის გარკვეული ჟანრის განვითარების ახალ საფეხურს. ეს საფეხური წარმოადგენს ახალ მყარსა და გამორჩეულ ეტაპს, როდესაც ცვლილებანი და სიახლენი იქცევიან ახალ კანონზომიერებად, ახალ ესთეტიკურ კატეგორიად, განვითარების უწყვეტი მდინარების ახალ შენაკადად.

ორმოცდაათიან წლებში დაწყებულმა ჩვენი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების ცვლილებებმა თავისი გავლენა იქონიეს მთლიანად ლიტერატურულ პროცესზე. ეს ცვლილებები, ბუნებრივად, შედარებით გვიან გამოვლინდა ეპიკურ ჟანრში, კერძოდ, ქართულ რომანში, რომელიც ამჟამად ახალ აღმავლობას განიცდის. მისი აღმავლობა გაპირობებულია ფართო, აქტუალური პრობლემებისადმი გამახვილებული ყურადღებით, მათი ახლებური ესთეტიკური გააზრებით, რომანის ახალი დიალექტიკით, რომელშიც ვლინდება საერთოდ საბჭოთა რომანის ტრადიციების შემდგომი განვითარება.

თანამედროვე ქართულ რომანში თავისებურ გამოხატვასა და განვითარებას პოვებს ვ. ბარნოვის, კ. გამსახურდიას, მ. ჯავახიშვილის, ნ. ლორთქიფანიძის, ლ. ქიაჩელის, დ. შენგელაიას, კ. ლორთქიფანიძის, ა. ქუთათელის, ს. კლდიაშვილის, შ. დადიანის მიერ 20—30-იან წლებში დამკვიდრებული ტრადიცია ეროვნული რომანის განვითარებისა, მისი შერწყმა რომანისტთა ახალი თაობის მიერ მოტანილ ახალ ტენდენციებთან.

* * *

თანამედროვე რომანისთვისაც განსაკუთრებით ნიშნეულია სწრაფვა **ახალი გმირის** — ეპოქის თანამედროვე ვითარების შვილის—სულიერი მდგომარეობის გახსნისაკენ, მისი რთული ფსიქიკის მხატვრული ანალიზისაკენ.

ეს გმირი თავისი სულითა და იდეით თავისივე მახლობელი წინაპრების უშუალო მემკვიდრე, მათი საქმის გამგრძელებელია. რასაკვირველია, იგი ყოველთვის იყო რთული სულიერი ფენომენი, მაგრამ ახალმა ვითარებამ მოითხოვა მისი ახალი რთული ფსიქოლოგიური ორგანიზება. მრავალმხრივად რთულია ამ გმირის დამკვიდრება-განმტკიცების მთელი პროცესი, რადგან საოცრად რთული გახდა მისი ირგვლივი მატერიალური თუ სულიერი სამყარო. თუ ოცდაათიანი წლების მთელი რიგი ცნობილი რომანების ეგრეთ წოდებული დადებითი გმირისათვის პირდაპირ იდგა საკითხი მისი უშუალოდ გარემომცველი ერთი მდგომარეობის გადაჭრით უარყოფისა და მეორე მდგომარეობის ასევე გადაჭრით მიღება-დამკვიდრებისა, დღევანდელი გმირისათვის ეს შედარებით რთულ პრობლემად ქცეულა; იგი აღარ ისმის წინანდელი პირდაპირობითა და სიმკვეთრით, რადგან მის არსს ახლა განაპირობებს ჩვენი საზოგადოების სხვაგვარი კლასობრივ-პოლიტიკური მდგომარეობა. ამასთან დაკავშირებით, მრავალმხრივი გახდა რომანის ჰუმანისტური კონცეფციაც; იგი შეივსო ახალი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით.

განსაკუთრებით მწვავედ დაისვა იმავე პრობლემასთან სისხლხორცეულად დაკავშირებული საკითხი ქართულ რომანში თანამედროვე ახალგაზრდა კაცის ბედის გამოხატვისა.

ახალგაზრდა ადამიანი ყოველთვის იყო ლიტერატურის ერთ-ერთი მთავარი გმირი. ასეთად დარჩა იგი დღევანდელ რომანშიც. მაგრამ მისი განსახების პრობლემამ დღეს ახალი ასპექტი შეიძინა. ახლა ეს მრავალწილად არის ახალი თაობის პრობლემა; მამათა და შვილთა ურთიერთობის, მამათა მიერ დამკვიდრებულ ტრადიციებთან დამოკიდებულების, ცხოვრებაში ახალი ბილიკების გაკაფვის პრობლემა.

კონცეფციათა ყველაზე მეტი მრავალფეროვნება და სხვაობა ქართულ რომანში ახლა სწორედ ახალგაზრდა კაცის პრობლემის გარშემოა კონცენტრირებული, თუმცა ჩვენს დღევანდელ რომანისტიკაში ჯერ კიდევ მთელი სისრულითა და მკაფიობით ვერ გამოიკვეთა ახალგაზრდა გმირის სახე; ჯერ კიდევ თვალსაჩინოა ნატურის ზეგავლენა პორტრეტის ხატვის პროცესში და ყოველთვის როდი ხერხდება მუქი და ტლანქი ფერების გაკეთილშობილება, როგორც იდეალის მეტობის რეალიზაცია.

თანამედროვე ახალგაზრდა გმირის ხატვის პროცესში წამოჭრილი ყველაზე დიდი სირთულე მისი როლისა და ამოცანის მიგნებაა. არსი ასეთი გმირის ცხოვრებისა, როგორც სულის აქტივიზაციის პროცესისა, მკვიდრების პათოსია, რომელიც თავისთავად გულისხმობს რაღაცის უკუგდებას, გადაფასებას, თუ ამ შემთხვევაში არ არის მონახული მართებული კრიტერიუმები, ეს იმას ნიშნავს, რომ დარღვეულია ობიექტური ჰეშმარიტება.

თანამედროვე ადამიანის, მისი მაღალი მოწოდებისა და საზოგადოებრივი მდგომარეობის პრობლემა თანამედროვე ქართულ რომანში გამოიხატა როგორც არა მარტო აქტუალური, ახალი მოთხოვნილებებით ნაკარნახევი აუცილებლობა, არამედ, ამასთანავე როგორც ახალი ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. კ. ლორთქიფანიძის „ნატვრისთვალი“ (მეორე წიგნი), გ. აბაშიძის „ყორნალი“, გ. ფანჯიკიძის „მეშვიდე ცა“ და „თვალი პატიოსანი“, ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მზეს“ და „მზიანი ღამე“, ა. სულაკაურის „ოქროს თევზი“, ლ. მრელაშვილის „ყაბახი“, ლ. ავალიანის „ახალი ჰორიზონტი“, ო. ჩხეიძის „კვერნაქი“ და „აღმართ-დაღმართი“, ა. კალანდაძის „მწვანე შტო“, ო. იოსელიანის „იყო ერთი ქალი“, ნ. წულეისკირის „თუთარჩელა“ და „ზესნახე“, თ. ჭილაძის „აჰა, მიიწურა ზამთარი“ და „აუზი“, ე. ყიფიანის „ცაში ასროლილი ქუდები“, ო. ჭილაძის „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, გ. გეგეშიძის „ცოდვილი“, რ. ჭეიშვილის „ქალაქში დინოზავრები დადიან“, ი. ურჯუმელაშვილის „ფერიცვალობა“, ო. ჩიჯავაძის „თვითმკვლელები“ და სხვ. რომანები ყურადღებას იპყრობენ ცხოვრების რთული პრობლემების დასმითა და მათი ფსიქოლოგიურ-სოციალური ასპექტების გამახვილებით, სინამდვილის ახალი სიღრმეების წვდომით.

ამ სხვადასხვა სტილური მანერებით დაწერილი რომანებისათვის უფრო ნიშნეული გახდა ნეგატიურის გაშიშვლების ტენდენცია თუ ეგრეთ წოდებული „რიგითი“ ადამიანების ბედით დაინტერესება; მათში ცხოვრება წარმოისახა არა მხოლოდ როგორც მიღწეულისა და შეცნობილი დადებითის განმტკიცება, არამედ აგრეთვე როგორც განუწყვეტელი ძიების პროცესი, რომელიც ყოველთვის როდია აუცილებელი აღმასვლა.

ამდენად, თანამედროვე რომანის გმირთა გალერეა გაცილებით მრავალფეროვანი გახდა. აქ თქვენ შეხვდებით მაღალი ზნეობის, წმინდა სულის ადამიანებსაც და მათს ანტიპოდებსაც; აქტიურად მომართულ, ძიების ჟინით შეპყრობილ გმირებსაც და ინერტულად განწყობილ, გზაკვალ აბნეულ ინდივიდუუმებსაც; იმგვარი რთული ხასიათის პერსონაჟებსაც, რომლებიც ერთსა და იმავე დროს ექვემდებარებიან დადებითი თუ უარყოფითი საწყისების გავლენას და ეგრეთ წოდებულ ძლიერი ნების გმირებსაც, რომელთა მთელი მოქმედება გარკვეულ მიზანს ემორჩილება; გადაგვარების მორევში აღმოჩენილ ხელმძღვანელებსაც და მასების ახალი ტიპის წინამძღოლებსაც... ყველა ისინი გამოხატავენ თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფის თუ მისი განვითარების გარკვეულ, აშკარად გამოვლენილ ტენდენციებს.

ნოდარ დუმბაძის რომანების პოპულარობა განაპირობა სწორედ თანამედროვე ცხოვრების მწვავე პრობლემათა თავისებურმა ხატოვანმა გააზრებამ; მათი მკვეთრად დასმისა და ორიგინალური გადაწყვეტისაკენ სწრაფვამ.

რომანისტის პირველი ვრცელი მოთხრობა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ უნდა განვიხილოთ როგორც ერთგვარი „მოსამზადებელი“ საფეხური, რომლის შემდეგაც უნდა დაწყებულიყო უფრო ჩაღრმავებული ხატოვანი ხილვა. სწორედ ამის შემდეგ იქმნება რომანები — „მე ვხედავ მზეს“, „მზიანი ღამე“, „ნუ გეშინია, დედა“, „თეთრი ბაირაღები“, რომლებშიც თავისებურ გადაწყვეტას პოულობს ადამიანის მდგომარეობისა და მისიის, ყოფის რეალისტურ და რომანტიკულ საწყისთა შეთანწყობის, სულის ჰარმონიული განვითარებისა და დისჰარმონიულ წინააღმდეგობათა პრობლემები, ჰუმანიზმის თემა.

ნ. დუმბაძის რომანების ძირითადი გმირები შეურყვნელი სულის ახალგაზრდა ადამიანები არიან, რომელთაც ადრე ავად ჟკაცებს მძიმე განსაცდელი, ცხოვრების გზის დასაწყისშივე წამოჭრილი რთული წინააღმდეგობანი. ამ განსაცდელისა და დაბრკოლებათა დაძლევაში ყალიბდება მისი გმირების ზურიკელა ვაშალომიძის თუ სოსოია მამალაძის, ხატიას თუ თემო ბარამიძის, ავთო ჯაყელის თუ ზაზა ნაკაშიძის ხასიათები. ცხოვრებისეული სისასტიკე არის ის აუცილებლობა, რომელ-

მაც უნდა ჩანერგოს პიროვნებაში დიდი სიკეთე და კაცთმოყვარეობა.

ნ. დუმბაძისათვის ადამიანური სიკეთე, უპირველესად, შეცნობილი ჰუმანიზმია. ამიტომ მოქმედებენ მისი „დადებითი“ გმირები სისატიკისათვის არა სამაგიეროს მიგების, არამედ კეთილი ნების მაქსიმალური რეალიზაციის, კეთილმოქმედების პრინციპით, რომელიც დიდი სიმართლის ძიებითა და პოვნით მიიღწევა.

მის ახალგაზრდა გმირებს არ სჭირდებათ სულიერი განწმენდა; მათ თვითონ მოაქვთ სულის ეს სიწმინდე, როგორც ცხოვრებაში განმტკიცების უპირველესი საშუალება. ისინი ახლებურად დანახული ძლიერი ნების ადამიანებია. ძლიერი ნება მათში როგორღაც შინაგანად დაფარული და ასევე შინაგანად აღმძვრელი, „თავისთავად“ გამოვლენილი თვისებაა. იგი მეტად შეფარულად ვლინდება გმირის მოქმედებაში.

კეთილი ნების დაპირისპირება ნ. დუმბაძის რომანებში ბოროტებისადმი, როგორც წესი, არასოდეს არ იქცევა ტრაგედიად, თუმცა საამისო საწყისები ყველთვის მოიპოვება მასში. კეთილი ნება აქ ვლინდება როგორც საზოგადოებრივი მკვიდრებადი ტენდენცია, მეტად რთული თავისი ხასიათით, მაგრამ მაინც როგორც აუცილებელი პერსპექტიული კანონზომიერება.

ამიტომ დაიბრუნებს ერთ დროს წართმეულ სიხარულს „მზიანი ღამის“ გმირი; ამიტომ აღუდგება წინ „ნუ გეშინია, დედას“ გმირი მისთვის უკვე უცხო მორალის ადამიანებს, ხოლო „თეთრ ბაირაღებში“ სიმართლის პოვნას უდიდეს სიმაღლეზე აჰყავს ადამიანი; ამიტომ ვერც ომის სიმძიმე და ვერც პირადი უბედურება ვერ სძლევს ახალგაზრდა ადამიანის ნებას „მე ვხედავ მზეში“, რომლის სიამაყის გრძნობით აღვსებულ გმირს შეუძლია სიხარულის გამომხატველი სიტყვებით მიმართოს თავის ხალხს: „მე გხედავთ თქვენ!“ ამ აღტაცებითს გაცხადებაში გახსნილია სიდიადე სულიერი გარემოცკისა, რომლის წიაღშიც ხორციელდება კეთილი ნების ზეიმი.

და თუმცა აღნიშნულ რომანთა ახალგაზრდა გმირები ხშირად ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს, რასაც რომანებში მწერლის ავტობიოგრაფიულ მომენტთა ანარეკლიც განაპირობებს, მაინც დიდია მათი ზემოქმედების ძალა სწორედ ამ თვისების გამო — ძლიერი ნების ადამიანებად წარმოსახოს კეთილი ნე-

ბის ადამიანები, რომელთაც თავისი თვითმყოფადი ხასიათი აქვთ.

ნ. დუმბაძის რომანები იმითაც არის საყურადღებო, რომ მათში თანდათან, ერთმანეთის მიყოლებით ძლიერდება კრიტიკული პათოსი იმისდა მიხედვით თუ რა განწყობილებებსა და დამოკიდებულებებს აღძრავდა მწერალში ცხოვრების უარყოფითი მოვლენები. ეს პათოსი განსაკუთრებით ძლიერად „ნუ გეშინია, დედასა“ და „თეთრ ბაირაღებში“ გამოვლინდა. ზოგიერთი ყოფითი თუ ენობრივი ნატურალიზმის მიუხედავად, აღნიშნულ რომანებში უფრო მკაფიოდ გაშიშვლდა წინა წლების რესპუბლიკის საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერებანი. მათში მკვიდრების პათოსმა ფორმა იცვალა: წინა რომანებისაგან განსხვავებით, მკვიდრების პათოსი აქ გამოვლინდა, როგორც უარყოფის ლოგიკური შედეგი.

საერთოდ, უნდა ხაზგასმით გამოიყოს ამ პლანით განხორციელებული კრიტიციზმის ტენდენცია ქართულ თანამედროვე რომანში. კერძოდ, გ. ფანჯიკიძის, ა. კალანდაძის, ა. სულაკაურის, ლ. მრელაშვილის, ე. ყიფიანის, თ. ჭილაძის, ი. ურჯუმელაშვილის, ე. მაისურაძის და სხვ. რომანები განსაკუთრებით ამძაფრებენ ქართული რომანისტიკის ამ ხაზს.

კრიტიციზმის ეს პათოსი ემყარება ცხოვრების მოვლენათა მართალი აღქმა-გამოხატვის, ამ მოვლენათა ტენდენციის არსისა და უპერსპექტივობის ჩვენების სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით ნაკარნახევ პრინციპს; იგი მთლიანად თავსდება ამ მეთოდში და არ წარმოადგენს რაღაც ახალ ლიტერატურულ მიმართულებას, როგორადაც მას მიიჩნევდა ზოგიერთი სულ ამ ცოტა ხნის წინათ.

ამ თვალსაზრისით ქართულ რომანისტიკაში საინტერესო მოვლენა იყო გურამ ფანჯიკიძის ორი რომანი — „მეშვიდე ცა“ და „თვალი პატიოსანი“. რომანები შეიცავს ადამიანთა საზოგადოებრივი კონფლიქტების ახლებურ გადაწყვეტას. მეტად თვალში საცემია „მეშვიდე ცის“ მთავარი გმირის ხასიათის სირთულე. ლევან ხიდაშელი, ალბათ, უფრო მოგვიანებით გამოჩენილი ჩეშკოვის ტიპის ერთ-ერთი პირველი ხასიათია ომისშემდგომს საბჭოთა ლიტერატურაში. იგი გარეგნულად ძლიერი ნების ადამიანია. ვინც ამხედრებულა მეშჩანობისა და ინერტულობის, უხამსობისა და ბრმა თვითკმაყო-

ფილების წინააღმდეგ მისთვის თითქმის უცხოა მაღალი პრინციპებისადმი ღალატი, დათმობა. ერთი შეხედვით, ეს ახალგაზრდა ბუნტარი-მეტალურგი ინჟინერი მთელ თავის ინტერესებსა და ენერგიას უქვემდებარებს საერთო-საზოგადოებრივ საქმეს. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს ყოველივე ეს თანდათან ბუნებრივად იწყებს კარიერიზმში გადაზრდას და ის, რაც უნდა ამაღლებდეს ადამიანს, ხდება მისი დაღუპვის მიზეზი.

ლევან ხიდაშელი თავისი სულით ქართული რომანისტიკისათვის ახალი, ჯერ უცხო გმირი იყო: მოდის დიდ მიზანს დამიზნებული, უტეხი ნების ახალგაზრდა კაცი, რომლის მოქმედება გარეგნული ნიშნებით მაღალი მორალისა და აქტიური საწყისის დამკვიდრებაა. მაგრამ შესაძლოა იმანენტურად, მისგან დამოუკიდებლადაც კი, იგი სხვაგვარ განწყობილებებს ექვემდებარება.

რა არის ეს, გაორებული სული?

არა! ლევან ხიდაშელი თავისი დროის შვილია, ამ დროის განწობილებათა „შენადედი“; მას თავზე ადგას თავისი ეპოქის ნათელიც და ჩრდილიც. ამდენად რთული და ორიგინალურია მისი ხასიათი.

რასაკვირველია, ავტორის კონცეფცია აქ ბოლომდე გაშიფრული არ არის, როგორადაც ამას ჩვეული ვიყავით ტრადიციულ რეალისტურ რომანში და ბევრ რამეს მხატვარი მკითხველის აღქმითს უნარს ანდობს, მაგრამ მთავარი პრობლემა — კოლექტივისა და ძლიერი ნების ცალკეულ ადამიანთა ურთიერთობის პრობლემა — რომანში დასმულია მთელი მისი სიმწვავით.

რომანისტმა მეტი სინათლე მისცა თავის მეორე, საკმაოდ გახმაურებულ რომანს — „თვალი პატიოსანი“, თუმცა ამ სწრაფვამ მეტი სინათლისაკენ მას ხანდახან შიშველი პუბლიცისტურობისაკენ უბიძგა. რომანის მთავარი პათოსი — ეს არის სასტიკი მხილება გარკვეული წრის ადამიანთა სულიერი დაცემისა, მორალური დეგრადირებისა. აქ განზოგადების დიდ ძალას იღებს რესპუბლიკის ცხოვრებაში ამ ცოტა ხნის წინათ ფეხმოკიდებული ნეგატიური მოვლენების უარყოფითი გავლენა ადამიანთა ფსიქიკაზე; რომანის უარყოფითი პერსონაჟები გულხარბი ადამიანები არიან, რომელთა უზნეობა ეშყარება მეშჩანურ, საბჭოთა ადამიანისათვის უცხო მორალს. მო-

მხეეჭელობა, მაღალ საზოგადოებრივ პრინციპებს დაპირის-პირებული კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგია, პირადი კეთილდღეობით ეგოისტურად გატაცებული ობივატელის ცინიზმამდე მისული აღვირახსნილობა რომანში ვლინდება როგორც ანტიმორალი, საზოგადოებრივი ბოროტება. სულიერი ეროზიის პროცესი რომანში წარმოდგენილია მთელი მისი არსით, სისასტიკითა და საშიში ტენდენციით. აქ მძაფრად ვლინდება კონტრასტის პლანი: ერთმანეთს უპირისპირდებიან ფსიქოლოგიურად თუ ინტელექტუალურად განსხვავებული ადამიანები, რომელთა მოქმედებისა და ცხოვრების ზნეობრივი ნორმები ყოვლად შეუთავსებელია ერთმანეთთან.

თავის მეორე რომანშიც გ. ფანჯიკიძე ხატავს ძლიერი ნების ადამიანს. მისი თამაზ იაშვილი უპირისპირდება საზოგადოების ნაძირალებს, აღვირახსნილ მაქინატორებს, ზნედაცემულ მეშჩანებს. თვით ამ დაპირისპირებაში მკვეთრად მოსჩანს მწერლის პოზიცია. თამაზ იაშვილი უკვე სხვა ტიპისა და გარემოცვის გმირია. შინაგანი წინააღმდეგობის ტენდენცია, რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო ლევან ხიდაშელისათვის, აქ სავსებით მოხსნილია. ამდენად, რომანისტის სწრაფვა იმისაკენ, რომ წარმოისახოს ჩვენი დროის ეგრეთ წოდებული ძლიერი ნების დადებითი გმირი, მისი ნებისყოფის სიმტკიცით, პრინციპული პირდაპირობით, ბუნტარული ხასიათით, მაგრამ, ამავე დროს, მეტად რთული შინაგანი სულიერი სამყაროთი, აქ სავსებით სხვა პლანში პოულობს რეალიზაციას.

ასეთი ხასიათის გმირი, როგორც გარკვეული მაღალი ფსიქოლოგიური ფენომენი, სულიერად და მსოფლმხედველობრივად ყალიბდება ახალ პოლიტიკურ-სოციალურ და ფსიქოლოგიურ გარემოცვაში. ა. კალანდაძისათვის („მწვანე შტო“), ლ. მრელაშვილისათვის („ყაბახი“), გ. აბაშიძისათვის („ყორნალი“), ა. სულაკაურისათვის („ოქროს თევზი“), ე. ყიფიანისათვის („ცაში ასროლილი ქუდები“) იგი უკვე მატერიალურ ძალად ქცეული იდეალია. მას დიდი დატვირთვა ეძლევა როგორც არა უბრალოდ დადებითსა და მკვიდრებადს, არა უბრალოდ საზოგადოებრივი მორალისა და სინდისის თავისებურ კრიტერიუმს, არამედ როგორც აქტიურად განწყობილსა და მოქმედ დამამკვიდრებელ ძალას, როგორც ხალხის ნებასა და განწყობილებას.

აღნიშნული გმირის ადგილსა და მოქმედებას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში განსაზღვრავს არა იმდენად საკუთარი სიმართლის სუბიექტური რწმენა, რამდენადაც ობიექტური ჭეშმარიტების კანონთა შეცნობა, ამ ობიექტური აუცილებლობის გამოვლენა მის მოქმედებაში.

ლადო მრელაშვილის „ყაბახის“ მთავარი გმირი შავლეგო სწორედ იმიტომ იქცევა ჭეშმარიტად ძლიერი ნების ადამიანად, რომ სწორად ამოიცნობს აუცილებლობად ქცეულ კანონზომიერებას, მისი განვითარების უკვე მომწიფებულ ტენდენციას.

რომანში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი ძლიერი ხასიათი, როგორც ორი აშაკარად გამოვლენილი ტენდენცია. კოლმეურნეობის თავმჯდომარე ნიკო ბალიაშვილი — საოცრად ამტანი, უტეხი ნების კაცი თავისი სიმართლის მხოლოდ სუბიექტურ რწმენას ემორჩილება. მისი მოჩვენებითი სიმართლე თანდათან იქცევა ობიექტური სინამდვილისადმი წინააღმდეგობად და სულიერ გადაგვარებად; ძლიერი ნება დიდ სიმართლედ ასაღებს სიყალბეს, ნერგავს მას. მაგრამ ისტორიული განვითარების პროცესს თავისი ურყევი კანონი აქვს და ამ კანონს დაპირისპირებული ძლიერი ნება უძლურია მის წინაშე, გარდუვალ კრახს განიცდის. მხოლოდ შავლეგოს მოაქვს ობიექტური სინამდვილის დიდი სიმართლე და თავისი ძლიერი ნებით აჩქარებს მის პრაქტიკულ გამოვლენას.

ლ. მრელაშვილის რომანი საყურადღებოა თავისი კრიტიკული პათოსით. მასში დასმულია ომისშემდგომი საკოლმეურნეო სოფლის ბევრი საშინაბოროტო პრობლემა და მათ შორის მთავარზე მთავარი — სოფლის გაძღოლის, ადამიანთა ძალების სწორი ორგანიზაციის, უნარიანი ხელმძღვანელობის პრობლემა; სუბიექტივიზმის წყალობით დანერგილი ნეგატიური მოვლენების უკუგდება-დაძლევის პრობლემა.

„ყაბახში“ წამოყენებული პიროვნების კონცეფცია ნოვატორულია თავისი არსით. პიროვნება აქ კრისტალდება ახალ ხარისხად სწორედ საზოგადოებრივი გარემოცვისა და ცალკე, ალებული ინდივიდუუმის შინაგანად თუ გარეგნულად მეტად გართულებული ურთიერთობის ფონზე. პიროვნება წინა პლანზე გამოდის როგორც სოციალურად და ფსიქოლოგიურად აქტიური, მოქმედი, წარმმართველი ძალა. თუმცა

ამ ურთიერთობაში ალაგ-ალაგ რომანისტს შეეპარება ხოლმე სუბიექტური მეტობის განწყობილებანი, მაგრამ ისინი არ წარმოადგენენ არსებითს დანაშრევებს გმირის სულში.

ჩვენი რომანისათვის დამახასიათებელი გახდა ეგრეთ წოდებული „სოფლის თემის“ ეტაპებად განფენის ტენდენციაც. მისი პლანი ხშირად აღიქმება, როგორც მეოცე საუკუნის გლეხკაცის ახალი სოციალურ-პოლიტიკური, ეროვნული და ფსიქოლოგიური ისტორია. აქ გამოხატვის საგნად აღებულია რთული ბედი ვრცელ ისტორიულ მანძილზე მოქმედი ადამიანისა. მისი ბედის სიმძიმე გაპირობებულია თვით საზოგადოებრივი ცხორების რთული შინაარსით, მკვეთრი სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებებით.

ქართველ გლეხკაცზე დაწერილი ასეთი ხასიათის რომანი ერის ცხოვრების ფართო მონაკვეთის მხატვრული მატიანეს დატვირთვას იღებს. როცა სერგო კლდიაშვილმა სამოციან წლებში „ფერფლის“ მეორე წიგნი გამოაქვეყნა, მისი მთავარი სათქმელი სწორედ ამ ამოცანამ განსაზღვრა. რევოლუციამდელ ეპოქაში მოქმედი თავისი გმირები რომანისტმა ახალა უკვე 20—30-იანი წლების ცხოვრებაში „გადმოასახლა“ და მათი ძოქმედება ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელ ახალ სოციალურ და ფსიქოლოგიურ გარემოში მოაქცია. ამით ორი ეპოქის ისტორიულ მოვლენებს შორის გაიბა თავისებური კავშირი, ხოლო მათი კონტრასტირების სიმკვეთრემ თვალსაჩინოდ წარმოაჩინა გლეხკაცის ფსიქოლოგიური განვითარების რთული პროცესი.

რომანისტის მიბრუნება სოფლის ცხოვრებაში განხორციელებული რევოლუციური გარდატეხისა და 30-იანი წლების რთული ვითარებისაკენ სრულებით ბუნებრიეი მოვლენა იყო. იმ პერიოდის სირთულეთა გახსნას ახალი თვალი და გონებრივი განსჯა, ჩვენი დღეებიდან დანახვა ესაჭიროებოდა. სხვათა შორის, ეს ტენდენციაც საერთოა მთელი საბჭოთა რომანისტიკისათვის, კერძოდ, რუსული ბელორუსული თუ უკრაინული რომანისათვის.

როსტომ ბეჟანიშვილის „სამამულე რქა“ ფართო პლანით ხატვის ტენდენციის უკვე შემდგომი საფეხურია. აქ გლეხკაცის ახალი ისტორია იწყება 1921 წლის თებერვლით და მო-

დის თითქმის ჩვენს დღეებამდე. რომანის „ორბიტაში“ ექცევა მთელი ნახევარი საუკუნე თავისი მშფოთვარე მოვლენებით, ძირეული გარდაქმნებით, გამძაფრებული ზიგზაგოვანი ცხოვრებით და მკვეთრი ისტორიული შემობრუნებებით.

„სამამულე რქაში“ ხერხდება ეპოქის რთული ხასიათის გახსნა სხვადასხვა სოციალურ ფენათა წარმომადგენლების მკაცრი კლასობრივი დაპირისპირების ფონზე თუ სოციალურ-ეკონომიკურ გარდაქმნათა კანონზომიერების ამოხსნის შემწეობით; ერთთა მსოფლმხედველობრივ-სულიერი ევოლუციის თანმიმდევრული პროცესის ჩვენებით თუ მეორეთა უპერსპექტივობის ტრაგიზმის სოციალური ძირების გაშიშვლებით. მაგრამ კონტრასტირების ამგვარი პლანი აღიქმება არა სწორხაზოვანი პირდაპირობით, არამედ როგორც მოვლენათა და საგანთა არსში მოთავსებული შინაგანი მამოძრავებელი მუხტი.

ანანია ზარიძის თუ დათა კახიძის ცხოვრების მთელი ნახევარსაუკუნოვანი ისტორია — ეს არის მეოცე საუკუნის გლეხკაცისა თუ სოფლის მეთაურის, მაღალი პრინციპებისათვის თავდადებული ქართველი კომუნისტის — დიდ საზოგადოებრივ განუწყვეტელ ორომტრიალში ჩართული პიროვნების — მიერ განვლილი ძლიერ საინტერესო გზა. მათს მაგალითზე ნაჩვენებია პროგრესული ძალების აქტივიზაციის პროცესი, როგორც საზოგადოებრივი განვითარების ძირითადი ტენდენცია. იგი მწვავეა თავისი შინაგანი სირთულითაც და გარედან შექმნილი ძნელად გადასალახავი დაბრკოლებებითაც. ამ სიძნელეთა დაძლევის მთელი პროცესის დიალექტიკა ფოკუსირებულია პიროვნების იმგვარად გააზრებით, როდესაც მთელი მისი გარეგნულად გამოვლენილი თუ შინაგანად შეფარული მიზანსწრაფვა და ორიენტაცია ერთ მთლიანს შენადედს წარმოადგენს.

ძლიერი ნების გმირის ხასიათის ახალი ინტერპრეტაცია ქართულ რომანში ის ბუნებრივი პროცესია, რაც უნდა მოჰყოლოდა „დეჰეროიზაციის“ ტენდენციას ჩვენს ლიტერატურაში, როგორც ამ ტენდენციის საპირისპირო და მძლევი მოვლენა.

რასაკვირველია, ზემოთ განხილული რომანების ამგვარი გმირები, თავიანთი სულიერი სიმტკიცისა და ნების განხორ-

ციელების თვალსაზრისით, მკვეთრად ინდივიდუალიზებული, თავისთავადი ლიტერატურული ხასიათებია არა საერთოდ რომანისტიკის გმირთა გალერეაში, არამედ ერთმანეთთან მიმართებაშიც. გმირის გარშემო არსებულ სიტუაციათა მსგავსება არ იწვევს თვით გმირთა ხასიათების უნიფიცირებას, სტანდარტიზებას; პირიქით, აქ სიტუაციათა მსგავსება ყოველ ცალკე შემთხვევაში წარმოშობს გმირის ახალი, ორიგინალური კუთხით ხილვის საჭიროებასა და აუცილებლობას. ამით თავიდან აცილებულია ძველად ნაცნობი შტამპის საფრთხე და ერთხელ კიდევ დასტურდება თანამედროვე ქართული რომანის ორიგინალური ხასიათი.

ა. სულაკაურის „ოქროს თევზში", ე. ყიფიანის „ცაში ასროლილ ქუდებში" და ამ ხასიათის სხვა რომანებში ახალგაზრდა გმირის სულიერი წრთობის პრობლემა გადაწყვეტილია ანტიმორალისადმი დაპირისპირების პლანით.

საერთოდ, არჩილ სულაკაურის რომანის გმირთა სამყარო ძლიერ რთულია. „ოქროს თევზი" დაწერილია ღრმა ფსიქოლოგიური დაპირისპირებისა და რეალისტური სიმბოლიკის მანერით. რომანის ახალგაზრდა გმირი დათო ნათიშვილი ეს არის იწყებს დამოუკიდებელ ცხოვრებას, მაგრამ იგი რთულ წინააღმდეგობრივს ვითარებაშია მოხვედრილი. ამ წინააღმდეგობათა ფოკუსად წარმოგვიდგება ძირითადად ოჯახური წრე, სადაც ცხოვრება უხდება ახალგაზრდა გმირს: კომბინატორი, აფერისტი მამინაცვალი პლატონ ბარამიძე, მეშჩანი დედა მარიამი, გადასახლებიდან ახლად დაბრუნებული, ცხოვრებაზე „გამწყრალი" და გულჩათხრობილი უფროს ძმა მირიანი, თვითნება და კაპრიზი ნების უმცროსი და თეონა...

უფროს ძმას ერთხელ შინ მოაქვს პატარა აქვარიუმი, რომელშიც იმყოფება ყველაფერს მოწყვეტილი და ყველაფრისადმი გულგრილი ოქროს თევზი. ეს სიმბოლურ-პარალელური ხაზი განსაკუთრებით მკაფიოს ხდის ავტორის საერთო ჩანაფიქრს — აჩვენოს დიდ საზოგადოებრივ ცხოვრებას განრიდებული ადამიანის ბედი. და როდესაც ისახება ძმების — მირიანისა და დათოს დიდ ცხოვრებაში შესვლის რეალური ტენდენცია, დგება უკვე დამსხვრეული აქვარიუმიდან ამოვარდნილი, იზოლირებული ოქროს თევზის მოსაწყენი „ცხოვრების" აღ-

სასრული. თუმცა რომანში ბევრი რამ ბოლომდე არ არის თქმული და პერსპექტივას ერთგვარად ბურუსში ახვევს წარმოსახული სინამდვილის მეტად გამუქებული ფერები, მაგრამ მასში ჰეშმარიტად გახსნილია ცხოვრების მთავარი სიმართლე: მეშჩანური ამორალიზმისა და სულიერი გადაგვარების წინააღმდეგ ამხედრებული ახალგაზრდა გმირი რომანისა ამსხვრევს ობივატელური შეზღუდულობისა და ამორალიზმის ჩარჩოებს, გამოდის საზოგადოებრივი ცხოვრების, აქტიური ყოფის ფართო გზაზე. ამგვარად პოულობს გმირის სულში აღძრული პროტესტი თავის ბუნებრივ განვითარებას.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში წარმოქმნილი კონფლიქტები სხვადასხვაგვარია თავიანთი შინაგანი ტენდენციითა და ბუნებით, თუ გამოვლენის ასპექტით, გრიგოლ აბაშიძის „ყორნალის“ პირველ წიგნში ისინი ძირითადად აღქმულია სოციალური პლანით. აქ ხდება რომანის გმირთა შემზადება, მათი ურთიერთობის გამძაფრება, რამაც, როგორც ჩანს, ისინი ერთ დროს დაშვებული მძიმე შეცდომების რთულ კატაკლიზმებში უნდა მოაქციოს.

ა. კალანდაძის რომანის „მწვანე შტოს“ ძირითადი პათოსი კი ემყარება სოციალურ-ფსიქოლოგიური კონფლიქტების არსის გახსნის ასპექტს. „მწვანე შტო“ — ეს არის რომანი პიროვნების თვითდამკვიდრებაზე, რაც ზნეობრივი უკომპრომისობის, სინამდვილის რეალური წინააღმდეგობების დაძლევის ფასად მიიღწევა. მთავარი გმირის მამუკა ტარსანიძის მთელი ცხოვრება — წინააღმდეგობათა ქსელში მოხვედრილი ადამიანის მწარე თავგადასავალია. მისთვის ცხოვრება მძიმე განსაცდელის დაძლევის შედეგად მოპოვებული სიხარულია. იგი შეცნობილ აუცილებლობად მას შემდეგ იქცევა, რაც გადალახული და უარყოფილია კომპლექსად ქცეული სულიერი თუ მატერიალური ნეგატივიზმი. ეს კი მოითხოვს ენერგიის თითქმის წარმოუდგენელ დაძაბვას, ხასიათის განსაკუთრებულ აქტიურობას, კოლოსალურ მიზანსწრაფვითს ნებას. ამიტომაც წარმოსახავს რომანისტი თავის გმირს ძნელი ბიოგრაფიის თანამედროვე ადამიანად; ამიტომ უქმნის მის ყოველ ნაბიჯს მძიმე დაბრკოლებებს, ამიტომ განაწყობს ხშირად თვითკრიტიკულად. წარსულში ტყვეობის მძიმე განსაცდელ-გადატანილს და ახლა მძიმე ვითარებაში მოხვედრილს, მას თითქმის ერთი „ნათელი“

დღეც არ დადგომია: სამეცნიერო-საკვლევ ინსტიტუტში, სადაც მუშაობს, გამეფებულია მაამებლობის, კარიერიზმის, თვალთმაქცობის ატმოსფერო; შინ კი, სიმამრისა და სიდედრის ტიპიურ პროვინციულ-მეშჩანურ ოჯახში ნამდვილი ჯოჯოხეთი ტრიალებს, რაც გამუდმებით უშხამავს სიცოცხლეს როგორც მას, ასევე მისთვის ძვირფასსა და საყვარელ ადამიანს — უკიდურეს სასოწარკვეთამდე მისულ მეუღლეს ცისანა გობრომიძეს. უწყვეტი სტრესის ვითარებაში მამუკამ უნდა შეძლოს საკუთარი შინაგანი ძალების გასაოცარი მობილიზება და სულის უკიდურესი დაძაბვის შედეგად შეინარჩუნოს დიდი სიმართლისადმი, პერსპექტივისადმი რწმენა. რომანისტი ხშირად, თითქოს ზედმეტადაც, ამძაფრებს სიტუაციებს, მოვლენათა წინააღმეგობრივ არსს, რათა ნათელყოს შინაგანად ურყევ ჰეშმარიტებას დამკვიდრებული ადამიანის ენერგიის ულევნელობა, მისი სულიერი დაუძლეველობა.

ოთარ ჭილაძის რთული ფორმის რომანი „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“ თავისებური აპოლოგიაა, უპირველესად, დაუჯაბნელი სულის ადამიანისა, რომლის ნების სიძლიერე და გამძლეობა გაპირობებულია მაღალი მოქალაქეობრივი თვითშეგნებითა და ცხოვრებაში თვითდამკვიდრებით, ხოლო ოთარ ჩხეიძის „აღმართ-დაღმართის“ მთავარი სათქმელი გაცხადებულია თავის მიწას მოწყვეტილი კაცის ნაღვლიან ფიქრებში, ამ მიწის საოცარი ძალით მონატრებასა და მისკენ მუდმივს სწრაფვაში.

დღევანდელი ქართული რომანის ხასიათზე, მის დაჟინებულ სწაფვაზე თანამედროვე ადამიანის ზნეობრივ ძიებათა ამოხსნისაკენ მეტყველებს ბოლო დროს დაწერილი არა ერთი და ორი რომანი. რეზო ჭეიშვილის „ქალაქში დინოზავრები დადიან“, ეს მეტად ორიგინალური სტილით დაწერილი რომანი, მართალია, ეგრეთ წოდებულ „მხიარულ პლანში“ დანახული, მაგრამ მრავალმხრივი ხასიათებით დასახლებული დღევანდელი „პროვინციული“ ქალაქის რთული წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრებას ეძღვნება. საზოგადოებრივი ცხოვრების პოზიტიური იმპულსები თუ სატკივარი, მისი ადამიანების ნოვატორული ხასიათი თუ კონსერვატიული ჩამორჩენილობა, როგორც განვითარების წინააღმდეგობრივი ხასიათი, გახდა ლევან გოთუას („ლეკვი ლომისა“), ალიო ადამიას („დიდი და პა-

ტარა ეკატერინე"), ელიზბარ მაისურაძის („დაკარგული ოცნებები"), თენგიზ გოგოლაძის („კაცი კაცითა"), თეიმურაზ მაღლაფერიძის („უშბა"), გურამ დოჩანაშვილის („სამოსელი პირველი") და მთელი რიგი სხვა რომანების ასახვის მთავარი საგანი. ცხოვრება მათში გამოჩნდა თავისი მრავალფეროვნებით, მრავალმხრივად, განვითარების თანამედროვე ტენდენციების აქცენტირებით.

ჩვენი პარტიის XXV ყრილობაზე აღნიშნული იყო ე. წ. „საწარმოო თემის" ახალი მხატვრული ხარისხი, ახალი მხატვრული ფორმა, მისი ახალი საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ-ესთეტიკური ჟღერადობა. ქართულ რომანისტიკაშიც ახლა უკვე მნიშვნელოვან წილად დაძლეულია 20—30-იანი წლების „საწარმოო რომანის" პრიმიტივიზმი, ზერელობა, ხასიათთა ერთპლანიანობა. ა. ბელიაშვილის („ვეფხია ხალიბაური", „შვიდკაცა"), გ. ფანჯიკიძის („მეშვიდე ცა") და სხვა მხატვართა მიერ „საწარმოო თემაზე" შექმნილ რომანებში პიროვნება გამოჩნდა როგორც რთული სულიერი ფენომენი და არა უბრალოდ დაზგის, შახტის თუ ხარაჩოების ადამიანი; დიდი საწარმოო მექანიზმის არა უბრალო „ხრახნი" თუ „ჭანჭიკი", არა უბრალოდ მატერიალური დოვლათის „მკეთებელი" რაღაც მექანიზმი, არამედ ადამიანური ვნებებით აღსავსე, დიდი მიზნისაკენ მიმსწრაფი რთული რეალური ყოფის პირმშო.

სწორედ ამგვარად წარმოგვიდგენს „საწარმოო რომანის" თანამედროვე გმირს ლადო ავალიანი „ახალ ჰორიზონტში". მისი თამარელა, შატბია, ნიკო თუ სხვები ძლიერნი არიან თავიანთი დიდი საზოგადოებრივი შეგნებითა და ურყევი, თუ გნებავთ, ფანატიკური რწმენით ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის სამართლიანობისადმი. ამ შეგნებაზეა დამკვიდრებული მათი მორალი, აქტიური ხასიათი, სულიერი სისპეტაკე. ადამიანის მაღალი დანიშნულების ეს შეგნება რომანში წარმოსახულია არა როგორც ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფიერების თავისთავადი ნორმა, არამედ როგორც მორალური პასუხისმგებლობა ადამიანისა საზოგადოების წინაშე. ლ. ავალიანი თავის გმირებს აყენებს რთულსა და ხშირად წინააღმდეგობრივს ვითარებაში და ამგვარ ვითარებებს აქცევს მათი ხასიათის წრთობისა და გამოცდის საშუალებად. შრომა აქ დასახუ-

ლია როგორც რიგითი ადამიანის მაღალ ზნეობრივ ხარისხში აყვანილი შემოქმედება, რომელიც საბოლოო ანგარიშში აყალიბებს მის შეგნებას, ფსიქიკას. სწორედ ეს ფსიქოლოგიური ფორმირების პროცესი იქერს წინანდელი „საწარმოო რომანის“ მშრალი აღმწერლობის „გამოთავისუფლებულ“ ადგილს წარმოების ადამიანებზე დაწერილ ახალ რომანში.

ლ. ავალიანმა მნიშვნელოვნაწილად შეძლო ასეთი ტიპის რომანების ტრადიციული საწარმოო კონფლიქტის ნაცვლად „ახალი ჰორიზონტის“ თემა ძირითადად გაეშალა ზნეობრივ-მორალური კონფლიქტის პლანით. ესეც თანამედროვე „საწარმოო რომანის“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო სიახლეა, ნაკარნახევი დროის მოძრაობით. კონფლიქტის ამგვარი პლანი დამახასიათებელი ნიშანია დღევანდელი მუშათა კლასისადმი, ტექნიკური ინტელიგენციის თემებისადმი მიძღვნილი საბჭოთა რომანისა საერთოდ (ავიღოთ, მაგალითად, ვ. ლიპატოვის რომანი „და ეს ყოველივე მასზე“ და მთელი რიგი სხვა თანამედროვე რომანები).

„ახალ ჰორიზონტში“ მართებულ გადაწყვეტას იღებს თანამედროვეობის ერთი მწვავე პრობლემაც — პრობლემა თაობათა ესტაფეტისა. ეს არის იმის საკითხი, თუ რა უნდა მიიღონ შვილებმა მამებისაგან და როგორ მიიღონ იგი; ამასთან, როგორ მონახონ საკუთარი ადგილი ცხოვრებაში. მნიშვნელოვან წილად ეს არის რ. კობიძის „გვიმრის ფოთლების“ თემაც.

უპირველესად, ახალი გმირის ხასიათისა და ნების ფორმირების პროცესის სირთულე აიღო გამოხატვის საგნად ნოდარ წულეისკირმა თავის რომან „ზესნახეში“ (პირველი წიგნი). მისი გმირი ქალი ზესნახე მრავალწილად წინააღმდეგობრივ გარემოცვის ვითარებაში ახერხებს არა მარტო მიაღწიოს მაღალადამიანურ მდგომარეობას და არა მარტო შეინარჩუნოს, არამედ სხვებზე გავლენის უძლიერეს ფაქტორადაც აქციოს იგი. „ზესნახეში“ დახატული საწარმოო პერსონაჟები, ერთ-ერთი დიდი ელსადგურის მშენებლობის მთელი ხატოვანი პანორამა რომანში არა თუ „თრგუნავს“ და იმორჩილებს პიროვნებას, არამედ ავლენს და ააქტიურებს მის სულს. გმირის სოციალური აქტივიზაციის ეს პროცესი, როგორც ვნახეთ, ნიშნეული თვისებაა თანამედროვე ქართული რომანისა.

თანამედროვე რომანში თვალსაჩინოა სწრაფვა ეთიკურ-მორალური პრობლემებისაკენ. ეს არის მისი კრიტიციზმისა თუ მკვიდრებადი პათოსის ერთ-ერთი მთავარი მამოძრავებელი იდეა. ქართულმა რომანისტიკამ გამოავლინა თვალსაჩინო ფხიზელი აღღო იმ ანტისაზოგადოებრივი მოვლენების შეფასებაში რომლებმაც ბოლო წლების მანძილზე სწორედ მორალის, ეთიკის და საზოგადოებრივი ყოფიერების სხვა სფეროებში იჩინეს თავი. კრიტიკული პათოსის სამიზნე აღმოჩნდა ცალკეულ ადამიანთა მორალურ-ზნეობრივი გადაგვარების, ფართოდ ფესვებგადგმული მეშჩანიზმისა და ობივატელჩინის ტენდენციები.

ცხადია, აქ ბევრი რამ არ იყო აყვანილი ხატოვანი განზოგადების მაღალ ხარისხში და რომანში ნატურალისტურ გადაწყვეტას იღებდა. მაგრამ პათოსი მხილებისა მაინც საკმაოდ ძლიერი და ზემოქმედი გამოდგა. დაპირისპირება მორალისა ანტიმორალისადმი, ამ დაპირისპირების სიმკვეთრე და პერსპექტივა ქართულ რომანში ძირითადად დაექვემდებარა ფართო საზოგადოებრივ ინტერესებს და, ამდენად, ჰეშმარიტად ხალხური ხასიათი შეიძინა.

თ. ჭილაძის რომან „აუზში“, ისევე როგორც ამ პათოსის შემცველ სხვა პროზაულ ნაწარმოებებშიც, ერთგვარად წინა პლანზე გამოდის ახალგაზრდობის პრობლემა თანამედროვე საზოგადოებაში, ახლა უკვე სხვა ასპექტით. მაგრამ მთავარი საგანი თხრობისა, რომლის გარშემოც თავს იყრის აგრეთვე ბევრი სხვა პრობლემაც, ჩემი აზრით, ეს არის თანამედროვე ქართულ სინამდვილეში ფეხმოკიდებული მეშჩანიზმი. მეშჩანიზმი აქ დანახულია, როგორც თანდათანობით დამკვიდრებული ფრიად ავი სენი, რომელიც პიროვნების საკუთარ ნაჭუჭში მოქცევის, საზოგადოებისაგან მოწყვეტის თავისი ტენდენციით მორალურ, მასობრივად გავრცელებულ, ფართომომცველ საშიშ საზოგადოებრივ დაავადებად ქცეულა.

რომანის პერსონაჟ მწერლის ეზოში გაკეთებული ვებერთელა უფუნქციო აუზი, რომელსაც უკვე შმორი მოსდებია და რომელსაც თოფით დარაჯობენ, რომ ვერც მასში და ვერც ეზოში ვერავინ შეაღწიოს, რათა გარემოს მოწყვეტილი მეშჩანის სიმყუდროვე არ დაარღვიოს, ფართოდ განზოგადებული, ტიპიური სიმბოლური სურათია. რასაკვირველია, აქ

დაყენებულია საკითხი მწერლობის და ცხოვრების ურთიერთობისა, მაგრამ რომანის ამ კონკრეტულ იდეას გაცილებით მეტი განზოგადებითი ძალა ენიჭება; იგი მეშჩანიზმით გამსჭვალული ყველა საზოგადოებრივი ფენის მოდელად გამოდგება.

ამიტომაც შემთხვევით არ არის რომანში გავლებული პარალელები მწერლის კარმიდამოსა და, ვთქვათ, ალექსანდრე სორდიას ოჯახს შორის. ეს ორი მეტად დამახასიათებელი მეშჩანური ბუდე პროვინციული ზღვისპირა ქალაქისა, ისევე როგორც მისი მთელი ყოფა თავისი პერიპეტიებით (ტექნიკუმის დირექტორ კირილეს, ექიმ ნიკო გეგეჭკორის, პროვინციელი თამადის, პროფესორ გაბრიჩიძის, ლილის დედისა და სხვათა ისტორიები) ნათელყოფენ მეშჩანობის ყველგან შემღწევ არსს, მის საშიშროებას; აშიშვლებენ მეშჩანობის ანტისაზოგადოებრივ ხასიათს.

რომანში მოქმედებს ანტიმეშჩანიც; მოქმედებს არა როგორც ჩვენს მიერ ობიექტურად შემეცნებული საპირისპირო სამყაროს ადამიანი (ესეც არის), არამედ როგორც კონკრეტული პერსონაჟი (ზინა, ნათელა, ბეკო, ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელი, რომლის პირითაც მოთხრობილია რამდენიმე ეპიზოდი...).

თვით უცნაურობანი თუ აპათია ახალგაზრდებისა, ბევრი ნაბიჯი ამ „კრაზანასავით მკბენავი“ ადამიანებისა, რაც შეიძლება არაბუნებრივად გვეჩვენოს, არის სწორედ მეშჩანობის გავლენით აღძრული ინსტინქტები, გაუცნობიერებელი რეაქცია ამ მეშჩანობის წინააღმდეგ.

ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ზინასა და თეიმურაზის ურთიერთობის რთული ხაზი, თავიდან ბოლომდე რომ გასდევს თხრობას. კონფლიქტი ახალგაზრდა ცოლ-ქმარს შორის არის შედეგი ირგვლივ გამეფებული მეშჩანური ყოფის გავლენისა; თეიმურაზი ექვემდებარება ამ სულის დამშლელ გავლენას და ტოვებს ოჯახს. იგი ოჯახს უბრუნდება მას შემდეგ, როდესაც იძლევა მეშჩანობის ატმოსფერო, როდესაც უკვე დარღვეულია აუზის მეშჩანური მყუდროება, ძლეულია ინერტულობა და დაბნეულობა ახალგაზრდა კაცისა (ბეკო), როდესაც დგება რომანის პერსონაჟ მწერლისა და მისი „მცველის“ — სპინოზა-ბონდოს სულიერი გადახალისების მომენტი.

ეს არის „აუზის“ ძირითადი პათოსი და ამ თვალსაზრისით იგი აუცილებლად უნდა მივიჩნიოთ დადებით მოვლენად, თუმცაღა რომანი ერთგვარად გადატვირთულია ზედმეტი მასალით, დეტალებით, სახეებით, ისტორიებით. მაგალითად, ბეკოსა და დათოს სოხუმში გამგზავრებისა და დაკარგვის ამბავს შესაძლოა, ჰქონდეს თავისი ფუნქცია ბეკოს სულიერი ჩამოყალიბების პროცესის ჩვენებისათვის, მაგრამ იგი, მომაბეზრებელი გაჭიანურების გამო, უკვე დისონანსად იქცევა საერთო სიტუაციაში. გარდა ამისა, არ შეიძლება არ იგრძნოთ თანამედროვე დასავლური მოდური სტილი რომანებში დიალოგის გამართვისა, რაც ესოდენ შესამჩნევია რომანის დასაწყისში. ეს ტენდენცია სიტუაციათა ხატვის მანერაშიც გამოსჭვივის. შემდეგ და შემდეგ რომანისტი თანდათან თავისუფლდება ყოველივე ამისაგან, რაც მეტ ბუნებრივ ეროვნულ გარემოცვასა და განწყობილებებში აქცევს მის გმირებს.

აქ ხსენებული პლანის ქართული რომანისათვის საერთოდ ნიშნეული გახდა კონფლიქტის არსის ახლებური გახსნა, მისი ახალი „იდუმალი“ სიღრმეების აღმოჩენა. ეს კონფლიქტი, როგორც წესი წარმოჩენილია არა მხოლოდ მისი დაძებნისა და გაშიშვლების ტენდენციით, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის, ამ კონფლიქტებისათვის მხატვრის დიდი პასუხისმგებლობის სრული შეგნებით.

ოტია იოსელიანის რომანის („იყო ერთი ქალი“) ძნელ მორალურ-ყოფითს სიტუაციებში მოხვედრილი გმირის მძიმე აღსარება ან გურამ გეგეშიძის „ცოდვილი“ ადამიანის ახალი ჭეშმარიტების ძიება მორალურ-ფსიქოლოგიური თვითგანწმენდის ფრიად ძნელად დასაძლევი სულიერი პროცესია. მიხეილ მრევლიშვილის მიკრორომანის („საბედისწერო მოსახვევი“) და ივანე ურჯუმელაშვილის „ფერიცვალობის“ მხილებითი პათოსი მაღალი ზნეობისადმი ღალატისათვის პიროვნების მკაცრი პასუხისმგებლობას ემყარება.

* * *

ქართული რომანისტიკის ძირითად თემად, გამოხატვის მთავარ საგნად დღესაც რჩება ჩვენი თანამედროვე ცხოვრება მისი რთული შინაარსით. მაგრამ ამ გამოხატვას დღეს ბევრი ახა-

ლი ნიუანსი შეემატა წინანდელი პერიოდების ქართულ რომანთან შედარებით. უფრო ფართო გახდა რომანის გმირთა გალერეა. გამრავალფეროვანდა თვით გმირის შინაგანი, სულიერი სამყარო; იგი ახლა გაცილებით რთული და მრავალწახნაგოვანია. რომანისტიკამ თავისი ყურადღების საგნად აქცია საზოგადოებრივი ცხოვრების მრავალი თანამედროვე მწვავე პრობლემა, მათ შორის სამეცნიერო-ტექნიკური რევოლუციის სწრაფი პროცესის მიერ წამოჭრილი პრობლემები. ეგრეთ წოდებულმა „ქალაქისა“ და „სოფლის“ თემებმა ბევრ შემთხვევაში პოვეს სხვაგვარი ნიუანსობრივი გადაწყვეტა.

როგორც ზევით ვნახეთ, ეს პროცესი შეეხო დადებითი გმირის თუ მორალურ-ეთიკური სფეროს პრობლემებსაც.

სწორედ ამით უნდა აიხსნას ზოგიერთი რომანისტის ახალი ინტერესი მის მიერ უკვე 20—30-იან წლებში დასმული და ხატოვნად გადაწყვეტილი პრობლემებისადმი, მათი მიბრუნება ადრინდელი ეპიკური ტილოებისაკენ (ამ ტილოების ახალი რედაქციული ვარიანტების შექმნის ან სრულიად ახლებური კომპოზიციურ-სიუჟეტური გამართვის, განვრცობის ფაქტი სერგო კლდიაშვილის („მყუდრო სავანე“), კონსტანტინე ლორთქიფანიძის („კოლხეთის ცისკარი“, „ჩემო გაიანე“ და სხვათა შემოქმედებითს პრაქტიკაში).

თანამედროვე რომანში მწვავედ გამოვლინდა მასისა და საერთოდ ხელმძღვანელის ურთიერთობის თემა, თუმცა მან ცალმხრივი გაშუქება პოვა: ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ჩამორჩენილი, გადაგვარებული ხელმძღვანელი, ამ გადაგვარების პროცესის კანონზომიერებათა გახსნის პათოსი (თინა დონჟაშვილის „ალაზანზე“ და სხვ. რომანები) და ჯერჯერობით ჩრდილში დარჩა ახალი ტიპის, თანამედროვე ინტელექტუალური დონის ხელმძღვანელის, მასების ჭეშმარიტი წინამძღოლის შთამაგონებელი სახე.

თანამედროვე სოფელზე დაწერილი რომანების ფართოხილვითი ასპექტის თაობაზე ჩვენ უკვე ვილაპარაკეთ ზემოთ. აქ უნდა აღვნიშნოთ ამ რომანების ის საერთო ტენდენცია, რაც მათ ამ ტიპის სხვა ეროვნულ რომანებთან აკავშირებს.

აღნიშნული ტენდენცია ყველაზე მკვეთრად კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „ნატვრისთვალში“ (განსაკუთრებით რომანის მეორე წიგნი) პოულობს გამოხატულებას. აქ ისევე, როგორც

თანამედროვე რუსულ, უკრაინულ, ლიტვურ თუ სხვა რომანებში, წამოჭრილია ომისშემდგომი სოფლის ადამიანთა რთული, მრავალმხრივი ცხოვრების, ხელმძღვანელისა და მასის ურთიერთობის, ადამიანთა მორალური სიწმინდის, ახალი ფსიქოლოგიური წყობის, ეკონომიკური თუ პოლიტიკური ცხოვრების მწვავე პრობლემები. რომანში ძლიერია ჩვენი ყოფის ბევრი ნაკლის პრინციპული მხილების, საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერებათა და ამ მანკიერების მატარებელ ადამიანთა დაუნდობელი გაშიშვლების ტენდენცია, თუმცა პირველ პლანზე რომანისტი დადებითის, ახლის, პერსპექტიულის პათოსს წარმოაჩენს.

ამ თვალსაზრისით უკანასკნელ წლებში დაწერილი რომანის მეორე წიგნი გაცილებით უფრო ფართოსიუჟეტოვანი ნაწარმოებია. მასში დაძლეულია პირველი წიგნის ერთგვარი სიუჟეტური ჰერმეტულობა; სიუჟეტი აქ მთლიანად დაქვემდებარებულია ეპოქის მოვლენათა პრინციპს.

ომისშემდგომი სოფლის რთული ვითარების ასახვაში რომანისტმა დაიკავა პრინციპული პოზიცია პირუთვნელი რეალისტი მხატვრისა.

სწორედ რომანის მეორე წიგნში დააყენა მწვავედ მან მასის და ხელმძღვანელის ურთიერთობის პრობლემა, ახლებური გადაწყვეტა მისცა მას. მისი პარტიული ხელმძღვანელი სიმონ ჩოხელი, ერთ დროს გულისხმიერი და პრინციპული ადამიანი, თანდათან კარგავს მასების ნამდვილი წინამძღოლის თვისებებს, ეჩვევმდებარება მოჩვენებითი კეთილდღეობის ცთუნებას და თანდათან იძირება გადაგვარების ჭაობში.

კონკრეტულ ეროვნულ მასალასა და სიტუაციას დამკვიდრებული ჩოხელი, როგორც განზოგადებული ტიპი, მხოლოდ ეროვნულ ჩარჩოებში ვერ მოთავსდება. სხვა პარალელები რომ არ მოვიშველიოთ, ბელორუსულ რომანში, მაგალითად, ჩოხელს ჰყავს თავისი ორეული მ. მელეჟის „კრინიცის“ გმირის—რაიკომის მდივან ბოროდკას სახით, როგორც ამავე რომანის მეორე უარყოფითს პერსონაჟს—მოხნაჩს, კ. ლორთქიფანიძის რომანში მოეძებნება თავისი ორეული — დათა ყანჩაშვილი. რასაკვირველია, ისინი სხვადასხვა ეროვნული ხასიათებია, მაგრამ როგორც სინამდვილის ამა თუ იმ მხარისა და ტენ-

დენციის გამომხატველნი, ბევრი რამით ენათესაებიან ერთმანეთს.

ბუნებრივია, ეს ნათესაობა უნდა გამოვლინდეს და ვლინდება კიდეც ობიექტურად **დადებითის დამკვიდრების** პათოსშიც. ის, რაც თუმცა დამახასიათებელია გარკვეული სიტუაციისათვის, მაგრამ თავისი განვითარების ტენდენციით უცხოა მაღალჰუმანური იდეალების თვალსაზრისით, უნდა იძლიოს. ამ აცილებლობას გამოხატავს კ. ლორთქიფანიძის „ნატვრისთვალიც“ და ი. მელექის „კრინიცაც“.

რასაკვირველია, ყველა ზემოთ განხილული ქართული რომანი როდი დგას თანამედროვე საბჭოთა რომანისტიკის მიერ მოპოვებული დონის სიმაღლეზე თავისი ესთეტიკური თუ გნოსეოლოგიურ-სოციალური მხარით. ამ თვალსაზრისით ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ, ვთქვათ, ი. ურჯუმელაშვილის „ფერისცვალობის“ ერთგვარ სქემატურ სიმშრალეზე; ო. ჩხეიძის რომანების ზოგიერთი გმირის აბსტრაქტულ პირობითობასა და ამ რომანების განგებ გართულებულ ენობრივ ქსოვილზე, რაც ესოდენ ძნელად აღსაქმელი და ბუნდოვანია; თ. ჭილაძის „აჰა, მიიწურა ზამთრის“ გმირთა შედარებითს ინერტულობაზე; რ. ჭეიშვილის „დალის“ პერსონაჟთა ნაკლებად მოტივირებულ ეროვნულ ხასიათზე; ლ. ავალიანის „ახალი ჰორიზონტის“ მთელი რიგი პასაჟების შიშველ პუბლიცისტურობაზე, სადაც გმირის ფსიქოლოგიური ხასიათი დაიყვანება რომელიმე სამეურნეო პრობლემის პლაკატურ გამოვლენამდე და ა. შ.

ყველაზე დიდი ნაკლი ზოგიერთი თანამედროვე ქართული რომანისა — ეს არის შედარებით ნაკლები ინტერესი **სოციალურად აქტიური** გმირისადმი.

ეს განსაკუთრებით თვალში საცემი ხდება დღეს, როდესაც მთელი ქართველი ხალხის ნება ვლინდება სწორედ უკომპრომისო, სოციალურად აქტიური ბრძოლით ყოველივე ნეგატიურის წინააღმდეგ, მაღალი იდეალების პრაქტიკულად ხორცშესასხმელად. ასეთი ბრძოლის ცენტრში კი დგას სწორედ სოციალურად აქტიური მებრძოლი გმირი თავისი მაღალი ეროვნული სისპეტაკითა და ფართო ინტერნაციონალური სულისკვეთებით, თავისი უტეხი ნებითა და განვითარების პერსპექტივების სწორი ამოცნობით. ბუნებრივად, მან თავისი ხვედრი დომინანტური ადგილი უნდა პოვოს ახალ ქართულ რომანში.

თანამედროვე ეტაპზე შემდგომი განვითარება პოვა ქართულმა ისტორიულმა რომანმა. კვლავ გრძელდება ქართველი ხალხის როგორც შორეული, ისე მახლობელი ისტორიული წარსულის მხატვრული ათვისება სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის მომარჯვებით.

თანამედროვე რომანისტთა პრაქტიკაში მნიშვნელოვანწილად ახლებურ გამოვლენას პოულობს თვალსაჩინო ტრადიციები, რომლებიც ქართული ისტორიული რომანის განვითარების დარგში თავის დროზე შექმნეს ვ. ბარნოვმა, კ. გამსახურდიამ, მ. ჯავახიშვილმა, შ. დადიანმა, ა. ქუთათელმა, ა. ბელიაშვილმა...

დღევანდელი ქართული ისტორიული რომანი მეტ ადგილს უთმობს ხალხის მასებს, წარმოაჩენს მათს როლსა და ადგილს ისტორიაში. ამასთან, თვალსაჩინოა წარსულის იდეალიზაციის ძველი ტრადიციული ტენდენციის თანდათანობითი დაძლევის ფაქტი. თანამედროვე ისტორიულ რომანში მეტი სიმკვეთრით წარმოჩნდა ყოფის სოციალური ასპექტი, საზოგადოების წოდებრივი თუ კლასობრივი დიფერენციაცია და ანტაგონიზმი თუ ბრძოლა, თუმცა ეს ტენდენცია ჯერ კიდევ საჭიროებს მეტ სიაშკარავეს, სოციალურ ძალთა დაპირისპირების ისტორიული კანონზომიერი ხასიათისა და ბუნების ღრმა დამაჯერებლობით ხატოვან გახსნას.

გრიგოლ აბაშიძის ისტორიული ტრილოგია („ლაშარელა“, „დიდი ღამე“, „ცოტნე“), რომლის ბოლო წიგნი 70-იან წლებში დაიწერა, საქართველოს ისტორიის ახლებური მხატვრული ამოკითხვაა. საქმე მარტო ის კი არ არის, რომ რომანისტმა შეძლო ისტორიის ჭეშმარიტი შემოქმედი ძალის — ხალხის როლისა და ადგილის ჩვენება, არამედ ისიც, რომ მან გახსნა შორეულ წარსულში ქვეყნის, ხალხის დიდი ტრაგედიის ნამდვილი მიზეზი, დაუპირისპირდა ფართოდ გავრცელებულ ისტორიულ მოსაზრებას ძველი საქართველოს კატასტროფის თაობაზე; წამოაყენა ამ კატასტროფის ახალი ისტორიულ-მხატვრული კონცეფცია.

როგორც ცნობილია, მონგოლთა ურდოების შემოსევამ იმსხვერპლა წარსულში ძლიერი ქვეყანა — დიდი კულტურის

მჭონე სახელმწიფო საქართველო, დაამსხვრია, შემუსრა იგი. ამის შემდეგ საქართველოს თავზე ჩამოწვა დიდი და ხანგრძლივი ღამის წყვდიადი, რომლის გაფანტვას საუკუნეები დასჭირდა.

მწერლის ისტორიულ კონცეფციაში მონგოლთა შემოსევა ქვეყნის დაღუპვის ერთადერთ გარდაუვალ პირობად როდია მიჩნეული. ჯერ კიდევ „ლაშარელაში“ გაცხადებულია სახელმწიფოს რღვევის ტენდენცია, რომელმაც თანდათან მთელი თავისი ულმობელობით იწყო გამოვლენა თამარის მეფობის შემდეგ. ერთიან, ძლიერ სახელმწიფოს ცალ-ცალკე სამთავროებად ინაწილებენ გავლენიანი მმართველი ფეოდალები, ხოლო სახელმწიფოებრივი დეცენტრალიზაციის ამ დამღუპველი ტენდენციის პირისპირ აღმოჩენილი თამარის მემკვიდრენი უღონონი არიან მის წინაშე; პირიქით, თავიანთი მოქმედებით, ნებსით თუ უნებლიეთ, ხშირად ხელს უწყობენ კიდეც რღვევის ამ შინაგანი პროცესის დაჩქარებას. და აი, როდესაც საქართველოს საზღვრებს მოადგებიან ჯერ მონგოლთაგან დევნილი ჯალალედინი, ხოლო შემდეგ თვით ჩინგიზხანის ურდოები, დასუსტებული ქვეყანა ვეღარ უმკლავდება ძლიერ მტერს.

თავის დროზე, ჯერ კიდევ XIV საუკუნეში „უამთააღმწერელმა“, ი. ჯავახიშვილის სიტყვებით, ამ „მიუდგომელმა“ და „პირუთვნელმა“ მემატიანემ, ძირითადად, ამგვარად შეხედა XIII საუკუნის საქართველოს მის მიერ დაწერილ მატიანეში. მაგრამ გიორგი ლაშას თავისი მეხოტბენიც ჰყავდა და დროთა განმავლობაში მისი პიროვნება საკმაოდ იდეალიზებული აღმოჩნდა.

„XIII საუკუნის ქართულ ქრონიკებზე“ მუშაობისას გ. აბაშიძემ თავისი ისტორიული კონცეფციის გასაღებს სწორედ „უამთააღმწერლის“ მატიანეში მიაგნო. ეს ძეგლი რომანისტმა მიიჩნია არა მარტო უაღრესად პატრიოტული და ეროვნული კონცეფციის შემცველ ნაწარმოებად, არამედ ისტორიული ჭეშმარიტების წყაროდ და თავისი ისტორიულ-მხატვრული კონცეფციაც ძირითადად მასზე დაყრდნობით შექმნა.

ეს კონცეფცია, თავისი არსით, ისტორიის წინაშე, მომავალ თაობათა წინაშე ქვეყნის მმართველთა განსაკუთრებული პასუხისმგებლობის პრინციპს ემყარება, რადგან მათ მიერ გადადგმული ყოველი ნაბიჯი ისტორიის ობიექტურ სასწორზე აი-

წონება მათი მმართველობის ჟამს თუ არა, უფრო გვიან მაინც.

ამავე დროს ისტორიული პიროვნება განსჯილ უნდა იქნას თავისი დროის ვითარებათა მიხედვით. გ. აბაშიძის ტრილოგია შექმნილია სწორედ ამ პრინციპის გათვალისწინებითა და დაცვით. „ისტორიული კონცეფციის შემუშავებისას, — ამბობს რომანისტი, — მე, რა თქმა უნდა, არ შემეძლო მონგოლთა ეპოქის მემატიანეების რწმენის გაზიარება ჩინგიზხანის გამარჯვების ფატალურ გარდუვალობაზე, არც მონგოლთაგან დაპყრობილი ქვეყნების დამარცხების ახსნა მათი ურჯულოებისათვის მოვლენილი ღვთის რისხვით, ან ამ ქვეყნების მეთაურთა პირადი თვისებებით. განვიხილავდი რა დიდძალ ფაქტობრივ მასალას ისტორიული მეცნიერების დღევანდელ დონეზე, მხატვრის თვალით ვკითხულობდი ჩვენი ერის ცხოვრების უაღრესად ტრაგიკულ სურათს და ვცდილობდი ღრმად ჩამეხედა იმ მოვლენებში, რომლებიც განაპირობეს და წარმოქმნეს რთულმა სოციალურმა და პოლიტიკურმა ურთიერთობებმა“.

თუ ტრილოგიის პირველ წიგნში — „ლაშარელაში“ ასახულია დიდი კატასტროფის წინა დღის რთული და წინააღმდეგობრივი მოვლენები, ნაჩვენებია ერთ დროს ძლიერი ქართული სახელმწიფოს რღვევის დაწყების პროცესი (ფეოდალური პარტიკულარიზმის აღორძინება, კონფლიქტი მეფესა და ხალხს შორის, პირველი შეხვედრა ბარბაროს მტერთან), მეორე წიგნი-— „დიდი ღამე“ ხატავს უკვე დანგრეული ქვეყნის მძიმე მდგომარეობას, წყვდიადით მოცული ქართული მიწისა და მისი შვილების აუტანელ განსაცდელს, წარმოაჩენს მამაცი, თავგანწირული პატრიოტული სულის სიდიადეს.

ყოველივე ეს კი თავის ბუნებრივ განვითარებასა და დასასრულს პოულობს ტრილოგიის ბოლო წიგნში — „ცოტნე ანუ ქართველთა დაცემა და ამაღლება“. აქ დგება ეროვნული თვითშეგნებისა და პირადი ზნეობის ურთიერთობის დიდი პრობლემა. კოხტასთავის შეთქმულება მონგოლ მჩაგვრელთა წინააღმდეგ, განსაკუთრებით კი ცოტნე დადიანის უმაგალითო თავგანწირვა აქ დანახულია, ერთი მხრივ, როგორც ეროვნულ-პატრიოტული სულის საოცარი სიმტკიცის გამოვლენა მისი სასტიკი განსაცდელის ჟამს და, მეორე მხრივ, როგორც ახალი ძალის ზნეობრივი გმირობის მაგალითი.

მაღალი ზნეობა ცოტნეს სულში წინასწარ არის გათვითცნობიერებული, როგორც გარკვეული ისტორიული ეტაპის მიუცილებელი კონკრეტული ფენომენი. თავისი პატრიოტული მისიის აუცილებლობისა და მოვალეობის შეცნობა მიიყვანს ცოტნეს მტრის ბანაკში, რათა თანამზრახველთა გვერდით საკუთარი ნებასურვილით მიიღოს და აიტანოს წარმოუდგენელი ძალის წამება და ამით იხსნას ისინი, ასევე მთელი ქვეყანა მონგოლთა სასტიკი შურისძიებისაგან.

პატრიოტულ-რაინდული სიმამაცის ეს მაგალითი რომანში წარმოსახულია როგორც: ა) პასუხისგება, განკითხვა წინაპართა შეცოდებისათვის, ბ) აუცილებელი ზნეობრივი კათარზისი, რომელსაც უნდა მოჰყვეს დაცემულთა ამაღლება.

თანამედროვე რომანისტის მიერ XIII საუკუნის საქართველოს ისტორიული მოვლენების ორიგინალურ ხატოვან გახსნას აქვს თავისი მეორე პლანიც, რითაც ისინი, გარკვეული თვალსაზრისით, მოახლოებულია თანამედროვეობასთან. ამ პლანს ჰქმნის ისტორიული გაკვეთილებისადმი განსაკუთრებული გამახვილებული გრძნობა და ფხიზელი გონების გამაფრთხილებელი ხმა.

როგორც ზევითაც იყო ნათქვამი, ისტორიული სინამდვილის მხატვრული ათვისების ახალი კონცეფციის ტენდენცია, საერთოდ, უკანასკნელი პერიოდის ქართული ისტორიული რომანისტიკის თვალსაჩინო მოვლენად უნდა იქნას მიჩნეული. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით დამახასიათებელია რევაზ ჯაფარიძის „მძიმე ჯვარი“ და ლევან გოთუას „გმირთა ვარამი“— ეს ეგრეთ წოდებული ფართოფორმატიანი ისტორიული რომანები. მათში ყურადღება აქცენტირებულია ისტორიული მოვლენების როგორც ეროვნული, ასევე სოციალური ასპექტებისადმი, რასაკვირველია, ამ მოვლენების ღრმა-ფსიქოლოგიური კონფლიქტების ჭრილში განფენით. მათში გამოვლენილია საერთოდ საბჭოთა ისტორიული რომანისათვის დამახასიათებელი ტენდენცია აქტიურ-პროგრესული დამოკიდებულებისა ობიექტური ისტორიული სინამდვილისადმი, ამ სინამდვილის მხატვრული ათვისება გარკვეული ესთეტიკურ-იდეური პრინციპების, იდეური პოზიციის ნიშნით.

წარსულისადმი ამგვარი მიდგომის ნიშანს ატარებს, კერძოდ, რ. ჯაფარიძის „მძიმე ჯვარი“, სადაც XVIII საუკუნის სა-

ქართველოს — საკუთრივ იმერეთის სამეფოს — ისტორიის რთული და წინააღმდეგობრივი ხასიათის გახსნისას გამოვლენილი შეფასებანი თავიანთი არსით ობიექტურ-პროგრესული „მსჯავრდებაა“. რომანისტმა ქვეყნისა და ხალხის ტრაგიკული ბედი გახსნა, როგორც ერთიანი სამეფოს თავისი დროისათვის პროგრესულ იდეას დაპირისპირებული ცენტრიდანული ძალების სიბოროტე, მათი ანტიეროვნული ხასიათი. გულხარბი ფეოდალების — დადიანების, აბაშიძეების, ერისთავების ზღვარდაუდები აღვირახსნილობა და მზაკვრობა თვით ფეოდალური ფორმაციის მიერ არის ნასაზრდოები და განპირობებული, მაგრამ ამ კონკრეტულ ვითარებაში მას აქეზებს და ნერგავს ბოროტი მტერი — თურქი დამპყრობლები, ვინც საქართველოს მთელ დასავლეთს დაპატრონებია. ქვეყნის, ხალხის წინაშე კვლავ დგება დილემა ან საბოლოოდ დაბეჩავდეს და გადაგვარდეს, სულთანისა და საკუთარი მტაცებელი ფეოდალების ნებას დაყოლილი, ან აღუდგეს მათ და დაიცვას ღირსება, ენა, შთამომავლობა სამუდამო გაჩანაგებისაგან. და, როგორც შორეულ წარსულში სწორედ აქ, ამავე მიწაზე დავით აღმაშენებელი შეუდგა უდიდესი ისტორიული მისიის აღსრულებას თავისი ქვეყნისა და ხალხის აღსადგენად, ახლაც — ხუთასი წლის შემდეგ, ახალმა გმირმა, სოლომონ პირველმა უნდა შეასრულოს თავისი დიდი წინაპრის იგივე საქმე. თუმცა რომანში „ყრუდ“ არის გაელებული ეს პარალელი, მაგრამ იგი მაინც მკაფიოდ აშკარავდება მკითხველის შემეცნებაში, როგორც ქვეყნის მძიმე ისტორიული ბედის განმეორება და ერთადერთი გამოსავალი ამ ბედისწერისაგან თავის დაღწევის გზაზე.

თავისი ქვეყნის ახალგაზრდა მეთაურმა მრავალგზის უნდა გაუძლოს სასტიკ განსაცდელს — იგემოს დევნილისა და სასიკვდილოდ განწირულის სასტიკი ხვედრიც, იწვნიოს ტახტის წართმევის სიმწარეც, დასთმოს და ქვეყნის ინტერესებს შესწიროს უსაყვარლესი მეუღლეც, გაუძლოს მტრის კარზე მისული მთხოვნელის დამამცირებელ მდგომარეობასაც, უდრტვინველად აიტანოს მტრის მიერ მონებად წარეკილი თავისი მიწის შვილების დრტვინვაც და უსიტყვოდ მოისმინოს გლეხიქალის მიერ დაწყევლაც და შეჩვენებაც — რომ საბოლოოდ, ყოველივე ამის სანაცვლოდ, თავის ხალხსა და ქვეყანას მოუტანოს უცხოელი დამპყრობლებისაგან განთავისუფლება. ურყევი

იყო მისი რწმენა: „...სამშობლოს სამსხვერპლოზე უნდა მიტანილიყო ყველაფერი — ქონება თუ პატივმოყვარეობა, კეთილდღეობა თუ ფუფუნება, სიცოცხლე თუ სიკვდილი, სიყვარული თუ სიძულვილი".

ქვეყნისა და პირადი განსაცდელის საოცარ სისასტიკეში ყალიბდება ახალგაზრდა სოლომონის ხასიათი. გამჭრიახი გონება, ქვეყნის მმართველის მაღალი ნიჭი, ნების სიმტკიცე, სიმამაცე, მთლიანი სახელმწიფოს პროგრესული იდეის დაცვა და განხორციელება მას აქცევს მნიშვნელოვან ფიგურად საქართველოს მთელს ისტორიაში. თურქი დამპყრობლები რომ დაამარცხა და განდევნა, ურჩი ფეოდალები რომ მოთოკა, მან საზღვარი დაუდო რჩეული ქართველი ქალ-ვაჟებით ვაჭრობას თურქეთის ბაზრებზე და ხალხი გაჩანაგებისაგან იხსნა; ქვეყანას აღორძინების საშუალება მისცა. ამ მიზნის გზაზე იგი არ მოერიდა არავითარ სისასტიკეს არა მარტო განდგომილი ფეოდალების (ლევან აბაშიძე, როსტომ ერისთავი), არამედ საკუთარი დედის მიმართაც.

მაგრამ სოლომონი ფეოდალური ფორმაციის მოღვაწეა და, ბუნებრივად, მის ხასიათსა და საქმეში ვლინდება ამ ფორმაციისათვის დამახასიათებელი მანკიერებანიც, იქნება ეს სოციალური პლანის მოვლენები თუ ზედმეტი სიმკაცრე ადამიანებთან ურთიერთობაში.

„მძიმე ჯვარი"—უპირველესად ეს არის რომანი ხალხზე, მის მძიმე ხვედრზე, მის ადგილზე ისტორიაში თუმცა, ერთი შეხედვით, რომანის ცენტრში სოლომონ პირველი დგას. დათუნა და ნიკოლოზა ფანჩვიძეები, ოქრუა და შამშე ბრეგაძეები, ბაჭუა სოფრომაძე, როსაფ მაჭავარიანი, ასკია აბესაძე, ისხაკა თეთრუაშვილი და გამორჩეული მკაფიო საღებავებით დახატული ხალხის წრის ბევრი სხვა წარმომადგენელი ჰქმნიან მთელი ეროვნული, სოციალური და ფსიქოლოგიური ყოფის მრავალშინაარსიან სურათს, გამოხატავენ ხალხის ნებასა და სურვილს, მისწრაფებებსა და იმედებს. მათს უპირველეს საზრუნავად გამხდარა შემოსეული მტრების უკუგდება თუ შინაური მომძლავრებული ფეოდალების ალაგმვა. სოლომონი, როგორც თავისი ქვეყნის პროგრესული წინამძღოლი, უპირველესად, ამ მისწრაფებათა განხორციელებას უმორჩილებს საკუთარ ნებასა და ნიჭს. იმდენად არა ტახტის შენარჩუნების სურვი-

ლი, რამდენადაც ქვეყნისა და ხალხის გადარჩენაზე, მომავალში მათს ბედზე წუხილი მომართავს მის ძლიერ ნებას. ამ მიზნით ანთებული, შერისხაეს იგი ორგულ ფეოდალებს და აღაზევებს ერთგულ მდაბიორებს; ეს მიზანი გამსჭვალავს მის შეხვედრას მუდმივი მეგობრობისა და თანადგომის დასადასტურებლად როგორც ქართლ-კახეთის მეფეებთან, ასევე რუსეთის ელჩ ლვოვთან...

რომანის ისტორიული კონცეფცია აქაც მკაფიოდ იგივეა, რაც გ. აბაშიძის ტრილოგიაში: ერთიანი ძლიერი სახელმწიფოს დაქუცმაცება მიკროსამთავროებად თავისი არსით ანტიპატრიოტული, ანტიხალხური მოვლენაა.

რასაკვირველია, ფეოდალიზმის ეპოქის ერთიანი სახელმწიფო, რომანებში წარმოდგენილი არ არის იდეალად, უმთავრესად, მისი მძაფრი სოციალური წინააღმდეგობების გამო; სოციალური წინააღმდეგობანი რომანებში წარმოჩენილია მთელი მათი სიმკვეთრით. მაგრამ ძირითადი ყურადღება აქ გარკვეულ ისტორიულ ვითარებაში შექმნილ სწორედ ეროვნულ სატკივარზეა აქცენტირებული. გ. აბაშიძისა და რ. ჯაფარიძის რომანებში გამოხატული სხვადასხვა ისტორიული ვითარებისა და ეპოქათა სხვადასხვა ხასიათის მიუხედავად, სწორედ ველურ ინსტინქტებამდე დაყვანილი პარტიკულარიზმის გამხრწნელი ბუნება განაპირობებს საყოველთაო-სახალხო ტრაგედიას. ამასთან, თუ გ. აბაშიძის ტრილოგიაში ნაჩვენებია ერთიანი სახელმწიფოს რღვევის დასაწყისი და დასასრული და მინიშნებულია ის სულიერი ძალა, რომელსაც უნდა მოჰყვეს ხალხისა და ქვეყნის აღდგენა, რ. ჯაფარიძის რომანი ეძღვნება პიროვნების ბრძოლას სახელმწიფოებრივი რღვევა-დაქუცმაცების მომძლავრებული ტენდენციისა და პროცესის წინააღმდეგ, ცენტრალიზებული სახელმწიფოსათვის ბრძოლის შინაგან პროგრესულ ხასიათსა და მის წარმატებას.

ისტორიული წარსულისადმი თანამედროვე ქართული რომანისტიკის თვალსაჩინო ინტერესს მოწმობენ აგრეთვე უკანასკნელი პერიოდის რომანები — ლ. გოთუას „გმირთა ვარამი“ და „მითრიდატე“, ა. კალანდაძის „ნეიშნის ფიცი“, ლ. სანიკიძის „უქარქაშო ხმლები“, ნ. გაბაონის „აივნიანი ქალაქი“ და სხვ.

გრიგოლ ჩიქოვანმა კი მიმართა უკვე ისტორიად ქცეულ

ახლო წარსულს და რომანში „თებერვალი დადგაო...“ დახატა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის რევოლუციური ბრძოლის მძაფრი დღეები. მართალია, რომანში გამოხატულია ოდიშელი გლეხობის ცხოვრება და ბრძოლა, მაგრამ მასში წარმოსახული ყველა სიტუაცია იმდენად ტიპიური განზოგადების ხარისხშია აყვანილი, რომ ზედმიწევნით გამოხატავს ქართველი ხალხის მენშევიკური ბატონობისდროინდელ განწყობილებებს.

რომანის მთავარი გმირი — ოდიშელი ბოლშევიკი — კოშისარი ვარდენ ბუკია ახორციელებს თავისი პარტიის ნებას დიდი ისტორიული სიმართლის მოპოვება-დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში. ეს არის რევოლუციონერი მუშისა და გლეხის შემეცნებაში დამკვიდრებული სიმართლე, ახალი იდეების ჭეშმარიტად ხალხური სიბრძნე, მაღალი რეალური იდეალებისათვის თავგანწირვის გაცნობიერებული ფენომენი როგორც მიუცილებელი პერსპექტივის შეცნობის შედეგი.

ამ ბრძოლის შინაგანი ძალა მის ინტერნაციონალურ ბუნებაში უნდა დავინახოთ: დიდი სოციალური ჭეშმარიტების დამკვიდრებისათვის ბრძოლა ერთ ძალად ჰკრავს სხვადასხვა ეროვნების ადამიანებს. ამიტომ ეწირება რომანში ქართველი კაცის სოციალური და ეროვნული თავისუფლების იდეას რუსი კომუნისტი იური ვოლკოვიც.

გ. ჩიქოვანმა გვიჩვენა აგრეთვე ინტელიგენციის რევოლუციური წრთობის პროცესის სირთულე. „თებერვლის“ გმირმა— სოფლის მასწავლებელმა შალვა კობახიამ სულიერი მერყეობის მძიმე გზა უნდა განვლოს, რომ საბოლოოდ იმ წრესთან მივიდეს, საიდანაც გამოსულია — მხარში დაუდგეს მშრომელ გლეხკაცს და ამიერიდან მისი ყველა სიხარული თუ გაჭირვება უკვე შეგნებულად გაიზიაროს.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის ბრძოლა ბევრი რომანის მთავარ თემად იქცა ჯერ კიდევ 20—30-იანი წლებიდან. ამ რომანთა რიგს ბოლო დროს გ. ჩიქოვანის „თებერვლის“ სახით კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ტილო შეეძატა. 1921 წლის თებერვალი ერთ-ერთი უდიდესი მნიშვნელობის ნიშანსვეტია ქართველი ხალხის მთელს ისტორიაში და იგი ყოველთვის იქნება ქართული საბჭოთა ეპოსის განსაკუთრებული ინტერესის საგანი.

ისტორიული რომანის პარალელურად ახლა ქართულ რომანისტიკაში სულ უფრო ორგანულად მკვიდრდება ჟანრობრივი სახე ეგრეთ წოდებული ბიოგრაფიული რომანისა. დღეს ესეც მისი განვითარების ერთ-ერთ დამახასიათებელ ტენდენციად იქცა.

სწრაფვა რაც შეიძლება მეტი „ხატოვანი დოკუმენტურობისაკენ", საერთოდ, ჩვენი საუკუნის მხატვრული აზროვნების ნიშნეული თვისებაა; საზოგადოებრივი შემეცნების ყველა დარგში ინფორმაციის უსაზღვროდ მოზღვავება ბუნებრივად უბიძგებს ადამიანს მეტი დოკუმენტური მასალისაკენ მხატვრული აზროვნების სფეროშიც.

ელგუჯა მაღრაძის „გრიგოლ ორბელიანი" და „გოდება", ისევე როგორც სერგი ჭილაიას „ეკატერინე ჭავჭავაძე" და „შვილები", ტიპიური თანამედროვე ბიოგრაფიული რომანებია. მათში გამოვლენილია სწრაფვა უშუალო დოკუმენტური მასალის იმგვარი განზოგადებისაკენ, როდესაც იგი აღიქმება როგორც პიროვნების ბიოგრაფიაც და მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარკვეული ეტაპის განვითარების ტენდენციათა წარმოჩენაც. მართალია, ასეთ შემთხვევაში ძალიან ცოტა ადგილი რჩება მწერლური ფანტაზიისათვის (რაც ესოდენ აუცილებელია ისტორიული რომანისათვის), მაგრამ მისი სრული გამორიცხვა ბიოგრაფიული რომანიდან ვერც მოხერხდება და არც სასურველია.

ამგვარი რომანის ტენდენცია დაისახა ჯერ კიდევ შედარებით ადრე კ. გამსახურდიას („გოეტეს ცხოვრების რომანი"), ლ. ასათიანის („ცხოვრება აკაკი წერეთლისა"), ვ. ჭელიძის („ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა"), ნ. აგიაშვილის („სერვანტესის ცხოვრება") წიგნებში, რომლებშიც დაძლეული იყო ე. წ. „ბიოგრაფიული სიმშრალე" და პიროვნების გზა წარმოდგენილი იყო ფართოხილვითს ასპექტში. შემდეგ ამ ტიპის რომანებს შეემატა ნ. დოლიძის „ჩემი ძმა ვიქტორი", მ. ხერგიანის „კლდის ვეფხვი", ა. გელოვანის „სვეტი ნათლისა", ქ. გოგიაცას „ილიაობა".

ამასთან, ზოგიერთი ბიოგრაფიული რომანის მთავარი ნაკლი ჟანრისადმი მკაცრი მოთხოვნილების შესუსტებით უნდა ბიხსნას. მასალის „სინედლე", რაც უპირველესად სწორედ მთელ რიგ ბიოგრაფიულ რომანებში იჩენს თავს, საკმაოდ ვნებს ამ საყურადღებო ტენდენციას, მის პერსპექტივას.

დღევანდელი ქართული რომანის დინამიკას რომ მრავალმხრივად საინტერესო ნოვაციები განაპირობებს, ამაზე ლაპარაკი იყო ნაშრომის პირველ თავშიც. მაგრამ საუბარი ამ საგანზე აქაც უნდა გაგრძელდეს, რადგან ეს ნოვაციები მრავალი თვალსაჩინო მოვლენით ხასიათდება. კერძოდ, საქმე ეხება უკანასკნელი პერიოდის ქართული რომანისტიკის გამდიდრებას ჟანრობრივად სინთეზური თუ ეგრეთ წოდებული მითოლოგიური პლანის პროზაული ეპოსით.

ჟანრობრივად სინთეზური ხასიათის რომანთა შორის უსათუოდ თვალსაჩინო მოვლენა იყო ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“, რომელმაც, უჩვეულო ინტერესთან ერთად, ლიტერატურულ კრიტიკაში აზრთა გარკვეული სხვადასხვაობაც გამოიწვია.

„დათა თუთაშხია“, ძირითადად, კლასიკურ ეპიკურ პრინციპებზე აგებული ე. წ. ჩარჩოიანი რომანია, რომელშიც რეალიზებულია როგორც სოციალური, ასევე ფსიქოლოგიური და ავანტიურისტულ-სათავგადასავლო რომანის ჟანრული თავისებურებანი და შესაძლებლობანი. რომანის სინთეზური ხასიათი გაპირობებულია პრობლემათა და ამბავთა მრავალგანტოტებიანი „განლაგებითა“ და აღქმა-გააზრებით. მაგრამ ეპიკური თხრობის მრავალფოკუსიანი თუ მრავალწახნაგოკანი პლანი აქ, ამ ტიპის ტრადიციული რომანისაგან განსხვავებით, გამოყენებულია როგორც რომანის ახალი შინაგანი სტრუქტურა, მისი ახალი პოეტიკის ძიება.

ამ ტიპის ეპოსის შესაქმნელად, ისევე როგორც სინამდვილის მითოლოგიზების ტენდენციის მკვეთრი გამოვლენისათვის, ქართულ რომანისტიკაში პირობები განსაკუთრებით 60—70-იან წლებში მომზადდა, როდესაც ქართული საბჭოთა რომანის ნახევარსაუკუნოვანი გამოცდილება ახალ ათვისებას მოითხოვდა. ეს ათვისება კი იყო და არის იმ ტრადიციათა განვითარება, რომლებიც XX საუკუნის რომანისტიკაში დაამკვიდრეს ვ. ბარნოვმა, ნ. ლორთქიფანიძემ, მ. ჯავახიშვილმა, კ. გამსახურდიამ, შ. დადიანმა, ს. კლდიაშვილმა, კ. ლორთქიფანიძემ, დ. შენგელაიამ, ა. ქუთათელმა.

პიროვნების კონცეფციის გამახვილებით დასმა, რაც საერ-

თოდ ნიშნეულია 60—70-იანი წლების საბჭოთა რომანისათვის, დამახასიათებელ ტენდენციად იქცა ქართული რომანისათვისაც. აღნიშნული კონცეფციის მხატვრული რეალიზაციის პროცესში ახლა წინა პლანზე გამოდის სულიერი ძიება, როგორც რთულ სამყაროში მოხვედრილი პიროვნების თვითგამოვლენის გარკვეული ფსიქოლოგიური ფოკუსი.

„დათა თუთაშხიას“ ძირითადი პრობლემა — ეს არის თავისი რაობის, არსის, მისიის, დანიშნულებისა და ადგილის ძიება პიროვნების მიერ. ამგვარი ძიების რთული პროცესი რომანში წარმოსახულია როგორც ადამიანის სწრაფვა სრული თვითგახსნისაკენ. მაგრამ თვითგახსნა, როგორც ადამიანის შინაგან შესაძლებლობათა მაქსიმალური რეალიზაცია, ვერ ხერხდება, თუ პიროვნების კეთილი მისწრაფებანი ტრაგიკულ წინააღმდეგობაში აღმოჩნდება არა მხოლოდ გარკვეულ საზოგადოებრივ წეს-ცხოვრებასთან, არამედ იდეალის განხორციელების რეალურ შესაძლებლობებთანაც. ეს ერთი მხრივ. მეორე მხრივ კი, რომანის კონცეფციით, იდეალის ქცევა ჭეშმარიტებად მოითხოვს ამ იდეალის მატარებელი ადამიანის წამებითს თვითგანწირვას.

რომანის მთავარი გმირი, მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეების მიჯნის ადამიანი — დათა თუთაშხია იმით იწყებს, რომ წინ აღუდგება ბოროტებას, კეთილის დანერგვას ცდის. მაგრამ ბოროტება მუდამ თან დაჰყვება სიკეთეს და ამიტომაც გმირის მიერ გადადგმული ბევრი კეთილი ნაბიჯი სოციალურად მოუწესრიგებელ საზოგადოებაში თავისი ობიექტური შედეგით არასასიკეთოდ შემობრუნდება ხოლმე. კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირება რომანში ხორციელდება როგორც სხვადასხვა ზნეობისა და მორალის, სხვადასხვაგვარი სულიერი მომართულობის ადამიანთა ქმედობა. ის, რაც დათას სახელს უკავშირდება, მასთან ერთად მოქმედებს, მის ზნეობრივ ნორმებს ემორჩილება — კეთილია, თუმცა ჯერ კიდევ საბოლოოდ გაუცნობიერებელი და სრულიად აუთვისებელი. ის კი, რაც თუთაშხიას მორალს უპირისპირდება — მუშნი ზარანდიას და გრაფ სეგედის მთელი სამყარო — სოციალური თუ მორალური პლანის ბოროტებაა მთელი თავისი შემაძრწუნებელი შედეგებით. რომანის კონცეფციით, ეს უკანასკნელი შინაგანად თანდათან იშლება და საბოლოოდ უნდა იძლიოს. ბოროტ-

ტების დაშლა-დანგრევის ამ პროცესს ბუნებრივად უნდა მოჰყვეს სიკეთის, როგორც ადამიანთა დიდი სიმართლის, დამკვიდრება.

მაგრამ, რასაკვირველია, თუთაშხია ამ მისიის გმირი არ არის. მისი საინტერესო და მშფოთვარე ცხოვრება — მთელი ეს ძიებებით განათებული, მაგრამ დაეჭვებებითა და ყოყმანით დამძიმებული ისტორია პიროვნებისა — ტრაგიკულად მთავრდება; რომანის ფინალში დათა იღუპება. გმირის დაღუპვა კი აქ გააზრებულია სიკეთის აღზევებად, რადგან სიკეთე-ჭეშმარიტება წამებით უნდა ამაღლდეს.

ბიბლიური მითის ამ, თავისთავად მაღალი ოსტატობით განხორციელებულ ტრანსფორმირებას რომანში აქვს თავისი უარყოფითი მხარე, რაც სოციალური ასპექტის გაფერმკრთალებით ვლინდება. თუმცა განსაკუთრებით რომანის მეორე წიგნში ამ პლანის პასაჟები უხვადაც კი არის „შეტანილი“, მაგრამ მაინც აქტიურად მოქმედი სოციალურ-პოლიტიკური ძალა რომანში მეორე რიგზე აღმოჩნდა.

ჰ. ამირეჯიბის რომანი გამოხატვის საგნად იღებს ეროვნულ-სოციალური ისტორიის გარკვეულ პერიოდს. აღნიშნული ისტორიის მწერლისეულ ინტერპრეტაციაში საკმაოდ თვალსაჩინოდ გამოკრთება ხოლმე მითოლოგიური ნიუანსებიც. „დათა თუთაშხია“ ამ თვალსაზრისით ექვემდებარება თუ ავითარებს თანამედროვე რომანისტიკის გარკვეულ ტენდენციასაც. მაგრამ მსოფლაღქმის მითოლოგიური სტილი მისთვის არ გამხდარა ისეთივე ამოსავალ პრინციპად, როგორც, ვთქვათ, ოთარ ჭილაძის („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“) თუ ნოდარ წულეისკირის („თუთარჩელა“) რომანებისათვის.

ტრადიციული მითი ამ რომანებში მეორე სიცოცხლეს პოულობს როგორც ახალი სახობრივი ათვისება ცხოვრებისეული რეალიებისა; ხდება არა მითის „რესტავრირება“, არამედ მისი ახალი შინაარსის აღმოჩენა-გახსნა. ხოლო ახალი შინაარსი მთელი ეპოქების უშუალო ცხოვრებაა თავისი რთული მოვლენებითა და მატერიალურ-სულიერი „ფაქტურით“.

ო. ჭილაძემ არგონავტების ცნობილ მითს სრულიად ახალი განზომილება მოუნახა; ზღაპრული მიმზიდველობის საბურველი ჩამოხსნა და „ზესიმართლიდან“ სასტიკ მიწიერ სინამდვილესთან მოიყვანა იგი მაღალზნეობისა თუ ანტიმორალის,

პიროვნების სრულყოფილობისა თუ მისი დაკნინება-გადაგვარების, ქვეყნისა და ხალხისადმი ერთგულების თუ მათი ღალატის, ბოროტება-სისასტიკის თუ კეთილქმედების, ტირანიზმის ტრაგედიის თუ ჰუმანიზმის იდეათა ახლებური ინტერპრეტაციის წყალობით. დემითოლოგიზაციის ტენდენცია რომანში ხორციელდება, ერთი მხრივ, კონკრეტული ეროვნული სინამდვილის გამძაფრებული აღქმით და, მეორე მხრივ, მითოლოგიურ გმირთა თუ პასაჟთა პაროდირების გზით. მითოლოგიური მინოსი, აიეტი, იასონი, მედეა, ფრიქსე და სხვანი აქ რეალური ყოფის, კონკრეტული ისტორიული სინამდვილის შვილები არიან თავიანთი ადამიანური მისწრაფებებით, ვნებებით, სისუსტეთა თუ ცოდვებით. აიეტის ციხე-სამეფო — ვანი შიგნიდან ტყდება მას შემდეგ, რაც იქ დასაყრდენს პოულობს გარეშე, უცხო ძალა; ტყდება სიცრუის, სიყალბის, შურის წყალობით. ის, რაც ერთ დროს სიძლიერის, კეთილგონიერებისა და ჰარმონიის სიმბოლო იყო, თანდათან იქცევა სულიერი გადაგვარების, ტირანიის, სილაჩრისა და ღალატის ბუდედ, რადგან მოშლილია მაღალი ზნეობა და მორალი; ფრიქსე ცრუა და თვალთმაქცი; ამით ცდილობს მოერგოს სხვა ეროვნულ სინამდვილეს და მისი ტრაგედიაც აქედან იწყება. მედეა სრული შეგნებით ღალატობს მამას, იასონი უბრალო ქურდად ქცეულა, ხოლო ოყაჯადო სხვათა დახმარებით კვლავ უნდა დაეპატრონოს ტახტს. ამ დიდმა უსამართლობამ უნდა შეიწიროს ქვეყნის მორალური სიწმინდე და ძლიერება, ადამიანთა სიკეთე და მაღალგონიერება. ოქროს ვერძის გატაცება-დაკარგვა სიმბოლურად მშვიდობის, სიკეთის, სიუხვის დაკარგვას წარმოადგენს. ოყაჯადოს სამყარომ უნდა შეას უსაზღვრო სისასტიკე და შური, განუკითხაობა და გახრწნა, სიმხდალე და გამცემლობა. ამ სამყაროსათვის ნიშნეულია როგორც უნაყოფო კუსა ჯალათის სიბოროტე, ასევე კეთილი ნების ფარნაოზის სილაჩრე.

და უკვალოდ ქრება დარიაჩანგის ბაღი-წალკოტი, მოიშლება ოქრომშვილების უბანი, თანდათან იზრდება ჰაობი და ფარავს ერთ დროს ზღვის პირის აყვავებულ ქალაქს. ზღვა შორდება მას და მიდის სიღრმეში. შავთვალება მალალო ჯოჯოდ ქცეულა. აკვნის ოსტატ ბოჩიას „სიცივის, სიმარტოვის, სიბერ-

წის“ განსახიერება — გრძნეული კამა შენაცვლებია, რომელიც ერთი თვალისშევლებით ახმობს ყოველივეს.

მაგრამ ამ სისასტიკისა და დათრგუნვის წიაღში უნდა გამოჩნდეს ნათელი — შუქი მომავლისა. როგორც ყოველ დესპოტიზმს, ოყაჯადოს სამყაროსაც დაუდგება თაკისი კანონზომიერი აღსასრული: ოყაჯადო მარტოდმარტო რჩება თავის ტახტთან, სკიპტრასთან, გვირგვინთან, ხოლო ფარნაოზის შვილი უსეირო — ხალხის ეს მაძიებელი და მამაცი სული — გასაფრენად გადმოხტება საყდრიდან. ხალხი თავის წარმოსახვაში კვლავ გააცოცხლებს აკვნის ოსტატისა და მრავალშვილიანი ოჯახის მამის — ბოჩიას სახეს — ამ მუდმივი განახლების, უწყვეტი სიცოცხლის, აღორძინების სიმბოლურ სახეს. და აი, დესპოტის უკანასკნელ მსხვერპლს — კედელზე გაკრულ ფარნაოზს ტყუილად როდი ეჩვენება გაცოცხლებული, მოხასხასე დარიაჩანგის ბაღი, როგორც მომავალი სამყაროს სიმბოლო.

მეტად თვალსაჩინო ხდება ამგვარი სტილის რომანთა თხრობის ორპლანიანი განზომილება, მათში რეალური და ირეალური პლანების მონაცვლეობა. ამასთან, გაუცნობიერებლობის ელემენტი, რომელიც ბუნებრივად დამახასიათებელი იყო ანტიკური ხანის მითმთხზველობისათვის, სრულებით გამორიცხულია თანამედროვე მითოლოგიური პლანის ნაწარმოებებში. მითის მთელი შინაარსი დაქვემდებარებულია გარკვეული ეროვნული თუ სოციალური სინამდვილისადმი, გამოკვეთილი ესთეტიკური კრედოსადმი. მითი იქცევა სიუჟეტში „ჩასმული“ რეალური ამბავის ხატოვან-ალეგორიული გახსნის კიდევ ერთ რეალისტურ საშუალებად.

სწორედ ამგვარ ფუნქციას იძენს იგი ნ. წულეისკირის „თუთარჩელაში“, ამ მეტად ორიგინალური მანერით დაწერილ რომანში მიწიერი სინამდვილის თანამედროვე ადამიანებზე.

ოდესღაც მითებში წარმოსახული ადამიანური სიკეთე, დიდი სიყვარული, მორალურ-ზნეობრივი სისპეტაკე, რაინდული სული — ეს ის თვისებებია, ყველაზე მეტად რომ სჭირდება მშფოთვარებით, ყოველდღიური ფუსფუსით, შიშით თუ იჭვით დაავადებულ და ცხოვრების მძიმე ტვირთით შეჭირვებულ თანამედროვე ადამიანს.

ამიტომ ჩნდება საკალანდარიოში თავის დროზე სოფლელი სახალხო მკურნალის გერგებეს სამკურნალო მცენარეების საო-

ცარი ბაღი — ჰეკატეს ბაღი. და ამიტომ სოფელს კვლავ უბრუნდება ქალაქელი ექიმი — თუთაშების შთამომავალი, გერგებეს შვილიშვილი გიორგი, როდესაც ამ ბაღის გავერანება იწყება; უბრუნდება, რათა აღადგინოს ბაღი და ადამიანებს კვლავ შვება მისცეს, სულიერი სიწმინდე მიანიჭოს.

მიწასთან, თავის სოფელთან დაბრუნება წარმოსახულია ისეთ სიკეთედ, რომელმაც უნდა შვას არა მარტო საკუთარი სულიერი სიმშვიდე და სისპეტაკე, არამედ „მოაწესრიგოს“ უშუალო ირგვლივი რთული სინამდვილეც. მან უნდა წაშალოს თანასოფლელთა შორის ჩამოვარდნილი შურიანობა, მტრობა, გულნამცეცობა; უნდა დათრგუნოს ღურწუმიას სულიერი სიმდაბლე და აღამაღლოს დიდკოსტას ზნეობა; უნდა წარხოცოს შური გუჩასა და მის ძმებს შორის და გაანელოს ტატუს დიდი ტრაგედია; უნდა მოხსნას სამტროდ გადაკიდებული ოჯახების კონფლიქტი და ჭეშმარიტ სიყვარულს აზიაროს ციური და ჯონდო...

თავისთავად ეს დიდი მისია თვითონ არის წვალებით განვლილი გზა: სიყვარულის სენის მკურნალი თვით ავადდება და ერთგვარად „მოიშლება“ ხოლმე იმავე სენით. მაგრამ როგორც ხალხის შვილმა, მწყემსმა ოდოიამ იპოვნა მითოლოგიური ჭეშმარიტი ღმერთი თუთა, ბრძოლისა და მოქმედებისათვის მომართა თავისი ხალხი და სიყვარული ციდან დედამიწაზე ჩამოიყვანა, გიორგიც საბოლოოდ იმკვიდრებს ბედნიერებას, დაიბრუნებს ანინას სიყვარულს.

სიკეთისა და ზნეობის დამკვიდრება მსხვერპლს ითხოვს. ამის წილ გიორგიც ისევე უნდა დაისაჯოს და იტანჯოს, როგორც ოდოია და ასევე, როგორც ოდოია ამაღლდება წამებით და თვით იქცევა მითოლოგიურ ღმერთად, გიორგის საბოლოო ბედნიერებაც ცხოვრებაში, უშუალოდ მიწაზე, მისი დიდი წვისა და ტანჯვის შედეგად უნდა იყოს მოპოვებული. ოდოიას ხვედრი და გიორგის ბედი ნ. წულეისკირის რომანში მითისა და სინამდვილის იმგვარი პარალელიზებაა, როდესაც მითი სინამდვილედ, რეალობად იქცევა.

ასე ორგანულად შეეწნა თანამედროვე ქართულ რომანს მითოლოგიაც. ეს თანამედროვე რომანის საერთო ტენდენციაა, როდესაც ხდება ანტიკური მითის, ძველი მითოლოგიური

თქმულებების ახლებური ხატოვანი აღქმა და დაკავშირება სინამდვილესთან.

ამდენად, ნიშნეულია მითის „გააქტიურების“ პროცესი. როგორც ვნახეთ, მთელ რიგ შემთხვევაში იგი გამოყვანილია სტატიკური დოგმის მდგომარეობიდან და ათვისებულია როგორც დიდი ცხოვრებისეული პრაქტიკის უშუალო კომპონენტი, ჩართულია მასში როგორც აქტიური ელემენტი.

თავისი ისტორიის არც ერთ სხვა პერიოდში ქართულ რომანისტიკას და საერთოდ ლიტერატურას (მითოლოგიის ელემენტები გამსჭვალავენ თანამედროვე მოთხრობასაც, პოეტურ ეპოსსაც, დრამასაც) არ გამოუყენებია ასე უხვად მითოლოგიური საწყისი თუ ფაქტურა, ასე თვალსაჩინოდ არ მიუსადაგებია მითოლოგიური ქარგა ეპოსისათვის. ეს გატაცება, შესაძლოა, ერთგვარად მოჭარბებულიც იყოს, რადგან, ზოგიერთ შემთხვევაში, აუცილებელი, მომმართველი შინაგანი მუხტიდან იგი უკვე იქცევა ზედმეტ, შემბოჭველ ელემენტად თანამედროვე რეალისტური თხრობის მთელს მრავალმხრივ საინტერესო პროცესში. მართალია, ეს გარემოება, ისევე, როგორც ანალოგიების რომანის ჟანრული სახის მოძალება, ჯერ კიდევ არ ქცეულა დამაბრკოლებელ ფაქტორად, მაგრამ ასეთი საფრთხე არც თუ სავსებით გამორიცხულია მითოლოგიური და ანალოგიების რომანებით უზომო გატაცების შემთხვევაში.

4. სანგრის სიმართლე

იმ თემათა შორის, რომლებიც ასე უხვად „კვებავენ“ ქართულ რომანისტიკას, ერთ-ერთი ძირითადი ადგილი ეგრეთ წოდებულ ომის თემას უჭირავს.

აქ, რასაკვირველია, არ მომხდარა ომის სირთულეთა ჩვენების თვალსაზრისით მთელ რიგ კონცეფციათა ისეთი თვალსაჩინო მხატვრული „გადაფასებანი“, როგორიც, ვთქვათ, რუსულ, უკრაინულ ან ბელორუსულ რომანში, მაგრამ ჩვენი თოფიანი კაცის სასტიკი ბედისა და კეთილშობილური მისიის ტენდენცია თანდათან აღწევს დიდ მხატვრულ განზოგადებითს სიმართლეს. ის ზედმეტად ზეაწეული ტონი, რაც ნიშნეული იყო სამამულო ომის თემაზე დაწერილი ორმოციანი წლების

მეორე ნახევრის პირველი რომანებისათვის, თანდათან უთმობს ადგილს მეტი ფსიქოლოგიური სიღრმით გახსნილ ობიექტური ჰეშმარიტების კრიტერიუმებს.

ახალ მხატვრულ გადაწყვეტას პოულობს პრობლემა ქართველი კაცის თავდადებისა დიდი სამამულო ომის ფრონტებზე, შორეულ საკონცენტრაციო ბანაკებში თუ მტრის ზურგში, პარტიზანულ რაზმებში. ასეთი რომანის უპირველესი საფუძველია ომის სასტიკ ვითარებაში უშუალოდ მიღებული გამოცდილება თუ შთაბეჭდილებანი ან დოკუმენტური მასალა, გაპოხილი და „შევსებული“ მწერლური ფანტაზიით.

ომის თემა დღევანდელი რომანისათვის ისეთივე ცხოველმყოფელია, როგორც თანამედროვე სინამდვილის მასალა. ეპიკურ აქტიურ ცხოველმყოფელობას მას აძლევს, ერთი მხრივ, რომანისტთა სწრაფვა თანამედროვე სულიერ განცდებთან მოაახლოვონ, დააკავშირონ ის, რაც არ შეიძლება მხოლოდ მახლობელ წარსულს ეკუთვნოდეს და, მეორე მხრივ, მკითხველის სუბიექტური განწყობილება სწორედ ამგვარად განიცადოს, აღიქვას გუშინდელი სინამდვილე, რადგან მისთვის ჯერ კიდევ გაუნელებელია შეუხორცებელ ჭრილობათა ტკივილი და შემზარავია ახალი ომის საფრთხე.

უკანასკნელი პერიოდის ქართულ რომანისტიკაში ყურადღებას იქცევს ომის მრავალასპექტოვანი მხატვრული გააზრება. აქ მოინახა სხვადასხვა პლანი იმ ერთი დიდი სიმართლის გასახსნელად, რომელიც ვლინდება როგორც საბჭოთა ადამიანის სულიერი სიმტკიცე, მაღალი მოქალაქეობრივი ზნეობა, მიზნის სიცხადე, ჰუმანიზმი და პატრიოტიზმი.

თუ ალექსანდრე კალანდაძის რომანებში („დღეები ბრესტის სიმაგრეში“, „პიასტის ნამუხლარზე“, „მაკიზარებთან“) წინა პლანზე გამოდის დიდი განსაცდელისა და სისასტიკის პირისპირ დარჩენილი ადამიანის ხვედრი, ვინც არა მარტო უნდა გასძლოს, არამედ სძლიოს კიდეც, ოტია იოსელიანის ეპოპეაში („შავი და ცისფერი მდინარე“) ომი დანახულია როგორც ადამიანთა მოწესრიგებული საზოგადოებრივი ურთიერთობების რღვევის, ცხოვრებით მონიჭებული ბედნიერების დაშლის, ერთ სიმბოლურ კერად გაერთიანებული და ერთ ნებას დაქვემდებარებული ადამიანების მთლიანობაში შეტანილი სასტიკი დისჰარმონიის პირველსაწყისი. ომის თემის სხვაგვა-

რი, სრულიად ახალი შრე გამოჩნდა აკაკი გეწაძის რომანში — „მუზარადში ამოსული ყვავილი“. რომანის შინაგანი დინამიკა მრავალმხრივ ემყარება კლასიკური ტრაგედიის პრინციპებს. ეს არის ისტორია იმ წმინდა გრძნობისა და მორალის ადამიანებისა, რომლებიც ომის ბნელი ძალების ნებით ჯოჯოხეთში აღმოჩნდნენ. შეურყვნელი სულის ჭაბუკები უნდა დაიღუპონ ამ ჯოჯოხეთში, რადგან ეს მათი გარდუვალი ხვედრია; ისინი ზვარაკად ეწირებიან სხვათა მომავალს. ასეთია რომანში გამჟღავნებული ალტერნატივა. იგი ძლიერია იმით, რომ ომის ჯოჯოხეთის სისასტიკე ვერ არღვევს ადამიანურ წმინდა მორალს. აქვს ამ რომანს თავისი სუსტი მხარე — ზედმეტი რომანული წიაღსვლები და თითქმის ფატალურობამდე მისული გააზრება ადამიანის ბედისა, მაგრამ ყოველივე ამას იმორჩილებს და ჩრდილავს პიროვნების მაღალი სულიერი ორგანიზებულობის ღაღადისი, რაც რომანის ძირითადი პათოსია.

წარსული სამამულო ომისადმი მიძღვნილი რომანების ასპექტთა მრავალპლანიანობაზე, უჩვეულო თემატურ მრავალფეროვნებასა და ომის ისტორიის დიდი მასალის ორიგინალური ხატოვანი გააზრების თვალსაჩინოდ გამოვლენილ ტენდენციაზე მეტყველებს აგრეთვე რევაზ ჯაფარიძის „ვნების ყვირა“ და „მარუხის თეთრი ღამეები“, ივანე ურჯუმელაშვილის „მოსკოვი ერთია“, დავით კვიცარიძის „ძმეიდობით, უსიერო ტყეებო!“ და სხვ. ამ რომანებისათვის ნიშნეულია სინამდვილის მასალის ისეთი მხატვრული ათვისება, როდესაც უშუალო ფაქტი, დოკუმენტური მოვლენა მხატვრულ ქსოვილში ექცევა, როგორც არა მარტო უკვე ტიპიზირებული სიღრმითი წვდომა, არამედ აგრეთვე მწერლის მსოფლგაგების, მისი გარკვეული ესთეტიკური პოზიციის გამოხატულებაც. ფაქტიური მასალა, როგორ წესი, გამოდის დოკუმენტური ინფორმაციის სფეროდან; ზედმიწევნითი ფაქტიური სიზუსტე უკვე განზოგადებულ მხატვრულ ჭეშმარიტებად იქცევა; ამასთან ინარჩუნებს უტყუარობის თავის პირველადს ნიშანსა და არომატს.

ეგრეთ წოდებული დოკუმენტური რომანი მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძლება იყოს რომანი.

ასეთი სახის ეპოსში განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება საერთოდ რომანის, კერძოდ კი ჩვენებური უახლესი რომანის

თვალსაჩინო ტენდენცია ცალკე აღებული პიროვნების ბედის შეფარდებისა მთელი ხალხის ბედთან.

ომზე დაწერილი რომანების თანამედროვე ტენდენცია მოწმობს ამ თემის მუდმივს ეპიკურ ცხოველმყოფელობას უახლესი მომავლისათვისაც.

6. ჟანრის დინამიკა

დღევანდელი რომანის ჟანრის დინამიკა, მისი ახალი ფორმების ძიება ბევრ საყურადღებო მოვლენას შეიცავს. ამ მხრივ ქართულ რომანისტიკაშიც შეინიშნება გარკვეული ნოვაციები.

საერთოდ, რომანის სახობრივ-ტიპობრივი კლასიფიკაციის ჩარჩოები დღეს შესამჩნევად გაფართოვდა. ტრადიციული კლასიკური ფორმის რომანის პარალელურად გაჩნდა ახალი ტიპის ეპიკური ნაწარმოებები: რომანი — პრობლემა, რომანი — ქრონიკა, რომანი — ბიოგრაფია, დოკუმენტური რომანი, გამახვილებული ინტელექტუალური აქცენტის რომანი, ახალი გლობალური ხილვის რომანი, ვიწროლოკალური მასშტაბის ე. წ. მიკრორომანი, ცნობიერების ნაკადის რომანი და ა. შ. ეს ძირითადად, რომანის ახალი „მოდელებია“.

ბევრი ასეთი ნაწარმოები ნათელყოფს იმ თვალსაჩინო ცვლილებებს, რომლებიც მოსდევს ეპოსის ახალი ფორმის, ახალი ჟანრული სახის ძიებას და ნაკარნახევია აღნიშნულ ფორმათა, სახეთა გამოსახვის აუცილებლობით. ბუნებრივია ის ერთგვარი სინელღლე, რაც ცალკეულ შემთხვევებში თან სდევს ამ ფორმებს, როგორც ძიების გზაზე გადადგმულ თუმცა თვალსაჩინო, მაგრამ მაინც პირველ ნაბიჯებს. უეჭველია, რომანის შემდგომი განვითარების პროცესში ბევრი მისი ეს ახალი ფორმა თუ სახე დაიხვეწება და ჟანრის კანონიკურ, ტრადიციულ ფორმად იქცევა მომავალში. ამიტომაც ფორმისა და სახის ძიების ეს პროცესი მეტად სათუთ ყურადღებას და გულისყურიან ანალიზს მოითხოვს.

ასევე გამრავალფეროვნდა და ერთგვარად გამდიდრდა რომანის სპეციფიკა. მისი ტრადიციული გაგება შეივსო ახალი ნიშანთავისებურებებით. სპეციფიკის სიახლენი სულ უფრო

თვალშისაცემი ხდება უკანასკნელი ოცი-ოცდაათი წლის მანძილზე, მაგრამ ისინი, როგორც ერთი მთლიანი კომპლექსი, დამახასიათებელია საერთოდ მეოცე საუკუნის საბჭოთა (და არა მარტო საბჭოთა) რომანისათვის.

რომანის ჟანრულ-სახობრივ თავისებურებას მთელი ეპოქების მანძილზე შეადგენდა (ისევე როგორც დღესაც) ის, რომ მისთვის დამახასიათებელია ფართო სოციალური ფონი, საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენათა დიდი ასპარეზი განხატოვნების პროცესში და, აქედან გამომდინარე, თხრობის მრავალპლანიანობა, რაც ასე თვალსაჩინოა როგორც ბალზაკის, ტოლსტოის, დოსტოევსკის, გორკის, ფილდინგის, სკოტის, სტენდალის, ზოლას, ჰიუგოს და სხვათა, ისე თანამედროვე რომანისტების შემოქმედებაში. რომანში საქმე გვაქვს საშყაროს ისეთ მხატვრულ-ეპიკურ ათვისებასთან, როდესაც ესთეტიკურ-მხატვრული ხილვა შერწყმულია ცხოვრების სოციოლოგიურ-ფილოსოფიური გააზრების ამოცანასთან ბევრი ბედის, მრავალი პერსონაჟის ურთიერთობის ფონზე.

ასევე ყურადღებას იქცევს დროის დიდი „ლოკალი", რომლის მანძილზეც ხდება რომანის გმირთა, ხშირად რამდენიმე თაობის ადამიანთა სულიერი ჩამოყალიბება, განმტკიცება ან დამარცხება მატერიალურ სამყაროში.

ყოველივე ეს და ზოგიერთი სხვა ტრადიციული სპეციფიკური ნიშანი (მაგალითად, ადამიანთა ინტიმური ურთიერთობის ყველაზე მაღალი სფეროს — სიყვარულის გამოხატვა და ა. შ.) ძირითადად იყარაუდებოდა კლასიკური რომანის ჟანრულ სპეციფიკად. მაგრამ ჩვენს დროში, როგორც უკვე ითქვა, მას „დაერთო" ზოგიერთი ახალი ნიუანსი, სხვა ჟანრებიდან ნასესხები ან ჟანრის განვითარების კანონებით ნაკარნახევი ახალი სპეციფიკური ნიშანი. ისინი აშკარად ვლინდება თანამედროვე ქართულ რომანშიც.

დღევანდელ რომანში განსაკუთრებით განივრცო სოციალური ფონი თუ საზოგადოებრივ მოვლენათა მასშტაბები. მასში ხშირად ერთსა და იმავე დროს ნაჩვენებია მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხის ცხოვრება. ეს რომანის განვრცობითი-პანორამული ხასიათია. მსოფლიო მნიშვნელობის პრობლემატიკამ რომანში უფრო ფართო დასმა და გადაწყვეტა პოვა მრავალი ერის ბედის ჩვენებით. ამდენად, ცალკე აღებული რომანისათ-

ვის უფრო ნიშანდობლივი გახდა არა ერთი ძირითადი თემა თუ იდეა, არამედ ამ თემათა და იდეათა სიმრავლე. რომანის ასეთი გლობალური ხასიათი გაცილებით მკაფიოდ ვლინდება ფართო ეპიკური ტილოების საზით (კ. გამსახურდიას, კ. ლორთქიფანიძის, გ. აბაშიძის, ა. კალანდაძის, ო. ჭილაძის, ჰ. ამირეჯიბის და სხვ. რომანები).

ამის პარალელურად ის ძლიერი ტენდენციაც შეინიშნება, რომ რომანში უფრო ხშირად, ვიდრე ოდესმე, აქცენტაცია ხორციელდება არა იმდენად ვრცელი დროის, როგორც მთელი ეპოქის, „ლოკალზე", რამდენადაც ფსიქოლოგიური ევოლუციის თუ სწრაფი ცვალებადობის ისეთ კონკრეტულ მოვლენაზე, რომელიც მთელი ეპოქის ნიშანთავისებურებას, გარკვეული დროის შინაარსს გამოხატავს, ეპოქის სულს გადმოსცემს. აქედან — ამბავის, ფაქტის, მოვლენის მნიშვნელობის გრანდიოზულობა, გააზრებული ეპიკური თხრობის შედარებით მცირე ფორმით (ნ. დუმბაძის, ა. სულაკაურის, ო. იოსელიანის, თ. ჭილაძის, გ. ფანჯიკიძის და სხვ. რომანები).

ქართულ რომანში ძლიერ ნაკადად შეიჭრა აზროვნების პოეტური ელემენტი; ახალი ძალა შეიძინა ანტიკური ეპოსის ტრადიციამ. ახალი რომანისათვის დამახასიათებელმა მისწრაფებამ სულის ახალი სიღრმეების წვდომისაკენ დღეს უფრო მეტად მოიხმო და საკმაო დოზით „შეითავსა" ლირიზმის ელემენტიც. ეს ხაზი ქართულ რომანში პირველად გაავლეს კ. გამსახურდიამ და დ. შენგელაიამ. ახლა კი მას წარმატებით აღრმავებენ გ. აბაშიძე, ო. ჭილაძე, ა. სულაკაური, თ. ჭილაძე...

ყოველივე ამან თავის მხრივ მოითხოვა რომანის ახალი სიუჟეტურ-კომპოზიციური გამართვა, ახალ სტილურ საშუალებათა ძიება. ამგვარი სიახლის პირველი ელემენტები გამოვლინდა ჯერ კიდევ მ. გორკისა და მ. შოლოხოვის, ფოლკნერის, ჰემინგუეის. რემარკის, ლაქსნესის, მარკესის, აპდაიკის, არაგონის, გამსახურდიას რომანებში. ახლა კი მათ თვალსაჩინოდ ვხედავთ რომანისტთა ახალი თაობების ეპიკაში. ისინი ცდილობენ მოვლენათა ეპიკური აღქმის ტრადიციულ ფორმებში, მათს კომპოზიციურსა თუ სიუჟეტურ გამართვაში შეიტანონ დროის, ახალი ფსიქოლოგიური ფაქტორების მიერ ნაკარნახევი ცვლილებანი. ეს არის სწრაფვა ახალი პოეტიკისაკენ, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს თანამედროვე პროზაული

ეპოსის ახალი აზრობრივი დატვირთვა, მისი ახალი ესთეტიკური სიღრმე, ახალი სახობრივი სისტემა. ასეთი ფორმის ძიება მხოლოდ მაშინ არის სიახლე, თუ თან ახლავს აზრის ახლებური მოძრაობა და „მოწესრიგება“. თანამედროვე რომანის კომპოზიციური ნოვაცია ვლინდება ძირითადად ხასიათთა თუ სახეთა შინაარსობრივ გააზრებაში, სიუჟეტის ახალ ორგანიზაციაში, სადაც გმირთა ხასიათებში ახლებურად არის გააზრებული საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერებანი და ტენდენციები; ხატოვანი აზროვნების ახალი რთული ფორმებისაკენ სწრაფვაში.

რომანის განვითარების პერმანენტული ხასიათი მუდმივს განახლებებსა და ცვლილებებს გულისხმობს, რადგან ეპიკის სტრუქტურის ფორმების განვითარების ბუნება თუ სტილისტური მრავალფეროვნების აუცილებლობა თავისთავად განაპირობებს ჟანრის შინაგან მოძრაობას, თემატურ-პრობლემური სიახლენი მუდამ მოითხოვდნენ შესატყვის ცვლილებებს ჟანრის სპეციფიკაში. რომანის განვითარების დღევანდელი ტენდენციები უკვე შეიცავენ ახლო მომავლის მოსალოდნელ ნოვაციებს თანამედროვე რომანის ჟანრულ დინამიკაში.

1976

თანამედროვე ზნეობრივი გმირისათვის

(ქართული პროზის ერთი თვალსაჩინო ტენდენციის გამო)

1

ყოველ მნიშვნელოვანი დროის მხატვრულ ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი ისეთი პერიოდებისა, რომლებიც დაკავშირებულია მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრების თვალსაჩინო სულიერ და სოციალურ ძვრებთან, ახალი ძალით იჩენს ხოლმე თავს ზნეობრივი პრობლემატიკა.

მხატვრული აზრი ასეთ დროს ესწრაფვის ახალი ასპექტები მოუძებნოს მორალის, ჰუმანიზმის, ზნეობის საუკუნოვან ცნებებს; აღმოაჩინოს მათში დროის შესატყვისი ახალი შინაარსი; რაღაც უარყოს, რაღაცას მხარი დაუჭიროს და დანერგოს.

მხატვრული აზრის ინტერესი მორალურ-ზნეობრივი პრობლებისადმი მძაფრდება როგორც იმ შემთხვევაში, როცა საზოგადოებრივი განვითარება დაბეჯითებით მოითხოვს პროგრესულ ნოვაციებს ზნეობის სფეროში და მოძველებული ნორმების უკუგდებას, ასევე იმ კითარებაშიც, როცა თავს იჩენს ზნეობრივი გადაგვარების ტენდენციები და საზოგადოება ავადდება ანტიმორალის მძიმე სენით.

როგორც ერთს, ასევე მეორე შემთხვევაში ლიტერატურა კისრულობს უდიდეს როლსა და პასუხისმგებლობას საზოგადოების. ხალხის წინაშე გარკვეული ზნეობრივ-მორალური ნორმების უკუგდებისა თუ დამკვიდრებისათვის. მისი შესატყვისობა ხალხის ინტერესებთან მრავალწილად სწორედ მის მაღალ ზნეობრივ პრინციპებს ემყარება.

მიუცილებელი ჭეშმარიტებაა: როგორიც არის საზოგადოება, ისეთივეა მისი მორალი, ზნეობა. ლიტერატურა, მხატვრული ფენომენი კი ამ ზნეობის განმსჯელია, მისადმი აქტიურად მიმართული საზოგადოებრივი აზრი და მოთხოვნილებაა, ერთგვარად მისი წარმმართველი და მასზე ზემოქმედი ძალაა, თვით არის მაღალი ზნეობის გამოხატულება.

ადამიანთა ურთიერთობანი, ადამიანის მდგომარეობა საზოგადოებაში და მორალური კოდექსის რანგში აყვანილი მისი ვალი საზოგადოების წინაშე განპირობებულია საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონზომიერებებით, მოთხოვნილებებით, აუცილებლობით.

მაგრამ, ამ მოთხოვნილებათა შესაბამისად, საზოგადოებრივი ინდივიდუუმის ყოფის მორალურ-ზნეობრივ კრედოს თვით სოციალურად ორგანიზებული ადამიანი უწესებს თავის თავს, როგორც საყოველთაოდ აუცილებელ ნორმებს. ადამიანის მდგომარეობა საზოგადოებაში ფასდება, უპირველესად, იმით, თუ რამდენად შეესიტყვება მთელი მისი ცხოვრებისეული პრაქტიკა მაღალი საზოგადოებრივ-ადამიანური მორალის

ნორმებს, როგორ ურთიერთობაშია იგი პროგრესულ ზნეობრივ იდეებთან.

ზნეობა — ეს არის თვით პრაქტიკაში გადატანილი ადამიანური სული და მისი ღირსება განიზომება იმით, თუ როგორია ეს პრაქტიკა, როგორც პირადული თუ საზოგადოებრივი შედეგი, როგორი განზომილებით გამოიხატება იგი საერთო-საზოგადოებრივ ყოფითს პროცესთან მიმართებაში.

ადამიანი სოციალური სულიერი ფენომენია და იგი, რასაკვირველია, ექვემდებარება საზოგადოების მაღალ ზნეობრივ კანონებს, როგორც საყოველთაოდ აღიარებულ ცხოვრებისეულ სავალდებულო ნორმებს, მაგრამ მისთვის მიუცილებელ ზნეობრივ სისტემაში მას, ნებსით, თუ უნებლიეთ, მუდამ შეაქვს თავისი „კორექტივები“: ან შემდგომ აუმჯობესებს, სრულყოფს, განაახლებს, ახალ ხარისხად აქცევს ეთიკურ-ზნეობრივ ნორმას, ან დაამდაბლებს, გააუხამსებს, გათელავს, შეურყვნის, ანტიმორალურად გადააქცევს მას.

ამ პლანის კონკრეტულ ფაქტებში, როგორც წესი, ყოველთვის ვლინდება დიდი საზოგადოებრივი არსის შემცველი ერთმანეთის საპირისპირო ტენდენციები.

ცხოვრება, გარკვეული თვალსაზრისით, ტენდენციათა ბრძოლაა, რომელიც სულიერი სამყაროს მრავალ სფეროს მოიცავს. იგი უკომპრომისოა თავისი პრინციპებითა და ხასიათით, რადგან უფრო დიდი საზოგადოებრივი მოძრაობის ტენდენციას ექვემდებარება და გამოხატავს.

არსებობს ტრადიციულად გამომუშავებული და დამკვიდრებული ზნეობრივი ნორმები, სავალდებულო თითქმის ყოველი ფორმაციის ადამიანისათვის. ისინი თაობიდან თაობას, სისტემიდან სისტემას გადაეცემა როგორც მატერიალურ სამყაროში განმტკიცებული ადამიანის უდიდესი და უმდიდრესი სულიერი მონაპოვარი. მაგრამ რადგანაც ზნეობა, მორალი, ეთიკა სოციალური ფენომენია, იგი ყოველ ცალკე აღებულ სოციალურ სისტემაში თავისი კლასობრივი და ეპოქისეული არსით არის აღბეჭდილი.

ის აუცილებელი კითხვა, თუ რას ან ვის ემსახურება ზნეობა და მორალი, რა კონკრეტული შინაარსი დევს მათში ან რა ფაქტიური გამოხატულება-განხორციელება ეძლევა მათ,

ყოველთვის სოციალურ სიმახვილეს ანიჭებს ზნეობის, მორალის არსს.

ეს ნათლად დასტურდება თუნდაც ლიტერატურის, საერთოდ — ხელოვნების მაგალითზე.

როგორც წესი, ლიტერატურაში დასმული ზნეობრივი პრობლემები ორგანულად „ერწყმიან“ იმ შინაგან სოციალურ, კლასობრივ, პარტიულ არსს, ამა თუ იმ მხატვრულ ნაწარმოებს რომ გამსჭვალავს. სხვა ასპექტებთან ერთად, ისინიც განაპირობებენ ნაწარმოების სოციალურ-იდეური პათოსის სიმწვავესა და პრობლემურობას, მათაც მოძრაობაში მოჰყავთ ნაწარმოების მთელი „სხეული“, ისინიც მხატვრული ქმნილების შინაგან დამმუხტველ ძალად გვევლინებიან.

ზნეობრივი პრობლემები მუდამ შეადგენდა ლიტერატურის დიდი დაინტერესების საგანს. ეს ბუნებრივია, რადგან ლიტერატურა გამოხატავს ადამიანთა ურთიერთობებს, ხოლო ეს ურთიერთობანი ემყარება ზნეობის, მორალის პრინციპებს; გამოხატავს ადამიანის სულს, ხოლო სულიერი ცხოვრება წარიმართება მორალის, ზნეობის ნორმების მიხედვით; გამოხატავს ადამიანთა გატაცებებს, სიხარულს თუ დიდ ტკივილებს, ხოლო ისინი მნიშვნელოვანწილად ფოკუსირებულია სწორედ მორალის, ზნეობისადმი დამოკიდებულების ასპექტით.

ხელოვნების სწრაფვა ადამიანის სრულყოფილებისაკენ არის მაღალი ზნეობის განმტკიცება, სულ ერთია, როგორი პლანით ხორციელდება იგი — იდეალთა რეალიზების ჩვენებით თუ ანტიზნეობის მხილების გზით.

ზნეობრივი პრობლემები ლიტერატურაში თანდათან მეტ სიმახვილეს იღებენ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარება-მსვლელობის შესაბამისად, თანაც ცალკე აღებულ ყოველ ახალ ეპოქაში ისინი იძენენ ახალი სოციალური ფორმაციების შესატყვის გამორჩეულ ნიშან-თავისებურებებს იმ საერთო ტრადიციულთან ერთად, რაც მემკვიდრეობით გადმოეცემა ხოლმე ეპოქიდან ეპოქას.

მაგალითად, ანტიკური ლიტერატურის გმირის ზნეობრივი დოგმა ახლებურ ათვისებას პოულობს შუასაუკუნეობრივი ეპოქების ლიტერატურაში; რენესანსს მოაქვს ზნეობის ახალი ინტერპრეტაცია, რომელიც მნიშვნელოვან ცვლილებებს გა-

ნიცდის კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირების თანდათანობით გამწვავების კვალობაზე, ხოლო მე-19 საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურაში ზნეობრივი კატეგორიები განსაკუთრებით გამძაფრებულად აღიქმება, როგორც უფრო გამოკვეთილი სოციალური ფაქტორები იმ მკაფიო სულიერი კრიზისის ფონზე, ადამიანს რომ ეუფლება.

ამ დროს და შემდგომაც თანდათან უფრო მკაფიოდ ვლინდება ზნეობის ორი, დიამეტრალურად საპირისპირო კონცეფცია, რომელთა არსი განპირობებულია ერთმანეთს დაპირისპირებული სოციალური სისტემების, მათი იდეოლოგიების საარსებო მოთხოვნილებებითა და პრინციპებით.

საბჭოთა ლიტერატურამ მოიტანა ახალი დამოკიდებულება ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემებისადმი. ამ დამოკიდებულებითაც ვლინდება მისი ნოვატორული ხასიათი, ვთქვათ, კრიტიკულ რეალიზმთან შედარებით.

რასაკვირველია, კრიტიკული რეალიზმისათვისაც ნიშნეულია მაღალი ზნეობის ასპექტი. მისი მამხილებლური პათოსი ემკვიდრება მაღალ მორალურ ნორმებს, მაგრამ, როგორც წესი, იგი ვლინდება, ვით ობიექტურად შეცნობილი ჭეშმარიტება. მხილების სიმწვავეში, ძირითადად, ცნაურდება თანაგრძნობა ინდივიდუუმისადმი, მისი შელახული ღირსებისადმი, პროტესტი მორალურ-ზნეობრივად დაცემული საზოგადოების წინააღმდეგ და, თავისთავად, ეს უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენაა პიროვნებისა და მისი ზნეობრივი მდგომარეობის დაცვისათვის, თვითშეცნობისა და თვითგამორკვევისათვის. მაგრამ ყოველივე ეს საკმარისი აღარაა თანამედროვე ადამიანის — საზოგადოებრივი სულიერი ერთეულის — მომართვისათვის, ორგანიზებისათვის.

საბჭოთა ლიტერატურის პრინციპი ამ შემთხვევაში მეტ სრულყოფილებას ესწრაფვის. მისთვის მთავარია არა მარტო ის, რომ თანაუგრძნოს ადამიანს, მოაგონოს მას საკუთარი ზნეობრივი ვალი, არამედ, ამასთანავე განუვითაროს ზნეობრივი ღირსებანი, ცხადყოს და განამტკიცოს პიროვნების მოქალაქეობრივი ზნეობრივი პოზიცია, აქტიურად განაწყოს იგი, როგორც მაღალი მორალური ნორმების დამამკვიდრებელი პიროვნება, იბრძოლოს მისი მორალურ-ზნეობრივი სულიერი მთლი-

ანობისათვის. ეს კი შეიცავს პრობლემის პერსპექტიულ ასპექტს.

სოციალისტურმა სინამდვილემ თან მოიტანა ახალი ზნეობრივი ნორმები; სოციალისტური საზოგადოების ადამიანი თავისი ამოცანით, მიზნით, არსითა და მდგომარეობით სხვაგვარი სულიერი ფენომენია. იგი წინანდელი ფორმაციების ადამიანებთან შედარებით სხვაგვარ დამოკიდებულებაშია საზოგადოებასთან, საწარმოო საშუალებებთან, სახელმწიფოსთან, მთელ სოციალურ გარემოსთან. ეს განაპირობებს მის ახალ ზნეობრივ-მორალურ კრედოს, მის დაპირისპირებას ბურჟუაზიული საზოგადოების მორალთან, მის კრიტიციზმს აღნიშნული მორალის ნორმებისადმი. მისთვის არსებითად უცხოა ინდივიდუალიზმის აპოლოგია, რაც ბურჟუაზიული მორალის არსს შეადგენს, და მასზე აშენებული საზოგადოებრივი ურთიერთობანი.

ამდენად, ახალი ზნეობა პრინციპულად განსხვავებული მორალური კანონია და, ამ პრინციპული სხვაობის შესაბამისად, იგი თავიდანვე პოტენციურად შეიცავს ადამიანურობის გამოვლენის უმდიდრესსა და უძლიერეს შესაძლებლობებს.

ძველი ზნეობისადმი დაპირისპირება უკვე თავისთავად გულისხმობს უკომპრომისო შეუთანხმებლობას ძველი მორალის იმ ნორმებისადმი, რომლებიც ანგრევენ პიროვნების მთლიანობას, ნების სიმტკიცეს, სწრაფვას მაღალი იდეალისადმი, ჰუმანურ სულს.

ახალი ზნეობის ბრძოლა დამკვიდრებისათვის მეტად ფართო ხასიათის, ტოტალური მოვლენაა და იგი არ დაიყვანება მხოლოდ საპირისპირო სოციალური სისტემის მორალურ-ზნეობრივი კანონების წინააღმდეგ ბრძოლამდე. თვით ახალი საზოგადოების წიაღში საკმაოდ ძლიერად არის შემორჩენილი ძველი ზნეობრივი ნორმები, რომელთა სრული უკუგდება სწრაფად არ ხერხდება. სწორედ ზნეობის სფეროშიც განსაკუთრებით სიცოცხლისუნარიანი და გამძლეა უკვე ჩვევად ქცეული უარყოფითი ტრადიცია. მის დაძლევას თაობათა ხანგრძლივი დაჟინებითი, მონდომებული ბრძოლა სჭირდება.

ამასთან, ანტიზნეობა ყოველთვის როდი წარმოიქმნება, როგორც ძველი ტრადიციის პირმშო. ცხოვრება იმდენად რთული მოვლენაა, რომ ხშირად მისი განვითარების ახალ პირო-

ბებშიც იბადება უზნეობის ტენდენცია, რომელსაც გარკვეული უარყოფითი მოვლენა ასაზრდოებს. ახალი მორალის პრინციპებს უზნეობის ამგვარ ტენდენციებთანაც უხდებათ პრინციპული ბრძოლა, მათი გადალახვა, დაძლევა.

ამდენად რთული და მძიმეა ახალი ზნეობრივი ნორმების როლი და ადგილი საზოგადოებაში; ამდენად აუცილებელია მათთვის მხარდაჭერა, მათი დამკვიდრება-განმტკიცება ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

დღევანდელი ქართული პროზისთვისაც ნიშნეულია მხატვრული აზრის ტრადიციული ინტერესი ადამიანთა ზნეობრივი, მორალური მდგომარეობისადმი საზოგადოებაში; ოღონდ ამ დაინტერესებისათვის დამახასიათებელია ზნეობრივი პრობლემატიკის ახლებური გააზრება, მისი განფენა ახალი სულიერი მოთხოვნილებების პლანში.

თავისი ფართო ასპექტით ზნეობრივი პრობლემა ბევრ თანამედროვე რომანსა თუ მოთხრობაში იჩენს თავს, რადგანაც უარსაყოფი ტენდენცია სულიერი ცხოვრების სფეროში აღწევს ხოლმე და, ამდენად, ბუნებრივად ექვემდებარება მხატვრულ ნაწარმოებში გამოვლენილ მხილების საერთო პათოსს, როგორც მთლიანის რომელიღაც ცალკე ნაწილი.

ამასთან ერთად, უკანასკნელი მეოთხედი საუკუნის ქართულ პროზაში (განსაკუთრებით კი ბოლო ათეული წლების მანძილზე) გამოჩნდა ისეთ ნაწარმოებთა მთელი რიგი, რომლებშიც წინა პლანზე წამოწეულია სწორედ ზნეობრივი, მორალური პრობლემები.

ასეთ ნაწარმოებთა წყებას განეკუთვნება დემნა შენგელაიას „განძი“, კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „გაუმარჯოს დონ-კიხოტს“, გრიგოლ აბაშიძის „ცოტნე“, ნოდარ დუმბაძის „თეთრი ბაირაღები“, რევაზ ჯაფარიძის „ხმა იდუმალი“, არჩილ სულაკაურის „ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფვიან“, „ოქროს თევზი“, ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“, ლადო ავალიანის „ახალი ჰორიზონტი“, ალექსანდრე კალანდაძის „მწვანე შტო“, ოთარ ჭილაძის „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, ოთარ ჩხეიძის „ბურუსი“, „ჯებირი“, გურამ ფანჯიკიძის „მეშვიდე ცა“, „თვალი პატიოსანი“, გიორგი ნატროშვილის „შიში“, ნოდარ წულეისკირის „თუთარჩელა“, ლადო მრელაშვილის „ყაბახი“,

ოტია იოსელიანის „იყო ერთი ქალი“, თამაზ ჭილაძის „აუზი“, გიორგი ციციშვილის „სძლიე სიხარბესა შენსა“, რევაზ ინანიშვილის მოთხრობები, ედიშერ ყიფიანის, გურამ გეგეშიძის, რევაზ ჭეიშვილის, ვანო ურჯუმელაშვილის, ელიზბარ მაისურაძის და სხვ. მთელი რიგი მოთხრობები და რომანები.

ამ ნაწარმოებებში სხვადასხვა პლანით დაისვა სწორედ ჩვენი თანამედროვე ცხოვრების ისეთი მწვავე ზნეობრივ-მორალური პრობლემები, როგორიცაა: ერთი მხრივ — მაღალ მოქალაქეობრივ პრინციპებს დამკვიდრებული პიროვნების დამოკიდებულება საზოგადოებისა და საკუთარი თავისადმი; მომთხოვნელობა და პასუხისმგებლობა საზოგადოებრივს ურთიერთობაში; საკუთარი მოწოდების, ვალის შეგნება-შეცნობა და ერთგულება მისადმი; სულის ჰუმანურობა, როგორც ადამიანებთან ურთიერთობის ჭეშმარიტი საზომი, და, მეორე მხრივ — სულიერი დეგრადირება, როგორც საზოგადოებრივი პიროვნების სრული კრახი; მეშჩანობა და მისი თანამედროვე ანტიადამიანური არსი; კარიერიზმის, მომხვეჭელობის, დაუმსახურებელი დიდებისა და სიკეთისაკენ სწრაფვის ანტისაზოგადოებრივი ბუნება და სხვა ისეთი გავრცელებული მოვლენები, რომლებიც უპირისპირდებიან მოქალაქეობრიობის, ადამიანურობის, სიკეთისა და სიმშვენიერის მაღალ პრინციპებს, ვლინდებიან ვით დიდი სიბოროტე.

ამ თვალსაზრისით, უკანასკნელი პერიოდის ქართულმა პროზამ უკვე დაამკვიდრა ახალი ესთეტიკური კრიტიციზმის ფრიად საყურადღებო ტრადიცია, რომელიც დღეს მრავალფეროვან გამოვლინებას პოულობს თანამედროვე ახალგაზრდა პროზაიკოსთა შემოქმედებაშიც, ძირითადად, როგორც მაღალი ზნეობის განმტკიცების ჯანსაღი ტენდენცია.

ეს ფრიად საყურადღებო მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან აღნიშნული ტენდენციით ცნაურდება ესთეტიკური აუცილებლობა, როგორც გარკვეული ჭეშმარიტება: მაღალმოქალაქეობრივი პრინციპების ლიტერატურა საზრდოობს ცხოვრების ყველა ისეთი მწვავე მოვლენით, რომელსაც გარკვეული საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს თავისი ნეგატიური თუ პოზიტიური არსით.

ხელოვნება არ არის და არც შეიძლება იყოს მხოლოდ იდეალურის უშუალო რეალიზება; იგი, გარკვეული აზრით, შუქ-

ჩრდილების მონაცვლეობა, დიალექტიკური ურთიერთგანმაპირობებელი „იძულებითი“ თანაარსებობა; ხოლო საქმე ის არის, რა ასპექტობრივ გაშუქებას იღებს ეს „თანაარსებობა“, რა პლანზე არის იგი განფენილი და ფოკუსირებული; რა აქცენტირდება როგორც ხელოვანის ხედვის საგანი და როგორ ინტერპრეტაციას იღებს იგი.

ცხადია, კრიტიციზმის ტენდენცია უკანასკნელი პერიოდის პროზაში ძლიერ ნაკადად გამოვლინდა, მაგრამ ამან არ უნდა შეგვიქმნას მცდარი შეხედულება, თითქოს ეს იყოს ცალმხრივი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. ჯერ ერთი, მან მოგვაგონა 20-იანი წლების ჩინებული ლიტერატურული ტრადიციები — ნიკო ლორთქიფანიძის, მიხეილ ჯავახიშვილის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ლეო ქიაჩელის, დემნა შენგელაიას, სერგო კლდიაშვილის, კონსტანტინე ლორთქიფანიძის იმ პერიოდის შემოქმედებაში გამოვლენილი სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების დომინანტი, როგორც გარკვეული საფეხური საზოგადოების აუცილებელი ესთეტიკური განვითარების ისტორიისა და ცხადყო აღნიშნულ ტრადიციათა სიცოცხლისუნარიანობა და, მეორეც — მთავარი მაინც ის არის, რომ განხატოვნებისათვის საჭირო მასალის შერჩევაში, ამ მასალის გააზრებაში, მის მიმართ გამოვლენილ დამოკიდებულებაში, როგორც წესი, ცნაურდება მხატვრის მოქალაქეობრივი პოზიცია და ობიექტურად შეცნობილი მაღალი იდეალის მკვიდრებადი ძალა.

ის ფაქტი, რომ თანამედროვე ქართულმა პროზამ როგორც ამ, ასევე მეორე — პოზიტიურ პლანში შეძლო სიმართლის არა მარტო დიდი სიღრმეების მიგნება, არამედ მისი პრინციპული ხილვა-გაანალიზება, მოწმობს პროზის ალღოს შემდგომს გამახვილებას, ახალი მასალის მაღალ ხატოვან ათვისებას და ცხოვრებისადმი აქტიურ მწერლურ დამოკიდებულებას, რითაც გამოხატულია მხატვრის ჭეშმარიტი მოქალაქეობრივი პოზიცია.

უკვე 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართულ ლიტერატურაში თვალსაჩინო ხდება ინტერესის ახალი გაძლიერება ზნეობრივი პრობლემებისადმი იმ თვალსაზრისით, რომ მხატვრული აზრი მათში აღმოაჩენს ხოლმე ახალ ნიუანსებს, ახალი ასპექტობრივი ხილვის ფონზე გაშლის მათ.

ხდება არსებითი გადასინჯვა პრობლემისადმი მხატვრის დამოკიდებულების სფეროში: უკონფლიქტობის გამეფებული ტენდენციის ვითარებაში შექმნილი იდეალური გმირის ნიღაბს მიღმა მხატვრის თვალი უკვე იპოვნის მაღალი ზნეობის თანამედროვე ნორმებს დაპირისპირებულ ბევრ ტიპიურ მაგალითს და ესთეტიკური მრწამსის სამსჯავროზე გაბედულად გამოიტანს მათ. აღმოჩნდება, რომ დადებითი გმირის თავისთავად პროგრესულმა კონცეფციამ, ზოგიერთი მხატვრის ყალბი პათეტიკური მანერით გაპირობებულ პრაქტიკაში, მნიშვნელოვანწილად შეიწირა ცხოვრების სირთულეთა მხატვრული გახსნისა და დაძლევის მიუცილებელი ესთეტიკური კანონი.

ასე გაჩნდება ჯერ დემნა შენგელაიას „განძი“, უფრო გვიან კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „გაუმარჯოს დონკიხოტს“ თუ არჩილ სულაკაურის „ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფვიან“, შემდეგ — ოტია იოსელიანის „იყო ერთი ქალი“ და ზნეობრივი პრობლემებისადმი მიძღვნილი სხვა მწერლების მოთხრობები.

„განძში“ დ. შენგელაიამ გააშიშვლა ანტიზნეობის ჯერ კიდევ ნედლი ფესვები, რომელნიც კვებავენ ანტისაზოგადოებრივ ინდივიდუალისტურ ინსტინქტებს. როგორც ზემოქმედი ძალა, მხატვარმა მათ დაუპირისპირა მაღალი ზნეობის პრინციპებით მოწყობილი სოციალური გარემო. ამგვარ დაპირისპირებას უნდა მოჰყოლოდა გმირის სულში გაჩაღებული მწვავე ბრძოლა თუმცა თავისი მძიმე ტრაგიკული შედეგით, მაგრამ მაინც მაღალი მორალისა და ზნეობისაკენ დამიზნებული პერსპექტივით.

კ. ლორთქიფანიძის ნოველაში კი ზნეობის პრობლემა გამოვლინდა, როგორც ამბოხება უკვე ფორმირების პროცესში მყოფი ანტისაზოგადოებრივი განწყობილების წინააღმდეგ; როგორც მათი უკუგდება-დასჯა მეშჩანურ პრაქტიციზმს დაპირისპირებული, ამაღლებულ-რომანტიკული გატაცებით გამსჭვალული თანამედროვე ზნეობრივი გმირის პოზიციებიდან. სწორედ ამ გმირმა წაიკითხა ახლებურად ლამანჩელი რაინდის თავგადასავალი და მის „ფათერაკებში“ უხრწნელი ზნეობისაკენ, ჰუმანური იდეალებისაკენ სწრაფვა დაინახა.

რ. ჯაფარიძის „ხმა იდუმალის“ კონცეფცია, ამ თვალსაზრისით, ემყარება პიროვნების სულიერი სისპეტაკის, შეურყვ-

ნელი უშუალობის ასპექტს. მოთხრობის გმირების უეცრად დაწყებული და ტრაგიკულად ასევე უეცრად შეწყვეტილი ჭეშმარიტი მეგობრობა, თავისი რთული სულიერი განცდებით, არის ის პირველი წრთობა სულისა, რომელმაც უფრო დიდი განსაცდელისათვის უნდა შეამზადოს მოთხრობის ჭაბუკი გმირი. „ხმა იდუმალი“ როგორიღაც თავისებური მოსინჯვა იყო ზნეობის პრობლემის უფრო ფართო და ღრმა პლანით გადაყვეტისა უკვე „ჯარისკაცის ქვრივში“. ამ ცნობილ რომანში ზნეობის ფენომენი აღქმულია არა მარტო როგორც პიროვნების სავალდებულო საზოგადოებრივი ნორმა, არამედ შინაგანი მოთხოვნილებაც, ორგანული სულიერი მთლიანობის გამოვლენაც.

ა. სულაკაურმა თავის მოთხრობაში — „ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფვიან“ — მორალისა და ანტიმორალის წინააღმდეგობრივი არსი გახსნა, როგორც სიკეთისა და ბოროტების კონტრასტული შეპირისპირება. სიკეთე აქ მოვლენილია და მოქმედებს, ვით სპეტაკი სულის აქტიური ჰუმანისტური გამოვლინება. ბოროტება კი აშკარავდება როგორც შერყვნილი სულის ძალადობა. ამასთან, ზნეობა თავისთავში შეიცავს ნათელ მიზანს, რომელიც ბრძოლას, საოცარი ძალის სწრაფვას მოითხოვს და განაპირობებს, ხოლო ანტიზნეობა — ეს მღვრიე ნალექი ადამიანის სულისა — უპერსექტივოა, აუცილებლად უკუსაგდები ბოროტებაა. მეორე მოთხრობაში „ბიჭი და ძაღლი“ .ა. სულაკაურმა პრობლემა გახსნა სხვაგვარ ფსიქოლოგიურ პლანში. მან გვიჩვენა პიროვნების ზნეობრივი ჩამოყალიბების პროცესში მეტად მნიშვნელოვანი მომენტი, როდესაც ნორჩ სულში იმანენტურად არსებული პოტენციური ზნეობრივი საწყისი პირველად ხდება საცნაური ყმაწვილისათვის და საპირისპირო ძალასთან ჭიდილში უკვე გარკვეულ, ჩამოყალიბებულ ნორმად იქცევა. სწორედ ზნეობრივი საწყისის ტრანსფორმირება გამოვლენილ ზნეობრივ ნორმად აპირობებს ყმაწვილის სულიერი ფორმირების პროცესს და აღუფრავს მას საკუთარი ძალისადმი შინაგანი რწმენით.

ო. იოსელიანმა მორალის პრობლემა ოჯახური ურთიერთობის სფეროში გაშალა და შეეცადა ნათელეყო გაორებული სულის ადამიანის ტრაგედია. მისი მაკა ლეჟავა მსხვერპლად ეწირება ზნეობისადმი ღალატს, რომელიც, შესაძლოა, მისდა

უნებურად მზადდებოდა. სწორედ ეს, ნებისადმი ღალატი იქცევა პიროვნების სულიერ ტრაგედიად, რომელიც ძალიან მძიმე საზღაურს მოითხოვს. მხატვრის კონცეფციით მორალისადმი ღალატი გამოუსყიდველი ცოდვაა, რა მიზეზითა და ზეგავლენითი ფაქტორებითაც არ უნდა იყოს იგი გაპირობებული. ეს ოჯახური ზნეობის პრობლემის ახლებური დასმა იყო თანამედროვე ქართულ პროზაში.

ზნეობრივი გმირი თანამედროვე პროზაში, როგორც ითქვა, აღქმულია მრავალი ასპექტით. ამ ასპექტთა მონაცვლეობა ქმნის მრავალი ფერისა და ნიუანსის თავისებურ გამას. თუ ნ. წულეისკირის „თუთარჩელაში“ მოხმობილია მითოსის ასპექტი თანამედროვე ზნეობის სრულყოფილი გახსნისათვის, ო. ჭილაძის რომანში („ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“) დიდი ეროვნულ-სოციალური პრობლემები გახსნილი და გააშკარავებულია მორალური ფაქტორების მეშვეობით; თუ რ. ინანიშვილის მოთხრობებში მაღალი ზნეობის ნორმები უმთავრესად დაძებნილია თანამედროვე სოფლის ალალი, უშუალო ბუნების ადამიანთა საოცარი ძალის გულწრფელობასა და ლაღ სულიერ თავისთავადობაში, ხოლო გ. ნატროშვილის გმირი სწორედ სოციალური ზნეობის სფეროში უპირისპირდება და ამარცხებს ზნეობრივ ანტიგმირს („შიში“), გ. ციციშვილი მაღალი მორალის სულის გამოცდისა და წრთობის საშუალებად იყენებს ომის მთელ სისასტიკეს და ნათელყოფს, რომ ადამიანური სიყვარული — ეს სულიერი სისპეტაკე — ყოველგვარ განსაცდელს უძლებს, თუ იგი ნაზიარებია მაღალ ზნეობას („სიყვარული სისხლის წვიმების დროს“).

ზნეობის ძიება, მისი ამოცნობა, გათავისება და ობიექტურ სავალდებულო ნორმად ქცევა ურთულესი პროცესია პიროვნებისათვის. დიდი სოციალური ძვრების ეპოქებში პიროვნება ხშირად რთული ალტერნატივის წინაშე აღმოჩნდება ხოლმე — რა აღიაროს ახალ ზნეობრივ ნორმად, რას მისცეს მხარი, რომელი მორალური „დოგმის“ მიხედვით იმოქმედოს; რა დაიცვას, რა დაამსხვრიოს, რას მოახმაროს თავისი ნება და ენერგია. მთელი ეს პროცესი ადამიანის სულიერი თვითგახსნის მეტად მტკივნეული პროცესია და იგი ყოველთვის როდია აშკარა თვითონ პიროვნებისათვის. როცა ზნეობა იმანენტურად ცნაურდება ხოლმე ადამიანის მოქმედებაში, იგი არ ქმნის დიდ

სირთულეებს პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობა-
ში; სირთულე — ხშირად გადაულახავიც — მაშინ იჩენს თავს,
როცა მორალის ნორმა პიროვნებისათვის, ყოველ ცალკე შე-
მთხვევაში, გაცნობიერებული ახალი ჭეშმარიტების კატეგო-
რიას იღებს ხოლმე. ჭ. ამირეჯიბის რომანის „დათა თუთაშხი-
ას“ კონცეფცია პიროვნების მორალური თვითშეცნობის სწო-
რედ ამგვარ სირთულეს გულისხმობს. დათა, ამ თვალსაზრი-
სით, ფრიად რთული ფიგურაა თანამედროვე რომანისტიკისა.
მისთვის თვით ზნეობრივი ძიების პათოსი უნდა იქცეს საბოლო-
ოდ გარკვეულ მორალურ აუცილებლობად. ეთიკური ძიება
და მიგნება-აღმოჩენა ის ერთობლივი, განმაპირობებელი პრო-
ცესია, რომელიც არასოდეს მოასვენებს ადამიანს და რომელ-
საც მუდამ შეაქვს ცვლილებანი მუდმივს ზნეობრივ დოგმებ-
სა და ნორმებში კონკრეტული დროისა და კონკრეტული სუ-
ლიერი მდგომარეობის შესაბამისად.

შედარებით უფრო გვიან, უკვე 70-იანი წლების შუალედ-
ში, ზნეობის პრობლემა ისტორიულ ასპექტში გადაიტანა და
ერთგვარად სხვა განზომილებაში აღიქვა გ. აბაშიძემ. ცოტნე
დადიანის გმირობა მის ისტორიულ რომანში გამოვლინდა რო-
გორც სწორუპოვარი ზნეობრივი ფენომენი, როგორც ერის
მაღალი.ზნეობრივი სულის უსასტიკესი გამოცდა. სწორედ
ასეთ ზნეობრივ აქციას უნდა მოჰყოლოდა ხალხის სულიე-
რი აღორძინება და შემართება, თავისთავში ახალი ძალის პოვ-
ნა და საკუთარი ისტორიული ბედის წაღმა შემობრუნება.

ამგვარად წამოიწია წინა პლანზე ზნეობრივმა თემატიკამ
თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში; ბუნებრივია, იგი ჩვე-
ნი დღევანდელი ლიტერატურის ერთ-ერთ მთავარ პრობლემად
იქცა.

2.

ის პლანი, რომელიც ნოდარ დუმბაძემ აირჩია თავისი გმი-
რის ზნეობრივი გამოცდისა და წრთობისათვის, შედარებით
უჩვეულო იყო ქართულ ლიტერატურაში. თუ იგი ერთგვარა-
რად „ნაცადია“ დასავლეთის თანამედროვე ხელოვნებაში, სა-
მაგიეროდ, სავსებით ახალი იყო ჩვენი მკითხველისათვის.

მაგრამ აქ მთავარი ის არის, რომ ამ პარალელში საქმე ეხე-

ბა არა მხოლოდ თემატურ ჩანაფიქრს, არამედ პრობლემის მხატვრულ გადაწყვეტას.

საკმაოდ გახმაურებულ იტალიურ-ფრანგულ კინოფილმში — „მაფიის ტყვეობაში“, რომელსაც საფუძვლად უდევს სამდვილი ამბავი, აგრეთვე ამ პლანის სხვა ცნობილ იტალიურ ნეორეალისტურ ფილმებში, ადამიანის ბრძოლა ანტიზნეობის წინააღმდეგ ან იმის ცდა მაინც, რომ ზნეობის ფარგლებში დარჩეს, საერთო იდეის სასტიკი კატასტროფით და პიროვნების პირადი ტრაგედიით მთავრდება. გარემოცვა, რომელშიც პიროვნება აღმოჩნდება ხოლმე, არა მარტო ყოვლად რთულია, არამედ გადაულახავიც! ამ ვითარებაში ვერ ხერხდება პიროვნული პატიოსნების მაღალი ნორმების რეალიზება, ამ პატიოსნებაზე დამკვიდრებული მეობის გამოვლენა. პირიქით, იტალიელი მწერლის ლეროს პიტონის რომანში — „საპყრობილის კარებს მიღმა“, რომლის მიხედვითაც დადგმულია ანტიმორალის სასტიკად მამხილებლური და მსოფლიოში ცნობილი ფილმი დ. დამიანისა — „დაივიწყეთ, გამოძიება დამთავრებულია“, წარმოსახულია ადამიანის ზნეობრივი დაძაბუნების შემზარავი ისტორია: რომანის გმირი, ზნეობრივად სპეტაკი ახალგაზრდა არქიტექტორი — ჯოვანი ვანცი შემთხვევით აღმოჩნდება საპატიმროში და, იქ შექმნილი რთული დანაშაულებრივი სიტუაციის შედეგად, ხდება საშინელი მკვლელობის უნებლიე მოწმე და დამფარავი, მაშასადამე — არაპირდაპირი მონაწილე. და, როდესაც მას ანთავისუფლებენ როგორც შეცდომით დაპატიმრებულს, იგი საზოგადოებას უბრუნდება ანტიმორალური მძიმე ტვირთით. ასე აქცევს ციხე უდანაშაულო კაცს დამნაშავედ, ზნეობრივს — უზნეოდ, მართალს — მრუდედ, მხნეს — ჯაბანად. ხდება კურიოზი: მან — უდანაშაულომ ციხეში ამოჰყო თავი, ხოლო მანვე — უკვე დამნაშავემ საპყრობილეს დააღწია თავი. ამ კურიოზის სოციალური სარჩული და ტრაგიკული შედეგი ფილმში გახსნილია, როგორც თანამედროვე ბურჟუაზიული მორალის უმძიმესი კრახი.

„თეთრი ბაირაღების“ გმირი ზაზა ნაკაშიძეც ბრმა შემთხვევის გამო უდანაშაულოდ აღმოჩნდება უზნეო ადამიანთა შორის, ვითომც მათი თანაზიარი ზნეობისა და მორალის მხრივ; აღმოჩნდება კაცისმკვლელთა, რეციდივისტთა, მექრთამეთა,

მაჭინატორთა, ჭურდთა შორის, როგორც ერთი წმინდანი ათეულ სულწაწყმედილთა შორის. არც ერთი ცოტად თუ ბევრად ნათელი სულის რით ემუქრება მას ეს გარემოცვა? მან უნდა შეიწოვოს გმირი, ჯოვანი ვანცის მსგავსად დაუმორჩილოს საკუთარ ანტიმორალურ კანონებსა და ჩვეულებს, მით უმეტეს, რომ პირველ ხანებში სიმართლის მიკვლევისა და თავის გამოხსნის იმედის თითქმის რაიმე ნიშანწყალიც არ ჩანს.

ეს არის განსაკუთრებით გართულებული სიტუაცია, შესაძლოა განვებაც, რათა უფრო მნიშვნელოვანი იყოს მაღალი ზნეობის გამოვლენის „კოეფიციენტი", უფრო სასტიკი იყოს სულის გამოცდა და უფრო შთამბეჭდავი თუ მყარი — მისი შედეგი.

ასეა თუ ისე, ზაზა ნაკაშიძემ უნდა გასძლოს; მაგრამ არა მარტო გასძლოს, უნდა იმოქმედოს; არა მარტო იმოქმედოს, თავის სასწორზე ასწონოს კიდეც ყველას დანაშაული და ზნეობრივი გადაგვარების სიმძიმე; არა მარტო ასწონოს, განსაჯოს კიდეც, ვით ზნეობამსაჯულმა.

ეს ერთი მთლიანი პროცესია ზნეობის დინამიკისა, რომლის ამძრავი იმპულსი ამ ზნეობის მატარებელი პიროვნების შინაგან სისპეტაკეს, სულიერ სიმტკიცეს ემყარება.

მაგრამ ამ ვითარებასა და გარემოცვაში ეს არათუ საკმარისი არაა, არამედ გარედან გავლენისა და ჩახშობის მოსალოდნელ საფრთხესაც შეიცავს. ამიტომაც ფრიადმნიშვნელოვანია ამ დინამიკის კულმინაციური წერტილი: როდესაც მოჩვენებითად „დამნაშავემ", მაგრამ ობიექტურად უწმინდესი ზნეობის პიროვნებამ თვით უნდა გამოუტანოს განაჩენი მასზე ყოველი მხრიდან მომდგარ და შემავიწროებელ ანტიზნეობრივ სამყაროს მთლიანად და მის თითოეულ წარმომადგენელს .სათითაოდ.

ეს უდიდესი მორალური აქტი აღიქმება როგორც უშუალო კოლიზია, რთული პერიპეტიების შედეგად მიღებული ობიექტური შთაბეჭდილება.

რომანის ახალგაზრდა გმირის გარემოცვა, როგორც ვთქვით, განსაკუთრებით რთულია და დამძიმებული; თითოეულ პერსონაჟს, რომლებიც ზაზა ნაკაშიძის საკანში სხედან, გარკვეული ცოდვა აძევს.

ამ ცოდვათა სიმძიმე ყველა მათგანისათვის სათანადოდ

როდია გაცნაურებული არა მარტო თავდაცვის ინსტიქტის, არამედ, რაც მთავარია, სულიერი სიღატაკის გამო. ამიტომაც მათთვის უცხოა მწვავე სულიერი განცდები, სინდისის ქენჯნა.

მაგრამ ამ სწორხაზოვანი სიტუაციის ვითარებაში მაინც მოიპოვებიან დიფერენცირებულად „ორგანიზებული" სულიერი ერთეულები, რომელთაც ოდესღაც შეეძლოთ სხვაგვარ მომავალზე და პრაქტიკაზე ეოცნებათ. ფსკერზე სამუდამოდ დაღექილი ტიგრან გულოიანის, შოშია გოგოლაძის, ჰიჰიკო გოგოლის თუ მოშიაშვილის, მებურიშვილის, გამცემლიძის გვერდით დგას რომანტიკული ბუნების „ლიმონა"—დევდარიანი, რომელსაც დროდადრო ეწვევა ხოლმე მაღალი სულიერი შთაგონება და ბნელი პიროვნების ქურქს მოხსნის მის მხრებს. ასეთ მომენტში იგი წარმოთქვამს ამაღლებული სიყვარულის ღაღადისს და თავის ოცნებასა და წარმოსახვაში სულ სხვა განედზე აღმოჩნდება; ან გორკისეული ლუკას ტიპის „ბრძენი" ისიდორე, ვისაც ცოტა ხნის წინათ თვით გამოუტანია უმძიმესი სასჯელი აღვირახსნილობით, სულიერ გადაგვარებით დამძიმებული ანტიზნეობისათვის და ახლა თვითდასჯის უმკაცრეს კანონს უნდა შეეწიროს. და თუმცა მათი თვითგანწმენდა, სრული კათარზისი ვერ მოხერხდება, რადგან ანტიზნეობის ჰუჰუყი ან სისხლით დამძიმებული ცოდვა სულის სიღრმიდან ამოურეცხავი დანალექია, მაინც ამ ტრაგიკული ბედის ადამიანებს, თუნდაც მათი ნების გარეშე, სინათლის რომელიღაც სუსტი სხივის შეტანა შეუძლიათ წყვდიადში.

ეს ის სხივია, ისიდორე ანდერძად რომ უტოვებს ზაზას — სიმართლე იპოვნოს და იგი მსოფლიოს უმაღლესი მწვერვალიდან ბაირაღად მიაწოდოს მზეს. მძიმე ხვედრით დამძიმებული ზნეობის კაცის ეს კეთილი, მაგრამ გრძნობად-დეკლარაციული სურვილი მხოლოდ მაშინ იქცევა უკვე გაცნობიერებულ ზემოქმედებით მატერიალურ ძალად, როდესაც ახალგაზრდა გმირის შემეცნება მთელი სისრულით აღიქვამს სასტიკ სინამდვილეს მისი ულმობელი, მაგრამ კანონზომიერი გამოკლინებით: ისიდორემ საკუთარი სიცოცხლით და—რაც არსებითია — თვითვე უნდა ზღოს საკუთარი ზნეობით ნაკარნახევი, თუმცა ანტიმორალს დაპირისპირებული და ამით შემ-

სუბუქებული, მაგრამ მაინც აშკარად გამოვლენილი მეორე პლანის ბოროტება.

რომანის ახალგაზრდა გმირის შეუბღალველი ზნეობა უსასტიკესი განსაცდელის ჟამსაც არ იღუნება და ინარჩუნებს არა მარტო საოცარ გამძლეობას, არამედ პიროვნების სულიერი გადარჩენის ფაქტორადაც გვევლინება. ზნეობა ზეიმობს უზნეობის მთლიან გარემოცვაშიც, თუ იგი არ კარგავს თავის სიმაღლეს, პრინციპს, სიწმინდესა და ჰეშმარიტ ჰუმანისტურ არსს.

„თეთრ ბაირაღებს“ შეიძლება ჰქონდეს თავისი მუქი, ნაკლებად გაშუქებული ადგილები; ჰქონდეს ის, რის გამოც დავა შეიძლება, მაგრამ მისი მთავარი სათქმელი სწორედ ეს არის — მაღალი ზნეობა ის ძალაა, რომელიც უნდა დაიცვა, რომელმაც უნდა დაგიცვას, რომელიც უძლეველად გაქცევს თვით უმძაფრეს და უმძიმეს სიტუაციაშიც კი.

პიროვნული ზნეობის, მორალური პასუხისმგებლობის პრობლემა მოექცა გ. ფანჯიკიძის რომანების ცენტრში.

ზნეობის ასპექტი უფრო მკვეთრად და გამორჩევით განსჭვალავს გ. ფანჯიკიძის მეორე რომანს — „თვალი პატიოსანი“. აქ მან მონახა სხვა, ერთი შეხედვით უფრო შესატყვისი მრავალფეროვანი გარემოცვა ზნეობრიკი გმირის დაპირისპირებისა ანტიმორალისადმი.

აღნიშნული დაპირისპირება ხორციელდება ორიგინალურ პლანში; სულის შეურყვნელობა თავისთავად ფასდაუდებელი განძია პიროვნებისა, მაგრამ იგი გაცილებით ფართო საზოგადოებრივ მნიშვნელობას იძენს, როცა აქტიურად ვლინდება და ზემოქმედებს.

ამიტომ დააყენა რომანისტმა ერთმანეთის გვერდით ზნეობრივად მთლიანი ორი პიროვნება — თამაზ იაშვილი და ოთარ ნიჟარაძე. ორივენი, უპირველესად, იმით განსხვავდებიან გარემოცვისაგან, რომ მართალი გულისა და შეურყვნელი სინდისის ადამიანები არიან. ისინი არ ჰგვანან არც ნიკო კაკაბაძეს, არც დავით თავზიშვილს, არც მირონ ალავიძეს, არც ომარ მელქაძეს ან იასე დიდიძეს და, რასაკვირველია, არც იმ ნაძარცვით გაქსუებულ ცინიკოს-ბიზნესმენს, რომელიც ბრძანებს უზარმაზარი თანხის ფასად ადამიანის შემწვარი ნეკი მოართვან, ან ანზორ ხელაძეს, უტიფრად რომ ცდილობს ნიჟარა-

ძის მოსყიდვას და თავისი დანაშაულის სხვისთვის გადაბრალებას... პირიქით; ისინი უპირისპირდებიან მათ თავიანთი სულითა და მოქალაქეობრიობით. მაგრამ სწორედ ამ დაპირისპირებაში ისახება მორალური პოზიციის ორი პლანი:

ერთი — ანტიმორალის გაცნობიერება, როგორც საკუთარი სულისათვის უცხო მოვლენისა, მასთან კონტაქტის დაუშვებლობა, საკუთარი ზნეობრივი პოზიციის შენარჩუნება.

მეორე კი — აქ აღნიშნულ თვისებათა გამოვლენა, როგორც უკომპრომისო შეტევა, მიზანმიმართულებითი ბრძოლა და მის შედეგად მოპოვებული პოზიტიური შედეგი.

პირველის პასიური ხასიათი გამორიცხავს ზნეობის რეზონანსს; მეორის აქტიური ბუნება ფართოსაზოგადოებრივ დადებით მოვლენად აქცევს მას.

ამდენად, ოთარ ნიჟარაძის მორალური პოზიცია რომანში უპირისპირდება როგორც საშიშ ანტისაზოგადოებრივ ტენდენციებს, ასევე, ერთგვარად, თამაზ იაშვილის ზნეობის პასიურ ხასიათსაც.

თავისი არსით ეს მეტად საყურადღებო კონცეფციაა, რადგან საზოგადოების გარკვეული ფენის ზნეობრივ-მორალური კათარზისი სწორედ მორალის აქტიურ, შემტევ პათოსს მოითხოვს და მის შინაგან კანონზომიერებებს ექვემდებარება. არ შეიძლება დარჩე მხოლოდ საკუთარი ზნეობის ფარგლებში, როდესაც თვით ანტიზნეობა საოცარი ძალის შემტევ ხასიათს ავლენს და თავის ორბიტაში ითრევს მერყეევი სულის ადამიანებს. ამ დროს განდგომა დათმობას უდრის. იგი თავისებური სენია, რომელსაც მკურნალობა ესაჭიროება.

ოთარ ნიჟარაძე, როგორც ითქვა, მთლიანი ხასიათის გმირია. მაგრამ მისი პიროვნება, შინაგანი ზნეობრივი თვისებები რთულია. ეს სირთულე, შესაძლოა, ზოგიერთს სულიერ წინააღმდეგობადაც კი მოეჩვენოს. ჩვენ უნდა ვითვალისწინებდეთ, რომ ანტიმორალის დათრგუნვა ხშირად მოითხოვს მის შესატყვის სასტიკ მოქმედებას, რომელსაც მაღალი ზნეობის ბუნება საბოლოოდ დიდი საზოგადოებრივი სიკეთით ანაზღაურებს. ოთარ ნიჟარაძემ იცის, სწორედ ჰუმანიზმისა და ზნეობის სახელით როგორ მოექცეს უტიფრობისა და სულიერი დეგრადაციის სენით შეპყრობილ ვიგინდარებს, სიმართლისა და კანონის გამმრუდებელთ, სიყვარულის წმინდა გრძნობის

შემრყვნელ ავჯორცთ, ადამიანურ ღირსებამოჩლუნგებულთ, ფულითა და ქონებით გაყოყოჩებულთ. ამიტომ ასეთი მკვეთრი და უკმეხია იგი, ვთქვათ, გადაგვარებული სულის პროფესორ ნიკო კაკაბაძესთან საუბარში: „..თქვენ თამაზ იაშვილი გაგდეთ უსინდისოდ მხოლოდ იმიტომ, რომ მან სიმართლე თქვა. მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი პატიოსანი ადამიანია და ერთბაშად ვერ გაერკვია თქვენს ბინძურ ხლართებში... თქვენ ვერც პატიოსნებით, ვერც კაცობით, ვერც ჰუმანიზმით, ვერც მოქალაქეობით ახლოსაც ვერ მიხვალთ იმ კაცთან, რომელიც ასე უსინდისოდ, კინწისკვრით გაისტუმრეთ. თქვენ რომ მართალი კაცი იყოთ, აქედან პანღურით გამაგდებდით. თქვენ რომ ბინძურ საქმეში არ გქონდეთ ხელი გასვრილი, ერთ ვაი-უშველებელს ასტეხდით, თავზე მილიციას დამაყენებდით. მე მგონი, ერთ რამეში უკვე დარწმუნდით — როცა მტერი ასე ჯიქურ და პირდაპირ მოდის, იცის სად დაგარტყას, თქვენ კი მშვიდი ცხოვრება გინდათ, თქვენ ახლა ხელს არ გაძლევთ ჩხუბი და ალიაქოთი".

ზნეობრივმა გმირმა იცის, რომ ანტიმორალთან სასტიკ შეტაკებაში პრინციპმა უნდა გაიმარჯვოს სწორედ მთელი თავისი პირდაპირი, მკაცრი, უკომპრომისო ხასიათის პრაქტიკული რეალიზაციის წყალობით.

გ. ფანჯიკიძის რომანი იმ დროს დაიწერა, როდესაც ჩვენს სინამდვილეში სხვადასხვა ანტისაზოგადოებრივმა მოვლენამ ჯერ აქა-იქ გამოჟონა, ხოლო შემდეგ საკმაოდ გავრცელებული ტენდენციის ფუნქცია შეიძინა. ამ უცხო, თავისთავად რთული მოვლენის არსის გახსნას ქართული პროზის საკმაოდ ბევრი ნიშუში მიეძღვნა. „თვალი პატიოსანი" მათ შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. ამ ტიპის ნაწარმოებებში, როგორც სარკეში, გამოჩნდა მორალურ-ზნეობრივი დაავადების საშიში ტენდენციები, მისი გავრცელების მასშტაბები. ისინი აისახა სწორედ იმ მეორე პლანით, რაზეც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი — აქტიური უარყოფითი დამოკიდებულების პლანითა და ასპექტით.

ანტიმორალის წინააღმდეგ ბრძოლა სულის სასტიკი გამოცდაა და იგი, უპირველესად, ზნეობრივად ისეთმა მთლიანმა

ხასიათმა უნდა იტვირთოს, როგორიც არის, ვთქვათ, შავლეგო — ლადო მრელაშვილის „ყაბახის“ გმირი.

„ყაბახის“ კონცეფცია იმითაც არის საინტერესო, რომ მასში გმირის მორალურ-ზნეობრივი ჩამოყალიბება ნაჩვენებია, როგორც დიდი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ძოვლენებით აღსავსე, სოციალურ-ფსიქოლოგიური ვნებებით დამუხტული ცხოვრების შედეგი, ყოფიერებაში დამკვიდრება-განმტკიცების რთული სულიერი პროცესი.

„ყაბახში“ ერთმანეთს უპირისპირდება ერთ ყოფას დამკვიდრებული, ერთ ძირზე წამოზრდილი ორი მორალი: ერთი მხრივ, ძველი წრთობის, მაგრამ ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების მიერ ბზარდაკრული ზნეობის ადამიანის — ნიკო ბალიაშვილისა, ხოლო მეორე მხრივ, ახალი ვითარების გმირის, სპეტაკი სულის პიროვნების — შავლეგო შამრელაშვილისა. ეს საინტერესოდ გააზრებული საზოგადოებრივ-პიროვნული კონფლიქტი გაშლილია არა უბრალოდ შუქ-ჩრდილების კონტრასტების პრინციპით, არამედ ერთი საწყისის მქონე ადამიანთა ღრმა ფსიქოლოგიური ექსკურსიების პლანით. ნიკოც და შავლეგოც ძლიერი ნების ადამიანებია და ზნეობა მათთვის არა ფარი, არამედ უპირველესი კანონი და მიუცილებელი ნორმაა, მაგრამ კონტრასტს ქმნის ზნეობის არსის გაგება: ის, რაც ერთისათვის ზნეობაა, მეორისათვის ანტიმორალს წარმოადგენს.

ნიკოს მაგალითი მოწმობს, რამდენად საშიშია ძლიერი ნების ადამიანის ხან უნებლიე და ხანაც ნებით ნაკარნახევი ზნეობრივი შეცოდება. როგორც ორგანიზებული ნების ინდივიდუუმი, იგი ახალმა ყოფამ შვა თავის დამცველ ძალად და ახალი ზნეობა მისცა უმთავრეს იარაღად. მაშინ ნიკო სხვა პიროვნება იყო — მთლიანი, პირდაპირი, უდრეკი. ნიკოსთანა ადამიანები ამკვიდრებდნენ ახალ მიწაზე ახალ ცხოვრებას, ადამიანთა შორის ახალ მორალს, სოციალური თუ ზნეობრივი ურთიერთობის ახალ ფორმებს.

ასე თანდათან იჭერდა იგი წინამძღოლის გარკვეულ სიმაღლეს. მაგრამ „ამაღლების“ პროცესს ხომ თან სდევს მიწიდან მოწყვეტის ერთგვარი საფრთხე. ეს საფრთხე მით უფრო საშიშია ძლიერი ნების ადამიანისათვის, ვინც თავის თანამდგომელთა შორის ახალ მორალურ-ზნეობრივ ნორმათა დამამკვი-

დრებლად გვევლინება და თვითკონტროლის გამაფრთხილებელ ხმას აღარ ემორჩილება.

ნიკოს ანტიმორალიც სწორედ აქ ჩაისახა. თავნებობამ, სუბიექტივიზმმა გამოკვება და შემდეგ ანტიხალხურ ტენდენციად გადაზარდა იგი.

ძლიერი ნება თანდათან უპირისპირდება მასებს, ადამიანურ ღირსებასა და მაღალ პრინციპებს. ყოველივე ეს თავს იჩენს ჯერ წმინდა საზოგადოებრივი მორალის ადამიანთან — რევაზთან დაპირისპირებაში, შემდეგ ანტიზნეობრივ ყოფითს წვრილმანებში, რომლებიც ძნელად დასალექ ჭუჭყად ედებიან მის სულს, და ბოლოს — ფართო სოციალური არსის კონფლიქტში სოფლის ახალგაზრდობასა და მის მოთავე შავლეგოსთან.

შავლეგოს მაგალითით კი ნათელყოფილია პიროვნების სწორედ მორალურ-ზნეობრივი აქტივიზაციის პროცესის პროგრესული და კანონზომიერი ხასიათი. და, რაც მთავარია, ყოველივე ამით ნიშანდებულია თვისობრივად სრულიად ახალი ზნეობრიობის, როგორც ახალ სოციალურ ურთიერთობებს დამკვიდრებული ჩვენი საზოგადოებისათვის ნიშნეული მაღალ-ადამიანური სულიერი პრინციპების რეალიზაცია.

შავლეგო ბოლოს და ბოლოს უნდა დაუპირისპირდეს ნიკოს, როგორც არა მხოლოდ ზნეობა ზნეობას, მორალი მორალს, არამედ, ამასთანავე, როგორც ძლიერი ნება ძლიერსავე ნებას; დაუპირისპირდეს და სძლიოს.

შავლეგო ის მორალური ძალაა, რომელმაც უნდა „შემოიმტკიცოს“ და ქმედით ფაქტორად აქციოს ხალხური სისპეტაკე და სამართლიანობა. მან უნდა გააქტიუროს ხშირად ინერტულ მნიშვნელამდე დასული და ამდენად გაპასიურებული ზნეობრივ-მორალური ნორმა და ამ ნორმის მფლობელი სული. შავლეგომ უძლეველ განვითარებად ტენდენციად უნდა აქციოს მასების ნებაში ხან მთვლემარე და ხანაც ამოძრავებული, მაგრამ ბოლომდე აქტიურ ძალად გამოუვლენელი ზნეობრივი სისპეტაკე.

ამისათვის იგი უნდა შეებას გავლენიანთა უსამართლობას, მხდალთა და ინერტულთა სულიერ სიძაბუნეს, მეშჩანთა ვიწრო პრაქტიციზმს, კარიერიზმის სიბინძურეს, კონსერვატიზმის ჩამორჩენილობას და უძრაობას;

ამისათვის იგი სათავეში უნდა ჩაუდგეს ლაშქრობას გამო-

უყენებელი მიწების ათვისებისათვის, გახდეს სოფლის კულტურული გადახალისების ინიციატორი, დასეტყვის დროს დანგრეული სახლი აღუდგინოს უღონო საბედას;

ამისათვის მან უნდა დასძლიოს მოკრძალება ნიკოს ავტორიტეტის წინაშე, გაბედულად დაუპირისპირდეს თავიანთი მდგომარეობით გავლენიან რაიონის ხელმძღვანელებს თუ ფულითა და ქონებით გათავხედებულ კუპრაჭას ტიპის ნაძირალთა მთელ ხროვას, ერთ ძალად შეკრას და აამოძრაოს გზააბნეული სოფლის ახალგაზრდობა, უარი თქვას ქალაქის კომფორტსა და მიმზიდველ კარიერაზე — თავისი წინაპრების კერას დაუბრუნდეს, საკუთარი ნებით თანამედროვე სოფლის მეთაურის უმძიმესი ტვირთი იკისროს.

ამგვარი რთული მისია მან უნდა შეასრულოს სწორედ მაღალი მორალისა და ზნეობის სახელით.

რასაკვირველია, ძლიერი ნების გმირის როლისა და ადგილის იმგვარ ინტერპრეტაციაში, როგორიც „ყაბახის“ ავტორმა შემოგვთავაზა, ზოგი რამ სადავოა, ხოლო ზოგი რამეც — ნაკლებად მოტივირებული, დაუჯერებელი (ძლიერი ნება აქ ხშირად რეალიზებულია არა როგორც გონიერებისა და გონიერულის ლოგიკური შედეგი, აუცილებლობით განპირობებული მოქმედების ნორმა, არამედ პიროვნულ-სტიქიური, უხეში, სუბიექტური სიმკაცრე; ძლიერი ხასიათის გმირის აპოლოგიის პათოსი ერთგვარად ჩრდილს ფენს, როგორც თვით მასების მოქმედებას, ისე ამ მასების წარმომადგენელი, მაორგანიზებელი ძალის როლსა და ადგილს ჩვენს საზოგადოებაში). მაგრამ ცდა ამ პლანის გმირის შემოყვანისა ქართულ ლიტერატურაში, თავისი ტენდენციით, ფრიად საყურადღებო მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ: თანამედროვე ადამიანის ზნეობრივ-მორალური მდგომარეობა მასში გამოვლინდა როგორც დღევანდელობის უაქტუალურესი პრობლემა; მაღალი ზნეობრივი ნორმების დამკვიდრება — როგორც რთულ საზოგადოებრივ სოციალურ მოვლენად გადაზრდილი ანტიმორალის გარდუვალი კრახი.

მორალურ-ეთიკური პრობლემატიკა რომ საზოგადოებრივი ცხოვრების ხატოვან ათვისება-ხილვა-განსჯაში განსაკუთრებით მრავალასპექტობრივ, მრავალპლანოვან გამოვლენას

პოულობს, ამას თვალნათლივ ადასტურებს აგრეთვე დღევანდელი ქართული პროზის საყურადღებო მოვლენა — გურამ გეგეშიძის რომანები და მოთხრობები. აქ თავს იყრის საზოგადოებრივი ყოფის, პრაქტიკის ბევრი მასალა და მოცემულია მრავალი სადღეისო, აქტუალური, ეროვნული თუ სოციალური, სულიერი თუ ზნეობრივი პრობლემის ორიგინალური ინტერპრეტაციის ძირითადად წარმატებული ცდა.

„ცოდვილისა" და „დევნილის" ზნეობრივ-ფილოსოფიურ ასპექტებს მხატვარმა ე. წ. „ცნობიერების ნაკადის" მანერით დაწერილ თავის ბოლო რომან „სტუმარში" უფრო ხელშესახები განზომილებანი მოუნახა და კონკრეტული მისამართები მისცა. აქ მან ფართო პლანზე ერთმანეთს შეაპირისპირა ზნეობა და ანტიზნეობა, მორალური სიყალბე და ეთიკური ჭეშმარიტება და ამგვარი კონტრასტირების ფონზე გაშალა ინდივიდუუმის სულიერი ძიებისა და სულიერი თვითგანწმენდის აუცილებლობის პრობლემა. მისი გმირის — თანამედროვე ახალგაზრდა კაცის — ხასიათი ყალიბდება ცალმხრივად წარმართულ, ანტიზნეობრივ ოჯახურ თუ საზოგადოებრივ გარემოცვაში. მაგრამ ყალიბდება მისი არა როგორც პირმშო და მემკვიდრე, არამედ როგორც ანტიშედეგი. აღნიშნული გარემოცვა მის ცნობიერებაში აღბეჭდილია, ერთსა და იმავე დროს, როგორც ნაცნობი სამყარო (გაცნობიერებული ყოფიერება), ასევე უცხო (ანტიმორალური) ნორმების კომპლექსი. რასაკვირველია, მისთვის ამ ცხოვრებაში არის მყარი ბურჯები, ნათელი წერტილები, რომელთაც ემკვიდრება და რომელთა მიხედვით გზას მიიკვლევს რომანის გმირი, მაგრამ სულიერი სიწმინდის გზა მან თვითონ უნდა დაიგულვოს, გაიკვლიოს, განვლოს; მართალია, ვაჟას, კახას, ცოტნეს თუ ელიზბარის მორალი მისთვის მაღალი რანგის ზნეობაა, ეს ის ბარიერია, ურომლისოდაც ამ ქვეყანას წალეკავდა ილიკოს ეროვნული ნიჰილიზმი, გივის სულიერი სიბილწე და უტიფრობა, სხვადასხვა სახით გამოვლენილი რუდიკას, დათოს, შალვას ზღუდემორღვეული ამორალიზმი და ავკაცობა, მაგრამ ზნეობას, როგორც მაღალი სულიერი მდგომარეობის კონკრეტულ გამოვლინებას, მკვიდრებად კატეგორიად ქცევის თავისი საკუთარი გზა აქვს.

„სტუმარი" — ეს არის არა მარტო დაფიქრება ინდივიდუუმის ბედსა და ადგილზე თანამედროვე ცხოვრებაში, არამედ,

უპირველესად, გალაშქრება პიროვნების ყალბი მდგომარეობის წინააღმდეგ საზოგადოებაში; ამბოხი როგორც ანტიმორალის კონკრეტული გამოვლენის, ასევე მისი წარმომშობი ფაქტორების წინააღმდეგ, მოჩვენებითი სიკეთის წინააღმდეგ, რომლის უკანაც ანტიზნეობის გადაულახავი ნაპრალია; გმობა ხალხისაგან დიდაკაცურ-მეშჩანური იზოლაციისა, უსაზღვრო პრაქტიციზმისა, ბრმა ფანატიზმისა, სექსის აპოლოგიისა...

მხილების ეს პათოსი უკომპომისოა თავისი დაუნდობლად გაშიშვლებული ტენდენციით. მაგრამ, ამასთანავე, ამაღლებულია მიზნის ნორჩული სისპეტაკით და ადამიანის პასუხისმგებლობის მთელი სიმძიმის შეგნებით: „არსებობს უხილავი, სულიერი კავშირი ჩვენს წინაპრებს, ჩვენსა და ჩვენს შორეულ შთამომავლებს შორის, რადგან იმ მიწაზე, რომელზედაც ახლა დავდივართ, ოდესღაც უვლიათ და უმოქმედნიათ ჩვენს წინაპრებს... და იქნებიან ისინი, როგორი იქნება მათი ცხოვრება, ერთგვარად ჩვენს დღევანდელ ყოფაზე არის დამოკიდებული, რადგან მიზეზი თავის თავში შეიცავს პირობასაც... თითოეულ ადამიანს უდიდესი პასუხისმგებლობა აკისრია მთელი კაცობრიობის წინაშე, რადგან მისი დღევანდელი საქციელი უშორეს მომავალშიც პოულობს გამოძახილს. ის, ვინც ამ შინაგან პასუხისმგებლობას გრძნობს, რაც არ უნდა უმნიშვნელო პიროვნება ჩანდეს საზოგადოებრივ სარბიელზე, თუნდაც ყველასაგან დავიწყებული და დაუფასებელი, მაინც ღირსეულია ღირსეულთა შორის. ხოლო ის, ვინც ფიქრობს ჩემს მერე ქვა ქვაზე ნუ დარჩენილაო, რასაკვირველია, ადამიანად ძნელად მისაჩნევია, თუნდაც იმიტომ, რომ ჭეშმარიტი ადამიანობა — ეს არის ცხოველურის დაძლევა ადამიანის ბუნებაში“.

ეს რომანის მთავარი გმირის თარხუჯ გურამიშვილის ფიქრები და შეგონებაა. ამ თვითშეგონებამ უნდა მიიყვანოს იგი სოფლის სკოლაში, რომ სწორედ ის დიდი ვალი იკისროს მომავლის წინაშე, რაც ასე წვავს მის გონებას.

ჩვენ შეიძლება სადაეოდ გვეჩვენოს მხოლოდ ის გზა, რომელსაც რომანის ახალგაზრდა გმირი ირჩევს დამოუკიდებელი მორალური თვითდამკვიდრებისათვის. აქაც თავს იჩენს გ. გეგეშიძის რომანებისათვის ნაწილობრივ დამახასიათებელი კონცეფცია პიროვნების ერთგვარი თვითგანდგომისა, თვით-

იზრლირებისა; ამ კონცეფციის უკვე აწალი ასპექტობრივი მო-
ნახაზი. მისი გმირი გარბის ქალალქიდან, რათა სულიერ სიწმინ-
დეს ეზიაროს.

ანტიურბანიზმი, „სოფლური უბიწოების“ ძიება, ბუნების წიაღში დაბრუნება ადამიანისა არ არის ხსნა ანტიზნეობისა-გან. ანტიმორალური მუდამ მაღალი ზნეობის პარალელურად არსებობს, როგორც მისი ანტიპოდი და სწორედ აქ უნდა მოხდეს მისი დამარცხება! მორალური კატეგორიები თვით უშუალო ცხოვრების პროცესში ყალიბდება, როგორც საზოგადოების დადებითი ძალების აქტივიზაციის შედეგი.

არის კიდევ ერთი ნიუანსი გ. გეგეშიძის კონცეფციაში, რომელიც ასევე სერიოზულ შეკამათებას იწვევს. საქმე ეხება რწმენის პრობლემას.

„სტუმარში“ გაკვრით, ყრუდ, თუ მინიშნებით წამოჭრილია ქრისტიანული რწმენის, როგორც მორალური განწმენდის ფაქტორის, პრობლემაც (იგი მარტო ჩვენს, ქართულ ლიტერატურაში არ წამოჭრილა ბოლო დროს.). შემთხვევით არც ის უნდა მიეიჩნიოთ, რომ რომანში სისტემატურად მოძრაობს ბუნებასთან დაბრუნების, მასთან შერწყმის, მით განწმენდის აზრი. ხომ არ არის ეს იმ ქრისტიანული დოგმის თავისებური ინტერპრეტაცია, რომლის მიხედვითაც ცოდვებისაგან სრული განწმენდა მხოლოდ უშუალოდ ბუნების წიაღში შეიძლება მოხდეს (ქრისტიანულ ტაძრებს, მონასტრებს, როგორც წესი, სომ მუდამ უშუალოდ ბუნების წიაღში აგებდნენ, სადაც ცოდვილი ადამიანი პირისპირ რჩება უბიწო ბუნებასთან და ერწყმის მას!).

ეს კონცეფცია არ შეიძლება სერიოზულად არ ვნებდეს დიდი ზნეობრივი ტკივილებით დაწერილ გ. გეგეშიძის რომანს, რადგან ქრისტიანული მორალის მრავალსაუკუნოვანმა ისტორიამ საბოლოოდ ნათელყო საკუთარი უღონობა და კრახი. ჩვენი დრო აქტიური ძალების შოქმედების ეპოქაა, ხოლო, ერთი თანამედროვე რომანისტის გმირის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „იესო ქრისტე უმოქმედობის ქადაგებით — ეს კარგა ხანია ცნობილია — არღვევს, შლის ადამიანის ენერგიას“. ადამიანთა კეთილშობილური, ამაღლებული, მოყვასის სიყვარულით გამსჭვალული, უსპეტაკესი ზნეობის ნორმებს დამკვიდრებული სულიერი კავშირი, რის აუცილებლობასაც ესოდენი

შთაგონებით ჭადაგებს „სტუმრის“ გმირი, თვით ადამიანებმა უნდა დაამკვიდრონ საკუთარი აქტიური მოქმედებით საკუთარსავე პრაქტიკაში.

3.

ანტიმორალს ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გამოკლენის მრავალგვარი ფორმა აქვს. იგი განსაკუთრებით იმ პერიოდებში იჩენს თავს, როდესაც უფრო მკვეთრად ვლინდება საზოგადოებრივ მასშტაბებში გადაზრდილი პირადი უზნეობა, როდესაც ანტიზნეობის ტენდენცია საკმაოდ გავრცელებულისა და უკვე ყოფაში დამკვიდრებული ნორმის ფუნქციას იძენს.

ასეთ მოვლენად, უპირველესად ყოვლისა, თანამედროვე მეშჩანიზმი უნდა ვაღიაროთ. იგი ფრიად რთული ხასიათისაა, რადგან, ჯერ ერთი, მეტისმეტად სიცოცხლისუნარიანი და სწრაფადგავრცელებადია, და, მეორეც, ყოველთვის როდი ვლინდება აშკარად, შენიღბვის მეტი საშუალება აქვს.

მეშჩანიზმის ამ თვისებებს განაპირობებს მისი ყოფისეული ფუნქცია, ის, რომ მისი ფესვები ყოველდღიურ ყოფაცხოვრებაშია შეჭრილი და სრული ამოძირკვა არცთუ ისე ადვილად ხერხდება. თანაც მეშჩანიზმს აქვს სახეცვლილების, ახალ ხარისხად ქცევის, დროსა და ვითარებასთან შეხამება-შეთანწყობის საოცარი უნარი.

ადამიანთა ურთიერთობებში, მათს სოციალურ-მატერიალურ-სულიერ მდგომარეობაში მეშჩანიზმი ადვილად პოულობს საძრომებსა და საბუდრებს, საკმარისია ზნეობაში წარმოიშვას ოდნავი ნაპრალიც კი, რომ მეშჩანიზმმა სწრაფად გაიკეთოს იქ ბუდე და აქედან ეპიდემიად მოედოს საზოგადოების გარკვეულ ფენებს.

მეშჩანიზმს შეუძლია მოხერხებულად მოირგოს ყოველგვარი ნიღაბი — კეთილდღეობისა თუ ფარისევლობისა, კაცთმოყვარეობისა თუ პატრიოტობისა, ტრადიციებისა თუ პიროვნების უფლებისა და ა. შ.

ადამიანთა ყოფის სფერო მრავალმხრივად რთული და ნაირფეროვანია. მიდრეკილება უკეთ მოწყობილი პირადი ცხოვრებისაკენ, რაც თითქმის ყოველთვის რჩება პიროვნების

სწრაფვის საგნად და თავისი აბსოლუტური გამოელენის თვალსაზრისით — მისაღწევ იდეალად, ხშირად გადათელავს ხოლმე სულიერი ოგანიზებულობის, სულის ეთიკურ-მორალური მთლიანობის ბარიერებს და მით მოცული პიროვნული სამყარო ხან გააზრებულად, ხოლო ხანაც იმანენტურად ემორჩილება ანტიმორალურ ნორმებს.

ასე იწყება სულის გადაგვარება-„წაწყმედა“, მეშჩანური ასკეტიზმი, პიროვნების ზნეობრივი დაშლა.

ხშირად მეშჩანიზმი კარნახობს სულს გაორების აუცილებლობას, რადგან ის, რაც მიუღებელია საზოგადოებრივი ადამიანის მორალის თვალსაზრისით, უნდა შენიღბოს მოჩვენებითმა ზნეობამ. ასე ჩნდება სულიერი ვაკუუმი და მორალური სიღატაკე; ასე ჩნდება პიროვნების გაორებული ზნეობრივი პოზიცია, უფრო სწორად — ყოფის ნორმად ქცეული ანტიმორალი.

როგორც ცნობილია, თავის დროზე მეშჩანობა განაპირობა, მაქსიმ გორკის თქმით, მესაკუთრეობის ინსტინქტებმა, მაგრამ იგი თანდათან იქრებოდა ადამიანთა სულიერი თუ მატერიალური ყოფის სხვა სფეროებშიც და ამით გავრცელების გაცილებით ფართო მასშტაბებს იძენდა.

ამასთან ერთად, იგი გვევლინება როგორც ეგოიზმიც, იზოლირების ტენდენციაც, აპოლიტიკურობაც, წვრილბურჟუაზიული კერძომესაკუთრული სწრაფვაც, ძველი მავნე ტენდენციების აღორძინებაც, სალონური სენსაციებისა და პროვინციული ჭორებისადმი მიდრეკილებაც, ინდივიდუალიზმიც, უგემოვნებაც, საგნების ფეტიშიზმიც, სულიერი გაორებაც და ბევრი სხვა ანტიზნეობრივი კატეგორიაც.

მეშჩანური ტენდენციები განსაკუთრებით მკვეთრად ჩვენს ეროვნულ სინამდვილეში სამოციან წლებსა და სამოცდაათიანი წლების დამდეგს გამოვლინდა. ისინი, თავის მხრივ, წარმოშვა სხვა მახინჯმა მოვლენებმა, რომლებიც ასე მკვეთრად დაგმო ჩვენმა პარტიამ და საზოგადოებამ. აღნიშნული წლების პრაქტიკამ ნათელყო მეშჩანიზმის საოცარი გამძლეობისა და სწრაფად გავრცელების უნარი.

მეშჩანს თავისი ფილოსოფია და „მორალური“ ნორმები შემოაქვს ჩვენს ყოფაში:

მისი შემნიღბავი მოდური ლოზუნგია — „შენც იცხოვრე, მეც მაცხოვრე!“;

მისი დევიზია — „დააგროვოს, გამდიდრდეს; სად წაიღებს, ჯრს დარჩება“;

მისი პრაქტიკაა ჩვენი ფორმაციისათვის (და, საერთოდ, ყოველკვარი ფორმაციისათვის) პარადოქსული მოვლენა — შექმნას კერძო ქონება საზოგადოებრივ საწარმოო საშუალებათა ბაზაზე, გამოავლინოს პირუტყვული გაუმაძღრობა სახელმწიფოს ხარჯზე;

მისი პრაქტიკაა: უტიფრობა, ყბვას ასწავლოს მაღალი მორალი და ზნეობა, როდესაც თვითონ საერთო არაფერი აქვს მათთან;

მისთვის ნიშნეულია: უსაზღვრო ფეტიშიზმიც და ფარისეველობაც, თვალთმაქცობაც და ყოყოჩობაც, რომლებიც ანტიმორალის ფართო ცნებაში იყრის თავს;

მისი პრაქტიკაა: ჩვენს მაგისტრალებზე სოკოებივით ჩამწკრივებული რესტორნები და კაფეები და არა, ვთქვათ, მიწისძვრებით დამარხული, აქამდე ხელუხლები საამაყო თმოგვის არქეოლოგიური გათხრები, რომელთაც შეუძლიათ ახალი შუქი მოჰფინონ ჩვენი ისტორიის ბევრ სადავო და საიდუმლოებით მოცულ პრობლემას;

მისი პრაქტიკაა — ნაციონალისტური თუ შოვინისტური გესლი;

მისი ჩვეულებაა — თვითრეკლამა და ზღვარდაუდები საიუბილეო ქავილი, თავის ქების ორგანიზაცია;

მისთვის აუცილებელია თანამედროვე სალონის ატმოსფერო თავისი სულიერი, ზნეობრივი ჰუჰყით.

ასე მრავალსახოვანია დღევანდელი მეშჩანი და ბუნებრივია, რომ ჩვენი ლიტერატურის მამხილებელი პათოსი, მრავალწილად, სწორედ მისი სრული გაშიშვლების ტენდენციას ემყარება.

პრობლემურ ინტერესთა ის წრე, თამაზ ჭილაძის „აუზის“ შინაგან მუხტს რომ შეადგენს, ცხადია, მხოლოდ მეშჩანობის სოციალური არსისა და მისი ანტისაზოგადოებრივი ხასიათის გახსნის პათოსს არ ემორჩილება; აქ დასმულია ჩვენი დროის ყოფის, სულიერი ცხოვრების სხვა მწვავე პრობლემებიც, მაგრამ, უპირველესად, იგი თანამედროვე ქართული პროზის ნი-

მუშთა იმ რიგს განეკუთვნება, რომლებშიც გააშკარავებულია მეშჩანობის შინაგანი ბუნება, მისი კიდევ ერთი ასპექტი.

„აუზი" — ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, ამბოხი ყოფაში ღრმად ფესვებგადგმული, ადამიანების სპეტაკ სულიერ სწრაფვას დაპირისპირებული მეშჩანური ეგოიზმის, კარჩაკეტილობის, პროვინციალიზმის წინააღმდეგ. მეშჩანური ჭაობი აქ წარმოსახულია, როგორც საზოგადოებრივი უზნეობა და გადაგვარება თავისი რთული პერიპეტიებით.

რომანი შემთხვევით როდი იწყება ახალგაზრდა ადამიანების თავისებური „აჯანყებით", რომლითაც გამოხატულია სასტიკი პროტესტი მოჩვენებითი კეთილდღეობის ნორმად ქცეული ანტიმორალის წინააღმდეგ, იმის წინააღმდეგ, რასაც კარლ მარქსი „ადამიანებზე მკვდარი მატერიის სრულ ბატონობას" უწოდებდა.

ამასთან, მკვდარი მატერიის ბატონობა უფრო ვრცელი ცნებაა, ვიდრე საგნებისა და ნივთებისადმი მონება. სულის გადაგვარება, როგორც ანტიზნეობრივი მოვლენა, უკვე მატერიალურ ძალად იქცევა და ზემოქმედების გარკვეულ ფუნქციას იძენს, ვით მატერიალური კატეგორია.

ჩვენი აზრით, სწორედ ამგვარად ესახება რომანის ავტორს მეშჩანობა, რომელსაც მოაქვს პიროვნების განდგომა, სულის დათრგუნვა-დაძაბუნება.

აუზის პატრონი და მისი ხელქვეითი, ბონდო-სპინოზა ერთი ტენდენციის ორი, სულიერად რთული, მხარეა.

პირველი მათგანი მხოლოდ საკუთარ მეობაში ჩაკეტილი ადამიანია, რომელსაც საზოგადოებასთან ერთი „ცოცხალი" ძაფიც არ აკავშირებს. ამიტომაც ხალხის შემეცნებაში იგი ვარსკვლავებზე მეოცნებე კაცია. მთელი მისი არსებობა ეზოში აშენებული აუზის ჭარაგმაშია კვინტენსირებული. ეს ხავსმოდებული, გაუდინარი და „უსიამოვნო მწვანე ფერის" წყლით აკსებული აუზი მატერიალიზებული მეშჩანობის სიმბოლური გამოხატულებაა.

მეორე კი ის ძალაა, ვინც პირველის უზნეობის მცველის როლი უნდა იტვირთოს და დაამკვიდროს, ყოფაში განამტკიცოს მისი ანტიმორალი. პირველი ვერ გასძლებს მეორის მონური ერთგულების გარეშე, ხოლო მეორე პირველის იმგვარი აუცილებელი დანამატია, ვინც მისდაუნებურად, შემეცნე-

ბის ობიექტური კანონის წყალობით, უნდა საცნაურჰყოს მოჩვენებითს სიმშვიდეს თუ წესიერებას ამოფარებული მანკი.

პიროვნების იზოლირების, ცხოვრების დიდი მაგისტრალიდან თვითგანდგომის ტენდენცია ბუნებრივად ბადებს საპირისპირო განწყობილებებსა და სიტუაციებს — ჯერ სწორედ შეურყვნელ ბავშვურ ფსიქიკაში იბადება განყენებულ სამყაროში შეღწევის სურვილი, ხოლო შემდეგ „ოჯანყებული“ ჰაბუკების შემეცნებაში — აუზის ზღუდის ძალით გადალახვის აუცილებლობრივი შეგნება.

აუზის მოშლა, მისი მიწით ამოვსება არ არის უბრალო საკიკეთო ფაქტი; რომანში მას დიდი სულიერი ვაკუუმის ამოვსების სიმბოლური ნიშანი ადევს.

ადამიანებს ბოჭავს, არტახებად და ხუნდებად ედება გარემომცველი ვითარება პროვინციული მეშჩანიზმისა. ალექსანდრე და ნათელა სორდიების მთელი ოჯახური სიტუაცია, საოცრად მოვლილი, მაგრამ დამუნჯებული ოთახებითა და ნივთებით დაწყებული და დამსხვრეული ჭურჭლის შეკოწიწებაგამრთელების სულიერ ქავილად გადაქცეული ჩვევით დამთავრებული, მეშჩანიზმის გამოვლენის უკვე მეორე პლანია. იგი ყოფითი მეშჩანიზმია და მოჩვენებითი ოჯახური სიმყუდროვის შირმას ეფარება.

სწორედ ამ მეშჩანურმა გარემომ უნდა შვას, რომელიღაც სხვა პოლუსზე გასული ჰაბუკი ბეკოს ტრაგედია, ვისი სულის კარებიც საბოლოოდ დახშულია მისივე მშობლებისათვისაც კი.

ბეკოს ტრაგედიას თავისი პარალელი აქვს. ეს პარალელი გაცხადებულია ზინას მდგომარეობასა და მოქმედებაში. ეს მეორე, მეშჩანიზმის წყვდიადში შეჭრილი თითქოს უფრო მკაფიო შუქია. ზინასათვის გაცილებით შეცნობადია სულის დამშლელი ანტიზნეობის მთელი სიბოროტე. სახელმოხვეჭილი ექიმის ნიკო გეგეჭკორის ცალად დარჩენილი რძალი მთელი თავისი სულიერი მომართულობით, შინაგანად თუ აშკარად გამოხატული პროტესტით უნდა აღუდგეს მეშჩანური ანტიმორალის მიერ მოტანილ პირად უბედურებას და გადალახოს მისი ზღუდე, თუმცა „გადალახვის“ მისეული ასპექტი რომანში არცთუ ისე პერსპექტიული ჩანს, რადგან საკუთარი ყოფიერების ფხიზელი გააზრების ის პროცესი, რაც თავიდან

ისახება და მწიფდება გმირის ფსიქიკაში, თავის ბუნებრივ განვითარებასა და დასასრულს ვეღარ ღებულობს; საბოლოოდ არ არის გააზრებული საკუთარი ნებელობის წყალობით მოპოვებულ ზნეობრივ ბედნიერებად.

მეშჩანობის არსს უპირისპირდება გურამ ფანჯიკიძის რომანის „მეშვიდე ცის“ გმირიც—ლევან ხიდაშელი. აღნიშნული დაპირისპირება რომანში მრავალპლანოვანი და შინაგანად რთული ხასიათისაა. ერთი მხრივ, რომანის გმირი ენათესავება ი. დეორეცკის ჩეშკოვს (ძლიერი ნება, პრინციპულობა, ტექნიკის თანამედროვე დონის ადამიანი), ხოლო მეორე მხრივ, გ. ბოკარევის ლაგუტინს (შინაგანი სულიერი სიმართლე, პირდაპირობა, წარმოების სიღრმის წვდომა, ტექნიკური პროგრესულობა), თუმცა ამგვარი ნათესაობა საკმაოდ პირობითია, რადგან ხიდაშელი უფრო რთული სიტუაციის პირმშოა და ნაკლებად მთლიანი ლოგიკური ხასიათია.

მე არ ვიტყოდი, რომ იგი ნიღაბაფარებული კარიერისტია, რადგან თავისი არსებით უპირისპირდება მეშჩანიზმს ოჯახში, ყოფაში, შრომაში, პირად ცხოვრებაში, ანგრევს მას. ასეთი გმირი კი საერთოდ დიდ მორალურ დატვირთვას ღებულობს. მაგრამ მისი ტრაგედია გაპირობებულია მისივე ნაკლებად მდგრადი ხასიათით. ირგვლივი სიტუაცია და ადამიანთა სისუსტე, ბოლოს და ბოლოს (შესაძლოა მისდა უნებურადაც!), ორად ხლეჩს ნებისყოფიანი კაცის ხასიათს და სულ სხვაგვარ უარყოფითს ხარისხში გადაჰყავს იგი.

მართალია, ამ პროცესს საერთო არაფერი აქვს სულის მეშჩანურ გადაგვარებასთან, მაგრამ რომანის (და, შესაძლოა, მისი ცხოვრების) ფინალში გმირი უკვე სხვა ზნეობრივ სიბრტყეზე აღმოჩნდება და მის სულიერ სიმკვრივეს ბზარი უჩნდება. მეშჩანიზმის გმობისა და სულიერი სიწმინდის მისეული პათოსი თანდათან იწყებს გადაზრდას სოციალურ ეგოიზმში, ინდივიდუალიზმში, რადგან ინდივიდუუმის სული მნიშვნელოვანწილად უკვე დაცლილია შთაგონების უპირველესი პრინციპებისაგან, მისი აღმძრავი იმპულსებისაგან.

ამგვარად იბადება გაორებული მორალური პოზიცია. ეს კი უმძიმესი სულიერი ტრაგედიაა, რომელსაც თავისი ბუნებრივი დასასრული აქვს.

ლევან ხიდაშელისეულ გაბზარულ მორალურ პოზიციას ამართლებენ ეგრეთ წოდებული „რეალური ადამიანის“ კონცეფციითაც; იმით, რომ რეალური ადამიანი თავის თავში შეიცავს წინააღმდეგობრივ საწყისებს, რომლებიც აშკარავდებიან ყოველ ხელსაყრელ პირობებში; რომ ასეთია ადამიანი და იგი უნდა მივიღოთ, ვაღიაროთ თავისი შუქითაც და ჩრდილითაც.

ეს ჩვენთვის კარგად ცნობილი „უხორკლო“ სულის, შელამაზებული იდეალური გმირის საპირისპირო კონცეფციაა და, შესაძლოა, მისადმი რეაქციის შედეგიც. საერთო მხატვრულ პრაქტიკაში, გარკვეული მნიშვნელობით, მას თავისი გამართლებაც აქვს, როგორც სულის დიალექტიკის გახსნის ასპექტს, მაგრამ იმ შემთხვევაში, როდესაც საქმე ეხება მორალურ-ზნეობრივ სფეროს, იგი აშკარად გამოუსადეგარია. მორალური პოზიციის გაორება, რაზეც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი, მხოლოდ ზნეობრივი ნორმების ღალატის ხარჯზე ხდება, ხოლო ზნეობრივი ნორმისადმი ღალატი უკვე მთელი გარკვეული მორალური პოზიციის დათმობაა. მორალური, ზნეობრივი გმირი — ჩვენი დროის სპეტაკი და პრინციპული ადამიანი, ერთი კრიტიკოსის მოხდენილი გამოთქმით, — ეს არის „კარგი, კეთილი, სამართლიანი, გულგახსნილი ადამიანი პლუს მოქალაქე“.

მეშჩანობის არსს ჩვენს ლიტერატურაში ხშირად ცალმხრივი ტრაქტოვკა ეძლევა; მისი ხატოვანი გაცნობიერება ხდება როგორც მხოლოდ მატერიალური სფეროს მანკისა; როგორც კერპთაყვანისმცემლობა პირადი მატერიალური კეთილდღეობისადმი, რასაც ეწირება საზოგადოებრივი ინტერესები.

ამ შემთხვევაში სულიერი დეგრადირების პროცესი გააზრებულია მხოლოდ როგორც ადამიანებზე მკვდარი საგნების ბატონობა ან მომხვეჭელობის ველური ინსტინქტებისადმი სულიერი მორჩილება, ამ ინსტინქტთა საოცარი ძალით გააქტიურება.

რასაკვირველია, ესეც მეშჩანობაა. გავიხსენოთ, იგი ხომ სწორედ ამით დაიწყო. მაგრამ დღევანდელ საზოგადოებრივს ცხოვრებაში მან, როგორც უკვე ნათქვამი იყო, ადამიანთა ყოფიერების სხვა რეგიონებშიც შეაღწია, სულიერი ცხოვრების სხვა სასიცოცხლო უჯრედების პარალიზებაც შესძლო.

ამიტომ იგი უნდა გავიზიაროთ ფართო ასპექტით, სხვა მოვლენებთან ერთობლიობაში, ასე ვთქვათ — კომპლექსურად ამით უკეთ მოხერხდება მისი საშიში ტენდენციებისა და მასშტაბების მკვეთრი გააშკარავება, სოციალურ-პოლიტიკური მავნეობის მხილება.

თავისთავად ცხადია, მხატვარს უფლება აქვს თავის ნაწარმოებში წინ წამოსწიოს პრობლემის ერთი მხარე, მას „ჩაუღრმავდეს“, იგი აქციოს ფართო ხატოვანი განზოგადების საგნად, მაგრამ ამ შემთხვევაში მას ფოკუსირების, კონცენტრირების ისეთი ესთეტიკურ-განზოგადებითი ძალა უნდა მიანიჭოს, რომ განსაკუთრებული შთამბეჭდაობით ნათელყოს მთლიანად ტენდენციის სრული ანტისაზოგადოებრივი არსი.

ი. ურჯუმელაშვილისა და ე. მაისურაძის რომანები „ფერიცვალობა“ და „დაკარგული ოცნებები“ ჩვენმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ და მკითხველთა საზოგადოებრივმა აზრმა თავის დროზე მართებულად შეაფასა, როგორც მამხილებლური პათოსის მხატვრული ნაწარმოებები. ეს ბუნებრივი იყო. აღნიშნული ნაწარმოებები თანამედროვე ქართული რომანისტიკის იმ რიგს განეკუთვნება, სადაც გაბედულად გამოიხატა ჩვენი ცხოვრების თვალსაჩინო მანკიერებანი, ადამიანთა სულის დაწვრილმანება-დახურდავება. მათ თავისი დადებითი როლი შეასრულეს ამ უარსაყოფ მოვლენათა წინააღმდეგ საბრძოლველად მასების მობილიზებაში. მაგრამ, ჩემი აზრით, აღნიშნულ რომანთა თვალსაჩინო ნაკლი სწორედ იმგვარ პრობლემურ შეზღუდულობასა თუ ცალმხრივობაშია, რაზეც ზემოთ ვლაპარაკობდი. მათი ზნეობრივი კონცეფცია გაცილებით მოიგებდა, განზოგადების უფრო ფართო საფენელი რომ ჰქონოდა, თუმცა ამ სახითაც მათ გარკვეული ადგილი დაიმკვიდრეს თანამედროვე კრიტიციზმის ლიტერატურაში.

ვინც ალექსანდრე კალანდაძის რომანი „მწვანე შტო“ ყურადღებით წაიკითხა და მისი მთავარი სათქმელი ობიექტურობით აღიქვა, არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცია მეშჩანიზმის თანამედროვე გამოვლენის მასშტაბებისა და ფართომომცველი საშიში ტენდენციების გააშკარავების მისეული კონცეფციისათვის.

მეშჩანობა აქ ნიღაბახსნილია სწორედ როგორც ფართო პლანისა და არსის საშიში სოციალური მოვლენა.

სულიერი უძრაობა და ჩამორჩენილობა, კარიერიზმი და მლიქვნელობა, უნებისყოფობა და მაამებლობა, საგნების გაფეტიშება და მოჩვენებითი კეთილდღეობის მაცდურობა, ინტრიგა და ჭორი, ობივატელიზმი და პროვინციალიზმი... — ასე მრავალმხრივად არის აქ წარმოდგენილი მეშჩანობის მასშტაბები. (თანამედროვე მეშჩანიზმის ცნებაში ამდენი მნიშვნელის შეტანა სრულებით არ ნიშნავს მის დომინანტურ-ტოტალურ მასკად აღიარებს; აქ ჩამოთვლილი სიმახინჯენი, პროტექციონიზმთან, მექრთამეობასთან, მავნე ტრადიციათა აღორძინებასთან და სხვა ამგვარ ანტიპოდურ მოვლენებთან ერთად, თავისთავადი, დამოუკიდებელი ანტიზნეობრივი, ანტიმორალური მოვლენებია, მაგრამ ამა თუ იმ გარკვეულ სიტუაციაში ისინი ერთმანეთის დანამატადაც იქცევიან და მთლიან ანტისაზოგადოებრივ ტენდენციას ქმნიან. ამდენად არიან ისინი დამორჩილებულნი „მწვანე შტოში“ ერთი გარკვეული ანტიმორალური ტენდენციისადმი — მეშჩანიზმისადმი). ა. კალანდაძის რომანში ყოველივე ეს ებრძვის, ბორკავს, წინ ეღობება პიროვნების მაღალ მოწოდებას, სიახლეს, ზნეობასა და მორალს.

„მწვანე შტოს“ მთავარი გმირი მამუკა ტარსანიძე რომანში, უპირველესად, თავისი მორალურ-ეთიკური მრწამსით, ზნეობრივი პოზიციით უპირისპირდება საზოგადოების გარკვეულ წრეს. ცხოვრების რთული გზა, მან რომ განვლო, ამ მრწამსის თანმიმდევრული ჩამოყალიბების ასევე რთული პროცესი იყო.

სასტიკი ომის მძიმე განსაცდელი. ტყვეობა. გაქცევა. პარტიზანებთან ერთად ბრძოლა. ნაცისტის მარჯვედ მორგებული ნიღაბი. ბერლინის შტურმი... შემდეგ ჩრდილოეთში და აღმოსავლეთში გატარებული სუსხიანი დღეები. შინ დაბრუნება. ეჭვები და გაუთავებელი დაკითხვები...

ამ სასტიკ გამოცდაში იჭედება მამუკა ტარსანიძის ხასიათი და ზნეობრივი ნორმა.

ახლა ყოველივე ეს უკან დარჩა; იგი სამეცნიერო-ექსპერიმენტული დაპროექტების სახელოსნოში „მოეწყო“. მაგრამ სირთულე, განსაცდელით აღსავსე ცხოვრება არც მშობლიურ ქალაქში მოხსნილა. ახლაც არცთუ ნაკლებ წინააღმდეგობებსა და ძნელად გადასალახავ ბარიერებს აწყდება იგი. უკვე ცხოვ-

რების დიდ სკოლაგანვლილ გმირს ახალი, უფრო რთული ზნეობრივი გამოცდის ჩაბარება უხდება. ისე ჩანს, მთელი მძიმე ისტორია აქამდე გამოვლილი ცხოვრებისა სწორედ ამ უმკაცრესი გამოცდისათვის მოსამზადებელი პერიოდი იყო.

ვითარება, რომელშიც გმირი აღმოჩნდება, ფრიად წინააღმდეგობრივია. მის ირგვლივ შექმნილი მეშჩანიზმის, სულიერი გადაგვარების ატმოსფერო ძნელად დასაძლევი წინააღმდეგობაა. მაგრამ თვითონ ამ ატმოსფეროში არიან ძალები, რომელთაც მხარი უნდა მისცენ გმირს. მათი მორალური მხარდაჭერით ზნეობრივი გმირი უნდა შეებრძოლოს გავლენიან და ფეხმომაგრებულ მეშჩანთა მთელ დასს, უზნეო ადამიანთა უტიფრობასა და უხამსობას, ცხოველურ ეგოიზმს, ობივატელთა „პრაქტიციზმს“, პროვინციულ სალონიზმს, პირფერობისა და მლიქვნელობის ატმოსფეროს, წვრილბურჟუაზიულ ოჯახურ მეშჩანიზმს...

საქმაოდ ფართო ფრონტია, არა?

ამოდენა ტვირთი ძნელი ასაწევია და, იქნებ, ამის შედეგია, რომ რომანის ცალკეული პასაჟები ერთგვარი უკმარისობის შეგრძნებას ბადებენ ჩვენში. მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რომ რომანის გმირი, რომელიც გამოხატავს პროგრესულის განვითარებადს ტენდენციას, ამ ტენდენციის ახალი ძალით გააქტიურება-გაცოცხლებას, რთული ბრძოლის ფინალში მორალურ გამარჯვებას ზეიმობს.

ამგვარი გამარჯვების ფასი მით უფრო დიდია, უფრო ძნელად მისაღწევია იგი, რაც უფრო მეტ ფსიქიკურ დაძაბვას, მეტ ნებისეულ სიმტკიცეს, სულის ზვარაკად შეწირვას მოითხოვს.

მამუკა ტარსანიძის ცხოვრებისეული სიმართლე ემკვიდრება მის რთულ შინაგან ხასიათს. მისთვის უცსოა ამ პლანის გმირების დამახასიათებელი ფსიქოლოგიის სწორხაზოვნება, პათეტიკური ზეაწეულობა თუ საზოგადოების თვალში მომგებიანი პოზიორობა.

იგი, პირველად ყოელისა, გამძაფრებული ფსიქოლოგიურ-სოციალური სმენისა და გრძნობის ადამიანია, რომლისთვისაც დიდი საზოგადოებრივი სიკეთე არც შემრიგებლობით მოიპოვება და არც დათმობით; ამასთან, არც ადვილად მოდის, მხოლოდ ზეიმის გზით.

გავიხსენოთ, როგორი შინაგანი სულიერი წინააღმდეგობაც უნდა სძლიოს მამუკამ: „ძალად ვეხვევი ჩხუბში. რა მინდა? რას დავეძებ? რას მოვითხოვ? — ეკითხება იგი წამიერი დაეჭვებისა და ყოყმანის დროს საკუთარ თავს. — რატომ არ გავჩერდები, რატომ არ დავწყნარდები?.. ცოტა გაკვეთილი მომცა ცხოვრებამ?.. წმინდა კაცის სახელი გწყურია, სინდისით ამაყობ? მერე, განა, უპასუხოდ გტოვებენ, ყველაზე საზიზღარ ეგოისტ მეტიჩარად არ გთვლიან? მაშ, ვისთვის, რისთვის გიტვირთია ეს ტანჯვა, მარტოობა, უტეხობა, შეურიგებლობა, სიფიცხე, ეს ავარდნა და დავარდნა?.. ვის სჭირდება ასეთი თავდადება? რა საფუძველი, რა არგუმენტი გაგაჩნია, რომ შენ სხვაზე უკეთესი ხარ, უკეთესი გემოვნება გაქვს, მეტი ნიჭი, მეტი ცოდნა და უფლება გაქვს, ყველას მიუთითო, ჰკუა ასწავლო, დაუწუნო?“

ეს დაეჭვება, თვითგვემა მაშინ ჩნდება, როდესაც გადაჭრით ისმის პრინციპულობის საკითხი; როდესაც სინდისმა თავისი უნდა გაიტანოს, არ დასთმოს, ბოლომდე გაუძლოს მეშჩანური გარემოცვის შემოტევას, რომელმაც ლამის არის მისი უახლოესი და გამგები ადამიანიც კი დაიმორჩილოს.

მაგრამ ეს ხომ ის ზღუდეა უკიდურესი დაძაბულობისა, რომლის მიღმაც იწყება სიმხდალე, უსინდისობა, ნამუსით ვაჭრობა, მორალისა და ზნეობისადმი ღალატი!

მამუკამ უნდა გასძლოს; სწორედ ახლა — ამ წუთებს უნდა გაუძლოს; ასეთი გამოცდა არასოდეს ჰქონია და ალბათ არც არასოდეს ექნება მომავალში.

და იგი გასძლებს. ძვირად უჯდება ეს სულიერი სიმტკიცე— ოჯახური სიმყუდროვის მოშლად, დაუნდობელ დაცინვად და დამამცირებელ შეურაცხყოფად, მატერიალურ შევიწროებად, მაგრამ სულიერად იგი ამაღლებული და მორალურად სპეტაკი გამოდის ამ ბრძოლიდან, საკუთარი დაეჭვებებიდან და წამიერად შემონთებული მერყეობიდან.

ეს არის ზნეობის ძნელი გამარჯვება ანტიმორალზე. და, რაც უფრო ძნელად მოსაპოვებელია იგი, მით უფრო ღირებულია, რადგან უფრო მეტად ნაწრთობი, შემოწმებული და საიმედოა, მეტად მომავლისეულია, დიდ პერსპექტივას დამიზნებული.

ეს არის რომანში გაცხადებული ჰეშმარიტების ერთი პლა-

ნი — საზოგადოებრივ ყოფიერებაში ფესვებგადგმული ანტიზნეობის კრახი.

მაგრამ ანტიზნეობასთან ბრძოლას აქ მეორე, არანაკლებ მკვეთრი ასპექტი აქვს. ეს რომანის მეორე პლანია და იგი ოჯახური ურთიერთობის სფეროში ცნაურდება. მეშჩანობის არსი აქ კიდევ უფრო მეტი სიმკვეთრით არის გამოვლენილი.

ამ თვალსაზრისით, დროთი გომბრომიძის ოჯახი ტიპიურია. მისთვის ნიშნეულია ეგრეთ წოდებული თანამედროვე ოჯახური მეშჩანიზმის ყველა ნიშანი: თითქმის ერთმანეთს შეწყვეილებული სულიერი სიღატაკეც და თავგასულობაც, უნებისყოფობაც და ყოყოჩობაც, წესიერების ნორმად აღიარებული ობივატელური ყოფითი ჩვევებიც და უხეში ინსტინქტების შეუზღუდველი ბატონობაც, სულიერი შებოჭილობაც და ცხოვრების მიერ უკუგდებული ძველი ტრადიციების ფეტიშიზაციაც, პირადი კეთილდღეობის მეწვრილმანურ-ჩარჩული ფსიქოლოგიაც და სხვათა ყოველი საშუალებით დამცირებისადმი დაუოკებელი სწრაფვაც, ჭორიკა და უტიფრობაც..

ოჯახური მეშჩანიზმის გამძლეობა და მისი გაცილებით უფრო ფართო საშიში მასშტაბები ამ ანტიგონივრულ თვისებათა იმგვარ კონცენტრაციაში უნდა ვეძიოთ, როდესაც ისინი უწყვეტი ჯაჭვის სახით ერთიმეორის განმაპირობებელ ფაქტორებად გვევლინებიან და ამ გზით უფრო გამძლე თვისებებს იძენენ. სწორედ ამგვარად არის დანახული „მწვანე შტოში“ მეშჩანური „კომპლექსი“. აქ ხაზგასმულია ოჯახური მეშჩანიზმის არა მხოლოდ გავრცელების მასშტაბები, არამედ მისი საოცარი გამძლეობითი უნარიც.

ა. კალანდაძემ შესძლო მეშჩანიზმის შინაგანი არსის გამომზეურება; მან მეშჩანიზმს სარჩული მოხსნა და მისი ანტისაზოგადოებრივი ბუნება შიგნიდან დაგვანახვა. მის ანტიმეშჩანურ რომანში ნათელყოფილია, რომ დღევანდელი მეშჩანი სულ სხვა შინაგანი მომართულობის კაცია; ბევრი რამ მასში აშკარაა, მაგრამ უფრო მეტი — შენიღბული, დაფარულია, ხოლო რაც მთავარია, საკმაოდ ბევრი მეშჩანური ჩვევა მასობრივად მისაღების კატეგორიად ქცეულა.

მთელი ამ, „სისტემად“ გადაქცეული ანტიზნეობის უკუგდება საყოველთაო-საზოგადოებრივ პრინციპულ, თავგანწირულ ბრძოლას მოითხოვს. ასეთია „მწვანე შტოს“ ძირითადი

კონცეფცია. მისი მთავარი ღირსება კი ის არის, რომ მეშჩანობის რთული არსის გააშკარავების ტენდენცია აქ ხორცს ისხამს, როგორც მისი სრული უარყოფისა და დაშლის გარდუვალი საზოგადოებრივი პროცესი.

მორალის, ზნეობის ნორმებს თვით ადამიანთა საზოგადოება უწესებს თავის თავს მისივე სოციალურ-პოლიტიკურ-ეკონომიკური მდგომარეობის შესაბამისად და პრინციპების კარნახით.

საზოგადოების მდგომარეობას განაპირობებს ადამიანთა სწორედ საზოგადოებრივი ურთიერთობანი. მაშასადამე, აღნიშნული ნორმები, როგორც წესი, არ წარმოადგენენ უცვლელ ისტორიულ დოგმებს. „კაპიტალში“ კარლ მარქსი მიუთითებს ადამიანის ბუნების მოდიფიცირების თაობაზე ისტორიულად აღებულ ყოველ ეპოქაში, როგორც ბუნებრივ პროცესზე. აშკარაა, ეს მოდიფიცირება მორალისა და ზნეობის სფეროსაც ეხება, რადგან მასშიც მკაფიოდ ვლინდება ადამიანის, ადამიანობის, ადამიანურობის არსი.

მართალია, ადამიანის არსი „ცალკე ინდივიდუუმისათვის დამახასიათებელი აბსტრაქტი კი არ არის, არამედ ყველა საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ერთობლიობა“[1], მაგრამ, ამასთანავე, მარქსიზმი ადამიანს განიხილავს, როგორც „თავისსავე საკუთარ პროდუქტსა და შედეგს“.[2] ადამიანის არსებობის გრძელ ისტორიულ მანძილზე ხდებოდა მისი ჩამოყალიბება. და რამდენადაც ეს ისტორიული აუცილებლობა ბუნებაში თვითდამკვიდრების, თვითგანმტკიცების, ხოლო ფსიქიკაში თვითგამორკვევის თვისობრივი გადახალისება-გახსნის განუწყვეტელი პროცესი იყო, ამდენად ადამიანი თვით ქმნიდა მისთვის სავალდებულო გარკვეული საზოგადოებრივი სტრუქტურის შესატყვის, სოციალურ ასპექტებს დაქვემდებარებულ ფენომენებს — ზნეობას, ეთიკას. ამით გამოხატული იყო და არის საზოგადოების, საზოგადოებრივი ადამიანის სულიერი სიმდიდრე, რომელიც ეპოქიდან ეპოქას გადაეცემა, ვით მაღალგონივრულად ორგანიზებული ადამიანის მიერ შექმნილი

---

[1] კ. მარქსი. „თეზისები ფოიერბახის შესახებ“; იხ. კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. თხზულებანი, ტ. 4, გვ. 162 (რუსულად).

[2] კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. თხზ., ტ. 26, ნაწ. III, გვ. 516.

ტრადიცია. საქმე ეხება მორალის, ზნეობის იმ ასპექტებსა და ნორმებს, რომლებიც გამოხატავენ საზოგადოების პროგრესულ იდეებსა და ტენდენციებს, თორემ ჩვენ ხომ კარგად ვიცით, რომ კლასობრივ საზოგადოებაში მორალიც კლასობრივი კატეგორიაა და გარკვეულ სოციალურ-პოლიტიკურ მრწამსს გამოხატავს.

ჩვენი საზოგადოების მორალური პრინციპებით პირველად ისტორიაში განხორციელება პოვა ზნეობრივი ნორმების იმგვარმა კომპლექსურმა შეთანწყობამ, როდესაც ისინი მთელი საზოგადოების სულიერ ინტერესებს გამოხატავენ და ექვემდებარებიან. ეს არის მთლიან სისტემად ქცეული, თავისი არსით ახალი მორალური ნორმები, რომლებითაც გააშკარავებულია ახალი სულიერი ორგანიზაციის — ჩვენი ფორმაციის ადამიანის დამოკიდებულება საზოგადოებისადმი, ცალკეული ადამიანებისა და მთელი კოლექტივისადმი, შრომისადმი, კომუნისტური ყოფის ნორმებისა და პრინციპებისადმი.

მაშასადამე, ზნეობის ნორმების უგულებელყოფა, პიროვნების მიერ ყოველგვარი შეცდება მორალის სფეროში გარდუვალად იწვევს დაპირისპირებას საზოგადოებრივი ინტერესებისადმი, მისი მაღალი ადამიანური პრინციპებისადმი.

ამიტომაც, ბუნებრივია ის გაცხოველებული ინტერესი, რომელსაც ჩვენი ჭეშმარიტად სახალხო ხასიათის ლიტერატურა იჩენს ზნეობის, მორალის, ეთიკის პრობლემებისადმი და ის შეურიგებელი პრინციპულობა, რომლითაც იგი ეკიდება საყოველთაო-სახალხო მორალური კოდექსის მოთხოვნილებათა დარღვევის ტენდენციებს, ანტიმორალის საშიში სიმპტომების ყოველგვარ ტიპიურ გამოვლინებას.

1977

1

რომანის ჟანრობრივი განვითარება, მისი სიახლეების უეჭველობა მოითხოვს სათანადო თეორიულ ახსნას. ის ფაქტი, რომ თანამედროვე რომანისტიკა არა მარტო დომინანტობს მხატვრულ შემეცნებითს პროცესში, არამედ, ამასთანავე, ფორმის, გამოსახვის საშუალებათა მუდმივს ძიებაშია (ხოლო ეს ძიება ბევრ საყურადღებო მომენტსა და ფაქტს შეიცავს), თავისთავად საჭიროებს რომანზე არსებულ ტრადიციულ შეხედულებათა განვრცობა-განვითარებას, გარკვეულ კორექტივებსა და, ზოგ შემთხვევაში, გადაფასებასაც კი.

რომანის ტრადიციული გაგება დღეს სრულად ვეღარ გამოხატავს ამ ჟანრის საოცარ მრავალსახეობას, მის ნოვატორულ ნიუანსებს. ტრადიციული „თარგი“ უკვე ვეღარ გამოდგება დღევანდელი რომანის თვით კლასიფიკაციისათვისაც კი.

ეს სავსებით ბუნებრივ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ; თითქმის ყველა ლიტერატურული ჟანრი განვითარებადი ფენომენია, ხოლო მათ შორის განსაკუთრებით სწორედ რომანი განიცდის უწყვეტ, როგორც შინაგან, ასევე გარეგნულ ცვალებადობას. ამასთან, განვითარება არის არა არსებული ფორმების გადაჭრით უკუგდების თუ მსხვრევის, არამედ მათი ევოლუციის, გამდიდრება-გამრავალფეროვნების, მხატვრული ინდივიდუალიზების განუწყვეტელი ნაყოფიერი პროცესი.

რომანის ცნობილ თეორეტიკოსს მ. ბახტინს გამოთქმული აქვს ძირითადად სწორი მოსაზრება ამ ჟანრის განვითარების პროცესზე. იგი მიუთითებს: „რომანი ერთადერთი მკვიდრებადი და ჯერ კიდევ არა საბოლოოდ ჩამოყალიბებული ჟანრია. ჟანრის შემქმნელი ძალები ჩვენს თვალწინ მოქმედებენ: რომანის ჟანრის დაბადება და დამკვიდრება წარმოებს ისტორიული დღის სრულ სინათლეზე. რომანის ჟანრული ჩონჩხი ჯერ კიდევ არ გამაგრებულა და ჩვენ არ შეგვიძლია წინასწარ განვჟვრიტოთ მთელი მისი პლასტიკური შესაძლებლობანი. დანარჩენი ჟანრები — ეს უკვე მხატვრული გამოცდილების ჩა-

მოსასხმელი მდგრადი ფორმებია; მათ ჩვენ მშამზარეული სახით ვიცნობთ".

ამ მოსაზრებაში შეიძლება იყოს საკამათოც (მით უმეტეს დღეს!) ჟანრის არსებითი სახის დამკვიდრების თვალსაზრისით, მაგრამ თავისი პათოსით იგი მართებულია და პირდაპირ მიუთითებს რომანის ჟანრის მუდმივი სახეცვლილების, შევსების, განვრცობის, განვითარების (როგორც მისი შინაგანი კანონზომიერების) აუცილებლობაზე.

ეს კანონზომიერება ემკვიდრება იმ აუცილებელ ფაქტს, რომ რომანი კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში შედარებით ახალგაზრდა ჟანრია და მისი ტრადიციების ზოგადი კანონიზება ხანგრძლივ დროს მოითხოვს. ამასთან, რომანის ისტორია ადასტურებს, რომ ეს ჟანრი ამოუწურავ პოტენციურ შესაძლებლობებს შეიცავს და მისი განვითარების ყოველ ახალ ეტაპზე, ახალ თვისობრივ ნიშნებს იძენს და აკლენს.

ლ. ტოლსტოიმ რომანს „თავისუფალი ფორმა" უწოდა. „რომანი ის თავისუფალი ფორმაა, — აღნიშნავდა იგი, — რომელშიც არის ადგილი და თავისუფლება ყოველივეს გამოსახატავად, რასაც კი შინაგანად და გარეგანად განიცდის ადამიანი".

ამიტომ ბუნებრივია რომანის ტრადიციულ სტრუქტურაში შეტანილი უწყვეტი ნაკადი ცვლილებებისა, რომლებიც ფიქსირებულია, როგორც ცხოვრების მოვლენათა ხილვა-აღქმის მხატვრისეული პრინციპებით, ასევე განხატოვნების ინდივიდუალური მანერით. ეს აუცილებლობა განპირობებულია, უპირველესად, თვით აღსაქმელი საგნისა და მასალის ისტორიულად გარდუვალი ცვლილებებით, იმ სიახლეებით, რასაც განიცდის თვით რომანის ძირითადი „მასალა" — ადამიანი.

ჟანრულ-სახეობრივი ცვლილებანი რომ დროის ნაკარნახევია, ამას თვით რომანის მთელი ისტორია ადასტურებს. ცვლილებებს განაპირობებს ეპოქის მოთხოვნილებანი, ამა თუ იმ ერის კონკრეტული სულიერი მდგომარეობა. მხატვრის რეაგირება ამ მოთხოვნებზე — ესაა სუბიექტის ორიგინალური დამოკიდებულება ობიექტური სინამდვილისადმი; მისი ათვისება გარკვეული სოციალური, ესთეტიკური, ზნეობრივი კუთხით. ამ დამოკიდებულებაში იბადება ორიგინალური ხატოვანი ფორმა, განპირობებული, როგორც აღსაქმელის ში-

ნაგანი არსით, ასევე მოვლენის აღმჭმელისეული ინტერპრეტაციით; როგორც მხატვრის ტალანტის ორიგინალობით, ასევე ავტორსა და მკითხველს შორის კომუნიკაციის აუცილებლობის გათვალისწინებით, რაც გულისხმობს მკითხველი მასის ეგრეთ წოდებულ „მომხმარებლურ“ ინტერესებს.

აღსაქმელის ახალი შინაგანი არსის მნიშვნელობა ამ შემთხვევაში დომინანტურია და უპირველესად იგი კარნახობს შეიმოქმედს გამოსახვის ახალი ფორმის აუცილებლობას. მაგალითად, თანამედროვე ადამიანის გართულებული სულიერი მდგომარეობა, მისი ადგილი გარემომცველ სამყაროში, ცხოვრებაში დამკვიდრების და განმტკიცების აუცილებლობის სირთულეები, საკუთარი ადგილის ძიების განუწყვეტელი პროცესი — მთელი ეს რთული კომპლექსი, ბუნებრივად მოითხოვს მისი გახსნის შესატყვის ფორმას, უბიძგებს მხატვარს ნოვატორობისაკენ ფორმის სფეროშიც. და აი, ჩნდება ახალი ნათესაური კავშირი, ვთქვათ, დიდი რეალიზმისა და რომანტიზმის პრინციპებთან, ცნობიერების ნაკადის თუ ფსიქოლოგიური თვითანალიზის რომანულ ტრადიციებთან, კლასიკურ რეალურ-ნოველურ კომპოზიციებთან თუ აზრისა და ხილვის მოდერნისტული კონდენსირების ჩვევებთან; ამასთან, არა როგორც არსებულის უბრალო განმეორება, არამედ როგორც სრულიად ახალი ხატოვანი ფენომენი, ახალი თვისობრივი მოვლენა.

ყოველივე ეს უფრო თვალნათლივ გამოჩნდება ქვემოთ, კონკრეტული ანალიზის დროს. ახლა კი ის უნდა აღინიშნოს, რომ, როდესაც ასეთი სიახლის ცალკეული ნიმუშები ერთ გარკვეულ კანონზომიერებას ემორჩილება და ჩამოყალიბებულ ფორმისეულ ნაკადად ვითარდება, იბადება სხვა სახეთაგან გამორჩეული ახალი სახე ჟანრისა. ამ შემთხვევაში ჩვენ უკვე საშუალება გვაქვს დავადგინოთ მისი სპეციფიკა, თავისთავადობა, მოვსინჯოთ მისი შემდგომი განვითარების პერსპექტივა.

როგორც სხვა ჟანრებში, აქაც საერთო ნიშნები განსაზღვრავენ სახის მხოლოდ ზოგად სპეციფიკას. ამ საერთო სპეციფიკური ნიშნების შიგნით თავსდება მხატვრული ხედვის ორიგინალობა, სიუჟეტისა და კომპოზიციის ორგანიზაციის განუსაზღვრელი შესაძლებლობანი, სტილის მრავალფეროვნება —

ყველა ის საშუალება და ნიშანი, რომელიც კი შემოქმედს ორიგინალურ მხატვრად აქცევს.

იმ გარემოებამ, რომ რომანი ფართოხილვითი, ფართომოცვითი ჟანრია, დიდი ხანია დასვა მისი კლასიფიკაციის აუცილებლობის საკითხი. რომანის თანამედროვე კლასიფიკაცია სწორედ ჟანრის მრავალფეროვნებასა და განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს ემყარება. მიუხედავად ზოგიერთი სადავო დებულებისა, ეს კლასიფიკაცია ძირითადად მაინც სწორად განსაზღვრავს დღევანდელი რომანის მრავალსახეობას.

თანამედროვე რომანისტიკის გავრცელებულ სახეებად მიჩნეულია: რომანი-ეპოპეა, ისტორიული რომანი, ფსიქოლოგიური რომანი, სათავგადასავლო-ავანტიურისტული რომანი, ბიოგრაფიული რომანი, დოკუმენტური რომანი, ფანტასტიკური რომანი, პოლიტიკური რომანი, რომანი-დრამა, რომანი-პრობლემა, რომანი-ქრონიკა, რომანი-დეტექტივი, რომანი-ესე, „აბსურდის“ რომანი, რომანი-პარაბოლა, რომანი-ეპისტოლე, რომანი-დღიური, ეგრეთწოდებული „ანტირომანი“... მხატვრული აზროვნების მდიდარ ისტორიაში რომანის ყველა ამ სახემ არსებობის უფლება მოიპოვა და ნათელყო, როგორც ფორმათა სიუხვე, ასევე ჟანრის სახეთა პოტენციური განუსაზღვრელობა.

ჟანრის ამ სახეთა შორის თანამედროვე რომანისტიკაში ფართო ადგილი დაიმკვიდრა მიკრორომანმა. იგი დამახასიათებელი გახდა თითქმის ყველა ქვეყნის დღევანდელი ლიტერატურული პროცესისათვის, როგორც მისი აუცილებელი, განუყოფელი ნაწილი და ფართოდმკვიდრებადი, პერსპექტიული მოვლენა.

მიკრორომანის თავისებურებანი ესოდენ თვალსაჩინოა, აშკარაა, რომ მას პროზაული ეპოსის ცალკე სახედ გამოჰყოფს და საფუძვლიანი ანალიზის საგნად აქცევს. ასეთი ანალიზის ფართო საშუალებას იძლევა თანამედროვე მიკრორომანის მდგომარეობა, როგორც ჩვენში, ასევე საზღვარგარეთ.

ამავე დროს, მიკრორომანის მთელმა მდიდარმა პრაქტიკამ განსაკუთრებით მკაფიოდ ნათელყო, როგორც ჟანრულ შესაძლებლობათა განვრცობა, რომანის პოეტიკის სფეროს გაფართოება, ასევე მისი საზღვრების სტაბილურობაც. როგორც ჟანრის ყოველი ნოვატორული გამოვლენა, მიკრორომანიც

ზუსტად „ჯდება“ ჟანრის ფარგლებში, იმკვიდრებს თავს, როგორც გარკვეული ჟანრის თავისთავადი სახე.

როგორც ცნობილია, რომანის ჟანრობრივ სახეთა შორის ხშირად ჭირს სადემარკაციო ხაზის გავლება. თუ ასეთი სიძნელე წამოიჭრება ჟანრის შიგნით, იგი მით უფრო თვალში საცემი ხდება, როდესაც საქმე ეხება ჟანრთა ურთიერთობას. კერძოდ, თანამედროვე ეგრეთ წოდებული „მოკლეფორმატიანი“ რომანის ამბავთან (повесть) ან მოთხრობასთან გაიგივების ცდები, რასაც საფუძვლად უდევს მოსაზრებანი ამბავის „ეპიზაციის“ თუ „რომანიზაციის“ თაობაზე, ნათელყოფს ჟანრის ახალი სახის, საერთოდ, თანამედროვე პროზაული ეპოსის განვითარების ტენდენციების გარშემო აზრთა სხვადასხვაობას.

მაგრამ ზემოთაღნიშნული სადემარკაციო ხაზი მაინც არ არის ძნელი საპოვნელი, როცა მონახულია ჟანრობრივი მოვლენის ახსნის ზუსტი კრიტერიუმები. მისი დადგენისას უნდა გავითვალისწინოთ შემოქმედთა ინდივიდუალური თავისებურებანი, რომლებითაც აღსავსეა თანამედროვე რომანის პრაქტიკა.

მაინც, რით ხასიათდება თანამედროვე მიკრორომანი, როგორია მისი განვითარების ტენდენციები ან პერსპექტივები, რა სიახლე მოიტანა მან მხატვრული აზროვნების სფეროში?

მიკრორომანი მოითხოვს სიუჟეტისა და კომპოზიციის ახლებურ ორგანიზაციას, რაც განპირობებულია ასახვის საგნის ხატოვანი ხილვა-გახსნის პრინციპის თავისებურებით, ე. ი. შემოქმედის ესთეტიკური კონცეფციითა და ფორმის მისეული გამოყენებით, რაც მოვლენის სიღრმის უკეთ წვდომის საშუალებას იძლევა; რაც მხატვარს გამოარჩევს, როგორც ორიგინალურ ოსტატს; რაც საშუალებას აძლევს მას დასვას და გადაწყვიტოს მწვავე და აქტუალური სოციალურ-ზნეობრივი თუ იდეოლოგიურ-ფილოსოფიური პრობლემები.

სიუჟეტის ამ ახლებურ ორგანიზაციას თავისი გარკვეული კორექტივი შეაქვს იმ ცნობილ განსაზღვრაში, რომ რომანისათვის ნიშნეულია ხასიათთა ჩვენება მათს განვითარებაში, ხანდახან მთელი თაობების ისტორიის გახსნაც კი — ერთი სიტყვით, პიროვნების წარმოსახვა მის ხანგრძლივ საზოგადოებრივ ურთიერთობაში, ცხოვრების ფართო ფონზე გაშლილი მისი

აღმა თუ დაღმა სვლის მთელი პროცესი, მრავალ სხვა ბედთან კავშირი...

ტრადიციული გაგებით, ეს თავისებურება ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანია რომანისა, ვთქვათ, მოთხრობისაგან, სადაც მოქმედებს უკვე ჩამოყალიბებული ხასიათი.

მაგრამ ეს ნიშანი ახასიათებს ტრაგედიასაც, დრამასაც; არც ისინი შეიცავენ გმირის დამკვიდრების, ზრდის მომენტს, როგორც დიალექტიკურ პროცესს. მაშასადამე, ხომ არ ხდება მიკრორომანის დამთხვევა დრამასთან?

არა. მიკრორომანს დრამისაგან, სხვა მომენტებთან ერთად, განასხვავებს ავტორის „თანამონაწილეობა", მისი მუდმივი „თანდასწრება" თხრობის პროცესში, განცდისა და გააზრების უშუალობა, რომელიც, ამავე დროს, გამორიცხავს ავტორისეული კონცეფციის შიშველ დიქტატს: გმირისადმი რომანისტის დამოკიდებულება განფენილია მთელ მხატვრულ ქსოვილში და მისი შემეცნება ბევრ წილად მკითხველის ინტუიციას მიენდობა. რასაკვირველია, ამგვარი „თანამონაწილეობა" და „თანდასწრება" არ ნიშნავს ავტორისა და გმირის სამყაროთა გაიგივებას. როგორც სხვა შემთხვევაში, აქაც ავტორის სამყარო გაცილებით ფართოა გმირის სამყაროზე. გმირის სამყარო ის არის, რაც გამოვლენილია მის იდეალსა, სწრაფვასა, ირგვლივი სამყაროსადმი დამოკიდებულებასა და ქმედებითს პრაქტიკაში; რომანისტის სამყაროში კი თავს იყრის იდეათა მთელი, შინაგანად რთული კომპლექსი, მართალია, მთლიან კონცეფციას დაქვემდებარებული, მაგრამ მაინც უშუალოდ ცხოვრებისაგან არეკლილი სხვადასხვა საპირისპირო განწყობილებანი; თავს იყრის ყოველივე, რაც კი დაკავშირებულია მთელ მის შემოქმედებითს ცხოვრებასთან.

მიკრორომანი, ერთი შეხედვით, თითქოს ძირითადად იღებს ხასიათთა ჩვენების მოთხრობისათვის დამახასიათებელ ფუნქციას. მართლაც, მისი გმირი მნიშვნელოვანწილად უკვე ფორმირებული, ჩამოყალიბებული სულიერი ერთეულია, რომელიც შემზადებულია გარკვეული მოქმედებისათვის. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ფაქტიურად, მიკრორომანის ხასიათები, როგორც წესი, იმგვარად „ჯდება" სიუჟეტურ ქსოვილში, რომ თხრობა მათზე ბუნებრივად გულისხმობს ხასიათის მთელ წინა ისტორიას. მკითხველის შემეცნებაში ეს ის-

ტორია შემოდის, როგორც გარკვეულ კონკრეტულ სიტუაციათა საფუძველზე ხასიათის მოსამზადებელი ნავარაუდევი წინა პერიოდი, როგორც კონკრეტულ სიტუაციათა საფუძველზე მიღებული ლოგიკური დასკვნა რაღაც წინათ არსებულზე. გმირის დღევანდელი მდგომარეობა მიკრორომანში წარმოსახულია იმგვარად, რომ ჩვენთვის საკმაოდ ნათელი ხდება ხასიათის სოციალურ-ზნეობრივი მკვიდრების ადრინდელი გარემო, მისი სულიერი შემზადების პროცესი. ეს, ძირითადად, ხორციელდება ქვეტექსტური მომენტებით, რაც ასე გამძაფრებულია სწორედ მიკრორომანში.

მოთხრობაში, როგორც წესი, გამორიცხულია მკითხველის ამგვარი ექსპოზიციურ-იმანენტური დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი. მიკრორომანისათვის კი იგი ნიშნეული და აუცილებელია. მიკრორომანი უფრო მეტად „ენდობა“ მკითხველის ინტუიციას; ბევრ რამეს მიანდობს მის შემეცნებითს ალღოს. ამის უფლებას მას ანიჭებს იმის შეგნებაც, რომ გმირი მკითხველისათვის ახლა გაცილებით მეტად ნაცნობი უცნობია, ვიდრე ოდესმე.

ადამიანთა ცხოვრებისეული ურთიერთობების სიმძაფრე და მრავალფეროვნება მიკრორომანშიც იგივეა, რაც საერთოდ რომანში. ამ მხრივ ერთი ნიშნეული თვისება აქვთ, ვთქვათ, ისეთი ფართო ჩარჩოების ტილოს, როგორიცაა რომანი-ეპოპეა და „დაწნეხილი“ ფორმის ეპოსსაც, როგორიცაა მიკრორომანი, მაგრამ გმირის ისტორიის, სიუჟეტის კომპაქტურობის ელემენტი ამ შემთხვევაში ჟანრის ცალკე სახედ გამოჰყოფს ამ უკანასკნელს.

საქმე ის არის, რომ მიკრორომანს არ ახასიათებს თხრობის ტიპიური ტრადიციული მანერა, როდესაც მოვლენები ისახება ფართო პლანით, ლაღად გაშლილი; როდესაც თხრობა მოიცავს ვრცელ დროს და მრავალსიუჟეტოვან ხაზს ექვემდებარება; როდესაც ამბავი დამთავრებულია ყველა თავისი ძირითადი განშტოებით. პირიქით, მიკრორომანში მთავარ ადგილს იჭერს განსაზღვრულ ლოკალში მოქცეული ერთი გარკვეული მოვლენა. მისი მთავარი არსის გახსნა ხდება კონკრეტულ სიტუაციაში გამოვლენილი ხასიათების საშუალებით, ისევე, როგორც ამ ხასიათთა ბედი შინაგანად იხსნება მხოლოდ აღებული მოვლენის შუქზე.

ამ თვალსაზრისით, მიკრორომანში გაცილებით უკეთ ხორციელდება ეგრეთ წოდებული „ერთდროულობის“ პრინციპის დაცვა, როდესაც მოვლენა, ამბავი, ფაქტი და მათი „თანმხლები“ გმირები აღებულია დროის ერთ, გარკვეულ მონაკვეთში, რომლის საზღვრებს მიღმაც მათ პრაქტიკულად არაფერი ესაქმებათ.

მიკრორომანში განსაკუთრებით გამძაფრებულია თანამედროვეობის გრძნობა. ძირითადად, მიკრორომანი გამოსახვის საგნად იღებს დღევანდელ სინამდვილეს, მის ყველაზე მკვეთრად გამოვლენილ ტენდენციებს, ფიქსირებულთ ადამიანის სულში. მართალია, როგორც სხვა ჟანრებში, აქაც ეს არის თავისებურად აღქმული სიმართლე ადამიანებზე ანუ ადამიანის სიმართლე და იგი შეცნობილია, როგორც ეპოქის სიმართლე, მაგრამ მისი გამოხატვა ხორციელდება სწორედ დღევანდელი დღის ადამიანის ინტერესთა რთული კომპლექსის ფონზე და, ამდენად, თანამედროვე ისტორიის გარკვეულ ეტაპზე წამოჭრილი ეპოქისეული საერთო პრობლემები თავიანთ გამძაფრებულ მხატვრულ რეალიზაციას პოულობენ განსაკუთრებული სიმახვილით წარმოჩენილ ამა თუ იმ კონკრეტულ მოვლენაში. ამგვარად ხორციელდება დიდი პრობლემის სიღრმისეული წვდომა მისი მთავარი ანუ წამყვანი ტენდენციის წინა პლანზე გამოტანით, მასზე მახვილის დასმით.

რასაკვირველია, მიკრორომანმა შეიძლება მომავალში განახორციელოს დროის მონაცვლეობის პრინციპი და გამოხატვის საგნად აიღოს ისტორიაც, შორეული თუ მახლობელი წარსული. მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ სინამდვილის ინტერპრეტაციის პრინციპი, ალბათ, არ შეიცვლება: წარსულის მოვლენებიც აღქმული იქნება დღევანდელობის შუქზე: დღევანდელი ადამიანის სულიერ მოთხოვნათა და სწრაფვათა პრაქტიკული რეალიზაციის ამოცანას დაექვემდებარება (როგორც ეს ხდება, ვთქვათ, ცნობილი ამერიკელი მწერლის ტ. უაილდერის „მარტის იდებში“).

მიკრორომანის გმირი, რომელიც თანამედროვეობის გამძაფრებული აღქმის ფუნქციას კისრულობს, განასახირებს ეპოქის ადამიანს თავისი, უპირველესად მისთვის ნიშნეული თავისებურებებით. მას აქვს მორალის საკუთარი კრიტერიუმები,

თავისი ზნეობრივი დამოკიდებულება ირგვლივ სამყაროსთან, სინამდვილესთან, რომლის შვილიც იგი არის. ამ დამოკიდებულებით გაცხადებულია მისი რეაგირებაც საზოგადოებრივი ცხოვრების რთულ მოვლენებზე და მისი პოზიციაც ამ ცხოვრებაში, ერთსა და იმავე დროს.

მთავარი ტენდენცია აქ ის არის, რომ ასეთი გმირი, როგორც წესი, ცხოვრებაში საკუთარი მაგალითით ამკვიდრებს გარკვეულ მორალურ პრინციპებს; არა ბრმად მიჰყვება, არამედ საკუთარ ცნობიერებაში გადახარშავს ხოლმე მორალის არსებულ ნორმებს და ან გაცნობიერებული სახით ღებულობს მათ ან კიდევ უკუაგდებს, რათა ერთგვარად ახალი ეისთეტიკური ნორმები უკარნახოს საზოგადოებას.

ამდენად, მიკრორომანის გმირი შეცნობილი თანამედროვეობის ადამიანია უპირველესად.

იმის თანაბარწილად, რომ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ყოველ ახალ ეტაპზე მოდის ადამიანის ახალი ტიპი, თანამედროვე მიკრორომანშიც ბუნებრივად, ასეთი ადამიანია მთავარი ფსიქოლოგიურ-გნოსეოლოგიური ფიგურა.

თუ როგორია მისი სულიერი სამყარო, მისი სოციალური პრაქტიკა და ზნეობრივი კრედო, ეს თვალნათლივ გამოჩნდება ქვემოთ, ქართული მიკრორომანის კონკრეტული ანალიზის პროცესში. ახლა კი, საერთო დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ამ გმირმა თან მოიტანა ბევრი სიახლე, კერძოდ, თანამედროვე გართულებული ფსიქიკის ხატოვანი ანალიზისა და გახსნის სფეროში. იგი გახდა მეტად მგრძნობიარე და ყურადღებამახვილი, საკუთარ ინდივიდუალურ შესაძლებლობებს უფრო მეტად მინდობილი, საკუთარ საქმეთა უფრო მეტად თვითგანმსჯელი ინდივიდუუმი. იგი ერთგვარად „განტვირთულია“ სოციალური გარემოს გავლენათა წინანდელი სწორხაზოვან-დოგმატიკური კომპლექსის მრავალი ელემენტისაგან, თუმცა აუცილებლად ემორჩილება (არც შეუძლია არ დაემორჩილოს!), მ. ბახტინის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, იდეოლოგიური თვალთახედვის „ფასეულებრივ ცენტრს“, როგორც გარკვეულ იდეოლოგიურ სისტემას.

რომანისტმა თავისი ამ გმირის შესახებ თითქმის ყველაფერი ზედმიწევნით იცის — მისი სოციალური გარემოც და ფსიქოლოგიური პერიპეტიებიც, ინტერესთა წრეც და კონკრეტუ-

ლი იდეალიც, ყოფის ფვით ყოველი წვრილმანი დეტალიც კი.

როცა ამ მოსაზრებას აყენებდა, დასავლეთგერმანელი რომანის თეორეტიკოსი ვ. კაიზერი, ძირითადად, წინა პლანზე წამოსწევდა შემოქმედის ფიგურას, რომელიც სიუჟეტური კანვის „განმგებელია". მხოლოდ მის ცოდნასა და ინტუიციას ემორჩილება მთელი რომანის ქსოვილი — ამბავიც და ფორმაც, ემორჩილება გმირიც და სიტუაციაც. თუმცა ამ მოსაზრებაში ერთგვარად უგულებელყოფილია ობიექტური თავისთავადობის მომენტი, როდესაც მწერლის კონცეფციასა და ცოდნაში შემოქმედების პროცესში გარკვეული კორექტივები შეაქვს სინამდვილის ობიექტურ კანონზომიერებას, მაგრამ მაინც იგი თავისი ძირითადი არსით მართებული აზრია, მით უმეტეს მიკრორომანის პრაქტიკის შუქზე.

ცნობილი ინგლისელი რომანისტი და კრიტიკოსი ვ. ვულფი საპირისპირო მოსაზრებას აფუძნებს პრუსტისა და ჯოისის, აგრეთვე საკუთარ პრაქტიკაზე; რომანისტის ამოცანად მიაჩნია შეუცნობელისა და მოუხელთებელის უსასრულო ძიება, რომელიც ნაკლებ ექვემდებარება შემოქმედის ნებას, ხშირად გაუცნობიერებლად შემოდის რომანის ქსოვილში.

რასაკვირველია, როგორც ვთქვით, სინამდვილეს შეუძლია ობიექტური ზემოქმედება მხატვარზე, „თავისი" სიმართლის კარნახი. მაგრამ ვ. ვულფს მხედველობაში აქვს არა რეალიზმისათვის ნიშნეული ეს თავისებურება, არამედ, ერთი მხრივ, რეალურ ყოფას დაპირისპირებული, განგებ გაუცხოვებული სამყარო და, მეორე მხრივ, ეგრეთ წოდებული უტენდენციო დამოკიდებულება მასალისადმი.

ჩვენს მიკრორომანში არ დგას ავტორის პრობლემა. იგი გადაწყვეტილია, საერთოდ, რეალისტური რომანის მდიდარი ტრადიციის მიხედვით. და თუ მკითხველის ინტუიციას, როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, მაინც ბევრი რამ მიენდობა ასეთი ხასიათის ნაწარმოებში, ამას განსაზღვრავს, როგორც კომპაქტურობის პრინციპი, ასევე დღევანდელი მკითხველის ინტელექტუალური დონე პლუს მკითხველის შემეცნებითი თავისუფლების აუცილებლობა, რაც ფაქტების მისეული ინტერპრეტაციითაც გამოიხატება.

მიკრორომანის გმირის ხასიათს, საერთოდ, მკვეთრად გან-

საზღვრავს რომანში გამოხატული დრამა პიროვნებისა. პიროვნებისაკენ ერთგვარი „შემობრუნების“ ტენდენციამ ჩვენს ლიტერატურაში, პირველყოვლისა, მიკრორომანში პოვა თავისი ყველაზე მგრძნობიარე გამოხატულება.

ზოგიერთები ამას ხსნიან რომანში აღსარებითი ელემენტის მომძლავრებით, მონოლოგიური ასპექტის გამახვილებით. ეს მართებულია კიდეც. ღრმა ფსიქოლოგიურმა წვდომამ, ეგრეთ წოდებულმა თვითანალიზმა, საკუთარი მორალური ნორმების შეპირისპირებამ საზოგადოების განვითარების ტენდენციებთან, დაფიქრების მომენტმა და ხანდახან დაეჭვების ელემენტმაც კი გაამძაფრა რომანის პერსონაჟის მონოლოგი.

აქ საინტერესო და დამახასიათებელი ის არის, რომ პიროვნების დრამა ასეთ რომანში გაჯერებულია ოპტიმიზმის საკმაო დოზით. მისი განმაპირობებელია ცხოვრების სირთულენი, წინააღმდეგობრივი ხასიათი, იდეალის ჰიდილი პრაქტიკულ ნეგატივიზმთან. მაგრამ დრამის ფოკუსი, როგორც წესი, შემობრუნებულია პერსპექტივისაკენ, დიდი სინათლისაკენ.

ამ თვალსაზრისით, საბჭოთა მიკრორომანი, ცალკეულ გამონაკლისთა გარდა, ავითარებს დიდი რეალიზმის ტრადიციებს, მისი პრინციპების ერთგული რჩება; ხილვისა და ხატოვანი აღქმის, ტიპიზაციის, განზოგადების პრინციპი მიკრორომანშიც იგივეა, რაც საერთოდ კლასიკურ თუ თანამედროვე რეალისტურ რომანში, ხოლო აღქმის მანერა აქ გამორჩეულია, როგორც მოვლენათა და აზრის მობილურობის შესატყვისი, ძირითადად, თავისთავადი ფორმისეული კომპონენტი.

დაბოლოს, მითის შესახებ. როგორც ცნობილია, მითისაკენ მიბრუნება საერთოდ ნიშნეული გახდა მეოცე საუკუნის ლიტერატურისათვის. ბუნებრივად, მითს მიმართა მიკრორომანმაც. მისმა თავისებურებამ განსაკუთრებით აუცილებელი გახადა მითოსური ელემენტის შემოტანა, მისი გამოყენება თანამედროვე სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის სისტემაში; მითი ინტელექტუალური წვდომის, კომპაქტურ სივრცესა და დროში მოვლენათა განფენის, ექსპრესიისა და სიმბოლური აზროვნების ფართო შესაძლებლობებს უქმნის მიკრორომანს. აქ ჩნდება ხილვის სხვადასხვა კუთხე და რომანში მითის გამოყენების პრინციპი თითქმის ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში თავისებურ ინტერპრეტაციას ღებულობს.

ფრიად დამახასიათებელია, რომ სიმბოლიზმის პრინციპებს ნაზიარები ქართველი მწერალი ნ. მიწიშვილი ჯერ კიდევ ოციან წლებში მიუთითებდა მითოლოგიის საჭიროებაზე ჩვენი დროის ლიტერატურაში; ახალი რომანტიკის მიუცილებელ ელემენტად ესახებოდა იგი. მისთვის მითოლოგიურ პლანს, ალბათ, უნდა შეექმნა განახლებული კომპოზიციურ-სიუჟეტური სისტემა რომანის აუცილებელი ცხოვრებისეული ფუძის — ეგრეთ წოდებული „დოკუმენტური სინამდვილის“ მაღალხატოვანი გააზრებისათვის. მართალია, თვით ნ. მიწიშვილმა ვერ მოასწრო თავისი თეორიული მოსაზრება პრაქტიკის საგნად ექცია, მაგრამ თავისთავად, დღის წესრიგში მისი დასმა ჯერ კიდევ ოციან წლებში, მნიშვნელოვან ფაქტად უნდა მივიჩნიოთ.

ბევრი რომანისტი, მითს რომ მიმართავს, მას განიცდის, როგორც ცხოვრებას საერთოდ, დღევანდელი სინამდვილის გარდასახვას, კერძოდ. ამ თვალსაზრისით დამახასიათებელია თანამედროვე გამოჩენილი უნგრელი რომანისტის ლ. მეშტერხაზის მოსაზრება, გამოთქმული საბჭოთა კრიტიკოს ნ ანასტასიევთან საუბარში. „პრომეთეოსის გამოცანის“ ავტორის აზრით, მითი იმის საშუალებას იძლევა, რომ დღევანდელი სინამდვილე ათასწლეულების მასშტაბით დავინახოთ; „გავიგოთ დღევანდელი დღე, როგორც ისტორიის მომენტი. მაგრამ ეს საშუალება რეალობად რომ იქცეს, მითი უნდა შევიგრძნოთ, როგორც თვით ცხოვრება, როგორც ვნებათა უწყვეტი დუღილი, როგორც იდეებისა და ხასიათების ბრძოლა. შემდეგ კი ყველაფერი დამოკიდებულია მწერლური ხილვის თავისებურებისაგან: აითმატოვი ისე წერს თავის მეთევზეებზე, თითქოს ისინი მითოლოგიური გმირები იყვნენ. მარკესიც ზუსტად ასე უყურებს თავის მაკონდოს მკვიდრთ. მე კი, ლაიოშ მეშტერხაზი, პირდაპირ საპირისპიროდ ვიქცევი: ტროას და მის ადამიანებს ისე აღვწერ, თითქოს ამბავი ბუდაპეშტის ერთ-ერთი საწარმოს პროფკავშირულ კრებაზე ხდებოდეს“.

ქართულ თანამედროვე მიკრორომანში (ისევე, როგორც საერთოდ რომანში!) მითის პირველი, მარკესისეული პლანი მეტობს, მაგრამ მასში, ამასთანავე, იმდენად თვალსაჩინოა პარალელები თანამედროვეობასთან, სწრაფვა აქტუალური დღევანდელობისაკენ, რომ მთელი სიმწვავით არის დასმული სწო-

რედ ბევრი თანამედროვე ეროვნული, სოციალური, პოლიტი-
კური და ეთიკური პრობლემა.

ეს მით უფრო საყურადღებოა, რომ, როგორც ანტიკური ლიტერატურის ცნობილი ისტორიკოსი ი. ტრონსკი აღნიშნავს, მითები გააზრებული იყო, როგორც თუმცა განსაკუთრებულად აღქმული, მაგრამ მაინც საზოგადოებრივი ყოფისა და შრომითი მოღვაწეობის ნორმებისა და ნიმუშების დამდგენი ჭეშმარიტი ისტორია.

მითის „შემოტანა" თანამედროვე საბჭოთა რომანში იმ გარკვეულ პრინციპს ემყარება, რომ წარსულის ცნობიერების მითოსურ ელემენტთა გამოყენებით მეტი თანამედროვე ასპექტი მიეცეს ტრადიციულ საკაცობრიო პრობლემებს. ამასთან, „განახლებული" მითი მხოლოდ გარკვეულ მხატვრულ იდეასა და სისტემას დაქვემდებარებული ელემენტია და არა თავისთავადი სამყარო. არსებითად „გადამუშავებული" მითოსური მოდელი გარკვეულ კონცეფციას და მასალას ექვემდებარება, ეწვნის (როგორც ეს ხდება, მაგალითად, ნ. წულეისკირის „თუთარჩელაში").

მაშასადამე, საქმე ეხება არა ეგრეთ წოდებულ მითთა „თხზვას", რაც თანამედროვე ეტაპზე არც შესაძლებელია და არც საჭირო, არამედ მითოლოგიურ მოდელთა თანამედროვე მხატვრულ სისტემებში გამოყენებას, მათს ერთგვარ „გათანადროულებას". ამდენად, მითის „გამოყენების" დროს უნდა ვითვალისწინებდეთ იმას, რომ იგი მეტაფორული აზროვნების საშუალებაა და არა სააზროვნო სისტემა.

მიკრორომანი XX საუკუნის პირმშოა. იგი განაპირობა, როგორც დრომ, ადამიანის გართულებულმა სულიერმა მდგომარეობამ, ასევე ნაწილობრივ მხატვრული ხედვის მოდერნისტულმა პრინციპებმა (ოღონდ იმ კორექტივით, რომ, რეალისტური ხილვის ერთგული რომ დარჩა, მოდერნიზმს იგი დაესესხა სიახლეებს, ძირითადად, სტილურ სფეროში!).

მიკრორომანის ტიპიურ ნიმუშებად უნდა მივიჩნიოთ XX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ცხრაასათიანსა და ოციან წლებში შექმნილი ნიკო ლორთქიფანიძის „კერიასათვის", მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრი საყელო", დემნა შენგელაიას „სანავარდო", კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი", ნიკოლო მიწიშვილის „ეპოპეა", უფრო გვიან დაწერილი გი-

ორგი შატბერაშვილის „მკვდრის მზე“, ნოდარ დუმბაძის „მზიანი ღამე“, გურამ ფანჯიკიძის „მეშვიდე ცა“, თამაზ ჭილაძის „პოსეიდონის სასახლე“, არჩილ სულაკაურის „ლუკა“, ნოდარ წულეისკირის „თუთარჩელა“, გურამ გეგეშიძის „ცოდვილი“, ოტია იოსელიანის „ვარსკვლავთცვენა“, ბასილ მელიქიშვილის „თურმანი“, ედიშერ ყიფიანის „ცაში ასროლილი ქუდები“, ჯემალ ქარჩხაძის „მდგმური“...

ამ რომანებს ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ყავდათ თავიანთი წინაპრები ი. ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივის“, ა. ყაზბეგის „მოძღვრის“, ა. წერეთლის „ბაში-აჩუკის“ და სხვ. სახით.

რომანისტიკაში მიკროხილვის პრინციპი არ არის მხოლოდ ეროვნული მოვლენა. იგი ფართოდ არის გავრცელებული, როგორც თითქმის ყველა საბჭოურ, ასევე მთელ რიგ საზღვარგარეთულ ლიტერატურებში. იგი დამახასიათებელია, როგორც საბჭოთა (ჩ. აითმატოვი, ვ. რასპუტინი, ვ. შუკშინი, ა. ადამოვიჩი, ვ. სოლოუხინი, ნ. დუმბაძე, ე. ვეტემაა, ვ. ბიკოვი და სხვ.), ასევე საზღვარგარეთელი მხატვრების (ა. კამიუ, ფ. კაფკა, ტ. უაილდერი, ჯ. სელინჯერი, ს. ფიცჯერალდი, ნ. საროტი, კ. ფილიპოვიჩი და ა. შ.) მიერ შექმნილ ეგრეთ წოდებული „მცირეფორმატიანი“ რომანებისათვის.

აქ, რასაკვირველია, საქმე ეხება მიკრორომანის ჟანრულ სპეციფიკას, მის გამორჩეულ სტილურ სისტემასა და კომპოზიციურ-სიუჟეტური წყობის თავისებურებებს და არა მსოფლმხედველობრივი, ესთეტიკური კონცეფციების ერთიანობას.

2

რას იღებს მიკრორომანი გამოხატვის საგნად, ამაზე გაკვრით უკვე იყო მითითებული ზემოთ. ეს საგანი უფრო კონკრეტულ განხილვას საჭიროებს პრაქტიკის შუქზე.

რასაკვირველია, მიკრორომანის საგანიც იგივე ადამიანია მისი ფსიქიკური პირადი ცხოვრებითა თუ საზოგადოებრიეი მდგომარეობით; მისი სულიერი სამყაროთი თუ სოციალური არსით, იდეალითა თუ ზნეობრივი ნორმით.

სხვაობა აქ ის არის, თუ როგორაა დანახული მიკრორომანში ამ ადამიანის ფენომენი, მისი მდგომარეობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში; რა მომენტთა აქცენტირება გამოიყე-

ნება მისი სულიერი მომართულობის სიღრმეთა წვდომისათვის და, ბოლოს, რა ფორმისეული საშუალებებითა და ზომით ხორციელდება ხასიათის გახსნა.

მიკრორომანი, ძირითადად, ეს არის მონორომანი — რომანი ერთ გმირზე. ერთი გმირი დგას კ. გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილის“ თუ დ. შენგელაიას „სანავარდოს“, გ. ფანჯიკიძის „მეშვიდე ცის“ თუ გ. შატბერაშვილის „მკვდრის მზის“, ა. სულაკაურის „ლუკას“ თუ გ. გეგეშიძის „ცოდვილის“ და ა. შ. ცენტრში.

მაგრამ მოთხრობაც ხომ, როგორც წესი, ერთი გმირის მსატვრული „ისტორიაა“! და თუ ჩვენ გარკვევით ვანსხვავებთ ერთმანეთისაგან მოთხრობასა და მიკრორომანს, მხედველობაში ვიღებთ იმას, რომ მოთხრობა გვიჩვენებს გმირის მიკროსამყაროს, მიკრორომანი კი იცავს რომანის საერთო გამოხატვითს პრინციპს — აჩვენოს გმირის ცხოვრებისეული ურთიერთობანი, როგორც მისი მაკროსამყარო.

თანამედროვე პოლონელმა მწერალმა კორნელ ფილიპოვიჩმა ომისშემდგომ წლებში შექმნა მიკრორომანთა სერია: „პროვინციული რომანი“, „ანტიგმირის დღიურები“, „ტყვე და ქალიშვილი“, „ბატონ ნიჩკეს ბაღი“ და „მამაკაცი ბავშვია“. ამ რომანთა კომპაქტური სიუჟეტებისათვის ნიშანდობლივია, როგორც განსაკუთრებული სიმკვრივე, დაწნეხვა, გამახვილებული აქცენტი, ასევე პრობლემის სიღრმისეული და ფართო წარმოჩენის ტენდენცია. რომანების მთელი სიუჟეტურ-კომპოზიციური გამართულობა ემყარება საერთოდ რომანის პრინციპს — „ადამიანის სიმართლე“ გახსნას, როგორც ეს აღიარა პოლონურმა კრიტიკამ, „ვით მისი ეპოქის სიმართლე“ და თავიანთ გმირებს მნიშვნელოვანწილად დააკისრა ის „მოვალეობა, რომ წარმოადგინონ კაცობრიობა“.

ამ ტენდენციამ განსაზღვრა კ. ფილიპოვიჩის რომანების ფორმაც, სტილიც და პრობლემატიკაც. უპრინციპობის მორალური კრახი და ნაციზმის ანტიხალხური, ანტიჰუმანური ბუნება; სიყვარულის მაღალი გრძნობის გაუხამსება, როგორც ანტიზნეობა და შემგუებლობის, როგორც საზოგადოებრივი სენის მთელი საშიშროება... ამ და სხვა ამგვარ საზოგადოებრივ პრობლემებს ეძღვნება კ. ფილიპოვიჩის რომანები. მათი ფორმა კი განპირობებულია იმის მისწრაფებით, რომ რაც შეი-

ძლება მოკლედ შეკრულ სიუჟეტში და ორიგინალურად მომარჯვებულ კომპოზიციაში ჩაატიოს მთავარი აზრი; ბევრი რამ დაუტოვოს ქვეტექსტს, დიალოგი დაწუროს უკიდურესობამდე, ხოლო მონოლოგურ აღსარებას მოუნახოს სამი პლანი: გმირის მონოლოგი, საკუთრივ მწერლის მონოლოგი და ობიექტურად წარმოქმნილი მონოლოგი თვით მკითხველის შემეცნებაში.

ამ განსაკუთრებით გამძაფრებული მონოლოგებისა და დიალოგების მეშვეობით ხორციელდება სხვადასხვა ფსიქოლოგიურ ასპექტთა გახსნა, სხვადასხვა ზნეობრივ კონცეფციათა გაანალიზება.

და ფილიპოვიჩის რომანებისათვის ფრიად მახასიათებელი კიდევ ერთი ნიშანი: მისი ყველა რომანის გმირი ძალიან უბრალო, სხვათაგან თითქმის არაფრით გამორჩეული, როგორც იტყვიან, რიგითი ადამიანია: ჩვეულებრივი პროვინციელი გოგონა, ჩვეულებრივი ქალაქელი ინტელიგენტი, ჩვეულებრივი ჯარისკაცი, ჩვეულებრივი იატაკქვეშელი ანტიფაშისტი, ჩვეულებრივი ობივატელი თუ ყოფილი ნაცისტი... ამ თვალსაზრისით დამახასიათებელია კ. ფილიპოვიჩის ერთი რომანის სათაურიც კი — „ანტიგმირის დღიური“.

ჩვეულებრივი, ეგრეთ წოდებული „პატარა ადამიანი“ საერთოდ მოექცა თანამედროვე ლიტერატურის ყურადღების ცენტრში. ძირითადად მასზე ორიენტირებით ხორციელდება დღევანდელი სასიცოცხლო პრობლემების პროექცირება ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

არა გვგონია ეს აიხსნას როგორც მხოლოდ თავისებური რეაქცია ე. წ. „ამაღლებული“, შელამაზებული, გაიდიალებული გმირების ხატვის ტენდენციაზე. მთავარი ის არის, რომ დღეს თვით ცხოვრების შუაგულში აღმოჩნდა თანამედროვე რიგითი ადამიანი, როგორც ეპოქის დღევანდელი დამუხტული ცხოვრების, ეპოქისეულ განწყობილებათა მამოძრავებელი ძალა, როგორც მასების ნებისა და მისწრაფებათა ობიექტური გამომხატველი, გარკვეული საზოგადოებრივი ინტერესების ბარომეტრი და არა ინერტული, მარტოსული ინდივიდუუმი, როგორადაც მას ხშირად მიიჩნევენ ხოლმე დასავლეთში.

პიროვნების კონცეფცია იდეოლოგიური კონცეფციაა და მას ორგვარი გაგება აქვს: ჩვენთვის პიროვნება საზოგადოებ-

რივი ცხოვრების აქტიური მამოძრავებელი ძალაა. რიგითი ადამიანი დიდი და რთული საზოგადოებრივი „მექანიზმის“ მუდამმოძრავი, მუდამმოქმედი და მუდამ მიზანსწრაფული ფენომენია. მისი რიგითობა მისი მოძრაობაა პლუს აქტივიზაცია.

ჩვენი ლიტერატურა ამგვარად განიხილავს რიგითს ადამიანს. ეს სრულიად საპირისპირო მხატვრული კონცეფციაა დასავლეთ ევროპის მთელ რიგ მიმართულებათა იმ ცნობილი ტენდენციებისა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, როდესაც პიროვნება, რიგითი ადამიანი განიხილება, როგორც საზოგადოებრივ ურთიერთობათა სიმძიმის მსხვერპლი, ცხოვრების გერი, ცივილიზაციისაგან გარიყული უპერსპექტივო არსება, აპათიური ელემენტი და ამდენად — შესაბრალისი, საცოდავი, უბედური. ა. კამიუს, ფ. კაფკას, ს. ფიცჯერალდის, ნ. სარატის და სხვათა მიკრორომანებში გახსნილია სწორედ ასეთი ადამიანების ბედი — ტრაგედია.

ამ რომანების დიდი მხატვრულ-შემეცნებითი ძალა საერთოდ აღიარებულია და, თანამედროვე ადამიანების მძიმე ხვედრის ჩვენების თვალსაზრისით, მათ გარკვეული ადგილი დაიმკვიდრეს ჩვენი საუკუნის კლასიკაში.

მაგრამ პიროვნების საპირისპირო კონცეფცია, რომელსაც განსაკუთრებული შემეცნებითი ძალით გამოხატავს საბჭოთა მიკრორომანი, გაცილებით მართებულ თუ საშართლიან და პერსპექტიულ კონცეფციად უნდა იქნას მიჩნეული, რადგან მასში გარდასახულ ზნეობრივ-სოციალურ თუ ეროვნულ-საზოგადოებრივ პრობლემებს პიროვნების ინტერესებს დაქვემდებარებული დიდი უკუსაფენელი აქვთ.

ამიტომ ჩანს საბჭოური მიკრორომანის გმირის — ჩვეულებრივი ადამიანის — უკან არა წვრილმანი ყოფა, ფართო საზოგადოებრივი თვალსაზრისით არა უინტერესო ცხოვრება, არამედ საარსებო საკვანძო პრობლემები, დიდი საქმეები.

შევაპირისპიროთ ამ თვალსაზრისით ურთიერთსაწინააღმდეგო კონცეფციების ისეთი რომანები, როგორიცაა ა. კამიუს „უცხო“ და ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“.

„მარადისობის კანონის“ გმირს — ბაჩანას ასეთი სიტყვებით მიმართავენ: „თუ მიხვდები, რასაც თვალს მიუწვევ და გადაავლებ ამ ქვეყანაზე, შენია ყველაფერი“.

ამას ეუბნებიან ახალგაზრდა კაცს, რომლის სამერმისო კეთილი საქმეც სწამთ. საინტერესო ის არის, რომ რომანის გმირს ჯერ კიდევ ბავშვობაში გამოუცდია მძიმე ხვედრის მთელი სიმწარე. მაგრამ ამ ხვედრში, როგორც გმირის მთელ შემდგომს ცხოვრებაში, არც უჩვეულოა რაიმე და არც შესაბრალისი. ეს არის ისტორია ბედისაგან დაცდილი, ჭკუანასწავლი, არსებობას ფრჩხილებით ჩაჭიდებული ადამიანისა, ვისი რიგითობაც განპირობებულია არა მხოლოდ გამძლეობის ძალითა და პრაქტიკული არსებობის აუცილებლობით, არამედ ჩვეულებრივ-ადამიანური მისიითა და რეალური პერსპექტივითაც.

როგორია „უცხოს“ გმირი? მერსო — ეს არის ცხოვრებაში უადგილო, ამქვეყნიური ყოფიერების ორბიტიდან აძოვარდნილი, არსებობით, პირადი ბედით განაწამები, ყოველივესადმი განურჩევლად განწყობილი, ერთგვარად ზედმეტად ქცეული პიროვნება. იგი პასიურად მინდობია ცხოვრების დინებას, რადგან ჯერა, რომ ყოფიერების ყველა მოვლენა აბსურდულია, ხოლო ეს აბსურდი ადამიანებისაგან დამოუკიდებელი და ფატალურად გარდუვალი ბედისწერაა.

მერსოს უხვად მოეძებნება ორეულები თანამედროვე დასავლეთის მიკრორომანში. (მაგალითად, ნორვეგიელი რომანისტის კ. ალენსის ბოლოდროინდელი რომანის „გაიას“ გმირი საზოგადოებრივი ყოფიერებისაგან გარიყული, ჩვენი დროის გაუფასურებული ფსიქოლოგიური ერთეულია).

ცხადია, ეს არ არის რიგითი ადამიანის ხატოვანი ხილვის ერთადერთი დასავლური კონცეფცია, მაგრამ იგი ფრიად დამახასიათებელია თანამედროვე ბურჟუაზიული მიკრორომანისათვის.

ამგვარად, იმ საერთო სწრაფვაში, რომ აჩვენოს ეპოქისეული ადამიანი, დღევანდელი პიროვნება — ერთი გმირი მასთვის ნიშნეული დროისმიერი სულიერი განწყობილებებით — ბატონობს ორი ძირითადი კონცეფცია ამ ადამიანისადმი დამოკიდებულების თვალსაზრისით.

ამასთან, საქმე ეხება სწორედ თანამედროვე პიროვნების პრობლემას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, მისი ადგილის გააზრებას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. საბოლოო ანგარიშით, ასეთი პიროვნების ბედი, შესაძლოა, ტრაგიკულიც იყოს (ისეთი, ეთქვათ, როგორიც გ. შატბერაშვილის „მკვდრის

მზის“, მ. მრევლიშვილის „საბედისწერო მოსახვევის“ ან გ. ლეგეშიძის „ცოდვილის“ გმირებისა), მაგრამ ამგვარი ბედის გახსნის იდეური შთანაფიქრი თვით ყალიბდება გარკვეულ ობიექტურ პოზიტიურ კონცეფციად, რამდენადაც საქმე ეხება იმას, თუ საბოლოო ანგარიშით საით არის მიმართული მკვიდრება-უკუგდების პათოსი, მხატვრის აქტიური პოზიცია.

ა. სულაკაურის „ლუკას“ გმირისათვის გარესამყარისთან მთელ მის რეალურ თუ მითურ-მოჩვენებითს დამოკიდებულებაში მთავარია ცხოვრების შეცნობისადმი აქტიური განწყობილების პათოსი. ამ თვალსაზრისით ეს ერთი გმირის რომანია. ეს გმირი კი ისეთ ურთიერთობაშია რომანის პერსონაჟებთან (ანდუყაფარი, იზა, ბოგდანა, დათიკო ბერიშვილი, მაიკო, რუბენა მემტრედე, ლადო მეთევზე, პოლიკარპე გირკელიძე, დეიდები ნატო და ნუცა, ჰორფლიანი ალბერტა, მთვარისა), რომ მის შემეცნებაში როგორღაც ფრიად მოკლე დროის მანძილზე საბოლოოდ ყალიბდება აქტიურად მომართული ზნეობის გარკვეული ნორმა. მისი ირგვლივი სამყარო კეთილი და ბოროტი ადამიანების (სიკეთისა და ბოროტების) განუწყვეტელი, უსასრულო ჭიდილის ასპარეზად ქცეულა. ანდუყაფარის, ბოგდანას თუ მეთევზე ლადოს დიდ სიკეთეს აქ უნდა დაუპირისპირდეს დათიკო ბერიშვილის, პოლიკარპე გირკელიძის თუ ჰორფლიანი ალბერტას მზაკვრობა, სიხარბე, უზნეობა.

დაპირისპირების ეს ასპექტი თავის მხრივ მრავალპლანოვანია, შინაგანად რთული და გარკვეული ობიექტური, ერთგვარად შეფარული კანონზომიერებებით ნაკარნახევი. ამასთან გმირი უნდა იყოს ამ ჭიდილის რთული პროცესის არა მხოლოდ მხილველი, არამედ მისი უშუალო მონაწილეც, რომ შინაგანი განცდა გარკვეულ გარეგან ზემოქმედებას დაემორჩილოს და თვითმყოფ ობიექტურ ძალად გარდაიქმნას.

ეს როლი უნდა შეასრულოს გმირის შემეცნებაში რომანის პირველმა ამბავმაც („ომი დაიწყო“) და ფინალმაც (უკანასკნელი შეხვედრა მთვარისასთან და ანდუყაფარის „გაფრენა“ მტკვრის ტალღებისაკენ), ისევე როგორც დროის მოკლე ლოკალში მოხვედრილმა ყველა, საკმაოდ დაძაბულმა სიტუაციამ და პერიპეტიამ.

ო. იოსელიანის „ვარსკვლათცვენაში“ განხორციელებული ჩვეულებრივი გმირის კონცეფცია ერთ-ერთი პირველი მოსინჯვა იყო „სამოციანელთა“ პროზისათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივი ამ ტენდენციისა.

გმირი აქ ჩაყენებულია უჩვეულოდ რთულ მდგომარეობაში. ეს არის მისი ხასიათის უეცარი თვისებრივი ცვლილება: ერთი მდგომარეობიდან მეორეში არა თანდათანობით, წინასწარ შემზადებული თუ დროის კანონზომიერულ მონაცვლეობას შეხამებული, არამედ ნახტომისებური გადასვლა.

ომის ვითარება ახორციელებს ძალადობას ახალგაზრდა კაცის სულიერ მდგომარეობაზე: უდროოდ „ამწიფებს“ მას ასაკობრივად და განამზადებს ზრუნვით, დარდით, ჭეშმარიტი განსაცდელით აღსავსე არსებობისათვის. გაცნობიერებული ზნეობრივი მოვალეობა საზოგადოების წინაშე ყალიბდება მოვალეობისა და თვითსწრაფვის გარკვეულ თვითშემეცნებად.

თვითაღმოჩენის, თვითგახსნის ეს პროცესი ექვემდებარება არა ინსტინქტურ, იმპულსურ საწყისებს გმირის შემეცნებაში, არამედ ნებაყ დამორჩილებულ წვდომას მიუცილებლობის კანონებსა და საგნისა თუ მოვლენის არსში. აქ მუდმივი თვითაღმოჩენა ამავე დროს არის ქმედობა დიდი სიკეთის გულისათვის.

ასეთი გმირის „ჩვეულებრივობა“, „რიგითობა“ არა თუ არ გამორიცხავს, არამედ, პირიქით, შეიცავს კიდეც ეგრეთ წოდებულ ზეაწეულობას იმ გარკვეული დოზით, რასაც საერთოდ ნაზიარებია რეალიზმი.

ნ. დუმბაძის თემოს („მზიანი ღამე“), ნ. წულეისკირის გიორგის („თუთარჩელა“), ო. იოსელიანის გოგიტას („ვარსკვლავთცვენა“), ა. სულაკაურის ლუკას („ლუკა“), თ. ჭილაძის ბეკოს („აუზი“), ე. ყიფიანის პაატას („ცაში ასროლილი ქუდები“), გ. გეგეშიძის თარხუჯის („სტუმარი“) ხასიათებში მოძრაობს რაღაც შეფარული ტენდენცია გმირის იმ სიმაღლეზე აყვანისა, საიდანაც გარკვევით მოჩანს, როგორც მისი დამოკიდებულება ყოველდღიურობასთან, ასევე მისივე მომავლის გზა — ის, რაც უფრო მიმზიდველს, მიზანსწრაფულსა და წარმტაცს ხდის მის მთელ სულიერ სამყაროს.

გ. შატბერაშვილმა თავისი „მკვდრის მზის“ ტრაგიკულად დაღუპულ გმირს—თენგო კობაიძეს დაუმორჩილებელთან ჭი-

დილის, საკუთარი სიცოცხლის ფასად ამ დაუმორჩილებლის ძლევის პროცესში თვალსაჩინო სიმბოლიური სიმაღლე მისცა. თვით იმ ფაქტში, რომ საჯილდაო ქვა სხვადასხვა თაობის სამი ვაჟკაცის სიცოცხლეს შეიწირავს, დაძებნილია ამსოფლიური არსებობის შინაგანი დიალექტიკა: გმირობის შარავანდი მხოლოდ საქმესა და ბრძოლაში გაბედულთ, სახალხო დიდებას შეწირულთ ედგმის თავს.

„მკვდრის მზეში“ ორიგინალურად არის გამოყენებული დროის მონაცვლეობის პრინციპი. აქ აღებული სამი თაობის სიმბოლური ხილვის სამი დრო იმგვარად ეფინება ერთმანეთს, რომ ერთ ფოკუსში მოქცეული სხვადასხვა ეპოქის მოვლენები გამსჭვალავენ და განაპირობებენ ერთმანეთს.

სხვადასხვა დროის და სხვადასხვაგვარი განწყობილების თუ მისიის სამი გმირი ეწირება საჯილდაო ქვასთან ჰიდილს, თუმცა სამივე სძლევს მას: ხიზამბარელი — სახელისა და ქონების მოსახვეჭად; თენგო — წარსულთან გასაპაექრებლად, ტრადიციათა აღსადგენად, ხალხის ძალის ჩვენებად; გიორგი — იმისათვის, რომ ვაჟკაცობას ძეგლად დაუდგას იგი.

ძლევის ამ პროცესში განხორციელებული სამი პლანის სიმბოლიკა საგანთან დამოკიდებულებისა ქმნის მიკრორომანის საერთო ზეაწეულ ტონს და იმ სიბრძნეს ამკვიდრებს, რომ წუთისოფელი თითოეულისათვის თავისებური, ძნელად ასაწევი ლოდია; რომ მთელი განვლილი ცხოვრება მასთან ჰიდილია, მისი დაძლევაა, ამ ჰიდილში სულიერი და ხორციელი მატერიის ულმობელი ცვეთაა.

გიორგის სულიერი „გაორება“, სახის მეორადი პლანი — ავგიორგის მუდმივი ოპოზიციური მდგომარეობა — თაობათა ურთიერთობის ძველზე ძველი პრობლემის ერთი ასპექტია, სულის მუდამ აქტიურად მომართველი, დამძაბველი და მაკონტროლირებელი.

ავგიორგი და გიორგი თვით ეჯახებიან, თვით ასამართლებენ ერთმანეთს, რათა თითოეულმა თავისი „სიმართლე“ დაამკვიდროს. ამ ჰიდილში ისინი განუყოფელნი არიან, როგორც ერთი მთლიანის ორი საწყისი, ორი მხარე.

თენგო ორივე გიორგის მემკვიდრეა თავისი დიდი სიკეთითა თუ ჯიუტი ნებით. მისი მოქმედების ფესვში ძევს ის „ერთბაშად დახარჯვის“ ფილოსოფია, რომელიც გიორგისა და ავ-

გიორგის დიალოგში პოულობს თავის კანონიზებულ აღიარებას: „აბა რა ეგონა, რომ იხარჯებოდა, — ამბობს ავგიორგი გამარჯვებულ, მაგრამ სიცოცხლედახარჯულ ხიზამბარელზე, — სიცოცხლის სამყოფი ძალა ერთბაშად დაახარჯა ამ ლოდის აწევასა...“ „დაზოგილი ღონით ნატვრა ვის შეუსრულებია... — ეპაექრება მას გიორგი. — თუ ერთბაშად არ დაიხარჯე, თუ ერბაშად არ მოიქნიე ფრთა, ერთხელაც ვერ აფრინდები არწივივით. რად უნდა დაზოგო? იმისათვის, რომ ცოცხალი მერქვას და ას წელიწადს უღონოდ მივათრევდე ლეშსა?!

— ვინც ერთბაშად დაიხარჯება, ცეცხლი წაეკიდება და ბურბუშელასავით დაიწვის.

— სინათლეს ის ცეცხლი აჩენს... მერე სინათლე სხვას უშუქებს გზასა. ხიზამბარელი ერთბაშად რომ არ დახარჯულიყო და ას წელიწადს დაზოგილი ღონით ეცოცხლა, ვერც ქონებას იშოვიდა და ვერც სახელსა. კაცი ლეშკაცად იქცეოდა და მერე მაინც მოკვდებოდა... ერთბაშად დაიხარჯა და ერთბაშადვე შეიძინა ვერცხლიცა და სახელიცა. ადრე მოკვდება თუ გვიან, ვერცხლი აქ დარჩება... სახელი კი არ იხარჯება, აქაც ეყოფა და იქაცა.“

მთელი ამ შეგონების ძველისძველი სიბრძნე — სიკვდილით სიცოცხლის დამკვიდრების, სიკვდილით სიკვდილისავე ძლევის ფილოსოფია რომანში გააშკარავებულია, როგორც ყოველ დროში მოქმედი კანონი პიროვნების მკვიდრებისა; როგორც, ერთსა და იმავე დროს, წუთისოფლის სიმძიმის ულმობლობისა და ადამიანის მიერ ამ სიმძიმის არარაობად ქცევის ურთიერთგანმაპირობებელი მუდმივად ცოცხალი და საარსებო აუცილებლობა.

ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამის“ გმირი თვით ყვება თავის ამბავს. მონოლოგიური თვითგახსნის პრინციპი, ესოდენ ნიშნეული მიკრორომანისათვის, უკეთეს საშუალებას აძლევს რომანის გმირს უფრო გულახდილად, უშუალოდ, პირდაპირ და ლაკონურად გადმოგვცეს დროის მოკლე მონაკვეთში მოქცეული მისი ცხოვრების ყველაზე შთამბეჭდავი, მნიშვნელოვანი მომენტები; ყველაზე მწვავე თუ სანეტარო განცდები.

მონოლოგში ისინი ხილულია, როგორც ახალგაზრდა კაცის აღსარება. მიუხედავად იმისა, რომ მონოლოგიური აღსარება ხშირად დიალოგისათვის დამახასიათებელი მეორე პირით ხო-

რციელდება, ეს ვერ ანელებს მონოლოგის ფორმისეულ პათოსსა და შთამბეჭდაობას, რადგან მისი ფუნქცია ძირშივე უცვლელი რჩება.

ასეთ მონოლოგიურ პასაჟებში, რომლებიც თავისებურ „გახსენებად“ თუ „შეჯამებად“ შეედგმის ხოლმე რომანის ცალკეულ თავებს, ხშირად ხორციელდება გმირის თვითკათარზისი თუ თვითკრიტიციზმი, ოღონდ მთელ ამ პროცესს წარმართავს თვითრწმენისა და თვითდამკვიდრების ურყევი სება და არა დაეჭვება.

თანამედროვე რომანისათვის ნიშნეულად მიიჩნევენ მასში აღსარებისა და ქადაგების ელემენტთა გამძაფრებას. ეს დაკავშირებულია ადამიანთა სულიერ სამყაროში განხორციელებულ ღრმა ფსიქიკურ ძვრებთან (აღსარება) და მორალურ-ეთიკური ნორმების ახალ კრიტერიუმებთან, მათი დამკვიდრების პროცესთან (ქადაგება).

ერთიც და მეორეც მიკრორომანში ფართო ეპიკური ტილოსაგან განსხვავებული თავისებური კუთხით ხორციელდება.

სწორედ აქ იჩენს თავს მონოლოგისა და დიალოგის ახლებური ორგანიზაცია. კერძოდ, „მზიანი ღამის“ მთელი მონოლოგიური წყობა ფიქრთა და განცდათა არა იმდენად განფენაა, რამდენადაც ერთ მნიშვნელს დაქვემდებარებული კონდენსირება აზრის მოძრაობისა.

ოცი-ოცდაოთხი წლის ჭაბუკი იწყებს თავის თავგადასავალს, თავისი ამხანაგების ამბავს, ასწრებს პირველი სიყვარულის გაცნობიერებას, ქვეყნის მოვლენათა საკუთარი გონებით აღქმას, რთული ფსიქიკის სიბრტყეზე „განლაგებული“ ფაქტების ანალიზს, გაუცხოებულ მშობლიურ სისხლთან მიახლოებას და მისი მადლით ზიარებას, სიმზაკვრის — კაცთა მოდგმის ამ დიდი ბოროტების — არსის გაშიშვლებას, ყოვლისშემწყალებლობის ქრისტესეული ცნების პრაქტიკას სავნად ქცევას და ირგვლივი სამყაროსადმი უსაზღვრო სიყვარულის გამჟღავნებას. ყოველივე ეს ხერხდება ლირიკულ საწყისებს დამკვიდრებული ეპიკური თვითანალიზის წყალობით. გმირის სულიერი მდგომარეობა, მისი დამოკიდებულება ადამიანებთან, მისეული „მსჯავრი“ თავისებური საზომი და საწყაოა სხვა ადამიანების ქმედებათა განსასჯელად. ამასთან, ეს განსჯა ხორციელდება მგრძნობიარე ობიექტურობით.

აქაც თვალსაჩინოა საერთოდ ნ. დუმბაძის რომანთა გმირებისათვის დამახასიათებელი სულიერი ნათესაობა. ლიტერატურის მკვლევარს არც თუ იმდენად აქვს უფლება ამტკიცოს ასეთ რომანთა ავტობიოგრაფიული წარმომავლობა. მაგრამ შინაგანად არ შეიძლება გულგრილი დარჩე ნ. დუმბაძის რომანების ამ გამჭვირვალე ტენდენციისადმი. ყოველ შემთხვევაში, მემკვიდრეობითობა, უშუალო ნათესაობა რომანთა გმირებისა აშკარაა. ეს მემკვიდრეობითი კავშირი იმდენად, როგორც იტყვიან, თვალში საცემია, რომ პირობითად, ერთად აღებული ყველა რომანის განხილვა შეიძლება, როგორც ერთი, მთლიანი დიდი ეპოპეისა, რომელსაც ერთი ცენტრალური გმირი ჰყავს.

სხვათა შორის, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა თომას მანი მიუთითებდა ავტობიოგრაფიული ელემენტის აუცილებლობაზე მხატვრულ ნაწარმოებში: „მე ვამტკიცებ, — ამბობდა იგი, — რომ პერსონაჟებისა და ინტრიგების გამოგონების უნარი არ წარმოადგენს მწერლური ნიჭიერების კრიტერიუმს... მე ვამტკიცებ, რომ დიდი მწერლები არაფერს არ იგონებდნენ ცხოვრებაში; ისინი მხოლოდ საკუთარი სულით ავსებდნენ, გამსჭვალავდნენ და გარდაქმნიდნენ უკვე ცნობილს. მე ვამტკიცებ, რომ ტოლსტოის შემოქმედება, სულ ცოტა რომ ვთქვათ, ისევე ავტობიოგრაფიულია, როგორც ჩემი მცირე შემოქმედება“.

თავისთავად ცხადია, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ავტობიოგრაფიული მასალა, როგორც თავისებური მაიმპულსირებელი ფაქტორი, უხეში სინედლიდან გამოყვანილი, მხატვრულ ხედვასა და მეტყველებას დაქვემდებარებული რომელიღაც „პირველწყარო“. და, რაც უფრო ორგანულად არის იგი შეწნული მხატვრულ ქსოვილს, რაც უფრო ძლიერად არის გადახარშული შემოქმედის ანალიტიკურ აზროვნებაში, მით უფრო განვრცობილ-განზოგადებული და უკვე მასობრივია.

რასაკვირველია, ავტობიოგრაფიული ელემენტის არსებობის ხარისხს მხატვრულ ქსოვილში განაპირობებს მწერლისეული ხედვისა და ხატვის სტილი, მანერა, მეთოდი.

ამიტომაც სულ სხვადასხვა ფორმითა და დოზით ვლინდება იგი ნ. დუმბაძესთან და, ვთქვათ, ნ. მიწიშვილთან. პირველთან იგი არის ხატოვან სისტემაში მოქცეული ხატოვანი სახე.

მეორესთან, თუმცა მხატვრის მიერ ინტერპრეტირებული, რომანის საერთო დინებას დაქვემდებარებული, მაგრამ მაინც თავისთავადი დოკუმენტურ-ფაქტობრივი ელემენტი. ფაქტის კრიტერიუმი აქ დომინანტობს მასალის ხატოვანი ათვისების მთელ პროცესში.

მასალის დოკუმენტური ხასიათი ნ. მიწიშვილს „ეპოპეაში“ საშუალებას აძლევს მთელი თხრობა გაშალოს, როგორც ისტორიული პიროვნების მონოლოგი — თხრობა საკუთარ თავზე, საკუთარ განცდებზე, ცხოვრების მოვლენების მისეულ აღქმაზე. ამგვარად იქცევა ავტობიოგრაფიული მომენტი, სულიერ წამებაში გამოტარებული საკუთარი ამბავი მიკრორომანის გმირის, განზოგადებული ხასიათის მონოლოგად.

ყველა ფაქტი, მოვლენა აქ გადმოცემულია, როგორც ავტორის სულში გადადნობილი, ინდივიდუუმის მიერ განცდილი და მისი შინაგანი მდგომარეობიდან მომდინარე ფაქტი: „რა დაერქმევა ამ ეპოპეას, რომელიც არ ეტევა ლიტერატურული ცნების არც ერთ ტერმინში? — კითხულობს ნ. მიწიშვილი — გრძნობა, ხერხი, ფიქრი, ეპოქა ჩაწოლილია გულში, სდუღს როგორც სტიქიონი და ეძიე შენ მისთვის კალაპოტი და სტილი...“

დიდი მონოლოგის ამ პატარა შესავალში უკვე ქვეცნეულად გაცხადებულია ახალი სტილური ნიშანი, რომელსაც ბადებს მოზღვაებული გრძნობა, ფიქრი და ხერხის მიგნების აუცილებლობის შეცნობა.

„მე არ ვეძებ გმირს რომანისათვის, — აცხადებს მეორე ადგილას ნ. მიწიშვილი. — მე მინდა შევიყვანო ჩემი მკითხველი ამ უგმირო და უსიუჟეტო წიგნში, მინდა თვითონ ვიარო მასთან ერთად; ადამიანიდან ადამიანამდე, ვატარო ის ჩვენი დროის შემთხვევულებათა წრეში და ვანახო მას ნაცნობი სახეები, ფიზიკურად არსებული და სინამდვილეში მყოფი“.

თხრობის ამგვარი მანერა ეყრდნობა შემეცნებითს პროცესში „სამების“ თავისებური კონსოლიდაციის პრინციპს — ავტორის, მკითხველისა და ისტორიული ნაცნობების ერთობლივ თვითგაცხადებას. მაგრამ აქ მთავარი ის არის, რომ ამგვარ „თვითგაცხადებას“ საფუძვლად უდევს არა დიალოგი, არამედ მწერლისეული მონოლოგი.

მაგრამ რამდენად გულწრფელი უნდა იყოს მხატვარი აზრ-

ფა მონოლოგიური გააშკარავების პროცესში? არის თუ არა მონოლოგი სულის ბოლომდე გაშიშვლება, თუ მხოლოდ აზრთა მდინარების ძირითადი და ტენდენციური ფიქსაცია? ადამიანის სულიერი იდუმალების აბსოლუტური გაშკარავება, თუნდაც იმ უბრალო მიზეზით, რომ ადამიანი სუბიექტური ფენომენია, ყოველთვის როდი ხერხდება, მწერლის სიტყვებით, ადამიანის „მეცამეტე გულშიც რომ ჩახვიდე, იქაც ვერ შეიცნობ აბსოლუტური სიზუსტით მის ფიქრთა იდუმალებას". ფიქრები ადამიანის ორ სიმართლეზე (ერთი — გამეღავნებული, მეორე — დაფარული) სწორედ ის მასტიმულირებელი მუხტია, რომელმაც გულწრფელი მონოლოგიური აღსარებისათვის უნდა განაწყოს ამ კონკრეტულ შემთხვევაში რომანისტი. ამ სიწრფელეს იგი, უპირველესად, ფაქტების მისეულ დოკუმენტურ გაცხადებაში ხედავს. ამიტომაც ქმნის ეგრეთ წოდებული „დოკუმენტური პროზის" ნიმუშს.

დოკუმენტური „სიზუსტით" არის ნაჩვენები მენშევიკების მთავრობის გაქცევაც საზღვარგარეთ და თბილისში მთავრობის სასახლის თავზე წითელი ბაირაღის აღმართვაც; „დემოკრატიულ" საქართველოში მყოფ, მის ფაქტიურ ინგლისელ ოკუპანტთა თავნებობაც და ნოე რამიშვილის „მრისხანე" ბრძანების კილოც; სტამბოლს გადახვეწილი მენშევიკური ემიგრაციის შავი დღეებიც და ბელგიაში ჩასული ნოე ჟორდანიას შეხვედრაც ვანდერველდესთან; სერგო ქავთარაძის მოსვლაც მთავრობის კაბინეტში და თბილისში რუსი მხატვრების ჩამოსვლაც 1917 წელს; პაოლო იაშვილის ვიზიტიც ლევან ღოღობერიძესთან და „ქუთაისში, კათოლიკეთა ქუჩაზე" სიკვდილს შეჰიდებული სანდრო ცირეკიძის ბოლო წუთებიც; საზღვარგარეთ ყოფნის მძიმე წლები და მოგონებაში გაცოცხლებული, რუსთაველის პროსპექტზე მოსეირნე ვასილ ბარნოვი თუ ალექსანდრე წუწუნავა ან ოკრიბაში გატარებული ბავშვობის დღეები...

მონოლოგის ფორმით დაწერილმა „ეპოპეამ" თავისი სტილი მოითხოვა. „ეპოპეა", როგორც რომანი-მონოლოგი — ეს სურათების თუ განწყობილებათა კონტრასტებსა და უკიდურესად კონდენსირებული აღქმის მანერას დამყარებული ნაწარმოებია. კონდენსაციის თუ კონტრასტების აუცილებლობა მასში ნაკარნახევია, ერთი მხრივ, მონოლოგიური აღსარებით

და, მეორე მხრივ, უცხოეთიდან თანამედროვე საქართველოს დანახვის შედეგად აღძრული შთაბეჭდილებრივი ასპექტით. აგრეთვე იმით, რომ „წიგნი იძლევა რევოლუციით აფორიაქებულ ფენათა ყოფას და ფსიქოლოგიას, რაც ემიგრაციის მაგალითზე განსაკუთრებით რელიეფური ხდება.“

„ეპოპეას“ მისი ავტორი, როგორც ითქვა, „უგმირო და უსიუჟეტო წიგნს“ უწოდებს. ტრადიციული ლიტერატურული გმირის უკუგდებას და ადამიანთა საზოგადოებრივი ურთიერთობებისა და მდგომარეობის გამოხატვის საშუალებად ავტორისეული მონოლოგის მომარჯვებას თავისი ახსნა აქვს. ჯერ ერთი, მასალისათვის, რომელსაც მწერალი გამოხატვის საგნად იღებს, უცხოა გმირი, გმირობის პათოსი; მეორეც, მხატვრის აზრით, ათიანი-ოციანი წლების გართულებულ სიტუაციებში ძნელი იყო „ერთ ფოკუსში მოქცევა ისეთი ადამიანისა, რომელიც ბუნებაში იბრძვის სამი საუკუნე და ამ ადამიანის ბუნებაში ჯერ ვერც ერთი საუკუნე ვერ გამოიყურება გამარჯვების თვალით“. და კიდევ იმიტომ, რომ გმირების მიერ უკვე გადათელილ დიდ შარაგზაზე იმ დროს ჯერ კიდევ „კოსმოსური მტვერი ფარავდა ყოველივეს“.

ამიტომაც „ეპოპეის“ ავტორი თვით არის პერსონაჟი-მთხრობელი. მისი — მთხრობელის — მონოლოგი მიმართულია მკითხველისადმი, ვისაც საკუთარი განცდები, თავისი სულის მოძრაობა, მის მიერ ხილული სამყარო საკუთარი შეგონებებითა და „დეკლარაციებით“ უნდა გააცნოს. ამ მონოლოგის დანიშნულებაა „იაროს“ მკითხველთან ერთად, „ადამიანიდან ადამიანამდე“ ატაროს იგი „ჩვენი დროის შემთხვევულებათა წრეში“ და ანახოს ნაცნობი სახეები — „ფიზიკურად არსებული და სინამდვილეში მყოფი“.

ამიტომ მეტობს რომანში აზრს, განსჯას დაქვემდებარებული დოკუმენტი, ინფორმაცია. აი, მაგალითად, ინფორმაცია მწერლებთან უკანასკნელი შეხვედრისა და იქ გამართული სჯაბაასისა, და იქვე — აზრი პოეზიის დიდ მისიაზე პიროვნების ცხოვრებაში, პოეზიისადმი ერთგულების აუცილებლობაზე; მონოლოგიური გაცხადება ერთმანეთის დაფასების, ერთმანეთისადმი ნდობის, ერთმანეთის ცნობის აუცილებლობისა, მაღალი ადამიანობის მიუცილებელ კრიტერიუმებად ქცევისა. ან — ინფორმაცია საზღვარგარეთ გადახვეწილი ქართველი ემი-

გრანტების მძიმე ხვედრზე და იქვე — იმის განსჯა, თუ „როგორი ტკივილით ეძახის მიწა თავის დაკარგულ შვილებს"; განსჯა იმისა, თუ როგორია ეს „უარყოფილი" მიწა თავისი პირველყოფილებით, სინოყიერითა და სიუხვით; განსჯა იმისა, თუ როდის ჩაენერგება ხოლმე ადამიანს სამშობლოს სიყვარულის გრძნობა — „პირველი, ყველაზე უფრო ადრინდელი ბეჭედი ბუნებისა ადამიანის ფსიქიკაზე" და თუ როგორ საუკუნოდ ზის ადამიანის სულში სამშობლოს გრძნობა, თავისი მიწის მადლისა და სურნელის განუქარვებლობა.

განსჯითა და დაფიქრებით „ორგანიზებული" ამგვარი მონოლოგი ფართოგანზოგადებითს თავისებურ ხასიათსაც იღებს ამ კონკრეტულ შემთხვევაში (მიუხედავად იმისა, რომ ეს კომპონენტი არც თუ ისე დამახასიათებელია მიკრორომანისათვის), საზოგადოებრივი ყოფიერებისა და ადამიანის სულის ღრმა წვდომას ახორციელებს და მიკრორომანს ორიგინალური ფორმის ფუნქციას ანიჭებს.

ამასთან, ეს ერთ-ერთი გამოხატვითი ფორმაა, რომელსაც მიკრორომანი მიმართავს. მისთვის უცხო არ არის არც კლასიკურ-ტრადიციული ეპიკური სტილი (რომელზეც შენდება ვთქვათ, ე. ყიფიანის, ო. იოსელიანის, გ. გეგეშიძის, მიხ. მრევლიშვილის, ჯ. ქარჩხაძის და სხვათა მიკრორომანები), მაგრამ ამ შემთხვევაში გარკვეულ ფუნქციას კომპოზიცია და სიუჟეტი, მათი ნოვატორული გამართვა კისრულობს.

კომპოზიციის თვალსაზრისით „ეპოპეის" სიახლე ის არის, რომ იგი ახალი სახის ციკლური რომანია. ტრადიციული ციკლური რომანისაგან მას განასხვავებს ამბავთა ერთ სიუჟეტად შეკვრა, მათი ორგანული „გამთლიანებისაკენ" სწრაფვა, რასაც რომანისტი მნიშვნელოვანწილად აღწევს კიდეც და ამით სძლევს ამორფულობის საშიშროებას.

რომანის სიუჟეტისა და კომპოზიციის ახლებური, მიკრორომანისეული ორგანიზაციისადმი ინტერესი ქართულ ლიტერატურაში განსაკუთრებით ოციანი წლების ბოლოდან ძლიერდება. მ. ჯავახიშვილის „გივი შადურთან" თუ „თეთრ საყელოსთან" ან ნ. მიწიშვილის „ეპოპეასთან" ერთად ამის ტიპიურ მაგალითს ვხედავთ ბ. მელიქიშვილის „თურმანში". მისი სიუჟეტი აგებულია სიმბოლურ-ალეგორიულ თუ მითოლოგიურ ღერძზე. რომანის მთავარი გმირი თურმანი ხალხის სიკეთისა-

თვის ბრძოლის, სიცოცხლის უკვდავების განმასახიერებელი, ბოროტებასთან მუდმივ ჰიდილში მყოფი და ისტორიული პერსპექტივის შემცველი ძალის ალეგორიული, კრებადი სახეა. გარემო და ვითარება, რომელშიც მას უხდება ცხოვრება და ბრძოლა — ეროვნულ წარსულთან დაკავშირებული მთელი ეს ისტორია — გაზავებულია მითოლოგიური პასაჟებითა და სახეებით, რაც ნაწარმოებს მეტ კოლორიტსა და განზოგადებითს ფუნქციას აძლევს.

მიკრორომანის სიუჟეტში ყურადღების გადატანა ხდება მთავარ მომენტებზე. ამდენად, მასში ერთგვარად იგნორირებულია კიდეც დეტალი. მიხ. მრევლიშვილის „საბედისწერო მოსახვევის“ პერსონაჟის — ოთარ ნოზაძის (ამ მორალური ნორმებიდან გასული ადამიანის) ბედის ჩვენებისათვის რომანისტი გამოჰყოფს მისი ცხოვრების მთავარ მომენტებს: მამასთან კონფლიქტს, რომელიც თანდათან ღრმავდება: აპათიას, რომლის სოციალური თუ ფსიქოლოგიური სარჩული არც თუ ისე აშკარაა და რომელიც ბუნებრივად იწყებს მეშჩანიზმში გადაზრდას; ტრაგიკული ფინალი, რომელიც მზადდება მთელი რომანის მანძილზე როგორც ინდიფერენტიზმით შეპყრობილი სულის ბუნებრივი აღსასრული.

ამ მომენტებზე ყურადღების აქცენტირებით ხორციელდება მშობლებთან, მეგობრებთან, ცხოვრების ტენდენციებთან, საყოველთაო ეთიკურ დოგმებთან კონფლიქტში მყოფი ახალგაზრდა კაცის სულის გახსნა. მისი „პროტესტი“ რომელიღაც დოზით ობიექტურად თანაემთხვევა თანამედროვე დასავლეთის კრიტიკული რეალიზმის ტენდენციას, მაგრამ ხედვის კონტრასტული მანერა მწერალს საშუალებას აძლევს არა თუ გაავლოს მკაფიო ზღვარი სულიერი დაცემის კატასტროფულ არსსა და საზოგადოებრივი თვალსაზრისით დიდად ფასეულ პოზიტიურ პოზიციას შორის, არამედ შთამბეჭდავად გააშკარავოს კიდეც ერთის ანტიჰუმანური ხასიათი და მეორის ჯანსაღი პერსპექტივა.

„...მეც აი, ქრისტესავით არავის განსჯას არ მოვითხოვ, რადგან სუყველა ცოდვილია ამ ქვეყანაზე. ნურც მე განმსჯით, არა მჭირდება!“ — ეუბნება რომანის გმირი თავის ამხანაგს, ინჟინერ გაიოზ შელიას. ამ სიტყვებით გაცხადებულია მეშჩანისა და ეგოისტის ფსიქოლოგია. მაგრამ საინტერესო აქ ის არის,

რომ პასივობის ამ პოზიციას აქვს თავისი შემტევი ხასიათი. თითქოსდა პასივობის აპოლოგიას შეიცავს სიტყვები — „კაცმა ცხოვრება იოლად უნდა გაატაროს, უდარდელად, როგორც ჩიტმა ხის კენწეროზე“, მაგრამ უდარდელობის სწორედ ამ კონცეფციაში ვლინდება მეშჩანიზმის თვითდამკვიდრების პროცესი, რომელიც ობიექტურად საპირისპირო თეზის აქტიური უკუგდების პათოსს ემყარება.

აპათიის ამგვარი ინტერპრეტაცია ფრიად აქტიურად წარმოაჩენს მწერლისეულ პოზიციას, რომელსაც დიალოგურად გაცხადებული სამი უკუფენითი პლანი აქვს: ა) ოთარისა და გაიოზის შთამბეჭდავი დიალოგი ადამიანის ადგილსა და დანიშნულებაზე ცხოვრებაში; ბ) სარიდანისა და მაიას აზრთა და განცდათა მთელი წყობა, როგორც პიროვნების დიალოგი გარემომცველ სამყაროსთან; გ) გაიოზის მონოლოგი-ფიქრები, როგორც დიალოგი საკუთარ თავთან.

პლანთა ეს მონაცვლეობა ქმნის რომანის პოლიფონიურ გამას, აყალიბებს ახალ სიუჟეტურ ქარგას და ორიგინალობით გამსჭვალავს მთელ კომპოზიციურ წყობას.

ინერტიულად განწყობილი ადამიანი დაღუპულია, უპირველეს ყოვლისა, სულიერად. მაგრამ „საბედისწერო მოსახვევის“ გმირი ფიზიკურადაც იღუპება. რომანის ამგვარი დაბოლოება არ შეიძლება არ აღვიქვათ გარკვეულ ისტორიულ კონცეფციად: აქტიურად განწყობილი ანტიმორალი აქტიურადვე უნდა დაირთგუნოს და იძლიოს, როგორც ადამიანებისათვის საშიში ძალა.

3

ჩვენ ზემოთ მივუთითებდით მიკრორომანის ზოგიერთ ჟანრულ თავისებურებაზე, მისი გამორჩეული სტილური სისტემისა და კომპოზიციურ-სიუჟეტური წყობის ცალკეული ნიშნებზე, მის ახალ „ქრონოტოპურ“ არსზე, რაც იმის კიდევ ერთი დასტურია, რომ საოცრად გაფართოვდა თანამედროვე რომანის პოეტიკის არსენალი.

ეს გაფართოება ხდება ახალი სტილური საშუალებების, ხილვის ახალი კუთხეების მონახვის, სიუჟეტური სტრუქტურის გამრავალფეროვნება-გამდიდრების ხარჯზე და არა იმდენად

„ყველა და ყოველგვარი ჩვეული სტრუქტურის მორყევით“, როგორც ამას თანამედროვე რომანზე ფიქრობს დასავლეთგერმანელი თეორეტიკოსი კ. მიგნერი.

რასაკვირველია, მიკრორომანისათვის დამახასიათებელ ზოგად თავისებურებებს, ყოველ ცალკე აღებულ შემთხვევაში, თავიანთი კონკრეტული გამოვლინება აქვთ სხვადასხვაგვარი ზომით, შესაძლებლობით, ოსტატობითა და მასალის შერჩევის პრინციპით. მაგრამ ზოგადი ნიშნების ერთობლიობა მათ ერთიან ესთეტიკურ ფენომენად აქცევს.

ეს ზოგადი კანონები არ უნდა განვიხილოთ, როგორც მშრალი სქემა. ზოგადი კანონების მიღმა იმალება ყოველი შემოქმედის ინდივიდუალური ოსტატობა, თვალთახედვა, აღქმის მანერა, რომელთა სრული ამოხსნა ყოველთვის როდი ხერხდება. კ. ფედინის მოსწრებული გამოთქმა — „ყველამ უწყის როგორ არის გაკეთებული „დონ კიხოტი“, მაგრამ არავინ უწყის როგორ გაკეთდეს იგი“ — მთელ რიგ შემთხვევებში ასევე მიესადაგება მიკრორომანის შინაჟანრულ „საიდუმლოებას“.

ჩვენ გზადაგზა უკვე მივუთითეთ მიკრორომანის ზოგიერთ სპეციფიკურ ნიშანთავისებურებაზე გ. შატბერაშვილის, ნ. მიწიშვილის, ნ. დუმბაძის, ა. სულაკაურის, ბ. მელიქიშვილის, კ. ფილიპოვიჩის და სხვ. რომანების განხილვის დროს. აქ კი სპეციალურად უნდა შევეხოთ მიკრორომანის სიუჟეტისა და კომპოზიციის, სტილისა და მხატვრული თვალთახედვის პრობლემებს.

სიუჟეტურ-კომპოზიციური გამართულობის თვალსაზრისით, ზემოთ განხილულ ნაწარმოებთა გარდა, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ისეთი ორიგინალური წყობისა და კონცეფციების რომანები, როგორიცაა, ვთქვათ, ნ. ლორთქიფანიძის „ქერიასათვის“, ფ. კაფკას „პროცესი“, ა. კამიუს „უცხო“, ტ. უაილდერის „მარტის იდები“ და სხვ.

ცხადია, ისინი სხვადასხვაგვარი მანერითა და სხვადასხვა ეროვნულ მასალაზე დაწერილი რომანებია, მაგრამ მათ ბევრად ანათესავებს ერთმანეთთან სიუჟეტური თუ კომპოზიციური ნოვატორული წყობა, მასალის ხატოვანი ათვისების პრინციპი, მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის ორიგინალური განფენა, დაბოლოს, ყოფიერების მწვავე სოციალური მომენტებისადმი გამახვილებული ყურადღება, რაც სხვადა-

სხვაგვარი ეროვნული მასალის მომარჯვებით ხორციელდება. ვნახოთ ეს ზოგიერთი მათგანის ანალიზის მაგალითზე.

ნ. ლორთქიფანიძის რომანის („კერიასათვის") სიუჟეტი, ერთი შეხედვით, სამი ძმის ამბავია. მაგრამ ფაქტიურად იგი ერთი გმირის ისტორიაა თავისი დასაბამით და დასასრულით. უკვე ამდენადვე ორიგინალურია მისი სიუჟეტი. ამბავის დასაწყისში შემოსული სამი ძმა ხაჭარაშვილებისაგან (ნიკო, ესტატე, მინაია) და მათი ოჯახებიდან სიუჟეტს ბოლომდე შემორჩება მინაია და მისი ოჯახი. დანარჩენები მალე „იკარგებიან" თვალსაწიერიდან, რადგან მინაიას ისტორიაში უნდა მოხდეს მთელი სათქმელის კონდენსირება.

სიუჟეტი აქ განსაკუთრებით შეკრული და დაწნეხილია. ყოველგვარი ექსპოზიციური შემზადების გარეშე (რაც ასე დამახასიათებელია მიკრორომანისათვის), ამბავი იწყება ძმათა მწვავე კონფლიქტით. მისი „მოგვარება" ისევე მოჩვენებითია, როგორც უეცარი. უმცროსი ძმა იჩაგრება ოჯახის გაყოფის შედეგად და ამ ფაქტიდან იწყება მისი მძიმე ცხოვრების ისტორიაც.

ხეტყის დამზადებაზე ქანცგამცლელი შრომით თუ ხელზე მოსამსახურის დამამცირებელი ხვედრით განაწამები, მოიჯარადის ხელქვეითისა თუ „სალდათის" მწარე ბედხვდომილი ადამიანი მაინც მომავლის რწმენით აღიჭურვება, წინაპართა მიწას დაუბრუნდება, მასზე ფეხს მოიკიდებს, დაოჯახდება, საკუთარ კერიაზე ცეცხლს დაანთებს. მაგრამ იგივე მიწა ამ სულიერად სპეტაკსა და უდანაშაულო კაცს მეზობლის სისხლს დააღვრევინებს და კარგა ხნით მკერდიდან მოიწყვეტს. საკმაო ხნის შემდეგ თავის კერასთან დაბრუნებული მინაია კვლავ აღსდგება, მომაგრდება და მიწას ღრმა ფესვებით ჩაეკირება. უმოწყალო ბედისწერა ახლა მას ახალ უბედურებას მოუვლენს — ოჯახში ზედსიძედ პარაზიტს დაუსვამს და სიმწრით აგებულ ბედნიერებას გაუცამტვერებს. ასე წამოეპარება მას აღსასრულის დღე.

მთელ ამ ისტორიას წითელ ზოლად გასდევს და ამოძრავებს კერიის ქვის ალეგორია: იგი გამჟღავნებულია რომანის დასაწყისშივე, როცა მთელი ოჯახი ერთი კერიის ირგვლივ განლაგებულა და სწორედ ამ კერიას დროებით წაუშლია ძმათა შორის გაჩენილი ბზარი. უფროსი ძმისაგან მინაიას დალო-

ცვაც კერიის ქვის სიკეთეზეა აგებული და მწერლისეული რე-
მარკაც ამ კერიის ქვის აპოლოგიად ჟღერს. რომანის შუაწელ-
ში კი შემთხვევით როდია გაცოცხლებული თქმულება კერიის
ქვაზე, მის ჯადო ძალაზე. აქ სიუჟეტი აყვანილია გარკვეულ სი-
მაღლეზე, საიდანაც მკაფიოდ მოჩანს ამბავის ორივე მხარე —
დასაწყისიც და დასასრულიც.

ასეთია რომანის სიუჟეტური ღერძი. ერთი შეხედვით, იგი
თითქოს ტრადიციულია. მაგრამ ეს მხოლოდ ზედაპირულად,
თუ მის სიღრმეში ჩავიხედავთ, ბევრ ახალ მოვლენას აღმო-
ვაჩენთ.

ჯერ ერთი, იგი მაქსიმალურად დატვირთულია მკვრივად შეკრული შინაარსით; მასში ხორციელდება ამბავთა და მოვლენათა ისეთი მიჯრითი განლაგება, როდესაც მკითხველის — აღმქმელის გონება ზღვრულად დატვირთულია ცოცხალი მასალით, რომლის ათვისებაც ყურადღების მაქსიმალურ დაძაბვას მოითხოვს.

მეორეც, — სიუჟეტი აგებულია ნოვატორული „ქრონოტიპის“ პრინციპით: მასში ზღვრულად დაწურულია მხატვრული სივრცე, რომელშიც განლაგებულია მოვლენები, ხოლო მხატვრული დრო სამ მოკლე საფეხურად იყოფა და თითოეული მათგანი ერთი მთლიანის დამოუკიდებელ დასრულებულ სურათს ჰქმნის, როგორც ისტორიული განზომილება.

„კერიასათვის“ ახალ თვისებებს ამჟღავნებს კომპოზიციურადაც. ერთ ასეთ თვისებაზე ჩვენ უკვე მივუთითეთ, როცა რომანის ქარგაში კერიის თქმულების ჩართვაზე ვლაპარაკობდით. გარდა ამისა, ყურადღებას იქცევს ექსპოზიციის თავისებური ორგანიზაცია. რომანის პირველი თავი, პირობითად რომ ვთქვათ, გამიზნულია სწორედ ექსპოზიციად ამავე დროს და არა ამბავის კვანძად, როგორადაც გარეგნულად შეიძლება მოგვეჩვენოს. მთავარი გმირის მინაიას ნამდვილი ამბავი სწორედ რომანის მეორე თავიდან იწყება, როდესაც სოფლელი ყმაწვილი კაცი მისთვის უცხო ქალაქის ატმოსფეროში აღმოჩნდება და ეს ატმოსფერო ოცნებით სოფლისაკენ მიაბრუნებს: „...ერთხელაც არის, ისევ იქ მივა, თავის ეკლესიაზე ილოცავს, თავისი კერია ექნება“. სწორედ აქ იკვრება რომანის კვანძი.

რაც შეეხება კულმინაციის მომენტს, აქაც განხორციელე-

ბულია ორიგინალური „სვლა“. მიუხედავად რომანის მთელი ექსპრესიული რიტმისა, კულმინაცია მაინც შედარებით ვრცელ მანძილზე დინებით ვითარდება. იგი მოიცავს, როგორც სოფრომას მოკვლისა და მისი მომდევნო ფსიქოლოგიური გაუცხოების მომენტს, ასევე კერიის თქმულებაში გაცხადებულ ალეგორიას, გაციმბირებას, შინ დაბრუნებას და ოჯახის აღორძინებას. ასევე ვრცელია რომანის კულმინაციური მწვერვალი და, როგორადაც არ უნდა ვეცადოთ, ჩვენ ვერ შევძლებთ იგი საერთოდ რომანისათვის დამახასიათებელ რომელიმე ერთ მნიშვნელამდე დავიყვანოთ.

ნ. ლორთქიფანიძემ ასევე „დაარღვია“ ეპიკური თხრობის ტრადიციული სტილი. ეგრეთ წოდებული „დინჯი“ მოყოლის ნაცვლად მან შემოიტანა მიკრორომანისათვის ესოდენ ნიშანდობლივი სხარტი, ზედმიწევნით დახვეწილ ფრაზას დამყარებული თხრობა.

ეს განპირობებული იყო, ერთი მხრივ, იმპრესიონიზმის გავლენით, ხოლო, მეორე მხრივ, მ. ბახტინის ტერმინები რომ მოვიშველიოთ, პოლიფონიური („ობიექტური“) და დიალოგური („სუბიექტური“) ელემენტების თავისებური მონაცვლეობით მის რომანში. როდესაც დგება განსაკუთრებით ფსიქოლოგიური გამძაფრების მომენტი, რომანისტი მიმართავს პოლიფონიურ ფორმას. ამ საშუალებით პერსონაჟები ავლენენ საკუთარ სულიერ მდგომარეობას „ავტორის ჩარევის“ გარეშე (ეს მომენტი რომანში მეტად თვალსაჩინოა!).

ნ. ლორთქიფანიძის სტილისათვის ფრიად დამახასიათებელია პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობისა და მოქმედების მთელი სურათის ამგვარი დაწურული ხატვა:

„გავიდა პირველი სიგიჟე. ორივე დაწყნარდა. უეცრად მოეშვნენ. თითქოს გაბერილი ბუშტები დაიფშუტენო. სიტყვას აღარ ამბობდნენ. ნინოიამ საბუდრიდან ბავშვი ამოიყვანა. შემოვიდა სოფლის ნაცვალი ზოსიმე იმედაძე“ ...ან კიდევ, ნახეთ, როგორ დაწნეხილია თხრობა მოქმედების დროსა და გმირის განცდებზე: „გაყიდა ორი ქცევა ადგილი. ვალს ცოტა რაღაცა ჩამოაკლო. გაყიდა ხარები... ფული ქალაქამდისაც არ მიჰყვა. აღარაფერი ესმოდა. ველარაფერს ახერხებდა“.

ხატვისა და ხედვის ამგვარი მანერა მწერალს ეხმარება განსაკუთრებით შეამოკლოს მხატვრული დრო, ამბებს და ამბებს

შორის მოკლე ხიდებზე გადაატაროს მკითხველი, მაგრამ საჭირო, დამაკავშირებელი ინფორმაციით აღჭურვოს იგი.

მიკრორომანის სრულიად განსხვავებული ტიპი მოგვცა ფ. კაფკამ. კაფკას რომანების სიუჟეტური ქარგა თუ ხილვითი ასპექტი მთლიანად უკიდურესობამდე მიყვანილ პირობითობის პრინციპს ემყარება. მისი „რელიგიურ-იუმორისტული პროზა, შემზარავი სიზმარეული ხილვები ყველაზე ღრმა და იშვიათია, რაც კი მსოფლიო ლიტერატურაში პროზის სახით შექმნილა“ (თ. მანი).

ფ. კაფკას „პროცესის“ სიუჟეტურ ღერძს მომართავს გამძაფრებული და გაღრმავებული სიმბოლიზაციის პრინციპი, რაც განაპირობებს რომანის პერსონაჟთა და სიტუაციათა პირობითობას.

მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი პირობითობის პრინციპი აქ კულმინაციამდეა განვითარებული და მისი ორიგინალური, ოსტატური მომარჯვებით ხერხდება რეალური სინამდვილის გახსნა.

ფ. კაფკას შემოაქვს პირობითი სახეების მთელი სისტემა, პირობითი სიტუაციების წყება, რითაც ააშკარავებს გართულებული რეალური სინამდვილის არსს.

რომანის გმირი იოსებ კ. საოცარ გარემოცვაში მოქცეული პიროვნებაა (სიუჟეტური წყობის თვალსაზრისით ისიც ნიშანდობლივია, რომ კაფკასათვის მნიშვნელობა არა აქვს გმირის კონკრეტულ გვარს; ესეც პირობითობის ერთი ნიშანია!). არც ერთი დასაყრდენი წერტილი ცხოვრებაში კ-სათვის არ არსებობს. ვერავის დაენდობა, ვერავის გაუმხელს თავის დიდ ტრაგედიას; იგი სრულ იზოლაციაში მოხვედრილი პიროვნებაა. მთელი უცხო და მტრული ირგვლივი გარემოცვის რკალი თანდათან ვიწროვდება მის გარშემო. ეს გარემოცვა წარმოსახულია სასამართლოს ვებერთელა ორგანიზმით, რომელიც სიმბოლურად იგივე მმართველი მექანიზმია, პიროვნებას რომ ასე თრგუნავს, ბოჭავს, აწამებს.

უფრო მეტიც. კაფკასათვის სასამართლო განასახიერებს სახელმწიფოს, საზოგადოებას, სადაც პიროვნების „მესათვის“ ადგილი არ არსებობს. ეს იდეა თავიდან ბოლომდე გამსჭვალავს „პროცესის“ სიუჟეტს — კ-ს ისტორიას.

რომანის გმირი, როგორც პიროვნება, ობიექტურად წინა-

აღმდეგობაში აღმოჩნდება მთელ ამ სამყაროსთან. ამიტომ იდევნება იგი, ამიტომ აწამებენ გაუთავებელი დაკითხვებით, ასამართლებენ და სჯიან — ჰკლავენ, „როგორც ძაღლს“. მაგრამ ეს წინააღმდეგობა პასიურია; იგი გაცხადებულია თვით გმირის სულიერი მდგომარეობიდან გამოტანილი ობიექტური დასკვნით და არა მოქმედებით. მოქმედება არც ძალუძს მას, ერთს მთელს ამ დამთრგუნველ ორგანიზმში. სხვა საქმეა, როდესაც მკითხველში კ-ს ისტორია ბუნებრივად წარმოქმნის გარკვეულ რეაქციას და უკუპლანის მეშვეობით ობიექტურად აღძრავს სინანულის თუ პროტესტის პოზიტიურ ემოციას.

რომანის სიუჟეტური გამართვის თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ იგი გარკვეული დოზით ემკვიდრება აბსურდის თეორიას, რადგან სიუჟეტს გამჭოლ თემად გასდევს ბოროტების უნივერსალობის, ყოფის უაზრობის, ჩიხიდან გამოუსვლელობის იდეა.

ფ. კაფკას სამართლიანად მიიჩნევენ „აბსურდის რომანის“ მამამთავრად. მართლაც, აბსურდს მან წამყვანი ფუნქცია მისცა განსაკუთრებით სწორედ „პროცესში“, ესთეტიკური ფენომენის რანგში აიყვანა იგი. ბუნებივია, რომ ამ მიზანს უნდა განესაზღვრა კიდეც მისი რომანის სიუჟეტის თავისებურება, პიროვნების ისტორიის თავისებური „ორგანიზაცია“.

ეს თავისებურება კი ის არის, რომ ფ. კაფკა ჰქმნის გაუცხოვებულ სამყაროს, სადაც მოქმედებენ ჩვენთვის თითქოს ნაცნობი, მაგრამ საოცრად ტრანსფორმირებული პიროვნებანი და სიტუაციები. ადამიანების აზროვნება, დრო, სივრცე, სიტუაცია, ყოფითი დეტალები, საგანთა განლაგება, ფსიქიკური წყობა, ჩვევა, ზნე როგორღაც უჩვეულო და ანომალურია. ეს არის აბსურდამდე დაყვანილი სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი წყობისა თუ ურთიერთობების პირობითი მოდელი, აბსურდის თავისებური სიმბოლიკა.

ფ. კაფკას სიმბოლიკას ვ. დნეპროვი „მეორად სიმბოლიკად“ ნათლავს, რადგან აქ გამოყენებულია ჩვეულებრივი რეალისტური რომანის სიმბოლიკისაგან განსხვავებული სტერეოტიპი; ხდება ამ სიმბოლიკის ეგრეთ წოდებული მეორე ფენად განლაგება: ის, რაც ყველასათვის ნაცნობი იყო რეალისტური სიმბოლიკის სახით, „პროცესში“ ტრანსფორმირებულია გაუცხოვების ფონზე, პირობითობის მეორადი პლანით.

რასაკვირველია, ეს ძირეულად არ აშორებს ფ. კაფკას რეალიზმისაგან, რადგან მისეული სიმბოლიკა მაინც რეალური ყოფის სურათად აღიქმება, თუმცა ზღვრამდე მიყვანილი პირობითობის პრინციპი ბევრ შემთხვევაში ერთგვარად აბუნდოვნებს რეალური ცხოვრების სურათებს.

შეორადი სიმბოლიკის პლანი ახალი მომენტია ჩვენი დროის ეპიკური აზროვნებისა და მისი მეშვეობით ფ. კაფკა ახერხებს რომანის სიუჟეტური ხაზის გამძაფრებას, ორიგინალურ არქიტექტონიკულ გამართვას.

მაინც რით არის ორიგინალური „პროცესის“ სიუჟეტური ხაზი?

პირველყოვლისა, იგი იღებს უდიდეს ფსიქოლოგიურ დატვირთვას, რომლის მოძრაობაც არ იმეორებს ხასიათთა დროსა და სივრცეში განფენის ტრადიციულ პრინციპს. „ფსიქოლოგიური დინამიკა „პროცესისა“ სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ გმირის სულში სულ უფრო ნელდება იმედი და ძლიერდება შიში; მისი სული, როგორც ერთხელ შენიშნა თვით მწერალმა, გაივლის „იმედისა თუ სასოწარკვეთის უთვალავ საფეხურებს“. და ფ. კაფკა ჭეშმარიტი მხატვრის შეუნელებელი ინტერესით მიჰყვება „იოსებ კ-ს თავდაღმა სვლას ამ საფეხურებზე“. (ვ. დნეპროვი). დაღმასვლის საფეხურებით ნაჩვენებია „პროცესის“ გმირის ტრაგიკული მდგომარეობის თანდათანობითი გამწვავება და ბოლოს — სრული სულიერი კრახი. ბოროტებასთან პირველი შეჯახებიდან მოყოლებული იგი სულ უფრო და უფრო რწმუნდება, როგორც თავისი მდგომარეობის, ასევე მთელი ცხოვრების აბსურდულ არსში, სიბოროტის უნივერსალობაში და ნებდება მოძალადეს. იგი კარგავს არა მარტო თავისუფლებას, არამედ რწმენასაც ამ თავისუფლებისადმი და, მაშასადამე, პერსპექტივას.

თუმცა გახაზავენ კ-ს მთელი ამ მდგომარეობის გაორებულ ხასიათს, რადგან მის ნებაში ხანდახან წინააღმდეგობის სურვილიც აღიძვრის, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ამას არავითარი გადამწყვეტი ფუნქცია არ ეკისრება სიუჟეტურ ხაზში; ფ. კაფკა კონკრეტულ სახეს ართმევს თავისი გმირისადმი დაპირისპირებულ ძალას, იგი წარმოდგენილია გაყოველთავებული საერთო დამთრგუნველი ანონიმური მოვლენისა და არა კონკრეტული, ხელშესახები თუ ხილული სახით. (ესეც ახალი ელე-

მენტია სიუჟეტისა!). ამის შედეგად გმირის სულიერი დამონების პროცესი თავისებური უწყვეტი ნაკადია და მას საკუთარი ლოგიკა აქვს.

კაფკასეული სიუჟეტური წყობისათვის არანაკლები მნიშვნელობა აქვს იმ ფაქტს, რომ „პროცესის“ გმირის სულიერ კონფლიქტს მთელს ირგვლივს სამყაროსთან თავისი ორგანული შეხების ბევრი წერტილი აქვს თვით ფ. კაფკასა და მამამისს შორის ჩამოვარდნილ მძაფრ კონფლიქტთან; მის „ამოვარდნას“ მამის სამყაროდან, ამ სამყაროსთან მის დაპირისპირებას.. ის, რაც იდეალია მამისათვის, მხოლოდ უარყოფის გრძნობას აღძრავს შვილის შემეცნებაში. შვილი მემკვიდრეობად არ ღებულობს მამის ბიურგერულ პრინციპებზე დამყარებულ მორალს, მის მომხმარებლურ ფილოსოფიას; განუდგება მას და თავისი მწარე „სიმართლით“ უკვე ობიექტურად უპირისპირდება ბიურგერთა ვიწრო პრაქტიციზმსა და მესაკუთრულ ილუზიებს. მაგრამ მამის „სიმართლე“ თრგუნავს კაფკა — იოსებ კ-ს სულს და სახელმწიფოს გერმანული იდეალისტური მოდელის ბაზაზე აგებული მმართველი აპარატის კლანჭებში აქცევს „პროცესის“ გმირს.

სულ სხვაგვარია რომანის შინაარსით ნაკარნახევი ამ გმირის მონოლოგიური აღსარება თუ აზრის დიალოგიური განფენა. მხოლოდ ერთი დამახასიათებელი მაგალითი: ფ. კაფკას შემოაქვს დიალოგის ისეთი ფორმა, რომელიც მას ორიგინალურ ანალიტიკურ ფუნქციას ანიჭებს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით დამახასიათებელია კ-ს შეხვედრა და საუბარი ვექილ ჰულდთან. ორი პერსონაჟის საუბარში იგნორირებულია პირდაპირი მიმართვის მომენტი, დიალოგური წყვეტილები. „საუბარი“ აქ გადმოიცემა როგორღაც მესამე პირით, მაგრამ იმგვარად, რომ დიალოგური არსი არ ეკარგება და ორგანულად შეთანწყობილია მთელ გაუცხოვებულ გარემოსთან. ათი-თერთმეტი გვერდის მანძილზე გაშლილი ეს „დიალოგი“ არსად წყდება აბზაცით თუ მრავალწერტილით. თუმცა იგი გაჯერებულია განსჯითა და ფიქრებით, ფსიქოლოგიური პასაჟებით და ექსკურსებით, მთხრობელი მესამე პირისეული შეფასებითი დამოკიდებულებით, მაინც ერთი დიდი დიალოგია.

ძირითადად მონოლოგისა თუ დიალოგის ამგვარი ორგანიზაციით ფ. კაფკა ახერხებს რთული პიროვნების სულის გახს-

ნას, აღწევს განსაკუთრებულ ეფექტს და ქმნის თავისებურ „არასიუჟეტურ ერთიანობას“.

ფ. კაფკას სიუჟეტი ტრადიციულ კანონიკურ ნორმებში ვერ თავსდება არა მარტო იმის გამო, რომ საქმე გვაქვს გაუცნაურებულ, გაუცხოვებულ სინამდვილესთან, რომლის ღერძზეც იგია აგებული, არამედ თვით სიუჟეტური ხასიათის — გმირის ისტორიის განვითარების, ამ ისტორიის შინაგანი დამუხტვის, მისი დინამიკის შედეგადაც. გმირის ცხოვრების სრული გახსნა აქ ხერხდება არა მხოლოდ ემპირული მასალის შუქზე, არამედ მკითხველის მიერ ფსიქოლოგიურად გაძლიერებული ქვეტექსტური ელემენტის შეცნობის წყალობითაც.

მიკრორომანის დიდ პრაქტიკაში ფ. კაფკას რომანები არსებითად განცალკევებით დგას თავისი ფორმითაც და შინაარსითაც. მაგრამ მეორადი სიმბოლიკის მის მიერ შემოტანილმა პრინციპმა და ზემოთ ნახსენებმა ქვეტექსტურმა რიგმა თავისი ანარეკლი პოვა ბევრი თანამედროვე რომანისტის შემოქმედებაში.

საგულისხმოა, რომ ქვეტექსტთა ამგვარ ორგანიზაციას ფართო ადგილი დაუთმო ეგრეთ წოდებულმა „ახალმა რომანმა“. მაგალითად, იგი საკმაო ძალით გამოიყენა ა. კამიუმ „აბსურდის“ პრინციპებით დაწერილ „უცხოში“. ამ რომანის გმირის ხასიათი ძირითადად განპირობებულია სწორედ „აბსურდის“ რომანისათვის დამახასიათებელი კონცეფციით: ცხოვრება, არსებობა, ყოფა — ეს სრული აბსურდია; ყოფიერების მოვლენები არ ექვემდებარებიან ადამიანის გონიერებას, გონივრული არ არიან; ამიტომ აზრი არა აქვს მიზანს. ცხოვრებაში; იგი ადამიანის ნების გარეშე რჩება. აქედან — განურჩეველი დამოკიდებულება, აპათია, ნებისყოფის მოშლა.

როგორ დამოკიდებულებაშია რომანის გმირი მერსო, როგორც პიროვნება, ირგვლივი სამყაროსადმი?

იგი იმდენად დათრგუნვილია აბსურდის გარდუვალობის რწმენით, რომ საკვებით გულგრილია დედის გარდაცვალებისადმი; თვით ამ ფაქტს და სხვა, დანარჩენ მოვლენებსაც აღიქვამს, როგორც აბსურდს. იგი საოცარი გულგრილობით ჰკლავს არაბს, ასევე გულცივია პატიმრობისა და პროცესისადმი..

გავიხსენოთ რამდენიმე დეტალი: თავშესაფარში, დედის ცხედართან მოსულს, რამდენიმეჯერ უნებურად ჩაეძინება;

უარს ამბობს უკანასკნელად მაინც იხილოს დედის სახე; საკუთარი დედის წლოვანებაც არ ახსოვს; „რა მნიშვნელობა აქვს (თავის მართლებას), ასეა თუ ისე, ყოველთვის რაღაცაში დამნაშავე გამოდიხარ“, — ეს მისი სიტყვებია; მეგობრობას, თანაგრძნობას თხოვენ, იგი კი პასუხობს, „ჩემთვის სულ ერთიაო“; პარიზში სამუშაოდ წასვლის მეტად მიმზიდველ და სასურველ წინადადებას აძლევენ, ან კიდევ მოსიყვარულე ქალი ცოლობას შესთავაზებს, მისი პასუხი ისევ ისეთია, „ჩემთვის სულ ერთიაო“; დაკითხვაზე მის ყურადღებას დიდი ბუზები უფრო იქცევენ, ვიდრე გამომძიებელი; კაცის მკვლელობას და ციხეში მოხვედრას „აღარავითარ მნიშვნელობას არ ვაძლევდი... წაკითხული მქონდა, რომ ციხეში ადამიანს დროის ცნება ეკარგება. ჩემთვის ეს არაფერს ნიშნავდა. დღეების ხანგრძლივობას მე ვერ ვგრძნობდი. ისინი ჩემთვის არც იწყებოდნენ და არც მთავრდებოდნენო“, — აღიარებს იგი; სასამართლოში თავი ისე უჭირავს, თითქოს საკუთარ გასამართლებას არც ესწრებოდეს; თავის მოკვეთის განაჩენს სრული სიმშვიდით მოისმენს; სასჯელის აღსრულების მოლოდინში თუმცა ერთხელ მოინდომებს გარდუვალობას გაექცეს, გამოსავალი იპოვნოს, მაგრამ ამ სურვილს კვლავ თრგუნავს იმის შეგნება, რომ „არავინ იცის, ვის რა მოელის... ცხოვრება არ ღირს იმად, რომ იწვალო“.

მერსოს სულიერი აპათია ხშირად იმითაც აუხსნიათ, რომ იგი „ზედმეტი ადამიანია“. მაგრამ ეს ცნება სრულად ვერ შეგვაცნობინებს მის ხასიათს. მერსო ის ფენომენია, ვინც არა მხოლოდ გაიგო აბსურდის ბუნება, არამედ აღიარა კიდეც მისი მიუცილებლობა, ხოლო ასეთ აღიარებას, როგორც წესი, პიროვნება მიჰყავს მასთან შერიგებამდე. ეს შერიგება გაცხადებულია მერსოს დასჯისწინა მონოლოგით: „...ამ ქვეყნის ტკბილ გულგრილობას ვეძლეოდი. იგი მე მგავდა, ჩემთვის მახლობელი იყო“.

რომანის გმირის მთელი ისტორია თითქოს საკმაოდ ნათლად არის გაშლილი. მაგრამ ფაქტიურად მას თავისი სიღრმისეული ქვეტექსტები აქვს, რომელნიც სათანადო ანალიზს საჭიროებენ მკითხველის მხრივ. რომანის ქვეტექსტური სიმბოლიკა განავრცობს ავტორისეულ კონცეფციას პიროვნების ბედზე საზოგადოებაში.

ჩვენ ზემოთ აღვნიშნავდით, რომ მიკრორომანი თავისი გამოხატვის ძირითად საგნად იღებს თანამედროვე ყოფას, მის აქტუალურ, სასიცოცხლო თემებს. მაგრამ იგი, ზოგ შემთხვევაში ისტორიასაც გადასწვდება ხოლმე, ხოლო იმ აუცილებელი პირობით, რომ ისტორიული მასალა შეაპირაპიროს დღევანდელობას, მისი მწვავე პრობლემების ორბიტაში მოაქციოს.

უპირველესად, ამ აუცილებლობით არის ნაკარნახევი ტორტონ უაილდერის „მარტის იდები" — რომანი რომის დიქტატორ იულიუს კეისარზე. რომანისტი ახორციელებს ღრმა რეიდს თავისი არსით უნივერსალურ საკაცობრიო პრობლემათა სამყაროში.

დიქტატორის პრობლემა ყოველთვის აქტუალური იყო. კიდევ უფრო აქტუალური გახდა იგი დღეს, როდესაც კაცობრიობის ცივილიზაციამ, ბუნების ძალების მთელ რიგ საიდუმლოებათა ამოხსნამ, საზოგადოების სოციალურმა და პოლიტიკურმა აქტივიზაციამ განსკუთრებით დასვა დღის წესრიგში პიროვნების თავისუფლების საკითხი და, ამის საპირისპიროდ, ევროპისა თუ ლათინური ამერიკის, აზიისა თუ აფრიკის მთელმა რიგმა ხალხებმა ესოდენ მწვავედ განიცადეს პიროვნების განუკითხავი, დამთრგუნველი ძალა და ანტიჰუმანური ბუნება დიქტატორის ფენომენისა. ამდენად „იდების" გმირები ერთგვარად დროის ორ — ისტორიულსა და თანამედროვე — განზომილებაში ცხოვრობენ.

ტ. უაილდერი აშიშვლებს რომის რესპუბლიკის აბსოლუტურ დიქტატურად გადაგვარების პროცესს და იულიუს კეისრის ადგილს ამ პროცესში. იგი გვიჩვენებს, როგორ თანდათან ემორჩილება ნებისყოფიანი მმართველის სული დიქტატორულ ცთუნებებს და როგორ თანდათან გარდაიქმნება ასეთი დიქტატორი ტირანად, როდესაც იგი გამოდის მისი ირგვლივი სამყაროს კონტროლისაგან და საკუთარი ნებისადმი მორჩილად აქცევს მთელ ამ სამყაროს.

ტ. უაილდერი რომის კეისარს წარმოგვიდგენს ნიჭიერ სარდლად, დიპლომატად, პოლიტიკოსად, მმართველად. მაგრამ თავისი ყველა ამ სიკეთის გადაჭარბებული თვითგაცნობიერება უკვე შეუზღუდველ დიქტატორად, თვითდაჯერებულ ტირანად აქცევს მას.

ტირანის წინააღმდეგ შეთქმულება ბუნებრივად ჩაისახება და თანდათან ძლიერდება მისსავე გარემოცვაში. რომანში ოსტატურად არის გახსნილი ის კანონზომიერული აუცილებლობა, რომ ტირანი მისივე მშობელმა ძალებმა უნდა დაამხონ.

იულიუსმა იცის შეთქმულების ამბავი, მაგრამ იმდენად სწამს საკუთარი ძალა, იმდენად თვითდაჯერებულია საკუთარ სიძლიერეში, რომ ამ ფაქტს გულგრილად ეკიდება. ამბობენ, თვით ტრაგიკული აღსასრულის დღეს, მარტის იდების დღეს, სენატში გამგზავრებულს, მას ერთმა ბერძენმა რიტორმა გზად ბარათიც კი მიაჩეჩა ხელთ, რომლითაც აფრთხილებდა სენატში შესვლისთანავე მოგკლავენო და სთხოვა ეს ბარათი დაუყოვნებლივ წაეკითხა. მაგრამ თვითდაჯერებული იულიუსი გაუხსნელი ბარათით შევიდა სენატში და ძალაუნებურად შეთქმულთა მახვილებს შეაგება საკუთარი თავი და მკერდი. ყველაზე საოცარი, მოულოდნელი და მტკივნეული მისთვის ამ მომენტში ბრუტუსის მიერ დაკრული მახვილი გამოდგა, რადგან სწორედ ბრუტუსი (გადმოცემებით, მისი „უკანონო" შვილი) მიაჩნდა უერთგულეს თანამმართველად და სარდლად.

ტირანიის აღსასრულის უაილდისეული ინტერპრეტაცია არის ის მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელიც დიდ აქტუალურ ძალას ანიჭებს „მარტის იდებს". იგი ერთხელ კიდევ ადასტურებს მიკრორომანის განსაკუთრებულ ინტერესს საზოგადოებრივი ცხოვრების უაქტუალესი პრობლემებისადმი.

ამასთან, „მარტის იდები" შეიცავს ბევრ სხვა საყურადღებო მომენტს მიკრორომანის ჟანრული სპეციფიკის თვალსაზრისით, მისი კომპოზიციური და სიუჟეტური გამართვის თვალსაზრისით.

დავიწყოთ იმით, თუ რა ტრანსფორმირებას განიცდის აქ საერთოდ ეპისტოლარული რომანის ფორმა. მთელი რომანი დაწერილია, როგორც რომის იმპერიის ისტორიული პირების— იულიუსის, ციცერონის, ბრუტუსის, პომპეუსის, კატულის, აგრეთვე კლეოპატრას და სხვათა „ჩანაწერების", „ბარათების" სახით. მათი შემწეობით არის გამართული რომანის მთელი სიუჟეტი — რომის რესპუბლიკის რღვევის, იულიუსის დიქტატორული რეჟიმის არსის, საზოგადოებრივი ყოფის, მაღალ წრეებში გამეფებული ინტრიგების, რომაელთა განწყობილების, დიქტატორის აღსასრულისა და კიდევ მრავალ სხვა მოვ-

ლენათა თუ სიტუაციათა ორიგინალურად განხატებული ისტორია.

მთელი საქმე ის არის, რომ ტ. უაილდერი გვთავაზობს ისტორიული ეპისტოლური რომანის თვისობრივად ახალსა და თვალსაჩინოდ საძნელო ფორმას. ყველა ეს „ჩანაწერი", „ბარათი", „შენიშვნა", თითქოსდა დოკუმენტური „რემარკა", როგორც წესი, შეთხზულია თვით რომანისტის მიერ. ასეთ შემთხვევაში მთავარი სირთულე ის არის, ყოველი „დოკუმენტი" მისი „ავტორის" აზროვნებისა და ფსიქიკისათვის ნიშნეული მანერით იყოს შესრულებული, რომ ჰე^მმარიტ დამაჯერებლობას აღწევდეს, „დედნისეული" სიმართლის შთაბეჭდილებას ქმნიდეს. „მარტის იდებში" ეს სირთულე საოცარი ძალით არის დაძლეული.

თხზვის, ხატვის მთელი პროცესი აქ დაქვემდებარებულია მიკრორომანისათვის ნიშანდობლივი პრინციპებისადმი: რომანის მთავარი პერსონაჟები უეცრად შემოდიან თხრობაში და უკვე ჩამოყალიბებულ ხასიათებად ჯდებიან მკითხველის შემეცნებაში; მთელი ნაწარმოები ფაქტიურად ერთი გმირის რომანია; ყოველი „ბარათი" თუ „ჩანაწერი", ძირითადად, წარმოადგენს თავისებურ შინაგან მიკრომონოლოგს, რომელიც ხსნის პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას დროის გარკვეულ მონაკვეთში, მაგრამ მონოლოგიური აღსარებანი შესრულებულია იმგვარად, რომ ისინი ამავე დროს ურთიერთმიმართებაში აღიქმება, როგორც მძაფრი, ცხოველმყოფელი დიალოგი. იგი, თავისი წარმოშობითი ფორმის წყალობით, ზღვრული შესაძლებლობით აშიშვლებს პერსონაჟთა ინტერესებს; ყურადღებას იქცევს განცდის განსაკუთრებული სიმძაფრე, რომელსაც ბადებს თვით ხასიათის გახსნის კუმშვადი ფორმა; მხატვრული დრო მაქსიმალურად დაწურულია, დროის ერცელი მონაკვეთებიდან ალებულია მხოლოდ განსაკუთრებით დამახასიათებელი ისტორიული მომენტები, რომელთა ორგანული დაკავშირება ერთმანეთთან წარმოებს ე. წ. მოკლე შუალედური ხიდებით; რომანი განრიდებულია საერთოდ ეპ სისათვის ტრადიციულ მრავლის თუ ყოვლისმომცველობის პრინციპს, რადგან არსებითად მისი „ანალიზის" საგანია ერთი გმირის — იულიუს კეისრის მიკროსამყარო; რომანი ძირითადად ეფუძნება „ფაქტის კრიტერიუმის" მოთხოვნას, როცა, შემო-

ქმედის ინტერპრეტაციისა და ფანტაზიის მიუხედავად, მხატვრული სინამდვილე აღიქმება, როგორც იგივე ისტორიული ფაქტი; „მარტის იდები“ მთლიანად შებრუნებულია პიროვნებისაკენ, ხორციელდება პერსონაჟის ბედისა და ისტორიის უშუალო, პერსონაჟისეული გაცნობიერება და, ამდენად, იგი უფრო აღსარების ხასიათისაა; ნაწარმოები მაქსიმალურად განტვირთულია აღწერითი ელემენტისაგან — პიროვნებისეული განცდის უშუალო, თვითგახსნის პროცესს ავტორისეული „კომენტარი“ თუ „შეფასება“ აღარ ესაჭიროება, და თუ იგი მაინც ჟონავს ცალკეულ პასაჟებში, ეს „დოკუმენტის“ შინაგან არსს ჩაჭსოვილი და ჩვენს მიერ უფრო ობიექტურად აღქმული მომენტია.

„მარტის იდების“ ამგვარი რთული სიუჟეტური და კომპოზიციური სისტემით არის რეალიზებული ავტორისეული პოზიცია, მისი მსოფლგანცდა და დამუხტულია ნაწარმოების გნოსეოლოგიური და ესთეტიკური არსი.

თანამედროვე რომანისტიკაში მიკრორომანს განვითარების ძლიერი ტენდენცია აქვს. იგი უკვე ქმნის საკუთარ ტრადიციას, როგორც ხატოვანი ხილვის ახალი ფორმა, რომელიც თავისუფლად თანაარსებობს დიდი პროზაული ეპიკური ტილოების პარალელურად და ამდიდრებს რომანული აღქმის არსენალს.

ამგვარად, რა სიახლე მოგვიტანა მიკრორომანმა?

— მისი სიუჟეტური წყობა და კომპოზიციური სისტემა, მისი პოეტიკა, როგორც წესი, განპირობებულია „ერთდროულობის“ პრინციპით; მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის ახალი „ორგანიზაციით“; შინაგანი მონოლოგის გამძაფრებით; ფსიქოლოგიზმისა და ანალიტიციზმის საწყისს დამკვიდრებული ლირიკული ელემენტის გარკვეული დოზის შემოტანით; დაწურული თხრობით; პირობითობის პრინციპის მომძლავრებით; ადამიანის და დროის კონცეფციის იმგვარი აქცენტირებით, როცა სოციალური, პოლიტიკური, ზნეობრივი პრობლემები გახსნილია თანამედროვეობის პლანით და განსაკუთრებულ აქტუალურ ფუნქციას იძენს; ცალკეული პიროვნების სულიერი სამყაროსადმი ინტერესის გაძლიერებით; ქვეტექსტისადმი მიდრეკილებითა და მკითხველის ინტუიციისადმი ძი-

ტი ნდობით; დაბოლოს, მისი ნოვატორული სიუჟეტისათვის გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება იმ ფაქტს, რომ, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, მიკრორომანი არსებითად მონორომანია.

ყოველივე ამის შედეგად მიკრორომანი შეიცავს ახლებურად ორგანიზებულ მხატვრულ თვალთახედვას. მისი ამბავიც, სიუჟეტური ხაზიც, გმირიც, სიტუაციაც შერჩეული და აღქმულია იმ პრინციპით, რომ შემოქმედის მიერ შექმნილი მხატვრული სამყაროს ცენტრში ექცეოდეს მაქსიმალური კომპაქტურობით ხილული, განცდილი, განხატებული მოვლენა და სახე.

როგორია მიკრორომანის, როგორც ჟანრის, საბოლოო ბედი?

ამის განჭვრეტა ძნელია, მაგრამ ერთი რამ კი აშკარა და უდავოა: მიკრორომანი, როგორც გამორჩეული ესთეტიკური ფენომენი, ჩვენი დროის ნაყოფია და მას თავისი აქტიური ადგილი უჭირავს თანამედროვე ადამიანის გართულებულ სულიერ ცხოვრებაში.

1984

რომანისტის ოსტატობა

შემოქმედის სტილის თავისებურებით გამოხატულია მისი ოსტატობა. ოსტატობა კი, ფართო გაგებით, არის მხატვრულობის ის კრიტერიუმი, რომელიც შეიცავს ადამიანთა სამყაროს ხილვის მთელ ხატოვან-იდეურ სისტემას. სტილი ის განმსაზღვრელი ნიშანია, რომელიც გვიჩვენებს მწერლის, როგორც განხატოვნების, სიტყვის ოსტატის ორიგინალობას და ნათელჰყოფს მის ნიჭს, ერუდიციას, ცხოვრების მოვლენებში გარკვევის ალღოს. სტილით გამოხატულია მწერლის მსოფლმხედველობა, მისი მიდგომა ყოფისადმი; გამოვლენილია ის კუთხე, რომლითაც შემოქმედს დაუნახავს ცხოვრება მისი მრავალფეროვანი, რთული შინაარსით.

მწერლის სტილი არ შეიძლება განვიხილოთ იზოლირებუ-

ლად, შინაარსისაგან მოწყვეტით, ვით თავისთავადი ესთეტიკური კატეგორია, როგორც ამას სჩადიოდნენ სხვადასხვა ფორმალისტურ-იდეალისტური სკოლების წარმომადგენლები ესთეტიკაში, ისევე როგორც უმართებულოა ხელოვნების ნაწარმოების მხოლოდ გამოცალკევებული იდეური ანალიზი, მოწყვეტილი ფორმისაგან, სტილისაგან, რასაც ასე ესწრაფოდნენ თავიანთ პრაქტიკაში ვულგარული სოციოლოგიზმის მიმდევრები.

შემოქმედის სტილი შეიცავს არა მარტო ენობრივი ოსტატობის, სიუჟეტურ-კომპოზიციური აღნაგობის, სახოვანი წარმოქმნის, ტიპებისა და ხასიათების ხატვის გამორჩეულ, თავისებურ მანერულ წყობას, იგი წარმოადგენს მთელი იდეურ-მხატვრული სისტემის ერთიან რთულსა და მთლიან კომპლექსს.

მწერლის სტილური თავისებურება ეყრდნობა არა მხოლოდ მხატვრული ფორმის ოსტატურ გამოყენებას, არამედ აგრეთვე ამ ფორმით მხატვრული შინაარსის ოსტატურ გახსნას.

რაც უფრო დიდია შემოქმედის ინდივიდუალური ნიჭი, მხატვრული აღქმის ორიგინალობის უნარი, მით უფრო მაღალია და განუმეორებელი მისი ინდივიდუალური სტილი. თავის ერთ-ერთ ნაშრომში ფრანგი მეცნიერის ბიუფონის უკვე აფორიზმად ქცეული გამოთქმა („სტილი — ეს თვითონ ადამიანია") რომ მოიშველია,* კარლ მარქსმა ამით ხაზი გაუსვა სტილის განუმეორებელ ინდივიდუალობას.

როცა მწერლის სტილში გაცხადებულ ორიგინალობაზე მიუთითებენ, მხედველობაში აქვთ მისი ქმნილების როგორც ფორმის თავისებურება, ასევე შინაარსი, გ ა მ ო ხ ა ტ ვ ი ს ა შ უ ა ლ ე ბ ა თ ა და გ ა მ ო ხ ა ტ უ ლ ი ს ერთიანობა, რომელიც გარკვეულ შემოქმედებით მეთოდს ემყარება.

სტილი, მისი ფართო გაგებით, ნაწარმოების სიუჟეტისა და კომპოზიციის, იდეურ-მხატვრული ტენდენციის, რიტმის მეტრიზაციის, ენობრივი ქსოვილის ცნებათა იმანენტურ კატეგორიად გვევლინება აგრეთვე.

სტილის ორიგინალობას განაპირობებს შემოქმედის იდეური მიზანსწრაფვა, მისი მსოფლმხედველობრივი მრწამსი.

---

* К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. I, стр. 5.

ამასთან ერთად, არ შეიძლება დავივიწყოთ ეროვნულ თავისებურებათა როლი მწერლის და, საერთოდ, ყველა შემოქმედის სტილის გამომუშავებაში. ეროვნული თავისებურებანი გარკვეულ როლს ასრულებენ არა მხოლოდ ცალკეულ შემოქმედთა, არამედ აგრეთვე მთელ მიმდინარეობათა ერთიანი სტილის ჩამოყალიბებაში.

უფრო მეტიც. შემოქმედის ინდივიდუალური სტილი უნდა მიგვანიშნებდეს მხატვრის საზოგადოებრივ გარემოცვას, ხშირად — მთელ სკოლას და ეპოქასაც კი. „სტილის ცნება ვლინდება და აღწევს ყველგან, სადაც კი იქმნება წარმოდგენა გამოსახვის საშუალებათა და გამოხატვის ინდივიდუალური ან ინდივიდუალიზებული სისტემისა, სხვა ერთგვაროვანი სისტემებისაგან გამორჩეული ან მათდამი დაპირისპირებული გამომსახველობითი და გამომხატველობითი სისტემისა“*. სტილი, ძირითადად, არის მხატვრის ინდივიდუალური ხასიათისა და მსოფლმხედველობის, მისი კულტურული და საზოგადოებრივი გარემოს საერთო გამოვლინებაო,—მართებულად აღნიშნავს ტეოდორ გრინი და იქვე მიუთითებს, რომ „ხელოვნების ნაწარმოებნი ამავე დროს ავლენენ მხატვრის, მისი სკოლის, მისი ერის, კულტურისა და ეპოქის სტილს“.**

თანამედროვე ქართული რომანებისათვის, რომელთა მხატრულ-ესთეტიკური, იდეურ მსოფლმხედველობრივი ასპექტი, ძირითადად, ერთ შემოქმედებით მეთოდს ემყარება, ბევრი რამ არის საერთო-დამახასიათებელი, როგორც ერთი, გარკვეული ეპოქის და ეროვნული კოლორიტის სტილური მიმართულების ნაწარმოებთათვის. მსოფლმხედველობრივი მრწამსი, იდეური თუ ეროვნული კონცეფცია, დაპირისპირებულთა ბრძოლის პერსპექტიული ხილვა, ცხოვრების ახალი შინაარსი, ახალი ადამიანის მონუმენტური ძალის აღქმა, ერთი სიტყვით, ყოველივე ის, რაც სახობრივად შემეცნებულია ხელოვანის მიერ, ძირითადად, ერთი მსოფლმხედველობრივი, გარკვეული იდეური მიდგომით არის დანახული და განხატოვნებული.

მაგრამ ჩვენ, ამ შემთხვევაში, გვაინტერესებს შემოქმედის

---

* Виноградов В. В. Проблемы авторства и теория стилей, 1961 г. стр. 8.

** Теодор Мейер Грин. Природа и критерии критики; см. Антологию «Своб. книга по эстетике», 1957 г., стр. 488.

ინდივიდუალური სტილი, როგორც ჩამოყალიბებული ერთობლივი სისტემა სახობრივი მეტყველებისა, მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა გამოყენებისა მათ მთლიანობაში იდეურ შინაარსთან და არა საერთოდ სტილი, როგორც მთელი მიმდინარეობა; გვაინტერესებს ის, რაც გამოხატულია სტილით შემოქმედის, როგორც სუბიექტის შინაგან, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ინდივიდუალურ თვისებათა სახით, მის მხატვრულ შესაძლებლობათა სახით.

მწერლის მთელი მხატვრული სისტემა, რომელიც ეყრდნობა გამოსახვის საშუალებებს: კომპოზიციურ-სიუჟეტურ წყობას, ტიპების ძერწვის ხელოვნებას, ჟანრის შერჩევას, სატრავნ ენას, პერსონაჟთა ენობრივ სტრუქტურას და სხვ., რასაკვირველია, გაპირობებულია გარკვეული სტილური თავისებურებებით. ყველა შემოქმედი ცდილობს საკუთარი სტილის გამომუშავებას. და, თუ მართლაც ორიგინალური ნიჭის მხატვარია, მას აქვს თავისი სტილური სამყარო, რომლითაც თავისებურად, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ოსტატური ხერხებით აღიქვამს ცხოვრებას და ხატავს ეროვნულ, სოციალურ ყოფას, ქმნის ნამდვილ სახალხო ტიპიურ ხასიათებს. ნაწარმოების მხატვრული ღირსება, როგორც წესი, გაპირობებულია სტილური მანერით. როგორც ამას მართებულად შენიშნავს იგივე ტეოდორ გრინი, მხატვრული მნიშვნელობა გულისხმობს მხატვრულ სიმართლეს, მხატვრული სიმართლე — მხატვრულ ხარისხს, ხოლო მხატვრული ხარისხი საერთო სტილის აუცილებელი ფუნქციაა.

ბევრი თანამედროვე ქართველი საბჭოთა მწერლის რომანი, ისევე როგორც სხვა ჟანრის ნაწარმოებნი, წარმოადგენს თავისებური სტილის, განუმეორებელი ინდივიდუალური ოსტატობის ნიმუშს, რომელიც თავისი მხატვრული მნიშვნელობით, მხატვრული სიმართლით, მხატვრული ღირსებით ორიგინალობის ღრმა ბეჭდით არის აღნიშნული. მიხეილ ჯავახიშვილის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ლეო ქიაჩელის, შალვა დადიანის, კონსტანტინე ლორთქიფანიძის, დემნა შენგელაიას, ალექსანდრე ქუთათელის, სერგო კლდიაშვილის, რევაზ ჯაფარიძის, ლევან გოთუას, გრიგოლ აბაშიძის, ოტია იოსელიანის, ნოდარ დუმბაძის და სხვ. რომანებში ჩვენ ვხედავთ ასეთი ინდივიდუალური ოსტატობის ღრმა კვალს, თავისებურ სტილს,

რომლითაც გამოხატულია ჩვენი ერის როგორც დღევანდელი დღე, ასევე წარსული ცხოვრება და მომავლის მაღალი იდეალები.

ეს რომანები მდიდარ მასალას იძლევიან სტილის, ოსტატობის ანალიზისათვის. და ჩვენ კიდეც აღვნიშნეთ მხატვრული ოსტატობის რამდენიმე მაგალითი კ. გამსახურდიას, ლ. ჭიაჩელის, კ. ლორთქიფანიძის, დ. შენგელაიას, რ. ჯაფარიძის რომანების განხილვისას. აქ კი ამ მიზნით უფრო ვრცლად შევჩერდებით ერთ-ერთ ცნობილ საბჭოთა რომანზე — მ ი ხ ე ი ლ ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი ს „ა რ ს ე ნ ა მ ა რ ა ბ დ ე ლ ზ ე“.

* * *

ნოველისა და რომანის გამოჩენილმა ფრანგმა ოსტატმა მოპასანმა თავის ერთ-ერთ ეპიკურ ქმნილებას დაურთო მეტად კონდენსირებულად შეკრული ნააზრევი რომანის მნიშვნელობის, უანრობრივი თავისებურებების, მხატვრულ აზროვნებაში მისი ადგილის შესახებ.

მისი აზრით, შემოქმედის ტალანტი ვლინდება იმ ორიგინალობით, რომელიც წარმოადგენს აზროვნების, ხედვის, გაგებისა და შეფასების განსაკუთრებულ მანერას. ეს მხატვრული აზროვნების მთელი სისტემაა, ობიექტური სამყაროს ისეთი სუბიექტური ხილვის წესს რომ ეყრდნობა, რომელიც თავის მხრივ განპირობებულია ამ ობიექტური ყოფის კანონზომიერებით.

„..რომანისტი, რომელსაც სურს ცხოვრების ნამდვილი გამოხატვა მოგვცეს, — ამბობს მოპასანი, — ...გულმოდგინედ უნდა ერიდებოდეს მდგომარეობათა ყოველგვარ ისეთ გადაჯაჭვას, რომელიც უჩვეულოდ მოგვეჩვენებოდა. მისი მიზანი სრულიადაც არ არის მოგვითხროს რომელიმე ისტორია, გაგვართოს ან აგვაჩუყოს. მისი ამოცანაა გვაიძულოს ვიაზროკნოთ, ჩავწვდეთ მოვლენის ღრმა და დაფარულ აზრს. მას იმოდენი დაუნახავს და უფიქრია, რომ სამყაროს, საგნებს, მოვლენებს და ადამიანებს ხედავს განსაკუთრებულად, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კუთხით, რაც გამომდინარეობს მისი ღრმად გააზრებული დაკვირვებებიდან. სამყაროს ეს პირადული აღქმა სურს მას გადმოგვცეს და აღადგინოს თავის

წიგნში. ჩვენც რომ ისევე აგვაღელვოს, როგორც იგი აუღელვებია ცხოვრების სანახაობას, მან მსგავსების ხედმიწევნით დაცვით უნდა წარმოსახოს იგი ჩვენს წინაშე"*.

ამის შემდეგ მოპასანი იმ აზრს ავითარებს, რომ რომანისტმა ისეთი ოსტატური, არა ადვილად დასანახი ხერხების საშუალებით, ისეთი გარეგნული უბრალოებით უნდა გამართოს თავისი ნაწარმოები, რომ შიშველად არ ჩანდეს ავტორის ჩანაფიქრი და მიზანი (ე. ი. ნაწარმოების ტენდენცია).

ამ მეტად მნიშვნელოვან დაკვირვებაში გახსნილია სამყაროსადმი რომანისტ-რეალისტის მხატვრული მიდგომის თავისებურება.

სამყაროს თავისებური, ინდივიდუალური ხატოვანი ხილვა, საერთოდ, ყველა მიმართულებისა თუ სტილის შემოქმედის აუცილებელი ნიშანია. მაგრამ ისეთი მაღალხატოვანი ხილვა, როდესაც არ ირღვევა ობიექტური სინამდვილე და, ამასთან, შიშველად არ არის წარმოდგენილი შემოქმედის, ნაწარმოების ტენდენცია, — ეს რეალისტური ხელოვნების უპირველესი და უმთავრესი კრიტერიუმია.

ამ კრიტერიუმს ეყრდნობოდა მ. ჯავახიშვილი „არსენა მარაბდელზე" მუშაობის მთელ ხანგრძლივ პროცესში და, უსათუოდ, ამან განაპირობა რომანის არა მარტო წარმატება თავის დროზე, არამედ დღემდე შეუნარჩუნა მას აქტუალობის ფუნქცია ჩვენი ისტორიული წარსულის მართებულ ხატოვან შემეცნებაში; ამან მიანიჭა უკვდავება მას, როგორც მნიშვნელოვან საფეხურს ქართული კლასიკური ეპიკური ფორმის განვითარებაში, ვით ამ ფორმის ერთ-ერთ თანამედროვე თვალსაჩინო ნიმუშს.

„არსენა მარაბდელის" სიუჟეტურ-კომპოზიციურ წყობაში მრავალი ისეთი ელემენტია, რომელიც მას ახალი ტიპის ეპოპეის ფორმას აძლევს.

ჯერ ერთი, — მისი ბევრი პერსონაჟი, მძაფრად გამოვლენილ რეალისტურ ხასიათთან ერთად, ატარებს რომანტიკულ წიშანსაც. რეალისტურ-რომანტიკული საწყისების ეს ერთობლივი კომპლექსი, რომელიც მთელ სიტუაციებსაც ახლებურ აღქერებას ანიჭებს, ახალ სიუჟეტურ რიგს ქმნის და საინტერესოდ გამართავს რომანის კომპოზიციას. ეს თავისებური სპე-

* Ги де Мопасан. Полн. собр. соч. т. IX; 1949 г., стр. 9.

ციფიკური ხერხი დაეხმარა მწერალს შეექმნა ახალი ტიპის ქართული ისტორიულ-ჰეროიკული რომანი. კონფლიქტებიც და მათი გახსნის მხატვრული საშუალებებიც აქ სხვაა, ვიდრე, მაგალითად, „ჯაყოს ხიზნებში“, „კვაჭი კვაჭანტირაძეში“, „თეთრ საყელოში“ ან, თუნდაც, ქართველი ხალხის რევოლუციური წარსულისადმი მიძღვნილ მეორე რომანში — „ქალის ტვირთი“;

შემდეგ მეორე, — „მარაბდელის“ მთელი კონტრავერსული გამართვა ეყრდნობა გმირისა და სამყაროს, პერსონაჟისა და გარემოცვის ურთიერთობის წინა პლანზე წამოწევას. როგორც პლატონი იტყოდა, „მრისხანება, შიში, კაეშანი, ტირილი, სიყვარული, ეჭვიანობა, შური და სხვა გრძნობები თავისებური გამოხატვაა შინაგანი ვნებებისა“*. „არსენა მარაბდელი“ ერთერთი ისეთი ეპიკური ტილოა, სადაც განსაკუთრებით ძლიერად არის გამოვლენილი და მრავალფეროვნად აღქმული შინაგანი ვნებების სიძლიერე. ამასთან, რომანისტმა ჩინებულად იცის, რომ ადამიანის შინაგანი ვნებები მნიშვნელოვანწილად განპირობებულია გარემოთი. ამიტომაც „მარაბდელის“ პერსონაჟები, გმირები საზოგადოებრივი მოვლენების, ცხოვრების პირმშონი არიან. მათი ბედის განპირობებულობა სოციალური გარემოთი; მათი ფსიქოლოგიური სამყაროს ამოხსნა, როგორც ამ გარემოს შედეგისა, რომანში გადაშლილია მრავალპლანიანი მხატვრული და მდიდარი კომპოზიციური საშუალებებით;

და მესამეც, — უშუალო სტილური ხერხების ორიგინალური სინთეზი (სტილური ხერხებიდან ჩვენ განსაკუთრებით გამოვყოფთ სახისა და ტენდენციის სიცხადეს; სინთეზურ დინამიზმს თხრობაში; ლაკონიზმს მეტყველებასა და ხატვაში; ხალხური მეტყველების ძლიერ ელემენტს; ელასტიურ გადასვლებსა და მონაცვლეობას ლირიკულ, დრამატულ თუ ტრაგიკულ ტონებში კონტრასტირებული დეტალებისა; ეპითეტური, ჰიპერბოლური და შედარებითი სახეების სიუხვეს, უღერად მეტაფორას; კონტექსტის შინაგანი თუ გარეგანი რიტმის ორგანიზაციას, ფრაზის ალიტერაციულობას; სიტყვათა განმეორების ისეთ სისტემას, რომლითაც მიღწეულია შინაგანი რითმაც

* Платон. Диалог «Филеб»; см. сб. «Античные мыслители об искусстве»; 1938 г., стр. 62.

და მოვლენის საზგასმაც და ა. შ.) აქ ქმნის განსაკუთრებულად გამოკვეთილ ერთ მთლიან მხატვრულ სისტემას თავისი მრავალფეროვნებითა და დიდი იდეური დატვირთვით.

პირველი მთავარი პრობლემა, რომელიც ოსტატობის თვალსაზრისით საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი რომანში, ეს არის ხალხის მონუმენტური სახის ხატვის, მთავარი გმირის საშუალებით ხალხის სულის განსახების, გმირისა და ხალხის ურთიერთობის პრობლემა. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ „არსენა მარაბდელი“ თანამედროვე ქართულ რომანთა მთელს წყებაში დღემდე რჩება ისეთ ეპიკურ-ისტორიულ ტილოდ, რომელშიც ყველაზე მკაფიოდ არის დახატული კოლექტივი, მშრომელი ხალხის მასები მისი ტიპიური წარმომადგენლების სახით და მისადმი დაპირისპირებული სხვა სოციალური კლასები თუ ფენები.

უსათუოდ, ხალხის სახის ჩვენების ორიგინალური ოსტატური მანერით არის გააზრებული რომანის ის პასაჟები, რომლებიც თავადაზნაურული არისტოკრატიისა და მარაბდელი გლეხების დაპირისპირებას, კონტრასტს ეყრდნობა. მრავალი ასეთი დამახასიათებელი პასაჟიდან ჩვენ გვინდა ხაზი გავუსვათ ორს, რომლებშიც მოცემულია ხალხის ძალის გაღვიძების ჯერ ემბრიონალური, ხოლო შემდეგ — ძალუმად გამოვლენილი ხატოვანი ხილვა.

პირველ მათგანში დახატულია წინადღე ხვნად გასვლისა, რომელსაც ალგეთლები ტრადიციული ზეიმით ხვდებიან. აქ მკვეთრი კონტრასტის მოშველიებით, რაც ორი სიმღერის ფონზეა წარმოქმნილი, მხატვარი აღწევს ხალხის ძალის, ტრადიციის, სიცოცხლის ოპტიმისტური აღქმის ძლიერ წარმოსახვას, ხალხის ჯანსაღი სულის დაპირისპირებას თავადთა გადაგვარებულ ყოფასთან:

მებატონე ბარათაშვილების უკანასკნელი წარმომადგენელი დავითი ჭოჭინაში ჩაწოლილა, თარს აყღარუნებს და „უნდილად“ ღიღინებს აღმოსავლურ კილოზე, რადგან „თავადების სუფრაზე სამ ხმაზე აღარ მღერიან: სამხმოვანი სიმღერა გლეხურია, მდაბიური, ქართული, ხოლო ერთხმოვანი სპარსულ-ოსმალური გაფი და მუხამბაზი, შიქასტა და მუსტაზადი, ბაიათი

თი და ყველა „ყაიდა“ დიდებულთა სამღერალია, რადგან იგი მათი გადაგვარებული სულის გამონაყოფია“.*

ამგვარად არის მინიშნებული დიდებულთა მიერ დაკარგვა ეროვნული ტრადიციებისა, რომელიც მხოლოდ ხალხს შემოუნახავს.

ხალხის დევგმირული ძალის გამომხატველია არსენას მამა— ღვთისავარი. „ყველა საქვეყნო საქმეს ის ნათლავს, ისა ზრდის, ჰკვებავს, მისდევს და მიუძღვება“ (IV, 76). ახლაც, ქუსლად ამოვარდნილი მისი სიმღერა უპირისპირდება ჭოჭინიდან მონადენ აღმოსავლურ ქვითინსა და სლოკინს. ღვთისავარს პაპუნა ესიტყვება, პაპუნას — ფეიქარი ნასყიდა, ნასყიდას ბერუა ჩამოართმევს სიმღერას და ზარივით გუგუნებს ოციოდე გლეხის გაუბზარავი ხმა, რომელშიც ინთქება და იკარგება აღმოსავლური მოტივი. ეს სიმღერა როგორც ხალხის ძალის, და ერთიანობის, ისე შინაგანი სულიერი მღელვარების სიმბოლური ხილვა და განხატოვნებაა.

მეორე პასაჟია აჯანყებულთა დაფიცება დროშაზე. აქაც ასეთივე მხატვრული ძალით არის გახსნილი ხალხის ხასიათი, მისი ისტორიული როლი. აქაც იგი ნაჩვენებია ისტორიის შემქმნელ ძალად და ისტორიული ტრადიციების ნამდვილ გამგრძელებლად.

საბარათიანოს დროშა, რომელსაც წინათაც მახარა და ღვთისავარი ატარებდნენ (მაგრამ მაშინ იგი საგვარეულო ღირსებას გამოხატავდა), ახლა არსენას ხელთაა და მასზე ახალი წარწერა ჩნდება. წარწერა მას დროის, ეპოქის შესაფერი ახალი შინაარსით გამსჭვალავს. იგი მუდამ გლეხის მარჯვენას სჭერია სამშობლოს დაცვისათვის ბრძოლაში, მასვე უნდა ეჭიროს იგი, მით უმეტეს ახლა, როცა თავადებმა სამშობლოს უღალატეს. ამიტომ მიაქვთ იგი ბარათაანთ კარიდან არსენას რაზმელებს და ზედ თავის ლოზუნგს აწერენ.

„ჩვენს წინაპრებს ეს დროშა იმდენი უთრევიათ და მისი გულისთვის იმდენი სისხლი დაუღვრიათ, რომ ამ სისხლში ქალაქიც კი დაიხრჩობოდა. მაგრამ თვითონ დროშაც დაძველდა

* მიხეილ ჯავახიშვილი. თხზულებანი; ტ. IV, 1934 წ.. გვ. 76. შემდგომშიც ყველა ციტატა, ძირითადად, მოყვანილი იქნება ამ გამოცემის მიხედვით.

და მისი მეთაური თავადობაც დაბერდა. ეხლა ამ დროშას ჩვენ უნდა მოვუაროთ, ძველზე ახალი წავაწეროთ და პირნათლად ვატაროთ. შეთავსდების თუ არა ძველი და ახალი?

— ჰაი, ჰაი, რომ შეთავსდების! — იგრიალეს ტყის ძმებმა.

— ოღონდაც რომ შეთავსდების! — დაუბეჭდა ოძელაშვილმაც, — ...ამ დროშაზე ასე სწერია: — და ფორხილით წაიკითხა: — „დაიცავი კარი ჩემი, უფალო, და ციხე ჩემი მარად ჰყავ“. მოდით, ძმებო, ეხლა ასე დავაწეროთ: ძმობა, შრომა, მიწა, თავისუფლება, თანასწორობა და პატიოსნება. დაე, გვენდოს ძველის დამწერი, რომ ჩვენი შრომა, ძმობა და პატიოსნება ჩვენს კარებს იმათ ხმალზე უფრო უკეთ დაიცავს“. (IV, 258).

ეს არის მრწამსის თავისებური გაცხადება, მაგრამ არა რიტორიკული სენტენციის ფორმით, რასაც ხშირად მიმართავს რომანისტი სხვა შემთხვევებში („ჯაყოს ხიზნები“, „გივი შადური“), არამედ ექსპრესიის ისეთი გაძლიერებული ელემენტის მოშველიებით, როდესაც პასაჟის ყოველ დეტალში სტერეოსკოპიულად არის წარმოდგენილი და დანახული როგორც დიდი შინაარსი, ასევე ორი მხარე კონკრეტული მოვლენისა.

„ძველისა და ახლის შეთავსებაც“ სწორედ ეს ორი მხარეა. ხალხის საზრუნავი და ოცნება ყოველთვის იყო თავისი ღირსებისა და სამშობლოს დაცვა. მისი საუკეთესო მაღალი სული ყოველთვის განსაკუთრებული ძალით ვლინდებოდა უსაზღვრო პატრიოტიზმსა და თავდადებაში, მისი რაინდული ძალა მუდამ მის ქვეყანას ხმარდებოდა.

ასევეა ახლაც, როდესაც არსენა და მისი თანამებრძოლები ტყეში გაჭრილან და თავის საუკეთესო იდეალებს, ამ იდეალებისათვის თავდადებას უპირისპირებენ უხეშ დამმონებელ ძალას, რომელიც, შინაური თუ გარეშე მჩაგვრელების სახით, ხალხის სისხლითა და ცრემლით პოხავს მარაბდის მიწას.

„კარი და ციხე“ სიმბოლური წარმოსახვაა სამშობლოსი, რომელიც შეუვალი უნდა იყოს მტრისათვის. მაგრამ ახლა წინ წამოწეულია სოციალური უსამართლობა, რომელსაც ამკვიდრებს მარაბდელი ბატონიც და სხვა ქვეყნიდან მოსული მჩაგვრელიც. ამიტომ ჩნდება საბრძოლო დროშაზე თავისუფლებისა და თანასწორობის ლოზუნგი, მიწისა და პატიოსნების მოთხოვნა, ხოლო ყოველივე ეს თავისუფალი შრომის დიად პრი-

ნციას ეყრდნობა. და თვით დროშა იქცევა აჯანყებული ხალხის მიზნის, მისი იდეის თავისებურ სიმბოლოდ, რომლის ქვეშაც ღვივდება ეროვნული და სოციალური თავისუფლებისათვის ბრძოლის ჩაუქრობელი ცეცხლი.

მაგრამ დროშის ამ სიმბოლოდ ქცევას რომანში ხომ ესაჭიროებოდა თავისებური შემზადება, მხატვრული განვითარების ლოგიკა!

და ჩვენ აქ გვაგონდება მესამე პასაჟიც — რომანის დასაწყისში ასე ოსტატურად გამოკვეთილი კოლიზიური სცენა, როცა კოლონიზატორი, მაიორი ორლოვი, გაოცებული და გააფთრებული იმის გაგებით, რომ ქვემო ქართლს თავისი მეწინავე დროშა ჰქონია, გადაწყვეტს მის ჩამორთმევას, მას წინ არა ბარათაშვილები და ორბელიანები გადაეღობებიან, არამედ არსენა, რომლითაც აქ გამოხატულია ხალხის ძალა.

„არსენა მაიორს საწადელს მიუხვდა. პირისახეზე მწვავე ალმურმა აჰკრა და თავში აუვარდა.

ეს რა მიჰქარა ბასილმა მაიორმა? სურს დროშა ჩამოართვას? ვის, ბარათაშვილებს და ორბელიანებს? კეთილი, მაგრამ ეს ალამი მარტო მათი ხომ არ არის! არა, მარტო მათი აღარ არის“. (IV, 25).

სწორედ უკანასკნელი ფრაზა—„მარტო მათი ა ღ ა რ არის“, რომელსაც ახალ ხარისხში აჰყავს წინა აზრი — „მარტო მათი ხომ არ არის“, წარმოადგენს სწორედ იმ გასაღებს, რომელმაც უფრო გვიან დროშის მთლიანად ხალხის ხელში გადასვლის მთელი სიტუაცია უნდა დაგვანახოს და მას ლოგიკური გამართლება მისცეს.

ამ გააზრებას მოსდევს დროშის შეკუმშული ისტორია, რომელიც ახლა არსენას ფიქრშია გადატანილი და მისი თავისებური შინაგანი მონოლოგით იხსნება, ხოლო ხანაც მწერლის მიერ უშუალო ხატვის ასპექტით არის მონაცვლებული. ეს, სიმბოლურად უფრო ფართოდ მოხაზული ისტორიაა ერის დიდებისა, მისი ღირსების და მამაცობისა, რომელიც მუდამ მახარათა თუ ღვთისავართა მხრებზე ყოფილა დაყრდნობილი და მათი სისხლით განმტკიცებული. ახლაც მათ უნდა დაიცვან ეს ღირსება.

და აი, მძაფრი კოლიზია: „მაიორმა ცხენი დასძრა და დროშას ხელი მიატანა“. „ბატონები... გაჩუმებულან, დარცხვენი-

ლან, დადუმებულან". ღვთისავარმა კი „ხელი მაიორის აღვირს გაუშვა და ადლიან ხანჯალზე დაიდო". ხოლო არსენამ, რომელსაც ელვასავით გაჰკრა აზრმა, რომ თავადები, რომლებიც „დაძაბუნდნენ", „დაჭიავდნენ", დროა განზე გადგნენ და გზა „ოძელაშვილებს დაუთმონ", „უცებ დეზი ჰკრა ლურჯას, დროშაზე მიაგდო, თავის მამას ალამი ასტაცა და ბასილას თვალი თვალში გაუყარა. მერე თავის ძუძუმტეს დავით ბარათაშვილს მიუბრუნდა და —

— ბატონო, — ჰკითხა, — გამაგებინე, ამ კაცს რა უნდა?

— ეგ დროშა უნდა, — დარცხვენით მიუგო დავითმა.

— მაშ წაიღოს, — დაბალი ხმით ჩაიხრიალა არსენამ და არლოვს ალმისკენ აუქნია თავი: მობრძანდი და წაიღეო". (IV, 25).

ამ სურათში კონდენსირებულად თავმოყრილია ერთგვარი განასკვაც კვანძისა, რომელსაც შემდგომში ბევრი მძაფრი ხლართი უნდა შეეკრას; კოლორიტული ჩვენებაც ქართველი თავადაზნაურობის გადაგვარებისა, უხეში გარეშე ძალისადმი მისი ყურმოჭრილი მორჩილებისა, რაც ახალი წარჩინებისა და უხრუნველ-პარაზიტული ცხოვრების საფასურად არის შეძენილი; არსენას მომავალი ბედის მინიშნებაც („გზა ოძელაშვილებს დაუთმონ") და გმირის ხასიათის წინასწარი მონახაზიც, რაც ასე მკაფიოდ გამოსჩანს სიტყვებში — „მაშ წაიღოს", რომელთა პირდაპირი მნიშვნელობა შეცვლილია უკუჩანაფიქრით.

ეს ხასიათის მონუმენტური ხატვის თავისებური ხერხია, მ. ჯავახიშვილის მხატვრული სტილისათვის ესოდენ დამახასიათებელი. ხალხი, რომელსაც იგი თავისი საუკეთესო გმირების სახით წარმოადგენს, მისთვის ბუმბერაზი ძალაა, ვისაც, მრავალი განსაცდელისა და წამების მიუხედავად, ვეჟაკაცურად შეუნარჩუნებია და ისტორიის ქარტეხილებში გამოუტარებია მაღალი რაინდული სული, მარად უქრობი რწმენა დიადი მომავლისა.

ხატვის თავისებური რეალისტურ-რომანტიკული მანერა მწერალს საშუალებას აძლევს მრავალშინაარსობრივად შეიმეცნოს და განახატოვნოს სახე ძირითადი, ისტორიული გმირის — ხალხისა. აქ იგი ეყრდნობა ერთობლივისა და მრავლობითის ურთიერთში გადასვლის, მათი ურთიერთგანპირობებულობის პრინციპს.

უთუოდ, ხალხის სული, მისი სახეა გაცხადებული პაპა მა-

ხარას ჰიპერბოლური მანერით შესრულებულ იმ მონუმენტურ ისტორიულ პორტრეტში, რომელიც მას წარმოგვიდგენს ცხოვრების, სამშობლოს მარად უცვლელ ბურჯად, „ვინც სწორედ ნახევარ საუკუნეს ეზიდებოდა მეწინავე დროშას“; ვისაც „ტანზე ალაგი აღარ შერჩა დაუჭრელი, დაუბეგველი, დაუსვრავი. მარტო თავპირზე შვიდი ნამახვილევი ამჩნევია. მახარამ აგერ იმ კამეჩური მკერდით და კისრით დაიცვა ბარათაანთ სამი თაობა: ახპატის გზაზე ხანჯლით აკუწული დიდი ზაალი, უნდილი და რუსის მიერ მოსყიდული მისი მამა დავითიც და ეხლანდელი ზაალიც — ანჩხლი, უმადური, კერპი, ვიღაც ბასილა მაიორის მორჩილი მონა და ყმებისა კი ასპიტი ბატონი.

ათჯერ დასერა მახარამ სომხეთი და ახალციხე, ჯავახეთი და ჭარბელაქანი, არეზი და მტკვრის შესართავი, შექი და შამშადილი, განჯა და ყარაბაღი... ვინ მოსთვლის, რა არ გადაჰხედია, ვის არ დატაკებია, რამდენი დამარცხება და გამარჯვება არ უნახავს ამ უკბილო ლომს, რომელსაც ეხლა, სამარეში ჩამდგარს, ლეკვებს უყიდიან და თვითონ მასაც ხალისით გაჰყიდიდნენ, ერთი მანეთიც რომ ვინმეს შეეძლია!“ (IV, 57-58).

ძნელი დასანახავი როდია, რომ ეპიკურობის, მხატვრულობის ელემენტებით შეზავებული ეს შეკუმშული ისტორია გმირის გზისა, ამავე დროს, არის მთელი თაობების ცხოვრება, გაწვრცობილი დიდი განზოგადების სიმაღლესა და სიბრტყეზე. რამდენადაც კონკრეტულ-ისტორიულია იგი, იმდენადვე ვრცელია და გადაგვახედებს დროის გარკვეული ლოკალის მიღმაც, ისტორიის ვრცელ თვალმისაწვდომზე.

კონკრეტულის ასეთი მონუმენტური, ზოგადი მეტაფორული-„დიფირამბული“ წარმოხატვა ეხმარება შემოქმედს, მახარას ისტორიაში მისი ხალხის ბედი მოხაზოს. ხოლო ამ მოხაზვაში მას ყოველთვის ხელს უწყობს მისი ძირითადი კონცეფცია: თითეულ სახეს მოუნახოს მისი საზოგადოებრივ-ისტორიული ფუნქცია და განმაპირობებელი მიზეზი. ამიტომაც არის მწერლისათვის უცხო ჰეტერონომული პერსონაჟი, ტიპი, სახე და ასევე უცხო — ამ სახეთა მონუმენტურობის ჰიპერბოლურ-მეტაფორული ჰეტერონომული ხატებაც.

საერთოდ, ტიპიურისა და ტიპის ხატვის ჯავახიშვილისეული მანერა ბევრი თავისებურებით, ორიგინალური ხერხით არის დაღდასმული.

ჩვენ ვნახეთ, თუ როგორ წარმოქმნა მან პაპა მახარას სახე; მასში მთავარია მონუმენტურობის ელემენტი. ასეთსავე მანერას მიმართავს მხატვარი ღვთისავარის სახის ძერწვისას. აქაც გამოყენებულია რომანტიკულობის ელემენტიც, რომელიც ამ „ცალთვალა დევს“ სამშობლოს კარიატიდად წარმოგვიდგენს.

ასეთ შემთხვევაში, ტიპის ხატვა, ძირითადად, პირდაპირია; ნაკლები ადგილი ეთმობა მინიშნებას, შემოვლითობას გმირის ხასიათის გასახსნელად, როდესაც თვით ჰიპერბოლაც უშუალო რეალურის ხილვისას თავისებურ რეალისტურ ჩარჩოში ექცევა. შუქმიფენა ხდება ისტორიული ექსკურსის ან მოქმედების უშუალო დანახვის კუთხიდან, როგორც ამას ახორციელებს მხატვარი, მაგალითად, სევასტის, როსტომის, მაგდანას, ფიქრიას, კარპიჩას, ზურას, სულხანის, მარინეს, დალი ჰასანის, ოსტაპის, სიმონას და ხალხის სხვა წარმომადგენელთა სახის ქანდაკისას.

მაგრამ, როგორც ზევით დავინახეთ, მახარას და ღვთისავარის სახეებს მაინც დაჰკრავთ თვალსაჩინოდ გამოვლენილი განმასხვავებელი ნიუანსი, რამდენადაც მონუმენტურობის ელემენტი მათი ცხოვრების ისტორიას უფრო მკვეთრად ამაღლებულსა და უფრო ფართოდ განვრცობილ-განზოგადებულს წარმოგვიდგენს. ეს სახეები როგორღაც სინთეზურ-კონცენტრიული ხილვაა ხალხის სულისა საერთოდ, მაშინ როდესაც, ვთქვათ, სევასტი ან მაგდანა ამ სულის ერთი გარკვეული თავისებურების კონკრეტული მატარებელია, ცხადია, ძლიერი განზოგადების ფუნქციით აღჭურვილი.

შემთხვევითი როდია, მაგალითად, რომ რომანის არც ერთი მოქმედი გმირის თუ პერსონაჟის ენა ისე მდიდარი და ფერადოვანი არ არის, როგორც ღვთისავარისა. მოვიგონოთ მისი საუბარი უსამართლობით აღშფოთებულ მარაბდელებთან, როცა იგი მოუწოდებს არ აჩქარდნენ და საქმე არ წააგონ. ამ შესიტყვებაში იგი წიგნის სულ რაღაც ნახევარ გვერდზე ათამდე აფორიზმსა და ანდაზას იშველიებს („თავს სინანული სჯობია ბოლო ჟამს დანანებასა“, „კაცი თუ ჭირსა ვერ დასთმობს, ლხინი რა დასათმობია“, „ჩათრევას ჩაყოლა სჯობიაო“, „ჯობი არა გაქვს. ძაღლს ლუკმა მიუგდეო“ და ა. შ.; IV, 119). სხვა პასაჟებშიც მისი ენით მეტყველებს ცხოვრების უდიდეს გამოცდილებასა და ცოდნას დამყარებული ხალხური სიბრძნე.

პაპა მახარასა და ღვთისავარის სახეების ხატვის გამორჩე-

ულ მანერას ისიც განაპირობებს, რომ ისინი რომანში შემოდიან როგორც დასრულებული ტიპები, რომელთა სასიათის განვითარება უკვე დამთავრებულია და შემდგომი სრულყოფისათვის ამ სახეებს ახალი შტრიხების მიმატება აღარ ესაჭიროება. სხვაა სევასტი ან ფიქრია, კარპიჩა ან მაგდანა. რომანის ექსპრესიას, შინაგან დინამიკას ხომ, არსენასთან ერთად, მათი ხასიათების განვითარებაც განსაზღვრავს! ამიტომაც, ვთქვათ, სევასტისთან პირველი გაცნობა არის პატარა ექსკურსი მისი უკვე განვლილი გზისა; ის მონაკვეთი, სადაც გმირი ეპიკური თხრობის კალაპოტში შემოდის, რომ სხვებთან ერთად გაჰყვეს ამბავთა მდინარებას თავისი საინტერესო თავგადასავალით.

გმირის ასეთი შემოყვანა ეპოპეაში თავისებურად ხორციელდება: იგი გამოჩნდება, როგორც უშუალოდ მოქმედი ადამიანი, რომლის წარსულის ისტორიაც მის ახლანდელ მოქმედებაშია ჩართული და არა განყენებულად მოთხრობილი. აი, მაგალითად, როგორ ვეცნობით ჩვენ სევასტის ან კარპიჩას:

„სახელოვანი მზარეული სევასტი ლაცაბიძე—შორაპანელი გლეხი, იმერეთის აჯანყების მონაწილე, წერეთლის ნაყმევი და და მარაბდას შეფარებული — ორთქლსა და ბოლში გახვეულ ჭურჭელს სარდალივით დასდგომია და ათიოდე თანაშემწეს, სოფლელ ბიჭებსა და ქალებს, დინჯად განაგებს და დროგამოშვებით ბრძანებლობს“. (IV, 42);

„მთავარი ხაბაზი კარპიჩა — კოჭლი ნასალდათარი რუსი, ხეიბრობის გამო განთავისუფლებული, სამი წლის წინათ ზაალთან შემოხიზნული, მუდამ დაძკლავებულია, უქუდოა და ფეხშიშველი, გამუდმებით ხან ჩიბუხს აბოლებს, ხან მზეუჭვრიტას აწკაპუნებს, თან ფუსფუსებს და ბედნიერია იმის გამო, რომ დამხმარე დედაკაცები ძლივს მისცეს და ერთი დღით მაინც შეასვენეს“. (IV, 41).

მოქმედებაში ჩართული სხარტი ისტორიული ექსკურსი, გმირის ეს თავგადასავალი უკვე მთელი თემაა ცალკე ტილოს შესაქმნელად. მაგრამ მხატვარი მას არ განავრცობს. მას არ ესაჭიროება ამ სახეთა დაყოვნებული ექსპოზიციები, რადგან გმირის ხასიათი მან აწი უნდა გაშალოს და გახსნას, ხოლო ის ორიოდე შტრიხი, რომელიც მას აქ გაუკრავს, აუცილებელია ამ გახსნის მხოლოდ შემზადებისათვის.

მაინც, მახარა-ღვთისავარისა და სევასტი-კარპიჩას ხასიათთა ხატვის ხერხი, როგორც უკვე ვთქვით, ძირითადად, ერთია — პირდაპირ დანახული და შეცნობილი მოქმედება გმირისა.

სულ სხვაგვარია არსენას ხასიათის გახსნის, მისი მონუმენტურობის ხატოვანი აღქმის მანერა. სახალხო გმირის ბუმბერაზულ ძალას, მის ახოვნობას, სულის სიდიადეს რომანისტი თითქმის არსად არ გვიხატავს მის ამ თვისებებზე უშუალო მითითებით, პირდაპირი თხრობით, ან ასევე პირდაპირი აღწერა-გადმოცემით. მხატვრისათვის აქ უკვე მთავარია მინიშნების ძალა, ისეთი სურათის მოხატვა ან სიტუაციის შექმნა, რომელმაც მკითხველს უნდა წარმოადგენინოს, გააცნობიერებინოს გმირის მონუმენტური სახე. ეს არის მუდამ განვრცობადი, უკიდურესობამდე განვითარებადი სახე, რომელშიც მონუმენტურობის ჰიპერბოლური ელემენტი გამორიცხავს უშუალო განსაზღვრულობას.

არსენას სულში ჩამჯდარი უძლეველი ძალა რომ დაგვანახოს, მწერალი, მაგალითად, ყმების საუბარს გადმოგვცემს. ერთი მას დევგმირ ფალავანს გიორგი მუხრანელს ადარებს; მეორე აღზევნიდან მომავალი, მარილით დატვირთული ურმის ისტორიას ჰყვება (მძიმე ურემი არსენას „ბუმბულივით“ აუგდია მხრებზე და ტალახიდან მშრალზე გამოუტანია); მესამე კი მარნეულში გაცოფებული მოზვრის ამბავს გადმოგვცემს („ამ ერთი კვირის წინათ მარნეულში ერთი მოზვერი გაგიჟდა. ხუთი კაცი გააფუჭა თურმე. ისე დაფრთხა სოფელი, რომ გარეთ გამოსვლაც კი ვერავინ გაჰბედა. იმ მოზვერს არსენა დაეწია. ერთმანეთს ეცნენ. არსენამ მოასწრო და ხელები რქებში ჩასჭიდა. ჩასჭიდა და დაითრია, დაითრია და ისე მოსწია, რომ კისრის ძვლები მოუმტვრია და ძარღვები დაუწყვიტა. მოზვერი წაიქცა და იქვე გათავდა“. (IV, 10); ერთ ადგილას მწერალი არსენას და მარინეს შეხვედრას ხატავს და ამ სურათში სიხარულით ატაცებული მარინე არსენას ორივე ხელით მკლავზე ჩამოეკიდება; „კედელს კედელივით მიეყრდნოვო“ (IV, 89), — ამბობს მხატვარი მეორე ადგილას და შედარების ამ ხერხით გვიჩვენებს თავისი გმირის ძალას.

საჯინიბოში ჩაყრილ გაროზგილთა სურათს რომ წარმოგვიდგენს, მ. ჯავახიშვილი ამ მძიმე სიტუაციაში ისევ არსენას მონუმენტურ სახეს რთავს: „არსენა ანთებული ბუხრის თაზე

იყო დაბჯენილი და იქვე, ბუხრის მარჯვნივ და მარცხნივ მწოლარე კარპიჩას, სევასტის, მეშთას და ლაშქარას მჭმუნვარედ დასცქეროდაო" (IV, 144), — ამბობს იგი.*

ერთი შეხედვით, გამოთქმა — „იყო დაბჯენილი" — ძალიან ტლანქია და შეუსაბამოც. თითქოს, აჯობებდა რომანისტს აქ სიტყვა „დაყრდნობოდა" გამოეყენებინა; ენობრივად წინადადება ამგვარად უფრო გამართული იქნებოდა. ეს არ შეიძლება არ ეგრძნო ქართული ენის ისეთ ოსტატს, როგორიც მ. ჯავახიშვილი იყო. მაგრამ „დაბჯენის" წარმოსახვითი ფორმა აქ, უსათუოდ, განგებ არის მოშველიებული. მწერალი ხომ არსენას ფიგურას მუდამ ბუმბერაზულობის შტრიხით ხატავს! ამ თვალსაზრისით, ბუხარზე დ ა ბ ჯ ე ნ ი ლ ი ფიგურა, ისიც ჭრაჭის შუქზე, გაცილებით მონუმენტურად ჩანს, ვიდრე დაყრდნობილი კაცისა. გარდა ამისა, ასეთი დაბჯენა უკეთ გამოხატავს იმ სულიერ განწყობილებას, რომელსაც ამ დროს მოუცავს არსენა. ხოლო ხატოვანი სურათი ხომ თვითმიზანი არ არის შემოქმედისათვის, — მასში ყოველთვის გაცხადებული უნდა იყოს გარკვეული აზრი!

ტიპების ხატვის, ტიპიზაციის ჯავახიშვილისეულ მანერას ჩვენ ცალკე განვიხილავთ. ხოლო თუ აქ რამდენადმე ვჩერდებით ამ თვალსაზრისით დამახასიათებელ ზოგიერთ დეტალზე, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ზემოდასახელებულ ტიპთა საშუალებით მხატვარი განასახოვნებს ხალხის ძალას, სულს, მის სიდიადესა და მონუმენტურობას.

ამ თვალსაზრისით, არსენა რთული სახეა, რომელშიც ერთმანეთს გადანასკვია გლეხური ბუნტარობაც და გულუბრყვილობაც, ქართველური რაინდობაც და უბრალოებაც, ამტანობაც და გულფიცხობაც. იგი ხასიათთა ერთგვარი რთული კომპლექსია, თავისი ე რ ი ს ფიზიკური, მორალური, ფსიქიკური მაღალი თვისებებით აღჭურვილი.

ამ ნიშნით მეტად ოსტატურია მთელი ის მომდევნო სცენაც, რომლითაც გადმოცემულია არსენას გამძლეობის გამოცდა პაპა მახარას მიერ:

მახარა გაროზგილებთან მოსულა. იგი ძლიერ შეუწუხებია

---

* ციტირებულ ადგილებში ხაზგასმა ყველგან ჩემია.

ა ე ტ.

მათს ბედს. მაინც, საცდელად, ჯერ ქრისტიანულ მორჩილებას ურჩევს ყმებს. მაგრამ გაჯოხილთა დაშოშმინება შეუძლებელია; ისინი მჩაგვრელთა სისხლის დაღვრაზე ოცნებობენ: „დავღვრით!... გადავუხდით! არ შევარჩენთ!“ ბიჭოს, თქვენ თურმე არა ხუმრობთ... მართლა ვაჟკაცები ყოფილხართ!..“ (IV, 148) — იძახის ბოლოს პაპა, როდესაც რწმუნდება, რომ მათი სიტყვები მხოლოდ გახელებული გულის „მოსაფხანი“ ცარიელი მუქარა როდია. მაგრამ შეძლებენ კი ისინი საწადლის ასრულებას? გაუძლებენ კი მძიმე განსაცდელს? აი რა აინტერესებს ახლა ამ ბებერ ლომს, რომელსაც ცხოვრებამ ბევრჯერ თვით განაცდევინა უჩვეულო მძიმე სისატიკე. არსენა ვაჟკაცია, მაგრამ მაინც ჯერ ახალგაზრდაა და სისხლი უდუღს. ხომ არ მოდრკება იგი სასტიკი განსაცდელის ჟამს? ენახოთ და —

„მახარა ისევ ტახტზე ჩამოჯდა, ქისა და ჩიბუხი ამოიღო და არსენას აჰხედა. მარაბდელი მიუხვდა და მაშას დაუწყო ძებნა, მაგრამ ვერ იპოვა. მისი პაპა კი უცნაურად იღიმებოდა, სდუმდა და თითქო სხვა რაღაცას ელოდებოდა. არსენამ ხელით აიტაცა ნაკვერცხალი, მახარა კი კვლავ იღიმებოდა და ქისის ძირში ნელინელ აფათურებდა თითებს“. (IV, 149).

სახეს მოფენილი უ ც ნ ა უ რ ი ღ ი მ ი ლ ი და თითების ნ ე ლ ი ნ ე ლ ფ ა თ უ რ ი ქისის ძირში, სულის ერთი შერხევით გაპირობებული, ფსიქოლოგიურად მარჯვედ დაჭერილი ის მომენტია, რომელმაც უნდა მიანიშნოს პაპის განზრახვა არსენას. და აი, ორი უტეხი ნება ერკინება ერთმანეთს.

„მარაბდელი ნაკვერცხალს ჯერ ხელის გულზე ატრიალებდა, მერმე ორ თითში გააჩერა, კრიჭა შეიკრა და გახედა. პაპა არა ჩქარობდა, თითქოს არაფერს არ ამჩნევდა, ნამდვილად კი ყველაფერს ხედავდა და ულვაშებში იღიმებოდა. ყველანი გაჩუმებულიყვნენ და არსენას მისჩერებოდნენ. ისინიც მიხვდნენ, რომ პაპა მახარა თავის შვილისშვილს სასტიკი და ულმობელი ფანდით სცდიდა. მათ ეგონათ, უკვე ერთი საათი გავიდა და ცეცხლი არსენას ძვლამდე დავიდოდაო. მწუხარებამ სული შეუგუბა მათ, მაგრამ ჯერ მაინც ითმენდნენ და გამოცდის დასასრულს ელოდებოდნენ. მახარაც ვადის მოწევას ელოდებოდა. არსენას კი თითებზე შიშინი ასდიოდა. როცა ჰაერში დამწვარი ხორცის სუნი დატრიალდა, პაპამ ამაყი ღიმილით აჰხედა თავის ჩამონავალს და ჩიბუხი გაუწოდა“. (IV, 149).

და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც არსენამ ჩიბუხზე ნაკვერცხალი დაუდო და „დინჯად შეუსწორა“, აკურთხა მახარამ მათი ჩანაფიქრი: „მაშ, ღმერთმა ხელი მოგიმართოსო“.

ეს გასაოცარი, გრანდიოზული ძალის სურათია, დიდი მორალური შინაარსით და ზემოქმედების განსაკუთრებული ძალით აღჭურვილი. იგი მთელი რომანის მხატერული კიდობნის ერთ-ერთი ძვირფასი მარგალიტია, სადაც ადამიანთა სახეების ძლიერი რომანტიკული გასხივება მაინც რეალისტურის სამყაროში სტოვებს მათ თავიანთი რაინდული სულითა და ბუნებით.

პაპა მახარას სახეც აქ უფრო სიმბოლურ განვრცობას პოულობს, როგორც მთელი ხალხის სულის გამომხატველი სახისა. და ამდენად, ჩვენ ვხედავთ ორი სიტუაციის ერთიმეორის განმაპირობებელ შინაარსს: ერთი — ხალხი ბრძოლის წინ ცდის თავის გმირს, მის ფიზიკურ გამძლეობას, შინაგან ძალას, სულის სიმტკიცეს და, მეორეც — გმირი მოვალეა ყოველგვარი განსაცდელი აიტანოს, ყოველ ვითარებას გაუძლოს თავისი ხალხის წინაშე.

სწორედ ამ გამოცდის შემდეგ იძენს დამაჯერებლობის განსაკუთრებულ ძალას პაპა-შვილიშვილის უფრო გვიანდელი დიალოგი, რომლითაც გადმოცემულია არსენას წასვლა თავისუფლებისათვის საბრძოლველად. მიდის ოძელაშვილი იქ, სადაც „სამართალია“. მაგრამ ცხოვრების სიბრძნით ჭკუანასწავლმა მახარამ ხომ კარგად იცის, რომ „სამართლი არსად არ არის“. არსენას მოკლე პასუხში — „არ არის და მე გავაჩენ“ (IV, 161) — გახსნილია როგორც ისტორიის შემოქმედი ხალხის ძალა, ასევე მთელი რომანის ძირითადი იდეური ხაზი.

ხოლო როგორია იგი, ეს ხაზი? რომანის მთელი ხატოვანი სისტემა, გამოხატვა-გამოსახვის ყველა შესაძლებლობა იქით არის მიმართული, რომ აჩვენოს თავისუფლებისა და სამართლიანობის არა მხოლოდ იება, არამედ მისი დადგენა-მოპოვებისათვის ბრძოლაც.

არსენას მონუმენტურობა გადმოცემულია „დიდებულ კაცს“ მონატრებული მეამბოხე გლეხის სულხანის სიტყვებში, სადაც ბელადი სტიქიის ძალებზე მაღლაა დაყენებული: „...ჩვენ, გლეხებს, აქამდე ერთი დიდებული კაციც არა გვყოლია, ეხლა კი

ბედმა გაგვიღიმა და გვარგუნა... გლეხობას დიდი მიწისძერა და მეორედ მოსვლაც კი ვერ გააღვიძებდა, არსენამ კი ყველანი პანტასავით დაარხია და თვალი აუხილა“ (IV, 263).

კიდევ რამდენიმე მაგალითი იმისა, რომ სახალხო გმირის არსენას გოლიათობა, ახოვანება რომანში თითქმის ყველგან ხაზგასმულია წარმოდგენის შემქმნელი ნიუანსებით, შტრიხებით, ჩანახატებით ან სიტუაციებით და არა პირდაპირი უშუალო ხატვის ხერხით:

აი, პატარა ტატე ფეხზე „ეკონწიალება“ არსენას. იგი „ისე მიფოფხავდა მის ბარძაყზე, თითქო წეღანდელ ჭანდარზე ადიოდაო“ (IV, 23);

არსენა მას მხრებზე შეისვამს და გააჭენებს. აქ იგი „მოძრავ კოშკს“ არის შედარებული;

საჯინიბოდან გამოქცეული არსენა ისე „წამოვიდა ბანებზე და ორღობეებში, რომ მისი სიარული სხვათა სირბილს უდრიდაო“ (IV, 165), — გვეუბნება რომანისტი და ჩვენც დევის ამ ნაბიჯებში შევიმეცნებთ გმირის გოლიათობას;

გამოქცეული არსენა ხევშია, რომელსაც ზაალის სახლი ციხე-კოშკად წამოდგომია თავს. მარაბდელი შეჩერდება და მისი ხმა შემზარავ გრგვინვად ედება მთელ ხევს: „ბა-რა-თა-შვილოო-ო!.. ეხლა კი მიფრთხილდიიი, ბარათაშვილოო! დედას გიტირებ, დედასააა!“ (IV, 168). ჭექა-ქუხილის ეს ძალაც თავისებური მეტაფორული გამოხატვაა გმირის ძალისა;

არსენა სადღაც გზაზე შიშველ ბოგანს წააწყდება, შეეცოდება, ჩოხას გაიხდის და მას ჩააცმევს. „სასაცილო რამ იყო ის საწყალი: ისე იჯდა იმ ჩოხაში, როგორც თაგვი ქურქში. ჩოხის კალთებს მიწაზე მიათრევდა და ფრთებ-მოტეხილი ქათამივით მიცუნცულებდა“ (IV, 229);

ან კიდევ: არსენა ქვიშხეთელ მოძკელებთან შრომის შემდეგ გამართული წვეულებიდან რომ წამოდგება, „ხის ტოტებამდე აისვეტება“ (IV, 272); ხოლო ერთ სურათში დალი ჰაერში მის მკერდზე „ქატასავით“ გამოჩნდება, „რომელიც ლომს უალერსებს“ (IV, 476);

და ბოლოს, ჩვენს წინაშეა მოკლული არსენა, ასევე გოლიათური, მონუმენტური: „მკვდარი ოძელაშვილიც ისევე არ ეტეოდა თავის ახალ ქერქში — უგრძეს კუბოში, — როგორც ცოცხალი არ ეტეოდა ამ ქვეყნადო“ (IV, 564) — ვკითხულობთ

რომანის ფინალში. ეს არის ჰიპერბოლური ხილვა გმირის გოლიათური ძალისა და ამ ფიზიკური ნიშნის გადატანა იდეაში — მეამბოხე სულის გახსნაში. კუბოში იგი ვერ ეტევა, როგორც გოლიათური აგებულების კაცი, ამ ქვეყანაზე კი — როგორც მისი დროისათვის შეუთავსებელი მეამბოხე სული.

მაგრამ გმირი, თუ იგი ხალხის სულის გამოხატვაა, ხომ მუდამ ცოცხალია!

მუდმივ სიცოცხლეში გადასული მონუმენტურობის ამ ბეჭდით არის აღნიშნული არსენას პირმშოს — დათუნას სახე, რომლისთვისაც მხატვარს უკვე აღარ ესაჭიროება მინიშნება, მეტაფორა, სიმბოლურობა. იგი მას ხატავს უშუალოდ, როგორც სრულ პორტრეტს მკერდგანიერი, ახოვანი, მუქი ოქროსთმიანი, შავთვალა ლამაზი ჭაბუკისა, ამ უბრალო გოლიათისა, რომლის სახესაც ჩვენ ქვევით კვლავ დავუბრუნდებით.

ამგვარი ორი ძირითადი მანერით ქმნის მწერალი გმირთა, პერსონაჟთა ვეებერთელა გალერეას „არსენა მარაბდელში“, სადაც მის ყველა სხვა ნაწარმოებზე მეტად გამოვლინდა რომანისტის მისწრაფება ქართველი ხალხის ცხოვრების მრავალწახნაგოვანი ჩვენებისა.

მ. ჯავახიშვილი ხალხის სულს, ისტორიულ როლს, მის ოცნებას, შემართებას მრავალნაირი ოსტატური ხერხით ხატავს. ზემოთ მოყვანილი იყო ხალხის წარმომადგენელ გმირთა სახეში ხალხისავე ნიშან-თავისებურებების ორიგინალური განხატების მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი. რომანისტი არანაკლები ძალით წარმოქმნის ხალხის გიგანტურ სახეს თავისი ეპოპეის მასობრივ სცენებში, ხალხური ჩვევების აღწერისას და სოციალურ-ყოფითი ცხოვრების მოვლენათა ხატვის დროს.

მათგან განსაკუთრებით გამოირჩევა თრიალეთის ბრძოლის სურათი, როგორც მასობრივი გმირობის თავისებური ოსტატური ხედვა. აქ მწერალი აღწევს მოქმედ პირთა და მოვლენების ისეთს კონცენტრირებულ-კონდენციურ ხილვას, მოწინააღმდეგე ძალთა ისეთ კონტრასტულ-შეპირისპირებულ წარმოსახვას, რომელსაც ახალ საფეხურზე აჰყავს საერთოდ რომანის ეპიკურ-ხატოვანი ფორმა.

ამ სცენის თავისებურება, უპირველესად, ის არის, რომ დიდი სახალხო ბრძოლის წინ მასში არსენას ბაგეებით გაცხადებულია ჭეშმარიტება ხ ა ლ ხ ი ს ადგილისა ისტორიის ქარტეხილებში: „ძველ წიგნებში მარტო თავადების გმირობა

სწერია, ეხლა კი ჩვენზედაც დასწერენ და კეთილად მოგვიხსენიებენ. გლეხებიც წაიკითხავენ და იტყვიან: ბარაქალა გლეხო, ჩვენც კაცები ვყოფილვართ, ქუდიც გვიტრებია და პატიოსანი ალაგიც მოგვიხვეჭია“ (IV, 364—365).

ხალხის ძალის ამ გაცხადებას თან მოსდევს მისიევე ნათელყოფა არსენას, ღვთისავარის, სევასტის, კარპიჩას, მეშთას, ჰასანის, როსტომის, ქავთარის, სულხანის, საბას, ოსტაპის, ბაღოს; ლაშქარას, მაგდანას, თედოს და სხვათა თავგანწირული ბრძოლით.

ყურადღებას იპყრობს ისიც, რომ რომანი სწორედ ხალხური გართობა-ჩვეულების აღწერით იწყება, რაც თავიდანვე მინიშნებულად წარმოქმნის მისი ძირითადი გმირის — ხალხის სახეს, რომლის კონცენტრირებული ტიპიური წარმომადგენელიც — არსენა, მწერალს ტენდენციურად გამარჯვებული გამოჰყავს ყველა შეჯიბრებაში.

არსენა რომანში დახატულია თავისი დროის მონუმენტურ, გოლიათურ ფიგურად. მაგრამ რამდენად განდიდებულია მისი ფიზიკური ძალა, იმდენად უბრალოა მისი სული. გოლიათობის ამ უბრალოობაში მხატვარს თავისებურად აქვს გააზრებული და გადმოცემული ხალხის სახე. ეს მისი ოსტატური მანერაა მთავარი გმირის ხატვისა.

„არსენა მარაბდელმა“ განსაკუთრებული მკაფიოობით გამოაელინა მ. ჯავახიშვილის, როგორც რომანის — ამ რთული კომპოზიციური კომპლექსის — ოსტატის შესაძლებლობანი.

ყველა დიდ რომანისტს ეპიკური ტილოების გაშლის თავისებური არქიტექტონიკური სისტემა აქვს, რომლის შემწეობითაც აღწევს იგი თავისი მხატვრული იდეების, როგორც ერთი მთლიანის, ამეტყველებას. მასალის თავისებური დალაგება-გაშლა-განვრცობით და გარკვეულ სახეებში მათი განხატებით იგი ახორციელებს ისეთი მწყობრი, ერთი მთლიანი მხატვრული სამყაროს შექმნას, სადაც გარკვეული იდეური კუთხით დანახული და წარმოდგენილია საზოგადოებრივი კავშირურთიერთობანი, ცხოვრების პროცესები.

ჩვეულებრივ, მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციას განიხილავენ, როგორც ისეთ სისტემას, რომელიც მოიცავს მხატვრული ტილოს ყველა მხარეს — სიუჟეტის გამართვასაც,

სახეთა ძერწვასაც და იმ მანერულ-სტილურ თავისებურებებსაც, რომელთაც მიმართავს მწერალი. ყოველივე ამის თანმიმდევრულ-ლოგიკური შეხამება საშუალებას აძლევს შემოქმედს უკეთ განახორციელოს მოვლენის მთლიანობაში აღქმა. კომპოზიციურ-სიუჟეტური ოსტატობა ამავე დროს არის ის, რასაც მოემი „ფორმის გრძნობას“ უწოდებს. მისი აზრით, მხატვარმა იმგვარად უნდა გაიაზროს სიუჟეტი, რომ მისგან „გამოსწუროს დრამატიზმის მაქსიმუმი“. სიუჟეტი მისთვის მხატვრის აზროვნების ძირითადი საშუალებაა: „როგორც ფერმწერი აზროვნებს ფუნჯით და საღებავებით, ასევე მწერალი აზროვნებს სიუჟეტით.“.*

ერთ-ერთ თავის წერილში მ. ჯავახიშვილი თვითონვე შესანიშნავად გადმოგვცემს „არსენა მარაბდელის“ კომპოზიციურ-სიუჟეტური სისტემის არსს, მხატვრისა და მოაზროვნის დამოკიდებულებას რომანის ფაქტიური მასალისადმი. „არსენას ლექსთან“ რომანის ურთიერთობას რომ ეხება, იგი აღნიშნავს: „ლექსის ავტორი მუდამ მარტო არსენას მისდევს, მე კი მ შ რ ო მ ე ლ გ ლ ე ხ ო ბ ა ს დავუკავშირე და მისი ზ რ ა ხ ვ ა-ი მ ე დ ი ს მ ე დ რ ო შ ე დ ავსახე. ლექსის ავტორი არავითარ ფონს არ აგვიწერს, და მის მიერ მოცემული ფ ა ბ უ ლ ა ქ რ ო ნ ო ლ ო გ ი უ რ ი ც ი კ ლ ი ა არსენას თავგადასავლისა, ხოლო პოეტიკური ხერხების მხრივ მეტად ერთფეროვანია და ღარიბი. ამიტომ იგი საუცხოო პრიმიტივად უნდა ჩაითვალოს“.**

ასეთმა მსოფლმხედველობრივმა მიდგომამ ხალხური ეპოსის, და, საერთოდ, ისტორიული მასალისადმი განსაზღვრა რომანის კომპოზიციაც, მასში გმირთა, პერსონაჟთა მთელი გარკვეული გალერეის შექმნა, მთავარი გმირის სახის იდეური გამიზნის კონდენსაცია, დაპირისპირებულთა ანტაგონიზმი, დიდი სოციალური ღელვადობა.

რომანის კომპოზიციაში გააშკარავებული მხატვრულ-იდეური კონცეფცია აქვს მხედველობაში მწერალს, როცა ამბობს: „მე... სულ სხვანაირად უნდა მივდგომოდი ამ თემას, მისი ს ო ც ი ა ლ უ რ-პ ო ლ ი ტ ი კ უ რ ი ა რ ე უ ნ დ ა მ ო მ ე ნ ა ხ ა,

* В. С. Моэм: Подводя итоги. 1957 г., стр. 165.

** ვ. ჯავახიშვილი. როგორ ვწერებოდა „არსენა მარაბდელი“. იხ. გაზ: „კომუნისტი“ № 11 (12219), 1962 წ.

მოქმედნი და ამბები ლოგიკურად გადამება, ზოგი რამე ფაქტებით და ფსიქოლოგიურადაც დამესაბუთებინა. ამოდენა რომანისათვის შინაგანი კომპოზიციური აღნაგობა ამესახა, ყოველი სურათი სიუჟეტურად გამეშალა, ბევრი რამე შემეცვალა... ერთი სიტყვით, სრულიად ახალი მხატვრული ნაწარმოები უნდა შეშექმნაო" (იქვე).

ამიტომაც, როგორც ყოველ დიდად ჭეშმარიტ მხატვრულ ისტორიულ ნაწარმოებში, ისე „მარაბდელშიაც" ისტორიულად ნამდვილად არსებული პირების (არსენა, მარინე, სევასტი, მეშთა, სიმონა, როსტომი, ზაალი, დავითი, კუპატნელი, სუმბათაშვილი და სხვ.) გვერდით მხატვრის ფანტაზიით შექმნილი რეალისტური პერსონაჟებიც მოქმედებენ (ღვთისავარი, ერეკლე, მაგდანა, ზურა, კარპიჩა, ორლოვი, გიგოლა, სულხანი, ფიქრია და ა. შ.).

ორივე წყების ამ ადამიანთა სიუჟეტურ-ფაბულური ურთიერთობა რეალისტური ხატვის დიად პრინციპს ეყრდნობა და იშლება ზღვარი ნამდვილად არსებულსა და ასეთი კონკრეტული სახით არარსებულს შორის. მხატვრის ძალაც სწორედ ის არის, რომ არსენაც და ღვთისავარიც, სევასტიც და მაგდანაც რეალურ ყოფაში რეალურად არსებული ადამიანების უკვდავ სახეებად რჩება მკითხველის შემეცნებაში.

რომანის სიუჟეტურ-კომპოზიციურ თავისებურებაში გამოხატულია შემოქმედის მიზანი და იდეა, მისი თვალთახედვის ასპექტი და ცენტრი. ამის შესაბამისად არის მასში განლაგებული მასალა, ცენტრალური ფიგურა, პერსონაჟები, ხასიათები; ამის შესაბამისადვე ხორციელდება ორიგინალური ხერხი — ავტორისეული ჩარევა მოვლენაში, მხატვრულ სიტუაციაში, გმირის მოქმედებაში; პერსონაჟისა და რომანისტის შენაცვლებანი ეპიკური თხრობის პროცესში, რაც განსაკუთრებით იქცევს ყურადღებას.

კომპოზიციური წყობის ერთ-ერთ თავისებურ დამახასიათებელ მომენტად „არსენა მარაბდელში" ჩვენ მიგვაჩნია მონაცვლეობა ადგილისა, საიდანაც მხატვარი ხედავს ადამიანთა ბედს, მდგომარეობას, მოვლენებსა და ფაქტებს.

ძირითადად, ეს არის დანახულის, წარმოდგენილის თუ განცდილის უშუალოდ გადმოცემა ეპიკოს-მომთხრობელის მიერ. ამ შემთხვევაში იგი ის მხატვარია, რომელიც შისთვის უკეთე-

სი მანძილიდან ხედავს, აღიქვამს და დაგვანახვებს თუ გადმოგვცემს თავისი გმირის მოქმედებას, სულიერ მღელვარებას, დიალოგს, მის გარემომცველ ბუნებას თუ სოციალურ ყოფას, ამასთანავე, მასთან დაკავშირებულ თუ მის საწინააღმდეგოდ ამოძრავებულ ადამიანთა განწყობილებასა და ქმედობას.

მაგრამ კლასიკურ პროზაში ნაცად ამ ხერხს მ. ჯავახიშვილი ხშირად უნაცვლებს ორიგინალურ პასაჟებს, რომლებშიაც იგი ხან უშუალო მონაწილედ გამოდის, ხანაც სხვის მიერ დანახული კონკრეტული სურათით შეიმეცნებს ჭეშმარიტებას; ხან გმირის განცდის ავტორისეულ გადმოცემას გმირისვე ფიქრის გახსნით ახორციელებს, ხანაც ლირიკულ-ინტიმური ჩარევის მანერას მიმართავს ან გმირის იდუმალ განცდებში შეიჭრება და უშუალოდ მისი თვალით ხედავს და ზომავს გარემოს, სამყაროს, წარსულს.

ყოველივე ეს კი მრავალფეროვნად საინტერესოდ აქცევს ფორმას, ამდიდრებს გამოსახვითი საშუალებებისა და სიუჟეტური ხერხების კომპლექსს, უკეთესად შესათვისებელს ხდის მასალას.

როცა, მაგალითად, რომანისტი გადმოგვცემს ნარიყალას ციხეში არსენას ყოფნის ამბავს, ჯერ იგი იძლევა ციხის მოკლე ისტორიას და შემდეგ ხატავს საერთო მდგომარეობას, რასაც მოაყოლებს პატიმრის განწყობილებათა გახსნას. ყოველივე ეს დანახულია მხატვრის გონებითა და თვალით. ეს ის სამყაროა, რომელშიაც მოქცეულია გმირი ახლა უშუალოდ. და როცა ცოტა ხნით მას ბნელი დილეგიდან გარეთ გამოიყვანენ, იგი „ქვაზე სადმე ჩამოჯდება ან ვიწრო თხემზე დაბორიალობს და თავის ფეხთა ქვეშ გადაშლილ ნახევარ ქალაქს და თვალუწვდენელ მთა-მინდვრებს გადასცქერის“ (IV, 519). მის წინაშეა უკვე სხვა ასპარეზი — ციხის გალავნის მიღმა გაშლილი ცხოვრება, რომელსაც არსენა გაჰყურებს და რომელიც მას ბევრ მოგონებას თუ განცდას აღუძრავს. ამიტომაც აქ მწერალი უეცრად წყვეტს უშუალო ეპიკურ თხრობას და საკუთარ ხედვას უნაცვლებს არსენას სულიდან დანახული სამყაროს სურათს:

„აჰა ღრმა დაბახანა, აბანოები, თათრების სასაფლაო, კოჯრის მთები, თაბორის ქედი და შავნაბადას კალთები. რამდენჯერ გადაუვლია ოძელაშვილს ეს მთა-გორები!“ (IV, 519).

და ფიქრით მიჰყვება არსენა გრძელ გზას, საიდანაც იგი ხედავს კუმისის მოკამკამე ტბას, მარაბდის ველს და სამი მდინარის ტრამალს. „იქ, მარაბდაში, ცალთავალა ნადევარი ცხოვრობს, გვერდით თავდაბალი ერეკლე უდგას და სიბერის ჟამს ლამობს მინგრეული მამულ-დედული ერთხელ კიდევ აღადგინოს“ (IV, 520).

ეს მშობლიური გარემოს წარმოსახვაა და იგი მარაბდელის თვალით უნდა იყოს დანახული. მაგრამ ამ ოცნებაში მის მზერას ხვდება აქ — გოგილოს აბანოს გვერდით — მდგომი „ერთი მიყრუებული სახლი“, რომელიც გმირს ოცნებიდან გამოიყვანს და მარაბდის ველიდან ნარიყალაში დააბრუნებს. ახლა ისევ მწერალი უნდა შეენაცვლოს მას და თვითონ გადმოსცეს ამ სახლთან დაკავშირებული ამბავი არსენას ოჯახის და მისი ძმადნაფიცებისა.

მაგრამ ეს შენაცვლება ხანმოკლეა. იგი საჭირო იყო მხოლოდ პატარა ექსპოზიციური ხილვისათვის; ამბავთა ძაფი ისევ არსენას გონებას უბრუნდება, მის ფიქრს აგრძელებს. „ნეტა ვინმე გააგებინებდეს ოძელაშვილს, ისევ ჯავახეთში დარჩნენ მისი ძმადნაფიცები და ცოლშვილი თუ ნაადრევად გამორეკეს ცხვარი და ისევ ისან-სამგორში დაბრუნდნენ?“ (IV, 520), — გააფიქრებინებს თავის გმირს მწერალი და კვლავ უშუალო ეპიკურ თხრობაზე გადადის. ამ გადასვლით იგი გმირის კითხვას იმგვარად პასუხობს, რომ მკითხველს უკვე მისი განცდის გარეშე გააგებინოს ამბავი: „მარაბდელმა ჯერ არ იცის, — ან საიდან გაიგებდა, — რომ მაიორის მიერ გატყეპილმა ფარსადანმა და გიგოლამ ისევ არსენაზე ამოიყარეს ჯავრიც და დაკარგული ჯილდოც: ჭალაქისაკენ წამოსულ სულხანსა და როსტომს გვერდი აუქციეს, ისევ თავფარავანის მიდამოებში აცვივდნენ, ორი ქალის და კოპლი რუსის ანაბრად დარჩენილ ბინას მიუხტნენ და მთელი ფარა გამოირეკეს, ხოლო კარპიჩა, ავადმყოფი მეშთა და დედაკაცები მარტო იმიტომ არ ძოჰგვარეს მაიორს, რომ მისი პანჩურისა და რისხვისა შეეშინდათ. ნაბუშარმა საერთო ნაალაფევის თავისი ნახევარიც ფარსადანის ფარას შეუერთა და გამარჯვებული დაბრუნდა ქალაქში“ (IV, 520).

ასეთი მონაცვლეობითი მანერით არის შესრულებული მთელი ეს სურათი. როცა განჯის კართან მოსული

ხალხი და პირუტყვი ირევა, განზე გამდგარი სამი-ხუთი ქალი და მამაკაცი არსენასაკენ იცქირებიან და თან რაღაცას უყვირიან, ან როცა არსენა ხელს უქნევს და მიესალმება მათ — ეს რომანისტის თვალით არის დანახული, ისევე როგორც აქვე შეჩერებული ცხენიანი მხედარი, რომელიც ნარიყალას დაშტერებია, ან კიდევ — მცირე მოლზე მოსული მოქეიფენი. მაგრამ მათი ვინაობის ძიება, ეჭვები თუ მიხვედრები უშუალოდ გმირის სულიერ მღელვარებაშია გადატანილი და მისი ფიქრით გააშკარავებული.

უკეთესი ნათელყოფისათვის ამას ჩვენ შეიძლება პირობითად (მხოლოდ პირობითად!) გრძნობით ამეტყველებული შინაგანი დიალოგი ვუწოდოთ, რომელშიც ერთმანეთს ესიტყვება უშუალო ავტორისეული ხილვა მოვლენისა და მისი გამოძახილი გმირის სულში, რომლის დროსაც ავტორის რემარკისეული ტექსტი გმირის უშუალო განცდებს ენაცვლება. თუ ამ ადგილს პირობითად ამგვარად გავმართავდით, ასეთ სურათს მივიღებდით:

ა ვ ტ ო რ ი: „განჯის კართან მრავალი ხალხი, სახედარი, აქლემი და ურემი ირევა. ზოგჯერ იქვე განზე სამიოდ-ხუთიოდ ქალი და მამაკაცი გამდგარა და არსენასკენ იცქირებიან. ერთი მათგანი რაღაცას უკივის".

ა რ ს ე ნ ა: „ნეტა სულხანი ხომ არ არის?"

ა ვ ტ ო რ ი: „მეორე ვინმე ხელსახოცს უქნევს".

ა რ ს ე ნ ა: „როსტომი ან კარპიჩა თუ იქნება? ის დაბალი დედაკაცი, ხელში რომ ბალღი უჭირავს, მარინე ხომ არ არის? ის მაღალი ვიღაც ქალი ალბათ ფიქრია იქნება".

ა ვ ტ ო რ ი: „და არსენაც ხელს უქნევს და სალამს უთელის მათ. მაგრამ ვინ იცის, ვინ არიან და ვის უძღვნის ოძელაშვილი ცხარე სევდას და სიხარულს? ზოგჯერ იქვე ცხენიანი ვინმე გაჩერდება და ნარიყალას დააშტერდება".

ა რ ს ე ნ ა: „ნეტა ცალთვალა ხომ არ ჩამოვიდა?"

ა ვ ტ ო რ ი: „კვირაში ორჯერ განჯის კართან მცირე მოლზე სუფრას გაშლიან. დუდუკი ბუტბუტებს, ვიღაცა ცეკვავს, ჭრელი ხელსახოცი ფრიალებს, რაღაც ყვირილი ისმის".

ა რ ს ე ნ ა: „ნეტავ ლოპიანა ხომ არ ქეიფობს? ნეტა გიგუას ხომ არაფერი განუზრახავს?" (IV, 520—521).

ეს მ. ჯავახიშვილის სტილის თავისებურებაა და იგი რომა-

ნში ხშირად გეხვდება. მაგრამ საქმე მარტო ის ხომ არ არის, გ ა ვ ხ ს ნ ა თ ე ს თავისებურება, არამედ ისიც — ა ვ ხ ს ნ ა თ კიდეც, რატომ მიმართავს მას რომანისტი? როგორ ეხმარება ხელოვანს ასეთი მანერა თავისი მხატვრული ი დ ე ი ს გადმოცემაში, ტიპის შინაგანი ს უ ლ ი ე რ ი ს ა მ ყ ა რ ო ს ჩვენებაში; რატომ ხატვის სწორედ ასეთი ხერხი აირჩია მან ამ შემთხვევაში?

ჰეშმარიტი შემოქმედებითი ოსტატობა ინდივიდუალური მხატვრული ფენომენია. ამის გარეშე არ არსებობს ნამდვილი ხელოვანი, ნამდვილი მხატვრული ქმნილება.

„არსენა მარაბდელის“ ავტორის მხატვრული ხილვა-განსახების მანერაც ასეთ ფენომენად გვევლინება. და, რაც მთავარია, იგი მრავალგვარია და არა ერთსახოვანი, რასაც არა მარტო აქამდე მოყვანილი ნიმუშები, არამედ აწი დასახელებული მაგალითებიც ნათელჰყოფენ. ამავე დროს, ეს მრავალფეროვანება, მრავალგვარობა, მრავალსახოვნება ეყრდნობა ერთობლიობას, ერთი გარკვეული იდეის გამოხატვას. ეს არის ოსტატობის ცალკეულ გამოკვეთილ ნაირსახეობათა შერწყმა მთლიანი ფორმის ჩამოყალიბების პროცესში.

გამოხატვის ერთ-ერთ მთავარ საშუალებად მწერალი თავის რომანში ზემოთდასახელებულ მონაცვლეობის ხერხს იყენებს. როგორც ვთქვით, ეს არ არის მხოლოდ ერთადერთი საშუალება გმირის იდუმალი აზროვნების სამყაროში, გარკვეულ მომენტში მისი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ლაბირინთებში ყველაზე უკეთესი შეღწევისა. ბევრ სხვა ადგილას თვითონ მ. ჯავახიშვილი ასეთ შეღწევას სხვა სტილური მანერით ახორციელებს. მაგრამ ამ შემთხვევაში ყველაზე უკეთეს საშუალებად მას ფსიქოლოგიური გახსნის ეს მხატვრული ხერხი მიუჩნევია.

და მართლაც; მან ხომ უნდა დაგვანახოს ფრსენას — ამ გალიაში მოხვედრილი ლომის — არა მხოლოდ მძიმე სულიერი მდგომარეობა და საპყრობილის მთელი ის სიტუაცია, რომელიც ამძაფრებს ამ მდგომარეობას, არამედ არსენას სწრაფვაც ციხის მიღმა არსებული ცხოვრებისაკენ, რომლის გარეშეც მისი არსებობა წარმოუდგენელია. ეს ის დიდი სოციალური სამყაროა, რომელსაც დაუკავშირა მან მთელი თავისი ფრსება და რომელსაც დროებით მოწყდა ღალატითა და მზაკვრობით.

ნარიყალა უცხო სფეროა, რომელშიაც ვერ ძლებს გმირის სული. ეს, მართლაც, სხვა თვალით ხილული სამყაროა და მას უშუალოდ მხატვარი წარმოქმნის. ხოლო დაუდგრომელი სულის წყვეტება გარე სამყაროში გასასვლელის მოსანახავად, ეს სამყარო გმირის მახლობელი ადამიანებით, ძირითადად, ამ გმირის სულიდან დანახული, მისი გონების სფეროა და მის მიერ-ვეა შემეცნებული.

ხილვის ასეთი ასპექტით, ჩვენი აზრით, მეტად თავისებურად არის გახსნილი იდეა არსენას სისხლხორცეული კავშირისა ხალხთან და, ამავე დროს, შემდგომი ეპიზოდის — მეგობრების დახმარებით საპყრობილიდან არსენას გაქცევის ეპიზოდის — მთელი რთული სიტუაციაც არის შემზადებული. ასეთი პირდაპირი ჩარევით უშუალო ეპიკური თხრობის პროცესში რომანისტი როგორღაც თვით ხდება მოქმედი პერსონაჟი, რომელიც ცხადად ავითარებს და ატარებს მკაფიოდ გამოკვეთილ ტენდენციას.

გმირის ემოციური ყოფის შიგნიდანვე გახსნის ამ ხერხს ავტორი სხვა ვარიაციებით ახორციელებს რომანის ზოგიერთ სხვა პასაჟშიაც. მაგალითად, თავში — „სისხლიანი ნადიმი“ გამოყენებულ იგივე მანერას, რომლითაც ნაჩვენებია ღვთისავარის შინაგანი განცდა, არა მარტო სხვა იდეური უკუფენა, არამედ სხვაგვარი ემოციური დატვირთვაც აქვს.

აი ეს სურათიც:

ზაალის ეზოში მოწყობილ დიდ ნადიმზე, რომელიც რუსეთის ჯარის მოსვლის აღსანიშნავად მარაბდელი გლეხების ნაოფლარით გაუმართავს ბარათაშვილს, მოურავი ტრადიციას არღვევს და ბატონგამწყრალ მედროშე ღვთისავარს პირველს არ მიიპატიჟებს მაგიდასთან, რითაც თეთრწვერიანი მარაბდელების გაოცებას იწვევს. არსენას მამა მისადმი ამ უპატივცემლობას ვერც კი ამჩნევს; მას ახლა სხვა დარდი შემოსწოლია და სხვა საზრუნავი გასჩენია. იგი „ფიქრით სხვაგან სადმე იყო გადაკარგული და განიერი მკერდი ბოღმით და შიშით ჰქონდა გატენილი, ისეთი უცნაური შიშით, რომელიც დღემდე ჯერაც არ ეგრძნო — არც ნიახურას ველზე, არც ბირთვისის ციხეში და არც ორმოციოდე ბრძოლა-შეტაკებაში, რომელიც მას ლეკებთან, ოსმალებთან, სპარსელებთან და თათრებთან მოეხადნა“ (IV, 109).

ასეა დანახული იგი ამ მომენტში მწერლის მიერ. მაგრამ რა შიშია ეს? რატომ გაჩნდა იგი ღვთისავარის სულში? ჩვენთვის ამ შემთხვევაში მთავარი ის როდია, თუ ვინ გასცემს პასუხს ამ კითხვას, უშუალოდ გმირი თუ რომანისტი; მთავარია პასუხის ლოგიკური ძალა, მისი დამარწმუნებლობა.

რომანისტის მხატვრულ-დამარწმუნებლობითი ძალა, როგორც ყოველთვის, აქაც ძლიერია არა მხოლოდ სიტუაციის შემზადებით, არამედ პერსპექტივის მონაცვლეობითაც, რაც ასე ეხერხება მხატვარს და რასაც იგი ასევე ხშირად მიმართავს. რასაკვირველია, ღვთისავარმა იცის ამ შეშფოთების მიზეზი და ჩვენთვისაც ნათელი ხდება იგი ცოტა ხნის შემდეგ, როცა მამა მოიკითხავს შვილს, რომელიც სამრეკლოსაკენ წასულა, რომ ზარს ჩამოჰკრას და აღშფოთებული ხალხი შეკრიბოს. მაგრამ აქამდე ღვთისავარმა თავის თავს საუბარი უნდა გაუმართოს, ზოგი რამ ჰკითხოს და თვითონვე უპასუხოს, რომ ლოგიკური სიმართლის ხაზი თავიდანვე გაიმართოს.

სწორედ აქ იწყება ეს შინაგანი „დიალოგი", გასაუბრება საკუთარ თავთან: „ან იქნება დაბერდა ცალთავალა დევი? იქნება დაჯაბანდა, მოტყდა და ბუხრის ტყირპად გადაიქცა? მაგრამ როდის, სად, რის გამო? განა ერთი თვის წინათ არ იყო, რომ ხუთი ბიჭით ათ ყაჩაღს მიუვარდა და ხელჩართულ ბრძოლაში ოთხი მათგანი მოჰკლა და გაჰკოდა? გასულ შემოდგომას არ იყო, რომ ასურეთის გზაზე მარტო მან აჰკუწა დათვი? ამას წინათ არ იყო, რომ ქალაქიდან მომავალმა ორი დამხვდური შეჰკრა და მდივანბეგს მიჰგვარა?" (IV, 109).

ეს არის გმირის შინაგანი განცდების, შინაგანი მღელვარების გმირის ფიქრშივე კონტრასტულ-შეპირისპირებული გადმოცემა, რომელსაც, ამავე დროს, უშუალო ავტორისეული წვდომის ძალაც მიმატებია. ავტორი კი თავის მხატვრულ აზროვნებაში ყოველთვის არა მხოლოდ სურათოვან-კოლორიტული, არამედ ამასთანავე ინტიმურიც არის.

არსენას და კუჭატნელის შეჭიდების სცენაშიც, ამ მანერას რომ იყენებს, რომანისტი ამბავს ორი პირის ორიგინალურად გამართული დიალოგის მოშველიებით შლის. თუმცა აქ სიტუაციის მთელი შინაგანი დაძაბულობა, ძირითადად, გადმოცემულია მხატვარ-აღმწერლის ხედვითი მანერით (იგი ხატავს საერთო გარემოსაც, მოქმედების განვითარებასაც, კუჭატნელი-

სა და არსენას შებმის მძაფრ მომენტებსაც; ერთი სიტყვით, აჩვენებს მთელს მოქმედებითს სურათს), მაგრამ როდესაც საჭიროა გმირის შინაგანი სულიერი მდგომარეობის გახსნა, იგი თითქოს განზე დგება და სიტყვას უშუალოდ მოქმედ პირს აძლევს. ამიტომაც მთელ ამ, თავისთავად მხატვრულად მეტად ოსტატურად გაკეთებულ აღწერას, ალაგ-ალაგ ჩაერთვის ხოლმე არსენას მოკლე, გულში იდუმალად გაცხადებული ფრაზები, რომლებითაც, როგორც ვთქვით, მისი შინაგანი ემოციური სამყაროა დანახული.

დათუნა ბარნაველის ვარაუდებს რომ გეაცნობს მის ვრცელ შინაგან მონოლოგში (თავი „ცალთავალა დევი"), რომანისტი ისტორიული მოვლენების ფართო ფონს შლის. ამ გაშლას იგი იწყებს ბარნაველის ფიქრებით. მაგრამ თხრობაში ელასტურობის ელემენტის შესატანად უშუალოდ ერევა თავისი პერსონაჟის ფიქრებში, ხოლო ჩარევა ხდება ბარნაველისაგან განაზრის იმგვარი გააშკარავებით, როცა იგი მთლიანად გაშოკვეთილი ერთი მონოლოგია.

ზოგან დიალოგს ავტორი გმირის სულში გადატანილი შინაგანი პასუხით ამთავრებს, რითაც დიალოგის ახლებურად გამართვას აღწევს.

„მამისა და დათუნას დაჭერა რად დამიმალე?", ეკითხება ერთგან მაგდანა არსენას. „რაც დარდი გაქვს, ეგეც გეყოფა... აი ამიტომ დაგიმალე", უპასუხებს მარაბდელი. „ახლა რას აპირებ?", კვლავ უნაცვლებს კითხვას „შავი ქვრივი". და ამ კითხვას უკვე პასუხს აძლევს თავისი გმირის სულში შეპრილი ავტორი; მაგდანას ესმის ეს პასუხი: „არსენაც ხშირად ჰფიქრობს, მაგრამ ჯერ ვერაფერი ვერ მოუგონია. შულავერში კაცი ჰყავს და ის ყველაფერს ატყობინებს. მაგდანა უნდა დაწყნარდეს და ისევ არსენას მიენდოს. ის დროს იხელთებს და, ორივეს უშველის, ორივეს და იმ ასიოდე უბედურსაც, ვინც ამ რაზმის გამო ლპება" (IV, 307).

ასევე, თვალსაჩინო ორიგინალურ შთაბეჭდილებას ტოვებს ამავე მანერის გამოყენება ტიპის ერთგვარი „ფოსფორული" გამოშუქებით ხატვისას. როცა რომანისტი წიგნის პირველსავე გვერდებზე გვაცნობს ზაალს, როგორც „გიორგი მეფის ნასუფრალს, ნამდივნებეგარს, ბატონს ალგეთის, თრიალეთის, გაღმა-გამოღმა ბორჩალოსი და ერთგულ დარაჯს საბელოვანი

„მეწინავე დროშისა“ (IV, 21), მისი ისტორიის გადმოცემაში შიგადაშიგ ჩართავს ხოლმე ზაალისავე ფრაზებს, რითაც ტიპის სახეს ქმნის თვითონაც, როგორც საკუთრივ მხატვარი, და სხვებისადმი პერსონაჟის იდუმალი შინაგანი სულიერი დამოკიდებულების გახსნითაც. სასტიკ პროკონსულთან მისი დამოკიდებულების გადმოცემაზე რომ გადადის და ერმოლოვის გვარს ახსენებს, იგი ფრჩხილებში მოქცეული სიტყვებით — „არჯალი, მხეცი, სატანა, მუჟიკი, ანტიქრისტე“ — გვამცნობს ზაალის დამოკიდებულებას მისდამი, ისევე როგორც პასკევიჩის გვარის ხსენებას თან მოსდევს ბრჭყალებში ჩასმული „ჩემი მეგობარი“ და გახსნა აქამდე დაფარული ზრახვისა თუ იმედისა: „დღეს თუ ხვალ უეჭველად მთავარსარდლად დანიშნავენ, ხოლო ერომლოვს პანღურს ამოჰკრავენ და საიდანაც მოსულა, ისევ იქით გააბრუნებენ“ (IV, 2). ეს თავისებური ხერხია პერსონაჟის თ ვ ი თ დ ა ხ ა ს ი ა თ ე ბ ი ს ა, რომელიც შენაცვლებულია მხატვრის პირით დახასიათებასთან.

სულ სხვა მანერაა გამოყენებული დათუნას განსხვავებული ხასიათის პირვანდელი ხილვისას. როცა შეყვარებული ბარნაველის ფიქრიას სახლში მისვლის სურათს ხატავს, მწერალი იყენებს ჰიპერბოლურ-მეტაფორული წარმოქმნის ხერხს. მაგრამ აღნიშნული ხილვა აქ მთლიანად გადატანილია უშუალოდ დათუნას შემეცნებაში. ოძელაანთ სახლში ვითომდა „კვერცხების სასესხებლად“ მოსული დათუნა კარებთან ფეხაკრეფით მიიპარება, რომ ფიქრიას შეხვდეს. მან „კარებში შეიხედა და ოქროს ჩანჩქერს წააწყდა. მის წინაშე ზურგშექცეული და ნაძვის კენწეროსავით მოქნილი ფიქრია იდგა. გაშლილი ტევრი თმა მუხლებზე სცემდა და მზეზე ოქროსავით ბზინავდა. თაროზე ლითონის მიქვრიტინა ედგა და შიგ იყურებოდა. თმის ერთი ღეღი წინ მოეგდო და ივარცხნიდა“ (IV, 35), „ოქროს ჩანჩქერი“, ისევე როგორც ცოტა ქვევით ნახმარი „ოქროს ნაკადულები“ — მეტაფორაა, ფიქრიას ქერა თმის წარმომსახველი. მაგრამ ვის მოეჩვენა იგი ოქროდ? დათუნას, ვინც სიყვარულის რომანტიკას შეუპყრია და ეს კონკრეტული ადამიანი ახალ ზებუნებრივ არსებად წარმოუდგება. ამიტომ არის, აგრეთვე, რომ მეტაფორას თან მოსდევს შედარებითი სახეც („ნ ა ძ ვ ი ს კ ე ნ წ ე რ ო ს ა ვ ი თ მოქნილი“; „ზ ე ზ ე ო ქ რ ო ს ა ვ ი თ ბზინავდა“). ფიქრია ასეთად რომ ეჩვენება სწორედ პე-

რსონაჟს, ამას ჩვენ შევიტყობთ პასაჟის დასაწყისშივე („მგონი, ბედი მწყალობს, — გაიფიქრა კვერცხების მაძიებელმა და დერეფანში შეალაჯა", IV, 35). ეს ფიქრი და მოქმედება თავიდანვე გვანიშნებს მთელი შემდგომი სურათის დანახვას უშუალოდ გმირის მიერ. ესეც ჩვენებაში გმირთან მონაცვლეობის თავისებური ოსტატური ხერხია მხატვრისა.

მ. ჯავახიშვილი ხშირად მიმართავს ლირიკულ წიაღსვლებსაც, როგორც ხან შეყოვნების და ხანაც შიდა კვანძის ერთგვარი წინა განასკვის ან დამატებითი ემოციური დაძაბვის საშუალებას. აქაც იგი ეპიკურ ხატოვან აღწერა-გადმოცემას შეუნაცვლებს ხოლმე პირდაპირს მიმართვა-გაბაასებას, რომლითაც, თითქოს, მომავალი ამბავის ერთგვარ კონსპექტურ, მაგრამ არა მშრალ, არამედ ემოციურად ამეტყველებულ მონახაზს იძლევა.

ასე ხდება, მაგალითად, სულთანის მიერ მიტაცებულ ახალციხეზე უკანასკნელი, გადამწყვეტი იერიშის წინა დღის დაძაბული ვითარების დახატვისას. რომანისტი აღწერს ახალციხის კარებთან გამართულ მძიმე ბრძოლებს, რომელთაც მცირე ხნის, დროებითი შესვენება მოსდევს. ახალციხის ცა ყორნებს გადაუშავებიათ; მუეძინი მხნე სურვებით ცდილობს სასტიკი ბრძოლებით ძალაწართმეულ თავისიანთა გამხნევებას. ეს გადმოცემულია ეპიკოსის მაღალი მომთხრობელობითი სტილით. და უეცრად მას ესიტყვება მთელ ამ ეპიკურ სიტუაციაში უეცრად შემოჭრილი ინტიმური გაბაასების ფორმა: „ახალციხევ, სანამ დრო გაქვს, იძინე! შენც — იგალობე, მუეძინო, იკრიალე, ნამგალავ, და შენც ჩასთვლიმე, სულთანის ალამო! თქვენ ჯერ არ იცით, ან საიდან გეცოდინებათ, რომ უკვე დათვლილია თქვენი დღენი და საათებიც. დღეს და ხვალ მრავალი ათასი თქვენთაგანი სამუდამოდ დაიძინებს. მუეძინი დამუნჯდება. ნამგალა ჩამოვარდება და სულთანის დროშაც შორეულ პეტერბურგის გზას გაუდგება. სულთნებისა და ათაბაგების ახალციხევ, შენი უკანასკნელი დღეა და სიზმრებს მაგრად მოეჭიდე!" (IV, 448).

წინ ჯერ კიდევ სასტიკი ბრძოლებია, რომლებიც მრავალი ასი მეომრის სისხლს ნაკადულებად დაადენს ახალციხის თხემებს; კვლავ ბევრი ბატალური სცენა უნდა გამართოს რომანისტმა, რომ საბოლოოდ გაირკვეს ომის ბედი. მაშ, რატომ

დასჭირდა მას აქ გამოყენებული, ეპიკურ თხრობასთან პარალელიზებული ინტიმურ-გაბაასებითი შეჭრა საერთო სიტუაციაში?

ეს არის მკაფიოდ გამოთქმული თავისებური წინასწარმეტყველება ბრძოლის ცეცხლით მონუსხული ქალაქის ბედისა, დიდი კვანძის ერთგვარი წინაგახსნა, განვითარებადი სინამდვილის ერთგვარი იდეური წინახილვა და, ამდენად, მისი გამოვლენის ფორმაც სხვაგვარია.

საერთოდ, გადასვლები, სიტუაციათა შენაცვლება, ახალი ყოფითი მასალის თუ ახალი სულიერი სამყაროს გახსნა რომანში, ძირითადად, სინთეტური დინამიზმის პრინციპს ემყარება და მკითხველისათვის ხშირად მოულოდნელია, თუმცა მხატვრულად კანონზომიერი და ბუნებრივი. ასეთი სწრაფი გადასვლებით რომანის კომპოზიციური აღნაგობა, ინტერესთა და ხასიათთა გადანასკვა კიდევ უფრო დინამიკური და დაძაბული ხდება; სამყაროს გაშლილ ეპიკურ ფონზე წარმოიქმნება კონტრასტული ფერები და სიტუაციები, რომელთაც თავისებური სიცხოველე და არომატი შემოაქვთ ფაბულა-სიუჟეტის მთელს სიმწყობრეში.

გავიხსენოთ ისევ ჰიდაობის სცენა. კუჰატნელმა სამი ფალავანი წაუქცია მარაბდის ბატონს და თავს ლაფი დაასხა, გონება გაუფუჭა და ააფორიაქა. ამ აფორიაქებული სულით დააბოტებს იგი და, გარეგნულად როგორადაც არ უნდა გადასხვაფერდეს — მოგონებით თავისი წინაპრების წარსულსა და დიდებას მისწვდეს თუ სტუმრებს ან თავისიანებს გაებაასოს, — მისი გონება მაინც ამ შერცხვენას დაუპყრია და შინაგანად დაუძაბავს. მხატვარი შლის ექსპოზიციას, რომელშიც შემოდის მთელი გვარების ისტორია თუ დღევანდელი მდგომარეობა, ამაყი ფეოდალების ქიშპობა თუ მამულის მტრებთან მათი კვეთება; და ამ ფონზე იგი წარმოქმნის ორბელიანთა და ბარათაშვილთა შორის ქიშპობის ახალ გამოვლინებას ზაალის სასახლეში. გულღვარძლიან პაექრობაში ისევ მელიტონ ბარათაშვილი იმარჯვებს და ხმას ჩააკმედინებს ორბელიანებს.

ეს მთელი ამბავია, ჰიდაობას რომ მოაყოლა რომანისტმა და ზაალის გულს ჯერ მელიტონის ქება იდუმალად წარმოათქმევინა, ხოლო შემდეგ უეცარი ახალი გადასვლა იპოვა და თავისი პერსონაჟის აზრიც ფიცხლად შემოაბრუნა, ახალი გმირი-

საკენ მიმართა. მან ახალი სიტუაციაც შემოიტანა და მთავარი გმირიც მოულოდნელად შემოიყვანა ნაწარმოების ჭარგაზე.

მოვიყვანოთ ეს ადგილი:

„არა, რა სათქმელი იყო, ელიზბარმა რომ იკადრა — ბარათაანთ იმდენი არაფერი გაუკეთებიათო! სწორედ ეს სიტყვები წამოროშა გუშინ აგერ იმ ჩიტირეკია ელიზბარმა.

ამ კამათში ზაალის სიძე ალექსანდრე ორბელიანი არ ჩარეულა, მაგრამ მშვიდმა და თავაზიანმა კნეინა ეფემიამაც ელიზბარს დაუკრა კვერი. იმასაც ორბელიანის სისხლმა უყივლა... ისევ მელიტონს უშველოს ღმერთმა, ზაალს აღარ დააცადა და თოფის წამალივით იფეთქა. კინაღამ იარაღზე იკრეს ხელი. ნასწავლი კაცია მელიტონი, ისე დააყარა პასუხი, რომ მისი სიტყვა დამბაჩასავით სჭექდა. მან სხაპასხუპით წაუკითხა ყველას „ქართლის ცხოვრება“, მატიანე სეხნია ჩხეიძისა, ომან ხერხეულიძისა და მრავალი ცნობილ-უცნობისა... „ძალადეც მელიტონ, მალადეც, ტყუილად კი არ მოგცეს რუსებმა თარჯიმანობა და სისხლის ჯვარი“, — გაიფიქრა ზაალმა და — ესეც ბედია, მაშ რა არის! რაღა ეხლა მოუნდა იმ უსინდისო არსენას ცხვარში წასვლა? — ხმამაღლა შესჩივლა თავის მოურავს ამირხანაშვილს“ (IV, 7).

ისევ გაგრძელება წინანდელი სურათისა, ელიზბარის მიერ მოწყობილი კარნავალის აღწერა და სოფლის ყოფითი სცენები, ისევ გაშლილი, დინჯი ეპიკური თხრობა, რომელიც კვლავ ზაალის ფიქრებს მისწვდება ყმების თავაშვებულობაზე. და ისევ „ადუღდება დიდი ბატონი“:

„— არა, იმ ოხერ არსენას რაღა ეხლა მოუნდა-მეთქი ცხვარში წასვლა?“ (IV, 9).

ახალი მკვეთრი გადასვლა, რომელიც უკვე მოულოდნელი აღარ არის, წინათ ჩასახულ პერიპეტიასთან აბრუნებს მკითხველს, და, ამავე დროს, არსენას გამოჩენას ამზადებს.

ან —

ნარიყალას ციხის გალავანში გამოსულ არსენას თავისიანები ეჩვენება. ფიქრობს: ქვევით რომ ვიღაც ქვეყფობს, ლაპიძნა ხომ არ არის? გიგუას ხომ არ განუზრახავს რამეო? გმირის ამ ფიქრს მწერალი იქვე შეაშველებს ახალ პასაჟს — ნაფიქრალი უმალვე გადააქვს მოქმედებაში და ამგვარად ახორციელებს მოულოდნელ გადასვლას („ძმადნაფიცებს, გიგუას და ლაპი-

ანასაც ბარემ ჰქონოდათ კეთილი განზრახვა, და ის ციხეც ყოველმხრივ დაჰსუნეს და გაზომეს...“ (IV, 521).

კომპოზიციური ოსტატობის ერთ-ერთ თვისობრივ ნიშნად „არსენა მარაბდელში“ უნდა მივიჩნიოთ რომანის ცალკეული თავების ისეთი ურთიერთკავშირი, როდესაც, ძირითადად, ერთიმეორის მიმართ ისინი არა მარტო გამორიცხავენ დაყოვნებულ ექსპოზიციას და ამბების განვითარება მათში, უმთავრესად, უშუალო თანმიმდევრობითს პრინციპს ეყრდნობა, არამედ, ხშირ შემთხვევაში, მომდევნო თავის დასაწყისში პირდაპირ ნიშანდებულია წინა თავის კონკრეტული სიტუაცია ან მოცემულია ფრაზის სტერეოტიპი.

ასეა ეს, მაგალითად, მესამე — მეოთხე, მეხუთე, — მეექვსე, მეშვიდე — მერვე, მეცხრე — მეათე, მეთერთმეტე — მეთორმეტე თავებში.

თავი „ცალთვალა დევი“ მთავრდება ზაალის განრისხებული სახის პორტრეტული შტრიხით; არსენას შესიტყვება მას სიბრაზეს მოჰგვრის: „ეხლაც აცახცახდა, პირი აიცმაცუნა, თურაშაულის ფერი დაიდო, გარსიას ჩიბუხი გამოსტაცა, ზე აღმართა და...

და ისევ ნელა დაუშვა. ისე დაუშვა, თითქოს ხელი მოუდუნდაო“ (IV, 100), — ამთავრებს მესამე თავს რომანისტი და ამ ცოცხალი შტრიხის სტერეოტიპულ განვითარებას ახდენს მეოთხე თავის დასაწყისში, სადაც მან ამ „დაშვების“ მიზეზი უნდა ახსნას, ხოლო მიზეზის ახსნას რომანში ახალი პასაჟი შემოაქვს, ახალ სიტუაციას გვიჩვენებს და უშუალო კავშირშია შემდგომ თავში გაშლილ ამბებთან. ამიტომაც არის იგი გადატანილი მომდევნო თავში. „ზაალმა ჩიბუხი დაუშვა, — იწყება ეს თავი, — რადგან სწორედ ამ დროს კოდის გზაზე სალდათური ბარაბანის რაკრაკი გაისმა და მას ზურნის ჭყვიტინი და ქართული დოლის ბაგუნი მოჰყვა“ (IV, 101);

მეხუთე თავი მთავრდება იქ, სადაც მოთხრობილია საჯინიბოდან არსენას და მისი ამხანაგების გაქცევა ღამით („მთვარის შუქზე ხუთი ცხენი გიშრის მძივებივით გაიპობა და ღამის დუმილი ოცი ფეხის თქარუნმა შეარხია“, — ვკითხულობთ ამ თავის ერთ-ერთ ბოლო აბზაცში (IV, 168). სწორედ ამისავე ხაზგასმით იწყება მომდევნო თავი — „არსენას ბუნაგი“: „ალგეთის ზეგანზე ხელუხლებელ უღრან ტყეში შავი ლე-

ჩაჭი თანდათან თხელდება. ღამის ბინდი ფეხაკრეფით მიიპარება და მკრალ რიჟრაჟს გაზაფხულის გრილი სიო, ხავსის ნესტი, ხევხუვის ტენი და ათასნაირი ბალახ-ყვავილების მათრობელა სურნელი მოაქვს...“ (IV, 170);

მეშვიდე თავის ბოლოსა და მერვე თავის დასაწყისს ასევე ბერთიანებს ქვიშხეთიდან არსენას წამოსვლის ამბავი;

მეცხრე თავის დასასრულს მკითხველი ხედავს დამსჯელთა წინააღმდეგ აჯანყებულების დიდი ბრძოლის აპოთეოზს: არსენას რაზმი, რომელმაც სასტიკ ბრძოლაში დაამარცხა ორლოვის ჯარი და თავისი ბევრი თავდადებული მეომრის სისხლი და გვამი დატოვა მარაზდის მიწაზე, „ხეობის აღმართებს ათგან დაჭრილი ლომივით შეუდგა, რომელიც ფოფხვით მიიზლაზნება ბუნაგისკენ და თან სისხლით დაცლილ ბოკვერებს მიათრევს“. (IV, 376). და აი, მეათე თავის დასაწყისი სურათიც: მძიმედ დაჭრილი როსტომი და სულხანი ძმადნაფიცებს საკაცეებით მიაქვთ, რომ მესხეთ-ჯავახეთში გადავიდნენ და ახალი ბრძოლებისათვის მოემზადონ;

და ბოლოს, მეტად ოსტატურად შესრულებული პასაჟი, რომელიც მეთერთმეტე — მეთორმეტე თავებს შორის ჩამდგარა. სამარიდან ამოღებული, მძიმედ დაჭრილი არსენა ბნელი სარდაფის ტახტზე გაშოტილა და ებრძვის სიკვდილს, რომელიც მას შავი ჯურღმულებისაკენ მიათრევს. ამ მძაფრი აგონიის წუთებში იგი ხან მაშას ეკამათება მისთვის ჩვეულ აფორიზმულ ენაზე, ან ალგეთის მგლის ლეკვების სალაშქროს იხსენებს; ხანაც სევასტისა და როსტომს დაჰკიჟინებს — ბრძოლის დროშა გაშალონ, ან ურმული შემოენთება მის ცეცხლმოდებულ გონებას; ხან კი ახალციხის ბრძოლის საშინელებანი გააშეშებენ მის მზერას. ორლოვი და გიგოლაც ხშირად შეეფეთებიან მარაბდელ გმირს და მაშინ იგი სამარეში იძირება მკერდგახვრეტილი. იქ ებრძვის იგი მიწას, ეძებს ჰაერს, წყალს... და ამ კოშმარული სამყაროდან გამოსული გაახელს თვალს, რომ კვლავ იხილოს თანამებრძოლნი, სინათლე, სიცოცხლე... ასე მთავრდება მეთერთმეტე თავი. მეთორმეტე თავის დასაწყისში კი უკვე სიცოცხლეში დაბრუნებულმა „არსენამ მეორეჯერ გაახილა თვალები და გაოცდა“ (IV, 474).

ასე, არა მხოლოდ თანმიმდევრობით, არამედ გადასვლები-

სას სიტუაციათა, პასაჟთა შემახსნებელ-დამაკავშირებელი განმეორების ხერხით არის გაშლილი თავიდან თავში ეპიკური თხრობა.

ჩვენ ვთქვით, რომ ნაწარმოების თავების განლაგების პრინციპი, ძირითადად, გამორიცხავს მათ ურთიერთმიმართებით დაყოვნებულ ექსპოზიციას. მაგრამ ეს არ შეიძლება გავავრცელოთ მთლიანად რომანის კომპოზიციაზე. თუ შეყოვნებული ექსპოზიციის ელემენტები აქა-იქ მაინც იჩენს თავს, ისინი, უმთავრესად, ცალკე თავის ფარგლებშია მოქცეული.

რომანის ასეთმა კომპოზიციურ-სიუჟეტურმა გამართვამ მ. ჯავახიშვილს საშუალება მისცა ერთ მთლიან ორგანულ რკალად შეეკრა დიდი შინაარსის შემცველი ისტორიული ამბები და პერსონაჟთა მრავალრიცხოვანი გალერეა, უკვდავი სიცოცხლის ძალა მიენიჭებინა მასობრივი და ბატალური სცენებისათვის.

ერთი სიტუაციური მდგომარეობიდან მეორეზე გადასვლისას შეყოვნება-მობრუნების მანერაც მის ეპიკურ თხრობაში, როგორღაც, თავისებურ ელფერს იძენს და განსხვავების ნიშანს ატარებს. როცა მთლიანი ამბის ცალკე ტოტს გაჰყვება, რომანისტი ძალიან შორს არ შედის; იგი უმალვე მიუბრუნდება ხოლმე მიტოვებულ ძაფს და მასაც ჯერ ცალკე პარალელურ ხაზად გამოსწევს, ხოლო შემდეგ საერთო ნასკვს შეუერთებს და მთლიან მდინარებაში შემოიყვანს.

კოდაზე არსენას მიერ ყაზახების განიარაღების და მარაბდელი ტყვეების განთავისუფლების სცენა რომ მოხატა, რომანისტი, ბუნებრივად, ნასკვის ცალ ძაფს გაჰყვა, რაზმელები ზაალის სახლთან მიიყვანა, ბარათაშვილს ხალხის რისხვად მოუვლინა და იმის პირობა ჩაშოართმევინა, რომ მარაბდის ბატონი ხალხს უკანვე დაუბრუნებდა წართმეულ სიმდიდრესა და სარჩოს, სადაო მიწებს, ხოლო დაპატიმრებულთ გაათავისუფლებდა. არსენამ თანაც ზაალს ხალხის „საგვარეულო დროშა“ წაართვა და თავისი ბანაკისაკენ გაეშურა.

ეს სიუჟეტის განვითარების მთავარი ხაზია და, ბუნებრივად, მწერალიც მას გაჰყვა უპირველესად, ხოლო მოტყუებით არსენას დადევნებულ კუჭატნელის ამბავს მხოლოდ მას შემდეგ მიუბრუნდა, როცა არსენა თავის „ტყის ძმებთან“ მოიყვანა და ორლოვის მხრივ მოსალოდნელი თავდასხმის საფრთ-

ხის ატმოსფერო შექმნა. ამ სიტუაციას უფრო უდგება ორლოვ-კუპატნელ-ბარათაშვილის სამყაროში დაბრუნება და გაწყვეტილი ჯაფის გადანასკვა, მოქმედებაში მისი კვლავ შემოტანა.

ან კიდევ —

არსენასგან მალულად, სევასტის მეთაურობით, რაზმელები თავს ესხმიან ბარათაშვილებს და სასტიკ შურისძიებას მიმართავენ. გაბრაზებული არსენა შერისხავს რაზმელებს, რომელთაც მისი წმიდათაწმიდა დროშა ჰადრის ქვეშ დაუგდიათ, თვითონ კი ძარცვა-ავაზაკობისათვის მიუყვიათ ხელი, „კნეინების ჩვრები" მოუტაცნიათ და ცოცხალი ადამიანები ცეცხლში ჩაუყრიათ. არსენა გადაწყვეტს, უარი თქვას ასეთი რაზმის ბელადობაზე და დროებით განზე გადგება. ამ მეტად მძიმე სიტუაციას ავტორი მოაყოლებს მცირე შუალედურ სცენას რუსეთის წინააღმდეგ შეთქმულ დიდებულთა ბაასისა. შეშდეგ იგი კვლავ ბარათაშვილების აკლების ამბავს მიუბრუნდება, მაგრამ ახლა უკვე დავითისა და ორლოვის თვალით დანახულს, და თხრობა ისევ არსენას რაზმში გადააქვს; ოდნავ წინ გაუსწრებს მოვლენებს და შემდეგ ისევ აკლებულ მარაბდაში გადაიტანს მოქმედებას, რომ დიდი ხნით არ გაწყვიტოს მოვლენათა განვითარების მსვლელობა.

ხატვის ეს ცნობილი ოსტატური ხერხი თავისებურ გამოვლენას პოულობს მ. ჯავახიშვილის ეპიკურ ნაწარმოებებში საერთოდ, განსაკუთრებით კი — „არსენა მარაბდელში". აქ რომანისტი იმგვარად ახორციელებს თხრობას, რომ ჯერ შეგვიყვანს ხოლმე ექსპოზიციაში და, ერთგვარად, წინასწარ მოამზადებს ნიადაგს; მოგვცემს ამბავთა ჯაჭვის, ასე ვთქვათ, პირვანდელ გახსნას, ხოლო შემდეგ ფართოდ მიუბრუნდება ამ ექსპოზიციას და ყველა მისი საჭირო დეტალის გაცოცხლებას აღწევს.

კომპოზიციურ თავისებურებებს უნდა მივაკუთვნოთ აგრეთვე კვანძის მოულოდნელი სწრაფი გახსნის მანერა, რითაც ბევრ შემთხვევაში მიღწეულია განსაკუთრებული ძალის ექსპრესიულობა და ემოციათა უსწრაფესი წარმოქმნა.

ამ ნოველური ელემენტის თავისებური შეტანა ეპოპეაში საშუალებას აძლევს მხატვარს უფრო მკვირცხლი და ელასტური გახადოს მთელი სიუჟეტი, ეპიკური თხრობის ფართო რე-

ლიეფურ ტილოზე შემოიტანოს მოულოდნელობის ელემენტიც და დაძაბულ სიტუაციას ხშირად მოუსადაგოს განმუხტვის ძალა. ასეა ეს, მაგალითად, დათუნა ბარნაველის პირველი გაცნობის ერთ-ერთ სცენაში, სადაც ჩვენ დავინახავთ მის გაღიმებულ დას — მაგდანას და მანამ ვერ მივხვდებით მისი ღიმილის მიზეზს, სანამ ამ მოკლე ისტორიის ბოლოს მოულოდნელად არ გაეიგებთ, რომ ბედისაგან გამწარებული „შავი ქვრივი" თავისი ახალგაზრდა ძმის მომავალ ოჯახურ ბედნიერებაზე ოცნებობს. ასევე მოულოდნელად იხსნება ხოსიტა-მაგდანას ისტორიის კვანძი, რომელსაც მთელი რომანის მანძილზე ბევრჯერ მიმატებია ხვეული და სასტიკად დახლართულა.

რომანი რთული ეპიკური ტილოა. მასში ბევრი ადამიანის ბედია წარმოსახული და ამდენადვე ბევრი სიუჟეტური ნასკვი შეიკვრის სოლმე. სიუჟეტურ-კომპოზიციური ოსტატობაც ბევრად ის არის, თუ როგორ გამოსწევს მხატვარი ადამიანთა სულის ძაფებს, როგორ გამოიყვანს ამ ძაფებისაგან ერთიან ქსოვილს, როგორ განასკვავს ჯერ სულიერ ძაფებს რთულ კვანძებად და როგორ გახსნის შემდეგ ამ ნასკვებს. ასეთი ნასკვები უნდა ავსებდნენ ერთიმეორეს და იმგვარ ურთიერთკავშირში იყვნენ, რომ ქმნიდნენ ერთ მთლიან მხატვრულ სამყაროს თავისი ზოგადი თუ კონკრეტული სახეებითა და მოტივებით.

ასეთი ნასკვები ხასიათთა გახსნის, გარკვეულ სიუჟეტურ დაინტერესებათა აღძერის თუ პერსონაჟთა ურთიერთობის რთული ფსიქოლოგიური ორგანიზაციის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა და იგი შეიძლება ყველა ნაწარმოებში შეგეხვდეს; საქმე ის არის, თუ როგორ თავისებურად იყენებს ამ სიუჟეტურ-კომპოზიციური აღნაგობის ხერხს მხატვარი. ჩვენც ამის ნათელსაყოფ კიდევ რამდენიმე მაგალითზე გვსურს შევაჩეროთ მკითხველის ყურადღება.

რომანის ერთ-ერთი მთავარი ნასკვი, რომელიც ბოლომდე სულ უფრო დაძაბული და რთული ხდება და მხოლოდ ფინალში ეხსნება თავის გახსნას, ეს არის არსენასა და კუპატნელის ურთიერთობა. ისინი მკვეთრად დაპირისპირებული ხასიათებია. არსენა რაინდულია და პირდაპირი ამ დაპირისპირებაში, კუპატნელი კი — მზაკვარი, ბოროტი. ესენი ანტიპოდური ხასიათებია, რომელთა დაპირისპირების კვანძი რომანის დასაწყისშივე ინასკვება: გათაეხედებულ კუპატნელს არსენა ჭიდა-

ობაში დაამარცხებს და შემდგომი ყველა შეხვედრის დროსაც ნათელჰყოფს თავის სულიერ და ფიზიკურ მეტობას. ყოველი ასეთი შეხვედრა არის ახალი ძაბვის შეტანა ნასკვთა გორგალში, სანამ ფინალში მთლიანად არ გაშიშვლდება სიუჟეტური ხაზის ბუნებრივი დასასრული და არ გაიჭრება ყველა ნასკვი ამ ხაზისა. ჭიდაობაც, კოდაზე — ლოპიანას დუქანში — არსენას მამაცური ფანდიც, თრიალეთის ტყეში მარაბდელის და კუჭატნელის შერკინებაც და ამ ორთაბრძოლიდან კუჭატნელის სამარცხვინო გაქცევაც, ტრაგიკული აღსასრულის წინ მცხეთის გზაზე შეხვედრაც, როდესაც წინააღმდეგობათა ამ ჭიდილმა კულმინაციას მიაღწია, — ყველა ამ პასაჟსა თუ სცენაში რომანის მთელ მანძილზე განსაკუთრებულად იძაბება სიტუაცია და იხლართება კვანძი.

არსენაზე შექმნილ ხალხურ ეპოსში აღნიშნული კვანძი არ არსებობს. კუჭატნელი იქ მხოლოდ ფინალის პერსონაჟია, თითქოს, იმიტომ შემოყვანილი, რომ მარაბდელის გმირული გზა აღასრულოს. რომანში კი იგი თავიდანვე გამოჩნდება და აქედანვე დაუპირისპირდება არსენას.

ბუნებრივია, რომ რომანისტს კონტრავერსა სადღაც ადრე უნდა ეხილა და მას რამდენიმეჯერ უნდა მიბრუნებოდა, რადგან, როგორც მ. ჯავახიშვილი ამბობს: „ლექსის ავტორმა არსენას ბედისწერა კუჭატნელი ბოლოში გამოაჩინა. მე კი ჩემი გმირის სიკვდილი უბრალო შემთხვევას ვერ დავუთმე და ეს ორი კაცი თავიდანვე იდეურ—პირადულ მოსისხლედ გადავაქციეო“*.

ამ კვანძთა პარალელურად რომანისტი იძლევა ხოლმე ცალკეულ მკვეთრ შტრიხებს ან ფსიქოლოგიურ ჩანახატებს, რომლებიც ფინალისაკენ არიან დამიზნებული და მარაბდელ-კუჭატნელის დაპირისპირებას ახალ ინტერესსა და შუქმიფენას აძლევენ.

რომანის დასაწყისში არსენამ დასცა კუჭატნელი და ამით თითქოს გათავდა კვანძის განასკვაც. მაგრამ შემდგომი ერთი პასაჟი ახალ ნასკვს უმატებს ამ კვანძს. კუჭატნელის მხლებელი ლეკი გამზათი ზურგში დამბაჩას უმიზნებს გამარჯვებულ

* იხ. გაზ. „კომუნისტში“ დაბეჭდილი სტატია მ. ჯავახიშვილისა—„როგორ იწერებოდა „არსენა მარაბდელი“; № 11 (12219), 1962 წ.

ფალავანს. „ზურგში? აგრე ხარ შეჩვეული? — ეღიმება მარაბდელს. „ზურგში, ზურგში მოგკლამ... ვალაჰ, აგრე იქნების!“ (IV, 60), — უპასუხებს გამზათი. და როგორ განიკვეთება ეს კვანძიც ფინალში, როდესაც გამზათი მართლაც ზურგში დაახლის დამბაჩას მარაბდელს!.

უფრო გვიან, კოდაში მოსული არსენა ზორბა კუჭატნელს რომ უეცრად გადაეყრება, ლოპიანას დუქნის სარკმელიდან ათვალიერებს მას და ფიქრობს: „მიკვირს, ამოდენა დევი მაშინ როგორ წავაქციე! ნეტა იარაღზე რომ მივიდეს საქმე... ბიჭა, ალბათ როდისმე მივა...“ (IV, 209). ესეც ხომ ნასკვია კვანძისა, რომელიც კიდევ უფრო უნდა დაიხლართოს თრიალეთის ტყეში, სადაც არსენა არ კლავს უხმლოდ დარჩენილ კუჭატნელს, რომელმაც მას დამბაჩა ესროლა, მაგრამ დააცილა. და ფინალში, კვანძის განკვეთისას, ჩანს თუ რა ძვირად უჯდება მარაბდელს თავისი რაინდული მოქმედება.

არსენას თათარი უმკითხავებს — „პირიდან ბოლი ამოგივაო“ (IV, 324). და როცა მარაბდის ბატონის ოჯახის გადასარჩენად ცეცხლში შევარდნილს თმა და სახე დაეწვის, ფიქრობს, „ალბათ“ ამით ამიხდა ეს ნაწინასწარმეტყველევიო. მაგრამ ესეც ხომ ახალი ნასკვია კვანძისა, რომელიც ფინალში უნდა გაიხსნას. კონტექსტში ჩართული „ალბათ“ სწორედ ამის მიმნიშნებელია; მით უმეტეს, რომ აქვე, ხორეშანის წყევლაში, გრძნეული ძალით ისმის სიტყვები: „მოქნეული ხმალი ვადაში გადაგიტყდესო“ (IV, 325). ფინალში ჩვენ გაგვახსენდება ყაზახთა ათისთავის სიტყვებიც, კოდაში ნათქვამი: „შენ კარგი ჭკუა გვასწავლე და ერთ დარიგებას მეც მოგცემ. ჯერ ახალგაზრდა ხარ და იარაღს ეთამაშები, მაგრამ გაფრთხილდი, თორემ ერთხელაც იქნება გიღალატებს. ვინც ხმალი ამოიღო, უნდა ყუა დაივიწყოს. რაკი იარაღი იშიშვლე, პირით დაჰკა, თორემ თამაშის დროს ან ვადაში გადაგიტყდება, ან ხელიდან გაგივარდება და მაშინ შენი აღსასრულის დღეც დადგება“ (IV, 215). ვადაში ხმლის საბედისწერო გადატეხვის წინასწარმეტყველების ამ შეწყვილებულ გაცხადებას მეტი ტრაგიკულობის ელემენტი შეაქვს რომანის მთავარ კვანძში.

ასე იზრდება ეს კვანძი და მიემართება ფინალისაკენ, სადაც დიდი მხატვრის ტალანტი გმირის დაღუპვის საოცარი ძალის ხატოვან სურათს ქმნის, რომლის ჭეშმარიტი შინაგანი სიმართ-

ლე ბუნებრივად არის შემზადებული ყველა ამ პასაჟის, სცენის, სიტუაციის თუ პერიპეტიის საშუალებით.

თავის მთავარ გმირებსა და მნიშვნელოვან პერსონაჟებს მ. ჯავახიშვილი, ძირითადად, რომანის დასაწყისშივე გვაცნობს. ეს არის ფართოდ მოფიქრებული ექსპოზიცია, სადაც ვხვდებით არსენას, ღვთისავარს, მახარას, ზაალს, ორლოვს, კუჭატნელს, ხორეშანს, სევასტის, კარპიჩას, გიგოლას, დავითს, მარინეს, როსტომს, ფიქრიას, მაგდანას, დათუნას, ზურას, ერეკლეს, მელანოს, ელიზბარს, ტატეს, გრიგოლს, ფილადელფოსს, ფარსადანს...

თითოეული მათგანის შემოყვანას მხატვრულ სისტემაში მას შემდეგ, რაც ზაალის ფიგურა მოხატა, რომანისტი თავისებური, ორიგინალური მანერით ახორციელებს. ერთ შემთხვევაში იგი წინასწარ ამზადებს ამ შემოყვანას, ხოლო მეორე შემთხვევაში მოულოდნელად, ერთი მკაფიო შტრიხით გამოაჩენს რომანის სიუჟეტისათვის აქამდე უცნობ, ხან პერსონაჟთა მთელ ჯგუფს, ხანაც ცალკე რელიეფურად გამოკვეთილ სახეს. პერსონაჟთა შემოყვანა და მათი სახის გახსნა ხან პირდაპირი დიალოგით იწყება, ხან ავტორისეული რემარკით, ხანაც უშუალო პორტრეტული ხატვის მანერით. რასაკვირველია, ყველა ეს ხერხი თუ მანერა ცნობილია მხატვრულ ლიტერატურაში. რომანისტის ორიგინალობა ამ შემთხვევაში მათ თავისებურ კომპლექსურ გამოყენებასა და მრავალპლანიანობაში უნდა ვეძებოთ.

ჩვენ უკვე ვთქვით, როგორ შემოვიდა ექსპოზიციაში არსენა. გმირის უშუალო გამოჩენა შემზადებულია ზაალის შეშფოთებით, მისი მოუსვენრობით და მოლოდინით არსენას გამოჩენისა; მისი იმედით, რომ მხოლოდ მარაბდელს შეუძლია იხსნას ბატონი შერცხვენისაგან. ამგვარად არის შემზადებული გმირის გამოჩენა და მისი ადგილიც ერთგვარად მინიშნებულია.

ავიღოთ მეორე შემთხვევა, როდესაც ექსპოზიციაში შემოდის მთელი ჯგუფი — ყაფლან, გრიგოლ, ალექსანდრე და ზაქარია ორბელიანები: „იქვე მდგომმა ზაალმა იქით გაიხედა, სადაც ცხენებზე შემსხდარი ოთხი ჯამბაკურ-ორბელიანი იდგა — კოდელი ყაფლანი, „კურკა მელექსე" გრიგოლი, მისი ძმა ზაქარია და ზაალის სიძე მარშალი ალექსანდრე" (I-V, 5).

ეს არის ჯგუფი რომანის მნიშვნელოვანი პერსონაჟებისა, რომელთა მოქმედებაც აქედან უნდა დაიწყოს. მაგრამ ეს ხომ უსახო-უხატოვნო, მშრალი ჩამოთვლაა და მეტი არაფერი! ასეთად შეიძლება მოგვეჩვენოს ეს პასაჟი. ფაქტიურად კი მასში თავისებურად აღქმულია ზაალის სულის სიცარიელე. აკი ისინი ზაალის მიერ არიან დანახულნი. ხოლო როცა საქმე რომანისტ-მხატვარზე მიდგება, იგი მათი სახეების ინდივიდუალურ გამოკვეთას იწყებს: „ყაფლანი ოციოდე წლისა იქნება. ტანადია, მკვრივი, მხიარული და პირსავსე. მისი ბიძაშვილი გრიგოლ მელექსეც ჭაბუკია, მაგრამ ძალიან დაბალი, მჩატე და ამპარტავანი. ზაქარიაც გრიგოლსა ჰგავს, ოღონდ უფრო მოზრდილია, ალექსანდრე კი ვაჟკაცობაში შედის, წვერი გაუშვია, საქართველოს მარშლობას უმიზნებს და ისიც მედიდურობს“ (IV, 5).

აქ უკვე ძლიერ კონდენსიურად თითოეული მათგანის ინდივიდუალური ხასიათია გახსნილი და პირადი სახეა დახატული. მაგრამ მათს ერთად ხილვას რაღაც თავისი მოტივი და გამართლება აქვს. ეს რომ არ იყოს, მათი ერთად წარმოდგენაც მხატვრულად გაუმართლებელი იქნებოდა. ამიტომაც ეს კონკრეტული ინდივიდუალური ხასიათები ერთ მთლიანად არის წარმოსახული: „ოთხივ ორბელიანი ნაომარია. ხვალ დილითაც საომრად მიდიან და ამიტომ საფიცრო მუნდირები აცვიათ. მაგრამ თავდაპირველი ის არის, რომ ოთხივენი ერეკლე მეფის შვილიშვილები არიან და ამიტომ ურჩიერთსაც და თავიანთ თავსაც კერპსავით ეთაყვანებიან, თავიანთი სისხლი სალოცავ ხატად მიაჩნიათ. მუდამ ბაგრატოვანთა ზღუდეში დგანან და მისი გადაბიჯების უფლებას იშვიათად თუ ვინმეს მისცემენ“ (IV, 5).

ჩვენი აზრით, ორბელიანთა ამ საერთო სახის ხატვას ორი სხვადასხვა კუთხე აქვს. ჯერ ერთი, ისინი წარმოდგენილი არიან თავიანთი ერთიანი მდგომარეობით საზოგადოებაში, როგორც ერთი სოციალური წრის ცალკე გამოკვეთილ-ჩამოყალიბებული ბირთვი და, მეორეც — ისინი ახლა დანახულია ზაალის, ორბელიანთა მოჭიშპე გვარის წარმომადგენლის, თვალით. ამიტომაც მთავრდება ეს პასაჟი ზაალის ფიქრებით ორბელიანთა და ბარათაშვილთა ისტორიული დამსახურების შე-

სახებ და ბუნებრივად გადადის ამ ორი გვარის დიდებულთა შორის ატეხილ კამათსა და დავაში.

ყოველივე ეს, თავისთავად ცხადია, განეკუთვნება ტიპიზაციის სფეროსაც. მაგრამ იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რომელთაც ამ მიზნით იყენებს რომანის ავტორი, ჩვენ შევეხებით ცალკე. ამ შემთხვევაში კი გვაინტერესებს ის მხატვრული თავისებურებანი, რომელთაც იგი მიმართავს ნაწარმოების სიუჟეტურ-კომპოზიციური გამართვის პროცესში.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მწერლის დამოკიდებულებაც ფარსადანის სახისადმი. ფარსადანი რომანში, როგორც მისი უშუალო პერსონაჟი, შედარებით გვიან გამოჩნდება. მაგრამ ამ გამოჩენას მხატვარი თავისებურად ამზადებს თავიდანვე. კუჭატნელთან პირველი შეხვედრა მარაბდელს თავის ნათლიმამას — ფარსადანს მოაგონებს, რომელსაც, როგორც მას ახსენდება, ბოდბეში კუჭატნელის მხეცური შურისძიებისაგან გადაურჩენია ერთი თუში. სხვა ადგილას ღვთისავარი არსენას ეუბნება, ნათლიმამა ფარსადანმა დაგიბარა და იაღლუჯაში უნდა წახვიდეო.

ამგვარად, უშუალო სიუჟეტური ხაზის პარალელურად, ჯერჯერობით მოქმედების მიღმა ჩრდილში ხანდახან გაკვესებით ამზადებს მწერალი შემდგომში თავისი ამ პერსონაჟის გამოჩენას, ვინც უფრო გვიან საბედისწერო როლი უნდა შეასრულოს არსენას ცხოვრების ისტორიაში.

პირველი ხსენებისას იგი ფარსადანს დადებითად წარმოგვიდგენს (უდანაშაულო თუშის მხსნელად). ეს, ალბათ, ის კონტრასტია, რომელზეც უფრო მკაფიოდ უნდა გამოჩნდეს შემდეგ ამ გაუმაძღარი, ფლიდი და ბოროტი კაცის მთელი შინაგანი სული. ხალხური ეპოსის საპირისპიროდ, ეს სახე რომანისტმა გახსნა სოციალურ ასპექტში, ბუნებრივი სარჩული მოუნახა მას.

ასეთი მანერა მწერლის მიერ ხშირად არის მოშველიებული მკითხველის შესამზადებლად გარკვეული სიტუაციისათვის და, საერთოდ, ამ სიტუაციათა მოსამზადებლადაც. მაგალითად, ძირითადი კანვა, რომელზეც რომანი იშლება, — ეს არის კონფლიქტი არსენასა და ადგილობრივ თუ შორიდან მოსულ ბატონებს შორის. აღნიშნულ კონფლიქტს კი რომანისტი ჯერ კიდევ ადრე, თვით არსენას გამოჩენამდე ნიშანს დასდებს შემდეგ პასაჟში:

შერცხვენისაგან ზაალის დახსნა მთლიანად არსენაზეა დამოკიდებული. მის გამოჩენას ბატონი ასე გაფაცებითა და მოუთმენლად ელის. იგი ჰიდაობის წინ არაფერს არ იშურებს: „თუ ის იმერელი წააქციე, რაც გინდა მთხოვე... მაშ შენ იცი და შენმა ვაჟკაცობამ, დანარჩენი კი ჩემზე იყოსო“ (IV, 14), — ჰპირდება არსენას. მაგრამ როცა არსენა იმარჯვებს, ზაალს თავისი პირობა ავიწყდება, „ბედნიერი ბაყაყივით გაბღენძილი... არსენას აღარც კი ამჩნევს“, „ბებერი ვაცივით დააბოტებს“, „ორივე ულვაშს იგრეხს“ და „მისალოცავ ძღვენს“ „თვითონ ელოდება“. (IV, 22). ეს უკვე ბუნებრივი განვითარებაა ამ სახისა. ბუნებრივი განვითარებისათვის კი მკითხველი შემზადებულია ჯერ კიდევ დასაწყისიდანვე, სადაც იგი ავტორმა გააფრთხილა — „ბატონს არსენა ათვალისწუნებული ჰყავსო“ (IV, 9).

სიტუაციის შეძზადება და დაძაბვა, კონფლიქტის ჩასახვა და თანმიმდევრობითი განვითარება მ. ჯავახიშვილისათვის თავისთავადი მხატვრული ხერხი კი არ არის, არამედ — გარკვეულ შინაარსს დაქვემდებარებული გადაწყვეტა ემოციურის აღძვრისა და იდეურის გააშკარავებისა მათს ერთობლიობაში. მაგალითად, ძლიერ დაძაბული სიტუაცია იქმნება ზემოხსენებული პასაჟის ბოლოს, როდესაც დამარცხებით გაბოროტებულ კუჭატნელს არსენა შერიგებას შესთავაზებს, ხოლო კუჭატნელი მას ლანძღვით უმასპინძლდება.

„ზაალის ფალავანმა, — ამბობს მხატვარი არსენაზე, — ჯერ შუბლი შეიკრა, ტუჩები შეიკეცა, წარბი მძლავრად აახამხამა და ორბის თვალებში იმოდენა რისხვა და ელვა დაიგროვა, რომ ყველას მისი დაქუხებისა შეეშინდა და ისე მიიწ-მოიწიეს, თითქო მხეცებს საბრძოლველი ალაგი დაუთმესო.

პირქუშმა და თვალებგადმოკაკლულმა კუჭატნელმა ფეხი მოინაცვლა და დასახვედრად მოემზადა. ლეკმა გამზათმა ხანჯალზე გაიკრა ხელი და მაიორს გადახედა. მაგრამ მარაბდელმა ერთბაშად გამოიდარა: პირსახე გაიშალა, თვალებში ისევ ციაგი ჩაისახა, კეთილად გაიღიმა, მარჯვენა ულვაში აიგრიხა და დინჯად წარმოსთქვა:

— ავსა კაცსა ავი სიტყვა... სადმე წინ დაუხვდება, — და ერთი წამის შემდეგ ნაჭანდაკევი თავი აუქნია და რკინის ნაჭე-

რივით მიუგდო, — ვაგლახ შენს ვაჟკაცობას, კუჭატნელო! მერე იყოს, გიორგი, მერე! ან განანებ, ან ვინანებ“ (IV, 22).

რა მრავალპლანიანი, ექსპრესიულად დაძაბული, სიტუაციურად შემზადებული და კომპაქტურ-შეკრული მხატვრული ხილვაა ამ სურათში! ჯერ ერთი, აქ ინასკვება კვანძი, რომელიც რომანის ბოლოს უნდა გაიხსნას; მეორე,—მკვეთრად გამოიკვეთება რომანის ორი მთავარი გმირის ხასიათი: ერთის ხალხურ-ვაჟკაცურ-რაინდული მაღალი და ჰუმანური სული, ხოლო მეორის ბოროტი, ბნელი გული და ავი პატივმოყვარეობა; მესამე—სდება მკითხველის ერთგვარი შემზადება შემდგომი იმ მოვლენებისათვის, რომლებიც ამ სიტუაციის ლოგიკურ გაგრძელება-განვითარებას წარმოადგენენ.

ეს დიდი შინაარსია ჩატეული მოცულობით ამ პატარა სურათში. ხოლო როგორია მისი განხატოვნების კონკრეტული საშუალებანი?

სულის შინაგანი მდგომარეობა აქ გადმოცემულია სახეზე წარმოქმნილი კონტრასტული ცვლილებებით. არსენა ფართო გულის და მდიდარი ემოციების ადამიანია. ამიტომაც არის უფრო განვრცობილად და მრავალი დეტალის მოშველიებით გადმოცემული მისი შინაგანი სულიერი მდგომარეობა („შუბლი შეიკრა“, „ტუჩები შეიკეცა“, „წარბი მძლავრად აახამხამა“, „ორბის თვალებში რისხვა და ელვა დაიგროვა“; ხოლო შემდეგ — „ერთბაშად გამოიდარა“, „პირისახე გაიშალა“, „თვალებში ისევ ციაგი ჩაისახა“, „კეთილად გაიღიმა“, „მარჯვენა ულვაში აიგრიხა“). ავი ნებით შეპყრობილ კუჭატნელის სულს ამდენი ნიუანსი და რხევა არ შეიძლება ჰქონდეს. მისი ნებაც არ არის დამყოლი, მაგრამ ეშოციურად ღარიბია. ამიტომაც, მისი შინაგანი სულიერი მდგომარეობა ორიოდე შტრიხით არის ხაზგასმული და გახსნილი („პირქუში“, „თვალებგადმოკაკლული“).

მარაბდელისა და კუჭატნელის დაპირისპირებაც უშუალო შედარებითი შტრიხებით არის დახატული. შეადარეთ არსენას ფართო, გაშლილი, კეთილად მომღიმარი სახე, მისი ორბის თვალები, რომელთაც შეუძლიათ რისხვისა და ელვის გამოკვეთებაც და კეთილად ციაგიც, კუჭატნელის მოჭურუწებულ სახეს, შურიან, მძულვარებით გადმოკაკლულ თვალებს და

თქვენს წინაშე მთელი მკაფიობით წარმოსდგება მკვეთრი კონტრასტი.

ამ ორი სულის გახსნით არის წარმოქმნილი აღნიშნულ პასაჟში დაპირისპირებულთა უფრო ვრცელი წრე; ჩვენ აქ ვხედავთ ზაალსაც, მაიორ ორლოვსაც, მარინესაც და მთელ მარაბდას, მაგრამ მოქმედების გარეშე.

სიტუაცია რომ ბოლომდე ინარჩუნებდეს შეუნელებელ ძაბვას, მხატვარი ასეთ ხერხსაც მიმართავს, — ჯერ მოქმედებაში შემოიყვანს პერსონაჟს ან მთელ ჯგუფს, ხოლო შემდეგ მიუბრუნდება იმის გახსნას, თუ საიდან და როგორ მოვიდნენ ისინი. კვლავ აღვადგინოთ მეხსიერებაში ცნობილი სცენა: როდესაც არსენა ეკლესიის ეზოში ხალხს შეკრებს და უსამართლობის წინააღმდეგ აამხედრებს, ღვთისავარი შვილსა და ხალხს აწყნარებს; ეშინია, ჯარს ხალხი ვერ გაუძლებს და დაიღუპებაო. დინჯად ლაპარაკობს ღვთისავარი და ჰგონია, რომ ხალხი დაიყოლია. მაგრამ მის დინჯ სიტყვას უეცრად წყვეტს რომანის ავტორი: „უცებ სიტყვა შეწყვიტა და გაიფიქრა: „ის შავწვერა იმერელი დამღუპავს“ (IV, 117). ჩვენ არ ვიცით, რა მოხდა; ამ შუა სიტყვაში საიდან შეიჭრა მის გონებაში ლაცაბიძის ფიგურა. ან რატომ მაინცდამაინც ლაცაბიძე მოაგონდა მას ამ ზღვა ხალხში? ჩვენ ხომ მზარეული, საერთოდ, არც გვიხილავს ეკლესიის ეზოში! მაგრამ ვგრძნობთ, რომ იმერელი მზარეულის სახემ სადღაც გაიელვა დაძაბულ სიტუაციაში. და მართლაც: „იმერელ ლაცაბიძეს ბატონის ქვაბ-ქაფჭირებისათვის დაეღწია თავი, შავი მოზვერივით მოალაჯებდა და ეშვ-დამალული, ზარისაკენ მოეშურებოდა“ (IV, 117). აი რამ აღუძრა შიში ღვთისავარს და არცთუ უსაფუძვლოდ. სევასტიმ ზარი „სამჯერ დააზუზუნა და კარპიჩას და არსენას შეუერთდა“; შეუერთდა და წამოიძახა: „ხვალ რვა გუთანი უნდა შევაბათ, ხარ-კამეჩი კი სამისთვისაც არა გვყოფნის“ (IV, 118).

ასე ოსტატურად არის ნაჩვენები სევასტის შემოსვლა აღშფოთებულ მარაბდელთა ზღვაში. მაგრამ ღვთისავარის განაფიქრი, რომ ეს იმერელი „დაღუპავს“ მას, რითაც მწერალმა სევასტი სურათში შემოიყვანა და რითაც ღვთისავარის შიში გადმოგვცა — ეს კაცი კიდევ უფრო აღმიშფოთებს ხალხსო, სადღაც ხომ უნდა გამართლდეს ან განიფანტოს, თავისი ლოგიკური განვითარება ან დასასრული ჰპოვოს! წინააღმდეგ შემ-

თხვევაში ხომ ყოველივე ეს მხოლოდ განყენებული ფორმის სახეს მიიღებს! ამიტომ მოსდევს მას ღვთისავარისა და აღშფოთებული გლეხების მეტად დაძაბული დიალოგი:

„— ხეშწიფის ბეგარას ვერავინ ვერ გაექცევა. მშივრებიც რომ დავრჩეთ, მაინც უნდა მოვიხადოთ, ამიტომ სჯობია, სამგლე გოჭივით ნუ ავტყდებით, თორემ...

— ბატონო, ზაალზე მოგვახსენე რამე, ზაალზე, — ისევ გააწყვეტინა სევასტიმ და ნიჩბისოდენა შავი წვერი ათივე თითით ჩაიფოცხა.

— ზაალზეც მოგახსენებთ, — მიუგო ღვთისავარმა და მუხლებში სიცივე იგრძნო, — ყმები ვართ და ბატონის ვალიც გვადევს-მეთქი.

— რანდენი? — აღარ აცლის კარპიჩა.

— ძალიან ბევრი, — ამბობს მედროშე და გრძნობს, რომ ეს ფონი სწორედ აქ დააბრჩობს, — ძალიან ბევრი. მაგრამ ბატონი მოწყალეა, ზოგს მიიღებს და ზოგსაც დაგვაცლის.

— ბატონო, გაგვაგებინეთ, ზაალს ხომ ჰკითხეთ? — ჩაილაპარაკა ლაცაბიძემ. — რა პასუხი მოგახსენათ? — და ბაბა-ხანის წვერი ისევე ორივე ხელით ჩაივარცხნა.

ცალთვალას კი მოეჩვენა, თითქო ბნელ ორმოში ვარდებოდა, რადგან ზაალის პასუხი ყველამ ზეპირად იცოდა: „ვეჟო, პაპაჩემის ზაალის სულს გეფიცებით, თუნდ ერთი მარცვალიც რომ დამაკლოთ, მაინც ფეხს არ მოვიცვლი“ (IV, 118).

მ. ჯავახიშვილი სიტუაციათა წარმოქმნის პირდაპირი, უშუალო მანერით ხატვის ოსტატია და მათი გამძაფრება გარემომცველი სამყაროს სხვა სურათებით მის რომანში იშვიათად გვხვდება. მაგრამ სადაც კი იგი იყენებს გარემოცვით სამყაროს — ბუნებას, იგი მას მოძრავ, სულიერ მოქმედებაში მყოფ არსებად წარმოუდგება. მისი პეიზაჟი საერთოდ ორპლანოვანია. ერთ შემთხვევაში ის წარმოდგენილია პერსპექტივაში, როდესაც ბუნების შორეული სურათებია შუქმიფენილი; აქ მხატვარი იჩენს საოცარ უნარს სინათლითა და ჩრდილებით ან ბუნების მოვლენათა მეტაფორული წარმოსახვითი ხერხით ორიოდე ხაზით გამოჰკვეთოს ცოცხალი სურათი. მეორე შემთხვევაში იგი მიმართავს საგნის უშუალო მოახლოების მანერას; აქ საგნები თუ სახეები პირველი პლანით იხატება: ის, რაც ახლოა — რელიეფურია, ხოლო, რაც პერსპექტიული —

არაკონკრეტული, ნაკლებად ცხადი, ზოგადია. მხატვარი ფონს ორივე შემთხვევაში იმგვარად იძლევა, რომ მთავარი და არსებითი სრულ მკაფიობას იღებდეს მის სიბრტყეზე.

ამგვარად გამართული პეიზაჟი შინაგანი უშუალობით არის გახსნილი და არა გარეგნულად დანახული. ასეთი შინაგანი უშუალობა კი ბუნებისა და ადამიანთა ურთიერთობის ემოციურ აღქმას ემყარება.

ყაზახებით აკლებული სოფლის მძიმე მდუმარებას რომ გადმოგვცემს, რომანისტი ადამიანების სულთან შესიტყვებული ცოცხალი ბუნების მეტად მიმზიდველ სურათს ქმნის:

„გრილი მზე ალგეთის ხევზე გადაგორდა, დურნუკის სერზე დაჯდა, მცირე ხანს შეყოყმანდა და უცებ ჩაგორდა. მანგლის-ბირთვისის მხრიდან ცივი სიო წამოვიდა, ხოლო ჭალებიდან თხელი ბინდი ამოცოცდა და თან შემზარავი შიში ამოიტანა“ (IV, 141).

ბუნების ასეთი შეცნობა ესიტყვება იმ სიტუაციას, რომელიც ამ დროს მარაბდაში დამკვიდრებულა. გაგრილებული მზეც, ასე რომ ყოყმანობს დურნუკის სერზე; ცივი სიოც; თხელი ბინდიც, რომელსაც შემზარავი შიში ამოაქვს ჭალებიდან — ადამიანთა საერთო მდგომარეობის თავისებურ მეტაფორულ განსახებას წარმოადგენენ.

მაგრამ ამ მძიმე სურათს მხატვარი მაინც მოუნახავს ხოლმე ბუნებაშივე გაცხადებულ ოპტიმისტურ შემნაცვლებელ პარალელს, რომლითაც ხალხის მომავალი ბედია სიმბოლურად მინიშნებული:

„შორს, ხრამის წყლის გაღმა, ბორჩალოს და ლორის საზღვარზე, ლელვარის თოვლიანი მწვერვალი იწვოდა, ხოლო გამოღმა, მარაბდის ზემოთ, თრიალეთის თეთრი ქედი ბზინავდა. ღოუბანის თავზე, კოჯრის მხარეს, ახეულას ციხე ცამდე აწეულიყო და მზის უკანასკნელ სხივებში ოქროს ვეება ბოძივით ლივლივებდა“ (IV, 141).

შემდეგ მწერალი ისევ მარაბდის ცოცხალი სამყაროს კონკრეტულ სურათს უბრუნდება და იძლევა იმის შემაზრზენ წარმოსახვას, თუ როგორ დაერევიან ეგზეკუციით ჩაყენებული ყაზახები ჯერ სოფელში შემკრთალი ბღავილით შემოსულ პირუტყვს, რომელსაც რაღაც ინსტინქტით შეუგრძვნია მოახლოებული უბედურება და „ფორხილით მოდის“, „წამდაუწუმ

სდგება“, „ჰაერს ყნოსავს“, ბაგებში შესვლისა ეშინია, თით-ქოს სოფელში „მგლების ხროვა ჩასაფრებულა“, ხოლო შემ-დეგ — ადამიანებს; მკაფიოდ დაგვანახვებს, როგორ ითელება ფეხქვეშ მარაბდელთა ღირსება და როგორ აღანთებს ასეთი ბარბაროსული დამოკიდებულება მათ მტრების წინააღმდეგ.

გარემოს ხილვის ასეთი მანერა, როდესაც მოსალოდნელი ამბავი ალეგორიულად არის შემზადებული ბუნების თუ ცხოვ-რების სხვა მოვლენების მინიშნებითი სურათების წინასწარ გა-ცოცხლებით, მხატვარმა თავის რომანში გამოიყენა კიდევ მეო-რე ადგილას: ქვიშხეთში დატრიალებული ტრაგედიის აღწე-რის წინ.

მკითხველის წინაშე გადაიშლება ღამეში დაყუდებული სუ-მბათაანთ გორაკის სილუეტი, მისი ტყე, რომელშიაც „ცხრა შავი ლანდი მიიპარება“. ისინი გადადიან თხემზე და ქვიშხე-თის ბატონის სასახლის გალავანს მიადგებიან. აქედან კი მათ-თან ერთად, თითქოს, ჩვენც ვხედავთ ბატონის სასახლის სამ განათებულ ფანჯარას, რაც იმის ნიშანია, რომ ბატონები ვახშ-მად უნდა ისხდნენ; მაშასადამე, ერთ ოთახში იქნებიან თავმო-ყრილნი. ეს შეთქმულთა ვარაუდია, და მცირე ხნის შემდეგ იგი მართლდება. ახლა უკვე, შეთქმულებთან ერთად, აივნიდან ვუყურებთ, რომ სუმბათაშვილები მართლაც ვახშამს შეექცე-ვიან.

ვარაუდის გამართლება გვაგრძნობინებს შეთქმულთა მოქ-მედების სიზუსტეს და განგვაწყობს იმ მძიმე სცენისათვის, სა-დაც სევასტის რაზმის შურისძიებას ვერ გადაურჩება ვერავინ. და მართლაც, ჯერ სამი ტყვია, ხოლო შემდეგ ხანჯლები, რო-მელთა ელვარებასაც ასე ნათლად ვხედავთ სანთლების შუქზე; სწრაფად სპობს ყველა სიცოცხლეს, თვით პატარა შთამომავა-ლსაც კი არ ინდობს.

ეს არის ერთ-ერთი უძლიერესი მხატვრული ადგილი რო-მანში. იგი გადატანილია ღრმა ფსიქოლოგიზმის ასპექტში (მო-ვიგონოთ, როგორ ეხვეწება სიმონას მებატონის ნორჩი, ჯერ სრულიად უდანაშაულო შვილი შეწყალებას, როგორ ეხვეწა იგი მუსლებზე „გაეშებულ“ კაცს, რომელიც დაუნდობელია და საკუთარი ხელით ახრჩობს მას, რადგან ამ სასტიკი შურის-მაძიებლის უკან დგას უღელში შებმული თუ ძაღლებში გაცვ-ლილი, თურქეთში გაყიდული თუ მახრახის ქვეშ სულამოც-

ლილი ასობით ყმა და უსასტიკესი შურისგებისაკენ მოუწოდებს მას).

ასეთია ამ ტრაგედიის გახსნა. მაგრამ ახლა ჩვენთვის იგი საინტერესოა სიუჟეტურად იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ არის შემზადებული მთელი ეს დაძაბული სიტუაცია გარე სამყაროს, ბუნების სურათების იმ ორიგინალური დაკავშირებით ადამიანთა სამყაროსთან, რაც დამახასიათებელია მიხეილ ჯავახიშვილის მხატვრული სტილისათვის.

როგორც მარაბდის ტრაგედიას, ასევე ქვიშხეთის სასტიკ შურისძიებასაც წინ უსწრებს ბუნების ისეთი ხატება, როდესაც იგი დანახულია კონკრეტულ-ფსიქოლოგიური განწყობილების ადამიანთა თვალით ან თავისთავადი სურათი ბუნებისა გადმოგვცემს ადამიანთა ამ განწყობილებას. მაგრამ ეს არ არის ერთი ხერხის უბრალო განმეორება სხვადასხვა შემთხვევაში. უკანასკნელი პასაჟი თეისობრივად სხვაგვარად განხორციელებული პარალელია. აქ ბუნების სურათს იქვე მოსდევს სულიერი სამყაროს განწყობაც და ამ ორი განწყობის მოკლე პერიპეტიული მონაცვლეობა ქმნის შინაგანად და გარეგნულად დაძაბულ საერთო სურათს.

აი, ტრაგედიისადმი მიძღვნილი ქვეთავის დასაწყისიც:

„ბნელი და მშვიდი ღამეა. ქვეიდან მტკვრის დუდუნი ისმის. საცაა თრიალეთზე მთვარე შემოჯდება. დღეს ქვიშხეთში ნაადრევად შესახლდა დუმილი. ყველამ ადრე ჩაიკეტა კარი და ისე გაინაბა, თითქო შემოპარულ მტერს ეძალებოდა. დედები ბალღების ღნავილს სისინით აღჩობენ, დახველებასაც კი ერიდებიან, რაღაც საზარელ ამბავს ელოდებიან და ეშინიათ გამოტყდნენ, რომ მათ რაღაც იციან. ძაღლებსაც შესჩენიათ ავი რამ წინაგრძნობა, რომელიც მათ აწვალებს და ველარ დაუძალიათ. ბორცვებზე ჩასკუპებულან და ისე გულსაკლავად ღმუიან, თითქო წინდაწინვე ვიღაცას სტიროდნენ“ (IV, 504).

ეს „წინაგრძნობა“, რასაკვირველია, ავტორისეული ხაზგასმაა მოსალოდნელი მძაფრი სიტუაციისა, მისი შემზადებაა; ხოლო ბნელი ღამის სიმშვიდე, რომელიც შორეულად გავლებული პარალელია სუმბათაშვილების დამშვიდებული ვახშმობისა, იმ შინაგანი მშფოთვარების თავისებური კონტრასტია, რასაც ხალხი მოუცავს. ბავშვების ღნავილს რომ დედები „სისინით აღჩობენ“, ამით, შესაძლოა, შემდეგში პატარა ბატონის

დაღრჩობის მომენტიც იყოს ფსიქოლოგიურად შემზადებული.

კომპოზიციის თუ სიუჟეტის ყოველ დეტალს, რომელსაც კი მ. ჯავახიშვილი იყენებს, იგი ზუსტად გამიზნავს ან როგორც უშუალო მდგომარეობის ხატოვანი შემეცნების, ან წარსულისა თუ მომავლის გარკვეული სიტუაციის მინიშნებისა და გააშკარავების საშუალებას. ამასთან, მისი თხრობითი დეტალი იმგვარად ზის საერთო ქსოვილში, რომ ხატვითი დეტალის ფუნქციასა და ხარისხს იძენს. ასეთი ხან მეტად მნიშვნელოვანი და ხანაც შედარებით წვრილმანი დეტალების ხატოვანი ორგანიზაციით მწერალი აღწევს სიუჟეტური ხაზის გაღრმავებას, კომპოზიციური კომპონენტების სინთეზს, სიუჟეტის მელოდიურობას, რაც დეტალებით შექმნილ თავისებურ რიტმს ემყარება.

ეს რიტმი კი ხშირად შენდება სიუჟეტური დეტალების თუ მხატვრული სახეების, სურათების თუ ფაბულური შტრიხების განმეორებადს წყებაზე, ფაბულაში განხორციელებულ მკვეთრს შემობრუნებაზე.

საერთოდ, მთელი სიუჟეტის ხორცშესხმა რომანში ხორციელდება, როგორც მოვლენებისა და ადამიანების, დიდმნიშვნელოვანი ფაქტებისა თუ შედარებით მცირე, მაგრამ დამახასიათებელი დეტალების გარკვეულ სოციალურ პრიზმაში ხილვით, ასევე მდიდარხატოვანი ენის, ღრმა ფსიქოლოგიური ანალიზის, საღებავთა ზომიერი გამოყენების საშუალებით, მკაფიოდ დანახული ჟესტისა და მოძრაობის თავისებურ რიტმში გადატანით.

დეტალის ხაზგასმით პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის თუ მოვლენისა და სიტუაციის ხატოვანი ჩვენების რამდენიმე მაგალითზე ჩვენ უკვე მივუთითეთ. აქ შევჩერდებით მხოლოდ ორიოდე ნიმუშზე, რომლებიც ნათელჰყოფენ დეტალის ადგილს რომანის მთელ სიუჟეტურ ორგანიზაციაში.

„არსენა მარაბდელში“ ერთ ადგილას ვკითხულობთ: „არსენამ ბერის პასუხზე ფეხი მოინაცვლა, თვალებსა დაკბილებზე კრიალმა გადაჰკრა“ (IV, 68). ამ ალიტერაციულ ფრაზაში (კბილებზე კრიალმა გადაჰკრა) ნაჩვენები დეტალით, რომელშიც ერთსა და იმავე დროს ვხედავთ თვალებისა და კბილების შეწყვილებულ კრიალს, რითაც ადამიანის შინაგანი აღტაცების მომენტია დაჭერილი, ნაჩვენებია საერთო სიტუაცი-

აც და მისი გარემოცვაც: არსენა შეთქმულ წარჩინებულთა შორის იმყოფება და საკუთარი აღტაცება, თავისი წოდებრივი მდგომარეობის გამო, არ შეუძლია ხმამაღლა გამოხატოს.

„ოსტაპმა ყურებზე გადაილაგა ულვაშები, მაგრამ ხელი რომ გაუშვა, ისევ სიმინდის ვეება ფოჩებივით დაყირავდნენო“ (IV, 210), — ნათქვამია მეორე ადგილას. აქ მეორედ გაუსვა ხაზი რომანისტმა ერთსა და იმავე დეტალს — „გრძელსა“ და „სქელ“ ულვაშებს, რომელთაც სახის დამაჯერებლობით ხატვის ფუნქცია ეძლევა.

ხშირად, მოქმედების ამსახველი დეტალების კომპაქტი თითქოს ფიზიკურად შეგრძნობილ თუ რელიეფზე უშუალოდ ხილულ დასამახსოვრებელ სურათს ქმნის („ორივე მოჭიდავე ერთი წუთით გაინაბა, მერმე კუჭატნელის ზურგმა და გავამ ისე აიწია, თითქო იმის ქვეშ მიწა ამობურცულიყო და გოლიათი ჰაერში აეტანა“; (IV, 20—21).

დეტალთა მოშველიება და მათი ოსტატური ჩართვა ფაბულაში განაპირობებს რომანის ენობრივი ქსოვილის თუ სიუჟეტური გამართვის დახვეწილობასა და კომპაქტურობას. აქ მის არც ხატვასა და გადმოცემაში, არც აღწერასა და დიალოგში არ არის ჭარბმხატვრულობითი მეტყველება, ზედმეტსიტყვაობა.

რომანის ენობრივი ქსოვილი მ. ჯავახიშვილს გამართული აქვს ასევე თავისებურად, რომანის სიუჟეტური ორიგინალობის შესატყვისად.

„არსენა მარაბდელის“ მ ხ ატ ვ რ უ ლ ი ე ნ ა არაჩვეულებრივად ჟღერადი და რელიეფურია. მისი უშუალო ფრაზა, ძირითადად, სხარტია და შეკუმშული, ხოლო პერსონაჟის ენა — მკვეთრად გამორჩეული და ინდივიდუალიზებული. რომანისტს არ უყვარს მრავალი ჩართვებით გართულებული წინადადებები, მაგრამ, სამაგიეროდ, ხშირად იყენებს ფრაზის ისეთ ნახაზს, სადაც სიტყვათა თუ სახეთა განმეორებანი იძლევა როგორც შთამბეჭდავ ხაზგასმას, ასევე ქმნის შინაგან, თავისებურ, ასე ვთქვათ, რეფრენულ რიტმს ფრაზაში.

რომანის ენა მდიდარია ისეთი ეპითეტებით, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება მეტაფორა, შედარება, მეტონომია, სინეკდოქე, ჰიპერბოლური სახე. ხოლო ყოველივე ამით მიღწეულია

განსაკუთრებული ექსპრესიულობა. ხმოვან-თანხმოვანთა შემუსიკებით მთელ რიგ პასაჟებსა თუ სცენებში მწერალი ქმნის ენის თავისებურ რელიეფს, ზეაწეულ ტონს, სადაც რიტმში გაცხადებული ტენდენცია ერთგვარ ხმოვან ექოს გამოსცემს.

ზემოთ უკვე იყო ლაპარაკი რომანის ენის ისეთ თავისებურებებზე, როგორიცაა განმეორებათა მონაცვლეობა, რაც ხან პარალელიზმად გვევლინება და ხანაც კომბინირებული განმეორების სახეს იღებს; დახურული ან ღია პაუზები მეტყველებისა თუ აღწერის პროცესში; ავტორისეული უშუალო მეტყველების შენაცვლება გმირის მეტყველებასთან და ა. შ., რითაც იქმნება ერთიანი სტილური ფონი.

რომანისტის მხატვრული ენის სხვა თავისებურებებიდან ჩვენ აქ გამოვყოფთ აგრეთვე მეტაფორული და ლაკონური მეტყველების ჯავახიშვილისეულ მანერას.

I. მ. ჯავახიშვილის მეტაფორა —

1. თითქმის ყოველთვის რეალურის ფარგლებში რჩება.

2. განზოგადებით მომენტებში, აბსტრაგირების პროცესში ეყრდნობა კონკრეტულ სახეს და შემოაქვს შედარების უშუალო ელემენტიც, რითაც აბსტრაგირებულ სახეს მრავალსაგნობრიობას სძენს.

მრავალთაგან, მხოლოდ რამდენიმე დამახასიათებელი მაგალითი:

ა) „მთვარე ცის უზარმაზარი თვალივით ჩამოკიდულა და ქვეყანას უთვალთვალებს. ხევხუვში ტურები ჩხავიან. ვირთაგვები ნასუფრალზე ნადირობენ. მუხის ფესვები უცნაურ რამეს ჰბოდავენ: მარცხდებიან და იმარჯვებენ, ტირიან და იცინიან, ალერსობენ და ჰბუზღუნებენ, ღიღინებენ და ჰკვნისიან“ (IV, 265).

პირველ ხატოვან სურათში, გარდა შინაგანი რიტმისა („მთვარე თვალივით... უთვალთვალებს“), შედარების ელემენტი („მთვარე... თვალივით“) უშუალოდ შემოსულია მეტაფორის („უთვალთვალებს“) სამყაროში. მუხის ფესვები — არსენას რაზმელების მეტაფორული სახეებია, რეალურ ყოფაში გაცხადებულნი („მარცხდებიან და იმარჯვებენ, ტირიან და იცინიან, ალერსობენ და ჰბუზღუნებენ, ღიღინებენ და ჰკვნესიან“).

მეტაფორა ცხოვრებისეული მოვლენების რიგშია მოქცე-

ული და, ამდენად, რეალურის ხატოვანი გააზრებაა. მხოლოდ. „ღამე უცებ ჩამოწვა. ტყე აზღარბდა. ნადირი შეშინდა. ფრინველი აუხორდა. მოლზე ვეება კოცონი აიპრიალეს, რკალივით შემოეხვივნენ, ძმური ფერხული ჩააბეს და შაელეგო შეუტიეს“ (IV, 264). ამ რეალისტურ სურათში ორი სრული მეტაფორული სახე გვაქვს და ისიც ნადირ-ფრინველთა შიშის მისანიშნებელი გამოხატვისათვის არის გამოყენებული;

ბ) „ბანაკი ცარიელდება. თრიალეთის ცა სისხლის ფერად იღებება. შემდეგ ხეობას სულშემხუთავი ღამე აწვება — ღამე მუქი, ჩუმი და იდუმალი შფოთით აღსავსე. ძველი მინგრეული ციხე-კოშკები ბნელ ცაში მლოცველი ბერებივით აღმართულან და თითქო ზეცას რაღაცას ემუდარებიან. იმ კოშკებიდან საუკუნეთა დუმილი ისმის და სევდიანი ნაკადულები იღვრება“ (IV, 366—367).

ზემოთმოყვანილ სურათში ვხვდებით შედარებასაც („სისხლის ფერად“, „მლოცველი ბერებივით“) და მეტაფორასაც („ციხე-კოშკები... ემუდარებიან“, „სევდიანი ნაკადულები იღვრება“), ეპითეტსაც („ღამე — მუქი, ჩუმი და იდუმალი შფოთით აღსავსე“) და განმეორებასაც („ღამე აწვება — ღამე მუქი“). ასე მდიდრულ სამკაულად არის აქ წარმოდგენილი ფრაზა. მაგრამ მთავარი მისი ეს თავისთავადი მდიდრულობა კი არ არის, არამედ ის შინაარსობრივი განვითარება ამბისა, რომელსაც იგი ემსახურება, სინამდვილის ის მთლიანი სურათი, რომელსაც ასე მკაფიოდ ვხედავთ, ვგრძნობთ, განვიცდით. ბანაკის დაცარიელებაზე მითითებით ნაჩვენებია მოქმედება; ცის სისხლისფრად შეღებვა დაისის ან განთიადის საერთო ხატოვანი წარმოსახვაა, რომელიც აქვე საერთოდ კონკრეტულ ში განპიროვნების (დაისის) ფუნქციას იღებს („შემდეგ ხეობას სულშემხუთავი ღამე აწვება“); სიბნელის ფონზე კი ციხე-კოშკების მირაჟული ხილვა მეტ დამაჯერებლობას იძენს; მათი მუდარა ზეცისადმი და მათგან სევდიანი ნაკადულების დინება — სიმბოლური დანახვაა საქართველოს ისტორიისაც და საწადელისაც.

ამ საერთო სიტუაციის შემდეგ სიმძაფრე ნახატისა კიდევ უფრო მატულობს და ჰიპერბოლურ-მეტაფორული სახეების ნაკეთობათა მეტ ლაპიდარობას სძენს მთელ სურათს:

„— გაფრთხილდით! ჩუმად იარეთ!

კუნძი კაცად მოსჩანს, ხოლო კაცი კუნძსა ჰგავს და მაღალი ბალახიც ჩასაფრებულ ჯარს ემსგავსება, ჯაგნარი კი თითქო იერიშით წამოსული რაზმიაო.

— ჩუმად! ფრთხილად!

სადმე ტურა დაიჩხავლებს — თითქო ბალღს ახრჩობენო; ხევში დათვი ჰბურტყუნებს — თითქოს ჰგმინავსო; ნადირი ნადირს გამოუდგება — თითქო ვიღაცას ტყვე გაექცაო.

— ჩუმად! ფრთხილად!

ხევში წყალი ჩხრიალებს — შეთქმულნი თუ ჩურჩულებენ; სადღაც ჭოტი გაჰკივის — ალბათ ბელადმა „მიდი“ დასძახა; რაღაც ნადირმა ციყვი დაიჭირა — ალბათ არსენებმა ჩახმახები შეაყენეს; მთიდან ჩანჩქერი მოშხუის — მგონი ხანჯლებს ლესავენ.

— ნელა! ფრთხილად! ჩუმად!

ჯერ მთვარე არ ამოსულა — არსენასაც ეს უნდოდა, და როცა ცამ სისხლიანი თვალი გაახილა და თრიალეთს წითელი კაკაჩი დაანათა, მარაბდელს ყველაფერი მზად დაუხვდა...“ (IV, 367).

მთელი ამ კონდენსირებული გადმოცემა-ხატვით, რომელშიც საოცარი შინაგანი დაძაბვის ძალით რეკს ადამიანთა განცდის გამომხატველი ავტორისეული რეფრენი („ჩუმად! ფრთხილად!“), მეტაფორული, ჰიპერბოლური, ეპითეტური თუ შედარებითი სახეებით გახსნილია მტერზე თავდასხმისათვის მზადების მთელი, ფსიქოლოგიურად გამძაფრებული მომენტი. ამ სცენაში შედარებათა სიუხვე ქმნის მეტაფორების მთელ სისტემას, სადაც არა მხოლოდ საგანი ედარება საგანს და ცხოველი — ცხოველს, არამედ აგრეთვე ადამიანი — საგანს, საგანი — აღქმას, აღქმა — ჩვენებას, ჩვენება — მოქმედებას და ა. შ. (ჩასაფრებული კაცი შედარებულია კუნძს, რაზმი — ჯაგნარს, ტურის ჩხავილი — ბალღის ხროტინს, ბურტყუნი — გმინვას, ნადირის დადევნება — ტყვის გაქცევას, წყლის ჩხრიალი ედარება შეთქმულთა ჩურჩულს, ჭოტის კივილი — მეთაურის დაძახილს, ჩანჩქერების შხუილი — ხანჯლების ლესვას, დაშერილი ციყვის ხმა — ჩახმახების ჩხაკუნს; რაზმელებს არსენას ერთი სახელი ეძლევათ).

ფრაზათა, სიტყვათა, ბგერათა ხაზგასმული განმეორებებით აქ იქმნება ძლიერი შინაგანი რიტმი („ბანაკი ცარიელდება...

ცა სისხლის ფერად იღებება... წეობას სულშემხუთავი ღამე აწვება — ღამე მუქი..."; „ციხე-კოშკები ბნელ ცაში მლოცველი ბერებივით აღმართულან და თითქოს ზეცას რაღაცას ემუდარებიან"; „კუნძი კაცად მოსჩანს, ხოლო კაცი კუნძსა ჰგავს"; „სადმე ტურა დაიჩხავლებს — თითქო ბალღს ახრჩობენო; ხევში დათვი ჰბურტყუნებს — თითქოს ჰგმინავსო, ნადირი ნადირს გამოუდგება — თითქო ვიღაცას ტყვე გაექცაო"; „სადღაც... ალბათ; რაღაც... — ალბათ").

ბრძოლისათვის მზადების ამ მოკლე სცენაში ორჯერ არის გამოყენებული სისხლის ფერი (დასაწყისში — „თრიალეთის ცა სისხლის ფერად იღებება"; და ბოლოში — „ცამ სისხლიანი თვალი გაახილა"). ორივე ამ მეტაფორულ-შედარებით სახეში მზის ჩასვლა და ამოსვლაა ნაგულისხმევი. მაგრამ ბუნების ამ სურათში ერთგვარად მომავალი ბრძოლების სიმკაცრეც უნდა იყოს ნიშანდებული;

გ) ყურადღებას იქცევს ხატვითი მეტყველების იგივე ხერხს, იგივე მეტაფორული სურათხატების მანერის განმეორება ბრძოლის დასასრულს:

„მაიორის ჯარი უკვე შორს გარბის და ყველა მათგანს თავისი ამხანაგიც ისევ ტყის ძმად ეჩვენება. კუნძიც კაცად მოსჩანს, ღობე-ყორეც ჩასაფრებულ შეფიცულებს ჰგავს, ყოველ ბუჩქში თითო არსენა მაინცა ზის და კოშკის ნანგრევიც კი მარაბდელივით აყუდებულა.

— ჩუმად! კრინტი! ჩქარა!

წინ გაქცეულს ისევ თავისიანი მისდევს — ნეტა ძდევარი ხომ არ მორბის?

ჩამორჩენილს წინ ვიღაც მიუძღვის — ნეტა გზა ხომ არ უყელეს?

ხევში წყალი ჩხრიალებს — ტყის ძმები ხომ არ ჩურჩულებენ?

— ფრთხილად! გასწით! ჩქარა!

გლეხის კარი ჭრიალებს — ჩახმახი ხომ არ შეაყენეს? სადმე ძაღლი დაიყეფებს — ლომები თუ აუშვეს? ორი ეჯი გაირბინეს — ნეტა მარაბდა სად არის!

— ჩუმად! ჩქარა! გზა მომეცი!" (IV, 373).

პირველ სცენაში არსენას რაზმელს კუნძი კაცად ეჩვენება სიფრთხილის გამო; მეორე სცენაში კი ორლოვის ჯარის-

კაცს იგივე კუნძი კაცად ეჩვენება შიშის გამო; რაზმელების თვალში ციხე-კოშკები მოიმედე მლოცველ ბერებად წამომართულან, ორლოველთა შემეცნებაში კი ისინი შარაბელს დამსგავსებიან; ხევში წყლის ჩხრიალი პირველ სცენაშიც და მეორეშიაც რაზმელების ჩურჩულად ისმის, მაგრამ პირველად იგი იმედის განსახიერებაა, მეორედ — შიშსა და ძრწოლას თესავს.

ამგვარად, გარეგნულად, ფორმით მსგავსი ორი ხატოვანი ნახაზის, ორი შეწყვილებული სცენური შთანაფიქრის შინაგანად, შინაარსობრივად კონტრასტირების საშუალებით გადმოცემულია ორი სხვადასხვა განწყობილება, სხვადასხვა შინაარსობრივი სიტუაცია, სხვადასხვა ფსიქოლოგიური განცდა.

მეტაფორა ყოველთვის ხატოვანი და ფრთოვანია. მაგრამ მ. ჯავახიშვილმა იცის მისი განსაკუთრებული შინაგანი მოქმედი ძალით გამსჭვალვა, დინამიკისა თუ სტატიკის სფეროში გადატანა, მოვიგონოთ დაჭრილი დათუნას მიერ ხილული სიკვდილი: „...ქოხიდან ერთი ხანჯალი მოიტაცა და ისე დაეშვა თავდაღმა, თითქო სიკვდილს წინ კი არ მიუძღოდა, არამედ უკან მისდევდაო. და როცა წისქვილს მიაღწია, სიკვდილი უცებ მობრუნდა, დათუნას ყელში მისწვდა, შიგ ჩაეღვარა და თვითონაც მასთან ერთად გახევდა“ (IV, 370).

II. მ. ჯავახიშვილის ჰიპერბოლაში ძლიერია როგორც დაცინვა-გროტესკის (ზაალი, ორლოვი, გიგოლა, ფარსადანი და ა. შ.), ასევე ხოტბა-განდიდების (არსენა, ღვთისავარი, სევასტი, მარინე, მაგდანა და სხვ.) ელემენტი.

III. ხშირად მისი ფრაზა თითქოს ალოგიზმურიც არის, ან განმეორების შთაბეჭდილებას ახდენს. მაგრამ ეს — მხოლოდ მოჩვენებითად. ნამდვილად კი ასეთი ფრაზის საშუალებით მხატვარი განსაკუთრებული სიზუსტით გადმოსცემს მხატვრულ აზრს, ქმნის განუმეორებელ სურათხატებას.

ერთ ადგილას იგი გვეუბნება, თუ როგორ დაირხა ხალხში „ჩუმი ფორიაქი“ (IV, 88) და თითქოს გეჩვენებათ ამ გამოთქმის ალოგიკურობა (თუ „ფორიაქი ატყდა“, იგი „ჩუმი“ აღარ შეიძლება იყოს!). მაგრამ ამით გამოთქმულია შინაგანი სულიერი შეშფოთება ადამიანებისა, რომელთაც მეხივით დაეცათ არსენას სიტყვები — „იმასაც ამბობენ... მალე ძალიან ბევრი

ხალხი უნდა დაიჭირონ და გააციმბირონო“ (IV, 88) და დააძუნჯა, მაგრამ შეშმუშნა ისინი.

მეორე ადგილას ნახმარია „დუმილის მოსმენა“. ესეც ხომ ალოგიზმია თითქოს (დუმილი უხმაურობაა და იგი არ მოისმინება!) მაგრამ იგი გამოყენებულია ზაალის ხასიათის გასახსნელად. „ურჩთა“ გაროზგვის საშინელი სანახაობის შემდეგ ორბელიანებს, მელიტონ ბარათაშვილს და სხვა შეშფოთებულ სტუმრებს სურთ, რაც შეიძლება მალე გაეცალონ იქაურობას და წასასვლელად ემზადებიან. ეზოში დაბრუნებული ზაალი ამას გაუოცებია. იგი ი ს მ ე ნ ს მათ მიზეზებს და ხ ე დ ა ვ ს, რომ სტუმრები წასვლის რაღაც საბაბს იგონებენ, ფაქტიურად კი მას „ჰირიანსაეით“ გაურბიან. შარაბდის გულქვა ბატონს მხოლოდ დანახვა და მოსმენა შეუძლია. სხვა გრძნობა უცხოა მისთვის. გავიხსენოთ, როგორ გაოცდება იგი, როცა გასამგზავრებლად გამზადებულ სტუმრებს დ ა ი ნ ა ხ ა ვ ს და აღშფოთდება, როცა მათ მიზეზებს მ ო ი ს მ ე ნ ს, ან როგორ შედრკება, როცა ამავე პასაჟში გრიგოლ ორბელიანის სიტყვას მ ო ი ს მ ე ნ ს და ხორეშანის თვალებს დ ა ი ნ ა ხ ა ვ ს. სწორედ აძიტომ არის ხაზგასმული მოჩვენებითი ალოგიზმური ფორმით მის მიერ სტუმრების დ უ მ ი ლ ი ს მ ო ს მ ე ნ ა ც და არა, ვთქვათ, შემეცნება, განცდა, რაც უცხოა მისი პირუტყვული სულისათვის.

მაგდანას სახლში არსენას და მარინეს შეხვედრის ძოშენტის ხატვისას რომანისტი ხმარობს გამოთქმას — ოთახში „თითქო ბ ი ნ დ მ ა შ ე მ ო ა ნ ა თ ა ო“. ბინდის ცნება, საერთოდ, ბნელთან არის დაკავშირებული და არა ნათელთან. მაშ, ბინდის შემონათებაც, თითქოს ალოგიკურია. ფაქტიურად კი რა ოსტატურად არის აქ გადმოცემული ოთახის დაბნელება, რასაც პირველი აღქმითობის დროს კარებში მარინეს შემოსვლა იწვევს! მაგრამ არსენასათვის ეს ხომ ნათელის მოსვლაა! და ბინდიც უმალვე ქრება, თუმცა მარინე ზღურბლზე შეჩერებულა და, არსენასთან შეხვედრის მოულოდნელობით შემკრთალი, სახლში შემოსვლას აყოვნებს. ასეთი მინიშნება გმირის სულის მოძრაობის ოსტატურად დაშერილი დეტალია;

IV. რომანისტი თხრობის შინაგან რიტმს ხშირად აღწევს დაბეჯითებითი, ორჯერადი, შეწყვეტილებითი განმეორებით, ალიტერაციული ელემენტით პროზაულ თხრობაში („მერე რა გე-

ლი აქვს! ბ ა ლ ღ ი ბ, ბ ა ლ ღ ი!“; „...მეტისმეტად გულზვიადი გამოდგა, გ ა თ ა მ ა მ დ ა, მეტისმეტად გ ა თ ა მ ა მ დ ა“; „მერე რა მართალი კაცია! ისე სჯრის ს ა მ ა რ თ ა ლ ს, როგორც ს ა მ ა რ თ ე ბ ე ლ ი“ IV, 10; „ამას წინათ გაძართული გუთანი მინდორში გ ა ი ტ ა ნ ა, — მაინც გ ა ი ტ ა ნ ა, რადგან ძარტო სიკვდილს თუ შეეძლო გლეხისათვის ხვნა-თესვაზე ხელი აღებინებინა“, IV, 196; „რა ზღაპრული მზე ამოდის! რა მათრობელია ეს ჰაერი! რა ტკბილია ეს სურნელი! რა სააშურია სირთა ჟივილი და ყვავ-ყორანთა ჩხავილიც!“ IV, 512; „წუნკალ გიგოლას მ ე არ ვ ა კ ა დ რ ე იარაღი, არლოვმა კი მ ე არ მ ა კ ა დ რ ა... ა რ მ ა კ ა დ რ ა თუ შეშინდა? IV, 562; „გეძებდი და კიდევაც შ ე გ ხ ვ დ ი. გერიდებოდი და მაინც შ ე გ ხ ვ დ ი“, IV, 561, „— დ ა მ ი ხ ვ დ ი-მეთქი. მ ო მ ხ ვ დ ურ ს დ ა მ ხ ვ დ ურ ი უნდოდა და კუპატნელიც დ ა უ ხ ვ დ ა“, IV, 562, „გ ა ა ხ ს ე ნ დ ა მარაბდელს ხორეშანის წყევლა... გ ა ა ხ ს ე ნ დ ა და ამ დროს...“, IV, 562 და „მაგრამ ა მ დ რ ო ს — სწორედ ა მ დ რ ო ს...“, IV, 563 და სხვა მრავალი).

მხატვრული სახის ან ცალკე ხატოვანი გამოთქმის განმეორებას მწერალი იშვიათად და ყოველთვის მხოლოდ იმ შემთხვევაში მიმართავს, როცა მას ასეთი გაწყვილება ესაჭიროება ხაზგასმისათვის, მეტი სიცხადისა და თვალსაჩინოებისათვის ტიპის, პერსონაჟის ან მთელი სიტუაციის ხატვის დროს.

თავის — „აშვებული ლომები“ — დასასრულს რომანისტი სამჯერ ხმარობს ერთ აფორიზმულ გამოთქმას და, გარდა იმისა, რომ ამით ხაზს უსვამს მარაბდის ტყის გმირთა მიერ როგორც ბრძოლაში გამოჩენილ სიმამაცეს, ისევე მძიმე დანაკლისის ვაჟკაცურად გადატანას, გვიჩვენებს გულში ჩაკლულ მათ დიდი ადამიანურ დარდსა და შინაგან წვას. ამავე დროს ერთგვარ შუალედურ შესვენებასაც აკეთებს მძიმე ამბავის გადმოცემის დროს.

დამთავრდა ბრძოლა. ბრსენას „აშვებულმა ლომებმა“ ორლოვის სადამსჯელო ჯარი წინ დაიფრინეს. გაუგონარი იყო მათი თავგანწირვა ამ ბრძოლაში. ბევრმა მომხვდურმა დატოვა ძვლები მარაბდის მიწაზე. ბატალიის გრანდიოზულობის გადმოცემისას რომანისტმა განგებ შეიკავა თავი დახოცილი ტყის ლომების ჩვენებისაგან, რომ ფინალში ერთი საძმო საფლავის

ჩარჩოში მოეთავსებინა ერთი მიზნით ანთებული და ერთად დახოცილი არსენას სახელოვანი თანამებრძოლები.

იწყება ეს მძიმე სურათიც:

დაჭრილი არსენა დიდ ლოდზე ზის და თავის მებრძოლთა დიდების ისტორიას წარმოგვიდგენს. მას ეუბნებიან ქავთარისა და ბაღოს დაღუპვის ამბავს. იგი ელდანაკრავია ამის გამო და გულში ჩაღვრილი ცრემლებით დასტირის თავის საუკეთესო მეგობრებს. „დედაკაცს ცრემლი თვალებზე მოსდის, ვაჟკაცს კი გულში ეღვრება“ (IV, 374), — ამბობს რომანის ავტორი და ამ სიტყვებით ხსნის არსენას სულის მდგომარეობას. მაგრამ სიტუაცია სულ უფრო მძაფრდება: „ედიშერი სადღაა?“ „მოჰკლეს“. „საბა დალაქი?“ „მოჰკლეს“. „ნასყიდან?“ „ისიც მოჰკლეს“. „ორბი? სანდრო? მაჩვი? ტურა? პავლე? მგელი? ილო?“ „მოჰკლეს... მოჰკლეს... მოჰკლეს... (IV, 374)— მოისმის ყოველი მხრიდან.

და ისევ —

„ვაჟკაცი მხოლოდ გულით სტირის, დედაკაცი კი თვალებით“ (IV, 374).

კვლავ მძიმე სურათის ახალი დეტალების ხატვა და, თითქოს ამ აფორიზმს დაუპირისპირდაო, მაგდანას სასოწარკვეთილი ხმით გმინვა და მწარე ცრემლები მარაბდის ბრძოლაში დაკარგული ზურას ძებნის დროს.

და როცა ყველაფერი დამთავრებულია, დაღუპულები საერთო საფლავში წვანან, ხოლო დაჭრილები თრიალეთის ქედზე გადაჰყავს რაზმს, რომანისტი მამა-შვილის განშორების ჟამს კვლავ მიუბრუნდება აფორიზმს და ახლა ორი დევგმირის სულის განსახებად კვლავ იტყვის:

„დედაკაცის ცრემლი თვალებში ჟონავს, ვაჟკაცისა კი გულში იქცევა და კლდესავით დუღაბდება“ (IV, 376).

ეს ნატვის ორიგინალური მანერაა, რომლითაც გმირის სულიერი მდგომარეობა დანახულია სხვადასხვა მიდგომით: ა) შემოქმედის, როგორც მესამე პირით მეტყველის, ბ) თვით გმირთა დიალოგის და გ) ხალხური სიბრძნის გამოყენების საშუალებით.

მ. ჯავახიშვილის მხატვრულ ენაში ის თავისებურებაც იგრძნობა, რომ ბევრი ფაქტი და მოვლენა მისი პირით გადმოცემისას ხშირად აღქმულია უშუალოდ პერსონაჟის სულიდან და

ამ უშუალობის არომატი გაჟღენთავს ხოლმე მწერლის მეტყველებასაც. როცა დამსჯელი სალდათების ძალადობის შემაზრზენ სურათს ხატავს, მწერალი გვიჩვენებს თუ როგორ აჩანაგებენ ისინი არსენასთან წასული ლაშქარას, ნასყიდას და სხვათა კარ-მიდამოებს. „ლაშქარას შვილებივით მოვლილი ვაზები დაუწოცესო“ (IV, 359), — ამბობს იგი. „ვაზების დახოცვაც“ განგებ შექმნილი წარმოსახვითი ფორმაა, რომელშიაც ალოგიკური ლოგიკურ კატეგორიად იქცევა. ამით გახსნილია სულიერი აღქმის მომენტი პერსონაჟისა, ნაჩვენებია თუ როგორ შეიმეცნებს ამ ფაქტს ლაშქარას მეუღლე; მისთვის ვაზები იგივე შვილებია, რომელთა აღზრდას მან მთელი თავისი ძალ-ღონე შეალია. თუ შვილებია, მაშასადამე, სულიერი არსებაც არის; ხოლო სულიერის დახოცვა უკვე ბუნებრივია და შესაძლებელი.

ფრაზა მხატვრის ხელში, საერთოდ, იძენს და ავლენს თავის თვალსაჩინო ემოციურსა და მუსიკალურ შინაგან ძალას. კარგი მხატვარი ყოველთვის აღიქვამს და ხშირად გამოცდის კიდეც ამ ჟღერადობას (ცნობილია, რომ ფლობერი, ბალზაკი თავიანთ რომანებს „ხმამაღლა სწერდნენ“, ე. ი. ცდიდნენ ფრაზის ჟღერადობას).

მ. ჯავახიშვილის ხატოვანი ენისათვის დამახასიათებელია მუსიკალურ-აზრობრივი ჟღერადობა, როდესაც ცოცხალი ენის პლასტიკა იძენს განსაკუთრებული გამომხატველობის ფუნქციას.

V. ლაკონიზმის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურებაა „არსენა მარაბდელისა“, რომლის საშუალებითაც ფრაზას განსაკუთრებული კინეტიკურობა ეძლევა, ხოლო მთელი სურათი მოქმედი ძალის პოტენციური ხილვით ხასიათდება:

ა) „— რასა მღეროდი-მეთქი, ღვთისავარ?! — დაიჭექა ზაალმა და მთელი ეზო აბურძგნა.

ყველამ იქით მიიხედა და იგრძნო, რომ ჰაერი მეხით იტენებოდა.

ელიზბარმა მაღალ კილოზე მოსხიპა სიმღერა და ჭოჭინიდან წამოვარდა, რადგან მისი საყვარელი სეირი იწყებოდა. სუმბათაშვილმა და მელიტონმაც შეწყვიტეს ბაასი და საჯინიბოსკენ წამოვიდნენ.

სევასტი ლაცაბიძემ ქაფქირი დააგდო და ეშვები ჩამოუშ-

მღვდელი ბარნაველი შეკრთა და გამოფხიზლდა.

სასახლის ერთი სარკმელი გაიღო და ორი მოახლის თავი გამოჩნდა.

ჩორთით მიმავალი კარპიჩა ცალ ქუსლზე მოტრიალდა და ძაღლივით აიმრიზა, რომელსაც სახრე მოუღერეს.

გიგოლა უმალვე მაიორთან დაერჭო, დუჟი ჩამოუშვა და წირპლიანი თვალები აახამხამა.

ლეკი გამწყათი მიწიდან ამოძერა, ისიც მაიორს ამოუდგა და ოდნავ ამოსწია ხანჯალი.

დავითიც დაიძრა და წამოვიდა“ (IV, 98);

ბ) „ღვთისავარის ცალი თვალი ერთი-ორად გადიდდა და გაიყინა.

ზურა და ერეკლე უმალვე მოსხლტნენ და ჭიშკარში გაცვივდნენ.

სევასტი ლაცაბიძეს ჩამჩა ქვაბში ჩაუვარდა.

კარპიჩას წითური თავი სათონეს კარებში გამოძერა და გაიყინა.

გიგოლა ნაბიჭვარმა ფეხი ველარ დასძრა, ძარღვებში ყინულის ჟრუანტელი იგრძნო, ნიკაპზე დუჟი ჩამოუშვა და წირპლიანი თვალები მიმქრალ ჭრაქებივით ააბჟუტა“ (IV, 110);

გ) „ლაცაბიძე „შავ ანგელოზს“ ჩრდილივით დასდევს.

ფიქრია და სულხანი მთვარის შუქზე დაბორიალებენ.

მთვრალი „ბულბული“ კარპიჩა სადღაც „დუბინუშკას“ გმინავს.

როსტომი ვიღაცას ამშვიდებს.

დალი ჰასანი მთვარეს ბაიათს შეჰკვნესის.

ოსტაპიც განმარტოებულა და „ოი ნე ხოდის“ ოხრავს.

სადღაც ბაღოს სიმღერაც ტირის.

ლაშქარა „თეთრო ბატოს“ ღიღინებს და ისე დალასლასებს, თითქოს მართლა დაკარგულ ბატს ეძებსო“ (IV, 264-265).

რომანის სხვადასხვა ადგილებიდან ამოღებული ეს სამი სურათი, ძირითადად, ერთი მანერით შესრულებული პასაჟებია, მათი გარეგნული ფორმა, პლასტიკური ნახაზი, ერთგვაროვანია.

ეს არის ლაკონურად, კონდენსირებულად შეკრული ხილ-

ვა ადამიანებისა, რომელთა სულის დაჭერაც ჟესტის გარკვეულ მომენტში ქმნის საერთო დაძაბულობის თუ ერთი მთლიანი მოძრაობის მეტად რელიეფურ სურათს, სადაც ადამიანთა გარეგნული პორტრეტიც და წამიერი შინაგანი მდგომარეობაც არის დახატულ-გააზრებული. მაგრამ მათ შინაგან დინამიკას თუ გარეგნულ ჟესტს მხატვარი ამ სურათებში ერთგვარ სხვადასხვა ნიუანსირებსაც აძლევს.

პირველ შემთხვევაში მას აინტერესებს შთაბეჭდილება, რომელსაც ახდენს სასტიკი ფეოდალის მრისხანე შეძახილი და მოსალოდნელი „მეხის“ გავარდნა. აქ შემოქმედმა ჯერ ზაალისა და ღვთისავარისაკენ მოახედა ყ ვ ე ლ ა, ხოლო შემდეგ მოქმედების ენერგიის გასაძლიერებლად კონკრეტულად დაიჭირა თ ი თ ო ე უ ლ ი ს მდგომარეობა და მათი რეაქცია, რომელიც, ბერსონაჟთა სულის შესაბამისად, სხვადასხვაგვარია: ელიზბარს სეირის ნახვა აინტერესებს, სევასტის ბოღმა აწვება, კარპიჩა შეცბება, გიგოლა და გამზათი თავიანთ ბატონებთან გაჩნდებიან...

მეორე სურათში ძირითადია უკვე არა დინამიკურობა, არამედ სტატიკურობა, რადგან მოულოდნელობით გამოწვეული გაოცების ელემენტი აქ უფრო ძლიერია (ღვთისავარს თვალი გაუფართოვდება და მზერა გ ა ე ყ ი ნ ე ბ ა; სევასტის ჩამჩა ქვაბში ჩაუვარდება; კარპიჩას თავიც სათონის კარებში გ ა შ ე შ დ ე ბ ა; გიგოლა ფ ე ხ ს ვ ე ღ ა რ ი ც ვ ლ ი ს).

მესამე სურათში პერსონაჟთა ლაკონიური ხატვა უშუალო ინტიმური გამოვლინების ხერხს ეყრდნობა. დაძაბულობას აქ ცვლის შინაგანი ლირიკული განწყობილებანი; ისინი ქმნიან საერთო ტენდენციას, რომელიც ასე ფერადოვნად არის წარმოდგენილი. საღებავები აქ ზომიერების დიდი ტაქტით, მკაფიო გააზრებით არის გამოყენებული. ფიქრიას და სულხანის ბორიალი ტყეში ხილულია მთვარის შუქზე; სევასტი მაგდანას ჩრდილივით დაყვება; როსტომი ამშვიდებს და აწყნარებს ვიღაცას; კარპიჩა, დალი ჰასანი, ოსტაპი, ბაღო, ლაშქარა თავიანთ სიმღერებში აქსოვენ გმინვას, კვნესას, ოხვრას, ტირილს...

ან როგორ ლაკონიურად არის გადმოცემული მარინეს ეშხი, სილამაზე მისი თვალების ხატვით: „არსენამ... გაბრწყინებული თვალები ზაალის ბობოხს გადააცლო და კარვისაკენ

გაიხედა. გაიხედა და მომღიმარი კნეინების უკან ერთ წყვილ თვალს წააწყდა — დიდრონს, ლილასავით მუქსა და კუმისის ტბასავით მობიბინეს“ (IV, 14).

სამი პარალელია გამოყენებული ამ სურათის კულმინაციური ლაკონისათვის: ა) არსენას ღიმილი, რითაც გამოთქმულია მისი კარგი განწყობა, ასე საჭირო და აუცილებელი სილამაზის აღქმისათვის; ბ) ზაალის უხეში ფიგურა, როგორც კონტრასტი, და გ) მომღიმარი კნეინების ჯგუფი, როგორც სილამაზის გამაძლიერებელი ფონი.

ლაკონიზმი „არსენა მარაბდელში“ ხშირად ეყრდნობა დინამიკურობის ძლიერ ელემენტს. აი, მაგალითად, რა კონდენსირებულად და დინამიკურად არის გაშლილი ზურას შურისძიების სცენა: „კარებიდან ვიღაცამ ისკუპა, ტახტზე მიყუდებული თოფი აიტაცა და იმავე წამს სანთელიც ჩაქრა. ჩაქრა, მაგრამ ოთახი ერთი წამით ხელახლა განათდა: ცეცხლის ელვამ სიბნელე გაარღვია და თოფის ქუხილმა სახლი შეაზანზარა. სანთლისა და ელვის მაგიერ მთვარის შუქი შემოიჭრა და ამ შუქზე ხიშტი ალაპლაპდა. ოთახში ვიღაც ლანდი ეეფხივით დახტოდა და სწრაფი ხელით სთესავდა სიკვდილს. გმინვა, ხრიალი, მოკლე შეძახილი და ჩახუნიღა ისმოდა. შემდეგ ის ლანდი ისევე სწრაფად გავარდა, როგორც შემოიჭრა, ხოლო ოთახში სისხლის გუბე, შებილწული ქვრივი და სამი გვამი დასტოვა“ (IV, 167).

ასე ლაპიდარულია ლაკონური დრამატიზმის მანერით მოხატული ეს სცენები, რომლებიც ერთსა და იმავე დროს მრავალფეროვანიც და მასობრივიც არის, ხმოვანიც და საგნობრივიც, დინამიკურიც და სტატიკურიც, დრამატიზმით გაჟღენთილიც და ლირიზმით ამეტყველებულიც.

აქ ჩვენ ვხედავთ დეტალიზაციისა და ორნამენტიკის აუცილებელი შეხამების, ზომიერებისა და ტაქტის პრინციპის დაცვას მხატვრის მიერ.

ასეთი შეხამების შედეგია დიდი მხატვრული მიზანი, პერსონაჟთა ტიპიზაციის სიმკვეთრე, რასაც მხატვარი აღწევს აღნიშნულ სცენებში.

„...მწერალმა თავდაპირველად ტიპები უნდა ჩამოასხას, — ამბობს მ. ჯავახიშვილი, — ესე იგი ყველა გმირს საკუთარი

ხასიათი უნდა ემჩნეოდეს და არც ერთი მათგანი მეორეს და მესამეს არ უნდა ჰგავდეს. მეც ამიტომ შევეცადე, რომ არსენა, სევასტი, დალი ჰასანი, კარპიჩა და სხვებიც ერთმანეთს არ ჰგვანებოდნენ და თავდაპირველად ორ ჯგუფად დაეყავი: არსენა ლმობიერი რაინდია, სევასტი კი უფრო მტკიცეა, გულმაგარი, შეუპოვარი და დაუნდობარი“*.

ტიპის გამოკვეთილი ხასიათი, მისი საშუალებით მთელი გარკვეული წრის თუ ჯგუფის ადამიანების დამახასიათებელ თვისება-თავისებურებათა გახსნა, მთავარის დანახვა და მისი ხაზგასმა, ტენდენციის გამახვილებული შინაგანი ხილვა — ყოველივე ეს ისევე დამახასიათებელია მ. ჯავახიშვილისათვის, როგორც ყველა სხვა დიდი მხატვრისათვის.

ჩვენ გვინდა მკითხველის ყურადღება გავამახვილოთ ტ ი პ ი ზ ა ც ი ი ს არა ამ საერთო კანონზომიერებაზე, არამედ იმ მხატვრულ საშუალებებზე, ხერხებზე, მანერაზე, რომელთა გამოყენებითაც აღწევს მ. ჯავახიშვილი, როგორც დიდი ორიგინალური ძალის მხატვარი, სრულყოფილი ტიპების ძერწვას და რომლებიც განაპირობებენ მისი სტილის თავისებურებას.

მ. ჯავახიშვილი ტიპების მრავალგვაროვანი ხატვის ოსტატია. როგორც შემოქმედი, ტიპის ხატვას იგი სხვადასხვა კუთხით უდგება. ეს თვალსაჩინოდ ვლინდება არა მთლიანად მის შემოქმედებაში, არამედ ერთი რომანის — „არსენა მარაბდელის“ — ფარგლებშიაც. მასში, მაგალითად, სხვა მანერით არის დახატული ზაალი, სხვა ხერხით — არსენა ან სევასტი; სხვა ხატვითი საშუალებებია გამოყენებული მაგდანას ან კარპიჩას სახეების შექმნის პროცესში, ისევე როგორც სხვაგვარი მიდგომა იგრძნობა ორლოვის ტიპიური თავისებურებების განხატოვნებისას.

ზოგ შემთხვევაში ეს არის ლიტერატურული გმირის შინაგან განცდათა გადმოცემა, შესიტყვებული მის მოქმედებასთან; ზოგ შემთხვევაში კი — ხერხი ხასიათთა კონტრასტული დაპირისპირებისა, რომლის რელიეფზე მკაფიოდ წარმოიქმნება გარკვეული ტენდენცია ხასიათისა; ზოგან შემოქმედი მიმართავს მინიშნებით ხატოვან მეტყველებას (რაზეც უკვე გვქონ-

---

* მიხეილ ჯავახიშვილი, რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტ. VI, 1964 წ., გვ. 454.

და ლაპარაკი), ან სხვათა თვალით ტიპის თვისებების შემეცნებას, ზოგან კი აღწერა-გადმოცემითს მანერას იყენებს, ან პერსონაჟის იდუმალ ფიქრებში განასახოვნებს მის ისტორიასა და დღევანდელ მდგომარეობას და ა.შ.

მაგრამ არც ერთ ამ შემთხვევაში იგი არათუ არ გამორიცხავს, პირიქით განსაკუთრებული ძალით ავლენს ტიპს მოქმედებაში. მისთვის მოქმედება — სიუჟეტის მოძრაობაა. ამიტომაც მისი რომანი არის დიდი ცხოვრების ვრცელი თავისებური მატიანე, რომლის სიმართლის ძალა ეყრდნობა საზოგადოებრივი ყოფიერების კანონზომიერებებს და თავის გამოვლენას პოულობს სხვადასხვა შეხედულებებისა და მოქმედების ადამიანთა ურთიერთობის მაღალ შინაარსობრივ-მხატვრული ფორმების განსახებაში.

რომანის პირველსავე გვერდებზე, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, მის ექსპოზიციაში უეცრად მრავალი სახე შემოდის. თითოეული მათგანი, რასაკვირველია, თავის განვითარებას პოვებს შემდგომში, თანდათან შეივსება სისხლითა და ხორცით. მაგრამ ამ საერთო ფონზე მხატვარი მაინც ასწრებს ზოგიერთი მათგანის, როგორც მთავარი პერსონაჟის, სახის უფრო მკვეთრ მოხაზვას. ესენია — ზაალი, არსენა, კუჭატნელი. თითოეული მათგანი, როგორც აქ — ექპოზიციაში, ისე შემდგომშიც, სხვადასხვაგვარი მანერით დახატული ტიპებია. ამ მხრივ საქმე მხოლოდ საღებავთა ფერების შერჩევა და განაწილება როდია; მთავარი ის ინდივიდუალური, თავისებური გასაღებია, რომლითაც უნდა გაიხსნას მათი სული, შინაგანი რთული ფსიქოლოგიური სამყარო. ამიტომ არის, რომ შემოქმედი მიმართავს თავის პერსონაჟთა არა იმდენად გარეგნულ თავისებურებათა ხატვას, რამდენადაც მათი შინაგანი განცდების გახსნა-გადმოცემას. გარეგნობის შტრიხს, ჯერჯერობით, აქ მწერალი მხოლოდ დამატებით, დამხმარე ელემენტად თუ გამოიყენებს ტიპის შინაგანი სულის გახსნისათვის.

ზაალ ბარათაშვილის პორტრეტის ხატვას მწერალი იწყებს ამ პერსონაჟისვე დამოკიდებულებით ყოველივე იმისადმი, რაც მის გარშემო ხდება. პერსონაჟის შინა სამყაროდან ხილული და შეფასებული აწმყოს მოვლენა და ფაქტი, წარსულში გადახედვა და მოგონებათა სამყაროში გადასვლა თუ სხვათა ხასიათების მისეული ათვისება, რაც განსაზღვრავს მის მოქმედე-

ბას, ყოველივე ამის განხატოვნებული კომპლექსი უკვე ქმნის მეცხრამეტე საუკუნის ქართველი ფეოდალის ტიპიურ სახეს.

პირველად მას ვხედავთ გაცხარებულს მარაბდელი ფალავნების მოულოდნელი მარცხით. ეს მას მიახედებს წარსულისაკენ და გარდასული დიდების სურათებს გადმოაშლევინებს, რომელთა ფონზეც ახლანდელი ბატონი გადაგვარებულად მოსჩანს.

ასეა გახსნილი ზაალის შინა ბუნება, მისი სული. მაგრამ ტიპის პორტრეტის ასეთი ხატვისას მწერალი მხოლოდ ამით ვერ დაკმაყოფილდება. მისი მთელი არსება რომ უკეთ გვიჩვენოს, მხატვარი ასახავს თავისი პერსონაჟის გარევნობასაც: დაგვანახვებს მის „ინგლისური მაუდის შავ კაბას“ და „ლურჯი აბრეშუმის გულისპირს“, მაღალ ყალმუხურ ჩატეხილ ბოზბოხს, „ჭვინტიანი თალათინის ჩექმებს“, წელზე ჩამოკიდებულ „ოქრო-ძვლით მოჭედილ ხმალ-ხანჯალს“, რომელნიც „ათასი წლის ტვირთით და ხავსით იყო დაჭორფლილი“ (IV, 2). „მეფეთა და მთავარმართებულთა ჯილდოებიც და საჩუქრებიც ზედ ჰქონდა ასხმული. მაუდი თავადმა ვასილჩიკოვმა მოუტანა პეტერბურგიდან, ლალის დიდი ბეჭედი ერეკლე მეფის ნაჩუქარი იყო, ხოლო ოქროთი და ძვლით შეჭედილი კვერთხი, რომელიც ეხლა არქიელსავით დაჰქონდა, უდღეურმა იმპერატორმა პავლემ დესპანის კოვალენსკის ხელით გამოუგზავნა“ (IV, 2—3).

სხვა მანერით არის განხატული კუჭატნელის ტიპიური ნიშნები. ჯერ იგი დანახულია მარაბდელი ბატონის თვალით, მისი დამოკიდებულებით ამ „ვიღაც მოთრეული მილიციელისადმი“, რომელიც „იმერეთიდან გადმოსულა, სოფელ კუჭატანში დასახლებულა და ლეკებს ეომება. ეხლა კი ზაალის შესარცხვენად ამოუყვანიათ საბარათიანოში და მის ფალავნებს საქვეყნოდ უტეხავენ სახელს“ (IV, 1).

ზაალის ამ განაფიქრით შესრულებულია მოკლე ექსკურსი პერსონაჟის ისტორიაში. ხოლო ამის შემდეგ მას უკვე არსენას თვალით ვხედავთ: „ის ოხერი კუჭატნელი ტყვიასავით მოდის და ლელო ღონით გააქვს ხოლმე“,— ფიქრობს მასზე არსენა. „იცის არსენამ, გიორგი სეფისკვერაძე ძალიან კარგი მოჭიდავეა, მაგრამ მეტისმეტად შურიანი, დაუნდობელი, ანჩხლი, ავი ადამიანია. არსენას ეს კაცი თრიალეთზედაც და ღვე-

ობაშიაც უნახავს. ბოლნისში, თელეთში, სვეტიცხოველობას და ალავერდობასაც შეჰხვედრია. წაქცევას ვერ ინელებს“ (IV, 15). და ამის შემდეგ — მოკლე ისტორიები დუშელი, ბოდბელი, საგურამოელი ფალავნებისა, რომელთაც კუჭატნელმა სასტიკად გადაუხადა თავისი დამარცხება ჭიდაობაში.

ასე ხედავს მას არსენა.

გზირს კი კუჭატნელში არსენას მეტოქე დაუნახავს: „მოვიდა თუ არა ის ოხერი, მაშინვე მარინეს დაადგა თვალი. ამბობენ, ზაალს დიდ ფულს აძლევსო“ (IV, 15), — ეუბნება იგი მარაბდელს.

ამგვარად მოიყვანა მწერალმა თავისი პერსონაჟი უშუალო მოქმედებაში და მარაბდელს შეაბა, ხოლო ამის შემდეგ მისი ოდნავი პორტრეტული შტრიხიც გაავლო: „არსენაზე ოდნავ დაბალია, სამაგიეროდ უფრო სრული, ჩატყვიებული და უკისროა. მისი ქორული წამოსვლა, რიხიანი შემოტევა, ფახი და ბუქი მოპირისპირეს უმალვე აფრთხობდა, სულიერად ადუნებდა და სჯაბნიდა“ (IV, 18).

არსენა კი, ძირითადად, ხილულია უშუალოდ მხატვრის მიერ და ხატვის ამ პროცესში გათვალისწინებულია ხალხის თვალთახედვა, მისი დამოკიდებულება თავისი გმირისადმი; ნაჩვენებია ხალხის ფიქრები და იმედები, რწმენა, რომლითაც იგი გამსჭვალულია არსენასადმი.

„თავმოშვებული ცხენი მხედარს ისე მოურიდებლად მოჰყავდა ქარვისაკენ, თითქოს მის გარღვევას და ბატონების გატანას აპირებდაო“ (IV, 12); „არსენამ ბოძივით დაარჭო ცხენი და გადმოხტა, ისე გადმოხტა, რომ ვერავინ ვერ შეამჩნია, ცხენი უფრო ადრე შეჩერდა თუ მისი მხედარი გაჩნდა მიწაზე“; „ასვეტილი არსენა უკვე ფეხდაფეხ მიდიოდა ზაალისაკენ — ტანგაშლით, ლაღად და თამამად მიაბიჯებდა“ (IV, 13).

შემდეგ — მცირე დიალოგი ზაალთან და ისევ მოქმედებაში გადასული გმირი, რომელსაც ხალხი განსაკუთრებული იმედით შესცქერის და მისი ყოველი ნაბიჯიც კი სიამაყით უვსებს გულს.

ზაალთან, კუჭატნელთან, შემდეგ — ორლოვთან ურთიერთობაში არსენას სახე სულ უფრო ივსება და უკვე რომანის პირველი თავის დასასრულს მკვეთრად გამოიხატება მისი დიდი ბუნებაც, რაინდული სულიც, სიმტკიცეც, ამტანობაც და ამა-

ყი, შემართებითი ხასიათიც. ყოველივე ეს დანახულია ისეთი მოვლენებით თუ დეტალებით, როგორიცაა: ზაალთან ჯიქურ მისვლა და უდრეკი ტონი მის სიტყვებში იაღლუჯიდან დაბრუნებისას; კუჭატნელთან შებმა და ღირსეული გამარჯვება; დანდობა მოწინააღმდეგისა; დამარცხებულისაკენ გაწვდილი ფართი მკლავი და შერიგების შეთავაზება; სიდინჯე კუჭატნელთან ცხარე შეკამათებისას; ხალხთან ურთიერთობა; დროშის დაცვა ორლოვის ხელყოფისაგან; ნადირობაში ორლოვისა და თავადთა დაჯაბნება....

ხასიათთა და მდგომარეობათა კონტრასტის, ინტერესთა კონტრასტული ხილვის აუცილებლობას, მის ჭეშმარიტ ბუნებას მხატვრულ აზროვნებაში აღნიშნავდა დ. დიდრო, როცა ამბობდა: „ჭეშმარიტი კონტრასტი — ეს არის ხასიათებისა და მდგომარეობათა კონტრასტი, ინტერესთა კონტრასტი“*.

ტიპის მ კ ვ ე თ რ ი ხატვა, ისევე როგორც მთელი სიტუატიების კონტრასტირება, მ. ჯავახიშვილის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხერხია ხასიათების გახსნისა.

აი, მაგალითად, როგორ ღრმად და ფერადოვნად მ კ ა ფ ი ო ა არსენას სახე ერთ ადგილას: „ხშირს ხუჭუჭა თმაში მუქი ოქრო ულივლივებდა. სახეზე და მკერდზე ბრწყინვალე მზის შუქი აწვა და იგი ოდნავ წინ-წამოწეულ კვინიხით დაჩრდილულ თვალებს, გრძელი წამწამებით მოვლებულს, დიდრონსა და თითქმის შავ თვალებს, უფრო მეტად ამუქებდა, ნელი ცეცლით აკამკამებდა. და ეს ცეცხლი ისეთი მტკიცე, უდრეკელი და იდუმალი იყო, ვითარცა ორი ამოწვდენილი მახვილი“ (IV,17).

აქ მეტაფორა ისეა შესიტყვებული გმირის რეალურ გარეგნობასთან, რომ ბუნებისა და ადამიანის ერთობლიობის დიდებულ სურათს ქმნის; გამოყენებულია მზის სხივების ისეთნაირად მიშუქება ადამიანზე, რომლის დროსაც მთელი შინაგანი სულიერი სიდიადე გახსნილია ნათელის თუ ჩრდილის კონტრასტული ფერების თამაშით.

არსენას და — ფიქრიაც ერთ ადგილას დახატულია მთვარის შუქზე და მკაფიობის ასეთივე ხერხით: „ოქროს ნაკადულები თივის ბულულივით აეკრიფნა და თავი შავი თავშლით მოებურნა. სიმაღლით თითქმის არსენას ტოლი იქნებოდა და

* Д. Дидро. Избр. произв.; 1951 г., стр. 206.

სახითაც მას ჰგავდა. ისეთივე გაშლილი და მაღალი მკერდი, მოთეთრო კანი, თხელი და მაღალი ცხვირი და დიდრონი თვალები ჰქონდა, სადაც ზაფხულის ცხელი ღამე ციალებდა და გაბედული, თითქმის თავხედური ხასიათი გამოჰკრთოდა“ (IV, 36).

ხორეშანის პორტრეტს უკვე აღარ ახასიათებს ეს ზეაწეული ტონი, რომანტიკულ-მეტაფორული ხაზები და სათუთი ნიუანსები. ყოველივე ეს არ შეიძლება მიუდგეს „წარსული საუკუნის ლანდივით“ ჩამჯდარი მოხუცი ქართველი კნეინის სულს. ამიტომაც მისი პორტრეტის ორნამენტირება უფრო მკაცრია; თუმცა, ეს პორტრეტიც მკაფიოდ გამოკვეთილ-გამოჭანდაკებულია. პორტრეტული ხატვის სიახლე აქ ის არის, რომ ამ პროცესს ზოგან უეცრად ჩაერთვის ხოლმე დამატებითი ახსნა, რაც მეტ სინათლეს აძლევს და რასაც განვრცობითი ელემენტი შეაქვს პორტრეტის ერთმომენტიანობის ასპექტურ ხილვაში.

მკითხველი ხედავს ჭადრის ძირას, ძვირფას სათაკანში მჯდომ ხორეშანს, რომელსაც მოთეთრო თითებში ქარვის კრიალოსანი უჭირავს. „ტანზე შავი ხავერდის ქათიბი აცვია, სიასამურის ბეწვით შემოვლებული“ (IV, 42). ეს პორტრეტია ერთ მომენტში აღებული სახისა. ამასთან მხატვარს არ აკმაყოფილებს პერსონაჟის ასეთი ერთი მომენტით ხილვა; მაგრამ, რადგან სურს პორტრეტის ხატვის პრინციპი ბოლომდე დაიცვას, ფრჩხილებში რთავს ბეწვეულის მიღების დეტალს, რომელსაც, მისი აზრით, გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ხორეშანის მდგომარეობის და, ამასთანავე, მისი ხასიათის გახსნისათვის: „(ეს ბეწვეული ოცდა-რვა წლის წინათ რუსის ელჩის კოვალენსკის მეუღლემ მიართვა)“. ამის შემდეგ კვლავ გრძელდება პორტრეტის ხატვა: „შუბლზე მუქლურჯი თავსაკრავი ადგას, რომელზედაც პაწაწა პანტის მსგავსი მარგალიტი კიაფობს“, და ისევ ჩართვა — „(მზითევში მონაყოლი)“. „გათეთრებულ თავზე ხორასნის ფარჩის მანდილი აქვს მოხვეული. გულისპირზე ნამეგობრალის, დარეჯან დედოფლის ნაჩუქარი თხილის-ოდენა ფირუზი ჩაურჭვია“ (IV, 42).

ბოლო ფრაზაში თითქოს ირღვევა ამ სახის ხატვის აღებული პრინციპი, რადგან პორტრეტში ჩვენ დავინახავთ

მხოლოდ ფირუზს და არა იმას, თუ საიდან გაჩნდა იგი ხორეშანის მოკაზმულობაში. მაგრამ ეს განგებ განხორციელებული დისონანსია, რადგანაც ჩართვა აქ უკვე უფრო დიდი მნიშვნელობის ფაქტის ნათელსაყოფად ესაჭიროება ავტორს. აი ისიც — „(შემდეგში დარეჯანი და ხორეშანი ერთმანეთს დაშორდნენ, რადგან დიდი ზაალი და მისი შვილი რუსებს მიუდგნენ)“. დასასრულს მწერალი ისევ უბრუნდება ხორეშანის თითებს, რომლებიც პორტრეტის ხატვის დაწყებისას დაგვანახა და ახალი სოციალური შინაარსით ავსებს მათს განმეორებით ხილვას: „ხოლო თითები ისეთი ძვირფასი თვლებით აქვს მოოჭვილი (ზოგი მზითევში მოჰყვა, ზოგი კიდევ განსვენებული ქმრის ნაჩუქარია), რომ ის ბეჭდები ორ მარაბდასაც ადვილად იყიდდა“ (IV, 42).

ტიპების ხასიათის ჩვენებისას მსგავს აქსესუარებს რომანისტი თუმცა ძუნწად, მაგრამ მაინც მეტად ოსტატურად იყენებს. საერთოდ, მისთვის დამახასიათებელია ადამიანთა გარკვეული ხასიათების შექმნა, მკვეთრი ჩამოყალიბება დამატებითი პარალელური მოვლენების, დეტალების, ცხოველთა სამყაროს, მორთულობა-მოკაზმულობის და სხვა, ხშირად მეორეხარისხოვანი, ელემენტების ჩვენებით.

ერთ პასაჟში იგი გვიჩვენებს ცხენებზე ამხედრებულ ორლოვს, ელიზბარს, დავითს, არსენას და პირუტყვების მეტად მოხერხებული ხატვით წარმოქმნის ერთგვარ პარალელს მათი მხედრების ხასიათის გასახსნელად: „ბასილა-მაიორის დონური თაფლა დინჯად ცეკვავს. ელიზბარის წაგებული ყარაბაღული ფაშატი ლაგამს ჰგლეჯავს. დავითის შავი ქურთი ლაღად ნავარდობს და პრანჭია ქალივით იგრიხება. არსენას ფორაჯიანი ულაყი, ქართული ლურჯა, რიხიანად ჭიხვინებს და მეზობლებს დაბალ სალამს აძლევს, თითქო დოღში იწვევსო... წვრილი კისერი მამალსავით მაღლა უჭირავს, დიდრონ თვალებში ალი უპრიალებს და ისე გამოიყურება, თითქოს ესარის ასი ულაყისთვის გაესწროს და ასი ფაშატი დაეპყროს“ (IV, 27—28). მხედარი თავის ხასიათზე მოიყვანს ხოლმე პირუტყვს, რომელიც თავისი პატრონის ზნეს ეჩვევა და მოძრაობაში ინსტინქტურად გამოხატავს კიდეც მას. იმის მიხედვით, თუ ვის როგორი ცხენი ჰყავს ან შეურჩევია, ჩვენ ნაწილობრივ ადამიანის ხასიათსაც ვეცნობით.

მაგრამ დავუბრუნდეთ ისევ კონტრასტული, დაპირისპირებითი ხატვის მანერას.

დალი ჰასანი და არსენა, რომლებიც სოციალურ უსამართლობას ტყეში გაუყვანია, კონტრასტულად დაპირისპირებული ტიპები არიან. დალი ჰასანი მძარცველ ბანდიტად ქცეულა, არსენა კი იდეური მებრძოლია. რომანში ეს დაპირისპირება კარგად არის შესრულებული განსაკუთრებით არსენას და დალი ჰასანის პირველი შეხვედრის სცენაში, სადაც ჰასანის დიდ გაოცებას იწვევს არსენას სიტყვები, რომ მას ჯერ არავინ მოუკლავს. ჰასანისათვის წარმოუდგენელია, უამისოდ როგორ შეეძლო სახელის მოხვეჭა ოძელაშვილს. „არ მოგიკლავს? — გაშრა გაოცებით დალი ჰასანი, — ჯერ არ მოგიკლავს? მაშ... როგორ გაიკეთე ეგ სახელი?“ (IV, 204). ყაჩაღის ამ გაოცებას რომანისტი მოაყოლებს პერსონაჟის შინაგან მონოლოგს, სადაც ახსნილია მისი ბუნებაც და მოქმედებაც: „უსისხლო სახელი ბორჩალოელი ყაჩაღისათვის მართლა გაუგებარი რამ იყო. ჰკუას ძალას ატანდა და ლამობდა მ შ რ ა ლ ი წ ყ ა ლ ი ა ნ ც ი ვ ი ც ე ც ხ ლ ი წარმოედგინა, მაგრამ ვერ დასძლია. არსენამ რომ ჰასანი არც მოჰკლა და არც კი დასაჯა, ეს გასაგებიც იყო და სამართლიანიც, ხოლო ყოველად შეუსმენელიც იყო და უსამართლოც, რომ გავარდნილს არ ამოეხოცოს ყველა მტრები, არ გადაეწვას მათი სახლ-კარი და არ გაეტიტველებინოს ყველა მგზავრიც, ვისაც კი შარვალი ან კაბა ეცვა“ (IV, 204).

ან კიდევ, ასეთი კონტრასტი:

ტყის ძმების ბანაკში მოსულ როსტომს ახალი ამბები მოუტანია და მათ შორის — კუჭატნელის გაბრაზებისა. „კუჭატნელმა თურმე სიმწარით უ ლ ვ ა შ ე ბ ი დ ა ი გ ლ ი ჯ ა“, — ამბობს იგი „ოღონდაც! — ჩაიჩურჩულა არსენამ და შეურცხვენელი უ ლ ვ ა შ ე ბ ი ა ი გ რ ი ხ ა“ (IV, 227).

მაიორის მიერ შეურაცხყოფილი, შერცხვენილი ოჯახი, აღვირახსნილი შვილის გაუთავებელი ლოთობა და დიდი თანხების წაგება ბანქოს თამაშში, აჯანყებულ გლეხთა მიერ დარბეული კარ-მიდამო, დაცარიელებული სალარო და გაპარტახების პირას მისული მეურნეობა გუნებას უმღვრევს უკვე მოტეხილ ზაალს და უიმედოდ განაწყობს. ხოლო ყოველივე ამის ფონზე მწერალს შემოჰყავს ცხოვრების ორომტრიალის ცენ-

ტრში მოხვედრილი მედუქნე ლოპიანას ფიგურა და კონტრასტულად უპირისპირებს მას სულიერად და ფიზიკურად მოშლილ ბარათაშვილს. ლოპიანა მედუქნეა და, ამას გარდა, „თევზაობს, კრივობს, ჭიდაობს, თაბახი დააქვს, მამლებსა და ყოჩებს წვრთნის, საჯაროდ აჭიდავებს, ჰყიდის, ჰყიდულობს"... „ალალი გულით ცხოვრობს" (IV, 409). ხედავს მას ზაალი და ფიქრობს: „რა ბედნიერი კაციაა!.. არც ორსული ქალიშვილი ჰყავს და არც მფლანგველი ვაჟი"; „მას უდარდელად აცხოვრებენ ყოჩები, მამლები, მტკვარი, განიერი მკერდი, ვეება მუშტები და ლაზღანდარული ყბედობა. ზაალი კი ყველაზე უბედური ვინმეა... აღარც გასართობი, აღარც სიყვარული, აღარც პატივი — ყველაფერი მორჩა, წავიდა, დასრულდა!" (IV, 410).

კონტრასტის ასეთივე გამოყენებად მიგვაჩნია ჩვენ მთელი რიგის ის პასაჟები, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდებიან ღვთისავარი და არსენა. ერთ ადგილას ეს ასეთი ხატოვანი სურათით არის გადმოცემული: „ცალთვალა დევი მუდამ გაღმა რჩებოდა, ბოკვერი არსენა კი გამოღმა იდგა და საკუთარ გზას ეძებდა" (IV, 111). აღშფოთებული გლეხების წინაშე გამოსული არსენა, რომელმაც იცის, რომ მამის ძალა არა მარტო მისი სიმამაცე და სიმართლეა, არამედ ხალხის აფორიზმული სიბრძნეც, ამ სიბრძნესავე უპირისპირებს მოთმენის ქადაგებას: „მართალია, წესი არის მამათაგან ჩვენთა თმენა,—ამბობს იგი,— მაგრამ ი დალოცვილ რუსთაველს ესეც უთქვამს:—ბოლო შეჰყარნეს მიწამან ერთად მოყმე და მხცოვანი, სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი... მტერი კარზე მოგვადგა, და პასუხს თხოულობს. მარაბდელებო!.. ერთხელ სჯობია სიკვდილი ნიადაგ შეღონებასა, და ესეც უთქვამთ: ბედის მორჩილი მონობაში მოკვდებაო" (IV, 120—121); ხოლო როდესაც ამ სიტყვებს მოსდევს ხვთისავარის შეძახება — „გაგიჟდა"?, ჯერ ნასყიდას პასუხი გაისმის: — „გიჟი მოზვერი კარგი ხარი დადგებაო" და შემდეგ არსენასი: „მამაჩემო, ასწიე ღონესა ჰქვიან, დასწიე კი უღონობასა, და ვაჟკაციც ჭუდსა სიცივისათვის კი არ ატარებს, არამედ ნამუსისთვისაო". იგი, თავის მრწამსს ასევე აფორისტულ ფორმაში რომ გადმოგვცემს („ვინც იბრძვის, სიცოცხლის ღირსიც ყოფილა, ვინც არა და — კაცადაც არ ჩაითვლება"), კვლავ აფორიზმებს იშველიებს: „ნუ გეშინი-

აწ სიკვდილისა, გეშინოდეს სირცვილისა... სახელის გატეხას თავის გატეხა სჯობიაო; სიმართლის ნერგი იხარებს, დარგო თუნდ სიპსა ქვაზედაო; ტირილითა და გლოვითა მტერნი არ შეშინდებისო... ხმალსა არ უშლის სიმოკლე, ფეხი წინ წასდგი, გასწვდება" (IV, 121—122).

მეტად კონტრასტულად არის დახატული გაროზგვის სცენა. მარაბდელ გლეხთა გაროზგვის ადგილად რომანისტს ამოურჩევია ლეგენდარულ ცხრა ძმათა ხერხეულიძეების საფლავები. ცხრა ქვას ცხრა კაცს დააკრავენ და როზგავენ. ქართველი კაცის ფიზიკური დასჯა-შეურაცხყოფის ამ სცენას განსაკუთრებული ემოციური ძალით გამსჭვალავს სწორედ ეროვნული გმირების წარსული დიდების შეურაცხყოფა. ესეც ძლიერი კონტრასტული პარალელია. სცენის კონტრასტულობას განსაკუთრებით აძლიერებს ლაკონურად მოხატული მძიმე სურათი, რომლის არსიც დაჭერილია ადამიანთა უშუალო განცდებით. რა დიდი ძალით არის აქ არა მხოლოდ დ ა ნ ა ხ უ ლ ი, არამედ გ ა ნ ც დ ი ლ ი და შ ე მ ე ც ნ ე ბ უ ლ ი თითოეული პერსონაჟის მდგომარეობა და სული!

„ჰაერში მრავალი სახრე ზუზუნებს.

ყარპიჩა ლეკვივით წკმუტუნებს.

დათუნა ხრიალებს.

ლაცაბიძე ჰგმინავს" (IV, 129).

და სანამ საფლავებზე განრთხმულ დანარჩენთა მდგომარეობას გადმოგვცემდეს, მწერალი არსენასაკენ მიგვახედებს, რომელიც ხიშტების ღობეებს აწყდება და მათ გარღვევას ამაოდ ლამობს. „და რადგან კედელი ვერ გაარღვია, რადგან მამასა და მეგობრებს ვერ მიეშველა, პირქვე დაემხო მიწაზე და ბალღივით ატირდა, თან ფესვიანად ჰგლეჯდა ხმელ ბალახს, სიმწრით იხოკავდა პირსახეს და დაჭრილი მოზვერივით ჰბღუოდა" (IV, 129).

თავისი გმირის სულიერი მდგომარეობის გახსნის შემდეგ მხატვარი ისევ წკეპლის ქვეშ მომწყვდეულთა განცდა-მდგომარეობის ლაკონურ ხატვაზე გადაინაცვლებს:

„ლაშქარა ბალღივით ჰკვნესის.

მეშთა ჯერ კიდევ ჰკივის.

ბერუა, პაპუნა და ნასყიდა უკვე დადუმებულან.

და მხოლოდ ცალთვალას ვერ ამოაღებინეს კრინტი. რათა

არ შერცხვენილიყო და არ დაეყვირა, პირში მოკლე სახრე ჩაედო და ნახევარი უკვე დაეღრღნა.

იქვე გვერდით მას ერეკლე უწევს და მამა დროგამოშვებით უძახის შვილს:

— შვილო, თავი არ მომჭრა!.. არ დაიყვირო!“ (IV, 129).

ასე, უშუალოდ გმირების განცდათა გამოვლენით არის გადმოცემული მძიმე სურათი ერთთა მხეცური ინსტინქტების თავაშვებულობისა, ხოლო მეორეთა თუმცა „დამცირების“, მაგრამ მაინც რაინდული გაუტეხელობის და სიმტკიცისა. მხოლოდ ერთ ადგილას, რათა სცენის დასაწყისი („ჰაერში მრავალი სახრე ზუზუნებს“) შეგვახსენოს, კვლავ დროებით მიმართავს რომანისტი აღწერა-გადმოცემის ხერხს („წკეპლის ცხრა კონა კი საფლავზე ისევ ბზუის, ხერხეულიძეთა ქვებს წითლად ჰღებავს და ცხრა კაცის სისხლი იმავე შავ მიწას უბრუნდება, საიდანაც წამოსულა“). და როცა ასე შეკუმშულად გვიჩვენებს საერთო სურათს, ისევ უშუალო სახეთა ხატვას მიუბრუნდება:

„მაგდანა ეკლესიის კედელს გაჰკვრია და ისედაც შავი ქვრივი იმ კედელივით გაშავებულა.

ქვრივის გვერდით იმავე კედელს უსისხლო ფიქრია და მელანო მიჰყუდებიან და მთრთოლვარე ტუჩები და ცრემლით სავსე თვალები ისე მიუპყრიათ ზევით, თითქო შიშველი მამის, ქმრისა და ადამიანთა მხეცური ნახელავისა სცხვენოდესთ.

მარინე სუსტი ქალია: მელანოს ფეხებთან ჩამჯდარა, ყურებში თითები დაუცვია და ციებიანივით ცახცახებს.

მარტო მაიორი მოსჩანს „ფერუცვლელი“ (IV, 129).

მთელი ეს ტრაგიზმით აღსავსე სურათი, რომელიც ასე ცხოველი, ხატოვნად შთამბეჭდავი და კონტრასტულ-ექსპრესულია, მთავრდება დიდი მონუმენტური ძალის შტრიხით, რომლითაც ხაზგასმულია, როგორც უხეში დამთრგუნველობა, ისევე უძლეველობა ხალხისა და, ამასთან, ნაგვიანევი მწარე სინანულიც არის გაცხადებული.

„ცხრა საფლავიდან რვა უგონო კაცი ასწიეს, მეცხრემ კი, ცალთვალამ, თვითონვე წამოიწია, ისევ დაეცა, შეფართხალდა. მაგრამ მაინც წამოდგა და მაღალი ხმით დაიხრიალა:

— ხალხო, ახია ჩემზე, ახი!

და გაროზგილმა დევმა ჭაღარა შუბლი ისევ შავ მიწაში ჩაჰყო“ (IV, 130).

ამ სცენაში ყურადღებას იქცევს ხასიათთა დიფერენციაციის მკვეთრი ხაზი; მათი ო რ ი სხვადასხვა ა ს პ ე ქ ტ ი თ დანახვა. კარპიჩა, დათუნა, სევასტი, ლაშქარა, მეშთა, ბერუა, პაპუნა, ნასყიდა და ერეკლე, მაგდანა, ფიქრია, მელანო და მარინე, რომელთაგან ერთნი უშუალოდ განიცდიან, ხოლო მეორენი შეიმეცნებენ აქამდე არნახული ფორმის ძალადობას, დახატულნი არიან, ძირითადად, პორტრეტული მ ო ნ უ მ ე ნ ტ უ რ ო ბ ი ს მანერით. ტილოზე მათი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ერთი, ყველაზე კულმინაციური მომენტია დაჭერილი და ამით მთელი სულიერი განცდაა გადმოცემული (კარპიჩა წკმუტუნებს, დათუნა ხრიალებს, ლაცაბიძე გმინავს, ლაშქარა კვნესის, მეშთა ჰკივის, ბერუა, პაპუნა, ნასყიდა დადუმებულან, მაგდანა გაშავებული გაჰკერია ეკლესიის კედელს, ფიქრიას და მელანოს ცრემლიანი თვალები ზეცისათვის მიუპყრიათ, მარინე ცახცახს აუტანია). სხვა ხატვითი ხერხია გამოყენებული ღვთისავარისა და არსენას ჩვენებისას. ისინი უმთავრესად მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა ს ა და მ ო ძ რ ა ო ბ ა ში დანახული ხასიათებია (არსენა დასჯილებისაკენ მიიწევს, შემდეგ მიწაზე დაემხობა და ხმელ ბალახს ჰგლეჯს, სახეს იხოკავს და ხარივით ბღავის; ღვთისავარი სახრეს ხრავს და გვერდით მწოლ შვილს — ერეკლეს სიმტკიცისაკენ მოუწოდებს). ამგვარად სურათის სტერეოტიპი სტატიკურობასთან ერთად დინამიკურობის მძაფრ ელემენტსაც იძენს და ცოცხალი მოძრავი ხატოვანი ამეტყველების ძალით იმსჭვალება.

პერსონაჟთა ინდივიდუალურ-კონტრასტული ხილვის მანერა, რომელსაც რომანისტი თავისი ნაწარმოების ბევრ ადგილას იყენებს, სხვადასხვა ვითარებაში სხვადასხვაგვარ გამოვლენას პოულობს და თვისობრივად ახალ სტილურ ელფერს იღებს. ერთ პასაჟში გრძელ და ხშირწვერებიან ლაცაბიძეს ბაბახანად ნათლავენ; მოუსვენარი კარპიჩა „ეზოს ცალი ფეხით ჰბარავს“ (კოჭლია); გიგოლა „გველაძუასავით დაძვრება, მაგრამ სადაც კი მივა, იქ უმალვე მკვდარი სიჩუმე ჩამოწვება ხოლმე“ (IV, 95); აბრამ ბარნაველი განაპირებულია, „კუნძზე სთვლემს“ და წარსულში გადასულა.

ან ასეთი სურათი:

კელავ გავიხსენოთ გიგოლას დასმენით გულამღერეული ზაალი, რომელიც ხვთისავარს შეუყვირებს და მისი ხმა მთელ ეზოს წამოშლის და აამოძრავებს. ელიზბარი ჭოჭინიდან წამოვარდება, სუმბათაშვილი და მელიტონ ბარათაშვილი საჯინიბოსაკენ გამოეშურებიან, სევასტი ქაფქირს დააგდებს, მღვდელი ბარნაველი უეცრად გამოფხიზლდება, ჩორთით მომავალი კარპიჩა შემოტრიალდება და აიმრიზება, გიგოლა, დავითი და გამზათიც ამოძრავდებიან.

ამ მკაფიო სურათზე თითოეული ფიგურა გაცოცხლებულია თავისი ინდივიდუალური დამახასიათებელი ნიშნით და, ამგვარად შექმნილია დაძაბული სიტუაცია.

მაგდანას ფიგურას თითქოს ფერიც მისცა მხატვარმა და ამით მკვეთრი გახადა მისი ისედაც სიმბოლურ-შთამბეჭდავი სახე. პირველად „შავი ქვრივის" ცნება გამოყენებულია უდროოდ დაქვრივებული, სამგლოვიარო ტანსაცმლით შემოსილი ადამიანის გარეგნულ ნიშნად. მაგრამ შემდეგ და შემდეგ იგი თანდათან ხდება ტიპის დამახასიათებელი „სულიერი" ნიშანი, რამდენადაც ეს ქალი იქცევა მრისხანე შურისმაძიებლად, „შავი ანგელოზიდან" — „შავ ალქაჯად".

„ქვრივმა სიბნელეში ბნელად ჩაიღიმაო", — ეკითხულობთ ერთ ადგილას რომანში და სწორედ ამ „ბნელი ჩაღიმებით" ორიგინალურად არის გახსნილი ბარათაშვილის ასაკლებად ამხედრებული მრისხანე ქვრივის სწორედ ხასიათი და უკვე არა გარეგნობა (სხვათა შორის, რა ოსტატურად არის დაჭერილი მხატვრის მიერ ეს მომენტი! აქ ხილვა გონების სფეროშია გადატანილი, რადგან სიბნელეში ჩვენ შეიძლება მხოლოდ შევიგრძნოთ ეს „შავი ღიმილი" და არა დავინახოთ იგი!).

სასტიკი ქვრივის ასეთ ხასიათს მხატვარი განსაკუთრებით გამოჰყოფს რომანის თავში „შავი ქვრივი", სადაც მაგდანა ზაალ ბარათაშვილის ოჯახის აკლების ერთ-ერთი ინიციატორი და რაზმის ერთ-ერთი ფაქტიური მოთავეც ხდება („მაგდანა უსიტყვოდ მოშორდა სევასტის და იმის წვერივით დაბნელდა", IV, 306; „შავი ანგელოზი შავ სატანად გადაქცეულიყო", 307; „ლაცაბიძემ თითი ასწია, მაგრამ შავმა ქვრივმა დაასწრო, თოფის კონდახი დაჰკრა მიწას და შესძახა...", 308; „შავი ქვრივი წამოდგა წინ და თვალები ორი შავი მძვინვარებით ააციმციმა", 315; „შავმა ქვრივმა შავწვერა ლა-

ცაბიძეს ბელადობა მოსტაცა“, 316; და ამ ფერთან შესიტყვებული ტონიც მაგდანას მიერ განაჩენის გამოცხადებისა: „მაგდანა დინჯად ლაპარაკობდა, მაგრამ მის ხმაში პანაშვიდური სიდინჯე და სამარისებური სიცივე ისმოდა“, 316; ბოლოს არსენას მიერ დატუქსული ქვრივის ფიგურა, რომელიც „შ ა ვ ი ძეგლივით გახევებულიყო და მიწას მისჩერებოდა“, 326).

თავისი „შავი გმირისათვის“ რომანისტს სათანადო შენიშვნებაც მოუნახავს: ასევე გადაჭრით მოქმედი სევასტის ფიგურაც „მუქ ფერს“, იღებს; მათ შ ა ვ ი დროშაც კი შეუკერავთ და ამ დროშით მიდიან მარაბდის ბატონისაკენ (სევასტის ეპითეტები — „შ ა ვ ი მტრედი“, „შ ა ვ ი მსაჯული“; გამოთქმა — „შ ა ვ წ ვ ე რ ა ს შ ა ვ ი დროშა კვლავ დასჭირდება“ (IV, 309, და ა. შ.).

კიდევ ერთხელ მოითხოვს ხაზგასმას ის გარემოება, რომ გარემოს, ბუნების სურათის, ტიპის ამგვარი ხატვა, ისევე როგორც სხვა ხატოვანი ხერხი, მთელ რომანში არსად არ წარმოადგენს თ ვ ი თ მ ი ზ ა ნ ს, მხოლოდ ლამაზად გამოყენებულ ფორმას. მას ყოველთვის თავისი მ ი ზ ა ნ ი აქვს და გარკვეულ ი დ ე უ რ შინაარსს შეიცავს.

რომანში დახატული ალგეთის ზეგანის უღრანი ტყის სურათი თავისი განუმეორებელი ფერებით, მდიდარი ფაუნით, მწერლისათვის თუმცა დამოუკიდებლად არსებული სამყაროა, მაგრამ არა განყენებული, ადამიანთა ცხოვრებას მოწყვეტილი, არამედ ამ ადამიანთა თვალით დანახული, მათ განწყობილებებში გადატანილი და შემეცნებული ბუნებაა. აქ ბუნების ჰარმონიის სურათს ესიტყვება ადამიანთა ხასიათების მრავალფეროვნება, ცხოვრების წინააღმდეგობანი. მზის ამოსვლის წარმტაცი სურათის ხატვისას მწერალი შენიშნავს, რომ „ეს მზე ორბელიან-ბარათაანთ ეკუთვნისთ, რადგან იგი მათს მამულში ამოდის და მათსავე მამულში ჩადის“ (IV, 170). ტყის გაღვიძება, ფრინველთა ჟივილ-ხივილი, ჩამუქებულ ტევრში „მზის ათასი თინათინის შემონაკადულება“ და ამ სხივებში ფრინველთა, მწერთა, ბოვრთა და მხეცთა გუნდების გიჟური სიხარულით ბანაობა, ნებივრობა და ერთი მთლიანი საგალობელი რომ უხილავს და მოუსმენია, მწერალს ისიც დაუნახავს, თუ როგორ შემოდიან ბუნების ამ დიდებულ სამყაროში ადამიანები, რომელთაც თან მოაქვთ ნათელი რწმენაც მომავლის სიხარულისა და

ამ ჰარმონიასთან დაპირისპირებული, უსამართლობით აღძრული დიდი სევდა-მწუხარებაც.

სოციალური მოტივი რომანში ყველგან თან გაჰკრავს ან გამსჭვალავს შესანიშნავ მეტაფორას, შედარებას, წარმოსახვას, ხატოვან სახეს.

მარაბდის „შიშით თვალებდაჭყეტილი სახლების“ მეტაფორულ ზმანებას რომ ქმნის, ამით ავტორი შესანიშნავად გადმოგვცემს დაშინებული სოფლის ხატოვან სურათს; ან „წესის დამყარებას“ და „უშიშროების გამეფებას“ რომ გვაცნობებს, ამის ფონზე იგი წარმოხატავს მარტოდ დარჩენილ მარაბდის ბატონს, რომელსაც ხალხი შემოეცალა და ყველასგან „მოძულებული და დაწყევლილი“ დგას. ზაალის აქვიატებული გამოთქმები: „ამაზე მეტი რა გინდა“, „ვეჟო, ასეთი ამბავი გაგონილა?“, „ბუნტია-მეთქი, მაშ რა ჯანდაბაა“, ტიპის ენის ინდივიდუალიზაციის პრინციპის ისეთი გამოყენებაა, რომლის საშუალებითაც გახსნილია ფსიქოლოგიურ-იდეური სიღრმე პერსონაჟისა, ისევე როგორც ზაალის სახეზე აღბეჭდილი კონტრასტული ცვლილება („ირგვლივ ხარხარი ატყდა, რომელმაც კნეინების თავდაჭერილი სიცილი დაჩრდილა. ზაალსაც პირი აეგრიხა ღიმილისაგან, მაგრამ უმალვე ჩამოირეცხა და ისევ რისხვა აისახა, ვინაიდან ყმებთან გაცინება სამარცხვინოდ მიაჩნდა“ (IV, 3) არ გამოხატავს მის მხოლოდ „წმინდა“ ფსიქოლოგიურ განწყობილებას.

ტიპის დასრულებული სახის ხატვაში რომანისტს ძლიერ ეხმარება პორტრეტის მისებური მკვეთრი მანერით მოხაზვა. ამ მანერაში იგრძნობა კონდენსაციის განსაკურთებული ძალა, არაჩვეულებრივი სისხარტე, მკვეთრი ლაკონიზმი, უჩვეულო სიცხოველე, მთავრის, არსებითის დანახვა-გამოჭერა.

რამდენიმე მაგალითი:

1) „პატიმრები თავჩაქინდრული ისხდნენ, არსენა კი აშოტილი იდგა, ორივე ცერა თითი სარტყელში ჰქონდა ჩარჭობილი, ნათალი თავი სოფლისკენ მ ი ე გ რ ი ხ ნ ა, შუბლზე ნაოჭები მ ო ე გ რ ო ვ ე ბ ი ნ ა, ერთი წარბი მოზიდული მშვილდივით ა ე გ რ ი ხ ნ ა, თხელ ნესტოებს თავის ლურჯასავით ა ც ა ხ ც ა ხ ე ბ დ ა და სოფლის გმინვას ისე უგდებდა ყურს, თითქოს ის ვაება და ვალალი მარტო იმის ოჯახიდან მოდენი-

ლიყო. მის პირსახეზე ჭრაქის შუქი თრთოლა და მარაბდელის შინაგან თრთოლვას ამჟღავნებდა“ (IV, 151).

არსენას პორტრეტის ხატვის ამ პროცესში ყურადღებას იპყრობს ორლოვის მიერ დაპატიმრებულ ურჩ გლეხთა ერთგვარი დათრგუნვილი განწყობილება. ეს მუქი ფონია, რომელზეც უფრო მკაფიოდ, მკვეთრად უნდა გამოჩნდეს ამაყი და ქედუხრელი მარაბდელის კოლორიტული ფიგურა. მისი უდრეკი ნებისყოფის გახსნას მხატვარი ძირითადად აღწევს ხაზგასმული ნებელობის ჩვენებით. თავი მას თავისთავად კი არ მოგრეხია, არამედ თვითონ მიუგრეხია სოფლისაკენ, შუბლზე ნაოჭები კი არ მოჰგროვებია, არამედ მოუგროვებია, წარბი თვისით კი არ აგრეხია, არამედ თვითონ აუგრეხია, თხელი ნესტოები კი არ უცახცახებს, არამედ მათ თვითონ აცახცახებს; და ასე შინაგანად დაძაბული, როდესაც თავისი სულის ყოველ მიმორხევას თვით განაგებს, უგდებს იგი ყურს სოფლის გმინვას. ამავე დროს, ეს საერთო უბედურება გადატანილია მის პირადულ ცხოვრებაში; იგი მას ისე განიცდის, თითქოს „ის ვაება და ვალალი მარტო მისი ოჯახიდან“ მოდიოდეს.

მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ გომურში ბნელა და გმირის სახის, მისი გამომეტყველების ნიუანსების დაჭერა ასეთი პორტრეტული შტრიხით შეუძლებელი იქნება. ამიტომაც მოიშველია მხატვარმა ჭრაქი, რომლის შუქიც მარაბდელის სახეს მიანათა და ამ ნათელით არა მარტო სოფლისაკენ შემობრუნებული თავი, შუბლზე დაყრილი ნაოჭები და ზევით აგრეხილი წარბი გვიჩვენა, არამედ ნესტოების ცახცახიც აშკარად დასანახი გახადა. აქვე არ შეიძლება მკითხველს უყურადღებოდ დარჩეს პორტრეტის დეტალთა ნიუანსირების განგებ ხაზგასმა. სოფლისაკენ თავის მოგრეხა და წარბის აგრეხა ერთიანი ნებისყოფის ერთგვარი ცნებებით გამოხატვაა, ისევე როგორც ჭრაქის შუქის თრთოლვა პარალელიზებულია გმირის შინაგანი სულისთრთოლვასთან;

2) „როსტომი ბოძს მიჰყუდებია და ჯეჯილ-წვერს იწიწკნის, თანაც უცნაურად იღიმება. კედლებსა და ფიცრებზე მათი ჩრდილები თრთის, რადგან ჭრაქის ენა და ბუხრიდან მონადენი ალიც ცახცახებს, ხან ძაღლის ენასავით ლაქლაქებს და ხანაც ვერხვის ფოთოლივით კანკალებს“ (IV, 145).

„არსენა კედელს მიეყუდა და ჩვეულებრივ ფეხი-ფეხზე გადაიდო, ხანჯალი ლაჯებში ჩაიგდო, ორივე ხელი შავი ძკლის ტარზე დაიწყო და სმენად გადაიქცა“ (IV, 67).

პერსონაჟთა ფიგურები და მათი შინაგანი სულიერი მდგომარეობა აქ უკვე სხვაგვარად არის ხილული, თუმცა შუქის ნათელი აქაც მოშველიებულია. არსენა გარეგნულად ერთ მომენტშია დაჭერილი და მისი სახე მხოლოდ შინაგან სულიერ დუღილს გადმოსცემს. როსტომი კი, თუმცა ბოძს მიჰყუდებია, მაგრამ მაინც მოძრაობაშია დანახული, რაც წვერის შეუჩერებელი წიწკნითა და უცნაური ღიმილით გამოიხატება. ამ მოძრაობის დასანახავად კი შუქი აქ თითქოს გაძლიერებულია ბუხრიდან მონადენი სინათლითაც;

3) „ლაცაბიძე ჩამოხრჩობილივით იღიმება და ცოცხის ოდენა წვერს ყველა თითებით ივარცხნის“ (IV, 324).

მეტად შთამბეჭდავად არის აქ გამოყენებული მახვილი თვალით დაჭერილი ორიგინალური ხატოვანი სახე — „ჩამოხრჩობილის ღიმილი“. სწორედ ამ იშვიათად ლაკონური პორტრეტული შტრიხით მთლიანად გახსნილია პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობა გარკვეულ მომენტში. მოვიგონოთ, როგორ აამხედრა ლაცაბიძემ რაზმი, როცა არსენა ბანაკიდან იყო წასული, როგორ წამოიყვანა იგი და დაარბევინა ზაალის ჯარ-მიდამო, ბატონების სახლში ჩააკეტვინა და ცეცხლს მისცა, რაზმელებს ბარათაშვილის ქონების ძარცვა დააწყებინა და ხალხის დროშა ჰადრის ქვეშ დაავიწყდა. ამ დროს მოუსწრო მათ არსენამ და რაზმი „შერცხვენისაგან“ იხსნა. თავდავიწყებულმა ლაცაბიძემ მხოლოდ ახლაღა დაინახა, თუ რაოდენ დიდი იყო მისი დანაშაული მთელი რაზმისა და არსენას წინაშე. სწორედ ეს მომენტია გადმოცემული სიტყვებით — „ჩამოხრჩობილივით იღიმებოდაო“. ცხადია, ღიმილი აქ მოჩვენებითია შინაგანად შეშფოთებული, დარცხვენილი, გამორკვეული და გაკიცხული ადამიანისა. გარდა ამისა, ხომ არ არის აქ პარალელში გადატანილი მომავლის ის მძიმე სურათი, როდესაც სევასტიმ მართლაც უნდა გაჰყოს თავი მარყუჟში? მ. ჯავახიშვილს ხომ ხშირად აქვს გამოყენებული ასეთი წინა მინიშნებანიც!

4) „კნეინა ხორეშანი თითქო საფლავიდან წამომჯდარიყო,

ჩონჩხის ხელები ზევით აეწია და ძლივს აცმაცუნებდა პირს“ (IV, 324).

ეს სიმბოლური ნახაზია ცეცხლიდან გამოყვანილი ადამიანისა, რომელიც ფაქტიურად უკვე საფლავში იწვა. ჩონჩხის ხელებიც ამას მიგვანიშნებს. ამ სურათმა არ შეიძლება არ მოგვაგონოს რომანის პირველ თავში დახატული ხორეშანის პორტრეტი, სადაც იგი აგრეთვე ზის და სადაც მისი თეთრი, გამხდარი და ბრილიანტებით შემკული თითებით მისი არისტოკრატული სული, მაღალი მდგომარეობა და მოხუცებაც არის ნიშანდებული;

5) არსენას „პირიდან სისხლი წვრილი ზორტივით გადმოსდიოდა. ხელები გ ა ნ ი ვ რ ა დ დაეყარნა. თ ვ ა ლ ე ბ ი დ ა ე ხ უ ჭ ნ ა და მხოლოდ ცალი წარბიღა უხტოდა გამალებით, უხტოდა და ა ზ ი დ უ ლ ი ა ლ ა მ ი ვ ი თ იძლეოდა იმის ნიშანს, რომ სასიცოცხლო ნიშატი ჯერ არ იყო ჩამქრალი“ (IV, 563).

ამ მონახაზში უპირველესად, ყურადღებას არსენას დ ა ხ უ ჭ უ ლ ი თ ვ ა ლ ე ბ ი იქცევს. მთელი თხრობის მანძილზე მხოლოდ ერთხელ დახატა რომანისტმა მარაბდელი თვალებდახუჭული. ეს მისი ცხოვრების დასასრულის ისევ და ისევ სიმბოლური დანახვაა. ის დიდი სამყარო და ცხოვრება, რომელშიც მარაბდელი სამართლიანობისა და სიცოცხლის განმასახიერებელ-დამამკვიდრებლის როლში გამოდიოდა, უკვე იხურება მისთვის. მაგრამ მის სილაღეს სიკვდილიც ვერ ჰკვეცავს. ამიტომ „ყრია“ გმირის ხელები ასე განივრად მიწაზე, ხოლო ცალი წარბის შეუჩერებელი ტოკვა, რომელიც ყველა პორტრეტულ მონახაზში გარკვეულ გააშკარავებით ფუნქციას ასრულებს, აქ მის აზიდულ ალამთან არის გატოლებული და, შესაძლოა, მარადისობაში გმირის გადასვლის თავისებური ხატებაც იყოს!;

6) ღვთისავარი ზაალის მსტოვარს — ნაბუშარ გიგოლას იჭერს, რომელიც მალულად გლეხების მრისხანე სიმღერას ისმენს თავადებსა და აზნაურებზე, რომ შემდეგ ყოველივე ბატონს მოახსენოს. ამ სცენაში შემდეგი ოთხი შტრიხით მხატვარი ქმნის მახინჯი გიგოლას პორტრეტს: ა) როცა ხვთისავარს უახლოვდება, წ ი რ პ ლ ი ა ნ თ ვ ა ლ ე ბ ს მოარიდებს; ბ) მისი გამოჩენა, ვით ბ რ ო ტ ი ს უ ლ ი ს ა, ხმას გააკმედინებს ყველას; გ) ღვთისავარი შარვალზე შ ე ი წ მ ე ნ დ ს ხ ე ლ ს,

რომელიც ამ „გომბეშოს“ მოჰკიდა და წაებილწა; დ) ღვთისავარი მოიქნევს და კედელს შეამსხვრევს იმ ჯამს, რომელსაც თავისი უწმინდური ტუჩები შეახო გიგოლამ.

ტიპის, პერსონაჟის რაიმე ცალკე ხასიათით, კონკრეტული ნიშნით გამოვლინებასაც მხატვარი იყენებს მათი გამოკვეთილი სახის წარმოქმნისათვის, ხან პირდაპირი და ხანაც მინიშნებითი მანერით მათი ხატვისათვის. „საღამოს ჟამზე ქოხის კარი ზაქრო ბაჯიაშვილმა დააბნელაო“ (IV, 397), — ამბობს რომანისტი და ამით გადატანით დაგვანახვებს ბაჯიაშვილის ზორბა ფიგურასაც და იმ ქოხის კონკრეტულ ნახატსაც ქმნის, რომელშიც სინათლე მხოლოდ კარიდან შედის.

მარაბდის ეკლესიის გალავანში არსენას მიერ შეკრებილ თანასოფლელებთან მისული ღვთისავარი შვილს „ქვის“ ხმით შესძახებს: „გაგიჟდი?!“ და ამას მოსდევს ფრთიანი ფრაზა: „ირგვლივ ხერხეულიძეთა ცხრა ძმის სიჩუმე ჩამოწვა“ (IV, 116). ამითაც ბევრი რამ არის ხატოვნად თქმული გადატანითი მნიშვნელობით. ჯერ ერთი, შემთხვევითი როდია პარალელი „ქვის ხმასა“ და მძიმე ლოდებით დამუნჯებულ საფლავებს შორის; ისინი როგორღაც საერთო მძიმე სიტუაციას ქმნიან. მეორეც, ცხრა ძმა ხერხეულიძის სიჩუმის ჩამოწოლით ის მძიმე მდგომარეობაა გადმოცემული, რაც შვილისა და სოფლელებისადმი ღვთისავარის დაპირისპირებას შეუქმნია. და მესამეც, მდუმარე საფლავთა ამ ხატოვანი სახით დანახულია წარსული დიდებისა და ტრაგედიის გმირები, რომელნიც თითქოს გარინდებულნი შემოსცქერიან თავიანთ შთამომავლებს და მათ ამოქმედებას ელოდებიან. აი, რამდენი პარალელი შეიძლება დაიძებნოს ამ ერთ მიმნიშნებელ ფრაზაში!

როცა ტიპიზაციის ჯავახიშვილისეულ მანერაზე ვლაპარაკობთ, უპირველესად, ხაზი უნდა გაესვას ტიპის, ხასიათის, პერსონაჟის სახის განვითარების ლოგიკას. „არსენა მარაბდელის“ ტიპები შინაგანად — ექსპრესიული, გარეგნულად — რელიეფური, შინაარსობრივად — მრავალგვარი და მდიდარია. მათი პროტოტიპური ფუძე მყარია თავის რეალისტურ ყოფაში, ისევე როგორც მათი საშუალებით დანახული სინამდვილე პროტოტენდენციურია.

არსენა ოძელაშვილი, როგორც მყარი ფიგურა რომანისა, თავისებური კონდენსიური ძალის ხასიათია, რომლის გარშე-

მოც გაშლილ მოვლენებსა და ამბებში მყოფ ადამიანთა მოქმედებაში რომანისტი ხედავს დიდ ეროვნულ სოციალურ პრობლემებს.

არსენას სახის ევოლუციის ლოგიკა, როგორც ლოგიკა მაღალხატოვანი განსახიერებისა, ბუნებრიობას და დამაჯერებლობას ემყარება. თავიდან ბოლომდე მის მოქმედებას რაინდული მორალი გამსჭვალავს, რაც მის რეალისტურ ფიგურას, ერთი მხრივ, მაღალი რომანტიკულობის ელფერით მოსავს, ხოლო, მეორე მხრივ, ზაალ-ორლოვების თუ კუჭატნელ-გიგოლების სამყაროში მოხვედრილს, გულუბრყვილობის დაღს ასვამს. მაგრამ მისი ხასიათი მაინც მთლიანია, მხატვრულობის მხრივ ძლიერად მოტივირებული და შინაგან ლოგიკურ ძალას დამყარებული. მხოლოდ ფინალში ხედავს გმირი თავის გულუბრყვილობას. და ცოტა გვიან, თითქოს მისი აღზრდილი ერეკლეს სახეში გაცხადებული ბრუნდება სასტიკ შურისმაძიებლად („ერეკლემაც იცოდა, რომ მანამდე არ უნდა დაეკრა, სანამ მტერი ერთხელ მაინც არ მოიქნევდა, მაგრამ ისიც იცოდა, რომ კუჭატნელმა ეს არ იცოდა და ამიტომაც უცხვირპირო და უყურო კაცი უმალვე ამოიღო მიზანში“ (IV, 566).

სახეთა ლოგიკური განვითარების ურთიერთგანპირობებულობის ასეთი ფართო მონახაზია ეპილოგის ის პასაჟიც, სადაც კვლავ წარმოსდგება არსენას მონუმენტური პიროვნება, ახლა დათუნა ოძელაშვილის სახეში გარდასული, ვისაც ასე გაოცებით შესცქერიან შორეული ციმბირიდან დაბრუნებული როსტომი და ბარნაველი: „მათ თვალწინ თერამეტი წლის ცოცხალი არსენა იდგა — იგივე ახოვანი, განიერი, მუქი, ოქროსთმიანი, შავთვალა და ქალივით ლამაზი. ზემო ტუჩზე გინგლი ეყარა და ცალი წარბი ოდნავ უცახცახებდა... როსტომმა... იგრძნო, რომ არსენები და მომავალი ძმადნაფიცები კიდევ გაჩენილიყვნენ, იზრდებოდნენ, მოდიოდნენ და ოდესმე ისინიც ისე დაიჭუხებდნენ, როგორც ოდესღაც მათი წინაპარი გორდა და მისი შეფიცული ძმები ჰჭუხდნენ“ (IV, 578).

მწერალი მხატვარია. გმირს, პერსონაჟს, ხასიათებს იგი ხატავს ცალკეული ცოცხალი შტრიხებით, რომლებიც მათ გარეგნობას უფრო დამაჯერებელს, ინდივიდუალიზებულს, მკაფიოდ დანახულსა და დამარწმუნებელს ხდის. ასეთი შტრიხით ხში-

რად დანახულია არა მარტო გარეგნობა, არამედ შინაგანი სულიც. როცა, მაგალითად, ვკითხულობთ — „ზაალი საქანელა სკამზე გაშხლართულიყო, იქაურობას კ ვ ა მ ლ ი თ ა ვ ს ე ბ დ ა ო“ (IV, 94), ჩვენ ამით მხოლოდ იმას კი არ ვგებულობთ, რომ ნაწარმოების პერსონაჟი ამ მომენტში ჩიბუხს ინტენსიურად ეწევა, რაც ქარაგმულად არის ნათქვამი, არამედ მისი სოციალური წრის ადამიანთა დამახასიათებელ სულიერ განწყობილებასაც ვხედავთ შორეულად. აქვე მაიორ ორლოვზე ნათქვამია, რომ იგი ოდესღაც „ყვირილის წ ყ ა ლ ს წ ი თ ლ ა დ ღ ე ბ ა ვ დ ა ო“ (IV, 94) და მარტო ამ ფრაზითაც კი გახსნილია სახე მეფის რუსეთის პირწავარდნილი სატრაპისა, რომელიც დამსჯელად მოვლენია ხალხს და მის სისხლს ღვრის.

საერთოდ, მოვლენათა და ტიპთა ხილვის სოციალური ასპექტი რომანში წარმოდგენილია არა შიშველი უშუალობით, არამედ ჩინებულად არის გადატანილი მხატვრულ ქსოვილში.

ჩვენ ამის ნათელსაყოფად ავიღებთ მხოლოდ ერთი რიგის ფაქტებს ისეთი ორი სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელთა ხასიათების გახსნისა, როგორებიც არიან ბატონი და ყმა.

ბატონთა ქედმაღლური დამოკიდებულების ჩინებული სურათია გაშლილი კნეინების ერთ-ერთ საუბარში არსენას შესახებ. აქ მთავარი ყურადღება გამახვილებულია ისეთ დეტალებზე, როგორიც არის: არსენას მიერ ხმლის ტარება, რისი უფლებაც ყმას არა აქვს; მისი უჩვეულო პირდაპირი და არა ქედმოხრილი სალამი ბატონებისადმი; მისი სითამამე, ის, რომ იგი „თავს არ იხრის და ბატონს... თვალებში შესცქერის“ (IV, 16), რაც ასე აღაშფოთებს კნეინებს.

აღშფოთებული ყმის მძაფრი კივილი ისმის არსენას სიტყვებში: „დედას ვუტირებ, დედასა!... აქაურობას დავანგრევ და იმასაც სულ ასო-ასოდ ავჭრი!“ (IV, 55). და მარინეს კითხვაზე, თუ ვის ასჭრის ასო-ასოდ, არსენა უპასუხებს: „ყველას, ყველას, — და უნებურად ხან ხმალზე ისვამდა ხელს, ხან ხანჯალს აწვალებდა, ხან კიდევ წელზე დამბაჩას ისინჯავდა, თანაც სდუღდა და ბუხუნებდა: — ყველას მეთქი, ყველას! ჯერ იმას ვინც გვყიდის და მერე იმასაც, ვინც გვყიდულობს!“ (IV, 55).

არსენა მის ბედს, საერთო ძალით ბრძოლის იდეას რუსე-

თის მმართველობის წინააღმდეგ შეთქმულთა ბანაკში მიუყვანია, მაგრამ ამ შეთქმულების ძირითადი ძალა მისი წოდებრივ-კლასობრივი მოწინააღმდეგეა და ბატონისა და ყმის ეს სოციალური უთანასწორობა განზე აყენებს გმირს ამ შეთქმულებისაგან. ამიტომ ამბობს მარაბდელი თავის გულში შეთქმულთა მისამართით: „ბატონი ისევ ბატონობს, საქონელსავით გვყიდის, ლამის სულიც კი ამოგვართვას და თანაც ცდილობს სახიფათო მორევში ჩაგვითრიოს. არა, შვილოსან, თ ქ ვ ე ნ თქვენი გზით იარეთ, ჩ ვ ე ნ კი ჯერ ჩვენს თავს ვუშველით და დანარჩენებზე მერე ვიფიქრებთ... თ ქ ვ ე ნ თ ქ ვ ე ნ თ ვ ი ნ ა და ჩ ვ ე ნ ჩ ვ ე ნ თ ვ ი ნ ა...“ (IV, 90).

ერთ-ერთ პასაჟში მხატვარი ჩინებულად გვიჩვენებს თვით ბატონის უეცარ გარდაქმნას ყმად. ზაალი სასტიკი ბატონია თავისი ყმებისა, მაგრამ ყურმოჭრილი მონაა მბრძანებელი კოლონიზატორებისა: „ვეჟო, რად აიმრიზნენ ყველანი? — შეშფოთებულია მარაბდის ბატონი. — ზაალს აზრადაც არ მოსვლია რუსების წყენა. მთელი ქვეყანა დაუმოწმებს, რომ ის ბავშვობიდანვე მათი ყურმოკრილი ყმა იყო („მელიტონ, გადაუთარგმნე!“) და მუდამ ამბობდა, რომ რუსული ბატონყმობა სჯობდა ქართულს („მასპინძლებო, დამიმოწმეთ!“)“ (IV, 286).

მხეცური ბუნება ბატონყმობისა შესანიშნავად არის გადმოცემული ქვიშხეთელი ბატონის სუმბათაშვილის მოქმედებაში, რომელიც ყმებს უღელში აბამს და გაფიცხებულ მიწას ახვნევინებს. რა მძიმეა ფსიქოლოგიურად ეს სცენა!

რომანში თითქმის ყოველთვის თვალსაჩინო ადგილი ეჭირა ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ი ურ ანალიზს, როგორც ადამიანის — ტიპის, პერსონაჟის, ხასიათის — სულიერი სამყაროს გახსნას. ადამიანის ფსიქიკის ღრმა წვდომა ის აუცილებელი მოთხოვნილებაა, რომლის გარეშეც არ არსებობს ჭეშმარიტი მხატვრული ტილო ადამიანების, ცხოვრების შესახებ, არ არსებობს სრულფასოვანი მხატვრული სახე. ფსიქოლოგიური წვდომა ის საშუალებაა შემოქმედის ხელში, რომლითაც იგი ახდენს პერსონაჟის, გმირის ინდივიდუალიზებას, მისი კონკრეტული სახის გახსნას და ამავე დროს დიდ განზოგადებითს ხარისხს ანიჭებს მას.

მ. ჯავახიშვილი რომ ადამიანის ფსიქიკის შესანიშნავი მცოდნეა, ამას მეტყველებენ მისი „ჯაყოს ხიზნები“, „გივი შადუ-

რი“, „მართალი აბდულაჰ“, „თეთრი საყელო“, „ტყის კაცი“ და სხვა ნაწარმოებნი. მაგრამ ყველაზე დასრულებულად, ვრცლად და მრავალმხრივად მისი ოსტატობა ამ მხრივ გამოვლინდა „არსენა მარაბდელში“, სადაც ფსიქოლოგიურ მხატვრულ ანალიზს ავტორი აშენებს საზოგადოებრივ-სოციალური ცხოვრების მოვლენებზე და ამ მოვლენათა ანარეკლს ხედავს ადამიანთა სულში. აქ გმირის, პერსონაჟის სულიერი სამყარო მას უკვე შემეცნებული აქვს არა როგორც საერთო ცხოვრებას მოწყვეტილი, გარემოსგან აბსტრაგირებული რამ, როგორც, მაგალითად, „ოქროს კბილში“, არამედ როგორც ამ ცხოვრების გავლენით შექმნილი, მით განპირობებული ინდივიდუალური გამოვლენა სულისა.

პერსონაჟის შინაგანი სულიერი მდგომარეობის გასახსნელად ამ რთული სამყაროს დასანახავად რომანისტი ბევრ საშუალებას იყენებს.

ხშირად იგი ნაჩვენებია სახეზე აღბეჭდილი მღელვარებისა თუ სიხარულის პლასტიკური გამოკვეთით („მთელი სოფლის სტუმრებისა და მარინეს თვალი არსენაზე იყო მიბჯენილი, რომელიც ჯერ გაფითრდა, მერმე გაწითლდა და ხელახლა გაფითრდა“ (IV, 99); „საით მიდიხარ-მეთქი, არსენ? — ერთხელ კიდევ ჰკითხა მაგდანამ და შენიშნა, რომ არსენას მარჯვენა წარბი უხტოდა“, 113; „ზაალსაც პირი აეგრიხა ღიმილისაგან, მაგრამ უმალვე ჩამოირეცხა და ისევ რისხვაიასახა“, 3; „მარაბდელ ბიჭს ერთი წარბი მუდამ აწეული აქვს და ზოგჯერ მძლავრად უტოკავს“, 18; „ფიქრიამ სიცილი თითქო დანით ჩამოითალა“, 39); ხანდახან გადმოცემულია სხეულის მოძრაობით და ხანაც კი შინაგანი მდგომარეობის აღწერითი მანერაც ჭარის მოშველიებული.

მაგრამ ყველაზე ხშირად გმირის, პერსონაჟის შინაგანი სულის გახსნისათვის რომანისტი იყენებს თვალებით მეტყველების, თვალების გამოხატვის მანერას, რითაც განსაკუთრებულ მხატვრულ ეფექტს აღწევს.

თვალებით გამოხატულია, მაგალითად, ბევრი პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობა ამა თუ იმ გარკვეულ მომენტში. ამიტომაც მათი თვალები დახატულია იმის მიხედვით, თუ რა კონკრეტულ სულიერ ასპექტს ასახავენ ისინი.

აი, ღვთისავარს ჭადრისათვის მ ი უ ბ ჯ ე ნ ი ა ც ა ლ ი თ ვ ა-ლ ი და გარინდებულა. ახლა ეს თვალი არსენას ბედით შეშფოთებული მამის შიშსაც გამოხატავს და კითხვასაც. და იქვე მწერალი დაგვანახვებს ამ თ ვ ა ლ ს, დროისა და მოქმედების სხვა პარალელში გადატანილს: „რამდენჯერ წასწყდომია ღვთისავარი სიკვდილს, რამდენჯერ მოუდრეკია იგი ხ ა ნ ჯ ა ლ ი-ვ ი თ მ ჭ რ ე ლ ი და პ რ ი ა ლ ა თ ვ ა ლ ი თ და ჯერ ასეთი უცნაური რამ არ განეცადა...“ (IV, 109). და როდესაც ფიქრებიდან გამოერკვევა, მისი თვალი „ამოძრავდება“ მისივე ამოძრავებული სულის შესატყვისად: „ღვთისავარმა უკან მოიხედა და ის ე რ თ ი თ ვ ა ლ ი ქავთარს, როსტომს, ერეკლეს, ზურას და მრავალ ჭაბუკსა და შუა ხნის მარაბდელსა და ახლო-მახლოელს გადაავლო“ (IV, 110). ამ თ ვ ა ლ ი თ იგი არსენას დაეძებს. როდესაც სოფელს საეკლესიო ზარის ხმა მოედება, ღვთისავარი მიხვდება, სად არის მისი პირმშო. მას თ ვ ა ლ ი ახლა წამიერად „ერთი-ორად გაუდიდდება“ და „გაეყინება“, ისევე როგორც „ო თ ხ ა ს ი ო დ ე წ ყ ვ ი ლ თ ვ ა ლ შ ი შიში და ფათერაკის მოლოდინი ჩაწვება“ (IV,110).

ამგვარად კონდენსირებულად არის გადმოცემული ღვთისავარისა და ბევრი მარაბდელის სულის შეშფოთება თუ შინაგანი ფსიქოლოგიური დაძაბვა თვალების საშუალებით ერთ მომენტში*.

მომდევნო პასაჟში ჩვენ თითქოს უკვე ვიხედებით არსენას სულში მისი თვალებიდან. აქ გადმოცემულია მძაფრი სურათი არსენას და დავითის შეჯახებისა. ეს ორი სახე ამ სურათში გახსნილია სხვადასხვაგვარი, ფსიქოლოგიურად დაპირისპირებული მანერით. დავითის ბუნება ნაჩვენებია მისი უტიფარი

---

* საერთოდ, ღვთისავარის ცალ თვალს ყველგან განსაკურთებულად გამოჰყოფს და ხაზგასმით ხატავს რომანისტი: „ცალი თვალი შორიდანვე შეილზე აქვს მიბჯენილი“ (IV, 116); „ფოთლების ტალავარიდან ცალმა თვალმა გამოანათა“ (349); „ბოლოს ნაგომურალში ღვთისავარის ცალმა თვალმა შემოანათა და იმ თვალში მამობრივი სიამაყე და სიხარული აციმციმდა“ (399); „ოთახში ღვთისავარის ცალმა თვალმა შემოიხედა“ (417); „ცალი თვალი შანთიჭ-ით ჩაუყარა თვალებსა და გულში“ (81) და ა. შ. ასეთი ხაზგასმა ე რ თ ი თვალისა განგებ გამოყენებული მხატვრული ხერხია იმის ნათელსაყოფად, რომ იგი ე რ თ ი მ თ ლ ი ა ნ ი ხილვაა ხალხური სიბრძნის, გამოცდილების, ძალის, ამტანობის და ვაჟკაცობისა.

და უხეში მოქმედებით, არსენასი — მისი მაღალი სულით და სიმტკიცით. პირველის ნათელყოფისათვის ამ შემთხვევაში რომანისტს არ ესაჭიროება ღრმა ფსიქოლოგიური წვდომა; იგი ხასიათის გარეგნული მოხაზვით კმაყოფილდება; მეორე სულს კი იგი წარმოქმნის შინაგანი ფსიქოლოგიური გამძაფრების ჩვენებით. აქ ძირითად როლს მხატვარი ანიჭებს გმირის თვალებში გამოხატულ ნებას:

„დავითმა ცხენი არსენაზე მიაგდო და —

— არსენ, გზა მომეცი! — უბრძანა.

ოძელაშვილმა აჰხედა და ბოლმით ჰკითხა:

— რა გინდათ ჩვენგან, პატარა ბატონო?

— შენც იცი რაც გვინდა, გზა-მეთქი! — და მათრახი აღმართა.

არსენამ თვალი თვალში გაუყარა და გააფრთხილა:

— დავით, თავი დამანებე, თორემ დედა-ჩემის ძუძუ გიწოვია და...

— შენი დედაც და იმისი ძუძუც!

და მათრახი ბეჭებზე გადაუჭირა.

მარაბდელი ოდნავ შეირხა, მაგრამ არც დაიძრა, არც ხმა დასძრა და არც თვალი მოაშორა ძუძუმძეს, რომელმაც დედის რძე შეუბილწა.

არსენას პირველად დაჰკრეს და მშობლის სახელიც პირველად შეუგინეს. მათრახის ნაკრავი მწარე იყო, მაგრამ სხვა რაღაც ათჯერ უფრო ემწვავა, და ამ რაღაცამ, უძალო ბოღმამ, მის თვალებშიც გამოჟონა.

დავითმა ერთხელ კიდევ აღმართა მათრახი, ერთხელ კიდევ გადმოაგდო „შენი“, მაგრამ ოძელაშვილის თვალებს თუ სხვა რაღაცას ვეღარ გაუძლო, მკლავი დადუნებულივით დაუშვა და ყარაბაღული ცხენი, რომელიც დღეს არსენამ მოაგებინა, მაიორისკენ გააბრუნა“ (IV, 127).

დაპირისპირების ასეთივე მკვეთრი მანერაა გამოყენებული ოძელაშვილისა და ორლოვის მოულოდნელი შეხვედრით გამოწვეული მძაფრი ფსიქოლოგიური განცდის ხატვისას. არსენას ხალხის „დასაწყნარებლად“ მოსული გენერლის — სტრეკალოვის ცხენისათვის სადავეში წაუვლია ცალი ხელი, ხოლო მეორე ხანჯალზე უდევს და „გენერალს ადუღებული

თვალებით სწვავს“ (IV, 487). სწორედ ამ დროს „უცებ მარაბდელი მაიორის თვალებს წააწყდა, რომელიც გენერლის უკან მობუზულიყო. არლოვმა ისე მოიფშვნიტა თვალები, თითქო მოჩვენებას ებრძოდაო“. არსენას თვალები ამ პასაჟში გამოხატავენ შინაგან რისხვას, რაც მჩაგვრელთა მოქმედებას გამოუწვევია, ხოლო ორლოვისა—გაოცებასა და შიშს, რასაც წარმოშობს იმ ადამიანთა ხილვა, რომელიც მან კარგა ხნის წინათ საკუთარი ხელით „დახვრიტა“ ახალციხეში. არსენას თვალების ელვარებას ბუნებრივად მოჰყვება მისი მოქმედება (არსენა გენერლის ცხენს კისერს მოუგრეხს), რაც ნაჩვენებია მისი სულის სწორედ ამ თვალებიდან ხილვით; ხოლო ორლოვის შიშნაჭამი მზერა თანდათან იბინდება და გადადის მის შფოთიან ფიქრებში: „ჯოჯოხეთიდან გამოქცეული“ მარაბდელი ისევ „თვალწინ უდგას მას და კადნიერად უღიმის. ეს ლანდი რომ მართლა არსენა იყოს, მაიორი სამუდამოდ დაიღუპება. მან არსენას მოკვლისათვის უკვე მედალიც გაიკრა და ხუთი ათასი მანეთიც ჩაიჯიბა, ეხლა კი...“ (IV, 487).

ეს არის პერსონაჟისეული ხილვა არა მხოლოდ გონებით, არამედ თვალითაც. მის წინაშე რომ არსენას ლანდი დგას და უღიმის, ეს თვალით ხილული და დაჭერილი დეტალებია, ხოლო შეშფოთება ასეთი მკვდრეთით აღდგომის გამო უკვე გონებით გააზრებული მომენტებია მისი სულიერი მდგომარეობისა.

მარინეს უმწიკლო სული, ქალური მეგობრული მინდობა, ალალი და მგზნებარე სიყვარულია გადმოცემული მისი თვალების სხვადასხვაგვარი შედარებითი, მეტაფორული თუ პირდაპირი ხატვით (რაზმელები უამბობენ „საკუთარ ვარამს, თავგადასავალს, ზღაპრებს და თანაც ხარბად სვამენ მის ცისფერ თვალებს, სადაც მუდამ დაძმური სიყვარული და სუფთა ნდობა ლივლივებს“ (IV, 179); ერთ ადგილას მარინეს თვალები „ლურჯ სანთლებად“ არის წარმოდგენილი, 21; მეორე ადგილას ისინი ელვას არიან შედარებულნი, 29).

პატარა ნიკო ბარათაშვილი გრიგოლ ორბელიანის „სადღეგრძელოს“ უკითხავს ალექსანდრე ჭავჭავაძის სტუმრებს. იგი განსაკუთრებითს შინაგან მღელვარებას შეუპყრია. სიყმაწვილის მორცხვობასთან ერთად მას მომავალი პოეტის შთაგონება და გრძნობაც დაუფლებია. ამიტომაც ასე მკაფიოა მისი სახე

და ეს მკაფიობა ჩინებულად არის განხატოვნებული მისი ხმის რხევაშიც, სახის ფერშიც, თვალების კრიალშიც და ხელების კანკალშიც: „ხმა გაუმაგრდა, გაუკაჟდა, აუფრთოვანდა და სახეც შეეცვალა — გაუფითრდა, აუთრთოლდა და გულწასულს დაემგვანა. მხოლოდ თვალებმა მოუმატეს კრიალს და ხელებმაც მოუხშირეს კანკალს“ (IV, 290). შინაგანი წვა და ნებისყოფა, რომელიც ასე შესჭიდებია შინაგანსავე მღელვარებას, აქ, ძირითადად, გადმოცემულია სწორედ თვალებში ჩამდგარი და გაძლიერებული კრიალით.

ხშირად მთელი მასის, ჯგუფის განწყობილებაა დაჭერილი მათი თვალებით, რომელთაც ერთიანი ნების ამეტყველება გადმოუციათ. თავისი რაზმის თვითნებობით გაგულისებულ, ხელებდამწვარ არსენას თრიალეთის ტყეში ბრძოლის წინ კვლავ ბელადობას თხოვენ ტყის ძმები, რომელნიც საბრძოლო ჟინით აღუნთია მტერთან მოსალოდნელ სასტიკ შეტაკებას. მკითხველი გრძნობს, როგორ კითხულობს რაზმელთა თვალებში ოძელაშვილი ბრძოლის უნარს, ვაჟკაცობას, ერთგულებას და თავისი ორბის თვალებით როგორ არა მარტო ამოწმებს მათ სულიერ სიმტკიცეს, არამედ განაწყობს კიდეც მათ გმირობისა და თავდადებისათვის. ამის შემდეგ რომანისტი მთელ რაზმს წარმოგვიდგენს „თვალანთებულ“ ერთ ძალად, რომელიც „ფოლადის ზამბარასავით შეკუმშულიყო და ბელადის ერთად-ერთ სიტყვასღა ელოდებოდა, რათა ყუმბარასავით ჩავარდნილიყო იქ, ქვევით, სადაც მათი გულისთვის მათს შვილებს, დედმამას, ძმებსა და დებს სისხლისა და ცრემლის ზღვაში აბანავებდნენ“ (IV, 348).

აქ უკვე აღარ არის ინდივიდუალური ხილვა თვალებით გაცხადებული სულისა, რადგან ყველა ერთ მიზანს, ერთ მისწრაფებას, ერთიან სულიერ დაძაბვას მოუცავს. ამიტომ არის მთელი რაზმი წარმოდგენილი ერთ უზარმაზარ ორსებად, რომელსაც ერთი სული, ერთი ნება, ერთი თვალი აქვს*.

---

* ასეა ეს ბევრ სხვა შემთხვევაშიც („მას ასიოდე წყვილი ბრწყინავი თვალი მიებჯინებოდა“, IV, 112; „რაზმელები ერთმანეთის თვალებში ეძებდნენ პასუხს და მერე ის თვალები არსენას ჩააბჯინეს“, 347; „ოძელაშვილმა ეხლაღა შეამჩნია, რომ მას ორასიოდე წყვილი თვალი მისჩერებოდა და ლაცაბიძეც შორიდან თვალებით უბურღავდა სულს“. (103).

თვალების საშუალებით რომანისტი გადმოგვცემს აგრეთვე პერსონაჟის მოქმედებასაც. ფიქრიას „დიდრონ თვალებს“ რომ გვიხატავს, რომლებშიც „ზაფხულის ცხელი ღამე ციალებდა და გაბედული, თითქმის თავხედური ხასიათი გამოკრთოდა“, მწერალი მათ აძლევს მოქმედების ისეთ ძალასაც, რომელიც „დათუნას ყოველთვის უსიტყვო დაშტერებით ადუნებს“ და „ნებისყოფას აცლის“. (IV, 36). სხვაა მარინეს თვალები, რომლებიც არსენას „ორ მოლურჯო მნათობად“ (IV, 53) წარმოესახება. როგორი განსაკუთრებული ჰარმონიული შერწყმის ძალა ენიჭება მათ თვალებს, როგორც ორი თანაბრად მაღალი სულის ფაქიზი ურთიერთობის ნიშანს („ქალვაჟმა ერთმანეთს შეხედეს და ორივეს მოეჩვენათ, თითქო ურთიერთის სულსა და სხეულში წაქსოვილიყვნენ და ერთმანეთს დილა-ბინდივით ჩაეხვივნენ“, 53).

ეს ხაზგასმული მკაფიოობა მეორე ადგილასაც გვხვდება: „დათუნამ ფიქრიას თავისი დანისლული თვალები გააყოლა და ჩუმის ოხვრით ამოიხვნეშა. არსენამ მარინეს ოდნავ გაჰკრა თვალის ღველფი და ულვაშებში ჩაიღიმა“ (IV, 115).

არსენას შინაგანი ძალა ბევრგან არის გახსნილი სწორედ თვალების მეტყველებით, რასაც შესაბამისი მოქმედება მოსდევს. მოვიყვანთ ერთ-ერთ ასეთ ადგილს: „არსენამ ხუთიოდე ნაბიჯი გადმოდგა და უკან მიიხედა. ლეკს ხელში დამბაჩა ეჭირა და მას უმიზნებდა. არსენა შესდგა და დააშტერდა, არც გაინძრა და არც იარაღზე გაივლო ხელი. შუბლი შეკრული ჰქონდა. თვალებში კი მტკიცე რწმენა და ბრძანება ეწერა: „ვერ გაჰბედავ. ხელი დაუშვი!.. ლეკმა დამბაჩა დაუშვა“ (IV, 60).

მარაბდელის თვალები ხან „მრისხანე“ და „მჭრელია“, ხან „ლმობიერი“ და „მხიარული“, სიცოცხლით აღსავსე. მხოლოდ ფინალში მისცა მათ ავტორმა ორი სხვაგვარი ხატება, სადაც ჯერ — მოახლოებული ბედისწერის წინასწარ შეცნობას ისინი აუმღვრევია („არსენამ ისე აჰხედა ლოპიანას, თითქო ვერ იცნოო და ისევ მოაშორა მღვრიე თვალები“, IV, 560), ხოლო შემდეგ — ლეკის მიერ ზურგიდან დახლილ ტყვიას თანაც გაუოცებია და თანაც სიკვდილი ჩაუთესავს მათში („მარაბდე-

ლი მოტრიალდა, ლეკს გაოცებული თვალები შეანათა, სადაც უკვე სიკვდილიც ჩაღერილიყო“, IV, 563)*.

თვალების ფერის, გამოხედვის მანერის, თვალების გაელვების ან უსიცოცხლობის მომენტებისა და თავისებურებათა დაჭერით რომანისტი პერსონაჟის წლების მანძილზე გამომუშავებულ საერთო ფსიქოლოგიურ ბუნებასაც გვიჩვენებს. მაშასადამე, თვალები მას გამოყენებული აქვს ადამიანის არა მხოლოდ წამიერი მღელვარების, შინაგანი აფექტის უეცარი ინდივიდუალური გამოვლინების, ხან დამალული და ხანაც აშკარად გაცხადებული გრძნობის ღრმა ფსიქოლოგიური ანალიზისათვის, არამედ აგრეთვე ადამიანის განმტკიცებული, დიდგენილი სულიერი სამყაროს ჩვენებისათვისაც. ამიტომ ხშირად უკვე თვალების აღწერა ან მათი შედარებითი მანერით ხატვაც კი რომანში ისე ძლიერია და კონკრეტული, რომ მარტო ამ საშუალებითაც საკმაოდ პლასტიკურად არის გამოკვეთილი მთელი ხასიათები.

მთელი რომანის მანძილზე ვერსად შეხვდებით დისონანსს, ერთი მხრივ, ადამიანის მოქმედების, გარეგნობის თუ შინაგანი სულის და, მეორე მხრივ, თვალების გამომეტყველებას შორის. ჯნეინა ხორეშანის თვალები ხან „მიფერფრილია“ და „უფერული“, რაც მის მოხუცებულ და მოღლილ სულს შეეფერება, ხანაც „მრისხანე“, რითაც გამოხატულია გოროზი ხასიათი ძველი ჯნეინისა და ოჯახის უფროსისა; ზაალს „ჭროღა“ და „ლოქო“ თვალები აქვს, რაც ასე შეეფერება მთელ მის გარეგნობასაც და სულსაც; სევასტის თვალები ერთ ადგილას წარმოდგენილია, როგორც „სისხლნასვამი“, რითაც გააშკარავებულია ის სასტიკი ანგარიშსწორება, რომელსაც

---

* კიდევ რამდენიმე მაგალითი: კუპატნელს „უცებ მაჯაში სხვისი ხელი დასწვდა და მარწუხებივით მოუჭირა. ვიღაც უცნობი კაცი მიწიდან ამომძვრალიყო და კუპატნელს დინჯი ღიმილით შეჰყურებდა“. (IV, 70). როგორი კონტრასტია — მარწუხივით მოჭერა და დინჯი ღიმილი! ამგვარად არის დაჭერილი შინაგანი სულის ძალა მოქმედებასა და ხილვაში; „მისმა თვალმა პიწურიდან გამოანათა და მარინეს ძმას როსტომ ჯორჯიაშვილს წაწყდა“ (82); „მოურავი მივარდა და ბატონს თვალების ცეცებით აედევნა. ზაალმა თვალით გახომა თავადებისა და გლეხების სუფრებს შორის დარჩენილი მანძილი და ეცოტავა“ (95); გურგენიძემ „შავად გაავარვარებული თვალები თავის ნაბატონარს შემკრთალ თვალებში შეანათა“ (501).

ლაცაბიძე ახორციელებს მტარვალების — საგინაშვილის, მელიქიშვილის, ჩაჩიკაშვილის მიმართ; ფილადელფოს ბერის თვალები „მოუსვენარია". გიგოლას მახინჯი და შემაზრზენი სული მისი „წირპლიანი თვალებით" არის ნიშანდებული.

თვალების მეტაფორულ ხატვასთან ერთად მწერალი ხშირად მიმართავს შედარებებს, რითაც თვალების ფერი თუ სხვა ნიშან-თავისებურება არის ხაზგასმული. არსენას „ორბის" თვალები აქვს, ან თვალები „ფოცხვერივით აენთება" (IV, 208), ფიქრიას თვალები „ორი მოლურჯო მნათობია" (53), სევასტის თვალები „შავი ნაკვერცხალივით ელავს" (102), მაგდანას „თვალები ნაკვერცხალივით ეწვის" (140) ან — „ლეღვი მაგდანას თვალებივით ჩაშავებულა" (296), ზურას თვალები „ღველფიანია", ხოლო ფიქრიას თვალები „ჩალურჯებულ ქლიავთან" არის გატოლებული (296) და დალი ჰასანი „მიმინოსებური თვალებით" არის წარმოდგენილი (204).

ხანდახან მეტაფორა და შედარება ბუნების მეტად მიმზიდველ სურათად იხატება: „შავი და რბილი ცა ისე ახამხამებს უთვალავ თვალებს, თითქოს ისინი ტყის ძმების დარდით და სიხარულით ღელავენო" (IV, 185). ვარსკვლავების ხილვა უსასრულო სამყაროს თვალებად იმითაც არის საინტერესო, რომ ხშირად პერსონაჟთა თვალებია მეტაფორულად ვარსკვლავებად დანახული!

მხატვარი იყენებს აგრეთვე პერსონაჟის ფსიქოლოგიური დუალიზმის მანერასაც. აღვადგინოთ მეხსიერებაში დავით ბარათაშვილის უკვე „მშვიდი" საუბარი ორლოვთან მათ შორის გამართული ფიცხი შეკამათების შემდეგ. მათ დიალოგში ნაჩვენებია ხასიათი შინაგანად მტრულად განწყობილი, მაგრამ გარეგნულად ხელახლად „დამეგობრებული" ამ ორი მზაკვარი ადამიანისა, მათი ცბიერება და დაუნდობლობა: „ორი მტერ-მოყვარე პირისპირ იდგა. ერთმანეთს უღიმოდნენ და ერთსა და იმავე აზრს დასტრიალებდნენ: ბარი-ბარში, მოვრჩეთ და გავათაოთ. და მართლა გაათავეს..

— ეხლა დაბრძანდით და დალაგებით მიამბეთ, — და როცა ყველაფერი მოისმინა, გაოცებით იკითხა: — გამაგებინეთ, ვინ არის ის არსენა, ყაჩაღია თუ გენიოსი?

— ყოჩაღი ბიჭია, — მიუგო არსენას ძუძუმძემ, — ყოჩაღი ყაჩაღია.

„სულელი ყოფილხარ“, — საბოლოოდ დარწმუნდა მაიორი და ჰკითხა:

— მაშ თქვენი დის მზითევიც დაიწვა?

„სულელი და გაუზრდელი ყოფილხარ“, — გაიფიქრა დავითმაც და უპასუხა:

— „დაიწვა“ (IV, 335).

მ. ჯავახიშვილის სტილში შეინიშნება აგრეთვე ძლიერი მიდრეკილება ფსიქოლოგიურად განსაკუთრებით დაძაბული მთელი სიტუაციების წარმოქმნისაკენ. ასეთი დაძაბვა მის ბევრ სცენაში აღწევს მდიდარ ემოციურ წარმოსახვითობას, რაც შეხამებულია ხატვის მაღალ უნართან. ამგვარ სცენებსა თუ პასაჟებში მხატვარი იძლევა ცალკე პერსონაჟის სულიერი დაძაბვის, მრავალ ინტერესთა გადახლართვის, წინააღმდეგობათა გამძაფრების თუ მათი განკვეთის მეტად ოსტატურად შესრულებულ სურათებს.

მარაბდელთა გაროზგვის ფსიქოლოგიურად ძლიერ გამძაფრებულ სცენას ჩვენ ზემოთ შევეხეთ. აქ მხოლოდ ის გვინდა შევნიშნოთ, რომ საყოველთაო ფსიქოლოგიური დაძაბვა იქ შენდება მხოლოდ ცალკე პერსონაჟთა ინდივიდუალური ფსიქიკური ნიშნების გახსნით. ამის საპირისპიროდ, დასჯის მეორე შემზარავ სცენაში (როსტიას დახვრეტა) პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობა გახსნილია არა მხოლოდ და არა იმდენად მისი საკუთარი ფსიქიკის ჩვენებით, რამდენადაც მის გარშემო მყოფ ადამიანთა (ჯორჯაძე, სულხანი, მილიციელები) განცდებით. ფიქრიას მიერ მოტყუებულს, მეფის სამსახურში ჩამდგარ როსტიას, რომელსაც ორლოვის ტყვეები გაექცა, საველე სასამართლო დახვრეტას მიუსჯის. მაგრამ როსტია განაჩენს ღიმილით ისმენს, რადგან დარწმუნებულია, რომ ეს მხოლოდ გამოცდაა მისი. „ამგვარი ღიმილით მხოლოდ ის იღიმება ხოლმე, ვინც მტკიცედ იცის, რომ მას ატყუებენ, იცის და თვითონაც ხუმრობს და მატყუარასაც ატყუებს“ (IV, 193). როცა ალგეთზე ჩაიყვანენ და პანტის ხეზე მიაკრავენ, „მაშინებენო“, ფიქრობს ალალმართალი კახელი ბიჭი და ისევ იღიმება. პირველი ეჭვი მის გულს მხოლოდ მაშინ გაჰკრავს, როცა მის პირდაპირ ჩამწკრიეებულ მილიციელთა რაზმში მდგომ თავის უფროს ძმას სულხანსაც გაუღიმებს, ხოლო ღიმილის პასუხად დაინახავს, რომ ძმას

მკვდრისფერი ადევს. მაგრამ იმდენად დიდია მასში ჭაბუკურ მიამიტობასთან შეზავებული რწმენა სიცოცხლისა და სილაღე, რომ მაინც ჰგონია — „სულ ერთია, ჰაერში გაისვრიან, გამომცდიან, როგორი ვაჟკაცია და მერმე ამის მიხედვით დამსჯიანო“ (IV, 193).

ზემოთ მოყვანილ სცენაში ფსიქოლოგიური დაძაბვა ფოკუსივით თავმოყრილია არა როსტიას, არამედ სულხანის სულში, ვინც იცის, თუ რა მოელის მის ძმას; ულმობელ კანონს მისთვისაც თოფი მიუჩრია ხელში და ღვიძლი ძმის პირისპირ დაუყენებია. ამიტომ არის, რომ სულხანი „ვერხვივით თრთის“. უკვე ეს მომენტი ჩათესავს ეჭვს დასასჯელის რწმენაში, რომელიც ახლა შეშფოთებით კითხულობს: „ბიჭო, სულხან, ეს რა ამბავია? მართალია თუ მატყუებენ?“ და მცირე ხნის შემდეგ უკვე თვალებახვეული კვლავ იმეორებს კითხვას: „მითხარი-მეთქი, კაცო, მართალია თუ მატყუებენ?“ როდესაც როსტიას დახვრეტენ, სულხანი ისეთი ბღავილით გამოვარდება მწყობრიდან, „თითქო ნასროლი იმასაც მოხვედროდა“. გამოვარდება და საოცარი სისწრაფით ტენის თოფს, რომ ძმის მკვლელებს გაუსწორდეს. „სულხანი დაიჭირეს და შეჰკრეს. ის კი, გავეშებული და ჩოხაშემოგლეჯილი, გაცოფებული კამეჩის თვალებით ჰბურღავდა მაიორს, ძალზე მიიწევდა მასზე და გარშემოხვეულ მეგობრებს ეხვეწებოდა: „ძმებო, მიმიშვით! ერთი წუთით მაინც მიმიშვით!“ (IV, 194).

სულ სხვა მანერით არის შესრულებული დასჯის მესამე სცენა, რომელიც თავისი მხატვრული ძალით პირველს არ ჩამოუვარდება. მასში პერსონაჟთა სულის მდგომარეობა, მათი განწყობილება შესიტყვებულია ბუნებასთან და ავტორისეული წიაღსვლებით არის გამრავალფეროვნებული. სევასტის და სიმონას სული ამ მომენტში დანახულია მათი ინდივიდუალური სხვაობით.

სევასტი სიკვდილს ეგებება, როგორც მისი შეუდრეკელი მტერი. სიცოცხლე სიმონასაც უყვარს, მაგრამ იგი მოტეხილია და სულიერად დაძაბუნებული, — ყველგან მის მიერ დახრჩობილი პატარა სუმბათაშვილის ენა ეჩვენება და მოსვენებას არ აძლევს ამ ოდესღაც სასტიკსა და დაუნდობელ მეამბოხეს. ასეთი კონტრასტი ამ სცენაში შემდეგი შტრიხებით არის გადმოცემული: ჯერ — სევასტის თავისი „მოჩლუნგებული ეშვე-

ბი მოთელილ წვერ-ულვაშზე დაეწყო, გულგრილად ათვალიერებდა ხალხს და ნიადაგ სდუმდა“ (IV, 510); შემდეგ — იგი გამგელებული ღრღნის ფეხებთან დავარდნილ პურის ნაჭერს; მერე — ხალხში კუჭატნელს მოჰკრავს თვალს და თავს დაუქნევს, თითქოს ეუბნება: „აჰა, ხომ მოესწარი, კუჭატნელო! მაგრამ ჩემ მაგიერ სხვა ვინმე გიტირებს დედასო“ (511). ყოველივე ეს ხდება განაჩენის წაკითხვის დროს, რომლის მიმართაც სევასტი გულგრილია; მან ისედაც კარგად იცის, როგორი იქნება მისი აღსასრული და უყურადღებოა მთელი ამ ცერემონიისადმი; ბოლოს, იგი თვითონ დაეჯახება და ძირს დასცემს ჯალათს. ეს მისი უკანასკნელი გაბრძოლებაა.

სიმონა კი თავჩაქინდრული დგას და „დროგამოშვებით ნაწყენი ბავშვივით კვნესის: ენა, სევასტი, ენა მომაშორე, შე კაი კაცო!“ (IV, 510).

ასეთი განწყობილებებით და შინაგანი სულიერი მდგომარეობით მოცულნი იღუპებიან ისინი ჯალათის ხელით. მაგრამ სიცოცხლისადმი, ბუნებისადმი, ირგვლივი გარემოსადმი სწრაფვა, თუმცა მეტნაკლებად, მაგრამ მაინც ორივეს სულში ბუდობს. ამიტომაც ფსიქოლოგიურად მძიმე მთელი სცენის მანძილზე რომანისტი ხშირად მოიშველიებს ხოლმე თავისი გმირების თვალით ხილულ ბუნების სურათებს, სიცოცხლის მიმზიდველობის ხატებას და, როგორღაც, პერსონაჟთა სულის ისეთ გახსნას აღწევს, სადაც უშუალო პათეტიკური და რომანტიკულად ზეაწეული ტონით გამართული შინაგანი მონოლოგით ენაცვლება მათ.

მთავრდება განაჩენის კითხვა. ვიღაც ბრძანებას იძლევა და ბარაბნის ბაგუნზე ხელებდამკლავებული ჯალათი „ბრმა მოზვერივით“ დაიძრება დასასჯელებისაკენ.

ამ დროს —

უეცარი შეჰკრა გმირთა სულში, მათი იდუმალი ფიქრების გაცხადება:

„დაიცა, ჯალათო! ნუ ჩქარობ! განწირულებს ასეთი საზღაპრო დილა ჯერ არ უნახავთ. არც ესოდენ ტკბილი და თავბრუდამხვევი ჰაერი უყნოსიათ.

იქვე ბაღში უცხო რამ ფრინველთა გუნდი გალობს. გრილი ნიავი ფოთლიანს არხევს.

მოიცა, ჯალათო! დააცადე!

დილის ნამი მარგალიტია. ღამის ნესტი მათრობელია. მოიცა, ეს ყივილი მოასმენინე. ამის მსგავსი მათ ჯერ არა გაუგიათ რა და ვერც ვერასოდეს გაიგებენ, ვერასოდეს! არასოდეს!

რა გაჩქარებს, ჯალათო? ხუთიოდე წუთი მაინც აპატიე, რათა ეგერ ის ხნიერი ხალხი მოათვალიერონ. იქნება ლაცაბიძის დედ-მამა ამოვიდა ზესტაფონიდან? შესაძლებელია ქვიშხეთიდან სიმონას დედაც გადმოჩანჩალდა? მათი უღირსი შვილები ერთხელ კიდევ გადახედავენ მშობლებს და საფლავში მათს დავიწყებულ სახეებს მაინც ჩაიტანენ.

ჯალათო, მოიცა-მეთქი!

ხუთიოდე წუთი მაინც აჩუქე. იმიტომ ხომ არ დაბრუნდა სევასტი ცხრა წლის შემდეგ მშობელ სოფელში, რომ სამი ადლი თოკი და სამი ალაბი მიწა ეშოვნა!" (IV, 511—512).

მაგრამ ჯალათი უგრძნობელია. მისთვის არ არსებობს არც იმერული დილის ზღაპრული მიმზიდველობა, არც ფრინველთა გალობის მომაჯადოებელი ძალა, არც მარგალიტს შედარებული დილის ნამი და არც ცხრა წელიწადს მშობლიურ მიწას დანატრებული კაცის გულის ყივილი. მას სახრჩობელაკენ მიჰყავს მსხვერპლი.

და კიდევ ერთხელ ხილვა დიდებული ბუნებისა:

„რა ზღაპრული მზე ამოდის! რა მათრობელია ეს ჰაერი! რა ტკბილია ეს სურნელი, რა საამურია სირთა ჟივილი და ყვავ-ყორანთა ჩხავილიც!

აგერ იქ თეთრწვერა მოხუცი იცრემლება — ნეტა სევასტის მამა ხომ არ არის?

აი იქ დედაბერი ტირის — სიმონას ბებრუცუნა ხომ არ არის?

მაშ დააცადეთ, ჯერ გაიგონ, მშობლებს გაუღიმონ და მერმე ჰქენით თქვენი საქნელი...

დაიცადეთ! შესდექით! ხუთიოდე წუთი აპატიეთ... ოთხი... სამი... ერთი, ერთად-ერთი მაინც აჩუქეთ!" (IV, 512).

ყოველივე ამას სევასტი და სიმონა გრძნობენ და ხედავენ. ჯალათები კი ჩლუნგნი და ბრმანი არიან (აკი ზევით შეადარა კიდეც მხატვარმა ჯალათი „ბრმა მოზვერს"!). „მათ არ აწუქეს" ეს მცირეოდენი დროც კი სიკვდილმისჯილებს.

კიდევ ერთი პარალელი: „ლაცაბიძის შემდეგ მისმა ძმადნაფიცმა სიმონამაც ისე გამოაგდო ენა, როგორც მის მიერ და-

ტანჯულმა და მისმა მტანჯველმა სუმბათაანთ ბალღმა“ (IV, 512). ამ მონახაზით შეხსენებულია ქვიშხეთის ტრაგედიაც და არსენას მიერ გვიან წარმოთქმული შემდეგი სიტყვებიც არის შემზადებული: „ვაი, შენ ჩემის ცოდვით სავსე სევასტი! ვაი, შე საწყალო სიმონავ! აბა რა ვაჟკაცობაა, რომ დედაკაცები და ბავშვები დაგიხოცნიათ! რა მალე დაგწევიათ მათი ცოდო“! (IV, 513).

არასოდეს სევასტისა და სიმონას ამგვარად არ უხილავთ სამყარო. მათ ირგვლივ გაშლილი ბუნება, მთელი თავისი დიდებული მშვენიერებით, მათ შემეცნებაში შეიჭრა მხოლოდ ახლა, როდესაც უნდა გამოეთხოვონ სიცოცხლეს, როდესაც მათი გონება და თვალები ხარბად ეწაფება აქამდე დაუნახავს და შეუმეცნებელ მშვენიერებას, როგორც სიცოცხლის, არსებობის ხატებას.

მაინც, ყველაზე ძლიერად კომპლექსური ფსიქოლოგიური აღქმა მოვლენებისა გამოვლინდა რომანის ფინალში, სადაც უნდა აღსრულდეს მარაბდელი გმირის ლეგენდარული ცხოვრება. ფინალი შემზადებული და გახსნილია განსაკუთრებული ოსტატობით. იგი ძლიერია სიუჟეტურ სიღრმეში წვდომით, სიუჟეტის რიტმის ცოცხალი გრძნობით და რომანის მთელი კომპოზიციის ძირითადი ხაზის დრამატიულ-ტრაგიკული დაძაბვის შინაგანი ძალით თუ გარეგნული ეფექტით.

მ. ჯავახიშვილის სტილისათვის საერთო დამახასიათებელია ყოველი სცენის ისეთი არქიტექტონიკული გამართვა, როდესაც იგი შეკრულია ერთ მთლიან ხატოვან სურათად და მაქსიმალური ეფექტის ძალით არის აღშურვილი. მაგრამ მისი ოსტატობის ეს თვისება განსაკუთრებით ვლინდება სწორედ ფინალურ სცენაში, რომლის დეტალიზება, კონტრასტირება თუ ზოგადობის ფუნქცია დატვირთულია მხოლოდ საჭირო ხატოვანი მასალით.

ხალხურ ეპოსში გამოხატულ არსენას წინათგრძნობა მოახლოებული დაღუპვისა ახალ რეალისტურ, მაღალ-იდეურსა და მაღალ-მხატვრულ გადაწყვეტას პოულობს. ანდერძში, სადაც ცხადდება გმირის წინათგრძნობა, გამოყენებულია თავისებური რიტმიკა, ალიტერაციულობა, პაუზა; ყოველივე ეს კი მარაბდელის მონოლოგს გამსჭვალავს ძლიერი იმპრესიით, ხოლო ამ იმპრესიაში დიდ იდეურ-ხატოვან სიმაღლეზე ადის

გმირის შინაგანი განწყობილებანი, მათი შეპირისპირებანი სინამდვილესთან.

როცა ოძელაშვილი ერეკლესა და გიგუას გადამალული განძის ფულად ქცევას ავალებს, სანამ მათ გაოცებულ კითხვას— „შენ არ ჩამოგიტანოთ?“ — საბოლოო პასუხს გასცემდეს, მხატვარი მას მცირე პაუზას აკეთებინებს, რომ ჩანაფიქრის უეცარი გათქმით არ დაარღვიოს სცენის რიტმული ტონი და თანაც, გმირის წინათგრძნობაში ოდნავი ეჭვი მაინც დატოვოს.

ეს შ უ ა ლ ე დ უ რ ი პ ა უ ზ ა ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის შემზადებაც არის და იმპრესიის თავისებური გამოვლინებაც, ერთსა და იმავე დროს. „მე ჩამომიტანეთ, მაგრამ თუ...“ და თხრობაში შეტანილი პაუზის („და უნდოდა ეთქვა, თუ ცოცხალი აღარ დაგიხვდეთო, მაგრამ სხვა სიტყვა იპოვნა“) შემდეგ განაგრძობს: „მაგრამ თუ ავად კიყო და არ ვივარგო, თქვენვე აქციედ ფულად“ (IV, 557).

ამას მოსდევს მარაბდელის ანდერძი ფულად ქცეული განძის გამოყენების შესახებ.

ამ მძიმე სიტუაციაში მხატვარი მეორედ მიმართავს შუალედური პაუზის ხერხს („ა ბ ა რ ა გ ი თ ხ რ ა თ!“), ხოლო ფრაზათა ერთგვარი ალიტერაციულ-რიტმული გამართვით („ა რ ა გამოვა რა“, „მ ო უ ვ ლ ი დ ე ს, როგორც საკუთარს უ ვ ლ ი ს“ და ა. შ.) ქმნის მძიმე დაძაბულობის თავისებურ განმმუხტველ შესიტყვებას; ზმნების მიჯრითი ხმარებით „ხვალ ან ზეგ დ ა გ ი ჭ ე რ ე ნ და ჩ ა მ ო გ ა ხ რ ჩ ო ბ ე ნ ან გ ა გ ა ც ი მ ბ ი რ ე ბ ე ნ“, „მ ო შ ო რ დ ე თ და გ ა დ ა ხ ვ ი დ ე თ“) კი აღწევს სასურველი მოქმედების, თხოვნისა თუ მოთხოვნის დაბეჯითებულობის ხაზგასმას.

რაც უფრო ახლოვდება ანდერძის ბოლო ფრაზები, მით უფრო ძლიერია დაბეჯითების კილო მასში. გმირის სიტყვები — „ზედ ჩვენი დროშა მაქვს და ვინც ღირსი იყოს, იმას გადაეცითო,“ — თითქმის უკვე მთლიანად ხსნის შუალედური პაუზებით გათამაშებულ დაეჭვებებს.

ეს ხერხი უკვე აღარ არის გამოყენებული იგივე სიტუაციის შინაგან მონოლოგში, რომლითაც გადმოცემულია მარაბდელის იმედგაცრუება, მისი იდეის გაჭარწყლება, დანახული თვით გმირის მიერ: „აზრი მქონდა და ჩამეფუშა. მინდოდა

გლეხისთვინ შვება მიმეცა და არ გამომყვა. დედ-მამა მყავდა და გადამიკარგეს. ნათესავები მომაშორეს, მიწა და სახლკარი წამართვეს. ძმა ტყეში გამიგდეს. ოჯახი გავიჩინე და დამინგრიეს. ძმადნაფიცები მყავდა და ზოგი დამიხოცეს და ზოგიც გააციმბირეს. რაღაა ახლა ჩემი სიცოცხლე? მე ან ნაადრევად დავბადებულვარ, ან ძალიან დამიგვიანია“ (IV, 560).

აღნიშნულ მონოლოგში მწერალი იყენებს კონტრასტული პარალელიზმის ხერხს, მკვიდრება-უარყოფის მანერას, რომელთა დიდი შინაარსობრივი დატვირთვა გადმოცემულია მოკლე და მკვრივი, გამსჭვალული და მკვეთრი ფრაზით. ამ სახის ფრაზაში მთავარია არა საგნობრივი დაწვრილებითი ხატვა, არამედ საერთო სიუჟეტური ხაზისადმი დაქვემდებარებული კომპაქტური ხილვა საგნებისა თუ მოვლენებისა.

ამის შემდეგ იშლება ტრაგიზმით აღსავსე ფინალური სცენა, რომელშიც გადაწყვეტას პოულობს უმაღლეს მწვერვალზე ასული წინააღმდეგობა, რომლის სიუჟეტურ-კომპოზიციური ბირთვი ასე მჭიდროდ იკვრებოდა მთელი რომანის მანძილზე და თავის თავში შეიცავდა თუ ენასკვებოდა საზოგადოებრივი ცხოვრების უამრავ მოვლენას, ბევრ ფსიქოლოგიურ-სულიერ ორგანიზაციას.

ეს სცენა საოცარი ძალით შეკრული ერთიანი სურათია, რომელიც თავისი ხატოვან-ემოციურ-ექსპრესიული გამსჭვალვით, ზეაწეული ტონით თუ უბრალოებით, ნაწარმოების ძირითადი აზრის კონცენტრაციით კლასიკური ნიმუშია მხატვრული აზროვნებისა.

„მარაბდელმა გორდამ გორდა იშიშვლა და ელვასვით გაიფიქრა: „ეს კი ნამდვილად დამიხვდება. მაგრამ სანამ ერთხელ მაინც არ მოიქნევდეს, არ დაჰკრა“.

კუჭატნელი ვეება სატევარს ეწეოდა და ვერ ამოეწივნა. არსენამ ველარ მოთმინა, ხმლის წვერით ბაკმი მოავლო კუჭატნელის თავს, შემდეგ ყუით დაჰკრა იმის უნაგირის კეხს და დააყოლა:

— ჰა, გიორგი, ამოიღე!

და იმავე წამს ხელი შეუმსუბუქდა და ჟრუანტელმა ჩაურბინა: ვადაში გადატეხილმა ხმლის პირმა ჟღარუნი გაიღო მიწაზე“ (IV, 562).

ჩვენს ყურადღებას აქ იქცევს ერთდროულად სიტყვებს, აზრსა და ჟესტს დამყარებული რიტმი; კონტექსტში გაცხადებული აზრის სიკაშკაშე, ფრაზის სტერეოტიპი, განმეორებულ ცნებათა რითმა; შინაგანი ინტონაცია, შერწყმული შორეულ თუ მახლობელ კოლორიტულ ანალოგიებთან; ხმისა და შეგრძნობის შეწყვილებით კონკრეტული ფაქტის დრამატიზება; საპირისპირო პარალელების კონტრასტულობა.

ნაცვალსახელთა შეჯვარებით მოქმედებითს ცნებებთან ან არსებით სახელებთან („მ ო მ ხ ვ დ ურ ს დ ა მ ხ ვ დ ურ ი... დ ა უ ხ ვ დ ა“, „მარაბდელმა გ ო რ დ ა მ გ ო რ დ ა იშიშვლა“), კონტრასტულად დაპირისპირებული პარალელებით (მარაბდელმა სწრაფად „ი შ ი შ ვ ლ ა“ ხმალი, კუჭატნელი კი „ვეება სატევარს ეწეოდა და ვ ე რ ა მ ო ე წ ი ვ ნ ა“), მოულოდნელობის ტრაგიკული ელემენტით („ვადაში გადატეხილმა ხმლის პირმა ჟღარუნი გაიღო მიწაზე“) ამ მოკლე სურათში მიღწეულია უკიდურესი დაძაბულობა. ხოლო დევიზი — „სანამ ერთხელ მაინც არ მოიქნევდეს, არ დაჰკრა“ — ამ პასაჟში გაგვახსენებს, ერთი მხრივ, არსენას მთელ იდეურ კონცეფციას და, მეორე მხრივ, გვიჩვენებს რაინდული სულის შებმას უხეშ სიბოროტესთან.

და აი, დგას ხ მ ა ლ გ ა ტ ე ხ ი ლ ი მარაბდელი ს ა ტ ე ვ ა რ ა მ ო წ ვ დ ი ლ ი კუჭატნელის წინაშე და იმდენად დიდია მასში გულუბრყვილობასთან შერწყმული ვაჟკაცური რწმენა, რომ „მოშუღარს“ ღიმილს შეაგებებს, თან გაიფიქრებს: „თრიალეთზე მე დავინდე, ეხლა კი ეს დამინდობს. არ დამკრავს. შერცხვება“. მისი თავდაპირველი სისწრაფე თანდათან ერთგვარ დეპრესირებას განიცდის ჯერ კუჭატნელის მოუქნელი მოქმედებით, ხოლო შემდეგ ხმლის გადატეხის ტრაგიკულობის შეცნობით. დეპრესის ხაზი შესანიშნავად არის გააზრებული ელვის ცნებით. პასაჟში სამჯერ გამოყენებული ეს ცნება პირველად არსენასთან არის დაკავშირებული („გორდა იშიშვლა და ე ლ ვ ა ს ა ვ ი თ გაიფიქრა“), შემდეგ იგი შუალედურ სიტუაციაშია გადატანილი („ვადაში გატეხილმა ხმლის პირმა ჟღარუნი გაიღო მიწაზე. ყოველივე დანარჩენი ე ლ ვ ა ს ა ვ ი თ დატრიალდა“), ხოლო ბოლოს კუჭატნელთან გადაინაცვლებს („კუჭატნელის სატევარმაც ი ე ლ ვ ა“).

კუჭატნელი არ ინდობს არსენას. ეს ლოგიკური განვითა-

რება სიტუაციისა მხატვრული ფენომენალობის ხარისხშია აყვანილი:

„გულმართალი მარაბდელი ახლაც მოტყუვდა.

კუპატნელმა არც დაინდო და არც სირცხვილი შეინახა: დაჰკრა და მარჯვენა ჩამოათალა.

ლურჯა განზე გახტა. უძილომ, დაქანცულმა, ნაციებარმა, ნასვამმა და უხელო არსენამ თავი ვეღარ შეიმაგრა და გადმოვარდა. გადმოვარდა, მაგრამ მაშინვე წამოიწია, მარცხენა ხელით მარაბდის მიწაში ნაპოვნი ხანჯალი ამოიღო, გადაუშვა და წვერიღა მიაწვდინა. მიაწვდინა და უცხვიპირო კუპატნელს ყურიც ჩამოაჭრა და ბარძაყიც დაუსერა.

გიორგიმ კიდევ მოუქნია. ოძელაშვილმა აუკრა, აიცდინა, ხანჯალი გააგდებინა და ერთხელ კიდევ მიეტანა, მაგრამ ამ დროს —

სწორედ ამ დროს ლეკმა გამზათ ედინმა უკნიდან დამბაჩა დაახალა და ზურგზე ბოლი აადინა“ (IV, 562—563).

აქ ვხედავთ მკვეთრად გამოყოფილ ელემენტებს:

ა) ხაზგასმული უარყოფისა („არც დაინდო და არც სირცხვილი შეინახა“);

ბ) პაუზისა (ფრაზის გაწყვეტა სიტყვებზე „ამ დროს“ და ახალი აბზაცის დაწყება სიტყვებით „სწორედ ამ დროს“);

გ) განმეორებისა (გადმოვარდა. გადმოვარდა, მაგრამ...“; „მიაწვდინა. მიაწვდინა და...“ „უცებ გაახსენდა მარაბდელს ხორეშანის წყევლა... გაახსენდა და იმავე დროს...“; „ზურგზე ბოლი აგივა“, — გაახსენდა მარაბდელს... გაახსენდა და მოჭრილი მუხის ძელივით გაიშოტა“);

დ) გმირის სულიერი და ფიზიკური მდგომარეობის თუ მოქმედების დამაკონკრეტებელ და გამაძლიერებელ ცნებათა მიჯრითობისა („უძილომ, დაქანცულმა, ნაციებარმა, ნასვამმა და უხელო არსენამ...; „აუკრა, აიცდინა, ხანჯალი გააგდებინა და ერთხელ კიდევ მიეტანა“).

ყოველივე ამით რომანისტი აღწევს პროზის ისეთ რიტმიკას, ფრაზის ისეთ ჟღერადულ გამართვას, როდესაც ბგერები მინორული ტონალობის ხარისხს იძენენ და საერთო ტრაგიკულ განწყობილებას აძლიერებენ.

ფინალის პასაჟებში ძლიერად ვლინდება ფერწერითი მანერა. ამ მანერით არის შესრულებული, მაგალითად, მთელი შემდგომი სცენა, სადაც მარაბდელი „მუხის ძელივით გაშოტილა“, „პირიდან სისხლი წვრილი ზორტივით გადმოსდის“, „ხელები განივრად დაუყრია“, „თვალები დაუხუჭავს“, „მხოლოდ ცალი წარბიღა უხტის გამალებით“ (IV, 563).

ამ სურათში მოახლოებული პლანით ხატვის ხერხია გამოყენებული: მკაფიოდ მოჩანს არა მარტო საერთო მონუმენტური ხატება (მუხის ძელივით გაშოტილი ადამიანი, რომლის ხელებიც განივრად აწყვია მიწაზე), არამედ თვით მცირე დეტალიც კი (წარბის ტოკვა); ხოლო თვალისათვის ადვილად დასანახავ მონუმენტურსა და ძნელად შესამჩნევ დეტალს შორის მხატვარს შუალედური შტრიხიც ჩაურთავს (პირიდან გადმოდენილი სისხლის წვრილი ზორტი), რომ უზრუნველჰყოს მონუმენტურისა და მცირე-დეტალურის შესიტყვება-შესაბამისობის ბუნებრიობა. ამასთან, წარბის ტოკვა, ვით დეტალი, მწერალს ესაჭიროება, როგორც გარკვეულ მომენტში კუჭატნელის სულიერი მდგომარეობის გასახსნელად, ასევე არსენას უკანასკნელი წამოდგომის შესამზადებლად.

საყურადღებოა, რომ სიკვდილში გარდამავალი ადამიანის წარბის ტოკვის ამ თითქოსდა პატარა დეტალს მხატვარი განსაკუთრებულ ფუნქციას ანიჭებს. წარბის ცახცახი, ისევე როგორც მუხის ძელივით გაშოტილი მარაბდელი, კუჭატნელის შემეცნებაშია გადასული. ამიტომაცაა, რომ კუჭატნელი, გამზათთან და ზალიკასთან ერთად, განზე გამდგარა და წარბის ცახცახს შიშით უთვალთვალებს, არსენამ არ წამოიწიოსო.

არსენა მართლაც წამოიწევს და ახლა იგი წინანდელზე მაღალი გამოჩნდება. ეს სიმაღლე კი მას შეშინებული კუჭატნელის თვალში მიმატებია.

„არსენამ მართლა წამოიწია, ისე წამოიწია, რომ უწინდელზე უფრო მაღალი გამოჩნდა. მარაბდელის ლანდი და სიკვდილი ერთმანეთში ჩაიხლართნენ და ურთიერთი კუჭატნელისაკენ გაათრიეს. ხოლო სისხლით მოსვრილი სეფისკვერაძე უტუჩო კბილებით იღიმებოდა და უკან-უკან იხევდა. ოძელაშვილს ცალი ხელი მათრახივით ეკიდა და სისხლი თქრიალით ჩამოსდიოდა. მარცხენა ხელში კი სატევარი ეჭირა და ბრმა აჩრდილივით მისტორტმანებდა“ (IV, 563).

ეს კონტრასტული შეპირისპირებაა წინა პასაჟებთან.

ჯერ ერთი, ორი დაპირისპირებული პორტრეტი: სატევარამოწვდილი კუპატნელის პირისპირ უხმლოდ დარჩენილი და გაღიმებული არსენა, რომელიც მეხივით წამოსულ ბედისწერას თვალებში პირდაპირ შესცქერის; ხოლო სატევარიანი კუპატნელი არსენას ბრმა აჩრდილის წინაშე უტუჩო კბილებით გაღიმებული შიშით უკან იხევს;

და მეორეც, ჯერ მიწაზე უძრავად გაშოტილი, სოლო შემდეგ მოქმედებაში გადასული, თუმცა სიკვდილთან ჩახლართულ ლანდად და ბრმა აჩრდილად ქცეული მარაბდელი, რომელიც „სამარიდან მოდენილი ხმით“ „ამოისუნთქავს“: „გიორგი, მაჯობე... ვკვდები. ორჯერ დაგინდე და ახია ჩემზე... ვინც იარაღი ამოიღო, უნდა კიდეც დაჰკრას... მე კი მეგონა, მტერს მანამდე არ დაჰკრა, სანამ ერთხელ მაინც არ მოგიქნევდეს... ჭკუა წავაგე და... მაგრამ არ შეგრჩების, კუპატნელო! მწარედ გადაგიხდიან... ეხლა კი წადი და ჯილდო მიიღე არლოვისაგან... ღართისკარში გდია და იქ იპოვნი, ვაი დედაშენის ღმერთსა, გორდა ოძელაშვილო!.. რა უბრალოდ გაგაფუჭეს... ვკვდები, კუპატნელო...“ (IV, 563).

ამ ტრაგიკულ აღსასრულში იდეა — „ვინც იარაღი ამოიღო, უნდა კიდეც დაჰკრას“ — გააშკარავებულია არა მარტო ცხოვრებისაგან უკვე ჭკუანასწავლი, მაგრამ „რაინდული ცუღლუტობით“ უკვე დაღუპული გმირის პირით, არამედ მონოლოგში არა უშუალოდ შემოსული ორლოვის ბედითაც.

არსენას ამ მონოლოგის ფსიქოლოგიურ დაძაბულობას კიდევ მეტად აძლიერებს პირდაპირი მიმართვის ფორმა, რომლითაც არის გამართული იგი. არსენა ჯერ კუპატნელს მიმართავს, შემდეგ — საკუთარ თავს და ბოლოს, ისევ კუპატნელს მიუბრუნდება.

ესეც ერთგვარი პაუზალური ხერხია. ამ შემთხვევაში პაუზებში ერთმანეთს ენაცვლება დანახვა—შემეცნება—შეგრძნობა, სინანული—დაცინვა—მუქარა. ამიტომაც მთელი მონოლოგი პაუზებით არის დაწყვეტილი, რომლითაც, ამავე დროს, სიკვდილის პირას მიმდგარი ადამიანის აზრის უკანასკნელი დაძაბულობაც არის გადმოცემული.

როგორც ეს ეპიზოდი, ისე კუპატნელ-მარაბდელის შეხვედრის მთელი სცენა და, საერთოდ, რომანის მთელი პასაჟე-

ბი ნათელჰყოფენ მ. ჯავახიშვილის განსაკუთრებულ ოსტატობას, რაც მდგომარეობს სიუჟეტის პასაჟთა ისეთ გამართვა-მონაცვლეობაში, როდესაც მათ თავისი კონდენსიურობით, კონტრასტულობით, შინაარსობრივი გამსჭვალვით, ფერადოვნებითა და ყღერადობით მკითხველის შემეცნებამდე მიაქვთ ნაწარმოების ძირითადი იდეა.

სიუჟეტის მთავარი თუ წვრილმანი ფაქტის, როგორც გამოხატვის საშუალების, ინტერფერენციულობა ამ პასაჟებსა და სცენებში ყოველთვის ეყრდნობა სამ ძირითად კომპონენტს: ა ზ რ ო ბ რ ი ვ ი შინაარსის მკაფიობას, ხ ა ტ ო ვ ა ნ ი აზროვნების სილაღეს და მდიდრულად გამართულ მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ა ს.

და ბოლოს, ზოგიერთი საკითხი ხ ა ლ ხ უ რ ი ე პ ო ს ი ს და რ ო მ ა ნ ი ს ურთიერთობისა.

ხალხური ეპოსიდან მ. ჯავახიშვილმა ბევრი რამ ისესხა, როგორც საერთო იდეის და ტიპის უშუალო ხატვის, ასევე ფაქტოლოგიური დეტალიზაციისა და კონკრეტული პასაჟების გამოყენების თვალსაზრისით.

ეს ბუნებრივი და კანონზომიერი მოვლენაა შემოქმედებით პროცესში. მაგრამ ასეთი „დასესხება“ ყოველთვის უნდა ავიდეს შემოქმედებითი ორიგინალობის, მხატვრული ოსტატობის ხარისხში. წინააღმდეგ შემთხვევაში გარდუვალია პრიმიტივიზმი, გარდუვალია მარცხი.

მ. ჯავახიშვილი, რასაკვირველია, მეტად ძნელი ამოცანის წინაშე იდგა. ეს კი ის არის, რომ „რამდენადაც უფრო ზუსტად და მკაფიოდ აუსახავთ ისტორიაში ესა თუ ის ამბავი და პიროვნება, იმდენად უფრო ძნელია მისი გარდაქმნა და მხატვრული ასახვა“, როგორც ამას მართებულად შენიშნავს თვითონ რომანისტი თავის ზემონახსენებ წერილში — „როგორ იწერებოდა „არსენა მარაბდელი“. ჯერ ერთი, თვითონ არსენას, როგორც ისტორიული პიროვნების განსაკუთრებული პოპულარობა, და, შემდეგ, მასზე შექმნილი ხალხური ეპოსის ესოდენ დიდი რეზონანსი, რომელმაც გმირის ცხოვრების ბევრი დეტალი დოგმურ ნორმად აქცია, მოითხოვდა მხატვრის განსაკუთრებულ სისათუთესაც რეალური მოვლენების მხატვრულ წარმოსახვაში და გაბედულ შემოქმედებით ფანტაზია-

საც ისტორიული სიმართლის ტენდენციის გახსნაში. მ. ჯავახიშვილი თვითონვე მიუთითებს აღნიშნულ სტატიაში, რომ მის წინაშე იდგა ამოცანა შეექმნა „სრულიად ახალი მხატვრული ნაწარმოები", „თორემ პროზად გადაკეთებული იგივე ხალხური ლექსის გამეორება გამოვიდოდა და კატასტროფა დამატყდებოდაო". სწორედ დიდი მხატვრის ნიჭი და ალღო იყო საჭირო ამ კატასტროფის თავიდან ასაცილებლად. მთავარი იყო ძირითადი იდეის გამძაფრება და მეტი სიცხადით გამოკვეთა, არსენას სახის დაკავშირება სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებთან, იდეური ელემენტის გაძლიერება მისი მოქმედების მოტივაციაში და, რაც მთავარია, მთელი ამ დიდი ისტორიული მოვლენების გადატანა და გააზრება მხატვრულ სამყაროში.

„არსენას ლექსი ხალხური პოეზიის მშვენიერი ნიმუშია;— ამბობს რომანისტი, — მაგრამ ლექსსა და პროზას შორის მოზრდილი მანძილია. ლექსის ავტორი მოკლედ სჭრის: „ზაალს რომ ერთი გოგო ჰყავს, არსენას მოეწონება". მოეწონა და მოიტაცა. მე კი ამ მოტაცებას მოწონების გარდა სოციალური სარჩულიც გამოვაკერე და არსენას გაჭრის მომზადებას და კვანძების შეკვრას—ერთ დღეში დატრიალებულ ამბებს — რომანის ერთი მესამედი მოვანდომე. „გაუწყრა მაღალი ღმერთი ფარსადან ბოდბისხეველსა". გაუწყრა და ნათლიას უღალატა. ამასაც საკმაოდ დასაბუთება დასჭირდა. „ნაბადი გვერდზე მოიგდო, თოფი ფეხზე შეაყენა" და ერთმა კაცმა თორმეტი შეიარაღებული ყაზახი დაიფრინა. პოეტს ყველა აპატიებს ამგვარ ჰიპერბოლას. პროზაიკოსმა კი მკითხველი უნდა დააჯეროს, ე.ი. დაწვრილებით უნდა აუხსნას, როგორ მოხდა ასეთი სასწაული".*

რომანისა და ხალხური ეპოსის ურთიერთობის მრავალი პრობლემიდან ჩვენ აქ გამოვყოფთ მხოლოდ იმ საკითხს, თუ მხატვრულად როგორ ოსტატურად არის გააზრებული და გამოყენებული ხალხური ეპოსის ცალკეული პასაჟები რომანში და, ამდენად, თავისთავად რა ახალ მხატვრულ მოვლენად იქცევა ისინი.

1. რომანის ყველა ცამეტივე თავი ეპიგრაფით იწყება, აქედან სამს მხატვარმა ეპიგრაფად განგებ წარუმძღვარა „არსე-

* მიხეილ ჯავახიშვილი, რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტ. VI, 1964 წ., გვ. 396.

ნას ლექსის“ სტრიქონები. საყურადღებოა, რომ ეს არის რომანის პირველი, შუა (მეექვსე) და უკანასკნელი (მეცამეტე) თავები ანუ რომანის პირველი ნაწილის პირველი თავი, მეორე ნაწილის პირველი თავი და მესამე ნაწილის უკანასკნელი თავი.

პირველი თავი ეპიგრაფით — „ოძელაშვილი არსენა ღმერთმა კურთხევით ახსენა“ — მწერალი ერთგვარად წინდაწინვე აცხადებს, რომ იწყებს ამბავს ს ა ხ ა ლ ხ ო გმირის, ს ა მ ა რ თ ლ ი ა ნ ი ადამიანის შესახებ; მეექვსე თავი ეპიგრაფით — „მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს, ღმერთი როგორ წაახდენსა“ — არსენას ი დ ე უ რ-მ ო რ ა ლ უ რ ი მრწამსია დადასტურებული და მისი ს ა მ ა რ თ ლ ი ა ნ ი ბუნებაა ხაზგასმული; ბოლო თავისათვის წამძღვარებული ეპიგრაფით — „მარმარილოს ქვა გათალეს, დაადეს და დასწერესა: „აქაც კარგი კაცი იყავ, იქ ნათელი დაგადგესა“ — ასევე წინასწარ გაცხადებულია უკვე არსენას აღსასრული და კვლავ მისი ს ა მ ა რ თ ლ ი ა ნ ო ბ ი ს მორალია ამეტყველებული.

როგორც დავინახეთ, ამ სამ ეპიგრაფში, სამ სხვადასხვა მომენტთან ერთად, ყოველთვის ხაზი ესმება არსენას მორალს, მის სამართლიანობას. ამ ხაზგასმაში კი უნდა დავინახოთ ერთგვარი მხატვრული ხერხიც — მთელი რომანის, მისი სამივე ნაწილის ერთიან სისტემად შემკვრელი ელემენტის ერთ-ერთ პირველ პლანზე წამოწევა.

II. რომანის დანარჩენი თავების თითქმის ყველა ეპიგრაფი აღებულია ქართული მდიდარი ფოლკლორული მეტყველებიდან („ლამაზი ქალის პატრონსა უნდა ჰქონდეს თვალი მჭრელი“, IV, 32; „ვაჟკაცსა გული რკინისა, აბჯარი უნდა ხისაო“, 61; „ხმალსა არ უშლის სიმოკლე, ფეხი წინ წადგი, მისწვდება“, 13; „ჩავუხტეთ და ჩავუხტეთ ბარათაშვილსა...“, 274; „ალგეთს ნაბრძოლი ვაჟკაცი გეზელ-ქორივით ჰკიოდა, თავი ხმლით ჰქონდა დაჭრილი, გულს სისხლი გადმოსდიოდა“, „გასჭერი ხმალო და მკლავო, გულო ნუ შემიშინდები, სისხლისა ნაგუბარზედა ფეხო ნუ დამიცურდები“, 329; „შაქრისაგან უფრო ტკბილო, სანთელივით ჩამოსხმულო! ცხენზე ზიხარ ლურჯაზედა, უნაგირზედ ამოსულო!“ 377 და ა შ.). ხანდახან კი ავტორი საკუთარ აფორიზმულ მეტყველებასაც მიმართავს (...„და მაშინაც გაუვარდება სახელი, თუ იქ დიდი ვაჟკაცი დაიბა-

დებაო“, ესიტყვება იგი ვიქტორ ჰიუგოს გამოთქმას — „სულ უბრალო სოფელს მაშინ გაუვარდება სახელი თუ იქ დიდი ომი მოხდება“, 568; ან — „ეგ ენები დაიმოკლეთ, ეგ ხანჯლები დაიგრძელეთ“, 475 და სხვა.).

აქ ყურადღება უნდა მიექცეს ორ გარემოებას: ა) ხალხური აფორიზმების, გამოთქმების გამოყენებით ხაზგასმულია რომანის მასალის ხასიათი, მისი ხალხურობა, ამ მასალის გამოყენების მასშტაბი; ბ) ეპიგრაფებით შექმნილია მთელი სისტემა რომანის თავების ერთმანეთთან დაკავშირებისა და ამ თავებში გაცხადებული ძირითადი აზრის კვინტესირებისა.

III. ხალხური ეპოსიდან რომანისტს ნაწარმოების ძარღვიან ენობრივ ნომენკლატურაში სშირად უშუალოდ შემოაქვს ცალკეული ეპითეტები, ნაცვალსახელები, გავრცელებული გამოთქმები თუ ამ ეპოსის ენით გამართული მთელი სურათები და სცენები, რითაც არა თუ არღვევს რომანის, ამ ვრცელი ეპოპეის, სტილსა და რიტმს, არამედ, პირიქით, თავისებური არომატით გაუღენთავს ხოლმე ნაწარმოების ენობრივ-სტილისტურსა და სიუჟეტურ ქსოვილს.

რომანში ვხვდებით ასეთ ელემენტებს არა მარტო „არსენას ლექსიდან“ (არსენას შეხვედრა ერეკლესთან და გიგუასთან, რომელთაც იგი ანდერძს უტოვებს, ხოლო მათს გაოცებას დრამატიზმით აღსავსე, ეპოსიდან მოტანილი სიტყვებით უპასუხებს: „ვნახე წუხელი სიზმარში სისხლში ვიღებავდი წვერსა...“, IV, 558; არსენას დამოკიდებულება ვაჭრებისადმი, რომელთაც არშინს დაუმტვრევს, „ფუჭ, გამჭედი გაგიწყდესა“, საზომად შინდის ჯოხს მისცემს და ეუბნება: „ამას იქით არსენას არშინით გაჰყიდეთ, თორემ „ძალად გაჭმევთ ღორის ხორცსა, კეფაზედ დაგასხამთ წვენსა, თუ ამას არ დამჯერდებით, ქართულად დაგპარსავთ წვერსა“, 224; „გაოცდა ბიჭი არსენა“, 13 და სხვ.), არამედ სხვა ხალხური ეპოსებიდანაც („ამირანი“, რომლის სტრიქონების პერიფრაზს ახდენს პატარა ტატე ბარათაშვილი) ან ხალხური მხატვრული მეტყველებიდან („ისედაც დაიზრდებიან ალგეთს ლეკვები მგლისანი, ისე არ ამოსწყდებიან, ჯავრი არ სჭამონ მტრისანი“, 26).

ხალხური ეპოსის პასაჟების შემოქმედებითად გამოყენების თვალსაჩინო მაგალითია არსენას შეხვედრა კაზაკებთან რომანის მეექვსე თავში („არსენას ბუნაგი“). აქ არსენას ლექსის

ცნობილი დიალოგი, მისი შინაგანი ტენდენციის მიხედვით, დატოვებულია თითქმის უცვლელად, მაგრამ მისი შინაარსობრივი რაინდულ-ვაჟკაცური გამსჭვალულობა რომანში იდეურ-შინაარსობრივ (სოციალური მომენტი) გამიზნულობას იღებს და მეტი დამაჯერებლობის ძალას იძენს.

ხალხურ ეპოსში ეს სცენა კაზაკებთან არსენას უშუალო შეხვედრით იწყება. რომანში კი ამ შეხვედრას თავისი წინაისტორია და მიზანი აქვს. არსენა კაზაკებს შეებმის ღვთისავარის, ერეკლეს, მელანოს, ფიქრიას, მაგდანას, დათუნას გასათავისუფლებლად. თვით კაზაკი ჯარისკაცებიც აქ დანახული არიან დიფერენცირებულად, როგორც აგრეთვე ჩაგრული, უუფლებო, გვემული ადამიანები, რომელნიც უხეშინების ყურმოჭრილ მონებად გაუხდიათ (მათი სიმღერა მძიმე ხვედრზე: განიარაღების შემდეგ არსენას მიმართვა მათდამი: „აბა, ძმებო, ახლა თითო ჯამი დავლიოთ... ვინ იცის, საიდან სად მოსულხართ და საწყალ ხალხს სჩაგრავთ. თითონ თქვენ კი ალბათ, ჩვენზე მეტად იქნებით ჩაგრული. ალბათ, თქვენც გეყოლებათ ბატონები და მდივანბეგები, და თუ გული გერჩით და ხმალიც გიჭრით, თქვენი ვაჟკაცობა ისევ იმათზე გამოიჩინეთ“ IV. 214).

მაგრამ მარტო ეს როდია დიდი რეალისტის მიერ შეტანილი სიახლე ხალხური ეპოსის ამ ცნობილ პასაჟში. მისი დიალოგი ენობრივად თუ აზრობრივ-ემოციურად იმგვარად არის გამართულ-განვითარებული, რომ ხალხურობის კოლორიტსაც ინარჩუნებს და ალიტერაციით თუ ხმოვან-თანხმოვანთა რითმულგანმეორებადი შენაცვლებით გაძლიერებული ენობრივი მასალის ოსტატური ამეტყველების ახალი ნიმუშის სახეს იღებს. ამ ადგილის ციტირებისას ჩვენ ხაზგასმით გამოვყოფთ ამ თვალსაზრისით დამახასიათებელ ადგილებს:

„არსენამ ოსტაპი დაარიგა დ ა ...უთხრა:

— აბა, ეხლა კი მომყე! — დ ა ორივემ დუქანში შ ე ა ლ ა ჯ ა.

შ ე ა ლ ა ჯ ა, თავთ წაადგა ყაზახებს დ ა შესძახა:

— „ზდრასტი, რ უ ს ო, — გამარჯვება!“

— ზდრასტი, გ რ უ ზ ო, გაგიმარჯოს.

— „კუდა იდოშ, — ს ა ი თ კ ე ნ ა?“

— „ერთი ბიჭი გამოგვეჭცა. სახელად ჰქვიან ა რ ს ე ნ ა. თუ ვინმეს კი გაგეგონოს გვინდა იმისი დაჭერა“ (IV, 211).

ამას მოჰყვება უკვე ავტორის მიერ ხალხურ ეპოსთან მისადაგებული დიალოგი, რომელშიაც იგი შემდგომ ავითარებს სიტუაციას, მაგრამ ისე, რომ დისონანსი არ შეაქვს ხალხური ეპოსის სტილში.

— „არსენ ვის არ გ ა უ გ ი ა, მაგრამ ყველას წ ა უ გ ი ა. უ გ ე მ ნ ი ა ა უ გ ი ა, ვისაც მახე დ ა უ გ ი ა.

— სამოც თუმანს დაგვპირდიან, ერთი კაცი სად წ ა გ ვ ი ე ა! მივესევით დ შევბოჭავთ, თითო ლუკმა ძლივს მ ო გ ვ ი ვ ა.

— მაშ არსენა არ გცნობიათ, თქვენ ქარს დასდევთ მ ი ნ დ ო რ შ ი ა. ცოლი, შვილი შეიბრალეთ ნუ ჩადგებით ც ო დ ო შ ი ა.

— ერთი ბიჭი ჩვენ რას გვიზამს, თორმეტი ვართ მ გ ლ ე ბ ი ვ ი თ ა.

— გეუბნებით, გონზე მოდით, ყველას გიფრენს მ შ ვ ლ ე ბ ი ვ ი თ ა.

— ისე გვირჩევს ეს ვიღაცა, თითქოს იყოს თვით არსენა“ (212).

და ისევ გაგრძელება სიტყვებთან — „გვინდა იმისი დაჭერა“ — შეწყვეტილი „არსენას ლექსისა“:

„ეს რომ არსენამ გაიგო, ჩაიცინა ნელა-ნელა.

ნაბადი გვერდზე გადიგდო, თოფი ფეხზე შეაყენა“. —

— „მე თვით გახლავარ არსენა“ (IV, 212).

აქ გამოყენებული რიტმის ერთგვარი პულსაცია აძლიერებს პერსონაჟთა გამოსახულების ძალას და, გარეგნულ სილაღესთან ერთად, ჰქმნის შინაგან დაძაბულ სიტუაციას.

ამასთანავე არის დაკავშირებული ხალხური პოეტური მეტყველების გამოყენებაც რომანისტის მიერ თავისებური ორიგინალური ასპექტით. გარდა იმისა, რომ ხალხურ მოსწრებულ გამოთქმებს, აფორიზმებსა და ანდაზებს იგი მოხდენილად იყენებს სიტუაციათა, ხასიათთა მკაფიო ხატვისათვის, მათ იგი ხან კონკრეტულ შინაარსობრივ გაბსნას აძლევს, ხან ცხოვრების მიერ მათი კორექტირების ჩვენებით დადგენილი დოგმების გადაყირავების ფუნქციას ანიჭებს, ხოლო ხანაც მათ განავრცობს ხატოვან სახეში, თითქოს პორტრეტული წერის

მანერას მიმართავსო, და სრულ კომპოზიციურ ჩანახატს აკეთებს.

ჩვენ ამ შემთხვევაში დაკმაყოფილდებით მრავალთაგან ერთი, მწერლის სტილისათვის ტიპიურ-დამახასიათებელი მაგალითით:

„სიტყვა გაფრენილ ჩიტზე უარესი ყოფილა", — იმეორებს ერთ ადგილას ცნობილ აფორიზმს მწერალი და მიმართავს მისი შინაარსის ხატოვან გახსნას, მით მოხდენილი პირველი ეფექტის შემდგომს გაძლიერებას: „ჩიტს დაედევნები და ისევ დაიჭერ, ან მოჰკლავ. სიტყვა კი ბოლიით წაგივა, მერმე წამწამივით დაგაჯდება თვალზე და არასოდეს არ შეგრჩება" (IV, 335).

ეს არ არის მხოლოდ ტექსტური ორნამენტიკის ელემენტი. იგი მთელი დინამიკური სურათია, რომელიც გვეხმარება ღრმად ჩავწვდეთ სიბრაზეში ორლოვთან წამოროშილი საკუთარი სიტყვებითვე დაშინებულ დავით ბარათაშვილის აფორიაქებულ სულს, უკეთ დავინახოთ მისი სიმხდალეც და მოშლილი ფსიქიკაც.

ჩვენ შევეხეთ მ. ჯავახიშვილის მიერ „არსენა მარაბდელში" განხორციელებული ოსტატობის, მისი სტილური თავისებურებების მხოლოდ რამდენიმე საკითხს.

ეს რომანი თავისი ფართო მომცველობითი ხასიათით წარმოადგენს მთელ დიდ ეპოპეას, რომელიც თავისებურ მხატვრულ-შემეცნებით სისტემას ქმნის, სადაც განსახებულია დიდი იდეები, ასახულია სოციალურ-საყოფაცხოვრებო მოვლენები, გახსნილია ეროვნული ხასიათები, დაჭერილია ეპოქის მაჯისცემა, ერთმანეთს შეჯახებულია სოციალური ძალები, გადმოცემულია განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური ძაბვა და მიღწეულია ცხოვრების ტენდენციის სწორი მაღალმხატვრული ხილვა; სადაც ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა ეყრდნობა გამძაფრებული სოციალური შინაარსის წინა პლანზე წამოწევას. თავისთავად ცხადია, რომ ამდენადვე დიდი, მრავალსახოვანი და თითქმის ამოუწურავიც არის ის მხატვრული საშუალებები, ხერხები თუ ხატვის მანერა, რომელთაც რომანისტი იყენებს.

1963



II

ლიტერატურული პორტრეტებისათვის

სიტყვა პაოლო იაშვილის პოეზიაზე

1

საოცარი იყო ბედი პაოლო იაშვილისა:

პოეტად დაბადებული და დავაჟკაცებული ეს ადამიანი, რომლის ლექსებიც მეოცე საუკუნის დამდეგის ქართული სულის მაღალპათეტიკური, რომანტიკული მომართულობის ღაღადისი თუ რთულ გარემოცვაში მოხვედრილი ადამიანის ფსიქოლოგიის ზედმიწევნით სათუთი გაცხადება იყო, ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, საკუთარი ლირიკის ერთი გამოცემული კრებულიც არ დატოვა;

ქართული სიმბოლიზმის კრედოს „პირველმთქმელი", მისი ერთ-ერთი მამამთავარი და მოუსვენარი ორგანიზატორი, თვითონ ყველაზე ნაკლებად ორთოდოქსი სიმბოლისტი გამოდგა, და სწორედ ამან ყველაზე მეტად გაუადვილა მას ახალ სინამდვილესთან მისვლა;

თავისი ხასიათით ჭეშმარიტმა რაინდმა, ლაღი ბუნების კაცმა, სიცოცხლის განსაკუთრებით მოტრფიალემ და, სწორედ ამიტომ, ამქვეყნად ხანგრძლივი არსებობისათვის მოსულმა ადამიანმა ორმოცდასამი წლის ასაკში თვით დაუმიზნა საკუთარ თავს საყვარელი სანადირო თოფის ლულა...

დღეს, როდესაც საკმაო დრო გავიდა პაოლო იაშვილის პირველი სიმბოლისტური ლექსების გამოქვეყნებიდან თუ საო-

ცარი აღსასრულის ბოლო წამებიდან და ბევრ რამეზე ისტორამ უკვე თქვა თავისი სიტყვა, ჩვენ საშუალება გვაქვს უფრო გულდინჯად გავავლოთ თვალი მთელი მისი ცხოვრებისა და შემოქმედების საინტერესო გზას.

ეს გზა მეტად თავისებურია: იგი რთულია და ხშირად — წინააღმდეგობრივიც.

პაოლო იაშვილს არ დაუტოვებია მოცულობით მაინცდამაინც დიდი მემკვიდრეობა; მთელი მისი შემოქმედება — ლირიკა, ეპიკა, ფიქრები ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე, თარგმანები — სულ ერთ ტომს თუ მოიცავს. მაგრამ, სამაგიეროდ, ძირითადად, ეს არის დიდი შინაგანი გზნებითა და სულიერი თრთოლვით ნათქვამი სიმღერა თავის ხალხსა და სამშობლოზე, მუდმივი განახლების პათოსსა და სულის რევოლუციაზე.

ამ სიმღერას მრავალი მოტივი და თემა გამსჭვალავს, ისევე როგორც მისი ხალხის ცხოვრებას რევოლუციამდელ მშფოთვარე ეპოქაში თუ ახალი ყოფის დამკვიდრების რომანტიკული გატაცების ისტორიულ წლებში.

და როგორც მრავალმხრივი, რთული, შინაგანად დაძაბული, ზიგზაგოვანი იყო ჩვენი ხალხის მთელი ცხოვრება მეოცე საუკუნის პირველ სამ ათწლეულში, ასევე რთული და მრავალმხრივია პაოლო იაშვილის პოეტური განწყობილებანი, მისი მხატვრული თვალთახედვა.

ქარულ ლირიკაში იგი მოვიდა როგორც სიმბოლისტი. და ეს ისევე არ იყო შემთხვევითი მოვლენა, როგორც პოეტური მოწიფულობის ჟამს მისი სრული გადასვლა თანამედროვე რეალიზმის პოზიციებზე. მისი ბუნტარული პოეტური სული თავიდანვე დაუკავშირდა ახალი პოეტური ფორმების ძიების იმ თვალსაჩინო ტენდენციას, რომელმაც ცხრაასათიან წლებში პოვა გამოხატულება.

ქართული ლექსის განახლების ეს პროცესი უკვე დაწყებული იყო გალაკტიონ ტაბიძის, იოსებ გრიშაშვილის, ალექსანდრე აბაშელის და სხვათა შემოქმედებაში. მაგრამ პაოლო იაშვილმა და სხვა „ცისფერყანწელებმა“ სცადეს მისთვის უფრო „გამძაფრებული“ ხასიათი მიეცათ, გარკვეული ესთეტიკურ-ერსიფიკატორული სკოლის ფარგლებში მოექციათ იგი.

ამგვარი გატაცებით არის დაწერილი მათი მანიფესტი — „პირველთქმა“, რომლის პათოსი ემყარება სწრაფვას მაღალ-

პოეტური მეტყველებისაკენ, ერის სულის ამაღლებისაკენ. და, შესაძლოა, ეს სწრაფვა წარმატებით დაგვირგვინებულიყო, რომ „ცისფერყანწელთა“ ძირითად ესთეტიკურ კონცეფციად „წმინდა ხელოვნების“ ლოზუნგი არ გამხდარიყო.

ქართულ სიმბოლიზმს ბევრი რამ ჰქონდა მიბაძვითი, რაც „ცისფერყანწელებს“ ფრანგ თუ რუს სიმბოლისტებთან აკავშირებდა.

ამ მიბაძვაში ვლინდება მისტიციზმით გატაცებაც და ზეკლასობრივი ხელოვნების ქადაგებაც, მიწიერი ყოფისაგან გაქცევაც, სიკვდილისა და სიმახინჯის აპოლოგიაც...

მაგრამ იგი არ ყოფილა მხოლოდ მოდური გატაცება, მხოლოდ მიბაძვა.

იგი, ამასთანავე, თავისებური რეაქცია იყო, როგორც ხალხის ეროვნულსა და სოციალურ მძიმე მდგომარეობაზე, ასევე მშობლიური მხატვრული აზრის გამომსახველობითი ძალის განძარცვა-გაღარიბების საკმაოდ ფეხმოკიდებულ ტენდენციაზე, და მას ამ მხრივ თავისი ფუნქცია ჰქონდა.

სწორედ ამით საკმაოდ მკაფიოდ გამოვლენილია ქართველ სიმბოლისტთა დიდი შინაგანი წინააღმდეგობა:

ერთი მხრივ, თავიანთ ცნობილ დეკლარაციაში „ცისფერყანწელები“ მიუთითებენ „ახალ სხივმოსილებაზე“, „მომავლის ცისფერი ტაძრისაკენ“ მიმავალ გზაზე, „აღტაცებულ სიცოცხლეზე“, „ცაში ატაცებულ სიმღერაზე,“, „მზეკოცონის დანთებაზე“, „ერის ამაღლებაზე“, „უარყოფის სილამაზეზე“, „გმირულ სიჩქარეზე“, „მღელვარების სიდიადეზე“, „საქართველოს გაახალგაზრდავებაზე“ თუ „მრისხანე ბრძოლაზე“, რომლის ლოზუნგია — „ცეცხლი ყველაფერს, რაც შობს მწუხარებას და დაღლილობას“;

მეორე მხრივ — თავისი ძირითადი არსით ამ დეკლარაციულ გზნებას დაპირისპირებული მხატვრული პრაქტიკა, „გაუგებარი და საოცარი სიტყვები“, უკიდურესი პესიმიზმი, მისტიკური ორეულები...

გამძაფრებულად ტრაგიკულ-მისტიკური პოეტური ხილვა, როგორც არა მხოლოდ მანერა, არამედ გარკვეული კონცეფცია, დამახასიათებელი იყო თითქმის ყველა ქართველი სიმბოლისტისათვის. ტიციან ტაბიძისა და პაოლო იაშვილის, ვალერიან გაფრინდაშვილისა და სანდრო ცირეკიძის, კოლაუ

ნადირაძისა და რაჟდენ გვეტაძის, ნიკოლო მიწიშვილისა და სხვათა სიმბოლისტური პერიოდის პოეზიას ობიექტურად ჰარბად კვებავდა შოჰენჰაუერისა და ნიცშეს ირაციონალიზმი, მათს შემოქმედებაში მექანიკურად შემოტანილი ფრანგი თუ რუსი სიმბოლისტების თეორიისა და პრაქტიკის უშუალო გავლენით.

ეს გავლენა ქართულ პოეზიაში შედარებით გვიან გამოჩნდა, კერძოდ, იმ დროს, როდესაც სიმბოლიზმი, როგორც მიმართულება, საკმაო კრიზისს განიცდიდა მის სამშობლო საფრანგეთში, ასევე რუსეთშიც. ამ თვალსაზრისით, „ცისფერყანწელები“ ვერლენის, რემბოს, მალარმეს, ბოდლერის, მორეასის, ჰიუსმანსის, ედგარ პოს, ბელის, ბალმონტის, და სხვ. ერთ-ერთი უკანასკნელი მემკვიდრენი აღმოჩნდნენ.

ამ დაგვიანებას თავისი ახსნა აქვს.

სიმბოლიზმი, საერთოდ, წარმოადგენდა რეაქციას რეალიზმის, ნატურალიზმისა და რევოლუციური რომანტიზმის მიმართ და, ბუნებრივია, საქართველოში იგი მაშინ უნდა აღმოცენებულიყო, როდესაც საამისო პირობები შეიქმნებოდა. ცხრაასათიანი წლები იყო, ერთი მხრივ, ინტელიგენციის ნაწილში რევოლუციური „ილუზიების“ მსხვრევისა და, მეორე მხრივ, სასტიკი რეაქციის უკვე გაცნობიერებული შედეგების წლები, ხოლო ყოველივე ეს ხელოვნებაში ეგრეთ წოდებული „ანტირეალისტური“ მიმართულებებისათვის საკმაოდ ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა.

ამგვარად რთულია ქართული სიმბოლიზმის პრობლემა.

„ცისფერყანწელთა მთავარი შეცდომა ის იყო, რომ ქართული ლექსის განახლების, ვერსიფიკატორული „რევოლუციის“ ამოცანა მათ გაიაზრეს, როგორც თავისთავადი, აქტიურ საზოგადოებრივ ყოფას მოწყვეტილი, წმინდა ესთეტიკური პროცესი. და არა მარტო ვერსიფიკატორულ სფეროში დარჩნენ ისინი ასეთებად. ერის ცხოვრების განახლების მათებური ოცნებაც მოწყვეტილი იყო დიდ საზოგადოებრივ პრაქტიკას.

ამიტომ აღმოჩნდა მათი „ბუნტარული“ სული ეპოქის აქტიური, რევოლუციური ძალებისაგან, ძირფესვიანი სოციალურ-ეროვნულ პოლიტიკური განახლებისათვის ბრძოლისაგან იზოლირებული რევოლუციამდელ პერიოდში. როგორც

რუს სიმბოლისტთა ეგრეთ წოდებული „მეორე თაობა“ — ეს „მიჯნის შვილები“ (ანდრეი ბელი, ალექსანდრ ბლოკი, ვიაჩესლავ ივანოვი და სხვ.) — ქართველი სიმბოლისტებიც ერთგვარად გაორებულნი აღმოჩნდნენ: „პირველთქმაში“ გაცხადებული ცხოვრების გარდაქმნის ამოცანა მხოლოდ პრაქტიკულ ცხოვრებას მოწყვეტილ ოცნებად დარჩა.

მაგრამ ნუ ვიქნებით ზედმეტად მკაცრნი ქართველ სიმბოლისტთა მემკვიდრეობისადმი. მათი შინაგანი შემოქმედებითი წინააღმდეგობანიც და ცდუნებანიც ეპოქის ანარეკლია, მისი ხასიათით არის განპირობებული, რთულ ვითარებაში მოხვედრილი ქართული ინტელექტუალური სულის მეტად დაჭიმული ერთი სიმის ბგერაა.

ესთეტიკური პოზიციის მცდარობის მიუხედავად, „ცისფერყანწელებმა“, და მათ შორის, პაოლო იაშვილმა, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს მეოცე საუკუნის ქართული პოეზიის განვითარებაში, მის ვერსიფიკატორულ განახლებაში, ახალი ხატოვანი სახეებითა და პოეტური სინტაქსით გამდიდრებაში.

ამ მხრივ მათი ერთგვარი წარმატება განაპირობა ეროვნულმა პოზიციამ: დამოკიდებულებამ სამშობლოს მძიმე ბედისა და მშობლიური პოეზიისადმი.

საკუთარი რწმენით, ეს იყო მათი მთავარი საზრუნავი — ეროვნული ტკივილების, ქართველი კაცის რთული სულიერი მდგომარეობის, ეროვნულ-სოციალური სევდის განფენა ახალ განზომილებაში, მათი აყვანა საერთო-საკაცობრიო მხატვრული განზოგადების სიმაღლეზე; ეროვნული პოეზიის მდიდარი ნიადაგის ახალი განოყიერება.

ჩვენ არ ვამბობთ, რომ ეს იყო მათი მისია, მაგრამ საზრუნავ ამოცანას და, ამდენად, შემოქმედების იმპულსსაც კი წარმოადგენდა.

2

პაოლო იაშვილის შემოქმედებითი გზა სიმბოლისტური ლექსებით დაიწყო. მისი ცხრაასათიანი წლების პოეზია ირგვლივი სამყაროს ტიპიური სიმბოლისტური პოეტური აღქმაა,

თუმცა მასში დაიძებნება ზოგიერთი დამახასიათებელი გამონაკლისიც.

პაოლო იაშვილის ამ პერიოდის ლექსებში დაჟინებით მეორდება ფრანგი სიმბოლისტების შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ინტონაციები და შეინიშნება თემატური სიახლოვე მეორე თაობის რუს სიმბოლისტებთან.

პოეტის შემეცნებაში ამ დროს მკვეთრად შემოდის სწორედ სიმბოლისტური სახეები და მჟღავნდება ლტოლვა ყოფიერების სირთულის თავისებური პირობითი გააზრებისაკენ. ამასთან, ეს სირთულე, ძირითადად, მისთვის დაუძლეველია. ამიტომ მკვიდრდება პაოლო იაშვილის რევოლუციამდელ ლირიკაში აპათიის განწყობილებანიც და უცნაური სიმბოლო-სახეებიც, უნიადაგო პროტესტიც და ძლიერი სევდაც, დაბნეულობაც და მისტიციზმიც.

რასაკვირველია, პაოლო იაშვილის ადრინდელი ლირიკა გაცილებით ფართომოცვითია და მხოლოდ ამგვარ განწყობილებებს არ ექვემდებარება; მასში ბევრი საყურადღებო ტენდენცია მჟღავნდება, როგორც შემდგომი დიდი შემოქმედების პოტენციური ჩანასახი.

ცხრაასათიანი წლების მის ბევრ ლექსს საოცარი ძალით გამსჭვალავს, ერთი მხრივ, ძიების პათოსი, ჭიდილი „ბრაზიან კაცთან“, სწრაფვა მიუწვდომელი მზიური, ციური სიმართლისაკენ თუ შებორკილი ეროვნული სულის წყვეტება და, მეორე მხრივ, უსაზღვრო დაეჭვება სიცოცხლის ძალაში, უცნაურ ზმანებათა სამყაროში გარდასვლის სურვილი, „ყვითელი“ სიკვდილისადმი მორჩილება. და პოეტური ხილვის ეს კონტრასტი თვალსაჩინო მკაფიობით ვლინდება მის მოდერნისტულ ლექსებში, როგორც შინაგან მთლიანობას დაქვემდებარებული სიმბოლისტური აღქმითი კონცეფცია.

ეს არის თითქოს საოცარი, მაგრამ მაინც კანონზომიერული სირთულე პაოლო იაშვილის ადრინდელ პოეზიისა.

თუ ერთ შემთხვევაში იგი აქტიური, მაძიებელი შემოქმედია, რომელსაც შეუძლია თქვას — „ჩემი ოცნების ნაპერწკლები ხალხს გადავუფანტე“ ან „ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი, შევხარი მზესა, ვეტრფი მთვარის ყოველ ხავერდსა“, მეორე შემთხვევაში პოეტი ჰქმნის „თვითგარდაცვალების“ შემაძრწუნებელ სურათს („...ამეგო წვსი, დღემოკლე-

სავით გარდავიცვალე") ან წარმოსახავს ყინვით გათოშილ „გამხდარი ლანდის", ამ ზმანებადქცეულ ადამიანის, გარდუვალ ტრაგედიას („გაყინულ კვნესით დიდხანს ივლის და ვერსად მივა").

პაოლო იაშვილის ამდროინდელი მხატვრული კონცეფციით, ადამიანი იბადება აქტიური ქმედობისათვის, მაგრამ უკუღმართად მოწყობილი ცხოვრება თრგუნავს, აძაბუნებს, იმორჩილებს და ანადგურებს მას; ადამიანი უღონოა მისი ამგვარი ბედისწერის წინაშე; ამიტომ მოქმედების ის განწყობილება, მას რომ მოჰყვა ამ ქვეყანაზე, მხოლოდ სურვილად რჩება.

ეს არის პაოლო იაშვილის ლირიკული გმირის დაუძლეველი ტრაგედია.

ცხოვრებაში გმირის ამგვარი უპერსპექტივობა ჰქმნის პაოლო იაშვილის ადრინდელი ლექსების ძირითად ტონს და, რა საკვირველია, ამ შემთხვევაში იგი ტიპიური სიმბოლისტია. მაგრამ ბევრი სხვა „ცისფერყანწელისაგან" მას გამოარჩევს ამასთანავე, ინდივიდუუმის სწორედ აქტიური საწყისის აღიარება. ამ პათოსით არის დაწერილი მისი სონეტები: „ვალერიან გაფრინდაშვილს", „სონეტი ელლის", „ავტოპორტრეტი", „სონეტი", აგრეთვე „წითელი ხარი", „მარიამ წერეთელს", „ქორწილი" და ეროვნული მოტივების შემცველი ლექსები.

ეს არც მისი პოეტური გაორებაა და არც პარადოქსი!

ეს არის თავისებური იმპულსი მისი სიმბოლისტური ხანის შემოქმედებისა.

ეს არის ის კანონზომიერული წინააღმდეგობა, რომელიც შინაგანად მომართავს მის პოეტურ სულს და იცავს უკიდურესი ცალმხრივობისაგან.

ეს არის, ამასთანავე, მემკვიდრეობითი შენარჩუნება იმ დადებითი ტენდენციებისაც, ფრანგი თუ რუსი (კერძოდ, მეორე თაობის) სიმბოლისტების შემოქმედებაში რომ ვლინდებოდა მათს ანტირეალისტურ და ხშირად ანტიმხატვრულ ტენდენციებთან ერთად.

ეს, თითქოს, შინაგანი მოთხოვნილება იყო პოეტისა — იმგვარად აღექვა სამყარო და ამ სამყაროს ადამიანი, რომ გაეხსნა მათი რთული არსი, მათივე წინააღმდეგობებით გაპირობებული. მართალია, ეს მისთვის არ გამორიცხავდა ოპტიმიზმს,

მაგრამ ამასთანავე მასში აღძრავდა საშინელ დაეჭვებას ადამიანის პერსპექტივის ხილვის თვალსაზრისით.

ამის შედეგია, რომ თითქმის ერთსა და იმავე დროს პაოლო იაშვილი ქმნის ჯანსაღი განწყობილების სონეტასაც „მალარმეს“ და უკიდურესი პესიმიზმით აღსავსე ლექსსაც „ფარშავანგები ქალაქში“.

„მალარმეში“ იგი თავის გმირსა და მასწავლებელს ადიდებს როგორც „ოქროპირს“, ვისთვისაც „ოცნება იყო მკაცრი ჰეროდიადა“, ვინც „მუდამ სილამაზის მორჩილ გმირად“ რჩება. პაოლო იაშვილისათვის იგი ძეგლად აღმართული ბრძენი შემოქმედია („მისივე ნათელ სონეტივით გამოკვეთილი იგი, ბევრისთვის დაფარულად და მიუგნებლად, ჩემს ოცნებაში აღმართულია ბრწყინვალე ძეგლად“).

აქ არ იგრძნობა დაეჭვების თუ სევდის არც ერთი ნოტი. მაგრამ, სამაგიეროდ, რა მძიმე განცდები და როგორ მძაფრად გამოხატული სასოწარკვეთის სულისკვეთება გამსჭვალავს ზემოდასახელებულ მეორე ლექსს! მასში ვხედავთ დაუყუჩებელი ტკივილებით აღძრულ ალეგორიულ წარმოსახვას ამქვეყნიური ყოფისა, მძიმე ფანტასმაგორიულ სურათს მთელი მისი შემაძრწუნებელი სისასტიკითა და დაუნდობლობით.

თუმცა პოეტური პირობითობა მასში უკიდურეს სიმბოლისტურ-დეკადენტურ შეფერილობას იღებს და იდეა ბუნდოვანი, ძნელად ამოსაცნობი ხდება, მაინც არ შეიძლება არ გენიშნოთ პირველი მსოფლიო ომის დრო და მის მიერ მოტანილი უბედურების ფატალური გარდუვალობის აღიარება, პირველი რევოლუციის მძიმე ბედი და რეაქციის სისასტიკე.

ამგვარად, აქ ბევრი სოციალური ასოციაციური პარალელიც არის გავლებული.

მაგრამ ყოველივე ეს განცდილია უკვე, როგორც ზევით ითქვა, პასიური განწყობით; აღქმულია ერთგვარი ინერტული, ფიქსატორული მანერით, როდესაც არ ჩანს პოზიცია. უფრო მეტიც. აქ იგრძნობა ჩანახატები ანთროპოსოფიის გავლენისა, ნასესხები რუსული სიმბოლიზმიდან.

ამიტომაც „ფარშავანგების“ განსაკუთრებული შთამბეჭდაობით დაწერილი ბევრი სტრიქონიც კი „განეიტრალებულია“, პროტესტის პათოსისაგან დაცლილია:

...სისხლისფერ გველეშაპს ბრაზი ემატება,
ქალაქში შენიშნეს ჰაერის ანთება..:.
..მოულოდნელად, მდუღარე მზის მთვრალი განგებით,
ჰაერი აყვავილდა წითელი ფარშავანგებით...
ლიწინით სცვივოდნენ ხეების ტოტები,
აინთნენ სახლები ალმურის მოდებით...
და გიჟი ცხენები თვალებახვეული
მოჩანდნენ სვეტებზე მკერდგადახეული.
ოხრავდნენ ჰაერში მზისგან დევნილები,
სისხლით ელვარებდნენ ძირს ქვაფენილები...
იისფერ ნისლში მდუმარებით ჩანან ეულები,
ვით დაფლეთილი, სისხლისფერი, სოველი ჩერები.
ხეებზე სხედან დაღალული მზის ფრინველები.

ასე თრგუნავს აქ გზნებას უიმედობა, აქტივობას — იმედგაცრუებით გამოწვეული ინერტულობა.

სისხლისფერი, წითელი ფარშავანგების სიმბოლურ სახეს პაოლო იაშვილის ადრინდელ შემოქმედებაში აქვს თავისი პარალელი „წითელი ხარის“ ასევე სიმბოლისტური პოეტური სახისა. მართალია, ამ სახეში სხვა შინაარსი ცოცხლობს, მაგრამ განწყობილებით ეს სახეები ენათესავებიან ერთმანეთს. მეორე შემთხვევაში („წითელი ხარი“) გაცხადებულ გამუდმებულ ლტოლვაში მზისაკენ, როგორც გარდუვალ ბედისწერაში, ამავე დროს გამოხატულია მიწას მოწყვეტის „ცისფერყანწელთა“ ტენდენციაც:

ხარსა ხარი მისდევს მზესთან,
ვინ დაითვლის წითელ ხარებს?
ჰაერს ფრთები აუკენესდა.
ყველა მზისკენ! ყველა მზეში! მიწა ვეღარ გაგვახარებს?

ჩვენ შემდგომ დავინახავთ, როგორ გადასინჯეს და დასძლიეს ცოტა უფრო გვიან ეს ტენდენცია თვით სიმბოლისტებმა, როდესაც „მიწასთან დაბრუნება“ მათს პოეტურ პრაქტიკაში გამოვლინდა, როგორც დიდ სიცოცხლესთან დაბრუნება და მისი უკვდავების აღიარება. მაგრამ ეს მოხდა ცოტა მოგვიანებით. მანამ კი ცხოვრებიდან „გასვლის“ ტენდენციას ღრმად ჰქონდა ფესვები გადგმული „ცისფერყანწელთა“ ლირიკაში. კერძოდ, ეს ტენდენცია მნიშვნელოვანწილად გამსჭვალავს იაშვილის ბევრ მიძღვნითს ლექსს, სონეტს.

• • •

როგორც ცნობილია, უპირველეს ყოვლისა, „ცისფერყანწელებმა“ დაამკვიდრეს მეოცე საუკუნის ქართულ პოეზიაში სონეტის ფორმა.

კერძოდ, პაოლო იაშვილის რევოლუციამდელ ლირიკაში სონეტმა ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიკავა. ცნობილია მისი სონეტები: „ვალერიან გაფრინდაშვილს“, „სონეტი ელლის“, „მალარმე“, „ვერლენ“, „ვერჰარნ“, „ავტოპორტრეტი“, „სონეტი“, „ტიციან ტაბიძეს“, „ფერადი სონეტი“.

ეს შემთხვევითი არ იყო. არც მხოლოდ მიმბაძველობით შეიძლება ამ ფაქტის ახსნა.

ქართველ სიმბოლისტებს მიაჩნდათ, რომ ძველ პოეზიაში გამოვლენილი ამ პოეტური ფორმით, რომელსაც კლასიკური სიმაღლე მისცეს ჯერ კიდევ პეტრარკამ, დანტემ, მიქელანჯელომ, როსარმა და შექსპირმა, დაბოლოს — გოეთემ, პუშკინმა თუ ფეტმა, მთელი თავისი მკაცრად განსაზღვრული პოეტური კონსტრუქციით (კატრენთა, ტერცეტთა მონაცვლეობით, თემისა და იდეის თავისებური გაცხადებით, სახის კონდენსიური აღქმით) მეტად შთამბეჭდავად ხდება ადამიანის რთული მდგომარეობის გამოვლენა, სხვადასხვაგვარ განწყობილებათა სტერეოტიპული აღქმა.

და მართლაც, პაოლო იაშვილის ზემოდასახელებულ სონეტებში, ისევე როგორც სხვა სიმბოლისტთა ამ ფორმის ნაწარმოებებში, კონდენსირებულია „ცისფერყანწელთა“ თვალთახედვა, მათი ესთეტიკური კრედო, მათი დამოკიდებულება საზოგადოებრივი ყოფისადმი და მნიშვნელოვანწილად გამოხატულია კიდეც მათი პოეტიკის პრინციპები.

ქართულ სიმბოლისტურ სონეტს ამ ნაშრომში ჩვენ კიდევ დავუბრუნდებით. აქ მხოლოდ იმის აღნიშვნა გვინდა, რომ სონეტმა სიმბოლისტების შემოქმედებაში ცალმხრივი აზრობრივი დატვირთვა მიიღო. მათ სონეტის ფორმა აქციეს, ძირითადად, საკუთარი, ვიწროინტიმური განცდების გადმოცემისა და პირადი „დენდიზმის“ თუ ეგრეთ წოდებული ბოჰემური არტისტიზმის გაცხადების საშუალებად, შეზღუდეს მისი ფართო-საზოგადოებრივი მნიშვნელობა და ფუნქცია.

ამის ტიპიური ნიმუშია პაოლო იაშვილის სონეტები: „ავტოპორტრეტი“, „ფერადი სონეტი“, „ტიციან ტაბიძეს“. ეს

უკანასკნელი განსაკუთრებით გამოირჩევა სწორედ პირად-ინტიმური განცდების იზოლირებული აქცენტაციით:

გადაგვაშენებს ჩვენ ბოდვები მომდგარი ჯარით,
მე შენგან ველი ზიარებას, ვიხდი შვიდეულს,
საკმეველის სუნი გვაბარბაცებს შენ და თვითეულს,
კათაკმევლებად მლოცველებში რომ შეეჩარით.

შეგისკვნა გული კოლომბინამ ცისფერი ჩვარით,
მოგეფერება ბალაგანში ღამეგათეულს,
მეც შემომხედე შენი ყვითელ ლექსებით სნეულს,
მეფევ და ბავშვო დადაღულო ჭაღდეას ჯვარით!

დახურეს გზები, მოეფანტეთ ყავრიან ჭოხებს.
კომანდირივით უკან მოგსდევს წმინდა გიორგი.
შვაღამის კვამლში აგათრთოლებს და აგამბოხებს

დურბელით, ჭლექით დღენაკლული, შენი ლაფორგი;
მოგაგონდება მამაშენი, ღვინო და გედი,
სოველი ჰინკა, ვარსკვლავები და საფრანგეთი.

ამგვარ განწყობილებებსა და განცდებს ექვემდებარება, ძირითადად, ქართველ სიმბოლისტთა სონეტური ფორმა. ხოლო თუ ზოგიერთ მათგანში მაინც იჩენს თავს ცხოვრების ესა თუ ის მწვავე პრობლემა, იგი მოქცეულია მაინც ვიწრო განცდის ფარგლებში, ინდივიდუალური მიმართვის ასპექტში, დაცლილია ფართო განზოგადებითა და ზემოქმედებითი ძალისაგან („ვერჰარნ“).

* * *

პაოლო იაშვილის რევოლუციამდელი შემოქმედებისათვისაც, ბუნებრივად, დამახასიათებელი იყო ის უარყოფითი დამოკიდებულება ქალაქისადმი, რომელმაც მკაფიოდ იჩინა თავი საერთოდ სიმბოლისტთა (და არა მხოლოდ სიმბოლისტთა!) შემოქმედებაში.

ცნობილია, როგორ მგრძნობიარედ და შთამბეჭდავად აღიქვეს „ქალაქის თემა“ ჯერ ვერჰარნმა თუ ბოდლერმა და შემდეგ—რუსული სიმბოლიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლებმა ბრიუსოვმა, ბელიმ, ბლოკმა...

კაპიტალისტური ქალაქი მათთვის არის, უპირველესად,

ადამიანთა შემბორკველი, დამთრგუნველი და მომშლელი სო-
ციალური ფაქტორი; ადგილი სადაც განსაკუთრებული ძა-
ლით ვლინდება ერთთა მხეცური ინსტინქტები და მეორეთა
სასოწარკვეთა. მძიმე სოციალური ყოფისაგან რეტდასხმული
ადამიანი „თავისი ნებით" შედის ამ საბედისწერო მორევში,
სადაც ხდება მისი სულიერი დაშლა.

ქალაქი სიმბოლისტების მიერ, ხილვის სხვადასხვაგვარი
ასპექტის მიუხედავად, დანახულია როგორც ადამიანის პირა-
დი ტრაგედიის წყარო, მისი „მეობის" წამშლელი, ერთ მექა-
ნიზმად შეკრული უზარმაზარი ცხოვრება. და ხდება პარადოქ-
სი: სიმბოლისტთა კონცეფციით, რაც უფრო ღრმად შედის
ინდივიდუუმი ადამიანთა ურთიერთობებით მჭიდროდ გადაჯაჭ-
ვულ ამ ვეებერთელა ცხოვრებაში, მით უფრო ეულია იგი;
რაც უფრო ითქვიფება საერთო მასაში, მით უფრო იპყრობს
მარტოობის, მიუსაფრობის სევდა.

პაოლო იაშვილს ამ თემაზე ბევრი არ დაუწერია. მისი
სიმბოლისტური დამოკიდებულება ქალაქის თემისადმი ყვე-
ლაზე მკაფიოდ გამოვლენილია განსაკუთრებული პოეტუ-
რი ოსტატობით შექმნილ ლექსში „წერილი დედას".

აქ გაცხადებულია ქალაქად მოსული კაცის შემეცნებაში
აღძრული უდიდესი დრამა. ეს არის უკვე შეცნობილი უბე-
დურება „მყუდრო სამყოფლიდან" მოსული ადამიანისა, კონ-
ტრასტის მანერით შესრულებული მისი სევდიანი მონოლოგი.

დავტოვე სოფელი —
მყუდრო სამყოფელი,
ქვიტკირის მარნები
და კატის კნუტები,
სიმინდის ყანა!, —

ამბობს იგი და თქვენ უკვე თითქოს აშკარად ყნოსავთ სოფ-
ლის განუმეორებელ სურნელს, ხოლო ქვეცნეულად არ შეიძ-
ლება წინასწარ არ იგრძნოთ ის დიდი სევდა, რომლითაც და-
მუხტულია უკვე მომდევნო ტაეპი =

ჰაი კინტოს პროფილი,
საეკვო ტარნები,
და დავიკუნტები
ქალაქის ქუჩებში. მე — სალახანა.

ამგვარი კონტრასტული პლანით არის შესრულებული ყველა მომდევნო სურათი თუ სიტუაცია და ამ შეპირისპირებაში მეღავნდება, ერთი მხრივ, უსაზღვრო სიმპათია ნებით მიტოვებული სოფლისადმი და, მეორე მხრივ, ასევე უსაზღვრო ანტიპათია იძულებით მიღებული ქალაქური „სატანჯველისადმი", რომლის შედეგია „ტირილი, ტირილი, ტირილი ბევრი!"

...ბზის განიავება, კალო და კვერი,
და სოფლის სიწმინდე, მართალი ბათმანი,
როცა მე ქალაქში მაწუხებს, მახელებს
ყველა ყელსახვევი, შაი ხელთათმანი.

ეს გაღიზიანება არის სხვადასხვა მორალის შეპირისპირებისა და მათი არსის გახსნის შედეგად მიღებული თავისებური რეაქცია. იგი ლირიკულ გმირში აღძრავს სურვილს დედისადმი შეევედრებისა, „იმღეროს მამასთან ის ნანა ტკბილი, როცა გაიხარა, რომ მე მეჩვრებოდა პირველი კბილი".

ამგვარად, იგი სულით უახლოვდება მიტოვებულ სამყაროს, ხოლო ეს მიახლოება მასში იწვევს ორი გარემოს ასევე კონტრასტულ, ახალ ასოციაციურ წარმოსახვას:

როცა მე ქურდები მეგობრად მრაცხავენ,
სოფელში ვენახი გახდა მოსარწყავი,
და ვაზის ფურცლებზე ისე გალურჯდება იქ შაბიამანი,
ვით თვალის უპე, როცა არ მახურავს ღამეში საბანი.

აქ ბუნებრივად იბადება „ცოდვის" მონანიების სურვილი. ამასთან, პოეტის რწმენით, „ცოდვა" „შენდობილი" უნდა იყოს, რადგან ქალაქში მოხვედრილი ინდივიდუუმის უკუღმართი ბედი გარდუვალია, ეს მისი ბედისწერაა. ამ „შენდობამ" უნდა დააცხროს გულში დაძრული „გრიგალი და კორიანტელი", შეარიგოს, დაუმორჩილოს ბედს ლირიკული გმირი.

ეს თავისებური ბოლოსართია „წერილისა" და მასში ობიექტურად გამოხატულებას პოულობს რელიგიური მისტიკის შტეინერისეული ტენდენციები, თუმცა, საერთოდ, ანთროპოსოფია პაოლო იაშვილისათვის ყველაზე ნაკლებ იყო დამახასიათებელი:

დედა! ინახულე
შენ წმინდა ხახული!
წადი ფეხშიშველი,
ქალაქში დაკარგულ შვილისათვის ღამე გაათიე,

ღმერთო! აპატიე, —
მე თუ ვერ მიშველი —
დედას, რომ დაგინთო ჩემ სიგრძე სანთელი,
მისთვის, რომ ჩემს გულში
დაუჭდეს გრიგალი და კორიანტელი.

ვფიქრობთ, საჭირო არ არის იმ უტყუარი ჭეშმარიტების განმეორება, რომ სიმბოლისტთა ამგვარ, უარყოფითს დამოკიდებულებაში ქალაქისადმი თავს იჩენდა, ერთი მხრივ, მათი უკიდურესი სუბიექტივიზმი, ქალაქური ცივილიზაციის არსის ხელაღებით შეუფასებლობა და, მეორე მხრივ, ქალაქის სოციალური გარდაქმნის აუცილებლობის უგულებელყოფა.

ისინი ხედავდნენ კაპიტალისტური ქალაქის მძაფრ სოციალურ კონფლიქტებს, მაგრამ, არსებითად, გარდუვალ უბედურებად აღიარებდნენ მათ.

სოფელი კი პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში კიდევ საკმაოდ დიდ ხანს დარჩა როგორც მისი წმინდა შთაგონების წყარო და უშუალო, ჭეშმარიტი მორალის, სიმართლის განხატება.

ასეთად არის იგი წარმოდგენილი ოციანი წლების დასაწყისში შექმნილ ლექსში „ნასაყდრალის გალავნიდან. სანდრო ცირეკიძეს“, რომელშიც გაცოცხლებულია ბავშვობის დროის ფერადოვანი მოგონებებიც და ნაჩვენებია უფრო გვიანი პერიოდის უამრავი საზრუნავიც ადამიანისა.

აქ საინტერესო ის არის, რომ პლენერის „მეთოდით“ აღქმული რეალისტური სინამდვილე გახსნილია ქალაქისადმი სოფლის დაპირისპირების სიმბოლისტური კონცეფციით: მიუხედავად სოფლის დიდი საზრუნავის და სიდუხჭირისა („თქვენს თბილისს, თქვენს თვალებს ვერ ვენახები; მზე მიცილის... მაწვალებს მე ვენახები. ძვირფასებო, ასეთია სოფლის წუხილი“, „სოფელში სულ წვიმაა და მეწყერები. ჩვენი წისქვილის წაუღია წყალს ნახევარი“, „შემოდგომაა მოწყენილი და ღრუბლიანი“, „მეტად გაძვირდა ფეხსაცმელი და იარდალი“, „მრუდედ დადგმული მეჩვენება თავლა, დავიწყე თავლის გადაკეთება“), პოეტისათვის მაინც იგია „შეურყვნელი“ ჭეშმარიტება.

„არგვეთის ღამეებში“ კი დახატულია სოფლის იდილიური სურათი, სოფლური ღამის ზღაპრული და უსასრულო მყუ-

დროება, მისი იდუმალების სიდიადე, მხოლოდ სოფლის ღამე აღიქმება ასეთი სიდიადით:

ცაზე ვერცხლის მერცხლები
სხედან ლურჯ ბუდეებში
მთვარე ცივად ეცემა
შქერის ტყეში გამართულ ტოტების ბადეებში.
...ალვის ხეებს აცვია
სირმიანი ნაბდები,
ტკბილი სიზარმაცეა
და მდინარეც სავსეა თითქოს თეთრი ბატებით.
ღამეში დაფარფატებს
უბედური ღამურა,
ნეტავ არვინ დაჰფანტოს
ხმები იდუმალების ქცეული სალამურად.

ეს განცდა ობიექტურად ქალაქის ღამის მოუსვენარი, მშფოთვარე რიტმის ასოციაციებს ბადებს და ჩვენთვის უკვე ნაცნობ გარკვეულ განწყობილებებს აღძრავს.

* * *

პაოლო იაშვილის მთელ რიგ მიძღვნითს ლექსებში (ორი ლექსი — „ვალერიან გაფრინდაშვილს“, „ტრიპტიხი“, „ალი არსენიშვილს“, „ნიკო ლორთქიფანიძეს“, „ღარიბი ვერლენი“, „ტიციან ტაბიძეს“, „არტურ რემბო“) განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოვლინდა მისი სიმბოლისტური კრედო და ხედვის ადრინდელი მანერა.

პირველი, რაც ყურადღებას იქცევს აქ, ეს არის ფრანგი სიმბოლისტების აღიარება უპირველეს მასწავლებლად, მათი ესთეტიკური პოზიციების ქართულ პოეტურ სამყაროში შემოტანის ცდა.

ვალერიან გაფრინდაშვილისადმი მიძღვნილი სონეტის სტრიქონები — „გაგიჟებულ ფიქრს ოქროს სიტყვით ხიბლავს მალარმე. არ არის შენთვის გზა ამაზე უფრო ნეტარი“ — პირდაპირ მიუთითებს ფრანგი სიმბოლისტის პოეზიის როლსა და მნიშვნელობაზე „ცისფერყანწელებისათვის“.

პაოლო იაშვილი მოწიწებით ეკიდება მალარმესაც და ვერჰარნსაც, ბოდლერსაც და რემბოსაც, რომელთა ბედის მისეულ ხილვაში იგრძნობა, ერთი მხრივ, აღტაცებაც მათი მისი-

ისა და მათთან დაძმობილების გამო („შენი კივილი მკვეთრია, ვით ცხელი შურდული". „არტურ მართალო! გვინდა შენთან დაბინადრება") და, მეორე მხრივ, მათივე მძიმე ბედით აღძრული ღრმა სევდაც („მშვენიერებას მოევლინე დღე ნისლიანი, მიგასვენებენ თეთრი დები სიჩუმის ნავზე...", „ცეცხლით ავსილო! პოეზიის მძიმე ჩვენება, ხარ ქრისტეს ჯიშის და გაკლია მხოლოდ აღდგომა").

სულ სხვაგვარია პოეტის დამოკიდებულება ვერლენისადმი:

უბედურ ვერლენს დასცინოდნენ ძველ სამეფოში,
მე მორიდებით მის ყვითელ თმებს სხივს დავაფენდი.
იმის დანახვას ვერ ბედავდა ბრწყინვალე დენდი,
მე კი ვიგრძენი სიდიადე მის წამებაში.
ვერლენი, ბოდლერ და მალარმე! ამ სამებაში
მე უეცლა მიყვარს... მაგრამ ვერლენს თრთოლვით ვისმენდი,
მას სწამდა ღამე, მდუმარება, მღერიე აბსენტი
და თავის ხვედრი ჰპოვა მხოლოდ მწუხარებაში.

სწორედ წამებისა და წამებულის ეს კულტი, ოდნავ შეზავებული მწუხარებასთან, მრავალმხრივად ვლინდება პაოლო იაშვილის ადრინდელ შემოქმედებაში, მიუხედავად იმისა, რომ მის პოეზიას ამ პერიოდშიც საკმაოდ კვებავდა ოპტიმისტური განწყობილებები.

ამიტომ მიიჩნევს იგი ვერლენს თავის უპირველეს მასწავლებლად; ამიტომ იხრება მისი სიმპათია სწორედ ვერლენის მხარეზე.

ამგვარი სიმპათიის საინტერესო გამოვლენად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტიც, რომ, როგორც გერონტი ქიქოძე იგონებს, პაოლო იაშვილს პარიზში ყოფნის ჟამს ხშირად ხედავდნენ ვერლენის ძეგლთან მჯდომარეს.

ძნელი ასახსნელი არ უნდა იყოს პოეტის ამგვარი დამოკიდებულება ვერლენისადმი, თუ გავითვალისწინებთ მისი რევოლუციამდელი ლექსების ერთგვარ ნათესაობას ვერლენის შემოქმედების სხვადასხვა მხარესთან თუ მთელ რიგ მოტივებთან:

პაოლო იაშვილის ლირიკაც ისევე უფრო ნათელია, გამჭვირვალეა თავის თანამოკალმეთა პოეზიასთან შედარებით, როგორც ვერლენის შემოქმედება — სხვა ფრანგ სიმბოლისტებთან, მის მოწაფეებთან შედარებით;

მასაც ისევე აწვალებდა სამშობლოს ბედი თუ სანდახან სოციალური პრობლემებიც, როგორც ვერლენს, ვინც პარიზის კომუნარების მხარეზე აღმოჩნდა ვერსალელებთან ბრძოლაში;

მის სულსაც ისევე აწამებდა სოციალური სევდა, როგორც ვერლენს მთელი მისი სიცოცხლის მანძილზე;

ისიც ისევე ახლო იდგა რეალურ სინამდვილესთან, როგორც ამას ფრანგ სიმბოლისტთაგან ყველაზე მეტად ცდილობდა ვერლენი;

პოეტიკის სფეროშიც მათ ანათესაებდა ბევრი რამ (მაგალითად, ტრადიციული რითმის თუ ზომების გამოყენება), თუმცა პაოლო იაშვილს არ მიუღია ლექსში მუსიკალობის პრიორიტეტის და, ამგვარად, აზრის ერთგვარი უგულებელყოფის, ვერლენისეული კონცეფცია.

მართალია, იგი „ავტოპორტრეტში“ ბოდლერის „ცივ ლანდსაც“ მოუხმობს თავისი „სიმართლის“ დასტურად („მაგრამ ბოდლერის ცივი ლანდი თუ კი მენდობა, — ხალხის წინაშე მე ვიქნები მუდამ მართალი“), მაგრამ ვერლენი მისთვის მაინც სხვა სალოცავი ხატია. ეს „დაწყეველილი“ ბედის ადამიანი როგორღაც საოცარი ძალით შემოდიოდა მის რევოლუციამდელ შემეცნებაში, როგორც ამქვეყნიური უსაზღვრო სატანჯველის სიმძიმით გასრესილი და ამდენად, წმინდანად შერაცხული პიროვნება. „ღარიბ ვერლენში“ პოეტი აღიქვამს ტრაგედიას თავისი მასწავლებლისა, ვინც „დარჩა უნუგეშო, ცოდვილი კენტი“, ღამის ჯვარზე ეწვალა“ და ვისაც „მხოლოდ უნდოდა დამშვიდებულ ღამის ჩეროდან მისი ლექსით ატირებულ ხმის გაგონება“.

მიძღვნითი თუ მიმართვითი ლექსის ფორმა, საერთოდ, დამახასიათებელი იყო სიმბოლისტებისათვის. მასში ვლინდებოდა როგორც მისწრაფება საკუთარი ორდენის წევრთა სიცოცხლეშივე „უკვდავყოფისა“, ამასთანავე, ამა თუ იმ შემოქმედის შეფასების გარკვეული პოზიციაც.

ამგვარი ხრსი გამსჭვალავს პაოლო იაშვილის ბევრ ლექსს („ტრიპტიხი“, „არტურ რემბო“, „ვალერიან გაფრინდაშვილს“, „ალი არსენიშვილს“, „ტიციან ტაბიძეს“, „გიორგი ლეონიძეს“, „წერილი კოლაუ ნადირაძეს“, „ნიკო ლორთქიფანიძეს“, „ოფორტი“, „წერილი ანნა ახმატოვას“, „პაველე ინგოროყვას“,

„ეთიმ გურჯს“, „ტანიტ ტაბიძე“, „მარიამ წერეთელს“, „ნასაყდრალის გალავნიდან“ და სხვ.).

ბევრ მათგანში პაოლო იაშვილი გვევლინება სიმბოლიზმის ტიპიურ წარმომადგენლად: როგორც მისი ესთეტიკური კრედოს, ასევე პოეტური პრინციპების დამცველად; როგორც მისი ძირითადი მოტივების, ასევე შინაგანი განწყობილებების გამომხატველად.

მაგრამ ამ ხასიათის ბევრ ლექსში ძლიერ ინტონაციად იჭრება საპირისპირო, ოპტიმისტური განწყობილებანი და ეს ფრიად საყურადღებოა.

ის წინააღმდეგობრივი ხასიათი და სულიერ განწყობილებათა საოცარი კონტრასტული მონაცვლეობა, ზევით რომ აღვნიშნავდით, ძალზე მკაფიოდ იჩენს თავს აგრეთვე ამ ლექსებშიც.

ნიკო ლორთქიფანიძის, პავლე ინგოროყვას, გიორგი ლეონიძის და ზოგიერთი სხვა სახე პაოლო იაშვილის პოეზიაში შემოდის რეალისტური აღქმითი მანერის ოსტატური გამოყენებით და ეროვნული ოპტიმიზმის პოზიციებით. აქ ხდება პოეტის თანამედროვე ქართული ინტელექტუალური სულის — ამ თავისებური ეროვნული ფენომენის — ორიგინალური კუთხით გამოვლენა, ერთი მხრივ, და მეოცე საუკუნის პოეტური აზრის დაკავშირება დიდ ეროვნულ ტრადიციებთან, მეორე მხრივ.

მაშასადამე, ამ მეორე პლანის ლექსებში პაოლო იაშვილის ყურადღებას იმორჩილებს ეროვნული კულტურის პრობლემის მწვავე საკითხები. ამ ლექსებში იგი მათ იმდენადვე დადებით გადაწყვეტას აძლევს, რამდენადაც ოპტიმისტურად აღიქვამს, როგორც აქტიური ქმედობის სფეროს.

პოეზიას, ხელოვნებას პაოლო იაშვილი ადრიდანვე განიხილავდა, როგორც უმძიმეს ტვირთს შემოქმედისათვის, მისი შინაგანი წვის დაუსრულებელ პროცესს და, ამდენად, მხატვრის მოწამებრივ ხვედრს, რასაც ბადებს დიდ პრობლემებთან, სიტყვის დიდ ძალასთან ხელოვანის უკომპრომისო შერკინება. ამ შემთხვევაში კი მან „აღმოაჩინა“ პოეტის, შემოქმედის წმინდა მისიის მეორე მხარეც — მისი აქტიურად მომართული, ქმედითი პათოსი:

...ჩვენ კი უტკბილეს სამოთხეებით
გვინდა გავმართოთ მხარე ქართული.
...მიწა მსუქანი სისხლის დალევით
შენ შეგათვისე იმედიანი,
და გულში გიღის მკივან ალივით
შენ რუსთაველის მერედიანი..., —

ამბობს იგი ერთ შემთხვევაში („პავლე ინგოროყვას"), ხოლო სხვა ლექსში ეროვნული შემოქმედი მისთვის „შთაგონების ფალავანია" („ნიკო ლორთქიფანიძეს").

ამ თვალსაზრისით ფრიად ნიშნეულია 1919 წელს დაწერილი გიორგი ლეონიძისადმი მიძღვნილი მისი ლექსი, სადაც წარსულ დღეთა დიდების თუ ეროვნული ტკივილების მოგონება მთლიანად მშობლიურ გარემოში ზის და ცხოველი ოპტიმისტური სურათით გვირგვინდება. ეს არის სულიერი ტკივილების დაძლევა, მძიმე ისტორიული ზღუდეების გადალახვა და უკეთეს მერმისს დამიზნება:

...შენ ოცნებით თამარისკენ წახვედი,
ჰგავხარ ლაშარს ანთებული სახეთი,
მოდი, ვნახოთ შენი გარე კახეთი,
სადაც სიტყვა წარსულით გაერთობა;
მოდი, ვნახოთ ნინოწმინდის საყდარი,
ნინოს ხატი ჭრილობებით გამხდარი,
ვნახოთ მხარე, ერეკლეს ნატახტარი,
ძველი მადლი, ახალი უღმერთობა.
შენ ხსოვნიდან ამ ტკივილებს ამიშლი,
რაც დაგუბდა ობოლ საგურამოში,
და ყოველდღე და ყოველ საღამოში
გაჩაღდება არღნიანი მცხეთობა.

ეს დაპირისპირება ანტისიმბოლისტურისა სიმბოლისტურისადმი გაპირობებული იყო, როგორც უკვე ითქვა, თვით პოეტის ერთგვარი „დუალისტური" დამოკიდებულებით ყოფისადმი, როდესაც უარყოფის პათოსი ათვისებულია ორ განზომილებაში: პასიურ, სევდიან განწყობილებას მუდამ თან სდევს ცხოვრებისადმი აქტიური დამოკიდებულების ასპექტი, ნაკარნახევი ადამიანის სოციალური და ეროვნული თვითდახსნის ამოცანით. ტრაგიკული „მეს" საშინელი სულიერი ტკივილები აქ აღქმულია, როგორც კონკრეტული გამოვლენა საყოველთაო ტრაგედიისა, განაწამები ეროვნული სულისა.

ამგვარად, სიმბოლიზმი პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში არ ქცეულა განყენებული ხატვის აბსოლუტურ საშუალებად; მართალია, პოეტი ხშირად დარჩენილა განზე აქტუალური პრობლემებისაგან მძაფრი სოციალური კონფლიქტების ეპოქაში, მაგრამ აბსოლუტურად არ გამოთიშვია მათ.

ამ თვალსაზრისით განსაკურთებით საყურადღებოა მისი გამახვილებული პატრიოტული ხედვა, მისი დამოკიდებულება რევოლუციამდელ სამშობლოს მეტად რთული მდგომარეობისადმი.

* * *

როგორც რუსი სიმბოლისტების მეორე თაობის, კერძოდ, ალექსანდრ ბლოკისა და ანდრეი ბელის მთელ შემოქმედებაში ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი ეჭირა რუსეთს — სამშობლოს, რომლის ტკივილებსაც ისინი განსაკუთრებით დაძაბული პოეტური გულისყურით აღიქვამდნენ, ასევე პაოლო იაშვილის შემოქმედების ფოკუსშიც მუდამ დგას სამშობლო — საქართველოს სახე.

ჩვენი ღრმა რწმენით, სწორედ ეს პრობლემა — სამშობლოს ბედის პრობლემა — იყო ის შინაგანი მუხტი, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავდა პაოლო იაშვილის უშუალო პოეტური განწყობილებანი, წარმართავდა მათ.

ბლოკის თუ ბელის დამოკიდებულებაში სამშობლოსადმი მთავარი მაინც სოციალური და ყოფითი პრობლემატიკაა (განსაკუთრებით, ა. ბელის ციკლები: „რუსეთი“, „სოფელი“, „აბლაბუდა“, „უგუნურება“, „ბედკრულნი“; ა. ბლოკის „თავისუფალი ფიქრები“, „რუსეთი“, „თორმეტნი“ და სხვ.). პაოლო იაშვილის ადრინდელ პატრიოტულ ლექსებში კი წინა პლანზე გამოდის ეროვნული თავისუფლების მოტივი. მის ლირიკაში მწვავე სოციალური პრობლემებიც ამ კუთხით არის ათვისებული.

და აი, იწერება პათეტიკურ ინტონაციას დაფუძნებული ეროვნული თავისუფლების ჰიმნი — „უეცარი ლექსი — პოლონეთს“.

მთელი შინაგანი განწყობით, იდეური გამიზნულობით, ხილვის ასპექტით თუ პოეტიკით ეს არის სიმბოლისტური ნიუ-

ანსებისაგან თავისუფალი ტიპიური რეალისტური ქმნილება, ნაზიარები დიდ რომანტიკას.

პოლონელი და ქართველი ხალხების მომავალი მასში აღქმულია, როგორც ოპტიმისტური პერსპექტივა, როგორც თვითმპყრობელური ბორკილების საბოლოო მსხვრევა და ეროვნული თვითმყოფობის დამკვიდრება.

ამიტომ გამსჭვალავს მთელ ლექსს მაღალ-მაჟორული ყოველრადობა, ზეიმური ტონი.

პოლონელი ხალხის ახალი ბედი პაოლო იაშვილის პოეტურ შემეცნებაში მეტად ფართო განზოგადების სიმაღლეზე ადის. ამ ფაქტში იგი ხედავს რუსეთის თვითმპყრობელური იმპერიის ჩაგრულ ხალხთა ჭეშმარიტი განთავისუფლების დასაწყისს და საერთოდ, ხალხთა თავისუფალი არსებობის, როგორც აუცილებელი კანონზომიერების, კონკრეტულ გამოვლენას.

ეროვნული თავისუფლება, ეროვნული თავისთავადობა, რომლისადმი სწრაფვაც ბევრად განაპირობებდა აგრეთვე ქართული სიმბოლიზმის თემატიკურ სპეციფიკას, პაოლო იაშვილის ხსენებულ ლექსში გააზრებულია, როგორც:

ერის მთელი სულიერი და მატერიალური ძალების ახალი ამოძრავება („თქვენ გითენდებათ დღე ბედნიერი“);

მისი მთელი ისტორიის ახალი შემობრუნება და დღევანდელობაში აქტიური გადმოსვლა („მიცკევიჩის რაშს არ უძნელდება ნახვა სწორისა და გაწმენდილ გზისა“);

მდიდარი პერსპექტივების გახსნა; მომავლის, როგორც აუცილებელი და მიმზიდველი პრაქტიკის, ხილვა („ჩვენ ერთად ველით და მალე გვინდა ახალით მორთვა მზით მთა-ველისა!“);

მომავლის დიდი სირთულეები, რომელთა დაძლევაც ყოველთვის მოითხოვს ახალი წმინდა მსხვერპლის გაღებას („გვსურს ვიამაყოთ ძველ სახელებით და ახალ სისხლით ვნამოთ ყანები“);

დიდი საყოველთაო აღტაცება, უსაზღვრო სიხარული და მაგალითი ბედით მოზიარე სხვა ხალხებისთვისაც („და თქვენს ზეიმში ჩვენი ხმაც არი, თქვენთვის დიდებით აღელვებული“; „ძველი ვარშავის დიდ დღესასწაულს ჩვენ ისე ვიგრძნობთ, ვით თქვენი ხალხი“).

ორი სალხის ისტორიულად შეპირობებული ერთობა პაოლო იაშვილის ლექსში გახსნილია, როგორც ამ ერთა შემაკავშირებელი და დამაახლოებელი შინაგანი ფაქტორი, აქტიურად მოქმედი ობიექტური ძალა. ამიტომ ისევე საერთოა ეროვნული ჩაგვრის ბორკილების მსხვრევით აღძრული მათი სიხარული და აღტაცება, როგორც საერთო იყო ტრაგედიაც და მწუხარებაც, სისხლიც და ცრემლიც, იმედების ულმობელი შესრევაც და საუკუნეებში ნალოლიავები ოცნებაც თავისუფლებისა:

ქართველი ერი და პოლონეთი —
ორი გეირგეინი და ორი კენესა!
ჩვენ გვაწვალებდა ოცნება ერთი
და ჩვენ მოველით ერთნაირ მზესა.

მაღალმა პატრიოტულმა გრძნობამ, მწარედ განცდილმა ახალმა ეროვნულმა ტრაგედიამ დააწერინა 1918 წელს პაოლო იაშვილს მძაფრი პოეტური მოწოდება „დაცემულ ბათომს“.

„დაცემულ ბათომს“ იმის ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო ნიმუშია, თუ როგორ მკვეთრად იჩენდა ხანდახან თავს უსაზღვრო პატრიოტული თავგანწირვის პათოსი პაოლო იაშვილის — თავისი მიწის, სამშობლოს, ხალხის შვილის — ლირიკაში და ახალი, სრულიად გამორჩეული ნაკადი შეჰქონდა მის მრავალმხრივს განწყობილებაში; თუ რაოდენ მჭიდროდ იყო გადანასკული (როგორც ამას ზევითაც აღვნიშნავდით) პოეტის მთელი სიმბოლისტური კონცეფცია ეროვნულ პრობლემასთან.

პაოლო იაშვილს აქამდეც ჰქონდა პატრიოტული გზნებით ანთებული სტრიქონები, რომელთაგან ბევრში სამშობლოს სიყვარული მწვავე დეკლარაციულ განცხადებას იღებდა. მაგრამ, შეიძლება ითქვას, ყოველივე ეს პოლონეთისადმი თუ ბათუმისადმი მიძღვნილ ლექსებში საოცარი სიმძაფრითა და შთამბეჭდაობით გამოვლენილი პათოსის თავისებური მომზადება იყო.

„ართვინის მტვრიანი გზით“ მოსული და საქართველოში შემოჭრილი ურდო პოეტის მიერ აღიქმება, როგორც მთელი სამშობლოს თავზე წამომართული ახალი სასიკვდილო საფრ-

თხე. მისი უკუგდება მხოლოდ თავგანწირული გმირობით შეიძლება.

თავგანწირვის ეს ჟამი უკიდურესად მძიმეა და სასტიკი („უკვე იწყება მრისხანე წამი, წამი, რომელიც ძველებს დააბავებს"). მაგრამ, ამასთანავე, იგი არის პატრიოტულ-ჰეროიკული სულის უსპეტაკესი და უმაღლესი გამოვლინება.

პატრიოტული ვალის ამგვარი შეცნობა აქ თანდათან გადადის საბრძოლო ყიჟინასა და პათეტიკურ მოწოდებაში —

...გაშალეთ მზეზე კრიალა ხმლები,
ან დავიბრუნოთ ჩვენი აჭარა,
ანდა ბათომთან დავტოვოთ ძვლები!,

ხოლო მოწოდების ამ მძაფრ ამოძახილს აგვირგვინებს გამარჯვების პატრიოტული რწმენა და იმედიანი პერსპექტივა —

ჩვენ დავიბრუნებთ ბათომის კარებს,
მწარე იქნება ჩვენი რევანში.

პატრიოტული განცდა პაოლო იაშვილის ლირიკაში ყოველთვის დაკავშირებულია საქართველოს წარსულის დიდებასთან. თვით წმინდა სიმბოლისტურ განწყობილებათა შემცველ ლექსებშიც კი იგი ხშირად მიმართავს რუსთაველის, თამარის, ერეკლეს, ვაჟას სახეებს („ავტოპორტრეტი", „თორმეტი წლიდან აღარ მაცლიდნენ...", „სონეტი", „გიორგი ლეონიძეს", „უნდა აყვავდეს მალე ქვიშნები", „ცისფერი ქოლგა").

რასაკვირველია, ეს არ არის წარსულის გაიდეალიზება, გაფეტიშება. ისტორიულ სახელებს იგი იყენებს, ძირითადად, მძიმე განცდების ან პატრიოტული გზნების აფეთქების მომენტებში.

ერთ შემთხვევაში ეს მას ესაჭიროება ერთგვარი სულიერი წონასწორობის აღსადგენად ან თანამედროვე სახის თუ მოვლენის არსის პარალელური გახსნისათვის.

მეორე შემთხვევაში ეს სახელები მის ლირიკაში ვლინდება, როგორც ეროვნული სულის მუდმივად მამოძრავებელი, მისი ოპტიმისტურად მომმართველი და მუდამ თანმხლები უშრეტი ენერგია.

შოთას განუმეორებელ პოეტურ გენიაში და რაინდულ სუ-

ლში, თამარის ეროვნულ კდემამოსილებასა და უებარ სიბრძნეში, ერეკლეს უსაზღვრო სიმამაცესა და ლეგენდარულ შემართებაში პაოლო იაშვილი ხედავდა ეროვნული ენერგიის გვირგვინს, თავისი ხალხის უსაზღვრო პოტენციის სასწაულებრივ გამოვლენას. ვაჟა — პოეტის სახე კი, უპირველეს ყოვლისა, აღიქმება, როგორც გარკვეული ესთეტიკური კრედოს გააშკარავება (საერთოდ, ცნობილია „ცისფერყანწელთა" განსაკუთრებული სიმპათია ვაჟა-ფშაველასადმი, რომლის პოეტურ-ხილვითი თავისებურებების დაკავშირებას ისინი ცდილობდნენ საკუთარ პოეზიასთან).

ამასთან, თვალსაჩინოა ის ხაზგასმული იგნორირების ტენდენცია, რასაც სიმბოლისტი პაოლო იაშვილი იჩენს დიდი სამოციანელების, უპირველესად აკაკი წერეთლის მიმართ.

ეს საერთო მცდარი კონცეფციაა ადრინდელი „ცისფერყანწელებისა", რომელთა ესთეტიკური ანტიდემოკრატიზმი სამოციანელებისადმი ტენდენციური დამოკიდებულებითაც ვლინდება. შემთხვევით როდი უკიჟინებდნენ ისინი აკაკის „მესაზანდრეობას"; ამით გამოხატული იყო გარკვეული ესთეტიკური პოზიცია.

და იქ იჩენდა თავს საოცარი წინააღმდეგობა, ერთი მხრივ, პაოლო იაშვილის ადრეულ ლირიკაში გამოვლენილ ეროვნულ პოზიციასა (ამასთან, არა მარტო ამ პოზიციას) და, მეორე მხრივ, სწორედ დიდი ეროვნული სულით გამსჭვალული პოეტის — აკაკისადმი დაპირისპირების ტენდენციას შორის.

„როდესაც პაოლო იაშვილი უცხოეთიდან სამშობლოში დაბრუნდა და „ცისფერი ყანწების" ორდენი დააარსა, — იგონებს გერონტი ქიქოძე, — მან, უწინარეს ყოვლისა, ძველი პოეტური თაობის ცენტრალურ ფიგურას აკაკი წერეთელს შეუტია. ეს გასაგები იყო ახალი ორდენის ინტერესების თვალსაზრისით, მაგრამ ძნელი ასახსნელი იყო პაოლო იაშვილის ადამიანური და პოეტური ბუნების თვალსაზრისით: ის უფრო აკაკი წერეთლის ანდერძის დამცველად გამოდგებოდა, ვიდრე მის დამრღვეველად. პაოლო იაშვილის საუკეთესო ლექსებს გამჭვირვალობა და სიმსუბუქე ახასიათებდა..."

აქ აღნიშნულ წინააღმდეგობას, ცხადია, უმთავრესად განაპირობებს სხვაობა ესთეტიკური პოზიციებისა და არა ეროვ-

ნული პრობლემისადმი დამოკიდებულებისა, მისი მხატვრული გააზრება.

აღნიშნული წინააღმდეგობა მოიხსნა ბუნებრივად მას შემდეგ, რაც პაოლო იაშვილი მივიდა ახალ სინამდვილესთან.

ეს სინამდვილე, რომელსაც იგი ერთ-ერთი პირველი მიეგება 1921 წლის 25 თებერვალსვე (ცნობილია ამ დღეს წარმოთქმული მისი იმპროვიზებული შთაგონებული სიტყვა), მან აღიქვა, ვით თავისი ქვეყნის საუკუნოვანი წყლულის მოშუშების, განახლების რეალური იმედიც და პრაქტიკული გამოვლენაც.

ამგვარი შთაგონებით დაიწერა პირველი მისი საბჭოური ლექსები: „ახალ საქართველოს“ და „თბილისი“.

მათში სამშობლოს სოციალურ-პოლიტიკური თუ ეროვნული განახლება შემეცნებულია, როგორც უსაზღვრო ოპტიმიზმს დამყარებული ერის ახალი ისტორიის დასაწყისი, ასევე „ლეგენდარული წარსულის“ დაქვემდებარება ახალი მაჯისცემისადმი; როგორც „დახავსებული“ ყოფის ულმობელი მსხვრევა, ასევე ახალ ურთიერთობათა შექმნისა და დამკვიდრების რევოლუციური პროცესი.

კერძოდ, „თბილისი“ თავისებური ლოცვაა მთაწმინდაზე ასული პოეტისა, ვინც შთაგონების სიმაღლიდან გაიაზრებს თავისი დედაქალაქის, თავისი ქვეყნის ახალ სიდიადეს.

იგი, ამასთანავე, მშობლიური მიწის — დედის წინაშე დადებული ფიცია შვილისა, თავისი ლექსები სისხლის წვეთებად რომ მიაქვს სამსხვერპლოზე:

მინდა ავარდე მამადავითზე,
იქ აირჩიე, სულო ბინა შენ;
მინდა უეცრად მუხლზე დავეცე
ჩემი თბილისის და მზის წინაშე.
ჩემო ქალაქო! არ დამაკელი
შენ სიხარული მზისგან ფერილი,
თავზე გადგია, როგორც კანკელი,
ცა მოელვარე და აღერილი.
მხედავ, ურმები ლორთქა თივებით
გზას ახარებენ აჭრიალებით;
მტკვარს მიჰყვებიან ფიქვის ტივები,
ვით მოცურავე თეთრი ქაბები.
სდუღან ოქროს და წითელ ღვარებად
კვირა დღეებით შენი ქუჩები,

და იცვლებიან ოხშივარებად
შენს გარეშეღო მთები თუჯების.
შენს ალაყაფთან მსურს დავალაგო
ლექსები, როგორც სისხლის წვეთები...
მილიონ ხმებით სავსე ქალაქო,
დიდი სატახტო ხარ პოეტების.

ეროვნულ-პატრიოტული მოტივი პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში გამოვლენილია სხვა ასპექტებითაც. განსაკუთრებით ეს ითქმის 20-30-იანი წლების ლირიკაზე, როდესაც ხდება ძველ განწყობილებათა მკვეთრი ტრანსფორმაცია და ახალი ეროვნული სინამდვილის პოეტური აღქმა. მაგრამ ამაზე — ცოტა ქვემოთ.

* * *

პაოლო იაშვილის სიმბოლისტურ პოეზიაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს „ელენე დარიანის დღიურებს", რომელთაც პოეტი ჰქმნიდა 1915-1924 წლებში.

ფსევდოპოეტი ქალის „არსებობა" ქართულ სიმბოლიზმში თავისთავად საინტერესო ფაქტია.

ამ ფაქტს ზოგიერთები ხსნიან „ცისფერყანწელთა" სურვილით — თავიანთ ორდენში ჰყოლოდათ ერთი პოეტი ქალი, ვთქვათ, თავიანთი ზინაიდა გიპიუსი და, რადგანაც იგი სინამდვილეში არ არსებობდა, საჭირო გახდა მისი „მისტიფიცირება".

შესაძლოა, ამ ახსნას მართლაც ჰქონდეს ერთგვარი საფუძველი. მაგრამ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მთავარი მიზეზი მაინც სხვა არის.

ამ შემთხვევაში, უპირველესად, საქმე გვაქვს რუსული სიმბოლიზმის გავლენასთან, ვლადიმერ სოლოვიოვის იდეალისტური „თეურგიული" კონცეფციის ერთგვარ დაგვიანებულ ანარეკლთან. მასში იგრძნობა ქალური ფსიქიკით აღქმული სოლოვიოვისეული ფილოსოფია ეროსისა, სოლოვიოვის მისტიკური „მუდმივი ქალურობის" თეორიის გავლენა, სიყვარულის, როგორც „ყოვლადერთიანობის" აღქმის საჭიროება.

ვლ. სოლოვიოვი თავის თეორიულ ესთეტიკურ კონცეფციას, უპირველესად, თვით აქცევდა პოეტური პრაქტიკის საგ-

ნად („სოფიოს ციკლი“, „სამი პაემანი“). მაგრამ მისი გავლენა სხვა სიმბოლისტებმაც განიცადეს. კერძოდ, ამ გავლენის უშუალო შედეგი იყო ადრინდელი ალექსანდრ ბლოკის მშვენიერი ბანოვანის ლირიკული სახე.

პაოლო იაშვილის ელენე დარიანიც ამ ნიადაგზე იშვა, როგორც „მუდმივი ქალურობის“ ესთეტიკური სქემის კონკრეტულ-ეროვნული საფენელი.

„დარიანული ციკლის“ მთელი კომპლექსი — იდეა, განწყობილებანი, მოსიყვარულე ყოვლადერთიანი სულის კონკრეტულგრძნობადი გამოვლენა, ფერები, ხილვითი ასპექტი, ლირიკული ინტონაციები, კონკრეტული გარემო, მისი მთელი აქსესუარი და გამომხატველობითი პათოსი ემორჩილება სიყვარულის ამგვარი პოეტური გააზრების აუცილებლობას. ამასთან, საყურადღებო ის არის, რომ სიყვარული მასში „ციდან“ ჩამოყვანილია „მიწაზე“.

ცნობილია, ამასვე ესწრაფვოდა ბლოკიც, რომელსაც არ შეეძლო უცვლელად მიეღო ადამიანთა ვნებების და, პირველ ყოვლისა, სიყვარულის გაღმერთების იდეალისტური კონცეფცია. მაგრამ ადრინდელი სულიერი გაორების გამო, მან საბოლოოდ მაინც ვერ შეძლო თავისი ცნობილი ციკლის — „ლექსები მშვენიერ ბანოვანზე“ — ლირიკული გმირის გამოყვანა მისტიკის სამყაროდან; მისი მშვენიერი ბანოვანი, ძირითადად, აღქმულია როგორც მისტიკური სახე, ხოლო ლირიკული გმირი, ისევე, როგორც „მუდმივი ცოლის“ სახე, ძირითადად ვით ამქვეყნიური, „მიწიერი“, რეალური სინამდვილე.

მაგრამ „მშვენიერი ბანოვანის“ ციკლში ვლინდებოდა ასკეტიზმისა თუ სულიერი წამების, პასიურობისა თუ საკუთარი სულის მსხვერპლად შეწირვის კულტისადმი დაპირისპირების ტენდენცია. ეს, ბლოკისვე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ნეტარი და შეუპოვარი სასიცოცხლო ძალა“ წარმოადგენს ციკლის აქტიური განწყობილებების მთავარ წყაროს.

იგი კიდევ უფრო გაღრმავებულია „ელენე დარიანის დღიურებში“, სადაც ადამიანის ინტიმური განცდები გაცხადებულია, როგორც ამქვეყნიური ვნებები, რეალური ყოფის გამოხატულება.

დარიანულ ციკლში გაერთიანებულია სხვადასხვა დროს დაწერილი თოთხმეტი ლექსი („ძახილი“, „გათავდა ნადიმი...“,

„ზამთარში“, „უვერტიურა“, „ფერადი სონეტი“, „პირამიდებში“, „უკანასკნელი მოვიხსენი ტანსაფარავი...“, „ხშირია სიჩუმე ოთახის სტუმარი...“, „ყოველთვის მაისში“, „ელენე დარიანი წერს უბრალოდ და აბნეულად“, „ცისფერი ჭოლგა“, „წერილი ანნა ახმატოვას“, „დარიანული“, „უნდა აყვავდეს მალე ქვიშნები...“).

ყველა ისინი ექვემდებარება შინაგანად შებურვილ თუ გარეგნულად გამოვლენილ ერთ გარკვეულ თვალთახედვას; თვითეული მათგანი გამართულია სიმბოლისტური სტილის მანერით.

„ძახილი“, ციკლის პირველივე ლექსი, თავისებური გასაღებია მთელი ამ რკალისა. მასში განსაკუთრებული ლირიკული განცდით შეცნობილია სიყვარულის მარტოობის უსაზღვრო სევდა; სიყვარული წარმოსახულია, ვით ამქვეყნიური არსებობის ყველაზე მაღალი, იდეალური გრძნობა.

პოეტის კონცეფციით, ცხოვრება არის მუდმივი მონაცვლეობა სიყვარულსა და განშორებას შორის. და მისი დიდი ტრაგედიაც სწორედ ესაა. ადამიანის ტრაგედია იწყება მაშინ, როდესაც ირღვევა მაღლით ბოძებული სიყვარულის — ამ უდიდესი და ადამიანთა სამყაროს მხსნელი მშვენიერების ჰარმონია:

> ...მტრედისფერ თოლიით ჯერ სამყარო არ დაფარულა,
> მაგრამ მოსცილდა მას სიმწვანე გასახარელი!
> ჩვენმა ოცნებამ გაზაფხულზე იმხიარულა,
> ახლა კი მესმის: ის არ მოვა, მას ნუღარ ელი.
> უხმოდ დასრულდა დღე უმზეო და მგლოვიარე,
> მენატრებოდა — და გულს აღარ ეიმედება.
> ჩემი ტუჩები ცივი არის, როგორც ის მთვარე,
> ჩემს ფანჯარაში სიკვდილივით რომ იხედება.

ან

> ჩუმად ვკითხულობ შენს ძველ წერილს ყვითელს, დახეულს...
> სხვა რა მაქვს შენი მე ამის გარდა?
> მე თვითონ ვკოცნი ჩემს თეთრ მკლავებს, ჩემს დამწვარ სხეულს,
> შენ რომ გიყვარდა...

ბედნიერება ადამიანს ენიჭება სიყვარულის მგზნებარებით („ჩემი ცხოვრება ასეთია, როგორც ოცნება... ჩემს სხეულს მე-

ფობს ხან სინაზე, ხან საოცრება") და ერთმევა მისი განქარვებით. ეს არის მისი ბედნიერებაც და მისი მწუხარებაც.

„ელენე დარიანის დღიურებში" კომპოზიციურად შევამჩნევთ საპირისპირო განცდათა ამგვარ მონაცვლეობას.

თუ მის პირველ ლექსს („ძახილი") ამძიმებს განშორების ან ლოდინის სევდა, მომდევნოს („გათავდა ნადიმი") უკვე გამსჭვალავს აღტაცებისა და ბედნიერების პათოსი. შემდეგ კვლავ ღვება განელების, უსასრულო ლოდინის მძიმე წუთები („ზამთარში") და მათ ისევ ენაცვლება სიყვარულის ზიარების სიხარული. მომდევნო „ფერადი სონეტი" უბრუნდება ისევ მწვავე განცდას „სანატრელი მოყმის" განშორების გამო, მაგრამ მას მალე შეცვლის „პირამიდების" ზეიმური ტონი, ისევე როგორც შემდგომ ლექსებში („უკანასკნელად მოვიხსენი ტანსაფარავი..." და „ხშირია სიჩუმე ოთახის სტუმარი...") გამოხატული დაღონების განწყობილებებს შეენაცვლება ხოლმე „ყოველთვის მაისში" თუ „ცისფერი ქოლგის" იმედით აღსავსე ქალური განცდები.

ინტიმის ეს კონტრასტული პლანი წარმოქმნის მძაფრად ეამოველენილ მაჟორულ თუ მინორულ ჟღერადობას, მაღალი და დაბალი ტონების მოდულაციურ შეთანწყობას.

ელენე დარიანის — ამ თავისებური ლირიკული გმირის — განცდები ვიწრო-კამერულია. ისინი ერთი პირადულ-აღქმითი მომენტის გარშემო არიან კონცენტრირებულნი და ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ცალმხრივ სტერეოტიპს ჰქმნიან: გრძნობათა მთელი ინტიმური წყობა აქ ექვემდებარება წინასწარ შემუშავებულ ეროსის ფილოსოფიურ სქემას და ირგვლივი ყოფა, ურთიერთობანი აღიქმება ამ სქემის განზომილებით.

დამახასიათებელია ისიც, რომ „დღიურებში" ეროსის კომპლექსი გააშკარავებულია არა როგორც განუსაზღვრელი ლტოლვა სქესისა, არამედ შემოფარგლულია ცოლ-ქმრული ურთიერთობის მორალით („ნუთუ არ ფიქრობ, სანატრელო, შენ სათუთ ცოლზე...", „მაგრამ შემომხსნა ქმრის ხელებმა ტანზე ქამარი", „და შენ დამკოცნი, ვით დედოფალს, ვით მხევალს და ცოლს", „იღვიძებს ქმარი, რომ ჩამაცვას თეთრი წინდები" და ა. შ.).

შესაძლოა, ამით თავს იჩენდეს პოეტის ის მისწრაფება,

რომ მისი დროის დასავლეთის პოეზიაში (საიდანაც მოდის, ძირითადად, მისი სიმბოლისტური განწყობილებანი) ესოდენ გაშიშვლებული ეროტული გრძნობა ქართველი ქალის ტრადიციულ ეროვნულ სულს დაუქვემდებაროს და ამ შეთანწყობით მიაღწიოს მის ერთგვარ ნეიტრალიზაციას. მაგრამ, ამასთან ერთად, უნდა ვიფიქროთ რომ ცოლისა თუ ქმრის ეს პოეტური სახეები ალექსანდრ ბლოკის გავლენის შედეგიც არის (სხვათა შორის, თავადის სახე — სახე საქმროსი პაოლო იაშვილს უშუალოდ ბლოკის ზემოთ ხსენებული ციკლიდან შემოაქვს თავის „დარიანულ“ ლექსში „გათავდა ნადიმი...“)

„დარიანული რკალის“ სიმბოლისტურ გამართლებასა და განწყობილებას აძლიერებს ხატოვანი ხილვის ბევრი სხვა კომპონენტიც. მაგალითად, ამ ციკლში ხშირად არის გამოყენებული სიმბოლო-ფერი, როგორც გარკვეული განწყობილების ფონი, მისი მინიშნებისა თუ ამოხსნის საშუალება — სიმბოლიზმის დამახასიათებელი სტილური ნიშანი.

პოეტური შედარებანი და სახეები: ცისფერი ოთახი თუ მტრედისფერი თოვლი, ვარდისფერი დილა თუ ცისფერი სამისი, ცის ლურჯი ფარჩა თუ ცისფერი ქოლგა, დაბოლოს, თვით სონეტის „გაფერადოკნება“ — ყოველივე ეს გამოყენებულია, როგორც ლირიკული გმირის ამა თუ იმ კონკრეტული შინაგანი განწყობილების გადმოსაცემად, ასევე გარკვეულ ემოციათა აღძვრის საშუალებად.

ფერთა ეს გამა ორგანულად ეხამება ავტორისეულ სიმბოლისტურ კონცეფციებს, როგორღაც აძლიერებს მათს ტონუსს.

ამასთან, ფერთა ხშირი შენაცვლება სხვა აღქმითს შთაბეჭდილებებთან ჰქმნის მოვლენებსა და სიტუაციებზე ნაზი, ქალური რეაგირების, სწორედ ქალური ნაზი სულის მოძრაობის ილუზიას, რაც ესოდენ ესაჭიროებოდა ელენე დარიანის ნიღბიან პაოლო იაშვილს.

ამ თვალსაზრისით, ფრიად საინტერესო მოვლენის მოწმენი ვართ: არ შეიძლება არ გაგაოცოთ „გარდასახვის“ იმ საოცარმა უნარმა, რასაც პოეტი ამჟღავნებს „დარიანულ“ ლექსებში. ეს არის ქალური ფსიქიკის არა მხოლოდ ზედმიწევნით ცოდნა, არამედ მისი დიდი ოსტატობით გამჟღავნებაც, ქალის სულიერი მომართულობის თვით უველაზე უფრო ფაქიზი ნიუანსების წვდომა.

ელენე დარიანის უკანასკნელი „დღიური“ 1924 წელს დაიწერა. ეს ის დროა, როდესაც პაოლო იაშვილის სიმბოლისტურ პოეზიაში ბევრი რამ უკვე გადასინჯული და უკუგდებულია; ბუნებრივად, დგება ელენე დარიანთან გამოთხოვების ჟამიც.

ელენე დარიანი უნდა „დაბრუნდეს“ სიმბოლიზმის წიაღში; უნდა „დაბრუნდეს“ იქ, საიდანაც „შემოვიდა“ პაოლო იაშვილის პოეზიაში. როგორადაც მახლობელი, როგორადაც ორგანული არ უნდა იყოს იგი პოეტისათვის, განშორება აუცილებელია, რადგან ხდება სიმბოლისტური ლირიკული გმირის სულიერი კატასტროფა, ეროსის სიმბოლისტურ ილუზიათა ულმობელი მსხვრევა.

ადვილად გადასატანი არ არის განშორების ამ აუცილებლობის შეგრძნება;

უნდა აყვავდეს მალე ქვიშნები,
უნდა ბალახი დილამ დათრთვილოს,
მე ამ ზაფხულზე დავინიშნები
და მივატოვებ ჩემს საქართველოს.
ჩემო ქვეყანავ, მეტად ძნელია
შენი დაკარგვა და დატოვება..:
მე ვეღარ მივალ სოფლის წყაროსთან.
და ვერც თამაშით დავიღალები.

ასეთი სევდიანი განწყობილებით „ტოვებს“ პაოლო იაშვილს ელენე დარიანი, რომ ამ რეალური ქვეყნიდან, რომელზე დამყნობაც მან სცადა უშედეგოდ, კლოდელის მისტიკურ სამყაროში პოვოს თავშესაფარი („...მინდა მივიდე შეუცოდველი ყრუ მონასტერში კათოლიკების, სადაც მიკითხავს ლოცვას კლოდელი“).

ასე ბრუნდება სიმბოლიზმის პირველ აკვანთან საქართველოში რუსული სიმბოლიზმის გზით მოგვიანებით შემოსული მოდერნიზებული სახე სიმბოლისტი ლირიკული გმირისა.

ამ განშორებაში როგორღაც მინიშნებით გამოხატული იყო პაოლო იაშვილის, საერთოდ, „ცისფერყანწელების“ ის საბოლოო გამოთხოვება სიმბოლიზმთან, რომლის პროცესიც ოციანი წლების დამდეგიდან დაიწყო.

პაოლო იაშვილის გადასვლა საბჭოთა რეალისტური ლიტერატურის პოზიციებზე არ ყოფილა უეცარი შემობრუნება. მის პოეზიაში უფრო მკვეთრად, ვიდრე სხვა „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში, თავიდანვე შესამჩნევი იყო, როგორც უკვე ითქვა, ჯანსაღი რეალისტური ტენდენციაც.

თანდაყოლილი წინააღმდეგობა რეალისტურ და მოდერნისტულ-სიმბოლისტურ მხატვრულ ხედვას შორის ის შინაგანი ნაპერწკალი იყო, რომელსაც ახალ, ხელსაყრელ ვითარებაში რეალისტური კლასიკური ტრადიციების ახლებური გაცოცხლება უნდა გამოეწვია.

რომ არ ყოფილიყო თუნდაც ბლოკის, ბრიუსოვის თუ სხვათა ამგვარი შემობრუნების გადამდები მაგალითი, ქართველი სიმბოლისტები, ახალი სინამდვილის გავლენით, მაინც გადააფასებდნენ საკუთარ ესთეტიკურ პოზიციებს, რადგან სწორედ ეს სინამდვილე იძლეოდა „ხალხთან შეერთების“ ჭეშმარიტ შესაძლებლობას; ეს შეერთება ხომ, როგორც პაოლო იაშვილი 1922 წელს მიუთითებდა, „აქამდის არ მომხდარიყო!“

თუმცა „ცისფერყანწელები“, სხვა ლიტერატურულ დაჯგუფებათა გვერდით, რჩებოდნენ ცალკე ლიტერატურულ კორპორაციად, მაგრამ მთელი მათი მხატვრულ-შემეცნებითი პოზიცია საფუძვლიან გადასინჯვას განიცდიდა და საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების ახალ ტენდენციებს ემორჩილებოდა.

გადასინჯვის ეს პროცესი ბევრისათვის მტკივნეული, არცთუ ისე ადვილად „შესაგუებელი“ იყო. უფრო მეტიც, ზოგიერთი „ცისფერყანწელი“ ბოლომდე არ გამიჯვნია თავის მეთოდსა და სტილს.

პაოლო იაშვილისათვის კი არ დასმულა რაიმე ლოდინის, მერყეობის პრობლემა, რადგან საკუთარი ქვეყნის ჭეშმარიტი განახლების, ქართველი ხალხის დიდი მომავლის იმედი და რწმენა მის შემეცნებაში მჭიდროდ დაუკავშირდა ახალი ცხოვრების დამკვიდრებას.

ამგვარი რწმენის პათოსი გამსჭვალავს მის 1921 წელს დაწერილ „ახალ საქართველოს“ თუ მომდევნო წლებში შექ-

მნილ ლექსებს — „დატრიალება“, „თბილისი“ „პოეზია“, „პოეტი და ადამიანი“...

მათში საოცარი ძალით ფეთქავს არა საერთოდ კონკრეტულ ისტორიას მოწყვეტილი პატრიოტული სულისკვეთება, არამედ ახალი ეროვნული სინამდვილის მაღალი განცდა.

ამ დროს იჩენს თავს ის საკუთარი მოწოდება, რომელიც პოეტმა ცოტა გვიან პათეტიკური სტრიქონებით გააცხადა: „დაჯექ, დაწერე, დახატე, რითაც ცხოვრება ივსება“.

ეროვნულ-სოციალური აღორძინების ეს უძლეველი პროცესი პაოლო იაშვილის შემეცნებაში იწვევს მრავალგვარ სწინააღმდეგო ასოციაციურ წარმოსახვასაც, პარალელებში გადატანილ შეპირისპირებასაც.

ამიტომ შემთხვევით როდი იწერება სწორედ 1922 წელს (და არა ევროპიდან დაბრუნების მომდევნო, მახლობელ წლებში) ლექსი „ევროპა“ პოეტის მიერ რვა წლის წინათ ხილულ ფრანგი თუ გერმანელი ხალხების სასტიკ ეროვნულ ბედისწერაზე.

როგორც კონტრასტი, „ევროპაში“ თქვენს წინაშე გაიელვებს „უსიცოცხლო და უსიმღერო პარიზის“ სევდიანი სურათი, თოვლის „ჭურჭში“ გახვეული „ცრემლიანი ვერლენის“ საცოდავი ფიგურა, პერლაშეზის სასაფლაოზე ბავშვთა ჯვრებიანი და ყვავილებიანი კუბოების შემზარავი პანორამა და გერმანელ ტყეთა გვამებით ავსებული, მოტორტმანე სენა — მთელი უდიდესი ტრაგედია ხალხებისა.

ეჭვს გარეშეა, რომ მახლობელი წარსულის სასტიკი სურათების ახალი გახსენება-წარმოსახვის უპირველესი იმპულსია ძნელი ბედიდან თავდახსნილი საკუთარი ერის დღევანდელი თუ ხვალინდელი დღის ობიექტურად შემეცნებული ოპტიმისტური რწმენა.

პაოლო იაშვილისათვის ახალი ყოფა გამოვლენილია აქტიური ქმნადობით. ეს არის განახლების, მისი ერთეულის — ინდივიდუუმის აქტივიზაციის უდიდესი პროცესი.

პიროვნების ამგვარ დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი, უპირველესად, იგი საკუთარ ამოცანად მიიჩნევს. 1923 წელს დაწერილ ლექსში, რომელსაც ფრიად დამახასიათებელი სათაური აქვს — „დატრიალება“, იგი აღწევს მხატვრის მოწოდების, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში შემოქმედის ადგილის, უშრეტი

აქტიური ენერგიით ადამიანის ამოძრავების მაღალ-პოეტურ გაცხადებას („თუ ჩემი სიტყვა შუადღეში ხანჯლად მოჰქრო-და, ისევ ცხენზე ვარ და ვაგრძელებ ჭროლვას დეზიანს"..., „ჩემი გული სიყვარულის ცეცხლში მარხია", „და მაშინ ისევ საქართველოს გავალომავებ", „ისევ ვაგრძელებ პოეზიას ოქ-როს ხმებიანს").

ახალ ცხოვრებაში შესული, აქტიურად მომართული პიროვ-ნება არის მისთვის ახალი იდეალი.

ამიტომ მოითხოვს იგი „თავისიანთა" სრულ სულიერ გა-ნახლებას, განსაკუთრებულ სულიერ დაძაბვას:

.. ვინც გაიტაცა ახალ ძიებამ
გადაქცეულან რკინის კაცებად,
ნუთუ პოეტებს გვეპატრება
აზნაურული გაზარმაცება.
ამხანაგებო, ნუ გეზარებათ
ჩაწოცილება ძველი ფესვების,
დროა გადიქცენ ოქროს ზარებად
აცრემლებული ჩვენი ლექსები.

ეს იყო პრაქტიკული რეალიზაცია „ცისფერყანწელთა" მიერ ოციანი წლების დამდეგსვე გადმოსროლილი „მიწასთან დაბრუ-ნების" ლოზუნგისა.

ამასთან, თუმცა პაოლო იაშვილი ძველი პოზიციების გადა-სინჯვისადმი ყველაზე უფრო რადიკალურად განწყობილი ოცი-ანი წლების „ცისფერყანწელია", მაგრამ ეს გადასინჯვა არ უნ-და გავიგოთ, როგორც აღნიშნულ პოზიციათა აბსოლუტური უარყოფა ამ პერიოდში. მას, ბუნებრივად, ჯერ კიდევ მოსდევს ძველი განწყობილებანი, მაგრამ არა როგორც მერყეობა, არა-მედ დასაძლევი წინააღმდეგობა.

ამიტომ არის, რომ პოეტის ამ პერიოდისა თუ შემდგომს ლექსებშიც შეიმჩნევა ძველი, სიმბოლისტური მოტივები თუ სახეები.

ამგვარი განწყობილებებით არის დაწერილი მისი ვედრება— „მეღორის სიმღერა" (1921 წ.), რომლის ალეგორიულ შინა-არსში გამოხატულებას პოულობს პრაქტიკული ცხოვრებიდან გაქცევის ადრინდელი სიმბოლისტური მოტივი („უფალო! მომეცი სამხარი ძაღლივით ამოსულს ცაზე, და შენი პერანგი ნახმარი ჩამაცვი ცოდვიან ტანზე").

ერთგვარი უკან მიხედვის, ძველი მოტივების გახსენების ეს წყურვილი უნდა გავიგოთ, როგორც რომელიღაც შინაგანი აუცილებელი მოთხოვნილება ახალ ფართო გზაზე გასული შემოქმედისა.

ეს სავსებით ბუნებრივი სურვილია — ერთ მთლიანობაში აღიქვას მთელი საკუთარი პოეტური სამყარო;

ეს არის დაბრუნება (როგორც ამას ხშირად უკიჟინებდნენ ჯიდეც პოეტს ოციან წლებში!) ძველი განცდების სამყაროში.

ამიტომ აგონდება მას განქარვებული ძველი სოფლური იდილია, რომლის ინერტულად აღქმულ სურათებში თვალნათლივ მოჩანს ძველი რეკვიზიტიც და ჟონავს ახალი სევდიანი განწყობილებანიც. ეს ძველი ნანგრევებიდან დანახული სამყაროა („ნასაყდრალის გალავნიდან", 1922 წ.);

ამიტომ გაიელვებს მის ლირიკაში მთელი მისი ამდროინდელი განწყობილებებისათვის არადამახასიათებელი მოტივიც მარტოობისა და სევდანარევი გახსენებაც „ცამეტის" დანგრეული დასისა („კოლაუ ნადირაძეს", 1934 წ.).

რასაკვირველია, ოციანი წლების გამძაფრებულ კლასობრივ ვითარებაში „ცისფერი ყანწები" ცალკე დაჯგუფებად რჩებოდა და მას თავისი გამორჩეული ესთეტიკური პოზიცია ეჭირა. მაგრამ, სხვა მონათესავე დაჯგუფებათა შორის, იგი მაინც ახლო იდგა ახალ საქართველოსთან და მათზე უფრო მკვეთრად განიცდიდა ახალი იდეების, განახლების პათოსის გარდაქმნელ გავლენას. ხოლო აღნიშნულ კორპორაციაში — ისევ და ისევ უნდა ვთქვათ, — პაოლო იაშვილი, ამ თვალსაზრისით, ყველაზე დამახასიათებელი ფიგურაა.

მწარეა ის აღიარება, რომელსაც პაოლო იაშვილი იძლევა „ცისფერყანწელთა" პოზიციების გადაფასების გამო დაწერილ სტატიაში „შვიდი წელიწადი". „არ ყოფილა ცამეტ ყანწელში არც ერთი, რომელსაც როდესმე მიეღო ფორმულა ან მარცხნივ ან მარჯვნივ. ასეთი აზრი დღეს მარცხდება, როგორც პოლიტიკაში, ისე, რა თქმა უნდა, ხელოვნებაშიაც. მარცხენა ფრონტზე დგომა ჭკვიანი ხალხისათვის ყოველთვის ნიშნავს ახლის ძიებას... მთელი ჩვენი შვიდი წლის ისტორია იმას ამტკიცებს, რომ ჩვენ არ შეგვიკლავს თავი იმ პოზიციისთვის, რომელსაც ჩვენი დროის ქართული მწერლობა ეწოდება" (გაზ. „ბარიკადი", № 1, 1924 წ.).

ამ პირდაპირი აღიარების მიღმა დგას ახალ ქართულ მწერლობაში აქტიური მონაწილეობის დიდი სურვილი, რომელიც უკვე იქცეოდა მხატვრული პრაქტიკის საგნად.

და აი, როდესაც უკვე პირდაპირ მივადექით იმ პრობლემას, თუ როგორ აისახა პაოლო იაშვილის ლირიკაში ეს ახალი განწყობილებანი, ახალი სინამდვილე, ახალი ადამიანი, ახლაშობილი ცხოვრების განსაკუთრებული მაღალი პათოსიც და მკვეთრად გამოვლენილი სირთულეებიც, ჩვენ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავარკვიოთ პოეტის ახალი ესთეტიკური კრედო.

* * *

პაოლო იაშვილის დამოკიდებულება ახალი ხელოვნებისადმი, განახლებული სამყაროს მხატვრის მოწოდებისადმი განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატულია მისი ლექსებით: „პოეზია“, „პოეტის საქმე“, „პოეზიის ინჟინრებს“, „მაგიდა — ჩემი პარნასი“, „პოეტი და ადამიანი“, „მწვერვალებიდან“, „საკუთარ თავს“.

ძირითადად, ამ ლექსებშია შინაგანად გააზრებული მისეული კონცეფცია ახალი ხელოვნებისა.

რასაკვირველია, ეს არის შთაგონებით შექმნილი პოეტური სტრიქონები, რომლებითაც გაცხადებულია ხელოვანის პირდაპირი მისვლა ახალ სინამდვილესთან. მაგრამ აქედანვე უნდა ვთქვათ, რომ ყველა ეს ლექსი არ არის დაწერილი ერთნაირი სიძლიერით. ზოგიერთ მათგანს დაჰკრავს მაღალი პოეზიისათვის საზიანო შიშველი დეკლარაციულობის თუ ადრინდელი ჩვეული არტისტიზმის ელფერი; ხშირად, უეცრად მიღებული „ნედლი“ შთაბეჭდილებების პირდაპირი შემოტანით აშკარად დაწყვეტილია პოეტურ-ხატოვანი ქსოვილი.

ეს ძნელი ასახსნელი არ არის, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ახალი, თავბრუდამხვევი სინამდვილით ნაკარნახევი პოეტის იდეურ-თემატური შემობრუნება, როგორც ამ სინამდვილის პოეტური აღქმის პროცესი, უხვ შთაბეჭდილებათა საოცარი მოძალების შედეგად, ყოველთვის ვერ პოულობდა თავის ადეკვატურ გამოხატვას ფორმით.

მაგრამ ყოველივე ეს მაინც გამონაკლისია პაოლო იაშვილის მემკვიდრეობაში.

პოეზია პაოლო იაშვილისათვის არის:

განსაკუთრებული ძალის შთაგონებაც და „უზარმაზარი" ტვირთიც;

უდიდესი მოვალეობაც და უსაზღვრო აღტაცებაც;

მუდმივი დაძაბულობაც და უკვდავების სიხარულიც.

ამ ფოკუსითაა დანახული პოეტის — შემოქმედებითს წვაში მოქცეული ადამიანის — რთული ბედი ცნობილ ლექსში „პოეზია".

გაგიჭება სჯობს, თუ გათავდა სიტყვის მადანი,
და თვალთა დათხრა, თუ მზეს ქებით ვეღარ დახვდები,
ლექსო, გულიდან ხორცად რომ ხარ გამონატანი,
თუ უნაპიროდ სამუდამოდ არ გაჩაღდები.

არი მკვლელობა, არი ომი, არი ხანძარი,
მიწისძვრა, ჭირი, ტყეში ყოფნა მარად თულებად.
მაგრამ არ არის ტანჯვა უფრო უზარმაზარი,
როგორც პოეტის შთაგონებით დასნეულება.

...რამდენი თვალი უნდა მქონდეს, რომ ყველა ვნახო,
რამდენი გული უნდა მედგას, რომ ვიგრძნო ყველა,
რამდენი სახე მე თეით უნდა გავაპარტახო,
რომ ერთი ლექსი დამრჩეს წმინდა, როგორც პეპელა.

შემომახურებს სიკვდილივით სიტყვა კვიატი
და სისხლი, აზრი, სული იქცნენ იმის მონებად,
გავიდა ღამე, მოასკდება კარს განთიადი,
აღარ ხარ კაცი, აღარც ჩონჩხი, ხარ მოგონება.

რამდენი ლექსი დაიწერა, იმდენი წელი
ჩამოეწერა ჩემს ცხოვრებას, ვით ადამიანს,
და თუ ეს ლექსი უნდა იყოს უკანასკნელი,
მაშინ ეს ძორი ყვავებისთვის გასატანია.

აქ ყურადღებას იქცევს არა იმდენად პოეზიის რაობის, მისი მაღალი დანიშნულების შეცნობა, რამდენადაც თვით პოეტური შემოქმედების შინაგანი სტიქიის, მხატვრულად მომართული აზრის იდუმალებრივი ჯადოსნური ძალის გაცხადება.

პოეტის, როგორც ახალი ტიპის შემოქმედის, პოეზია, მისი ადგილი ხალხის მთელ ცხოვრებაში, ესთეტიკური მრწამსი

მკაფიო გამოხატულებას მისი ამ რიგის სხვა ლექსებშიც უფრო პოულობს.

მათში პოეტი წარმოსახულია თავისი ხალხის ღვიძლ შვილად, ცხოვრების უაქტიურეს მონაწილედ, შთაგონებულ მომღერლად („...და რომ სიმღერამ გასწიოს დროშების მაგიერობა", „დაჯდა დაწერა, დახატა და მოკვდა, როგორც მშრომელი").

პაოლო იაშვილის რწმენით, თავისი ქვეყნის, თავისი ხალხის ერთგულება არის ის უპირველესი კრიტერიუმი, რომლითაც განიზომება ჭეშმარიტი ტალანტის ადგილი და მნიშვნელობა ერის მხატვრული აზროვნების, მისი ინტელექტის ისტორიაში. ყოველ დიდსა და ჭეშმარიტ ინდივიდუალურ პოეტურ გამოვლენაში ხდება ტალანტის ბედნიერი შერწყმა ხალხის პროგრესულ იდეებთან, შინაგან-სულიერ სისპეტაკესთან, ქმედობის პათოსთან. ეპოქის თავისებურ პოეტურ წარმოსახვას ესაჭიროება აქტიურად განწყობილი შემოქმედი, რომელსაც შეუძლია ამგვარი განწყობით აღძრული პირველი ემოციების მიღმა გადახედვაც, ესე იგი, მოვლენათა არსში წვდომა, მათი სიღრმის ამოხსნა.

და როდესაც პაოლო იაშვილი ამბობს —

ჩემო ქვეყანავ, დამსვი პოეტად
შენი შრომის და მიწის საქებად,
და რაც კი ძალა მომეპოვება,
მინდა ლექსებად გადმოლაგება, —

ეს მხოლოდ ეფექტის მოსახდენად წარმოთქმული „ლამაზი" დეკლარაცია კი არ არის მისი.

მან კარგად იცის, თუ რას მოითხოვს პოეტისაგან ეს დიდი მოწოდება და რამდენად მძიმეა ეს საპატიო მოვალეობა.

იგი თავისი ხალხის ახალი ისტორიის არც მჭვრეტელია და არც მემატიანე მხოლოდ! მისი, როგორც შემოქმედის, უპირველესი მოვალეობაა უშუალო მონაწილეობა ახალი ყოფის დამკვიდრებაში.

შემოქმედის როლისა და ადგილის ამგვარი აღქმა-განცდა მასში ბადებს, როგორც თავგანწირვის პათოსს („ეს წვიმა მწარე, ეს თქეში, მეხი ვერ შემაჩერებს, ვერ დამდებს სალტეს"), ასევე განსაკუთრებული სისპეტაკით, ღირსებითა და

ერთგულებით შრომის დაუოკებელ წყურვილს („...მწერლის შრომას მოვეკიდები, როგორც ჰკიდია გუთანს გლეხები“).

მხატვრის დიდი მისიის შეცნობა-აღმოჩენა იწვევს საოცარი ძალის სურვილს:

როგორც აფრის ტკაცუნი
მოვარდნილი ზღვიდან,
ისეთი ვაჟკაცური
გაქროლება მინდა.

მაგრამ, ამასთანავე, პოეტში იგი აღძრავს ერთგვარ სინანულსაც იმის გამო, რომ მისი ბევრი ადრინდელი ლექსი „ისე ჩუმად ჩატარდა, როგორც ფართო ჭადართან ჩეროების ჯერი“.

აქ ვლინდება ადრინდელი, „ცისფერყანწული“, პოეტური განწყობილებებისა და მეთოდოლოგიური საფუძვლების საბოლოო გადაფასებაც.

სურვილი გამჟღავნებულია, როგორც ახალი თვითშემეცნების პროცესი; როგორც ურყევი ნებისა და აქტიურ-მკვიდრებადი საწყისის პათოსი; როგორც უშუალო ცხოვრებასთან მისვლა:

მინდა სიტყვის თარეში
ჩემი ყველამ ნახოს,
ხევსურების ფარეხში,
ჩანჩქერების ახლოს,

მინდა მიწას მარჩენალს
ჰქონდეს მშვიდი ძილი;
ჰგავდეს ვაჟის გაჩენას,
მზის ამოსვლას დილით.

ცხოვრებისადმი ასეთი დამოკიდებულების შედეგად პაოლო იაშვილის პოეტურ წარმოსახვაში იბადება ხალხის განახლებული ყოფის გამომხატველი, რომანტიკულად გააზრებული გრანდიოზული სურათი. ლექსში „მწვერვალებიდან“ მიღწეულია ერთგვარი „ამაღლება“, იმ განზომილებაში ასვლა, საიდანაც ჩინებულად ჩანს აქამდე შემეცნებით წარმოსახული, მშობლიური პეიზაჟებით ამეტყველებული განახლების მთელი გრანდიოზული სურათიც და ახალი ისტორიის შორეული

თვალმისაწიერიც. პოეტისათვის ეს ის ასპარეზია, „რაც ბედმა მისცა ამაღლებულ გონებას ჩარჩოდ“.

ამ სიმაღლის უშუალო განცდა ანიჭებს პაოლო იაშვილს ნამდვილ პოეტურ შთაგონებას. მის პოეტურ ხილვებში განხორციელებულია ჭეშმარიტ ოსტატობას დამყარებული სინთეზი პატრიოტული განწყობილებებისა ჩვენს თანამედროვე პროგრესულ იდეებთან, ლირიკული გმირის სულიერი აქტივიზაციისა — მთელი ხალხის გმირულ შემართებასთან. პოეტური შთაგონება უკვე კონკრეტულად ვლინდება, როგორც ძლიერხმოვანი ოპტიმისტური პათეტიკის, ასევე გრძნობათა ნაზი ლირიკული გაცხადების მანერით.

ლირიკული ტონის ამგვარი შენაცვლება მაღალ-პათეტიკურ რეგისტრთან ლექსს ანიჭებს ზემოქმედების საოცარ ძალას:

თქვენს შორის, ძმებო: არჩეულის წილი მრგებია,
რომ საიმედოდ გავჩნდე ხოლმე უეცარ ზარშიც;
რადგან სიახლე, რადგანაც მზე ლექსის გერბია,
რადგან ვერ ვითმენ და ნახშირსაც დავატან ზარნიშს.
ალბათ ეს არის ჭაბუკური სულისკვეთება,
რომ წვიმის დღესაც ჩემი ზეცა მწუხარე არ ჩანს...

...ასეთ ცხოვრებას ვერ დაუდებს საათი ვადას,
და ასეთ მკერდსაც ვერ შებოჭავს დაბეჩავება,
შრომაში, ომში, ქარიშხალში — ვიქნებით სადაც,
ყველგან სიცოცხლის ქადაგებად უნდა ჩავებათ.

ასეთია ესთეტიკური მრწამსი პოეტისა. ამგვარად ესახება მას თავისი — „სიცოცხლის ქადაგის“ — ადგილი ერის, საზოგადოების, კლასის ცხოვრებაში.

მის ამ დამოკიდებულებაში ყოფიერებისადმი გამოვლენილია, უპირველესად, ახალი ცხოვრების ცხოველმყოფელი გავლენა.

* * *

ახალი სინამდვილის წარმოსახვას ესაჭიროებოდა მთელი ცხოვრების მხატვრული ხილვის — ყოფიერების მოვლენათა თავისებური პოეტური ობიექტივიზაციის — ახლებური კუთხის მონახვა.

ხატოვანი აღქმის ეს ახალი კუთხე პაოლო იაშვილისათვის ფაქტიურად იყო ოცი-ოცდაათიანი წლების მთელი სინამდვილის უმთავრესი განვითარებადი ტენდენციების თავისებური გახსნა რომანტიკანარევი რეალისტური ხილვით.

სინამდვილისადმი ამგვარი დამოკიდებულებით იყო გაპირობებული, ძირითადად, პაოლო იაშვილის მხატვრული შემოქმედების მოქალაქეობრივი პათოსი.

მასში ვლინდებოდა ახალი ადამიანის — ახალი სულიერი ორგანიზაციის — რთული ხასიათის პოზიტიური ხატოვანი ამოხსნის განსაკუთრებული ძალის სურვილიც და ესოდენ გამძაფრებულ-გააქტიურებულ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა შუაგულში უშუალო ჩაბმის შინაგანი მოთხოვნილებაც.

ყოველივე ეს საჭიროებდა ახალი თემატიკური რკალის თუ ახალ პოეტიკურ საშუალებათ გამონახვას.

პაოლო იაშვილის ოცი-ოცდაათიანი წლების ლირიკაში თვალსაჩინოდ გამოვლინდა ერთიც და მეორეც.

უსათუოდ ასეთ თემატურ-პოლიტიკური ბედნიერი შეთანწყობა აქვს მხედველობაში ირაკლი აბაშიძეს, როდესაც მართებულად განსაზღვრავს პაოლო იაშვილის ადგილს ოცი-ოცდაათიანი წლების ქართულ პოეზიაში:

„ქართველ მწერალთა შორის პაოლო იაშვილი პირველი დადგა რევოლუციური საბჭოთა პოეზიის პოზიციაზე. ის თანდათანობით განთავისუფლდა ცისფერყანწული ტრადიციებიდან და გავიდა ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების მაგისტრალურ გზაზე, რომელიც დაკავშირებული იყო ჩვენი კლასიკოსების საუკეთესო რეალისტურ ტრადიციებთან.

ოცდაათიან წლებში კი პაოლო იაშვილმა საბოლოოდ თავი დააღწია სიმბოლიზმის ვიწრო, ხელოვნურ ჩარჩოებს და მისი შემოქმედება დაემგვანა ნაპირებიდან გადმოსული მდინარის ფართო, მძლავრ დინებას. მისი პოეტური ენერგია წყაროსავით სჩქეფდა და უფრო და უფრო დაძაბული ხდებოდა. პაოლო იაშვილი ამ წლებში იმყოფებოდა შემოქმედებითი განვითარების ზენიტში, მის წინაშე იშლებოდა თვალუწვდენელი პერსპექტივები“.

მართალია ოციან წლებში იგი ისე „სიტყვახვაერიელი“ ვერ არის, როგორც მანამდე ან შემდგომ (ამ დროს მან დაწერა სულ ოცამდე ლექსი). მაგრამ სწორედ აქ იჩენს თავს ახალ

სინამდვილეში გადასვლის მკაფიოდ გამოკვეთილი პოეტური „ჟინი“, რომელიც ოცდაათიან წლებში ერთ მთლიან ჩამოყალიბებულ ესთეტიკურ კონცეფციად უნდა ქცეულიყო.

პაოლო იაშვილის ოციანი წლების ლირიკაში, ამ თვალსაზრისით, ჩვენს ყურადღებას იქცევს ორი, აშკარად გამორჩეული ტენდენცია. პირველი — ეს არის ახალი ადამიანის, ეპოქის გმირის სულის ამოხსნისა და, მეორეც — ეროვნული განახლების გრანდიოზული პროცესის კანონზომიერებაში გარკვევის ტენდენციები. შევჩერდეთ უფრო დაწვრილებით ამ ტენდენციებზე.

I. პოეტის ოციანი წლების ლირიკაში მეტად საინტერესო ინტერპრეტაციას იღებს, საერთოდ, ახალი ადამიანის პრობლემა. ახალი ადამიანი მასში დანახულია, ერთსა და იმავე დროს, როგორც:

მთელი ეპოქის სულისკვეთება და ხალხის შვილის კონკრეტული სახე;

ერის პოტენციის ახალი პრაქტიკული გამომჟღავნება და ახალი პროგრესული თვისება;

ადამიანის ყოვლისმძლე ძალის ლეგენდის გაცოცხლება და „მესიის“ მოსვლა;

დიდი ახალი ფსიქოლოგიური ფენომენი და უშუალო სოციალური პრაქტიკის ნაყოფიც და მისი მამოძრავებელი ძალაც.

უპირველეს ყოვლისა, აქ ყურადღებას იქცევს სამყაროს გარდამქმნელი ადამიანის სახე, რომელმაც ამ ქვეყანაზე მოიტანა ხალხთა თავისუფლება და მატერიალურ ძალად აქცია ხალხთა საუკუნოვანი ოცნება.

ამგვარად არის დანახული პაოლო იაშვილის ლექსებში ვლადიმერ ლენინის სახე:

და ერთ დღეს თივის ჭოხიდან
მოვიდა კაცი დაბალი
და ცეცხლით და ამბოხთა
დასწვა ქვეყანა დამპალი...
...ის გამოვიდა ოქროს თივიდან
და ჩააბარა ხალხს გამარჯვება.

ეს სტრიქონები იწერებოდა 1927 წელს, როგორც მოგონება დიადი ეპოქის დასაწყისისა („თივის ურმეული“).

სამი წლით ადრე კი, 1924 წლის გაზაფხულზე, პაოლო იაშვილმა შექმნა განსაკუთრებული ძალის სამგლოვიარო ჰიმნი „ქვეყნიერების არჩევანის“ — ახალი ეპოქის ყველაზე დიდი გმირის — გარდაცვალების გამო.

ამ ლექსის საოცარ სევდიან რიტმს გამსჭვალავს სასტიკი სინამდვილის უშუალო და სპეტაკი განცდა. სწორედ უშუალო, გულწრფელი დამოკიდებულება განსაკუთრებით ამძიმებს მთელი ლექსის შინაგან განწყობილებას. ლენინის გარდაცვალება მასში გაცნობიერებულია მსოფლიოს მშრომელთა მიერ ტრაგიკულად განცდილ უბედურებად, რადგან „ლენინი იყო არჩევანი ქვეყნიერების“.

ამიტომ უერთდება მასში საბჭოთა ქვეყნის ხალხების უსაზღვრო გლოვას ჩამოხეული ჩინელი მებადურის ტირილი თუ მუდამ მომღერალი, ახლა კი მძიმე სევდით შეპყრობილი ესპანელის შემზარავი დუმილი. საყოველთაო უსაზღვრო გლოვის, ტირილის თუ დადუმების მძიმე განცდაში იბადება მსოფლიო სამგლოვიარო მარში „ათას და მილიონ ატირებულთა“.

ნიშანდობლივია, სიმბოლურია ლექსის ფინალი, სადაც ფსიქოლოგიური განცდის, ფაქტის კონკრეტული აღქმის, მისი პოეტური გააზრების ძალა კულმინაციას აღწევს. კონკრეტულ ფაქტში აქ გამოვლენას პოულობს ჰუმანიზმის მაღალი პრინციპი, როგორც სისასტიკისადმი დაპირისპირებული მორალი: გახსენებული სამოქალაქო ომის დიდი უბედურების ფონზე („როცა ბავშვები სთხოვდნენ ლენინს მხოლოდ ნატეხ პურს“) პოეტი ჰქმნის ადამიანურობის მაღალი გრძნობის გამჟღავნების ყველაზე უფრო სათუთ მონახაზს („...ლენინი დასტიროდა დამშეულ ბავშვებს და თავს უყრიდა როგორც გამხდარ ყვითელ წიწილებს!“).

დახსნილი ბავშვების — დახსნილი დიდი ცხოვრებისა და საინტერესო მომავლის — სიმბოლური სახე აღძრავს უშუალო-წარმოსახვითს სპეტაკ სურვილს: „ლენინის კუბოს მინდა ახლა შემოესიონ ჩემი სიტყვები, ვით მტირალა ჩუმი ბავშვები“.

და ალბათ ამ სათუთი წარმოსახვის, ვით უკიდურესი სევდიანი განცდის, ფონზე შეიძლებოდა ყველაზე უკეთ იმის მოწოდებაც პოეტებისადმი, რომ „ვიმღეროთ ერთად... მარში

გლოვისა“ და იმის ოპტიმისტური რწმენის გაცხადებაც, ომ მხოლოდ „წუთით ჩადგა“ „ოქტომბრის ქარი“.

ახალი ეროვნული გმირის სახე პაოლო იაშვილის პოეზიაში წამყვან ადგილს იჭერს განსაკუთრებით ოცდაათიან წლებში.

ახალი ადამიანი პოეტისათვის ახალი უძლეველი თვისებებით აღჭურვილი გმირია. მის საქმეებში გამოვლენილია, ერთი მხრივ, ხალხის სული, მისი ნება და პრაქტიკად ქცეული იმედი და, მეორე მხრივ, ეპოქის პროგრესული ხასიათი.

ასეთი გმირი პაოლო იაშვილის ლირიკაში ხშირად მომეტებულად „ზეაწეული“, გაიდეალიზებულიც კი არის. მაგრამ ეს უპირველესად, ახალი ეროვნული სინამდვილის პათოსით გატაცების შედეგია; პოეტი შინაგანად განიცდის ასეთი გმირის ამაღლებულად ხილვის აუცილებლობას.

ამგვარად ჩნდება მის ლირიკაში „რევოლუციის გუთნისდედის“ განზოგადებული სახე, სახე გმირისა, რომელსაც „სიტყვის პწკარით“ უნდა დაედგას დიდების ძეგლი („ცხოვრება ალიოშა ჯაფარიძესი. პოემის შესავალი“);

ასე მკვიდრდება მის პოეტურ სამყაროში ახალი სინამდვილის პირმშო — „ბორკილებდახსნილი“ ლომ-გმირი კაცი („ყორათი“);

ასე ჰქმნის „სამას არგვეთელში“ პაოლო იაშვილი ახალი გმირების გასაოცარი შთამბეჭდაობის ფრესკულ მონახაზს. სამასი კაცი, ვინც „ქმაროდა გვირაბის გასათავებლად“, აქ ასოციაციურად შეთანაბრებულია სამას არაგველთან და მათი გმირობაც, ერთგვარად სამასი არაგველის თავდადების ტოლფარდოვნობის თვისებას იძენს. „სამას არგვეთელში“, სადაც თვით ავტორი გვეელინება აქტიურ მოქმედ გმირად, ეს არის კადენციური მომენტი, რომელიც ამავე დროს, განაპირობებს პირად-ლირიკული განწყობიდან საყოველთაო დიდი პრაქტიკის სფეროში გადასვლას;

ასევე, ცნობილი კოლხური ციკლის („ახალი კოლხიდა“) მთავარი თემაა თანამედროვე კაცის საოცარი გარდამქმნელი ძალა. და ამ ციკლის მთავარი გმირიც, ბუნებრივად, ეს ახალი ადამიანია;

ასე ყალიბდება თვით შემოქმედის — ახალი ტიპის მხატვრის — მოქალაქეობრივი პათოსი და სინამდვილისადმი აქ-

ტიური დამოკიდებულების განწყობილებანი („პოეზიის ინჟინრებს“, „პოეტის საქმე“, „ბაღის ამბავი“);

ახალი გმირის აპოლოგიის აუცილებლობა აწერინებს პაოლო იაშვილს ესპანელი ხალხისადმი მიძღვნილ ცეცხლოვან სტრიქონებს („წინ, ესპანეთის გმირულო ხალხო!“) და ახალი ადამიანის მაღალი მორალური სული პოულობს პრინციპულ გახმიანებას ანდრე ჟიდის მისამართით დაწერილ მის უკომპრომისო და შემაჩვენებელ სტრიქონებში („ანდრე ჟიდს — მოღალატეს“);

II. სამშობლოს განახლების დიდი პათოსი პაოლო იაშვილის ოცი-ოცდაათიანი წლების შემოქმედების ძირითადი თემაა. იგი მრავალფეროვან გამოხატვას პოულობს პათეტიკურ ლექსებშიც და ყოფითს ლირიკაშიც, „ეპისტოლარულ“ პოეზიაშიც და მოზაიკურ სურათებშიც...

ამ ლექსებში შეგრძნობილია არა მხოლოდ არსებული სინამდვილის მოუღლელი მაჯისცემა, არამედ მომავლის სიდიადეც. ეს ორი სინამდვილე, როგორც გამოხატვის მთავარი საგანი, პაოლო იაშვილის ლირიკაში განსაკუთრებულ სიმახვილეს იძენს მესამე სინამდვილესთან — წარსულთან შეპირისპირებით.

სამგორის პოეტურ სიმფონიაში („სამგორისათვის“), ძირითადად, ხორცს ისხამს მიმზიდველი პერსპექტივა — მომავლის რეალური სიმართლე („მაგრამ ხომ გესმის შენს გარშემო როგორ ფათურობს გაცოცხლებული საქართველოს ახალი ძალა... აგაფერადონ, გაგამდიდრონ ცხვართა ჯოგებმა, გეგმის ჩარჩოში აღდგენილო ჩემო ოცნებავ!“).

სამშობლოს განახლება პაოლო იაშვილის პოეტურ შემეცნებაში, ძირითადად, დაკავშირებულია სოფლის ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებთან. როგორადაც არ უნდა იტაცებდეს მას ახალი ქალაქური ყოფის სურათები, მისი პოეტური აღქმის საგანი მაინც განახლებული ქართული სოფლის პეიზაჟები და ადამიანებია.

ამ რიგის ლექსებში პოეტი უპირისპირდება თავის ადრინდელ, სევდანარევ-კამერულ განწყობილებებს („წერილი დედას“, „ნასაყდრალის გალავნიდან“).

„დილაში“ მეტად სათუთ-გრძნობითს განცდებს („ხელის-

გულიდან სიო ძირს რომ გადმოგივარდეს, მწვანე ბალახში წივილიით დაფაცურდება!“) ენაცვლება საოცარი ორიგინალობით აღქმული პოეტური სახეები თუ ჩვენებანი (ანთებულ ასანთს დამსგავსებული „ხის წვრილი წვერო“, ფრინველთა „აფეთქება“ თუ ჯერ კიდევ „გამოუმთბარი“ დაბურული ტყის წიაღი, „ლურჯი ჰაერის“ „სქელი“ ელვარება, დიდ მდინარეს რომ ემატება „ზეციურ ფშანად“ და ა. შ.). ყოველივე ეს ამზადებს გარკვეულ ლირიკულ განწყობილებას განახლებული შრომის პროცესის — ახალი სულის ადამიანის გონებისა და მარჯვენის ამ ჰეშმარიტი სიმფონიის — სიდიადის აღსაქმელად („...ახალი ხმაურობით და ამბოხებით გამოწვეული სიხარული აღარ ნელდება... და ნედლი მიწა გადმოგორდა ფართო ბელტებად“).

გრძნობებისა და შთაბეჭდილებათა უშუალობა, როგორც დიდი სოფლური სიმართლე და განცდათა უშანკოება, ჰქმნის „ზემოური რთველის“ მთელ პოეტურ „აკუსტიკას“. მასში ხორციელდება საოცარი შეწყვილება გრძნობებისა — ფერებთან, განწყობილებებისა — ხმებთან. მთელი ეს კონცენტრირებული რიგი ჰქმნის ლექსის ზეაწეულ ტონს და შინაგან აქტიურ ექსპრესულობას.

„ზემოური რთველი“ — ეს არის პირისპირ შეხვედრა სოფლის ახალ განწყობილებებთან, მათი უშუალო განცდა და გააზრება. ისინი გახსნილია პოეტის თანატოლი ახალი ადამიანების დამოკიდებულებით მთელი მისი სულიერი თუ მატერიალური ირგვლივი სამყაროსადმი:

ჯერ სოფელში კიდევ თბილა,
თუმცა მთები დაითრთვილა,
და ცაც უფრო მუქი გახდა.
გზაზე მოდის ჩემი კბილა
და ღიღინებს ისე ტკბილად,
თითქოს ნატვრა გაინაღდა.

მიდის, ჩადის სავსე ზვარში,
მეზობლებთან მხარი-მხარში
მიაშურებს სავსე მტევნებს;
სამალაბა მკლავებს გაშლის,
გადააგდებს მტევანს ძარში
და სიმღერას დაადევნებს...

ლექსის მთელი ეს შინაგანი ზეიმური ინტონაცია განპირობებულია ცხოვრებისადმი საოცარი ოპტიმისტური დამოკიდებულებით. მასში ცხოვრება გაცნობიერებულია, როგორც არა იმდენად ბუნებისაგან ბოძებული, რამდენადაც პიროვნების მიერ მოპოვებული ბედნიერება. ასეთი ადამიანის შრომა, უპირველესად, არის არა მექანიკური პროცესი, ჩვეულთა უწყვეტი ნაკადი, არამედ შემოქმედებითი დამოკიდებულება არსებობისადმი.

მაგრამ ცხოვრების გარდაქმნა-დამკვიდრების პათოსი ყველაზე უფრო რელიეფურად მაინც პაოლო იაშვილის კოლხეთის ციკლში გამოჩნდა.

კოლხეთის განახლება პოეტისათვის უპირველესად „ცხოვრების ბედნიერი აღმოცენებაა", თანამედროვე ადამიანის უსაზღვრო გმირობის გამოვლენაა, მითად ქცეული ისტორიის გაცოცხლება და მასთან გაჯიბრებაა.

ეს არის მთელი ციკლის შინაგანი არსი და მას ემსახურება მისი ყველა, აშკარად გამოვლენილი თუ შეფარვით მინიშნებული, სახე.

ლექსებში — „კოლხიდის პირველ მოსახლეს", „თავდაპირველ მოსახლესთან", „რიონი იცვლის კალაპოტს", „მალთაყვა" — ახალ მიწაზე სიცოცხლის დამკვიდრების პათოსი გამჟღავნებულია როგორც უდიდესი გარდამქმნელი ძალა და მთელი თაობების ოცნების რეალიზაცია, ასევე ადამიანის უმთავრესი მოვალეობა და მოწოდება:

ეხედავ დასახლდა პირველი გლეხი
და ცას შეჰხარის პირველი კვამლი...

აი პირველი საძირკველის აღმოშენება,
აი მალთაყვა, უახლოეს დღეთა მშვენება...

პაოლო იაშვილის კოლხეთის ციკლისათვის ნიშნეულია განსაკუთრებული ძალის რიტმი. მასში ხორციელდება ეპოქის ტენდენციისა და პიროვნების სულიერი მომართვის თავისებური პოეტური იდენტიფიკაცია. მკვიდრებისა და გარდაქმნის მთელი პროცესი აქ ხატოვნად აღიქმება, ვით ადამიანის ძალის შეუნელებელი მოძრაობა წინ და მაღლა. ამიტომ ყოველი სახე, ყოველი ლირიკული მონახაზი, როგორც საერთო

მოძრაობის რგოლი, ემორჩილება შინაგანი დინამიკის კანონ-ზომიერებას.

ასეა დანახული ოდიშის მიწიდან მოსული თუ რაჭულ კერას დამშვიდობებული ახალი მიწის ბინადარი („კოლხიდის პირველ მოსახლეს"), ხავერდოვან მინდორზე მორბენალი ბავშვები („ყორათი") თუ ოქროს ნაკადულს შედარებული ქისტი ქალი („შემოდგომის დღე ფოთში"), რიონის შეუნელებელი დინება ახალი კალაპოტით თუ ფოთის ბაღებში დილის შემოსვლა („რიონი იცვლის კალაპოტს"), „შურდულივით მომავალი თბომავალი" („თბომავალი „საქართველო") თუ შავი ზღვის ჭარის მიერ ახვეტილი „დაბალი ღრუბლის ზვირთები" („კარგი დარი, ბავშვები, შორეული ზამთარი"), ფერადი ტალღების უსასრულო სრბოლა („მალთაყვა") თუ ლირიკული გმირი — თვით პოეტი, რომელიც არა მარტო აღიქვამს ამ დინამიკის სიდიადეს, არამედ კიდეც მონაწილეობს მასში („მიმართვა კოლხიდას", „შემოდგომის დღე ფოთში").

ყოველივე ამით ვლინდება პოეტური ხილვის, როგორც პოეტური განცდის, თავისებური კომპლექსი.

სინამდვილისადმი ამგვარი დამოკიდებულებით გახსნილია, უპირველესად, ეპოქის ხასიათი, დანახულია მისი მამოძრავებელი ძალების თვისობრივი სიახლე. მთელი ციკლი გამოხატავს ოცდაათიანი წლებისათვის დამახასიათებელი ჰეროიკული პათეტიკის, უსაზღვრო ოპტიმიზმის, ბუნების ძალებისადმი ადამიანის ზღაპრული განმგებლური დამოკიდებულების პათოსს.

ამასთან, ეპოქის მთელი ეს გმირული სული აღქმული და გაცხადებულია საოცრად სათუთი ლირიკული განცდით, მეტად თავისებური რბილი და ინტიმურ-თბილი განწყობილებებით, აღშურვილია მიმზიდველი, ნაზი ფერებით:

შაეი ზღვიდან, დაბალ ციდან
მოდის ბური ნისლის;
ხეს ფოთლები ჩამოსცვივდა
და შრიალი ისმის...
წავალ ბაღში, შევალ ბაღში,
მომდევს ნისლის ქროლა,
კარს გამიღებს ერთი ბავშვი,
ჩემი შვილის ტოლა...

ხელებს მოსდებს მწუანე ტოტებს,
მისდევს ვიწრო ბილიკს;
მე უეცრად შემაშფოთებს
სურნელება ტაბილი...

...სამშობლოდან მოსულო მტრედისფერო ქარებო,
შეაფრქვიეთ კარიბჭეს მეგობრული ალერსი.
მიახარეთ მიდამოს სამუდამო აღდგომა,
ხეებს — დიდი ჩრდილები, ღელეს — ჩქარი დინება...

ყოლხეთის ციკლი, თავისი არსით, ორიგინალურად გააზრებული კონტრასტულ-პროექციული მონახაზია. ობიექტურად მისი კონტრასტული პლანია არგონავტების უძველესი მითი, ხოლო პროექციული პლანი — თანამედროვე სინამდვილის სიდიადე. მართალია, მთელ ციკლში ჩვენ ვერსად ეხვდებით აშკარად გამოელენილ მითოლოგიურ ელემენტს, მაგრამ იგი იმანენტურად თანაარსებობს მასში, როგორც შესაპირისპირებელი მხატვრულ-წარმოსახვითი „ჰეშმარიტება“, როგორც ჰეშმარიტ ოქროს ვერძზე ლაშქრობის გმირული პათოსის წარმოსაჩენი შორეული ფონი.

მართალია, ყოლხეთის ციკლი პაოლო იაშვილისათვის „გედის სიმღერად“ იქცა — პოეტის სიცოცხლე მაშინ გათავდა, როდესაც ძველი მიწის განახლებაზე განსაკუთრებული შთაგონებით დაწყებული სიმღერის მხოლოდ რამდენიმე მოტივი იყო ამონათქვამი — მაგრამ ყველაფერი, რისი თქმაც მან ამ ციკლში მოასწრო, ჰეშმარიტი შთამაგონებელი ძალით არის გამსჭვალული.

* * *

საყურადღებო და დამახასიათებელია ის ფაქტი, რომ პაოლო იაშვილის — მხატვრის, მოქალქის, მოღვაწის ინტერესები თვალსაჩინოდ გაფართოვდა ოც-ოცდაათიან წლებში.

ამ პერიოდის ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში ერთ-ერთ საინტერესო ფურცლად დარჩება მისი განსაკუთრებით გააქტიურებული, სისხლმოჭარბებული ცხოვრება. იგი მთელი თავისი ენერგიით მონაწილეობს ახალი ქართული კულტურის შექმნაში, როგორც მისი ერთ-ერთი ორგანიზატორი.

ბევრი საინტერესო ფაქტი პაოლო იაშვილის ამ პერიოდის ბიოგრაფიისა ნათელყოფს მის შინაგან მაღალ მოქალაქეობრივ, მაღალზნეობრივ განწყობილებას. გავიხსენოთ, რა როლი შეასრულა მან ბორის პასტერნაკის ცხოვრებაში, როდესაც მეგობრის ერთგული ხელი გაუწოდა რუს პოეტს მისთვის მძიმე პირადულ-ოჯახური განცდების სიტუაციაში, საქართველოში მოიწვია და არა მარტო ქართველური გულუხვობით გაუმასპინძლდა, არამედ ერთ-ერთმა პირველმა აზიარა მაღალ ქართულ პოეზიას. მის ამ რაინდულ ნაბიჯთან არის დაკავშირებული ბ. პასტერნაკის მოგონება, რომელშიც მკაფიოდ იხატება პაოლო იაშვილის პორტრეტი: «Около 1930 года в Москве посетил меня вместе со своею женою поэт Паоло Яшвили, Блестящий светский человек, образованный, занимательный собеседник, европеец, красавец».

აი, მეორე ფაქტიც — მისი ბარათი სანდრო ცირეკიძეს: „ძვირფასო ალექსანდრე! შენი ბარათი სურამში გადმომიგზავნეს. ორი დღეა ბორჯომში ვარ. ხვალ ან კვირას იმართება აქ ვეშაპელის საღამო, ჩვენთან სანახევროდ. უსათუოდ მოგაწოდებ ფულს, ალბათ მე თვითონ ჩამოვალ. მანამდის ს. აბაშელს მივწერე ბარათი და ის გადმოგცემს, თუ კი როგორმე მოახერხა, 5 000 მ. ამ ფულს მწერალთა კავშირი გაანაღდებს... ყველანი კარგად ვართ. მომწერე შენი ამბავი... ნახვამდის, უსათუოდ გინახულებ. შენი მარად პაოლო იაშვილი". ეს იყო გამამხნევებელი, იმედის მომცემი გულწრფელი ხმა და წუხილი ღია გულის ადამიანისა იმ მომენტში, როდესაც მისი მეგობარი უკანასკნელი ძალ-ღონის მოკრებით ებრძოდა უკურნებელ სენს...

გავიხსენოთ, რა განსაკუთრებული პათოსით ლაპარაკობდა პაოლო იაშვილი მწერალთა პირველ სრულიად საკავშირო ყრილობაზე 1934 წელს საბჭოთა კულტურის უდიდეს მისიაზე, მისთვის შექმნილ პირობებსა და ატმოსფეროზე, ახალი ადამიანის — საბჭოთა ლიტერატურის მთავარი გმირის რევოლუციურ-გარდამქმნელ ძალაზე.

მან, ახალი ყოფის ტრუბადურმა, იცოდა, რომ ახალი სოციალური პრაქტიკა მხატვართა უაქტიურესი მონაწილეობის გარეშე ვერ შეიქმნებოდა.

* * *

ნიშანდობლივია ის ფაქტიც, რომ პაოლო იაშვილი სწორედ ოცდაათიან წლებში იჩენს თვალსაჩინო დაინტერესებას ეპიკითაც, რაც მისი შემოქმედებითი ინტერესების გაფართოებას მეტყველებს. გარდა ამისა, ამ პერიოდში იგი განსაკუთრებით აძლიერებს მთარგმნელობითს მოღვაწეობას, რომლის პირველი ნიმუშებიც ჯერ კიდევ ცხრაასათიან წლებს განეკუთვნებოდა.

ოციან წლებში დაიწერა პაოლო იაშვილის ორი მოთხრობა — „სამი ტკივილი" და „ფერადი ბუშტები".

პაოლო იაშვილის დასახელებული მოთხრობები ჩვენს ყურადღებას იქცევენ, უპირველეს ყოვლისა, ფორმით. ეს არის რიტმის წყალობით პროზის „გადახალისების", ფორმის „განახლების" ისეთივე ცდა, რომლის ყველაზე დამასასიათებელი ნიმუში სიმბოლისტთაგან მოგვცა ანდრეი ბელიმ.

„სამი ტკივილი" ლირიკული პროზის ნიმუშია. მისი ალეგორიული შინაარსი განსაკუთრებულ კონდენსირებულ გაცხადებას იღებს სწორედ ლირიკულ-აღქმითი მანერის გამოყენების წყალობით. ეს მანერა ენათესავება იმპრესიონისტულ სტილსაც. მოთხრობაში დიდი დოზით არის გამოყენებული ვერლიბრის პოეტიკური პრინციპები.

მაგრამ საქმე მარტო ფორმა როდია. „სამი ტკივილი" ტიპიური დეკადენტური ნაწარმოებია თავისი შინაარსით. მასში სიცოცხლისა და სიკვდილის პრობლემა გადაწყვეტილია სიცოცხლის არარაობისა და სიკვდილის მარადისობის სიმბოლისტური კონცეფციის შუქზე.

როგორც ჩანს, პაოლო იაშვილს აწუხებდა პროზაული ეპოსის ბედის საკითხიც. და მან სცადა ოციანი წლებისათვის „თანამედროვე" მოთხრობის შექმნა.

მისი ეს ცდა კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ გამოვლინდა იმავე პერიოდში დაწერილი მოთხრობით „ფერადი ბუშტები".

„ფერადი ბუშტები" სევდიანი ნაამბობია „ფსკერის" ადამიანებზე, ცხოვრების მიერ გასრესილი კაცის ტრაგედიაზე, რასაც მხატვარი განსაკუთრებული ზემოქმედებითი ძალით წარმოსახავს.

„ფერად ბუშტებში" ჩანს რეალისტის საოცარი ალღო და

მახვილი თვალი. მაგრამ ეს მოთხრობა მაინც, ძირითადად დეკადენტურ-სიმბოლისტური განწყობილებებით დაწერილი ნაწარმოებია, რადგან თბილისელი თუ პარიზელი მათხოვრების— „კაპიტნის“, „ფალიერის“, ელიმ ადერის, ლეონტი კაჩერგას და მისი მეძავი ქალიშვილის — კლარას მთელი „ცხოვრება“ წარმოსახულია, როგორც არა მარტო ამქვეყნიური წამება ერთგვარი „განწმენდისათვის“, არამედ, ნაწილობრივ, როგორც ბოჰემიზმის გარდუვალობაც. ამავე დროს, მასში, შესაძლოა, ელინდებოდეს ერთგვარი ტრაგიკული ირონიაც ყოფიერებისადმი.

ეს მაინც იყო ცხრაასათიანი წლების სიმბოლისტურ განწყობილებათა ინერცია, რომელთა საბოლოოდ დაძლევის პროცესი ოციან წლებში „ცისფერყანწელთა“ შემოქმედებაში, მართალია, დაწყებული იყო, მაგრამ ამ მხრივ ჯერ კიდევ არ დამდგარიყო ძირითადი გარდატეხის მომენტი. ასეთი გარდატეხა, როგორც ითქვა, ძირითადად, ოციანი წლების მეორე ნახევრიდან იწყება და მთავრდება ოციანი წლების დამდეგისათვის.

* *

თუ პროზაულ ეპოსში პაოლო იაშვილი ერთგული დარჩა თავისი ადრინდელი პოეტიკური მრწამსისა ფორმის დარგში, პოეტურ ეპოსში იგი სრულიად დაუბრუნდება კლასიკურ ტრადიციებს. „გზა მშვიდობისა“, რომელიც მას დაუმთავრებელი დარჩა, ტიპიური რეალისტური პოემა თავისი არქიტექტონიკით, კომპოზიციურ-სიუჟეტური სტრუქტურით. თვით ეს ფაქტი ოცდაათიან წლებში პოეტის ესთეტიკური სამყაროს სრული გადახალისების დამადასტურებელი კიდევ ერთი ნათელი მაგალითია.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ „გზა მშვიდობისა“, ჩაფიქრებული იყო, როგორც ფართო პლანის ეპოსი. მისი გმირების — ზაზას, ყარამანის, თინათინისა და ბაქარის პირველი საინტერესო მონახაზები ადასტურებენ პოეტის ჩანაფიქრს, შეექმნა კლასიკური ფორმის პოემა უსაზღვრო სიყვარულსა და ერთგულებაზე, მაღალ-ჰუმანისტურ, ჭეშმარიტად ადამიანურ სულსა და უბადლო ვაჟკაცობაზე.

შემთხვევითი არ იყო ისიც, რომ პაოლო იაშვილი სწორედ ოც-ოცდაათიან წლებში განსაკუთრებით დაინტერესდა ალექსანდრ პუშკინისა და ვლადიმერ მაიაკოვსკის პოეტური ნიმუშების თარგმნით.

იგორ სევერიანინის, კონსტანტინე ბალმონტის, შარლ ბოდლერის, არტურ რემბოს, ემილ ვერჰარნისა და ოსკარ უაილდის ლექსებიდან იგი, როგორც მთარგმნელი, თითქოს უეცრად შემობრუნდა პუშკინისა და მაიაკოვსკისაკენ.

პუშკინი მას იზიდავდა თავისი კლასიკური სილაღითა და ზღვარდაუდებელი სიდიადით, ამოუწურავად მდიდარი პოეტური შესაძლებლობებითა და საოცრად ორგანიზებული ლირიკული სულით თუ ეპიკური სიდინჯით (გავიხსენოთ: პუშკინის პოეზიიდან იგი თარგმნის როგორც „ჩაადაევს“, „ხანჯალს“, „ტუსაღს“, „ციმბირში დეკაბრისტებს“, „პოეტს“, „რუსეთის ცილისმწამებლებს“, ასევე „ეშხიან ქალს“, „შავ შალს“, „ნუ იმღერ ჩემთან, ლამაზო ქალო“, „საქართველოს მთებზე“, „ელეგიას“, „ძეგლს“ თუ „ქვის სტუმარს“, „მოცარტსა და სალიერს“ და ა. შ.).

მაიაკოვსკის პოეზიაში კი იგი ხედავდა, თუმცა სხვა სიბრტყეზე განფენილს, მაგრამ მაინც ნათესაურ, ნაცნობ, მახლობელ და მისთვის გარდუვალად საზიარებელ განცდებს ახალი ეპოქის სიდიადის დანახვისა და აღქმის თვალსაზრისით (აქაც საყურადღებოა, თუ რას თარგმნის იგი: „მარში მარცხნივ“, „ოდა რევოლუციის“, „ბრძანება ხელოვნების ლაშქარს“, „პოეტებისათვის“, „არაჩვეულებრივი ამბავი...“ და ა. შ.).

ეს თავისებური შემოქმედებითი კავშირიც იყო სხვა ხალხების ლიტერატურასთან.

ამ ტენდენციამ — შემოქმედებითად დაკავშირებოდა რუსულ, უკრაინულ, აზერბაიჯანულ და სხვ. პოეზიას — მნიშვნელოვნად განაპირობა პაოლო იაშვილის მისვლა ხალხთა მეგობრობის თემასთან. მეგობრობის თემაზე მას ბევრი არ დაუწერია, მაგრამ, რაც შექმნა, იგი აღბეჭდილია უშუალო, ხალასი პოეტური განცდით.

„უკრაინელი ქალის სიმღერაში“ პოეტმა შესძლო ხალხთა მეგობრობის არსისა და მნიშვნელობის ორიგინალური გააზრება, მათი დაკავშირება ახალი დიდი სინამდვილის მაჯისცემასთან.

ქახეთში, ალავერდში „ძმობის დღეობაზე“ მოსულ კახთა, ხევსურთა, თუშთა, ქისტთა შორის ჩვენ ვხედავთ ძმობის მომღერალ უკრაინელ მეგობრებსაც. მთელ ამ საერთო-ზეიმურ განწყობილებაში არაჩვეულებრივი ძალით აღერდება უკრაინელი სტუმარი ქალის ჰაინა ბაჟანის დნეპრის ნაპირებიდან ჩამოტანილი სიმღერა, რომლის სიტყვაც, მოტივიც, თემაც, ჰანგიც თუმცა უკრაინულია, მაგრამ ყოველთვის მშობლიური, მახლობელი და გასაგებია.

ასე იბადება ხალხის სულიერი მისწრაფების გამომხატველი, მაღალრეგისტრიანი კონკრეტული პოეტური განწყობილება-კადენცია, რომელიც ფიქრის, ანალიზის, განცდისა და შთაბეჭდილებების შეთანწყობაზე შენდება:

...გამარჯვების სხივმა გაკრა სქართველოს გახსნილ ზეცას,
მთას აეკრა, ნაპირს მოხვდა, მყუდრო ფოთლებს მიეკედა.
თქვი, იმღერე კიდევ ერთხელ, უკრაინის ველთა შვილო,
ფრთა შეისხი, ძმობის ჰანგო, მთელ კახეთზე გადაშლილო...
...დნეპრის დილა, მტრედისფერი, მისი ზეცის სილამაზე
ჩემს ქვეყანას შეუერთდეს, გაიშალოს ალაზანზე...
და საბჭოთა ხალხის შვილებს, მათ პოეტებს მარად გეწამდეს,
რომ ვუმღეროთ კვნესით შობილს, მზეში ჩამჯდარ სიდიადეს.

4

ყოველ ახალ ლიტერატურულ სკოლას, როგორც წესი, მოაქვს თავისი პოეტიკური სიახლეც, ვერსიფიკატორული ძიებანი, ფორმის ახალი გრძნობა.

ქართულ სიმბოლიზმსაც, ფრანგული და რუსული სიმბოლიზმის მსგავსად, ჰქონდა საყურადღებო ცდები, რომლებიც რიტმული ქსოვილის გამრავალფეროვნებისაკენ, მუსიკალურ-სიმფონიური ელემენტების გაძლიერებისაკენ, სახეთა სტერეოტიპული აღქმისაკენ, ფერების სიუხვისაკენ სწრაფვით გამოიხატა.

მართალია, ამ გატაცებას ხშირად ეწირებოდა აზრობრივი და ემოციური დატვირთულობა ლექსისა, როგორც მისი შინაგანი მოძრაობისა და განვითარების იმპულსი, მაგრამ ძიებას, საერთოდ, არ შეეძლო თავისი დადებითი როლი არ შეესრულებინა ქართული ლექსის განახლების უკვე დაწყებულ პროცესში.

ისიც ფაქტია, რომ სიმბოლისტები არასოდეს მოპყრობიან სიტყვას ფუტურისტებივით. მათთვის მთავარი იყო გარკვეული აზრობრივი სინათლე სიტყვისა და არა მით თვითმიზნური თამაში.

მათი ეს პოზიცია უფრო მკაფიოდ სწორედ პაოლო იაშვილის შემოქმედებაში იგრძნობა, სადაც მთელი ენობრივი ფაქტურა ექვემდებარება სიმბოლური თუ უშუალო რეალისტური სახეების ხატვას. როგორც ზევით დავინახეთ, მისი ადრინდელი სიმბოლისტური სახეების მიღმა ხომ ძირითადად, რეალური ცხოვრება დგას თავისი რთული ურთიერთობებით, რეალური საგნებითა და მოვლენებით, ცხოვრებისეული განცდებით თუ წინააღმდეგობრივი კოლიზიებით:

არ შეიძლება არ გავიხსენოთ თვით პაოლო იაშვილის სიტყვები, რომლებითაც გამოხატულია „ცისფერყანწელთა“ პოზიცია ენის საკითხში: „ცისფერყანწელები“,—ამბობდა იგი,— არასოდეს მივლენ იქამდე, რომ სიტყვას აზრი და შინაარსი დაუკარგონ. ამისათვის ჩვენ სიტყვა მიგვაჩნია თავისთავად მეტად გამძლე და უკვდავ ფენომენად. ის, რაც დღეს ხდება ევროპის მწერლობაში ექსპრესიონიზმის სახელით, უკვე დიდი ხანია ითქვა. თავი რომ დავანებოთ სხვა შედარებებს, დავასახელებ მხოლოდ „ყანწებს“, და არ დავერიდები იმის თქმას, რომ ყველაფერი, რაც ახლა საღდება ექსპრესიონიზმის სახით, უკვე მოცემული იყო ჩვენი შკოლის პირველ პერიოდში, სადაც კიდევ მტკიცდება ის, რომ მარტო სახელწოდება ვერ მისცემს შკოლას ახალ შინაარსს... მე მომხრე ვარ პოეზიაში ახალი სიტყვის, პერმანენტული რევოლუციის“. (გაზ. „ბარიკადი“, № 1, 1924 წ.).

პაოლო იაშვილს მეოცე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიაში არ დაუტოვებია მაინცდამაინც თვალსაჩინოდ გამორჩეული ვერსიფიკატორის სახელი. მაგრამ ზოგიერთი პოეტიკური სიახლე მის შემოქმედებასთანაც არის დაკავშირებული. ის მდგომარეობა, რომ ქართველ სიმბოლისტთაგან, პოეტური სტრუქტურისა და ხატოვანი მეტყველების თვალსაზრისით, იგი თითქმის ყველაზე ახლო იყო ქართული კლასიკური პოეზიის ტრადიციებთან, აფართოებდა მის ნოვატორულ ძიებებს.

როგორია ეს ძიებანი და მათი შედეგები?

პირველ ყოვლისა, პაოლო იაშვილი ესწაფვოდა ლირიკული გმირის სულიერ „განახლებას“, რაც, ბუნებრივად, მოითხოვდა ახალ პოეტურ სახეებსა და მათ შესატყვის ფორმას.

ამ „განახლების“ ტენდენციამ რომ პირველ პერიოდში ცალმხრივობის, დიდი საზოგადოებრივ-სოციალური პრობლემებისაგან მოწყვეტის ხასიათი მიიღო, ამაზე უკვე ითქვა ზემოთ. ამჯერად ჩვენ ლაპარაკი გვაქვს პოეტური სახეების ახალ კონსტრუქციულ გააზრებაზე, მათი ხატვის პრინციპებზე.

პაოლო იაშვილის ადრინდელი ლირიკული გმირი გართულებული სულის ინდივიდუუმია, რომლის ფსიქოლოგიურ გახსნასაც პოეტი აღწევს, ძირითადად, ინტიმურ განწყობილებათა ზედმიწევნით კონდენსირების მეშვეობით. ეს არის სულიერი წვდომის შედარებით ახალი ასპექტი, როდესაც ქვეცნობიერის გააშკარავება მთლიანად გრძნობითს იმპულსებს ექვემდებარება.

ამის საილუსტრაციოდ ვიკმაროთ ერთი ტიპიური მაგალითი, რომელშიც სრულებით ახლებურად არის განცდილი ინტიმური გრძნობა მისი პოეტური გამოხატვისა და კონსტრუქციის თვალსაზრისით:

დაიტანჯა
მაჯა
მარჯნის
მძიმე
ჯაჭვის
ტარებით,
ბევრი ცრემლი
დამეხარჯა
ერთი ღამის
ნეტარებით.
დაიტანჯა
მაჯა
მარჯნის
მძიმე ჯაჭვის
ტარებით.
მე ლოყაზე
დამრჩა
ფარჩა
ცხელი პირის
მოკარებით...

განცდის გადმოცემისა და სახის გამოკვეთის ასეთივე პრინციპია გამოყენებული, ძირითადად, ადრინდელი პერიოდის ბევრ სხვა ლექსშიც („წერილი დედას", „სევდიანი ზურმუხტი", „სონეტი ელლის", „თორმეტი წლიდან აღარ მაცლიდნენ...", „ელენე დარიანის დღიურების" ციკლის დანარჩენი ლექსები და ა. შ.).

ამგვარად ცდილობს პოეტი ლირიკული გმირის სულში არეკლილი გართულებული ცხოვრების გააზრებას.

ამდენად, მისი ადრინდელი ლირიკული გმირი, როგორც მთლიანი პოეტური სახე, ერთგვარად, ორიგინალური ხედვისა და აღქმის ადამიანია, თუმცა ცალმხრივი და ცხოვრების განვითარების მთავარ ტენდენციას დაშორებული. მისი სრული „შევსება" სისხლითა და ხორცით ცოტა უფრო გვიან ხდება, როდესაც ინდივიდუუმის სულში წვდომა პოეტის პრაქტიკაში თანაემთხვევა ცხოვრების სიღრმეში მეტი შეღწევისაკენ სწრაფვას.

ვერსიფიკატორულ ნოვატორობად უნდა მივიჩნიოთ აგრეთვე მიღებული შთაბეჭდილების უმალვე ფიქსირების ტენდენცია.

პაოლო იაშვილისათვის დამახასიათებელია ეფექტურობის ელემენტი, როდესაც იგი მიღებული შთაბეჭდილების პოეტურ ფიქსირებას ახდენს პირველი ხილვისთანავე, სანამ ეს შთაბეჭდილება ჯერ კიდევ „გავარვარებულ" მდგომარეობაშია და არ განელებულა. ამიტომაც, როგორც წესი, გრძნობა პრევალირებს გონებისეულ განსჯაზე მის არა მარტო ლირიკაში, არამედ მთელ შემოქმედებაში.

ასეა დაწერილი საკმაოდ ბევრი ლირიკული ნიმუში თუ პროზაული „სამი ტკივილი" და „ფერადი ბუშტები". ამ პრინციპსვე ექვემდებარება მისი ბოლო პერიოდის მრავალი ლექსიც.

როცა ლექსში „მაგიდა — ჩემი პარნასი" იგი გადმოგვცემს გარემოში მიღებულ პირველ შთაბეჭდილებებს, ან „კოლხიდის პირველ მოსახლეში" მთელი პოეტურ-შემეცნებითი პლანი გააზრებულია, როგორც პირველადი ხილვა ფაქტისა, ამით პოეტი აღწევს გრძნობის უშუალობას და მის შედეგად — განსაკუთრებულ შთამბეჭდაობას; იგი ნაკლებად განსჯითია და მი-

სი აზრი ინარჩუნებს ქალწულებრივს სინატიფესა და სინორჩეს.

სხვა ნოვატორულ ტენდენციათა შორის უნდა გამოიყოს სიმბოლისტთა მიდრეკილებაც მელოდიურობისაკენ.

როგორც ცნობილია, კერძოდ, რუსმა სიმბოლისტებმა, თავიანთი ერთ-ერთი მამამთავრის ანდრეი ბელის სახით, ხაზგასმით აღიარეს მელოდიზმი საკუთარი პოეტიკის არსებით პრინციპად. იგი ჯერ კიდევ მანამდე ვლინდებოდა სიმბოლისტურ პოეზიაში, სანამ მისი თეორიულ კონცეფციად ჩამოყალიბება მოხერხდებოდა (1922 წ.).

ქართულ სიმბოლიზმში, ალბათ, სწორედ მელოდიურობის შინაგანმა, ობიექტურად არსებულმა ტენდენციამ თავიდანვე განაპირობა სონეტის ფორმის განსაკუთრებული პოპულარობა. „ცისფერყანწელები“ საკმაოდ ხშირად მიმართავდნენ ამ ფორმას. იგი ლირიკული ტონების კეთილხმოვან-თანმიმდევრობითი ურთიერთშეხამების ახალ შესაძლებლობას იძლეოდა მისი თავისებურების — ხანგრძლივობის, ხმოვანებისა და რიტმულ-რითმული ურთიერთშესატყვისობის განსაზღვრული კანონიკური პრინციპების შემოქმედებითი გამოყენებით.

ის ფაქტი, რომ მარტო პაოლო იაშვილმა, ძირითადად შემოქმედების პირველ პერიოდში, ცხრა სონეტი დაწერა და მათგან არც ერთი ყრუ, თავისთავად მეტყველებს „ცისფერყანწელთა“ განსაკუთრებულ დაინტერესებას ამ ფორმით, როგორც პოეზიაში მელოდიურობის გაძლიერების ერთ-ერთი საშუალებით (რასაკვირველია, ამ ტენდენციის ფუნქციას მარტო სონეტი ვერ იკისრებდა).

მაგრამ „ცისფერყანწელები“ ერთფეროვანი ვერ იქნებოდნენ ახალი ფორმის ძიებაში. მათ უნდა გამოეცადათ ქართული ლექსის ტრადიციული ბუნებისათვის უცხო ვერლიბრიც. მით უმეტეს, რომ მას თვალსაჩინო ადგილი ეჭირა ფრანგი სიმბოლისტების მემკვიდრეობაში.

პაოლო იაშვილმა, ისევე როგორც სხვა სიმბოლისტებმა, ამ მხრივ რამდენიმე საინტერესო ცდა განახორციელა. ვერლიბრით დაიწერა მისი „ლენინ“ და „თივის ურმეული“, ხოლო უფრო ადრე — „ევროპა“. ფაქტიურად იგივე მანერაა მოშველებული „სამი ტკივილის“ შექმნისას.

ვერლიბრით შეეცადნენ სიმბოლისტები ეპიკის იმგვარ შე-

წვნას ლირიკასთან, რომ ამით უზრუნველეყოთ ეპიკური ელემენტის დაქვემდებარება გრძნობად-ლირიკული სფეროსადმი. დამახასიათებელი ის არის, რომ ვერლიბრის ფორმა პაოლო იაშვილის, ვალერიან გაფრინდაშვილისა და სხვ. შემოქმედებაში უპირატესად გამოყენებულია მძაფრი სოციალური ძვრების გამოხატვის, ჰეროიკის პათოსის გახსნის თუ ხალხის ისტორიის მძიმე მომენტების გადმოცემის საშუალებად.

პაოლო იაშვილისათვის ვერლიბრი იყო ცდა ფორმის სფეროში. შეიძლება ითქვას, საინტერესოც. მაგრამ მან ვერ დაიმკვიდრა წამყვანი ადგილი, რადგან მელოდიკის სიმბოლისტურ პრინციპებთან წინააღმდეგობაში აღმოჩნდა. ოციანი წლების მეორე ნახევრიდან პოეტმა მასზე საბოლოოდ თქვა უარი.

ალბათ, მელოდიკის პრინციპებითვე იყო ნაკარნახევი ვერსიფიკატორული სიახლენი სტროფიკის დარგშიც.

ამგვარი სიახლით არის აღბეჭდილი პაოლო იაშვილის მთელი რიგი ლექსები („თივის ურმეული“, „ნასაყდრალის გალავნიდან“, „ევროპა“, „პოეტი და ადამიანი“, „აფთიაქარი“, „დებედაჩაის ღამე“, „წერილი დედას“, „წითელი ხარი“, „დარიანული“).

თითოეული მათგანის სტროფებში ხორციელდება რომელიღაც შინაგანი ინტონაციის გამოყოფა ცალკეულ ტაეპთა, პოეტურად გამართულ სტრიქონთა „ჩატეხვის“ მეშვეობით:

ფიქრში წასული,
შემოგარსული
მოსწყდი სასთუმალს
სხივივით ჩქარი.
ვხედავ, მასპინძელ თურქის ასულმა
უკვე განთიადს გაუღო კარი.
(„დებედაჩაის ღამე“)

:..მე მენატრება ბრწყინავდნენ
ისევ თვალები...
გაზაფხულიდან ზამთრის ყინვამდე
არ მასვენებენ ქვეყნის ვალები.
სურვილი დიდი როდია, —
მცირეოდენი...
მაგრამ ყოველდღე ჩემთან მოდიან
და აღწერების მოაქვთ ორდერი...:.
(„პოეტი და ადამიანი“).

...გამოვექეცი ევროპის ქაოსს,
სისხლს,
დანგრეულ რეიმსის ტაძარს,
უზარმაზარი ტანკების ჭიხვას,
რეინის ირგვლივ თაობათა გადაშენებას...
(„ევროპა").

ეს უკვე ინტონაციური სტროფიკაა.

როდესაც პაოლო იაშვილი მთელ რიგ ლექსებში არღვევს ტრადიციულ სტროფულ სტრუქტურას და იყენებს ეგრეთ წოდებულ განმეორებით მონაცვლეობას ან „დატეხილ სტრიქონებს", მას სურს გამოჰკვეთოს, როგორც გრძნობადი თუ აზრობრივი ელემენტი, ასევე მელოდიკური ინტონაციაც.

გარკვეულ ნოვაციად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე პაოლო იაშვილის სწრაფვა ფერთა მრავალასპექტობრივი გააზრებისა და ფუნქციონირებისაკენ.

„ელენე დარიანის დღიურების" განხილვისას ჩვენ უკვე გვქონდა ლაპარაკი ფერთა პოეტური გამოყენების იაშვილისეულ ზოგიერთ პრინციპზე. აქ კი ის უნდა ვთქვათ, რომ პოეტის ლირიკაში ფერის გამოყენების ყოველი შემთხვევისას ჩვენ საქმე გვაქვს მის ორიგინალურ და გაბედულ მინიშნებითს გააზრებასთან თუ პოეტურ-სახობრივ ნახატთან.

ამიტომ შეუძლია პაოლო იაშვილს, მაგალითად, თქვას: „დედოფლის სახე ფერმკრთალია, ვით ნისლში გედი"; „მე მოვიტანე ელვარება ფერადი ჰანგის"; „ჩემი ოთახი ცისფერია, ნაზი ფერია, ცისფრად მორთული დაგიხვდები, გააღე კარი";

ამიტომ აძლევს იგი ქარებს მტრედისფერს, ღამეს—ვერცხლისფერს, ნისლს — იისფერს, მდინარესა და ქარტეხილს — წითელს, ხოლო ჰაერს — ლურჯ ფერს;

ამიტომ ახსენებს იგი „ყვითელ დანტეს" თუ „ყვითელ ლექსებს", „ლურჯი ბროლის სვეტს" თუ „იისფერ თასს", „წითელ ხარს" და „იისფერ ხავერდს".

ამიტომ ესახება მას „ზღვის ტალღებისფერი" „სინათლე", „ფერად-ფერადი" ტალღები, „ლურჯი სფინქსი";

ამიტომ წერს „ფერად სონეტსაც" კი.

ფერთა ასეთი გააზრება, მათთვის ამგვარი ფუნქციის დაკისრება უთუოდ ნოვატორული მოვლენა იყო კლასიკურ პოეზიასთან შედარებით.

ფერები პაოლო იაშვილის პოეზიაში არის სიმბოლური მინიშნებაც და განწყობილებათა გამოხატვის საშუალებაც. ყოველ ცალკე აღებულ კონკრეტულ შემთხვევაში, საკუთარი პოეტური განცდის გააშკარავებაც და ინტუიციური წვდომის პოეტური ხერხიც, პირველი შთაბეჭდილების ანარეკლიც და სახის უჩვეულოდ ორიგინალური სამოსიც.

ფერთა ამგვარ პოეტურ „გათამაშებას“, რასაკვირველია, ჰქონდა თავისი ნეგატიური მხარეც — მოჭარბებული პირობითობა და სახის გაბუნდოვანებისაკენ სწრაფვის ტენდენცია, რაც პაოლო იაშვილმა თვით დასძლია განსაკუთრებით თავისი შემოქმედების ბოლო პერიოდში. მაგრამ ცხრაასათიანი წლების ახალ საერთო ქართულ ვერსიფიკატორულ ძიებებში რაც ჯერ კიდევ „ცისფერყანწელებამდე“ დაიწყო და პოეტური აზროვნების გამრავალფეროვნებისა და მის ახალ შესაძლებლობათა გამოვლენისაკენ იყო მიმართული, პაოლო იაშვილის ამ და სხვა პოეტიკურ ნოვაციებსაც გარკვეული პოზიტიური მნიშვნელობა ჰქონდათ.

* * *

პაოლო იაშვილის პოეზიის მთავარი მოტივი სიცოცხლისათვის ბრძოლაა.

ასეთად იწამა იგი ოციანი და ოცდაათიანი წლების საქართველომ.

პაოლო იაშვილი მოუწოდებდა ქართველ პოეტებს, სადაც არ უნდა ვიყვეთ, ყველგან „სიცოცხლის ქადაგებად“ უნდა ჩავებათო.

სიცოცხლე კი მისთვის იყო:
პოეზიის ქმედობა და უკვდავება,
მუდმივი შემოქმედებითი წვა,
ახალი საქართველოსადმი, თავისი ხალხისადმი სამსახური.

1973

ეპოქის პოეტის დიდი გაკვეთილი

ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ კაცობრიობას მისცა ჭეშმარიტი მოქალაქეობრივი პოეზიის დიდი გაკვეთილი. იგი მრავალ მხატვრულ თაობას გამოადგება თავისი მისიის შესასრულებლად.

ამ გაკვეთილის მთავარი არსი — ეს არის თანამედროვე ეპოქის იმგვარი ხატოვანი ათვისება, როდესაც ესთეტიკური ხილვის ფოკუსში ექცევა ხალხის მთელი მშფოთვარე ცხოვრება, ამ ცხოვრების მამოძრავებელი აქტიური ადამიანი; როდესაც დიდი ამბების მხილველი მხატვარი თვით იქცევა ამ ამბავთა მონაწილედ.

ჯერ კიდევ სიჭაბუკის წლებიდან ყალიბდება ვ. მაიაკოვსკის სულიერ სამყაროში ამ მისიის აღმსრულებლის მოთხოვნილებაც და პიროვნული ისტორიული აუცილებლობაც. უპირველესად, ცხრაასიანი წლების ბობოქარი საქართველო და მისი რევოლუციურ-დემოკრატიული პოეზია უთუოდ ობიექტურად ამზადებდა მომავალი დიდი ოქტომბრის პოეტს.

ამიტომაც ასეთი ზღვრული სიამკარავით გამოხატავს იგი თავის დამოკიდებულებას ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციისადმი: „მივიღო თუ არ მივიღო? ასეთი კითხვა ჩემთვის არ არსებულა. ჩემი რევოლუცია“.

უპირველესად, სოციალისტური რევოლუციის უკვდავი პოეტია ვ. მაიაკოვსკი, მისთვის შეწირული მებრძოლი. და ყველაფერი ის საუკეთესო, რითაც ასე დიდია და ძვირფასი მაიაკოვსკის პოეზია, ძირითადად, დაკავშირებულია ოქტომბერთან, სოციალიზმთან.

ავტობიოგრაფიულ „თვით მეში“ მაიაკოვსკი აცხადებს, რომ უკვე 1910 წელს ოცნებობდა სოციალისტური ხელოვნების შექმნაზე. ეს ოცნება მამოძრავებელ ძალად მუდამ თან სდევდა მას საკუთარი შემოქმედების მთელ რთულსა და საინტერესო გზაზე; ამ შემოქმედებას ყოველთვის გამსჭვალავდა რევოლუციური პათოსი, პროგრესული ახლის ძიების დაუოკებელი ჟინი, პოლიტიკური იდეური სიმახვილე. ხოლო ყოველივე ეს მაღალ პოეტურ ხორცშესხმას პოვებდა „დროსა და საკუთარ თავზე“ შთაგონებულ მონათხრობში.

ფრიად რთული და თავისებურია გზა, რომელიც ვ. მაია-

კოვსკიმ განვლო პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯებიდან საბჭოთა ეპოქის მსოფლიოში აღიარებულ მხატვრამდე.

თავის დროზე უთუოდ საინტერესო იყო რევოლუციური პათოსით გამსჭვალული მისი ფუტურისტული ძიებები, რომელთაც უკვალოდ არ ჩაუვლიათ. ამ ძიებებიდან მასში დარჩა მომწოდებლური პათოსი თუ ვერსიფიკატორული, ნოვაციები, გლობალური პოეტური ხილვისადმი დაჟინებული სწრაფვა თუ მოდერნისტული ინტონაციები. მაგრამ ჰეშმარიტი მაიაკოვსკი იბადება მაშინ, როდესაც იგი ხდება ცხრაასჩვიდმეტის რევოლუციური მასების ისტორიულ საქმეთა პოეტი-მემატიანე.

ამ დროის ადამიანი იქცევა მის მთავარ გმირად, თუმცა იგი არც აქამდე ყოფილა უცხო პოეტისათვის; თავისუფალი ადამიანი, ვინც ცხოვრებას გარდაქმნის ისტორიული აუცილებლობით ნაკარნახევი თავისი ნების შესატყვისად — ეს მაიაკოვსკის ჯერ კიდევ ადრეული პოეზიის თავისებური იდეალური გმირია. ერთ-ერთ ადრინდელ ნაწარმოებში, ტრაგედიაში— „ვლადიმერ მაიაკოვსკი“ პოეტი გვევლინება ჩაგრული, უთვისტომო ადამიანის მექმაგედ. იგივე მოტივი მსჭვალავს მის „ომსა და ზავს“, „ადამიანს“.

გამძაფრებული კლასობრივი ბრძოლის მოტივი, მოახლოებული რევოლუციის სუნთქვა იგრძნობა ვ. მაიაკოვსკის ოქტომბრამდელ ცნობილ პოემა „შარვლიან ღრუბელში“. აქ პოეტი ნათელყოფს თუ როგორ თანდათან მტკიცდება მასების შეგნებაში კაპიტალიზმის საწინააღმდეგო განწყობილებანი, რწმენა სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებისა. მაქსიმ გორკის, რომელსაც პოეტი რევოლუციამდე დაუახლოვდა, ძლიერ მოეწონა აღნიშნული პოემა როგორც მისი მხატვრული ღირსებების, ასევე ორიგინალური იდეური ჩანაფიქრის გამო. ამას მოჰყვა ორიგინალური მანერით შექმნილი „რევოლუცია“ და მთელი წყება ლექსებისა, სადაც მკაფიოდ ისახება პოეტის რევოლუციური დამოკიდებულება არსებული სინამდვილისადმი.

პიროვნების პრობლემა ბოლომდე დარჩა მაიაკოვსკის ლირიკის მთავარ ამოცანად და მის ამოხსნას პოეტის ბევრი შედევრი მიეძღვნა. ვინ არის ადამიანი, როგორია მისი გზა, რა უნდა მოიმოქმედოს მან თავისი თავისუფლებისა და ბედნიერებისათვის? — ეს იგივე კითხვებია, რომლებიც ჯერ კიდევ

ცხრაასიან წლებში აწუხებდა მაქსიმ გორკის. მაგრამ ვ. მაიაკოვსკი მათ განიხილავს ახალ ისტორიულ ვითარებაში, როდესაც დღის წესრიგში დასმულმა სოციალისტურმა რევოლუციამ საბოლოო პასუხი უნდა გასცეს ამ კითხვებს. პოეტისათვის ეს იქნება შრომისა და თავისუფლების ადამიანი, ვინც მოსპო „ქაჩალი“ (კაპიტალიზმის ალეგორიული სახე მაიაკოვსკის მხატვრულ წარმოსახვაში) და თვით განაგებს საკუთარ ბედს.

И он,
свободный,
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте! —

ამბობს ახალი სამყაროს დამამკვიდრებელი ადამიანის ძალით აღტაცებული პოეტი პოემა „ომსა და ზავში“.

ვლადიმერ მაიაკოვსკი ამ დროს უკვე ასახავს რევოლუციური პროლეტარიატის საქმეებს, მის გულისნადებსა და მისწრაფებებს. იგი უკვე მკაფიოდ ამჟღავნებს ახალი ტიპის რეალისტი მხატვრის მოწოდებას — მხატვრულად ასახოს რევოლუციური სინამდვილე მის განვითარებადს კანონზომიერებაში, რაც გულისხმობს ნათელი რეალური პერსპექტივის დანახვას.

მომავლის სინამდვილის მართალი წარმოსახვის ძალას პოეტს აძლევს არა მარტო მებრძოლი ადამიანის რწმენა ამ სინამდვილისადმი, არამედ საზოგადოებრივი ყოფიერების განვითარების კანონზომიერებათა შეცნობა, ამ განვითარების რეალური მამოძრავებელი ძალების დანახვა, მხატვრული გააზრება. აი რა ძალით გადმოგვცემს პოეტი ამ რწმენას:

Не трусость воют под шинелью серою,
не крики тех, кому есть нечего;
это народа огромного громовое:
— Верую
величию сердца человечьего! —
Это над взбитой битвами пылью,
над всеми, кто грызся, в любви изверясь,
днесь
небывалой сбывается былью
социалистов великая ересь!

სწორედ ამგვარი ჩაუქრობელი რწმენაა ის ძალა, რომელიც შეუსუსტებელი ენერგიით მოძრაობს მაიაკოვსკის მთელ შე-

მოქმედებაში განსაკუთრებით 1917 წლის რევოლუციების შემდეგ.

სოციალისტურ რევოლუციას უნდა მოეტანა და დაენერგა ხელოვნების ახალი პრინციპები. ამ იმედით გამსჭვალული მაიაკოვსკი, რომელიც 1917 წლის ნოემბერში მოწოდებით მიმართავს ინტელიგენციას — „მიესალმეთ ახალ ხელისუფლებას და დაუკავშირდით მასო“, თვით ქმნის ახალი პოეზიის შედევრებს. ახალმა, რევოლუციურმა სინამდვილემ შვა მისი „ჩვენი მარში“, „ოდა რევოლუციას“, „მემარცხენეთა მარში“, „მისტერია — ბუფ“, „რევოლუციის გმირები და მსხვერპლნი“, „ვლადიმერ ილიჩ!“ და სოციალისტური რევოლუციისა და განთავისუფლებული ხალხისადმი მიძღვნილი ბევრი სხვა ნაწარმოები, რომელთაც გამსჭვალავს მაღალი პარტიულობა და რომელნიც ისტორიას შერჩნენ როგორც დროის, იდეის, ადამიანის სიდიადის საოცარი ფერებით ამეტყველებული მონახატი.

ცხრაასჩვიდმეტის თებერვლისა და ოქტომბრის რევოლუციების და მათი მომდევნო სამოქალაქო ომის წლების პერიოდში ვ. მაიაკოვსკის შემოქმედებაში მკაფიოდ ვლინდება შემდეგი ძირითადი, წამყვანი იდეურ-მხატვრული მოტივები: მასების ბრძოლა პროლეტარული რევოლუციის გამარჯვებისათვის; რევოლუციური მასების საბრძოლო აღტყინება; ბოლშევიკების პარტიისა და ხალხის ერთიანობა; სოციალისტური იდეალის დამკვიდრება; უღრმესი ოპტიმიზმი, რწმენა ხვალინდელი დღისა.

ეს ის მოტივებია, კიდევ უფრო რომ განვითარდა და გაძლიერდა ვ. მაიაკოვსკის შემდგომს შემოქმედებაში, რომლის გვირგვინს წარმოადგენს: „ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი“, „კარგია!“, „ლექსი საბჭოთა პასპორტზე“, „მთელი ხმით“... ისინი უმნიშვნელოვანეს ეტაპებად იქცა არა მხოლოდ ვლადიმერ მაიაკოვსკის, არამედ, ამასთანავე, მთელი საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში.

ლენინზე დაწერილ პოემაში ვ. მაიაკოვსკიმ მისთვის ნიშნეულ მასშტაბურ ტილოზე წარმოქმნა ბოლშევიკების პარტიისა და მისი ბელადის მონუმენტური სახე. ლენინი აქ წარმოსახულია როგორც ხალხის ჭეშმარიტი ბელადი, მისი გულის მესაიდუმლე, ბრძოლაში ხალხის წინამძღოლი და გამმარჯვებელი, ახალი ტიპის პარტიისა და სახელმწიფოს შემქმნელი

და წინამძღოლი ტიტანური ძალის ადამიანი. პოეტმა ლენინის პარტიას მოხდენილად უწოდა „კლასის ტვინი, კლასის საქმე, ძალა კლასის, მისი დიდება“.

ვლადიმერ მაიაკოვსკის შემოქმედება უსაზღვროდ ვრცელი და საოცრად მრავალფეროვანია. იგი მთლიანი დიდი ეპოპეაა, საბჭოთა ხალხების ბრძოლის, ცხოვრებისა და შემოქმედებისადმი მიძღვნილი. მისი შემოქმედება მოიცავს აგრეთვე პატრიოტიზმისა და ინტერნაციონალიზმის, მშვიდობისათვის ბრძოლის, იმპერიალიზმის ანტიხალხური ხასიათის მხილების, ანტიპოდური, ანტიმორალური მოვლენების — ბიუროკრატიზმის, მლიქვნელობის, მომხვეჭელობის, მეშჩანიზმის უარყოფის მხატვრულად და პოლიტიკურად განსაკუთრებით გამძაფრებულ თემებს. რუსეთის დეპეშთა სააგენტოში მუშაობის პერიოდში მაიაკოვსკიმ შექმნა სამი ათასზე მეტი პლაკატური განსაკუთრებული მახვილი, მსუსხავსტრიქონებიანი ნახატი და თვალსაჩინო დახმარება გაუწია პარტიასა და ხალხს ინტერვენტებისა და თეთრგვარდიელების, ანტიჰუმანური ძალების, ნგრევისა და შიმშილის წინააღმდეგ ბრძოლაში. თავის მხრივ იგი კიდევ მეტად დაუახლოვდა ცხოვრებას, ადამიანებს.

მატერიალური და სულიერი ცხოვრების სიღრმეთა ხილვა, კონკრეტული ისტორიული სინამდვილის ღრმა გააზრება გამოარჩევდა მაიაკოვსკის როგორც ხალხის, „შემტევი კლასის“ გულისნადების მესაიდუმლესა და პოეტ-ტრიბუნს, ვინც მთელ თავის მოუღლელ გონებას, გენიოსის ტალანტსა და საოცარი ძალით მომართულ ენერგიას უანგაროდ აძლევდა ამ კლასს, ხალხს. ამ მიზანს რომ უმორჩილებდა თავის მთელ მჩქეფარე ძალას, იგი სინამდვილეს, ცხოვრების დიდ სიმართლეს გარკვეული იდეური პოზიციებიდან აღიქვამდა. მისი პოეტური თვალი, მხატვრული ალღო და ხატოვანი სისტემა ყოველთვის გამოარჩევდა მთავარსა და დამახასიათებელს, სადაც არ უნდა ყოფილიყო ეს არსებითი — მოვლენათა მდინარების ზედაპირზე თუ მის სიღრმეში.

Это время гудит
телеграфной струной,
это
сердце
с правдой вдвоем.

Это было
с бойцами
или страной
или
в сердце
было
в моем,—

ამბობს იგი თავის პოემაში „კარგია!“

ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ შექმნა ეგრეთწოდებული მებრძოლი ლირიკის ბევრი ნიმუში, რითაც თავისი დროის პოეზია უფრო გამსჭვალა ფართო საზოგადოებრივი ჟღერადობით. ლირიკულ პოემებში — „მიყვარს“ და „ამაზე“ მან სრულიად ახალი ინტონაციები შემოიტანა ადამიანთა ურთიერთობის ტრადიციულ თემაში, ახლებური გადაწყვეტა მისცა მათ.

ახალი საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ყოფის ტრიბუნის ძნელი, მაგრამ ესოდენ აუცილებელი საპატიო მოვალეობა ხშირად მოითხოვდა ლირიკოსისაგან „საკუთარ ყელზე დაედგა ფეხი“ და მხოლოდ სოციალურად და პოლიტიკურად ღერადი ნოტებისათვის მიეცა გზა. მაგრამ მან იცოდა, რომ რევოლუციისათვის თავშეწირული პოეტის მემკვიდრეობა სწორედ ამ სახით დაედგმოდა მას საუკუნეებში მოელვარე ძეგლად.

მაიაკოვსკი „რევოლუციის მიერ მობილიზებულ“ და „გაწვეულ“ პოეტად თვლიდა თავს. ეს მისთვის იმას ნიშნავდა, რომ რევოლუციის სამსახურში ჩაეყენებინა არა უბრალოდ სიტყვა, არამედ ჭეშმარიტი პოეტური მეტყველება. „ფინინსპექტორთან საუბარში“ სწორედ ამ მაღალი რანგის პოეზიაზეა ლაპარაკი — იმ „სიტყვაზე“, რომელიც ასე „ძვირად უღირს პოეტს“ და რომელიც მოითხოვს „მგოსნის სხეულის ცვეთას“.

ვ. მაიაკოვსკის გენიალობა ის არის, რომ მან მაღალი პოეტური შთაგონებით აღიქვა და ჭეშმარიტ მხატვრულ ფენომენს აზიარა ყოველდღიური პოლიტიკური ცხოვრების საყურადღებო მოვლენები. ამას უკარნახებდა იმის შეგნება, რომ რევოლუციის პოეტს ყველაზე მეტად მოეთხოვება იყოს შთაგონებული და შთამაგონებელი სახალხო, ჭეშმარიტად ეროვნული, თავისი ეპოქის ფხიზელი შემოქმედი.

მაიაკოვსკიმ კარგად იცოდა, რომ ისტორია მას განსჯის იმის მიხედვით, თუ რაოდენ ჭეშმარიტია მისი პოეტური ხელოვნება, რამდენად ღრმაა და მრავალისმოცველი მისი შემოქმედება,

რამდენად მრავალმხრივად ასახა თავისი დრო და მახვილგონიერად განსჯა მომავალი, და ბოლოს, რამდენად შთამბეჭდავად გამოხატა თავისი ეპოქის ადამიანები, თავისი ხალხის სულის სიდიადე და იდეალი.

ამგვარად, თუმცა იგი ეხმაურებოდა თითქმის ყველა საყურადღებო მოვლენას, მაგრამ ეხმაურებოდა არა როგორც მხოლოდ აქტუალური თემების პოეტი, არამედ, როგორც დიდი შემოქმედი, რომლის ქმნილებაშიც მოვლენამ, სახემ კლასიკური განზოგადების კატეგორიას უნდა მიაღწიოს.

ასეთია, ვთქვათ, მისი „კურსკის მუშებს“, სადაც მაღაროელის მაღალი ადგილი და მოწოდება ოსტატურად არის განსახებული; ასეთია მისი ცნობილი „სხდომებს გადაყოლილნი“, სადაც დაუნდობლად და მხატვრული დამაჯერებლობით ამათრახებს სხდომობანას სენს. როგორც ცნობილია, ვ. ი. ლენინმა ფრიად მოიწონა ეს ლექსი, როცა მისი წაკითხვის უშუალო შთაბეჭდილებით განაცხადა: „...დიდი ხანია არ განმიცდია ასეთი სიამოვნება, პოლიტიკური და ადმინისტრაციული თვალსაზრისითო“.

მძაფრი სატირული მხილების ამ ხაზს ავითარებს მაიაკოვსკი კომედიებით — „ბაღლინჯო“ და „აბანო“, ასევე მთელი რიგი სატირული ნაწარმოებებით.

სოციალიზმის მშენებლობას ახმარდა იგი, როგორც თავისი დროის დიდი პოეტი, მთელ საკუთარ უნარსა და ძალას. მისი მთავარი გმირია ახალი ყოფის მშენებელი, ახალი სულიერი მომართულობის ადამიანი, ვისაც პოეტი ყოველისმძლე ძალად წარმოგვიდგენს („პირველ ხუთიდან“, „მოთხრობა კუზნეცკმშენზე და კუზნეცკის ადამიანებზე“, „მოსავლის მარში“, „დამკვრელი ბრიგადების მარში“ და ა. შ.). შემართების, აქტუალობის დიდი ადამიანური გრძნობა არასოდეს ტოვებდა პოეტს. საბჭოთა პოეზიის აუცილებელ ნიშანთვისებად მას მიაჩნდა მაღალი მხატვრული ძალით მომართული პოლიტიკური მიზანმისწრაფება და აქტივობა, მებრძოლური ტონი. ლექსი და სიმღერა მისთვის იყო „უმბრალო და დროშა“. იგი მოითხოვდა რომ „ხიშტისათვის გაეთანაბრებინათ კალამი“. მას სიამაყით შეეძლო ეთქვა: „ჩემს აღერებულ პოეტურ ძალას შენ შემოგწირავ, შემტევო კლასო!“

აქტუალობის, მოქალაქეობრიობის, ჭეშმარიტი პოეტური

ალღოსა და ხილვის მაიაკოვსკისეული ისტორიული გაკვეთილი უტყუარი ორიენტირი გამოდგა ქართული საბჭოთა პოეზიის ყველა თაობისათვისაც. ამ თაობებს, რასაკვირველია, ერთმანეთისაგან განასხვავებს ინტერესთა წრე, აღქმის მანერა თუ განხატოვნების ხარისხი, მაგრამ მათთვის საერთოა ჩვენი დროის პრობლემებისა და ტკივილების სიმწვავე თუ ამ დროის შესატყვისი მაღალი სულიერი მომართულობა. და სწორედ აქ კამერტონის ფუნქციას იძენს მაიაკოვსკის — მოქალაქისა და პოეტის — ტრადიციად ქცეული ფასდაუდები მემკვიდრეობა.

ირაკლი აბაშიძის ჩვენს დღეებში დაწერილი „შესახებ მსხდომიარეთა“ — ეს თავისებური გასაუბრება დიდ წინაპართან და აქტუალობით გამორჩეული დამღადასმული მხილება სიმახინჯისა — ისევე ნაკარნახევი იყო მაიაკოვსკის გაკვეთილით, როგორც მისივე „საუკუნე მიდის მეოცე“. სწორედ მაიაკოვსკისებური პირდაპირობით გააშიშვლა მან ჩვენი დროის კიდევ ერთი მანკი — სხდომობანა; მაიაკოვსკის გონების სიმაღლიდან დახედა ჩვენს პლანეტას, რომელიც „ისევ ბეწვზე ჰკიდია“ და შთაგონებით გაამყღავნა საბჭოთა პოეტის მისია: „პოეტები ვწირავთ სიცოცხლეს ზავს და მშვიდობას“.

ნ. ტიხონოვი მიუთითებდა: „თანამედროვეობა დაბეჯითებით მოითხოვს ჩვენგან მაიაკოვსკის მასშტაბის პოეტს... ქვეყანა ელოდება ჩვენგან „პარტიულ ბილეთებს“, რომლებიც მხატვრული გამომსახველობითა და პარტიული მგზნებარებით მაიაკოვსკის ნაწარმოების ბადალი იქნება“. შოთა ნიშნიანიძის „კომუნისტები“ სხვა „გასაღებით“ დაწერილი ლექსია, მაგრამ თავისი პათოსით, შინაგანი სიმართლის ძალით, რწმენის ხიძლიერითა და ზემოქმედების ფუნქციით, განავრცობს, ახალ სიბრტყეზე აყენებს პარტიის ადამიანის მაიაკოვსკისეულ გააზრებას.

ვლადიმერ მაიაკოვსკიმ პირველმა საბჭოთა პოეზიაში შექმნა თანამედროვე პუბლიცისტური პოემის ჟანრი. ეს მისეული გამოცდილება ერთერთი შთამბეჭდავი გაკვეთილი იყო, რომელიც ასე გამოადგა შემდგომ თაობებს. ქართველ პოეტთა სრულიად ახალმა თაობამ გაბედულად აიტაცა ეს გაკვეთილიც და ჩვენში გამოჩნდა დალილა ბედიანიძის „ათას ცხრაას ოთხმოცდაორი“ თუ მზია ჩხეტიანის „საუბარი პარტბილეთზე ანუ რწმენა“, რომლებშიც ისტორიული მოვლენებისა და ფაქტების

ორიგინალური პოეტური აღქმა სათავეს სწორედ მაიაკოვსკის გაკვეთილებიდან იღებს უპირველესად.

ვლადიმერ მაიაკოვსკი განუყრელად იყო დაკავშირებული საქართველოსთან. იგი დაიბადა 1893 წელს ბაღდათში და ბავშვობის წლები აქ გაატარა. საქართველოში ეზიარა მაიაკოვსკი რევოლუციურ მუშაობას: ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლის დროს იგი აქტიური მონაწილე იყო რევოლუციური მოძრაობისა და, უსათუოდ, ამ პერიოდში დაიზეპირა მან ი. ევდოშვილის „მეგობრებს“, რომელსაც თავისი ცხოვრების უკანასკნელ დრომდე ხშირად წარმოთქვამდა ხოლმე ქართულად ქართველ მეგობრებთან შეხვედრის დროს.

მაიაკოვსკის საქართველო თავის სამშობლოდ მიაჩნდა და ხშირად სიამაყით ამბობდა კიდეც, რომ იგი ქართველია. „როგორც კი დავადგი ფეხი კავკასიას, მყისვე გამახსენდა, რომ მე ქართველი ვარ“, — ამბობს იგი ლექსში „ვლადიკავკაზი — თბილისი“. ბაქოში გამართულ ერთერთ შეხვედრაზე მას უთქვამს ქართველი მეგობრებისათვის:

Хотелось бы
вновь
и в глаз
и в бровь,
делить и ласку
и любовь...

დიდი რუსი პოეტი რომ იყო, იგი განსაკუთრებული სიმპათიით, სიყვარულითა და პატივისცემით ეკიდებოდა სხვა ხალხებს. ეს ურთიერთდამოკიდებულების ინტერნაციონალური პრინციპი განაპირობებდა მისი შემოქმედების როგორც საყოველთაო ხასიათს, ასევე საყოველთაო სიყვარულსა და აღიარებას. დიდი ინტერნაციონალისტის მთელი ლირიკა სუნთქავს ხალხთა სიყვარულის განსაკუთრებული ჰუმანური გრძნობით. უცხოეთში თუ ჩვენი კავშირის რესპუბლიკებში მოგზაურობის დროს დაგროვებულ მასალებზე აგებული მისი ნაწარმოებები წარმოგვისახავენ მშრომელი ადამიანის მაღალ მორალურ თვისებებს, ხალხის ძალას და ამ ხალხისადმი სიმპათიის გრძნობით არიან დაწერილნი.

მაიაკოვსკის ტრადიციები თანამედროვე საბჭოთა ლირიკაში მრავალმხრივსა და ორიგინალურ განსხეულებას პოულობს:

დღევანდელ გართულებულ საერთაშორისო ვითარებაში, როდესაც მთელი მსოფლიოს ხალხები სასტიკი საფრთხის წინაშე აღმოჩნდნენ ომის გამჩაღებლების მხრივ, ქმედების უდიდეს ძალას იძენს ლექსის მაიაკოვსკისებური მამხილებელი პოლიტიკური სიმძაფრე და გამაფრთხილებელი ხმა;

მაღალზნეობრივი, პრინციპული და აქტიური ადამიანის აღზრდისათვის პარტიის მიერ ამ ბოლო დროს გაჩაღებულ დიდ მუშაობაში მაიაკოვსკი ჩვენს გვერდით დგას და მისი მომწოდებლური პოეტური სიტყვა ისე თანადროულია, თითქოს ეს არის ახლახან დაიწერაო;

თვითკმაყოფილების, მეშჩანობის, მომხვეჭელობის, პარადული ხმაურის, მოლაყბეობისა და ათასი სხვა სიმახინჯის ანტიხალხურ ხასიათს კვლავ ისევ დაუნდობლად აშიშვლებენ მაიაკოვსკის მსუსხავი სტრიქონები, თითქოს დღესაც „როსტას“ სამრეკლოდან რეკდეს მისი მოუსვენარი და გონების გამჭოლი ფხიზელი ზარი.

თავის უკანასკნელ, დაუმთავრებელ ნაწარმოებში პოეტი გაესაუბრა მის თანამედროვესა და მომავალ თაობებს; ერთგვარად შეაჯამა მის მიერ გამოვლილი გზა და „მთელი ხმით“ გამოაცხადა თავისი უფლება — როგორც პარტბილეთი მაღლა ასწიოს საკუთარი ასტომეული „პარტიული წიგნაკებისა“.

ეს მისი დიდი მემკვიდრეობაა, რომელშიც საბჭოთა ეპოქა აისახა თავისი მრავალფეროვნებითა და განსაკუთრებული დიდი მორალური ძალით.

ეს მისი ანდერძია — ჰეშმარიტი შემოქმედებისადმი უსაზღვრო ერთგულების, კაცთმოყვარეობისა და უკვდავი ოპტიმიზმის ანდერძი.

1983

ოსტატობის ფენომენი

გასაოცარი პოპულარობა, თავის დროზე რომ მოიპოვა ეგნატე ნინოშვილმა, არ შეიძლება აიხსნას მისი შემოქმედების მხოლოდ გამძაფრებული სოციალური ასპექტითა და ხალხის

ყოფის, ცხოვრების, ფსიქიკის მწერლისეული ზედმიწევნითი ცოდნით.

ლიტერატურული კრიტიკა და ისტორია, მწერლის მემკვიდრეობის მხოლოდ ამ თვისებას რომ წამოსწევდა ხოლმე წინ, ნებსით თუ უნებლიეთ, ცალმხრივობას იჩენდა; ჩრდილში ტოვებდა სახალხო მწერლის მხატვრული ოსტატობის ფენომენს.

მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა, მაგრამ ინერციის ძალა საკმაოდ ძლიერი გამოდგა: ეგნატე ნინოშვილის მხატვრული ოსტატობა, როგორც წყობილი ესთეტიკური სისტემა, დღემდე ღირსეულად შეფასებული არ არის.

რასაკვირველია, მხატვრული ოსტატობა ცალკე არ არსებობს. იგი ორგანულად ეწვნის ხატოვანი წარმოსახვის მთელ პროცესს, წარმართავს მას. მაგრამ, როგორც შემოქმედის ინდივიდუალური ნიჭის შედეგი და ჩამოყალიბებული ესთეტიკური ფენომენი, განაპირობებს სოციალური თუ ფსიქოლოგიური წვდომის ხარისხს.

ეგნატე ნინოშვილის მხატვრული ოსტატობა, ცხადია, განპირობებული იყო დიდი რეალიზმის პრინციპებით და, შესაძლოა, ხშირად სტიქიურადაც ვლინდებოდა ხოლმე როგორც განსაკუთრებული ტალანტის შედეგი. მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რომ ორიგინალური ხატოვანი ხედვის ფოკუსი, ჩამოყალიბებული იდეური მრწამსი, ახალი ესთეტიკური პრინციპები საბოლოოდ უკვე გარკვეულ მწყობრ სისტემად აყალიბებენ მას.

ამიტომ არის, რომ მისი მოთხრობების თითქმის ყოველი პასაჟი თუ დეტალი და მათი ხატოვანი განსხეულების ფორმა საოცრად შთამბეჭდავიც არის, ფსიქოლოგიურად რთულიც და ცხოვრებისეულად სადაც ერთსა და იმავე დროს.

ეს ნიშანი მკაფიოდ გამოარჩევს ეგნატე ნინოშვილის მთელ მხატვრულ მემკვიდრეობას. მაგრამ იგი განსაკუთრებით კონდენსირებულ სახეს იღებს „პალიასტომის ტბაში“, რომელიც სამართლიანად არის მიჩნეული ქართული (და არა მარტო ქართული) ნოველისტიკის ერთერთ კლასიკურ ნიმუშად. ოსტატობის იმ დიდ გამოცდილებას, „ჯანყის“, „უიშვილისა“, და „სიმონას“ ავტორმა რომ დააგროვა უკვე, ახ უნდა მიეღო ფსიქოლოგიური წვდომის, სოციალური სიმძაფრისა და მხატვრული განსხეულების საოცარი სინთეზის ახალი ხარისხი.

„პალიასტომის ტბაში“ გახსნილი ქართველი გლეხკაცის სულის სიღრმემდე შემძვრელი ტრაგედია სწორედ მაღალი მხატვრული ოსტატობის წყალობით იძენს განზოგადებისა და შთამბეჭდაობის საოცარ ძალას. ამგვარად იქცევა იგი ფართო ეროვნის შემცველ კონკრეტულ სოციალურ და ფსიქოლოგიურ მხატვრულ ისტორიად.

ეს ისტორია იტევს სხარტ ეკონომიკურ მონახაზსაც და ხალხში ლეგენდად გაბნეულ გადმოცემასაც, „მრისხანე მეკლიტულე“ ტბის გაჩენის ამბავსაც და ეწერის მზაკვრული ხასიათის ამოხსნასაც, სოციალურ ძალთა ჭიდილსაც და ექსპოზიციურ ელემეტად ჩართულ გმირის ოჯახის თაეგადასავალსაც, სიუჟეტურ პლანთა მონაცვლეობასაც და ღრმა და მობილურ ფსიქოლოგიურ განცდათა მთელ წყებასაც, იმედად ქცეულ მომავალს დამიზნებულ სანუკვარ ოცნებასაც და სტიქიას შეჭიდებული ძე-ხორციელის ზეადამიანურ ძალასაც, ბუნების მკვეთრ სურათებსაც და ბოლოს — შემზარავ ფინალად ქცეულ ტრაგედიასაც.

და ყოველივე ეს — სულ რაღაც თხუთმეტიოდე გვერდზე! ნოველის, ყველა პერიპეტია თუ დეტალი, კონკრეტული სურათი თუ ესკიზური მონახაზი რომ ფინალს ამზადებს და ამ მიზნით თავისი გარკვეული აზრობრივი თუ სიმბოლური დატვირთვა აქვს, აქ გასაოცარი არაფერია; ეს ხატვის ნაცადი პრინციპია საერთოდ. გასაკვირველი და ხაზგასასმელია ის უებრო მიზანმისწრაფულობა, რომლითაც გამსჭვალულია თითოეული მათგანი და მათს მიჯრითობასა თუ მონაცვლეობაში ჩამუხტული რომელიღაც დიდი ზემოქმედი შინაგანი ძალა, რომელიც თქვენს სულმოუთქმელ ყურადღებას ფინალისაკენ მიმართავს.

მას შემდეგ, რაც ფოთის მონახაზით თუ პალიასტომის ლეგენდად ქცეული ისტორიით შექმნილია ძირითადი ექსპოზიციური პლანი და მოხატულია მკვეთრი ფონი, მწერალი აცოცხლებს პალიასტომის მახლობელი ტყეების სურათს. ტყის ისტორია, რომელიც ძირითად ექსპოზიციას უკვე ორგანულ დამატებად შეედგმის, თავისი არსით იმისათვის არის გამიზნული, რომ მეტი სოციალური სიმძაფრე მისცეს ივანესა და ნიკოს ტრაგედიას. რეალისტის მახვილი თვალით დანახულ ამ პეიზაჟურ მონახაზს სწორედ მძაფრი სოციალური გამსჭვალულობა აძლევს საოცარ სიმკვეთრესა და შთამბეჭდაობას.

ეს ფონი გამსჭვალავს მკაფიო რელიეფურობითა და შთამაგონებლობით, ერთი შეხედვით, თითქოს ძუნწად დახატულ ივანეს პორტრეტს. სწორედ რომ საერთო სოციალური ფონის წყალობით იესება იგი ფერითა და ხორცით. სულ რაღაც ნახევარ გვერდზე მონათხრობი გლეხიკაცის ისტორია, მისი ოჯახის ბედი და მონახაზი პორტრეტისა მეტად დაწნეხილი თხრობის და ოსტატურად მიგნებული მკვეთრი საღებავის მოშველიებით კლასიკური ნიმუშია. ამ ნახატზე აღიქმება საგანიც, მოთხრობილია მთელი ოჯახის ისტორიაც და ნაჩვენებია გმირიც მოქმედებაში. ეს ხატვის ჭეშმარიტი ოსტატობაა!

დიდი ნიჭით შექმნილი ყოველი ნოველის გვირგვინი მისი ფინალია. აქ უნდა დაიცალოს ის დიდი ენერგია, რომელიც თხრობამ გზადაგზა შეიძინა, შემოინთო და დაძაბა. „პალიასტომის“ ფინალი ამ თვალსაზრისით საინტერესო ფენომენია: ნოველისეული მოულოდნელობის ელემენტი მასში ეჯვარება კლასიკური ტრაგედიისათვის ნიშნეულ კვანძის ულმობელი განკვეთის მომენტს, როცა გარდუვალ ბედისწერასთან შეჯახება იქცევა ჯერ იმედით იმპულსირებულ თავგანწირვად, ხოლო შემდეგ — ადამიანის ფიზიკური თუ სულიერი ძალების ულმობელ მსხვრევად.

მხატვრული აზროვნების დიდ პრაქტიკაში ეს ერთი იმ იშვიათ შემთხვევათაგანია, როდესაც ნაწარმოების ფინალი სამუდამოდ აღებეჭდება ხოლმე მკითხველის გონებას და მას ვერა დრო ვერ წაშლის. ვერ წაშლის იმიტომ, რომ გონებამ იგი არა მხოლოდ აღიქვა, არამედ უშუალოდ განიცადა კიდეც, ვით საკუთარი ბედი.

გაიხსენეთ ტალღებში ყალხზე შემდგარი ტივი და მასზე მბორგავი მამა-შვილი; გაიხსენეთ როგორ უმოწყალოდ იშლება ეს ტივი და ამ სურათში სიმბოლურად ცნაურდება ადამიანის იმედების ასევე ულმობელი მსხვრევა; გაიხსენეთ სიკვდილის პირისპირ დარჩენილი კაცის შეკივლება, ამ საშინელ ზათქსა და ყურთასმენის დამახშობელ ხრიალში „ცის გასკდომად“ რომ გაისმის; გაიხსენეთ ჭარიშხლის სისწრაფესთან გაწყვილებული ივანეს ფიქრები მისი ოჯახის მომავალზე; გაიხსენეთ შვილის დაღუპვის სისხლით ხორცამდე შეძრული მამის „დაჭრილ ლომსავით ღრიალი“; დაბოლოს, გაიხსენეთ თითქოს წუთისოფლის სამდურავად ამოთქმული ივანეს უკანასკ-

ნელი სიტყვები რომლებიც ასე წარუშლელად ეჩედება სმენას, თუმცა „მუცელშივე ჩაუხეთქაო“ წყალმა.

საოცარია, როგორ ხერხდება ნოველის ერთ გვერდზე ესოდენ რთულ ფსიქოლოგიურ გამათა მიჯრითი გადმოცემა, გამძვინვარებული სტიქიონის სურათთა ელვისებური მონაცვლეობის მომენტთა დაჭერა, პარალელურ ფიქრთა და განცდათა შეწყვილება, გონებისა და ძალის კულმინაციური დაძაბვის ხილვა და აღქმა!

იმგვარი ექსპრესიული ხატვის სრული ათვისება, როგორადაც „პალიასტომის“ ფინალი წარმოგვიდგება, მოითხოვს გონების არა მარტო ზღვრულ დაძაბვას, არამედ მისი წარმოსახვითი შესაძლებლობების მაქსიმალურ გამოყენებასაც.

მწერალმა კარგად უწყის, რომ ასე რიგად დატვირთული ფინალი ბევრი „გვერდითი“ შენაკადით, ჩართული მომენტით თუ მეორეპლანოვანი პასაჟითა და პარალელით ერთგვარად წინასწარვე უნდა იყოს შემზადებული. მას აქაც არ ღალატობს ოსტატის ნიჭი.

გასინჯეთ, როგორ ამზადებს იგი ფინალს:

ექსპოზიციად გამოყენებულ პალიასტომის ლეგენდის სიღრმეში ძევს უდანაშაულო ყრმის სისხლისა და „პავლიას ტომის“ დაღუპვის ხალხში გავრცელებული შემზარავი გადმოცემები, ხოლო თვით ტბის ამგვარი ისტორია, შეწყვილებული ეწერის ბოროტ ხასიათთან, ის თავისებური ნასკვია, თავიდანვე რომ გვამზადებს მოსალოდნელ უბედურებასთან შესახვედრად. ამის შემდგომ საოცარ სიმბოლურ დატვირთვას იღებს ტყის მჭრელი ორი გლეხის დაღუპვის ამბავიც და თანასოფლელთა ბევრი უბედურების მოკლე ისტორიაც, მამა-შვილი რომ იგონებს საბედისწერო დღის წინაღამეს. ყოველივე ეს გამძაფრებულია მამის წინათგრძნობით და შვილზე წუხილით: „...შენ რომ არ მეჯდე ტივზე, კიდევ სხვაა... შენ ამისთანა ბნელ ღამეში ვერ განდობ ამ მყლაპავის პირს!“

გათენების ჟამს ჯუმათის მთის წვერზე მთავარანგელოზის მონასტრის ხილვა თითქოს იმედით აღბეჭდავს ივანეს ამ წინათგრძნობას, მაგრამ ამ ხატის პარალელურად ხილული სააშიში ფერი მონასტრისა, ტბისა, მთელი გარემოსი შემზარავ ბზარად ედება საოცარი სისწრაფით მონაცვლე მის განცდათა მთელ წყებას. ერთ აბზაცში, სულ ათიოდე სტრიქონის

მანძილზე ხდება ამ ფერის მიჯრითი ხაზგასმა: „მთასაც და მონასტერსაც რაღაც საიდუმლო, მკრთალი, ბნელი ფერი ედო“; იქვე —„პალიასტომი ისეთ საიდუმლო, მწვანე, ბნელი თვალით გამოიყურებოდა, რომ ნიკოს შიშით ადამიანის ფერი აღარ ედო სახეზე“ და თქვენ ხედავთ საოცარი შთამბეჭდაობით დახატულ ნიკოს „გაფერმკრთალებულ პირისახეს“, შემდეგ — „პალიასტომს მზის დახედვამ კიდევ უფრო საშიში ფერი დასდო“, ხოლო „მთა და მონასტერი ჯერ კიდევ შავად მოჩანდა“; მომდევნო პასაჟში ისევ შემზარავი ფერი: „წყალს, ჰაერს და არემარეს უსიამოვნო, საიდუმლო ფერი ედო“ (მიაქციეთ ყურადღება, თვით ჰაერიც კი განსაკუთრებული ფერით გასჭვალულა!). აღარაფერს ვამბობ ნოველის სხვა პასაჟებში ასევე შთამბეჭდავად გამოყენებულ ფერთა მდიდარ სპექტრზე.

ასე მზადდება ფინალი, რომლისაკენაც ნოველის დასწყისიდანვე წარმართული მკითხველის ყურადღება მაქსიმალური ძალით იმუხტება.

ყურადღებას იქცევს უძლეველ განსაცდელს შეჭიდებული ადამიანის ფიქრისა და სულის დინამიკა. ხშირად ვერ ხერხდება ამ მოძრაობას უბრალოდ გონების თვალი მიადევნო, არა თუ მთელი სიღრმით განიცადო და შეიმეცნო იგი. განცდა, ფიქრი და წარმოსახვა აქ ეწყვილება ქარიშხლის სისწრაფეს და მომნუსხველ ძალას მისას, რადგან მით არის განპირობებული და იმპულსირებული.

ასეთი ფსიქოლოგიური დატვირთვა მძიმე განსაცდელის ჟამს მხოლოდ მისი ხვედრია, ვინც თუმცა „სწყევლის, კრულავს თავის ბედს, თავის გაჩენას, მაგრამ მაინც კი მთელი თავისი არსებით ეჯაჯგუნება ცხოვრებას, უზომოდ უყვარს სიცოცხლე“ და არა მარტო პირისპირ აღმოჩენილა ამწუთისეული უბედურების წინაშე, არამედ თავისი გამჭრიახი გონების ძალით გაჰვრეტს მისი ოჯახის განსაცდელსაც მომავალში; ვინც არა მარტო „თავიანშვილიანად“ იღუპება, არამედ ვისაც შიმშილით განაწამები თავისი ოჯახის მომავალიც აშკარად წარმოუდგენია. ამიტომ აღჭურვილია გმირი იგივე სტიქიის ძალითა და ამიტომ დაწნეხილია მისი ფიქრი და წარმოსახვა სტიქიისავე შესატყვისი ელვისებური სისწრაფის ძალით.

„პალიასტომის ტბას“ ორგანულად შეეწნა მწერლის მიერ

ორიგინალური ოსტატობით გამოყენებული ფსიქოლოგიური მონოლოგის ფორმა. ამ მონოლოგს ორი პლანი აქვს. ერთით გახსნილია უშუალოდ გმირის ხასიათი, ფიქრი, საზრუნავი, მისი დამოკიდებულება გარესამყაროსთან, საკუთარი ტრაგედიის განცდა; მეორეთი კი — ერთგვარად სიუჟეტს „გარეთ“ დატოვებული სინამდვილე, რომელსაც გმირისეული ფიქრით ვეცნობით. ამ მონოლოგის ფუძედ გვევლინება გმირის ინდივიდუალური მეტყველება, როგორც ეთნიკური სულიერი მდგომარეობის ერთ-ერთი ნიშანი (მაგალითად, გაიხსენეთ ივანეს ფიქრი: „საიდან ამოგირგილდა აი წყეული ზენაის ბინდი“).

საერთოდ, მთელი ნოველის დიალოგური გამართვაც და აღწერა-განცდითი ხატიც აღნიშნული ფსიქოლოგიური მონოლოგის ელემენტს ექვემდებარება და ეს მისი მხატვრული ღირსების თუმცა შეფარული, მაგრამ საკმაოდ თვალშისაცემი ნიშანია. მრავალწილად სწორედ მისი წყალობით ხერხდება ფინალს დამიზნებულ სიტუაციათა ესოდენ დაწნეხილი აღქმა, სულიერი განცდის სიღრმეთა წვდომა, მწერლისეული ხილვის ასპექტთა და ნაწარმოების იდეის ფოკუსირება ერთ მთლიან სურათად. ამგვარად დახატული სურათის თუნდაც ერთხელ ხილვაა საკმარისი, რომ იგი სამუდამოდ აღებეჭდოს გონებას.

1985

ორი სინამდვილის მხატვარი

აკაკი ბელიაშვილი XX საუკუნის ქართული პროზის ერთ-ერთი საკმაოდ პოპულარული ოსტატია. მან თავისი სამწერლო მოღვაწეობის მანძილზე მშობლიურ ლიტერატურას ბევრი საყურადღებო ნაწარმოები შესძინა.

ა. ბელიაშვილის პირველი მხატვრული ნაწარმოებები განეკუთვნება რევოლუციამდელ პერიოდს, სიყმაწვილის წლებს, როდესაც 14-15 წლის გიმნაზიელი, ხელნაწერ ჟურნალებში აქვეყნებდა მცირე მოცულობის მოთხრობებს, ესკიზებს, ხოლო უფრო გვიან ნაბეჭდ ორგანოებშიც თანამშრომლობდა, როგორც პატარა პიესების, მინიატურების ავტორიც და მთარგმნელიც.

მაგრამ ამ პერიოდიდან მის შემოქმედებას ბევრი არაფერი შემორჩენია. ეს იყო ერთგვარი, ხან გაბედული და ხანაც მოკრძალებული პირველი ნაბიჯები, ცდები მომავალი პროზაიკოსისა.

ინტენსიური შემოქმედებითი მუშაობა ა. ბელიაშვილმა დაიწყო ოციანი წლების განსაკუთრებით მეორე ნახევრიდან, ხოლო ოცდაათიან წლებში იგი უკვე გარკვეული მანერისა და სტილის მწერლად წარმოჩნდა ქართულ პროზაში.

აკაკი ბელიაშვილი დაიბადა 1903 წლის 11 (24) აპრილს საჩხერის მახლობლად მდებარე სოფელ ქორეთში, დედულეთში (გარდაიცვალა 1961 წლის 14 დეკემბერს). მისი მამა — იონა ბელიაშვილი ჭიათურის შავი ქვის მრეწველობაში მუშაობდა და საკმაოდ განვითარებული და დაწინაურებული კაცი იყო. იგი რაჭიდან გაჭირვებას გამოექცა ჯერ კიდევ სიყმაწვილის წლებში; შემდეგ მოახერხა დაემთავრებინა ქუთაისის სასოფლო-სამეურნეო სკოლა. ცოტა ხნით მასწავლებლობდა კიდეც სოფელ ღორეშაში. მაგრამ შემდეგ ჭიათურაში მუშაობა აირჩია. აქ დაამთავრა სამთამადნო კურსები და ტექნიკოსის თანამდებობა დაიკავა.

აკაკი ბელიაშვილი იგონებს, რომ ლიტერატურისადმი სიყვარული მამამ ჩაუნერგა ბავშვობიდანვე. მამამისი „იონა თლუღელის“ ფსევდონიმით ბეჭდავდა ჯერ კორესპონდენციებსა და პუბლიცისტურ წერილებს „კვალში“, ხოლო უფრო გვიან მას „ეშმაკის მათრახში“ და სხვა პერიოდულ გამოცემებში რამდენიმე პატარა მოთხრობაც დაუბეჭდავს. იონა ძალიან ახლო იცნობდა აკაკი წერეთელს, შიო მღვიმელს, იონა მეუნარგიას (მისი ბიძა დედის მხრივ) და სხვა გამოჩენილ მოღვაწეებსა და მწერლებს. დამახასიათებელია, რომ იგი ერთ-ერთი აქტიური მონაწილე იყო რევოლუციური მოძრაობისა საქართველოში; ჭიათურაში, მის სახლში ერთ დროს მოთავსებული ყოფილა არალეგალური ბოლშევიკური სტამბა.

თავისთავად ცხადია, ყოველივე ამას არ შეიძლებოდა სათანადო გავლენა არ მოეხდინა ცნობისმოყვარე ბავშვზე, რომელსაც ძალიან ადრე წერა-კითხვაც შეასწავლეს შინ.

1913 წელს ა. ბელიაშვილი შედის ქუთაისის სათავადაზნაურო გიმნაზიაში, რომელსაც ამთავრებს 1921 წელს. ამავე

წელს სწავლას აგრძელებს ამიერკავკასიის პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში საინჟინრო ფაკულტეტზე. ინსტიტუტის დამთავრება მან ვეღარ შეძლო მამის გარდაცვალების გამო; იგი იძულებული შეიქნა მუშაობა დაეწყო. ჯერ მუშაობდა ჭიათურაში მარკშეიდერად, ხოლო შემდეგ მონაწილეობდა გეოლოგიურ ექსპედიციებში. ამან საშუალება მისცა გაცნობოდა საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეს.

ქუთაისში სწავლის დროს იგი დაუმეგობრდა გიმნაზიელებს — სიმონ ჩიქოვანს, დავით გაჩეჩილაძეს, ბესარიონ ჟღენტს, ნიკოლოზ ჩაჩავას. მათ გიმნაზიაში დაიწყეს ხელნაწერი ჟურნალების გამოცემა, ხოლო 1918 წელს უკვე სტამბურად დაბეჭდილი ჟურნალის („წინსვლის ემბლემა“) რამდენიმე ნომერიც გამოსცეს. უფრო გვიან, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების წინაპერიოდში (1920 წ.) მათ გამოსცეს აგრეთვე გაზეთი „ქუთაისი“ (სულ ორი ნომერი). ახალგაზრდა გიმნაზიელ ლიტერატორთა ეს ჯგუფი თავის ორგანოებში ბეჭდავდა საკუთარ ნაწარმოებებს. ა. ბელიაშვილმაც აქ გამოაქვეყნა თავისი პირველი ნაწარმოებები (პატარა მოთხრობები, მინიატურები, პიესები).

როგორც ცნობილია, ზემოაღნიშნულმა ჯგუფმა შემდგომ (1922 წ.)შეადგინა ქართველ ფუტურისტთა ბირთვი. აკაკი ბელიაშვილი ბოლომდე შერჩა ამ ჯგუფს. ოციან წლებში ჟურნალ „მნათობში“ დაიწყო მან თავისი ფანტასტიკურ-სათავგადასავლო ნაწარმოების — „ცხრა ცენტრის“ ბეჭდვა. მაგრამ მცდარ შემოქმედებით პოზიციებზე მდგომმა მწერალმა მარცხი განიცადა; მან მალე შეწყვიტა აღნიშნულ ნაწარმოებზე მუშაობა. ა. ბელიაშვილის ნამდვილი შემოქმედებითი ზრდა მას შემდეგ დაიწყო, რაც მან მიმართა კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციებს და ხატვის რეალისტურ მეთოდს.

მრავალფეროვანია, მდიდარია ცხოვრებისეული მასალა, რომელსაც ემყარება აკაკი ბელიაშვილის შემოქმედება. მწერლისეულ მხატვრული შემეცნების ორბიტაში მოქცეულია ქართული სინამდვილის ბევრი საყურადღებო მოვლენა თუ ფაქტი, რომელთაც თავისებური ასახვა ჰპოვეს მის მოთხრობებსა და რომანებში.

აკაკი ბელიაშვილი ორი სინამდვილის მხატვარია. მის შე-

მოქმედებაში ჩვენ ვხედავთ, ერთი მხრივ, ჩვენს დღევანდელ ცხოვრებას, მის დამახასიათებელ ტენდენციებსა და კონკრეტულ გამოვლინებებს, ხოლო, მეორე მხრივ, საქართველოს წარსულს, მის განვითარებად პერსპექტივას, მის ისტორიულ სინამდვილეს.

ამ ორი სინამდვილის ხატვისას ბელეტრისტი ცდილობს ისტორიული ჭეშმარიტების, მისი ტენდენციების მართებულ ამოხსნას. და ეს მისი ცდა ბევრ შემთხვევაში რეალიზებულია ჭეშმარიტ მხატვრულ ფაქტად, ისევე როგორც თანამედროვე სინამდვილეზე შექმნილ ნაწარმოებებში ხშირად ვლინდება მისი მწერლური ალღო და ცხოვრების ცოდნა.

საქართველოს ისტორიულ წარსულს ა. ბელიაშვილმა ბევრი თვალსაჩინო ნაწარმოები მიუძღვნა. პირველ ყოვლისა, ეს არის სამტომიანი რომანი „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“, „ოქროს ჩარდახის“ პირველი ნაწილი, „პოეტის ოცნება“, „ამბავი რუსთაველისა“, „დაკარგული წიგნი“, „მწუხრი ტრფობისა“, „სპარტაკელი“, „ერთი პოლიტიკური პარტიის ისტორია...“ მათ შორის „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“ და „ოქროს ჩარდახი“ ფართო ისტორიული ტილოებია, მიძღვნილი XVIII საუკუნის საქართველოსადმი.

ამ დროს საქართველოს სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური და საზოგადოებრივ-ეკონომიკური მდგომარეობა მეტისმეტად რთული იყო. ამ ძნელ პირობებში ქართლ-კახეთის სამეფოს გზას მიუკვლევდა დიდი სახელმწიფო მოღვაწე და გამოჩენილი სტრატეგი-სარდალი ერეკლე მეორე. მაგრამ მუსულმანური სამყაროს მოძალება ისე ძლიერი აღმოჩნდა მთლიანად საქართველოსადმი, კერძოდ, ქართლ-კახეთისადმი, რომ მისმა შინაგანმა თუ საგარეო დაძაბულმა ვითარებამ ამ დროს კულმინაციურ წერტილს მიაღწია. ვეღარც მანევრირება სპარსეთსა და ოსმალეთს შორის, ვეღარც თავგანწირული ბრძოლა დამოუკიდებლობისა და თავისუფლების შენარჩუნებისათვის ფაქტიურად ვეღარ შველოდა საქართველოს და ერეკლე იძულებული შეიქმნა ქრისტიანული რუსეთის მფარველობა ეძია. იგი აქაც აწყდებოდა უამრავ დაბრკოლებას არა მარტო ქვეყნის შიგნით, არამედ რუსეთის იმდროინდელი მმართველობის მხრივაც.

საქართველოს ისტორიის ეს პერიოდი დახატა აკაკი ბელიაშვილმა თავის რომანში „თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა“.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ მწერლის, ისტორიულ-მხატვრული კონცეფცია საქართველოს ბედის გადაწყვეტის თვალსაზრისით სწორია და გამართული.

ერთ ადგილას მდივანბეგი იოანე ორბელიანი ამბობს:

„კარგი რამ გვირდეს, გიკვირდეს, ავი რა საკვირველიაო, სწორედ ჩვენზე უთქვამს რუსთაველს. რაც ჩვენ ბოლო ხანებში გაჭირვებას ვნახულობთ, საკვირველი კი არა არის-რა, მაგრამ ერთხელაც ბოლო აღარ უნდა ექნეს? რა ვქნათ, რა ვიღონოთ? ამ გაზაფხულზე ბატონის ბრძანებით სოფლების აშენებას მივყავით ხელი. მართლა რომ კარგი საქმეა. ამდენ ხარაბა მამულებს მართლაც რომ პატრონობა სჭირდება. მარტო ჩემს მამულში ათი ათასი კომლი უნდა ესახლოს. ხალხიც აღარ არის, ვინღა დავასახლო? ჩვენ რომ სოფლებს ავაშენებთ, ეგ რა სოფლები იქნება. ხუთი კომლი სოფელია? ხუთი კომლი რომ ას კომლად იქცეს, რამდენი წელიწადი უნდა გავიდეს. მერე ვაცლით, განა, მოშენებას?! მოშენებული არ ვიყავით, რომ არ დაგვაყენეს?! შაჰ-თამაზმა მუსრი გაგვავლო, შაჰ-აბასმა კიდევ უარესი გვიყო, ან რომელი ერთი ვთქვა. ახლა რაღა ვართ? ვისღა უნდა გავუმკლავდეთ? სულ მუდამ ვალითა და ვახშით ლაშქრის დაქირავება იოლი საქმეა?! ისე ლაშქარს რამდენს მოაგროვებ, რომ თათარსაც პასუხი გასცეს და იარანალსაც შენი შიში ჰქონდეს“.

ასეთია თითქმის გაჩანაგების პირას მისული იმდროინდელი საქართველოს სავალალო სურათი. და რაც უფრო დრო მიდის, მით უფრო მუქდება ამ სურათის ფონი.

ერეკლეს მტკიცედ აქვს შეგნებული, რომ საქართველოს ფიზიკური და სულიერი ხსნა მხოლოდ ერთმორწმუნე რუსეთთან კავშირშია და, იმედების ხშირი გაცრუების შემდეგაც კი, მას მაინც არასოდეს არ ღალატობს ზომიერების გრძნობა, თავისი ქვეყნის უსაზღვროდ მოსიყვარულე მამის ალღო და მთელი სისასტიკითა თუ ზღაპრული მონდომების ძალით იგი განაგრძობს აღებულ კურსს. ცხადია, მას სწამს საქართველოს დამოუკიდებლობა რუსეთის პროტექტორატის ქვეშ. მაგრამ არ შეუძლია არ იცოდეს ეკატერინეს მზაკვრუ-

ლი გეგმებიც რუსეთთან საქართველოს შეერთებისა, რომლებიც ასე მკაფიოდ გამოვლინდა გრაფ ტოტლებენისა და რუსეთის დედოფლის სხვა მოხელეთა მოქმედებით; იგი ხომ წინდახედული პოლიტიკოსია ამავე დროს. მიუხედავად ამისა, მისთვის აღარ არის სხვა გამოსავალი და ერთადერთი საზრუნავი მისი ის არის, რომ როგორმე ერთმანეთს შეახამოს დიდი იმპერიის ქვეშევრდომობა და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობა.

ასეთად წარმოგვიდგება ჩვენ ა. ბელიაშვილის მიერ დახატული ძლიერი ფიგურა საქართველოს უკანასკნელ ლომკაცისა, რომლის მთელი ცხოვრება უდიდესი ტრაგიზმით არის აღსავსე.

თავისი ქვეყნის განწირული მდგომარეობა მას აქცევს არა მარტო მრისხანე მეფედ, რომელშიაც ხშირად პოულობს გამოვლინებას ფეოდალური ფორმაციისათვის დამახასიათებელი სისასტიკე, არამედ აგრეთვე ქვეშევრდომებისადმი გულკეთილად განწყობილ მმართველ ადამიანად, რომლის მკერდშიაც სცემს სათუთი და მოსიყვარულე გული.

ყოველივე ეს — მისი გულკეთილობაც და მრისხანებაც, მდაბიოებთან გულითადი მისვლაც და გაკადნიერებულ თავადებთან სასტიკი ანგარიშის გასწორებაც — მთელი მისი მოქმედება დაქვემდებარებულია გარკვეული მიზნისადმი და ამ მიზნის გზაზე მან არ იცის არავითარი კომპრომისი. მას შეუძლია დაიახლოვოს ყოველი წოდების თუ რანგის ადამიანი, თუ მასში ხედავს სამშობლოსადმი უსაზღვრო ერთგულებას, და მასვე შეუძლია შერისხოს იგივე ადამიანი, თუ მასში აღმოაჩინა ნებისმიერი თუ უნებური მოქმედება, დაპირისპირებული სამშობლოს ინტერესებისადმი.

ერეკლეს პიროვნებაში ბუნებრივად აისახა მისი ეპოქის როგორც ძლიერი, ისე სუსტი მხარეები. მის სიძლიერეს განაპირობებს სამშობლოს მდგომარეობა და პირადი მისი ღირსებანი; მთელი ის ისტორიული გარემოცვა, რომელშიაც იგია მოქცეული.

მისი სიძლიერე და ძალა ჩვენ დამაჯერებლად შევიცანით რომანის ერთ-ერთ განხატოვნებულ ეპიზოდში, რომელიც გამონაკლისს როდი შეადგენს. ეს არის სცენა ერეკლეს შეხვედრისა ლილოელ დუღაბასთან. დუღაბა ქართლელი გლეხია,

წერმარი და მეჭირნახულე, რომელთა მსგავსთ აწევს მხრებზე სახელმწიფოს მთელი სიმძიმე. როცა ერეკლე მორიგეობით მუდმივ სამსახურს აწესებს ჯარში, პირველად თვითონვე გადის რიგით მებრძოლად და სწორედ დუღაბას რაზმში ხვდება. და აი, მცხეთას მოსული იგი, როგორც უბრალო მებრძოლი და როგორც მეფე — განმგებელი თავისი ქვეყნისა, ებაასება უბრალოდ თავის მოყმესა და წინამძღოლს დუღაბას. ესაუბრება სამშობლოს ბედზეც, ოჯახზეც, მომავალ ბრძოლებზეც. ეს ის პერიოდია, როდესაც ჯერ კიდევ არ დაწყებულა ფეოდალური ფორმაციის დაშლა და იგი ჯერ კიდევ ძლიერია.

მაგრამ მას ხომ თავისი დიდი მანკიერებანი ღრღნიან და ასუსტებენ. და ეროვნული გმირი, მეფე და სარდალი, როგორც ამ სიტუაციაში მოხვედრილი, თავის უძლიერეს მხარეებთან ერთად, ატარებენ სისუსტის ნიშანსაც. იგი ვერ სჯის საკუთარ შვილს — გიორგის, რომელიც ასპინძის ომში არ მიეხმარა ხმალამოწვდილ მამას.

ეს ტრაგიკული ბედი ადამიანისა და მეფისა ჩინებულად არის ამეტყველებული ერეკლეს ბაგით, როდესაც ბესიკის მომავალი სასტიკი დასჯის შიშით გაცეცხლებული თავის დას ანას დამშვიდებით უპასუხებს:

„მთელი ქვეყანა რომ მოვლო, ვერსად ვერ ნახავ მეფეს, რომელსაც თავის გაჩენის დღიდან სულ ომში და ლაშქრობაში ყოფნა წილად ხვდომოდეს. მარტო მე გავუჩენივარ ღმერთს ასეთი. მთელი ქვეყანა რომ მოვლო, ვერსად ვერ ნახავ მეფეს, რომელიც ომში თვითონ მიუძღოდეს ჯარს და ხმალამოწვდილი იბრძოდეს. ესეც ღმერთმა მარგუნა, სიკვდილს ათასჯერ ჩაუქროლია ჩემს გვერდით და, უნდა გითხრა, ბევრჯერ მჭონია საშუალება თავი ამერიდებინა ბრძოლისათვის, რადგან სიკვდილის ბადეს მხოლოდ სასწაულით თუ დავუძვრებოდი. ბევრჯერ მჭონია საშუალება გამარჯვება სხვისი თავგანწირვით მომეპოვებინა, მაგრამ არასოდეს ასეთი რამ არ მიკადრებია... მთელი ჩემი სიცოცხლე სულ ველად გამიტარებია, ღია ცის ქვეშ, ხმელი პურითა და წყალით მისაზრდოვნია, წელიწადში სამ დღეს არა მხვდება ადამიანურად საწოლში დაძინება; და ალბათ, ასევე ველზე მომისწრებს სადმე სიკვდილი. მე ვიცი, რომ მეფე ქვეყნის

მსახურია, თორემ განა არ შემეძლო ისე მომეწყო ჩემი საქმე, რომ სულ განცხრომა-ფუფუნებაში გამეტარებინა დღენი?!“

ამ სიტყვებში არ იგრძნობა არც საკუთარი ბედით გაბოროტება და არც წუწუნი ამ ბედის გამო. იგი უფრო სიამაყით თქმული აღსარებაა ადამიანისა, ვისაც შეუგნია თავისი მძიმე ხვედრი და დაუნახავს საკუთარი მოვალეობა ხალხის, სამშობლოსა და ისტორიის წინაშე. მართლაც, სხვას რას უნდა აეძულებინა კაცი გადაეხადა ოთხმოცზე მეტი ბრძოლა და ყოველ ბრძოლაში თვით ჩამდგარიყო სიკვდილსა და სიცოცხლეს შუა! უდიდესი გულისტკივილით აღემართა მახვილი მახლობელი ადამიანების წინააღმდეგაც კი, როდესაც ამას სამშობლოს ინტერესები უკარნახებდნენ; ქვეყნისა და ხალხის წმინდა სამსხვერპლოზე მიეტანა ყოველივე პირადული ბედნიერება, დაეთმო და დაეთრგუნა მისდამი მისწრაფების გრძნობა! თუ არა სამშობლოს, სხვას რას უნდა გაეყვანა იგი კოხტა ბელადთან ორთა ბრძოლაში, ვისმა ხმალმაც იქვე მოულოდნელად გაჰკვეთა მეფის ერთგული ხევსური გოლიათი სუმბატა და რომლის დროსაც ოდნავ შეცდომას შეეძლო საბედისწერო ყოფილიყო ერეკლესა და მთელი საქართველოს ბედისათვისაც!

ერეკლეს გვერდით, რთულ გარემოცვაში ყალიბდებოდა იმდროინდელი საქართველოს ბევრი მოღვაწის მრწამსი, სულიერი სიმტკიცე და მეომრული სიმამაცე. ბატონიშვილი ლევანი და გოლიათი სარდალი დავით ორბელიანი, ბესიკი და სოლომონ ლეონიძე, მეციხოვნე ბერუჩა და მეომარი დუღაბა და მათი გალერეის ბევრი მაღალი რანგის მოღვაწე თუ რიგითი ადამიანი წარმოსდგება ჩვენს წინაშე ამ დიადი მრწამსის, სულიერი სიმტკიცისა და მეომრული სიმამაცის უბადლო განსახიერებად. მათ უპირისპირდებიან ყველა ეს ტოტლებენები და რეინეგსები, ჭაბუა ორბელიანები თუ მოურავები, კარპები თუ გიგოლა-მსტოვრები, როგორც სასახლის ინტრიგების, გამცემლობის, გაიძვერობის და ანტიხალხური ტენდენციების. მატარებელნი.

რომანის მთელ მეტად მდიდარ ისტორიულ მასალას, რომელიც შეიცავს საქართველოს როგორც საშინაო, ისე საგარეო ცხოვრების ბევრ ფაქტსა და მოვლენას, წითელი ძაფი-

ვით გასდევს თავგადასავალი მეთვრამეტე საუკუნის გამოჩენილი ქართველი პოეტის, მოღვაწისა და მეომრის ბესარიონ გაბაშვილისა. ეს ამბავი ერთ მთლიან ქარგას წარმოადგენს, რომელსაც მიჰყვება მრავალმოვლენიანი თხრობა. მაგრამ თვით ბესიკის თავგადასავალი მეტი არაფერია, თუ არა უშუალო შემადგენელი ნაწილი ქართველი საზოგადოებრიობის იმდროინდელი ცხოვრებისა.

ბესიკის ცხოვრების ხატოვანი წარმოსახვის პროცესში ავტორი ახორციელებს ვრცელ შეჭრას როგორც სოციალური პრაქტიკის მოვლენებში, ისე ფართო ფენების სულიერ ცხოვრებაში.

ბესიკი, ისევე როგორც ერეკლე, ძირითადი გმირია რომანისა, და, თუ შეიძლება ასეთი პარალელის გავლება, მათი სახეებით გახსნილია სახელმწიფო მმართველობისა და ხალხის ურთიერთობის პრობლემა.

ბესიკი თავისი ქვეყნის უერთგულესი მსახურია. თავისი მოღვაწეობის იმ პერიოდში, როდესაც იგი ერეკლესთანაა და მხატვრული სიტყვით, დიპლომატიით თუ ხმლით გვერდში უდგას მეფეს, განსაკუთრებით ძლიერია იგი სულიერად. ეს ის დროა, როდესაც ძლიერია თვით ერეკლეს ტახტი და გავლენა.

მაგრამ როდესც იგი შორდება ამ თავის ამოცანას და თავისდა უნებურად უპირისპირდება ერეკლეს ძალას, იგი ნაწილობრივ სუსტდება და წვრილი ინტრიგების ბადეში ეხვევა. ამ დროს იგი უკვე შორდება თავის ფენასაც და „ოქროს ჩარდახში“ წარჩინებულ დიდებულად წარმოგვესახება.

ბესიკი წინააღმდეგობრივი შვილია თავისი ეპოქისა, გარემო წინააღმდეგობათა უდიდეს ქარტეხილში გამოტარებული. ისიც უდიდესი ტრაგიზმით აღსავსე ცხოვრების შემცველია. სხვაგვარად წარმოუდგენელია კიდეც ერეკლეს ეპოქის შვილი, რომელსაც ბედმა არგუნა მწარე ხვედრი სამშობლოს უსაზღვროდ მოყვარული და საერთოდ სიცოცხლის მგზნებარედ მოტრფიალე ადამიანისა, რომელიც ხან გონების ძალას მინდობია, ხანაც გულისა.

მისი კარიერა ერეკლეს კარზე, ასე კანონზომიერი, შემთხვევით დაინგრა და გაცამტვერდა. თუმცა ამ მარცხს არ

მოჰყოლია მისი იმედების მსხვრევა, მაგრამ მიზნის მიღწევის საშუალებათა არჩევანი ახლა უკვე სხვა იყო.

ერეკლესაგან შერისხული და განწირული გარბის იგი იმერეთში ახალი კარიერის მოსაპოვებლად, მაგრამ მისი იდეალი საქართველოს გაერთიანებისა ახლა უფრო მკვეთრად არის გამახვილებული და კონკრეტულად ამოქმედებს მას.

ასეთ მდგომარეობაში ჩაყენებული ბესიკი მაინც ერთი მთლიანი ნებისყოფის გმირია. აკაკი ბელიაშვილმა აქ გამოიჩინა მხატვრის განსაკუთრებული სიფხიზლე, როდესაც არ დაუშვა გმირის სულიერი სამყაროს გაორება, რისი საფრთხეც შესაძლოა, რეალურად იქმნებოდა ასეთი მასალის შუქზე.

ბესიკის ხასიათში შეიძლება დავინახოთ წინააღმდეგობანი, მაგრამ არა გაორება. ასეთი წინააღმდეგობრივია იგი თავის მგზნებარე სიყვარულში, ანასადმი ტრფიალებაში. მისი პოეზიის შესანიშნავი ნიმუშები ამ სიყვარულის ღაღადისს წარმოადგენენ და მათ მიღმა ჩვენ ვხედავთ არა ქადაგად დაცემულ, მაგრამ მაინც ტრფიალების ძლიერი ძალით აჩქროლებული გულის უჩვეულო ძგერას.

მწერალმა გაჰყო ეს მისი გრძნობა და იგი დაუკავშირა ორ ანას სახელს; ერეკლეს დისა — ანა დედოფლისა და მისი შვილიშვილის პატარა ანას სახელს. ბებია-შვილიშვილისადმი ტრფიალების ეს მოტივი, ცოტა არ იყოს, იაფფასიანი მხატვრული ხერხის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ არაფერი ვთქვათ მისი რეალური უსაფუძვლობის შესახებ.

ისიც მოგვეჩვენა, რომ ეს სათავგადასავლო სატრფიალო ხაზი რომანში ბევრად ფარავს და ზიანს აყენებს ბესიკის, როგორც გამოჩენილი სახელმწიფო მოღვაწის, ადგილს; თუმცა სატრფიალო ბევრი პასაჟი მწერალს შესანიშნავი გემოვნებითა და ოსტატობით ჩაურთავს რომანის მთელ მხატვრულ ქსოვილში (გავიხსენოთ, მაგალითად, ქორწინების შემდეგ ანიკოს და ბესიკის შეხვედრა, სადაც მგოსანი, გულმოკლული დასტირის თავის ბედს და ანიკოს სიტყვებში აწნავს თავის ცნობილ ლექსს: „შენმა გონებამ მიმამსგავსა მილეულ მთვარეს. სიცოცხლის ნაცვლად მოეინატრი სიკვდილსა მწარეს. მოდით, შიჯნურნო, შემიბრალეთ, მოვლეთ ჩემს არეს, მკვდარი ბესიკი

დამიტირეთ, დამფალთ სამარეს! ვაი, სიცოცხლეო, უკუღმართო, დანაცარებო!“).

ბესიკის ხვედრი რომანში დასახულია როგორც ტიპიური ბედი სასახლის კარზე თავისი ნიჭიერებითა და ერთგულებით დაწინაურებული უბრალო ადამიანისა, რომელიც ზვიად დიდებულთა, გულხარბ კარიერისტთა და ინტრიგან-ავანტიურისთა შორის მოხვედრილა. მაგრამ იგი მაინც არ ემდურის თავის ბედს.

თბილისიდან მალულად გაქცევის დროს იგი ეუბნება ლეონ ბატონიშვილს:

„ცხოვრების სარბიელზე მე შენსავით მუხლმაგარი ვერ გამოვდექ და მრავალჯერ წავიბორძიკე. მაგრამ ღმერთმა ხომ უწყის გულწრფელად ერთგული ვიყავ ჩვენი მეფის და ჩვენის დიდებული ქვეყნისა. ჩემს გულს არასოდეს არ გაჰკარებია ანგარება და არც არაოდეს არ ვყოფილვარ დიდებისა და პატივმოყვარეობის მოტრფიალე. ჩემთვის ერთი ხელი ტანსაცმელი, ერთი ხელადა ღვინო და საწერკალამი საკმარისი იყო, რომ აღსავსე ვყოფილიყავ სიმდიდრით, ნეტარებით და ბედნიერებით. არც არასოდეს მღირსებია ამაზე ბევრად მეტი, ხოლო სიმწარე კვლავ მეტიც მინახავს, მაგრამ რა ვქნათ. თუკი ქრისტე ღმერთმა ადამიანთა მოდგმისათვის მძიმე ჯვარი საკუთარი ზურგით გოლგოთაზე აზიდა და ამ ჯვარზე მილურსმული იქნა, ხოლო ჯილდოდ თავზე ეკლის გვირგვინი მიიღო, მე როგორ გავკადნიერდები, სამდურავი მოვახსენო ბედს, რომელმაც ქვეყნის საკეთილდღეოდ მებრძოლ რაინდთა გვერდით დამაყენა და ასეთი ტანჯული ცხოვრება განმიკუთვნა“.

მას შემდეგ, რაც მოქმედებაში გვაჩვენა თავისი გმირები, ავტორმა მიმართა თავისებურ მხატვრულ ხერხს: როგორც ერეკლეს, ასევე ბესიკს მათივე სიტყვებით გააზრებინა საკუთარი სიცოცხლის არსი.

გავიხსენოთ, — ერეკლე აღიარებს ძნელად ასატან თავის ხვედრს, მაგრამ ამ აღიარებაში გამოსჭვივის მისი არა მარტო ძალა, არამედ იმის შეცნობის სიამაყეც, რომ მთელი მისი არსება სამშობლოს ეკუთვნის. ბესიკიც განცდილ ტანჯვას არარად მიიჩნევს თავისი სამშობლოს ტანჯულ მდგომარეობასთან შედარებით და მის ერთგულებაში ხედავს კვლავ თავის ღირსებას და მოვალეობას.

ბესიკიც და ერეკლეც რომანში დახატულია როგორც ცხოვრების ტენდენციის მხარდამხარ მიმავალი მოღვაწეები თავიანთი ზიგზაგოვანი გზებით. ამ შემთხვევაში მწერალს არ ღალატობს ისტორიული სიმართლის დაცვის ზომიერების გრძნობა, ისევე როგორც ისტორიული ჭეშმარიტების მხატვრულ შემეცნებას აღწევს იგი საქართველოში ჩამოსულ რუს სამხედრო და დიპლომატიურ მოღვაწეთა ორი საპირისპირო ბანაკის დახატვისას. ტოტლებენის, ლვოვის, რეინეგსის და სხვა ავანტიურისტთა ჯგუფს აქ უპირისპირდებიან რუსი პატიოსანი და პატრიოტი ოფიცრები რატიევი, რემენნიკოვი, პლატოვი, რომელთაც ამოძრავებდათ საქართველოსადმი დახმარების კეთილშობილურ-რაინდული გრძნობა. მათი ეს მისწრაფება კი აწყდება რუსეთის სასახლის დიპლომატიის მზაკვრულსა თუ არაგონივრულ პოლიტიკას და დროებით მარცხდება.

მაგრამ ერთობლივი ბრძოლის იდეა თურქი დამპყრობლების წინააღმდეგ ისე ძლიერია, რომ იგი ასპინძის ველზე მოიყვანს რუსი მეომრების რაზმს, რომელიც მოღალატე ტოტლებენს გამოექცა და ქართველ მეომრებს შეუერთდა. ამ დამახასიათებელი შტრიხით მწერალმა მოვლენათა უფრო გვიანი განვითარების თავისებური პროლოგი მოხაზა და სიმბოლური ჭეშმარიტება განახატოვნა.

საერთოდ, რეალური ფაქტის სიმბოლურ გახსნას ამ რომანში არცთუ ისე ძუნწად იყენებს მწერალი. აი, მიწაზე ასვენია აწყურის ბრძოლაში სასიკვდილოდ დაჭრილი ხევსური. „ხევსურთ უთხარით, — ჩამქრალი ხმით ამბობს იგი, — მამიგონებდით... ფანდურზე დამამღერებდით... ჩვენს მიწას მიმაბარეთ". ამბობს ამას მომაკვდავი ხევსური და მის წინ ჩაჩოქილი უსმენს ანდერძს ლეონ ბატონიშვილი. ჩვენ ამას ბუნებრივად აღვიქვამთ არა როგორც ბრძოლის ველზე მომხდარ ერთ რომელიმე ჩვეულებრივ ფაქტს, არამედ როგორც თავდადებით მოპოვებული უკვდავების ძლიერ სიმბოლურ წარმოსახვას.

ან ავიღოთ ასპინძის ომის ყველაზე მკაფიო ეპიზოდი: ერეკლესა და მალაჩინის რაინდული შერკინება:

„ორი მოწინააღმდეგე ისე სწრაფად დაუახლოვდა და გვერდით ჩაუქროლა ერთმანეთს, რომ ვერც ერთმა ვერ შეამჩნია, როდის მოიქნია ხმალი ან ერეკლემ ან მალაჩინმა. მხოლოდ როდესაც ამალის მიმართულებით გამოქანებული მალა-

ჩინი გადაიზნიქა, უნაგირიდან ჩამოცურდა და უზანგში ფეხ-გაჩრილი ცხენმა რამდენიმე მანძილზე ათრია, მაშინ ყველასათვის უკვე ცხადი გახდა ბრძოლის შედეგი.

ერეკლემ თავის გაქანებულ ბედაურს თავი დაუჭირა, მიბრუნდა და მალაჩინს დაუახლოვდა.

ის უკვე ძირს ეგდო გაშხლართული, ხოლო მისი ცხენი იქვე იდგა და პატრონს ყნოსავდა".

აქაც ხომ ასე ნათელია სიმბოლური ძალა საქართველოს უძლეველობისა.

ამასთან, რომანის ფრიად სერიოზულ ნაკლად უნდა მივიჩნიოთ ერთგვარი ანტიისტორიული ტენდენცია სოციალურ-კლასობრივი წინააღმდეგობების შენელების ცდისა. რომანში მხოლოდ კანტიკუნტად გაისმის სოციალურ უსამართლობათა მოტივები, ხოლო სოციალური ანტაგონიზმის გამძაფრებას მწერალი რატომღაც გვერდს უვლის.

ცხადია, იმ საზოგადოებრივ ვითარებაში, რომელიც თავისი მხატვრული გამოსახვის საგნად აქცია ა. ბელიაშვილმა, ძირითადი ადგილი გარეშე მტრების წინააღმდეგ საერთო ძალებით ბრძოლას ეთმობოდა. მაგრამ ამ ბრძოლაში დიდ შემაფერხებელ ფაქტორს ისიც შეადგენდა, რომ გულხარბი ფეოდალები გლეხების სასტიკ ჩაგვრას ახორციელებდნენ, რაც მათ წინააღმდეგ ამხედრებდა ხოლმე ჩაგრული ადამიანების მასებს.

ამის დავიწყება ჩვენ უნდა მივიჩნიოთ დიდ ნაკლად, რომელიც საკმაო ზიანს აყენებს რომანს. ის რამდენიმე ეპიზოდი, რომლებიც ავტორმა რომანში ჩართო (ერეკლესთან მოსული გავაზელი დედაკაცი, რომელიც იესე მსაჯულს უკანონობას უჩივის; გაქცეული ყმა გლეხების მორეკვა ანას მამულში და სხვა.), ცხადია, ვერ გამოდგება ისტორიული სინამდვილის ამ მხარის სრულყოფილი მხატვრული ჩვენება-გახსნისათვის.

ეს ნაკლი ჩვენ არ მიგვაჩნია შემთხვევითად. იგი განპირობებულია და ორგანულად გამომდინარეობს რომანის მეორე, ასევე მეტად სერიოზული დეფექტისაგან. საქმე ის არის, რომ აკაკი ბელიაშვილი ძლიერ გაიტაცა საქართველოს სამეფო დიდგვაროვანი წრეების ცხოვრებამ, ყოფამ, მათმა ურთიერთობამ და მისი რომანის მხატვრულ-შემეცნებითი ძალაც, ძირითადად, ამ წრეების გამოხატვას დაემკვიდრა.

ქართველმა ხალხმა, მისმა ძირითადმა ძალებმა, რომელთაც

მუდამ საკუთარი მხრებით უტარებიათ მთელი სიმძიმე თავიანთი ქვეყნის განსაკუთრებული ხვედრისა, ბელიაშვილის ისტორიულ რომანში სათანადო ასახვა ვერ ჰპოვა; იგი მეორე პლანზე მოექცა.

ვერ ვიტყვით, თითქოს რომანში არ იყვნენ და არ მოქმედებენ ხალხის უშუალო ფენებიდან გამოსული გმირები, პერსონაჟები, ასეთებია სტეფანე სარაიდარი, მეცხოვნე ბერუჩა, მეომრები დუღაბა, სუმბატა და სხვები. ისიც ფაქტია, რომ ისინი ძალიან კოლორიტულად დახატული პერსონაჟებია, მაგრამ ნაწარმოებში ისინი მხოლოდ ეპიზოდურად ჩნდებიან და მთელ მოქმედებას არ გასდევენ. პროპორციულად მათი ადგილი მეტად მცირეა ბაგრატიონების, ორბელიანების, გაბაშვილების, ლეონიძეების, ჩოლოყაშვილების, ტოტლებენების თუ ლვოვების სამყაროში.

რომანზე მუშაობის დროს ავტორს, როგორც ჩანს, ბევრი მასალა დაუგროვდა, რომელსაც იგი ვერ შეელია და მათგან ყველაზე უფრო დამახასიათებლის შერჩევისას ბევრი ისეთი პასაჟები შეიტანა ნაწარმოებში, რომლებმაც გადატვირთეს იგი.

რომანი, რასაკვირველია, როგორც ფართო ეპიკური ტილო, უნდა შეიცავდეს საზოგადოებრივი ცხოვრების მრავალმხრივ მოვლენებს, ფართო მასების ცხოვრების ამსახველ ბევრ ფაქტს; მის მოქმედ პირთა გალერეა ასევე მრავალმხრივი, მდიდარი, ფრიად ფართო უნდა იყოს. მაგრამ როგორც ყველა ნაწარმოებს, რომანსაც აქვს თავისი გარკვევით ჩამოყალიბებული ჩარჩო, რომელიც მკვრივად შეკრულ კომპოზიციას ეყრდნობა. ზედმეტი დეტალი ან გაჭიანურებული თხრობა სერიოზულად ახიანებს ამ კომპოზიციურ მთლინობას.

„ბესიკ გაბაშვილის თავგადასავალში“ ჩვენ ასეთ გაჭიანურებებს არცთუ ისე იშვიათად ვხვდებით. მკვრივად შეკრული და მეტად ოსტატურად კონცენტრირებული ეპიზოდების გვერდით (აწყურისა დ ასპინძის ბრძოლების წარმოხატვა, სიყვარულის უეცარი აფეთქება ანას სულში, რეინეგსისა და ლეოვის შეხვედრა და მათი სულის შინაგანი ფსიქოლოგიური გახსნა შეთქმულთა გაცემის წინ, ერეკლეს მიმართვა აწყურთან უკუქცეულ მეომრებისადმი, ერეკლეს შეხვედრა ანასთან რომანის ბოლოს, ბესიკის გაქცევა იმერეთს და ბევრი სხვ.) მრავალია თითქოს განგებ გაგრძელებული, ზედმეტად დატვირთული სიტუა-

ცია, ეპიზოდი, პასაჟი. (ანტონ კათალიკოსისა და ზაქარია გაბაშვილის ურთიერთობის ისტორია, ელჩების მოგზაურობა და ა. შ.).

„ოქროს ჩარდახი", რომელიც აკაკი ბელიაშვილმა ცალკე ნაწარმოებად გამოაქვეყნა ამ რამდენიმე წლის წინათ, ფაქტიურად წარმოადგენს მისი ისტორიული რომანის გაგრძელებას.

„ოქროს ჩარდახის" პირველ წიგნში (ავტორმა მხოლოდ პირველი წიგნის გამოქვეყნება მოასწრო) ასახულია საქართველოს მეორე მხარის, იმერეთის სამეფოს რთული ცხოვრება და მდგომარეობა მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში.

თბილისიდან გამოქცეული, ერეკლეს მიერ შერისხული ბესიკი გადადის იმერეთში, სოლომონ მეფესთან და თან მიაქვს სანუკვარი ოცნება ამერ-იმერის შემდგომი გაერთიანებისა, მძლავრი საქართველოს აღდგენისა, რომელსაც შეეძლება სხვებისაგან დამოუკიდებლად წინ აღუდგეს მუსულმანურ სამყაროს და გააფართოოს თავისი გავლენა და სახელმწიფოებრივი საზღვრები.

ლეონ ბატონიშვილის ხელშეწყობით თბილიდან გამოქცეული, იგი მიდის იმერთა მეფესთან, როგორც იმერეთში ლევანის გამეფების მომხრე და პირობების მომმზადებელი. მაგრამ სოლომონის სიმტკიცე, გამჭრიახობა, მიდგომის უნარი მას გადააჭცევს ამ მეფის ერთგულ მსახურად. იწყება მისი მეორე აღზევება დაწინაურებულ წერეთელთა და წულუკიძეთა გვერდით.

აქვეა ანიკო—სატრფო ბესიკისა, დავით უფლისწულის მეუღლე, რომელიც იმერეთის მომავალ დედოფლობაზე ოცნებობს.

ეს არის ბესიკისათვის ახალი გარემოცვა, მაგრამ ცხოვრება, მთელი მისი ურთულესი შინაარსით, არ განსხვავდება ერეკლეს სამეფო კარისაგან. აქაც ფეოდალთა იგივე შეთქმულებანი თუ ღალატი, სასახლის ინტრიგები და როგორც საპირისპირო ამისა, სოლომონის სისასტიკე; იგივე სწრაფვა რუსეთის მხრივ მძლე მფარველის გაჩენისაკენ.

„თაეგადასავალში" დაწყებული სატრფიალო მოტივი გრძელდება „ოქროს ჩარდახშიაც". მაგრამ აქ იგი ბესიკის ცხოვრებაში აღარ იჭერს ისეთსავე დიდ ადგილს, როგორც წინა რომანში. ამით ეს სახე ბევრად იგებს, უფრო მიზანსწრაფული ხდება.

ბესიკის უიღბლო და უეცრად აფეთქებული სიყვარული სა-

დუნას ბუში დისწულის—მონასტერში შეკედლებული ულ[illegible] მაზესი ასულისადმი მას კვლავ აბრუნებს ანიკოსთან, რომელიც ახლა მისი მფარველიც არის და მიჯნურიც და რომელსაც წილად ხვდომია დაიხსნას დადიანისა და გურიელის მზაკვრობის შედეგად სოლომონის სასტიკი დამარცხების შემდეგ თურქებთან ტყვედ ჩავარდნილი პოეტი.

ბელეტრისტმა შეძლო ამ რომანში ეჩვენებინა სოლომონ მეფის პიროვნება მისი შინაგანი ძლიერი სულით და ამ მეფის არა მარტო სამხედრო ნიჭი, არამედ ქვეყნის მართვის უნარიც. სოლომონი მან წარმოგვიდგინა, როგორც თავისი ქვეყნის უსაზღვროდ ერთგული პატრიოტი, თურქი დამპყრობლების წინააღმდეგ დაუღალავი მებრძოლი, ვინც განდევნა თურქები იმერეთიდან და სასტიკად აკრძალა ტყვეებით ვაჭრობა. მისი ოცნება, შექმნას დასავლეთ საქართველო ერთიანი ცენტრალური ხელისუფლებით, უპირველესად ყოვლისა, ნაკარნახევია პროგრესული სწრაფვით. თავის ამ მისწრაფებაში სოლომონი უდრეკია და დაუნდობელი, ისევე როგორც სასტიკია მისი დანარჩენი იდეების ოდნავი ღალატის შემთხვევაშიაც.

ჯერ კიდევ „თავგადასავალში“ ვხედავთ ჩვენ მის ძალას და სიმკაცრეს. მართლია, ამ რომანში იგი უშუალოდ არ მონაწილეობს როგორც მისი პერსონაჟი, მაგრამ აქ შემოიჭრება ამბავი სოლომონის მიერ რაჭის ერისთავის სასტიკი დასჯისა, რითაც შორეულ ფონზე სვამს მას მხატვარი.

„ოქროს ჩარდახში“ კი თავიდანვე კვლავ აცოცხლებს ამ სურათს ბელიაშვილი, რომ ეს ფონი მოაახლოოს და ბესიკის ფარულ მიზნებს დაუპირისპიროს რაჭის ერისთავის უბედური სახე, როგორც შედეგი მეფის წინააღმდეგ ავად დაწყებული საქმეებისა.

იმერეთს გადასული ბესიკი მოხვდება პაპუნა წერეთლის — როსტომ ერისთავის ამ უძველესი მტრისა და მოქიშპის—სახლში, სადაც იგი სხვათა საჩვენებლად მოუყვანია მზაკვარ სახლთუხუცესს და დაუმცირებია. დაბალი დვრინი, რომლითაც ეს უსინათლო მოხუცი იქცევს ბესიკის ყურადღებას, არის მოთქმა წარსულ სიდიადეზე. და, ვინ იცის, იქნებ მონანიებაც იყოს მასში, სინანულის გრძნობასთან შეზავებული. რა გესლიანია პაპუნას სიტყვები, როდესაც იგი ბესიკს აცნობს როსტომს.

„სახარებაში კიდევ ასე სწერია, — ამბობს იგი დაცინ-

ვით. — „ოდეს ჰყოფდე სამხარსა, გინა სერსა, ნუ ჰხადი მეგობართა შენთა... არამედ ოდეს ჰყოფდე შენ სამხარსა, ჰხადე გლახაკთა უმეცართა, მკელობელთა და ბრმათა“.

და მას შემდეგ, რაც სახლთუხუცესს ხელქვეითებმა მიანათეს ცნობისმოყვარე თუ მლიქვნელური თვალები, იგი განაგრძობს:

„წმინდა სახარების სიტყვები მაიძულებს ფართოდ გაეუღო ყარი და შევივრდომო უსინათლო მოხუცი. ძვირფასო სტუმარო, შენ გინდა იცოდე, ვინ არის ეს მოხუცი? ახლავე მოგახსენებ. ეს არის, ვინც საკუთარი განდიდებისათვის ებრძოდა ჩვენს დიდებულ სოლომონ მეფეს, სოლომონს, რომელიც აგერ რამდენი წელია იღვწის, რათა ფეხზე წამოაყენოს დავით აღმაშენებლის და თამარ მეფის მიერ ოდესღაც აყვავებული, მაგრამ ახლა მთლად გაჩანაგებული იმერთა მხარე. ეს მოხუცი გახლავთ ის, ვინც მრავალჯერ მოუქნია დანა ზურგში ჩასაცემად ჩვენს ქვეყანას. სოლომონ მეფემ აკრძალა ტყვეების ყიდვა, ეგ კი თურქებს უთვლიდა, ჩქარა ჯარებით შემოდით, მეც დაგეხმარებით, რომ თქვენ ისევ გექნეთ საშუალება ფაშებს და ბეგებს ჰარამხანებში ქართველი ლამაზი გოგოები, ხოლო იანიჩართა და მამელუკთა რაზმებს ვაჟები მოჰგვაროთო. სოლომონი ჩვენი ციხეებიდან იქ მოკალათებულ თურქთა განდევნას ცდილობდა, ეს მოხუცი კი, თავისი ჯარით, მოღალატე ლევან აბაშიძესთან ერთად თურქებს უდგა გვერდით და...

— როგორ? — აღმოხდა ბესიკს, — ნუთუ ეს?..

— დიახ, ეს უსინათლო მოხუცი როსტომ რაჭის ერისთავი გახლავთ, — თქვა პაპუნამ და შემდეგ თავი მაღლა ასწია და ბრმა მოხუცს გასძახა,—გახსოვს, ხოდაბუნში რომ მომიხტი და ადგილები დამიხანი? წინათ კახაბერს ეკუთვნოდა და ახლა ჩემიაო. ახლა მე შენს გულს ვფარცხავ...“

ღვარძლით წარმოთქმულ მთელ ამ სიტყვაში განსაკუთრებით ნიშანდობლივია მისი უკანასკნელი ადგილი, რომლითაც გახსნილია მეფის კარზე დაწინაურებული გულბოროტი და გულზვიადი თავადის სული. მისთვის მთავარი ის კი არ არის, რომ რაჭის ერისთავი თავის სამშობლოსა და ხალხის წინააღმდეგ მოქმედებს, არამედ ის, რომ მის მამულში იჭრება, მისი პირადი ღირსების შელახვას ცდილობს. ხოლო მთელი ეს შესავალი იმერთა სიძლიერის, სახელმწიფოებრივი ერთიანობის

აღდგენის შესახებ მას თავისი დამალული ქვენა ზრახვების შესაბურველად ესაჭიროება. ეს კარგად იცის დასჯილმა ერისთავმაც. და ამიტომ ეუბნება იგი პაპუნას:

„მართალი ხარ, ცუდს ჩავდიოდი. მაგრამ არც შენი გულწრფელობა მჯერა. ახლა სოლომონის კარზე პირველი კაცი ხარ, თავს იჯერებ და ქვეყანასაც აჯერებ, ღმერთისა და ხალხის სამსახურისათვის ვიღვწიო, მაგრამ თუ ეგ შენი მდგომარეობა შეირყა და სასახლის კარზე გავლენა დაჰკარგე, მაშინვე ქვეყნის სამსახური დაგავიწყდება და ხონთქართან პირველი გაიქცევი და სთხოვ მიშველეო“.

და მართლაც, არც პაპუნა წერეთელი და არც ბერი წულუკიძე ბოლომდე გულწრფელნი არ არიან თავისი მეფის, სამეფოსა და ხალხის წინაშე.

თვით სოლომონი ისევე, როგორც ერეკლე, კარგად ხედავს საქართველოს მთელი ძალების გაერთიანების აუცილებლობას, მაგრამ შექმნილი ვითარება აიძულებს მიმართოს ინტრიგებსაც ერეკლეს წინააღმდეგ. ერეკლეს სწრაფვას საერთო ტახტისათვის იმერეთის დაქვემდებარებისაკენ სოლომონი უპირისპირებს სპარსეთს გადახვეწილი ქართველის ტახტის მემკვიდრის ალექსანდრეს ჩამოყვანას ჯერ იმერეთს, ხოლო შემდეგ ქართლში. ერეკლე უფრო წინდახედულად მოქმედებს. იგი უკანვე აბრუნებს იმერთა მეფისწულს, რომელიც ოპოზიციაში მყოფ დიდებულთა ერთ ჯგუფთან ერთად სოლომონისაგან ქართლს გაიქცა და, ამგვარად, ანელებს სოლომონის ეჭვებს იმერეთის წინააღმდეგ ქართლ-კახეთის სამეფოს გალაშქრების შესახებ.

სოლომონი სასტიკად სჯის მისი შვილის შემგულინებელ მერაბ ნიჟარაძეს, რომელსაც ჯალათი თვალებს თხრის. დასჯის ეს სცენა კარგად არის მხატვრულად შეჭმიფენილი. მასში დანახულია ფეოდალური ხანის სისასტიკეც, მეზნის ძიღწევის საშუალებათა გამართლების რწმენიანი ადამიანის უდიდესი ტრაგიზმიც, ჯალათური გულგრილობაც. მეხსიერებაში სამუდამოდ რჩება ბოძზე გაკრული დასასჯელის ხარბად გაღებული თვალები, რომლებსაც უხდათ უკანასკნელად აღიბეჭდონ ცის ნათელი და დედამიწის მშვენიერება. და როდესაც იგი ხუჭავს თვალებს, რომ გაიგოს როგორი იქნება წუვდიადი, რომელიც ამის შემდეგ მისი განუყრელი თანამგზავრია, ამ წუვდიადის შიში მას ახალი ენერგიით გააბრძოლებინებს ჯაჭვების დასაწყვე-

ტად. ხოლო როდესაც მას ჯალათი ხოსია თვალების დათხრას უპირებს, ეხვეწება: „ერთი კიდევ შემახედე ცას, ერთი წუთი, დამანახვე სინათლე“.

ასეთ პასაჟებში ა. ბელიაშვილი რეალისტის თვალსაჩინო უნარს იჩენს. იგი მისდევს სიმართლეს და გულწრფელია ამ სიმართლის მხატვრულად გააზრებაში.

როგორც „თავგადასავალში“, ისე „ოქროს ჩარდახშიც“ იგი ცდილობს დახატოს ძირა ფენების წარმომადგენლები, როგორც სისხლძარღვიანი ბურჯები თავისი ქვეყნისა. და რაოდენ დასანანია, რომ აქ იგი შედარებით ძუნწია. ჩვენ ზევითაც აღვნიშნავდით, რომ ხალხი მის რომანში შედარებით ფერმკრთალად არის წარმოდგენილი. ეს ეხება არა ცალკე აღებული ტიპის სახის ძერწვას, არამედ ასეთი ტიპების, როგორც მასობრივი ძალის, წარმოსახვას. ამ ნაკლმა თავისი ანალოგიური გამოვლინება ჰპოვა „ოქროს ჩარდახშიაც“.

პავლიას სახით მწერალმა შექმნა იმერელი გლეხის ტიპი თავისი უდიდესი მოკრძალებითა და ზრდილობით, პირდაპირობითა და თავდადებულობით. მაგრამ იგი ან მისი მსგავსი თითო-ოროლა პერსონაჟები მიჩქმალულნი არიან წერეთლების, წულუკიძეების, აბაშიძეების, ერისთავების, ნიჟარაძეების, დადიანების, შარვაშიძეების მძლავრად გამოკვეთილ ფიგურებს უკან.

შესანიშნავად არის აქ გაცოცხლებული ხრესილის ბრძოლის ეპიზოდები; ოსტატურად არის გახსნილი ოტია დადიანის ინტრიგები და აფხაზეთის მთავართა კოლორიტული სახეები.

მაგრამ იქ, სადაც მხატვარს რეალისტურ ქსოვილში ეპარება ნაძალადევი გროტესკი, იგი არღვევს ცხოვრების ტიპიურ სიმართლეს და შარჟულ-პამფლეტურ სიტუაციებს გვთავაზობს. ასეთად მოგვეჩვენა ჩვენ იმერეთის სამეფო კარის მთელ რიგ მოღვაწეთა დასახვა გაუნათლებელ ადამიანებად. არა გვგონია სოლომონ მეფეს მოეთმინა უვიცი, წერა-კითხვის უცოდინარი მდივანთუხუცესი გოგია აბაშიძე. მდივანთუხუცესი და წერა-კითხვის უცოდინარი ეს ისეთი კონტრასტია, რომელსაც მკითხველი ვერ იწამებს. ასევე ნაკლებ დასაჯერებელია სამეფოში მეორე კაცი და სოლომონის მიერ ასე აღზევებული ბერი წულუკიძეც ნაკლებად განათლებული და უწიგნური ყოფილიყო (მოიგონეთ, ბესიკი ეუბნება დავით ორბელიანს: ბერი

წულუკიძე „მართლა ჰკვიანი კაცია დიდებულთა შორის, წერა-კითხვა ცუდად იცის და არავითარი განათლება არა აქვს, მაგრამ ვეჰვობ, რომ ასეთი გამჭრიახი მეორე მოიძებნებოდეს იმერეთში").

ან ავიღოთ ისეთი ცოცხალი ბუნების, ყველაფრით დაინტერესებული სადუნა, რომელმაც ისიც კი იცის, მიწის ქვეშ რა ძევს. და ასეთი კაცი გაოცებით შესცქერის ბესიკს, რომელიც ფეხს მოირთხამს და გელათის ტაძრის შესასვლელში დავით აღმაშენებლის საფლავს ემთხვევა. მან არც ის იცის, რომ გალავნის შებმული რკინის კარები დავით აღმაშენებელს დარუბანდიდან მოუტანია. სადუნას „წარმოდგენა არ ჰქონდა არც დარუბანდზე და არც დავით აღმაშენებელზეო", — გეუბნება ავტორი. ხოლო იმერეთში გამეფებული ასეთი უვიცობა როშ ახსნას, ალექსანდრე ამილახვარის პირით აცხადებს: „დახე, რა უყვია თათრების მძლავრებას. ოდესღაც უაღრესად განათლებული, განსწავლული იმერლობა მთლად გაუველურებია". განა საჭიროა ვამტკიცოთ, რომ ამ შემთხვევაში მწერალი სავსებით დაშორდა ისტორიულ სინამდვილეს?

„ოქროს ჩარდახის" პირველი წიგნი მთავრდება სოლომონ პირველის მოულოდნელი გარდაცვალებით, როდესაც აჭარაში განცდილი მარცხის შემდეგ იგი ახალ ჯარს უყრის თავს და უნდა სამაგიერო მიუზღოს სამეგრელოსა და გურიის მთავრებს, რომელთაც ფარული კავშირი გააბეს თურქებთან და ზურგში მახვილი ჩასცეს იმერთა მეფეს.

„სანამ ჩემს ქვეყანაში ამ მთავრებს ძირმაგარასავით ფესვიანად არ ამოვაგდებ, მანამდე ჩვენი ქვეყნის ხსნა ტყუილი ამბავია, — ამბობს ხონში შეყოვნებული სოლომონი. — ქართლის ცხოვრებაშიც ასე სწერია. როდესაც სახელმწიფოში მთავრები მძლავრობდნენ, ქვეყნის საქმე სულ მუდამ უკუღმა მიდიოდა. დიდებულმა დავით აღმაშენებელმა ქვეყანა იმით აღადგინა, რომ პირველად მთავრებს მოუგრიხა კისერი. მეც ასე უნდა მოვიქცე".

ამ აზრით გამსჭვალული მეფე გულმხურვალედ შესთხოვს ღმერთს, ისე არ მოჰკლას, რომ სამაგიერო ვერ მიუზღოს გამცემლებს. მაგრამ სწორედ ამ დროს, თითქოს საგანგებოდ, მოდის სიკვდილი და იმერთა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მეფეს თან მიაქვს განუხორციელებელი თავისი ოცნება.

ასეთია, ძირითადად, პრობლემათა ის რკალი, რომლებსაც მოიცავს აკაკი ბელიაშვილის ისტორიულ თემებზე დაწერილი რომანები. თავის ნაწარმოებებში იგი იძლევა უდიდესი ისტორიული მასალების მხატვრულ განზოგადებას და ამ მასალის შერჩევის, მისი ხატოვანი აღქმის თვალსაჩინო ოსტატად გვევლინება.

აკაკი ბელიაშვილის ზოგიერთი მოთხრობა საქართველოს უფრო შორეულ ისტორიულ წარსულში გადაგვახედებს. ორიგინალურად გააზრებულ მოთხრობებში — „ამბავი რუსთაველისა“ და „დაკარგული წიგნი“ მწერალი აცოცხლებს ლეგენდას შოთა რუსთაველისა და მისი გენიალური პოემის შესახებ. ორივე ეს მოთხრობა რუსთაველის პოემის მარადისობას მის გენიალობასა და ქართველი ხალხის უსაზღვრო სიყვარულში განსახებულს ხატავს. „ვეფხისტყაოსნის“ გადარჩენის ლეგენდაში („დაკარგული წიგნი“) ჰიპერბოლური მანერის გამოყენებით შექმნილია იმის ხატოვანი წარმოსახვა, თუ როგორ გაუძლო პოემამ უცხოელ დამპყრობთა ცეცხლსა და მახვილს, დროის ქარტეხილებს, როგორ შეიფარა იგი ხალხმა და საუკუნეებში გამოატარა.

მწერალი საინტერესოდ იაზრებს აგრეთვე ბარათაშვილის ლექსების ბედს, რომლებიც ეკატერინე ჭავჭავაძეს შემოუნახავს და თან მიაქვს პეტერბურგს, როგორც სამშობლოს დიდი სიყვარულისა და პირველად განცდილი ტრფობის სიმბოლო („მწუხრი ტრფობისა“).

ასე თანდათან უახლოვდება ა. ბელიაშვილი ახლო წარსულს და მასზე ქმნის რეალისტური ნოველების წყებას. მათში ცხოვრებისეული სიმართლე გააზრებულია გარკვეული პროგრესული ტენდენციითა და იდეური პოზიციით. ამ მხრივ გამოირჩევიან: „ერთი პოლიტიკური პარტიის ისტორია“, „სპარტაკელი“, „ბაგრატა“, „წყალწაღებული“, პირველი მათგანის მასალაა მენშევიკების ბატონობის ხანა და ის პოლიტიკური არეულობა, რასაც ამ დროს მოეცვა ჩვენი ქვეყნის ცხოვრება. მოთხრობა „ბაგრატაში“ ინტერნაციონალიზმის გრძნობა ერწყმის ქართველი კაცის ჰუმანურობის დიად გრძნობას, რომელსაც ფეხქვეშ თელავს საქართველოში მოსული ინგლისელი ჯალათისა და მენშევიკი ბანდიტის რკინის ჭუსლი. ეს სიტუაცია ნათელყოფს ანტიხალხური რეჟიმის დაღუპვის გარდუვალობას.

ასეთია ძირითადად პრობლემათა რკალი, რომელთაც მოიცავს ა. ბელიაშვილის მიერ საქართველოს წრსულზე დაწერილი რომანები თუ მოთხრობები და ნოველები. თაკი ამ რიგის ნაწარმოებებში იგი გარკვეული კონცეფციის შემოქმედად გვევლინება.

თანამედროვეობის მხატვრული ასახვა აკაკი ბელიაშვილმა ეპიკური ჟანრის დიდი თუ მცირე მოცულობის ბევრი ნაწარმოებით სცადა. მწერლის ბევრი მოთხრობა, ნოველა, აგრეთვე ორი საკმაოდ მოზრდილი რომანი ამ სინამდვილის მდიდარ მასალას ეყრდნობა; თუმცა მწერლის შემოქმედების ინტელექტუალური თუ ემოციური ინტერესი არა ერთხელ და, ხშირად, უფრო ძლიერადაც კი გამოვლენილა ისტორიული სიმართლის სახობრივი განხატოვნების პროცესში.

მაინც, ძირითადი მასალა, რომლითაც ხგი თავის მხატვრულ სამყაროს აყალიბებს, არის ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების მრავალფეროვნება, მისი ადამიანების მდიდარი სულიერი ყოფა. ამ ყოფის ხატოვან-ტენდენციური ამოხსნის პროცესში ა. ბელიაშვილი, როგორც შემოქმედი, გაბედულია და პრინციპული. მის ნაწარმოებებში, ახალი ფსიქიკის ადამიანების გვერდით, თქვენ იპოვით განვითარებისათვის დაბრკოლებად ქცეულ ტიპებსაც; დაინახავთ რუტინის, კარიერიზმის, ჩამორჩენილობის და სხვა მახინჯ მოვლენათა გაბედულ მხილებასაც.

აკაკი ბელიაშვილისათვის დამახასიათებელია თანამედროვე ეროვნული ცხოვრების მეტად აქტუალური პრობლემების არა მარტო მთელი სიმწვავით დასმა, არამედ მათი მხატვრული გადაწყვეტის პროცესში ძიებაც ისეთი მხატვრული ფორმების, ხერხების, საშუალებებისა, რომლებითაც შესძლებდა ტიპიური მოვლენების არა იმპროვიზაციას, არამედ ნამდვილ მხატვრულ-სახობრივ ხორცშესხმას.

და ბევრ შემთხვევაში აღწევს იგი ამას; განსაკუთრებით — მცირე ფორმის ნაწარმოებებში: მოთხრობებსა და ნოველებში, რომლებშიაც, ჩვენი აზრით, უფრო ფართოა მისი გრძნობებისა და აზრების ეპიკური თვალმისაწიერი. აქ იგი უფრო კომპაქტური ხატოვანი მოაზროვნეა, რომელსაც ძალუძს ტიპიურის არა მარტო შერჩევა, არამედ კონცენტრირებული გამოვლენაც.

ფართო ეპიკურ ნაწარმოებებში კი აკაკი ბელიაშვილს უფ-

რო იტაცებს მასშტაბი კომპაქტობის ელემენტის საზიანოდ. ერთგვარად ასეთი გრძნობა აღძრა ჩვენში ბელიაშვილის ახალი რომანის „ვეფხია ხალიბაურის“ გაცნობამ.

რუსთავის ველზე ახალი ყოფის დამამკვიდრებელ ადამიანთა ცხოვრება მისცა საფუძვლად მწერალმა თავის ორნაწილიან რომანს .მისი პირველი ნაწილი გამოქვეყნდა ამ რამდენიმე წლის წინათ „რუსთავის“ სახელწოდებით. მეორე ნაწილი („ვეფხია ხალიბაური“) კი მთლიანად დაიბეჭდა ჟურნალ „ცისკრის“ 1959—60 წლების ნომრებში.

რომანის ძირითადი პათოსია ახალი ადამიანის განმტკიცება ახალ სულიერსა და მატერიალურ სამყაროში; ვეფხია ხალიბაურის მაგალითით მწერალი წარმოსახავს ადამიანის შინაგანი რთული გარდაქმნის პროცესს, რაც ესოდენ ძნელია და მტკივნეული.

ვეფხიას გარდაქმნა უბრალო მთიელი ყმაწვილისაგან (რომელიც კერც თავის პრაქტიკაში და ვერც წარმოსახვაში ვერ გასცილებია მშობლიური ხევსურეთის მთებსა და ამ მთებში მოქცეულ ცხოვრებას) ახალი რთული პროფესიის მოწინავე ადამიანად (ვინც განწმენდილია ჩამორჩენილობისა და კუთხური ჩვევებისაგან) — არის ის დიდი პროცესი სწრაფი სულიერი ევოლუციისა, ასე ნიშანდობლივი და დამახასიათებელი რომაა ჩვენი ეპოქისათვის.

მწერლის გამარჯვება ის არის, რომ ხალიბაურის მხატვრული პორტრეტის ხატვისას შეძლო დაენახა სულიერი გარდაქმნის მთელი სირთულე და გაეხსნა მისი კანონზომიერება. მთელ ამ პროცესს, როგორც თვალსაჩინო რამ ნიშანი, გააყოლა მან ხალიბაურის ხმლის ისტორია, რომელშიაც სიმბოლურად აისახა ოცნებაც, სინამდვილეც, ადამიანის თვალთახედვის მასშტაბებიც, მისი სულის გარდაქმნაც.

ობლად დარჩენილ ხევსურ ბიჭს გადატეხილი ხმალი უდეკს ჭარჭაშში და მთელი მისი ოცნება ამ ხმლის გაჭედვას შეუპყრია. მჭედელი აპარეკა უძლურია გაუმრთელოს ხალიბაურს ხმალი — მას საამისო ფოლადი არა აქვს. და დიდი ყოყმანის შემდეგ ვეფხია მიდის ბარში, სადაც, როგორც მთაში მოსულმა ინჟინერმა უთხრა, მომავალი მეფოლადეები უნდა მოამზადონ. საკუთარ სანუკვარ ოცნებასთან ერთად მას უბიძგებს ინსტინქტიც ახალი ყოფის შეცნობისა. მაგრამ თბილისში, ქალაქის

რთულ ვითარებაში მოხვედრილი, იგი ცდილობს უკან, მშობლიურ მთებში დაბრუნებას. მით უმეტეს, როდესაც რკინეულობის ჯართში იპოვის ფოლადის ნაჭერს და დიდი გულმოდგინებით ინახავს მას, რომ აპარეკას მისგან ხმალი გამოაჭედვინოს. მაგრამ მისთვის ახალ სამყაროს იგი ველარ გაურბის და რჩება მასში დიდი ქვეყნის დიდი ცხოვრებით გაოცებულიც და დაინტერესებულიც.

ასე იკრება მის სულში გარდაქმნის სირთულე, რომელიც თანდათან ძლიერდება ახალი გარემოცვის გაელენით. თავისი გატეხილი ხმალი მიაქვს რუსეთშიც. ეს გარდასულ დროთა ნაშთი მუდამ თან დაჰყვება ხევსურს. და რაოდენ დიდია ყმაწვილი ყაცის აღტაცება, როდესაც რუსი ოსტატი თავისი მდიდარი კოლექციიდან სამახსოვროდ უთავაზებს შესანიშნავ ძველებურ ხმალს! ამ ხმლით ბრუნდება ვეფხია თავის მშობლიურ სოფელში. მაგრამ ახლა რაღაა მისთვის — მეფოლადე ოსტატისათვის — ან ეს ხმალი ან აპარეკას სამშედლო? რაოდენ გაზრდილა იგი, რაოდენ ამაღლებულა ამ ძველ სამყაროზე! სულ სხვაა მისი ახალი გარემოცვა; ხევსურული სოფლის ოდესღაც ფართო და უსაზღვრო სივრცე ახლა ძლიერ ვიწროა მისთვის... და ხევსურთათვის წარმოუდგენელი გულგაშლილობით რუსეთიდან ჩამოტანილ ძვირად ღირებულ ხმალს იგი საჩუქრად აძლევს თავის მეტოქეს ჯურხას.

მთელი ეს სურათი მწერალმა განსაკუთრებული ცხოველმყოფელობით, მეტად კოლორიტულად მოხაზა. აქ მან გამოიყენა შედარების კონტრასტული ხერხი, რათა მკვეთრად დაეპირისპირებინა ერთმანეთისათვის ძველი და ახალი.

„ხევსურები გარს შემოხვეოდნენ ვეფხიას, უცქეროდნენ, უცქეროდნენ და მერე უცბად აუტყდებოდათ სიცილი. თვალებს არ უჯეროდნენ. ნუთუ ეს ვეფხია იყო. მას კოსტუმი ეცვა, ნამდვილი ევროპული კოსტუმი და ჭრელი ჰალსტუხი ეკეთა. დავაჟკაცებულა, გაზრდილა, ლაპარაკის კილო შეცვლია და ხევსურულად ველარ უქცევს.

— გარუსებულა ვოჟი, — ამბობს მოხუცი ბეწიკა.

— ხუთი წელი დაჰყავ, შენც გარუსდები. — ცდილობს ვეფხიას დაცვას აპარეკა და მხარზე ხელს უთათუნებს. — ბიჭავ, ფოლადის ხელობა თუ ისწავლე.

— სტალევარი ვარ. — ეუბნება ვეფხია.

— სტალევარი რაი ას?

— ფოლადს ვადუღებ.

— წამად, მაჩვენე. ჩემს ქურაზე ბატარა მოვადუღოთ.

— შენს ქურაზე?— იცინის ვეფხია,—შენს ქურაზე ფოლადი არ მოდუღდების.

აპარეკა იღუშება. სხვები კვლავ იცინიან.

...ვეფხია კი მშვიდად ათვალიერებს გარემოს და უკვირს, როგორ დაპატარავებულა ყველაფერი, ეს მისი სოფელი, სახლები, საყანე მინდვრები, მანძილი ბარისახომდე, საჭონელიც თითქოს სულ გამჭრალა და დალეულა. ნუთუ ასეთი პატარა იყვნენ ძროხები, მაშინ რომ დიდებად ეჩვენებოდა და ახლა ციდის ოდენა ჰგონია".

ასე გაზრდილა, გაფართოებულა ვეფხიას გონების არე. და როდესაც იგი სამტროდ მოვარდნილ ჯურხას ჯერ მახვილს გააგდებინებს ხელიდან, ხოლო შემდეგ თავის ჩინებულ ხმალს აჩუქებს, ამით დანახულია მისი რაინდული ძალაც და დიდი გულკეთილობაც. მაგრამ ხმლის გაჩუქებით უფრო დიდი რამ არის თქმული: ის, თუ როგორ ე თ ხ ო ვ ე ბ ა თავის წარსულს მთიელი ახალგაზრდა და როგორ საბოლოოდ შ ე მ ო დ ი ს იგი დიდ ცხოვრებაში.

ვეფხია ხალიბაურის ხასიათი ყალიბდება ჩვენი სინამდვილის გარემოცვაში. ამ სინამდვილის კონკრეტულ-ტიპიური წარმომადგენლებია არჩილ სანებლიძე და ვასილ ბულატოვი, გიგლა ბეჟანიშვილი და თედო გაგლოშვილი, გენია ბურაკი და ანისია ბულატოვა, გიგა, ლამარა და ბევრი სხვა.

ეს სამყარო მწერალს არ წარმოუდგენია იდეალურ გარემოცვად. მასში დადებითთან ერთად მოცემულია უარყოფითიც. ამ თვალსაზრისით რომანში რეალური სინამდვილის ისეთ გახსნასთან გვაქვს საქმე, როდესაც შეულამაზებლად, მაგრამ განვითარებადი ტენდენციის დაცვით ნაჩვენებია ცხოვრების ორივე მხარე.

ამ მხრივ რთული სახეა თალიკო გაბელური, რომელმაც ვერ გაუძლო დროის გამოცდას და მაღალი ბედნიერებისაკენ სულმოსწრაფებული ლტოლვით თავისივე ხელით დაანგრია საკუთარი ბედნიერება.

რა მაღალადამიანური იყო მისი და არჩილ ო ცნება ვაბუ-

კობის წლებში, როდესაც მათ სიყვარული აღამაღლებდა და ამქვეყნიური ბედნიერების თვალმიუწვდენ კოშკებს აგებინებდა! ეს სიყვარული თან გაჰყვა ფრონტზე წასულ არჩილს. მაგრამ ზურგში დარჩენილმა თალიკომ ომის პირველ ხანებშივე სპეტაკი სიყვარულის უსათუთესი გრძნობა წამიერ მოჩვენებით ბედნიერებაზე გასცვალა; ცოლად გაჰყვა ზნეობრივად გახრწნილ ადამიანს, რომელმაც ტყუპები შესძინა და მძიმე მდგომარეობაში მიატოვა.

რა იყო ეს? შეცდომა თუ ღალატი წმინდა გრძნობებისადმი?

ერთიც და მეორეც. მაგრამ ისე მძიმე და გამოუსწორებელი, რომ ცხოვრებამ შემდგომში სასტიკად დასაჯა მისი ჩამდენი. მართალია, ფრონტიდან დაბრუნებული არჩილი კვლავ ხელს უწვდის ამ დასჯილ ადამიანს, მაგრამ ეს გულკეთილი ადამიანის სელია და არა მოსიყვარულე მეგობრისა.

რეალისტი მხატვრის თვალით არის დანახული სხვა სირთულეც მოვლენებისა. თუმცა საკმაოდ განუვითარებელი და მხატვრულ მოტივაციას მოკლებულია ისეთი პერსონაჟები, როგორიცაა ხულიგანი ვალიკო ლექვანიძე; ერთ დროს დაოსტატებული ქურდი ესტატე, რომელიც ჩინებული მუშა ხდება, მაგრამ ჩვეულებას მაინც ვერ ღალატობს; მექრთამე სახლმმართველი სეფე; გაიძვერა მაქსიმე კურტანიძე და სხვ., მაინც, ისინი ნამდვილი ცხოვრებიდან აღებული ადამიანებია და მოვლენათა წინააღმდეგობრივი შინაარსით განპირობებული.

რომანის ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა, ინჟინერი არჩილ სანებლიძე მწერლის მიერ გააზრებულია როგორც ერთგვარი იდეალი უდიდესი პატრიოტული გრძნობით და სიყვარულით ამოქმედებული კაცისა, ვისთვისაც მთავარია თავისი ხალხი და სამშობლო, მუდმივი ზრუნვა ამ ქვეყნის გარდაქმნისათვის.

ფრონტიდან იგი დაცხრილული დაბრუნდა, მაგრამ მშვიდ ცხოვრებას მაინც მუდამ მოუსვენარი მდგომარეობა არჩია. მისი შელახული ჯანმრთელობა იძულებულია მის ნებისყოფას დაემორჩილოს. და აი, ჩვენ მას ვხედავთ ხევსურეთს გამგზავრებულსაც, სადაც ცდილობს მომავალი მეფოლადეების გმირობის რომანტიკით აღაფრთოვანოს ხევსური ახალგაზრდები; ვხედავთ თალიკოს პროვინციულ ბინაზეც, საიდანაც თბილისში

წამოიყვანს და საკუთარ სახლში შეიკედლებს ოდესღაც თავის სატრფოს, ბედისაგან ასე გაცბუნებულს; შემდეგ იგი გვევლინება რუსეთს გამგზავრებული ქართველი ახალგაზრდების მეთაურად და აღმზრდელად; და, ბოლოს, ისევ სამშობლოში, რუსთავის მშენებლობაზე დაბრუნებულს უხდება ათასგვარი დაბრკოლების გადალახვა, ბრძოლა სიმახინჯეთა და მათ მატარებელ ადამიანთა წინააღმდეგ. მთელ ამ მშფოთვარე ცხოვრებაში არის მისი ბედნიერება, როგორც თავისი ეპოქის შვილისა.

ასეთად სურს მწერალს დაგვიხატოს არჩილი. მაგრამ თუ ვეფხია ერთი მთლიანად შეკრული ხასიათისაა, სოციალურ-ფსიქოლოგიურ საწყისებს დამკვიდრებული და ცხოვრებაში ლოგიკურად განმტკიცებული, არჩილი, საბოლოოდ ვერ უძლებს იმ ტვირთს, რაც მისთვის რომანის ავტორს მიუცია.

სწორედ აქ ვლინდება მ ა შ ტ ა ბ ი ს და კ ო მ პ ა ქ ტ ო ბ ი ს ის შეურწყმელობა, რაზეც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი. არჩილის სახე მთლიანად საკმაოდ მოტივირებული არ არის რომანში. მაგალითად, ასეთ მოტივირებას მოკლებულია მისი ინტიმური ურთიერთობანი, რომელთა ფონზეც საკმაოდ ბევრი გოგონას თუ ქალის სახე გაიელვებს ხოლმე. ამას მხოლოდ დისონანსი შეაქვს თხრობაში და უპირისპირდება სახის კონცენტრირებული ხატვის პრინციპებს. ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, ყოველივე ეს სიუჟეტური დამაინტერესებლობის გამოა გამოგონილი და არა ფსიქოლოგიური სიმახვილისათვის.

მოტივაცია ის ბურჯია ეპოსში და, საერთოდ, ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრში, რომელსაც ეყრდნობა მხატვრული სიმართლისა და დამაჯერებლობის ძალა. მხატვრულ სიმართლეს, რომელიც ტ ი პ ი უ რ მ ო ვ ლ ე ნ ებ ს ემკვიდრება, ტ ი პ ი უ რ ი მ ო ტ ი ვ ი რ ე ბ ა ნ ი ესაჭიროება. ასეთი მოტივირება კი არჩილის ბევრ მოქმედებას არა აქვს. იგი ხან მეტად გულკეთილი ადამიანია (მაგალითად, თალიკოსთან ურთიერთობაში), ხანაც მკაცრი და უხეში (შეგირდებთან დამოკიდებულების ზოგიერთი სცენა, რომლებშიაც იგი უფრო უხეშ ადმინისტრატორად გამოიყურება, ვიდრე აღმზრდელად); ხან მერყეობია, ხანაც გადაჭრით მოქმედი.

რა არის ეს, რთული ხასიათი?

დიახ, შეიძლება იყოს ასეთი ხასიათიც; ადამიანს ხომ შინაგანი წინააღმდეგობანიც შეიძლება ჰქონდეს! მაგრამ ისინი, ეს წინააღმდეგობანი, ჯერ ერთი, მეტად მოტივირებული, დასაბუთებული უნდა იყოს და, მეორეც ამ წინააღმდეგობაში დასახული უნდა იყოს ხასიათის მთლიანობა. ჩვენ კი ისე გვეჩვენება, რომ არჩილ სანებლიძეს, როგორც რომანის ერთ-ერთ მთავარ გმირს, აკლია ერთიც და მეორეც.

რომანს მთელ მის მანძილზე გამართული სიმივით გაჰყვება ხალხთა მეგობრობის მოტივი. თვით საქართველოდან ურალში ჩასულ შეგირდთა შორის არიან სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები. მაგრამ მთელი ეს ოჯახი განსაკუთრებული გულთბილობით არის მიღებული რუსი თანამოძმეების მიერ. ამ მეგობრობაში ა. ბელიაშვილი სამართლიანად ხედავს იმ ძალას, ასე რომ აახლოვებს ჩვენს ხალხებს და მათი ერთიანობის სიმტკიცის საძირკველს წარმოადგენს.

საერთოდ, ადამიანთა მეგობრობა, მათი ურთიერთობა ლა სიმპათია-ანტიპათიათა გამოვლინება აკაკი ბელიაშვილმა თავის რომანში მრავალპლანიან ფონზე გაშალა. ერთ შემთხვევაში იგი ნაკარნახევია სამშობლოს სიყვარულით; მეორე შემთხვევაში მის საფუძველს ინტიმი წარმოადგენს; სხვა შემთხვევაში მეგობრობა ემყარება მოვალეობისა და ეთიკის ნორმებს. მეგობრობის გრძნობის ეს მრავალწახნაგოვანი აღქმა რომანის მასალას უფრო საინტერესოს ხდის, იგი ცხოვრებისეულია.

თვით ის მეგობრობაც, რომელიც ადამიანთა ინტიმურ ურთიერთობას ემყარება, რომანში გახსნილია არა სწორხაზოვნად, არა გაუბრალოებულად და სქემატურად, არამედ მხავალმხრივად, სხვადასხვა კუთხიდან. ასე საინტერესოდ არის წარმოსახული, მაგალითად, ვეფხიას დამოკიდებულება პირველად— მზეჭალასადმი, ხოლო უფრო გვიან — ლამარასადმი. აქ ინტიმი არცთუ ისე პირველ პლანზე გამოდის. კერძოდ, ვეფხიასა და ლამარას სიყვარული ისე შენიღბულია, რომ სინათლის შუქი მას მხოლოდ ფინალში მიადგება. თანაც, ეს მეორე ხაზი უფრო რთულია და მოულოდნელობით აღსავსე: ლამარა დიდხანს დაატარებს ვეფხიასადმი გაუმჟღავნებელ სიყვარულს და როდესაც, ბოლოს, ვეფხია მიხვდება მის გულისნადებს, ქალი უკვე არცთუ ისე ადვილად ექვემდებარება ნანატრი სიყვარულის გრძნობას; მას სურს მიიღოს იმის კომპენსაცია, თვით რომ

ეწამა. ამ რთული ხასიათების შერწყმა, რაც რომანის ფინალში ხორციელდება, ლირიკული სურათის ფონზეა გაშლილი და მეტად ოსტატურად შესრულებული: ფოლადის სამსხმელო საამქროდან გამოდის ლამარა დიდი სიყვარულითა და სიხარულით ამოძრავებული და როგორც იგი, ისე მთელი მისი ბედნიერება დანახულია ასევე სიყვარულით აღტაცებული ვეფხიას თვალებით.

ა. ბელიაშვილის ახალი რომანი მდიდარია მკაფიოდ დახატული პერსონაჟებით, რომელთაც რომანში შემოაქვთ თავისებური კოლორიტი თუ არომატი და ერთად აღებულნი ქმნიან რუსთავის განახლებისათვის, მის მიწაზე სიცოცხლის კვლავ ამეტყველებისათვის ამოძრავებული ადამიანების შემართების დიდ სურათს.

რაოდენ ნათელი იქნებოდა ეს სურათი, რომ მის ცალკეულ დეტალებს ნაჩქარობა არ ეტყობოდეს! ეს ის ადგილებია, სადაც მხატვარს ღალატობს რეალისტის ალღო და რომანის ქსოვილში შიშველი ნატურალისტური ძაფები, მთელი დაუმუშავებელი პასაჟებიც შემოეპარება ხოლმე.

მხატვრული ნაწარმოებისათვის რომ დეტალი აუცილებელია, ეს კარგა ხნის წინათ ცნობილი ჭეშმარიტებაა. კარგად მიგნებული და საჭირო ადგილას შეტანილი დეტალების ერთობა ქმნის ხატოვან სურათს. ცხოვრების რეალისტური წარმოსახვა, განსაკუთრებით ეპიკურ ნაწარმოებში, ასეთი დეტალების გარეშე არ ხერხდება. მაგრამ მხატვრული დამუშავების, მისი სახობრივი გააზრებით ფუნქციის გარეშე დეტალი ზედმეტი ხდება ნაწარმოებისათვის.

დეტალი აკაკი ბელიაშვილს ხშირად გამოყენებული აქვს როგორც მომთხრობელობითი ელემენტი, როგორც თხრობის მასალა და არა როგორც მხატვრული ნაწილი მთლიანი სურათისა. ასეთად გვეჩვენა არჩილის მამის ნიკოს და მისი ძველი მეგობრის დიმიტრის საუბარი, რომელშიაც სქემატურად, მეტად მშრალი ოფიციალური ენით გადმოცემულია მეტალურგიული კომბინატის მშენებლობის ამბავი: „ქარხანას ერთი ორგანიზაცია კი არ აშენებს, — ეუბნება დიმიტრი ნიკოს, — არამედ ერთი სამოციოდე ნარკომატი და მათში შემავალი ტრესტი, თუ მეტი არა. „გლავსტალკონსტრუქცია“ ლითონის ნაწილებს ამონტაჟებს, „გლავცე-

მენტობეტონი" რასაც გააკეთებს, თვითონ მისვდები, „გლაველექტროობორუდოვანიე", „გლავხიმპრომ" და რა ვიცი კიდევ, ყველას საღამომდე ვერ ჩამოვთვლი".

საჭიროა ეს მხატვრული ნაწარმოებისათვის? რასაკვირველია, არა. რომანის მასალა ა დ ა მ ი ა ნ ი ა და ყველაფერი მხოლოდ მისი ხასიათის გახსნას უნდა ექვემდებარებოდეს. ისეთი ხასიათის ნაწარმოებში, რომელიც მეტალურგთა ცხოვრებას ასახავს, ცხადია, გვერდს ვერ აუვლი საწარმოო პროცესებს, მაგრამ იმდენად, რამდენადაც ისინი ხასიათების გახსნას ემსახურებიან და ადამიანის გარემოცვის ფონს წარმოადგენენ. ტექნოლოგიური პროცესების ისეთი ჩვენება კი, როგორც ამას რომანის ერთ ადგილას წავაწყდით, სავსებით არ არის მხატვრული ნაწარმოების ფუნქცია. აი ეს ადგილიც:

„...ახალგაზრდები ბლუმინგის სანახავად წავიდნენ. აქაც იგივე ზვიადი პანორამა გადაიშალა მათ წინ. აქაც ქალიშვილები მიაგრიალებენ ხიდურ ამწეებს, ზედ დაკიდული ჯაღებივით იღებდნენ გახურებული ჰიდან ორტონიან გავარვარებულ ბლუმხებს, ანუ ჩვენებურად, და, უფრო გასაგებად რომ ვთქვათ, ფოლადის კუნძებს და როლგანგზე დებდნენ. როლგანგი, ქართულად რომ ვთარგმნოთ, დააბლოებით მასრებზე სასვლელს ნიშნავს. ჩართავს ოპერატორი დენს, მასრები ტრიალს იწყებენ და ასოც თუ ორასფუთიან ბლუმსს წააგორებენ გასაწელავ მანქანისაკენ. იქ კოშკში ჩამჯდარი ოპერატორი სამართავი სახელურების ტრიალით ბლუმსს ისე დააყენებს, რომ იგი გამწელავ კოჭებში ადვილად გაძვრეს. დატრიალდებიან ეს უზარმაზარი კოჭები, გაისვრიან ოდნავ გაწელილ ბლუმსს როლგანგის იქითა მხარეს, ახლა უკუღმა დატრიალდებიან, როლგანგის მასრები ბრუმსს უკან დააბრუნებენ, მოიგდებენ მას მბრუნავი კოჭები თავის უფრო ვიწრო კალაპოტში და ასე, წაღმა-უკუღმა გასროლ-გამოსროლით, გავარვარებულ ბლუმს გრძელი ზოლივით გაწელავენ..."

შესაძლოა, ეს ნაკლი იქიდანაც მომდინარეობდეს, რომ აქაკი ბელიაშვილისათვის, როგორც შემოქმედისათვის, დამახასიათებელია უშუალო მომთხრობელობითობა, უშუალო აღქმა საგნისა თუ მოვლენისა, ვიდრე მიმნიშნებლური მეტყველება, ისევე როგორც იგი თითქმის ყოველთვის სიტუაციების, ხასიათების უშუალო ხატვის ხერხს იყენებს და პეიზაჟური ან ბუ-

ნების სხვა სურათები მის ნაწარმოებებში მნიშვნელოვან მხატვრულ ფუნქციას არ ასრულებენ.

მოვლენა, რომლის გარემოცვაშიაც ა. ბელიაშვილის რომანის გმირები არიან, ახალია ქართული სინამდვილისათვის. ეს ახალი თემაა ჩვენს ლიტერატურაში და მის მხატვრულ დაძლევას თავის სირთულეც თან ახლავს. და როცა აკაკი ბელიაშვილის ახალ რომანს განვიხილავთ, მთავარი ის კი არ არის, თუ რომელი დეტალი ვერ ზის ჭარგაში, არამედ ის, რომ მწერალმა, მთლიანად დასძლია დიდი სირთულე და მოგვცა ახალი ქართული სინამდვილის კიდევ ერთი მკაფიო მხატვრული სურათი; გვიჩვენა თუ როგორ მკვიდრდება ამ სინამდვილეში ახალი ფსიქიკის ადამიანი.

დიდი სამამულო ომის კონკრეტულ მასალაზე ააგო აკაკი ბელიაშვილმა რომანი „უღელტეხილი“. მწერალი შეეცადა გაეხსნა დიდი სამამულო ომის თავისებურება — ერთნაირი დაძაბული ვითარება ფრონტზეც და ზურგშიც; წარუმატებლობათა ტრაგიზმისა და გამარჯვების სიხარულის საყოველთაო ხასიათი. რომანში ბევრია ისეთი ადგილი, სადაც გამორჩეული მხატვრული ალღოთი ჩინებულად არის გახსნილი ჰეშმარიტი არსი მოვლენებისა და ფაქტებისა. ცალკეული სცენები თუ პასაჟები (ვთქვათ, ვარდენ ღუღუნაიშვილის დაღუპვა ფრონტზე და მისი ანდერძის შესრულება დავით ბექაიას მიერ, ბექაიას დაბრუნება ახალშენში და ა. შ.) ოსტატურად არის გააზრებული. რომანის დადებითი გმირების (დავითი, თომა, ნადია და სხვ.) მოქმედებით გახსნილია საბჭოთა ადამიანების საუკეთესო თვისებები საერთოდ.

მაგრამ რომანი, მთლიანად, არ არის მხატვრულად შეკრული ნაწარმოები და მისი იდეური კონცეფცია — თავიდან ბოლომდე გამართული. რომანის მთავარი გმირი დავით ბექაია მწერალმა მოაქცია განგებ გართულებულ შინაგან წინააღმდეგობათა რკალში; გადაწყვიტა შეექმნა სრულყოფილი ტიპი მისი „დადებითი“ და „უარყოფითი“ საწყისებით. სინამდვილეში კი ხასიათის ამგვარ ნაძალადევ გართულებას შედეგად მოჰყვა სახის არაკონცენტრირებული ძალით აღქმა. რომანში ერთგვარი დისონანსი შეაქვს იმასაც, რომ ზურგის მანკიერ ადამიანთა ცხოვრების პათოსი მეტისმეტად დამძიმდა არაბუნებრივი სი-

ტუაციებით. ამან მნიშვნელოვნად შეანელა დადებითის ის პათოსი, რომლის გამოხატვაც რომანისტს უნდოდა ფრონტისა და ფრონტისპირა ცხოვრების აქტიური ძალების ჩვენებით.

შემთხვევითი, არაარსებითი გამორიცხული უნდა იყოს რეალისტურად დახატულ ტიპში. მაგრამ არსებითსა და დამახასიათებლის გამორჩევაც თავისთავად არ ნიშნავს მთავარს. ძირითადი მაინც ის არის, როგორ განვასახოვნებთ ამ დამახასიათებელს, რომელი მხრიდან შევხედავთ და რა შუქს მივაფენთ მას, რა სიმაღლეზე ავიყვანთ. აქ საქმე ეხება არა პროპორციებს, არამედ ხატოვან ხილვას, გარკვეულ კონცეფციას და მის შესატყვისობას პროგრესულ იდეალთან, საზოგადოების ინტერესებთან.

ამ თვალსაზრისით აკაკი ბელიაშვილის შემოქმედებაში „უღელტეხილი" გამონაკლისი არ ყოფილა. უფრო ადრე დაწერილ მოთხრობა „ახალგაზრდებშიც" ვერ მოხერხდა ჩინებული იდეური ჩანაფიქრის შესაბამისი მხატვრული რეალიზაცია. მასში პლაკატური უფრო მეტია, ვიდრე ფერწერითი. სიტუაცია, ტენდენცია შიშველია, ზედაპირული. ეს იმ დროს, როდესაც მწერლის ბევრი ნოველა წარმოადგენს თემის, იდეისა და მხატვრობის სინთეზის ნიმუშს.

საერთოდ, ა. ბელიაშვილი ნოველის ოსტატია. ამ ჟანრში მისთვის დამახასიათებელია ზომიერი გროტესკიც და სილაღეც თხრობაში, მძაფრი სიუჟეტური ქარგაც და თემის სადა გადაწყვეტაც. თუმცა ზოგიერთ ნოველაში იგი ერთგვარად გარკვეულ სიტუაციებს უხდის ხარკს („სიხარული", „არჩეკანი"), მაგრამ როცა გამოხატვის საგნად აქცევს არა შიშველ სიტუაციებს, არამედ ადამიანის რთულ სულიერ მდგომარეობას, მისი გარდაქმნის თუ დამკვიდრების პროცესის სირთულეს, უკვე მთელი სისრულით ვლინდება მხატვრის ოსტატობის ძალა. რამდენიმე ნიმუში:

„მეტოქენი" თანამედროვე სოფლის ადამიანებზე დაწერილი ნაწარმოებია. მასში ასახულია ახალი ადამიანის სულიერი სიმდიდრე, რომელსაც აყალიბებს გარშემო არსებული სინამდვილე. მოთხრობის თემაა პირადული კეთილდღეობისა და საზოგადოებრივი ინტერესების დაპირისპირების წაშლა თანამედროვე პროგრესული ადამიანის შემეცნებაში. სოფლელ ახალგაზრდა ლეოს სიყვარულის ნიადაგზე წარმოქმნილი მეტოქეო-

ბა ხელს ვერ უშლის აღმოჩნდეს მაღალი შეგნების დონეზე და არ დაუპირისპირდეს საერთო ინტერესებს.

„მოვალეობაში“ ნაჩვენებია შინაგანი წინააღმდეგობრივი ჰიდილი, რომელსაც მოუცავს ქალაქელი ექიმის ტასოს სული. აქ „მეტოქენის“ საპირისპიროდ, პიროვნების ბედნიერება ეგოიზმსია დაფუძნებული. მაგრამ ეს ბედნიერება მოჩვენებითია და იგი უნდა იძლიოს. მოვალეობის გრძნობა, ბოლოსდაბოლოს, ამარცხებს ობივატელის თვალსაზრისს; ტასო ცხოვრების ფართო გზაზე გამოდის.

თანამედროვე ადამიანია მოთხრობების — „შვიდკაცას“, „პირველი პაემანის“, „ძალა სიყვარულისა“, „აღდგენილი ხიდის“ და სხვ. გმირი. „ზვავში“ მხატვარი აშიშვლებს წარსულის გადმონაშთს — სისხლის აღების ჩვეულებას სვანეთში, მის შეუთავსებლობას ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის ინსტიტუტთან. ეს არის რთულ სიტუაციაში მოხვედრილი ადამიანების — ყასბულათისა და კადირბის ისტორია. იგი ტრაგიზმამდეა აყვანილი. რთულია ადამიანის შებმა ადათის ტრადიციასთან. ამ შებმაში გამარჯვება ახალი ფსიქიკის მხარეზეა.

აკაკი ბელიაშვილის ბევრი მოთხრობა იუმორისტულ-სატირულია. მათთვის დამახასიათებელია პერიპეტიათა ისეთი მოულოდნელი ცვლილება-მონაცვლეობა, რომ ისინი ნოველის ფორმას იღებენ („სუსტი არსება“, „მსჯავრი პარისისა“, „ღირსეული სასჯელი“).

რამდენიმე მოთხრობა უძღვნა მწერალმა საბჭოთა ხალხის დიდი სამამულო ომის თემას, ამ ომში ჩაბმულ თუ ზურგში დარჩენილი ადამიანების მძიმე ვალს და მორალურ სისპეტაკეს. ფსიქოლოგიურ პლანშია გადაჭრილი მოთხრობის — „ქორწილი სოფელში“ — თემა. გადმოცემულია ომიდან დაბრუნებული, ფიზიკურად დამახინჯებული ადამიანის განცდები. მას არ სურს ტანჯვა მიაყენოს თავის საცოლეს და უარს ამბობს სიყვარულის იმ დიად გრძნობაზე, რომელიც ფრონტზე გატარებულ ბნელ ღამეებშიც კი უნათებდა გზას. ამ უსაზღვრო სულიერი ტანჯვიდან იგი გამოჰყავს კვლავ იმ სპეტაკი და მაღალი სიყვარულის გრძნობას, მაინც ჩაუქრობლად რომ ღვივის მისი სატრფოს გულში. ეს ურთიერთ კეთილშობილური დამოკიდებულება, ამოქმედებული და გაპირობებული სულიერი სიმშვენიერით, მოთხრობაშია დასახულია ადამიანის დიდ ბუნებად.

აკაკი ბელიაშვილის მოთხრობებში სიყვარული დასახულია ადამიანის ზნეობრივი განწმენდის, მისი ამაღლების, გარდაქმნის ძლიერ ფაქტორად. ალბათ, ამით აიხსნება, რომ მის თითქმის ყველა მოთხრობაში სიყვარული ბედნიერ დაბოლოებას პოულობს. ეს, შესაძლოა ერთგვარი ნაკლიც იყოს რეალისტისა, მაგრამ მასში არ შეიძლება არ დავინახოთ განგებ გამახვილებული ტენდენცია სიყვარულის ძალისა ადამიანის გაკეთილშობილებისა და ამაღლებისათვის. ასეა ეს ძის მშვიდობიანი პერიოდის ამსახველ ნოველებსა და მოთხრობებში და ასევეა იგი, მით უმეტეს, სამამულო ომის თემებზე დაწერილ ნაწარმოებებში.

აკაკი ბელიაშვილმა წარმატებით იმუშავა ქართული კინოდრამატურგიის დარგშიც. მან დაწერა სცენარები სურათებისათვის: „კაეკასიელი ყაჩაღი", „ორი დათვი", „სამეფოს მედროშე", „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან". მასვე ეკუთვნის კინოსცენარი ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივის" მიხედვით დადგმული ფილმისა.

ცნობილია აგრეთვე ა. ბელიაშვილის კრიტიკულ-პუბლიცისტური წერილები, რომლებითაც იგი ეხება ჩვენი ლიტერატურული, კულტურული თუ სამეურნეო ცხოვრების ბევრ აქტუალურ პრობლემას.

საინტერესოდ დაწერილ ნარკვევებში კი მწერალი ცდილობდა ჩვენი თანამედროვეობის დოკუმენტურ-მხატვრულ წარმოსახვას. მისი ნარკვევები დღევანდელ ადამიანებზე, მათ ცხოვრებაზე, შრომაზე გვიჩვენებენ იმ უდიდეს ცვლილებებს, ჩვენს ქვეყანაში რომ განხორციელდა ახალ ისტორიულ ეტაპზე. ა. ბელიაშვილის ნარკვევებისათვის ნიშნეულია საზოგადოებრივი ცხოვრების, ადამიანების ფართო პლანით ჩვენება. ნარკვევის გმირს, როგორც ცოცხალი სინამდვილის წარმომადგენელს, მწერალი ხატავს თუმცა საკუთარი „ფანტაზიის" გარეშე, როგორც სინამდვილეში აქ სახით არსებულ კონკრეტულ ადამიანს, მაგრამ მის სულიერ ცხოვრებაში მწერალს შეუძლია ისეთი შტრიხების აღმოჩენა და პირველ სათქმელად გამოტანა, რომ იგი უკვე გარკვეული თვალსაზრისით, მხატვრული განზოგადება აუკანილი.

ბევრ ნარკვევში ავტორი თვით გვევლინება ნაწარმოების „გმირად" და დამაინტერესებლად გადმოგვცემს, რაც კი მნიშვ-

ნელოვანი რამ აღუქვამს მის გონებას. იგი აქ გამოდის ჩვენი დღეების მემატიანედ. ერთ-ერთ ასეთ, ავტობიოგრაფიულ ნარკვევში („ჰიათურა"), წარსულს რომ დღევანდელ სინამდვილეს ადარებს, იგი ამბობს: „...მას შემდეგ მრავალმა წელმა განვლო. ბევრმა კოკა წყალმა ჩაიარა ჩვენი ცხოვრების მანძილზე. დიდზე დიდმა ისტორიულმა მოვლენებმა გაგვხადეს თავისი მოწმე. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს განვლილი წლები, მოვლენათა გრანდიოზულობით, რამდენიმე საუკუნეს უდრის და იტევს".

აკაკი ბელიაშვილი ამ მოვლენების მარტო მოწმე არ ყოფილა; იგი მათი აქტიური მონაწილეა თავისი პრაქტიკული საქმიანობით, თავისი შემოქმედებითი ცხოვრებით.

1962

მოქალაქეობის მაღალი სამრეკლოდან

მალე სამ ოცეულ წელს გაითვლის ირაკლი აბაშიძის ლირიკა — პოეტური ნიჭის ეს მოუღლელი წვა და დუღილი; გაითვლის როგორც მეოცე საუკუნის ქართული პოეტური აზროვნების გამორჩეული, თავისთავადი, ხანგრძლივ სიცოცხლეს დამიზნებული ფენომენი.

ამ დროის მანძილზე არ ყოფილა პერიოდი, როდესაც პოეტი დაშორებოდეს თანამედროვეობას, თავისი ეპოქის პოლიტიკურ-ესთეტიკურ მოთხოვნებს, ხალხის სულიერ ცხოვრებას.

მისი ლექსების კრებულებს რომ ათვალიერებთ, ამას თვალნათლივ გრძნობთ, გრძნობთ მათში თანამედროვეობის მაჯისცემას. ძნელად თუ მოიძებნება ჩვენი დღევანდელი ეროვნული ცხოვრების ისეთი საკვანძო პრობლემები, ირაკლი აბაშიძის პოეტური თვალსაწიერის მიღმა რომ დარჩენილიყოს.

მაგრამ ერთია დღევანდელობისათვის გაუნელებელი ყურადღების გრძნობა, მეორეა თანამედროვეობის მაღალპოეტური განცდა და გააზრება. ირაკლი აბაშიძე ვერ იქნებოდა ესოდენ პოპულარული პოეტი-მოღვაწე, პოეტი-მოქალაქე,

რომ ამ ორი საწყისის ორგანული სინთეზისათვის ვერ მიეღწია. ამ სინთეზშია მისი ლირიკის ძალა.

ისტორიული ოციანი წლები დასასრულს უახლოვდებოდა, როცა ირაკლი აბაშიძემ პირველი ლექსები გამოაქვეყნა.

ჩვეულებრივ, პოეტისათვის პირველი სტრიქონები ყოველთვის როდია კამერტონი მთელი შემდგომი შემოქმედებითი გზისა. მაგრამ მათში რომელიღაც დოზით არ შეიძლება არ ელინდებოდეს ცხოვრებისადმი დამოკიდებულების, სამყაროს აღქმის მისეული ფოკუსი; ის, რაც შემდგომ უნდა დაიხვეწოს, შეივსოს, განივრცოს, გამდიდრდეს.

მოქალაქეობრიობის მძაფრი პათოსი ეჭცა მაშინ ირაკლი აბაშიძის ლექსების მომმართველ მუხტად. სინამდვილის პოეტური ხილვა დაემკვიდრა ახალი სოციალური სიმართლის იმგვარი ლირიკული გამოხატვის პრინციპს, როცა ეს სინამდვილე ესთეტიკური მემკვიდრეობის საგანი ხდება.

მოქალაქეობრიობის მოტივს იმ პერიოდის ლირიკაში, საერთოდ, თუმცა ერთგვარად ზღუდავდა წინა პლანზე გამოსული სოციალური ასპექტები, მაგრამ მისი ზემოქმედებითი ძალა ესიტყვებოდა სწორედ დიადი გარდაქმნების საერთო ტონუსს, მათს ფართო კალაპოტს ერთვოდა როგორც განახლებული და ძლიერი სულიერი ნაკადი.

ვინც მომსწრე ყოფილა იმდროინდელი რომანტიკის შარავანდით მოსილი ყოვლისმძლეველი რევოლუციური გატაცებისა, მას ნათლად ახსოვს თუ რა ფასი და წონა ჰქონდა სოციალისტური გარდაქმნების შინაგანი დუღილის ექოდ ქცეულ თითოეულ ჰეშმარიტ პოეტურ სიტყვას.

და ბუნებრივია, რომ ირაკლი აბაშიძის ლირიკაც ამით დაიწყო. ბუნებრივია, რადგან პოეზიაში მოსულ ახალგაზრდა კაცს თან უნდა მოეტანა ახალი დროის პიროვნების განცდა, მისეული დამოკიდებულება ყოველივე იმისადმი, რაც ირგვლივ ხდებოდა.

ეს სასიმღეროდ მომართული სულის ცდაც იყო და გამოცდაც.

მას შემდეგ საკმაოდ დიდმა დრომ განვლო — ნახევარ საუკუნეზე მეტმა დრომ. და თუ დღეს ცხოვრების ისტორიული გამოცდილებით დაბრძენებული პოეტის — ბევრის მომსწრისა და ზოგი რამისაც გადამფასებლის, უკვე მაღალპოეტური

სილეისა და დახვეწილი გემოვნების დიდ ოსტატობას დაუფლებული შემოქმედის დებიუტი გავიხსენეთ, ეს იმიტომ, რომ უფრო მკაფიოდ წარმოვიდგინოთ როგორც მთელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრების გზა, ასევე ყოველი ჭეშმარიტი მხატვრისათვის ნიშნეული ევოლუციის უნაყოფიერესი პროცესი.

პოეტ ირაკლი აბაშიძის ევოლუცია კი ფრიად თვალსაჩინო და პრინციპული გამოდგა. ეს იყო საკმაოდ რთული გზა. მაგრამ, მიუხედავად ამ სირთულისა, მისი ყოველი მონაკვეთი აღნიშნულია მკაფიო ნიშანსვეტით.

ჩვეულებრივ, როდესაც შემოქმედის ევოლუციაზე ლაპარაკობენ ტრადიციის მიხედვით, ევოლუციის პროცესს ეტაპებად ყოფენ ხოლმე თემატიკის, მსოფლგანცდის, ხშირად ოსტატობის და კიდევ სხვა ნიშანთავისებურებების მიხედვით. ირაკლი აბაშიძის პოეტურ გზას, მისი შემოქმედებითი ევოლუციის პროცესს ასეთი დაყოფა არ ესაჭიროება, რადგან თავიდანვე გარკვეული იყო მისი ესთეტიკური კრედო და სოციალურ-ეროვნული კონცეფცია. რა საგანიც კი უნდა წამოწეულიყო მის ლირიკაში პირველსათქმელად, პოეტი ყოველთვის რჩებოდა ეროვნულ თუ სოციალურ ნიადაგზე, თავისი ხალხის სულიერი სიმის მომმართველად, მისი ღრმა ფიქრებისა და განცდების ამომხსნელად.

აქ უნდა დავძებნოთ მისი პოეზიის ქმედი ძალის საიდუმლო და ერთ ლირიკულ სიმღერად ქცეული მთელი მისი შემოქმედების ესოდენ ფართო რეზონანსის მიზეზი.

ირაკლი აბაშიძის ლირიკის დამახასიათებელი ნიშანია არა მარტო გამახვილებული სმენა, რაც ბარომეტრის სიზუსტით შეიცნობს დროის ყოველ მნიშვნელოვან ბიძგს, არამედ ამასთანავე ამ მნიშვნელოვანის ესთეტიკურ ფენომენად გააზრება და გარდაქმნაც.

სწორედ აქ ვლინდება ტალანტის ძალა და სწორედ ეს აძლევს მას დროის მოვლენებში ეპიკური ჩაღრმავების თუ მათი ლირიკული გააზრების საშუალებას.

ეს ჩაღრმავება თუ გააზრება კი ყოველთვის ეპოქისეულია: მაშინაც, როცა საქმე ეხება „სიცოცხლეს ჩვენს პლანეტაზე", — „შეხვედრას პეკინში" თუ „მწველი ინდოეთის" ტრამალებს და ამ დროსაც, როდესაც ლირიკოსს განუცდია „მონადირის ღა-

მე", უხილავს „სამი ციხე" თუ მოუსმენია „პირველი თოლიის სიმღერა" ან მისცემია „მიახლოების" სევდანარევ ინტიმურ განცდებს.

ამ თვალსაზრისით ირაკლი აბაშიძის პოეზიას თავისუფლად შეიძლება ეწოდოს როგორც თავისი ხალხის შვილის განცდები და ფიქრები, ასევე ეპოქის ადამიანის შეშმარიტი აღსარება.

ამიტომ შემთხვევითი როდია, რომ ძირითად ფორმად პოეტი ხშირად იყენებს ციკლურ რკალებს. რკალურ ხილვებსა თუ გააზრებაში ალბათ უფრო სრულად ხერხდება ეპოქის მთავარი ტენდენციების ხაზგასმული აქცენტირება, დროისა და ადამიანის ურთიერთობის, ურთიერთგანპირობების შინაგანი კანონების მხატვრული გახსნა. აქ ხორციელდება ეპიკურისა და ლირიკულის თავისებური სინთეზი, რომლის აუცილებლობასაც თანამედროვე მედიტაციური პოეზიისათვის ასე ერთგულად იცავს პოეტი დღევანდელი პოეტური ეპოსის გამო თავისი თეორიული მოსაზრებებითაც.

ასეთია მისი „აქ დავსახლდები" თუ „მონადირის ღამეები", „სიმღერა მკის დროს" თუ „მიახლოება"; ასეთია დიდი სულიერი განცდებით ამონათქვამი, ტანჯვით თუ ფანატიკური რწმენით დამუხტული „რუსთაველის ნაკვალევის" ორი ცნობილი ციკლი.

სწორედ ეს გვაქვს მხედველობაში, როცა ირაკლი აბაშიძის პოეზიის მაღალ მოქალაქეობრივ გამიზნულობაზე ვლაპარაკობთ—მოიცვას, გაიაზროს, გახსნას უმთავრესად თანამედროვე ქართველი კაცის, საერთოდ ჩვენი დროის ადამიანის დამოკიდებულება რთული ცხოვრებისეული პრობლემებისადმი, ისტორიისადმი თუ დღევანდელობისადმი, მისი აქტიური მიმართება ყოფისადმი, მისი იმედიც და დარდიც, აღტაცებაც და წუხილიც — მთელი რთული სულიერი მომართულობა საზოგადოებრივი პიროვნებისა. ისიც კი, რაც ისტორიული მასალის სახით შემოდის პოეტის ლირიკაში, თავისი გაპირობით, პოეტური აქცენტით და ნაწილობრივ ფაქტურიც კი შენშენელოვანწილად ჩვენი თანამედროვე ყოფის ანარეკლს წარმოადგენს; არამარტო მიახლოებულია დღევანდელობასთან, არამედ ორგანულადაც არის დამყნილი მის ძირზე.

ამგვარად, მოქალაქეობრივი პრინციპი მხატვრულ აზროვნებაში პოეტისათვის არის აქტუალური სოციალური თუ პოლი-

ტიკური თემის არა მხოლოდ ტენდენციური გამძაფრება, არამედ უმთავრესად დღის დიდი საკითხის წინ წამოწევა მისი ღრმა ფესვების მოსინჯვისა და პერსპექტივის გააზრებით. ასეთ შემთხვევაში კი ბევრი რამ მიენდობა ხოლმე მკითხველის ინტუიციასაც.

პოეტისათვის ცალ-ცალკე არ არსებობენ ეგრეთ წოდებული „წმინდა“ ლირიკული თემა და პოლიტიკური თემა. თითქმის ყოველი ლირიკული პასაჟი მის პოეზიაში დიდ მოქალაქეობრივ, საზოგადოებრივ დატვირთვას იღებს, რადგან იმპულსირებული და შემოქმედებითად გააზრებულია ეროვნული, სოციალური, ინტერნაციონალურ-კაცობრიული პოზიციებიდან.

როცა პოეტმა ერთ-ერთ თავის ბოლოდროინდელ ლექსებში პირდაპირ განაცხადა — „სიცოცხლის კვალიც არ ჩანს მთვარეზეო“, ეს უპირველესად იყო დედამიწაზე არსებული სიცოცხლის აპოლოგიაც, მისი ბედის გამო შეშფოთებაც, ადამიანთა მიერ მისი დაცვის მოწოდებაც. მართალია, „სიცოცხლე ლაღად დადის მიწაზე“ და „სიცოცხლეს ქვეყნად უდგას ზეიმი“, „მაგრამ მიწაზე ბუდობს ხანძარიც, ბუდობს სიკვდილიც უზარმაზარი“.

აქ თანამედროვეობის უმწვავესი საკაცობრიო პრობლემა გააზრებულია მაღალჰუმანური პლანით, არა როგორც მხოლოდ სულიერი შეშფოთების საგანი, არამედ ადამიანთა გონების სამოქმედოდ მომმართველი, მათზე ზემოქმედი გარდუვალი აუცილებლობა, რადგან მხოლოდ გონიერ და აქტიურად განწყობილ ადამიანს შეუძლია „აღიმართოს“ და აღკვეთოს მოსალოდნელი კატასტროფა. ლექსის ფილოსოფიური სიღრმეც, ლირიკული ინტონაციაც და ეგრეთწოდებული მოქალაქეობრივი პათოსიც კვინტენსირებულია მის ბოლო მომწოდებლურ აკორდში: „სიცოცხლე არის მხოლოდ მიწაზე, მაშ მოეშველე, მაშ, უდარაჯე! მაშ, აღიმართე, მაშ, განიცადე, დადექ მის გაშლილ გულისფიცარზე...“

ირაკლი აბაშიძის ლირიკის ფართო მოცვითს ხასიათზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ჩვენი ერის უახლესი ისტორიის ყველა მნიშვნელოვანი ეტაპი პოულობს მასში თავის შესატყვის გამოძახილს. ამ ეტაპთა მთავარი ნიშნებით არის აღბეჭდილი მისი ლირიკული გმირის განცდები. მაგრამ მკითხველის დაკვირვებულ თვალსა და მახვილ ალღოს არ შეიძლება მხე-

დეელობიდან გამორჩეს პოეტის ბოლოდროინდელი ლირიკის ფართო მასშტაბურობა და მოცვითი სისავსე, მისი თვალსაჩინო თემატური და ვერსიფიკაციული ნოვაციები. ამ თვალსაზრისით მთელი მისი ლირიკის გვირგვინს წარმოადგენს, უპირველესად, რესპუბლიკის მაღალი ლიტერატურული პრემიით აღნიშნული „რუსთაველის ნაკვალევზე“. პოეტის 60-70-იანი წლების ლირიკაში უფრო მკაფიოდ იჩინა თავი დაფიქრებისა და განსჯის ტენდენციამ; უფრო მგრძნობიარე გახდა ლირიკული გმირი თავისი ღრმა ფსიქოლოგიური განცდებითა და საზრუნავით.

და ეს ბუნებრივია: გასაუბრება მუზასთან („და შენ ხარ მუზა?“), შეხვედრა შთამომავლობასთან („ქებაც, ყვედრებაც...“), გადაძახილი ძველ მეგობარს („ისევ გვეძახის ალაზანი“), დაუვიწყარი სახეების გაცოცხლება („ბილიკი მღერის“, „პაოლო იაშვილს“), დაფიქრება საწუთროზე („ხან წუთი, ხან საუკუნე“) უნდა მოჰყოლოდა ადამიანთა სულში ჩამდგარ ახალ ცვლილებებს როგორც ახალი ფსიქოლოგიური ფენომენი.

ასე შეივსო თემატური თვალსაზრისით, ასე დაიხვეწა ოსტატობის მხრივ, ასე განივრცო ხილვითი ასპექტების პლანით რომელიღაც საიდუმლო შინაგანი ძალით გამთლიანებული პოეზია ირაკლი აბაშიძისა, ახალ თავფურცლად რომ შევიდა ქართული პოეტური მეტყველების უმდიდრეს ფონდში.

ირაკლი აბაშიძის ლირიკის ძალა მკითხველის სულსა და გონებაზე მის აქტიურ ზემოქმედებაში, ქმედითს გავლენაშია; ამ დღეებში მართებულად იყო გახაზული ამ ლირიკის როლი თანამედროვე ადამიანის სულიერ ჩამოყალიბებაში.

ასეთი გავლენა პოეტური წვის, პირადი შემოქმედებითი „წამების“, საკუთარ განცდათა ფართო მასების კუთვნილებად ქცევის შედეგია უპირველესად. სწორედ წვისა და „წამების“ ამ პროცესს წარმოადგენს პოეტი „მგოსნის გოლგოთადაც“ და „ხსნადაც“. ადვილად მას არასოდეს არაფერი არ ეწერებოდა, რადგან ვ. მაიაკოვსკის თქმისა არ იყოს, „ძვირად უღირს ნამდვილ პოეტს სიტყვა ყოველი“.

დიახ, ყოველი მისი ჭეშმარიტი პოეტური სტრიქონი აღტაცების თუ მწარე დაფიქრების, დიდი იმედის თუ ასევე დიდი გულისტკივილის ნიშნით არის დამღადასმული და ხშირად

მწარე ფიქრებში გამოტანჯული. ამიტომ მიუჩნევია მას პოეტის ვული „სისხლისღვრად, ცეცხლად და მდუღარებად".

ასეთი იყო იგი ოცდაათიან წლებში, როცა პირადულ, ინტიმურ განცდებს ორგანულად უხამებდა დიდი საზოგადოებრივი ცხოვრების საარსებო პრობლემებს;

ასეთი იყო დიდი სამამულო ომის წლებში, როცა მისი გმირის—ქართველი მეომრის ოპტიმიზმსა თუ ტრაგედიას წარმოსახავდა როგორც რთული სულიერი მდგომარეობის ინდივიდუალურ გამოვლენას, მაგრამ დიად მოქალაქეობრივ მიზანსა და რწმენას ნაზიარები კაცის ქმედებას;

ასეთი იყო ომისშემდგომ წლებშიც, როცა ადამიანის რთული ფსიქოლოგიური ფენომენი მის ლირიკაში ვერ დაიყოლია შელამაზების ანტიმხატვრულმა ტენდენციამ და მისი რომანტიკული გმირი არასოდეს მოწყვეტილა რეალური ცხოვრების ფესვებს. ეს გმირი სწორუპოვარი გატაცებით აღადგენდა ქვეყანას, შეხაროდა გურიის ბარაქიან ველ-მინდვრებს თუ კახეთის რომანტიკულ ღამეებს, მაგრამ ის ისტორიული პრაქტიკის უშუალო შემოქმედი იყო, რომელმაც მხოლოდ სიხარული და აღფრთოვანება როდი იცოდა; ბეკრი სიძნელეც, სიმწარეც უნახავს და გადაულახავს;

დაბოლოს, ასეთია იგი დღესაც, კაცობრიობის, ცივილიზაციის ბედით შეშფოთებული. მისი ბოლოდროინდელი ლირიკის ბევრ ნიმუშში საბჭოური ჰუმანიზმის სახელით გაცხადებულია პროტესტი ანტიკაცობრიული ბირთვული ომის მოთავეთა წინააღმდეგ.

და ისევ და ისევ, კეთილი ნების ადამიანთა დამრაზმველი, მსოფლიოს გამაფრთხილებელი, მომწოდებლური ამ ლირიკის ძალა ის არის, რომ მისი საკაცობრიო იდეა განრიდებულია შინშეკლი დეკლარაციის ტონს და, პოეტური ემოციის დიდი ძალით დატვირთული, ლირიკული განცდის სიღრმიდან ამოზიდულია მაღალი რანგის ოსტატის ვიერ.

ირაკლი აბაშიძეს — დიდი, საჭელოვანი შემოქმედებითი გზისა და მომდევნო პერსპექტივის იმედიან ცხრილველ პოეტს — თავისუფლად შეუძლია თქვას:

ყველა სიმღერა,
ყველა სიყვარული,
ყველა სანატრელს
მე კელავ შევხარი,

კკლაე ედარაჯობ,
კკლაე არ ეღალატობ,
მხოლოდ უმაღლესს,
მხოლოდ უღრმესს,
და უღამაზეს,
ემსახურებ კკლავაც
უღალატოდ, უშეღავათოდ.

ამ სიტყვებით გაცხადებულია პოეტის — თავისი ხალხის შვილის, თავისი ქვეყნის მოქალაქის, თანამედროვე საზოგადოებრივი მოღვაწის — მრწამსი, მისი ადგილი ცხოვრებაში.

იყო შენი ერის გამოჩენილი პოეტი — ეს დიდი ხვედრია ადამიანისა. მაგრამ გაცილებით მეტია მისი ადგილი ერის ცხოვრებაში, თუ ამას თან ერთვის პრაქტიკული მოღვაწის თვალსაჩინო საქმეები. ირაკლი აბაშიძემ მისი მოღვაწეობის პერიოდში ბევრ საერო საქმეს უწინამძღვრა. ასეთივე ენერგიულ მოღვაწედ რჩება იგი დღეს, თავისი ხანდაზმულობის პერიოდშიც.

სიცოცხლეში მოპოვებული აღიარება ბოძებული ნიჭის არამარტო სრული გამოელენის; არამედ ამასთანავე ქვეყნის სასიკეთოდ მისი მომართვის, ადამიანთა სულსა და გრძნობებზე მისი დიდი ზემოქმედების დასტურია.

ეს უტყუარი ჭეშმარიტება კიდევ ერთხელ გაგონდება, როდესაც გინდა მართალი სიტყვა თქვა ირაკლი აბაშიძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, როდესაც თვალნათლივ ხედავ თუ როგორ რეკს მოქალაქეობის მაღალი სამრეკლოდან მისი ლირიკა — ჩვენი საბჭოური ყოფის, თანამედროვე ცხოვრების ჭეშმარიტი პოეტური ეპოპეა.

1984

რეალიზმის დიდი გზით

სამ ათეულ წელზე მეტია, რაც მკითხველი ყურადღებით ადევნებს თვალს თანმედროვე გამოჩენილი მწერლის რევაზ ჯაფარიძის მოუსვენარ, მრავალმხრივ შემოქმედებითსა და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას. ამ ხნის განმავლობაში მხატვრის

ნიშმა უკვე მოიპოვა საყოველთაო-სახალხო აღიარება და მოასწრო სოლიდური მემკვიდრეობის შექმნა.

რევაზ ჯაფარიძე იმ შემოქმედთა რიგს განეკუთვნება, ვინც ჰქმნის ხალხზე და ხალხისათვის. მისი შემოქმედება წამოიზარდა ეროვნულ ნიადაგზე. სწორედ, უპირველესად, თავისი სოციალური ერის ღრმაშინაარსიანი ცხოვრების ბევრმა საკვანძო მოვლენამ პოვა გამოხატულება მის მოთხრობებსა თუ რომანებში, ნარკვევებსა თუ პუბლიცისტურ წერილებში, მოგონებებსა თუ ცალკეულ საჯარო გამოსვლებში. ყველგან და ყოველთვის მისი სიტყვა მართალი გულიდან იყო ამოსული და მაღალი მომთხოვნელობის, პრინციპულობის ნიშნით აღბეჭდილი.

რ. ჯაფარიძის სამწერლო მოღვაწეობა ომისშემდგომ პერიოდში დაიწყო. მთელი ჩვენი ხალხის ცხოვრებაში ეს მეტად რთული დრო იყო. მძიმე და სასტიკი ომის მიერ მოყენებული ღრმა ჭრილობების ტკივილი მთელი ძალით იჩენდა თავს როგორც სოციალურ-ეკონომიკური, ასევე სულიერი ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროში. ეს პერიოდი რთული იყო ლიტერატურული პროცესისათვისაც, რომელიც ახალი ამოცანების პირისპირ აღმოჩნდა. მას, ერთი მხრივ, უნდა განეგრძო და განევითარებინა 20-30 წლების დიდი საბჭოთა ლიტერატურული ცხოვრების ტრადიციები, ახალი პრობლემების გადაწყვეტაში დახმარებოდა ჩვენს ხალხს და, მეორე მხრივ, განემტკიცებინა, დაეცვა მხატვრული აზრის იდეოლოგიური სიწმინდე.

ამ ვითარებაში აირჩია მწერლის ძნელი გზა რ. ჯაფარიძემ. და მისი პირველივე მოთხრობები უკვე წარმოადგენდა დიდ რეალისტურ სამწერლო გზას დამიზნებულ მის სერიოზულ განაცხადს. უკვე ჩანდა სამყაროს მხატვრული ათვისების თავისებური მანერა, მწერლის მახვილი თვალი და ალღო; იმის იმედიც აშკარად ვლინდებოდა, რომ დროთა განმავლობაში ყოველივე ეს თანდათან დაიხვეწებოდა, სრულყოფას პოვებდა.

დრო მონდომებულ, დაჟინებულ შრომაში მიდიოდა და მკითხველის ბიბლიოთეკის თაროებზე უკვე ერთიმეორის მიყოლებით ლაგდებოდა მწერლის წიგნები — „ხევის პატარძალი", „ბონდი", „ახლო არს ზაფხული", „ხმა იდუმალი", „მა-

რუხის თეთრი ღამეები“...ხალხის გულის ხმა ასაზრდოებს ამ ნაწარმოებებს. მათში იგრძნობა დროის მაჯისცემა: ომისშემდგომი სოფლის საზრუნავი, მასის მეთაურის პრობლემა, ხალხის აქტივობის როლი, დიდი საქმეების გადამწყვეტი რიგითი ადამიანი მისი მაღალმოქალაქეობრივი ზნეობრივი ფენომენით — აი რა იქცევს იმ დროს მწერლის ყურადღებას.

ამით უნდა აიხსნას, უპირველესად ის ცხოველი ინტერესი, რომლითაც მისი ყოველი ახალი ნაწარმოების გამოჩენას ეკიდებოდა ლიტერატურული კრიტიკა, საზოგადოებრივობა. თავის დროზე, მაგალითად, ფართო დისკუსიის საგნადაც კი იქცა მოთხრობა „ხმა იდუმალი“ — ზნეობრივი პრობლემებისადმი მიძღვნილი ერთ-ერთი პირველი საყურადღებო შენაძენი ომისშემდგომი ქართული პროზისა. ჭეშმარიტი მეგობრობა, სიყვარულის მაღალი გრძნობისადმი ერთგულება აქ დასახულია, როგორც უმაღლესი ზნეობის კრიტერიუმი.

ასევე საყურადღებო იყო პირველი ნაბიჯი ფართო ტილოს შექმნისაკენ — რომანი „ხევის პატარძალი“. პროზაული ეპოსის ეს თავისებური სინჯი ასევე ფეხბედნიერი გამოდგა მწერლისათვის; ამის შემდეგ რ. ჯაფარიძემ დიდი ეპიკური ქმნილებებით გაამდიდრა თანამედროვე ქართული რომანისტიკა. მაგრამ აღნიშნული რომანის მნიშვნელობა უმთავრესად ის არის, რომ ქართულ იმდროინდელ პროზაში ფაქტიურად იგი იყო ომისშემდგომი სოფლის მწვავე პრობლემებისადმი მიძღვნილი პირველი სქელტანიანი წიგნი. მასში მწვავე კონფლიქტური სიტუაციის შუქზე ნაჩვენებია თუ როგორ ძნელად დაასაძლევია დიდი ომის შემდეგ სოფლის წინაშე წამოჭრილი სამეურნეო, ეკონომიკური, კულტურული ცხოვრების სირთულეები, მატერიალური და სულიერი ძალების როგორი დაძაბვის ფასად ხერხდება მათი გადალახვა და რა ცვლილებები შეაქვს დაძლევის ამ პროცესს ადამიანთა ფსიქიკაში.

რ. ჯაფარიძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს დიდი სამამულო ომის თემატიკას; ეს ბუნებრივიცაა, რადგან იგი ამ ომის ჯარისკაცია; მის ქარცეცხლში გამოატარა თავისი სიჭაბუკის წლები. განსაკუთრებული შთაგონებით დაწერილი სამი რომანი მიუძღვნა მან ომს, ფრონტისა და ზურგის ადამიანებს: „მარუხის თეთრი ღამეები“, „ჯარისკაცის ქერიე“, „ვნების კვირა“. თითოეული მათგანისათვის ნიშ-

რეულია ტენდენცია — გახსნას მაღალკაცობრიულ იდეასა და მორალს დამყარებული საბჭოთა ადამიანის უტეხი ნება, აჩვენოს სამართლიანობისა და ჰუმანიზმის პრინციპებს დაფუძნებული საბჭოთა პატრიოტის ისტორიული მისიის დიდი სიმართლე; ამოხსნას ამ ადამიანის მორალური სისპეტაკის მაიმპულსირებელი კანონზომიერებანი. „მარუხის თეთრი ღამეების“ თუ „ვნების კვირის“ გმირთა ტრაგედია მწერლისათვის არის როგორც ადამიანთა თითქმის ფანატიზმად ქცეული შეგნებული რწმენა საკუთარი საქმის სიმართლისა, ასევე მათ მიერ წარმატებით ჩაბარებული უსასტიკესი ფიზიკური და სულიერი გამოცდა. „ვნების კვირისა“ და „მარუხის თეთრი ღამეების“ ლეგენდარული გმირები საკუთარი თავგანწირვით ამკვიდრებენ უკვდავებას თავიანთი თავისათვის და სიცოცხლეს სხვათათვის.

სხვაგვარ პლანში განალაგა რ. ჯაფარიძემ „ჯარისკაცის ქვრივის“ გმირები. ამ სქელტანიანი რომანით მან შექმნა ქართველი დედისა და მეუღლის ერთგულებისა და თავგანწირვის ჰიმნი.

რევაზ ჯაფარიძეს მკითხველი საკმაო დროის მანძილზე იცნობდა. როგორც მხოლოდ თანამედროვე ცხოვრების მხატვარს. როგორც დავინახეთ, მისი ასახვის მთავარი საგანი ყოველთვის იყო სწორედ თანამედროვეობა, ჩვენი დღეების მწვავე და საარსებო პრობლემები. მაგრამ აი, გამოხდა ხანი და მან მიაშურა ისტორიას. თუ რ. ჯაფარიძის შემოქმედებითს ინტერესებსა და პათოსს გავითვალისწინებთ, ეს არც თუ ისე მოულოდნელი უნდა ყოფილიყო. ისტორიაც მისთვის გარკვეულ პრიზმაში აღქმული თანამედროვეობაა; თანაც მრავალი წლის მომჭანცველ შრომას ისტორიულ რომანზე იგი არ მოუწყვეტია ჩვენი სინამდვილისაგან: ამ პერიოდში შექმნილი ნარკვევების, პუბლიცისტური წერილების მთელი ციკლები მას ისევე თანამედროვე ცხოვრებაში ტოვებდა, როგორც მის აქტიურ მოქმედ ძალას.

ამგვარ შემოქმედებითს პროცესში დაწერილია ტეტრალოგია „მძიმე ჯვარი“ — ისტორიული რომანი ქართველ ხალხზე, მის მოუღლელ ენერგიასა და თავისუფლებისმოყვარე სულზე, მის გმირულ ბრძოლებზე უცხოელი დამპყრობლების წინააღმდეგ.

„მძიმე ჯვარის“ შექმნის მთავარი იმპულსი უნდა ვეძებოთ თანამედროვე ადამიანის განსაკუთრებით გამახვილებულ გრძნობაში ისტორიული გაკვეთილებისადმი, ფხიზელი გონების გამაფრთხილებელ ხმაში დამპყრობლური ომების მოსალოდნელი საფრთხის გამო. ეს ტენდენცია წარსული სინამდვილის მხატვრული ათვისებისა საერთოდ ნიშნეულია უკანასკნელი პერიოდის ქართული ისტორიული რომანტიკისათვის.

„მძიმე ჯვარი“ ის წიგნია, რომელიც ახლოს მიიტანა გულთან ჩვენმა მკითხველმა. მისი შექმნისათვის რ. ჯაფარიძეს რომ რუსთაველის პრემია მიენიჭა, ეს რომანის მაღალი მხატვრულ-შემეცნებითი აღიარების საყოველთაო აღიარების კიდევ ერთი დასტურია.

რ. ჯაფარიძის, როგორც მწერლისა და მოღვაწის, ინტერესების სფეროში რომ ჩვენი დღევანდელი ცხოვრების ბევრი საკვანძო პრობლემა იყრის თავს, ამის ნათელი დასტურია მისი ნარკვევების, პუბლიცისტური წერილების, შენიშვნებისა და შთაბეჭდილებების კრებულები: „აწონილი სიტყვა“, „ალაზანი დიდია“, „მწვანე ზამთრის ქვეყანა“, „ადამიანის მორჩილი ზღვა“, „ახლობელი შორეთი“, „ბუხენვალდის სამრეკლო“. ამ წიგნებში თავმოყრილი უამრავი მასალით განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს როგორ მტკივნეულად განიცდის მათი ავტორი ცხოვრების ყოველგვარ სიმრუდეს და როგორ აღფრთოვანებული უჭერს მხარს ყოველგვარ სასიკეთო საქმეს; სიახლის ჩანასახშივე დანახვის, რთული მოვლენების თვით სიღრმეში შეჭრის რაოდენად დაუოკებელ სურვილს შეუპყრია იგი და მოუმართავს მისი აზრი; კაცთმოყვარეობისა და ერთგულების თუ სიფხიზლის რა გრძნობები ამოქმედებენ მას, როგორც თავისი ხალხის, თავისი ქვეყნის შვილს.

კომუნისტისა და მამულიშვილის ეს თვისებაც ხაზგასმით იყო აღნიშნული იუბილართან საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში გამართული შეხვედრის დროს: „მისი გამოჩენა რესპუბლიკის „ცხელ წერტილებში“ ყოველთვის ერთს ნიშნავს: ქართულ პერიოდიკაში უნდა ველოდოთ ახალ მგზნებარე პუბლიცისტურ ნაწარმოებებს, პრობლემურ-ანალიზურ და მნიშვნელოვან ნარკვევებს. პირდაპირობა, გულწრფელობა, ცხოვრებისა და მისი პრობლემების შესახებ მი-

უდვომელი მსჯელობა — ასეთია იუბილარის ხასიათის კიდევ ერთი პატივსაცემი თვისება".

ერთ-ერთ ინტერვიუში რ. ჯაფარიძე აცხადებდა: „ყოველ სიტყვაში, პუბლიცისტურიც იქნება თუ ბელეტრისტული, დღევანდელობას შეეხება თუ ერის წარსულს, ვცდილობ ჩავაქსოვო სული, სიყვარული სამშობლოსადმი, ჩვენი კულტურისადმი, ლიტერატურისადმი, ადამიანისადმი, ყოველივე იმისადმი, რაც წმიდად მიმაჩნია, ვიყო მართალი საკუთარი სინდისის წინაშე".

ამ სიტყვებით ჩინებულადაა მინიშნებული თანამედროვე გამოჩენილი რეალისტი მწერლის ადგილი ჩვენს ცხოვრებაში, რომლის შთაგონებული და პირუთვნელი მხატვარიც არის ივი.

* * *

მაღალი ზნეობა, როგორც ჭეშმარიტი გმირობა. ახალგაზრდა კაცის ზნეობრივი ფორმირებისათვის, რომელიც მასში შემეცნების გაღვიძებიდანვე იწყება და თანდათან ჭეშმარიტად ადამიანურ სიკეთედ ყალიბდება, ლიტერატურის არა ერთსა და ორ გმირს შეუსრულებია თვალსაჩინო როლი.

თანამედროვე ადამიანის მორალური სამოქმედო კრედოს გამომუშავებას, დიდი პრაქტიკის საგნად მის ქცევას ბევრი ფაქტორი განაპირობებს და, მათ შორის, სწორედ ლიტერატურული გმირის მაგალითი განსაკუთრებით ქმედითი, „გადამდებია".

ასე ქცეულა მაღალი ზნეობის მისაბაძ ნიმუშად კლასიკისა თუ დღევანდელი მწერლობის მრავალი გმირი — მშობელი ხალხის სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი.

იმ მრავალრიცხოვან პრობლემათა შორის, რომლებიც რევაზ ჯაფარიძის მწერლური ინტერესების ორბიტაში ექცევა, დიდი ადგილი უჭირავს ახალგაზრდა კაცის სწორედ სულიერ ფორმირებას. მის მოთხრობებსა, რომანებსა და პუბლიცისტურ წერილებში არა ერთხელ დასმულა ივი. ამასთან, აქ ნიშნეული ის არის, რომ შემოქმედი აღნიშნულ თემას იღებს არა გამოცალკევებით, არამედ ეროვნული ცხოვრების სხვა საკვანძო პრობლემებთან ორგანულ ურთიერთკავშირში. მი-

სი „ხევის პატარძლის“, „ჯარისკაცის ქვრივის“, „მძიმე ჯვრის“, „ვნების კვირის“, „ხმა იდუმალის“ თუ „სხვისი შვილების“ ახალგაზრდა გმირები გამოკვეთილ ზნეობრივ ფენომენად ყალიბდებიან ამ ნაწარმოებთა პერსონაჟების საერთო გარემოცვაში. ცხოვრების კეთილი გავლენით თუ სასტიკი გამოცდის შედეგად ფორმირებულნი, ისინი თვით ამდიდრებენ ამ ცხოვრებას მაღალი მორალური ქმედებით.

ახალგაზრდა მკითხველს შეუძლია ბევრი მისი გმირის ცხოვრება გაიხადოს მაგალითად სიძნელეთა დაძლევის, მიზნის მიღწევის, თავისი ადგილის ძიებისა და ყოფიერებაში დამკვიდრების თავისი პირადი პრაქტიკისათვის. უფრო მეტი: თვით რ. ჯაფარიძის ცხოვრებისა და შემოქმედების პრაქტიკა შეიძლება იყოს მიბაძვის საგანი. მისი სიჭაბუკის წლებმა ხომ დიდი სამამულო ომის ფრონტებზე განვლო, ხოლო ომისშემდგომ პერიოდში, ჯერ ისევ ახალგაზრდა კაცმა, თავს იდო მწერლის მძიმე მოვალეობა; თავისი ხალხის სულიერი კულტურის სამსახურში დავაჟკაცდა და დღემდე უკანასკნელ ძალას აძლევს ამ მძიმეზე მძიმე, მაგრამ ერის საკეთილდღეოდ აუცილებელსა და ფრიად საპატიო საქმეს.

მაგრამ დავუბრუნდეთ რევაზ ჯაფარიძის ისევ ახალგაზრდა გმირს.

გავიხსენოთ წამების როგორი გზა უნდა განვლოს ახალგაზრდა დედამ — ხათუნა მინდელმა, რომ თავისი მისია აღასრულოს; პირადული სტოიკური დათმობის ფასად ჯარისკაცის მეუღლის სპეტაკი სახელიც შეინარჩუნოს და უმამოდ შთენილ შვილებს ნამდვილ ცხოვრებაში გზა მისცეს. როცა თვალს ვავლებთ მისი გაწამებული, მაგრამ იმედიანი და თავისი შინაარსით უმდიდრესი ცხოვრების მთელ ისტორიას, ჩვენ ვრწმუნდებით — ამგვარი დედის შვილი თავისი ქვეყნის ღირსეული მოქალაქე იქნება, ვისთვისაც ზნეობა იქცევა არა მხოლოდ საზოგადოებრივი ურთიერთობის სავალდებულო ნორმად, არამედ აუცილებელ შინაგან, სულიერ მოთხოვნილებადაც;

გავიხსენოთ „ხმა იდუმალის“ გმირების მორალური წრთობის ასპექტი — მაღალი პიროვნული სულიერი სისპეტაკე ბადებს მათს მეგობრობას, რომელმაც მკაცრი გამოცდა უნდა ჩააბაროს, რომ სასიკეთო საზოგადოებრივ ფენომენად იქცეს;

გავიხსენოთ ჭეშმარიტი გმირობა ახალგაზრდა ქალისა, ვინც ნამდვილ დედად გაუხდა სხვის შვილებს, საკუთარი ქეთილდღეობის ხარჯზე მშობლიური სითბო და გულის ალერსი მისცა მათ;

გავიხსენოთ, რა უდიდესი განსაცდელის ფასად უჯდება ქვეყნის ახალგაზრდა მეთაურს — სოლომონ პირველს თავისი სამშობლოსა და ხალხის სამსახური; როგორი დაჟინებით მიიწევს იგი თავისი მიზნისაკენ, როგორი ამტანობით თმობს ყოველივე პირადულს, რომ თავისი უმძიმესი ხვედრი მძიმე ჯვარი გოლგოთაზე აიტანოს; ეს მისი ზნეობრივი გამარჯვებაა უპირველესად.

გავიხსენოთ და დავიმახსოვროთ: მხოლოდ მიზნის სიცხადე, თავგანწირვა, დაჟინებული ძიება, სულიერი სიმტკიცე და აქტიურად მომართული სული ბადებს მაღალ ზნეობას, ურომლისოდაც არ არსებობს ჭეშმარიტი შვილი თავისი ხალხისა.

1983

მწერალი. გმირი. კონცეფცია

მეტად რთულია გურამ ფანჯიკიძის რომანების გმირთა სულიერი სამყარო — იმდენად რთული, რომ ხშირად პროფესიულ სალიტერატურო კრიტიკაშიც ვი დავის საგნად ქცეულა მისი ამა თუ იმ გმირის სახის ინტერპრეტაციის საკითხი.

მაგრამ ეს არ არის იმდენად საოცარი.

გასაკვირველი ისაა, რომ ესოდენ რთული ფსიქოლოგიური ხატის მეშვეობით მწერალი აღწევს ზღვრულად ნათელი კონცეფციის გამოხატვას, სათქმელის სიცხადეს, საკუთარი პოზიციის სიაშკარავეს.

დიდი მადლია ეს: იმგვარად დახატო სახე თუ საგანი, რომ გააშკარავო საიდუმლოებით მოცული, არც თუ ისე ადვილად ამოსახსნელი მისი შინაგანი მომართულობა და, ამავე დროს, შეუნარჩუნო მას განსაკუთრებით აღქმითი და მამობილიზებელი ინტერესი მკითხველის მხრივ.

ბევრს უჭირს ეს და თავის უღონობას ხშირად პირობითი სირთულეებისადმი სწრაფვით ნიღბავს.

გ. ფანჯიკიძე თანამედროვე დონის რეალისტია თავისი მანერითაც, და მეთოდითაც. ეს კი „უადვილებს“ მას მისვლას მასალასთანაც და მკითხველთანაც!

ეგრეთწოდებულ „აქტუალურ პრობლემებზე“, სადღეისო ტკივილებზე დღეს ბევრი წერს. მაგრამ არც თუ ხშირად ვყოფილვართ მოწმე იმ ბედნიერი შემთხვევისა, რომ სწრაფვა აქტუალობისაკენ ეწვნოდეს: ა) მასალის ზედმიწევნით ცოდნას; ბ) მის ორგანულ დამორჩილებას გარკვეული მსოფლმხედველობრივი კონცეფციისადმი; გ) ერთ ხატოვან სისტემად მის გარდაქმნას. გ. ფანჯიკიძის ფართოდ ცნობილი სამივე რომანი კი თანამედროვე ქართული რომანისტიკის სწორედ ამგვარი ნიმუშია.

და კიდევ. ზოგიერთმა ამოწურა „თავისი თემა“ და უკვე მომაბეზრებელ ძალდატანებას ახორციელებს მომთმენი მკითხველის მიმართ ერთხელ და ორხელ თქმულის გაუთავებელი ვარირებით. გ. ფანჯიკიძის შემოქმედებითი ენერგია კი თავის ყოველ ახალ გამოვლინებაში შემდგომ განვითარებას იღებს, ახალ ხატოვან სიმართლეს პოულობს. იგი არა მარტო მოუღლელი, არამედ, ამასთანავე განუმეორებელი მხატვრული სამყაროს მაძიებელი და მიმგნებია.

გ. ფანჯიკიძეს ერთი მთავარი თემა, ერთი ძირითადი სათქმელი აქვს: თანამედროვე ადამიანი როგორც ზნეობრივი ფენომენი.

ძირითადად ამ პრობლემის გარშემოა კონტრასტირებული მისი ლიტერატურული გმირების მთელი გალერეა. მაღალი ზნეობის ბრძოლაში წრთობისას ხდება მათი გამოცდა. ერთნი — თავისი დროის, ხალხის ჭეშმარიტი შვილები — უძღებენ ამ წრთობის დაწოლას და თვით იქცევიან აქტიურ საზოგადოებრივ წამმართველ ძალად; მათი ეთიკური სისპეტაკითა და აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიციით გამოხატულია ჩვენი თანამედროვე ცსოერების წამყვანი ძალების მკვიდრუბადი პათოსი. მეორეთა აქტიური ანტისაზოგადოებრივი პოზიციით თუ აშკარა ინდივიდუალიზმით ნაჩვენებია კარიერიზმის, ავანტიურიზმის, ეგოცენტრიზმის ანტიმორალური არსი და ბედი.

აშკარად გამოვლენილი ამ ორი ტენდენციის მკითხველ ადამიანებს რომ სძლევს, გ. ფანჯიკიძეს თავისი მოქალაქეობ-

რივი აქტიური პოზიცია აქვს. ეს პოზიცია ნათელია, მაგრამ არა შიშველი. იგი ბუნებრივად ვლინდება ნაწარმოების გმირისადმი მკითხველის ყურადღების აქცენტაციის შედეგად მიღებული ობიექტური ლოგიკური დასკვნით.

თანამედროვე ადამიანის ზნეობრივი სამყაროს სირთულისა და მრავალფეროვნების გახსნის ფანჯიკისეული მანერა იმით არის ნიშნეული, რომ იგი ხორციელდება: ა) საზოგადოებრივი ყოფიერების ფართო ფონზე და ბ) მრავალი პლანის მოშველიებით.

ამიტომ არა გვანან მისი ერთ ფოკუსში მოხვედრილი დადებითი თუ უარყოფითი გმირები თავიანთ „წინაპრებს“. მკითხველთან ყოველ ახალ შეხვედრაში ისინი ახალ დატვირთვას იღებენ იმის მიხედვით, თუ რომელი აქამდე უცნობი თუ ნაკლებად ცნობილი ფენაა ამოტანილი ცხოვრების სიღრმიდან.

„მეშვიდე ცა“ მწერლის პირველი გაბედული სვლა იყო თემის თვალსაზრისითაც და გმირის სახის ინტერპრეტაციის მხრივაც. ლევან ხიდაშელი ზოგმა გმირად მიიღო, ზოგმაც — ანტიგმირად. ის კი დაივიწყეს, რომ ეს იყო თავისი „ფესვებით“ ცხოვრებაში ღრმად ჩაზრდილი თანამედროვე რთული ხასიათი და ერთი პლანით მისი „წაკითხვა“ არ მოხერხდებოდა.

დაკვირვებული თვალი იმთავითვე შეატყობდა, რომ უკვე ამ ფაქტში იდო წინაპირობა მხატვრის შემდგომი გამარჯვებისაც.

და აი, იწერება „თვალი პატიოსანი“ — მძაფრმამხილებლური და მაღალჰუმანური არსით გამსჭვალული რომანი. მისი გმირი კეთილშობილი დიდი ესპანელის ნათესავია თავისი სისხლითა და ხორცით.

ასეთად მიიღო და აღიარა იგი მკითხველმა.

მაგრამ ზოგიერთებმა ამ შემთხვევაშიც ვერ გახსნეს ხასიათი. ეგონათ რომანში ავადმოსაგონარი წლების ცხოვრების ასლი იყო გადმოტანილი.

ფაქტიურად, ოთარ ნიჟარაძის მისია უფრო დიდი დროის ლოკალს იყო დამიზნებული; მისი ტვირთი ადვილად ასაწევი როდი ჩანდა: მორალის მორღვეული ჯებირების აღდგენა, ჩაწიხლული პიროვნებისადმი გამოქომაგება, იდეალის აქტიური

დამკვიდრება — აი რა განაპირობებს გმირის მისიის სიმძიმესაც, სიმართლესაც და ხანგრძლივობასაც.

როცა მწერლის რიგით მესამე რომანს — „აქტიური მზის წელიწადს“ ეცნობით, ნაადრევი დასკვნის ცდუნება თითქოს არც აქ არის გამორიცხული. ერთი შეხედვით „აქტიური მზის წელიწადი“ თემატურად და კონცეფციურად თითქოს ერთ რკალად ჰკრავს გ. ფანჯიკიძის რომანებს, უფრო აღრმავებს, აკონკრეტებს სათქმელს და მწერლის პოზიციას.

ფაქტიურად კი აქ ხორციელდება ახალი მიახლოება სიმართლესა და სამართლიანობასთან განსჯისა და თვითგანსჯის შუქზე; იმ სირთულის ამოხსნა თუ როგორ შეიძლება სხვადასხვა ნიადაგში მოხვედრილმა ერთმა სისხლმა და გენმა სხვადასხვა არხით იდინოს. ამდენად, მწერლის მთავარმა სათქმელმა აქ ახალი ხორცი და ფერი მიიღო იმის კვალობაზე, რომ კეთილისა და ბოროტის კონტრასტმა ფილოსოფიური სიღრმე შეიძინა.

ლაპარაკობენ გ. ფანჯიკიძის რომანებში მყონავ პუბლიცისტურ მგზნებარებაზე.

ამ საგანზე პირდაპირ შემიძლია ვთქვა: თუ საქმე ეხება ხატვის მანერას, რასაკვირველია, ეს სრული გაუგებრობაა. მწერლისეულ გმირთა სახეები სწორედ ხატოვნად იმდენად ხორციელია, ცოცხალი და თითქოს ხელშესახებია, რომ მათ პუბლიცისტის ხელით გაზავებული საღებავი აღარ ესაჭიროებათ. მაგრამ თუ მხედველობაში აქვთ სხვა რამ — პრობლემის მთელი სიმწვავით დასმა, მოვლენებისადმი მწერლისეული პირდაპირი დამოკიდებულება და შეფასების ზღვრული კრიტერიუმები, რაც ესოდენ ნიშნეულია პუბლიცისტიკის ჟანრისათვის, მაშინ ეს გ. ფანჯიკიძის პროზის მარჯვედ შენიშნული ერთ-ერთი ნიშანია და ამის საწინააღმდეგოდ ვის რა ეთქმის. პირიქით! მით უმეტეს, რომ ჩვენ კარგად კიცნობთ გ. ფანჯიკიძის მძაფრ, აქტუალურ პუბლიცისტურ წერილებს, რომელთა სამიზნეც იგივე ეროვნული, სოციალური, პოლიტიკური, ყოფითი პრობლემებია და ამითაც აშკარად გამოხატულია მისი მოქალაქეობრივი აქტიური პოზიცია.

1983

ადამიანი, ვისზეც რამდენიმე სიტყვა მინდა ვთქვა, მოქალაქე-მოღვაწეც არის, მხატვარიც, პუბლიცისტიც, მკვლევარი-კრიტიკოსიც.

ასეთ კაცზე კეთილგანწყობილ ლაპარაკს, ჩვეულებრივ, მისი მოღვაწეობის იმ სფეროთი იწყებენ, სადაც იგი უფრო ჩანს. ეს თითქოს გაცილებით „მომგებიანია“ პიროვნების წარმოსაჩენად. პორტრეტის წერისას მხატვრები იყენებენ ხოლმე შუქ-ჩრდილთა ხაზგასმულობის ამ პრინციპს.

მე კი ამის საშუალება ახლა არა მაქვს. ჩემი მეგობარი ისეთი კაცია, თანაბარი ძალით რომ ავლენს საკუთარი გამთლიანებული სულის მოძრაობას ყოველ ზემოხსენებულ სფეროში.

მე მას ოციანი წლების მიწურულისა და ოცდაათიანი წლების დასაწყისიდან ვიცნობ. იმ დროს იგი ის იყო სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდიოდა და მძაფრ ლიტერატურულ პოლემიკურ ბრძოლებში პირველ ნათლობას იღებდა. და თუ ამ ბრძოლებში ახალგაზრდა კაცს ხშირად ზედმეტად მწარე სიტყვაც წასცდენია, ეს კონკრეტულ დროში გამოვლენილი გარკვეული ტენდენციების ბრალი უფრო იყო, ვიდრე მისი პიროვნული თვისებისა.

მას შემდეგ მთელმა ნახევარმა საუკუნემ განვლო. ამ დრომ უმდიდრესი გამოცდილება შესძინა თითოეულ ჩვენგანს. იგი კი უფრო დაადინჯა, ცხოვრების ფესვებს ჩაუღრმავა, ცოდნით გაამდიდრა და მრავალმხრივი მოღვაწეობისათვის მომართა.

1. დავიწყოთ იმით, რითაც იწყება ყოველი ჭეშმარიტი ადამიანი — მისი პიროვნებით.

არის ერთი შთამბეჭდავი ფოტოსურათი ფართო პლანისა. ფოტოსაქმის ოსტატები ასეთ სურათებს თავიანთ პრაქტიკაში იღბლიან მონაპოვრად თვლიან. სურათს „რედაქტორი“ ეწოდება. თქვენს წინაშეა ფიქრითა და ჯაფით საკმაოდ მოღლილი კაცის ნაოჭებით დაღარული, ამასთან საოცრად მეტყველი სახე. სათვალე მაღალ შუბლზე წამოუჩხიბავს. წამოწეული მარჯვენა ხელი და მასზე ოდნავ გაბზეკილი ნეკი — ეს თქვენთვის საკმაოდ ნაცნობი ჟესტია, რომლის გამხსნელი სიტყვები

ესაა მოსწყდება ოდნავ გაღებულ ბაგეს. ეტყობა, ეს არ იქნება ბედის მაძიებელ ავტორთან დაცის ან რაიმეთი აღფრთოვანების სიტყვები, — მან უფრო კითხვადასმული საუბარი იცის; სათქმელს სულ კითხვა-კითხვით გეუბნება, ვითომ რაღაცას ამოწმებს, რაღაც ეეჭვება. მაგრამ, თუ პირველად არ შეხვედრიხარ, იცი ამ კითხვის ინტონაციაშივე გამჟღავნებულია მისი დადებითი აზრი. ნაოჭებს შორის ჩალაგებული ნაკეთები იმასაც მეტყველებს, რომ ეს საუბარი უინტერესო როდი იქნება; უინტერესო საუბარი მან საერთოდ არ იცის!

რამდენი ასეთი საუბარი ჰქონია მას თავისი ხანგრძლივი მოღვაწეობისას „ლიტერატურულ საქართველოში“, „დროშასა“ თუ „მნათობში“, ჩვენი გამომცემლობების რედაქციებსა თუ კულუარებში; რამდენი წიგნისა თუ ბროშურის რედაქტორი ყოფილა და გონიერი მრჩეველის კეთილი სიტყვა შეუწევია ახალბედა თუ სახელმოხვეჭილი მხატვრისათვის!

ეს დიდი ტვირთი მისთვის არასოდეს ყოფილა მძიმე, რადგან კეთილგანწყობა მასში ყოველთვის თანხვდებოდა ზრუნვისა და ფხიზელგონიერების გამოვლენას. *ისე* კი უნდა მოგახსენოთ: საოცარი გაწევა იცის ტვირთისა. ხელისშემშველებელი ყავს თუ არა, სულ ერთია, საქმის სიმძიმეს არავის გაუნაწილებს. ზოგჯერ ეს უკან დასწევს კიდეც, სხვა საქმეებს დროებით ჩამოაშორებს, მაგრამ სანამ უღელს არ გაიტანს, მუხლს არ შეასვენებს. ხასიათის ამგვარი სიჯიუტე ბევრი კეთილი საქმის აუცილებელ პირობად გამხდარა მისთვის არა მარტო მდიდარ სარედაქტორო პრაქტიკაში.

ჩვენ ხშირად მოგვისმენია პარლამენტის თუ სხვა მაღალ ტრიბუნაზე შემდგარი ამ კაცის სიტყვა და პრესის ფურცლებზე წაგვიკითხავს საოცარი პატრიოტულ-მოქალაქეობრივი პათოსით ათრთოლებული მისი სტრიქონები ჩვენი ბუნებრივი სიმდიდრისა თუ ძველების დღევანდელ ბედგამარეობასა და მათი დაცვის აუცილებლობაზე. ბევრი მწარე სიმართლით აღსავსე ამ გამოსვლებს ყოველთვის გაჰსჭვალავდა პატრიოტის დღევანდელი გულისწუხარება და ხვალინდელი დღის იმედიც. მისი მსუსხავი სტრიქონების სიმართლის ძალა მაშინაც უგრძვნიათ, როცა იგი ჩვენი საზღვარგარეთელი არაძმეთების სიყალბეს და სიმორჩილეს აშხელდა. ვით თავისი ხალხისა და საშობლოს, თავისი ენისა და ქვეყნის შვილი.

მის ამ გამოსვლებს წონასა და ფასს აძლევს მათი ხაზგასმული იშვიათობაც, ის, რომ მათი ავტორი ქადაგად დაცემული ორატორი როდია. მე არ ვიცი რამდენად მომგებიანია ტრიბუნის მაგნიტური ძალის მომსინჯველი კაცისათვის დროში ამგვარი შეყოვნებები, რაღაც გარკვეული დისტანციები საერთოდ, მაგრამ ჩემს მეგობარს რომ ეს ამშვენებს და მის სიტყვას გარკვეულ ძალას ანიჭებს — ეს აშკარაა!

მას — მწერალს, რედაქტორს, დეპუტატს, აქტივისტს — ერთდროულად ბევრი საქმე აქვს გასაკეთებელი. ჩვენი დროის ერთი ნიშანი ესეც არის — მაქსიმალურად ტვირთავს ადამიანს, მით უმეტეს მოღვაწეს. ერთი დღის მანძილზეც კი ხშირად იმდენი საქმე იჩენს ხოლმე თავს, აღარ იცი რომელს მიხედო. ასეთ ვითარებაში იგი არასოდეს მინახავს მოფუსფუსე, ალიაქოთშემდგარი. აღმოსავლური სიდინჯე ყოველთვის იყო მისი ერთგული დამხმარე. ესეც მოღვაწისა და თავისი დროის შვილის საჩინო ნიშანი და თვისებაა.

ჩვენ ყველას გვინახავს იგი ჩვენი დროის გამოჩენილ მწერლებთან ურთიერთობაში: გვსმენია მისი საუბრები ახალ მოვლენებზე, ჩვენი ენის გამო, ერის ცხოვრებაში მომხდარ დიდ ცვლილებებზე; განსაკუთრებით საინტერესო კი — უშუალოდ ლიტერატურაზე, შემოქმედებაზე, ახალ წიგნებზე. ამ საუბრებში ყოველთვის მჟღავნდებოდა ნაკითხი კაცის ცოდნაც და ინტერესიც, დიდი კულტურის ისტორიაში ჩახედულე ადამიანის აზრის სიმაღლე. ყოველივე ეს დიდი განცდის საგანი იყო და არის მისთვის, საარსებო მნიშვნელობის მქონე; იმდენად დიდი განცდისა, რომ ერთი შეხედვით ასეც მოგვჩვენებათ: ალბათ არაფერს ისეთი ინტერესი არა აქვს მისთვის, როგორც ამ საგანზე საუბარს.

ამ კაცის ცხოვრების ბილიკებს თუ მიჰყვები, მისი ბიოგრაფიის რამდენიმე მნიშვნელოვან ნიშანსვეტს შეხვდები. ერთ ასეთ ნიშანსვეტთან ფარაჯიანი ჯარისკაცი დგას, ომის პაპანებაში გამოვლილი და მით დაღდასმული. მე ქვევით ვიტყვი, როგორ ამოიმართა მის ხატოვან სახეთა გალერიაში ფარაჯიანი ქართველი ჯარისკაციც. ეს ორგვარი სიკეთე იყო: თვით ომმო სიკვდილთან დ სხვათა ომიც უკვდავყო, როგორც შარავანდიანე მარადისობა.

და ყოველივე ამით — ერის ლიტერატურაზე, კულტურა-

ზე, ენაზე ზრუნვით, მშობლიური ბუნებისადმი ქომაგობით, ეროვნული ღირსების დაცვით, სამშობლოს კეთილდღეობისათვის თავგამოდებით — იკვეთება თაეისი ხალხისა და თავისი ეპოქის შვილის სახე და ვლინდება ის დიდი სიკეთე, რასაც ქვეყნისა და ხალხის სამსახური ეწოდება.

2. იგი ბევრი რამით ემსახურება ხალხს — მათ შორის მხატვრული სიტყვითაც.

ჩანს გონებაში თანდათან მწიფდებოდა სახობრივი მეტყველების მოთხოვნილება. გადიოდა დრო. მკაფიო სახეებად ლაგდებოდა შთაბეჭდილებანი. უკან დარჩა ომამდელი მოუსვენარი, ქარტეხილიანი წლები თუ ომისდროინდელი სასტიკი განსაცდელის დღეები. უკვე სიჭარმაგეში შესული კაცის ცნობიერებაში დაგროვილი გამოცდილება მოითხოვდა სხვა ფორმით გამჟღავნებას. მას ახლა თვით უნდა ეცადა ბედი იმ სფეროშიც, რომლის გამოც აქამდე მრავალი კრიტიკული შენიშვნა გამოეთქვა.

და აი, ერთმანეთს მოჰყვა ნოველები ქართველ ჯარისკაცზე თუ ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიურ ასპექტებს დაქვემდებარებული მოთხრობები ადამიანის ხვერდსა და ვალზე, შესაშური გულწრფელობით აღბეჭდილი ეგრეთ წოდებული „გულთმისნური“ ესკიზები თუ მწვავე ეროვნულ და სოციალურ პრობლემებს მიძღვნილი დრამატული თხზულებანი.

„უდარდელი კაცის სიკვდილში“ იგი მიუბრუნდა ლიტერატურისათვის ტრადიციულ და მრავალპლანოვან კითხვას — როგორ უნდა იცხოვრო? ამ ათასგზის გადაჭრილ პრობლემას მან თავისი კუთხე უპოვა — ახალი, ჯერ თითქმის განუჭხრეკი და მოუსინჯავი. მისი გმირი სიკეთის მთესავი კაცია. ეს სიკეთე თავისთავად, როგორღაც ქვეცნობიერად მოდის მისი სიტყვისა და საქმისაგან. იგი კედელს უშენებს და ჭერს ახურავს ადამიანს, მიწაზე ამკვიდრებს და ამაგრებს მისი შთამომავლობითა და ისტორიით. გმირს ხეირიანად გაცნობიერებულიც კი არა აქვს ეს დიდი მისია; იგი როგორღაც სტიქიურად, ბუნებრივად ვლინდება ოსტატის ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ საქმეში. თითქოს უნებურად მოსული მისი მწარე სიტყვაც კი კეთილ ძირზეა აღმოცენებული; იმედსაც და რწმენასაც აძლევს და საკუთარი სულის მანამდე მიუვნებელ კუნჭულშიც ჩაახედებს კაცს, რომ სულ ერთნაირად სასიკეთოდ

მომართოს იგი. და როდესაც თითქოსდა უდარდელი ასეთი კაცი კვდება, მის უკან რჩება ადამიანთა ბედნიერებისათვის, ყოფიერებაში მათი განმტკიცებისათვის დათესილი დიდი ამაგი, რომელიც ვინ იცის რამდენ ახალ ყლორტს ამოიყრის და რამდენი ახალი სიკეთის თესლად შეერთვის ნიადაგს მომავალში. მხატვრის რწმენით, ამგვარ ცხოვრებისეულ უბრალოებაში ძევს და ვლინდება ადამიანური არსებობის ღრმა ფილოსოფიური აზრი და დანიშნულება.

ორმოცდაათი წელია, რაც ჩვენი მეგობარი ქალაქს დაემკვიდრა, მაგრამ თავის სოფელ-კუთხეს, მშობელ მიწას ვერ მოსწყდა. საბედნიეროდ, ეს არც უცდია. ფესვები ისევ იქ ჩარჩა და ისინი აქამდე კვებავენ მის სულს, გონებას, განწყობილებას, ფიქრს. გადაიკითხეთ მისი „ისევ გაზაფხული იყო იორზე“ და „შიში“, „მინდვრის ბიჭი“ და „ოსტატის საიდუმლო“, „მადლის საწყაული“ და „თუშის ქალი“, თქვენ აშკარად დაინახავთ იმ არხს, რომელიც სასიცოცხლო წვენს აწვდის მის მწერლურ ფანტაზიას.

„ისევ გაზაფხული იყო იორზე“ — არც ამ მოთხრობის პრობლემაა უცხო თანამედროვე მკითხველისათვის. მასში ისევ და ისევ დაცარიელებული სოფლის, მიტოვებული ბერიკაცის ცნობილი მწვავე ეროვნული სატკივარია გამჟღავნებული. მაგრამ აქამდე უცნობი იყო თვით მოთხრობის გმირი, ვინც საკუთარ თავს უნებლიედ სასტიკი გამოცდა მოუწყო; ამ გამოცდაში დამარცხდა, ხოლო დამარცხებით შეძრწუნებული კი არა, აღტაცებულია, რადგან მიაგნო უტყუარ ჭეშმარიტებას. გახცდილი კრახი ობიექტურად მისი და სხვათა — მიწასთან დაბრუნებულ ადამიანთა — სასიკეთო რეალობაა.

აქაც და ბევრ სხვა მოთხრობაშიც მხატვარმა ფსიქოლოგიური გამძაფრების მანერა ირჩია, მას მიენდო. არჩევანი შემთხვევითი არ ყოფილა. ის მასალა, რომელიც მას სათქმელად მოეძალა, ასეთი იყო თავისი არსით, რომანტიკულობით. და აი, იწერება „შიში“ — ორი ფსიქიკის ერთიც შეხედვით ჩვეულებრივ ჰიდილს დაფუძნებული, მაგრამ საოცარი ძალის ორიგინალურ-ფინალიანი მოთხრობა, ამბავი ჭეშმარიტი რაინდული სულისა. მოთხრობის სწორედ ფინალში იხსნება სათქმელის ჰუმანური იდეა: ხელსაყრელ ვითარებას დამყარებული უხეში, გოროზი ძალა საბოლოოდ მაინც უნდა იძლიოს, როგორც ხალხური სი-

მართლითა და სამართლით დათრგუნვილი სიბოროტე. დათრგუნვის სწორედ ეს პროცესი გადაწყვიტა მხატვარმა ფსიქოლოგიურ პლანში, როგორც შიშის დამორჩილება და არარაობად ქცევა ბოროტი სულისა.

ფსიქოლოგიურ პლანს მის მოთხრობებში აქვს გამჭვირვალე ზნეობრივი საფენელი. ეს კიდევ უფრო ამძაფრებს პოზიტიურის იდეას, როგორც ობიექტურად მიღებულ დასკვნას, ვთქვათ, „მადლის საწყაულში“ ან ომის თემაზე შექმნილ ზოგიერთ ნოველაში, სადაც ზნეობა გააზრებულია როგორც ომით გაუხეშებული სულის გამწმენდი ფენომენი.

ან „ყამიშ ბურუნი“ ჩაიკითხეთ — მამისა და მისი დაღუპული შვილის ეს სულისშემძვრელი დიალოგი, თავისებური საბრალდებო დასკვნა თუ კაცთა ჟლეტვის გამო გამოტანილი განაჩენი. აქაც ჩინებულად გამჟღავნდა არა მარტო რთული ფსიქიკის ცოდნა, არამედ მისი კონკრეტული მომართვის მწერლური უნარი.

საუბარმა თანდათან ომთან მიგვიყვანა და მე მომაგონდა მწერლის საფრონტი ჩანახატები, ესკიზები თუ ნოველები — ეს მთლიანი ციკლი, რომელსაც უთუოდ განგებ ეწოდა „ქართველი ჯარისკაცი“.

მხატვარმა გასახსნელად მხოლოდ ის მასალა აიღო, რაც ქარგად იცის. ომის ველზე გასული ქართველი კაცის განწყობილება, ფიქრი, სასტიკი განსაცდელი თუ სასიხარულო განცდა არის ეს მასალა.

ჯარისკაცის ფარაჯაგადაცმული, იგი საფრონტო გზებზე ბევრ სხვასაც შეხვედრია, ბევრისათვის მოუსმენია, მათთან ერთად ქარცეცხლში გაუვლია და მრავალი ჭირი გადაუტანია, მაგრამ არ „გაკადნიერდა“, მხოლოდ ის აიღო აღქმის საგნად, რაც ვიმეორებ, ზედმიწევნით იცოდა და თანაც, სისხლხორცეულად უფრო ახლო იყო მასთან.

„ჯარისკაცის გულზე“, „უცნობ ჯარისკაცზე“, „გიაურზე“, „ჩექმებზე“, „ქართველ ჯარისკაცზე“, „მფრინავის დაბრუნებაზე“, „ბავშვზე“ მოგახსენებთ ამას. როგორი ფართომოცვითი პლანი ჩნდება მათ მიღმა, რამდენი ინდივიდუალური სული მოძრაობს ამ როგორლაც გამთლიანებულ ეროვნულ სინამდვილეში, რომლის აშკარა თუ ფარული დინება ჩვენთვის ეხოდენ

საცნაური ხდება, უკვე მხატვრის მიერ საბოლოოდ ათვისებული.

3. ახლა უშუალოდ ჩვენს თანაამქარზე მომიწევს ლაპარაკი. თავისი თხზულებების საკმაოდ სქელი მეორე ტომი მას ამგვარად დაუყვია: „ისტორიულ-ლიტერატურული ძიებანი“ (ლიტერატურისმცოდნეობა), „ლიტერატურა და თანამედროვეობა“ (კრიტიკა), „ცხოვრებისეულ პრობლემებზე“ (პუბლიცისტიკა), „ხელოვნების საკითხებზე“ (ფიქრები მხატვრობაზე, თეატრზე). ეს ანარჩევი მასალაა; ბევრი რამ ტომს გარეთ დარჩა.

რჩეული ნაფიქრალი და ნააზრევი წარმოაჩენს პრობლემათა იმ ფართო წრეს, მოაზროვნის სულიერი ინტერესების სფეროში რომ მოხვედრილა.

მკვლევარის ალღო, კრიტიკოსის სიმახვილე, პუბლიცისტის ცვნებარება, ესთეტიკოსის გემოვნება — ყოველივე ეს დაქვემდებარებულია როგორც აქტუალობის პათოსს, ასევე გარკვეულ ეროვნულ კონცეფციას. ყოველი ისტორიული ფაქტი თუ მოვლენა, რომელიც კი მისი კვლევის თუ განჩხრეკის საგნად ქცეულა, არა თუ ჩვენი დღევანდელი ეროვნული ცხოვრებიდან განყენებულად არ განიხილება, პირიქით, თითქმის სწორედ რომ ამ კუთხით არის აღქმული. ეს არის თანამედროვე მოაზროვნის თვალით დანახული, დღევანდელ დღესთან უწყვეტი ძაფებით დაკავშირებული გუშინდელი სინამდვილე („საიათნოვა“, „უდაბნოში დაწერილი წიგნი“, „ატენის ომი და ხალხური პოეზია“, „პუშკინის გახსენება“, „კავკაზის“ ახალი ნომერი“, „პოეტი და ლეგენდა“, „ხატი სვეტიცხოველის კედელზე“, „დავით გურამიშვილი და ატენის ომი“!). ამიტომ ასე ძლიერია აქტუალობის პულსი ამგვარი ხასიათის ისტორიულ ძიებებსა და მიგნებებში.

ხოლო მისი პუბლიცისტიკა ხომ მთლიანად ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების დღევანდელ დღეს ეძღვნება. ყოველთვის როდი შეხვდები ასეთი პირდაპირობით, პრინციპულობით და სულიერი მშფოთვარებით დაწერილ წერილებს, როგორიცაა: „რა უხარია და რა სწყინს სოფელს“, „მიჯნა კეთილსა და ბოროტს შორის“, „100.000 სანადირო თოფი“. ამ წერილების პათოსი ის ძალაა, ათასობით მკითხველს რომ უმალვე გაიყოლიებს კეთილ საქმეთა ქმნად, ბოროტ საქმეთა დათრგუნვად.

კრიტიკაში იგი თითქოს უფრო დინჯია, ყოველ შემთხვევაში—ახლა! თუნდაც ერთხელ გადაავლოთ თვალი წერილებს მიხეილ ჯავახიშვილზე, გიორგი ლეონიძეზე, ირაკლი აბაშიძეზე, თქვენ დარწმუნდებით მისეული კრიტიკული ანალიზის სიწმინდესა და პროფესიულობაში. აქ ხშირად თავისთავადს ტენდენციასაც ჰხსნის ხოლმე სარქველს კრიტიკოსი და გაცნობიერებულ ფენომენად აქცევს მას, რაც შეიძლება თვითონ შემოქმედისათვისაც კი იმანენტურად არსებობდეს მის ქმნილებაში.

ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ, ჩემი ღრმა რწმენით, სერგო კლდიაშვილზე, გრიგოლ აბაშიძეზე, კარლო კალაძეზე, რევაზ ჯაფარიძეზე თუ მაყვალა მრეველიშვილზე დაწერილი მისი კრიტიკული წერილების გაუთვალისწინებლად დღეს, ალბათ, აღარ მოხერხდება, ყოველ შემთხვევაში საკმაოდ გაძნელდება ამ შემოქმედთა სრული პორტრეტების შექმნა.

ამ ხასიათის წერილში ყველაფერს როდი იტყვი; ეს არც მჭონია მიზნად. მე შევეცადე სამი მთავარი სარკმელის შუქზე დამენახა ჩვენი მეგობრის გიორგი ნატროშვილის სახე. სწორედ ამ მიზნით დაიწერა ეს ლიტერატურული ტრიპტიქი.

1980

წინ კიდევ გრძელი გზაა...

ჩვენი დროის ქართველ მეცნიერ-მკვლევართა და საზოგადო მოღვაწეთა შორის გიორგი ჯიბლაძეს ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს თავისი მრავალმხრივი საქმიანობით.

მის სახელთან დაკავშირებულია თანამედროვე ქართული ფილოლოგიის, კრიტიკული აზროვნების, პედაგოგიკური მეცნიერების, საბჭოთა პრესის განვითარება, მკვლევართა და პედაგოგთა ახალგაზრდა კადრების მომზადება, რესპუბლიკაში საშუალო და უმაღლესი განათლების, ასევე იდეოლოგიური და სამეცნიერო მუშაობის ორგანიზაცია.

ადრე ახალგაზრდობის წლებიდან შეუდგა დაუღალავ მუშაობას გ. ჯიბლაძე. ჯერ კიდევ სიჭაბუკის ხანებში მოიპოვა მან

ჟურნალისტის, პუბლიცისტისა და კრიტიკოსის სახელი. ამის შემდეგ თანდათან ფართოვდება მისი — მოღვაწისა და მკვლევარის — ინტერესები და თვალსაწიერი.

პრესაში, უმაღლეს სასწავლებლებში, ხელმძღვანელ პარტიულ და საბჭოთა ორგანოებში, მეცნიერებათა აკადემიაში მრავალი წლის მუშაობას იგი უხამებს კრიტიკოსის, ფილოლოგისა და თეორეტიკოსის შემოქმედებითს საქმიანობას. ამის შედეგია, რომ გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქციაში, მწერალთა კავშირში, პარტიულ ორგანოებში, საშუალო და უმაღლესი განათლების სამინისტროებში თუ საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმში სხვადასხვა დროს მუშაობის პარალელურად მან ხუთასზე მეტი ნაშრომი დაბეჭდა; მათ შორის 44 — ცალკე წიგნად.

ამ ნაშრომთაგან ბევრი გამოქვეყნებულია რუსულ, ინგლისურ, გერმანულ, სლოვაკურ, სპარსულ ენებზე და მათ საზღვარგარეთელი მკითხველის აღიარება მოიპოვეს. ნაშრომთა შორის განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ კაპიტალური გამოკვლევა „ხელოვნება და სინამდვილე“, „კომენსკის ფილოსოფია“, „ესთეტიკური აღზრდის პრინციპები“ და სხვ., რომელთაგან ორი უკანასკნელი აღნიშნულია სპეციალური პრემიებით.

ამ წიგნებში და „კრიტიკული ეტიუდების“ ექვს ტომში, ასევე სოლიდურ მონოგრაფიებში — „ილია ჭავჭავაძე“, „ვაჟა-ფშაველა“, „შოლოხოვის ეპოსი“, „ბარათაშვილის პოეტური გენია“ და სხვ. შეჯამებულია ძირითადად გ. ჯიბლაძის — მკვლევარ-მეცნიერის, პედაგოგის, კრიტიკოსისა და ფილოლოგ-ესთეტიკოსის — მიერ გაწეული თვალსაჩინო მუშაობის შედეგები.

მშობლიური კლასიკური თუ თანამედროვე მხატვრული ლიტერატურის პრობლემებს, მისი განვითარების ისტორიასა და მთავარ ტენდენციებს გ. ჯიბლაძემ, უკვე დასახელებულ ნაშრომთა გარდა, ათეულობით გამოკვლევა თუ კრიტიკული წერილი უძღვნა. ამ ნაშრომთა ერთ-ერთი უპირველესი ღირსება ის არის, რომ კლასიკოსთა შემოქმედება აქ განხილულია კონკრეტული ისტორიული ეპოქის მოთხოვნილებათა შუქზე, დროის მიერ წამოჭრილ სოციალურ-პოლიტიკურ და ეროვნულ ამოცანებთან შესატყვისობით. ამ პლანით არის დანახული დავით გურამიშვილის თუ სულხან-საბა ორბელიანის, ვახტანგ VI თუ ბესიკის, გიორგი ერისთავის თუ აკაკი წერეთლის, ილია ჭავჭავა-

შის თუ ალექსანდრე ყაზბეგის, დანიელ ჭონქაძის თუ გიორგი წერეთლის შემოქმედებითი სამყარო და მოღვაწეობა.

ლიტერატურული ცხოვრებისადმი გ. ჯიბლაძის განსაკუთრებული ინტერესის მანიშნებელია ის ფაქტი, რომ თანამედროვე ქართული ფენომენის ყველა ძირითადი მოვლენა მის მიერ დროულად იყო შენიშნული და შეფასებული. თანამედროვე ლიტერატურული პროცესისადმი მიძღვნილი მისი ნაშრომების მნიშვნელობა იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაზე, მის ისტორიაზე მსჯელობისას მათ გვერდს ვერავინ აუვლის.

გალაკტიონ ტაბიძეზე, მიხეილ ჯავახიშვილზე, ლეო ქიაჩელზე, კონსტანტინე გამსახურდიაზე, გიორგი ლეონიძეზე, შალვა დადიანზე, იოსებ გრიშაშვილზე და სხვებზე დაწერილ მონოგრაფიულ გამოკვლევებში გიორგი ჯიბლაძე ახორციელებს აღნიშნული ქართველი მწერლების მდიდარი, ხშირად რთული და სალიტერატურო კრიტიკაში დავის საგნად ქცეული შემოქმედების ღრმა ანალიზს. აღნიშნულ მწერალთა მიერ შექმნილი მხატვრული სამყაროს მისეული გააზრება ემყარება როგორც კლასიკური ლიტერატურული კრიტიკის ტრადიციებს, ასევე საბჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობის უახლეს მიღწევებსა და ავტორის ღრმა პროფესიულ ალღოს.

ამ ალღომ უკარნახა მკვლევარს ქართული საბჭოთა ლიტერატურის პირველი ოცწლეულის პროცესისადმი მიძღვნილ თავის ფართო პლანის ანალიტიკურ ნაშრომებში თვალსაჩინო ადგილი დაეთმო აგრეთვე ისეთი გამოჩენილი ქართველი მწერლებისათვის, როგორნიც არიან: ნიკო ლორთქიფანიძე, დემნა შენგელაია, სერგო კლდიაშვილი, ლადო ასათიანი, გრიგოლ აბაშიძე, ილო მოსაშვილი...

ბუნებრივია, რომ გ. ჯიბლაძის ფუნდამენტური კვლევითი მუშაობის თვალსაწიერში ქართული საბჭოთა ლიტერატურის სწორედ აღნიშნული წარმომადგენლები მოხვდნენ. ძირითადად, ისინი განსაზღვრავდნენ ჩვენი საუკუნის ოცი-ოცდაათიანი წლების ქართული ლიტერატურის დონეს და განაპირობებდნენ იმ ისტორიულ წარმატებებს, აღნიშნულ პერიოდში რომ მოიპოვა ქართულმა მხატვრულმა აზრმა.

არანაკლები უურადღებით ეკიდება გ. ჯიბლაძე მოძმე ხალხთა ლიტერატურების, კერძოდ კი რუსული ლიტერატურის,

კვლევის პრობლემებს. აქაც იგი დაინტერესებულია როგორც კლასიკური, ასევე თანამედროვე მწერლობით. ამის დასტურად იკმარებდა თუნდაც უკვე მოხსენიებული „მიხეილ შოლოხოვის ეპოსი“. მაგრამ ჩვენ არ შეიძლება, მასთან ერთად არ გავიხსენოთ გ. ჯიბლაძის ნაშრომები: „ბესარიონ ბელინსკი“, „ნიკოლოზ ჩერნიშევსკი“, „ბარათაშვილი და ლერმონტოვი“, პუშკინის, ლ. ტოლსტოის, ნეკრასოვის, გერცენის, ოგარიოვის, დობროლიუბოვის, პისარევის, გორკის, ბლოკის, მაიაკოვსკის, ტიხონოვის, სიმონოვის, ლესია უკრაინკას, თუმანიანის, ისაკიანისა და ა. შ. შემოქმედებისა და შეხედულებებისადმი მიძღვნილი გამოკვლევები.

რომ სრული წარმოდგენა შევიქმნათ გ. ჯიბლაძის კვლევითს სამყაროზე, უნდა გავითვალისწინოთ აგრეთვე მის მიერ შეტანილი თვალსაჩინო წვლილი ქართული ესთეტიკური აზრის განვითარებაში; ამ მხრივ საყურადღებოა მისი ნაშრომები — „პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერებისა“, „ხელოვნება და სინამდვილე“, „ესთეტიკური თეორიის საკითხები“, „რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო“ და სხვ., რომლებიც თანამედროვე საბჭოთა ესთეტიკური აზროვნების მნიშვნელოვანი მონაპოვარია. მათში, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის სახელმძღვანელო პრინციპებზე დაყრდნობით, წარმატებით ხორციელდება ქართული ესთეტიკური აზრის როგორც ისტორიის, ასევე პრინციპებისა და ევოლუციის პროცესის კვლევა.

როცა ვლაპარაკობთ გ. ჯიბლაძის მრავალმხრივს შემოქმედებითს ინტერესებზე, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს აგრეთვე მისი ნაყოფიერი კვლევითი მუშაობა პედაგოგიკური მეცნიერების განვითარებისათვის. ამ დარგში გ. ჯიბლაძემ შექმნა რამდენიმე კაპიტალური ნაშრომი, რომელთაც თვალსაჩინო ინტერესი ეღძრეს როგორც ჩვენში, ასევე საზღვარგარეთ...

აქ პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ „ესთეტიკური აღზრდის პრინციპები“, რომელსაც იაკობ გოგებაშვილის სახელობის პირველი პრემია მიენიჭა და „პედაგოგიკა და მეთოდიკა“. რაც შეეხება დიდი ჩეხი პედაგოგის ი. ა. კომენსკისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიას — „კომენსკის ფილოსოფია“. მან სპეციალისტთა მხრივ მაღალი შეფასება მიიღო, უპირველეს ყოვლისა, თვით კომენსკის სამშობლოში; მონოგრაფიის ავტორი კომენსკის სახელობის მედლით დააჯილდოვეს. წიგნის ასეთი წარმატება იმ-

ან განაპირობა, რომ, როგორც სპეციალისტები მიუთითებენ, აქ ორგანულ ერთიანობაშია აღქმული კომენსკის ფილოსოფიური თვალსაზრისი და მისი პედაგოგიკური იდეები.

გიორგი ჯიბლაძე თავის მოღვაწეობაში პედაგოგიკურ მეცნიერებას რომ დიდ ადგილს უთმობს, ამას ადასტურებს ის საყურადღებო ფაქტიც, რომ ამ ორიოდე წლის წინათ მისი რედაქციითა და წინასიტყვაობით მოსკოვში ორ ტომად გამოიცა ჟან-ჟაკ რუსოს პედაგოგიკური თხზულებანი. ეს ინტერესი ძნელი ასახსნელი არ იქნება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ გ. ჯიბლაძე აქტიურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა 1935 წლიდან, როგორც თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჯერ დოცენტი, ხოლო შემდეგ — პროფესორი. აქ იგი მთელი რიგი წლების მანძილზე განაგებდა ჟურნალისტიკისა და ესთეტიკის კათედრების მუშაობას და მისი ხელმძღვანელობით ამ დარგების ბევრი სპეციალისტი მოამზადდა; დღესაც იგი ესთეტიკის კათედრის პროფესორია.

როგორც ამ, ისე სხვა სპეციალობაში გ. ჯიბლაძის ხელმძღვანელობით ათეულობით მეცნიერმა დაიცვა კანდიდატისა და დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი.

მშობლიური ლიტერატურისა და კულტურის წინაშე გ. ჯიბლაძის ერთ-ერთ თვალსაჩინო დამსახურებად ისიც უნდა ჩავთვალოთ, რომ მისი რედაქციით ქართულ ენაზე გამოცემულია სხვა ხალხების ლიტერატურისა და კულტურის გამოჩენილ წარმომადგენელთა თხზულებანი. მათ შორის განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისში თბილისში დასტამბული ბ. გ. ბელინსკის რჩეულ თხზულებათა ორი მოზრდილი ტომი.

როგორც საბჭოთა, ისე საზღვარგარეთელ მეცნიერებთან და ლიტერატურის მოღვაწეებთან მჭიდრო კონტაქტები, საერთაშორისო შეხვედრებში მონაწილეობა გ. ჯიბლაძეს საშუალებას აძლევს ახლო გაეცნოს თანამედროვე მსოფლიოს კულტურისა და მეცნიერების მიღწევებს და, ამასთანავე, ამ ფორუმებზე თვითონ წარმოაჩინოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, მხატვრული და ესთეტიკური აზროვნების დარგში საბჭოთა საქართველოს მიერ სამოცი წლის მანძილზე მოპოვებული წარმატებანი.

ჟენევის 1957 წლის განათლების მუშაკთა XX საერთაშო-

რისო კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობის დროს, მონრეალის საერთაშორისო გამოფენაზე ყოფნისას, პრაღის უმაღლესი განათლების პრობლემებისადმი მიძღვნილ კონფერენციაზე, ასევე ბერლინის პედაგოგიკისა და ესთეტიკური აღზრდის გამო გამართულ კონფერენციაზე, ბოლოს იუნესკოს რეგიონალურ სემინარზე გამოსვლებში იგი ეხებოდა საბჭოთა ლიტერატურის, კულტურის, პედაგოგიკური მეცნიერების მოღვაწეთა მიერ ამ სფეროებში მოპოვებულ უახლოეს მიღწევებს.

რამდენიმე ცნობა ბიოგრაფიიდან: გ. ჯიბლაძე დაიბადა 1913 წელს, 10 მაისს, ქ. ქუთაისში. 1933 წელს დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. 1933—44 წლებში მუშაობდა გაზეთების „ახალგაზრდა კომუნისტის“, „ქუთაისის“, „კომუნისტის“ რედაქციებში სხვადასხვა საპასუხისმგებლო თანამდებობებზე. ამის შემდეგ მას ირჩევენ საქართველოს მწერალთა კავშირის მდივნად. 1946 წლიდან ხელმძღვანელ პარტიულ სამუშაოზეა: 1951—53 წლებში იყო პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის მდივანი; 1953 წლიდან განაგებდა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მეცნიერებისა და კულტურის განყოფილებას; მალე იგი იკავებს რესპუბლიკის განათლების მინისტრის პოსტს, სადაც რვა წლის განმავლობაში მოღვაწეობს; 1960—61 წლებში იგი გადაჰყავთ პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივნად იდეოლოგიის დარგში. ამის შემდეგ მას ნიშნავენ რესპუბლიკის უმაღლესი და სპეციალური საშუალო განათლების მინისტრად; აქ იგი მოღვაწეობს მთელი 17 წლის განმავლობაში.

საინტერესო გზა განვლო გ. ჯიბლაძემ, როგორც მეცნიერმა. 1939 წელს იგი იცავს დისერტაციას ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად. მისი ნაშრომის თემაა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების პრობლემა. ცხრა წლის შემდეგ იგი უკვე ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორია. ეს სამეცნიერო ხარისხი მას მიენიჭა ფუნდამენტური გამოკვლევისათვის — „ხელოვნება და სინამდვილე“, რომელიც ცალკე წიგნად გამოიცა 1948 წელს. 1955 წელს აირჩიეს საბჭოთა მთავრობის მიერ დიდი სამამულო ომის წლებში შექმნილი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტად, ხოლო 1960 წლიდან იგი ამ აკადემიის ნამდვილი წევრია. დაახლოებით იმავე ხანებში გ. ჯიბლაძეს ირჩევენ

რსფსრ პედაგოგიკურ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსად და პრეზიდიუმის წევრად; 1976 წლიდან დღემდე იგი უკვე სსრ კავშირის პედაგოგიკურ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმის წევრია. 1980 წლიდან გ. ჯიბლაძე არჩეულია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტად და პრეზიდიუმის წევრად.

გ. ჯიბლაძე მრავალჯერ იყო არჩეული (მათ შორის უკანასკნელი მოწვევის არჩევნებშიც) საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად, პარტიის ცენტრალური კომიტეტის შემადგენლობაში, საბჭოთა მწერლების კავშირისა და სხვადასხვა საზოგადოების ხელმძღვანელ ორგანოებში, სადაც აქტიურად მოღვაწეობდა თავისი ხალხისა და სამშობლოს საკეთილდღეოდ.

ასეთია მოკლედ ქართველი მეცნიერის, საზოგადო მოღვაწის მიერ განვლილი გზა.

გ. ჯიბლაძის მრავალმხრივი მოღვაწეობა მუდამ იდგა ხალხის ყურადღების ცენტრში და ღირსეულადაც ფასდებოდა: მას მინიჭებული აქვს საქართველოს სსრ მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება; არის ლენინის ორი ორდენის, ოქტომბრის რევოლუციის ორდენის, შრომის წითელი დროშის სამი ორდენისა და „საპატიო ნიშნის“ ორდენის კავალერი.

ეს ფაქტი თავისთავად მეტყველებს, როგორც მეცნიერის დიდ დამსახურებაზე, ასევე ამ დამსახურების ღირსეულად დაფასებაზე პარტიის, მთავრობისა და ხალხის მიერ.

მაშ ასე — განვლილია ცხოვრების დიდი გზა. უკან დარჩა იუბილარის მოუსვენარი და თავისი შინაარსით მდიდარი მეცნიერული და სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობის ნახევარ საუკუნეზე მეტი.

ამ დროს ბევრი სიხარულიც მიუნიჭებია და ბევრი მკაცრი გამოცდაც მოუწყვია მისთვის. მაგრამ ყოველთვის იგი რჩებოდა მის მიერვე არჩეული საქმის ერთგულ მსახურად და მოუღლელ მუშაკად.

ასეთია იგი დღესაც, თავისი დაბადების სამოცდაათი წლისთავზე, რომელსაც იმ რწმენით ეგებება, რომ წინ კიდევ დიდი გზაა გასავლელი.

1983

ეროვნული კულტურის სასიკეთოდ!

სერგი ჭილაიაზე, მის პიროვნებაზე საუბრისას მე მინდა განსაკუთრებით გამოვყო სამი მომენტი.

პირველი, სერგი ჭილაია, როგორც მეცნიერ-მკვლევარი. თავდაპირველად მას ვიცნობდით, როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსს, ცოცხალი ლიტერატურული პროცესების შემფასებელს. შემდეგ მან ლიტერატურის ისტორიაშიც „ჩაიხედა“ და მოგვცა ჯერ — ქართული საბჭოთა ლიტერატურის მიერ განვლილი გზის ანალიზი, ხოლო შემდეგ — პირველმა შექმნა უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის მთლიანი კურსი. ამ საქმის სიძნელე განსაკუთრებით ნათელია ჩვენთვის, ვინც ამ სფეროში ვმუშაობთ. მისი ინტერესი ამ საქმისადმი აქამდე არ განელებულა. აქ იგი გაბედულად გადასინჯავს ხოლმე თავის თუ სხვათა მოძველებულ კონცეფციებს და ახალ შეფასებებს იძლევა 20-30-იანი წლების თუ უფრო გვიანდელი ლიტერატურული პროცესის ცალკეული მოვლენების ანალიზისას.

მეორე, ს. ჭილაია, როგორც მხატვარი-შემოქმედი. ცნობილი გახდა მისი „ეკატერინე ჭავჭავაძე“, „შვილები“, „მე და ჩემი პროფესორი“, „კომუნარები“ და ა. შ. შეიძლება ვილაპარაკოთ ამ ნაწარმოებთა ჟანრულ თავისებურებაზე. დოკუმენტურ მასალას ავტორმა მისცა რომანის თუ მოთხრობის ფორმა (ისტორიული, ბიოგრაფიული თუ დოკუმენტური რომანი და მოთხრობა). მშრალ ისტორიულ მასალას მან მიანიჭა მხატვრული განზოგადების ძალა და იგი ეროვნული სულიერ-ხატოვანი ცხოვრების დიდ ორბიტაში მოაქცია. საამისო ბიძგს მას აძლევს მისწრაფება, რომ შექმნას მე-19—20 საუკუნეების მდიდარი საზოგადოებრივი ეროვნული ცხოვრების მხატვრული ქრონიკა და გამოიმუშაოს გარკვეული ისტორიული კონცეფცია. აღნიშნულ ნაწარმოებთა ინტერესების სფერო ფართოა: ქართული ინტელიგენციის პრობლემა; რუსეთთან საერთო ცხოვრების პრობლემა; ეროვნული გამძლეობის პრობლემა... და ყოველივე ეს — სოციალურ ასპექტში! თავის მხატვრულ ქრონიკებში ს. ჭილაიას შეაქვს პანორამული ხილვის გამძაფრებული ელემენტი.

მესამე. ს. ჭილაია როგორც საზოგადოებრივი მოღვაწე. მას

იცნობენ, როგორც მთელი რიგი მნიშვნელოვანი საქმეების მოთავესა და პრაქტიკულ მუშაკს. ბევრი ხანი იმუშავა მან საქართველოს მწერალთა კავშირში, როგორც მისმა ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა და ბევრი საყურადღებო ღონისძიების მოთავე და პრაქტიკაში გამტარებელი იყო. მაგრამ განსაკუთრებით გამოსაყოფია მის მიერ მოწყობილი უახლესი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრა უნივერსიტეტში. აქ სპეციალური კაბინეტის — კელევის თვალსაჩინო ცენტრის — შექმნა, სადაც უკვე მოპოვებულია ბევრი საინტერესო მასალა. ს. ჭილაია დიდ ენერგიას ანდომებს ფილოლოგთა ახალგაზრდა კადრების აღზრდას.

ახლა, როდესაც მისი დაბადების 70 წლის იუბილის დღეები დადგა, ჩვენ, მის კოლეგებს, მხოლოდ ერთი სურვილი შეიძლება გვქონდეს — მომავალშიც ასე აქტიურად მომართული იყოს. იგი ენერგიული კაცია და იმედია მისი ენერგია კიდევ ბევრ სასიკეთო საქმეში ჰპოვებს თავის გამოვლენას.

1982

მამულიშვილი

ჩვენი საუკუნის დამდეგის იმ სახელოვან ქართველ მამულიშვილთა შორის, რომელთაც რთულ პოლიტიკურ-სოციალურ ვითარებაში უხდებოდათ მოღვაწეობა, თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს იოსებ იმედაშვილს. თვით დროის მოთხოვნილებანი, ეპოქის მშფოთვარე ხასიათი, საქართველოს პოლიტიკური და ეროვნული განთავისუფლებისათვის ბრძოლის ამოცანები მისგან, ისევე როგორც მისი რანგის სხვა მოღვაწეებისაგან, მოითხოვდა და განაპირობებდა მრავალმხრივ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას. ამიტომ ვხედავთ მას მრავალი საყურადღებო მოვლენის მოთავედ თუ მონაწილედ.

ამ თვალსაზრისით ფრიად გამორჩეულია იოსებ იმედაშვილის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოღვაწეობის განსაკუთრებით 900-იანი წლების დამდეგი პერიოდი. სოციალ-დემოკრატიული მოძრაობის აქტიური მონაწილე, ივრის ხეობის, ე.

წ. „გარე-კახეთის ერთობის“ თავკაცი 1905—06 წლებში, გურიაში დამსჯელი რაზმების გაგზავნის წინააღმდეგ ქმედითი მებრძოლი, არალეგალურ-მარქსისტული ლიტერატურის გამავრცელებელ-პროპაგანდისტი თუ მეტეხის ციხის პოლიტიკური პატიმარი — აი ზოგიერთი „მონაცემი“ მისი ბიოგრაფიისა.

მაგრამ ეს ი. იმედაშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მხოლოდ ერთი მხარეა. მთელი მისი საქმიანობის მეორე, არანაკლებ საინტერესო მხარე—ესაა თვალსაჩინო მასშტაბის ლიტერატურულ-კულტურული ღონისძიებანი და მხატვრული შემოქმედება.

და აქ განსაკუთრებით საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ იოსებ იმედაშვილის მიერ ამ სფეროში გადადგმული ყველა ნაბიჯი ორგანულად უკავშირდება, ხშირად უშუალოდ გამომდინარეობს მისი რევოლუციური მოღვაწეობიდან. მისი, როგორც თბილისის მუშათა თეატრების ერთ-ერთი დამაარსებლისა თუ რეჟისორის, დრამატურგისა თუ ლექსიკოგრაფის, პოპულარული ჟურნალის „თეატრისა და ცხოვრების“ თუ გაზეთების რედაქტორ-გამომცემლის, მემუარისტისა თუ მთარგმნელის ინტერესები, როგორც უკვე ზევით აღვნიშნეთ, ნაკარნახევი იყო ქართველი ხალხის სოციალურ-ეროვნული განთავისუფლებისათვის რევოლუციური ბრძოლის ამოცანებით.

ეს ამოცანები განსაზღვრავდა ი. იმედაშვილის მხატვრული შემოქმედებისაც პათოსს. მისი რომანები — „განახლებული სიცოცხლე“, „აახ-ვააახ!“, პიესები — „ნამუსიანი ხალხი“, „იოსებ ლაღიაშვილი“, პოემები, მოთხრობები, ლექსები, ცნობილი მემუარები „ჩემი ცხოვრების წიგნი“ დაწერილია თავისი ხალხის ცხოვრებისა და განწყობილებათა საფუძვლიანი ცოდნით, რევოლუციური მგზნებარებით.

ყოველივე ეს მეოცე საუკუნის ქართველ მოღვაწეთა მოწინავე რიგებში აყენებს იოსებ იმედაშვილს, როგორც თავისი ხალხის ღირსეულ შვილს და მისი კეთილდღეობისათვის დაუცხრომელ მებრძოლს.

მაგრამ არის კიდევ ერთი საკითხი, რომელსაც არანაკლები ადგილი უჭირავს ი. იმედაშვილის საქმიანობაში, აქ როგორც სარკეში, ისე მოჩანს მწერლისა და მოღვაწის ჭეშმარიტად მო-

ქალაქეობრივ-მამულიშვილური სახე და მჭღავნდება მისი ინტერნაციონალური მრწამსი.

საქმე ეხება იოსებ იმედაშვილის დამოკიდებულებას დიდი რუსული ლიტერატურისა და კულტურისადმი. იგი განსაკუთრებული გულისყურით ადევნებს თვალს თავისი დროის რუსულ ლიტერატურულ პროცესს. ი. იმედაშვილის ყურადღებას პირველ რიგში იპყრობს გორკის, ჩეხოვის, ტოლსტოის, ანდრეევის და სხვათა ნაწარმოებები, მათში გამოხატული მძაფრი კრიტიკული პათოსი და კაცთმოყვარული იდეალები. თავის ჟურნალსა და გაზეთებში ი. იმედაშვილი ბეჭდავს რუსულიდან და სხვა ენებიდან თარგმნილ ლექსებს, მოთხრობებსა და პიესებს. იგი განსაკუთრებული ყურადღებით არჩევს სწორედ ისეთ ნაწარმოებებს, რომელთა იდეები ეხმიანება ქართველი ხალხის ანტიცარისტულ, ჰუმანურ, პატრიოტულ განწყობილებებს. სწორედ ი. იმედაშვილმა მიაწოდა პირველად ქართველ მკითხველს მაქსიმ გორკის მოთხრობათა ქართული თარგმანების კრებული (1902 წ.), გათალისწინებული ფართო მასებისათვის.

ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ კრებულისათვის წამძღვარებულ ი. იმედაშვილის შესავალ წერილში, ჯერ კიდევ რევოლუციური მოძრაობის გარიჟრაჟზე, ზუსტად არის განსაზღვრული დიდი პროლეტარული მწერლის ადგილი მასებში რევოლუციური განწყობილებების გაღვივების, ჰეშმარიტად ხალხური ლიტერატურის შექმნის საქმეში.

მეზობელი ხალხების „სულისა და გულის, ზნეჩვეულებათა, სულის სწრაფვათა და მიდრეკილებათა გაცნობისათვის“ მათი ლიტერატურების თარგმნის დიდ მნიშვნელობას რომ აღნიშნავს, ი. იმედაშვილი ამ წერილში გახაზავს იმ სახელმძღვანელო პრინციპს, თუ რა უნდა ვთარგმნოთ და როგორ უნდა ვთარგმნოთ, რომ ამა თუ იმ ხალხისათვის აქამდე „უცხო“ ყოველი ჰეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები მის მშობლიურ მხატვრულ აზროვნებაში დავამკვიდროთ და მას ორგანულად შევაწნათ. „ჩვენ, — ამბობს იგი, — განსაკუთრებულ ყურადღებას მივაქცევთ იმ მწერალთა გამოცემას, რომლებიც ხალხის წყლულებს შეეხებიან და მკითხველ საზოგადოებას გაათვითცნობიერებენ... ასეთ მწერლად მიგვაჩნია მაქსიმ გორკი და, ამიტომ, ამ რიგის წიგნების გამოცემა ხსენებული მწერლიდან დავიწყეთ“.

იოსებ იმედაშვილის ქალამს ეკუთვნის რამდენიმე სტატია პუშკინზე, გრიბოედოვზე, გორკიზე, ბალმონტზე და სხვ. ამ სტატიებში მოჩანს ლიტერატურის კრიტიკოსის თვალსაჩინო ალღო, მხატვრული აზროვნების რთულ მოვლენებში გარკვევის უნარი.

ჯერ კიდევ ცხრაასიანი წლების დამდეგს დაწერილ თუ უფრო გვიანდელ თავის სტატიებში ი. იმედაშვილი ეყრდნობა ბ. ბელინსკისა და სხვა რევოლუციონერ-დემოკრატთა შეხედულებებს, მარქსისტული ესთეტიკის სახელმძღვანელო დებულებებს და თავისი დროის პროგრესული ლიტერატურისმცოდნეობის დონემდე მაღლდება.

დღეს განსაკუთრებით აქტუალურად ჟღერს გრიბოედოვის შემოქმედებისა და საქართველოსთან ურთიერთობის შეფასება, რომელიც მოცემულია ი. იმედაშვილის ერთ-ერთ ადრინდელ სტატიაში. გრიბოედოვისა და ნინო ჭავჭავაძის მეუღლეობრივი კავშირი მას სიმბოლურად წარმოუსახავს რუსი და ქართველი ხალხების ერთგულ შეკავშირებად „ეს კავშირი იყო სიმბოლო რუსეთ-საქართველოს თანასწორუფლებიანობისა, ძმობა-ერთობისა... პატარა საქართველო დიდი რუსეთის ჭირს თავის ჭირად ჰრაცხდა, მის ლხინს — თავის ლხინად“, — წერს იგი 1914 წელს გაზეთ „თემში“ დაბეჭდილ სტატიაში „ა. ს. გრიბოედოვის სახსოვრად“.

აქვე მეტად ნიშნეულად ესახება მას ის ფაქტი, რომ გრიბოედოვის ცხედარი ქართველი ხალხის დიდი შვილების გვერდით განისვენებს თბილისში, მთაწმინდის პანთეონში. ამ ფაქტსაც რუსი და ქართველი ხალხების ჰეშმარიტ მამულიშვილთა ერთობლივი ბედის სიმბოლურ გააზრებას აძლევს ი. იმედაშვილი.

ჰეშმარიტად მაღალ ინტერნაციონალურ პრინციპებს ემყარებოდა მისი სიტყვები, ნათქვამი ჯერ კიდევ ამ სამოცდაათიოდე წლის წინათ: „დღესაც მამა დავითის სიმაღლიდან გადმოგვცქერის დიდებული რუსის ძის — გრიბოედოვის ნეშტი, თითქო გვეკითხება რუსებსა და ქართველებს, როგორ ეწყობით ერთმანეთსო? იგი თითქოს დღესაც გვიმოძღვრებს, რომ მხოლოდ იქ შეიძლება კავშირი, სადაც დამყარებულია ჰეშმარიტი და თანასწორი სიყვარული და პატივისცემა“.

იყო ამ შეგონებაში რაღაც წინასწარმეტყველურიც ჩვენ

დღეების ხალხთა მომავალი დიადი კავშირის ხილვის თვალსაზრისით.

იოსებ იმედაშვილის ზემოთმოყვანილი სიტყვები განსაკუთრებულ ძალას იძენს დღეს, როდესაც ქართველი ხალხი ზეიმით აღნიშნავს ცნობილი გიორგიევსკის ტრაქტატის ორასი წლისთავს და ამით ერთხელ კიდევ ადასტურებს ქართველი და რუსი ხალხების კავშირის მარადიულობას.

მშობლიური თუ სხვა ხალხების ლიტერატურათა შეფასებისას ი. იმედაშვილი ყოველთვის გამოდიოდა ხელოვნების ხალხურობის პრინციპიდან. სწორედ ამ პრინციპს ეფუძნება პუშკინის მისეული შეფასებაც. პუშკინის მხატვრულ ფენომენზე ბელინსკის მოსაზრებას რომ იშველიებს, ი. იმედაშვილი სწორედ პუშკინის შემოქმედების ჭეშმარიტ ხალხურ არსსა და ბუნებას გამოყოფს. პუშკინის, როგორც ეროვნული მგოსნის დამახასიათებელ ნიშნად იგი მიიჩნევს იმას, რომ „პუშკინში იდგა რუსულ-ეროვნული სული. მისი გული სცემდა ეროვნულის გრძნობით“, რომ „პუშკინის ენა თავისუფალია, მარტივი და ხალხური. პუშკინი ხალხური მგოსანია და ხალხს ესაუბრება მისთვის გასაგებ საგნებსა და ენაზე“.

ფართო იყო იოსებ იმედაშვილის — მწერლის, კრიტიკოსის, პუბლიცისტის თვალსაწიერი; ფრიად ნაყოფიერი და მრავალმხრივი — მისი მოღვაწეობა. მთელი თავისი ენერგია, ცოდნა, გამოცდილება მან უანგაროდ შესწირა მთელ ხალხს.

ასეთად ახსოვთ იგი დღეს.

ასეთადვე ემახსოვრება იგი ხვალინდელ შთამომავლობას.

1983



III

ლიტერატურა. ცხოვრება. კრიტიკა

ტენდენციები — ახალი და განახლებული

მოხდა ისე, რომ სანამ 60-იანი წლების ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში კამათობდნენ ახალი გმირის ხასიათზე, თანამედროვე ქართული პროზის ახალი ტენდენციების უფლებამოსილებაზე, ამ ტენდენციებმა უკვე მოასწრეს წამყვანი პოზიციების დაკავება, ხოლო გმირებმა თავიანთი თანამედროვე სოციალურ-ფსიქოლოგიური დატვირთვით, ცენტრალური ადგილი დაიმკვიდრეს ლიტერატურულ პროცესში.

ცხადია, ყველა ტენდენცია როდი იყო მაღალფასეული და სასიცოცხლო; ზოგი რამ მცდარიც იყო, როგორც მაგალითად, ჩვენი ხელოვნების დეჰეროიზაციის მცდელობა. მაგრამ ახალ ტენდენციათა საერთო პათოსი, სიახლეთა ძიება, დაჟინებული სწრაფვა გაქვავებულ სტერეოტიპთა უკუსაგდებად უკვე იძლეოდა იმის დიდ იმედებს, რომ ასეთ მიწისქვეშა ბიძგებს გარკვეული სასიკეთო ვულკანური აფეთქებანი უნდა მოჰყოლოდა.

და დღეს ჩვენ უკვე შეგვიძლია გარკვევით ვილაპარაკოთ თანამედროვე ქართველ პროზაიკოსთა შემოქმედებითი ძიებების მკვეთრად გამოკვეთილ დადებით შედეგებზე.

უპირველესი, რაც ესოდენ ნიშნეულია დღევანდელი ქართულ პროზისათვის, ეს არის განსაკუთრებით გამახვილებული აქტუალურობის გრძნობა, მწვავე სადღეისო პრობლემების მრავალპლანოვანი „ათვისება“, რამაც, თავის მხრივ, მოითხოვა

როგორც რთული საზოგადოებრივი ურთიერთობების, ასევე ფსიქოლოგიური ფენომენის ახალი ფენების დაძებნა. ძიების ეს პროცესი, დღესაც რომ გრძელდება, რთული და საკმაოდ მტკივნეული იყო. იგი შეიცავდა თვალსაჩინო ნოვაციებს არა მხოლოდ თემატიკის, არამედ ფორმის სფეროშიც. და თუ დღეს ახალმა ქართულმა პროზამ უკვე მიაღწია გარკვეულ სიმაღლეს, — ეს ახალი მორალური საწყისებით, ახალი ჰუმანისტური წყობითა და ახალი საზოგადოებრივი მისწრაფებებით გამსჭვალული გმირის მისეული განუწყვეტელი, დაჟინებითი ძიების შედეგია.

ჩვენი ცხოვრების თვით დღევანდელმა პრაქტიკამ, უკანასკნელი წლების მანძილზე საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში მომხდარმა ცვლილებებმა მოითხოვეს ამგვარი გამახვილებული ყურადღება საზოგადოებრივი ყოფის, მასში პიროვნების როლისა და ადგილის, დიდი სულიერი ძვრების პრობლემებისადმი.

ქართულმა პროზამ ამ ამოცანის შესრულება მრავალპლანოვანი ასპექტით სცადა, რომელშიც მონაცვლეობენ: გ. აბაშიძისა და რ. ჯაფარიძის ისტორიულ-ზნეობრივი კონცეფციაც; ნ. დუმბაძის იუმორნარევი რომანტიკულ-ჰუმანისტური პათოსიც; კ. ლორთქიფანიძის, ა. კალანდაძისა და გ. ნატროშვილის თანამედროვე თვალთახედვაც მშვიდობასა და ომზე; გ. ფანჯიკიძის, თ. ჭილაძისა და ლ. მრელაშვილის მძაფრი კრიტიციზმიც; ო. ჩხეიძისა და გ. ჩიქოვანის ე. წ. „სოფლური პროზის“ მოტივებიც; ლ. ავალიანისა და რ. კობიძის სწრაფვაც თანამედროვე „შრომის ადამიანის“ შინაგანი, სულიერი ღვთმომარეობის გახსნისადმი; ო. ჭილაძის, ჭ. ამირეჯიბისა და ა. სულაკაურის მითოლოგიური ხილვაც; ო. იოსელიანის, გ. გეგეშიძის, რ. ჭელიშვილის, თ. ბიბილურისა და გ. დოჩანაშვილის ეთიკური პრობლემატიკაც; ე. მაღრაძის, ს. ჭილაიას და ლ. სანიკიძის ისტორიულ-ბიოგრაფიული ნაკადიც; ო. ინანიშვილისა და ჯ. ქარჩხაძის მიერ საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთობის ახლებურად დასმული პრობლემაც...

ბუნებრივია, რომ ასეთი გააქტიურება, როდესაც ინტერესთა ორბიტაში ექცევა მრავალზე მრავალი (თუ ყველა არა!) ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი მოვლენა, თანამედროვე საბჭოთა პროზის საერთო ტენდენციაა; იგი მეტნაკლებად არის

გამოვლენილი რუსულ, უკრაინულ, ბალტიისპირეთისა და სხვა ლიტერატურებში და გაპირობებულია გარკვეული ცვლილებებით ჩვენს საბჭოურ ცხოვრებაში, ამოცანების, დანიშნულების, მეთოდისა და მსოფლშეგრძნების ერთობლიობით, ასევე ურთიერთგავლენის ძალით.

ბუნებრივ მოვლენად უნდა ვაღიაროთ, რომ ბოლოდროინდელი ქართული პროზის წამყვან ტენდენციათა შორის პირველ ადგილზე გამოვიდა ზნეობის მრავალასპექტოვანი პრობლემა. შეიძლება ითქვას, უფროსი თაობის წარმომადგენლებმა დ. შენგელაიამ („განძი“) და კ. ლორთქიფანიძემ („გაუმარჯოს დონ კიხოტს“) ერთ-ერთმა პირველებმა მისცეს ბიძგი ადამიანის ზნეობრივი სიწმინდის პრობლემის ახალ ინტერპრეტაციას, ხოლო შემდგომი თაობის წარმომადგენლებმა გ. რჩეულიშვილმა, რ. ჯაფარიძემ, ნ. დუმბაძემ, ა. სულაკაურმა, გ. ფანჯიკიძემ, თ. ჭილაძემ, ო. იოსელიანმა და სხვ. თავიანთი პირველი მოთხრობებისა და რომანების ძირითად თემად აქციეს იგი. აქედან მოყოლებული თანამედროვე ქართულ პროზას დღემდე მამოძრავებელ მოტივად გასდევს ძირითადად ახალგაზრდა კაცის მაღალი ზნეობის თემა. გ. ფანჯიკიძის („აქტიური მზის წელიწადი“), გ. გეგეშიძის („სტუმარი“), გ. ციციშვილის („სძლიე სიხარბესა შენსა“), თ. ჭილაძის („აუზი“) რომანებში დიდი დამაჯერებელი ძალით გახსნილია არა მხოლოდ პიროვნების მორალური ნორმებისაგან განდგომის დამღუპველი ხასიათი, არამედ, ამასთანავე მისი წარმომშობი მიზეზებიც. ლენინური პრემიით აღნიშნულ ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონში“ ზნეობის პრინციპები თანაეწყობა აქტიურ საბჭოთა ჰუმანიზმს, ადამიანურობის მაღალი იდეალებისადმი ურყევ რწმენას.

ქართული პროზის გამოცდილება კიდევ ერთი დასტურია იმ ჭეშმარიტებისა, რომ ყოველი მნიშვნელოვანი დროის ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი ისეთი პერიოდებისა, რომლებიც დაკავშირებულია მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრების თვალსაჩინო სულიერ თუ სოციალურ ძვრებთან, ახალი ძალით იჩენს ხოლმე თავს ზნეობრივი პრობლემატიკა. მხატვრული აზრი ასეთ დროს ესწრაფვის ახალი ასპექტები მოუძებნოს ზნეობის საუკუნოვან ცნებებს, ახალი შინაარსით გამსჭვალოს ისინი. ქართული პროზის გაკვეთილები იმასაც ნათელყოფს, რომ მწერლობის ინტერესი საზოგა-

დოების მორალური მდგომარეობისადმი მძაფრდება როგორც იმ შემთხვევაში, როცა საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეული ეტაპი დაბეჯითებით მოითხოვს პროგრესულ ნოვაციებს ზნეობის სფეროში და მოძველებული ნორმების უკუგდებას, ასევე იმ ვითარებაშიც, როცა თავს იჩენს პიროვნების ზნეობრივი გადაგვარების ტენდენციები, ჩნდება ანტიმორალის სენი.

ზნეობის საგანზე შექმნილ ქართულ პროზაულ ნიმუშებში, ისევე როგორც პ. ზაგრებელნის „გაქანებასა“ და ჩ. აიტმატოვის „თეთრ გემში“ თუ ვ. შუკშინის კინორომან „წითელ ძახველში“ და ვ. რასპუტინის რომანებში თვალნათლივ წარმოჩნდება თანამედროვე მორალური ფენომენის მთელი პრაქტიკული არსი და როლი, რადგან ზნეობრივობა — ეს არის თვით პრაქტიკაში გადატანილი ადამიანური სული და მისი ღირსება განიზომება იმით, თუ როგორია ეს პრაქტიკა, როგორც პირადული თუ საზოგადოებრივი შედეგი, როგორი განზომილებით გამოიხატება იგი საერთო-საზოგადოებრივ ყოფითს პრაქტიკასთან მიმართებაში. სწორედ ეს საზომია გამოყენებული ნ. დუმბაძის „თეთრი ბაირაღებისა“ და „მარადისობის კანონის“ გმირების სულიერი ფორმირების რთული პროცესის ხატოვან ანალიზში.

ჩვენ აქ შეგვეძლო დაგვესახელებინა მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, სადაც ერთი მხრივ, სხვადასხვაგვარი პლანით დაისვა თანამედროვე ცხოვრების ისეთი მწვავე ზნეობრივ-მორალური პრობლემები, როგორიცაა: მაღალ მოქალაქეობრივ პრინციპებს დამკვიდრებული პიროვნების დამოკიდებულება საზოგადოებისა და საკუთარი თავისადმი (გ. ფანჯიკიძის „თვალი პატიოსანი“), საკუთარი მოვალეობისა და მოწოდების ზღვრული შეცნობა (ლ. მრელაშვილის „ყაბახი“), სულის ჰუმანური მომართულობა, როგორც ადამიანებისადმი დამოკიდებულების ჭეშმარიტი საზომი (ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“) და, მეორე მხრივ — გაშიშვლებულ იქნა ახლადშობილი მეშჩანური სამყაროს სულიერი დეგრადაცია (ა. კალანდაძის „მწვანე შტო“), მოქალაქეობრიობის, ადამიანურობის, გულკეთილობისა და მშვენიერების მაღალ პრინციპებს დაპირისპირებული ანტისაზოგადოებრივი მოვლენების ბოროტი არსი (რ. ჯაფარიძის, ა. სულაკაურის, ო. ჩხეიძის, ო. ჭილაძის, ნ. წულეისკი-

რის, ე. ყიფიანის, ჯ. ჭარჩხაძის, ვ. ურჯუმელაშვილის, ე. მაისურაძისა და სხვ. მოთხრობები და რომანები). რასაკვირველია, ყველა ეს ნაწარმოები არ არის ტოლფასოვანი; ზოგიერთ მათგანში შეინიშნება მოჭარბებული პუბლიცისტურობა, ზედაპირულობა, მაგრამ მთავარი აქ არის ამ ნაწარმოებებში გამოვლენილი ჭეშმარიტად კომუნისტური მორალის ნორმათა დამკვიდრების პათოსი, მაღალი იდეალებისათვის ბრძოლის უკომპრომისობა, სწრაფვა დიდი მხატვრული განზოგადებისაკენ.

ქართული პროზისათვის ნიშნეული გახდა ისიც, რომ ზნეობრივი ფენომენის ძიებამ თუ მკვიდრებამ გადაინაცვლა ისტორიული რომანის სფეროშიც. და, რაც მთავარია, ეს იყო არა უბრალოდ მოსინჯვა ცალკეული პლასტებისა; თანამედროვე ქართული ისტორიული რომანტიკა თითქმის მთლიანად დაემკვიდრა ზნეობის საწყისებს. ამის მაგალითია გ. აბაშიძის ისტორიული ტრილოგიის მთლიანად ზნეობრივ პლანში გადაწყვეტილი უკანასკნელი წიგნი — „ცოტნე ანუ ქართველთა დაცემა და ამაღლება“. ავტორის კონცეფციით დაცემაში გარკვეული წვლილი შეაქვს ანტიმორალის ელემენტსაც, ხოლო ამაღლება ხომ მთლიანად გმირის თავგანწირვის მაღალ ზნეობას მოაქვს.

რამდენადაც სიტყვა ჩამოვარდა უკანასკნელი წლების ქართულ ისტორიულ პროზაზე, ჩვენ აქვე უნდა მივუთითოთ მის გარკვეულ ადგილზე მთელ ლიტერატურულ პროცესში. ისტორიული პროზის განვითარება თავისი თემატიკით, იდეური გამიზნულობით და ფორმის ძიებით უკვე ჩამოყალიბდა გამორჩეულ ტენდენციად და მან საკავშირო ლიტერატურული კრიტიკის ყურადღება მიიპყრო. კერძოდ, ჩვენ მოწმენი ვართ ისეთი ისტორიული რომანის ახალი აღმავლობისა, რომელიც ახლებურ ინტერპრეტაციას აძლევს ისტორიის გაკვეთილებს, ახორციელებს დისტანციის თავისებურ შემოკლებას დროში, ე. ი. ახდენს წარსულის მოახლოებას და გვთავაზობს ჩვენი შორეული ან მახლობელი ისტორიის მოვლენათა ახლებურ წაკითხვას. უპირველესად, ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს რ. ჯაფარიძის ტეტრალოგია „მშიმე ჯვარი“.

ისტორიულ პროზაში დაისახა ფრიად საყურადღებო ორი ტენდენცია: ა) საკუთრივ ისტორიული და ისტორიულ-ბიოგრა-

ფიული რომანის ტრადიციულ ჟანრთა თავისებური შერწყმა, როდესაც ისტორიული მოვლენები გააზრებულია ისტორიულ პიროვნებათა მოქმედების შუქზე, ექვემდებარება ე. წ. „დოკუმენტურ“ ფუძეს. ასეთი ტიპის რომანებში (ე. მალრაძის „გოდება“, ს. ჭილაიას „ეკატერინე ჭაჭავაძე“, ვ. ჭელიძის „მაჩაბელი“ და სხვ.) ისტორიული მოვლენები გახსნილია, ძირითადად, ასეთი გმირის მსოფლშეგრძნების პოზიციით, თვით მხატვრის არსებითი „ჩარევის“ გარეშე და კონკრეტული ისტორიული პიროვნების კონცეფცია ეფუძნება, პირობითად რომ ვთქვათ, ჰეშმარიტ დოკუმენტებს. ასეთ საფუძველს ემკვიდრება ინტერესის გაძლიერება პიროვნების შინაგანი სამყაროსადმი, ესოდენ ძლიერად რომ არის გახსნილი, ვთქვათ, ე. მალრაძის თუ ს. ჭილაიას რომანების გმირთა შინაგან მონოლოგებში. (ვერ დავეთანხმებით ა. მარჩენკოს, რომელმაც თავის საინტერესო წერილში ქართულ ისტორიულ პროზაზე („ლიტერატურნაია გრუზია“, № 5, 1980 წ.) ისტორიულ რომანად მონათლა გ. ლეონიძის ცნობილი ციკლი „ნატვრის ხე“; იგი პირობითადაც კი არ მიუდგება ისტორიული რომანის ცნებას);

ბ) ისტორიული წარსულის ასახვა მისი მთელი სირთულეებით, შეცდომებით, სისასტიკით, ცხადი თუ შეფარული ტენდენციებით, მისი ძირითადი მამოძრავებელი ძალებით მითოლოგიური ყალიბის ისტორიულ-ალეგორიულ რომანში. ჰ. ამირეჯიბის („დათა თუთაშხია“), ო. ჭილაძის („გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“), გ. დოჩანაშვილის („სამოსელი პირველი“) და მითოლოგიური ასპექტის მთელი რიგი სხვა მოთხრობები და რომანები ქართულ პროზაში ქმნიან გამორჩეულ ნაკადს და მრავალმხრივად ეხმაურებიან ე. წ. თანამედროვე ლათინურ-ამერიკული „მაგიური“ პროზის ტენდენციებს. ზოგიერთები ამაში ხედავენ რაღაც მიმბაძველობის ელემენტს, მაგრამ ასეთი ნაძალადევი დასკვნები ვერ შეანელებენ ქართული მითოლოგიური რომანის ჰეშმარიტ ეროვნულ ხასიათს. მარკესთან თუ კორტასართან შეხების წერტილები წმინდა ფორმალური ხასიათისაა. ამირეჯიბის, ჭილაძის, სულაკაურის და სხვ. რომანების სამყარო — ეს არის ეროვნული საზოგადოებრივი ინტერესების თვალსაზრისით შემეცნებული ქართული ისტორიული თუ თანამედროვე სინამდვილე. ამ ინტერესთა განზოგადება და საერთოსაკაცობრიო პრობლემების ფონზე მათი აყვანა მხატვრუ-

ლი აზრის საყოველთაო მონაპოვრად აქცევს ამ ნაწარმოებებს. უძველესი საკაცობრიო პრობლემები (საკუთარი ადგილისა და მისიის ძიება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში; სწრაფვა თვითგახსნისა და თვითდამკვიდრებისადმი, მაღალი ზნეობრივი იდეალებისადმი, თავისუფლებისადმი; პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობა, ერთგულება და ღალატი, სიკეთე და სიბოროტე, ტირანიზმის ტრაგედია და ჰუმანიზმის მუდმივად ცოცხალი ძალა), მოქცეული ძველი მითოლოგიური გადმოცემების გამჭვირვალე საფარველქვეშ, აქტუალურია დღესაც იმის წყალობით, რომ ხდება მათი „დამიწება" — ეს ძველი, გაქვავებული ლეგენდები და იგავები ჭეშმარიტების ახალ ხარისხს იძენენ, მჭიდროდ უკავშირდებიან თანამედროვეობას. მაგალითად, ო. ჭილაძის რომანში ხდება არგონავტების მითის ტრადიციული მოდელის მსხვრევა და, სხვა იდეოლოგიურ კონცეფციას დაქვემდებარებული, იგი უკვე სხვაგვარ სოციალურ და, შეიძლება ითქვას, პოლიტიკურ-ფილოსოფიურ დატვირთვას იღებს.

ძალიან ხომ არ იტაცებს ქართველ პროზაიკოსებს მითი? ვფიქრობ, კი. და ლ. ანინსკის ამასწინანდელ მწვავე რეპლიკას საერთოდ ჩვენს ლიტერატურაში მასობრივი „მითმთხზველობის" გამო არა მხოლოდ ყურადღებით, არამედ ერთგვარი თანაგრძნობითაც უნდა მოვეკიდოთ!

სწრაფვა დოკუმენტური „უტყუარობისადმი" მკაფიო ტენდენციად ჩამოყალიბდა არა მარტო ისტორიულ პროზაში. კ. ლორთქიფანიძის მიერ შექმნილი ორი ციკლი — „რა მოხდა აბაშაში" და „მთას დაუბრუნდა მთიელი", რომლებიც აერთებენ მხატვრული ნარკვევის, მოთხრობისა და ნოველის ელემენტებს, მეტყველებენ თანამედროვე ქართულ „დოკუმენტური" პროზის როგორც დონეზე, ასევე ამოუწურავ შესაძლებლობებზე. პოლიტიკური და ეკონომიკური აქტუალურობის თვალსაზრისით (აბაშის ექსპერიმენტის მასშტაბები და შედეგები), ახლო წარსულში დაცარიელებული მთის სოფლებში ცხოვრების განახლების პრობლემის განსაკუთრებული გამახვილებით (მთიელთა მასობრივი დაბრუნება ჭერემის ისტორიულ მიწაზე) ამ ნაწარმოებებში გამორჩეული ადგილი უჭირავთ თანამედროვე ქართულ „დოკუმენტალისტიკაში", ხოლო თავიანთი მგზნებარებითა და ემოციური მუხტით ისინი გვერდით უდგა-

ნან საბჭოთა ლიტერატურის ცნობილ „დოკუმენტურ“ ქმნილებებს.

ქართული ისტორიული თუ თანამედროვე ბელეტრისტიკის დაჟინებული სწრაფვა დოკუმენტურობისაკენ შეიცავდა დეკლარაციულობის, სიმშრალის, აზროვნების ინტელექტუალური წყობის შენელების საფრთხეს. მაგრამ პირიქით კი მოხდა: დოკუმენტი იქცა ლირიკულ-ფილოსოფიური განსჯის თავისებურ საგნად და ჭეშმარიტების, ლირიზმის, განზოგადებისა და, შინაგანი მოქალაქეობრივი პათოსის სინთეზის შედეგად, ნამდვილი მხატვრული ფუნქცია შეიძინა. ამის წყალობით ხშირად ძნელი ხდება გაარკვიო ნ. დუმბაძის, კ. ლორთქიფანიძის, გ. აბაშიძის, რ. ჯაფარიძის, ო. ჩხეიძის, გ. ფანჯიკიძის, ა. კალანდაძის, თ. მაღლაფერიძის და სხვ. ნარკვევის თუ მოთხრობის დოკუმენტური საწყისობა.

ეკანასკნელ დროს ბევრი ითქვა ქართული პროზის კრიტიკულ მომართულობაზე. ასეთი ლიტერატურის ცხოველმყოფელობა განპირობებულია როგორც თანამედროვეობასთან განუყოფელი კავშირით, ასევე მომავალზე ზემოქმედების მისი შინაგანი პოტენციით. მისი კრიტიციზმი, მართალია, გამსჭვალულია მწველი შეურიგებლობით, მაგრამ იგი თვალსაჩინოდ უკუაგდებს ძველ, ტრადიციულ პლანს. უარყოფის პათოსი აქ იძენს სხვაგვარ დამამკვიდრებელ იმპულსებს, ნოვატორულად გააზრებულ ჰუმანიზმს: ო. ჭილაძის („ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“), გ. გეგეშიძის („სტუმარი“), ო. ჩხეიძის („კვერნაქი“), გ. დოჩანიშვილის („სამოსელი პირველი“), ნ. დუმბაძის, რ. ჭეიშვილის და სხვ. მთავარი გმირები — ეს არის ადამიანები, რომლებიც ესწრაფვიან მარადისობის, ადამიანური ყოფის კანონების არა მარტო აღმოჩენას, არამედ მათს გადაქცევას ხვალინდელი ადამიანის მორალური, სოციალური, ფსიქოლოგიური ყოფის ურყევ ნორმებად.

მნიშვნელოვანწილად ამაში ვლინდება კონკრეტულ-ისტორიული, მაგრამ, ამასთანავე, ფართოდ გაგებული, ქართული პროზის სასიცოცხლო არტერიაში ძალუმად მჩქეფარე ჰუმანიზმის ნიშნები. ჰუმანიზმის პრინციპები აქ გაცილებით საგნობრივი და ნათელია. უკანა პლანზე გადაინაცვლა 60-იანი წლების პროზის ე. წ. „ყოვლისმიმტევებელმა“ ჰუმანიზმმა. კაცთმოყვარეობის ცნება უფრო მეტად ემსჭვალება ზნეობის ახალი

უმაღლესი ნორმების მაძიებელი პიროვნების დიდი სიმართლის სათვის, საზოგადოებრივი პროგრესისათვის აუცილებელი ბრძოლის პათოსით. სწორედ ამ მიზნით ხორციელდება ღრმა ექსკურსები წარსულის და დღევანდელობის რთულ პრობლემატიკაში, გაბედული ექსპერიმენტები თემებისა და კონცეფციების ხატოვან გააზრებაში.

ჩემი აზრით, ეს მთელი საბჭოთა ლიტერატურის საერთო ნიშანია: გავიგოთ ჰუმანიზმი არა მხოლოდ როგორც სულიერად მდიდარი საზოგადოებრივი პიროვნების კეთილი საწყისი, არამედ აგრეთვე როგორც ყურადღების აქცენტირება მის აქტიურ-სოციალურ მისიაზე. ასეთად მესახება ნ. დუმბაძის თუ გ. აბაშიძის, რ. ჯაფარიძის თუ თ. ჭილაძის, ა. სულაკაურის თუ ო. იოსელიანის, ო. ჭილაძის თუ ა. კალანდაძის, ი. ბონდარევის თუ ი. ტრიფონოვის, ჩ. აიტმატოვის თუ ი. ავიჟიუსის, ო. გონჩარის თუ ვ. რასპუტინის პროზა...

საგულისხმოა, რომ პიროვნების ამ ასპექტით ჩვენებისათვის ქართულ პროზაში მნიშვნელოვანწილად გამოყენებულია უკანასკნელ წლებში ფართოდ განვითარებული მიკრო-რომანის ჟანრი. ქართველ პროზაიკოსთა გარკვეული ნაწილი, როგორც ჩანს, თანამედროვე ფსიქიკის რთულ ხლართებში წვდომის, სულიერ განცდათა მთელი დაძაბულობის გახსნისა და ამავე დროს, თემათა და იდეათა კომპაქტური აღქმის უფრო მოხერხებულ ფორმად მიიჩნევს მას. ასეთი რომანის მთავარი ძალაა ფსიქოლოგიური მონოლოგი. ძირითადად, ეს არის ერთი გმირის, ერთი პრობლემისა და კონცეფციის, მაქსიმალურად დაწურული სიუჟეტის რომანი. ასეთმა რომანმა კარგა ხანია განვლო ექსპერიმენტის დრო. მიკრორომანი ახლა არა მარტო წარმატებით თანაარსებობს კ. ლორთქიფანიძის, გ. აბაშიძის, ჭ. ამირეჯიბის, ო. ჩხეიძის, ო. ჭილაძის და სხვათა პანორამულ ტილოებთან, არამედ, შეიძლება ითქვას, გარკვეულ ტენდენციასაც ქმნის ქართულ პროზაში.

კარგია ეს თუ ცუდი? რასაკვირველია, საქმე არა ჟანრის დომინანტობაა, არამედ სინამდვილის ათვისების ხარისხი, ოსტატობა. ყოველგვარი ჟანრი კარგია ჭეშმარიტი ოსტატის ხელში, როცა იგი გამოყენებულია მაქსიმალური შესაძლებლობებით. მაგრამ თუ ჩნდება ტენდენცია მოდური გატაცებისა, ჟანრმაც შეიძლება „წააგოს“ — ნაკლებ საინტერესო, ერთფე-

როვანი, მთელი თავისი შესაძლებლობებით ამოწურული გახდეს. ამგვარი საშიშროებისაგან დაზღვეული არც ქართული მიკრორომანია; მით უმეტეს, რომ თემატიკის, პრობლემების, სახეებისა და იდეების წრე, მისი გამომხატველობითი საშუალებების სისტემა, აზროვნების თვალსაწიერი უკვე საჭიროებს ერთგვარ განახლებასა და გაფართოებას.

ქართული პროზის ხვალინდელი დღე ჩვენ უფრო მდიდრად და მრავალფეროვნად გვესახება. ამის გარანტიაა თვით მისი განვითარების პროცესში უკვე ჩასახული ნოვაციები, პრობლემათა წრის შემდგომი გაფართოება, პროზაიკოსთა ახალი თაობის მოსვლა მათი ახალი ინტერესებით, ძიებებითა და მიგნებებით. ასე რომ, პროზის ჩამოყალიბებული ტენდენციები განიცდიან შემდგომი განვითარების თვალსაჩინო ცვლილებებს.

1981

კაცთმოყვარეობის სახელით

როცა პირველ კომკავშირელს — ბიჭოია ფუცხვანიძეს ვემშვიდობებოდით კონსტანტინე ლორთქიფანიძის მოთხრობის ფურცლებზე, როგორღაც ვგრძნობდით, რომ ოციანი წლების ჩვენი რთული ცხოვრება მას ისევე შეგვახვედრებდა. უწოდეთ ამას, რაც გნებავთ — წინათგრძნობა თუ მიზეზობრივი აუცილებლობა, მაგრამ ახალგაზრდა კაცის რომანტიკული გატაცებით აღსავსე და მიმსწრაფი ცხოვრება ჩვენს გონებაში მას ისეთ გაცნობიერებულ ფენომენად ტოვებდა, რომელთანაც შეხვედრა, გინდა თუ არა, მაინც მოგიწევს.

და მართლაც, კვლავ შევხვდით ჩვენს ნაცნობს — ახლა სხვა ვითარებაში მოხვედრილსა და სხვა მისიის მატარებელს.

უკან დარჩა პირველი რომანტიკული ოცნება ყაბარდოულ ცხენზე თუ ჩინეთისა და ინდოეთის ველებზე, სადაც მსოფლიო რევოლუციის ჭარიშხალს გაყოლილ გმირს იქაური მოძმეებისათვის თავისი უბიწო სოციალური მორალის შესაბამისი დიდი სიმართლე უნდა „მიეტანა“; უკან დარჩა, რადგან ახალ ურთიერთობათა დამკვიდრება არც თუ ისე ადვილი გამოდგა, რე-

ოლუციის პირველ წლებში რომ ეჩვენებოდა ამ რევოლუციის ყოვლისმძლე ძალით გატაცებულ გმირს. ცხოვრებამ სხვა სარბიელზე გაიყვანა, სხვა განსაცდელისა და გამოცდის წინაშე დააყენა იგი. საჭირო იყო ჯერ საკუთარ ქვეყანაში წესრიგის დამყარება; სისხლის ფასად უკვე რეალიზებული ოცნების მყარი საფუძვლის შექმნა. და თუმცა იარაღს ვერ დაემშვიდობა, მაგრამ რომანტიკული ილუზიები გადაჭრით მოიშორა და პრაქტიკულ საქმეს მიეცა.

სწორედ აქ უნდა გარკვეულიყო, მარტო იარაღს მინდობილი კაცი იყო იგი თუ ადამიანის სულიერი მხსნელიც და მაორგანიზებელიც. და, რადგან „უკვე იცოდა, რისთვის ცხოვრობდა ამ ქვეყანაზე“, მას საკუთარი გულით ნაკარნახევი მრწამსიც უნდა ჰქონოდა.

„გულწრფელი, ავ-კარგის მცნობელი და მამაცი“ ახალგაზრდა კაცის ეს მრწამსი განაპირობებს მის პრინციპულობას მეტად რთულსა და ერთი შეხედვით თითქოს საჭოჭმანო ვითარებაში. იგი აღმოჩნდება სასტიკ წინააღმდეგობრივს განსაცდელში, რომლიდან გამოსასვლელად მხოლოდ ბეწვის ხიდი არსებობს.

და აი, ერთსა და იმავე დროს თავის კლასობრივ ყნოსვას, გონების ხმას, სინდისსა და კაცთმოყვარეობის უკვდავ მადლს მინდობილი გმირი გაივლის ამ ბეწვის ხიდს, რომლიდანაც მისთვის იწყება ადამიანურობის ახალი ფართო და უსასრულო გზა.

შარშან გაზეთ „კომუნისტის“ ფურცლებზე დაბეჭდილი რამდენიმე თავი კ. ლორთქიფანიძის მოთხრობისა და შემდეგ მთლიანად „მნათობში“ (№ 1) გამოქვეყნებული „სიტყვა იყო ღმერთი“ არის რევოლუციონერის ზნეობრივი სიწმინდისა და სიმაღლის მართალი ამბავი.

იგი მით უფრო საინტერესოა, რომ ახალი სიტყვაა აქამდე ჩვენთვის კარგად ცნობილ მწერლისეულ კონცეფციაში. მექი ვაშაკიძისა და ტარასი ხაზარაძის გვერდით დგება ახალი სულიერი მომართულობისა და მისიის გმირი — ბიჭოია ფურცხვანიძე.

...ყაჩაღთა ბანდის მოსასპობად წამოსული, ახლა უკვე წითელწყაროს მილიციის უფროსი ბიჭოია ფურცხვანიძე საოცარი სურათის მოწმე ხდება: ტყიდან გამოსულ ყაჩაღებს თოფ-

იარაღი პურის ყანაში დაუწყვიათ, შიშით გაქვავებული გლეხების ცელები ხელთ აუღიათ და შრომას მონატრებული გლეხკაცის თავდავიწყებით მკიან შემოსულ პურს. ცელების წკრიალი და ნაფთევ-ნაფთევად დაწყობილი ლამაზი ნაცელი საოცარ ჰარმონიად ედება და სულის სიღრმემდე შესძრავს საფარში ჩამჯდარ, იარაღმომარჯვებულ მილიციელთა მეთაურს. ამ საოცარი სურათის შემყურე ბიჭოია უეცრად აღმოაჩენს მისთვის აქამდე თითქოს უცხო, ახალ ჭეშმარიტებას: ვინც დაბურული ტყიდან მზიან ველზე გამოვიდა, იარაღი მოიხსნა და ცელი აიღო, საბოლოოდ ხელიდან წასულს არა ჰგავს; ცხოვრებაზე გაბოროტებული კაცი ამას არ იზამს!

და მათლაც, ვინ არიან ეს „ტყის კაცები“? პროვოკაციულ ხმებს აყოლილი, მართალ გზას ამცდარი გლეხები, „რაღაც უბრალო ფათერაკმა, სიბრიყვემ თუ სხვათა ჩაგონებამ დედა-ბოძს რომ მოსწყვიტა და ტყეში შეჰყარა“.

იყვნენ ასეთებიც! საჭირო იყო მათი გარჩევა რევოლუციის მტრებისაგან. მათი ნამოქმედარის აწონვა სხვა სასწორზე უნდა მომხდარიყო, სხვა საზომით გამოზომილიყო და სხვა კანონით განსჯილიყო. აქ უკვე სულის ხსნა იყო საჭირო და არა მისი მოშთობა.

გმირმა, ვინც ამ ჭეშმარიტებას მიაგნო, რეალურ ძალად უნდა აქციოს კიდეც იგი. და ბიჭოია ფურცხვანიძე იწყებს უკომპრომისო ბრძოლას თავისი, უკვე პრინციპად ქცეული მრწამსისათვის.

იბადება კონფლიქტი; ერთმანეთს ეჯახება რევოლუციისათვის თავდადებული ორი ადამიანის კონცეფცია.

„სამყარო ორად არის გაყოფილი... წითლების მხარეზე არა ხარ? მაშ თეთრებისა ყოფილხარ და ტყვია შუბლში! სხვა ვერაფერი გაგასწორებს!“ — ეს რევოლუციაში ნაწრთობი, სამაზრო მილიციის უფროსის ვანო მურადაშვილის რწმენაა, მისი პრაქტიკის სიმართლე, რევოლუციის ამოცანის მისეული გაგება.

„მე ეს ცხოვრება უფრო რთული მგონია, უფრო ღრმად წასული ქვესკნელ-ზესკნელში! ცხოვრებაში ხშირად ხდება ხოლმე, რაღაც შემთხვევის გამო კაცი გზიდან გადასცდება, რაღაც შეეშლება, ან თავიდანვე რაღაცაში დაეჭვდება და ბრძოლას განზე გაუდგება! შეიძლება ამ შეცდომამ ქვეყანა არ დააქციოს

და იმ კაცმა მართალი გზა იპოვოს. მაგრამ ეს მხოლოდ მაშინ მოხდება, თუ მსაჯულმა მეტი მოთმინება და გაგება გამოიჩინა!" — ასეთია იმ თითქოსდა უტყუარ ჭეშმარიტებაში ბიჭოია ფურცხვანიძის მიერ შეტანილი კორექტივი.

რა არის ეს, კონფლიქტი რევოლუციურსა და ჰუმანურს შორის? რასაკვირველია, არა. ეს არის რევოლუციის ამოცანისა და მისიის ორი სხვადასხვა გაგება. აქ ერთის უსაზღვრო მემარცხენულ ფანატიზმსა და პედანტიზმს უპირისპირდება მეორის რეალობის შეგრძნებისა და ფხიზელი განსჯის ზომიერი გრძნობა, რევოლუციის ნამდვილი სახალხო ხასიათის და მით მოტანილი ჭეშმარიტი კაცთმოყვარეობის ფართო გაგება.

პირველმა მხოლოდ ის იცის, რომ რევოლუციას აქვს თავისი რკინისებური კანონი: რაც მის წინააღმდეგ იარაღით აღსდგება, იარაღითვე უნდა იძლიოს. მეორემ კი, ამას გარდა, ისიც იცის, რომ რევოლუციის არსშივე ძევს აგრეთვე უდიდესი სიკეთე — იმოქმედოს კაცთმოყვარეობის უკვდავი პრინციპით; იმოქმედოს ყოველთვის, თვით სასტიკი გამძაფრების მომენტებშიც. ეს მისი ის შინაგანი ძალაა, რომელიც გონიერებას ამკვიდრებს, როგორც ჰუმანიზმის დიდ პრაქტიკას.

ბიჭოია ფურცხვანიძისათვის ეს არ არის კლასობრივი ზავი; მისი რწმენის კაცი ასეთ ზავს არ ცნობს. ეს არც განურჩეველად მოყვასის სიყვარულის ქრისტიანული მორალია; იგიც უცხოა რევოლუციით ფანატიკურად გატაცებული კაცისათვის. ეს არის გზააბნეული ადამიანისათვის ხელის გაწოდება სწორედ იმ დიდი მისიის გულისათვის, რევოლუცია რომ ისახავს; ბიჭოიამ იცის: რევოლუციაში გატარებული უძილო ღამეები, თებერვლის სუსხიანი დღეებისა და შიმშილის სიმწარე, სასტიკი გაჭირვება და სისხლი მის მიერ სწორედ ადამიანის გულისათვის გაღებული მსხვერპლი იყო.

ამ რწმენისადმი ბოლომდე ერთგული ადამიანი თავს სწირავს; იგი იარაღაყრილი შედის ტყეში და მართალი სიტყვის სიმტკიცის ძალით დაიყოლიებს გაყაჩაღებულ გლეხებს მათს საოცნებო გუთანსა და ცელს დაუბრუნდნენ.

მაგრამ ჩვენ ზევით ვნახეთ, რა ფასი შეიძლება ჰქონდეს პირობის სიტყვას ვანო მურადაშვილისათვის, ვინც სიტყვას ფანდად ხმარობს და ტყიდან თავისი ნებით გამოსულ გლეხებს

საპყრობილეში ამწყვდევს, რომ მეორე დღეს ვერაგულად გაუსწორდეს მათ.

სიტყვა იყო ღმერთი — სახარების ეს დოგმა უბრალოდ როდია დამოწმებული მოთხრობის სათაურად. მწერალი გვთავაზობს მის ახლებურ წაკითხვას. სიტყვა აქ ინტერპრეტირებულია როგორც უზენაესი ჭეშმარიტება, რომლისადმი ღალატიც გამოუსწორებელი ცოდვაა. თავისი ხალხის შვილმა და ხელისუფლების გულმართალმა წარმომადგენელმა იცის თუ რაოდენ აუწონავი და ფასდაუდებია ახლადდამყარებული სახალხო ხელისუფლების სახელით გაცემული სიტყვა ხალხისვე თვალში. ამიტომ არც თვით დათმობს და არც არავის გადაათქმევინებს მიცემულ სიტყვას ბიჭოია ფურცხვანიძე. მისთვის ამ სიტყვის უკან დგას რევოლუციის მთელი მონაპოვარი, ახლადდამკვიდრებული სინამდვილე, ახალი წყობილების სახელი და ავტორიტეტი, მისი მომავალი სიმტკიცე. ეს არის მისი ჭეშმარიტება და არა ფანატიკური ულტრამემარცხენეობა, რომელშიც უნდობლობისა და ხშირად მზაკვრობის ელემენტიც მოძრაობს.

საკუთარი სიმართლის ძალაში დარწმუნებული, იგი კაცთმოყვარეობის სახელით შედის საპყრობილეში და სიტყვის გამტეხი სამაზრო მილიციის უფროსის მიერ დაპატიმრებულ გლეხებს ათავისუფლებს, რათა მათს ბზარდაკრულ რწმენას ძალა და სიმართლე დაუბრუნოს.

მან იცის, რა დიდ პასუხისმგებლობას კისრულობს რევოლუციის წინაშე, როცა საკანში დამწყვდეულთ კარს გაუღებს. მაგრამ მანვე იცის, რომ უპირველესად ეს არის პასუხისმგებლობა რევოლუციის მომავლის წინაშე, რომელიც არ შეიძლება განურჩეველი იყოს ასეთი ადამიანების მწარე ბედის მიმართ.

ამიტომ რჩება იგი სხვათა მაგივრად საპყრობილის საკანში და, საკუთარი სიმართლისა და სიტყვისადმი რწმენით გამსჭვალული, წერს პარტიის ხელმძღვანელისადმი მიმართული თავისი განცხადების იმედიან, დიდი სიმართლის დამამტკიცებელ სტრიქონებს...

„თენდებოდა. დრო-ჟამი შეუჩერებლად მიიწევდა წინ და მხოლოდ მან ერთმა იცოდა, რა უფრო მძიმე დანაშაული იყო, — ვანო მურადაშვილის ვერაგობა თუ ჩემი პირველი კომ-

კავშირელის პასუხი ამ ვერაგობასეო", ამბობს მწერალი თავისი მოთხრობის დასასრულს.

ეს თავისებური აპელაცია დროისადმი არა მხოლოდ მწერლურ ხერხად უნდა მივიჩნიოთ. იგი თავის თავშივე ობიექტურად ამჟღავნებს სწორედ რომ დროის მიერ გაცემულ დადებით პასუხს: ჭეშმარიტება არდამთმობი, მაგრამ დიდსულოვანი გმირის მხარეზეა; იგი მოქმედებს კაცთმოყვარეობის სახელით, თავისი რევოლუციისა და თავისი ხალხის სახელით.

1980

ᲒᲐᲡᲐᲣᲑᲠᲔᲑᲐ ᲬᲘᲜᲐᲞᲐᲠᲗᲐᲜ ᲛᲬᲕᲐᲕᲔ ᲞᲠᲝᲑᲚᲔᲛᲐᲖᲔ

(ი. აბაშიძის „შესახებ მსხდომიარეთას" გამო)

ირაკლი აბაშიძეს სადღეისო მწვავე პრობლემის გამო თავის დიდ წინაპართან გასაუბრება მოუნდა და ამ დღეებში პოლიტიკური ლირიკის ახალი ნიმუში — „შესახებ მსხდომიარეთა" გამოაქვეყნა. „... კვლავ მსურს თქვენთან თათბირი სწორედ შესახებ, სწორედ გამო მსხდომიარეთა", — მიმართავს იგი ვლადიმერ მაიაკოვსკის.

პოეტმა ამ გასაუბრებისათვის პოპულარული გაზეთის „კომუნისტის" ფურცლები აირჩია, რომ მისი ლექსის მსუსხავი სტრიქონები ყოველ კუთხეს, მკითხველთა ფართო აუდიტორიას მისწვდეს და იმოქმედოს.

„შესახებ მსხდომიარეთა" ისეთივე პოლიტიკური სიმახვილისა და აქტუალური ყღერადობის ლექსია, როგორიც ოციან წლებში იყო ვ. მაიაკოვსკის „მსხდომიარენი". ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ გაზეთ „იზვესტიაში" დაიბეჭდა „მსხდომიარენი" და მაშინვე მიიქცია ვ. ი. ლენინის ყურადღება: „...დიდი ხანია არ განმიცდია ასეთი სიამოვნება პოლიტიკური და ადმინისტრაციული თვალსაზრისითო", — ამბობდა იგი და მართებულად მიიჩნევდა იმ ადამიანთა პოეტისეულ მწვავე კრიტიკას, რომლებიც სხდომების, ფაციფუცისა და მანილოვშჩინის მსხვერპლნი გამხდარიყვნენ.

საერთოდ, მოქალაქეობრივი პათოსი ირაკლი აბაშიძის განსაკუთრებით ამ ბოლო პერიოდის პოეზიაში თავისებურ გამოვლენას პოულობს. მისთვის ნიშნეულია დროის მწვავე პრობლემათა იმგვარი პოეტური განხატოვნება, როდესაც ისინი უშუალოდ აღიქმება თავიანთი საშინაო ბუნებითა და ტენდენციებით, ვით შესაშფოთებელი ფართო პლანის მოვლენა. ასეთ შემთხვევაში პოეტის ლექსი ეღერს როგორც გამომაფხიზლებელი ნაბათი.

გავიხსენოთ ამ ცოტა ხნის წინანდელი მაგალითი.

რამდენიმე წლის წინათ ი. აბაშიძის მიერ დაწერილ ლექსში — „შეხვედრა პეკინში“ მთელი სიამკარავით გაისმა გამაფრთხილებელი ხმა მაოისტური ჰეგემონიის საშიშროების წინააღმდეგ. ლექსის პათოსი მით უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა ჩვენს პოეზიაში ახლა დამკვიდრებული ე. წ. ერთგვარი „ლირიკული უდარდელობისა“ თუ „სიმშვიდის“ ფონზე, როდესაც ლირიკამ თითქმის მიივიწყა ის დიდი საფრთხე, კაცობრიობას რომ ემუქრება ახალი გამანადგურებელი ომის სახით; მიივიწყა ოცდაათიანი წლების ქართული ლირიკის ჩინებული საამისო ტრადიციები და ბევრი თანამედროვე ლირიკოსი-შემოქმედი საოცარი გულგრილობით მიეცა ვიწრო-კამერულ განწყობილებებს, განყენებულ პატრიოტულ პათეტიზმს, სიძველეებისა და სამლოცველოებისაკენ იბრუნა პირი. დიახ, განსაკუთრებით ასეთ ვითარებაში დიდი შთამბეჭდავი ძალა შეიძინა „პეკინში შეხვედრამ“, მისმა ფართოხილვითმა მოქალაქეობრივმა პათოსმა.

ასე მოხდა დღესაც, როდესაც, ჩვენი პარტიის მხრივ არა ერთი და ორი გაფრთხილების მიუხედავად, ბევრგან გაუთავებელი სასხდომო ფუსფუსით გატაცება ფრიად საშიშ მავნე სენად გადაზრდის საფრთხეს ქმნის: „ტრესტის მდივანი თათბირს იწვევს ქვემდგომ ოთახში, ზემდგომ ოთახში კრებას იწვევს ტრესტის მმართველი... სიტყვებს ვაგელვებთ ათას ფუთში, ათას ცენტნერში; ბრძნულად ვთათბირობთ, მაღლა ვიგრეხთ შავ-შავ ულვაშებს; რაი-კლუბებში, რაი-სკვერში, რაი-ცენტრებში ვდგამთ ყველგან რაი-მომხსენებლებს, როგორც მულაქებს“.

ირაკლი აბაშიძის ლექსში ჩვენი მუშაობის მანკი, ერთი მხრივ, გაშიშვლებულია, როგორც ფართო ხასიათის კონკრეტული მოვლენა თავისი საშინაო ტენდენციით. მოჩვენებითი

სიკეთისა და თითქოს აუცილებელი ნორმის მაცდური ხასიათის გამო იგი შეუფერხებლივ ვრცელდება ძირეულ უჯრედებში და უკვე, მიკრომასშტაბშიც ფესვგადგმული, გარკვეული პროვინციულე ჩვევის ნორმად იქცევა; მეორე მხრივ, იგი გააშკარავებულია როგორც თავისი ბუნებით მთელი ჩვენი საქმიანობისა და მიზნებისათვის უცხო, მათი შემაფერხებელი, პრინციპულად დასაგმობი ზნე.

აქ ძევს ნეგატიურის ამაფეთქებელი მუხტი ი. აბაშიძის ლექსისა.

თქმა არ უნდა, საქმიანი შეკრებები, ფორუმები, სხდომები ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების თანდაყოლილი, განუყოფელი ნორმაა; ისინი სოციალისტური დემოკრატიის, მასების მობილიზების, ადამიანთა კეთილი ურთიერთობის, კადრების აღზრდის ერთ-ერთი თვალსაჩინო საშუალებაა. პოეტის მამხილებლური სტრიქონები, რომლებითაც გამათრახებულია ამ ფორმათა გაუხამსების პრაქტიკა, თავისი ობიექტური არსით მიმართულია სწორედ მათი დაცვისა და გამრავალფეროვნება-გამდიდრებისაკენ.

ეს კი არის ი. აბაშიძის ლექსის პოზიტიური პათოსი. სასხდომო ციებცხელებით გატაცების ანტისაზოგადოებრივი ხასიათი ლექსში განსაკუთრებით მკვეთრად აღიქმება იმ დიდი საქმეების ფონზე, პრაქტიკული შრომის ადამიანები რომ ახორციელებენ. პოეტი შემთხვევით როდი ახდენს ამ საქმეთა შეპირისპირებას სხდომებსგადაყოლილთა ფუსფუსთან („ჭარხნის კედლებში, იქ, იმ დგანზე, იქ, იმ ღუმელში მოდის ფოლადი, აქ რომ გრგვინავს ტრესტის აქტივი"). ამით მატერიალური დოვლათის შემქმნელი ძალა უპირისპირდება სხდომებით გატაცებულთა უთავბოლო გაწამაწიას, მოჩვენებითს პრაქტიკულ სარგებლიანობას.

„ლექსი იქნებ რამდენადმე გროტესკული გამომივიდა; ზოგი შედარება, შეიძლება, მკვახე და გადამეტებულია, მაგრამ იმან გამათამამა, რომ ვ. ი. ლენინმა მაიაკოვსკის სწორედ ეს მოუწონაო," — ამბობს ანოტაციაში პოეტი.

სწორედ ეს სითამამეა მოსაწონი, რადგან მით გაგრძელებულია ჯერ კიდევ ვ. მაიაკოვსკის მიერ დაწყებული დიდათ პრინციპული საუბარი ჩვენი ცხოვრების თვალსაჩინო ნაკლზე. ამ თვალსაზრისით საქმე გვაქვს საბჭოთა კლასიკური მემკვიდ-

რეობის ათვისების, მისი ჩვენი დღევანდელი ცხოვრების არსენალში აქტიურ მოქმედ ძალად შემოყვანის კიდევ ერთ თვალსაჩინო ფაქტთან.

საბჭოთა ეპოქის სხვადასხვა ეტაპების მხატვრული აზროვნების წარმომადგენელთა ამგვარი ურთიერთგადაჯახება კიდევ უფრო ააქტიურებს თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესს, მის ახალ თვისობრივ ხარისხად ყალიბდება. ჩვენს ცხოვრებაში დგება ხოლმე მომენტები, როდესაც განსაკუთრებით საჭირო ხდება კლასიკური მემკვიდრეობისაკენ მიბრუნება, სხვადასხვა ეტაპების მოვლენათა შეჯების წერტილების ძიება, თავისებურ ანდერძებად ქცეულ ჭეშმარიტებათა ახალი თვალით წაკითხვა, საკუთარი თავისა და სხვებისათვის მათი ხელახალი „აღმოჩენა“.

თავის ლექსს ი. აბაშიძემ ვ. მაიაკოვსკისთან „სუმარსიტყვად გასაუბრება“ უწოდა და, მართლაც, თითქოს საკმაო დოზით შეიტანა მასში სახუმარო ელემენტი, რითაც უფრო გაამძაფრა გროტესკი. მაგრამ ეს მწარე რეალობისათვის მხოლოდ ოსტატურად მორგებული სამოსია, რომელიც იტევს პოეტური პირდაპირობითა და გულახდილობით ნათქვამი მართალი სიტყვის ზემოქმედ ძალას. ეს ჩვენს რეალობაზე პოეტური აზრის თუმცა მწვავე, მაგრამ მგრძნობიარე რეაქციაა.

დავუგდოთ ყური პოეტის მწარე, მაგრამ გონიერ სიტყვას! იგი ამოთქმულია როგორც დიდი გულისტკივილით, ასევე ჩვენი საქმიანობის ფორმების შემდგომი დახვეწის კეთილი განზრახვით, სასხდომო ფუსფუსისა და ფორმალიზმის აუცილებელი უკუგდების, პრაქტიკული მუშაობის დიდი სიკეთის შეგნებითა და რწმენით.

ვლადიმერ მაიაკოვსკი ოცნებობდა კიდევ ერთ იმ სხდომაზე, რომელიც აღმოფხვრიდა ფორმალური სხდომებით გატაცებას, საქმიან ატმოსფეროს დაამკვიდრებდა მმართველობის ყველა რგოლში. ჩვენს დღევანდელ ვითარებაზე დაწერილი ი. აბაშიძის ლექსიც ამას ისახავს მიზნად, ამით ეხმიანება ჩვენი დროის პოეტი თავის წინაპარს. ეს არის მისი სათქმელი და საზრუნავი.

ცხოვრებასთან, პრაქტიკასთან სისხლხორცეული კავშირისათვის

კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკასთან ჩვენი სამწერლო ორგანიზაციების, მათი პერიოდული გამოცემების კავშირის შემდგომი გაღრმავების ამოცანა დასახა სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა ამ საგანზე მიღებულ გადაწყვეტილებაში. აღნიშნული გადაწყვეტილება მთელი ჩვენი შემოქმედებითი მუშაობის ორიენტირია და მის პრაქტიკულ ხორციშესხმაზე დიდად იქნება დამოკიდებული საბჭოთა ლიტერატურის ახალი წარმატებანი თანამედროვე ეტაპზე.

დადგენილებაში აღნიშნულია ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალების მიერ შესრულებული დიდი სამუშაო საბჭოთა ხალხის ცხოვრებასთან, მთელ ჩვენს სინამდვილესთან, კომუნისტური მშენებლობის მდიდარ პრაქტიკასთან ლიტერატორთა მჭიდრო კავშირის განხორციელების თვალსაზრისით. სწორედ ჟურნალები იქცა თანამედროვეობის ამსახველი მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოებების პირველი პუბლიკაციის, ფართო მასებისათვის მათი მიწოდების შეუცვლელ საშუალებად. მათი წყალობით ხორციელდება მწერლების კავშირი სამრეწველო საწარმოებთან, დიდ მშენებლობებთან, სამხედრო ნაწილებთან; წარმოებს იმ მდიდარი სამეურნეო და პოლიტიკური გამოცდილების საინტერესო ფორმით პოპულარიზაცია, ჩვენმა ხალხმა რომ დააგროვა კომუნიზმის მშენებლობაში.

ჩვენი თანამედროვე ადამიანის საინტერესო საქმეთა მაღალხატოვანი განსახების სფეროში საბჭოთა მწერლობის წარმატებანი რომ აღნიშნა, პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა ამასთანავე საბჭოთა ლიტერატორების ყურადღება მიაქცია იმ სერიოზულ ნაკლს, რაც დღევანდელ საბჭოურ მხატვრულ აზროვნებას ახასიათებს სწორედ თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემებისადმი ყურადღების გამახვილების მხრივ.

პარტიამ ერთხელ კიდევ შეგვახსენა ის უცილობელი ჭეშმარიტება, რომ მხოლოდ ისეთი ლიტერატურაა ხალხის დიდი სულიერი მონაპოვარი, რომელიც თავისი დროის საარსებო ინტერესებით იმსჭვალება და რომლის მაჯისცემაც სინქრონულად უკავშირდება ეპოქის დიად ძვრებს. ასეთ ლიტერატურას უნდა ამოქმედებდეს თავისი ხალხის უპირველესი სასიცოცხ-

ლო ინტერესები და ცხადად შეცნობილი პერსპექტივა. მხოლოდ ასეთი ხელოვნება იძენს მასებზე ზემოქმედების უდიდეს ძალას.

საბჭოთა ქვეყნის განვითარების ყოველი ახალი ეტაპი ახალ ამოცანებს უსახავს ხალხს. რაც უფრო მიზანსწრაფულია ჩვენი წინსვლა საზოგადოებრივი, პოლიტიკური და სამეურნეო ცხოვრების ყველა დარგში, მით უფრო ფართომოცვითი და აქტიურია მთელი ჩვენი პრაქტიკული მუშაობა, რომელსაც განაპირობებს საბჭოთა ქვეყნის როგორც საშინაო საქმეები და მათი მასშტაბები, ასევე გართულებული საერთაშორისო მდგომარეობა.

და ბუნებრივია, რომ ამ ვითარებაში, როგორც ყოველთვის, პარტია საბჭოთა მწერლობის ყურადღებას წარმართავს ლიტერატურისა და ხელოვნების მასების დამრაზმველი როლის შემდგომი გაძლიერებისაკენ, მთელი მისი შემოქმედებითი მუშაობის კომუნიზმის მშენებლობის სადღეისო ამოცანებისადმი სრული დაქვემდებარებისაკენ.

სკკპ XXVI ყრილობის, ცენტრალური კომიტეტის მიმდინარე წლის მაისის პლენუმის გადაწყვეტილებებში, მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული მთელი საბჭოთა ხალხის, პარტიისა და სახელმწიფოს სამოქმედო პროგრამა უახლოესი წლებისათვის. ამ საბრძოლო პროგრამის განხორციელებას წარმატებით ხმარდება ახლა მასების მთელი შემოქმედებითი ძალა და უნარი.

და რაც უფრო აქტიურად ჩაებმებიან საყოველთაო-სახალხო ბრძოლაში ლიტერატურული საზოგადოებრიობის მოქმედი ძალებიც, მით უფრო საფუძვლიანად გადაიჭრება ჩვენი ქვეყნის საარსებო ამოცანები.

ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში ხაზი გაესვა იმ გარემოებას, რომ ჯერ კიდევ ბევრი ნიჭიერი ლიტერატორის შემოქმედებაში წამყვანი ადგილი არ დაუკავებია აქტუალურ თემატიკას, ხალხისათვის მეტად საჭირო სადღეისო პრობლემათა მხატვრულ გააზრებას; რომ მკითხველთა ფართო მასებს, განსაკუთრებით კი ახალ თაობებს ესაჭიროებათ „სულისკვეთებითა და დროით“ მათთვის ახლობელი დადებითი, მასშტაბური გმირი, რომლის საქმეები გარკვეულ გაკვლენას მოახდენენ თანამედროვე ადამიანის სულიერ სამყაროზე.

რასაკვირველია, ასეთი გმირი ჩვენს ლიტერატურაში სანთლით საძებნელი როდია, მაგრამ იგი ჯერ კიდევ სათანადო ძალით ვერ დომინანტობს ყველა ჟანრში, როგორც გარკვეული იდეალის, საბჭოური ცხოვრების დიდი პრაქტიკის მაღალმხატვრული ხორცშესხმა. ასეთ გმირთა გალერეა მრავალრიცხოვანი, მრავალბუნებოვანი, მრავალფეროვანი უნდა იყოს. ცხოვრება მდიდარ საამისო მასალას აძლევს ყოველ შემოქმედს.

დღევანდელ ქართულ საბჭოთა ლიტერატურას შეუძლია იამაყოს მთელი რიგი მხატვრული ნაწარმოებებით, რომელთაც ფართო გზა გაიკაფეს საკავშირო და, ცალკეულ შემთხვევებში, საზღვარგარეთელი მკითხველების გულებისაკენ. ბოლო დროის ქართული რომანის წარმატებებზე ახლა საკმაოდ წერენ. მოქალაქეობრივი ლირიკის ბევრი ნიმუშიც ასევე სამართლიანად მოექცა მკითხველი საზოგადოების ყურადღების ცენტრში. საყურადღებო სწორედ ის არის, რომ მათ ქართული სალიტერატურო-მხატვრული პერიოდიკის ფურცლებზე მიიღეს პირველი ნათლობა. რაც შეეხება პუბლიცისტიკასა და ნარკვევს, რომელთაც თვალსაჩინო როლის შესრულება შეუძლიათ მასების ოპერატიული მობილიზების საქმეში, აქტიურად მოქმედი ლიტერატურის ეს ჟანრებიც გამოცოცხლებას იწყებენ სწორედ ჩვენი ჟურნალებისა და გაზეთების ფურცლებზე. კერძოდ, ქართულმა მხატვრულმა ნარკვევმა შეძლო შთამბეჭდავი ძალით წარმოეჩინა ის სასიკეთო ძვრები, ჩვენს რესპუბლიკაში რომ განხორციელდა უკანასკნელი ათწლეულის მანძილზე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და სამეურნეო-სოციალური ცხოვრების ყველა სფეროში.

მაგრამ ჩვენს სალიტერატურო პროცესში ჯერ კიდევ ბევრი რამ გვაქვს მოსაწესრიგებელი, რომ მის ყველა მოვლენას გამსჭვალავდეს პარტიულობა, ხალხურობა. ხომ ფაქტია, რომ გარკვეული გარდატეხის მიუხედავად, ლიტერატურის ყველა ჟანრი აქამდე არ ამოქმედებულა მთელი მისი შინაგანი შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოვლენისათვის. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ქართული დრამატურგიის ჩამორჩენა. ხშირ შემთხვევაში ჩვენს ლირიკას გამსჭვალავს არა იმდენად ჭეშმარიტი მოქალაქეობრივი პათოსი, რამდენადაც კამერულობა, უსაგნობა, კონკრეტული თემებისა და აქტუალური პოეტური საკითხებისაგან განყენებულობა, ფორმალიზმი, გადამეტე-

ბული ვატაცება წარსულითა და ძველი ყაიდის ლოცვებით. პროზაში თავს იჩენს ჩვენს სინამდვილეს დაშორებული აღგორიებითა და განყენებული მითებით თვითმიზნური გატაცების ერთგვარი ტენდენცია, რაც ხშირ შემთხვევაში ნოვატორობადაც კი საღდება. ჩვენს პუბლიცისტიკაში შეინიშნება ზოგიერთი ფაქტის სენსაციური გაზვიადება, ეროვნულ გრძნობებზე ყალბი თამაში, რაც ნასაზრდოებია აქციატებული თვალსაზრისით, ცალკეული ფაქტების ცალმხრივი ინტერპრეტაციით.

ჩვენი პერიოდული სალიტერატურო გამოცემები კი ყოველთვის ვერ იჩენენ პრინციპულ დამოკიდებულებას ასეთი მასალებისადმი, ხოლო ქართულ სალიტერატურო კრიტიკას არც თუ იშვიათად ასეთი ფაქტები მხედველობიდან ეპარება. რამდენიმე წლის წინათ პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ სალიტერატურო კრიტიკის გამო მიღებული დადგენილების შედეგად კრიტიკის ერთგვარ გააქტიურებას ჯერ კიდევ არ მოჰყოლია საბოლოო გარდატეხა.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ახალ დადგენილებაში მკაცრად, მაგრამ სამართლიანად არის მითითებული: „ჟურნალების ფურცლებზე ჩნდება ისტორიულ-ლიტერატურული და ლიტერატურულ-კრიტიკული ნაშრომები, რომელთა ავტორები აშკარად ვერ ართმევენ თავს რთულ მასალას, ავლენენ მსოფლმხედველობრივ გაურკვევლობას, არ შესწევთ უნარი ისტორიული მკაფიო კლასობრივი პოზიციებიდან განიხილონ საზოგადოებრივი მოვლენები. ლიტერატურულ კრიტიკას ზოგჯერ აკლია გარკვეულობა და პრინციპულობა შეფასებებში“.

ფრიად საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ქართული საბჭოთა სალიტერატურო კრიტიკის მდგომარეობისა და გაუმჯობესების ღონისძიებებზე საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის მიერ სწორედ ამას წინათ მიღებულ სპეციალურ დადგენილებაში მოცემული შეფასებანი ზუსტად ემთხვევა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ზემოთ მოყვანილ მითითებას.

ჩვენი მნიშვნელოვანი ნაკლი ისიც არის, რომ ყოველთვის ვერ ვიჩენთ საჭირო მზადყოფნას, რათა კონკრეტულად გამოკვეხმაუროთ მნიშვნელოვან ლიტერატურულ მოვლენებს, დროზე მოვახდინოთ მკითხველის ყურადღების აქცენტირება მათზე. ამხანაგ ე. ა შევარდნაძემ ამას წინათ სამართლიანად უსაყვე-

დურა ჩვენს კრიტიკას იმის გამო, რომ ეს უკანასკნელი დროზე და სათანადოდ ვერ გამოეხმაურა ლიტერატურული ცხოვრების ისეთ მნიშვნელოვან მოვლენას, როგორიცაა თანამედროვე ქართული სოფლის მწვავე და საარსებო პრობლემებისადმი მიძღვნილი, ჰეშმარიტი პარტიული სულისკვეთებით გამსჭვალული და დროით ნაკარნახევი მხატვრული ნაწარმოებების ციკლი მწერალ კ. ლორთქიფანიძისა. არა და სწორედ ამ „ქრონიკებში“ გამოვლინდა მკაფიოდ მწერლობის შემოქმედებითი კავშირი კომუნისტური მშენებლობის თანამედროვე პრაქტიკასთან.

როცა ვლაპარაკობთ ჩვენი პროზის, ლირიკის, დრამატურგიის მაღალ მოქალაქეობრივ დანიშნულებაზე, მათს როლზე თანამედროვე ადამიანის რთული ფსიქიკის წარმართვაში, მათს პარტიულ არსსა და პათოსზე, მხედველობაში უნდა გვქონდეს მაღალი ესთეტიკური ფენომენი, რომელიც თვალსაჩინო მიგნებათა, ორიგინალური ხატოვანი ხილვის, მხატვრულ ძიებათა ატმოსფეროში იბადება.

ამასთან, ახალ შემოქმედებითს ძიებებს მხოლოდ მაშინ შეუძლიათ ლიტერატურულ პროცესზე ღრმა კვალის დაჩნევა, თუ ისინი განპირობებულია სოციალურად მნიშვნელოვანი პრობლემატიკით. აქტუალური და ქმედითი ის ნაწარმოებია, რომელშიც ჩვენი დროის სინამდვილე მაღალ მხატვრულ ხორცშესხმას იღებს, ახალ ჰეშმარიტ გამოსახველობითს საშუალებებს იძენს. მხოლოდ შიშველი აქტუალობით (რისი არა ერთი და ორი მაგალითი უკვე მხილებული ყოფილა კრიტიკის მიერ) ახლა ფონს ვერ გახვალ. უფრო მეტიც: ასეთი მხატვრულად უმწიფარი ნაწარმოებები მომთხოვნი მკითხველის თვალში მიმზიდველობას, რომანტიკას ართმევენ კომუნიზმის მშენებლობის დიადს პრაქტიკას.

პარტია კვლავ მოუწოდებს ლიტერატორებს ახალი შემოქმედებითი წარმატებებისაკენ ინტერნაციონალიზმისა და ხალხთა მეგობრობის სულისკვეთებით გამსჭვალული მაღალმხატვრული ნაწარმოებების შექმნის დარგში. ეს თემა ერთ-ერთი საპატიოა სხვა ძირითად შემოქმედებით თემათა შორის, რადგან ემსახურება სოციალისტური ერების შემდგომ დაახლოებას როგორც პოლიტიკურ და კულტურულ, ასევე ეკონომიკურ სფეროებში.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ეს მუდმივი თემა ახალ ელფერს იძენს განსაკუთრებით დღეს, როდესაც ქართველი ხალხი ჩვეული აღმაფრენით, დიდი რუსი ხალხისადმი უსაზღვრო მადლიერების გრძნობით ემზადება გეორგიევსკის ისტორიული ტრაქტატის ორასი წლისთავის აღსანიშნავად.

ჩვენი ლიტერატორების, ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანოების საპატიო საქმეა ახალი ღირსეული ნაწარმოებები მიუძღვნან ხალხთა დიად სოციალისტურ კავშირს, რომლის 60 წლისთავის იუბილეს მიმდინარე წელს აღნიშნავს საბჭოთა ხალხი. სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა თავის ამასწინანდელ დადგენილებაში—„სსრ კავშირის შექმნის მე-60 წლისთავისათვის მოსამზადებლად საქართველოს სს რესპუბლიკის პარტიულ ორგანიზაციათა ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის შესახებ“ — საქართველოს კომპარტიის მიერ ამ დარგში გაწეული დიდი მუშაობა, მეცნიერებისა და კულტურის დაწესებულებების, შემოქმედთა კავშირებისა და ორგანიზაციების საქმიანობის გააქტიურება რომ აღნიშნა, მოითხოვა მათგან კიდევ უფრო ღრმა აქტუალური იდეურ-აღმზრდელობითი მუშაობა, პრაქტიკული ღონისძიებების მეტი მაღალი იდეურ-პოლიტიკური შინაარსი, აღმზრდელობითი ზემოქმედების გაძლიერება.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის იმ მოთხოვნის შესასრულებლად, რომ იდეური მუშაობის ყველა საშუალებით ვაჩვენებდეთ საბჭოთა კავშირის შექმნის ისტორიულ ძნიშვნელობას, ნათელვყოფდეთ ჩვენი ქვეყნის მუშათა კლასისა და მშობლიური კომუნისტური პარტიის როლს ყველა საბჭოთა ერისა და ეროვნების ურღვევ ინტერნაციონალურ შეკავშირებაში, სოციალიზმის იმ ისტორიული მიღწევების უფრო მკაფიოდ და დამაჯერებლად ჩვენებაში, „სსრ კავშირის ხალხთა ძმურ ოჯახში რომ მოიპოვა საბჭოთა საქართველომ კომუნისტურ მშენებლობაში“, — ყოველივე ამისათვის მთელ ხალხთან ერთად დიდი შემოქმედებითი მუშაობა მართებთ რესპუბლიკის შემოქმედებითს კავშირებს, მათს ჟურნალებსა და გაზეთებს.

ჩვენმა ლიტერატურულმა ჟურნალებმა და გაზეთებმა, ალმანახმა „კრიტიკამ“ სერიოზული დასკვნები უნდა გამოიტანონ „კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკასთან ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალების შემოქმედებითი კავშირის შესახებ“

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში მოცემული მითითებებიდან. ჩვენი დღევანდელი ცხოვრების დიდი პრაქტიკა გვიკარნახებს ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შემდგომი გააქტიურების აუცილებლობას. კრიტიკოსთა უკვე ცნობილ კადრებთან ერთად ამ მუშაობაში უნდა მივიზიდოთ ახალგაზრდა ძალები.

მთელი ჩვენი მუშაობა უნდა დაექვემდებაროს იმ საპატიო ამოცანას, რომ კრიტიკა ეხმარებოდეს ლიტერატურული პროცესის ორგანიზაციას, გარკვეული აზრით, წარმართავდეს კიდეც მას.

პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა თავის ახალი დადგენილებით კიდევ ერთხელ მოგვაგონა ჩვენი დიდი და საარსებო ამოცანა — მოითხოვა დღევანდელ პრაქტიკულ ცხოვრებასთან, კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკასთან ლიტერატურული საქმიანობის, კერძოდ, ლიტერატურულ-მხატვრული პერიოდიკის შემოქმედებითი კავშირის გაძლიერება.

ეს ჩვენი უპირველესი ამოცანაა.

1982

გალაკტიონის ცხოვრების წიგნი

გენიოსი შემოქმედის უკვდავება იმითა ცარის განპირობებული, რომ მისი ფენომენის საიდუმლოების ამოხსნა ვერასოდეს ვერ ხერხდება მთელი სისრულით. ეს თაობათა ამოცანაა, საუკუნეებს რომ გადაეცემა მემკვიდრეობით.

ყოველი თაობა აღმოაჩენს ხოლმე ამ ფენომენის მანამდე მიუწვდომელ შრეებს, რადგან, თავისი ესთეტიკური უნივერსალობის წყალობით, ყოველ მომდევნო ეპოქაში გულსა და გონებაზე ზემოქმედების ახალ ძალას იძენს იგი.

ამიტომაც ასეთი შემოქმედის მემკვიდრეობას ვერც რომელიმე თაობა მიისაკუთრებს და ვერც სხვა თაობა შეიმეცნებს სრულად.

დიდი შემოქმედებითი ცხოვრების შესწავლის პროცესში ყოველი წარმატებული ახალი მიგნება, ახალი „წაკითხვა“, მი-

სი ძირების დაძებნა თუ შინაგან კანონზომიერებათა გახსნა მხოლოდ მიახლოებაა ამ შემოქმედების საიდუმლოებასთან.

ქართული სულისა და აზრის მრავალსაუკუნოვანმა მოძრაობამ ბევრი ასეთი საიდუმლო დაუტოვა ამოსახსნელად შემდგომ საუკუნეებს. და გალაკტიონიც — ეს XX საუკუნის ამოუხსნელი საიდუმლოება — ისეთი ფენომენია, რომლის შესწავლა და შემეცნება თაობათა ამოცანად დარჩება.

გალაკტიონზე დაწერილი ყველა ნაშრომი, რომელიც კი ახალ მასალას აწვდის მკითხველს პოეტის ცხოვრებიდან და მისი შემოქმედების ლაბორატორიის ბევრი რთული მომენტი გამოაქვს სამზეოზე, მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ვაღიაროთ. ასეთი ნაშრომის მნიშვნელობა მით უფრო იზრდება, რაც უფრო ობიექტური და მახვილია მკვლევარის თვალი, რაც უფრო გაბედული და ორიგინალურია მისი დასკვნები.

ბუნებრივია, გალაკტიონზე საკმაოდ ბევრი ნაშრომი დაწერილა ჩვენში. ძირითადად, მათში განზოგადებულია მისი შემოქმედების ლიტერატურისმცოდნეობითი კვლევის შედეგები და განსაზღვრულია პოეტის ადგილი XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში. მაგრამ დღემდე ჩვენ არა გვაქვს გალაკტიონის ცხოვრების ისეთი ყაიდის წიგნი, როგორებიც შექმნილია წარსულისა თუ თანამედროვეობის დიდ ოსტატებზე, ვთქვათ, რუსეთში, საფრანგეთში, ინგლისში ან გერმანიაში — მხატვარზე, როგორც თავისი დროის ადამიანზე, ვრცელი მონათხრობი, სადაც ნაჩვენები იქნებოდა პირადი თუ ირგვლივი საზოგადოებრივი ცხოვრების ატმოსფერო, რომელშიც იბადებოდა მხატვრის გენიალური ქმნილებანი; მიგნებული იქნებოდა მათი აღმძრავი იმპულსების რთული კომპლექსი და ამოხსნილი — პიროვნების სულიერი ძვრანი და განწყობილებანი.

რასაკვირველია, ასეთი წიგნის დაწერა გარკვეულ სირთულესთან არის დაკავშირებული. თუ ლიტერატურისმცოდნეობითი გამოკვლევა — შემოქმედების ანალიზი — შეიძლება შეიქმნას შემოქმედის ცხოვრებისაგან იზოლირებულად, მხატვრის ცხოვრების წიგნი გვერდს ვერ აუვლის მის შემოქმედებას, რადგან ეს უკანასკნელი ემკვიდრება, იწოვს, თავის ორგანულ ნაწილად აქცევს ხელოვანის პირად ცხოვრებას. და კიდევ: თანამედროვეთა მეხსიერებაში ჯერ კიდევ ცოცხლად არსებულ პიროვნებაზე ყოველთვის ვერ ხერხდება ხოლნე ყველაფრის თქმა; ბევრი რამ აღძრავს აქ გარკვეული უხერხულობის გრძნობას.

გალაკტიონის ცხოვრების წიგნის შექმნის საყურადღებო ცდა განახორციელეს თავის დროზე რევაზ თვარაძემ და იოსებ ლორთქიფანიძემ. სწორედ მათი წიგნებით მკითხველმა ბევრი რამ შეიტყო როგორც გალაკტიონ-პოეტზე, ასევე გალაკტიონ-ადამიანზე. მაგრამ სწორედ იმ მიზეზის გამო, რაზეც ამ წერილის დასაწყისში ვლაპარაკობდით, გალაკტიონის ცხოვრებაზე ამომწურავი წიგნის დაწერა, ალბათ, ვერასოდეს მოხერხდება.

ამავე თვალსაზრისით შევხედეთ ჩვენ ამასწინად გამოცემულ ნოდარ ტაბიძის წიგნს — „გალაკტიონი".

მისადმი ინტერესს განსაკუთრებით აძლიერებს ის მომენტი, რომ წიგნის ავტორი გალაკტიონის პირადი ცხოვრების საოცარ პერიპეტიათა უშუალო მხილველი და მოწმეა. პოეტის ცხოვრების მის მიერ ახსნილი თუ უბრალოდ ფიქსირებული ბევრი, აქამდე უცნობი ფაქტი ან ჩვენი დროის ერთ-ერთი ურთულესი ბიოგრაფიის საკმაოდ ცნობილი მომენტების წიგნში მოცემული ახლებური ინტერპრეტაცია სრულიად სხვაგვარ შუქს ჰფენს დიდი შემოქმედის არა მარტო ცხოვრებას, არამედ შემოქმედებასაც.

ჩვენ ყველანი მომსწრენი ვიყავით გალაკტიონის შემოქმედებითი წვისა და იმ ერთგვარად დამთრგუნველი თუ აღმაფრენითი გავლენისა, რასაც იგი თავისი დროის ადამიანებზე ახდენდა; მომსწრენი ვიყავით მისი, ერთი შეხედვით, „მოუწესრიგებელი" და უცნაური ცხოვრებისა, ადამიანური ყოფის ჩვეულებრივ ნორმებში რომ ვერ თავსდებოდა; მომსწრენი ვიყავით მისი გულთბილი საუბრებისაც და დაუოკებელი ბორგვისაც. და ყოველივე ამისაგან ბევრი რამ აუხსნელი იყო, თითქოს განგებ ბურუსმოდებული, კოდირებული.

რაც დრო გადის, მით უფრო ნათელი ხდება ის უცილო ჭეშმარიტება, რომ ასეთი მისიისა და მასშტაბის ადამიანი „ჩვეულებრივი" ცხოვრებით ვერ იცხოვრებდა. მაგრამ ბევრი რამ ხომ ასახსნელია, გასარკვევი!

და, უპირველესად, ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ ნოდარ ტაბიძის მიერ გალაკტიონზე ჩაფიქრებული ვრცელი, ბიოგრაფიულ-მონოგრაფიული ნაშრომი, რომლის პირველი წიგნიც მან გამოსცა.

ნოდარ ტაბიძე სწორ პოზიციას ირჩევს, როცა წიგნის შესა-

ვალში ხაზგასმით მიუთითებს: გენიოსი, რომლის დიდებაც ფარავს მისი პირადი ცხოვრების ბევრ „საიდუმლოს“, არ საჭიროებს არც „შეფერადებას“ და არც „მოწყალებას“ მისი თანამედროვეების თუ შთამომავლების მხრივ. პირიქით, ყოველი მნიშვნელოვანი დეტალი ცხოვრებისა უნდა იქნას მზეზე გამოტანილი და ობიექტურად განსჯილი. ასეთი პოზიციით არის დაწერილი მთელი წიგნი და ეს განაპირობებს მის ღირსებასა და ღირებულებას, უპირველეს ყოვლისა, გალაკტიონოლოგიისათვის.

ნოდარ ტაბიძის წიგნი შეიცავს გალაკტიონის ბიოგრაფიის ბევრ აქამდე უცნობ მასალას. უთუოდ საინტერესოა გალაკტიონის ფენომენის წინაპირობათა წარმოჩენის ტენდენცია, რაც წიგნის პირველ თავებს გამსჭვალავს. ინტელექტუალურ ცხოვრებას ნაზიარები მისი წინაპრებისაგან, როგორც ჩანს, ბევრი რამ გადმოეცა მომავალ დიდ პოეტს. თვითონ პოეტის ცნობით, მამის მხრივ წინაპრები მეთოთხმეტე საუკუნიდან მოყოლებული ქრიასტიანული ეკლესიის ერთგული მსახურნი და მწიგნობარნი ყოფილან. ბუნებრივია, რომ საუკუნეებში დამუხტული ეს ინტერესი და პრაქტიკა მათთვის ხელსაყრელ პირობებში, ბოლოს და ბოლოს, განუმეორებელ ფენომენად უნდა გადმოღვრილიყო გალაკტიონის პოეზიის სახით.

წიგნი მიგვახედებს გალაკტიონის ობლობის წლებისაკენ და განსაკუთრებით ძაბავს ჩვენს ყურადღებას შავოსანი დედის მშფოთვარე, ცრემლნარევი წუხილით აღსავსე დღეებზე. რამდენი სულის სიღრმემდე შემძვრელი სიმწრით და ვედრებით აღსავსე სიტყვა იღვრება შვილების — განსაკუთრებით გალაკტიონის—ბედით თითქმის სასოწარკვეთამდე მისული დედის ბარათებიდან! როგორი სასოებით თხოვს იგი შვილს თავის მოვლას, სწავლას, მამის გაციებული სულისადმი მოწიწებას, სიკეთისა და სათნოების დიდ გზაზე მყარად დგომას! რა სანუკვარ ოცნებად გადაქცევია მას მშობლიურ კერას გარიდებული შვილის ხილვა!

ამ ბარათებმა, ლოცვად დავარდნილი დედის სიტყვებმა უთუოდ წარუშლელი კვალი გაავლო გალაკტიონის სულში და თრთოლვის საოცარი ძალით აღავსო მთელი მისი მომავალი დიდი ლირიკული სამყარო.

წიგნის ავტორი მართებულ გაშიფვრას ახდენს გალაკტიო-

ნის სიტყვებისა — „ჩემში ბევრია დედისეული თვისებაო“, როცა ამბობს: „მართლაც ორივესათვის ნიშანდობლივია სინამდვილის ზეთოთოლვარე აღქმა; დრამატულის გამძაფრებული აღქმა: არც თუ იშვიათად შიშითა და ეჭვით ჭვრეტა პიროვნებისა და მოვლენისა; მუსიკის სიყვარული და, რაც მთავარია, პოეტური ხილვები“.

ახალგაზრდა გალაკტიონის იმ ირგვლივ სამყაროს რომ ახასიათებს, რომელსაც გარკვეული გავლენა ჰქონდა პოეტის სულიერ ფორმირებაზე, ნოდარ ტაბიძე დიდ ადგილს უთმობს პოეტის ძმას — პროკლეს თუ ბიძას — იუსტინესა და ბიძაშვილს — ტიციანს. წიგნის საამისო თავი ფრიად მდიდარ მასალას შეიცავს საერთოდ 900-იანი წლებისა და უფრო გვიანდელი პერიოდის ქართული საზოგადოებრივი აზრის ისტორიის კვლევის თვალსაზრისითაც. მაგრამ მთავარი აქ მაინც ის არის, გვიჩვენოს თუ რა დიდი სულიერი ტანჯვის ფასად უჯდებათ პოეტის მახლობელ ადამიანებს მასზე ზრუნვა; როგორ ყურადღებიანი, მუდამ შეშფოთებულნი, იმედის მიმცემნი, გაფაციცებით თვალის მიმდევნებელნი ჩანან ისინი აგრე რიგად მოუწესრიგებელი და უჩვეულო ცხოვრების ადამიანისადმი. თითქოს გრძნობენო მის დიდ მომავალს, რომელიც აქედანვე მოითხოვს შეღავათებსა და შესაწირს, ისინი ფხიზელი მეთვალყურენიც არიან და გამაფრთხილებელნიც, მოსაყვედურენიც და მოიმედენიც, ხშირად კი — სასოწარკვეთამდე მისული დამთმობნიც!

სულ მალე მათ გვერდით დადგება კიდევ ერთი ადამიანი, რომელიც თავს იდებს ამ აუტანლად რთული კაცის თანამეცხედრის უმძიმეს უღელს და, თითქოს ბედით სხვა მისიისათვის მოწოდებული, მასზე ამ საერთო თავგამოდებული ზრუნვის ვითარებაში მოექცევა საკუთარი ნებით. ამ ადამიანის ტრაგიკული ბიოგრაფია პოეტს მოსვენებას არ მისცემს ტრაგიკულადვე დამთავრებული თავისი ცხოვრების ბოლო წლებამდე.

ჩვენს წინაშეა ამ ქალის უძილო ღამეებში ნაწერი, საოცარი სევდითა და მუდარით აღსავსე, თავისი მეგობრის სიდიადის შეგნებით გამსჭვალული და ცრემლნაფრქვევი ბარათები, რომლებიც უსაზღვრო ტკივილის განცდით, გულწრფელობითა და მზრუნველობის გრძნობით არ ჩამოუვარდება დედისა და ძმის სევდანარევ თუ შემომძახებელ ხმას. დედასა და ძმას ახლა ის

საზრუნავიც ემატებათ, რომ პოეტის მეუღლე გაამხნევონ, განსაკუთრებული ყურადღების გამოჩენა და მოთმინება თხოვონ; გააფრთხილონ — „მას ისე ვერ გაზომავთ, როგორც ჩვეულებრივ ადამიანს... დიდებულია იგი, როცა მაღლა დაფრენს, მხოლოდ სასაცილოა, როცა ძირს ეშვება და ჩვეულებრივი ადამიანის სახეს იღებს“.

წიგნის სპეციალურ თავში, რომელიც გალაკტიონისა და ოლია ოკუჯავას ურთიერთობას ეძღვნება, გახსნილია ამ თავისებურად საოცარი და უბედო სიყვარულის მრავალი, აქამდე ფართო მკითხველისათვის უცნობი პერიპეტია. „მზეო თიბათვისას“ ლოცვად აღვლენილი ან „უკანასკნელი მატარებლის“ სულში გოდებად ჩაღვრილი სტრიქონები პროლოგად და ეპილოგად შეედგმის სიყვარულითვე გატანჯულ მათს ცხოვრებას, რომელსაც ნოდარ ტაბიძე „უმძაფრეს პოემას“ უწოდებს.

ამ დიდი პოემის ბევრი სტრიქონი ავლენს საპირისპირო განწყობილებებს — მაჟორსა და მინორს, რომელთა მონაცვლეობაც ქმნის დიდ ცხოვრებასა და სიყვარულზე დაწერილ, ჟრუანტელის მომგვრელ მთლიან სიმფონიას. „უსიყვარულოდ არ არსებობს არც სილამაზე, არც უკვდაეება არ არსებობს უსიყვარულოდ“, — იტყვის ერთგან გალაკტიონი. მაგრამ ეს ოდნავაც არ შეაყოვნებს მას აღმოთქვას მეორეგან: „ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი არ არის, არ არის, არ არის!“

გრძნობათა და განწყობილებათა ეს შინაგანი ბრძოლა მოიცავდა გალაკტიონის ცხოვრებას, მისი შემოქმედების თავისებური იმპულსი იყო. პოეზია გალაკტიონისათვის ის კერპი იყო, რომელიც მცირე შესაწირს არ ჯერდებოდა; თან მიჰქონდა ყველაფერი. სამაგიეროდ ანიჭებდა ღვთაებრივ ბედნიერებას, რომელშიც პირადულისათვის ადგილი აღარ რჩებოდა. და მან, ვინც იცოდა, რომ გალაკტიონისათვის უპირველესი სიყვარული პოეზიაა, რომელსაც უნდა შესწიროს ყველაფერი, ისიც იცოდა რა სანეტარო სატანჯველს აძლევდა თავს. ნოდარ ტაბიძის წიგნის ერთი ღირსება ისიც არის, რომ მისი ავტორი ახერხებს გახსნას თაეგანწირვის ამ პათოსის შინაგანი არსი და შედეგი.

ნოდარ ტაბიძე მკითხველს არ უმალავს დროდადრო პოეტის სასოწარკვეთის ამბავსაც. გალაკტიონის ცხოვრებაში დგებოდა მომენტები, როცა იგი, რაღაც შინაგან იდუმალ გრძნობებს ჰყოლილი, თვითმკვლელობაზეც ფიქრობდა. ეს საშინელი აზრი

მის ბარათებშიც გაიელვებს, დღიურებშიც, ლირიკულ ქმნილებებშიც. ახალა ირკვევა, რომ იგი მუდმივად თან ახლდა პოეტს, ვითარც „ბედი მდევარი“. ასეც ხდებოდა — მის გონებაში ჩაიმარხებოდა კარგა ხნით, მაგრამ არა ჰქრებოდა, კვლავ ამოტივტივდებოდა და სულს აუფორიაქებდა, სქელ ფენად ილექებოდა მის სევდიან სტრიქონებში. იყო ამ შემზარავ აკვიატებაში რაღაც პირადული, რომელსაც, ბოლოს და ბოლოს, ლოგიკური დასასრული უნდა ეპოვნა.

მაგრამ განა მხოლოდ ეს? ჩვენ დამაჯერებლად გვეჩვენება წიგნის ავტორის ის დებულება, რომ „გალაკტიონის კვნესა, სულიერი მიდრეკილებანი სრულიადაც არ აღიქმება, როგორც ნიადაგს მოწყვეტილი კაცის უკიდურესი ინდივიდუალისტური განცდები. გალაკტიონის ინტიმურ სამყაროში ფართო საზოგადოებრივი ტკივილი იხატება“.

ამ დიდ საზოგადოებრივ ტკივილებს რომ იტევს, გალაკტიონის სულიერი სამყარო საოცრად ფართომოცვითია. ეპოქის მისეული ასახვისა და განცდის პროცესში ხდება ამ ტკივილთა ჯადოსნური ტრანსფორმაცია, რაც თავის მხრივ გაპირობებულია დროის მოვლენათა სიდიადის ბრძნული ამოხსნისა და მთელი ცხოვრების პერსპექტივაში უტყუარი დანახვის წყალობით. აქ მთელი სისრულით ვლინდება გონების სიმახვილე, ტალანტის ფენომენურობა, უფაქიზესი შეგრძნების უნარი და საოცარ მუსიკალურ გამას დამორჩილებული პოეტური აღქმის უსაზღვრო შესაძლებლობანი.

ყოველივე ეს ქმნის იშვიათ პოეტურ შინაგან მონოლითობას, რომელსაც უკვე ბზარად აღარ ედება მძიმე ინდივიდუალური განწყობილებანი.

ეს მხარე რომ საჭირო სისრულით წარმოჩენილიყო ნოდარ ტაბიძის ნაშრომში, რასაკვირველია, წიგნი გაცილებით მოიგებდა. თუმცა ამ ამოცანის წარმატებით გადაჭრა ავტორს შეუძლია მომდევნო წიგნშიც. მით უმეტეს, რომ წინამდებარე მონაკვეთში მან მთელ ნაშრომს საამისო კარგი სარჩული მისცა. მე მხედველობაში მაქვს როგორც მასში მიკვლეული რამდენიმე ფაქტი და გამოთქმული ვარაუდი იმისა, თუ რით იწყება გალაკტიონი და რა კვებავს მომავალში მის ფანტაზიას; რა „მასალა“ ეკვება მის თვალსაწიერში და როგორ ჯდება იგი პოეტის ესთეტიკურ სამყაროში; როგორ ხდება ამ სამყაროს

დახვეწა-სრულყოფა მოუღლელი და ამოუწურავი პოეტური ენერგიის მაქსიმალური გამოყენებით. ჰყვიშის პეიზაჟებიდან კოსმოსურ სიბრტყეებამდე, ისტორიის ანალებიდან რევოლუციის ქარტეხილიან დღეებამდე, მითოლოგიური თუ სიმბოლისტურ-წარმოსახვითი სამყაროდან უშუალო რეალურ სინამდვილემდე გალაკტიონის ხილვითი სამყარო ყველა განზომილებას, უამრავ განწყობას, აზრს, ფერს, გრძნობას იტევს და გარდასახავს ისე, რომ მთლიან გარსში აქცევს მათ.

წიგნში ბევრი საინტერესო მასალაა მოხმობილი იმის ნათელსაყოფად თუ როგორი შინაგანი წვის, განუსაზღვრელი სულიერი წამების შედეგად ყალიბდება გალაკტიონის ესთეტიკური სამყარო, როგორ იხვეწება მისეული აღქმის პრინციპები, როგორ წყვეტს ორთოდოქსული პოეტიკის არტახებს და ვერსიფიკაციის ახალ ნორმებს ამკვიდრებს ირგვლივი მატერიალური და სულიერი სამყაროს მისეული გარდასახვა. და, რაც მთავარია, ეს ხდება ეროვნული ტრადიციების ნიადაგზე. რუსთაველი, ბარათაშვილი, აკაკი, ილია, ვაჟა — აი ის სახელები, რომელთა დიდებასაც უნდა დაემკვიდროს და, ამავე დროს, ახალ ესთეტიკურ ფენომენად იქცეს მისი ლირიკა. ნ. ტაბიძის წიგნში მონახულია დიდ მშობლიურ მემკვიდრეობასთან პოეტის შეხების რამდენიმე წერტილი, მაგრამ, როგორც ჩანს, ამ პრობლემამაც ნაშრომის შემდგომს მონაკვეთში უნდა პოვოს თავისი სრულფასოვანი გადაწყვეტა.

ფრიად საინტერესოდ გვეჩვენება პოეტის ლაბორატორიაში გაბედული შეღწევა და იქიდან ბევრი უცნობი უნიკალური ფაქტის გამოტანა. სწორედ ამ კონკრეტული მასალის მოშველიებით ხორციელდება გალაკტიონის პოეტური გენიის მრავალი საიდუმლოს ამოხსნა. აქ ჩვენს წინაშე გადაიხსნება პირველი ცდებით დაწყებული და ბოლოდროინდელი შედევრებით დამთავრებული ერთი მთლიანი უზარმაზარი პოეტური სამყარო, რომელიც იტევს ათასობით თეთრად გათენებული ღამეების მწუხარებას თუ ზარხოშთან ნაზიარებ ჩვენებათა წყებებს, თითქოს გაგიჟებამდე მისული გონის ფოსფორული აფეთქების ბრწყინვალე მომენტებს და ძიებულის პოვნით სასიხარულო განცდის განუმეორებელ წამებს — ყოველივე იმას, რასაც საერთოდ ჰქვიან ტანჯვაც და ბედნიერებაც.

„...არასოდეს ერთი სტრიქონიც არ დამიწერია, რომელიც

ნამდვილი გრძნობით არ იყვეს გამოწვეული. ყოველი აქ ნათქვამი სიტყვა გულიდან მაქვს ამოზიდული, წრფელი, განცდილი და ყველა ეს თავისთავად გამამართლებს მე ყოველთვის“, — ამბობს ეს „საოცრად ემოციური, მთრთოლვარე პიროვნება“, თითქოს მომავლის მკაცრი სამსჯავროს წინაშე თვით გამოჰქონდეს მთელი თავისი მემკვიდრეობა — ხატოვანი სიტყვა და აზრი.

როგორ იბადება გალაკტიონის პოეტური სტრიქონი და სტრუქტურა?

პეშმარიტი პოეტური შთაგონების ასახვისა და მის კონკრეტულ მხატვრულ სახედ ფორმირების შესახებ ჰეგელის აზრს რომ იშველიებს, ნ. ტაბიძე ცდილობს რამდენიმე ლირიკული ქმნილების მაგალითზე გვიჩვენოს გალაკტიონის სულში ჩამჯდარი იმპულსები, რომლებიც გარკვეულ სიტუაციაში მბორგავ ძალებად იქცევიან და მანამ არ მოასვენებენ პოეტის გონებას, სანამ გარკვეულ ხატოვან სახედ არ განსხეულდებიან.

რა განცდამ დაბადა, მაგალითად, თავისი წარმოსახვითი პლანით რთული ლექსი „რომელი საათია?“ ნ. ტაბიძეს ლექსის პარალელურად მოჰყავს გალაკტიონის ჩანაწერები პოეტის მრავალთაგან ერთი შფოთიანი ღამის თაობაზე. ეს ჩანაწერი იქცევა შემდეგ საოცარი ინტიმით გაჯერებულ ლირიკულ ლექსად. ხდება განცდათა კონდენსირება და, თუმცა ისინი ერთ კონკრეტულ კითხვაშია გაცხადებული, მაინც თვალსაჩინოა მოტივთა გამა: მწუხარებაც, რომელმაც „გულში ღამე გაათია“ და ტანჯვად ქცეული „მწარე სინანულიც“, „კუპრის ნაკადად“ წარმოსახული „მოსიხსხასი წვიმაც“ და ბოდლერის „თრობისა და ღვინის საათიც“.

მეორე მაგალითი: რომელი კონკრეტული განცდის, ხილულის თავისებური ფიქსირებისადმი სწრაფვის შედეგადაა დაწერილი „სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში“? ნ. ტაბიძის ცნობით, ლექსის დაწერის იმპულსი წარმოშვა გალაკტიონის მიერ პეროვსკაიას ქუჩაზე ეკლესიაში პოეტის მიერ ხილულმა სურათმა: ცრემლად იღვრებოდა ღვთისმშობლის ხატის წინ დამხობილი მეძავი, შენდობას ითხოვდა ცოდვილი სულისა. და დაიბადა გალაკტიონის სტრიქონები, სადაც ცოდვით დამძიმებული სხვისი სულის წუხილი პოეტის პირადი ლირიკული განცდითაა ათვისებული და განზოგადებული: „დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ!

როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი, ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია და შორეული ცის სილაჟვარდე".

ბევრ სხვა ლექსებსაც მოუნახა მკვლევარმა მაჩვენებელი ფაქტორები („შერიგება", „ქალაქი წყალქვეშ", „უხილავი", „ლურჯი ჩიტი", „ქებათაქება ნიკორწმინდას", „წარწერა წიგნზე „მანონ ლესკო", „ვიგონები რა მიქნელანჯელოს" და სხვ.). ამით მან კიდევ ერთხელ ნათელჰყო მხატვრული ტრანსფორმირების ის საოცარი ხარისხი, რასაც ყოველი გენიოსის შემოქმედებაში განიცდის კონკრეტული სახე, ფაქტი, მასალა.

გალაკტიონის მწერლური ლაბორატორიის კვლევისას არანაკლებ საინტერესოა ცალკეულ ქმნილებათა დახვეწის პროცესი. დაუკმაყოფილებლობის წმინდა გრძნობა, რომელიც მკითხველის პატივისმცემელ შემოქმედს ხშირად მიაბრუნებს ხოლმე თავისი ნაწარმოებებისაკენ, რათა უფრო სრულჰყოს ისინი, არ შეიძლება უცხო ყოფილიყო გალაკტიონისათვის.

ამიტომ არის, რომ ამა თუ იმ ლექსის სრულიად ახალი ვარიანტი ან ახალი სტროფული მწკრივი თუ ცალკეულ სახეთა სხვაობანი უბრალო ვარიაციული ცვლილებანი კი აღარ არის, არამედ მთლიანად ლექსის სრულყოფის მიზნით განხორციელებული მნიშვნელოვანი კორექტივებია. ასეთი კორექტივების განხორციელების პროცესი გალაკტიონისათვის ორგანული მთლიანის ხარისხშია აყვანილი და, როგორც წესი, არასოდეს ღალატობს სრულყოფისა და დახვეწის პრინციპს. ამიტომ მოჩანს ყველა „შესწორება", როგორც არა უბრალოდ უკეთესი ვარიანტი, არამედ მიუცილებლად საჭირო ორგანული ერთეული მთელისა.

წიგნში დამოწმებული მრავალი მაგალითიდან ჩვენ დავკმაყოფილდებით მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშის დამოწმებით:

ლექსში „რაც უფრო შორს ხარ" გალაკტიონი მთლიანად ცვლის განწყობილებათა გამას, შთაბეჭდილებათა რიგს, ინტონაციებს, უკუაგდებს წინააღმდეგობრივ სიტუაციებს და ლექსს ერთი მაჟორული ამონათქვამის სახეს აძლევს.

განასკუთრებით ნიშნეულია „მერის" ისტორია. ნ. ტაბიძემ დაწვრილებით გააანალიზა ამ შედევრის ადრინდელი და ბოლო ვარიანტები და ნათელჰყო თუ როგორ დაიწმინდა საბოლოო სახით იგი, როგორც სიყვარულით შთაგონებული სევდიანი სიმღერა. პირველი ვარიანტის ოთხი სტროფი აქ გაბედულად

არის განწირული და უკუგდებული, როგორც საერთო განწყობის ზედმეტად დამამძიმებელი სტრიქონები. ზოგიერთ გაუბრალოებულ თუ შეუსაბამო ტაეპს გალაკტიონი ცვლის უკვე მაღალ მუზას ნაზიარები ბრწყინვალე ტაეპებით („მაგ უცხო სახის ელვა და ფერის" ნაცვლად — „სანდომიან ცის ელვა და ფერი"; „ათეთრებული და მოცახცახე თრთოდა სანთლების მთელი კრებულის" ნაცვლად — „აფეთქებული და მოცახცახე იწვოდა ნათელ ალთა კრებული"; „შენ იქ თანხმობის წარმოთქვი ფიცის" ნაცვლად — „მესმოდა შენი უგონო ფიცი"; „იმ ბედს, რომელიც მე არ მეღირსა, რისთვისაც გული ეხლაც ისე ძგერს" ნაცვლად — „ბედი, რომელიც მე არ მეღირსა, ჭარს მიჰყვებოდა, როგორც ნამქერი" და ა. შ.).

გალაკტიონი ლაღად არ წერდა. აგრე ადვილად მისი ხელიდან თითქმის არაფერი გამოსულა. ალბათ, ქვის კოდვაც ვერ შეედრებოდა მის შემოქმედებითს წვას. ამ აზრს გამოხატავს ნ. ტაბიძე, როცა ამბობს: „გალაკტიონი მთელი დაძაბვითა და შეუპოვრობით მუშაობდა. ზოგიერთი ავტოგრაფი ისეა აჭრელებული, რომ სტრიქონთა გარკვევაც კი ჭირს. სამჯერ, ოთხჯერ არის გადახაზული ცალკეული ტაეპები, სიტყვები; უკუგდებულია მთელი სტროფებიც კი... აშკარაა, რომ პოეტი დაჟინებითა და გატაცებით ებრძვის სიტყვას. იგი საგანგებოდ არჩევს ფერებს, ნოტებს და არც ისეა საქმე, როგორც ზოგიერთ მკითხველს წარმოუდგენია, თითქოს გალაკტიონის ლექსი ერთ უეცარ ამოსუნთქვას ამოყოლილი რაფინირებული ზოდია, რომელიც შემდგომ ხელის ხლებას არ საჭიროებს. გალაკტიონისათვის ნიშანდობლივი არაა გონებაში დასრულება-დახვეწა თხზულებისა, არამედ ნაფიქრ-ნააზრევის თანდათანობითი, სტრიქონ-სტრიქონ გადმოტანა ქაღალდზე და თხზულებისადმი შემდგომი მიბრუნება მისი სხვადასხვა კუთხით გასინჯვა-გარანდვისათვის".

გალაკტიონის პოეტიკის დასრულებულ ესთეტიკურ ფენომენად ჩამოყალიბებისათვის გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა მას შემოქმედებითს ურთიერთობას ქართველ პოეტთა ახალი პლეადის სახელოვან წარმომადგენლებთან. ეს ურთიერთობა განსაკუთრებით საინტერესო ჩანს ადრინდელ პერიოდში, როდესაც იოსებ გრიშაშვილს, ალექსანდრე აბაშელს, სანდრო შანშიაშვილს, შემდგომ — პაოლო იაშვილს, ვალერიან გაფ-

რინდაშვილს, ტიციან ტაბიძეს ქართულ ტრადიციულ ლექსში გაბედულად შეაქვთ ძირეული ვერსიფიკაციული სიახლენი. ეს გასაგებიცაა: ამ ისტორიული განახლების დროშის ამმართავი და ბოლომდე წამღები ხომ გალაკტიონია!

წიგნში აისახა ის სისათუთე და მოწიწებაც, ასე რომ გამსჭვალავდა გალაკტიონის დამოკიდებულებას იოსებ გრიშაშვილის ლირიკისადმი. მაგრამ განსაკუთრებით გულის ამაჩქროლებელია მიხეილ ბოჭორიშვილთან მისი უებრო მეგობრობის ისტორიის ბევრი ფურცელი. ამხანაგთა და მეგობართა შორის, ალბათ, არავისთან ასე გულღია, არავისზე ასე მინდობილი და არავისადმი ასე სათუთი არ ყოფილა გალაკტიონი. გულწრფელი მეგობრობა ისეთი თავისებური ჩვევებისა და ზნის კაცთან, როგორიც გალაკტიონი გახლდათ, ასე ადვილი საქმე როდი იყო. მიხეილ ბოჭორიშვილი ჩანს იმ პიროვნებად, ვინც გალაკტიონის გულის გასაღები იპოვნა, პოეტთან ურთიერთობაში ბევრი რამ პირადული დასთმო და მისი ყველა დარდი თუ საზრუნავი გაითავისა. როგორ მზრუნველობით, რაოდენ სათუთი გრძნობით არის გამსჭვალული მისი ბარათები გალაკტიონისადმი! პოეტის რა ბევრად ბევრ ბიოგრაფიულ მომენტს ჰფენენ შუქს, რამდენ უცნაურ ფაქტს ხსნიან და შეგვამეცნებინებენ ჩვენ ისინი! როგორ გამამხნევებლად, დამამშვიდებლად, მოქმედებენ ეს ბარათები თუ პირადი შეხვედრები გალაკტიონზე მისთვის მძიმე, სასოწარკვეთის წუთებში! მეგობარი საკუთარი ინტუიციის თუ ინტელექტის ძალით ჭვრეტს პოეტის დიდ მომავალს და თავგანწირვით „ემსახურება“ მას. იგი თავის მოვალეობად თვლის გამამხნევებელი სიტყვით შეეხმიანოს პოეტის ყოველ ახალ ლექსს და ბევრი რამ საყურადღებო შენიშვნაც მისცეს. მიხეილ ბოჭორიშვილი თვით იყო ქართული მოდერნიზმის საინტერესო წარმომადგენელი და ყოველი მისეული შეფასება გალაკტიონის შემოქმედებისა თავისთავად საყურადღებო მოვლენას წარმოადგენს. მისი ბარათებიდან ვეტყობილობთ ჩვენ, ერთი შეხედვით იმ წვრილმანსაც, რომ ისედაც ხელმოკლედ მცხოვრები, თვითონ ისტუმრებს პოეტის ვალებს და იმ ფრიად საინტერესო ფაქტსაც, რომ გალაკტიონს რომანი დაუწერია.

სწორედ მეგობრობის ამგვარი გრძნობა გამოსტაცებს მიხეილ ბოჭორიშვილის გულს შემდეგ ალალ სიტყვებს: „ჩემს თავს

მირჩევნიხარ და ჩემი წარმატება ისე არ წამახალისებს, როგორც შენი".

ნოდარ ტაბიძის წიგნი გალაკტიონს წარმოგვიდგენს მთელი მისი რთული პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრებით; მისი ძიებებით და მიგნებებით, ბედითა და უბედობით, სიხარულითა და ტრაგედიით. ჩვენს წინაშე იშლება პირველი პოეტური ცდებიდან ეპოქის დიდ პოეტად ჩამოყალიბებამდე განვლილი ზიგზაგოვანი გზა. აქ ჩანს მთელი ამ პროცესის სირთულეც და სიდიადეც, მოულოდნელობანიც და კანონზომიერებაც, აშკარა თუ ფარული ტენდენციებიც და ისტორიული გაკვეთილებიც.

ამასთან, როდესაც ეცნობი წიგნში თავმოყრილ უამრავ საინტერესო მასალას, ფაქტსა და დოკუმენტს, გიჩნდება იმის სურვილი, რომ ამ ზღვა მასალამ როგორღაც შესატყვისი განზოგადება პოვოს. წიგნის ავტორმა, ჩვენი აზრით, მომავალში მაინც მეტი ადგილი უნდა მისცეს განზოგადების, განსჯის, დასკვნის ელემენტს; რასაკვირველია, წიგნი მოკლებული როდია ამ სიკეთესაც, მაგრამ რატომღაც გვეჩვენა, რომ მთელ რიგ შემთხვევებში ნოდარ ტაბიძე ნეიტრალური მხილველის პოზიციას ამჯობინებს.

გალაკტიონის ცხოვრების აღწერა — ეს მისი დიდი მემკვიდრეობის რაობის ჩვენებაც არის. ხოლო იგი განსჯის, განზოგადების, შეფასების კრიტერიუმთა მომარჯვებასაც გვავალებს.

მაშ ასე: იქმნება გალაკტიონის ცხოვრების საინტერესოდ გააზრებული წიგნი, რომელმაც უნდა მიგვაახლოვოს ეპოქის დიდ პოეტურ სამყაროსთან — ამოხსნას მისი ბევრი საიდუმლო.

1983

ექსკურსი უახლეს ლიტერატურაში

XIX საკუნის 90-იანმა წლებმა თან მოიტანეს დიდი სიახლეები მთელს საზოგადოებრივ, ეკონომიკურ, სოციალური და პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ამ დროს საქართველოში ინტენსიურად ვითარდება და მკვიდრდება კაპიტალიზმი, ჩნდება მუშათა კლასი, ღრმავდება გლეხობის სოციალური დიფერენციაციის პროცესი, მწვავდება როგორც ეროვნულ-განმათავი-

სუფლებელი, ასევე კლასობრივი ბრძოლა, ყოველივე ეს თავის მხრივ მეტად ხელსაყრელ პირობებს ქმნის მარქსიზმის გავრცელებისათვის. უკვე 90-იანი წლების პირველ ნახევარში საქართველოში ჩნდება პირველი მარქსისტული ორგანიზაცია „მესამე დასი“, იწყება და თანდათან ფართოვდება მუშათა კლასის, მშრომელი მასების ორგანიზებული ბრძოლა სოციალურ-პოლიტიკური განთავისუფლებისათვის. ძველი და ახალი საუკუნეების მიჯნაზე ეს ბრძოლა ძლიერდება. მოახლოებული რევოლუციის მაუწყებელი მასობრივი გაფიცვები, პოლიტიკური დემონსტრაციები ქალაქად, მღელვარებანი სოფლად მეცნიერული კომუნიზმის იდეების დამკვიდრების, მუშათა კლასის თვითშეგნების ამაღლების, პროლეტარიატის პარტიის მაორგანიზებელი როლის ზრდის ნათელი დადასტურებაა. ლენინურ-ისკრული ორგანიზაციები ლეგალურ მარქსიზმთან და სხვა ბურჟუაზიულ პოლიტიკურ პარტიებთან, რეაქციულ მიმდინარეობებთან სასტიკ ბრძოლაში წარმატებებს აღწევენ და მასების ნამდვილ წინამძღოლად იქცევიან. რევოლუციური აღმავლობის კულმინაციას ამ პერიოდში წარმოადგენდა 1905-07 წლების რევოლუცია, რომელმაც ფართო მასშტაბები მიიღო როგორც ქალაქად, ასევე სოფლად.

მთელი ეს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოძრაობა, სოციალურ-ეკონომიკური ცვლილებანი, ხალხთა მასების გამძაფრებული ბრძოლა სოციალური და ეროვნული ჩაგვრის წინააღმდეგ აქტიურ გამოხმაურებას პოვებდა 90 — 900-იანი წლების ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში. ამ პერიოდის ლიტერატურა აგრძელებს და ავითარებს ქართული კლასიკის მრავალსაუკუნოვან მდიდარ ტრადიციებს, ახალ საფეხურზე აჰყავს იგი. ამ დროს კვლავ ძლიერია კრიტიკული რეალიზმი; იგი გაბატონებული მიმართულებაა მხატვრულ აზროვნებაში. ერთი მხრივ, მისი მამხილებლური პათოსი მიმართულია ეროვნული და სოციალური ცხოვრების უარყოფითი მოვლენების წინააღმდეგ, ხოლო მეორე მხრივ, აშიშვლებს უნიადაგო ადამიანთა ისტორიული განწირულების გარდუვალობას; ხატავს კაპიტალიზმის შემოჭრის, კაპიტალის მიერ მოტანილი სულიერ-ზნეობრივი რღვევის თუ კლასობრივი ჩაგვრისა და ზღვარდაუდები ექსპლოატაციის შეუფერავ სურათებს. ამ პრობლემებს მხატვრული ხილვის სხვადასხვაგვარი ასპექტით აღიქვამენ გ.

წერეთელი („პირველი ნაბიჯი"), ე. ნინოშვილი („მუშათა თავშესაფარი"), ლალიონი („ფირალი დავლაძე"), ა. ერისთავი-ხოშტარია („მოლიპულ გზაზე"), შ. არაგვისპირელი („ჩემი ბრალი არ არის, ღმერთო!") და სხვ. ცხოვრების ამ კრიტიკულ მხატვრულ წარმოსახვაში თანდათან ძლიერდება სინამდვილისადმი რევოლუციური დამოკიდებულების ტენდენცია, რაც თვალსაჩინო ნოვაციით გამსჭვალავს ლიტერატურულ პროცესს. ლიტერატურის ეს თვისობრივი ნოვატორობა გამოიხატა უპირველესად ახალი კლასის — პროლეტარიატის და მისი მოკავშირე რევოლუციური გლეხობის ინტერესებისა და მისიის შეგნებით; ახალ მოვლენათა, ახალი ფსიქოლოგიის გმირთა გამოხატვა-წარმოსახვის ახალი ფორმების ძიებით.

90-იანი წლები ქართულ ლიტერატურაში აღინიშნა ახალი სამწერლო ძალების მოსვლით. სწორედ ამ პერიოდს ემთხვევა უახლესი ქართული ლიტერატურის კლასიკოსების: ეგნატე ნინოშვილის (1854—1894), შიო არაგვისპირელის (1867—1926), დავით კლდიაშვილის (1862—1931), იროდიონ ევდოშვილის (1873—1916), ვასილ ბარნოვის (1857—1934), ჰოლა ლომთათიძის (1879—1915) და სხვ. გამოსვლა სამწერლო ასპარეზზე. მათ გაამდიდრეს მშობლიური ლიტერატურა ეპოქისეული ახალი პრობლემატიკით, სასტიკად ამხილეს საზოგადოებრივი ყოფის წყლულები, სრულიად გააშიშვლეს ოდესღაც პრივილეგირებულ წოდებათა ტრაგედია და სოციალური კრახი (დ. კლდიაშვილის „სოლომან მორბელაძე" — 1894, „სამანიშვილის დედინაცვალი" — 1897, „ქამუშაძის გაჭირვება" — 1897), წარმოსახეს კლასთა შორის გამეფებული ანტაგონიზმის გამძაფრების პროცესი მისი პერსპექტივით, სცადეს ახალი კუთხით აღექვათ ისტორიული წარსული (ვ. ბარნოვი, ლალიონი). 90-იანი წლების მთელ რიგ მწერალთა (ე. ნინოშვილი, ი. ევდოშვილი, ჰ. ლომთათიძე და სხვ.) შემოქმედებაში განსაკუთრებით მკვეთრად აღიბეჭდა საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი რევოლუციონერი-გმირის, როგორც თავისუფლებისა და სამართლიანობისათვის თავგანწირული მეომრის, სახე.

ამგვარად, 90-900-იანი წლების ახალმა სამწერლო თაობამ თვისობრივად განაახლა დიდი რეალისტური ტრადიციები. ის ფაქტი, რომ მისი ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი — ე. ნინოშვილი „მესამე დასის" გამოჩენილი მოღვაწეა, ხოლო

ი. ევდოშვილი, ჰ. ლომთათიძე და სხვ. — სოციალ-დემოკრატიული მოძრაობის უაქტიურესი მონაწილენი, თავისთავად მეტყველებს უახლესი ლიტერატურის უმჭიდროეს კავშირზე საქართველოს ეკონომიკური, სოციალური, პოლიტიკური ცხოვრების ახალ მოვლენებთან.

ამ პერიოდის ლიტერატურული ცხოვრება, ისევე როგორც მთელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარება, რთული და მრავალფეროვანია. ერთი მხრივ, სამწერლო და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას განაგრძობენ ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, გ. წერეთელი, ი. გოგებაშვილი, ა. ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა, რომლებიც ერთგულნი რჩებიან ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის თავიანთი იდეებისა. მათს შემოქმედებას უდიდესი პროგრესული მნიშვნელობა აქვს ქართველი ხალხის მთელ ცხოვრებაში ამ ეტაპზეც, როგორც ეროვნული თვითშეგნების შემდგომი გაღვივების,. ხალხის რევოლუციურად დარაზმვის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს. ამიტომაც შემთხვევითი როდი იყო ა. წერეთლისა და ვაჟა-ფშაველას რევოლუციური იდეებით გამსჭვალული 1905 წლის პოეზია; მეორე მხრივ გარკვეულ მიმართულებას ქმნიან ხალხოსანი მწერლები: ს. მგალობლიშვილი, ნ. ლომოური, ა. ფურცელაძე, ე. გაბაშვილი და სხვ., რომლებიც უგულვებელყოფენ კაპიტალიზმის შემოჭრის ფაქტს და, აქედან გამომდინარე, ახალ სოციალურ მოვლენებს; მესამე მხრივ, ზემოთდასახელებული ახალი მიმართულების მწერლები — ე. ნინოშვილი, ი. ევდოშვილი, ჰ. ლომთათიძე და სხვ. ქართულ ლიტერატურას აახლოებენ მარქსიზმთან, ნერგავენ მარქსიზმის იდეებს მხატვრულ აზროვნებაში. რასაკვირველია, თითოეულ ამ ჯგუფს თავისი იდეურ-ესთეტიკური კონცეფცია აქვს, მაგრამ ყველა ისინი ქმნიან 90-900-იანი წლების მეტად მდიდარ, ერთ მთლიან, რთულ ქართულ ლიტერატურულ პროცესს თავისი მრავალფეროვნებითა და მრავალხმიანობით.

თავის ნაწარმოებებში („გოგია უიშვილი“ — 1889, „სიმონა“ — 1891, „ქრისტინე“ — 1892, „მოსე მწერალი“ — 1893 და სხვ.) ე. ნინოშვილმა წარმოსახა კლასობრივი ჩაგვრის, სოფლად სოციალური დიფერენციაციის, შევიწროვებულთა და დამცირებულთა პროტესტის მძაფრი სურათები. შ. არაგვისპირელის, ა. ერისთავ-ხოშტარიას, ჰ. ლომთათიძის და სხვ. ნაწარმოებებში

ასევე დახატულია უბრალო ადამიანის სოციალური ტრაგედია.

მე-19 და მე-20 საუკუნეების მიჯნის ქართული მწერლობის ერთ-ერთ მთავარ პრობლემად კვლავ რჩება ეროვნული საკითხი. მწერლობა ახლაც განსაკუთრებული ინტერესით ხატავს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის სურათებს, რომლებშიც იგი უფრო მკაფიოდ არის აღქმული კლასობრივ ბრძოლასთან ერთობლიობაში (ა. წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, შ. არაგვისპირელი, ჭ. ლომთათიძე და ა. შ.).

ლიტერატურის თემატური გამდიდრებისა და გამრავალფეროვნების ტენდენცია უპირველესად გამოიხატა მუშათა კლასის ცხოვრების, მისი რევოლუციური შემართების ჩვენებით ე. ნინოშვილის ი. ევდოშვილის, ჭ. ლომთათიძის და სხვ. შემოქმედებაში. ეს იყო მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იმ ამოცანის შესრულებაში, რომელსაც რეალისტურ ლიტერატურას უსახავდა მარქსიზმი: „მუშათა კლასის რევოლუციური წინააღმდეგობა მისი მჩაგვრელი წრისადმი, მისი მგზნებარე, ნახევრად თუ სრულად შეგნებული ცდა მოიპოვოს თავისი ადამიანური უფლებები, ჩაწერილია ისტორიაში და ამიტომაც მან თავისი ადგილი უნდა დაიკავოს რეალიზმში“ („კ. მარქსი და ფ. ენგელსი ხელოვნების შესახებ“, ტ. 1 ,გვ. 11, 1957 წ., რუს. ენაზე). ამ პრობლემისადმი ყურადღების გამახვილებას უსათუოდ უკავშირდება ახალი შემოქმედებითი მეთოდის — სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ჩასახვა ქართულ ლიტერატურაში. ისევე როგორც რუსულ ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის ნიშნები პირველად გამოჩნდა მაქსიმ გორკის 900-იანი წლების შემოქმედებაში („დედა“, „მტრები“, „სიმღერა ქარიშხალაზე“, „სიმღერა შევარდენზე“ და ა. შ.), ამ პერიოდის ქართული მწერლობის მთელ რიგ ნიმუშებშიც მკაფიოდ აისახა ახალი კლასის დამკვიდრება, მისი რევოლუციური ბრძოლის პათოსი, განვითარებადს პერსპექტივაში ხილული რევოლუციური სინამდვილე (ი. ევდოშვილის „მეგობრებს“ — 1895, „მუშა“ — 1896, „სიმღერა“ — 1900, „მუშა და მუზა“ — 1905, ჭ. ლომთათიძის ნოველები, შ. დადიანის ადრინდელი რევოლუციური პიესები, უფრო გვიან — ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“ — 1915 და სხვ.).

ქართული ლიტერატურის ჰეშმარიტი ხალხური ხასიათი, რევოლუციური პათოსი და ზემოქმედებითი ძალა განსაკუთ-

რებით მკაფიოდ გამოვლინდა 1905-07 წლების რევოლუციის პერიოდში. რევოლუციამ განსაზღვრა ლიტერატურის როლი და ადგილი ხალხის ამ დროის ცხოვრებასა და ბრძოლაში. ქართულმა მწერლობამ რევოლუციაში დაინახა ხალხის ეროვნული და სოციალური განთავისუფლების მისეული იდეალების რეალური ხორცშესხმა და მთლიანად ჩადგა მის სამსახურში. აკაკისა და ვაჟას რევოლუციური ლექსები, ილიას გამოსვლა მასობრივი სიკვდილით დასჯის წინააღმდეგ, ი. ევდოშვილის მგზნებარე, რევოლუციურ-მოქალაქეობრივი ლირიკა, მთელი ე. წ. „დემოკრატიულ-რევოლუციური სკოლის“ წარმომადგენელთა პოეზია, ჰ. ლომთათიძის, შ. დადიანის და სხვ. შემოქმედება წარმოადგენდა საოცარი ძალის მქონე რევოლუციურ საბრძოლო მოწოდებას და უძლიერეს ზემოქმედებას ახდენდა მასებზე. ქართველი პოეტების ბევრ ლექსს, „ინტერნაციონალთან“, „მარსელიეზასთან“, „ვარშავიანკასთან“ ერთად ბარიკადებზე მღეროდნენ აჯანყებული მუშები და გლეხები. აქ განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ი. ევდოშვილის მომწოდებლურ-ორატორული ლირიკა. ი. ევდოშვილი იყო ზემოხსენებული „დემოკრატიულ-რევოლუციური სკოლის“ (ნ. ჩხიკვაძე, ვ. რუხაძე, დ. მეგრელი, ი. ეკალაძე, ი. გედევანიშვილი, დ. თომაშვილი, გ. ქუჩიშვილი, ბ. ახოსპირელი, შ. მღვიმელი, ს. ფაშალიშვილი და სხვ.) მეთაური. ეს სკოლა აქტიურად მოღვაწეობდა მთელ მომდევნო პერიოდშიც და, ძირითადად, ერთგულად იცავდა საკუთარ იდეურ მრწამსსა და პოეტურ კრედოს.

1905-07 წლების რევოლუციური ლიტერატურა წარმოადგენს ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური მოძღვრების არა მარტო ნათელ დადასტურებას, არამედ პირველ გამოხმაურებასაც ვ. ი. ლენინის მოწოდებაზე — „ლიტერატურა პარტიული უნდა გახდეს. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ზნისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული სამეწარმეო, ჩარჩული ბეჭდვითი სიტყვისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კარიერიზმისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონკაცური ანარქიზმისა“ და მოგებისადმი მისწრაფებისა, — სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს პ ა რ ტ ი უ ლ ი ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ი ს პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და განახორციელოს იგი რაც შეიძლება სრული და მთლიანი სახით“ (თხზ., ტ. 10, გვ. 36-37). ის ფაქტი, რომ 1905 წელს გამოქვეყნებული ვ. ი. ლე-

წინის ცნობილი ნაშრომის — „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ — ვრცელი შინაარსი და ძირითადი დებულებანი მისი გამოქვეყნებიდან ერთი კვირის შემდეგ უკვე გადმობეჭდილი ყოო თბილისის გაზეთ „კავკაზსკი რაბოჩი ლისტოკის“ პირველ ნომერში (1905 წ. 20 ნოემბერი), მოწმობს მისი, როგორც სახელმძღვანელო დოკუმენტის, დიდ ძალასა და მნიშვნელობას საქართველოს, მთელი ამიერკავკასიის რევოლუციური ლიტერატურისათვისაც.

1905-07 წლების რევოლუციამ, ამ დროის რევოლუციურმა მწერლობამ მისცა პირველი ბიძგი ი. გრიშაშვილის (1889—1965), გ. ტაბიძის (1892—1959), ს. შანშიაშვილის (1888—1979), ა. აბაშელის (1884—1954) პოეტურ შემოქმედებას, მრავალწილად განაპირობა შემდგომ საბჭოთა ლიტერატურის ამ მეტად თვალსაჩინო წარმომადგენლების პირველი ნაბიჯები. 900-იან წლებში ქართველი მწერლობის ახალი თაობის სხვა წარმომადგენლებთან ერთად, ისინი უკვე განაპირობებენ ლიტერატურული პროცესის ძირითად ტენდენციებსა და მიმართულებებს; აფართოებენ მწერლობის თემატიკურ რკალს, ამკვიდრებენ ახალ პოეტიკას, შემოაქვთ ვერსიფიკატორული ნოვაციები, ახალ სიმაღლეზე აჰყავთ ქართული პოეტური ხელოვნება.

ეს არის მეფის მთავრობის მიერ განხორციელებული სასტიკი რეპრესიებისა და რეაქციის თარეშის შემდგომი წლები. რევოლუციის დამარცხებამ, როგორც ცნობილია, ინტელიგენციის მერყევ ფენებში იმედგაცრუება, პესიმიზმი, სასოწარკვეთა გამოიწვია. ეს პროცესი შეეხო ლიტერატორთა გარკვეულ წრეებსაც. თავი იჩინა დასავლეთის დეკადანსის გავლენამ, მოდერნისტულმა ტენდენციებმა. ყოველივე ეს იგივე იყო მხატვრულ აზროვნებაში, რასაც მარქსიზმის რევიზიისაკენ სწრაფვა წარმოადგენდა ფილოსოფიურ და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ აზროვნებაში. ეს უკანასკნელი კი განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ გამოვლინდა მარქსიზმის რენეგატების, ბურჟუაზიული პარტიების თეორეტიკოსთა ანტიმარქსისტულ-ანტიხალხურ შეხედულებებში. თეორიული დაბნეულობის, რენეგატობის, მარქსიზმის წინააღმდეგ რეაქციული ბრძოლის ამ პერიოდის ერთადერთი პარტია, რომელიც ხალხის გვერდით იდგა, მის მძიმე ხვედრს იზიარებდა და მასებს ახალი ბრძოლები-

სათვის რაზმავდა, ლენინის, ბოლშევიკების პარტია იყო. ჭეშმარიტად რევოლუციურ ინტელიგენციასთან ერთად მას მიჰყვებოდა რეალისტური მწერლობის ჯანსაღი ბირთვი, რომელიც 900-იან და 910-იან წლებში კვლავ ერთგული რჩებოდა ნამდვილად ხალხური ლიტერატურის თავისი პრინციპებისა. ძირითადად, ეს იყო „რევოლუციურ-დემოკრატიული“ მწერლობა, რომლის წარმომადგენლებმაც (ი. ევდოშვილი, შ. არაგვისპირელი, ჰ. ლომთათიძე, ნ. ჩხიკვაძე, გ. ქუჩიშვილი და სხვ.), მართალია, ბევრი სევდიანი სტრიქონით გამოხატეს რევოლუციის დამარცხებით გამოწვეული მინორული განწყობილებანი, მაგრამ მათი გმირი კვლავ თავისუფლებისათვის ძებრძოლთა მოწინავე რიგებში დგას და ახალი გადამწყვეტი იერიშებისათვის ემზადება. მათი ლირიკის მოქალაქეობრივი მოტივი ემყარება როგორც სინანულს რევოლუციის დამარცხების გამო, ასევე მომავლის ოპტიმისტურ რწმენას. საზოგადოებრივი ცხოვრების, სოციალური მოვლენების რთულ ანაბეჭდს ატარებს გ. ტაბიძის, ი. გრიშაშვილის, ა. აბაშელის ამ პერიოდის შემოქმედება. აღნიშნულ პოეტთა ბევრი ლექსი არ კარგავს პირველ რევოლუციურ გზნებას, მაგრამ მათს ლირიკაში, ამასთანავე, გარკვეულ ნაკადად იჭრება სიმბოლისტური, კამერული განწყობილებანი. ეს იყო ერთგვარი ხარკი დასავლეთის მოდური ლიტერატურული სკოლებისადმი. ყველაზე მეტად ეს ხარკი გაიღო ქართულმა სიმბოლისტურმა სკოლამ — „ცისფერმა ყანწებმა“. სიმბოლიზმის თვალსაჩინო ნიშნები ჩვენს ლიტერატურაში ჩნდება 1908-12 წლებიდან, როდესაც ჯერ გაზ. „ფასკუნჯის“ (1908-10), ხოლო შემდეგ ჟურნ. „ოქროს ვერძის“ (1913) ფურცლებზე ქვეყნდება როგორც ნათარგმნი, ასევე ორიგინალური სიმბოლისტური ლექსები, ხოლო უფრო გვიან ჟურნ. „ცისფერი ყანწების“ (1916) გამოსვლით ხდება ქართველ სიმბოლისტთა სკოლის საბოლოო გაფორმება. ამ ჯგუფში შედიოდნენ: პ. იაშვილი (1895—1937), ტ. ტაბიძე (1895—1937), ვ. გაფრინდაშვილი (1889—1941), გ. ლეონიძე (1899—1966), ს. ცირეკიძე (1894—1926), ს. კლდიაშვილი (1895), შ. აფხაიძე (1894—1968), რ. გვეტაძე (1897—1952), ნ. მიწიშვილი (1894—1937), კ. ნადირაძე (1895) და სხვ. „ცისფერყანწელთა“ (1916—1932) სკოლა ეპირისპირდებოდა რეალიზმს, ქადაგებდა და ცხოვრებისაგან განდგომას, აღიარებდა სიმბოლიზმისათვის

ნიშნეულ სხვა დეკადენტურ პრინციპებს, თუმცა, როგორც ეროვნული ლიტერატურული მიმართულება, საკუთარი შემოქმედებითი პრაქტიკით ბევრ შემთხვევაში არღვევდა თავის დეკლარაციულ დოგმებს და გამოხატვის საგნად აქცევდა ეროვნულ-სახალხო პრობლემებს. ყოველივე ამან მის ბევრ გამოჩენილ წარმომადგენელს მნიშვნელოვანწილად გაუადვილა საბჭოთა ლიტერატურის პოზიციებზე გადასვლა 20-30-იან წლებში. გარდა ამისა, მან თვალსაჩინო როლი შეასრულა ქართული ლექსის განახლების, მისი ვერსიფიკაციული გამდიდრების თვალსაზრისით.

910-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში შეინიშნება აგრეთვე იმპრესიონიზმის გავლენა, თუმცა მისი ნიშნებით აღბეჭდილი მთელი რიგი მწერლების — ნ. ლორთქიფანიძის (1880—1944), ლ. ქიაჩელის (1884—1963), კ. გამსახურდიას (1891—1975) და სხვ. შემოქმედება ძირითადად რეალიზმის ფარგლებში რჩება და სინამდვილის განხატოვნების მათი მინიატურულ-ესკიზურ-შთაბეჭდილებრივი ასპექტი ვერ ჩრდილავს სწრაფვას ფართო სოციალურ-ეპიკური ტილოებისაკენ, რაც განსაკუთრებით ასე დამახასიათებელია ოქტომბრისშემდგომი პერიოდის მათი შემოქმედებისათვის.

საერთოდ, 910-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში რეალიზმი ის მიმართულებაა, რომელიც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ლიტერატურული პროცესის მთავარ ტენდენციას. აკაკის და ვაჟას ბოლო პერიოდის შემოქმედება, დ. კლდიაშვილის „მშობლის ნუგეში“ (1910), ი. ევდოშვილის „გმირთა საფლავებს“ (1909), „დედა“ (1910), „სიმღერა ტუსაღისა“ (1910), „გაზაფხულისაკენ“ (1912), „სხივი“ (1913), შ. არაგვისპირელის „მიჯაჭვული ამირანი“ (1908), ვ. ბარნოვის „სოვდაგარი“ (1909), „თებერას დანიშნული“ (1911), ნ. ლორთქიფანიძის „მრისხანე ბატონი“ (1912), „კერიასათვის“ (1914), „დანგრეული ბუდეები“ (1917), ჭ. ლომთათიძის „სახრჩობელას წინაშე“ (1907), „საპყრობილეში“ (1909), „პირველი მაისი“ (1910), „თეთრი ღამე“ (1911), გ. ქუჩიშვილის „ფიქრი წითელ დროშაზე“ (1908), „ჩემი ფიქრები“ (1912), „ჭორი“ (1912), გ. ტაბიძის „გადანახული დროშები“ (1908), „გურიის მთები“ (1912), „ნასაკირალთან“ (1914), „არწივებს ჩასძინებოდათ“ (1915), ნ. ლომოურის, ს. მგალობლიშვილის, ა. ერისთავ-ხოშტარიას, ე. გაბაშვილის, ბა-

ჩანას, უიარაღოს, მ. ჯავახიშვილის. ზემოთ ჩამოთვლილი „დემოკრატიულ-რევოლუციური სკოლის“ მწერლების ნაწარმოებები შემდგომ აკითარებენ კრიტიკულ რეალიზმს. აქ, ქართული კლასიკური რეალისტური ლიტერატურის დიდ ტრადიციებთან ერთად, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს აგრეთვე რუსული კრიტიკული რეალიზმის გამოჩენილ წარმომადგენელთა გავლენა. პირველ რიგში პროლეტარული მწერლის—გორკისა (1868—1936), ვისი ლიტერატურული ნათლობაც 90-იან წლებში საქართველოში მოხდა და ვისაც ყოველთვის მჭიდრო კავშირი ჰქონდა ქართულ მწერლობასთან. ამ გავლენის კვალი თვალსაჩინოა ი. ევდოშვილის, ჭ. ლომთათიძის, შ. დადიანის, ლ. ქიაჩელის, მ. ჯავახიშვილის, გ. ქუჩიშვილის და სხვ. შემოქმედებაში. საერთოდ, 90-900-იანი წლების ქართული მწერლობა განსაკუთრებული ინტერესით ეკიდება როგორც რუსულ, ასევე დასაველეთ ევროპის პროგრესულ ლიტერატურას. ამას მოწმობს ლიტერატურულ ურთიერთობათა პროცესის გააქტიურება, თარგმნითი საქმის თვალსაჩინო აღმავლობა. ინტენსიურად ითარგმნება პუშკინის, ლ. ტოლსტოის, დოსტოევსკის, გოგოლის, ტურგენევის, ნეკრასოვის, გორკის, ჩეხოვის, ანდრეევის, კოროლენკოს, ლესკოვის, ასევე დასავლეთ ევროპის კლასიკოსთა და თანამედროვეთა ნაწარმოებები. მ. გორკის განსაკუთრებულ პოპულარობას მოწმობს ის ფაქტი, რომ რუსეთში მეფის ცენზურის მიერ აკრძალული მისი პიესა „უკანასკნელნი“ პირველად საქართველოში დაიდგა სცენაზე სწორედ რეაქციის ბოლო წლებში.

მეფის თვითმპყრობელობის დამხობას 1917 წელს ქართული მწერლობა დიდი აღტაცებითა და იმედებით შეეგება. ამ დროს დაიწერა გ. ტაბიძის ცნობილი „დროშები ჩქარა!“ და რევოლუციური ლირიკის მთელი რიგი სხვა ნიმუშები. მაგრამ ლიტერატურის აქტივიზაციის ეს პროცესი მალე შეცვალა სევდიანმა მოტივებმა. საქართველოში მენშევიკების ბატონობის ხანა მძიმე გამოდგა ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვისაც. საქართველოს ოკუპაციამ გერმანელ-ინგლისელი იმპერიალისტების მიერ, ქართველი მენშევიკების მოღალატურმა პოლიტიკამ ახალი სამეურნეო-პოლიტიკური და სულიერი კრახის წინაშე დააყენა ქართველი ხალხი, მისი ინტელიგენცია. სწორედ ამ პერიოდში საგრძნობლად შესუსტდა ხელოვნების რეალისტუ-

რი პოზიციები და გაძლიერდა დეკადენტური ტენდენციები.

ქართული ლიტერატურის განვითარებას ახალი პერსპექტივები შეუქმნა და ქართველი მხატვრული ინტელიგენცია ახალი შემოქმედებითი წარმატებებისათვის აღაფრთოვანა რუსეთში დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებამ. განწყობილებანი მოწინავე ქართველი ინტელიგენციისა, რომელიც აღტაცებით შეეგება დიდ ოქტომბერს, გამოხატულია პოლიტიკური ლირიკის ისეთ ბრწყინვალე ნიმუშებში, როგორიცაა გ. ტაბიძის „წერილი მეგობრისადმი“ (1918), „გემი „დალანდი“ (1918), „ცხრაასთვრამეტი“ (1918), ან უფრო გვიან დაწერილი პ. იაშვილის „ახალ საქართველოს“ (1921) და ა. პერიოდის მთელი რიგი სხვა მხატვრული ნაწარმოებები. 910-იანი წლების მეორე ნახევრის სწორედ მენშევიკების ბატონობის სანას განეკუთვნება პროლეტარულ მწერალთა ე. წ. პირველი თაობის (ს. ეული, ი. ლისაშვილი, ნ. ზომლეთელი, ს. თოდრია, ი. ვაკელი, პ. სამსონიძე) გამოჩენა, რომელმაც უფრო გვიან გამოსულ მეორე თაობასთან ერთად, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ფორმირებაში.

ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების უახლეს პერიოდში თვალსაჩინო აღმავლობას განიცდის დრამატურგიაც. მისი ისტორია აღბეჭდილია მნიშვნელოვანი მოვლენებით. XX საუკუნის ქართული თეატრის აღორძინებისათვის, რასაც მთელი თავიანთი ნიჭი და უნარი მოახმარეს ვ. აბაშიძემ, ლ. მესხიშვილმა, კ. მესხმა, მ. საფაროვა-აბაშიძემ, კ. ყიფიანმა, ვ. გუნიამ, ი. ზარდალიშვილმა და სხვ., გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას. სწორედ ამ საქმეს ფასდაუდებელი ღვაწლი დასდეს ა. წერეთელმა („განთიადი“, „რეაქცია“), დ. კლდიაშვილმა („ირინეს ბედნიერება“, „დარისპანის გასაჭირი“), შ. დადიანმა („გეგეჭკორი“, „გუშინდელნი“), ნ. შიუკაშვილმა („სულელი“), ტ. რამიშვილმა („სტუმარ-მასპინძლობა“), დ. ნახუცრიშვილმა („ოქროს ბურჯი“), ი. გეღევანიშვილმა („მსხვერპლი“, „გაჭცემი“), ი. ეკალაძემ („ნომერი ოცდაერთი ჯვრით“), ვ. გუნიამ, ნ. აზიანმა, პ. ირეთელმა და სხვ. ორიგინალურმა ქართულმა დრამატურგიამ, დასავლეთ ევროპისა და რუსული დრამატურგიის ქართულად თარგმნილ კლასიკურ პიესებთან ერთად, განა-

პირობა ქართული თეატრის მაღალი პროფესიული დონე და პროგრესულ-ჰუმანისტური ხასიათი.

უახლესი ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების აღმავლობა 90-900-იან წლებში, ბუნებრივად, იწვევს ქართული ლიტერატურულ-კრიტიკული და ესთეტიკური აზროვნების შემდგომ განვითარებას, ქმნის მის ახალ საფეხურს. კრიტიკა ვითარდება იმ დიდი ტრადიციების შემდგომი გაღრმავების გზით, რომლებიც გასული საუკუნის 60-იან წლებში დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატი მოაზროვნეების ბ. ბელინსკის, ა. გერცენის, ნ. ჩერნიშევსკის, ნ. დობროლიუბოვის ესთეტიკურ-კრიტიკულ მოძღვრებაზე დაყრდნობით ქართულ ლიტერატურაში დაამკვიდრეს ი. ჭავჭავაძემ, ა. წერეთელმა, ნ. ნიკოლაძემ და სხვ. სამოციანელებმა. ქართული მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკის სათავეებთან დგას ა. წულუკიძე (1876—1905), რომელიც ცნობილი წერილებით — „ახალი ტიპი ჩვენს ცხოვრებაში“ (1898), „საუბარი მკითხველთან“ (1899), „ოცნება და სინამდვილე“ (1899), „მკითხველის შენიშვნები“ (1900) და ა. შ. იცავს რეალიზმის პრინციპებს, ლიტერატურულ მოვლენებს აანალიზებს, როგორც ეროვნული სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების მხატვრულ ანარეკლს. ახალი და უახლესი ქართული ლიტერატურის ღრმა ანალიზი და კლასიფიკაცია არის მოცემული კიტა აბაშიძის (1870—1917) კრიტიკულ ეტიუდებში, წლიურ ლიტერატურულ მიმოხილვებსა და ცალკეული ესთეტიკური პრობლემებისადმი მიძღვნილ წერილებში. მიუხედავად მცდარი მეთოდოლოგიური საფუძვლისა (ბრუნეტიერის გვართა ევოლუციის თეორიის მიყენება ქართული ლიტერატურული პროცესისადმი), კ. აბაშიძის კრიტიკულ-ლიტერატურულმა შეხედულებებმა თავის დროზე მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართული მხატვრული აზროვნების განვითარებაში. თვალსაჩინო მოვლენა იყო აგრეთვე ა. ხახანაშვილის (1866—1912) მიერ ქართული ლიტერატურის ისტორიის კურსის შექმნა (1895—1906). ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში ასევე აქტიურად მოღვაწეობდნენ: ი. გომართელი, ა. ჯორჯაძე, რ. ფანცხავა, ი. ვართაგავა, ფ. მახარაძე, დ. ონიაშვილი და სხვ.

მხატვრულ ნაწარმოებებს, კრიტიკულ შეხედულებებს, სალიტერატურო მიმოხილვებს ფართო ადგილს უთმობს ამ პე-

რიოდის პრესა. მის ფურცლებზე ხდება უახლესი ლიტერატურის ფორმირება და პოპულარიზაცია, წარმოებს დისკუსია მისი განვითარების გზებსა და ტენდენციებზე. ლიტერატურისა და ხელოვნებისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს ავლენენ გაზეთები: „კვალი“ (1893—1904), „ცნობის ფურცელი“ (1896—1906), „ბრძოლა“ (1901-02), „პროლეტარიატის ბრძოლა“ (1903-05), „მნათობი“ (1908), „ფასკუნჯი“ (1908-09), „თემი“ (1911-15), „დროება“ (1908-10), ჟურნალები: „მოამბე“ (1894-905), „აკაკის თვიური კრებული“ (1897-900), „ნაკადული“ (1904-20), „ნიშადური“ (1907-08), „ალიონი“ (1908), „თეატრი და ცხოვრება“ (1910-26), „საფირონი“ (1916) და სხვ.

ქართული ლიტერატურის განვითარების უახლესი პერიოდი ამ ლიტერატურის მთელი ისტორიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ეტაპია. ამ დროს ლიტერატურა მჭიდროდ უკავშირდება პროლეტარიატის ბრძოლას სოციალური და ეროვნული განთავისუფლებისათვის. სხვადასხვა მოდერნისტულ-დეკადენტურ მიმართულებებთან ბრძოლაში ახალ განვითარებას აღწევს რეალიზმი, ხდება ახალი შემოქმედებითი მეთოდის — სოციალისტური რეალიზმის ჩასახვა, მზადდება პირობები მხატვრული აზროვნების თვისობრივად სრულიად ახალი ეტაპისათვის, ფორმით ეროვნული და შინაარსით ინტერნაციონალური ლიტერატურის შექმნისათვის, რაც ასე ბრწყინვალედ განხორციელდა საქართველოში 1921 წელს საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ.

1981

ლიტერატურულ კრიტიკაზე

ლიტერატურული კრიტიკა — ლიტერატურისმცოდნეობის ეს გამორჩეული დარგი, განიხილავს, აფასებს, როგორც წესი, თანამედროვე მხატვრული ლიტერატურის ცალკეულ მოვლენებს თუ მთლიან პროცესს; ჰქმნის გარკვეულ საზოგადოებრივ აზრს ამა თუ იმ ხატვრულ ნაწარმოებზე, მწერლის შემოქმედებაზე; ზემოქმედებს მხატვრული აზრის განვითარებაზე. სი-

ნამდვილის მხატერული ასახვის ანალიზს რომ იძლევა, ლიტერატურული კრიტიკა თვალსაჩინო გაელენას ახდენს თვით საზოგადოებრივ ცხოვრებაზეც, რადგან მისი მიდგომა გაპირობებულია საზოგადოების განვითარების თანამედროვე ამოცანებით, დროის ესთეტიკურ-სოციალურ-გნოსეოლოგიური მოთხოვნილებებით. კრიტიკა მხატერულ ნაწარმოებს განიხილავს მის იდეურსა და ესთეტიკურ მთლიანობაში.

კრიტიკოსი — ბერძნულად განმსჯელს ნიშნავს. კრიტიკის ისტორია დაკავშირებულია თვით მხატერული აზროვნების წარმოშობასთან და ფესვები ანტიკურ სიღრმეში აქვს. კრიტიკის კრიტერიუმები თავიანთი პირვანდელი სახით გამოვლინდა ჯერ კიდევ პლატონის, არისტოტელეს, არისტარქეს, ჰორაციუსის და სხვ. თხზულებებში, შემდეგ — ჩინელ, ინდოელ, არაბ მოაზროვნეთა შრომებში (ლუ ძი, ჰან იუი, დანდინი, სალაბი და სხვ.). ლიტერატურულმა კრიტიკამ ახალ განვითარებას მიაღწია რენესანსის ეპოქაში (პეტრარკა, ბოკაჩჩო, დანტე), უფრო გვიან კი (ბუალო, ვოლტერი, დიდრო, რუსსო, ლესინგი, ძმები შლეგელები, გოეთე, ჰეგელი, ჰაინე, ტენი, ბრუნეტიერი, ბრანდესი, სენტ-ბიოვი და სხვ.) იგი ლიტერატურისმცოდნეობის უკვე ახალ საფეხურად წარმოგვიდგება. ამ საფეხურზე და მის შემდგომ ლიტერატურულ-კრიტიკულ აზროვნებაში მკვეთრ გამოვლენას პოულობს როგორც კლასიციზმის თუ სენტიმენტალიზმის, რომანტიზმისა თუ ნატურალიზმის, სხვადასხვა მოდერნისტულ თუ დეკადენტურ მიმდინარეობათა, ასევე განსაკუთრებით მკაფიოდ და უწყვეტი დომინანტობით — რეალიზმის პრინციპები.

რუსულმა რევოლუციამდელმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ, ძველი პერიოდიდან მოყოლებული, ევოლუციის ასევე ფრიად საინტერესო გზა განვლო, რომლის გვირგვინს წარმოადგენდა მისი რევოლუციურ-დემოკრატიული მიმართულება, ხოლო შემდგომ ეტაპზე — მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკა. კანტემირის, ტრედიაკოვსკის, ლომონოსოვის, სუმაროკოვის, რადიშჩევის, კარამზინის, პუშკინის ლიტერატურულ-კრიტიკულმა ნააზრევმა მოამზადა ნიადაგი ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, გერცენის, დობროლიუბოვის, პისარევის გამოსვლისათვის. ლიტერატურული კრიტიკის მთელ ისტორიაში ეს იყო სრულიად ახალი ფენომენური მოვლენა, როდესაც კრი-

ტიკამ გააფართოვა თავისი სამოქმედო ასპარეზი და გავიდა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების ფართო სარბიელზე, იქცა არა მხოლოდ ლიტერატურული, არამედ მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრების სარკედ, უდიდეს გარდამქმნელ რევოლუციურ ძალად. ამ თვალსაზრისით კრიტიკის ისტორიაში სრულიად ახალი მოვლენაა ბ. გ. ბელინსკის მთელი ლიტერატურულ-კრიტიკული მემკვიდრეობა.

სწორედ რევოლუციურ-დემოკრატიულ პრინციპებს ამზიარა ქართული სალიტერატურო კრიტიკა ი. ჭავჭავაძემ. ცნობილ წერილებში — „ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძეს ერისთავის კოზლოვის-მიერ „შეშლილის“ თარგმნაზედა“ (1861), „პასუხი“ (1861), „საქართველოს მოამბეზედ“ (1862), „მითამ და „ახალი რაზმის“ კაცი ანუ ორი ფელეტონი“ (1883), „ჩვენი ლიტერატურის დღევანდელი ყოფა“ (1886), „პოეზიის ახალგაზრდა მოყვარულთ“ (1886), „ქართული თეატრი“ (1886), „რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს“ (1887), „თერგდალეულნი“ და ახალი თაობა“ (1888), „ახალი დრამების გამო“ (1890), „წერილები ქართულ ლიტერატურაზე“ (1892) და სხვ. ი. ჭავჭავაძემ ფაქტიურად საფუძველი ჩაუყარა ახალ ქართულ სალიტერატურო კრიტიკას, დაამკვიდრა მისი მაღალი პროფესიონალიზმი. მისთვის ლიტერატურული კრიტიკა არის „...განხილვაც, განჩხრეკაც, გარკვევაც, გარჩევაც და დაფასებაც ერთად“ (ტ. III, 1953, გვ. 34).

ქართული ლიტერატურული კრიტიკა, როგორც ესთეტიკური აზროვნება, სათავეს იღებს ჯერ კიდევ ძველი ქართული ლიტერატურის ქმნილებებში. რუსთველის „ვეფხისტყაოსნით“ მოკიდებული ქართული კლასიკური ძველი და ახალი ლიტერატურის ძეგლებში გამოთქმული პოეტურ-ესთეტიკური შეხედულებები თუ ცალკეული დებულებები ან ისეთი დამოუკიდებელი ტრაქტატი, როგორიცაა მ. ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ (1731), ამკვიდრებენ ეროვნული ლიტერატურული კრიტიკის პრინციპებს, რომელთა უკვე ლიტერატურისმცოდნეობის გამორჩეულ დარგებად საბოლოო დახვეწა-ჩამოყალიბება ხდება XIX-XX საუკუნეებში. ამ დროის სალიტერატურო კრიტიკას, ი. ჭავჭავაძესთან ერთად, წარმართავენ: ა. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, ა. ფურცელაძე, გ. წერეთელი, ი. გოგებაშვილი, ვაჟა-ფშაველა, ს. მესხი, ი. ხომლელი, ა. ხახანაშვილი და სხვ.

ლიტერატურული პროცესის მთლიან სისტემად ჩამოყალიბებული მხატვრულ-კრიტიკული ანალიზი მოგვცა 900-იან წლებში კ. აბაშიძემ ნაშრომებში — „ეტიუდები“, „ცხოვრება და ხელოვნება“, „ზოგიერთი მოსაზრება ჩვენი ლიტერატურის შესახებ“, წლიურ სალიტერატურო-კრიტიკულ მიმოხილვებში და ა. შ.

ლიტერატურული კრიტიკის განვითარების უმაღლეს საფეხურს წარმოადგენს მარქსისტული კრიტიკა, რომელიც XIX საუკუნის შუა ხანებში იწყებს ჩამოყალიბებას. მარქსისა და ენგელსის ესთეტიკურ შეხედულებებში გამოკვეთა სალიტერატურო კრიტიკის ახალი კონცეფცია: ლიტერატურა განიხილება როგორც საზოგადოებრივი კლასობრივი მოვლენა, კონკრეტულ მხატვრულ სახეებში შეცნობილი რეალური სინამდვილე, როგორც იდეოლოგიური ზედნაშენი. მარქსისა და ენგელსის შეხედულებები როგორც ანტიკური და ძველი, ასევე თანამედროვე ლიტერატურის პრობლემებზე, ხელოვნების სოციალისტურ ტენდენციურობაზე, ტიპიურის არსზე, რეალიზმის პრინციპებზე ლიტერატურაში მთელი შემდგომი მარქსისტული ლიტერატურისმცოდნეობის ქვაკუთხედად იქცა. მარქსისტული კრიტიკის განვითარებაში თვალსაჩინო როლი შეასრულა რუსეთში გ. ვ. პლეხანოვმა და სხვ. მარქსისტმა კრიტიკოსებმა. საქართველოში მარქსისტული კრიტიკის ერთ-ერთი პირველი წარმომადგენლები იყვნენ ა. წულუკიძე, ი. გომართელი და სხვ.

მარქსისტული ლიტერატურული კრიტიკა ახალ საფეხურზე აიყვანა ვ. ი. ლენინმა. ლენინის ცნობილი ნაშრომები — „რა მემკვიდრეობაზე ვამბობთ უარს“ (1897), ლ. ტოლსტოისადმი მიძღვნილი სტატიები (1908-11), „გერცენის ხსოვნას“ (1912), ერებისა და ეროვნული კულტურების ლენინური თეორია — განვითარების ახალ გზებს უსახავდა XX საუკუნის მთელ ლიტერატურისმცოდნეობას; შემდგომ ისინი საფუძვლად დაედო საბჭოთა ლიტერატურულ კრიტიკას. ლენინის მოძღვრება ლიტერატურის, ხელოვნების პარტიულობის შესახებ („პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“, 1905) წარმოადგენს ლიტერატურის ამოცანებისა და როლის ახალ ესთეტიკურ კონცეფციას, ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთ უმთავრეს კრიტერიუმს მხატვრული მოვ-

ლენების შეფასების პროცესში. მხატვრულ-ლიტერატურული კრიტიკის ლენინურ პრინციპებს ავითარებდნენ მ. გორკი, ა. ვ. ლუნაჩარსკი, ვ. ვ. ვოროვსკი, მ. ოლმინსკი და სხვ.

ქართული ლიტერატურული კრიტიკა განსაკუთრებით თვალსაჩინო ფაქტორად ვლინდება XX საუკუნის 20-30-ანი წლების მთელ რთულ სალიტერატურო პროცესში. ამ დროს მოღვაწეობდნენ გამოჩენილი ლიტერატურისმცოდნე-მკვლევები და კრიტიკოსები: ი. ჯავახიშვილი, კ. კეკელიძე, პ. ინგოროყვა, შ. ნუცუბიძე, ვ. კოტეტიშვილი, ს. ხუნდაძე, ა. ბარამიძე, ს. ყაუხჩიშვილი, გ. ქიქოძე, ბ. ჟღენტი, მ. ზანდუკელი, ს. დანელია, ა. გაწერელია, ლ. ასათიანი, ვ. ბახტაძე, ბ. ბუაჩიძე, შ. რადიანი, ა. დუდუჩავა, გ. ნატროშვილი, დ. ბენაშვილი, გ. ჯიბლაძე, ლ. კალანდაძე, გ. აბზიანიძე და სხვ. ომისშემდგომ, განსაკუთრებით კი 50-60-იან წლებში ქართველ კრიტიკოსთა რიგებში მოვიდა ახალგაზრდა თაობა, რომელმაც, ახალი ამოცანების შესაბამისად მნიშვნელოვნად წინ წასწია კრიტიკული აზროვნება მისი შემდგომი გაღრმავებისა და გამრავალფეროვნების თვალსაზრისით.

საბჭოთა სალიტერატურო კრიტიკის განვითარებისათვის საეტაპო მნიშვნელობა ჰქონდა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისს რეზოლუციას „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერატურის დარგში“ და 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებას „ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“. ამ უკანასკნელმა ამხილა და დაგმო რაპპ-ის უხეში ვულგარიზატორული შეცდომები, კერძოდ, ლიტერატურული კრიტიკის დარგშიც. სალიტერატურო კრიტიკის განვითარების ახალ პროგრამას შეიცავს სკკპ ც კ-ის 1972 წლის იანვრის დადგენილება მხატვრული ლიტერატურული კრიტიკის თაობაზე. მასში გაანალიზებულია საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკის სერიოზული ჩამორჩენის მიზეზები და დასახულია მისი შემდგომი გააქტიურების კონკრეტული ამოცანები. დადგენილებას მოჰყვა ლიტერატურული კრიტიკის მნიშვნელოვანი გამოცოცხლება; დაარსდა სპეციალური ბეჭდვითი ორგანოები, მათ შორის თბილისში — მწერალთა კავშირის ალმანახი „კრიტიკა“ (1972).

საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებით ხელმძღვანელობს, განუყოფე-

ლია საზოგადოების მხატვრული აზროვნებისაგან; მისი გამოხატვის ერთ-ერთი სპეციფიკური დარგია. ლიტერატურის შეძფასებელი, გზის გამკვლევი, ქომაგი თუ მკაცრი მსაჯული რომ არის, იგი ამავე დროს თვით წარმოადგენს საკუთრივ მხატვრულ ფენომენს. მისი ამოცანაა: მიმდინარე მხატვრული პროცესის მოვლენებისა და ტენდენციების, კანონზომიერული ხასიათის პროფესიული ანალიზი; ლიტერატურაში პარტიულობის, ხალხურობის ლენინური პრინციპების დაცვა, ზრუნვა მისი მაღალი იდეურ-მხატვრული დონისათვის; ლიტერატურაში პარტიის ხაზის უზრუნველყოფა; სოციალისტური რეალიზმის პოზიციების შემდგომი განმტკიცება; ბრძოლა ბურჟუაზიული ესთეტიკის, დეკადენტური გავლენების წინააღმდეგ და მაღალი ჰუმანური იდეალების რეალიზაციისათვის; მხატვრული მოვლენის პრინციპული შეფასების შეხამება ნიჭისადმი, შემოქმედებითი ძიებებისადმი გულისხმიერ დამოკიდებულებასთან.

1976

ᲛᲝᲥᲐᲚᲐᲥᲔᲝᲑᲠᲘᲕᲘ ᲞᲝᲖᲘᲪᲘᲐ

ახლა, როდესაც ქართული ლიტერატურის მდგომარეობაზე ჩვენი საუბარი გაიმართა საკავშირო კომუნისტური პარტიისა და საქართველოს კომპარტიის ბოლო ყრილობების შემდეგ, ბევრი რამის გათვალისწინება გვმართებს, და გვმართებს სწორედ იმ ახალ ამოცანათა შუქზე, ამ ყრილობებმა რომ დაგვისახეს.

ის ფაქტი, რომ პარტია ლიტერატურის კრიტიკოსებისა და ხელოვნებისმცოდნეების საპატიო ვალად მიიჩნევს პროფესიული დასკვნების გამოტანას თანამედროვე საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მიღწევების გამო, განსაკუთრებით აძლიერებს ჩვენს ამოცანასა და პასუხისმგებლობას ამ დარგში დღეს, როდესაც მეტად თვალსაჩინოა „ახალი მოქცევითი ტალღის“ მოსვლა. ამ ტალღას მოჰყვა ფრიად პერსპექტიული ტენდენციები თანამედროვე ადამიანის სულის, ფსიქიკის წვდო-

მა-გააშკარავების თუ აღქმის ხატოვანი მანერის, სტილის სფეროში. და ყოველივე ეს მოითხოვს არა უბრალოდ წარმოჩენას თუ ახსნას, არამედ მთელი პროცესის სიღრმეების დასინჯვას, მისი ყოველი ფასეული მოვლენის გულდინჯ ანალიზს.

საქართველოს მწერალთა ბოლო ყრილობაზე თვალსაჩინო ადგილი დაეთმო თანამედროვე ქართული ლიტერატურული კრიტიკის მდგომარეობას. ეს გასაგებია: კრიტიკის დონე, თაეისთავად, ბევრად განსაზღვრავს წარმატებებს თუ წარუმატებლობას სხვა ჟანრებში. ამიტომ პრინციპული საუბარი კრიტიკისა და ლიტერატურისმცოდნეობის ბევრ სერიოზულ ნაკლზე აუცილებელი და მისასალმებელია. სხვაგვარად არ წარმოიდგინება ჩვენი ურთიერთობა.

მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ ლიტერატურული კრიტიკის ჩამორჩენაზე ლაპარაკი უკვე ისეთ ინერციად გვექცა, რომლის მოთოკვაც ადვილი საქმე აღარ გახლავთ. ამ ინერციას აყოლილმა ერთმა ლიტერატორმა ამას წინათ სრულიად სერიოზულად ქართულ სუფრასაც კი დააბრალა კრიტიკის ნაკლოვანებანი: ქართველები სუფრაზე უზომოდ ხელგაშლილები ვართ, ერთმანეთის ქება გვიყვარს და უთუოდ ამან იქონია გავლენა ჩვენი კრიტიკის პანეგირიკულ ხასიათზეო.

მოიგონეთ, ასეთი ამბავი თავის დროზე დრამატურგიასაც დაემართა: ყველა ლიტერატურული შეხვედრის, კამათის დროს, ყველა ჩვენს სამწერლობო პლენუმზე თუ ყრილობაზე დრამატურგიის გამოუსწორებელი ჩამორჩენის თაობაზე იყო გაუთავებელი ლაპარაკი. მახსოვს, ამის გამო წყენანარევი ოხუნჯობა პოლიკარპე კაკაბაძისა: „ერს პოლიკარპე კაკაბაძე უყვდეს და მუდამჟამ დრამატურგიის ჩამორჩენაზე ვლაპარაკობდეთ, სამართალი აღარ არისო!“ ბერიფრაზს არ ვაკეთებ, მაგრამ პარალელს კი ვპოულობ.

ამ რვა წლის წინათ, როდესაც საქართველოში კრიტიკის სპეციალურ ორგანოს, ჟურნალის ტიპის ალმანახს ვქმნიდით, ცოტა არ იყოს, დაეჭვებულიც ვიყავით, შევძლებდით კი ასეთი პერიოდული ორგანოს რეგულარულ გამოცემას?

როგორც იმედის მომცემმა პირველმა ნაბიჯებმა, ასევე გასული რვა წლის პრაქტიკამ ნათელჰყო არა მარტო ასეთი ალმანახის გამოცემისათვის საჭირო ყველა პირობების არსებობა, საამისოდ ქართული ლიტერატურულ-კრიტიკული აზრის მზად-

ყოფნა, არამედ მისი აუცილებლობაც ჩვენი თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობისათვის, ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის. უკვე გამოცემული 34 წიგნი მრავალფეროვან მასალას შეიცავს, უპირველესად, აღნიშნული წლების ლიტერატურული პროცესის ანალიზის თვალსაზრისით.

იმის დასტურად, რომ ქართული კრიტიკული აზრი უფრო კვალიფიციური, პრინციპული, ფართოხილვითი გახდა; „კრიტიკის“ პრაქტიკაც გამოდგება. წლიურმა მიმოხილვებმა, მრგვალი მაგიდის გარშემო გამართულმა საუბრებმა, დიალოგებმა, პოლემიკამ, მოძმე ლიტერატურებში მიმდინარე პროცესებისადმი მიძღვნილმა სტატიებმა ერთგვარად წარმოაჩინეს მრავალფეროვნება და სიმდიდრე მთელი ჩვენი ლიტერატურული ცხოვრებისა; გვიჩვენეს, როგორ უფრო მეტად ქმედითი, აქტიური, მოქალაქეობრივი გახდა ჩვენი მხატვრული აზროვნება; ცხადჰყვეს როგორც მისი ახალი ტენდენციების დიდი სასიცოცხლო უნარი, ასევე გაამახვილეს ყურადღება უფერულობის, უიდეობის, ლიტერატურაში სტერეოტიპებად ქცეული სახეებისა და სიტუაციების წინააღმდეგ პრინციპული ბრძოლის აუცილებლობაზე, ამ ბრძოლის დიდ მოქალაქეობრივ პათოსზე.

მაგრამ ჯერ კიდევ ბევრი რამ გვაკლია მუშაობაში; გარკვეული სირთულეებიც გვაქვს. მწერალთა ყრილობაზე თუ მანამდე ჩვენი მისამართით გამოთქმული კრიტიკული შენიშვნები, რასაკვირველია, თვალსაჩინო ადგილს დაიჭერს ალმანახის რედკოლეგიის შემდგომს საქმიანობაში. მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რომ ალმანახის შექმნით გავლებულია პირველი სასიკეთო კვალი. მისი გაღრმავებისათვის ჩვენ მომავალში კიდევ უფრო მეტი ენერგიით ვიმუშავებთ, რადგანაც შემდგომი ყურადღებისა და მხარდაჭერის იმედი გვაქვს; რა დასამალავია და იმ დღეზე ვოცნებობთ, როდესაც ალმანახი ჟურნალს შობს!

უკანასკნელი წლების ქართული კრიტიკული აზრი მნიშვნელოვანწილად ვითარდებოდა, უპირველესად, პროზაში ასე მკაფიოდ გამოვლენილი იმ დამამკვიდრებელი კრიტიკული პათოსის თვალსაჩინო ნაკადის მხარდამხარ, რომლის აღიარებული წარმომადგენლებიც არიან: კ. ლორთქიფანიძე, ნ. დუმბაძე, რ. ჯაფარიძე, გ. ფანჯიკიძე, თამაზ და ოთარ ჭილაძეები, ალ. კა-

ლანდაძე, რ. ჩხეიძე, ო. იოსელიანი, გ. გეგეშიძე, ლ. მრელაშვილი, რ. ჭეიშვილი და სხვ. ბუნებრივია, მათი ისევე როგორც პოეზიისა და დრამატურგიის გამოჩენილ ოსტატთა, ნაწარმოებების საერთო პათოსი ობიექტურად ბადებდა კრიტიკული აზრის აქტიურად მომმართველ იმპულსებს.

მაგრამ მთავარი, რამაც განაპირობა კრიტიკული აზრის გააქტიურება, ეს იყო და არის პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკის შესახებ და ის ჭეშმარიტად ისტორიული მნიშვნელობის საქმიანობა, ჭართველმა კომუნისტებმა რომ გააჩაღეს საქართველოს პარტიული ორგანიზაციის მუშაობის გამო სკკპ ც. კ.-ის ცნობილი გადაწყვეტილებების შესასრულებლად; პრინციპულმა, უკომპრომისო, მიზანსწრაფულმა ბრძოლამ ამ მიმართულებით.

იმ ფაქტმა, რომ მთელი პარტიული, პოლიტიკური საქმიანობა, მუშაობა საზოგადოებრივი ყოფიერების ყველა სფეროში დაყენებულ იქნა ფართო მასების მხრივ შეუზღუდველი კრიტიკის ნიშნის ქვეშ, თავისთავად გასაქანი მისცა კრიტიკას ხელოვნების ყველა უბანზე. ჩვენ მოწმენი გავხდით მძაფრი, პრინციპული კრიტიკული გამოსვლებისა „ლიტერატურული საქართველოს“, „მნათობის“, „ცისკრის“, „ლიტერატურნაია გრუზიას“, „განთიადის“, „კრიტიკის“, ჩვენი ზოგიერთი ე. წ. პერიფერიული ორგანოების ფურცლებზე. ეს კარგი დასაწყისია. მთავარი ის არის, რომ საერთოდ ჩვენმა საბჭოთა ლიტერატურულმა კრიტიკამ დასძლია აღიარებული ავტორიტეტების წინაშე თავისი როგორღაც ტრადიციად ქცეული „მოკრძალება“; დაარღვია ე. წ. კრიტიკის გარეთ გასულ ავტორიტეტთა (некритикабельные) ხელშეუხებლობის სტატუსი, უფრო გაბედულად მოითხოვა მათ მიერ გაცემული თამასუქების სრული განაღდება. ამის ნიმუშად საკავშირო პრესაში მე მივიჩნევდი ალექსანდრე მიხაილოვის წერილს „...смотря на отдельные недостатки“, დაბეჭდილს „ლიტერატურნაია გაზეტას“ ა. წ. 1 იანვრის ნომერში, ხოლო ჩვენი ალმანახის ფურცლებზე — ვთქვათ, თ. დოიაშვილის წერილს — „ზოგიერთი მოსაზრება ერთ პოეტურ კრებულზე“.

რა მიმაჩნია მე ნიშნეულად ამ წერილებისათვის? კრიტიკოსის მაღალი მოქალაქეობრივ-ესთეტიკური პოზიცია და პირდაპირობა, შეხამებული პროფესიონალიზმთან; კრიტიკოსის

პოზიციის თანაკითხვება თანამედროვე მკითხველის განწყობილებებთან და მომთხოვნელობასთან, რაც ასე ჰირდება ჰეშმარიტ კრიტიკას.

ნეგატიურ მოვლენებთან საზოგადოებრივმა ბრძოლამ შვა (და მომავალშიც შობს) ბევრი რომანი, მოთხრობა, ლექსი, პოემა, კინოსურათი. თვალსაჩინო გახდა უკანასკნელი წლების კინოდრამატურგიის წარმატებანი. თანამედროვე ქართულმა სიტყვიერმა თუ სახობრივმა ხელოვნებამ ამ მხრივ ახალი თავფურცელი გადაშალა და უკვე გარკვეული ტრადიციაც შექმნა. მაგრამ, რაც უფრო ძლიერდება ეს ტენდენცია, მით უფრო უნდა გაძლიერდეს ჩვენი მოთხოვნები ამ პათოსის ნაწარმოებებისადმი. ჩვენ გარკვევით გვითხრეს: „დიდი მნიშვნელობა აქვს მივაღწიოთ იმას, რომ თემის აქტუალობით არ ამართლებდნენ მხატვრული თვალსაზრისით უღიმღამო, უსუსურ ნაწარმოებებს, რომ ნაწარმოებთა გმირები არ ჩაიკეტონ წვრილმან საქმეთა ნაჭუჭში, არამედ თავიანთი ქვეყნის საზრუნავით სულდგმულობდნენ — საზრუნავით, რომელიც აღსავსე იქნება დაუდეგარი შრომით, სამართლიანობისა და კეთილის გამარჯვებისათვის შეუპოვარი ბრძოლით“.

ვკითხულობდი ამ სტრიქონებს და კვლავ მომაგონდა ჩვენი ჟურნალების „მნათობის“ თუ „ცისკრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული ბევრი სწორედ ამ პლანის ნაწარმოები. მაგრამ მომაგონდა არა მარტო ისინი, არამედ ნიჭიერი და ორიგინალური ახალგაზრდა პროზაიკოსის გოდერძი ჩოხელის „ცისკრის“ წლევანდელ პირველ ნომერში დაბეჭდილი მოთხრობა „ზანგიც“ — ეს ზედმეტი პირობითობით გართულებული და ამდენად მხატვრულად სუსტი, ხოლო თავისი ძირითადი იდეური არსით ჩვენი ეროვნული სულისათვის უცხო ნაწარმოები. ხომ არ უკარნახებს ეს ფაქტი ქართულ კრიტიკას დროულად დაეხმაროს ახალგაზრა ნიჭიერ კაცსა კრიტიკის ერთ-ერთი ამოცანა ხომ სწორედ შემოქმედის სწორ გზაზე დაყენებაა, როცა ამ უკანასკნელს სწორი ორიენტირი ეკარგება. კრიტიკოსი ინაწილებს მწერლებთან ერთად იმ დიდ პასუხისმგებლობას ხალხის წინაშე, ჩვენს მხატვრულ ლიტერატურას რომ ეკისრება.

„ახალ მოქცევითს ტალღას“ პროზაში, პოეზიაში, დრამატურგიაში თან მოჰყვა კრიტიკოსთა მთელი თაობა (ჯ. ღვინჯილია, რ. მიშველაძე, კ. იმედაშვილი, ზ. აბზიანიძე, ს. სიგუა,

თ. წივწივაძე, ლ. ბრეგაძე, გ. პეტრიაშვილი და სხვ.), რომელთაც კრიტიკოსთა წინა თაობასთან (გ. ასათიანი, გ. ციციშვილი, ა. ბაქრაძე, რ. თვარაძე, გ. გვერდწითელი, გ. კანკავა, გ. ხუხაშვილი და სხვ.) შენაბიჯებით თავს იდვა უკანასკნელი ათწლეულების ლიტერატურული ცხოვრების მოვლენათა გარჩევისა და გაანალიზების მძიმე ტვირთი. მართალია, სწორი კრიტერიუმების მონახვისა და ლიტერატურული ცხოვრებისადმი მათი მიყენების დაუცხრომელ სწრაფვაში დაიძებნება ნაჩქარეობის, სუბიექტივიზმის ერთგვარად გამაღიზიანებელი ელემენტებიც, მაგრამ ყველა ეს „ზედმეტობა“ შედარებით უმნიშვნელოა იმ თვალსაჩინო პოზიტიურ შედეგებთან, რასაც სამოქმედოდ გამოსული კრიტიკა საბოლოოდ იძლევა.

1984

თქვენ მეკითხებით...

„ლიტერატურული საქართველოს“ რედაქციამ ქართველ კრიტიკოსებს რამდენიმე კითხვა დაუსვა თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკის მდგომარეობაზე.

და აი ჩემი პასუხებიც:

1. კრიტიკოსს, თავისი პროფესიული მოწოდების გამოც, არასოდეს არ უნდა აკმაყოფილებდეს ლიტერატურული კრიტიკის დონე. წინააღმდეგ შემთხვევაში იქნებ გარდუვალიც იყოს თვითკმაყოფილების გრძნობა. თვითკმაყოფილება კი, როგორც წესი, კრიტიკოსს ყნოსვასაც უჩლუნგებს და კალამსაც. მაშასადამე, ჩემი პასუხი ნათელია: თანამედროვე ქართული ლიტერატურული კრიტიკის დონე არ მაკმაყოფილებს. მაგრამ ეს სრულებითაც არ მაძლევს უფლებას დავსვა, ცოტა არ იყოს, პანიკური კითხვა „სად არის კრიტიკა?“ კრიტიკა არის და მოქმედებს. ბოლო წლების ამგვარი მოქმედი კრიტიკის ნიმუშებად მე მივიჩნევ, მაგალითად, გ. ასათიანის „პოეზიას და სხვას“, ჯ. ღვინჯილიას „თაობას“, კ. იმედაშვილის „ახალ სახელებს“, გ. პეტრიაშვილის „ლამაზი ლიტერატურის მირაჟს“,

გ. ბენაშვილის „ახალგაზრდული პროზის მრავალხმიანობას“, რ. მიშველაძის „ზნეობრივ გაკვეთილს“... აღნიშნულ და ამ ხასიათის სხვა წერილებში განხორციელებული ლიტერატურული პროცესის ანალიტიკური სიღრმე, კრიტიკული აზრის მოუღლელი მოძრაობა, მონდომებული სწრაფვა მაღალი პროფესიონალიზმისაკენ მიმაჩნია ჩვენი კრიტიკის ბოლო წლების მთავარ მიღწევად. დიახ, მთავარ მიღწევად, მაგრამ არა მისი პოტენციის ზღვრულ გამოვლენად. და აი, ბუნებრივად მივადექით პასუხს თქვენს ერთ-ერთ კითხვაზე—რა მივიჩნიოთ კრიტიკის მთავარ ნაკლად?: ა) მისი ნაკლები მობილურობა, ერთგვარი ჩამორჩენა ლიტერატურული ცხოვრების ახალი მოვლენებისაგან, დაგვიანებით მისვლა ამ ცხოვრების ახალ ტენდენციებთან; ბ) მძაფრი, ცოცხალი კრიტიკული აზროვნებიდან თანდათანობით გულდინჯი ლიტერატურისმცოდნეობის სფეროში გადასვლის ტენდენცია, რაც ესოდენ სასარგებლოა ამ უკანასკნელისათვის, მაგრამ ფრიად საზიანოა პირველისათვის, საზიანოა, რადგან ცოცხალ კრიტიკას უკვე „გამორჩა“ მხედველობიდან არა ერთი ფორმით სუსტი და შინაარსობრივად არააქტუალური ნაწარმოები; გ) დაუძლეველი ტენდენციურობა, რასაც ხშირად ბადებს სუბიექტივიზმიც და ყალბად გაგებული კორპორაციული „მორალიც“ ან „სამაგიეროს მიზღვის“ განუქარველი ჟინი (აქედან გაუთავებელი დავა, რომლის საბოლოოდ განმსჯელი არ ჩანს); დ) უგულვებელმყოფი, წაყრუებითი დამოკიდებულება აქტიური კრიტიკისადმი, როდესაც მის გონივრულ ხმას ყურად არავინ იღებს; ე) ნაკლები სინათლე კრიტიკულ აზროვნებაში, ხაზგასმული მანერულობა სტილისა, რაც ხშირად „ღრმა“ და „ორიგინალური“ აზროვნების ნიმუშად საღდება. როგორც ხედავთ, საკმაოდ ბევრი რამ დაგროვდა. მაშ, რაღა რჩება დადებითი კრიტიკასო, შეიძლება მკითხოთ. რჩება ის, რაზეც ზევით მოგახსენეთ და რასაც ჭირდება ყოველმხრივი მხარდაჭერა, განვითარება და განმტკიცება. რაც შეეხება თვალსაჩინო ხარვეზებსა და სერიოზულ შეცდომებს, ეს დასაძლევი ნაკლია კრიტიკისა და არა მისი უკურნებელი სენი.

2. ზემოთ დასახელებულ და მათ მსგავს ბევრ სხვა მაგალითს თუ მოვიშველიებთ, შეიძლება მთლად მართებული არ გვეჩვენოს კითხვის თქვენეული დასმა. კრიტიკის აქტიურ ლი-

ტერატურულ ცხოვრებად მე მიმაჩნია არა მხოლოდ მისი ნეგატიური პათოსი (რას „შეებრძოლოს“), არამედ პოზიტიური სულიც (რას დაუჭიროს მხარი). ეს ორი მხარეა ერთი მთლიანი, განუყოფელი პროცესისა. მაშასადამე, ლიტერატურული კრიტიკის აქტივობა არ განისაზღვრება მხოლოდ და მხოლოდ, უხეშად რომ ვთქვათ, „შეტევის“ პათოსით. თუმცა ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ მწერალთა ერთ წრეში გამეფებული კრიტიკის მოუთმენლობის ატმოსფერო, მწვავე, მაგრამ კეთილგანწყობილი საუბრის პირად მტრობად, შურისძიებად გასაღება და აქედან მომდინარე ავადმყოფური რეაგირების შედეგი ხანდახან კრიტიკოსს მუცელშივე ჩაუბრუნებს ხოლმე ენაზე მოსულ საჭირო სათქმელს. ხშირად ასეც ხდება — კარგ მთქმელს არც კარგი გამგონე გამოუჩნდება და არც კეთილი ჭომაგი. ზარზეიმის ამ რამდენიმე წლის წინანდელმა მავნე პრაქტიკამ დაგვიტოვა ეს მძიმე მემკვიდრეობა. მაგრამ ახლა ყველა პირობა არსებობს მის დასაძლევად, ხოლო საჭიროა მათი გონივრული გამოყენება.

3. დიახ. ჩემი აზრით, განსაკუთრებით დღევანდელი ქართული პროზა და პოეზია იძლევიან ღრმა ლიტერატურული აზროვნების, როგორც თქვენ ამბობთ, „მაღალი კრიტიკული აზროვნების“ საფუძველს. ნუ ავყვებით ზოგიერთი ლიტერატორის გამაღიზიანებელ შეგონებებს და ზოგ შემთხვევაში მოჩვენებითს გულისწუხილს ლიტერატურული კრიტიკის უსუსურობის გამო, ნუ გაგვიტაცებს სამაგიეროს მიგების ვნება და გულმართლად ვთქვათ: საინტერესო ძვრები ვერსიფიკაციის სფეროში, გრძნობისა და აზრის სინთეზის ახალი ფორმები ლირიკაში, ინტელექტუალური პროზის ნაკადის მომძლავრება, ჟანრული ფარგლების განვრცობა-გამრავალფეროვნება (აქ განსაკუთრებით საყურადღებოა ისტორიული რომანის, მიკრორომანის განვითარების ახალი ტენდენციები) და ბევრი სხვა სიახლე ჩვენი პროზისა და პოეზიისა არა თუ იძლევა, არამედ მოითხოვს კიდეც მახვილალღოიან ლიტერატურისმცოდნეობითს ანალიზს, ფართო ინტელექტსა და ღრმა აზრს დაფუძნებულ კრიტიკულ განარკვს. ნუ ვიტყვით, რომ ასეთი დიდი საუბარი ჩვენს ლიტერატურულ კრიტიკაში თითქოს არ დაწყებულა. მაგრამ ნურც თავს მოვიტყუებთ; სერიოზული საქმე წინ არის და იგი ჩვენი ლიტერატურულ-კრიტიკული ძალების მთელი

ინტელექტისა და შემოქმედებითი უნარის სასტიკ დაძაბვას მოითხოვს.

4. აქ ბევრი რამ არის გასაკეთებელი, მწერალთა კავშირის სექციების მუშაობის გარდაქმნით დაწყებული და თითოეული კრიტიკოსის უპირველესი მოვალეობის გრძნობის გაძლიერებით დამთავრებული. მხოლოდ ზოგიერთ რამეზე შევჩერდები: ა) ალმანახ „კრიტიკით“ უნდა დავიწყო. „კრიტიკა“, რომელმაც თავისი არსებობის რვა წლის მანძილზე მნიშვნელოვანი გამოცდილება დააგროვა, უნდა იქცეს ორთვიურ ორგანოდ; მისი ტირაჟიც უნდა გაიზარდოს. ეს გააძლიერებს ალმანახის ოპერატიულობას და ქმედითობას; ბ) კრიტიკულ ლიტერატურას მეტი ადგილი უნდა დაეთმოს საგამომცემლო გეგმებში, თანაც საჭიროა გამომცემლობებმა ითავონ შერჩეული კრიტიკული წერილების წლიური კრებულების ოპერატიული გამოცემა. მჯერა, ეს საკმაოდ ხელსაყრელ ამინდს შეუქმნის კრიტიკას; (გაუმართლებლად მიმაჩნია მოცულობის მხრივ რაღაც სტანდარტული შეზღუდვების შემოღება ლიტერატურულ-კრიტიკული გამოცემებისათვის, მით უმეტეს, რომ ასეთი შეზღუდვანი, ბუნებრივად, არ არსებობს სხვა ჟანრებისათვის); გ) რუსთაველის პრემიების მინიჭება უნდა გავრცელდეს საერთოდ ლიტერატურისმცოდნეობაზეც, რომ აღიარების ეს მეტად საპატიო ფორმა ლიტერატურული კრიტიკის დარგშიც გამოვიყენოთ; დ) მე ყურადღებით ვეკიდები ჩვენი ზოგიერთი მწერლის ხშირად არც თუ უსამართლო პრეტენზიებს ლიტერატურული კრიტიკის მიმართ. მაგრამ, როცა ასეთ მკაცრ შენიშვნებს ვისმენ, ყოველთვის ერთი და იგივე კითხვა თუ სურვილი მებადება: რა უშლის ხელს პროზაიკოსს, პოეტს, დრამატურგს იყოს კრიტიკოსიც — სწორედ ისეთი, თვითონ იდეალად რომ ესახება? მწერლის დამრიგებლის პოზა, რასაკვირველია, არ ვარგა კრიტიკოსისათვის, მაგრამ იგი ვერც მწერალს ამშვენებს დიდად, როცა კრიტიკოსს ჭკუას არიგებს. ჩვენს აქტიურ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ცხოვრებაში მწერალიც უნდა ჩაებას. კლასიკურ ლიტერატურას საამისო არა ერთი და ორი ჩინებული მაგალითი მოუცია.

1981

საღღეისო ფოთხოვნათა დროებზე

ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაზე ამ ბოლო დროს ჩვენს პრესაში რამდენიმე წერილი დაიბეჭდა.

მათში კვლავ გრძელდება საუბარი კრიტიკის მდგომარეობაზე საერთოდ, კერძოდ კი — მისი დონის, პრინციპულობის, იდეურობის, ოპერატიულობის, ობიექტურობის პრობლემებზე.

ამჯერადაც კრიტიკა თვით აღმოჩნდა კრიტიკის სამიზნე საგანი.

უპირველესად ყოვლისა, ეს განაპირობა ჩვენი პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ახალმა დადგენილებამ „იდეოლოგიური და პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ“, რომელიც უდიდეს როლს ანიჭებს მხატვრულ ლიტერატურას, ჩვენს პრესას, როგორც პარტიის იდეოლოგიური მუშაობის უმნიშვნელოვანეს სფეროებს და რომელიც გვავალებს ყოველმხრივ ხელი შევუწყოთ „პრინციპული, აშკარა და კონსტრუქციული კრიტიკისა და თვითკრიტიკის განვითარებას“.

ამასთანავე, თვით ქართული სალიტერატურო კრიტიკის დღევანდელი მდგომარეობა წამოჭრის ჩვენს წინაშე მის გამო სერიოზული, პრინციპული, მზრუნველობით გამსჭვალული მსჯელობის საჭიროებას.

ერთი ჩვენი კრიტიკოსი ამას წინათ გულისტკივილით მიუთითებდა კრიტიკის კრიტერიუმების გაუფასურებაზე, საზომების მოშლაზე, სერიოზული ლიტერატურული ბრძოლების უქონლობაზე და იმაზე, რომ „დღევანდელ ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში მეფობს კრიტიკის მოუთმენლობის ფსიქოზი“, რაც აკნინებს, კალაპოტს უცვლის, აუხამსებს კრიტიკის ჭეშმარიტ ბუნებას.

მეორე ქართველი კრიტიკოსი ამბობდა: „მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელ წლებში თითქოს გამოცოცხლება და გააქტიურება დაეტყო კრიტიკას, იგი დღესაც ინერტიულია, იმ მოთხოვნილების სიმაღლიდან, რაც მას ევალება, ქართული სალიტერატურო კრიტიკა უმწეოდ გამოიყურება“.

ამ სიტყვებში არის ერთგვარი გადაჭარბება, მაგრამ ძირითადად ისინი ჭეშმარიტებას გამოხატავენ. ნათქვამია მწარედ,

მაგრამ გულისტკივილით. ეს არ არის ზოგიერთი განაწყენებული მწერლის „სამაგიეროს მიგება“ კრიტიკისადმი ან ერთგვარად გადამეტებით მონდომებული თვითგვემა.

მართლაც, ჩვენ ჯერ კიდევ არა გვაქვს ისეთი ლიტერატურული კრიტიკა, როგორიც ყოველმხრივ შეეფერება ჩვენს დღევანდელ სალიტერატურო პროცესს.

ამის აღიარება სრულებითაც არ ნიშნავს უკვე მიღწეულის ხელაღებით უგულებელყოფას, იმ ფაქტის დაუნახაობას, — რომ ბოლო პერიოდში დაბეჭდილი ზოგიერთი კრიტიკული წერილი გამოირჩევა სიღრმით, პრინციპულობით, პროფესიონალიზმით;

რომ ახლა უფრო მეტი ადგილი ეთმობა ლიტერატურული პროცესის როგორც მთლიანი ესთეტიკური ფენომენის — ანალიზს;

რომ მეტად არის გამახვილებული ყურადღება ცალკეული ტენდენციების მართებული შეფასებისადმი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში;

რომ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1972 წლის ცნობილმა დადგენილებამ განაპირობა ბევრი სიახლის გამოჩენა ლიტერატურულ კრიტიკაში და ბევრი ახალი ნიჭიერი კრიტიკოსიც გამოიყვანა ასპარეზზე...

დიახ, ყოველივე ეს არის, მაგრამ ვიმეორებთ, იგი ვერ აკმაყოფილებს იმ დიდ ამოცანას, ლიტერატურული კრიტიკის წინაშე რომ დგას დღეს.

თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესში გამოჩნდა ბევრი სიახლე. დაგროვდა დიდი მასალა, გაანალიზებას, შეფასებას, ადგილის მიჩენას რომ მოითხოვს:

თვალსაჩინოა რომანისტიკის წარმატებანი;

ახალი ტენდენციები გამოვლინდა ლირიკაში;

ვერსიფიკატორული ნოვატორობა ახლა აღიარებული ფაქტია;

ძიებისა და საინტერესო მიგნებების სტადიაზეა ქართული პოემა;

შესამჩნევი ძვრები ხდება ეგრეთ წოდებულ პერიფერიულ ლიტერატურაში;

ამასთან, ლიტერატურას მოეძალა და მღვრიე ნაკადად ერთვის საკმაო რაოდენობის მხატვრულად სუსტი და იდეურად

გაუმართავი ნაწარმოებები; ეპიგონიზმიც უცხო ხილი აღარ არის. საჭიროა მათი პრინციპული შეფასება, მკითხველის სწორი ორიენტირება;

დღეს გაცილებით მწვავედ დგას მტრული იდეოლოგიის წინააღმდეგ ბრძოლის საკითხი, იდეოლოგიისა, რომელიც ინტენსიურად ცდილობს ესთეტიკურ სფეროშიც ზეგავლენა მოახდინოს საბჭოთა მკითხველზე, მსმენელზე. კრიტიკა აქაც ფხიზლად უნდა იყოს, ყოველი ფაქტისადმი წაყრუება ან მისი შეუფასებლობა ჩვენს საზიანოდ მოქმედებს...

ერთი სიტყვით, კრიტიკას დიდი საზრუნავი აქვს. მაგრამ მან ჯერ კიდევ ბევრი რამ უნდა გააკეთოს, რომ მის ამ პარტიულ საბალხო მოვალეობასა და დანიშნულებას ჯეროვნად გაართვას თავი.

პირველ ყოვლისა, საჭიროა ჩვენი სალიტერატურო ორგანოების მუშაობაში გარკვეული გარდატეხის მოხდენა. მათ უნდა მისცენ ტონი ჭეშმარიტ ლიტერატურულ კრიტიკას.

აქ ჩვენ უპირველესად საკუთარ თავზე უნდა ვილაპარაკოთ.

ალმანახი „კრიტიკა" მეშვიდე წელია, რაც გამოდის. უკვე გაშოიცა მისი ოცდარვა ნომერი, რომლებშიც ბევრი საყურადღებო მასალა დაიბეჭდა და რომელთა ფურცლებზეც მოხდა რამდენიმე ნიჭიერი კრიტიკოსის ნათლობა.

მაგრამ ალმანახმა ჯერ კიდევ ვერ მოახერხა თავის გარშემო ლიტერატურულ-კრიტიკული ძალების მთლიანი შემოკრება. მას ბევრი ლიტერატურული ფაქტი დარჩა შეუფასებელი, ხოლო უკვე შეფასებულთა კრიტიკული ანალიზი ყოველთვის როდია ღრმა-პროფესიული, ობიექტური, ოპერატიული.

ალმანახის ფურცლებზე სისტემატურად როდი პოულობს სათანადო გაშუქება-შეფასებას უფერული, უიდეო, კამერული, მდარე ესთეტიკური გემოვნების ლიტერატურა, ასევე ჩვენი პერიფერიების ლიტერატურული ცხოვრება; ნაკლებად იბეჭდება ლიტერატურული პროცესის განმაზოგადებელი, მთავარ ტენდენციათა წარმომჩენი მიმოხილვები;

ყოველთვის როდი ხერხდება საქმიანი, მეგობრული ტონის შენარჩუნება დისკუსიებსა თუ ცალკეულ პრობლემებზე გამართულ კამათში ან რედაქციას მოძალებული ქებათაქების წერილებისათვის აბსოლუტურად გზის გადაღობვა და ა. შ.

იდეოლოგიური, პოლიტიკურ-აღმზრდელობითი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ცნობილი დადგენილებისადმი მიძღვნილ საქართველოს პარტიული აქტივის კრებაზე ამხანაგ ე. ა. შევარდნაძის მოხსენებაში მოცემული იყო აგრეთვე ჩვენი რესპუბლიკის მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა და ლიტერატურული პრესის მდგომარეობის, მათს მუშაობაში არსებული წარმატებებისა და ნაკლის ღრმა, დეტალური ანალიზი. კერძოდ, მითითებული იყო:

„უნდა გაუმჯობესდეს ლიტერატურულ-მხატვრული და საზოგადოებრივი პოლიტიკური ჟურნალებისა და ალმანახების — „მნათობის“, „ცისკრის“, „განთიადის“, „კრიტიკის“, „ლიტერატურნაია გრუზიას“, „დროშის“, „საქართველოს ქალის“ და სხვა რედაქციების მუშაობა“.

დღეს ჩვენ ბევრს ვლაპარაკობთ ჩვენი ლიტერატურის მოქალაქეობრივ პათოსზე — ლიტერატურის ცხოველმყოფელობისა და ზემოქმედებითი ძალის წყაროზე.

მოქალაქეობრიობა კი მოეთხოვება არა მარტო პოეტს, პროზაიკოსს, დრამატურგს, პუბლიცისტს, არამედ აგრეთვე კრიტიკოსსაც, რომლის კრიტერიუმებიც გაპირობებული უნდა იყოს ამ მოთხოვნის, პირველ ყოვლისა, საკუთარი თავისადმი მიყენებით.

ამ მოთხოვნილებიდან უნდა გამომდინარეობდეს კრიტიკოსის გულახდილობა, სიმართლე, პრინციპულობა, რომელიც გამორიცხავს პირფერობას, გაორებული კონცეფციების პრაქტიკას, როდესაც ადამიანი ერთს ფიქრობს და მეორეს ამბობს. ახლა ხშირად კრიტიკოსისა ცოტა ვინმეს რომ სჯერა, ამის მიზეზი მნიშვნელოვანწილად სწორედ ნაკლებ ობიექტურობასა და, კიდევ, არასაკმაო პროფესიონალიზმში უნდა ვეძიოთ.

კრიტიკოსი უნდა იყოს ობიექტური შემფასებელი. ამ შეფასების დონესა და ზომაზე ვერავითარ გავლენას ვერ უნდა ახდენდეს ვერც მეგობრული განწყობილება და ვერც ანტიპათია.

ჭეშმარიტება ის ხატია, რომლის წინაშეც მოწიწებით უნდა ლოცულობდეს მწერალიც და მისი ქმნილების განმსჯელი კრიტიკოსიც.

ჭეშმარიტება მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს. ამიტომ

მხატვრული სიმართლის კრიტიკოსისეული აწონ-დაწონვა გულმართლობას, ობიექტური ჰეშმარიტების მიგნება-აღმოჩენას უნდა ისახავდეს მიზნად, მხოლოდ მისკენ სწრაფვით უნდა იყოს განპირობებული. ობიექტური ჰეშმარიტების კრიტერიუმი ყოველთვის საჭიროა — მოწონების შემთხვევაშიც და „დაწუნების“ დროსაც. ორივე შემთხვევაში კრიტიკოსი საზოგადოებრივი აზრის გამომხატველიც არის და ერთგვარად — შემამზადებელიც.

მხატვარი არ შეიძლება არ ერწმუნოს, არ ენდოს კრიტიკოსს, თუ მის გამოსვლაში, ჰეშმარიტების ძიებასთან ერთად, ხედავს —

საქმის ინტერესებისათვის აუცილებელ კეთილგანწყობას;

ლიტერატურის საყოველთაო ინტერესების გათვალისწინებას;

საგნის ცოდნას და ნიჭს.

ჩვენი კრიტიკის პრაქტიკიდან შეგვიძლია მოვიშველიოთ ამის დამადასტურებელი არა ერთი და არა ორი ფაქტი, თუმცა პირიქითაც არა ერთხელ მომხდარა, როდესაც კრიტიკოსის „პათოსს“ განსაზღვრავს პირადი ანგარიშსწორება ან იმის ზღვარდაუდებელი ჟინი, რომ მიწასთან გაასწოროს „მოწინააღმდეგე“.

ლიტერატურა ის დარგია, რომლის უწყვეტი განვითარებაც დამოკიდებულია ჟანრულ სიახლეთა ძიებასა და მიგნებებზე. ნოვატორობა მისი აუცილებელი, თანდაყოლილი თვისებაა.

ყველა ჟანრს ესაჭიროება მუდმივი ნოვაციები, როგორც მაცოცხლებელი ძალა. იგი აუცილებელია მხატვრულ-კრიტიკული აზროვნებისათვისაც, რათა ყოველი მისი ნაყოფი გვიზიდავდეს არა მარტო აზრის სიახლითა და სინათლით, არამედ თავისი ფორმითაც.

არაფერი ისე არ ამძიმებს და უინტერესოს ხდის თანამედროვე კრიტიკას, როგორც შტამპი, შაბლონი, გატკეპნილი გზა და მრავალჯერ გამოყენებულ დებულებათა თუ სტერეოტიპად ქცეულ ფრაზათა დაუსრულებელი განმეორებანი.

ჩვენ უფრო გაბედულნი უნდა ვიყოთ ფორმათა მოსინჯვა-გამდიდრებაში, კრიტიკული მასალის იმგვარ აზრობრივ ორგანიზაციაში, რომ იგი მთლიანად საინტერესო იყოს და მკითხვე-

ლის გემოვნებას არა მარტო აკმაყოფილებდეს, არამედ აღრმავებდეს კიდეც.

ჩვენს ცხოვრებაში დამკვიდრებული ორი პროვინციული ჩვევაც ძალიან ვნებს კრიტიკას: ხშირად მძაფრ, პრინციპულ კრიტიკას საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ისე აღიქვამს, რომ შემოქმედის გარშემო აუტანლობის ატმოსფერო იქმნება. მავანი ამას ახალი ანეკდოტების საბაბად და წყაროდ იყენებს, მავანი კი გამაბოროტებელი ჩურჩულით აღიზიანებს გაკრიტიკებულს; ხანდახან რედაქციები და გამომცემლობებიც უკვე იშვით უყურებენ და კეთროვანივით ერიდებიან გაკრიტიკებულს.

ასეთ დროს დავიწყებულია ის ჭეშმარიტება, რომ ნამდვილი ლიტერატურული კრიტიკის ნიადაგში ძევს კეთილგანწყობის, მეგობრული დახმარებისა და რჩევის ღვივებადი მარცვალი, რომელიც მომავალში დიდ სიკეთედ უნდა აღმოცენდეს და სასურველი ნაყოფიც გამოიღოს.

ბუნებრივია, ნახსენებ აუტანლობის ატმოსფეროს, „შერისხულის“ ბედს ყველა ერიდება. ეს კი ბადებს კრიტიკაზე ავადმყოფური რეაგირების, მისი მოუთმენლობის ტენდენციას.

ხშირად ასეც ხდება: საფუძვლიანი კრიტიკა უყურადღებოდ რჩება. მისგან გაკვეთილი არავის გამოაქვს; დუმილს ამჯობინებენ იმის იმედით, რომ მალე ყოველივე დავიწყებას მიეცემა სოლმე.

ჩვენ შეგვიძლია დავასახელოთ „კრიტიკის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული რამდენიმე კრიტიკული წერილი ამა თუ იმ ცალკე ნაწარმოების ან კრებულის სერიოზულ ხარვეზებზე, ყოვლად აუტანელ თარგმანებზე, წიგნის ცუდ პოლიგრაფიულ გამოცემაზე, პირდაპირი პლაგიატის ფაქტებზე და ა. შ., რომელთა გამოც „კრიტიკას“ არ მიუღია არც რედაქციების, არც ცალკეულ გამომცემლობათა, არც გამსახკომის რაიმე საქმიანი გამოხმაურება.

რით უნდა აიხსნას ასეთი წაყრუება? იმით ხომ არა, რომ ყოველთვის პრაქტიკული საქმით ვერ ვამაგრებთ ჩვენს დეკლარაციებს და ლამაზსიტყვაობას კრიტიკის აუცილებლობის, მისდამი მხარდაჭერის შესახებ?

კიდევ ერთი ფრიად საჭირბოროტო საკითხი, რომელსაც

ასევე არსებითი მნიშვნელობა აქვს კრიტიკის განვითარებისათვის. საქმე ეხება კრიტიკოსთა ნაშრომების გამოცემას.

კრიტიკოსები არასოდეს არ ყოფილან განებივრებულნი თავიანთი ნაწერების ხელახალი გამოცემებით. კარგი საქმეა, თუ კრიტიკოსმა დროზე მოახერხა თავისი წიგნის ერთხელ დაბეჭდვა, თუმცა კარგი წიგნი, როგორც ყველა ჟანრში, აქაც რამდენიმეჯერ უნდა იცემოდეს.

და მას ემატება ახლადშემოღებული გასაოცარი, კინაღამ დისკრიმინაციული „წესი", რომლის მიხედვითაც კრიტიკოსის წიგნი არ შეიძლება აღემატებოდეს თხუთმეტ თაბახს.

ასეთი შეზღუდვა არ არსებობს (და არც შეიძლება არსებობდეს!), ვთქვათ, რომანებისათვის, მოთხრობებისათვის, დრამებისათვის, პოემებისათვის, ნოველებისათვის, ლირიკისათვის; აქ ზომიერების ფარგლებში ვრჩებით. მხოლოდ ლიტერატურულ-კრიტიკული გამოკვლევებისათვის და კრებულებისათვის შემოვიღეთ იგი.

რატომ?

ამ კითხვაზე გარკვეული პასუხის გაცემა ჭირს, თუმცა პასუხი აუცილებელია!

ობიექტურად ეს და ამის მსგავსი ბევრი მტკივნეული საკითხი თუ პრობლემა დგას თანამედროვე ქართული ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ ყოველი ჩვენი საუბრის უკან. ცუდი ის არის, რომ მათ გამო თითქმის არაფერს ვამბობთ, ამ მიზეზთა აღსაკვეთად თითქმის არაფერს ვაკეთებთ და მხოლოდ იმ ფაქტის ტრადიციული და გაუთავებელი კონსტატაციით ვკმაყოფილდებით, რომ კრიტიკა ვერ დგას თავისი მოწოდების სიმაღლეზე.

ქართულ სალიტერატურო კრიტიკას დღეს საქმით ესაჭიროება ყოველმხრივი მხარდაჭერა.

ეს კი ნიშნავს იმ ბარიერთა მოშლას, რომლებიც ფაქტიურად აბრკოლებენ კრიტიკის განვითარებას.

ამაზე ბევრად ოქნება დამოკიდებული ის მთავარი საქმე, რომელიც თვით კრიტიკოსებმა უნდა გააკეთონ:

კრიტიკის გააქტიურება, მისი ქმედითი ძალისა და მოქალაქეობრივი პათოსის გაძლიერება;

მეტი უტყუარი ალღო და მახვილი ყნოსვა;

ლიტერატურული ფაქტისა თუ მოვლენის ღრმა პროფესიული შეფასება და კრიტერიუმთა სიცხადე;

პროცესის ტენდენციათა დროული გახსნა და პრინციპული ანალიზი;

პირდაპირობა და გულმართლობა;

იდეური სიმკვეთრე და გულისხმიერება;

კრიტიკის არა მარტო შემფასებლური, არამედ აგრეთვე წარმმართველი როლის ამაღლება და სრულყოფა.

1979

დაგვიანებული შენიშვნები ერთი მონოგრაფიის გამო

რამდენიმე წლის წინათ გამოვიდა სოლიდური მოცულობის მონოგრაფია — გ. ნიშნიანიძის „სიცილის არქივიდან“.

მიუხედავად დიდი ტირაჟისა, იგი მალე გაიყიდა, რაც ამ თემით მკითხველის დიდ დაინტერესებას მოწმობს. ამიტომაც, მიუხედავად ერთგვარი დაგვიანებისა, საჭიროდ ვცანით ამ ნაშრომზე ზოგიერთი შენიშვნის მკითხველისათვის გაზიარება.

„სიცილის არქივიდან“ რევოლუციამდელ ქართულ პროგრესულ სატირულ-იუმორისტულ პრესაზე დაწერილი გამოკვლევა-მონოგრაფიაა.

გამოკვლევას დართული აქვს კარგად შერჩეული და კომენტირებული საუკეთესო იუმორისტული მასალა ცალკეული ჟურნალების მიხედვით, ე. ი., ყოველივე მნიშვნელოვანი, რაც კი ქართული სატირისა და იუმორის არქივში მოიპოვება.

ნაშრომის ავტორი თვალსაჩინო ადგილს უთმობს სატირისა და იუმორის თეორიის საკითხებსაც. კერძოდ, წიგნის პირველ თავებში იგი გვაცნობს სხვადასხვა თეორიულ კონცეფციებს (ანტიკური ხანიდან დღემდე) და მთელ რიგ შემთხვევებში გვთავაზობს საკუთარ შეხედულებებსაც.

დადებით მოვლენად უნდა ვაღიაროთ აგრეთვე საინტერესო ექსკურსები სატირის, იუმორის, კარიკატურის ჩასახვისა და განვითარების ისტორიაში. აქ განსაკუთრებულ ყურადღე-

ბას იმსახურებს ეროვნული მასალის კარგი ცოდნა და მისი ორგანული დაკავშირება სატირისა და იუმორის საერთო ისტორიასთან. ამ თვალსაზრისით, კერძოდ, საინტერესოა ქართული „ყეენობის“, ეროვნული სატირული გრაფიკის, დ. ერისთავის კარიკატურების, ჟურნალების — „შურდულის“, „შოლტის“, „ფალანგის“, „ეშმაკის მათრახის“ და სხვ. ისტორიების კვლევა, ბევრი ახალი საარქივო მასალის გამომზეურება.

ყურადღებას იქცევს რევოლუციურ-დემოკრატიული სატირისა და იუმორის ტრადიციების კარგი ცოდნა. წიგნის ავტორი თვალსაჩინო ადგილს უთმობს ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვის, სალტიკოვ-შჩედრინის, „ისკრელების“ როგორც თეორიულ შეხედულებებს, ასევე პრაქტიკულ მოღვაწეობას. მათ მიერ გამომუშავებულ ტრადიციებს იგი ორგანულად უკავშირებს XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის რევოლუციამდელი ქართული სატირულ-იუმორისტული პრესის ისტორიას. ნაშრომში თვალსაჩინო ადგილი ეთმობა ქართული რევოლუციური პრესის სატირულ-იუმორისტულ ნაკადს (ი. ევდოშვილის, მ. ლელაშვილის, გ. ხანდამაშვილის და სხვ. მოღვაწეობა). სათანადოდ არის წარმოჩენილი ცნობილი ქართველი იუმორისტების „ეშმაკისა“ და „თაგუნას“ (კალანდაძისა და შარაშიძის) დამსახურება რევოლუციამდელი ქართული სატირისა და იუმორის განვითარებაში.

ნაშრომის ავტორი იყენებს კვლევის სწორ მეთოდოლოგიურ პრინციპს. იგი ეყრდნობა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის სახელმძღვანელო დებულებებს, რომელთა შუქზეც აანალიზებს ქართული იუმორისა და სატირის ისტორიის მნიშვნელოვან მოვლენებს. გამოკვლევაში ხაზგასმულია სატირისა და იუმორის ჭეშმარიტი ხალხური ხასიათი. მთელ ნაშრომს გამსჭვალავს ის აზრი, რომ სატირა და იუმორი — ეს არის სოციალური მოვლენების, პოლიტიკური ცხოვრების, ეროვნული ყოფის ბროდუქტი, რომ მათში აისახება ხალხის განწყობილება და გულისთქმა.

გ. ნიშნიანიძის დამსახურებად უნდა ვაღიაროთ მთელი რიგი, აქამდე უცნობი საარქივო მასალის აღმოჩენა, რომლებიც მან თავის წიგნში გამოაქვეყნა. მხედველობაში გვაქვს აქამდე თითქმის უცნობი იუმორისტული ჟურნალის „მიშას დღის“ მიკვლევა; ოფიციალური დოკუმენტების გამომზეურება, რაც

შუქს ფენს საქართველოს პრესის მეტად ძნელი ისტორიის საკითხებს, ნათელყოფს ოფიციალური წრეების სასტიკ დამოკიდებულებას ამ პრესისადმი და ა. შ.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის ფრიად მნიშვნელოვანი საქმე, რომელიც გ. ნიშნიანიძემ შეასრულა: თავის წიგნში გამოაქვეყნა მასალები, რომლებიც თავის დროზე აკრძალული იყო ცენზურის მიერ და ჟურნალების დაკაბადონებული გვერდებიდან მოიხსნა. ცხადია, ეს არის ყველაზე უფრო მახვილი მასალა და მისი გაცნობა დღეს ბევრი რევოლუციამდელი საზოგადოებრივი მოვლენის მთელი სისრულით შეცნობის მეტ საშუალებას მოგვცემს. წიგნის მეორე ნაწილში, სადაც „ნატურაში“ ვეცნობით ას ათზე მეტ იუმორისტულ-სატირულ ჟურნალს, ამ ხასიათის მასალები დაბეჭდილია ცალკე ჟურნალების მიხედვით და სპეციალური რუბრიკით — „ნაციხარი სატირა“.

ერთი სიტყვით, შესრულებულია ფრიად თვალსაჩინო სამუშაო აღებული პრობლემის როგორც თეორიული გააზრების, ასევე მთელი მდიდარი ფაქტიური მასალის გაანალიზების თვალსაზრისით. ამას ემატება ისიც, რომ ნაშრომი დაწერილია ორიგინალურად: კვლევის ე. წ. „აკადემიური“ სტილი მასში ეხამება მოვლენის აღქმის ცოცხალ — ჟურნალისტურ მანერას.

ყოველივე ამასთან ერთად, გ. ნიშნიანიძის ნაშრომს თან დაჰყვა ზოგიერთი ნაკლი, რაც უპირველესად, პრობლემის სირთულით არის გამოწვეული.

სატირისა და იუმორის, როგორც ჟანრის, სახის განმტკიცებაში ლიტერატურისა და ხელოვნების თეორეტიკოსთა შორის აზრთა სხვადასხვაობას ვხვდებით. ეს სხვადასხვა მოსაზრებანი გამოტანილია ნაშრომშიც. მაგრამ ვერ დავეთანხმებით ავტორს, თითქოს დღემდე არ იყოს გარკვეული სატირის სპეციფიკური სახობრივი თავისებურებანი, მისი ადგილი ჟანრთა შორის, რომ თითქოს აქამდე არ გაგვაჩნდეს საამისო „სახელმძღვანელო ცნება“ (გვ. 20). მართალია, ამ ბოლო დროს გამოჩნდა თეორიები იმისა, რომ სატირა არის ცალკე „ჟანრი“ თუ ცალკე ფორმა ლიტერატურის გვარისა (ელსბერგი, ტიმოფეევი და სხვ.) და ამ თეორიების უკან ბევრი რამ რჩება აუხსნელი, მაგრამ მისი ს პ ე ც ი ფ ი კ ა გარკვეულია (იხ. მ. გორკის სახ. მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტის მიერ გამოცემული „ლიტერატურის

თეორიის“ სამტომეული, ელსბერგის, ბორევის, ტიმოფეევის, შეპილოვას, ერშოვის, კიკნაძის, პოსპელოვის, რუსთველის სახ. ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის შრომები). საქმე ეხება არა იმდენად სპეციფიკას, რამდენადაც ჟანრულ-სახეობრივ ფუნქციას. აქ მართლაც ბევრი რამ არის გაურკვეველი. უმართებულოდ ჩანს ჟანრობრივი კლასიფიკაცია, რომელსაც ნაშრომის ავტორი გვთავაზობს: „სატირა არის ლიტერატურის სახე, ისევე როგორც ეპოსი, ლირიკა, დრამა...“ (გვ. 22). ესე იგი ტრადიციულად ცნობილ სამ ჟანრს მკვლევარი უმატებს მეოთხეს — სატირას (ეს მარტო მისი დებულება არ არის). თუ ეს ასეა, კომედია, რომელიც, ძირითადად, სატირასა და იუმორზე შენდება, უნდა გამოვთიშოთ დრამიდან, როგორც ჟანრიდან. მაგრამ მას ხომ თავისი, დრამატურგიული სპეციფიკა აქვს და ამ სპეციფიკური ნიშნით არის გაერთიანებული დრამის ჟანრის სხვა სახეებთან! გარდა ამისა, თვითონ ნაშრომის ავტორი გვიჩვენებს, რომ სატირამ თავისი ისტორიის მანძილზე „შეაღწია“ ლირიკაში, ეპოსში, დრამაშიო (გვ. 14). მაშ როგორღა შეიძლება იგი იყოს „დამოუკიდებელი ჟანრი“? იგი ყველა ჟანრის კუთვნილებაა, რადგან გამოყენებულია დრამაშიც, ეპოსშიც და ლირიკაშიც.

ნაშრომში ვხვდებით ზოგიერთ სხვა ისეთ თეორიულ დასკვნას, რომელსაც ორიგინალობის პრეტენზია აქვს. მაგრამ ისინი ნაძალადევი, არაბუნებრივი და ასევე უმართებულოა:

მაგალითად, წიგნის 35-ე გვერდზე მოყვანილია რუსთველის ცნობილი სტრიქონები: „შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი“, „მოშაირე არა ჰქვიან, თუ სადმე თქვას ერთი, ორი“ და გაკეთებულია დასკვნა, რომ ამ სტრიქონებში „მეცნიერული სიზუსტით არის ჩამოყალიბებული და დახასიათებული შაირის ცნება, მისი სატირულ-იუმორისტული ბუნება“. ამასთან, შაირობის არსის, შაირის პოეტიკის ამხსნელი რუსთველის ცნობილი სტრიქონები გამოყენებულია ე. წ. „მაღალი“ და „დაბალი“ ლიტერატურის იდეალისტური კონცეფციის „ნათელსაყოფად“. აქ გაუგებრობასთან გვაქვს საქმე. როგორ შეიძლება „მაღალი“ და „დაბალი“ შაირის პოეტიკური ცნებების „მაღალ“ და „დაბალ“ ლიტერატურათა ანტიკურ ცნებებთან გაიგივება? ეს სულ სხვადასხვა კატეგორიებია. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ლექსთწყობის ფორმასთან,

ლექსის ქორეულ-პეონურ (მაღალი) თუ ქორეულ-დაქტილურ (დაბალი) გამართვასთან, ხოლო მეორე შემთხვევაში ხელოვნების ფუნქციისა და არსის იდეალისტურ თეორიასთან.

შემდეგ, ნაშრომის ავტორს მიაჩნია, რომ იუმორი ადამიანის ცნობილი ხუთი გრძნობის „ნაკრებია" (გვ. 35). ეს რომ გადატანითი მნიშვნელობის, მხატვრულ-მეტაფორული ფრაზა იყოს, კიდევ ჰოი მაგრამ ავტორი ამ დებულებას „განსახილველად წარმოდგენილ განმარტებად" გვთავაზობს. გაუგებარია, რატომ არის ყველა ეს გრძნობა „განსაკუთრებული" მხოლოდ იუმორისტისათვის?

ზოგ შემთხვევაში არასწორად არის გაგებული ცალკეული მოსაზრებანი თუ დებულებები. ასეთებია გოგოლის გაფრთხილება „რევიზორის" დადგმის გამო, კარიკატურა არ გამოგვივიდესო და მხატვარ ფედოტოვის შემოქმედების სტასოვისეული შეფასება (გვ. 38). როცა სტასოვი საყვედურობს ფედოტოვს კარიკატურისადმი მიდრეკილებას ან გოგოლი შიშობს, კარიკატურა არ გამოგვივიდესო, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ისინი ამცირებენ კარიკატურის როლს ან არ ესმით მისი დანიშნულება. ერთსაც და მეორესაც სურთ მეტი მამხილებელი ძალის ნაწარმოების შექმნა; არა კარიკატურული წარმოსახვა, რომელშიც არის გადაჭარბების ერთგვარად წინასწარგამიზნული გროტესკის ელემენტი, არამედ სასტიკი რეალისტური მხილების პათოსის დამკვიდრება. ყოველი გამონათქვამი მისი შეფასების დროს მოითხოვს მეტ ფრთხილ დამოკიდებულებას.

ნაშრომის ავტორი ერთგვარად „აღარიბებს" ჩვენი გამოჩენილი კლასიკოსების მემკვიდრეობას, როდესაც ი. ჭავჭავაძის „ქაცია-ადამიანს" და დ. კლდიაშვილის შემოქმედებას მხოლოდ სატირულ-იუმორისტული ჩარჩოებით ფარგლავს (გვ. 115). ცნობილია, როგორ გადაჭრით ილაშქრებდა თვითონ დ. კლდიაშვილი ასეთი კონცეფციის წინააღმდეგ და იგი უთუოდ მართალი იყო!

სერიოზულ საყვედურს იმსახურებს წიგნის საერთოდ კარგად დაწერილი თავი „ზამთრის სასახლის შტურმზე". მასში, მართალია, ჩინებულად არის წარმოდგენილი XIX საუკუნის რუსული სატირულ-იუმორისტული პრესის ისტორია, მაგრამ XX საუკუნის, ესე იგი, უშუალოდ რევოლუციის წინა პერიოდის სატირა და იუმორი არ ჩანს. თუ გავითვალისწინებთ ამ

თავის თემატურ გამიზნულობას, ჩანს, ეს კი აუცილებელი იყო.

ზოგიერთი უფრო „წვრილმანი“ შენიშვნაც:

უმართებულოა იმის მტკიცება, თითქოს ფელეტონს არა აქვს ზოგადსაკაცობრიო იდეალი, ანეგდოტს კი ასეთი იდეალი აქვს (გვ. 12), ან თითქოს, სატირა „ყველაზე მოქნილ ხელოვნებად“ იქცა კრიტიკული რეალიზმის ეპოქაში. „უკონფლიქტობის თეორია“ გარკვეული, სამამულო ომის შემდგომი პერიოდის ნაყოფია. გ. ნიშნიანიძეს კი იგი რატომღაც 20-იან წლებში გადააქვს და ილფისა და პეტროვის შემოქმედებითი მოღვაწეობის პერიოდს უკავშირებს (გვ. 23).

ასეთი ხასიათის ლაფსუსები მით უფრო დასანანია, რომ გ. ნიშნიანიძის „სიცილის არქივიდან“ თავისი პროფილით, აგრეთვე ტირაჟის გამო (40.000) პოპულარულ გამოცემად იქცა და მას მასობრივი მკითხველი გაუჩნდა.

1973

შინაარსი

I. რომანის თვალსაწიერი

მრავალსახეობის ერთობლიობა 3
ქანრის დინამიკა 77
თანამედროვე ზნეობრივი გმირისათვის 121
მიკრორომანის სამყარო 160
რომანისტის ოსტატობა 204

II. ლიტერატურული პორტრეტებისათვის

სიტყვა პაოლო იაშვილის პოეზიაზე 318
ეპოქის პოეტის დიდი გაქვეთილი 379
ოსტატობის ფენომენი 388
ორი სინამდვილის მხატვარი 394
მოქალაქეობის მაღალ სამრეკლოდან 428
რეალიზმის დიდი გზით 435
მწერალი. გმირი. კონცეფცია 442
ლიტერატურული ტრიპტიქი 445
წინ კიდევ გრძელი გზაა 453
ეროვნული კულტურის სასიკეთოდ 460
მამულიშვილი 461

III. ლიტერატურა. ცხოვრება. კრიტიკა

ტენდენციები — ახალი და განახლებული 466
კაცთმოყვარეობის სახელით 476
გასაუბრება წინაპართან მწვავე პრობლემაზე 480
ცხოვრებასთან, პრაქტიკასთან სისხლხორცეული კავშირისათვის . . . 484
გალაკტიონის ცხოვრების წიგნი 490
ექსკურსი უახლეს ლიტერატურაში 502
ლიტერატურულ კრიტიკაზე 514
მოქალაქეობრივი პოზიცია 519
თქვენ მეკითხებით... 524
სადღეისო მოთხოვნათა დონეზე 528
დაგვიანებული შენიშვნები ერთი მონოგრაფიის გამო 535

რედაქტორი ქ. კვინტრაძე
მხატვარი დ. დუნდუა
მხატვრული რედაქტორი თ. შარიფაშვილი
ტექნიკური რედაქტორი ზ. გვიმრაძე
კორექტორები ე. ჟვანია, ნ. კირთაძე
გამომშვები ა. საყაძე

ს.ბ. — 4457

გადაეცა წარმოებას 07.05.85. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 09.04.86. უე 01543. საბეჭდი ქაღალდი № 1. 84×108 1/32. გარნიტურა ვენა. ბეჭდვის ხერხი მაღალი. პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 28,56. პირ. საღ. გატ. 28,56. სააღრ.-საგამომც. თაბახი 26,21. ტირაჟი 15.000. შეკვ. № 1502.
ფასი 2 მან. 80 კაპ.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო"
თბილისი, მარჯანიშვილის, 5.

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნით ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის თბილისის ი. ჭავჭავაძის სახ. წიგნის ფაბრიკა, მეგობრობის გამზირი № 7.

Тбилисская книжная фабрика им. И. Чавчавадзе, Государственного комитета Грузинской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, пр. Дружбы № 7.