კონსტანტინე გამსახურდია

ჩრდილოეთის ვარსკვლავი

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
თბილისი — 1967

წიგნი მეორე

ნ ე რ ი ლ ე ბ ი

პროფ. დ. გამეზარდაშვილის რედაქციით და გამოკვლევით

რედაქტორისაგან

ვახტანგ კოტეტიშვილის „რჩეული ნაწერების“ მეორე წიგნში შესულია ის გამოკვლევები და წერილები, რომლებიც ავტორს სხვადასხვა დროს გამოუქვეყნებია ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებში, ან მოხსენებათა სახით წაუკითხავს. დღევანდელი მკითხველისათვის ბევრი მათგანი უცნობია, რაც კიდევ უფრო ზრდის მათდამი ინტერესს.

წიგნში შესული მასალა სამ ჯგუფად დავყავით: ლიტერატურული წერილები, წერილები ხელოვნებასა და მეცნიერებაზე, ფოლკლორის საკითხები. წერილები არ დაგვილაგებია ქრონოლოგიური პრინციპით. მათი თანმიმდევრობა, უმთავრესად, წიგნის გამოყენების გაადვილებითაა განპირობებული.

მკითხველი პირველად გაეცნობა ნიჭიერი მკვლევარის ნაშრომებს: „1922 წლის ქართული მწერლობის მიმოხილვა“, „საგაზაფხულო დღეობათა წრე“, „ხალხური ამბავი ტარიელისა“, „თეატრალური შესრულება საგაზაფხულო ცერემონიალთან დაკავშირებით“, „ამირან — პრომეთეს თქმულება“, „ილია ჭავჭავაძე და ხალხური შემოქმედება“, „ფოლკლორის კურსის პროგრამა“, „ქართული პოეტური ფოლკლორი (ლექციების კურსი)“. რომლებიც, თავის დროზე, საჯარო სხდომებზე და სტუდენტთა აუდიტორიის წინაშე წაუკითხავს; ისინი დაცულია ავტორის არქივში. ყველა დანარჩენი — გამოქვეყნებულია ჟურნალ-გაზეთებში: 1912 წელს — „საზოგადოებრივი ჰანგები XVII — XVIII საუკუნის ქართულ მწერლობაში“, გაზეთი „სახალხო გაზეთი“; 1915 წელს — „შავი წიგნი (შ. არაგვისპირელის შემოქმედება)“, ცალკე წიგნად; 1921 წელს — „უოლტ უიტმანი“, ცალკე წიგნად; „შორეული“, ჟურნალი „ხელოვნება“, № 1; 1924 წელს — „მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე“, ჟურნ. „კავკასიონი“, № 1—2; „ორი სტიქიონი“, გაზეთი „პოეზიის დღე“, № 5; „მეთოდის საკითხი სოციოლოგიაში“, ჟურნ. „ჩვენი მეცნიერება“, № 11 — 12; 1925 წელს—„ქართველ მხატვართა გამოფენა“, ჟურნ.

„ახალი კავკასიონი“, № 1—2; 1926 წელს — „ქართული მწერლობა“, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, № 1; „ნიკო ლომოური“ (ნ. ლომოური. მოთხრობები, შესავალ წერილად); „თანამედროვე ქართული ხელოვნება“, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, № 11—12; 1927 წელს — „ქართული პოეტური ფოლკლორი (ეპოსისა და ლირიკის წარმოშობა)“, ჟურნ. „მნათობი“, № 5 — 6; 1928 წელს — „ნიკო ნიკოლაძე“, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, № 4; „ლევ ტოლსტოი“, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, № 8 — 9; 1929 წელს— „ანტონ ფურცელაძე და ეგნატე ნინოშვილი“, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, № 11 — 12; 1930 წელს — „გიორგი წერეთელი“, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, № 1 — 2; 1936 წელს — „აკაკი წერეთლის შემოქმედება და ფოლკლორი“, ჟურნ. „მნათობი“, № 9. „სურამის ციხის ლეგენდის წარმოშობა და მისი პარალელები მსოფლიო ფოლკლორში“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9—10.

სათაურების თვალის გადავლებაც კი საკმარისია, რომ დავრწმუნდეთ როგორც წინამდებარე ტომის მნიშვნელობაში, ასევე მისი ავტორის ფართო ერუდიციასა და ნიჭის მრავალფეროვნებაში. რაც მთავარია, ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო ღრმავდება ნაშრომთა უშუალო გაცნობის შემდეგ.

ეჭვი არაა, ვ. კოტეტიშვილის ნაწერების მეორე წიგნიც საპატიო ადგილს დაიჭერს ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში და კიდევ უფრო წარმოაჩენს მისი ავტორის დამსახურებას.

ლიტერატურული წერილები

საზოგადოებრივი ჯანგები XVII—XVIII საუკუნეების ქართულ მწერლობაში

„მე-XII საუკუნის საქართველოში ჩნდებიან გენიოსები, — ამბობს ბროსე, — რომლებსაც ქართული ენა აჰყავთ სისრულის უმაღლეს მწვერვალამდის. ჩნდებიან შემქმნელნი ამირან და ტარიელის დიად ეპოპეიებისა; ეს ეპოქა არის დიადი ეპოქა საქართველოსიო". დიახ, ეს სანეტარო და ბედნიერი ხანა მწერლობასაც დაეტყო. განა XII საუკუნემ არ მოგვცა დიდებული შოთა, რომელმაც ჩვენი მწერლობა მსოფლიო მწერლობას დაუახლოვა და თითქმის გაუთანასწორა, და მით დიდი ნაბიჯი წაადგმევინა თავის ერს? მაშინ არ ცხოვრობდა სარგის თმოგველი, რომელმაც აღწერა და ცოცხლად გამოხატა ქართველი ერის სიმამაცე და მისი გმირული მოქმედება? მაშინ არ ცხოვრობდნენ შავთელი და ჩახრუხაძე, რომლებმაც დაუდეს სათავე შესხმით პოეზიას, რომელნიც აქებდნენ ერის დიდებას XII საუკუნისას და მასთან ერთად შეკავშირებულს შარავანდედით მოსილს თამარს, რომელმაც, როგორც ამბობს პროფ. ა. ხახანაშვილი, „ქვათა სიმაგრეებით დასწერა თავისი სახელი საქართველოს მთებზე და ველებზეო"? მას შემდეგ კი საქართველოს ცა მოიღრუბლა. ყოველმხრივ მტერი შემოესია, ქვეყნის პირიდგან აღგვას ემუქრებოდა და ასე თითქმის XVII საუკუნემდის სულ ბრძოლაში გაატარა. ჯერ ჩინგის ყეენმა და ლანგთემურმა და მათ შემდეგ ოსმალებმა და შაჰ-აბასმა ისე შემუსრეს და აიკლეს საქართველო, რომ უდაბნოს დაამსგავსეს ეს ერთ დროს აყვავებული და ამაყად მდგარი კუთხე. ხალხი პირველ შემოსევაზე აღსდგა და სურდა უკანასკნელ სისხლის წვეთამდის ებრძოლა და მით დაეცვა ერი და სარწმუნოება, მაგრამ იძლია და საქართველო სპარსეთის გავლენის ქვეშ ჩავარდა. ამ უკანასკნელმა კი ცეცხლი და მახვილი შემოიტანა, რომ ძირიანად მოეღო ბოლო ქართველთა სარწმუნოებისათვის, ზნე-ჩვეულებისთვის და სხვ. „ძნელია წარმო-

დგენა იმაზე უარესის სურათის, — ამბობს ხახანაშვილი, — რომორსაც წარმოადგენდა XVII საუკუნის საქართველო, სურათის, რომელშიაც მეფობდეს ისეთი ეგოიზმი და დაწვრილმანებული თავმოყვარეობა, და მას ეწირებოდეს მსხვერპლად პირადი ინტერესები მთელი მხარისაო". წვრილმანი თავმოყვარეობა, პატივმოყვარეობა, პირადი ამქვეყნიური ფუფუნება,შური — აი ის უმთავრესი მამოძრავებელი ძალა, ის სტიმულები, რომლის მეოხებითაც მოქმედებდნენ იმ დროს ქართველები. და აი ამნაირ მდგომარეობაში გავრცელდა ჯაშუშობა, მტრობა, ღალატი, ვერაგობა; ხალხი დაკნინდა, დაქუცმაცდა ცალკე სამეფოები, პატარ-პატარა სამთავროები ფეოდალთა სათარეშო ასპარეზად გარდაიქმნა, სადაც ერთი ფეოდალი ებრძოდა მეორეს, ორივენი მეფეს და ასე სახელმწიფოს ძირს უთხრიდნენ. ისე რომ, მტერიც რომ არა ყოფილიყო, თვითონ ამოხოცავდნენ ერთმანეთს. ძმა ძმას სამარეს უთხრიდა, მამა—შვილს. ერთი სიტყვით,

„შეიქმნა დიდი მტერობა, თქმა ერთმანეთის ძვირისა,
— ამპარტავნობა და შური, ურცხვად გატეხა პირისა,
ავაზაკობა, ქურდობა, გზებზედ დახდომა გზირისა,
ტყვეობა, მოკვლა, ტაცება ქერივთა, ობოლთა, მწირისა".

(დ. გურამიშვილი)

ასეთი იყო სურათი XVII — XVIII საუკ. საქართველოსი. ასეთი მდგომარეობა მწერლობასაც უნდა დასტყობოდა, რადგან მწერლობა ცხოვრების ცოცხალი სახეა, თვით ცხოვრების თვალწინ დაყენებული; მწერალი მხატვარია, რომელმაც ფეხდაფეხ უნდა სდიოს ცხოვრებას, მისი ყოველი მდგომარეობა ნათელ ფერადებით დაგვიხატოს, მოგვცეს სარკე შიგ ჩასახედად, რადგან მწერალი მგრძნობიარე სულია, და არა უსარგებლო აბსტრაქციის სფეროში მოცურავე რამ. სადაც ერს სატირელი ექნება, იქ მისმა ებანმა გლოვის აკორდი უნდა გამოსცეს, უნდა იქვითინოს, ხოლო სადაც სამხიარულო— იქ სიცოცხლის ჰიმნი უნდა დააგუგუნოს. გლოვაც და მხიარულებაც, ორივენი მწერალმა უნდა გვამცნოს. ასეთი კაცი გამოჩნდა კიდეც. ვახტანგ V შვილმა არჩილ მეფემ და შემდეგ დ. გურამიშვილმა საყვირი დაუკრეს ხალხის გამოსაფხიზლებლად. მერე აიღეს ღვთიური ჩანგი, ქართველთ გულის ტკივილი, ქართველთ დაცემა შიგ ჩააქსოვეს და იდუმალი სევდა საქართველოსი ხმამაღლა გამოსთქვეს. სევდა-ნაღველში ამოავლეს ღვთიური კალამი, დრო-ჟამის ცოცხალი მოტივებით გამსჭვალეს თავიანთი ლექსები და პოემები, და ქართველთ გამოსაფხიზლებელი ჰანგები უგალობეს, ჰანგები — პატრიო-

ტული კილოთი გამსჭვალულნი. არჩილ მეფემ დასტოვა დიდი თხზულება, რომელსაც „არჩილიანი“ ეწოდება, რომელიც შეიცავს აღწერას ქართველთ ზნეობისას და უმთავრესად ქართველთ სიმამაცისას თეიმურაზ I დროს.

აღწერს, აგრეთვე, თეიმურაზის სამაგალითო გულადობას, მამულისადმი სიყვარულს და მორწმუნე გულს. ხატავს ამ სურათს და თვალწინ უყენებს თავის დროის ქართველებს, რომლებმაც

„უმჯობესი დაივიწყეს, წესის რასმე აწ ახლობით,
სიმართლესა მრუდზე სცვლიან, სიცრუისა მომზახლობით“.

საზოგადოდ. სიყვარულის გასაძლიერებლად, როგორც სხვა ერის მწერლები, აგრეთვე ჩვენებიც, მიმართავენ ხოლმე ისტორიას, ამოიღებენ იდეალურ ტიპებს, შემოახვევენ გარს იდეალურ მხარეებს, უძღვნიან მათ გმირულ მოქმედებას ქებათა-ქებას და ასე ფერადებით შემკულ სურათს თანამედროვეთ უყენებენ, რათა ეს გმირთა ღვთაებრივი გრძნობები თანამედროვე ცხოვრების გათახსირებას, მის უგვანობას დაუპირდაპირონ და მათ გულში ღვთაებრივი ცეცხლი მამულისადმი სიყვარულისა ისევ გააღვივონ, გააძლიერონ. ასე იქცევა არჩილი და ყველა თხზულებაში ერთი და იგივე ცეცხლის ძაფი აქვს გატარებული. ეს ძაფია იმ დროის ქართველთა ზნედაცემულობა, რომელიც, არჩილის შეხედულებით, არის უმთავრესი მიზეზი საქართველოს დაცემის, დამონებისა. უმზერს რა ამ სურათს საქართველოსას, არჩილი უღრმეს გულისწყრომას თვით „სოფელს“, ანუ ცხოვრებას და მის კანონს უცხადებს. „სოფელს“ ის თვლის უწყალობის საძირკველზე აშენებულად, რომელიც სიცრუის და უკუღმართობის ჩარხზე ტრიალებს, და ეუბნება:

„სოფელო, ჩემობ სიმართლეს, ეს რა სიმართლის მგვანია,
ნუ ამბობ, ცრუ ხარ, მართალი შენი არ შესაგვანია,
უსამართლო ხარ, უწყალო, ვით მულახელი სვანია.
და ვნახე სახლს მდიდარს შეუხედ, ნაცართა უწყე გვანია“.

ერთი სიტყვით, სოფელი არის, მისი აზრით, „უმანკოთა და ცოდვილთა საერთო შემაწუხარი“. ისე რომ, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ და ცხოვრება გავამართლოთ, მხოლოდ მრავალტანჯული და მართალი იობის ტანჯვა აცრუებს მასო. ამგვარად, არჩილ მეფე ჯერ მთელი „სოფლით“ არის უმადური, და მერე კერძოდ ქართველი ერით. საზოგადოდ, მისი მუზა სევდიანია. მისი „არჩილიანი“ ქართველთ იერემიას გოდებაა. ის ჰგოდებს საქართველოს, მის უნუგეშო მდგომარეობას, შესძახის ქართველებს მაღალი ხმით და უჩვენებს გზას სიმართლისას, რომელსაც შეუძლია მათი ხსნა ამ მდგო-

მარეობიდან. ისრით გული ეგმირება, როდესაც ხედავს, რომ, მეფიდან დაწყებული გლეხამდის, ყველა გარდაქმნილა და გაუტანლობის, სიბოროტის, შურის, ღალატის და მტრობის ჭურჭლად გადაქცეულა. მთელ ამ სურათს ხელოვნურად ხატავს, ნათელ ფერადებით საქართველოს შინაარსს თვალწინ უყენებს, ახედებს შიგ თანამედროვეთ, რომ ნათლად დაინახონ ეს სურათი. უმთავრეს ჰანგს იმის პოეზიისას სამშობლოს სიყვარული შეადგენს, და ეს ასეც უნდა ყოფილიყო. არჩილს ყურადღება უპირველესად საქართველოსკენ უნდა მიეპყრო, რადგან საქართველო კრიზისს განიცდიდა. საქართველო, წინაპართა სათაყვანებელი, მათი წმიდათა წმიდა, მისი დროის ქართველებისთვის უბრალო საგნად იყო ქცეული, რომელსაც პირადი ანგარიშები, ჟინიანობა, ჩრდილს აყენებდნენ, ჰფარავდნენ. მიზეზად ამისა კი ქართველთა დაკნინება — დაწვრილმანება დასახა, რომელთაც სამშობლოსადმი სიყვარულის ცეცხლის ნაპერწკალიც აღარ უღვივოდათ გულში. ამისათვის არჩილმა, უპირველესად, სამშობლოს სიყვარული წამოაყენა განსაკურნავ წამლად და დაიძახა:

„სიყვარულით წადით ღაშქარს, თუმცა სისხლი გენთხეოდეს,
ქვეყნისა და პატრონისთვის, სასჯელს არვინ შეუღონდეს,
ვინცა მოკვდეს სჯულისათვის, დაიჯერე ესრე ცხონდეს,
რაც გადარჩეს მეწინავე, მას სახელი დიდი ჰქონდეს“.

მაგრამ მარტო სამშობლოს სიყვარული წარმოუდგენელია, თუ ერთმანეთს შორისაც არ არსებობს კეთილი განწყობილება — სიყვარული. თუ ჩვენ სამშობლო გვიყვარს, უნდა გვიყვარდეს ერიც, რადგან ერი და სამშობლო ისე მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი, რომ ერთის წარმოდგენა უმეოროდ შეუძლებელია, რადგან ორივე ერთად ჰქმნიან ამ სრულ ერთეულს. თუ ჩვენ სამშობლო გვიყვარს, მაშ ერიც გვყვარებია, როგორც მისგან განუყრელი რამ, და თუ ერი გვიყვარს, მაშ ერთმანეთიც უნდა გვიყვარდეს, როგორც ნაწილი ორგანიზმისა, რადგან ყოველი ჩვენგანი შემდგომ ნაწილებად შევდივართ და ასე ვქმნით ამ ერთეულს ორგანიზმს. არჩილმა ეს კარგად იცოდა. ამისთვის, სამშობლოს სიყვარულთან ერთად, ურთიერთშორისი სიყვარულიც უნდა ექადაგნა, რადგან, როგორც ვთქვით, პირველისგან ეს უკანასკნელი გამომდინარეობს. და აკი არჩილმაც აქ ხმა აიმაღლა:

„ამხანაგის სიყვარული კარგია და მოუმატებს,
დაამშვიდებს, დაამდაბლებს, აღარავის აამაყებს“.

მაგრამ არჩილი ამ ორი მიზეზით არა კმაყოფილდება. ის ფეხდა-

ფეხ მისდევს საქართველოს იმ დროის ცხოვრების ძაფს, არკვევს უმთავრეს მიზეზებს მისი დაცემისას და პოულობს კიდეც. ეს მიზეზი შეუგნებლობაა. ჯერ თავიანთი თავის და შემდეგ შეუგნებლობა საზოგადო. იმ დროის ქართველებმაც თავიანთი თავი ვერ სცნეს, ვერ გაიგეს. გაუგებარი იყო მათთვის ის, თუ რას სჩადიოდნენ, თუ როგორ ითხრიდნენ სამარეს თავიანთ თავისთვის. თვალებახვეულებმა დაჰკარგეს გზა სიმართლისა, რომლის შუქი მათ გულს აღარა ჰხვდებოდა, არ აცისკროვნებდა. არჩილს კი სურდა, რომ ხალხს ეცნო თავისი თავი, თავისი ზნედაცემულობა, დახურდავება. ამისთვის საჭირო იყო სწავლა, ცოდნა... „დედა სიბრძნეა კაცისა, ცოდნა თავისი თავისაო". „სიბრძნეა" საჭირო, რადგან, მისი შეხედულებით,

„სიბრძნეს ვერ სწორავს ვერა-რა, არც ისე მოსახმარია,
მისი ნაყოფი ბევრია, ძირი აქვს არ გამხმარია,
სად წახვალთ, თან გაიტანებთ, საგზლადაც მგონ საკმარია".

ქადაგებს არჩილი სწავლის აუცილებლობას, რადგანაც ღრმად დარწმუნებულია, რომ შეგნების შემდეგ ქართველები ისევ ამაღლდებიან, დაინახავენ შავ ლაქებს, რომელნიც მათ გულს გადაჰკვრია და დაუფარავს თითქმის ყველა ზნეობრივი კანონები, რომელთაც „საქართველოში იტყვიან სამას სამოცდა ხუთსაო". ასე, არჩილი ზნეობრივ ამაღლებასა ქადაგებს. თუმცა სიბრძნეს უფრო მაღლა აყენებს ყველა სხვა ზნეობაზე. მისი „ზნეობა ყველა კაია", მაგრამ „სიბრძნე" მაინცა სჯობს, რადგან „სხვა ზნე ყველა მობრყვილდების, ეს დარჩების სიკვდილამდისო".

„სიბრძნის" წინ, — არჩილის აზრით, — ყველაფერი ფერს ჰკარგავს, იცვრცვნება. მას ვერ შეედრება ვერა-რა, ვერც სიმდიდრე, ვერც სიდიდე, ერთი სიტყვით,

„სჯობს მონა ბრძენი, უგნურსა მეფესა მოხუცებულსა".

ასე რომ, სიბრძნეს ყველაზე მაღლა აყენებს და ერთ უძვირფასეს განძად აღიარებს. მაგრამ არჩილს განყენებითი სიბრძნე კი არა სწამს, არა, მას სწამს სიბრძნე სარწმუნოებრივი შუქით გასხივოსნებული, რადგან არჩილი დიდი რელიგიური კაცია. ეს მისი თვისება კი ადვილი ასახსნელია. ქართველი ერის კულტურა, ათასი წლის განმავლობაში, ქრისტიანობის ზეგავლენის ქვეშ იყო. ისე რომ, ეს ორი ცნება: ერი და სარწმუნოება ქართველთათვის შეკავშირდნენ, რასაც ხელი შეუწყო სპარს-ოსმალთა და, აგრეთვე, სხვა არაქრისტიან ერთა შემოსევამ, რომლებიც სარწმუნოებასაც ებრძოდნენ და

ლამობდნენ მის აღმოფხვრას. მტრისკენ გაშვერილი იარაღი მამულის დასაცავად, იგივე სარწმუნოების დასაცველი იარაღი იყო. ამის შემდეგ რაღა გასაკვირველია, რომ არჩილი, როგორც მამულის უდიდესი მოტრფიალე, მასთანვე დიდი რელიგიური კაცია, რადგან ეს ასე უნდა მომხდარიყო. არჩილს ყოველ ფეხის გადადგმაზე ღმერთი აგონდება. რაც უნდა კაცმა დამცირება გამოიაროს, რაც უნდა უბედურება ეწვიოს, არასდროს გულგატეხილი არ უნდა იყვეს, თუ მის გულს ღვთიური ნაპერწკალი ხვდება და ანათებს, რადგან მას ღმერთი უმოწყალოდ არ დასტოვებს:

„ამაღლდნენ დამდაბლებულნი, დამდაბლდნენ ამაღლებულნიო".

— იმეორებს საღვთო წერილის სიტყვებს.

მაგრამ არჩილი ხედავდა, რომ მარტო ერი ვერაფერს იზამს, თუ მას სათავეში „ბრძენი" მეფე არ უდგას.

არჩილის აზრით, თუ სურს რომ იარსებოს და სახელმწიფოდ ითვლებოდეს, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, მას უნდა განაგებდეს მეფე ფრიად ბრძენი, განათლებული. აქ ის უახლოვდება ფილოსოფოს პლატონს, რომელიც ამბობდა — სახელმწიფო მხოლოდ მაშინ იქნება ბედნიერი, როდესაც სათავეში ბრძენი ედგებაო. ბრძენი უნდა განაგებდეს სახელმწიფოსო. არჩილ მეფეც ამასვე ამბობს. მისი აზრით, ნამდვილი მეფე ის არის, რომლის სიმდიდრესაც შეადგენს:

„სიბრძნე, გონება, ჰკვიათ ცოდნა საქმისა მომავალისა".

მეფე უნდა იყვეს „მსგავსი მკურნალის ბრძნისა მის ხელოვანისა", და თუ მეფემ თვითონ არაფერი არ იცის, ის ხომ სხვასაც ვერ განუკურნავს წყლულსა? სულის მკურნალად ღმერთს სულიერი მოძღვარი დაუნიშნავს, მკურნალად — ექიმი. ბრძენი მეფე კი ორივე უნდა იყვეს, სულიერი მოძღვარიც და ხორციელი მკურნალიც, რადგან

„ბრძენს მეფეს ორთავ წამლობა, ძალუძს და კარგა შეენისა".

ასეთია მეფის იდიალი „არჩილიანში".

არჩილი ხედავდა, რომ მტაცებლობა გახშირებულიყო; ერთი კუთხის მთავარი ეცემოდა მეორეს და სტაცებდა ადგილ-მამულს. აქედან ედებოდა სათავე იმ დაუსრულებელ შუღლს, მტრობას და უსიამოვნებას ურთიერთს შორის, რომელიც იყო მთავარი მიზეზი საქართველოს დაცემისა. იგი ამბობს:

„არვის ჰმართებს საქონელი, სულ თავისთვის კაცს უნდოდეს",

„სიმართლისა მოღვაწებით შემოჰქონდეს და გაჰქონდესო“.

ხედავდა, რომ ქართველები გულბოროტნი გამხდარიყვნენ. ძმა ძმას სამარეს უთხრიდა, რომ ჩუმად ხელი ეკრა მისთვის და დაეღუპა. ამისთვის ამბობდა:

„მშვიდნი იყავით, რამე თუ მემშვიდნი დაიმკვიდრებენ,
ყოველი მეშფოთე, გულ-ანჩხლი, სიცოცხლეს გაიმწარებენ,
ამოდ შვრებიან საძაგლად, ვერარას გაიხარებენ;
ვინ მოყვასს მთხრებელი უთხრიან, თვითვე თავს ჩაიკარებენო“.

სიმართლის დიდი მქადაგებელი იყო არჩილი და ყოველ ღონით ცდილობდა საძირკვლიანად აღმოეფხვრა ფლიდობა, სიცრუე, მოტყუება. როგორც ეხლა, ჩვენ დროში, უწინაც ვაჭრები მატყუარა, ფლიდები ყოფილან, რომელნიც ხელში ამრუდებდნენ სასწორს, მოკლე ადლს ხმარობდნენ და სხვ. ამისათვის საჭირო იყო მათი ჩაგონება სიცრუე-მოტყუების უსაფუძვლობაში, რომ სიცრუით ნაშოვნი სიცრუითვე წაგერთმევათო, და არჩილმა ამათაც უქადაგა:

„ვაჭარნო, ნუ ნამეტნავად მიიწყავ, მისცემ მცირითა,
ნუცა გრძელ ადლის აღებას, გასყიდვას შვრები მწირითა,
დიდად მოირჯვამს, ეინც იღებს და მისცემს სწორის კილითა?
ჩვენგან სიცრუით ნაშოვნი, წაგვერთმის კვლაე სიცრუითა“.

ერთი სიტყვით, არჩილი გამოვიდა მქადაგებლად და მამხილებლად ქართველთ დაქვეითებისა და დაწვრილმანებისა, მაგრამ მის ქადაგებას აკლდა ის სიცოცხლე. რომელიც ნაწარმოებს ხდის ხელის-ხელ საგოგმანებელ საგნად და რომელიც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მსმენელებზე. არჩილ მეფე იოანე ნათლისმცემელსავით მოევლინა საქართველოს, რომელსაც ხალხი უნდა მოემზადებინა უფრო მშვენიერი ქადაგებისათვის, და აკი მოუმზადა კიდეც. მოვიდა დავით გურამიშვილი, ეს ბუმბერაზი ქართული მწერლობისა, რომელმაც მოგვცა ისეთი ენით დაწერილი ლექსები, რომ კაცს კითხვა არ მოსწყინდება. შესანიშნავი, მოხდენილი და ლამაზია პოეტის მარტივი ენა, სმენის დამტკბობია მისი მუსიკალური რითმა, რომელიც ბევრგან ისეთი ოსტატობით არის ნახმარი, რომ გიორგი წერეთლისა არ იყვეს, „როცა ვკითხულობთ, თითქოს ტკბილი სალამურის ხმა გვესმისო“. აი, მაგალითად:

„სავარგონია, მგონია, ეს სიტყვა, გასაგონია,
ბაღ-წალკოტისა მოქმედთა, ვარდი დათესონ, რგონ ია“...

მარტო ამით, რომ გურამიშვილმა შემოიტანა ახალი ენა, მარტივი და გასაგები, მას კარგი ადგილი ექნებოდა ქართველ მწერალთა რიგში. მაგრამ აქ ცოტა საგანს ავუხვიეთ, რადგან მისი სტილისტიკა ჩვენს თემას არ შეადგენს, და ამისათვის საგანს დავუბრუნდეთ.

როგორც პოეზია, ასევე თვითონ პიროვნებაც დავით გურამიშვილისა, XVIII ს. ქართული მწერლობის ამ ბუმბერაზისა, ჯერ კიდევ დიდი ხანი იქნება საგნად შესწავლისა, არა მარტო მეცნიერ-ისტორიკოსისათვის, არამედ ყოველი ქართველისთვის, რომელსაც აინტერესებს თავისი ქვეყანა, მისი სვე-ბედი, მისი წარსული. გურამიშვილი, ეს ის პიროვნებაა, რომელსაც ცხოვრებამ დედინაცვლობა გაუწია და განგებამ თითქოს განგებ მოაწყო მისი ცხოვრება ისე, როგორც მისი ნაწერებიდან ჩანს: თითქოს განგებ შემოავლო ის პირობები, რომლებშიაც მას მოუხდა არსებობა და რომლებმაც სამუდამო დაღი დაასვა მის ცხოვრებას.

აი, თვით გურამიშვილი როგორ აგვიწერს თავის ცხოვრებას, როცა ტყვეობიდან გაპარული ლეკებს ემალებოდა:

„იწ ყველას წვრილად ვერ მოვსთვლი, რაც მაშინ გადამხედია,
სამი დღე შამბში ვწოლილვარ, მაღლა არ ამიხედია,
წინ გზისა შეკერის შიშითა წასვლა ვერ გამიბედია,
შიმშილისაგან მუცელი მიმკერია ფერდზედ ფერდია“.

მაგრამ ამ პირად უბედურებას არ ექნებოდა ისეთი გავლენა, მის გარშემო რომ ბედნიერება ყოფილიყო. და მისი ტრაგედიაც სწორედ აქ არის, რომ მის გარშემო ცხოვრება იყო მიზეზთა მიზეზი მისი აკვნესებული ჩანგისა, მისი საქართველო იყო მიზეზი გლოვის აკორდისა, ის საქართველო, რომლის

„ჰირსაც ვერვინ მოსთვლის, თუ არ ბრძენი, ენა მჭევრი“.

გურამიშვილმა უღრმესი პროტესტი გამოუცხადა თანამედროვე ცხოვრებას; იგი მის უშინაარსობას სწუხდა მთელი თავისი არსებით, რაც მის უსაზღვრო პესიმიზმში გამოიხატა. ჰგოდებს საქართველოს, როდესაც თვალწინ მისი მწარე სინამდვილე ეხატება; ჰგოდებს, რადგან ეს სინამდვილე არ შეეფერებოდა იმ მოთხოვნილებას, რომელნიც თვით ბუნებამ მათ ჩაუნერგა; ჰგოდებს იმ საქართველოს, რომელზედაც დანტეს პირით შეეძლო ეთქვა: „ოხ, ჩემო დამდაბლებულ-დაჩაგრულო საქართველო! უბედურების სავანევ...

უკაცო ხომალდო ქარიშხლის დროს... მიმოიხედე შენს გარშემო, შეჰხედე შენს ნაპირებს, ოხ უბედურო! შეჰხედე! ერთი მუჭა ადგილი მაინც სტკბება მშვიდობიანობით და ბედნიერებით?“

და განა საქართველოს ბედს არ განიცდიდა იტალია XIII საუკუნეში. რომელმაც წარმოშვა დანტე, და რომლის უბედურებამაც აღმოახდინა დანტეს გულიდან ეს გამწარებული სულის კივილი? განა ის არ იყო ხანა დაცემის — გათახსირებისა, სადაც ხუცესნი, ეს ერთა მამანი, ღამის ორგიებიდან ეკლესიაში მიდიოდნენ მღვდელთ მსახურების შესასრულებლად. განა ეს მწარე სურათი არ გაჰკრთა მან თავის „ღვთაებრივ კომედიაში“? დიახ. გამოხატა. და ახალი დროის მქადაგებლადაც შეიქმნა.

გურამიშვილიც განა მახარობელი არ არის ახალი დროისა? დიახ. არის. მხოლოდ იმ გარჩევით. რომ დანტეს ეპოქას მოჰყვა ეპოქა აღორძინებისა. გურამიშვილისას კი. XIX საუკუნის გარიჟრაჟზე. საქართველოს რუსეთთან შეერთება.

საზოგადოდ. საგანი გურამიშვილის პოეზიისა იგივეა. რაც „არჩილიანისა“. მხოლოდ გურამიშვილმა შესძლო და თავის ლექსებს ააქსოვა ის. რაც აუცილებელია ნაწარმოებისთვის. რათა მან რაიმე შთაბეჭდილება მოახდინოს მკითხველზე: ეს ფაქიზი და ძლიერი კრძნობა გახლავთ. გურამიშვილის პოეზიისთვის ეს აუცილებელი რამ არის. რადგან „არის ხოლმე ხანა. — როგორც ამბობს პეტრე კოგანი, -- რომელიც თავის მოწინავე და საუკეთესო წარმომადგენლებისაგან თხოულობს არა ფხიზელ და მუყაით მუშაობას, არამედ აძაღლებულ გრძნობას. რომელსაც შეუძლია გამოაღვიძოს ერში საუკეთესო ინსტინქტებიო“.

გურამიშვილიც სწორედ ასეთ ხანაში ცხოვრობდა. ეს იყო ხანა საზოგადო გათახსირებისა. ამან გულის სიღრმემდე ააშფოთა დ. გურამიშვილი, რომელსაც შილლერისებრ შეეძლო ეთქვა: „მე მოვალეობად შევიქმნი, შური ვიძიო საქართველოს გათახსირებისათვის. და მევე სამარცხვინო ბოძზე გამოვაკრავ ყოველ მის ლაქასაო“. და აკი გამოაქვეყნა კიდეც, მან არაფერი არ დამალა, რადგან ჭირის ძალვა ქვეყანას არ მოუხდებოდა და ყოველი უარყოფითი მხარე ქართველებისა ნათელი ფერადებით გამოხატა და მქადაგებლად შეიქმნა.

მისი პოეზიის უმთავრესი ჰანგი სამშობლოს სიყვარულია. არჩილივით ესეც დასტირის საქართველოს, რომელიც უცვლელად გადავიდა მე-17 — მე-18 ს-ში. რომელშიაც გურამიშვილი ცხოვ-

რობდა. ერთმანეთის გაუტანლობა, შური, მტრობა, ღალატი, ანუ როგორც თვით პოეტი ამბობს:

„....თქმა ერთმანეთის ძვირისა,
— ამპარტავნობა და შური, ურცხვად გატეხა პირისა,
ავაზაკობა, ქურდობა, გზებზედ დახდომა გზირისა,
ტყვეობა, მოკვლა, ტაცება ქვრივთა, ობოლთა, მწირისა“.

აი, ეს იყო ნათელი და ნამდვილი სურათი იმ საქართველოსი, რომლის შავს ფონს არც ერთი ნათელი წერტილი არ აცისკროვნებდა, რომელსაც დასტიროდა მგოსანი და რომლის შვილთაც მჭექარე ხმით უქადაგებდა კეთილ გზაზე დადგომას, გასწორებას, აჩვენებდა ადამიანთა სიბოროტეს, ღრმად ახედებდა საზოგადოების და კაცის გულში, უკიოდა ბრძოლად და ამგვარად გზას უღოცავდა. თვითონ კი მახვილი ენით მხედრდებოდა მტრებზე, ქართველებისთვის კი ჰსურდა ცეცხლის სიტყვებით აღეგზნო სიყვარული მამულისადმი და ერთმანეთისადმი. დ. გურამიშვილი ოცნებობდა იმ ნეტარ დროზე, რომელიც შესცვლიდა მის ეპოქას; ოცნებობდა იმ დროზე, როდესაც სახელმწიფოს დიდება და ერის ბედნიერება, ხელიხელ ჩაკიდებულნი, ჩაებმოდნენ მსოფლიოს ფერხულში. ხელმძღვანელობს რა ამ აზრით, ის ცდილობს განასპეტაკოს ქართველთ ზნეობა, რადგან, მისი ღრმა რწმენით, თუ ერს მამულის სიყვარული არ აერთებს, მალე დაიღუპება, მოისპობა და აღიგვება ქვეყნის პირისაგან. და თუ სურს ერს, დაიცვას თავისი თავი, თავისუფლება, სარწმუნოება, მაშინ ყოველმა კაცმა, თავისი პირადი ანგარიშები მსხვერპლად მიიტანოს სამშობლოს საკურთხეველზე და თუ მისი კეთილდღეობა მოისურვა, თავიც შესწიროს. ეს გამომდინარეობს მამულის სიყვარულიდან. მისი დროის ქართველებმა კი ამ წმიდათა წმიდას, სამშობლოს, რიდე ჩამოაფარეს და მთელი თავისი ძალღონე პირად ანგარიშებს, შურს, მტრობას და ღალატს მოანდომეს. ეს საქართველოს მწარე სურათი, გურამიშვილს „დავითიანის“ პირველ თავებში აქვს გამოხატული, სადაც გამოყვანილი ჰყავს ქართლის მეფე ვახტანგი და კახეთისა — კონსტანტინე, რომელნიც კეთილი მეფეების განსახიერებანი არიან. მათ სურთ შეერთება, ძმური შეკავშირება, რადგან ეს აუცილებელი იყო იმ აუარებელ მტერთან შესაბრძოლებლად, რომელნიც საქართველოს ყოველ მხრივ ესეოდნენ. სურთ შეერთებული ძალით დაიცვან სახელმწიფო, მისი თავისუფლება, სარწმუნოება. მაგრამ მარტო მეფეთა სიკეთემ რა გააკეთოს, როდესაც ქართლ-კახელებს ერთიმეორის წინააღმდეგ აჯანყებენ პირადი ანგარიშებით მოხელმძღვანელე პირები,

რომელთაც ბოლოს განხეთქილებაც ჩამოაგდეს და გაჩაღდა ბრძოლა. ძმა ძმის სისხლს ჰღვრიდა, მამა — შვილისას; დამარცხებული მხარენი ხან თურქებს, ანუ ოსმალებს, ხან თათრებს ან ლეკებს იწვევდნენ საშველად, რის შემდეგაც გააბატონეს იგინი, თვითონ კი მათი გავლენისა და მბრძანებლობის ქვეშ ჩავარდნენ.

„ვით მამალი სხვის მამალსა დამტერდეს და წაეკიდოს,
მას სცემოს და თვით იცემოს, დაჭოჩროს და დაეკიდოს,
რა ორნივე დაღალულნი, ძაღლმა ნახოს, პირი ჰკიდოს,
ეგრეთ ქართლი და კახეთი დარჩა თურქთა, ლეკთა, დიღოს“.

გურამიშვილი ხედავდა ამას და როგორც ზენა მადლით ცხებულ მგოსანს, არ შეეძლო არ ემხილებინა გზადაკარგული ხალხისთვის, რომ იმათ თავიანთი თავი თვითვე დაღუპეს, რადგანაც

„კახელების აღმა ხნული, ქართლელებმა დაღმა ფარცხეს,
ძმამ ძმას სახრე გადუჭირა, მტერთ კომბალი თავში დასცხეს“,

და ამისთანა

„უკუღმართმა ხვნა და ფარცხვამ, ეს ნაყოფი გამოიღო,
მოგვითხარა ქართლ-კახეთი, ძირფესვიან ამოიღო“.

ყველა ამის მოწმე იყო დ. გურამიშვილი; ხედავდა, თუ როგორ, ერთმანეთის შურით და მტრობით დაბრმავებულებს და დაძაბუნებულებს, თურქი, ლეკი, დიდო, ქისტი, ყველა სთავაზობდა თითო ხიშტს და დაფარვა ვეღარ შესძლო, რადგან როგორც თვით ამბობს:

„მე კი ვფარავ, მაგრამ ჩემი სატკივარი არა ჰფარავს.
მეტად მწარედ გული მტკივა, მაერთოლებს და ტანში მზარავს,
ვერ მოვითმენ, თუ არ დავგმობ, აღმა მხვნელს და დაღმა მბარავს“.

თქვა ესა და ცოცხალი სურათი მწარე სინამდვილისა ქართველს ერს უშიშრად წინ დაუყენა, უშიშრად, რადგან გურამიშვილს სიმართლისა არ ეშინია, ის მართალს ამბობს. ყველგან ასეთია მისი ფსიქოლოგია. კარგად იცის, რომ „მძრახველს ძრახვა თვით კი ავად მოუხდებისო“, მაგრამ დ. გურამიშვილმა თავისი პირადობა მსხვერპლად შესწირა და თქვა, რომ „ფარვა სიავისა, ქვეყანას არ მოუხდებისაო“, და კაცი გინდ მოჰკლან კიდეც, სიკვდილამდის სიმართლის უშიშარი მქადაგებელი უნდა იყვესო. გურამიშვილი ამართლებს კიდეც ამას და ამბობს:

„მართალს ვიტყვი, შევიქმნები ტყუილისა მოამბე რად?
ვერას უქნებ საძაგელთა, უფერულთა პირ საფერად.
მე თუ გინდა თავიც მომჭრან, ტანიც გახდეს გასაბერად.
ვინც არ არის კახაბერი, მას ვერ ვიტყვი კახაბერად".

ყველა ეს მისი სიტყვები მისი ღრმა რელიგიური რწმენიდან გამომდინარეობენ. ის, როგორც არჩილი, და კიდევ მეტადაც, რელიგიური კაცია. მისი ღრმა რწმენით,

„ღმერთი არის თვით ხელმწიფე, თვით უფალი, თვით მპირველი,
არავინ ჰყავს მოზიარე, აქვს მპყრობლობა უცილველი,
ღვთისგან ნივთობს ყოველი ნივთი, ხილული და უხილველი.
სუფევს ყოვლის სულისაგან, ძვირუთქმელი, უკლველი".

ღმერთი არის ყოველივე და მაშასადამე აბსოლუტური სიმართლეც და გურამიშვილიც, როგორც ღრმად მორწმუნე კაცი, სიმართლის მქადაგებელი უნდა ყოფილიყო. სიმართლისა და ზნეობრივი ამაღლების ქადაგებასთან, იგი ქადაგებდა, აგრეთვე, სარწმუნოების მტკიცედ დაცვას, რადგან ხედავდა რომ ბევრმა ქართველმა უღალატა ქრისტეს და სპარს-ოსმალების სარწმუნოება მიიღო. დავითის აზრითაც, ყველაფერს ღვთის შიში უნდა ედვას საფუძვლად, თუ კაცს სურს, დასტკბეს ტკბილი ნაყოფით. და ეს რელიგიური ხასიათი ისე აქვს გამჯდარი მის ზოგიერთ ლექსს, რომ დავითის ფსალმუნებს არ ჩამოუვარდება. მაგრამ გურამიშვილი ფესვგამდგარი ფანატიკოსი კი არ არის, ან მორჩილი, ან ასკეტი, არა, მისი პოეზია განსახიერებული რეალობაა, თვით ცხოვრების გამოძახილია. გურამიშვილი გამჭრიახი თვალით უმზერს ცხოვრებას, ფხიზლად ადევნებს თვალყურს მის მიმდინარეობას. ღრმად უკვირდება მიზეზთა მიზეზებს. რომ გაიგოს ცხოვრების შინაარსი. უკვირდება ცხოვრებას და იგებს ხალხის ნამდვილ მოთხოვნილებებს. უხატავს ქართველ ერს ლამაზ იდეალებს, მაგრამ იცის, რომ მისი თანამედროვე ქართველები ხორცს ვერ შეასხამდნენ მის ოცნებას; იცის, რომ ამისთვის საჭიროა ხალხის მომზადება, გარდაქმნა. ეს მომზადება კი „სიბრძნის" შეძენაში უნდა გამოიხატოს, „სიბრძნის", რომელიც არის უდიდესი განძი ადამიანის ცხოვრებისა. მან იცის, რომ „თუ კაცსა ცოდნა არა აქვს, გასტანჯავს წუთისოფელი", ამისათვის ქადაგებს:

„ცოდნა თან დასდევს მცოდნესა, რაზომსაც დაეტარების,
აქვს უხილავი საუნჯე, ხელი არ შეეკარების,
არც ცხადის ძალით წაერთმის, არც მალვით მოიპარების,
ჭკუა უხმარ არს ბრიყვთათვის, ჭკვა ცოდნით მოიხმარების".

ცოდნა იარაღია კაცისა, ისე, როგორც ხორთუმი — სპილოსი, და უსწავლელი კაცი „ჰგავს უხორთუმო სპილოსა". რაც უნდა ბუნებით

ჭკვიანი იყვეს კაცი, თუ მას არა აქვს მიღებული სწავლა-განათლება, ანუ, გურამიშვილის სიტყვით, თუ იგი უწვრთნელია, იმას თვალწინ ფარდა აქვს ჩამოფარებული და რასაც უნდა ნდომობდეს, ვერ მიხვდება, რადგან მისი გრძნობა-გონების ფარგალი მოსაზღვრულია: მას არ ძალუძს ეს გაუგებრობის ფარდა ჩამოხსნას და ცხოვრებას საღი თვალით შეხედოს. მისი გონება უხეშია, უდრეკი. როგორც რკინას მხოლოდ ცეცხლი მოალბობს, რომ მერე შესაძლებელი იყვეს მისი ჩამოყალიბება, ასევე სწავლაა საჭირო, გურამიშვილის აზრით, რადგან მასში „ყრმა მომშვიდდების“ ისე, როგორც „რკინა ცეცხლში გარბილდების“. ეს მომშვიდება კი აუცილებელია. რადგან, მისის აზრით,

„სჯობს ყოლა უწვრთნის ძაღლისა, უწვრთნელის შვილის ყოლასა“.

მან ისიც კარგად იცის, რომ სავალი გზა ძნელია და ამისთვის ამხნევებს ხალხს:

„სწაელის ძირი მწარე არის, კენწეროში გატკბილდებისო!-

ამ სიტყვებით გზას ულოცავს. მიზანი კი აქაც ხალხის ზნეობრივი გაფაქიზება არის. სურს ქართველი ერის სულიერად გარდაქმნა, სულიერად, რადგან მას ხორციელი არ აფიქრებს. ის სულის ჭურჭელია, რადგან „სული ღვინოა კეთილი, ხორცი — ჭურჭელი მყრალია“, მას ყველაფერი ხორციელი სძულს. ეს ხილული ქვეყანაც. რომელიც უსამართლობის ბუდეა, სადაც მართალი ითრგუნება, სიცრუე-ბოროტებას კი მედიდურად თავი მოაქვს და განაგებს ქვეყნიერებას. სოფელი, რომელიც „მიდი-მოდის“ და „ქარტეხილთა ზღვასაებრ ღელავს“. მას არა სწამს, რადგან მას დრო-ჟამი უკანა სდევს. და „მის ნაქსელავს ქსოვს და ჰქელავს“. ამისთვის ამბობს:

„ნუ მიენდობი, საწუთრო მტყუანი არის, უპირო,
არ დაიჭირვის ხელშია, რაგინდ რომ ბრჯყალი უჭირო,
ღღეს რომე ლხინი მოგაგოს, ხვალ ვერ მოურჩე უჭირო,
ამად სჯობს ხორცი უარჰყო. სულსა ულოცო, უწირო“.

ისე, რომ ამ ცხოვრების უარყოფაში ის ატარებს თესლს სულიერ აღორძინებისას. რამდენადაც გურამიშვილი უარჰყოფს ზედმეტ ზრუნვას ხორციელზე, იმდენად მოუწოდებს იგი ერს სულიერი განახლებისადმი, ზნეობრივი და გონებრივი გაფაქიზებისადმი.

რამდენადაც მიკრულნი ვართ და მიმაგრებულნი დედამიწაზე. იმდენად შეუძლებელია ამ ქვეყანაზე არ ვიფიქროთ. დავითმაც ეს კარგად იცის. ამქვეყნიურ ცხოვრებაზე ფიქრის დროს კი, დავითს თანამედროვე მწარე სინამდვილე ესახებოდა. ეს სინამდვილე კი

გრძნობის სამეფოს წარმოადგენდა. ჟინიანობა, შური, მტრობა, ვნების მორჩილება, — აი იმ დროის ქართველის გზის მაჩვენებელი კუდიანი ვარსკვლავები.

ის გონების წმიდა, ბრწყინვალე ვარსკვლავი კი მათკან შორს იყო. მას ისინი ვერა ხედავდნენ. ეს ბუნებრივი მოვლენაა. ჯერ, საზოგადოდ, როდესაც გონება იდეალებს გვიხატავს და იქით გვიწოდებს, იქ გრძნობა გვაყენებს. ყოველ გონებითს, გრძნობიერი წინ ეღობება და იმართება ბრძოლა მათ შორის, სადაც ხშირად პირველი მარცხდება, უკანასკნელი კი ხორცს ისხამს, სახიერდება. პირველი მხოლოდ თეორიად რჩება.

დავითის დროის ქართველები მთლად გრძნობად იყვნენ გადაქცეულნი; თვალ-ახვეულნი მას მისდევდნენ და იღუპებოდნენ. დავითმა კი აქ ეს ნოტაც იხმარა და კაცს გამაფაქიზებელი მელოდია გააგონა. ეს ნოტა გრძნობის დამორჩილებაა, მისი გონებითი შუქით გაცისკროვნება. ეს კი სამაგალითო მხატვრობით „ქაცვია მწყემსში“ დაგვიხატა, სადაც ქაცვია გონებით მომუშავე კაცია და არა გრძნობის მონა. მან კარგად იცის, თუ როგორ დაღუპა მისი მაჰა გრძნობის აყოლამ. ამისთვის გონება აამუშავა, რომ თავის მაშასავით ისიც არ დაიღუპოს. როდესაც ქალი, გრძნობათა ღელვით გატაცებული და აპილპილებული, ეუბნება —

„მე ვარდი შემქმენ, იყავ შენ ია,
გაშინჯე, შენ ნახე... თუ გთნდეს, მითნიე“,

და შემდეგ...

„რამ შეგაშინა,
ჩვენ ორთ ხშირ ტყეში გვიყურებს ვინა“,

ქაცვია მწყემსი ეუბნება:

„ცოტა ხანს საქმეს დაუგდოთ ყური,
ღვთიური არის თუ ეშმაკური,
ვსცნათ ერთმანეთი“.

ე. ი. ქაცვიას სურს ეს აღელვებული გრძნობა, ეს ვნებათა ღელვა გონების ისრით გასინჯოს და დაინახოს, საქმე ღვთიური არის თუ ეშმაკური? ანუ გონებრივია თუ არაგონებრივი? ქაცვია საქმეს უცბად არ ეჯახება. ქაცვიამ, მამის გარდა, ადამ და ევას ისტორიაც იცის, რომლებიც აჰყვნენ „გულთა და თვალთა ნდომას“, მცნება გატეხეს და რომელიც მეოხებითაც კაცობრიობა ამ მდგომარეობაში იმყოფება. ერთი სიტყვით, დ. გურამიშვილის აზრით, ყოველი ადამიანი გონებით უნდა სჯიდეს ყოველ ნაბიჯს, წინააღმ-

დეგ შემთხვევაში ვნებათა აყოლა უწმინდურების მორევში შეატოვინებს

„ყრმავ, გონება უგუნური, აგონიერეო,
თავს ნუ გახდი უღონოდა, აღონიერეო,
იქით, აქეთ მოიხედე, ათვალიერეო,
სცან საწუთრო მუხანათი, სალმობიერეო“.

ასე გამოვიდა დ. გურამიშვილი მქადაგებლად ქართველი ერისა. ის შეეხო ყოველ მხარეს ქართველთ ცხოვრებისას, ყოველ მის იარას ისარი სტყორცნა გამოსარწყავად. ერთი სიტყვით, საქართველოს განახლების მოციქულად შეიქმნა.

მაგრამ განა აქ უნდა დავსვათ წერტილი? განა აქ თავდება დ. გურამიშვილის ღვაწლი, მისი შემოქმედება? არა, გურამიშვილი ჯერ კიდევ ცოცხალია, ვიდრე საქართველო უმწეო მდგომარეობაში იმყოფება, და ჯერ კიდევ კარგა ხანს იქნება იგი ცოცხალ ხმად ქართველთ გულში. ჯერ კიდევ ყოველ ქართველს დაგვფარფატებს მისი ჩრდილი, კიდევ გვაფხიზლებს, ბრძოლად გვიკივის და ჩამოგვძახის:

„ადე, ადე, ნუღარ გძინავს, ზეზე წამოჯეო,
თავს გადგია ქურდ-მპარავი, მას უდარაჯეო,
გაუფრთხილდი, არ დათხაროს, შენი საუნჯეო“.

პეტერბურგი,
1912 წლის 15 ოქტომბერი

ილია ჭავჭავაძე და ხალხური შემოქმედება

როდესაც თვალს გადავავლებთ მხატვრული ლიტერატურის უდიდეს წარმომადგენელთა შემოქმედებას, შეუძლებელია, რომ ჩვენი ყურადღება არ მიიპყროს ერთმა მნიშვნელოვანმა გარემოებამ: შემოქმედების უმაღლეს ძეგლებს, მეტწილად ხალხური შემოქმედება უდევს საფუძვლად. ჰომეროსიდან მოყოლებული — ვაჟა-ფშაველამდე, პოეზიის უდიდესი წარმომადგენლები, რაღაც მიზეზით, ხალხური პოეზიის რეპერტუარს მიმართავდნენ და, ამ მტკიცე ნიადაგზე დამყარებულნი, ჰქმნიდნენ თავის უკვდავ ნაწარმოებთ. „ილიადა“, „ოდისეა“, თქმულება პრომეთეს შესახებ (რომელიც ძველი საბერძნეთიდან მოყოლებული, დღემდე, პოეზიის ქვეყანაში მრავალმა ავტორმა აქცია შემოქმედების საგნად), „შაჰ-ნამე“, „ქილილა და დამანა“, „ვეფხისტყაოსანი“, „დეკამერონი“, „დონ-კიხოტი“, „ფაუსტი“, „სიბრძნე-სიცრუისა“ და სხვა მრავალი. თითქმის ძნელი იქნება ისეთი დიდი ავტორის დასახელება, რომელსაც არ მიემართოს ხალხური შემოქმედების უკვდავ წყაროსათვის და თავისი პოეტური გზნება ხალხური გენიით არ გაემახვილებინოს. პოეზიის ამ დიდი სალაროდან დღესაც ბევრი შემოქმედი იღებს როგორც იდეებს, ისე ფაბულებს, ოსტატობის ხერხებს, ლექსიკონს და ყველაფერს, რაც კი გამომსახველ ძალას მისცემს შემოქმედებას. ალბათ ბუნებრივი უნდა იყოს ეს მოვლენა, რადგან ხალხის გენიას ეს თემები, ფაბულები თუ კონსტრუქციის პრინციპები საუკუნეთა განმავლობაში შეუმუშავებია და რომელნიც თავისებური ბუნებრივი შერჩევის გზით დახვეწილან და განმტკიცებულან. ხშირად ხალხური პოეზია, და საერთოდ ხელოვნება, ისეთ ნიმუშებს გვაძლევს, რომელთა გვერდით იჩრდილება დიდი ავტორების ქმნილებაც კი. შორს რომ არ წავიდეთ, ქართული ფოლკლორის ქვეყანაში ბევრი ისეთი შედევრი გვეგულება, რომელნიც დაამშვენებდნენ უდიდესი ოსტატების შემოქმედებას. ვინ იტყვის, რომ „ლექსი ეფხვისა და მოყმისა“ გენიალური ლექსი არ არის? ან „თავფარავნელი ჭაბუკი“

ან „ბინდის ფერია სოფელი“ და მრავალი სხვა? ან ვინ იტყვის, რომ უდიდესი ძეგლი არ არის ზღაპარი „მიწა თავისას მოითხოვს“, ან „ასფურცელა“, ან „ეთერი“ და რომელი ერთი ჩამოვთვალოთ? ხალხური პოეზიის ღრმა და მდიდარ ქვეყანას ყველა დიდი პოეტი პათეტიურად განიცდიდა და მათ შორის ი. ჭავჭავაძეც—რაღაც ატეხილად და მტკიცედ მოყვარული ხალხის თავისებური გენიისა. აქ მარტო სიყვარულიც არ იყო. აქ გაგებაც იყო, დიდი ჭკუის მუშაობა. რაც ი. ჭავჭავაძეს საგანგებოდ ახასიათებს შემოქმედების ყოველ სფეროში.

ი. ჭავჭავაძე დიდი შეგნებითა და მოწიწებით მივიდა ხალხური შემოქმედების პანთეონთან. ოსტატის მახვილი ალღოთი ჩასწვდა იმ დიდ ხელოვნებას, რომელიც ხალხის ჰანგებსა თუ სიტყვებში იყო ჩაქსოვილი და სცადა კი არ გადმოეღო, არამედ განეცადა ის დიდი სასიცოცხლო ძალა, ის „დვრიტა“, რომელიც ამ შემოქმედებას სჭვალავდა და ფუძედ ედო.

საზოგადოდ, ხალხური შემოქმედების საძირკვლად დადება ინდივიდუალური შემოქმედებისათვის ორი გზით ხდებოდა: პირდაპირი და არაპირდაპირი გზით. პირველის სახით ჩვენა ვგულისხმობთ ხალხური და ინდივიდუალური შემოქმედების ისეთ ურთიერთობას, როდესაც პირველი მეორეში დოკუმენტალურად გადმოდის და ის ფაქტურა, რომელიც ხალხურ შემოქმედებასა აქვს, შემადგენელ ნაწილად შედის ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედებაში, ე. ი. როდესაც ხალხური შემოქმედების შინაარსიც და ფორმაც თავისი ძირითადი მასით გადადის ინდივიდუალურ შემოქმედებაში; აქ იგი იქცევა პოეტის ინდივიდუალური აქცენტის საგნად, რაც განსაზღვრულ თავისებურების იერს აძლევს, და ამ სახით მკვიდრდება ლიტერატურაში. „ილიადა“ „ოდისეა“, „შაჰ-ნამე“, „სიბრძნე-სიცრუისა“, „დეკამერონი“ და სხვ... ასეთი გზით შექმნილი ნაწარმოებებია. მეორე შემთხვევაში კი, ეს დოკუმენტები ისე ხელშესახებად არ არიან წარმოდგენილი, მაგრამ მთლიანად, ამ ხალხური შემოქმედების „სული“ ისე არის შემკვრელ ფერმენტად გადაქცეული, რომ წინ წამოსული ინდივიდუალური შემოქმედების უკან სრულიად გარკვევით იგრძნობა შედედებული და მბორგავი ხალხური გენია. ი. ჭავჭავაძე ამ მეორე წყების ოსტატთა რიცხვს ეკუთვნის. მართალია, ხალხური შემოქმედების არსენალიდან ი. ჭავჭავაძეც საკმაოდ ბევრ მასალას იღებს, ანდაზებისა და სიტყვის მასალათა სახით და სხვ.. მაგრამ ეს იმდენად არ არის საინტერესო, რამდენადაც ის თითქმის ხელშეუხებელი „სული“, რომელიც ხალხის წიაღიდან ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში არის გადასული. იქა ჰფეთქს, როგორც საკუთარ-

სა და მორგებულ სხეულში. კითხულობთ ი. ჭავჭავაძის ნაწერებს და სრულიად გარკვეულად გრძნობთ, რომ ეს კაცი კი არ გიწერთ, არამედ გესაუბრებათ, და გესაუბრებათ იმ ლექსიკონით კი არა, რომელიც წიგნებიდან მოდის, ხშირად სქემად ქცეული და გამოფიტული, არამედ ცოცხალი სიტყვით. აქ თქვენ ძარღვსა გრძნობთ, ხორცს, და, თუ გნებავთ, იმ სინოყივრეს, რომელიც მხოლოდ დედამიწასა აქვს.

ჩვენ, მწიგნობრობას შეჩვეულთ, ხშირად გვეჩვენება, რომ ი. ჭავჭავაძის ენა რაღაც თავისებურია; ამ ენას აქვს თავისი კონსტრუქცია. თავისი სინტაქსი და თავისი მხატვრული სურნელებაც. და რატომღაც მგონია, რომ ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებს, მწიგნობარ წრეებზე უკეთესად ის გლეხი გაიგებს, რომელიც წიგნს დაშორებულია, რადგან ი. ჭავჭავაძემ თავის შემოქმედებაში სწორედ ეს ცოცხალი, გლეხური ენა გააბატონა და, როგორც საღი სათავე, დაუპირისპირა იმ ენას, რომელიც წიგნებში იყო ფეხმომტკიცებული, სხვადასხვა „თეორეტიკებით" დამძიმებული და უსიცოცხლო. „ხალხია ენის კანონის დამდები და არა ანბანთ თეორეტიკა"-ო. ამბობს, ი. ჭავჭავაძე (ტ. IV, გვ. 47) და ამ ხალხის ენის მიმართ თაყვანისცემაში პოეტი იქამდე მიდის, რომ „უკადრის" სიტყვებსაც კი საკადრისად აცხადებს: „ამასაც მოგახსენებთ, რომ უკადრისი სიტყვები ქვეყანაზე არ არიან. მხოლოდ აზრი იქნება უკადრისად გამოთქმული სიტყვებთაგან. უვარგისი სიტყვაც არ არის ქვეყანაზე. თუ ხალხი ხმარობს, მაშასადამე ვარგისიანია" (იქვე, გვ. 53).

ი. ჭავჭავაძეს კარგად ესმის ხელოვნებისა და ცხოვრების ურთიერთობა, პოეტსა და ხალხს შორის არსებული დამოკიდებულება: „ჩვენ ძალიან კარგად გვესმის დამოკიდებულება ხელოვნებისა, პოეზიისა ხალხთა ცხოვრებაზედ; ეგეც კარგად ვიცით, რომ მაგისთანა ობოლ მარგალიტებს ძალიან იშვიათად მოჰყრის ხოლმე მდინარე ცხოვრებისა. პოეტს ხალხი დაჰბადავს და ხალხის ცხოვრება ძუძუს აწოვებს; ამ საფუძვლით ამბობენ, პოეზია ხალხის ცხოვრების გამომთქმელიაო. ჯერ უნდა ხალხმა დაიმუშაოს თავისი სულიერი ბუნება, შეანძრიოს თავისი უკვდავების ძარღვი, მოამზადოს მასალა თავის ცხოვრებითა და მერე, თავისთავად, უთქვენბრძანებლოდ, ძლიერი სული გენიისა ძლიერად გამოსცემს პასუხს ხალხის განვითარებასა. თუნდ რომ იყვნენ ეხლა ჩვენში ბაირონის თანასწორნი ნიჭნი, ის ნიჭნი ბაირონის ოდენას თავის დღეში ვერ იქმოდნენ; ის ნიჭნი საზრდოს ვერ იპოვნიან ჩვენს ცხოვრებაში; დევს დევის ძუძუ გამოზრდის და თუ ჩვეულებრივი ადამიანის ძუძუთი გაიზარდა, ის დევი აღარ იქნება" (იქვე, გვ. 49).

ამ სიტყვებში ხელოვნების მთელი ფილოსოფია არის გამოთქ-

მული; ეს იგივე აზრი და ღრმა რწმენა ი. ჭავჭავაძემ „პოეტშიც“ გამოსთქვა:

„მე ცა მნიშნავს და ერი მზრდის“-ო.

ხოლო ამ ერისა თუ ხალხის შემოქმედებას ი. ჭავჭავაძე ისე დიდად აფასებდა, რომ ზოგჯერ ისეთი ექსტაზები იპყრობენ, თითქოს მათი სიტყვით გამოთქმაც უძნელდებაო.

„...სხვამ რაც უნდა სთქვას, მე კი ამ სიტყვების სიმართლით გავამხნევებ ჩემს თავსა: „მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს — პირს უკანაო“, სადა ხარ ეხლა ამ გონიერი სიტყვის მთქმელო? ვიცი სადაცა ხარ: ხალხში ხარ, უხილავო, და ხალხისა ხარ. ისიც ვიცი, რაც გქვიან: შენ ხალხის გენიას გეძახიან. ისიც ვიცი, რა თვისებისა ხარ: შეუცდომელი და ყოველთვის მართალი ხარ“ (იხ. „კაცია ადამიანის“ შესავალი). ამ შთაგონებული ნათქვამით ი. ჭავჭავაძე დაუნათესავდა იმ დიდ ოსტატებს, რომელნიც ასეთივე სასოებით შესცქეროდნენ ხალხური შემოქმედების მომხიბლავ დარბაზს და შედიოდნენ შიგ, როგორც „უკვდავების სალაროში“. ნიბური, ანთებით რომ იძახდა: „საგები, ეს ფატამორგანა არის, რაღაც მირაჟიო“... იბსენი რომ ღრმად სწავლობდა ხალხური პოეზიის თილისმას და თავის გმირებს ასე ალაპარაკებდა: „**იარლ-სკულე**: — იატგეირ, მითხარი სკალდად როგორ იქეცი, ლექსების ხელოვნება ვინ გასწავლა?

სკალდი: ამ ხელოვნებას არა სწავლობენ, ჩემო ბატონო.

იარლ-სკულე: არა სწავლობენ და მაშ შენ როგორ დაეუფლე?

სკალდი: — მე სევდის ნიჭი შევითვისე და აი, სკალდი გავხდი“...

პუშკინიც აღტაცებით წერდა: — ზღაპარი ზღაპრად და ჩვენი ენა კი თავისთავად რომ ავიღოთ, სად უნდა მივცეთ ის გაშლილობა, თუ არა ზღაპარში. როგორ უნდა მოვიქცეთ, რომ რუსული ლაპარაკი ვისწავლოთ ზღაპრების გარეშე? არა, ეს ძნელია, შეუძლებელიც არის. და რა სიმდიდრე, აზრი და შინაარსია ყოველ ჩვენს ანდაზაში! რა ოქროა, ხელში კი არ გივარდება. რა მშვენიერებაა ეს ზღაპრები, თითოეული თითო პოემა არისო.

გოგოლი რაღაც სტიქიურად აკავშირებდა თავის შემოქმედებას ხალხურ შემოქმედებასთან და ასეთი აღმაფრენით მიმართავდა: „ჩემო სიხარულო, ჩემო სიცოცხლე, შაირებო, როგორ მიყვარხართო“...

ლ. ტოლსტოი დიდად აფასებდა ხალხურ პოეზიას და ინდივიდუალურ ხელოვნებაზე მაღლა აყენებდა ხალხური შემოქმედების უსახელო ქვეგლებს. ი. ჭავჭავაძე ღრმად განიცდიდა ხალხური შემოქმედების ძალას, და ყველგან, სადაც კი ეს „ხალხის გენია“ მეტყვე-

ლებდა, საგანგებოდ ეხმაურებოდა, უკვირდებოდა და თავისში გადმოჰქონდა ის სასიცოცხლო ელექსირი, რომელიც ამ „დავიწყებულ ქვეყანაში“ ეგულებოდა. ამ საფუძველზე იყო ნაზარდი იმისი პოეტური სული. ალბათ ყვარლის მეხბორე ბიჭებთან ნამყოფობით არის მობერილი ის მელანქოლიური სიო, რომელიც „კაკო ყაჩაღში“ მიმოჰქრის და ზაქროს პირით მეტყველებს.

„ის ზღაპრები მე გულს მიღონებდნენ,
და აქამდინა დამრჩნენ ხსოვნაში,
ძველებურს დროსა შემაყვარებდნენ,
იმ ჩემ მხიარულ ყმაწვილობაში.
ეჰ, მარტო ერთი იმ ზღაპრებისა
ღვიძლ დედასავით მე შემეთვისა,
ის მე ბევრს რასმე გულს ჩამძახებდა.
სან მომალხენდა, ხან მაღონებდა“...

საგულისხმო არის, რომ ი. ჭავჭავაძე, სადაც კი ხალხური შემოქმედების მიერ გამოწვეულ განცდებს აგვიწერს, ყველგან რაღაც რომანტიული სულის სალმობა გვაქვს და, იმავე დროს, ამ მელანქოლიის იქით, დიდი სიმტკიცე და დაკეტილი რწმენა ჯერ გაუღვიძებელი მომავლისა. ეს გარემოება იმით არის საინტერესო, რომ აქ გამოჩნდა ი. ჭავჭავაძის ღრმად ჩაწვდენის უნარი და ის შემოქმედებითი გარდაქმნის, სხვად ქცევის ნიჭი, რომლის გარეშეც დიდი შემოქმედება შეუძლებელია. ი. ჭავჭავაძე გლეხის გულის მესაიდუმლეა. ის ამ გულში ღრმად არის ჩახედული და ხედავს იმ კვნესასაც, რომელსაც ეს დაწიხლული გლეხი ხშირად არ ამბობდა, და თუ იტყოდა „ურმულისა“ და სხვა „მკვნესარე“ სიმღერების სახით. და ამის გვერდით ხედავდა იმ სიმტკიცესა და სულის მხნეობასაც, რომლის ძალითაც ეს გლეხი ებრძოდა თავის სიდუხჭირეს და თვალგასწორებით მისციებოდა რაღაც შორ სივრცეს, სადაც ელოდა თავისი „ბედის ვარსკვლავის“ გამოჩენას.

„...მხოლოდ კი ერთგან, ურემი მძიმე,
მიჰრიალებდა, გზას აღვიძებდა,
და ნაღვლიანად მასზედ მეურმე
მწუხარს სიმღერას დაჰღუღუნებდა.
ღუღუნი იგი ჩამრჩენია გულს,
მწუხარე არის ვით გლოვის ზარი,
მავრამ თუ ნაღველს მოჰბერს დაჩაგრულს,
უკუ-ჰყრის კიდეც, ვით ღრუბელს ქარი...“

ი. ჭავჭავაძე ხშირად მიმართავს ფოლკლორის ქვეყანას: „შენი ამბავი, ეხლა მართალი, ზღაპრად მიუვა ჩვენს შვილისშვილებს“... „მოგვერეოდა თუ მერე ძილი, ერთი ჩვენგანი ზღაპარს იტყოდა“...

..და ისევ ზღაპარს გლეხურს მორიგად, თითოსა მაინც ყველა ვიტყოდით"... „ყოველი ეს დიაღ საგულისხმოა, და თუმც სატკენია. მაგრამ საწყენი კი არ არის; რა უყოთ? ჩვენმა ბედმა ეგრე გასჯრა. ამ შემთხვევაში ერთი ზღაპარი მოგვაგონდა დედინაცვალზედ, მაგ...ამ მეტად გრძელია და იმისი ამბავი შორს წავა"... (ტ. VI, გვ. 33). ანდაზებს ხომ ყოველ ფეხის გადადგმაზე ხმარობს, ჩვენ დავთვალეთ და ი. ჭავჭავაძეს ნახმარი აქვს 292 ანდაზა. ზოგი მათგანი რამდენჯერმე და სხვადასხვა ვარიაციითა თუ ინტონაციით. ისე რომ, ანდაზათა ხმარების რიცხვი 600-მდე ადის. ეს კი ისეთი დიდი რიცხვია, რომ შეუძლებელია ამან გარკვეული იერი არ დასდოს ი. ჭავჭავაძის ნაწერებს.

არაკებს. იგავებს, გამოცანებს ჩვენი პოეტი ძალიან ხშირად მიმართავს და ეს ფოლკლორული ქვეყანა იმდენად აქვს დაუფლებული, რომ შელოცვებიც კი მხატვრული ფაქტურის ელემენტად გადაუქცევია:

..ჯამით წმინდა წყალი მომიტანე. ერთი შავ-ტარა დანა, ნახშირი და ახალი ხორბალი...

გოგომ მოიტანა ყველაფერი. ბებერი ძირს ჩაჯდა. ჩააგდო ჯერ ერთი ხორბლის მარცვალი, აიღო ხელში დანა და ნახშირი, და დაიწყო ტუჩების ცმაცუნი, მითომ და ულოცავს. მერე გაუშტერა თვალი წყალსა... დიაღ. თელეთი გიშველიდათ. კიდევ შეგეწიოთ იმისი მადლი, – თელეთი გიშველიდათ, რომ თქვენს სახლში ჯადო არ ყოფილიყო"... და ეს სცენა ჩკითხავის შელოცვისა ლუარსაბის ოჯახში, ამ ფოლკლორული მასალის გამოყენებით, ისე არის გაცოცხლებული, რომ სინამდვილის ილუზიას ქმნის და დიდი დამაჯერებლობა შეაქვს მთელი მოთხრობის აღნაგობაში.

გონებრივი სიბნელის, შეგნების განუვითარებლობის სურათის დასახატავად, პოეტი ოსტატურად გადაშლის ცრუმორწმუნეობის სურათებს, რომ თავის სიტყვას მეტი სიმკვეთრე მისცეს და საქადაგებელ აზრებს კი მეტი გამოკვეთილობა:

„...მოგეხსენებათ, შენი ჰირიმე, კუდიანის საქმე ეგ არის.

— განა ის კუდიანი იყო?

— მაშ? კუდიანობის ღამეს, ჭიაკოკონობას. შენი ჰირიმე, გადაჯდებიან ხოლმე. აი დასწყევლოს ღმერთმა. — ცოცხზედა და თავის ბატონთან გაფრინდებიან ხოლმე. მოგახსენებენ, ჩიტურაშვილის დედა თურმე ბუხარში აძვრება ხოლმე. ცოცხზედ. როგორც ცხენზედ შეჯდება და ჰერი, ბიჭო, გაუტევს ხოლმე"...

ეს ფოლკლორული ელემენტები, მოტივიზაციის თვალსაზრისით, პოეტს იშვიათი ოსტატობით ჩაუქსოვია ამბის განვითარებაში და ეს

მოტივაცია სამპირად გვეჩვენება: ა) ადგილობრივი კოლორის შესაქმნელად; ბ) სალიტერატურო ენის „დაბლა“ ჩამოსაყვანად, რომ გახალხურების გზით იგი უფრო გაღონიერდეს და მეტი განვითარება შესძლოს, და გ) თხრობის მანერის დასადგენად. რასაკვირველია, ძირითადი მიზანი კი ის არის, რომ შექმნას დასახატი წრის ყოფიერებითი სურათი, დაახასიათოს ეს წრე ან ამ წრის პერსონაჟები და თემისა და სტილის თავისებური შეხამებით განსაზღვრული შთაბეჭდილება გამოიწვიოს.

ი. ჭავჭავაძე ღრმად არის ჩახედული ხალხური შემოქმედების ძეგლთა ქვეყანაში და იცის იმისი არა მხოლოდ მხატვრული ღირებულება, არამედ მეცნიერული ვითარება. ამ მხრივ საგულისხმოა ი. ჭავჭავაძის წერილი-პამფლეტი, „ჩვენი ეხლანდელი სიბრძნე-სიცრუე“. რასაკვირველია, ეს პოლემიკური წერილი მეცნიერულ ტრაქტატად არ გამოდგება, მაგრამ გზადაგზა ი. ჭავჭავაძეს სავსებით მეცნიერული მოსაზრებები აქვს წამოყენებული, და ფრიად საგულისხმოც. მართალია. წერილი ირონიულ ტონებში არის გავლებული და თავის მოსაზრებებს სიცილის რეფლექსებით ანათებს, მაგრამ ეს მაინც ხელს არ გვიშლის, რომ ჩვენი მწერლის მსჯელობაში მართლა მეცნიერული აზროვნება დავინახოთ. „ჰხედავთ, ბატონებო, რა მეცნიერული გზით მივდივარ. მაშ!.. განა ტყუილი გეგონათ, რომ ბრძენი ვარ-მეთქი. ბრძენი ვარ, მაშ რა ჯანაბა ვარ“. დიახ, ამ პაროდიული ფარდის იქით სერიოზული მოაზროვნე დგას და სალიტერატურო ქვეყნის მოვლენებზე ღრმად ჩაწვდენილ აზრებს გვეუბნება:

„საბა ორბელიანმა რომ თავისი ზღაპრები დასწერა, სიბრძნე-სიცრუის წიგნი დაარქვა. მე ხშირად ჩავფიქრებულვარ ამ უცნაურს სახელს წიგნისას. მართლაც, სადაც სიბრძნეა, იქ სიცრუეს რა ხელი აქვს?... რა უგავთ ერთმანეთისა? საბა ორბელიანი — ეს ბრძენი დარბაისელი კაცი, რათ იკადრებდა სიბრძნეში გაერია სიცრუე? ან რა სახარბიელო სახელია სიცრუე? მე ვფიქრობ, რომ საბა ორბელიანს ამის თქმა უნდოდა: მე ზღაპარს გეუბნები და სიბრძნეს კი გამცნობო. ზღაპარი მოგონილი ამბავია, არა მართალი, მაშასადამე სიცრუეა... საბა ორბელიანის სიცრუე ზღაპარია, არაკია, იგავია. იგავი, არაკი, ზღაპარი ამისთანა სახეა, კანია აზრისა, რომელიც საჭკუო და საზნეო ჰეშმარიტებას ზედ-მიწევნით გვიხატავს ხორცშესხმულად, ჭკუას გვასწავლის, გვარიგებს, ზნეს გვიწურთნის, ავსა და კარგს გვანიშნებს ერთმანეთში გასარჩევად... ამ მხრივ, ზღაპარი, არაკი, იგივე სიბრძნეც არის და სიცრუეც. სიცრუე თითონ ამბავია, სიბრძნე — შიგ ჩასახული აზრია. ერთიც, მეორეც და მესამეც, ხელოვნური ხორცთსხმაა, საჭკუო, საზნეო სწავლა-შთაგონებისა, გან-

სახოვნებაა აზრისა, ისეთი განსახოვნება, რომელიც მარტო შემოქმედებითის ნიჭის საიდუმლოებას შეადგენს"... მწერალი განაგრძობს:

„ჩვენი ზღაპარი ტყუილად კი არ იწყება „იყო და არა-კი იყო რათი". „იყო" შიგ ჩასახული აზრია, და აზრი ხომ ყოველთვის ყოფილა, არის და იქნება. „არა-კი იყო რა" ეკუთვნის თვით ამბავსა, რომელიც არც ყოფილა და არც არის. ამიტომაც არაკი, რომელშიაც ცოცხლად, ცხოვლად არის ჩასახული აზრი, იზიდავს ადამიანის გულისყურს იმდენად, რომ თვით არაკის სიცრუეც კი მართალი გგონია და სულ გავიწყდებათ, რომ ყურს უგდებთ მოგონილ ამბავსა. ამ სასწაულს სჩადის ხელოვნება". ამ მარტივად თქმულ მოსაზრებებში დიდი სიბრძნე არის და მოვლენის ანალიზის სიძლიერე. აქ ხელოვნების მთელი ფილოსოფიაა მოცემული, მართალია, შეკუმშულად, მაგრამ ისე მკაფიოდ, რომ პოეტის მსოფლმხედველობის გასაშლელად არავითარი სიძნელე არ არსებობს. ჩვენ უკვე ნათლად ვხედავთ ი. ჭავჭავაძის შეხედულებას შემოქმედების შესახებ და კარგად ვგრძნობთ, თუ რა დიდ ძალად მიაჩნია მხატვრული ოსტატობის უნარი — მოგონილი ამბავი, სიცრუე ხელოვნების სასწაულით ისეთ ამბად აქციო, რომ მართალსა ჰგავდეს. უაილდმა რომ თქვა, უფრო შემდეგ, ხელოვნების სიცრუე უფრო დამაჯერებელი უნდა იყოს, ვიდრე ნამდვილად არსებულიო. პოეტის სიცრუე სინამდვილეზე მეტად უნდა იყოს სარწმუნოო. პოეტი განაგრძობს: — „როცა მთქმელი ასე იწყებს ზღაპარს: „იყო და არა-კი იყო რაო", თითქო თავიდანვე ჰსურს გაუწყოთ, რომ არყოფილს, არარსებულ ამბავს გეუბნებაო, ხოლო სულს ადევნე გულისყური და არა ხორცსაო, აზრსა და არა ამბავსაო, რადგანაც ამბავი მარტო აზრის გამოსასახავად არის აქ ჩართული და მოგონილიო...

...ზღაპარი, არაკი, იგავი, მხოლოდ მაშინ აიყოლიებს ხოლმე გატაცებით ადამიანის გულისყურს, როცა გამცნობთ რასმე საჭკუოს და საზნეოს, მართალს, რომელიც ისე შიშვლად, ხორცშეუსხმელად, უსახოდ, უსურათოდ, უფერადოდ ყველასთვის ადვილად დასანახი არ არის... აქ სიცრუე ხატებაა, განსახიერებაა სიბრძნისა. ამიტომაც ასეთი სიცრუე არამც თუ ცოდვაა... არამედ მადლია, რომლითაც ასე გამოჩენილნი არიან ეზოპე, ლაფონტენი, გრიმმები — ძმანი, ანდერსენი, კრილოვი, საბა ორბელიანი და სხვანი, ამ სახით მჭადაგებელნი სიბრძნისა და ჭეშმარიტებისა. თითონ საღმრთო წერილის იგავნი ამავე ორკეც თვისებისა და ღირსებისანი არიან... "

ილია ჭავჭავაძემ კარგად და ზედმიწევნით მოძებნა ზღაპრის, არაკის და იგავის ნამდვილი ბუნება. მაგრამ ის, რაც ამ სახეებში

გამოაჩინა. მხოლოდ მათ საკუთრებად კი არ მიიღო, არამედ მთელი შემოქმედების საფუძვლად გამოაცხადა. აქ ილია ჭავჭავაძემ ერთ ორბიტში მოაქცია ფოლკლორისა და ინდივიდუალური შემოქმედების ქვეყანა და საერთო პრინციპი მოუძებნა. პირველი შეხედვით, თითქოს აქაც ი. ჭავჭავაძე არაფერს ახალს არ ამბობდეს, იმდენად მარტივი და ნათელია იმისი აზროვნება. ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ეგ კარგა ხანია, რაც ვიცით, და რაღა საჭირო იყო ამ ნათელ საკითხზე ამდენი ლაპარაკიო. მაგრამ არსებითად ასე როდია. აბა ვინმემ თქვას, რომ „გლახის ნაამბობი“ და „ივანე ცისკრის ზღაპარი“ ერთი და იგივეაო. ასეთი გაიგივება ჭკუაში არ დაგვიჯდება. მაგრამ აბა უფრო ღრმად შევხედოთ მოვლენას. მაშინ გამოირკვევა. რომ ამ ძეგლების შემოქმედებითი საფუძველი ერთი და იგივეა. იმ დროისათვის კი, როდესაც ი. ჭავჭავაძე ამ წერილსა წერდა, ეს აზრი მეტად თამამი იყო და ახალიც. პოეტი წერდა: „ — მთელი ეგრეთწოდებული სიტყვა-კაზმული ლიტერატურაც ამ საფუძველზეა აშენებული: მოგონილის ამბით ცხადჰყოს მართალი. იგიც ამ სათავიდამ მოდის. ამიტომაც ამ გვარს ლიტერატურაში არ არის არც ერთი მოთხრობილი ამბავი, რომ მართლა მართალი იყოს, მართლა ნამდვილი იყოს: სულ ადამიანის ფანტაზიით შექმნილია და ისეთის შემოქმედობით ხორცთშესხმული. სულთჩასახული, რომ კაცს კი არ ეჯავრება, დიდადაც მოსწონს ეს და ესურვება. ტარიელი, ნესტანდარეჯანი, ავთანდილი, ფრიდონ, თინათინ არც თავის დღეში ყოფილან და არც არიან, არც ოდესმე უცხოვრიათ და არც ეხლა სცხოვრობენ, მაგრამ აბა ჰნახეთ ჩვენი საკვირველი რუსთაველი როგორ სასწაულთმოქმედობს ადამიანზე, როცა იმათს ცხოვრებას გვიამბობს. მათის ცხოვრების მაჯისცემას გვატყობინებს!.. შოთამ მის მიერ მოგონილ ამბავს ისეთი სული ჩაატანა, რომ ამ ჰეშმარიტ სულისაგან თვით არა-ჰეშმარიტი ამბავი მართალი გვგონია. აი. ეს საოცარი გარდაქმნა, ანუ უკეთ ვთქვათ, ქმნა არყოფილისა ყოფილად, მარტო შემოქმედს შეუძლიან და ამიტომაც ამ ღვთიურ ძალ-ღონეს ქმნისას შემოქმედებას ეძახიან“...

ამ ამონაწერში, მხოლოდ სიცრუის და სიმართლის საკითხი კი არ არის გადაჭრილი, არამედ მეტი: სამხატვრო მასალის საკითხიც. კლინგერი რომ იტყოდა, მხატვარი მასალასთან ერთად უნდა ფიქრობდესო. ეს ნათქვამი ჩვენთვის საგულისხმოა. მოგონილი ამბავი მასალა არის და მხატვარი ამ მასალას ისე კი არ უნდა უცქეროდეს. როგორც პასიურ რამ მოვლენას, არამედ უნდა მოუძებნოს თავისი საკუთარი სიცოცხლე, საკუთარი სიმართლე, კანონები, და ეს ყველაფერი მხატვარმა უნდა გამოაჩინოს, და ეს გამოჩენა იქნება სიმარ-

თლის მიმცემიც. ი. ჭავჭავაძის აზრიც სწორედ ეს არის. მოქანდაკისათვის ქვა ინერტული რამ მასა კი არ არის, უსიცოცხლო რამ ნივთი (სიცოცხლის თვალსაზრისით — ტყუილი), არამედ არსის ნაწილია, სამყაროს მონატეხი, და მასშიც არის ის სიცოცხლე და სიმართლე, რაც ბუნებასა და სამყაროს აქვს. თუ მოქანდაკემ შესძლო ამ სიცოცხლის გამოჩენა თუ აღმოჩენა, მაშინ სიცრუე სიმართლედ იქცევა, სიბრძნედ, თუ ვერა-და, რასაკვირველია, ქვა ქვად დარჩება, გამოუვლინებელ და „მკვდარ“ ნივთად. შეიძლება საკითხი შებრუნდეს კიდეც, რომ ჩვენი პოეტის ნათქვამის სისწორე უფრო მკაფიოდ გამოჩნდეს, რაც უნდა მართალი ამბავი იყოს, თუ ეს ამბავი უხეირო მწერალმა თუ მხატვარმა აქცია თავისი „შემოქმედების“ საგნად, ამ უხეირობით ამ მართალ ამბავს ძალას დაუკარგავს და სიცრუედ აქცევს. ისე რომ, მთავარი ოსტატობა არის და ილია ჭავჭავაძეც ამ ოსტატობის აპოლოგეტია. ეს ოსტატობა მხოლოდ გარეგნულ შესრულებაში კი არ უნდა გამოიხატოს, არამედ ამ „სულითა და გულით“ ამღერებაში, რომლის გარეშე შემოქმედება არ არსებობს.

აბა ყური უგდეთ ი. ჭავჭავაძის აზროვნებას, არჩილის პირით რომ გვამცნო „ოთარაანთ ქვრივში“: „ჩვენ რაცა ვართ, გაკეთებულნი ვართ, ისინი კი — შექმნილნი. ჩვენ დაბლანდულნი ვართ, ისინი კი გვირისტით შეკერილნი, იმ გვირისტით, რომელიც მარტო ბუნებამ იცის, და ბუნება, ხომ იცი, რა ოსტატია. ისინი ჩაკიდულნი არიან, ჩვენ — დონდლონი, დუნენი. აბა იმათს სიმღერას უყურე: ერთი გრძელი კვნესაა და მაინც სიმღერას ეძახიან. ჩვენი სიმღერა კვნესა არ არის, და მაინც ლხენა ვერ დაგვირქმევია“... და ამისი მიზეზი, პოეტის აზრით, ის არის, რომ შექმნის ღონე გლეხკაცობაში დიდი ყოფილა, „იქა ჰდუღს ძარღვებში მოარული სისხლი, იქა სცემს თითონ სიცოცხლის ძარღვიცა“.

ამიტომ იყო, რომ ჩვენი პოეტი ისე გადაჭრით და უყოყმანოდ მოსწყდა ისტორიის დაქნილსა და შეკრულ გზას და გადავიდა იმ ჯერ გაუკვალავ ბილიკზე, რომელზედაც თვით ისტორია უნდა გადმოსულიყო, რადგან ასეთი იყო იმისი წარმართვის აუცილებლობა.

ეს გაუკვალავი ბილიკი მომავალი დემოკრატიის გზა იყო, რისთვისაც ააწყო და აამღერა ჩვენმა პოეტმა თავისი უკვდავი ჩანგი.

აქ, სხვათა შორის, ერთი მომენტია აღსანიშნავი: ი. ჭავჭავაძემ ისე ღრმად განიცადა ხალხის გენია და ისე შეისისხლხორცა, რომ ხშირად მისი პოეზია და პუბლიცისტიკაც კი ხალხური პოეზიის ძირითად მოტივებს მოგვაგონებს. ეს იმისი მაჩვენებელია, რომ ი. ჭავჭავაძისათვის ხალხი „მოდის“ საკითხი კი არ იყო, არამედ შინაგანი,

სულიერი აგებულებისა, ჭკუით მიღებული და გრძნობით გამთბარი. ილია ჭავჭავაძე ეროვნული აღორძინებისა და განთავისუფლებისათვის მებრძოლი იყო. ლიბრგადაკრული კრიტიკოსები და ბაჟია ჟურნალისტები ჩვენს პოეტს უკიჟინებდნენ ეროვნულ მოსაზღვრულობას და კარჩაკეტილ ნაციონალისტობას. რა უნიათოდ და მართლა გონებადაქუცმაცებულად მოსჩანს ის ხალხი ი. ჭავჭავაძის მაღალი გონებისა და ფართოდ განფენილი გრძნობების გვერდით. „გონების ნაწარმოები ამისთანა მადლიანი რამ არის, რომ მთელის კაცობრიობის კუთვნილებას შეადგენს და აქ გვარტომობის ჩაჩხირება ჭკუის უღონობას მოასწავებს და სხვას არა-რას. ხელოვნებასა და ერთობ გონების ნაწარმოებსა გვარ-ტომობა არა აქვს. ერთიცა და მეორეც მთელის კაცობრიობისაა"... (ტ. IX, გვ. 305).

„წუთისოფელი რა არი,
აგორებული ქვა არი,
სადაც კი დავიბადებით,
იქვე საფლავი მზა არი,
ყველა ადამის შვილი ვართ,
თათარიც ჩვენი ძმა არი,
ჩვენსა და სომეხებ შუა
განყოფილება რა არი.
თუ კაცი გეტყვის ძმობასა,
ის უფრო კარგი ძმა არი,
თუ ქალი გეტყვის დობასა,
ის უფრო კარგი და არი,
თუ არ იწამებ ამასა,
მუცლით ნაშობი რა არი,
ისეთი გქონდეს გუნება,
ვით მოწმენდილი ცა არი".

და მე მეჩვენება, რომ ი. ჭავჭავაძე იმდენად იყო გამსჭვალული ჩვენი ხალხის ფიქრებით, განცდებით და ვაჟკაცობითაც, რომ იმისი მსოფლმხედველობაც სწორედ ამ ხალხის შეხედულებებზეა აღმოცენებული და არა წიგნებიდან მომდინარე. ეს მომენტი ნათელი გახდება, თუ ჩვენი პოეტის სტილს კარგად ჩავუკვირდებით და შევისწავლით. ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ხალხური სტილი ისე არის შესული და ორგანულად შესისხლხორცებული, რომ ყოვლად შეუძლებელია „ხალხური ელემენტების" გამოცალკევება. ისევე შეუძლებელია, როგორც ცოცხალი ადამიანის გატყავება. აქ ყველაფერი ფესვებგადგმულია და სადღაც ღრმა წიაღში ერთმანეთში გადახლართული და მრავალ ძარღვად გაშლილი. აქ მარტო ლექსიკონზე და სინტაქსურ წყობაზე კი არა ვლაპარაკობთ, არამედ მსოფლმხედველობაზედაც და, თუ გნებავთ, ინტონაციაზედაც:

„ — დედი, რას ამბობ?

— იმას, ჩემო კარგო, რომ ღმერთმა, ადამიანი რომ გააჩინა, უბრძანა: — წადი, შენ თავს შენვე მოუარეო; შენ იცი და შენმა წუთისოფელმა; რაც წაგეკიდოს, შენი ბრალი იქნება, მე ნურას დამაბრალებო; მე ხელი დამიბანიაო; აქ ჩემთან რომ ამოხვალ, მაშინ სხვა არისო. ადუღებული კუპრის ზღვაზედ ბეწვის ხიდს გაგიგებ, თუ კარგი ხარ, — გაივლი; მადლი მხრებში შეგიჯდება და გაგატარებსო: კაი კაცს არ ჩაუწყდებაო.

— მადლი სუბუქია და ცოდო მძიმე განა, დედი?..

— მა რა არის, შვილო... ეს წუთი-სოფელი ცოდო და მადლის ჭიდილია, სხვა არაფერი. ზოგი ცოდოს იკიდებს ზურგზედ და ტყვიასავით მძიმეა, ზოგი — მადლს და ბუმბულსავით სუბუქია. შენთან ცოდოს რა ხელი აქვს“...

ასეთი ადგილების ამოწერა მრავლად შეიძლება. მრავლად კი არა, ი. ჭავჭავაძის მთელი შემოქმედება ამ სტილით არის ცხოველყოფილი. რომ ავიღოთ ი. ჭავჭავაძის პოეტური ლექსიკონი, ვნახავთ, რომ მის ყოველ გამომსახველ სიტყვაში ჩვეულებრივი ასოციაცია კი არ იღვიძებს, არამედ არაჩვეულებრივი, რაღაც, პოტენციალური აზრიანობა, რომელიც მწიგნობრულ პოეზიაში იშვიათია, ფოლკლორის ქვეყანაში კი — ხშირი. ამ ჩემს დებულებაში არავითარი გადაჭარბება არ არის. რამდენადაც ფოლკლორის ქვეყანაში მოვლენათა უშუალო აღქმა გვაქვს, და ეს აღქმა ნატურის მრავალგვარობისა და მრავალმხრივობის არეში ხდება, იმდენად იქ თვითეული სიტყვა მეტი შესაძლებლობით არის სავსე და მის მიერ გამოწვეული ასოციაციაც ისეთი არ არის, როგორიც წიგნის შაბლონმა შექმნა. ისიც ნუ დაგავიწყდებათ, რომ პოეზიის ფუნქცია უშუალოდ შრომის პროცესებთან არის დაკავშირებული. ამ ხალხურ პოეზიას მეტ შინაგან სიცხოველეს აძლევს და ამიტომ, ხალხური ლექსი უფრო თავისებურად მოქმედობს ჩვენზე, რაღაც უცნაურად გვხიბლავს მისი უშუალობა და აღქმის სიმარტივე.

ასევე მოქმედობს ჩვენზე ი. ჭავჭავაძის მხატვრული ენა. ერთი საგანგებო გარემოება უნდა აღვნიშნოთ კიდევ. ი. ჭავჭავაძის პოეტური მეტყველება, ლექსში იქნება თუ პუბლიცისტურ წერილში, სოფლური სახეების საძირკველზე არის დადგენილი, მაგრამ ისე, რომ ეს „გლეხური“ სპეციფიურობა არა ჩანს. არ ჩანს ამის გამო, რომ ი. ჭავჭავაძე „ნატურას“ კი არ იმეორებს, არამედ გარდაჰქმნის, და გარდაჰქმნის ისე, რომ არ წარუხოცოს ის შინაგანი სიმდიდრე, რომელიც იმ ნატურასა აქვს. პოეტი მხოლოდ იმ მიტმასნილ ელემენტებს აშორებს, რომელნიც შემთხვევით აჰკვრიათ. აქ იგივე პრო-

ცესები ხდებოდა, რაც სხვა შემთხვევისათვის ი. ჭავჭავაძემ არჩილის პირით ასე გამოთქვა: „...მე გლეხ-კაცს გუშინდელ ბალღსავით კი არ შევხარი, — ანგელოზია მეთქი, მე ვსინჯავ, მე ვჩხრიკავ... გლეხი უწმინდურია თავის ტყაპუჭით კი არა, ზოგჯერ თავის გულითაც... მაგრამ ცხოვრება მაინც იმათშია; იქა ჰდუღს ძარღვებში მოარული სისხლი, აქა სცემს თითონ სიცოცხლის ძარღვიც. რაც სთქვი, ეგ ჭუჭყია, ქაფია მდუღარე ცხოვრებისა, თავზედ მოგდებული. ძირში კი წმინდაა“. ამავე სიტყვებით შეეძლო ეთქვა ი. ჭავჭავაძეს თავისი განწყობილება იმ „ტეტიური ენის“ მიმართ, რომელიც ისე შეიყვარა, და რასაც ისე დაუნდობლად უკიჟინებდნენ „ანბანთ თეორეტიკის“ დაგვიანებული წარმომადგენლები.

ი. ჭავჭავაძემ ამ „ტეტიურ ენას“ ქაფი და ჭუჭყი მოაშორა და ღირსეულად ამაღლებული შემოიყვანა ქართული ლიტერატურის დარბაზში. ასევე მოექცა ი. ჭავჭავაძე ხალხური პოეზიიდან აღებულ საამბო მასალასაც. იმისი „განდეგილი“ ფოლკლორულ საფუძველზე არის აგებული. ანალოგიური თქმულებები საქართველოში, და კერძოდ ხევში, საკმაოდ არსებობს. მაგრამ პოეტი მიმბაძველის კვალით კი არ მიჰყვა ხალხურ თქმულებას, არამედ სქემა აიღო, რამდენიმე საუღელტეხილო პუნქტი, ერთი თუ ორი მოტივი, და ამ მასალაზე დაყრდნობით შექმნა ეს უდიდესი ნაწარმოები. იბადება კითხვა: ჰგავს რითიმე ეს პოემა ხალხურ თქმულებას? არაფრით. ისევე, როგორც არა ჰგავს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ ხალხურ „ტარიელის ამბავს“, რომელიც ჩვენმა გენიალურმა პოეტმა დაუდო საფუძვლად თავის უკვდავ ქმნილებას. ისევე არა ჰგავს, როგორც დიდი გოეთეს „ფაუსტი“ იმ ლეგენდას, რომელიც ამ გრანდიოზულ ნაწარმოებს საძირკვლად დაედო. დიდი ავტორები ყოველთვის ასე გარდაქმნიან იმ შემოქმედებას, რომელსაც თავის ხალხის წიაღში ჰკრეფენ. იგივე ითქმის ბაზალეთის ტბის ლეგენდის შესახებ. ი. ჭავჭავაძის ლექსში მთავარია ამ თქმულების ახალი სემანტიკა, რაც ხალხურს არა აქვს, და შემოქმედებითი გარდაქმნაც ეს არის.

ი. ჭავჭავაძე ხშირად მიმართავს ხალხური პოეზიის სხვა მომენტებსაც. მაგალითად, ბრმა მეფანდურის პირით ამბის მოყოლა:

„უქმე დღე იყო, ტვირთმძიმეი და დამაშვრალი,
საყდრის წინ ჯგუფად ხალხი იდგა და ჰყაყანებდა,
იქავე ახლოს, ცაცხვის ხის ქვეშ, ერთი საწყალი
ბრმა მეფანდურე იჯდა ცალკედ და მდუმარებდა.
„ეჰ, რას ჰყაყანებთ, — დაიძახა უმაწვილმა ბიჭმა,—
შინაც ძლივს ეუძლებთ დღე-მუდამის ჭირს, ვაგლახობას,

აქ მაინც ცოტათ ფრთა გაშალოს გულის წადილმა,
ბრმა მეფანდურეც, გვითხარ რამე, მამაშვილობასა!
გვითხარი რამე, ბერო-კაცო, ნასმენ-ნახული,
ეგებ გულს ჟანგი მოაშორო კარგის ამბითა...
კარგს მთქმელს ტყვედ რჩების ნატკივარი გული ჩაგრული,
გული გაზრდილი ვაებითა, წვით და დაგვითა".
ბრმა მეფანდურე გაიმართა მაშინვე წელში,
სახე ღრუბლეული გაუნათლდა რაღაც მადლითა.
მისწვდა, აიღო თვის უბრალო ფანდური ხელში,
დაჰკრა ფანდურს და დაამღერა ნელისა ხმითა:
„მოდით შვილნო, აქ მოგროვდით,
გეტყვით გულის გასართობსა,
ვინ ვიყავით, რა ვიყავით,
ჩვენ ქართველნი წინა დროსა..."

და სხვა.

ეს „შესავალი" მთელი გრანდიოზული სანახაობა არის. პოეტს ზედმიწევნითი სიცხოველით წარმოუდგენია ის დიდი საიდუმლოება, რომელსაც ხალხური შემოქმედება წარმოადგენს, და ახლო ჰხედავს იმ შთაგონებას, რომელიც „ბრმა მეფანდურეს" რაღაც მადლით დაღრუბლულ სახეს უნათებდა.

„კარგ მთქმელს ტყვედ რჩების ნატკივარი გული ჩაგრული"-ო. აქ იშვიათი მიხვედრით არის მოძებნილი ის ფუნქცია, რომელიც პოეზიასა ჰქონდა და აქვს ხალხის წრეში. იგივე აზრი ხალხს ასე აქვს გამოთქმული:

„განა ღაღი ვარ, რომ ვმღერი,
გულისა დარდსა ვიქარვიო"...

ანდა:

„დაუკარ, ჩემო ჩონგურო,
ამოიღე ხმაო,
გულს ნისლი შემომწოლია,
ლექსი უნდა ვთქვაო".

ხალხის „გულის წადილი" მართლა რომ ფანდურზე თუ იმღერებოდა, იმის სევდას ფახდურის ძალები თუ იტყოდნენ, და ის „ოხერი ლექსი", რომელსაც ხალხი ასე მიმართავს:

„ლექსო, ამოგთქომ, ოხერო,
თორო იქნება ვკვდებოდე,
და ჩემდა სამახსოვროდა
სააქაოსა რჩებოდე".

და ეს სულ ახლო მისვლა „ხალხის გენიასთან" ილია ჭავჭავაძემ ისეთი ოსტატობით შესძლო, ისეთი შემოქმედებითი გარდაქმნის

სასწაულები გვიჩვენა, რომ ხშირად ძნელდება გამოცნობა თვით ილიას კუთვნილებას წარმოადგენს ესა თუ ის ფრაზა, და ზოგჯერ მთელი კომპოზიციაც კი, თუ ხალხური სიბრძნე არის, საუკუნეთა ტევრში გამოვლილი და განმტკიცებული. აზრის სიღრმეც და ლექსის კომპოზიციაც, და საერთოდ, მთელი პოეტური ფაქტურა, პირდაპირ ხალხურია, იმ ნაჭედობით მტკიცე და იმ შინაგანი ფორმით ამაღლებული, რომელიც მხოლოდ ხალხურმა გენიამ იცის, საუკუნეებთან რომ არის დაძმობილებული.

ამ ხასიათისაა ის აფორისტული ნათქვამები, რომლებიც „დამაკვირდის“ — კილოთი შემოიტანა პოეტმა ჩვენს ლიტერატურაში. თვითეული ეს ლექსი სიბრძნეა, ისევე მოსახმარი, როგორც ხალხური ანდაზა და ანდაზასავით მოსწრებული, ღრმა და შეწყობილი.

საკითხი ი. ჭავჭავაძის ურთიერთობისა ხალხურ შემოქმედებასთან, ძნელი და რთული საკითხია. ამ პრობლემას ქართული მეცნიერება ბევრჯერ დაუბრუნდება და ბევრ საგულისხმო მომენტს აღმოაჩენს. ჩვენი მიზანი იყო მხოლოდ ზოგადად მოგვეხაზა საკითხის არე და აღგვენიშნა ის ძირითადი პუნქტები, რომელთა მიხედვითაც უნდა გაიშალოს შემდგომი კვლევა-ძიება. ხოლო ამ საკითხს მარტო ი. ჭავჭავაძის შემოქმედების გაგებისათვის კი არა აქვს მნიშვნელობა, არამედ საერთოდ დიდი შემოქმედების გაგებისათვის, და ი. ჭავჭავაძის შემოქმედება უდიდესი ნიმუშია ამ უდიდესი პრობლემის ჩვენებისა და გადაწყვეტისათვის.

1936 წ.

აკაკი წერეთლის შემოქმედება და ფოლკლორი

პოეტურ გვართა ევოლუციამ ხშირად იცის ორგანული სიცოცხლის პროცესთა მსგავსი მოვლენები: სასიცოცხლო ძალთა დაგროვება, შლილობა და შემდეგ დაქვეითება და სრულიად მოსპობაც. მაგრამ ზოგჯერ იცის დაღმავალი მრუდის ისეთი უეცარი შებრუნება და ამაღლება, რომ მართლაც მოგვაგონებს ძირს დაფენილი, დამჭკნარი ფოთლების გაცოცხლებას და აყვავებას. ასეთი უეცარი გარდაქმნის ავტორები მხოლოდ და მხოლოდ დიდი ოსტატები არიან. ატეხილი და თამამი შემოქმედების რაინდები. ისინი გაბედულად მიდიან წინ და ხშირად სიახლის ნათელს ჰფენენ იმას, რაც მანამდე მოძველებულად და დაწუნებულად ითვლებოდა. ოვიდიუსის კატულისა თუ ტიბულის ლირიკული მადრიგალები პეტრარკამ და ბოკაჩიომ გამოაცოცხლეს. აღორძინების ხანიდან ეს ჟანრი საფრანგეთის XVII — XVIII საუკუნეებმა გამოიტაცეს და ისე დააფასეს, რომ ვოლტერის დროს ოთხსტრიქონიან ლექსისათვის აკადემიკოსის სახელს აძლევდნენ, თუ ეს ოთხი სტრიქონი მართლა დიდი ოსტატობით იყო შესრულებული.

რასაკვირველია, ამით იმისი თქმა კი არ მინდა, რომ პოეტური გვარები ეპოქის გარეშე დგანან და მათი სიცოცხლე თუ სიკვდილი დიდი ოსტატების საკითხი იყვეს. არა, პირიქით, ეს დიდი ოსტატები სწორედ იმით არიან დიდები, რომ სხვებზე უკეთ ვარაუდობენ მომავალს და ძველი მემკვიდრეობიდანაც სწორედ იმას არჩევენ, რისი გაცოცხლებისა და გარდაქმნის პერსპექტივას ეპოქა აძლევთ. თანაც ეს „დაწუნებული“ თუ „დავიწყებული“ დიდი ოსტატებისთვის ბრძოლის იარაღია. ბრძოლა იქმნება კავშირის ფორმად, კავშირი კი — განხეთქილებისა.

ეს მცირე შენიშვნა იმიტომ დამჭირდა, რომ უნდა ვილაპარაკო აკაკი წერეთლის შემოქმედებისა და ხალხური შემოქმედების ურთიერთობის შესახებ. ხალხური შემოქმედება იმ პერიოდში, როდესაც აკაკი წერეთელი სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა, მართლა ძირს დაფენილ, დამჭკნარ ფოთოლს მოგვაგონებს, გაბატონებული

ლიტერატურული გემოვნების თვალსაზრისით. აკაკი წერეთელმა აიტაცა ეს „გამხმარი“ ფურცლები და „მარად ოქროსებრ აანთო“ თავის სიმღერებში. არ ვიტყვი და ვერც ვიტყვით, რომ აქ აკაკი წერეთელი პირველი იყო და რომ მანამდე ქართული პოეტური ფოლკლორის ჩირაღდნებს არ გაენათებინოთ ჩვენი მწიგნობრული პოეზიის მაღალი დარბაზები. პირიქით, გვგონია, დიდი მტკიცება არა სჭირდება იმ ფაქტის აღიარებას, რომ ქართული ლიტერატურის მწვერვალები სწორედ იქა გვაქვს, სადაც ლიტერატურა და ფოლკლორი ერთმანეთს შეხვდნენ. ვინ უარყოფს იმ ფაქტს, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი მთელი თავისი გენიალური ამღერებით და ნათელი ხილვით სწორედ ამ ხალხური შემოქმედების სტიქიონით იყო შთაგონებული. აკადემიკოსი ნ ი კ ო მ ა რ ი წერდა:

„შოთა რუსთაველი შთაგონებული იყო თავისი სამშობლო ქვეყნის იდეალებით და ხალხური პოეზიის მხატვრული ფორმებით. იგი, ქარის პოეტი, მოხეტიალე — მომღერალი, ხალხის მოგზაურ — მომღერალთა წრიდან იყო წარმოშობილი. აქ, ხალხში, თქმულებათა და პოეტურ ფორმათა მდიდარი საბადოებია. ამ თითქოს საიდუმლო წყაროს, ხალხის გადმოცემის სახით, ჩვენამდე რომ არ მოეღწია, XII საუკუნის ქართველი პოეტის შემოქმედება მთლიანად ჩვენთვის სრულ გამოცანად დარჩებოდა“ (იხ. ნ. მარი: „Кавказ и пам. духовн. культуры“, 1912 წ., ს. პ. ბ.).

ხოლო მეორე შრომაში („Расцвет др.-груз. светск. литературы“) წერდა:

„თუ შეიძლება ვიმედოვნოთ, რომ ოდესმე მეცნიერულად იქნება გამორკვეული ხალხური შემოქმედების გავლენა მწიგნობრულზე,— ეს მხოლოდ ლექსის ფორმის მხრივ. ქართული პროსოდიის სილაბურ-ტონური წყობა სავსებით უარჰყოფს ქართველი პოეტების მხრივ სპარსული ლექსთწყობის მონურ მიბაძვას, რადგან ამ ლექსთაწყობის საფუძველი არის ხმოვანთა სიგრძე და სიმოკლე... პირველსავე საერო ნაწარმოებებში, პროზით რომ იყო დაწერილი, ხალხური ენისაკენ იყო ნაბიჯი გადადგმული. პოეტებმა ამ მხრივ უფრო მეტიც გააკეთეს, და ძალიან შესაძლებელია და ალბათ ასეც იყო, რომ საერო ლიტერატურაში შეიტანეს ლექსთწყობის ფორმათა დასაბამი“.

მეორე პერიოდი ჩვენს ლიტერატურაში — XVII-XVIII საუკუნეები, ს ა ბ ა-ს უ ლ ხ ა ნ ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი ს და დ ა ვ ი თ გ უ რ ა მ ი შ ვ ი ლ ი ს და, ნაწილობრივად, ა რ ჩ ი ლ ი ს სახით, იმავე ტენდენციით აღინიშნება. ხალხური პოეზიის დასაბამთა ხმა აქაც საკმაო სიძლიერით შემოიჭრა ირანული მუხამბაზებით და რუბაიე-

ბით გაჭედილ ქართული ლიტერატურის სალონში, ამან კი გამოიწვია ქართული პოეზიის ისეთი ამაღლება, როგორიც „დავითიანში“ და „სიბრძნე-სიცრუეში“ გვაქვს.

მესამე და მძლავრი პერიოდი XIX საუკუნეში გვაქვს ჯერ თერგდალეულთა სახით, ი. ჭავჭავაძის მეთაურობით, და მათ შორის ერთი პირველთაგანი იყო აკაკი წერეთელი, და შემდეგ რაფიელ ერისთავი, ალექსანდრე ყაზბეგი და, ბოლოს, ვაჟა-ფშაველა, ეს მართლა ხალხური სტიქიონის უდიდესი გამოცხადება.

ქართულ ლიტერატურაში აკაკი წერეთელი ისე არის მტკიცედ შესული და დამკვიდრებული, რომ უიმისოდ ქართული პოეზიის წარმოდგენა თითქოს შეუძლებელიც არის. მაგრამ, ამის მიუხედავად, აკაკი წერეთლის შემოქმედება ჯერ კიდევ არ არის ცნობაში მოყვანილი, როგორც ისტორიულ-ლიტერატურული ფაქტი. ეს დებულება შეიძლება სადაოდ გამოჩნდეს, მაგრამ დავის მიზეზი, ალბათ, ის უდიდესი პოპულარობა იქნება, რომელიც აკაკი წერეთლის სახელს თან სდევდა, და რაც ბევრისათვის ცნობიერების ეკვივალენტს წარმოადგენს. აკაკი წერეთელი იყო სიტყვის მხატვარი, თხრობითი სტილის დიდი ოსტატი, უღრმესი ლირიკოსი, ფსიქოლოგიური დრამის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, პოეტი-ქრონიკიორი, პუბლიცისტი, ახალი ავტობიოგრაფიული ჟანრის შემქმნელი, ფოლკლორისტი, ეთნოგრაფი, ლიტერატურული კრიტიკოსი და რაღა არ იყო ჩვენი პოეტი? ყველაფერი და ყველგან, უპირველეს ყოვლისა, პოეზიის დიდი მეტრი და შემოქმედი. მაგრამ ამ რთული და მრავალმხრივი პოეტის რომელი მხარე არის სერიოზულად შესწავლილი? — არც ერთი. ეს უნდა გარკვეულად ითქვას.

აკაკი წერეთელი იმდენად დიდი შემოქმედია, რომ მის შესახებ დისერტაციები უნდა იწერებოდეს, რომ იგი სპეციალური და გამუდმებული კვლევის საგანს უნდა წარმოადგენდეს. და მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ აკაკი წერეთლის პოეზია დიდია, არამედ იმიტომაც, რომ ეს პოეზია რაღაც უღელტეხილია მთელი ქართული პოეზიისა და შემოქმედებისათვის. მისი პოეზიის სიმაღლიდან კარგად მოსჩანან ადრინდელი ლიტერატურის მყინვარები და ბევრი რამ, მანამდე ნისლიანი და ბუნდოვანი, ნათლად ირკვევა. აქეთაც ჩვენსკენ და ჩვენს შემდეგაც პერსპექტივა საკმაოდ შორს იწვევს.

აკაკი წერეთელი სულაც არ იყო ტრადიციებს მოწყვეტილი პოეტი. პირიქით, ძველი ჭანდარივით, ფესვები ძალიან შორსა ჰქონდა გადგმული. მას სავსებით ჰქონდა შესისხლხორცებული ძველი პოეზიის ყველა დიდი ტრადიცია. ამიტომ იყო, რომ არავის ეპიგონად

არ დარჩენილა. იმის ხმაში საკუთარი ხმა ისმის მხოლოდ, სავსებით დადგენილი და მტკიცე. უფრო მეტიც: აკაკი წერეთელი მეტრად იქცა, ისეთ დიდ ოსტატად, რომ ქართულ მხატვრულ სიტყვას ახალი კანონი დაუდგინა. ძალიან ჰაეროვანი და ძალათანაბარია ეს კანონი, როგორც ეს საერთოდ კლასიკურ პოეზიას ახასიათებს.

თვით აკაკი წერეთელი ებრძოდა მანამდე დადგენილ პოეტურ კანონებს, ებრძოდა ძალიან სასტიკადაც. და მისი სიდიადე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ დასძლია, და ამ გამარჯვებისათვის პოეტმა გამოიყენა ის დიდი გზა, რომელიც ხალხური პოეზიისაკენ მიდიოდა. ამიტომ იყო, რომ აკაკის შემდეგ, მთელი XIX საუკუნის მანძილზე, დიდმა პოეტმა ვეღარ იხარა ი ლ ი ა ს ა და ვ ა ჟ ა ს გარდა. ი ლ ი ა და ვ ა ჟ ა კი მტკიცედ იდგნენ, რადგან მათაც საკუთარი გზები მოსძებნეს და ისე, თითქოს აკაკი წერეთელი არც არსებულიყვეს. იქნებ ვაჟამ მთის დიალექტი იმიტომაც მოიშველა, რომ ბარის ხალხური კილო ა კ ა კ ი მ და ი ლ ი ა მ მთლად დაიუფლეს. მაგრამ ამჟამად ეს სათუო საკითხები არა მაქვს ამ წერილისათვის ნავარაუდევი.

მე მაინტერესებს აკაკი წერეთლის ურთიერთობა ხალხურ პოეზიასთან და ამ უკანასკნელის გამოყენების ის ოსტატობა, რომლითაც ა კ ა კ ი წ ე რ ე თ ე ლ მ ა საკუთარი პოეზიის მთელი სისტემა შექმნა.

როგორც ვთქვით, ეს გზა აკაკი წერეთელს არ აღმოუჩენია. მსოფლიო ლიტერატურაში, რაც კი რამ არის დიადი და წარუშლელი, თითქმის ყველას სათავე ხალხის შემოქმედებიდან მომდინარეობს. უკვე აღვნიშნეთ, რომ ქართულ ლიტერატურაშიც მთავარი და საუღელტეხილო პუნქტები ხალხურ პოეზიასთან არის დაკავშირებული: შ ო თ ა რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი, დ ავ. გ უ რ ა მ ი შ ვ ი ლ ი, ს ა ბ ა-ს უ ლ ხ ა ნ ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, XIX საუკუნის 60-იან წლებში: გ. ე რ ი ს თ ა ვ ი, დ. ჭ ო ნ ქ ა ძ ე, ი. ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ე, ა კ. წ ე რ ე თ ე ლ ი, რ ა ფ. ე რ ი ს თ ა ვ ი, ა ლ. ყ ა ზ ბ ე გ ი და, ბოლოს, ვ ა ჟ ა-ფ შ ა ვ ე ლ ა. ეს ფაქტი ერთხელ კიდევ ადასტურებს იმ აზრს, რომ დიადი ხელოვნების სათავე, მასის, ამ დიდი კოლექტივის წიაღშია და ვინც ამ სტიქიონს ვერ ჩასწვდება, ის ვერც ამოიღებს ამ „ნატვრის თვალს“, ხალხისავე სიტყვით რომ ვთქვათ, რომლის სახითაც ამჟამად დიდ პოეზიას და საერთოდ დიდ ინდივიდუალურ შემოქმედებას ვგულისხმობთ.

აკაკი წერეთელი სულ ახლო მივიდა ხალხური პოეზიის პირველ წყაროებთან. ის ხარბად დაეწაფა ამ წმინდა წყალს და შესვა ის „უკვდავების“ ძალა, რომელიც მას ჰქონდა. და ვისაც უნდა ღრმად

ჩასწვდეს აკაკი წერეთლის შემოქმედების ბუნებას და გაიგოს მისი მხატვრული ხერხების სისტემა, მან კარგად უნდა იცოდეს ხალხური პოეზიის საფუძვლები. მხოლოდ ამ ფონზე არის შესაძლებელი აკაკი წერეთლის პოეზიის ცნობა და დაფასება.

საგულისხმოა, რომ აკაკი წერეთლის ლექსებს „მესტვირულს“ უწოდებდნენ და ქედმაღალი ლიტერატორები უწუნებდნენ კიდეც ამ „ვულგარულ“ ფორმას. ის კი აღარ იცოდნენ, რომ ამ „ფორმის“ უკან საუკუნეები იდგა, რომელთა ტევრშიც ეს ფორმა იყო გამოვლილი და შეუვალობა ჰქონდა განმტკიცებული. ეს იყო უდიდესი პოეტური სტიქიონისათვის ნაცადი, შერჩეული და გადარჩენილი ფორმა. და ეს „მესტვირულის“ სახელი ზედმიწევნით გამოჰხატავს ჩვენი პოეტის ლექსის ფორმას.

რასაკვირველია, სხვა ზომებიცა აქვს პოეტს ნახმარი, მაგრამ უდიდესი ნაწილი ამ „მესტვირულით“ არის დაწერილი და ეს „მესტვირული“ იგივეა, რა ზომითაც „ვეფხისტყაოსანია“ დაწერილი, ე. ი. გრძელი და მოკლე შაირი. აკაკი წერეთელს უწუნებდნენ ამ ფორმას და იმას კი ვეღარ ხვდებოდნენ, რომ ამით შ ო თ ა რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს „ზომასაც“ წუნსა სდებდნენ.

მაგრამ არც ეს არის ამჟამად საინტერესო. ყველას მოეხსენება, ან უნდა მოეხსენებოდეს, რომ აკაკი წერეთელი ჩვენი ხალხური შემოქმედების უდიდესი მოტრფიალე იყო. ხშირად ისეთი აღტაცებით ხვდებოდა ამა თუ იმ ხალხურ პოეტურ ძეგლს, რომ შთაგონებელ ძალად იქცეოდა მისი სიტყვა. და ამ სიყვარულს უკვალოდ არ ჩაუვლია.

აკაკი წერეთელი მთელი თავისი პოეტური ძალით ჩასწვდა ხალხურ სტიქიონს და იქიდან ჰკრეფდა იმ მასალას, რომელიც თავის შემოქმედებაში გაშალა — იმ შემოქმედებით ხერხებს, რომლებიც ისე ოსტატურად მოიმარჯვა, — იმ ნათლად ხილვის „საიდუმლოებას“, რომელიც მხოლოდ დიდი ოსტატობის ნიჭს წარმოადგენს.

საგულისხმოა, რომ კ არ ლ ბ ი უ ჰ ე რ ი ს წიგნში — „შრომა და რიტმი“, სხვა მასალათა შორის, ქართული შრომის სიმღერების ნიმუშებიც არის შეტანილი და „ხალხურად“ არის წარმოდგენილი აკაკი წერეთლის „სიმინდსა თოხნა დაუწყოთ“ და სხვა ტექსტი. ვგონებ, ამ მასალის მიმწოდებელს დიდი შეცდომა არ ჩაუდენია, რადგან ამ ლექსებში აკაკი წერეთელი ისე არის „გახალხურებული“, რომ ავტორი რაღაც ანონიმიურ ავტორად მოსჩანს.

შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთი პოეტის ლექსებს იმ ოდენობით არა მღერის ჩვენი ხალხი, როგორც აკაკისას. ამისი მიზეზი

სწორედ ის „ნათლად ხილვა“ არის, რომელსაც დიდი სიმარტივე ახასიათებს და რაც უყვარს ხალხს და დიდ ოსტატებს.

შინაარსის მხრივაც აკაკი წერეთელი მეტწილად ხალხურ ზღაპრებსა და გადმოცემებს ემყარება. „მედია“, პატარა კახი“, „გამზრდელი“, „ბაში-აჩუკი“, „თამარ-ცბიერი“ და სხვა სავსეა ხალხური რეპერტუარის მასალით. ამ ნაწარმოებთა საუკეთესო ადგილები ხალხური პოეზიით გამოწვეული შთაგონება არის.

ეს შთაგონება იშლებოდა არა მარტო სიუჟეტური ნათესაობის მხრივ (ხშირად სიუჟეტურად აკაკი წერეთელი სავსებით დამოუკიდებელია), არამედ ლექსის რიტმის, სინტაქსის და სტილის მხრივაც. უფრო მეტიც: აკაკი წერეთლის შემოქმედების ნათესაობა ხალხურ პოეზიასთან მარტო სიტყვიერი სფეროთი კი არ განისაზღვრება. არამედ ფსიქოლოგიურ სამყაროსაც ეჭრება და ესთეტიურ განცდებთან დაკავშირებით ხალხური შემოქმედების სამყაროდან მოაქვს საგნობრივი და შემოქმედებითი სტრუქტურის მომენტებიც კი.

საგნობრივად და თემატიკურად აკაკი წერეთელი ძალიან ხშირად მიმართავს ხალხურ გადმოცემებს, ზღაპრებს, ანდაზებს, არაკებს და სხვ. მაგ., „მედია“, „ელია და წმ. გიორგი“ (ორ ვარიანტად), „კიკოლას ნაამბობი“, „ნაცარ-ქექია“, „თამარ-ცბიერი“ და სხვ... ლირიკული ლექსები: „ყანა“, „სოფლური“, „ხალხური“, „ღმერთო, წვიმა მოიყვანე“, „მუშური“, „სიმღერა მკის დროს“, „ამირანი“ და სხვა მრავალი.

რომ უფრო ხელშესახები იყოს, თუ რამდენად უხვად იყენებდა აკ. წერეთელი ხალხურ მასალას, მოვიყვანოთ მაგალითები.

ანდაზები, გამოყენებული აკ. წერეთლის მიერ სხვადასხვა ნაწარმოებში:

აკაკი:	ხალხური:
„ნათქვამია: სუყოველთვის ვერ მოიტანს კოკა წყალსო“.	„კოკა წყალს სუყოველთვის ვერ მოიტანსო“.
(„სოფლური“).	
„ქართული ანდაზაა: როგორც მოხვალ სვინაო, ნურას უკაცრავათა, ისე წახვალ შინაო“ („საახალწლო ნატვრა“)	„როგორც მოხვალ სვინაო, ისე წახვალ შინაო“.
„ცა ჭუდად არ მიმაჩნია, დედამიწა ქალამნადა“ („გამოცანა“)	ასევეა.

ა კ ა კ ი:	ხ ა ლ ხ უ რ ი:
„კაცია და გუნებაო, თორემ სამოცი წლის ბებერს რაღა ეხრაგუნებაო?“ („სცენა საპატიმროში“).	ასევეა.
„დამწაშავე ხარ თუ არაო? რასაკვირველია, იმას არავინ იტყვის, რომ ღედაჩემი კუდიანიაო“ (იქვე).	„ვინ იტყვის, დედა ჩემი ბოზი არისო“
„მართალი არი, მე და ჩემმა ღმერთმა, რომ დედაკაცის გაჩენაში ღმერთი არ ერევია. ეშმაკმა გააჩინაო“ (იქვე).	ასევეა.
„კაცის სიცოცხლე ერთი წამისაო მოგეხსენებათ“.	ასევეა.
„მოხუცი აქ რომ ჩონგურს ისწაელის, აქ საქიოს გამოადგება“ („თამარ-ცბიერი“).	„ოცდა-ათი წლის ქალი რო ჩონგურის სწავლას დაიწყებს, საქიოს დაუკრავსო“.
„ჩვენ ჩვენი პური მოგვიჭამია, როგორც გვიწირავს, ისევე ვწიროთ“ (იქიდანვე).	„როგორც გვიწირნია, ისევე ვწიროთო“.
„ეჰ, ცდა ხომ ბედის მონახევრეა, ერთიცა ვცადოთ ჩვენ ბედისწერა“ (იქიდანვე).	„ცდა ბედის მონახევრეაო“.
„ძმა ძმისთვისაო, შავ დღისთვისაო, აწ აღარ მაწევს გულზე ლოდიო“ („კიკოლას ნაამბობი“).	„ძმა ძმისთვისა, შავ დღისთვისა“.
„უნდა გაჰშორდე იმერეთს, სოფელი ღონიერია, კაცი ყოველგან დარჩება, თუ თვითონ გონიერია“ (იქვე).	„არ ვარგა პირში გატეხა, თუ კაცი გონიერია, წავა და ყველგან დარჩება. სოფელი ღონიერია“.
„მაგრამ ხომ გაგიგონიათ: ქვეყანას უმოახლოსა, ვირს ეარდისახარს ეძახდნენ, რომ ხელი არვინ ახლოსა“ („პანორამა“).	„უკაცო ქვეყანაში ვირს ეარდისახარს ეძახდნენო“.
„მართალია, მათგან შეელას და კურნებას მთლად ნუ ელი.	

მაჯრამ არაობას ხომ სჯობს,
რომ დავრჩებით ცალ-უღელით“
(„ენების გასამართლება“).

„სულ არარაობას, ცალი ხარი სჯობიაო“.

„ღმერთი საქმით იცნესო, —
ნათქვამია“
(„კუდურ-ხანეჳ“).

„ქრისტე ღმერთი ჰკუით იცნესო“.

კიდევ მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მაგრამ ესეც კმარა. ვნახოთ ეხლა სხვაგვარი ფორმულები, ზღაპრისმიერნი რომ არიან; „მედიაში“ ძიძა ეუბნება იაზონს:

„მომსვლელი სხვებიც ბევრი მინახავს,
მაგრამ წამსვლელი კი აღარავინ“.

ეს არის ტიპიური ზღაპრების ფორმულა: როდესაც ვმირი გზაჯვარედინს მიადგება და რჩეობს, რომელი გზით წავიდეს, მრჩეველი ეუბნება: „ამ გზით წასული ბევრი მინახავს, მაგრამ დაბრუნებული კი არავინაო“.

აკაკი:
„გზა დაულოცეს, წავიდა,
მიდის და მიუხარია,
ნავარდით გადაიარა
მინდვრები, მთა და ბარია,
ჭოჭორა გადაირბინა
თითქო გრიგალი ქარია“
(„ჭიდაობა“)

ხალხური:
„მოვდივართ, მოგვიხარიან“,
ასე იწყება მაყრული.

პროზაშიაც აკ. წერეთელი ხშირად მიმართავს ზღაპრის ფორმულებს:

„ნეტაი ნატვრის თვალი მამცა...' ვინატრებდი ახლა; დოქოთქვა, — ვეტყოდი ამ დოქს: — ახტი, დახტი, აქ მომახტი, პირს გაგიღებ, ზედ დამახტი-თქვა და ზედ მომახტებოდა ის დოქი. მეც წყურვილს მოვიკლავდი. მაშინ ვეტყოდი ისევ დოქს: „ჩაფარ, ჩაფარ, დოქ!“ და გაჩერდებოდა დოქიც. მერე ვიტყოდი კიდომ: ახტი, დახტი, ისევ შენ ადგილას გადახტი-თქვა და მომშორდებოდა დოქიც“ („ძველი და ახალის შუა“).

ლექსებშიც ხალხური ლექსების ფორმულებს ხშირად იყენებს:

აკაკი:
„ვარ ბევრი რამის მნახველი,
და უფრო მეტის გამგონე“...

ხალხური:
„ბევრი რამ კარგი მინახავს,
ავიც ხომ გადამხედია“.

„კაცის თავგადასავალი
გულის ფიცარზე სწერია,
ღიმილი მატყუარია,
სიტყვა არ დასაჯერია“...

„სიცოცხლეს ვერსად იშოვი,
ცამდე რო აპყო ხელია.
ბედიც და უბედობაც,
გულის ფიცარზე სწერია“.

პოეტი ხშირად იყენებს ხალხური ლექსების მთლიან იდეურ კონსტრუქტიულ ფორმებსაც:

„მესხმა უთხრა: ბედაური,
ვაქკაცს ნეტა რად უნდაო.
თვითონ მტერს არ გაექცევა,
არც გასდევს თუ გაბრუნდაო,
ფეხ—ალაგობ შესაბმელად
ჯორი აბა რას უშლისო,
საქმე მკლავით გადაწყდება,
თუ ხმალს მარჯვედ გაუშლისო.
მოქედილი იარაღი
მოატყუებს მხოლოდ თვალსა,
საბრძოლოდ როცა წახვალ,
აჩქარებ კეკლუც ქალსა.
თორემ ვერცხლით თავს ვერ იხსნის,
ვისაც ადგა გასაჭირი,
ხმლის ჭარქაში არაფრად ღირს,
უნდა ჰქონდეს მხოლოდ პირი“.

„მტერი რას მიზამს პირდაპირ,
მალვით თუ მიზამს ზიანსა,
მალვით ვინც მტერი მტერს მოჰკლავს.
ის ქალს ვითა სჯობს თმიანსა.
მტერი ვერ დასწვავს პირდაპირ
მუზარად მახვილიანსა,
პირდაპირ ომი შეჰფერის
ვაქკაცსა ლაზათიანსა“.

„ვაქკაცსა გული რკინისა,
ხანჯალი თუნდა ბისაო,
მტრებსა უწყობდეს სინსილას,
მოყვრებს უწევდეს ლხინსაო“.
ა ნ:
„ვაქკაცო. გულოვანო,
ღვინის ფერო, მცინარეო,
ხმლის სიმოკლე რას დაგიშლის,
ფეხი წადგი წინარეო“.

როგორც ხედავთ, ეს ლექსები ერთი და იმავე იდეისა და შინაგანი კონსტრუქციისანი არიან. მაგრამ უფრო მკვეთრი მაგალითების მოყვანა შეიძლება:

ა კ ა კ ი:

„პატარა საყვარელო,
რისთვის მომიკალ გული,
გალიაში გაგზარდე
ვით მაისის ბულბული,
შაქრით მყავდი გაზრდილი,
შენთვის ველე კიდით-კიდე,
პატარა საყვარელო,
ცეცხლი რად მომიკიდე...“

ხ ა ლ ხ უ რ ი:

„გალიაში რომ გაგზარდე
ვით მაისის ბულბულია,
ისე გაჰმევ ტკბილ შაჭარსა,
როგორც ყველი და პურიო...

კიდევ:

„მუხრანიდან ჯარი მოდის,
წყალივითა იწყო დენა,
მუხრან-ბატონი სარდლად ჰყავს,
უნდა თავის გამოჩენა,

„დიდება და მადლი ღმერთსა,
რომ ბრძანება იყო ღვთისა,
ბელადები შეიყარნენ
ჯარისა და ბალაქნისა... და სხვ.
ა ნ:

ჭართლ-ბატონს შემოსწყრომია,
-უფიცნია მაღლა ზენა...“

„ქალაქიდან ჯარი მოდის,
ეფინება როგორც ღვარი...“ და სხვ.

ან ორპირული სიმღერა „მედიაში“:

„თინა-თინაო, თინა-თინაო,
მზის გულში რომ გაქვს წმინდა ბინაო,
ბნელმა — უკუღმა შეგვაშინაო,
თინა-თინაო, ნათელ-მფინავო“...

ეს არის „ვაი-თინანოს“ — კილოზე აწყობილი, რომელსაც ძველად ორპირულად ასრულებდა ქალთა გუნდი წყლის ზიდვის დროს, როგორც ა ლ. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი გადმოგვცემს.

ხოლო აკაკის „ნანინები“ ხომ ისეა გამართული, რომ თითქმის აკარგება საზღვარი ინდივიდუალურ და კოლექტიურ, ხალხურ ლექსთა შორის.

აბა მოიგონეთ ცირას „ნანინა“ „თამარ-ცბიერიდან“, ჩონგურზე რომ დასძახის:

„ნანინა, იავ-ნანინა,
ნანაო, ვარდო ნანაო,
იმ ქვეყნის ნორჩო ყვავილო,
ამ ქვეყნის გამოცანაო,
ვარდი გთხოვს ფეროვნებასა,
და ია სინაზესაო,
მოთინათინე მნათობო,
სჩაგრავ მთვარეს და მზესაო...

...ნანინა, იავ-ნანინა,
ნანაო, ვარდო ნანაო.
შეშურდა ცისკრის ვარსკვლავსა
თვალების ელვარებაო,
და განთიადი შემკრთალი
შენგან ბნელს ეფარებაო...

...ჩამოდი, ძილო, მკურნალად,
წამწამზე დაეკიდეო,
უკეთეს ბინას ვერ ნახავ,
გინდ მოვლო კიდით-კიდეო...“

აქ ყველაფერი ხალხურია: მაგიური ფორმულები, შედარებები, მეტაფორები, ეპითეტები და რიტმიც. ეს ლექსი იმავე წრისაა მთელი თავისი ფაქტურით, როგორც, მაგ., ხალხური ლექსი:

„...ქალო, ეშხითა მორთულო,
დღისით მზევ, ღამით მთვარეო,
ბრწყინვალე შუქურ ვარსკვლავო,
შენ ხმელეთისა მდარეო,
ვარსკვლავო სურვილისაო,
სული შენ მიიბარეო.
ქალო, ამ თვალთა ნათელო,
ქალო, სახე გაქვს მზისაო,
ქალო, შვენება ვინ მოგცა
სამოცი ვარსკვლავისაო.
მთვარე ხარ მანათობელი
იალბუზისა მთისაო,
შუქი ანათებს ქვეყანას
მაგ შენი თვალებისაო.
ცაში ნაბანო ვარსკვლავო,
ხელთდასაბერო მზისაო..." და სხვ.

მთლად ხალხური ლექსის ფაქტურა აქვს მასხარას დამღერებასაც „ოდილას" ხმაზე:

„მაღლით ცეცხლის წვიმა მოდის,
დაბლა დგება სისხლის ღვარი,
ცა და მიწა გადაბრუნდა,
გაგვისწორდა მთა და ბარი.
მწყემსს მიჰინო შეეშინდა.
ქურდღელს მწევარ-მეძებარი,
შევარდენი შეაშინა
მტრედმა, დასცა ნიშის ზარი".

ზოგჯერ პოეტს ხალხური ლექსი უცვლელად შეაქვს თავის ნაწარმოებში, მაგ., „გორგასლანში". პოემა ასე იწყება:

„ვახტანგ მეფე ღმერთს უყვარდა,
ციდან ჩამოესმა რეკა,
იალბუზზე ფეხი შესდგა,
დიდმა მთებმა იწყეს დრეკა..."

ან „პატარა კახში":

„მუმლი მუხასაო,
გარს ეხვეოდაო,
გარს ეხვეოდაო,
ვერას აკლებდაო.

მუმლი წყდებოდაო,
მუმლი ქრებოდაო,
ხე არ ხმებოდაო,
ხედვე რჩებოდაო.

მუმლი მუხასაო,
გარს ეხვეოდაო".

ან ლექსში: „ხალხური“-ს სათაურით:

„მინდვრად ეგდო თეთრი ქვა
დავკარ ხელი, თან ამყვა,
ქალო, შენი სიყვარული
სადაც წაველ, თან წამყვა“.

ამ ხალხურ კუპლეტს უკვე მისდევს აკაკის საკუთარი იმპროვიზაცია:

„ქვა უბეში ჩავიდევი,
დამამძიმა, დამძალა,
ქალო, შენი სიყვარულიც
გამწარდა, ვით სამსალა...“

შემდეგ: აკაკი წერეთელი ხშირად მიმართავს პარალელიზმებს, კერძოდ, თემატიურს, რაც ხალხური ლირიკის ერთი მთავარი და დამახასიათებელი ნიშანია.

„მიმინოსა მწყერი უყვარს,
შავარდენსა ნადირობა,
ბურთაობა დედოფალსა
და მეფეს კი სხვა გმირობა“
(„თამ. ცბ.“).

„ქვა უბეში ჩავიდევი,
დამამძიმა, დამძალა,
ქალო, შენი სიყვარულიც,
გამწარდა, ვით სამსალა...
ქვა ავიღე, გადავაგდე,
მივუმატე ძველ ყორეს,
ქალო, შენი სიყვარულიც
გადვულოცე მეორეს...

იმ ქვას წვიმა დაასველებს,
ცრემლები — შენს სიყვარულს,
მაგრამ წვიმა ქვას ვერ ალბობს,
და ცრემლები კაცის გულს“.

ეს სემანტიური ძვრა, ორი ცნების შეტოლება, რომელთაც საერთო არაფერი არა აქვთ, მაგრამ მხატვრულად რომ მიიქცევიან ერთმანეთისაკენ და, ჩვეულებრივი ასოციაციის ნაცვლად, ახალ ასოციაციას გამოიწვევენ, ტიპიურია ხალხური პოეზიისათვის საზოგადოდ, და აკაკი წერეთელიც ამ ხერხს ხშირად მიმართავს და დიდი ოსტატობითაც. ეს ოსტატობა იმაში გამოიხატება, რომ ორ სხვადასხვა და არათანასწორ ნაწილს თუ ფიგურას იმგვარად უპირისპირებს

ან უტოლებს ერთმანეთს, რომ პარალელის მეორე ნაწილი იხვევს პირველი პარალელის შესაფერ ნაწილს და დანაწილებულ შთაბეჭდილებათაგან იქმნება ერთი მთლიანი შთაბეჭდილება. ყოველგვარი პარალელიზმის ეფექტიც უმთავრესად ამაში მდგომარეობს.

არანაკლებ საგულისხმოა ეპითეტებიც აკაკი წერეთლის პოეზიაში. ეს ეპითეტები, უმთავრესად, საინტერესოა ჯერ როგორც პოეტის მიერ ქვეყნის აღქმის ემოციური ტონუსის მანიშნებელი, ხოლო შემდეგ — როგორც გამომსახველი და გამომეტყველი ძალა. აქაც აკაკი წერეთელი სულ ახლო მიდის ხალხურ პოეტიკასთან და ხშირად იმდენად ემთხვევა და ენათესავება მას, რომ მსაზღვრავი მიჯნები იკარგება.

საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ აკაკი წერეთელი იშვიათად ხმარობს ისეთ ეპითეტებს, რომელთაც სამკაულის მნიშვნელობა ეძლევათ. ასეთ მომენტებს პოეტი თითქოს გაურბის კიდეც. და აქაც, აკ. წერეთელი ხალხური პოეზიის ძირითად ნიშნებს უახლოვდება. საზოგადოდ, ფოლკლორში და კერძოდ ქართულ ფოლკლორში გაბატონებულია ე. წ. მუდმივი ეპითეტები, ე. ი. ისეთი ეპითეტები, რომელნიც ერთხელ და საბოლოოდ შეჰხორცებიან ამა თუ იმ ცნებას თუ სიტყვას. საკმარისია თუნდაც გაკვრით გადავავლოთ თვალი ჩვენი პოეტის შემოქმედებას ამ მხრივ, რომ დავრწმუნდეთ თქმულის სინამდვილეში. ჩვეულებრივ, ისეთი აზრია გაბატონებული, თითქოს აკაკი წერეთელი ძალიან „კაზმული“ სიტყვის წარმომადგენელია და პოეტური ფერებით მეტად მდიდარი. ეს არ არის მართალი. აკაკი წერეთლის შემოქმედების მთელი ძალაც იმაშია, რომ იგი გამომსახველია არა გარეგანი ხერხებით, არამედ შინაგანი მღელვარებით და უშუალო განცდებით. ბევრი ლექსი და იქნებ უმრავლესობაც, ყოველგვარი ორნამენტისა თუ ჩუქურთმის გარეშეა დარჩენილი. სხვათა შორის, ეს მომენტი ახასიათებს ჩვენს ხალხურ პოეზიასაც. ამ ეპითეტების მხრივაც აკაკი წერეთელი პირველულად არ ეძებს ახალ და უჩვეულო სახეებს, ის მარტივად უდგება საკითხს და ხმარობს მხოლოდ ისეთ ეპითეტებს, რომლებიც ხალხს მიუღია და იმთავითვე დაუდგენია. მაგალითად:

ტკბილი ხმა,
ბულბულის ენა,
სალამურის ხმა — ტკბილი,
საამური,
ვარდის კონა,
მონა ერთგული,
გაიძვერა მოყვარე,
სიკვდილი სახელოვანი,
ცა ფირუზი,
ხმელეთი ზურმუხტი,
სანთელი წმინდა,
მსხვერპლი დიადი,
ჭიკჭიკა მერცხალი,
მარჯვენა, ოფლით ნაბანი,
ბუნება ძლიერი,
უკვდავების წყარო,

უფსკრული გული,
ვარსკვლავი მოქათქათე,
ვარსკვლავი მოციმციმე,
წუთისოფელი ტიალი,
გაზაფხულის მახარობელი
(მერცხალი),
ჭალები ატეხილი,
ტყე ქოჩორა,
ღმერთი მაღალი,
მზეთუნახავი ქალი,
ტკბილი ზღაპარი,
მწარე ცრემლები,
ჯარი უთვალავი,
ყანა ზურმუხტად ამწვანებული,
ყანა ოქრო-ზურმუხტი,
ნამგალი პირწმინდა,
სამიწე თვალები,
ძილი ტიალი,
ძროხა შვინდა,
თხა ბელა,
რკინა ხვარასნისა,
გული ფოლადი,
გული რკინისა,
რკინის ხელი,
არწივის ფრთები,
სიმი — ბულბულის ენა,
მთვარიანი ღამე,
ტყე უტეხი,
კარგი ბიჭი,
კოკისპირულა წვიმა,
მოზუზუნე ქარი,
ალვის ხის ტანადობა,
ტურფა ია,
ფეროვანი ვარდი,
შავი ფიქრები,
შავი ბედი.

ასევე ხალხური რეპერტუარიდან აქვს ამოღებული შედარებებიც:

აკაკი:

ანათებ შუქურვარსკვლავად,
ცისკრის ხარ განაცვილები..

ბულბულის ენით ჰიკჰიკებ...

მარილივით გადაემტერა
ალი ფოლადს მისი ხმალი...

ავგაროზად გულს დავიდევ
წიგნი შენგან მონაწერი.

ეშხი შენი სხივად მომხვდა,
სიყვარული გულის ნამად...

სიჭაბუკე და სიბერე
ორი სხვა და სხვა კიდეა,
ერთი რომ ჯაჭვით აბია,
მეორე ბეწვზე ჰკიდიან
ის — გაზაფხულის იაა,
გარს ეხვევიან ვარდები,
შენ — შემოდგომის ფოთოლი,
სიო გკრავს, ჩამოვარდები.

ხალხური:

ეჰა, განთიად აღსდგები,
ცისკარო ნარგიზ-ნარევო...
ბრწყინვალე შუქურ-ვარსკვლავო...

მონაწერსა შენსა წიგნსა
ვაკოცებ და მოვჭამ პირსა,
ღამე უბეში ჩავიდებ,
არ ვაღირსებ წუთით ძილსა.

სიღარიბე და ობლობა
ორივე გადამხედია,
სიღარიბე სჯობს ობლობას და სხვ...

რითმების მხრივაც აკაკი წერეთელი იმავ ხალხურ სიმღერათა მორევში ბრუნავს. რითმების მთელ სისტემასაც კი ხშირად ხალხურის მსგავსად ჰქმნის და ზოგჯერ თითქმის პირდაპირ იმეორებს. მაგალითად:

აკაკი:	ხალხური:
„პატარა კახო, გვირთ-გვირო, ქვეყნად მეეფის სახეო, სულით მაღალო, მაღალთა მეფეთა მეინახეო, დიდხანს ვერავინ გაგიძლო, ვისაც კი ხელი ახეო. ბოლოს გიმუხთლა სოფელმა, ქვეშ-ქვეშ დაგიგო ბახეო. მთლად საქართველოს აღმდგენი მცხეთაში დაიმარხეო, თან ჩაიტანე საფლავში, რაც გულში გაიძრახეო, და ახლაც შენი კურთხევა მაღლიდან გადმოგვძახეო...“	„ანთებულ სანთელს გამსგავსე, ცისკრის ლოცვაზე გნახეო, ხელში გეჭირა ყმაწვილი, ფარსაგ ვერ დაგინახეო. ხომალდში ჩავჯექ, ზღვას გავეც, ფრანგის ქვეყნები ვნახეო, სულ დავიარე ხმელეთი, ვერ ვნახე შენი სახეო...“

სხვათა შორის, ქართული პოეტური ფოლკლორისათვის დამახასიათებელია ასეთი ხან-გარდა მიყოლებულ ბგერათა განმეორება ანუ რითმები. მაგალითად:

„წუთისოფელი რა არი,
აგორებული ქვა არი,
საცა კი დავიბადებით,
იქვე საფლავი მზა არი,
ყველა ადამის შვილი ვართ,
თათარიც ჩვენი ძმა არი,
ისეთი გქონდეს გუნება,
ვით მოწმენდილი ცა არი“..

აკაკი წერეთელი ე. წ. ქუჩის ფოლკლორსაც არ გაურბოდა და, როცა საამისო საჭიროებასა ჰხედავდა, საკმაო ეშხითაც ამღერდებოდა და იძლეოდა მხატვრული გარდაქმნის ლამაზ ნიმუშებს:

„საყვარლისა ეშხზედა
ღვინო დამილევია,
მის ხვევნა-სიყვარულში
სულიც დამილევია.
ჰადანდანი დანდანი
და რინანა-ნინანი...
ერთი კინტო მეცა ვარ,
საყვარელი მეცა მყავს.
ის სულ სხვა ვარდი არი,
სხვის საყვარელს არა ჰგავს“..

რასაკვირველია, ცალკე მომენტები პირდაპირ ქუჩის ტექსტებიდან არის აღებული, მაგრამ ოსტატურად აწყობილი და გამოყენებული. და გამოყენებულია ისე, რომ არ წაუშლია ის ფერადობა და სურნელება, რომელიც ამ წყების შემოქმედების სპეციფიურობას წარმოადგენს.

ზოგ შემთხვევაში აკაკი წერეთელი ლიტერატურული წყაროებიდანაც იღებს ფორმულებს და იმავე წესით, როგორც ეს სახალხო მომღერლებმა იცოდნენ:

აკაკი:	დ. გურამიშვილი:
„მამა-პაპის წაღმა ხნული შვილის-შვილთა დაღმა ფარცხეს“.	„ქართლელების აღმა ხნული კახელებმა დაღმა ფარცხეს“.

ორივე ფორმულა კი ხალხური რეპერტუარიდან არის.

აკაკი:	გრ. ორბელიანი:
„სხვებმა სვან ღვინო, მე უღვინოდაც მთვრალი ვარ პირად ბედნიერებით“.	„ნუ მასმევთ ღვინოს, უღვინოდაც მთვრალი ვარ ეშხით“...

აკაკის არაკები ხომ პირდაპირ ფოლკლორის ქვეყანაა. საგულისხმოა, რომ აქაც აკაკი სულ ახლო მივიდა ხალხური არაკების ბუნებასთან. ეს სიახლოვე კი იმაში გამოიხატება, რომ აკაკი წერეთელმა, ხალხის მსგავსად, თავისი არაკები სენტენციებითა და განმარტებებით არ დატვირთა („მამალი და ძაღლი“, „ვირი და მგელი“, „ბაყაყი და მორიელი“, „მთიული“, „კატა და ლომი“, „დათვი და მელა“, „არაკი“, „არაკი“ (პასუხი) და სხვა). ლეგენდარულ ეზოპედან მოყოლებული, ხალხური არაკი ბევრჯერ შეიჭრა ლიტერატურაში, ბევრმა სცადა მისი თავისებური გამოყენება, მაგრამ „გალიტერატურებულ“ არაკს იშვიათად შერჩენია ის თავისი შინაგანი ბუნება, რომელიც ხალხის წრეში ენახება.

აკაკის არაკები კი, ვიმეორებ, ამ მხრივ უზადოა და სახედაცული.

საგულისხმოა აკაკი წერეთლის შემოქმედების კომპოზიციური მხარეც. აქაც პოეტი ხალხურ კანონებს იყენებს და ქმნის ფრიად საგულისხმო არქიტექტონიკას. საინტერესოა რეტარდაციისა და გრადაციის მომენტებიც: პირველ შემთხვევაში — სიუჟეტის განვითარების შენელება, რაც გამოწვეულია ზედმიწევნითი აღწერის სურვილით, ხოლო მეორე შემთხვევაში — განმეორება, დამატებათა თანდათანობითი დაზრდით გამახვილებული.

კიდევ ბევრი ფრიად მნიშვნელოვანი მხარის აღნიშვნა შეიძლებოდა. მაგრამ დღესდღეობით ამით დავკმაყოფილდეთ.

აქ წარმოდგენილი მასალის მიხედვითაც, მგონია, სავსებით ნა-

თელია ის დიდი ნათესაობა, რომელიც არსებობს აკაკი წერეთლის შემოქმედებასა და ხალხურ პოეზიას შორის. რამ გამოიწვია ეს ნათესაობა და ქართული ლიტერატურის ისტორიაში როგორ უნდა აიხსნას ეს ფაქტი? ჩვეულებრივ, ამბობენ ხოლმე, — და გაკვრით თვით პოეტი და მისი მახლობლებიც ადასტურებენ, — რომ ამისი მიზეზი ხალხთან სიახლოვე იყოო. სოფლად დაბადებული, 7 — 8 წლამდე კარგად შეუსისხლხორცდა ხალხის ბუნებას და მისი პოეზიის სიყვარულიც იქიდან წამოჰყვაო. რასაკვირველია, ეს ფაქტი საგულისხმოა, მაგრამ ამხსნელ მომენტად ვერ ივარგებს. მიზეზი უნდა მოიძებნოს ჩვენი საზოგადოებრივი და ლიტერატურული ცხოვრების სფეროში. ეს მიზეზი ასე მეჩვენება: XIX ს-ის ნახევარში ჩვენი ლიტერატურა უკვე საგრძნობლად იძლევა პოეტური სტილის ძალუმი დაქვეითების ნიშნებს, რაც დაკავშირებული იყო იმდროინდელი ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების დაქვეითებასთან. ამ დეკადანსმა უკვე ა. ჭავჭავაძის პოეზიაში იჩინა თავი, და, თუ გნებავთ, უფრო ადრეც: ბესიკის პოეზიაში. ეს დეკადანსი შეიპრა ნ. ბარათაშვილის და გრ. ორბელიანის პოეზიაშიც, თუმცა თავი ძლიერ არ უჩენია, რადგან მათი ლექსის ემოციები და იდეური სიმძიმე უკიდურეს ლირიზმს დაეყრდნო, „მე"-ობის საზღვრებში ჩაიკეტა. სამაგიეროდ, ლიტერატურა, როგორც საზოგადოებრივი ფაქტი, შეიკვეცა. პიროვნული კარჩაკეტილობისა და მელანქოლიით სავსე ლირიზმის ყველა გზა ამ პოეტებმა აავსეს და აღარ დარჩენილა ამ მიმართულებით სასიარულო გზა.

60-იან წლებში ახალი კონიუნქტურა შეიქმნა. ეპოქამ ახალი იდეები და ახალი შინაარსი მოითხოვა. პოეზიას ეს იდეები უნდა ეთქვა. მაგრამ ამ იდეებისათვის აღარ ვარგოდა არც ბესიკის ვირტუოზული ტექნიკა, რომელიც არღვევდა იდეისა და გამოსახვის მთლიანობას (გამოსახვის ტექნიკა აჭარბებდა გამოსახატ იდეას), არც ბარათაშვილის დაქტილებით დამძიმებული მელანქოლიური ლექსი. 60-იანმა წლებმა ბრძოლის იდეები მოიტანეს. ეს იდეები უნდა თქმულიყო მარტივად და ძლიერად. თავისთავად ლექსი თითქოს შეუმჩნეველი უნდა ყოფილიყო, რომ რელიეფი ამაღლებოდა პოეტური მეტყველების იდეურ და ემოციურ მხარეებს.

ასე რომ, აკაკი წერეთლის „გახალხურება" სავსებით კანონზომიერი იყო. მას ნიადაგი ჰქონდა მომზადებული წინამორბედ პოეტთა შემოქმედებაში. ხალხური კილოსი და ენის გაბატონების პერსპექტივა ჯერ კიდევ ნ. ბარათაშვილმა იგრძნო, გლეხურ კილოზე რომ დაიძახა „მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო გოგოვ, შავ-თვალებიანო"-ო. გ. ერისთავმაც სცადა ამ კილოზე წერა და უფრო

მეტი დამაჯერებლობისათვის უშუალოდ ხალხურ ლექსებსაც მიმართა, „არაგველთ შეთვლა“ რომ დაბეჭდა. შემდეგ დ. ჰ ო ნ ქ ა ძ ე მ სცადა ფოლკლორული მასალის გამოყენება „სურამის ციხეში“ და ფრიად საგულისხმო შედეგებიც მოგვცა პროზის გამართვისა და არქიტექტონიკის თვალსაზრისით. ბოლოს, „თერგდალეულთა“ მთელი რაზმის გამოსვლით საბოლოოდ დაკანონებულ იქნა ცოცხალი და ხალხთან დაახლოვებული კილო და მეტყველება. ი ლ ი ა ჭ ა ვ ჭ ა ვ ა ძ ი ს ა და ა კ ა კ ი წ ე რ ე თ ლ ი ს შემოქმედებაში ამ ხალხურმა მხატვრულმა ფორმებმა საბოლოოდ მიიღეს მტკიცე ხასიათი და ბატონობის სიგელი.

ეს გარემოება არ ამცირებს აკაკი წერეთლის მნიშვნელობას. აკაკი წერეთელი წარსულის ღირსეული შვილი იყო, რომელმაც იშვიათი ოსტატობით და პოეტური გზნებით შესძლო უდიდესი მხატვრული ქვეყნის გადაშლა. მისი დიდი მემკვიდრეობა ჩვენი შემოქმედებისთვისაც დედად უნდა იქნეს მიჩნეული. ეს ცნობა მიგვახედებს იმ დიდი ქვეყნისაკენ, საიდანაც აკაკი წერეთლის დიდმა პოეზიამ აიდგა ფეხი, და ეს ქვეყანა ხალხური პოეზიაა, ეს მართლა „მარგალიტების სალარო და უკვდავი გული“.

1936 წ.

გიორგი წერეთელი

გიორგი წერეთელი ჯერ კიდევ არ არის სავსებით შესწავლილი. ის იმ დროს მოღვაწეობდა, როდესაც ჩვენი საზოგადოებრიობაც და ლიტერატურაც ერთგვარ „ავადობის“ პაროქსიზმებს განიცდიდა. საზოგადოება ძველი ფორმების დაშლის და ახლის ჩასახვის პროცესში იმყოფებოდა; ლიტერატურაც, როგორც სოციალური ყოფიერების ანასახი, ანალოგიური მეტეხიარობის საქცევში მოჰყვა. ბრძოლას თანდათანობით ძალა ემატებოდა. მხარეთა შორის სისასტიკე ნაწილდებოდა და ძაფრდებოდა. აზროვნებას პოლემიკური დაღი ახნდებოდა; შეფასების ობიექტიურობა სუსტდებოდა. გიორგი წერეთელი ამ ზოლში მოჰყვა და თითქმის გადაჰყვა კიდეც.

მას შემდეგ საკმაო დრომ განელო. მაშინდელი ბრძოლის მოტივებს ვგრძნობთ თითქმის როგორც არქაიკას. ხიადაგიანად შეიცვალა როგორც ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფიერება, ისე სალიტერატურო აზროვნება. ცხოვრების ძალამაც თავისი გაიტანა და მოითხოვა „ღირებულებათა ხელახალი შეფასება“. ამ ახალ ფენობიდან უკეთ მოსჩანს განვლილი სივრცეები. დღეს გიორგი წერეთელი იმ საქცევში მოჰყვა, სადაც მისი შემოქმედების დანახვა შესაძლებელია ყოველგვარი მიკერძოების გარეშე. ყოველგვარი მხედველობისათვის საჭირო დისტანცია უკვე არსებობს და ჩვენც ვნახოთ ამ საინტერესო მწერლის შემოქმედებითი პორტრეტი.

* * *

ჩვენს ლიტერატურაში გ. წერეთელი ნატურალიზმის დამწყებად იხსენება. ასეთი „კანონიზაცია“ უფრო ფრანგული ლიტერატურის ანალოგიით იყო გამოწვეული, ვიდრე მისი შემოქმედების დამოუკიდებელი შეფასებით. იქ, საფრანგეთში, ბალზაკ-ფლობერის „რეალიზმს“ მოჰყვა ზოლას „ნატურალიზმი“, ჩვენშიც ერისთავ-ჭავჭავაძის „რეალიზმს“ —გ. წერეთლის „ნატურალიზმი“. ასეთი კვალიფიკაცია, საერთოდ, ჩვენ მისაღებად არ მიგვაჩნია. არც იქ და არც აქ, ჯერ არავის არ მოუცია ამ ცნებათა გარკვეული განსაზღვრა. ისევე, როგორც „რომანტიზმი“ დღემდე ცნებათა აღრევის საგნად იყო გა-

დაქცეული, „რეალიზმ-ნატურალიზმის“ პრობლემაც უსაფუძვლო დოგმატიზმის პირობებში იმყოფება. დ. სოვაჟოს რეალიზმის განსაზღვრის საუკეთესო ფორმულად ე. ზოლას ნათქვამი მიაჩნია: — „ჩვენი დავა იდეალისტებთან მდგომარეობს მხოლოდ შემდეგში: შემოქმედების დასაყრდენ პუნქტად ჩავთვალოთ ცდა და დაკვირვება, თუ გამოსავალ პუნქტად მივიღოთ ესა თუ ის აბსოლუტი“. ჩვენა გვგონია, რომ არც ეს ფორმულა არის გადამწყვეტი. ამ თვალსაზრისით, რა განსხვავება არსებობს სტენდალსა და ვიქტორ ჰიუგოს შორის, ფლობერსა და დიუმას შორის? არავითარი. ცდა და დაკვირვება ორივე შემთხვევაში გვაქვს. თუმც პირველნი რეალისტებად არიან მიჩნეულნი, მეორენი კი —რომანტიკოსებად. ამ დანაწილებისათვის საკმაო საფუძველი ჯერ მოძებნილი არ არის. დადიან ეს ტერმინები ლიტერატურაში, შეიძლება ითქვას უკრიტიკოდ, და ხელაღებით წარმოებს ამა თუ იმ რანჟირის ქვეშ დადგენა.

ჩვენთვის სრულიად მიუღებელია რეალიზმ-ნატურალიზმის აჩეჩებული ხმარებაც. რეალიზმსა და ნატურალიზმს შორის არავითარი განსხვავება არ არსებობს. XIX ს. საფრანგეთში, როგორც ვიცით, რეალიზმის დამწყებად ბალზაკი და სტენდალი ითვლებიან. ხოლო სიტყვა „ნატურალიზმი“ სენტ-ბევმა იხმარა, ფლობერის „m-me ბოვარის“ შესახებ. ეს სახელი შეარქვეს ფლობერის ირგვლივ თავმოყრილ მწერალთა შემოქმედებას (ძმ. გონკურების, დოდეს, ზოლას, მოპასანის და სხვ.), შემდეგში კი ეს სახელი თითქმის მხოლოდ ე. ზოლას შერჩა, სხვებს კი რეალისტების სახელი დაუმკვიდრდათ. მას ჰქონ მოდის ეს დანაწილება, სრულიად გაუმართლებელი და უსაფუძვლო. ნამდვილად ბალზაკი-ფლობერი-ზოლა ერთი მაგისტრალის სამი წერტილია, და თუ ზოლა მაინც განაცალკევეს, ამის მიზეზი მის რომანებში კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ მის „Le roman expèrimental“-ში, სადაც ბევრი ლაპარაკია „დოკუმენტების“, „ფიზიოლოგიის“, „ოცნების“ და სხვ. შესახებ, მაგრამ ზოლას შემოქმედების შეფასებისათვის ყველაზე ნაკლები მნიშვნელობა იმის თეორიულ მოსაზრებებს ეთმობა.

ჩვენ კარგად ვიცით, რომ მეტწილად შემომქმედის აზრი და შემოქმედების აზრი ერთმანეთს სცილდებიან, და ე. ზოლასაც ეს დაემართა. გ. წერეთელიც ანალოგიურ მდგომარეობაში ჩავარდა. მართალია, მას თავისი თავისათვის „ნატურალისტი“ არ უწოდებია, „შეუფერავი რეალიზმის“ სახელით კი „მონათლა“ თავისი შემოქმედება. რა უნდა ვიგულისხმოთ ამ ცნებაში? იგივე, რასაც ფრანგი რეალისტები გულისხმობდნენ: სინამდვილის სრულიად „ობიექტიური“ გადმოცემა, ყოველგვარი მორიდების გარეშე. ისევე, როგორც მეც-

ნიერები იკვლევენ ფაქტების შერჩევასა და კლასიფიკაციაზე დამყარებით, და არა საკუთარი გზნების კარნახით.

„შეუფერავი რეალიზმი“ ეს არის. სულ სხვა საკითხია, რამდენად შესძლეს ან შესაძლებელია ასეთი მხატვრობა საერთოდ; ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოა გ. წერეთლის „ნატურალისტობა“, და იმ სპეციფიური ნიშნის მოძებნა, რომელიც მის ნაწარმოებებს გამოარჩევს „რეალისტების“ შემოქმედებიდან. ასეთი ნიშანი არ არსებობს. გ. წერეთელი იმავე ხერხითა წერდა, იმავე არქიტექტონიკით, ლექსიკონით და სხვ., როგორც ჩვენში დადგინდა გ. ერისთავის, დან. ჭონქაძის, ლ. არდაზიანის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის და სხვ. მიერ. რა ვუყოთ, რომ გ. წერეთელმა „შეუფერავი რეალიზმის“ ცნებით სცადა თავი გაემიჯნა იმ მიმართულებისაგან, რომელიც ი. ჭავჭავაძის სახელს დაუკავშირდა. ეს კიდევ არ არის საკმარისი. გ. წერეთელი წერდა: „ხელოვნურ ლიტერატურაში, ილიამ დაამკვიდრა სენტიმენტალურ-ტენდენციური მიმართულება. და მისი ლუარსაბი და დარეჯანი უფრო კარიკატურას წარმოადგენენ ქართული მებატონის და ქალბატონის ტიპებისას, ვიდრე ხელოვნური ხერხით წარმოშობილ, ცოცხალს, ერთნაირ ბუნებასა და გარემოებაში შექმნილ ტიპიურ არსებებს“. ე. ი. გ. წერეთელმა იგივე აზრი გაიმეორა, რაც ბალზაკ-ფლობერ-ზოლას სკოლის მთავარ საყრდენს წარმოადგენდა, მაგრამ აქაც გ. წერეთელი იმავე შეცდომაში ჩავარდა, რაც განსაკუთრებით ზოლას სალიტერატურო აზროვნებას ახასიათებს. ხელოვნება უნდა სინამდვილეს სახავდეს ობიექტურად, ე. ი. გვისახავდეს იმას, რაც არის და როგორც არის. მაგრამ მხოლოდ იმპერატივი არა კმარა, მართლა რომ ფაქტი არის საჭირო. ან ზოლას ტერმინი რომ ვიხმაროთ — „ექსპერიმენტი“. „ხელოვნება უნდა სინამდვილეს სახავდესო — ამ დებულებას გაგება უნდა. დიახ, სახავდეს. მაგრამ როგორ? ობიექტურად? ეს შეუძლებელია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ნატურასა და ხელოვნებას შორის იგივეობის ნიშანი უნდა გავიდეს. ნატურა a უნდა უდრიდეს ხელოვნება b-ს. ეს კი წარმოუდგენელია. რასაკვირველია, ხელოვნება სინამდვილესთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული, უამისობა არც იქნება, მაგრამ ხელოვნება რომ სინამდვილეს ასახავს, ეს მაინც სუბიექტივობით იქნება „შეფერილი“ (ფოტოგრაფიული აპარატიც კი ვერ გადმოგვცემს საგნებით ობიექტურად). ნატურა სულ სხვა რიგის მოვლენა არის, ხელოვნება კი— სხვა. სამი ისეთი ძირითადი მომენტი უძევს ამ განსხვავებას საფუძვლად, რომ მათი გაუთვალისწინებლობა მხოლოდ შემცდარი აზრების წყაროდ იქცევა. ესენი არიან:

1. ნატურის ორგანიულობა და ხელოვნების არაორგანიულობა;

2. ნატურის თავისთავადობა და ხელოვნების ნათხზაობა;

3. ნატურის უსაზღვროობა და ხელოვნების მაქსიმალური მოსაზღვრულობა, ან, უკეთ, შემოკლება, როგორც ფოლკელტი უწოდებს.

თუ ამ ძირითად განსხვავებასთან ერთად შემოქმედების ინდივიდუალობასაც გავითვალისწინებთ, ნათელი გახდება ის მღვიმარეობა, რომლის სივრცეზედაც უნდა გადაიშალოს ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის ურთიერთობის გაგება ამ უკანასკნელი მომენტის ძალით, სინამდვილე შემოქმედის „სულში“ გამოვლითა ჩნდება, ე. ი. ეს სინამდვილე ხელოვანის ემოციათა, რწმენის, აზროვნების და მთელი მსოფლმხედველობის ხასიათს იღებს. შედეგად გვრჩება არა ობიექტიური სინამდვილე, არამედ ცოტად თუ ბევრად სუბიექტური, ე. ი. „შეფერილი რეალიზმი“. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხელოვნება სინამდვილიდან მომდინარეობს, მაგრამ შემოქმედების გზით ეს სინამდვილე გარდაიქმნება და სრულიად თავისებური სახით დგება. სხვა საკითხია ამ გარდაქმნის ხასიათი, ამაზე არას ვლაპარაკობთ ამჟამად, ჩვენთვის თვით გარდაქმნის ფაქტია საინტერესო. ამის უარყოფა არც შეიძლება, ისე რომ არც გიორგი წერეთელი არის მართალი, როდესაც „შეუფერავი რეალიზმის“ მიმდევრად აცხადებს თავს, და არც ისინი, ვინც გ. წერეთელს „ნატურალისტს“ უწოდებს. ან ვისთვის არის საინტერესო ბუნების პირის გადმოღება, ან რისთვის არის ეს საჭირო?

„შეუფერავი“ თვით ნატურა არის, ხელოვნება კი ყოველთვის „შეფერილია“ იმ მიმართულებით, რომელიც ჩვენსა და ბუნებას შორის არსებობს. გ. წერეთლის ზემოხსენებული ნათქვამი უფრო საპოლემიკოდ მიმართული „თეორია“ იყო, ვიდრე შემოქმედების ფენომენის ანალიზზე დადგენილი აზრი, რომელიც ბრძოლისათვის შეიძლება კარგიც იყოს, მაგრამ აზროვნებისათვის — უნიადაგო.

ეს, ჩვენი აზრი, თვით გ. წერეთლის შემოქმედებით არის ცხადყოფილი. ვინ იტყვის, რომ მისი გმირები „შეუფერავები“ არიან? მთელი ეს წყება კიკოლიკი-ჩიკოლიკ-კუდაბზიკებისა, ეს მაზგები, ეს მამიდა ასმათები, ფულავები, ვალიდები და სხვ. განა „ექსპერიმენტალურნი“ არიან? განა აქ კი არ არის იგივ „სენტიმენტალურ-ტენდენციური მიმართულება“. რაც ლუარსაბ-დარეჯანის კარიკატურაში თვით დაინახა?

გ. წერეთლის მხატვრული მანერაც ტენდენციურია, მისი მსოფლმხედველობაც სუბიექტური, და მისი შემოქმედების ღირსებაც აშაშია. ჩვენ, ამ სუბიექტურობის საშუალებით ვხედავთ იმ ზნეობრივ თუ გონებრივ ქვეყანას, რომლის ძალითაც ავტორი აწესრიგებდა სი-

ნამდვილეს და წარმოდგენით გარდაჰქმნიდა იმ რეალობას, რომლის ბევრი მხარე მისთვის მიუღებელი იყო.

• • •

ქართულმა ოფიციალურმა კრიტიკამ გ. წერეთლის შემოქმედება, შეიძლება ითქვას, რომ არ მიიღო. ვერავინ დაგვარწმუნებს, რომ ამ შეფასებას მხოლოდ ესთეტიური აზრი ედო საფუძვლად. შემოქმედების ფორმები კი არ იყო გ. წერეთლის „კათაკმეველობის“ მიზეზი, არამედ თემა. ამ ნიშნით იყო ჩვენი იმდროინდელი აზროვნება დანაწილებული. თემის მხრივ, გ. წერეთელი დ. ჭონქაძის და ლავრენტი არდაზიანის ხაზის გამგრძელებელია იმდენად, რამდენადაც თავისი მხატვრობის საგნად ახალი სამრეწველო ეპოქა აქცია. ეს თემა კი ჩვენს ოფიციალურ კრიტიკას ათვალწუნებული ჰქონდა ისევე, როგორც ევროპაში ასეთ თემებს ხელოვნების ღირსად არა სთვლიდნენ ძველი ესთეტიზმის წარმომადგენელნი. ეს ერთი მხრივ, მეორე მომენტიც იყო: გ. წერეთლის შემოქმედებას უარყოფდნენ იმ იდეოლოგიის გამო, რომელსაც გიორგი წერეთელი ისე ჯიუტად შლიდა თავის მოთხრობებში. უარყოფდნენ ისინი, ვინც ჩვენი ქვეყნის ეკონომიური და კულტურული განვითარებისათვის ეწინააღმდეგებოდა ევროპის „შაბლონს“, ვინც რუსული „ნაროდნიკული“ რეცეპტებით ფიქრობდა ჩვენი ქვეყნის „თავისებური“ გზის გამონახვას.

იღებდნენ კი — ახალი დასის წარმომადგენლები, კაპიტალიზმის საქართველოში შემოჭრის მახარობლები, რომელნიც ამ „ევროპული გზით“ ელოდნენ კლასობრივი ბრძოლის ახალი ფორმებით განვითარებას, მუშათა მოძრაობის სისტემატიზაციას და ამ ბრძოლის შედეგს — მშრომელი ხალხის გამარჯვებას.

იმდენად, რამდენადაც იმ პერიოდში, ჩვენი კულტურის მეთაურობა პირველებს ეკუთვნოდათ, გ. წერეთლის თემა დაწუნებულ იქნა, და თემასთან ერთად, მთელი მისი შემოქმედებაც. ცხოვრებამ გ. წერეთლის თემა გაამართლა. ისე რომ, მის შემფასებლად, ეს „მთავარი“ დაბრკოლება აღარ არსებობს. დარჩა შემოქმედება ყოველგვარი ნართაული მომენტების გარეშე, რომლის საფუძვლიანი გამოკვლევა სულ სხვა სურათს იძლევა, ვიდრე ჩვენს ლიტერატურაში იყო დადგენილი და განმტკიცებული.

„იყო დრო, როცა ქალაქ ფოთის ნავსადგურში პირველად იწივლა ცეცხლის გემმა, მისმა წივილმა პირველად განუფრთხო ძილი მტრისაგან მოუძლურებულ საქართველოს ერს. ეს იყო ახალი დროის მამლის ყივილი დასავლეთ საქართველოში. ფოთი აღინიშნა შავი ზღვის კიდეზედ კავკასიის ბოღაზად.

სამეგრელოში ატყდა დიდი ფაცი-ფუცი. დიდი და პატარა, ყველა ფოთისკენ გარბოდა. იმ დროს, ერთადერთი ფულის მოსაგები კუთხე ფოთი შეიქმნა... დადგა მეორე ხანა კაცობრიობის მოძრაობისა, და კვლავ მოუბრუნდა იმედი კავკასიას: მასთან საქართველოსაც განუახლდა ძველიდანვე დაკარგული სასოება, რომ ხელმეორედ გამხდარიყო კაცობრიობის განათლების გზად და ხიდად"... ასე დაიწყო გ. წერეთელმა „პირველი ნაბიჯი". ამ პირველი ფრაზითვე ავტორი ქმნის იმ განწყობილებას, ურომლისოდაც თითქოს შეუძლებელია რომანის კვინტესენციის გაგება. „სასოების განახლება", „კავკასიის იმედი" — ყველაფერს გამოისყიდის და ავტორიც, ამ ფრაზას გახარებული მღელვარებით რომ ამბობს, ისე კი არ ამბობს, რომ რაღაც გაგვაგებინოს, არამედ ზეიმის ხასიათს აძლევს, თითქოს რაღაცას გვილოცავს. ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გარდატეხა ხდება. იძებნებოდა იმ ბანდ ადგილიდან გამოსავალი გზა, რომელიც ფეოდალური წყობილების გადაშენებას მოჰყვა. ქვეყანას ახალი პერსპექტივები ეშლებოდა და გ. წერეთლის სიხარულიც აქედან გამომდინარეობდა. ჩვენ კარგად ვიცით ის სურათი, როშელსაც წარმოადგენდა ჩვენი ცხოვრება მეცხრამეტე საუკუნის ნახევარში — ნიადაგშერყეული მაღალი წოდება, ფუქსავატი ამპარტავნობით მაინც რომ ეჭიდებოდა თავის გვარიშვილობას; რომ ჯიუტობდა იმის წინააღმდეგ, რაც მის ძალას ბევრად აღემატებოდა; რომ, ახალ ცხოვრებისათვის მოუმზადებელი დ გამოუსადეგარი, აქეთ-იქით ეხეთქებოდა უიმედო და უნარ-მკვდარი.

„ — შენ აგი მითხარი, აზნოუშვილი ხომ ხარ?

— აზნოუშვილი ვარ, აპა რა ვიქნები? აზნოუშვილი აზნოუშვილს ჰქვია, მე ძირის აზნოუშვილი ვარ"...

ეს „აზნოუშვილობა"-ღა რჩებოდათ ფარ-ხმალად, მაგრამ ხმალს ფხა აღარა ჰქონდა და ფარიც ზედმეტი გახდა.

„ — არა, გლეხების განთავისუფლება კარგია. ჩიკოლიკმა თქვა, იგენიც და ჩვენც ძალიან მოვიგებთ, ჯამაგირი გვექნებაო და ფული სულ ბზესავით მოგვივაო.

— საიდან გვექნება, რომ გლეხები აღარ გვეყოლება?

— ხელმწიფე მოგვცემს და მერე ვაჭრობას დავიწყებთ.

— კაცო, აზნაურობას მერე ვაჭრობაში გაცვლი! კარგი აზნოური ყოფილხარ! მომიკვდეს შენისთანა აზნოური!.."

ამ დეტალებიდან კარგად მოსჩანს დაბნეულობა, ზნეობრივ-გონებრივი ორმო, ცხოველური შიში საქმის წინაშე, ეს ერთი მხარე.

„ — ჯერ ქვეყანა ისთე არ მონათლულა, რომ ბატონყმობა მასთე ადვილად გადავარდეს. თუ კაი თავისუფლება იყოს, მაგისთანა კა-

ცებიც არ დაიწყებდნენ იმაზე ლაპარაკს. ჩიკოლიკი არ ბრძანდებოდა მაგი, რომ იმისთანა წუმაში ძალათი წამოგვათრია? არა, ის თავისუფლება ისეთელე მაგენის სასარგებლო იქნება. ხელმწიფემ კიდეც რო მოგვცეს თავისუფლება, მაგენი დაგვიმალავენ. ჩინოვნიკები მებატონები არ არიან, აპა რა არიან?

— ჩინოვნიკებს უგლეხებოთაც ბრეველი ფული აქვთ. მაგენს ხელმწიფე აძლევს ჯამაგირს. რაც ხელმწიფეს ჰსურს, მაგენსაც იგი ენდომებათ.

— კი, ისთე გგონია შენ! თუ მაგრეა, აბა რეიზა აქამდინ არ გაათავისუფლეს თავისი ყმები ჩინოვნიკებმა. შენ სუნელი ხარ, ჩემო ბიძია. არაფერი არ გეყურება. რაც მეტი იქნება, ჩინოვნიკსაც იგი ურჩევნია. იგი არ ურჩევნიათ, რომ ჯამაგირსაც და გლეხ-კაცსაც გამოართმევენ. სუნელს რა უნდა გელაპარაკო?

— სუნელიც ხარ და არც არაფერი იცი! ხელწიფეს თუ უნდა, მაგენი ვერაფერს გაბედავენ...

— გასწი იქით"...

კიდევ ერთი დეტალი:

„— არა, ბატონო, ჩვენ კიდევ ბატონი გვირჩევნია... ვინ იცის, მერე რა დაგვემართება, იქნება უარესი დროც მოვიდეს, ასთე ამბობენ, სალდათსაც მოგვთხოვენო...

— მთავრობას, ბატონო, ჩვენთვის არ მოუცლია...

— ეჰ, დალოცვილო, გლეხ-კაცს რა გააკეთებს?..

— ნეტაი ღმერთი იმ ჩემს ბატონს მომაშორებდეს, თვარა კაცი რავა მეჯობინება ქვეყანაზე"... და სხვ.

აქაც ნათელია სურათი: ჩვენი გლეხის დაბეჩავებული, დამფრთხალი და უნდო სული, უვიცი, შეგინებული და ჩლუნგი გონება, რისი მიზეზიც ის ბატონყმური ურთიერთობა იყო, რომლის გმობასაც კი ვერ ამბობენ, თითქოს ეშინიათ და ენანებათ კიდეც ერთსა და იმავე დროს.

ასეთი მდგომარეობა იყო მეორე მხრივ. აქაც ბანდი ადგილი, გამოუსვლელობა. ხსნის გზა იყო საჭირო. ეს გზა გიორგი წერეთელმა დაინახა იმ ახალ ეკონომიურ ურთიერთობაში, რომელიც ევროპიდან მოდიოდა, და რომლის დიალექტიკაც მოითხოვდა შრომის გამარჯვებას და ადამიანთა გათანასწორებას, როგორც ეკონომიურად, ისე მორალურად. ამ სფეროშია მოქცეული გ. წერეთლის შემოქმედება, რის შინაარსობრივ განხილვასაც აქ არ შევუდგებით, ჯერ უადგილობის და შემდეგ ყველასათვის ნაცნობობის გამო. ჩვენ ვნახოთ გ. წერეთლის მხატვრული უნარი, თუ როგორ ქმნიდა, როგორი იყო

ის გამოთქმის თუ გამოსახვის საშუალებანი, რომელთა მიხედვითაც ფიქრობდა იგი ზემოქმედების მოხდენას.

* * *

„— არაფერი ისე არ ამტკიცებს ჩვენს აზრს გ. წერეთლის მხატვრული ნიჭის უფერულობის შესახებ, როგორც მისი სტილი, კილო მისი წერისა... ის პოეტური, ხელოვნური იარაღი, რომელსაც იგი ხმარობს ამა თუ იმ სურათის გამოსახატავად, მეტად დაჟანგებულია და მეტად ჩლუნგი... ამითაც გ. წერეთელი ტიპიური წარმომადგენელია გადაგვარებული რეალიზმისა, უფერული ნატურალიზმისა. ამ მიმართულების მიმდევართ ჩვეულებად აქვთ ისეთი კილო წერისა, რომელიც სრულიად მკრთალია, მოკლებულია მხატვრობას, მათი ენა ჩვეულებრივია, ისეთი, რომელზედაც ლაპარაკობს კაცობრიობის უმრავლესობა, შედარებას იღებენ ჩვეულებრივს, ყოველდღიურის შემთხვევებიდან, ხოლო ამ ჩვეულებრივს მათი თვალები უფრო ხშირად ჰხედავენ ჭუჭყიანს, ბინძურს და უმსგავსო მოვლენაში ბუნებას აგვიწერენ თუ სხვა რასმე, იგინი უფრო წვრილმანს აკვირდებიან და თანდათანობით ჩამოგითვლიან ყოველ ნაწილს საგნისას, ყოველ მის მოხაზულობას და ისეთის პედანტიზმით, რომ წვრილმანის გაკიდების დროს მათ მთავარი ძაფი ეკარგებათ და საერთო ღრმა შთაბეჭდილებას ვეღარ მოახდენენ ხოლმე“... ასე წერდა კიტა აბაშიძე. ამ ამონაწერიდან მკაფიოდ ისმის ევროპაში გაბატონებული აზრი რეალიზმის შესახებ, რომელსაც საფუძველი არ გააჩნია. ის, რაზედაც აქ არის საუბარი, ნიჭისა თუ უნიჭობის საკითხია და არა რეალიზმისა თუ რომანტიზმისა. დეტალებიო, მაგრამ ნატურალისტ ე. ზოლას იქნებ არც კი ჰქონდეს ისეთი დეტალიზაცია, როგორც რომანტიკოს ვიქტ. ჰიუგოს „Miserables“-ში, „Notre Dame“-ში და სხვ. ან რომელ რომანტიკოსსა ჰქონდა მთლიანობის ისეთი ასახვა, ყოველგვარი დეტალების გარეშე, როგორც ფლობერს?

მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება, როგორც უცხოეთის, ისე ჩვენი ლიტერატურიდან: ისე რომ, მხატვრული პალიტრის და აპერცეპციის საკითხი მიმართულებიდან არ გამომდინარეობს. ყოველგვარი ცდა ამ მხრივ უნაყოფო იქნება. შეიძლება გ. წერეთელიც „უფერული“ იყვეს, მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ იგი „გადაგვარებული ნატურალიზმის“ წარმომადგენელი იყო, არამედ, თავისთავად, ეს ჩვეულებრივი შეხედულებაა რეალისტების შესახებ, რომელიც არც არსებითად არის სწორი, ზოგადად რომ ვიგულისხმოთ, და არც ამ შემთხვევაში, გ. წერეთლის შემოქმედება რომ გავითვა-

ლისწინოთ. პირიქით, გ. წერეთლის წერის მანერაში ბევრი რამ იყო ახალი. შეიძლება დღეს ამ სიახლეს ვეღარა ვგრძნობდეთ, რადგან ჩვენმა შემდგომმა ლიტერატურამ შეიხორცა იგი, მაგრამ თუ იმ ეპოქაში გადავალთ, აღმოჩნდება, რომ გ. წერეთელი ეპიგონი არა ყოფილა. მართალია, პირველ ხანებში იგი ი. ჭავჭავაძის მძლავრ გავლენას განიცდის. ზოგან ეს გავლენა იმდენად დოკუმენტალურია. რომ პირდაპირ თვალში გეცემათ. მაგ. გ. წერეთელი ერთი შეძლებული აზნაურის სახლს ასე ასწერს: — „ჩემი მასპინძლის სახლს პატარა აივანი ჰქონდა, მაგრამ რიკული კი არც ერთი აღარ ებადა, სულ ჩასცვენოდა ადამის წლის მოხუცებულსავით. ხარიხაც ასეთ რიგად ირწეოდა, რომ იმის ჩაქცევას ერთი ხელის კვრის მეტი არა უნდოდა რა... სასტუმრო ოთახი ფიცრის იატაკით იყო მოგებული. ფიცარსა და ფიცარს შუა იატაკს ისეთი ფარღალები ჰქონდა დატანებული, რომ დიდი გაფრთხილება ჰმართებდა კაცს, ფეხი არ ჩავარდნოდა“... ალბათ, გაგონდებათ ი. ჭავჭავაძის მიერ აწერილი თათქარიძის კარმიდამო.. აი, ეს ადგილი: ...„თუ ვეწვევით, ფრთხილად უნდა ვიყვეთ, იატაკი აგურისა არის. ეგ არაფერი, ეს არის ძნელი. რომ აგურები შიგ და შიგ ამოცვინულან; იმათი ალაგი ამოთხრილ ორმოებად დარჩენილა. თვალების ძალიან გაფაციცება უნდა, თორემ თუ ფეხი შიგ ჩავარდა, ვაი შენს პატრონს“... გ. წერეთლის თავადი დაზგაც ეჭვს გარეშეა ლუარსაბ თათქარიძის მოდელის მიხედვით არის შესრულებული. კიდევ ბევრი ელემენტების დასახელება შეიძლება, რომელნიც ააშკარავებენ გ. წერეთლის ი. ჭავჭავაძესთან სიახლოეს ამ მხრივ, მაგრამ ეს შემდეგი კვლევის საქმეა. ეს გარემოება სრულიადაც არ ამცირებს გ. წერეთლის მხატვრულ ღირსებას. ისევე, როგორც დოსტოევსკის გოგოლის გავლენა, მოპასანს--ფლობერისა და სხვ. გავლენა კი არ არის საძრახისი, არამედ მუდმივი ეპიგონობა და დაუსრულებელი ტყეობა. გ. წერეთელმა კი ეპიგონობას სულ მალე დააღწია თავი, იქცა დამოუკიდებელ შემოქმედად და თავის მხრივ გავლენა მოახდინა შემდგომ ლიტერატურაზე (მაგ. დ. კლდიაშვილის შემოქმედებაში ჩვენ გარკვეულადა ვხედავთ გ. წერეთლის კვალს).

შეიძლება ითქვას, რომ გ. წერეთლის თემა ღარიბია. მაგრამ ეს სიღარიბე ჩვენი სინამდვილის ბრალი იყო და არა ავტორისა. გ. წერეთელი, თავის მსოფლმხედველობის ძალით, ვერ გაექცეოდა ამ სინამდვილეს, ისევე, როგორც ვერ გაექცენ სხვები, და ერთგვარად „მსხვერპლად“ იქცა. თვით ავტორიც ხომ ამბობს, „პატარა მსხვერპლი“ იყო საჭირო საზოგადო საქმისათვის. ამ „მსხვერპლს“ იგი არ გაექცა.

ჩვენი აზრით, ღარიბი თემით შემოქმედება უფრო ძნელია: აქ ავტორისათვის ყველაზე ძნელი განსაცდელია. დიდ საკითხს ავტორი თუ ვერ გაჰყვება, თვით საკითხი მაინც გაიყოლებს და გაიტანს, როგორც ემართებოდა შ. არაგვისპირელს, ა. დეკანოზიშვილს და სხვ. ჩვენში, ლ. ანდრეევს — რუსეთში, დოდეს—საფრანგეთში და სხვა მრავალთ. ის უფრო დიდი საქმეა, სულ უმნიშვნელო მოვლენა ისე შეამჩნიო და თქვა, რომ საგნობრივი სიპატარავე ფორმალურმა სიდიდემ გამოისყიდოს. საკითხავია, შესძლო ეს გ. წერეთელმა თუ ვერა?

ჩვენ ვიცით, სამოციანი წლები, როგორც გარდამავალი ხანა, კომიკური ელემენტებით აივსო და ჩვენმა ლიტერატურამაც ეს მხარე საგანგებოდ ამოიჩემა. ცოტა ადრე, გ. ერისთავიდან მოყოლებული, ამ სასაცილო მხარეების ჩვენებაა, ძრახვა და გამოსწორების ქადაგება იქცა ლიტერატურის მთავარ ამოცანად. ამ ჟანრით დაიწყო გ. წერეთელმაც თავისი მხატვრული მწერლობა. სადებიუტო ნაწარმოები იყო „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა“, რომელიც დაიბეჭდა 1867 წლის „დროებაში“.

ეს ნაწარმოები მგზავრის წერილებია, რომელშიაც აწერილია დასავლეთ საქართველოს იმდროინდელი ვითარება. და, უნდა ითქვას, რომ მეტწილად ავტორი ძალიან მახვილი თვალით და მოსწრებული ენით აგვიწერს სინამდვილის მიმალულ კუთხეებს. აქ ნაჩვენებია ჩვენი გლეხკაცობაც, ინტელიგენციაც და თავადაზნაურობაც. ნაჩვენებია მხატვრული სისწორით, საერთო ზომიერების დაცვით და ნაკვეთად. როგორც ვიცით, ამ ნაწარმოებში ის მომენტია აღებული, როდესაც სამეგრელო-სვანეთში ბატონყმობის გადავარდნას ელიან და სადაც მოგზაურობს ჩვენი ავტორი. საგულისხმოა თვით მომენტის შერჩევა.

ეს არის საჭანაო პუნქტი, სადაც ყველაფერი გაურკვეველია, და სწორედ ასეთ მომენტებში მჟღავნდება ადამიანის უნიღბო სახე. გ. წერეთელს სწორედ ეს აინტერესებდა. იგი ჩვენი ქვეყნის აღორძინების ფიქრით იყო შეპყრობილი და ხალხს ეძებდა, რომელიც ახალი ცხოვრებისათვის ბრძოლას თავს იდებდა. მას აღელვებდა ჩვენი ქვეყნის პროგნოზი, ხოლო ამ უკანასკნელის სისწორისათვის დიაგნოზი იყო საჭირო. აქედან დაიწყო მისი მოღვაწეობაც. და ეს „მგზავრის წერილები“ იმ სინამდვილის საუკეთესო განმარტებაა, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ტკივილებსაც შეიცავდა და იმ „საპროგრამო სიტყვასაც“, რომლისთვის გიორგი წერეთელს სიკვდილამდე არ უღალატნია.

„მგზავრის წერილები“, რასაკვირველია, წმინდა ლიტერატურუ-

ლი ნაწარმოები არ არის. აქ აუარებელია პუბლიცისტიკა, დიდაქტიკა და სხვ., მაგრამ ეს არ ამცირებს ამ ნაწარმოებს. ასეთი ხასიათის ნაწარმოები, სადაც ფაბულა არ არის, სადაც შინაგანად უკავშირო, ეპიზოდურად-დროულად გადაუბმელი თემატიკური მასალის ჩვენება არის მხოლოდ, ხსენებულ მომენტებს ვერ ასცდება. უფრო მეტიც: ამითია გამართლებული მაგ. ჰაინეს „მოგზაურობა ჰარცზე“, ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“, გონჩაროვის „ფრეგატ პალლადა“, ალ. ყაზბეგის „ნამწყემსარის მოგონებები“ და სხვ. შეიძლება ითქვას, რომ ავტორი ხშირად ვერ იცავს გამოთქმის საშუალებათა ეკონომიას, ზოგჯერ ვერც დიდ რაიმე სურათს იძლევა, მაგრამ სამაგიეროდ ბევრი აქვს ღირს-საცნობი მხარეებიც, რაც უნდა აღინიშნოს. ზოგიერთი მისი სურათები დღესაც კი, ამ გამახვილებული თვალისა და ყურის ხანაში, ახალია. მაგ.: „ხან დგეხარ თოვლიან ქედზე; შორს, მთის ნახეთქებში ვეება თოვლი ჩამოწოლილა; ის თან დნება და თან ადამის წლის კლდეებს გრგვინვით არღვევს. ზოგჯერ ისიც მომხდარა, რომ თვალაუწვდენელის მთის ძირზე დავბინავებულვართ, ზევიდან გათეთრებული მთის წვერი მიმინოსავით დაგვყურებს. უეცრად, ბნელ ღამეში ამობრწყინდება კაშკაში მთვარე და შეხედავ, რომ იმ მთის ძირზე შემოეხვია ბამბის ქულასავით თეთრი ღრუბელი. დილას, როცა მზე ცას გააპობს, შეხედავ, რომ იგივე ბამბის ქულა ღრუბელი მთის წვერზე ადენილა და იქ დამჯდარა წმინდანივით“... „პაწაწინა მთის კალთებზე ამწვანებული სიმინდის ყანები ყურთმაჯების ფრიალით თავს იქცევდნენ“... „...ხევები გაგიჟებით ღრიალებდენ და შხეფს ისეთის ჯამწარიბით ისროდნენ მაღლა, რომ გეგონებოდა, ჯავრისაგან ჭოჭორს იწიწკნიანო. ცის კამარა თუშურ ქუდსავით დაემხო აყუდებულ მთის ზვინებს“... „ჭალის ყელში ცალი მხრით დადიანის სასახლე და მეორე მხრით მონასტერი, მდინარის აქეთ-იქით კუთხეებში, მთის ძირს, ორ, კუპრივით შავ დებად მომეჩვენენ“...

„...მუდამ ცხვირის წინ გვეტუზებოდენ ბურუსიანი შავი მთები. ზევით თუ აიხედავდი, ასე გეგონებოდა, ცა სწორედ ამ მთის წვერზე არისო დალაგებული, როგორც ციხის გუმბათი“... მრავალი ასეთი უჩვეულო შედარების და გამოთქმების ამოწერა შეიძლება ამ „პუბლიცისტური“ ნაწარმოებიდან, რაც მას ერთგვარ სიახლეს აძლევს და, სხვა ღირსებებთან ერთად, ნაწარმოებს ინტერესს უძლიერებს. მომქმედ პირთა დახასიათებაც უეჭველად მხატვრულია. ზოგჯერ ერთი, თითქოს მარტივი ფრაზა მთელ ფიგურას აქანდაკებს. ხოლო თვით თხრობა ხერხიანად და ოსტატურად ხდება.

თხრობის ფორმა კონკრეტული აქვს ავტორს, რასაც გერმანე-

ლები ich—erzälung-ს უწოდებენ: მთელი ამბავი ავტორის ფსიქოლოგიაში გადის და ამ გზით იმორჩილებს მკითხველს. ქადაგებისათვის ეს ფორმა ყველაზე მკაფიოა და გ. წერეთელმა ეს ხერხი მიტომ აირჩია.

სიტუაციებიც კარგადა აქვს ავტორს შესრულებული. ყოველი ცალკე სცენა კომპოზიციურად მთლიანია, ზოგჯერ ავტორის ლამენტაციები თუ აპოლოგიები არც კი არის საჭირო.

ყველაფერი ეს პირველი გამოსვლისათვის დიდი ღირსებაა. ისე რომ, გ. წერეთელი სალიტერატურო ასპარეზზე გამოვიდა სრულიად გარკვეული იდეური სახით და ფორმამიღებული მხატვრული შეგნებით. თუ ეს „მგზავრის წერილები“ გ. წერეთლის „დებიუტი“ იყო, „პირველი ნაბიჯი“ მის უკანასკნელ „გამოსვლას“ წარმოადგენს. ისე რომ, ამ ორ პუნქტს შორის არის მოქცეული მისი მხატვრული ზრდა.

ამ ნაწარმოებთა დაპირისპირებული შესწავლით კი ირკვევა, რომ გ. წერეთელს სერიოზული სკოლა გაუვლია. „პირველი ნაბიჯი“ უკვე ნამდვილი, გამართული რომანია, რთული ინტრიგით, ტიპების შერჩევითა და რელიეფით, ფსიქოლოგიური ანალიზების სიღრმით და კომპოზიციის თამამი გაშლილობით. ალ. ხახანაშვილი სამართლიანად შენიშნავს, რომ „არც ერთ მის წინამორბედ ქართულ რომანში არ აღძრულა კრიმინალური საკითხი, რომლის ფონზედაც ავტორი საზოგადოებრივ ურთიერთობას ჰკვანძავს და ჰხსნის, არავის მანამდე ისე შორს და ფართოდ არ გაუშლია მოთხრობის ქსელი, ასე ვრცელ გეოგრაფიულ რაიონზე, არავის არ უცდია ქართველი ერის ყველა მოდგმათა წარმომადგენლების გამოყვანა, მთელი თავისი ტიპიური ნიშნებით“... ამ მხრივ, გ. წერეთელი ახალი გზის დამწყები იყო და ქართული რომანის მიჯნების განზე გამწევი. ქართული რომანის განვითარების ისტორია როდესაც დაიწერება, ეს მომენტი იქ აღინიშნება უფრო გარკვეული რელიეფით.

ამ ნაწარმოებში იგივე მოტივები ისმის, როგორც „კიკოლიკში“ ვნახეთ. აქაც იგივე მხილება და ადამიანობისაკენ მოწოდებაა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ პირველ შემთხვევაში ავტორი გველაპარაკებოდა მჭადაგებლის პირით, ახლა კი თვით მოქმედებიდან გამომდინარეობს ესა თუ ის აზრი, როგორც მხატვრულად ნაგულისხმევი ჭეშმარიტება. ხოლო მთავარი მოტივი, ჩვენი ქვეყნის აღორძინება, თუ „კიკოლიკში“ სუბიექტურ ქვეყანას არ გასცილებია და მხოლოდ კეთილ სურვილებს ემყარება, აქ, „პირველ ნაბიჯში“, ამ აღდგენის ობიექტური ნიშნები არის შემჩნეული, რის შესახებაც ავტორი ასე მღელვარებით მოგვითხრობს.

„პირველი ნაბიჯის“ მთავარი გმირები, როგორც ვიცით, არიან:

ბახვა ფულავა და იერემია წარბა. პირველი ჩვენი გლეხობის წარმომადგენელია, მეორე კი — მაღალი წოდებისა. მთელი რომანი მათი ინტერესების წინააღმდეგობათა ჩვენება არის. თავისთავად, ეს თემა უკვე ნაცადი იყო, მაგრამ გ. წერეთელმა ეს თემა ახალ პირობებში გადაშალა და ქართული ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში კიდევ ერთი ახალი ეტაპი აღინიშნა. ამ რომანის ფარული ტენდენცია კი ასეთია: „ბრწყინვალე“ წოდება ახალი ცხოვრებისათვის გამოუსადეგარია, რადგან იერემია წარბასთანა ხალხი შრომის გზას ვერ დაადგება.

მომავალი გლეხობისაა, რომლის წარმომადგენელიც არის ბახვა ფულავა. იგი ახალ პირობებს კარგად ეგუება, მდიდრდება, ძველი მებატონის დანგრეულ ბუდეს ეპატრონება და მრეწველობის ქსელს აბამს.

მართალია, იგი გამდიდრდა, თავის წრეს მოსწყდა, მაგრამ თავისი „ფორმულიარი“ ზურგით დააქვს: რომ ის თეკლათის სერებზე თხებსა მწყემსავდა, რომ ფეხშიშველა შეუდგა თავის კარიერას. ის არ არის ტიპიური მშრომელი, იმას მუშა არა ჰქვია, მაგრამ იმ სისტემის პირველი მახარობელი კი არის, რომელიც მუშათა ლაშქარს შეჰქმნიდა. იერემია წარბასთან შედარებით, ბახვა პროგრესული ელემენტია. ფოთში კაპიტალმა ფეხი შესდგა, ბახვა ფულავა არის ერთი პირველი ქართველი კაპიტალისტთაგანი, მართალია, მცირე მასშტაბით, მაგრამ ქართული სინამდვილის შესაფერისად. საბოლოოდ იგი ამარცხებს იერემიას, ე. ი. კაპიტალიზმი დაამარცხებს ფეოდალიზმის ნაშთებს. და მიტომ არის, რომ ჩვენი ავტორი საგანგებო თანაგრძნობით ეკიდება თავის გმირს და მკითხველსაც თითქოს მის სასარგებლოდ მიმართავს.

ამ ამბავს გ. წერეთელი პარალელიზმის გზით ანვითარებს:

I — ფოთის ნავსადგური. ცეცხლის გემის პირველი წივილი.

II — ბახვას მიერ თხების მწყემსვა.

I — ფოთში: ფარჩა, მაუდები, აბრეშუმი და სხვ...

II — სოფლად: ცივი ღომი, ხამის პერანგი და შიშველი ფეხები.

პირველი თავი ამ პარალელებით არის შესრულებული.

მეორე თავი:

I — თეკლათის ქვის მადანი, ნაღმები, მუშები, მანქანის წივილი... ინჟინერი...

II — თხები, კოდალ-ბზეკალი, „რირა-ორირა“, ვაზის საქანელა, „კუდიანები“ და სხვ. მაგალითების ამოწერა შორს წაგვიყვანს და არც საჭიროა ამჟამად. ვიტყვით მხოლოდ, რომ მთელი ნაწარმოები ამ ხაზებს შორის არის გამართული.

მოქმედი პირებიც ამავე პრინციპით იხატებიან:

ი ე რ ე მ ი ა: „შუბლზე შეკრული შავი სხვილი წარბები, ცეცხლის მფრქვეველი თვალები“ და სხვ...

ბ ა ხ ვ ა: „ჟრუნი გამწვავი თვალები და ქერა წვერ-ულვაში მის წითურ ლოყებს საუცხოოდ აშვენებდნენ: პირისახე ქერათ ელინღლებოდა და მისი ლოყები, სიმწიფით შეწითლებულ ატამს მოაგონებდნენ კაცსა“...

ასეთივე დაპირისპირების გზით აგვიწერს ავტორი ქალ პერსონაჟებსაც:

ე ს მ ა: მკერავი ქალი, პატიოსანი, გამრჯელი, რომელსაც ის ბედნიერება უნდა მხოლოდ, რომელიც მისი საკუთარი მარჯვენით შეიქმნება.

ვ ა ლ ი დ ა: გრძნობებით და სხეულით მოვაჭრე, ბრწყინვალე სალონების კეკლუცი, მზა-მზარეულზე ნებიერი, განცხრომის ტალღებზე მოცურავე, სულით და ხორცით მეძავი.

პარალელიზმი თვით გამდიდრების საკითხშიაც ცნაურდება:

ბახვა ფულავა თავისი შრომით მდიდრდება, ხოლო იერემია წარბასაც რომ აღეძვრის იგივე საღერღელი, იგი მდიდარ სომხის ქალს ირთავს ანგარიშით, ყოველგვარი სიყვარულის გარეშე. ამ პარალელიზმით განკვეთილია მთლიანად რომანიც.

პირველ ნახევარში ბახვასა და ესმას ცხოვრება არის აწერილი მეტწილად, მეორეში კი — იერემიასა და ვალიდასი, ამ ორი ქვეყნის ელემენტთა თითქოს კომპაქტურად შედედება-დაპირისპირების უფრო მეტი რელიეფობისათვის.

გ. წერეთლის სტილის დასახასიათებლად უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, გროტესკული მხატვრობა, საგნის თუ მოვლენის წვრილმანების გულმოდგინე აღწერა. ამ სტილის ელემენტები ახალი არ იყო, მაგრამ გ. წერეთელმა ეს ხერხი კარგად იხმარა, ერთგვარად მგრძნობელობაზე მოქმედების თვალსაზრისით. ამ დეტალების ფონზე იშლება ემოციური ფენა, ისე რომ ამ წვრილმანების მხატვრობას საკომპოზიციო მნიშვნელობა ეძლევა.

ფაბულის გაშლის მხრივ, აღსანიშნავია, ინტრიგისა და კვანძის გახსნის ხერხი. ავტორმა ის გზა აირჩია, რომელიც ევროპულ მორალისტურ რომანებს ახასიათებდა:

წინააღმდეგობათა შექმნა, სადაც სიკეთეს ბოროტება სძალავს, მაგრამ ბოლოს ეს უკანასკნელი მაინც მარცხდება. შპანუნგის ანუ გამძაფრების უმაღლესი პუნქტის ხმარებაც უყვარს ავტორს, რაც ფაბულის მხრივ დიალექტიკურ აღნაგობას ახასიათებს.

რაც შეეხება მოქმედი პირების შინაგან ქვეყანას, აქაც ავტორი

არ მიმართავს გართულებული ფსიქოლოგიის გზებს, იგი სადაა და მკაფიო ყოველ მომენტში. ესეც, რასაკვირველია, გათვალისწინებული ჰქონდა ავტორს. იგი მასას მიმართავდა თავისი შემოქმედებით და ისე წერდა, როგორც მიზანი მოითხოვდა. ბევრის თქმა შეიძლება გ. წერეთლის შესახებ, მაგრამ საჭურნალო წერილის ფარგლები გვაიძულებენ აქ შევჩერდეთ. გვგონია, რომ ამ მოკლე წერილში, რასაკვირველია, გაკვრით, მაინც შეძლებისამებრ ნაჩვენებია გ. წერეთლის შემოქმედების ძირითადი ელემენტების ზოგადი სახე. აღნიშნულია ის თავისებური და კერძო, რაც მის სპეციფიკურს წარმოადგენს, და რის მიხედვითაც იგი საპატიო ადგილს იჭერს ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ გ. წერეთელი უკაცურობისა და პირველი მობრუნების ეპოქაში მოღვაწეობდა. უნდა გვახსოვდეს, რომ იგი ღარიბი საგნების ქვეყანაში ტრიალებდა, სადაც მაინც გვიჩვენა შემოქმედებითი სიცხოველე, ფხიზელი თვალი და ნათელი ჭკუა.

1930 წ.

ნიკო ნიკოლაძე

ჩვენი აზროვნების ისტორიას ახსოვს დიდ სახელთა მთელი წყება, რომელნიც თავის დროის ფიქრთა მპყრობელებად ითვლებოდნენ. მათ რიცხვს ეკუთვნოდა ნიკო ნიკოლაძეც.

იგი იყო „თერგდალეულთა“ შტაბის უკანასკნელი წარმომადგენელი, რომელმაც ღრმა მოხუცებულობამდე შეინახა აზრის სინათლე, განცდების ახალგაზრდობა და ნებისყოფის დუღილი. თუ მესამოცე წლების მოღვაწეები ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების რეფორმატორებად ჩაითვლებიან და თუ ამ მოწინავე ელემენტებს კიდევ თავისი სარდლები ჰყავდათ, ესენი იყვნენ ილია ჭავჭავაძე და ნიკო ნიკოლაძე. ეს ორი დიდი ადამიანი იყო ჩვენი ცხოვრების ყველა გზაჯვარედინზე რომ ჩასაფრდა, ილია ჭავჭავაძე თავისი ფილოსოფიური ჭკუით და დიქტატორის სიმტკიცით, ნ. ნიკოლაძე კი მოურიდებელი სიახლით, დიდი პრაქტიკული გონებით და გრანდიოზული პერსპექტივებით. იქნებ ნ. ნიკოლაძე რომ არ ყოფილიყო, ილია ჭავჭავაძეს იმდენი ვერც გაეკეთებინა, როგორც ცალად დარჩენილს. ნიკო ნიკოლაძე კი, თვით განშორების დროსაც, მხარს უმაგრებდა იმ ეპოქის მედროშეს, ილია ჭავჭავაძეს და წერდა: „რაც კი რამ იყო ჩვენში ახალგაზრდა, მხნე, ახალი წესის და ცხოვრების მოყვარე, ყველამ იცნო ის პატიოსანი მომავლის დროშა, რომელიც მხნედ ეკავა ილია ჭავჭავაძეს“-ო. ამ სიტყვების თქმა უბრალო რამ არ იყო. უნდა კაცს ჰქონდეს ძალიან დიდი იმედი საკუთარი თავისა, დიდი დამოუკიდებლობა საკუთარ თავისაგან, რომ ასე თამამად აღიაროს იმის პირველობა, ვისთანაც ბევრი რამე აქვს სადავო და დასაშორებელი. ასეთი ობიექტურობა მხოლოდ დიდი ადამიანების თვისებას წარმოადგენს. მაგრამ ხომ ეჭვიც არ არსებობს ნ. ნიკოლაძის სიდიდის შესახებ! ყველა ერთნაირად არ აფასებს მის მოღვაწეობას, შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი აზრთა სხვადასხვაობა, როგორც ამ კაცის შესახებ, არც ერთი ჩვენი მოღვაწის გარშემო არ არსებობს, მაგრამ დავა მისი დიდი ბუნების შესახებ, ჯერ არ გაჩენილა.

და თავიდანვე შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი საზოგადოებრივობისა და აზროვნების ისტორიკოსები კიდევ ბევრს დასწერენ, ბევრს მოსძებნიან, მაგრამ თავისი დროის „ფიქრთა მპყრობელის“ სახელი კი ნ. ნიკოლაძეს უფრო განუმტკიცდება.

ადვილი არ არის ნ. ნიკოლაძის შესახებ წერა, რადგან იგი მრავალმხრივი, ხანგრძლივი და ადგილ-მრავალი მოღვაწე იყო. ვინ იცის, როდის მოვუყრით თავს მის ნაწერს და ნაღვაწს. მანამდე კი უნდა ხდებოდეს იმ განძეულის ნაწილობრივი შესწავლა, რომელიც ნ. ნიკოლაძემ ჩვენი კულტურის სალაროში შეიტანა. ჩვენც გვინდა, ნ. ნიკოლაძის მრავალმხრივი საქმიანობიდან გამოვყოთ მისი მწერლობა, ამ მწერლობიდან კი მხატვრული კრიტიკა და ვცადოთ მისი ამ მხრივ დაფასება.

* * *

მართალია, ნიკო ნიკოლაძე ადრევე დაეკარგა ჩვენს მხატვრულ ლიტერატურას, მაგრამ ის, რაც ამ სფეროში გააკეთა, უფლებას აძლევს მას ჩვენს პირველხარისხოვან მწერლებს გვერდში უდგეს და მათთან ერთად ატაროს ქართული ლიტერატურის რეფორმატორის სახელი. აქაც, ნ. ნიკოლაძე მხარში უდგას ილია ჭავჭავაძეს და ქართული სალიტერატურო კრიტიკის სათავეში მასთან საზიარო ადგილი უჭირავს.

ნ. ნიკოლაძის მხატვრული მსოფლმხედველობის უკეთ გასაგებად საჭიროა გაკვრით მოვიხსენიოთ ის მბრძანებელი იდეები, რომელნიც იმ დროს მოდებული ჰქონდა რუსეთს, სადაც ჩვენმა „თერგდალეულებმა“ მიიღეს სწავლა და საიდანაც მოზიდეს ის „თესლი“, რომლისთვისაც ქართული მიწა არ ემეტებოდათ ჩვენს ძველ ბატონებს. მოვუსმინოთ თვით ნ. ნიკოლაძეს, რომელიც თავის „მოგონებაში“ სამოციან წლებზე, სხვათა შორის, მოგვითხრობს თავისი პატიმრობისა და მასთან ერთად დაპატიმრებულთა შესახებ:

„იქვე ახლოს იდგა იგნატი პიოტროვსკის საწოლი და ყველაზე ხშირად მე მას ვებაასებოდი; მან მომაჯადოვა იმით, რომ ჩემს უწესრიგო და განურჩეველ ნაკითხობაში შეიტანა ერთგვარი წესი და მისცა ის ჩონჩხი და გაშუქება, რომელიც მე სწორედ მეჩვენებოდა. იგი მეუბნებოდა, რომ დადგა ბრძოლის ხანა და ეხლა უკვე აღარ რჩება დრო ხანგრძლივი სწავლისათვის... ჩვენ ხომ პროფესორად არ ვემზადებით, არამედ „მოქალაქეებად“, და ჩვენთვის სრულებით საკმარისია დასკვნები... დასკვნები კი მზადა აქვთ ისეთ მწერლებს, როგორიცაა ჩერნიშევსკი და დობროლიუბოვი; ისინი სწორედ იმას

ემსახურებიან, რომ აღჭურვონ ახალი თაობა თანამედროვე ცოდნის ყველა დებულებით, მეცნიერების უკანასკნელი მიღწევით"... ეს „მოჯადოება" ხანგრძლივი გამომდგარა და ნ. ნიკოლაძემ სწორედ ამ ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვის იდეები ჩამოიტანა ჩვენი ლიტერატურის გასაახლებლად. რასაკვირველია, ნ. ნიკოლაძე ამ იდეათა ბრმა მქადაგებელი არ იყო. პირიქით, მეტად თავისებური სიმახვილით და ესთეტიური დაწმენდილობით გამოსთქვა ის ფორმულები, რომელნიც იმ დროს მთელ რუსეთს ჰქონდა მოდებული. რას წარმოადგენდა ეს ესთეტიური მსოფლმხედველობა? — იგი რუსული წარმოშობისა არ იყო. იგი გამომდინარეობდა ფეიერბახის მატერიალიზმისაგან, რომელიც თანდათანობით ეჯრებოდა რუსეთის ინტელიგენციის შეგნებას და ერთგვარად ავიწროვებდა ჰეგელის ფილოსოფიის გავლენის სფეროს.

ფეიერბახის მოძღვრების მიხედვით კი საგანს, თავისი ნამდვილი აზრით, ჩვენ ვითვისებთ მხოლოდ შეგრძნებათა საშუალებით. სინამდვილე ანუ გრძნობიერება ჭეშმარიტების იგივეობაა და გრძნობათა საშუალებით ჩვენ შევიცნობთ ყოველივეს, მხოლოდ ამისათვის საჭიროა მათი ცოდნა. ამ დებულებით ფეიერბახმა გაილაშქრა იდეალისტური ფილოსოფიის წინააღმდეგ, რომელიც უნდობლად და ალმაცერად ექცეოდა ჩვენი გრძნობების ორგანოთა ჩვენებებს. გრძნობით ცდაზე დამყარებული წარმოდგენები საგანთა შესახებ, იდეალისტების აზრით, არ შეეფერება საგანთა ნამდვილ ბუნებას და მათ შესაცნობად საჭიროა წმიხდა აზროვნების ჩარევა. ჩერნიშევსკის ესთეტიკა ფეიერბახის ამ მოძღვრებიდან გამომდინარეობს. თუ ადამიანის რაობა გრძნობებია და არა „წმინდა გონების" აბსტრაქცია, თუ ფილოსოფიის მოვალეობაა სინამდვილის ანუ გრძნობების რეაბილიტაცია, მაშ ესთეტიკაც, როგორც ფილოსოფიური აზროვნების დარგი, ამავე მიზანს უნდა ემსახურებოდეს. უნდა მოხდეს იმ ესთეტიკური თეორიისაგან განთავისუფლება, რომელიც ჰეგელის იდეალიზმს ემყარება და რომელიც ამბობდა, რომ სილამაზე უნდა განთავისუფლდეს იმ ნაკლისაგან, რომელიც სინამდვილისაგან სჭირსო. ჩერნიშევსკი პირიქით ამტკიცებდა, რომ სინამდვილეში არსებული სილამაზე ყოველთვის მაღლა დგას ხელოვნების სილამაზესთან შედარებითო. ხელოვნების არც ერთ გვარს არ შეუძლია შეეტოქოს სინამდვილეს თავისი ნაყოფის სილამაზით, და, მაშასადამე, ხელოვნებამ უნდა ასახოს ის სილამაზე, რომელსაც სინამდვილე იძლევა. პისარევი ერთგვარად მართალი იყო, როდესაც ჩერნიშევსკის შესახებ თქვა: თავისი დისერტაცია მან ცბიერი აზრით დაწერა, რომ ესთეტიკა დაეღუპაო. მართალი იყო მიტომ, რომ ჩერნიშევსკიმ

ესთეტიკა იარაღად გადააქცია და მისი საშუალებით უნდოდა თავისი მოწინავე იდეების ქადაგება.

ასევე აზროვნებდა ჩვენში ნ. ნიკოლაძე. იგიც სინამდვილის დიდ მოთაყვანედ გამოვიდა. ცხოვრება, სინამდვილე, ეს, თუ გნებავთ, ყველაზე დიდი „ფანტასტიკა", ეს უზარმაზარი საშინელება, რომელსაც ადამიანი გაურბის და ვერც გაურბის, აი ეს სინამდვილე იზიდავდა ნ. ნიკოლაძეს, და ლიტერატურაშიაც მისი ძებნა დაიწყო. როგორც ჩვენი ცხოვრების სხვა სფეროებში, ისე ლიტერატურაშიაც, ნ. ნიკოლაძემ დიდი წუნიაობა შემოიტანა და აქაც მოითხოვა ერთგვარი რეფორმის მოხდენა. მისთვის, რასაკვირველია, მიუღებელი იქნებოდა ის თეორია, რომელსაც „ხელოვნება ხელოვნებისათვის" ჰქონდა დევიზად — ეს გაუგებრობის დიდი ნაყოფი, რადგან ასეთი ხელოვნება ისტორიას არ ახსოვს. ნ. ნიკოლაძე „ულმობელი საქმის" კაცი იყო, იგი ყველგან და ყველაფერში გამოყენებასა და სარგებლობას ეძებდა, და, რასაკვირველია, ამ თვალსაზრისის გარეშე არც ლიტერატურა დარჩებოდა.

თავის სალიტერატურო კრიტიკოსობის დასაწყისშივე ნ. ნიკოლაძემ ხელოვნების პრობლემა აღძრა საზოგადოდ და ლიტერატურისა განსაკუთრებით. ხოლო აღძრული კითხვის შესახებ სრულიად გარკვეულად და ნათლად თქვა: — „ხელოვნური მწერლობის დანიშნულება იმაში მდგომარეობს, რომ დაუხატოს მკითხველ საზოგადოებას ხალხის, საზოგადოების და კერძო პირის ნამდვილი მდგომარეობა, ხასიათი, საჭიროება, დაუხატოს ისე, რომ მკითხველი ამ მდგომარეობის, ხასიათის და საჭიროების ნამდვილ გარემოებებს და თვისებებს ხედავდეს, კარგსა და ავ მხარეს სცნობდეს და თან იმ მიზეზების გაგებაცა ჰქონდეს, რომელთაც ესენი დაუბადნია. კაცობრიული საზოგადოება ანგელოზებისაგან კი არ არის შემდგარი, იმას სხვადასხვა სურვილი, თვისებები და საჭიროებები აქვს, და ზოგი ამათგანი კარგია, ზოგი ავი, ზოგი მოსაწონია, ზოგი არა"... ასე მსჯელობს ნ. ნიკოლაძე „გლახის ნაამბობის" გარჩევაში, 1873 წელს (იხ. „კრებული"). ავტორის აზრით, ყველაფერი ეს მწერლობამ უნდა თქვას, მაგრამ ისე, რომ რაც შეიძლება სინამდვილის ობიექტიური გადმოცემა იყოს. ეს ნაცნობი თეორიაა, რომელსაც რეალიზმის სახელით ვიცნობთ. მაგრამ საზოგადოდ რეალიზმს ორი ეპოქა ჰქონდა: პირველი, — როდესაც ხელოვნური ნაწარმოებებისაგან მოითხოვდა მოვლენათა დასაბუთებულ ოქმებს, ადამიანთა და მათ საქმეთა სწორ გადმოცემას, ყოველგვარ წარმმართავი იდეისა თუ იდეალის გარეშე, მეორე კი ის ეპოქა იყო, როდესაც იდეასა თუ იდეალს ისევ მიეცა ხელმძღვანელი როლი და ხელოვნურ ნაწარმო-

ებს დაევალა სინამდვილის სწორი გადმოცემა, ხოლო ამასთანავე დაევალა იდეალების შექმნაც, ამ „ოქმების“ პარალელურად. ნიკო ნიკოლაძე ამ მეორე ეპოქის რეალიზმის მქადაგებელია. იგი გარკვეულად აცხადებს, რომ „მწერლობას უკეთესი ცხოვრების და განწყობილების ნათლად გამოხატული იდეალი უნდა ჰქონდესო“. ეს იდეალი კი თავისუფლებას, ხალხის სიკეთეს და პიროვნების ე. წ. ჰარმონიულ განვითარებასა გულისხმობდა, რაც ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვის მოძღვრებას ახასიათებდა. მაგრამ შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, რომ ნ. ნიკოლაძე ტენდენციური ლიტერატურის მომხრე იყო. პირიქით, იგი ამ ტენდენციას უარყოფს, რადგან ტენდენცია ყოველთვის ცალმხრივია, ამგვარი ნაწარმოები კი ვერასოდეს ვერ იქნება ნამდვილი და ობიექტური მხატვრობა, რასაც ჩვენი კრიტიკოსი მოითხოვს. იგი წერს: „მარტო ერთი მხრით გადაჭარბებით, მარტო ავის ერთ წოდებაში ან პირში გამოხატვით და კარგის — მეორეში, საქმე შორს ვერ წავა და საზოგადოების გრძნობა და ხასიათი ვერ გადაკეთდება... ამის გამო, მწერლობის მხრით შეცდომაა, იმრიგად უხატავდეს მკითხველს ადამიანთა საზოგადოებას, რომ აი, ეს პირები გიყვარდეს და ესენი კი გძაგდესო... ამნაირი მწერლობა პროკურატურას ჩამოგავს და ამ ორ დანიშნულებას შუა დიდი განსხვავება უნდა იყვეს. მწერლობა იმას უნდა იკვლევდეს, თუ რომელი თვისება როგორი მდგომარეობიდან სწარმოებს, რომელ მდგომარეობას რა წამალი მოუხდება“... და განაგრძობს: „მწერლობა ყველა ამნაირ თვისებებს უნდა აკვირდებოდეს და გაიცნობდეს, და იმ მხრით შინჯავდეს, თუ რანაირად შეიძლება თითოეული კაცის მოთხოვნილების დაკმაყოფილება ისე, რომ სხვებს ამ დაკმაყოფილებამ არ ავნოს, სხვები არ დაჩაგროს, და სხვის მოთხოვნილებას და საჭიროებას გზა არ გაუხიდოს. გონიერმა მკითხველმა მწერლობიდან იმის ცოდნა უნდა გამოიტანოს, თუ როგორია ნამდვილი ცხოვრება, რა თვისებები აქვს თანამედროვე ხალხსა და საზოგადოებას“... ეს გრძელი ამონაწერი საუკეთესოდ ამტკიცებს იმ აზრს, რომ ნ. ნიკოლაძე ტენდენციური ლიტერატურის წინააღმდეგია, და უნდა ითქვას, რომ სამართლიანადაც. ამგვარ ტენდენციას აზრი და მნიშვნელობა მხოლოდ საგანგებო შემთხვევებში ეძლევა, როდესაც ლიტერატურა თუ ხელოვნება, საზოგადოდ, თავის პირდაპირ დანიშნულებას სცილდება და სხვა საქმეს აკეთებს, რადგან ამას მომენტი მოითხოვს. ასეთ დროს ტენდენციური ხელოვნება ბრძოლის მძლავრი იარაღია, მაგრამ ხელოვნების დანიშნულებას არ წარმოადგენს არც საბრალმდებლო ოქმების წერა და არც საესტრადო ქადაგება. მისი გზა მხატვრობა არის, უტენდენციო, მაგრამ არა უიდეო ან უი-

დეალო. ხელოვნება გვაჩვენებს და ბრალს კი არ სდებს, გვიხსნის და კი არა სჯის. ნიკო ნიკოლაძემაც ესა თქვა, და ამ ნათქვამით, ერთგვარად გაილაშქრა კიდეც იმ დროის გაბატონებული შეხედულების წინააღმდეგ, რომელიც ტენდენციას აკანონებდა და ლიტერატურას აქცევდა ბრალდების ტრიბუნად. ნ. ნიკოლაძის აზრი სრულიად ნათელია: ხელოვნურ ნაწარმოებში ჯერ მოცემული უნდა იყვეს მართალ სასწორზე მდებარე შეუღებავი სინამდვილე, ყოველგვარი განზრახ მიდრეკილების გარეშე, შემდეგ კი — ახსნილი იმ იდეისა თუ იდეალის პრიზმის საშუალებით, ურომლისოდაც ჩვენს კრიტიკოსს ავტორი ვერც კი წარმოუდგენია. ვისაც ეს არ შეუძლია, ის, ნ. ნიკოლაძის აზრით, არც მწერალი არის.

ამ მსჯელობის დროს ნ. ნიკოლაძემ თვით ილია ჭავჭავაძეც კი არ დაინდო და „გლახის ნაამბობი“ სწორედ ამ ტენდენციის გამო დაუწუნა. გარდა ამ ნაკლისა, ნ. ნიკოლაძემ ჩვენს მწერლობას სხვა უარყოფით მხარეებზედაც მიუპყრო ყურადღება. მან სასტიკი ხელით გადასინჯა ჩვენი მწერლობის შემოქმედება და, ორი-სამი ავტორის გარდა, ყველანი ჩამოიყვანა იმ პედესტალიდან, რომელზედაც მათ ადგილი ჰქონდათ მიჩენილი. მათი შემოქმედების უდიდეს ნაწილს ნ. ნიკოლაძემ უმეცრების ნაყოფი უწოდა. შესაძლებელია, რომ ასეთ ატეხილ წუნისდებაში ნ. ნიკოლაძე სიჭარბესაც ეძლეოდა, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ იგი „ულმობელი საქმის“ კაცი იყო, და ასეთ ხალხს კი ყოველთვის რადიკალიზმი ახასიათებს. „იშვიათად მოიძებნება ჩვენს მწერლობაში ისეთი თხზულება, — ამბობს ნ. ნიკოლაძე,—რომელშიაც ყველაფერი, კაციდან დაწყებული ბუნებამდე, და მზიდან მოკიდებული შავ თვალებამდე, უმეცარი ხელით არ იყვეს გამოხატული და აწერილი. კაცი თავისი დახლართულ მრავალგვარი გრძნობით და ცხოვრებით, საზოგადოება, თავისი მოთხოვნილებით, ბუნება და სხვა გარემოებანი თავიანთი გავლენით — ყველა ერთნაირად და ერთიანად იხატებიან ამ თხზულებებში, „პაწაწა ჩხირებათ შეღებილ თავებით“ (ავტორი ასანთსა გულისხმობს. ვ. კ.), დრამებში, კომედიებში და მოთხრობებში გამოჰყავთ ამასთანავე თავშეღებილი ჩხირები; იმათ კაცის სახელებს აძლევენ, პირში ქაღალდს უდებენ, რომელზედაც წარწერილია: „ეს ძაღლი კი არა, ლომიაო“, და სხვადასხვა ფრაზებს ათქმევინებენ. სხვადასხვა ადგილას ატარებენ. მაგრამ ნამდვილი კაცის სხეული არ ასხიათ ამ ჩხირებს, ნამდვილი კაცის გული არა სძგერს მათ მკერდში, ნამდვილი კაცის ტვინი არ მოქმედებს მათ შეღებილ თავებში: რაგინდ ჩვენებური სახელები დაარქვან ამათ მწერლებმა, ისინი უსულდგმულო, პაწაწა, ძლიერ პაწაწინა ჩხირები არიან და ჩხირებად

დარჩებიან, რადგანაც დრო და ჰავა მალე წაალპობს მათ შეღებილ თავებს და ძლიერ მალე, ხელ-ახლა უბრალო ჩხირებად აქცევს მათ“.. აი, ასეთი მოხდენილი სტილით, ბასრი სიტყვით გაილაშქრა ჩვენმა კრიტიკოსმა იმ ერთფეროვან და დუნე ლიტერატურის წინააღმდეგ, რომელიც თავისი თვისების გამო ვერ შესძლებდა იმ დანიშნულების შესრულებას, რომელიც ხელოვნურ ნაწარმოებს ეკისრება. და მართლაც, ბევრი მწერალი იყო ჩვენში, რომელიც სალიტერატურო ფორუმზე ისეთი ნაწარმოებით გამოდიოდა და თავმომწონეობდა კიდეც, რომელსაც არამცთუ სიკეთე, არამედ ზიანი მოჰქონდა, რადგან სალიტერატურო ქვეყანას ბალასტით ავსებდა და ანაგვიანებდა. უხეირო ლიტერატურას აქვს თავისი დამშლელი მნიშვნელობა, და ჩვენი კრიტიკოსიც მიტომ იყო, რომ ასე დაუნდობლად ილაშქრებდა „შეღებილ ჩხირების“ ავტორთა წინააღმდეგ. ნ. ნიკოლაძე ხშირად სისასტიკესაც არ ერიდებოდა, რადგან კარგად გრძნობდა თავის მოვალეობას როგორც კრიტიკოსი: „კრიტიკა ნიადაგ ტონს უნდა აძლევდეს თავის ლიტერატურას, და ისე მიმართავდეს მის ძალას და შრომას, როგორც საუკეთესო იქნება ცხოვრებისათვისო“. ასე ესმოდა ნ. ნიკოლაძეს კრიტიკის მნიშვნელობა და თავის დროს ტონსაც მტკიცედ და გაბედულად აძლევდა. „ყოველი კერძო შემთხვევა, მოვლენა, ხასიათი, მდგომარეობა და სხვ. მარტო მაშინა ხდება მწერლობის ყურადღების ღირსი, როცა იმას რამე საზოგადო მნიშვნელობა აქვს, როცა ის წარმომადგენელია მრავალი სხვა თავისგვარი მოვლენებისა“... ეს თითქოს ჩვეულებრივი განცხადება ბევრ რამეს ავალებდა ქართველ მწერალს და სახელდობრ: დიდ დაკვირვებას, ერუდიციას, რაც არცთუ ისე ხშირი მოვლენა იყო ჩვენი ლიტერატურის ქვეყანაში.

ილია ჭავჭავაძის თქმისა არ იყოს, ბევრი დაფარფატებდა ჩვენს ლიტერატურაში „ცალი ფრთით“ და ნ. ნიკოლაძემაც მათი დაფრთხობა განიზრახა. მას უნდოდა, ჩვენი ლიტერატურა ასულიყო ჩვეულ სიმაღლეზე, კვლავ გათანასწორებოდა ევროპის მხატვრულ სიტყვას და გადაქცეულიყო ჩვენი ჩამორჩენილი ცხოვრების ამღორძინებელ ფაქტორად. უფრო მეტ მოთხოვნილებას უდგენდა იგი ლიტერატურის კრიტიკოსს, რადგან, მისი აზრით, კრიტიკა შემკრებლობითი ხასიათის მწერლობა არის. მწერლობის ეს დარგი, თვალს ადევნებს არა მარტო მხატვრულ მწერლობას, არამედ „მწერლობის დანარჩენ ნაწილების მოქმედებას (ავტორი გულისხმობს ფილოსოფიას, ეკონომიურ და პოლიტიკურ მწერლობას და სხვ... ვ. კ.) და მოძრაობას. ნიშნავს მათ ხასიათს, ჰკრეფს მათი ნაშრომის ყვავილებს, აფასებს მათს მნიშვნელობას და ადგენს საბოლოო სჯას, გადაწყვეტილებას

ამ საზოგადო შრომაზე და მოქმედებაზე"... ეს აზრები დღეს, რასაკვირველია, ვერავის გააოცებს, არცთუ სავსებით ორიგინალურები არიან (ჩანს გავლენები ნაწილობრივ ბელინსკისა, ჩერნიშევსკისა და ნაწილობრივ კი — ფრანგი რეალისტებისა), მაგრამ იმ დროს ეს დიდ ძვრასა ნიშნავდა.

ნიკო ნიკოლაძემ მწერალს მეტად სერიოზული მოთხოვნილებანი წარუდგინა, რაც ნიშნავდა მწერლის პრესტიჟის ამაღლებას, ტონი მისცა, თუ რა და როგორ ეწერა, სალიტერატურო კრიტიკა დიდ და საპატიო საქმედ გამოაცხადა, საერთოდ კი ლიტერატურის ქვეყანაში მოწიწებისა და სერიოზულობის ატმოსფერო შექმნა. სამწუხაროდ, ნიკო ნიკოლაძეს გამუდმებით არ უმუშავნია სალიტერატურო სარბიელზე, სამაგიეროდ ის გამუდმებით იდგა ჩვენი ქვეყნის სადარაჯოზე და ხალხს ასწავლიდა იმ საშუალებებს და იარაღებს, რომლითაც საბოლოოდ უნდა დამხობილიყო „ჩვენი ცხოვრების ძველებური კილო".

1928 წ.

ანტონ ფურცელაძე და ეგნატე ნინოშვილი

ეს ორი სახელი დღეს შემთხვევითმა ქრონოლოგიურმა მომენტმა დააკავშირა ერთმანეთთან. მაგრამ ამ მომენტის გარეშეც არსებობს მათ შორის სიახლოვე.

ანტონ ფურცელაძე იმ მაგისტრალის სათავესთან დგას, რომელმაც, შემდეგში, ეგნ. ნინოშვილის შემოქმედებაში ჰპოვა ერთგვარი ციკლიური დასასრული.

ვგულისხმობ როგორც იდეოლოგიურ მხარეს (სოციოლოგიური რიგი), აგრეთვე გამოსახვის თვალსაზრისსაც (ესთეტიური რიგი). ხალხის ინტერესებისათვის რადიკალური აზროვნება, შეგნებულთა ჭომაგობა, არსებულ სოციალ-პოლიტიკური წყობილების წინააღმდეგ სააგიტაციო ძალის კონცენტრაცია, ხელოვნებაში უკიდურესი უტილიტარიზმის აღიარება და ამის შედეგი — ე. წ. ნატურალიზმი, ანუ სიმართლის გამოსახვის დიდი წყურვილი, „სინამდვილის ნაჭრების“ მიზნობრივი შერჩევა და არა ობიექტური დოკუმენტალობა, რაც ქრონიკებსაც კი არ გააჩნიათ, — ეს პუნქტები ახლოებენ ერთმანეთთან ამ ორ მწერალს, რაც უფრო ნათელი გახდება მათი შემოქმედების გათვალისწინების შემდეგ. რასაკვირველია, მათ შორის განსხვავებაც დიდი არსებობს: ანტონ ფურცელაძე მერყეევია და მტკიცე სოციალურ ბაზისს მოკლებული, ეგნ. ნინოშვილი მყარია და გარკვეულ საზოგადოებრივ ძალას დაყრდნობილი. ანტონ ფურცელაძე ფაქტების მომხრეა, მაგრამ ხშირად რომანის გმირის მთლიანობა უფრო აინტერესებს, ვიდრე სინამდვილე („მაცი ხვიტია“). ეგნ. ნინოშვილი კი მუდამ ფაქტების ქვეყანაშია და გმირის კონტურებზე უფრო გულმოდგინებით ფაქტების საზღვრებს გვიხატავს. მსოფლმხედველობაც თუ გუნება-განწყობილება ანტ. ფურცელაძისა რომანტიზმის აკორდებით იმღვრევა („გიორგი საააკაძე“, „მარაბდა“) და შერეული რეალიზმი რჩება შედეგად; ეგნ. ნინოშვილის ნაწარმოებში კი ნატურა არის გაბატონებული, რეალისტის სიმტკიცით დამორჩილებული.

ეს მსგავსება თუ განსხვავება ყოველ მომენტში გამოჩნდება, თუკი შესაფერი დაკვირვებით შევისწავლით მათ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას.

* * *

ანტონ ფურცელაძე, თავისი მოღვაწეობის დასაწყისიდან დასასრულამდე, რაღაც თავისებურ მოვლენას წარმოადგენს, იგი საგანგებო პროტესტანტული სულით იყო აღელვებული და ეს მღელვარება შეჰქონდა ყველგან, ადგილისა და მიზეზის უკითხავად. იგი სულ მუდამ განსაკუთრებულად იდგა, მუდამ ოპოზიციის სულით შეპყრობილი, მუდამ რაღაც თავისებურობის მაძიებელი. განუწყვეტელ ბრუნვის პროცესში მყოფი, შეუჩერებელ ტრანსფორმატორობის აფექტებს გადაყოლილი, იგი ხშირად უარჰყოფს იმას, რასაც წინა მდგომარეობაში იღებდა, მაგრამ ამ წინააღმდეგობაში მაინც სჩანდა მისი სრულიად გარკვეული ფიგურა. მართალია, მას არ გააჩნდა გარკვეული საზოგადოებრივი საფუძველი, რითაც უნდა აიხსნას ანტ. ფურცელაძის ცვალებადობა და დაუდგრომლობა, მაგრამ ამ ნაკლს თითქოს ავსებდა ის ძირითადი იდეა, რომელიც იმის მოღვაწეობას აერთიანებდა. ეს იყო: მშრომელი ხალხისათვის სამსახური და უკიდურესი რადიკალიზმი, როგორც ამ იდეის აგიტაციისა და განხორციელების საშუალება.

მართალია, ეს რადიკალიზმი მეტწილად სხვათა მოქმედების კრიტიკით მჟღავნდებოდა და ანტ. ფურცელაძის credo უარყოფით სივრცეზე იშლებოდა, პოზიტიური მსოფლმხედველობის მოუცემლად, ანტ. ფურცელაძის მიერ წარმოებული წუნმდებელი კრიტიკა მაინც საინტერესო იყო, როგორც სიფხიზლის გაძლიერების საშუალება.

სამოციანი წლების მოღვაწეთა შორის ანტ. ფურცელაძე რომ ყველაზე მეტად გარიყული დარჩა, ამის მიზეზი ამ რადიკალობაში უნდა მოვძებნოთ. იდეურად ანტ. ფურცელაძეს არაფერი უთქვამს იმაზე მეტი, რაც სამოციანი წლების მოღვაწეებმა თქვეს და უფრო მკვეთრადაც, მაგრამ ხშირად თქმაში კი არ არის ძალა, არამედ აქცენტში.

ანტ. ფურცელაძეს თავისი აქცენტი ჰქონდა, რომელიც დისონანსად ეჯრებოდა სამოციანელთა შეწყობილ ხმებს, და აქედან წარმოსდგა მისი განდგომილების ამბავიც. ჩვენ, ამჟამად, არ გვაინტერესებს ანტ. ფურცელაძის მოღვაწეობის ყოველმხრივი განხილვა. ეს საქმე საგანგებო კვლევას მოითხოვს და ბევრად მეტ ადგილსაც.

შევეხოთ მხოლოდ ანტ. ფურცელაძის მხატვრულ შემოქმედებას და ვნახოთ, მისი ორიგინალური ბუნება ამ მხრივ როგორ გამოჩნდა.

* * *

ანტ. ფურცელაძემ თავისი მხატვრული კარიერა ლექსებით დაიწყო და უნდა ითქვას, რომ ეს ლექსები, მეტწილად, მხატვრულ ღირებულებას მოკლებულნი არიან. რამდენიმე ლექსის გარდა, ისინი ემსგავსებიან იმ ტიპიურ ლექსებს, რომლებითაც აავსეს ჩვენი ლიტერატურა XIX და XX საუკუნეების ეპიგონებმა. ლექსის გარეგანი ფაქტურა ვერ არის დამაკმაყოფილებელი. ხშირია რიტმის რღვევა, სიტყვათა ბგერითი შეურჩევლობა, სტროფიულ გადასავალთა მოუქნელობა და სხვ.

ღარიბია შინაგანი ფაქტურაც: პოეტური სახეების დიდი ნაკლებობა, სიტყვის მხატვრული ფუნქციის მიუწვდომლობა, ცნებებით დაჯერება (და არა წარმოდგენათა დამაჯერებლობა) და სხვ. მაგრამ ანტ. ფურცელაძეს აქვს რამდენიმე ლექსი, როგორც მაგალითად, „ჩემს სანეტაროს", „გმირი გაჩნდი", „რას მომტეხიხართ, შექცევის ხმებო", „უნგრული სიმღერა" და სხვა, სადაც მიგნებულია ემოციური ერთეულის მთლიანობა, და, მაშასადამე, გამომსახველ საშუალებათა მოხმარების ოსტატობა.

თემის მხრივ, ანტ. ფურცელაძე თავის ლექსებში ორ ძირითად ციკლს იძლევა: პატრიოტულს და შრომის მოტივებზე. პირველ რიგს ეკუთვნიან: „როს მე ფიქრითა", „სერბიული მოტივები", „ბედო ქართველთა", „დიდი საქმე", „უნგრული სიმღერა" (მართალია, ამ ლექსს აწერია „ლეოპარდიდამ", მაგრამ გაქართულებულია და არა თარგმანი, თუმც თარგმანიც ისევე გამოდგება პოეტური პოტენციის შესაფასებლად, როგორც ორიგინალი), „საპყრობილე" და სხვ. ამავე ციკლს ეკუთვნის გრძელი ლექსები (პოემებს რომ უწოდებენ, ნამდვილად კი პოემა სხვას ნიშნავს, გრძელი ლექსი პოემა არ არის), როგორც მაგალითად, „მარაბდა", „თამარ ღაზნელი", „ცისკარა", „წყალობა" და სხვ.

მეორე რიგის ლექსებს კი ეკუთვნის: „ჩემს მეგობარს", „პასუხი", „სია", „რას მატყუებთ", „მეგობარს", „კინტოური სიმღერა" (კარგი ალეგორიაა), „აბა რა დახოცთ მაგათა", და სხვ. ამ ორივე რიგის ლექსებს აერთებს ბრძოლის მოტივი. მისი პატრიოტული ლექსები მელანქოლიურ კვნესას კი არ გამოჰხატავს, არამედ აწეული ხმით ნათქვამ მოწოდებას: „გმირო, გაჩნდი, მდევო გმირო, გაჩნდი, გადმოგვხედე თავსა"... ისევე, როგორც მისი შრომის ლექსები იმ ქრისტიანული სათნოების ჰდეს კი არ გვაჩვენებენ, რაც ი. დავითა-

შვილის შემოქმედებას ახასიათებს მეტწილად, არამედ მებრძოლი სულით არიან სავსე, როგორიც შემდეგში ი. ევდოშვილმა დააკანონა (ამ მხრივ ანტ. ფურცელაძე ი. ევდოშვილის წინამორბედია. მათ შორის დიდი ნათესაობა არსებობს, როგორც იდეურად, ისე ლექსის მორფოლოგიის თვალსაზრისითაც), „მაშ თუ აგრეა, აღინთე გული, გაუდექ ბრძოლად ბოროტებასა“... „.. არა ჰშვენის დავრდომა და შიშის ზარი, რომ რაც უფრო საქმე სჭირდეს, უნდა ვიყვნეთ გულმაგარი“...

„რას მომტეხიხართ, შექცევის ხმებო,
რა გინდა ჩემგან, გლოვისა ზარო,
ჩამომეხსენი შენც, მწარე მოთქმავ,
შემშერი თვალზე ცრემლისა ღვარო.
მე ჩემს ენასა და ჩემსა გულსა
აროღეს თქვენ ხმებს არ დავამონებ,
და მხოლოდ მხნე ხმას, გულ გასაგმირსა
ჩემს ყოველ ლექსსა ვამღერებინებ“...

ანტ. ფურცელაძის პატრიოტიკა თავისებურია და დიდად განირჩევა. მან წარსულის იდეალიზაციაც იცის, მაგრამ ის საიდეალოს უფრო სხვა რამეს ხედავს, ვიდრე ხედავდნენ.

ი. ჭავჭავაძემ რომ დაიჩივლა, საქართველოს ისტორიაში ქართველი ხალხი არა სჩანსო, ანტ. ფურცელაძემ ეს გაკვრით ნათქვამი თითქოს სისტემად აქცია და ი. ჭავჭავაძის ნათქვამს უზომო რადიკალური ფორმა მისცა. „თამარ ღაზნელი“, „მარაბდა“ და სხვ. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება, განსაკუთრებით, „თამარ ღაზნელი“.

„ჩვენთ მატიანეთ დამწერელნი ყურს არ უგდებდნენ
არცა ხალხთა და არცა ხალხის ყოფა-ცხოვრებას:
ისინი მარტო მეფეთა და სარდალთ იცნობდნენ
და აგვიწერდნენ მათს ომებს და მათს ამბედრებას“...

აქ უკვე გარკვეულად კლასობრივი თვალსაზრისია, მართალია, ტერმინი „ხალხი“ სოციოლოგიურად კლასს არა ნიშნავს, მაგრამ ცნების ასეთი ანალიზი შემდეგი დროის ამბავია, მაშინ კი ხალხის სახით გულისხმობდნენ ე. წ. „დაბალ წოდებას“, მშრომელ ნაწილს. ანტონ ფურცელაძეც ამ აზრითა ხმარობს ცნება „ხალხს“. მემატიანეთა ისტორიას კი მწარედ დასცინის:

„დაჯდა ბაკური ქართლის მეფედ, მოკვდა ბაკური,
ბაკურის შემდეგ დაჯდა ფარსმან, კაცი უძლური,
სუმბატის შემდგომ მეფედ დაჯდა ბაგრატ რეგვენი,
მოკვდა რეგვენი, სუმბატ, დავით და სხვა მეფენი.
ამგვარ გვიწერდნენ ცხოვრებას და ისტორიასა,
სად იყო ხალხი, ან რა ერქვა აქ ქართველ კაცსა?“ და სხვ.

ისე რომ, ანტ. ფურცელაძის რომანტიზმი ხალხურია და მისი პატრიოტიკაც ამ ხალხით განისაზღვრება.

სხვათა შორის, აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ „თამარ ღაზნელის“ შესავალი უეჭველად ძლიერი განცდებით არის დაწერილი და შეიცავს მის ავტოიდეოგრაფიულ სისტემატიკას, თუ შეიძლება ასე ითქვას. აქ არის გადაშლილი მწერლის მთელი მსოფლმხედველობა, მსოფლშეგრძნება და, თუ გნებავთ, მისი La confession.

* * *

პოეტ ანტ. ფურცელაძეზე უფრო საინტერესოა პროზაიკოსი ანტ. ფურცელაძე. იქნებ იმიტომ, რომ პოეზიას უფრო სხვანაირი სტიქიონი აქვს (პოეზიას ვიწრო მნიშვნელობითა ვგულისხმობთ) ვიდრე პროზას, რომ პოეზია უფრო ნაკლებად ითმენს ცნებებითა და პრაქტიკული გეგმებით დატვირთვას, ვიდრე პროზა, რომ პოეზია ბევრად უფრო პლასტიკურ მზერას ითხოვს, ბევრად უფრო მუსიკალურ სიმახვილეს და, თუ გნებავთ, განწყობილების სინაზესაც. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ პროზას თავისი სიძნელეები არა ჰქონდეს, ან რომ ის პოეზიაზე უკან იდგეს. არა. შემოქმედების ერთი და იგივე ბუნება ცოცხლობს ორივეში, მხოლოდ ორ-პირად, მაგრამ იმდენად, რამდენადაც პროზაში მეტი არის პრაქტიკულ მეტყველებასთან სიახლოვე და იმდენად, რამდენადაც აზროვნება აქ უფროა შესაძლებელი, გამოყენების თვალსაზრისით, პროზა უფრო მისაწვდომია, ვიდრე პოეზია. გვგონია, რომ ამ მხრივ სავსებით მართალი იყო რუსთა მწერალი სალტიკოვ-შჩედრინი, რომ იძახდა: „Зачем ходить по веревке, да еще приседать через каждые четыре шага“-ო. რად უნდა იბუქნაოს ადამიანმა ყოველი ოთხი ნაბიჯის შემდეგ, ე. ი. რაღა ოთხ-ოთხი სტრიქონებითაო, როდესაც შეიძლება გაბმული საუბარი, რომ გულიანად თქვა ის, რაც გინდა ხალხს გააგებინო?[1] ლექსს კი სხვანაირი მზრუნველობა სჭირდება, სხვანაირი პათოსი და ხშირად თავდავიწყებაც. ლექსი — სიმღერაა, ეს უნდა კარგად გვახსოვდეს.

ანტ. ფურცელაძეს კი მღერა არ უნდოდა, მას ქადაგება ეწადა, ამისთვის პროზა სჯობია.

*

ანტ. ფურცელაძის მოთხრობები, როგორც ლექსები, იმავე ორ ძირითად ხასიათისანი არიან, ისე რომ მათი „შინაარსის“ შესახებ

[1] გვგონია, რომ ამიტომ დღეს პროზა უფრო წინ იწევს, პოეზიასთან შეჯარებით, ჩვენში კი არა, რუსეთშიაც და, თუ გნებავთ, მთელ ევროპაშიც. ვ. კ.

არას ვიტყვი. ეს ყველამ უნდა იცოდეს კიდეც. უფრო საინტერესოა ოსტატობა, ის მხატვრული მხედველობა, ის შესრულების მანერა, ის სიტყვიერი მასალა, პერსონაჟები, მათი კომპოზიცია მოქმედების მთელ მანძილზე და სხვა, რის გარეშეც მხატვრული ნაწარმოები არ არსებობს. აქ იგივე უნდა ვთქვათ, რაც ლექსების შესახებ: მეტწილად მის მოთხრობებს მხატვრულობა აკლია, მაგრამ იმ მხრივ კი არა, რომ ანტ. ფურცელაძეს მხატვრული მოსაზრების ძალა არ შესწევდა. პირიქით, ეს ძალა ჰქონდა, მაგრამ მის დასამორჩილებლად და განსახიერებისათვის ტექნიკის კულტურა აკლდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ეს ნაკლი ბევრს ახასიათებდა იმ დროს. აკაკი წერეთელი წერდა: „საზოგადოდ, მე ხელოვნებას ყურადღებას არ ვაქცევდი და ისე მიმაჩნდა მწერლობა, როგორც ერთი უბრალო იარაღთაგანი, დღიურ ავ-კარგიანობის საბრძოლველ-სამსახურად"... ასე ფიქრობდა და წერდა ბევრი, და მათ შორის ანტ. ფურცელაძეც.

„ანტონის ნაწერები მარტო ლაქიებსა და სემინარიელებს მოსწონთო". ასე დაუწერეს ანტ. ფურცელაძეს.

ამ რეპლიკას პოლემიკური გადაჭარბება ახასიათებს, მაგრამ სიმართლეც იყო. ნათქვამი ასე უნდა გავიგოთ, რომ ანტ. ფურცელაძეს ხელოვნება აკლდა. ეს ასეც იყო. მაგალითად, მისი „სამის თავგადასავალი", სტილიური გამართულობის მხრივ, პირდაპირ სუსტია. არცთუ განყენების უნარი ჩანს, რომ შეხედოს იმ პასაჟებს, რომელსაც იგი მეტად „პრიმიტიულად" ჰქმნის, ნამდვილი პრიმიტივის მიმზიდველობის მიუღწევლად, როგორც ეს, მაგალითად, ზღაპარში გვხვდება. მოიგონეთ მაშას სიზმარი. წაკითხვის ყოველ სურვილს დაგიკარგავთ. იქ ყველა სიზმარში ხედავს იმას, რაც მეორე-მესამე დღეს ნამდვილად უნდა მოხდეს. უბედურების უბედურებაზე დაკვეცვაც არაბუნებრივად ხდება. მისი გმირები ლამის მთელი ქვეყნის ცენტრებად იქცნენ, ყველა მათ იცნობს, ყველა მათ სდევნის. ერთი პატარა უბნის სულ პატარა ამბავი ქალაქის ამბავად იქცევა, ყველა დაწესებულება და ოჯახი სვიმონის მამის ქსელში ეხვევა და სხვ.

ერთი სიტყვით, ავტორი ცდილობს, რაც შეიძლება სენტიმენტალური სურათი შექმნას და თვითონ გვარწმუნებს სურათის დარწმუნების მაგიერ. ყველაფერი ეს ნაკლია, მაგრამ მხოლოდ ანტ. ფურცელაძისა კი არა, იმდროინდელი ბევრი მწერალისა. ამ სუსტი მხარეების გვერდით კი, იმავე ნაწარმოებში ანტ. ფურცელაძეს ზოგჯერ შთაგონებული ადგილებიც აქვს, კარგი შედარებაც, მძლავრი გამოთქმა: „ამგვარი ხმა გველივით დაძვრებოდა ჩვენი საზოგადოების პირში" და სხვ. მაგრამ ეს ღირსება მაინც ვერ ისყიდის იმ მყვირალა დეფექტებს, რომელიც ამ მოთხრობასა აქვს (ასეთია, მაგალითად,

დუელის ამბავი; ანდა სცენა—დავითი რომ მტკვარში ვარდება შუაღამისას და უცებ ნაცნობი სტაცებს ხელს და სხვ.).

იმ დროისათვის ორიგინალურად შეიძლება ჩაითვალოს მოთხრობის დასასრული, სადაც ავტორი თავის სახელს ურთავს მოთხრობაში (ლექსებში ეს მანერა გვხვდება რუსთაველიდან მოყოლებული). უკეთესად არის შესრულებული „მართა“. აქ ავტორს უსათუოდ აქვს ექსპრესია. სცენის სიცოცხლესაც კარგად გრძნობს, მოქმედების დაკავშირება იცის, კომპოზიციის მთლიანობა ეხერხება. მაგ.: ძალიან კარგად არის შესრულებული თავად როსტომ ტაბლაძის დეგენერატული ოჯახის სურათი. ასევე გლეხთა ტიპებიც კარგად არიან გამოყვანილნი, კონტრასტის პროპორციების ოსტატური შერჩევით. და ძირითადი იდეა ამ მოთხრობაში ბუნებრივად იშლება. ვგრძნობთ, რომ ავტორს უნდოდა ეთქვა: მხოლოდ გლეხკაცობაში არის სინდისი, ნამდვილი ადამიანობა და სისპეტაკე; თავისთავად გამომდინარეობს იმ საზოგადოებრივი ურთიერთობის საშინელება და სისაძაგლე, რომელიც უნდა დამხობილიყო. ბევრად უკეთესია „მაცი ხვიტია“, რომელიც, ჩვენი აზრით, ძალიან საინტერესო მოვლენას წარმოადგენს ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში, იმიტომ კი არა, რომ ეს ნაწარმოები უზადო იყვეს, პირიქით, ნაკლი ამასაც ბევრი ახლავს. მაგრამ სამაგიეროდ ბევრი რამ იყო უჩვეულო და ახალი. მაგ.: თავი XI ასე იწყება: „რაღა თქმა უნდა, ჩემი მკითხველი მოუთმენლად ელის ეკას ამბის გაგებას და უცემს და უცემს მისთვის გული; ნუთუ ეკა დარჩა სულთანსა და გამოეწირა მისთვის თავდადებულ მაცისაო? საწყალი მაციო! — სიბრალულით ამბობს ალბათ ჩემი მკითხველი. ნამდვილ ცხოვრების მოვლენებში უფრო შესაძლებელია, რომ აგრე მომხდარიყო, როგორც მკითხველი ფიქრობს, მაგრამ მე, როგორც რომანისტს, რომელსაც უყვარს თავისი რომანის გმირი ქალი, აგრე ადვილად როდი დამეთმობა ჩემი არჩეული პირი, რომ მას მკითხველის თვალში რამე დასამცრობელი ჩირქი მოეცხოს. თუნდაც რომ ეს ჩირქი ყოვლად აუცდენელი იყოს“.

ასეთი რეპლიკა, მოთხრობის შუა მდინარებაში, უჩვეულო იყო და საინტერესო ის არის, რომ ბუნებრივად ექსოვება მოთხრობის მდინარებას, არა ყვირის. ამ რეპლიკას მეორე მხარეც აქვს. ავტორი აჩენს მხატვრული მზერის დიდ უნარს. მან კარგად იცის, თუ რას ნიშნავს შორიდან ხედვა მთლიანობის დასანახავად. გრძნობს, რომ ახლო დანახული მთლიანობის აღქმის გარეშე რჩება, რომ მხატვრული მხედველობა საგნის არსებობის ფორმას არ იღებს, მას ზემოქმედების ფორმა აინტერესებს. სინამდვილის დოკუმენტალობას და თუ გნებავთ, ლოგიკასაც გაურბის რომანისტის სახელით,

რომ ტიპის თუ მოქმედების მთლიანობა არ დაირღვეს. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ დისტანციას ბოლომდე ვერ ინახავს, ხშირად ინტრიგას „აფუჩეჩებს“, უცბად ახდენს ზოგ სცენას, ისე რომ მოქმედებათა შორის კავშირს დარწმუნების ძალა ეკარგება. მაგ.: ეკას ჰარამხანიდან გამოპარვა და იმავე ღამეს, ზღვის ნაპირზე მაცისთან შეხვედრა. ამ რომანში ანტ. ფურცელაძეს აქვს მხატვრულად გაუმართლებელი ჰიპერბოლებიც. მაგ.: ეკას დუქანი აფხაზეთში (იხ. „მაცი ხვიტია“, III გამოც., გვ. 128), რომელიც ისე უცნაურად არის მოწყობილი, ისეთი ამერიკული „სასწაულის მსგავსი“ დასაკეტები თუ კარებები აქვს დუქანს, რომ ქურდები ამ ავტომატურ ხაფანგში იკეტებიან ადამიანის ჩაურევლად. ასეთი დუქანი ოჩამჩირეში კი არა, მგონი დღესაც არ იყვეს სადმე დედამიწის ზურგზე. ეს გაზვიადება, საზოგადოდ, ანტ. ფურცელაძეს სჩვევია, და იმავე დაუდევრობით არის გამოწვეული, რომელიც მხატვრული კულტურის ნაკლებობით აიხსნება მხოლოდ. ასეთივე არაბუნებრივია რომანის ბოლო „ნაფიც მსაჯულთა ინსტიტუტი“ სამეგრელოში, ბიზანტიელების მიერ მოწყობილი, სადაც მარსელიდან მოსული ფრანგი ვექილი ლაპარაკობს და მეგრელები კი „სულგანაბული ყურს უგდებენ“. რად დასჭირდა ეს მეორე ჰიპერბოლა კი არა, შეუძლებელი ამბავი? ამას უკვე პუბლიცისტური გამართლება აქვს, თუმცა მხატვრულად გამართლებული არ არის. ანტ. ფურცელაძეს სხვა ეწადა. მას ასეთი „ლაფსუსებიცა“ აქვს: „ქურდ მეგრელს ბიზანტიელები უწყვეტავდნენ შორს ქვეყანაში გაგზავნას, იქ, სადაც მზეც კი ძლივსღა ამოდიოდა,—მუდამ აუღებელს—თოვლიანსა და ყინვიან ადგილებში“... სად? ბიზანტიას სადა ჰქონდა ასეთი ადგილები? ამ „ლაფსუსების“ გამართლება, ჩვენის აზრით, არის მახლობელის შორეული გადატანა, ე. ი. ანტ. ფურცელაძე თავისი დროის ტკივილებს ამბობდა, მაგრამ თქმის უფლება რომ არ ჰქონდა, ის ისტორიის ნიღაბებსა ხმარობდა. ისტორია გააყალბა? ამას ანტ. ფურცელაძისათვის ნაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა. მისთვის ყველაფერს იმდენად ჰქონდა მნიშვნელობა, რამდენადაც ის დღევანდელი ბრძოლისა და ხვალინდელი გამარჯვებისათვის იქნებოდა გამოსადეგი, და ამ შემთხვევაშიც თავის რწმენას არ უღალატა. გვგონია, რომ უკვე აღვნიშნეთ ანტ. ფურცელაძის შემოქმედების ის ელემენტები, რომელნიც საინტერესონი არიან მხატვრობის თვალსაზრისით, როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი მხრივ. დასკვნა ასეთია: ანტ. ფურცელაძე უეჭვოდ საინტერესო მწერალია, როგორც მისაღები, ისე უარსაყოფი მომენტებით. მას უდავოდ ეხერხება მოქმედებათა თანმიმდევრობის ინტენსიურად წარმართვა (არა ყოველთვის), სიტუა-

ციების კარგად შესრულებაც იცის (თუმც ხშირად დაუდევარია), ამ სიტუაციებს მოტივებთან მიზანშეწონილად ათანაბრებს და ასაბამებს (თუმც ხშირად წვალებითაც აკოწიწებს), ხშირია ზღაპრის „იმწამს გაჩენაც“, რაც ზოგჯერ ბავშვურ მეამიტობამდე აღწევს და დრამატიზმის ნაცვლად კომიზმის შთაბეჭდილებას სტოვებს, მაგრამ თუნდა ამ დეფექტებითაც, მას მაინც რაღაც სიახლე შემოჰქონდა პროზის პრობლემაში და თუ თავის დროზე ყურადღება არ მიექცა ანტ. ფურცელაძის ზოგიერთ ნოვატორობას, სამაგიეროდ ქართულმა ლიტერატურამ ეს მომენტები შეისვა და განაყოფიერდა კიდეც. მაგრამ ეს საკითხი ცალკე განხილვას მოითხოვს და აქ აღარას ვიტყვით.

სულ სხვა სახით გამოიყურება ეგნატე ნინოშვილი. ორი წლის წინათ, ჩემს ლიტერატურის ისტორიაში ეგნ. ნინოშვილის შესახებ ვწერდი: „ჩვენს ლიტერატურაში ეგნ. ნინოშვილის ნაწარმოებები სწორედ იმით განირჩევიან, რომ აქ სისხლისაგან დაწურული და ნაწამები გული მეტყველებს. ალექსანდრე ყაზბეგის შემდეგ, ასეთი ავადმყოფური ტკივილებით, ასეთი კვნესით ჩვენში არავის უწერია“. ამ აზრს ვიმეორებ დღესაც. აქედან გამომდინარეობს მხატვრულობის საკითხიც. ხომ გახსოვთ ი. ჭავჭავაძის ბრძნული ნათქვამი: მოგისმენიათ თავადების სიმღერა? ეს ხომ გაბმული მხიარულობაა, მაგრამ სიმღერა მაინც არ არის, რადგან სიმღერას გული უნდა, თავადებს კი დიდი ხანია რაც გული გაუცივდათ. მაგრამ ხომ მოგისმენიათ გლეხების სიმღერა? ეს გაბმული კვნესაა, მაგრამ მაინც სიმღერას ეძახიან, რადგან სიმღერას გული უნდა, გლეხებს კი გული აქვთ, ჯერ გაუცვეთელი, საღი გული“.

სიმღერა შეგვიძლია შემოქმედების სინონიმად ვიგულისხმოთ. „მემღერება და ვიმღერი, გულზე მატყვია იარაო“, და ეგნ. ნინოშვილიც გულიანად მღეროდა იმ ტკივილებისა და სიმწარის გამო, რომელსაც იმდროინდელი სოციალ-პოლიტიკური ცხოვრება უხვადა სთავაზობდა. ეს „გულიანი სიმღერა“ კი განსაზღვრავდა მის მხატვრულ ფიზიონომიასაც. არც ეგნ. ნინოშვილის შემოქმედების შინაარსზე გვინდა დღეს საუბარი. ეს ყველამ იცის და უნდა იცოდეს. ჩვენ აქაც მხატვრის პალიტრა გვაინტერესებს და ის შემოქმედებითი გზები, რომლითაც მიდიოდა ჩვენი მწერალი ზემოქმედების ფორმათა საძიებლად და დასადგენად. დიახ, ჩვენ ვიცით, რომ ეგნ. ნინოშვილი „დამდაბლებულთა და შეგინებულთა“ ქვეყნის მხატვარია, ვიცით, რომ ეს ქვეყანა მისთვის მახლობელი იყო და მშობლიური-

მაგრამ საინტერესოა, როგორ ხატავდა? მისი თემატიკის შესახებ ვრცელი ლაპარაკი არ დაგვჭირდება. ეგნატე ნინოშვილს აქვს ერთი და იქნებ ერთადერთი თემა. ალ. ყაზბეგის იაგოსავით, ეგნ. ნინოშვილიც „მისციებოდა ერთ ადგილს, სადაც ძალა და სიმართლე ერთმანეთს შესჭიდებოდნენ და სიმართლე ძლეულიყო“. ამ სიმართლისათვის, ამ „ძალის“ წინააღმდეგ ამხედრებისათვის და შეგინებულთა ძლევისათვის წერდა და ამას იქით მას თემა არც გააჩნდა და არც სწამდა. „რამდენი რა არა ტრიალებს საწყალი ყაძახის თავზე! — ეუბნებოდა ფიქრებში კაცია თავს, — ცოლშვილი დაარჩინე, ფოშტის, უჩიტლის, მწერლის ფული გადაიხადე, გზის სამუშაოზე წადი, სადარაჯოდ წადი, ყველას მორჩილება გაუწიე, ყველას ემსახურე! არა, ძალიან უბედურად არის ყაძახის ცხოვრება მოწყობილი“... აქ არის ეგნატე ნინოშვილის მთელი თემატიკა. სხვადასხვა მხრივ მაინც ერთსა და იმავე პრობლემას უცქერის და ხატავს ერთი-მეორის მსგავს სურათებს, მაგრამ ისე, რომ ყველა ცალკე ნაჭერი მაინც მიმზიდველია და მთლიანი, საინტერესოა ერთი რამ: ეგნ. ნინოშვილის მოთხრობებში ხშირად არ არის არც გარეგნულად ლამაზი სურათი, არც ძლიერი სიტყვა, არც ფსიქოლოგიური სიღრმე, არც ეფექტური აზრი, მაგრამ მაინც ინტერესით იკითხება. ამის მიზეზი? — ამბავის სიმარტივე, ავტორის სიწრფელე და გადმოცემის სისადავე. ეს ის ღირსებაა, რომელიც განსაკუთრებით ხალხურ შემოქმედებას და დიდი ოსტატების შემოქმედებას ახასიათებს. ამით იმის თქმა არ გვინდა, რომ ეგნატე ნინოშვილი ძალიან დიდი ოსტატი იყო, ეს გადაჭარბება იქნებოდა, მხოლოდ დიდი შემოქმედების საფუძველზე იდგა და გაშლა კი ვეღარ შესძლო. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ეგნ. ნინოშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა 4—5 წლის ნაყოფია, ეს კი იმდენად მცირე მანძილია, რომ მხატვრული ორიენტაციისათვისაც კი არა კმარა, არამცთუ დიდი სურათების შესასრულებლად.

ეგნ. ნინოშვილის ნაწარმოებები, კონსტრუქციის თვალსაზრისით, რამდენიმე ტიპს წარმოადგენს. ჯერ დასაწყისი ვნახოთ, რადგან ბევრი რამ არის დამოკიდებული იმისაგან, თუ როგორ დაიწყებ. თანაც დასაწყისი ფუნქციონალურ ურთიერთობაში იმყოფება მთელ მოთხრობასთან და მოთხრობის კონსტრუქციის სხვადასხვაობა დასაწყისშივე ჩნდება.

ეგნ. ნინოშვილის ნაწარმოებთა პირველ რიგს ახასიათებს პირ-

დაპირი ექსპოზიცია. ვიდრე მოქმედებას გაშლიდეს, ფაბულარული მასალის მონაწილეებს გვაცნობს („განკარგულება“, „მონადირე“, „ქრისტინე“, „არშიყნი“ და სხვ.), მაგრამ აქ განსხვავებაც არის. ზოგან ავტორი იწყებს ხასიათის ექსპოზიციით („სიმონა“), ზოგან გარეგნულ-ემოციური ექსპოზიციით, რომ განწყობილება მოამზადოს გმირის აღქმისათვის („ცოლ-ქმარი“), ზოგან კი გარემოს ექსპოზიციით, რომელიც ერთგვარ ფონად ეძლევა საჩვენებელ სცენას („პალიასტომის ტბა“), მეორე რიგის მოთხრობები პირდაპირ იწყება. მოქმედება უკვე წარმოებს, უკვე დიალოგია გამართული, გმირთა სიტუაცია კი მოქმედების მანძილზე გამოირკვევა („გოგია უიშვილი“, „სხვამ რაც უნდა სთქვას“, „ჯანყი გურიაში“). რიცხვობრივად სჭარბობს გარემოს ექსპოზიციით დაწყებული მოთხრობები.

თვით თხრობის ტიპი ეგნ. ნინოშვილს თითქმის ერთი აქვს: განყენებული, ხოლო თხრობის მაგისტრალი რეალისტური მოტივაციების სისტემით მიდის. ავტორი „ილუზიების“ შექმნას ცდილობს და აღწევს კიდეც. მის მიერ დახატული სცენები ნამდვილად წარმოებულ მოქმედების გრძნობას იწვევს. რით? — მოტივთა შეკავშირების ბუნებრიობით.

აქ უკვე გმირის საკითხი ისმის, რომელიც ჩვეულებრივ მოტივთა შემკრებად არის ხოლმე გამოყვანილი. გმირის დახატვაც ეგნატე ნინოშვილს პირდაპირი გზით უყვარს და მეტწილად თვით გვიხასიათებს. ამ ოპერაციის დროს, იგი, ჩვენში საგანგებოდ განმტკიცებულ მანერის მიხედვით, უხვად იყენებს ე. წ. მასკების ხერხს (გარემო, სახლი, ავეჯი, გმირის გარეგნობა, სახელი და სხვ...). ეგნ. ნინოშვილი განსაკუთრებით სახელ-მასკებს მიმართავს, რომ აქვე მოგვცეს გმირის ხასიათი. მაგ.: უიშვილი, ყაჩაღი ძალაძე, ტარიელ მკლავაძე, მცირიშვილი, მუნჯაძე, მოსე გულფუჭაძე, ბეჟანა ტყისპირელიძე (მონადირე) და სხვ... ამ სახელ-მასკებით ეგნ. ნინოშვილი ცდილობს გმირის ხასიათის განსაზღვრას, მაგრამ ამით როდი კმაყოფილდება. ის ემოციურ ფერადებსაც ჭარბად ხმარობს, ხშირად უტრირებამდე მიდის, რომ თავის საყვარელ გმირებისადმი სიმპატია აღძრას და მკითხველიც იმავე გრძნობებით გამსჭვალოს, რითაც თითონ არის სავსე. აღსანიშნავია, რომ, ეგნ. ნინოშვილს თანამედროვეთა ერთი ნაწილი „პროტოკოლისტს“ უწოდებდა. ეს საყვედური უსაფუძვლოა. არც ის არის მართალი, რომ იგი პუბლიცისტობსო. პირიქით, გმირისადმი ემოციური დამოკიდებულება, რითაც ხასიათდება ეგნ. ნინოშვილი, პუბლიცისტიკის მომენტს უარყოფს და მის მაგიერ ხმარობს ან სიტყვის მხატვრულ ძალას, ან გმირის საქციელის თუ მოქმედების ხასიათის ისეთ მომართვას, რომ დასკვნები

თავისთავად გამომდინარეობენ. რაც შეეხება სიუჟეტური კონსტრუქციის ხერხს, ეგნ. ნინოშვილი ტრადიციული გზით მიდის, ე. ი. ხერხის დაფარვის გზით, რომ სურათი „ბუნებრივი“ გამოვიდეს. ამ მხრივ იგი რადიკალურად განსხვავდება ანტ. ფურცელაძისაგან, რომელიც ხშირად მიმართავს სიუჟეტური აღნაგობის ხერხის გამომჟღავნებას („მაცი ხვიტია“, „თამარ ღაზნელი“).

ზემოქმედებითი ფორმების ძებნის დროს ეგნ. ნინოშვილი საგნის საფუძველზე რჩება. მან არ იცის მეტაფორული ეპითეტები, შედარებათა აკინძვა და სხვა მსგავსი სამკაულები. თუ ეპითეტს ან შედარებას მიმართავს, იმდენად საგნობრივს, რომ მათი ცნება საგნის ცნებას ექსოვება. მეტწილად კი სახელ-არსებითებისა და ზმნების საშუალებით ლაპარაკობს.

წერის ასეთი მანერა ჯერ თვით მხატვრის ბუნებით განისაზღვრება და შემდეგ იმ მიზნით, რომელსაც იგი ისახავს თავის შემოქმედებისათვის. ეგნ. ნინოშვილი მტკიცე რეალისტი იყო, ხელოვნების უტილიტარობის მტკიცე აღმსარებელი, და, მაშასადამე, იმას სწორედ იმ სტილით უნდა ეწერა, როგორც წერდა. მისთვის სრულიად უცხო იყო სიტყვის დამოუკიდებელი ღირებულება, პროზის რიტმის ჩაწვდენა, სიტყვათა მუსიკალობა თუ ევფონია. ისე რომ, ეგნ. ნინოშვილის ძალა სიტყვების ხმარების ოსტატობაში არ არის. მისი ძალა მოქმედების დრამატიზმში არის და ფსიქოლოგიური რიგის შთაბეჭდილებათა გადმოცემისა თუ აღძვრის ხერხში.

მართალია, მისი შემოქმედება სულ თალხ ტონებში არის მოცემული, გრძნობთ, რომ აქ ზოგჯერ გადაჭარბებაც არის, რომ ავტორი საგანგებოდ ბნელ მხარეებს აგროვებს, მაგრამ ის, რასაც ავტორი იძლევა, მაინც ოსტატურად არის გადმოცემული და კომპონენტების სწორ ვარაუდზე დამყარებული. ამიტომ არის, რომ მისი გმირები ყალბი პოზებით არა დგანან, რომ მათ დიალოგებში ნაკეთები ხმა არ ისმის, რასაც ამბობს გულიდან ამოგლეჯილი საყვედურია, გაჩენის დღის მართალი წყევლა და არსებული ცხოვრების სისტემის ძალუმი გმობა.

ეგნატე ნინოშვილი უეჭველად დიდი პოტენციის მწერალი იყო. იგი დიდ ოსტატად აიმართებოდა, რომ დასცლოდა. ამის თქმის უფლებას „პალიასტომის ტბა“ იძლევა, რომელიც, როგორც არაერთხელ აღმინიშნავს, მშვენივრად შესრულებული ნაწარმოებია. ეგნ. ნინოშვილის ნაწარმოებთა შორის, ეს პატარა ესკიზი, ყველაზე მხატვრულია და მთლიანი. ამ ნაწარმოებში საუკეთესოდ არის დაცული მხატ-

ვრული მზერის დისტანცია, რაც მხოლოდ და მხოლოდ ნიჭის საკითხია და არა მწიგნობრობისა. ეს დისტანცია იმისთვის არის საჭირო, რომ მოვლენა ერთბაშად დაინახო. პლასტიკურ ხელოვნებაში ამას ასე გამოსთქვამენ: სამ განზომილებიანი საგანი რომ ორ განზომილებით დაინახო და ისე, რომ სიბრტყეზე დანახულს სიღრმის ტენდენცია ჰქონდეს.

ეგნ. ნინოშვილმა ასეთი დანახვის უნარი გამოიჩინა სწორედ ამ პატარა მოთხრობაში და მიტომ არის, რომ შთაბეჭდილებაც ასე მთლიანი რჩება და მონუმენტალური. აქ მხატვრული ზომიერება საუკეთესოდ არის დაცული. სიტყვა ყველგან მხოლოდ იმას იძლევა, რაც განცდა უნდა იყვეს, ხოლო ბუნებისა და ადამიანის სულის მოძრაობა ისეთი შესაფერი სურათებით არის გადმოცემული, ისეა ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ ტკივილებს კი არა გრძნობთ ან შიშს, არამედ რაღაც უფრო დიადს, ყოველ შემთხვევაში იმაზე მეტს, რაც ეპიზოდში არის მოცემული. ამაშია შემოქმედებითი ძეგლის ძალაც.

რა ირკვევა? — რომ ეგნ. ნინოშვილს მარტივად უწერია. მარტივია არა მხოლოდ ლექსიკონი, არამედ კომპოზიციის ხერხებიც, სიუჟეტური აგების წესებიც, მარტივია თემაც და ფაბულაც. სულ უბრალოდ თქმული უბრალო ამბავი, არავითარი სამკაული და ბრჭყვიალა ეფექტები. ამაშია მისი ძალაც. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი გამოსახვის საშუალების მაგიერ მას ჰქონდა ღრმა შინაგანი ქვეყანა, ემოციების დაუსრულებელი დენი და ეს ალაპარაკებდა. მხოლოდ ამ შინაგანმა სტიქიონმა ათქმევინა ის დაღუპვის საშინელება და სიცოცხლის შესარჩენი წყვეტება, რომელიც „პალიასტომის ტბა“-ში ისეთი მეტყველებით არის თქმული: „პალიასტომი ისეთი საიდუმლო მწვანე-ბნელი თვალით გამოიყურებოდა, რომ ნიკოს ადამიანის ფერი აღარ ედო სახეზე შიშით. ივანე მამაცად აბრუნებდა აქეთ-იქით ჭოლოკს და ამიტომ ყურადღება ვერ მიექცია ნიკოს გაფერმკრთალებული პირისახისათვის... წყალს, ჰაერს და არე-მარეს უსიამოვნო. საიდუმლო ფერი ედვა. თითქოს მზის შუქს ამოჰყვაო, ქარმა რამდენჯერმე გაიგრიალა პალიასტომზე და გააღვიძა ეს ვეშაპი... დიდხანს იბრძოდა ივანე თავ-გამეტებით. უკანასკნელ, როცა აქაფებულმა ტალღებმა ტივს ყირამალა დაუწყო ყუდება და ღონისაგან დაცლილმა ივანემ დაინახა, ჩემი ბრძოლისაგან არაფერი გამოდისო, გააგდო ჭოლოკი ხელიდან, დაეცა ტივზე და ჩაჰკიდა ტივზე დაკრულ ხეს ხელი.

— ნუ გეშინიან, ხელი მაგრათ, ასთე მეორე ნაპირზე გაგვიტანს და გადავრჩებით, — ამხნევებდა ნიკოს.

ქარს გაჰქონდა და გაჰქონდა გუგუნი. ქარის გუგუნს წყლის გუგუნიც უერთდებოდა....

მაგრამ აი, აგერ ერთმა ტალღამ ჰკრა, აიყვანა ტივი მაღლა, წამზე უცბად გამოეშალა და ისე დააჯახა წყალს, რომ ვენახი, რომლითაც ტივი იყო შეკრული, ორ-სამ ადგილას გაწყდა. ეს განმეორდა რამდენჯერმე და ტივმა დაიწყო რღვევა. ეხლა კი დაინახა ივანემ, რომ იღუპებოდა თავიან-შვილიანად. ნიკო კი არც რასმე ჰხედავდა და არც რასმე ფიქრობდა, შიშისაგან გაბრუებულიყო და უაზროდ ჩასციებოდა ტივს. ივანემ გაუშვა ტივს ხელი, წამოვარდა ფეხზე და ისეთ-ისეთი დაჰკივლა, რომ ცა გასკდებაო, გეგონებოდათ...

ივანემ დაინახა, როგორ ჩასძირა და ჩაყლაპა შეუბრალებელმა წყალმა მისი საყვარელი ნიკო. ერთი უკანასკნელად კიდევ დაიღრიალა. უნდოდა მიშველებოდა შვილს, მაგრამ აღარც ღონე იყო მიშველებისა და აღარც შვილი იყო მისაშველებელი... რამდენიმე წამის შემდეგ, ღონე გამოლეული ივანეც წავიდა წყლის ფსკერისაკენ.

— ვაიმე ოჯახო! ვაიმე ცოლ-შვილო! — ეს სიტყვები მუცელშივე ჩაუბრუნა პირში ჩახეთქილმა წყალმა...“

გრანდიოზული სურათია, მთელი თავისი მრისხანებით და აგონიით. ამონაწერებით ძნელია მთლიანობის გადმოცემა, მაგრამ ამ ნაწყვეტებიდანაცა სჩანს შემოქმედის მაგარი ხელი.

ასე წერდა ჩვენი „ტანჯვის პოეტი“ მუშა კაცის მძიმე ისტორიას, წერდა სისხლითა და ნაღველით; მხედრდებოდა არსებულის წინააღმდეგ და ხსნის გზას უჩვენებდა ამ დაჩაგრულთა და შეგინებულთა წყვდიადით მოცულ ქვეყანას.

ორივე მწერლის შემოქმედების გზათა განხილვას ეს ჩემი სუმარული წერილი, რასაკვირველია, ვერ შესძლებდა. მე მხოლოდ ზოგადი ხაზების აღნიშვნა მინდოდა, რომ დამეკვალა მომავალი მუშაობის მთავარი პუნქტები. უფრო დეტალური მუშაობა ბევრ საგულისხმო მხარეს აღმოაჩენს, მაგრამ ეს შემდეგი ამბავია. ეხლა კი თავი მოვუყაროთ ჩვენს მიერ თქმულს და დასკვნები გამოვიყვანოთ. ეს დასკვნები თავშივე იყო მოცემული თეზისების მსგავსად:

1. რომ სოციოლოგიური რიგის მომენტები მონათესავე აქვთ ანტ. ფურცელაძესა და ეგნ. ნინოშვილს (თუმც ამ საკითხზე სპეციალურად არ გვილაპარაკია, მაგრამ ფორმის გაკვრით ანალიზებიდანაც სჩანს ესა).

2. რომ ერთსაც და მეორესაც დოკუმენტობრივი სინამდვილის მხატვრული გადმოცემა ეწადათ, გარკვეული სოციალური მიზნისათვის მხატვრულ ხერხთა დამორჩილებით.

3. „სინამდვილის ნაჭრების“ დოკუმენტალობა არა ფოტოგრაფიული ობიექტურობით, არამედ მიზნობრივი შერჩევით და ემოციური მახვილების განწესრიგებით.

რაც შეეხება განსხვავებას, დასკვნები ასეთია:

1. ანტ. ფურცელაძე უფრო ნაკლები მხატვარია, ვიდრე ეგნ. ნინოშვილი, თუმცა ნოვატორობა (ფორმის მხრივ) ანტ. ფურცელაძეს უფრო ახასიათებს.

2. ანტ. ფურცელაძე უფრო მკეთებელია, ეგნ. ნინოშვილი კი — ბუნებრივი შემოქმედი.

3. ანტ. ფურცელაძე უფრო გამოყენებას აქცევს ყურადღებას და ხშირად პუბლიცისტობს, მხატვრულობის და ბუნებრივობის შეგნებული რღვევის გზით; ეგნ. ნინოშვილი კი უფრო ბუნებრივი გზით მიდის და ამგვარად მეტ მხატვრულობას აღწევს და ქადაგების უფრო მკვეთრ მეტყველებას.

4. ანტონ ფურცელაძემ თქვა ის, რის თქმაც შეეძლო. ეგნატე ნინოშვილი კი პირველ სიტყვაზევე დაეღუპა ქართულ ლიტერატურას.

რჩება კიდევ ერთი რამ საერთო: ორივე მწერალი სხვადასხვანაირად, მაგრამ ძვირფასია ქართული ლიტერატურისა და, საერთოდ, კულტურისათვის.

1929 წ.

ნიკო ლომოური

ნელა და წყნარად გაიარა ნიკო ლომოურის შემოქმედებამ და, ამის მიზეზით, რაღაც ჩრდილში მოჰყვა მისი სახელი.

ყრმობის ჟამს, ნიკო ლომოურის ნაწერები ბევრს წაუკითხავს: „ქაჯანა“, „ალი“, „წინაპართა აჩრდილნი“, გვგონია, ყველა წიგნის მკითხველმა ქართველმა იცის. ამ მხრივ პოპულარული იყო და არის ჩვენი ავტორი, მაგრამ მაინც ლიტერატურის შარაგზა ჯერ კიდევ შორს უვლის ამ მწერლის ადგილს.

ნიკო ლომოური დაიბადა 1852 წელს, სოფ. არბოში. ეს სოფელი შუა ქართლში მდებარეობს, ცხინვალის ახლო, დიდი და პატარა ლიახვის შუა. პატარა სოფელია, რაღაც ოცდაათი კომლისაგან შემდგარი, მყუდროდ მიყუჟული, დიდი სოფლებით და მდიდარი ბაღ-ვენახებით სავსე ხეობაში. თითქოს სწორედ ამ ჩუმსა და ყრუ ადგილას უნდა დაბადებულიყო მშვიდი და უჩინარი ჩვენი მწერალი, რომელიც უპრეტენზიოდ ემსახურებოდა ქართული ლიტერატურისა და განათლების დიდ საქმეს.

ნიკო ლომოურის მამა ამავე სოფლის მღვდელი იყო, მჭიდროდ დაკავშირებული სოფლის ხალხთან ნათესაობითა და „ნათელ-მირონით“.

ნიკო ლომოურმაც ღრმად შეიყვარა ეს ხალხი და სავსებით ეზიარა იმ მძიმე ცხოვრებას, რომელსაც ჩვენი გლეხკაცობა ეწეოდა. მთელ დღეებს და ხშირად ღამეებსაც, როგორც თვით ავტორი მოგვითხრობს, გლეხების ოჯახში ატარებდა.

რვა წლისა რომ შესრულდა ჩვენი მწერალი, გორში ჩამოიყვანეს სასულიერო სასწავლებელში. ბავშვს თან გამოჰყვა დიდი სევდა, რომელიც არაერთხელ აუჩქროლებდა გულს და სასწავლებლის ყრუ დერეფნიდან ოცნებით მაინც გადააფრენდა თავისი სოფლის მინდვრებსა და ბაღებში.

სასულიერო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ნიკო ლომოური გადმოიყვანეს თბილისის სასულიერო სემინარიაში. აქ უკვე

დავაჟკაცებულია. მართალია, გულისყური ისევ სოფლისაკენა აქვს, მაგრამ სხვაგვარად: ცოდნის მიღება უნდა, რომ სოფელს გამოადგეს, უშველოს და აამაღლოს გლეხი-კაცის შეგინებული და გამწარებული ცხოვრება.

იმდროინდელი სასულიერო სემინარია სწორედ ასეთ სულს აღვიძებდა. აქ ნიკო ლომოურს, სხვათა შორის, ასწავლიდა ცნობილი პედაგოგი და დიდად პატიოსანი ადამიანი, იაკობ გოგებაშვილი, რომელსაც ჩვენს მწერალზე წარუხოცველი შთაბეჭდილება დაუტოვებია: „მამამთავარ მათუსალასაც რომ გადავაჭარბო დღეგრძელობით, მაშინაც არ დამავიწყდება იაკობის გაკვეთილების ზეგავლენა და ის ცხოველი შთაბეჭდილებანი, რომელთაც ახდენდნენ ჩემს სულზე ეს გაკვეთილები“-ო, — ასე წერდა ნიკო ლომოური.

იაკობ გოგებაშვილი პირდაპირ ხელმძღვანელობას უწევდა თავის ნიჭიერ მოწაფეს, რამაც საბოლოოდ მისცა ნიკო ლომოურის მოღვაწეობას „ხალხოსნური“ მიმართულება: მოწაფეობიდან მოყოლებული სიკვდილამდე, იგი მტკიცედ იდგა ამ გზაზე და ხალხისათვის სამსახური იყო მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ერთადერთი აზრი.

იაკობ გოგებაშვილის გარდა, სემინარიაში, ნიკო ლომოურის მასწავლებლად იყვნენ ცნობილი მოღვაწეები: ნიკო ცხვედაძე და გიორგი იოსელიანი, რომელნიც საგანგებო მზრუნველობით ექცეოდნენ მოწაფეებს და ფარულად აქეზებდნენ საქვეყნო და სახალხო საქმისათვის მოსამზადებლად.

1875 წ. ნიკო ლომოურმა სემინარია დაამთავრა და უმაღლესი ცოდნის მისაღებად წავიდა კიევის სასულიერო აკადემიაში. უნდა ითქვას, რომ ეს არ იყო ნიკო ლომოურის წადილი და ოცნება, მას უფრო სხვა უნდოდა—ბავშვების ექიმობა. ეს სურვილი სავსებით ამჟღავნებს იმ სითბოს, იმ სიყვარულით ავსილობას, რაც ნიკო ლომოურს საგანგებოდ ახასიათებდა, თუმც ამ ოცნებისაგან ძალიან შორს მაინც არ წასულა — მისი მოღვაწეობის ასპარეზად სკოლა იქცა, და თუ ბავშვების ფიზიკური ექიმობა ვერ მოუხდა, სულის ექიმად ხომ იქცა და სიკვდილამდე დაუღალავად იდგა პედაგოგის სახელოვან სადარაჯოზე...

* * *

ნიკო ლომოურმა სალიტერატურო მოღვაწეობა სემინარიაშივე დაიწყო, მოწაფეობის პირველი ნაყოფი ლექსები იყო. ჩვენი ავტორი 14—15 წლისა იქნებოდა, როდესაც სერგეი მესხმა გაზ. „დროებაში“ დაუბეჭდა ლექსი — „სიონის ტაძარს“. მოწაფეობაშივე დაწერა

ისტორიული პოემა „იულონ ბატონიშვილი“ და თარგმნა ბაირონის „შილიონის პატიმარი“. ამას მოჰყვა ლექსების მთელი წყება, მაგრამ, საბოლოოდ, ლექსების წერაზე ხელი აიღო. საგულისხმოა, რომ თვით ავტორი ასე მოგვითხრობს ამ ამბავს: ანტონ ფურცელაძის ოჯახში ნიკო ლომოურს აკაკი წერეთელი გაუცვნია, რომლისთვისაც თავისი ლექსები წაუკითხავს. აკაკის მოუსმენია და ურჩევია, ლექსების წერას თავი დაანებე და პროზას მიაქციე მეტი ყურადღებაო. აკაკი წერეთლის რჩევა ნიკო ლომოურისათვის თითქოს კანონად იქცა, თუმც უნდა აღინიშნოს, რომ ნიკო ლომოურის ლექსები არ იყო დაბალი ღირსებისა. ვის არ ახსოვს მისი „ყინვა და პატარა მოწაფე“, რომელსაც მოწაფეები უზომო ხალისითა სწავლობენ და აუარებელ განცდებს ატანენ ლექსის ყოველ სიტყვას. ამ ლექსის ავტორს პოეტის სახელს ვერავინ წაართმევს, თუმც პროზაში ნიკო ლომოური ბევრად მძლავრია და ბუნებრივიც.

მოთხრობების წერა ნიკო ლომოურმა ჯერ ისევ სტუდენტის სკამზე დაიწყო. ლექსების წერაზეც ჯერ საბოლოოდ ხელი არ აეღო. მაგ.: მან გადმოთარგმნა უკრაინულიდან შევჩენკოს პოემა „მუშა ქალი“.

ნიკო ლომოურის ნამდვილი მწერლობა დაიწყო მას შემდეგ, რაც დაწერა პატარა მოთხრობა „ალი“, ეს ყოველმხრივ მოხდენილი და ოსტატური ნაწარმოები. მას მოჰყვა შემდეგი მოთხრობები, რიცხვით ცოტა, მაგრამ ღირსებით მნიშვნელოვანი.

ვიდრე ამ ნაწარმოებთა განხილვას დავიწყებდეთ, აუცილებლად საჭიროა გავითვალისწინოთ ის გარემო, რომლის გარეშეც ვერ შეიქმნება ვერავითარი ნაწარმოები და რომელმაც ნიკო ლომოურის შემოქმედებასაც მისცა მიმართულება და აზრი.

ნიკო ლომოური იმ ეპოქაში დავაჟკაცდა, როდესაც „თერგდალეულების“ მიერ შემოტანილი ახალი იდეები მბრძანებლობდნენ. ეს იყო — ხალხის სამსახური და ახალი ცხოვრების შექმნა, ახალი ეკონომიური და კულტურული პირობების მიხედვით. რასაკვირველია, ეს იდეები რუსეთიდან იყო შემოტანილი, რადგან ჩვენი იმდროინდელი სალიტერატურო აზროვნება მეტად ახლო იდგა რუსეთის აზროვნებასთან და იქიდან იქნა მოზიდული ის „თესლიც“, რომელიც ჩვენს ლიტერატურას სამოციანი წლების მოღვაწეებმა მოჰფინეს.

ამ ნიადაგზე დაიწყო საკმაოდ მნიშვნელოვანი იდეური მოძრაობა და ამ ატმოსფეროში აღიზარდა ჩვენი მწერალი აქ, საქართველოში, შემდეგ კი, რუსეთში, რასაკვირველია, ეს მიმართულება უფრო მეტად განუმტკიცდებოდა, რადგან სწორედ იმ დროს, როდესაც ლომოური რუსეთში სწავლობდა. „ხალხში სიარული“ დიდ, მასიურ

ხასიათს იღებდა და არაჩვეულებრივ აღფრთოვანებას იწვევდა, განსაკუთრებით სტუდენტობაში. მართალია, მთავრობის რეპრესიებიც ძლიერდებოდა, განსაკუთრებით 1872 წლიდან, მაგრამ ამას რა მნიშვნელობა ჰქონდა იქ, სადაც რევოლუციონერთა ახალ-ახალი კადრები გამოდიოდნენ და სიკვდილს პირისპირ დასცინოდნენ. ახლა ინტელიგენცია უფრო თამამად აცხადებდა უარს იმ უპირატესობაზე, რომელსაც არსებული საზოგადოებრივი ურთიერთობა სთავაზობდა, უფრო მეტი გზნებით მიდიოდა ხალხში, იმიტომ კი არა, რომ ესწავლებინა რამე, არამედ, რომ თვით ესწავლა ხალხისაგან და ყოფილიყო მხოლოდ და მხოლოდ ამ ხალხის ფიქრისა და მისწრაფებათა გამომხატველი.

რასაკვირველია, ბუნებით ხალხის მოყვარული ნიკო ლომოური ვერ გაემიჯნებოდა ამ დიდ მოძრაობას. პირიქით, უფრო მეტი თავგამოდებით შეეცდებოდა ამ ახალი იდეების შეთვისებას. ეს ასეც მოხდა, და 1874 წელს იგი დაბრუნდა საქართველოში, სახალხო მოქმედებას მოწყურებული. ამ დროს, ჩვენს ქვეყანაში „ტეტიათა მოტრფიალეობა“ უკვე მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა, ე. წ. დიაკვნის შვილები, უკვე ემიჯნებოდნენ სამოციანი წლების ლიბერალებს. მათ აღარ აკმაყოფილებდათ ის კულტურული მიღწევანი. როგორიცაა მაგალითად: თეატრი, პრესა, ბანკი, რაც სამოციანელების ღვაწლს შეადგენდა. ჩვენი ქვეყანა უფრო მეტს საჭიროებდა, და განსაკუთრებით ფართო მასის ჩაბმას ეროვნული ცხოვრებისა და კულტურული წინმსვლელობის საქმიანობაში. ჩვენი სამოციანელები კი, ცოტათი თუ ბევრად, ხალხისაგან შორს იდგნენ და უფრო მწიგნობრობა იყო მათსა და ხალხს შორის შემაერთებელი ხიდი, რაც ყოველთვის, ყოვლად სუსტი საკავშირო საშუალებაა. „ტეტიათა მოტრფიალენი“ კი ხალხთან შედარებით ახლო იდგნენ, როგორც იდეოლოგიით, ისე თავისი „პლებეური“ წარმოშობითაც. მართალია, ამ უკანასკნელთ იდეოლოგიურად ახალი არაფერი შეუქმნიათ, მაგრამ ახალი კოლორიტი, ახალი სიცოცხლე კი შემოიტანეს ჩვენს ლიტერატურაში. მათ არც ფართო პროგრამა ჰქონიათ და არც მტკიცე სისტემა. ხედავდნენ, რომ „განთავისუფლებული ყმები“ მძიმე მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ და მათი ყოველდღიური შველა დაისახეს მიზნად. და იმდენად იყვნენ ამ მიზნით გატაცებულნი, რომ საერთაშორისო კითხვებსაც კი, რომელთაც სარევოლუციო ხასიათი ჰქონდა, ყურადღებას არ აქცევდნენ. ამას თეორიით გატაცებას უწოდებდნენ. მაგალითისათვის, აი რას წერდა „ტეტიათა მოტრფიალეების“ ორგანო „იმედი“: „მთელი ხალხი სწყდებოდა სიმშილითა და უმოსავლობით, ამ დროს ჩვენი მწერლები გაცხარებული ბაა-

სობდნენ ტიერზე დ გიზოზე; ხალხს ავიწროებდა და სტანჯავდა ათასნაირი უსამართლობა მოსამართლეებისაგან, მწერლები აღტაცებით მოგვითხრობდნენ ლუი-ბლანებზე, როშფორებზე და გამბეტებზე. ხალხი იწვებოდა და იდაგებოდა უთვალავი ხარჯისა და ბეგარისაგან, მწერლები კი ბოკლისა და დარვინის თეორიების მეტს ვერასა ჰპოვებდნენ სალაპარაკოთ"... დარვინის თეორია არ უნდათ, რევოლუციაზე და პოლიტიკაზე წერა არ აინტერესებთ. მათ უნდათ მხოლოდ „ხალხის გაჭირვებაზე" ლაპარაკი, და ისეთ ვიწრო და შინაურ ფარგლებში, როგორც ჩვენი სოფელია და მისი „უთვალავი ხარჯები და ბეგარა". რასაკვირველია, ჩვენი „ტეტიათა მოტრფიალენი", ასეთი უარყოფით, ხალხს შეგნების დიდ გზაზე ვერ დააყენებდნენ, რადგან ეს უკანასკნელი ბუნებისმეტყველების ცოდნასაც მოითხოვს. პოლიტიკისასაც. მათ უნდოდათ დღევანდელი დღე, შედეგების სასწრაფო მოსპობა და ამ საქმის სამსახურად მოუწოდებდნენ ყველას.

ჩვენ აქ არ შეგვიძლია ამ საკითხის შესახებ ვრცელი საუბარი და რაცა ვთქვით, ისიც მხოლოდ იმის საჩვენებლად დაგვჭირდა, თუ როგორი იყო ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების მაჯისცემა (თუნდ ერთი ნაწილისა) იმ დროს, როდესაც ნიკო ლომოური საქართველოში დაბრუნდა.

ნიკო ლომოური, ეჭვს გარეშეა, რომ ამავე სახალხო იდეებით გატაცებული ჩამოვიდა თავის ქვეყანაში, მაგრამ საგულისხმოა, რომ მან „იმედის" ჯგუფთან თანამშრომლობა არ დაიწყო. იქნებ ამის მიზეზი ის უხეში კილო იყო, რომლითაც წერდნენ ჩვენი „ტეტიათა მოტრფიალეები" სამოციანელების წინააღმდეგ; იქნებ არც იზიარებდა მათს ცალმხრივსა და მეტად მოსაზღვრულ მსოფლმხედველობას. ყოველ შემთხვევაში, ნიკო ლომოური განზე დარჩა და იწყო მწერლობა და მოღვაწეობა ყოველგვარი ჯგუფობრივობის გარეშე. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავდა, რომ ის „ტეტიათა მოტრფიალე" არ იყო. იყო, და უფრო დაკვირვებული, უფრო ღრმად და შორს მხედველი, ვიდრე „იმედის" თანამშრომლები. მან პრაქტიციზმის ეფექტიანობას ფსიქოლოგიური სიღრმეების ძიება არჩია და სცადა გლეხი-კაცის ბუნების შესწავლა. და თავისი მხატვრული სიტყვაც იქით მიმართა, სადაც მას ეჩვენებოდა ჩვენი სოფლის დაქვეითებისა და ბედ-შეკრულობის ძირითადი მიზეზები.

* * *

თუ რუსეთში სამოციანი წლები ისეთი განსაკუთრებული მომენტი იყო, რომ ლიტერატურა პუბლიცისტიკად იქცეოდა და განსაზ-

ღვრულ ტენდენციას ითვისებდა, ასეთივე მდგომარეობა არსებობდა ჩვენშიც. საზოგადოებრივი საკითხები სტიქიონისებური სიმძლავრით იჭრებოდნენ ლიტერატურის სფეროში და აღვიძებდნენ სამოქალაქო ლირიზმს. ხშირად ეს ტენდენციურობა იქამდე მიდიოდა, რომ ავტორის მიერ აღებული წინასწარი აზრი აშკარადა ჩანდა. ერთგვარი ტრაფარეტიც კი შემუშავდა, რომლის მიხედვითაც იწერებოდა რომანი, მოთხრობა თუ ლექსი. გლეხი-კაცის იდეალიზაცია, პატრონის ავკაცობა და ინტელიგენტის დაძმობილება გლეხკაცობასთან, უმაღლესი წოდებიდან გამოსული ინტელიგენტების მოსანიება და სხვ.. ეს იყო მთავარი ნიშნები, რაც თითქმის ივ დროინდელი მხატვრული ნაწარმოების ღირსებად ითვლებოდა.

ნიკო ლომოური, მართალია, უფრო გვიან ეპოქას ეკუთვნის, მაგრამ მაშინ უფრო გამძლავრდა ეს მიმართულება, მხოლოდ ამ საერთო გატაცებას ნიკო ლომოური უფრო არტისტულად შეხვდა. ამით ის გვინდა ვთქვათ, რომ ნიკო ლომოურმა ცალმხრივობაზე უარი თქვა და შეეცადა მხატვრული ხერხით გადმოეცა ის, რაც სინამდვილის მოთხოვნილებას შეადგენდა. მის ნაწარმოებში მოდად მიღებული გლეხის იდეალიზაცია არ არის. იგი არ ცდილობს, რომ გლეხი-კაცი საუკეთესო სახით წარმოგვიდგინოს. პირიქით, იგი, როგორც ნამდვილი რეალისტი, სინამდვილის ნიადაგზე დგას. მის ესკიზებში დიდია რეალობა, მოხაზულობის მკაფიობა და პორტრეტული მსგავსება. აქ საუკეთესოდ არის დახატული გლეხის ხასიათი და მთელი მისი ცხოვრება.

ნიკო ლომოურსა და ტენდენციურ მწერალთა შორის ის განსხვავებაა, რომ ეს უკანასკნელნი მოწოდებას მიმართავდნენ, პირველი კი — არასოდეს. მაგრამ მოწოდების და ზერელე ქადაგების ნაცვლად, იგი ფსიქოლოგიურ საფუძვლებს ააშკარავებდა, სინამდვილის ფესვებს აჩენდა და ისეთ მხატვრულ სურათებსა ჰქმნიდა, რომ, არსებითად, იმასვე უნერგავდა მკითხველს, რასაც პუბლიცისტები ცდილობდნენ. მხოლოდ არც მხატვრობას ღალატობდა. რა საკითხსაც არ უნდა შეეხოს, სენტენციებს არსად არ გადაშლის, ის მხოლოდ ლამაზად დახატავს შემოქმედის ნამდვილი გულწრფელობით და მიზანსაც აღწევს. კითხულობთ მის ნაწერებს და ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, თითქოს ავტორი იმას კი არ ცდილობდეს, რომ სოფელს დაეხმაროს, არამედ, სოფელი ქალაქს აჩვენოს, ინტელიგენციას. მთელი თავისი ავი და კარგი მხარეებით. აიღეთ რომელი ნაწარმოებიც გნებავთ და დარწმუნდებით, რომ იქ მხატვარი ლაპარაკობს, პირ-უკეთებ სინამდვილეს გაჩვენებთ და მეტი არაფერი. დასკვნებისათვის მკითხველსა რჩება სრული თავისუფლება, მაგრამ ეს

აღარც თავისუფლებაა, რადგან ლოგიკის აუცილებლობით თქვენც იგივე უნდა თქვათ, რა აზრიც ავტორსა ჰქონდა, მაგრამ არა თქვა, რადგან ეს არც იყო საჭირო.

მაგალითისათვის ავიღოთ ნიკო ლომოურის საუკეთესო მოთხრობა „ალი“. ვინც იცნობს ამ მოთხრობას, ყველამ იცის, რომ ამ მოთხრობაში არის ცრუმორწმუნეობის წინააღმდეგ გალაშქრება, მაგრამ მთელ ამ მოთხრობაში ერთი სიტყვით მაინც გამოჩნდება ავტორი და თავის აზრს აგვიკვიატებს? — არსად. თვით დრამატული მდგომარეობა ისე მიემართება, რომ აშკარა ხდება ცრუმორწმუნეობის მართლა რომ სიცრუე და მისი საფუძველი -- აზრის სიბნელე.

ასევეა ყველგან და ყოველ საკითხზე, თუმც ნიკო ლომოურს, როგორც ვთქვით, ცოტა აქვს დაწერილი და, თემების მხრივაც, მისი რეპერტუარი მდიდარი არ არის. შეიძლება ითქვას, რომ მას ერთადერთი თემა აქვს, სოფელი, ისიც ქართლის სოფელი. მაგრამ ეს თემა ისე აქვს დამუშავებული და შესრულებული, რომ სავსებით ისყიდის თემისა და ნაწარმოების რიცხვნაკლებობას.

ყველა მის ნაწერს სიამოვნებით კითხულობთ, რადგან ავტორმა კარგად იცის როგორც ბოშბლიური სოფლის პეიზაჟები, ისე გლეხი-კაცის ქონებრივი და სულიერი ავლა-დიდება, დერეფნიდან მოკიდებული -- მარნამდე და სათონიდან—საბძლამდე. გლეხის ყოველი სიხარული და ნაღველი, სადაც კი აიტუზებიან, იცის ჩვენმა მწერალმა და ეს ცოდნა მის ნაწარმოებთ აძლევს სერიოზულობისა და ობიექტურობის ელფერს. მკითხველი სრული ნდობით ეკიდება ავტორს და უფიქრდება ყოველივე მის სიტყვას, როგორც ღრმა სიმართლით ნათქვამს.

დიახ, სოფელი აინტერესებდა ჩვენს მწერალს, რადგან თავისი ქვეყნის აღორძინებასაც იქიდან ელოდა. მისთვის სოფელი იყო ის წმინდა ადგილი, სადაც „ჩვენ“ ხშირია და „მე“ იშვიათი, და, გვგონია, ამით აიხსნას ის გარემოება, რომ ნიკო ლომოურს არც ერთი გლეხის ტიპი არ დაუხატავს. ის ხალხს ამოქმედებს, სოფელს, ე. ი. იმასა წერს, რასაც ჩვენი გლეხური ცხოვრება იძლეოდა. იქნებ ეს ავტორისათვის ახალი მეთოდი იყო, ახალი სტილი, რომ უფრო მკაფიოდ ეჩვენებინა ის ქვეყანა, რომელიც უყვარდა მთელი თავისი არსებით, და უყვარდა მიტომ, რომ იქ „გმირები“ არ არიან. ერთეულ გმირების ნაცვლად, იქ შემკრებლობითი პიროვნებაა, სოფელი, ხალხი, ქვეყანა. მიტომ არის, რომ გლეხი-კაცი ბატონს მიმართავდა „შენა“-ობით, თავის თავს კი „ჩვენა“-ობით იხსენიებდა. ეს დღესაც ასეა, სადაც ზრდილობის გამოჩენაა საჭირო. ჩვენს ინტელიგენტურ თავაზიანობას და სიტყვისა თუ ქცევის კოდექსს, რასაკვირველია.

ეჩოთირება ეს „შეუსაბამობა“, ხშირად ვიცინით კიდეც. მაგრამ ამ „შეუსაბამობას“ თავისი აზრი აქვს. ამ ერთ სიტყვაში მთელი ეპოქა და ზნეობრივი მყოფობა მოსჩანს. „ჩვენ“, ე. ი. ყველა, სოფელი... და სწორედ ამიტომ, ვიმეორებთ, ნიკო ლომოურმა, რომელიც სოფელს მშვენივრად იცნობდა, გლეხის ტიპი არ დახატა. მაგრამ საკმარისი იყო აზნაურებს შეხებოდა, და ტიპიც თითქოს თავისთავად თქვენს წინაშე დგება, თუნდ, მაგალითად, მიხეილ მჟაუნაშვილი („წუთისოფელი“).

ასეთია სოფელი, და ამ სოფლის ქომაგად გამოდის ავტორი. იგი გვეუბნება: „ზოგიერთ ვაჟბატონ-ქალბატონებს დიდ სიბრძნეთ მიაჩნიათ შემდეგი სიტყვების წამოროშვა: ქართველი კაცი ზარმაციაო... ახ, ნეტავი როგორც შრომისა და გარჯის სურვილი არ აკლია მას, ისე ცოდნა-განათლება არ აკლდეს და სხვა მძლავრი გარემოებანი არ უცარავდეს ხელსა... და მაშინ დაინახავდით, როგორ ჯარასავით დაატრიალებდა იგი თავის ბედისა და იღბალის ბორბალს“. და სწორედ ამ „მძლავრი გარემოების“ წინააღმდეგ ამხედრებდა ავტორი მკითხველს, მხოლოდ სრულებით ბუნებრივი გზითა: „როგორა გგონია, ძამიავ, ერთ წამს სიკვდილი სჯობიან, თუ მთელი შენი სიცოცხლე რომ სულ კანკალებდე და ფიქრობდე: აი, ან ახლა მოვარდება მტაცებელი ავი სული, ან ახლა, მე მიწაზე გამსრესავს და ჩემს საცოდავ ცოლ-შვილს დედაბუდიანად დამიწიოკებსო? — ვაჰიმე,-- მუშტ-მოღერებით შეჰყვირა ანდრიამ, — აი, ესე ზურგმაგრა უნდა დავხვდე ამ უღმერთო მტაცებლებს! მე უჩვენებ იმათ თავიანთ სეირსა...“—ასე იმუქრება გლეხი ანდრია, მაგრამ ზემოთქმულ მუქარას ზედვე ატანს: „... რას გაშტერებულხარ, ძამიავ? იქნება გგონია, რომ მართლა ასე მოვიქცევი? არა, არა, შვილო, ჩვენი კაცი მაგას ვერ იზამს!.. მუშა კაცი ეგეთი გულ-ბოროტი არ არის“. მაგრამ ჩვენმა მწერალმა იცის, რომ გლეხი-კაციც გადაუდგება თავის თავსა და „ძვლისა და რბილის აზელა საჭირო გახდება“... და უნაზესად მგრძნობიარე ავტორი, აურაცხელი სიყვარულის პატრონი, ამ აუცილებელ ბრძოლას მოუთმენლად ელის, რადგან სჯერა, რომ სიმართლე იქნება ამ ბრძოლის განმსაზღვრელი. რასაკვირველია, ნიკო ლომოურს, ისევე, როგორც გლეხს ანდრიას, ბრძოლა არ უნდა, მშვიდობიანი მოწესრიგება ურჩევნია, მაგრამ, რომ შეუძლებელი ხდება აი გზის გამოყენება? აგერ, სოფელი დაისეტყვა, ხალხი სასოწარკვეთილია. მოხუცი აზნაური იასე ამხნევებს მათ, ხალხი გონებაზე მოვიდა და მთავრობას არზას მიართმევს. გულის სიღრმეში არა სჯერათ, რომ საკეთილო რამ გამოვიდეს, მაგრამ მაინც სცდიან ამ საშუალებას. დამშეულ ხალხს ასეთი პასუხი მოსწონს: — „გამოეც-

ბადოს ამა და ამ დასეტყვილ სოფლის მცხოვრებ გლეხებს, რომ მათ ეძლევათ ნება, წარმოადგინონ წელს სახელმწიფო ხარჯის მხოლოდ ნახევარი, ხოლო მეორე ნახევარი შემოიტანონ მერმის, მაშინდელ ხარჯთან ერთად"...

ავტორმა ამ სცენით მკერმეტყველურად გვაჩვენა, თუ რამდენად მართლები იყვნენ ის „ურწმუნო თომები", რომელნიც არზის მირთმევის წინააღმდეგ მიდიოდნენ. მთავრობა სულ სხვაა, იმას ხალხის გაჭირვების არ ესმის, იმას მხოლოდ გლეხის ბეგარა უნდა, რომელსაც აუცილებლად აიღებს, გლეხს რომ ოჯახი შიმშილითაც ეხოცებოდესო. მწერლის ფარული აზრი ეს არის: გლეხის თვალში იმდროინდელ მთავრობას ნდობას უკარგავს და ამხედრებს, რადგან სხვა გამოსავალი არ არსებობს. გლეხმა თითონ უნდა უშველოს თავის თავს, მაგრამ როგორ უშველოს, რომ იგი უცოდინარია? აი, ეს არის უდიდესი ბოროტება და ნიკო ლომოურიც ყველგან ამ ბოროტებას უცხადებს ბრძოლას; ეს არის რომ ხელ-ფეხს უბორკავს გლეხ-კაცს და ყველაფრის მორჩილად გადააქცევს — ადამიანიდან დაწყებული, უსულო საგნამდე.

აგერ პატარა „ქაჯანა". სოფელში ჭიაკოკონობა გამართეს და შუა სიხარულის დროს ქაჯანას თავისი და კატო, ტყაპუშებში გამოხვეული, შეაშინებს. ღამეა და ბავშვი მოულოდნელობამ შეაშინა. დამუნჯდა. თითქოს აქ უცნაური არაფერია, მაგრამ სოფელი ასე არ სჯის— „ავი სული დაეცაო". მკითხავმა — „სათაურას წმინდა გიორგში წაიყვანეთ და ალოცეთო... იქ იმდენ ხანს უნდა დარჩეს, სანამ თვითონ წმინდა გიორგი არ დაგითხოვთო..." წავიდნენ. დარჩნენ. ბოლოს ხმაც მოესმათ ეკლესიაში, გადით აქედანაო, ეს სოფლის ბიჭების ლაზღანდარობა იყო, რომლებიც ეკლესიაში შეპარულიყვნენ. ქაჯანას აქაც შეეშინდა და დიდმა მღელვარებამ ენა ისევ ამოადგმევინა. გლეხებს კი ეგონათ, რომ წმ. გიორგიმ უშველა.

ამგვარი ცრუმორწმუნეობა არის აღწერილი „ალში", რაც ანგრევს გლეხიკაცის ოჯახს, სწყვეტავს. ამ ამოწყვეტის მიზეზი სულ სხვა არის. ძმა ძმას ტყეში ცულს მოახვედრებს, კლავს, და ალი დაეცაო. ოჯახში სახადი დატრიალდება და — ალიაო. ერთი სიტყვით, ოჯახი გაიწირა. ამით სარგებლობს უსვინდისო აზნაური დიაკვანი. ღამ-ღამობით აშინებს საბრალო ოჯახს და ბოლოს ღუპავს კიდეც... მიტომ არის, რომ ნიკო ლომოური ენერგიული სურათებით ცდილობს, რომ მოვალეობის გრძნობა გაუღვიძოს ინტელიგენციას და გლეხობა გამოაყვანინოს ამ უვიცობის საშინელებიდან. სოფლის მასწავლებელი სანდრო („ქაჯანა") კისრულობს კატოს გამოზრდას, განათლებას. თვით ამბის მთხრობელი კი ქაჯანას ჩამოყვანას ეხვეწე-

ბა, რომ ეს პატარა ბიჭი გზაზე დააყენოს და უპატრონოს: „დღე-დღეზე ველი ჩემს სოფლელ პატარა ქაჯანას, მაგრამ, ვინ იცის, რაოდენი ქაჯანები დარჩებიან კიდევ ჩვენს საცოდავ სოფელში?..“ ეს იყო ჩვენი მწერლის დამაღონებელი, ინტელიგენციის მხილება და ქვეყნის უბედურება.

* * *

ნიკო ლომოური, საზოგადოებრივი უსამართლობის მოსპობაში განათლებას დიდ მნიშვნელობას აძლევს. მართალია, ის ხელჩართულ ბრძოლასაც არ ერიდება, მშრომელი ხალხის უფლებათა მოსაპოვებლად, მაგრამ ამ ბრძოლის დედაც იგივე განათლებაა. მაგრამ ეს უკანასკნელი, ჩვენს ავტორს ძალადაც ეჩვენება, რომელიც თვით მოწესრიგებს საზოგადოებრივ ურთიერთობას და სიყვარულით განმტკიცებს დღეს მოპირდაპირე წოდებათა მომავალ ერთიანობას. საქმე აღზრდაა, მიმართულება. გლეხი-კაცი ხომ ბუნებით კეთილია და ლმობიერი; აზნაურების, რომელთაგანაც მრავალი სიავე წარმოსდგება, განა მათი მობრუნება არ შეიძლება? აგერ აზნაური ვანო („ბედი უბედურთა“), 26 წლის ახალგაზრდა, შეგნებული ადამიანი, რომელიც აზნაურებთან კონფლიქტის დროს გლეხებთან არის, თვითონ მეთაურობს გლეხებს, იზიარებს იმათ სიხარულსა და მწუხარებას. და ბოლოს სახალხო საქმისათვის ციხეში კვდება. აქ, ნიკო ლომოური ილია ჭავჭავაძის პირდაპირი მოწაფეა. აბა, ყური უგდეთ გიდევანის და ეთერის დიალოგს („წუთისოფელი“) და შეადარეთ არჩილის და კესოს საუბარს („ოთარაანთ ქვრივი“). — ამ საქმეს, ე. ი. ურთიერთ სიყვარულს, „ეგრე ადვილად ნუ უცქერი, საყვარელო, წოდებრივ განსხვავებას, ზნესა და ჩვეულებას დიდი მნიშვნელობა აქვს, გეთაყვანე!.. გლეხებს და თავადებს შორის მთელი უფსკრული გათხრილი, მთელი უზარმაზარი მთებია აყუდებული.

— მართალია, მაგრამ ჩვენს დროში მაგათ როდი-ღა აქვთ აგრე რიგათ დიდი მნიშვნელობა, ყოვლად შეუძლებელი სიყვარული ამოავსებს ამ უფსკრულს, ყოვლად ძლიერი განათლება შემუსრავს იმ მთებსა, და ჩვენს შუა, ჩემო ძვირფასო თვალისჩინო, დამყარდება ხელისგულივით სწორე ვაკე, რომელზედაც თავისუფლად გადავეხვევით ერთმანეთსა.

— ეგ ლამაზი სიტყვებია, ჩემო გედევან, მაგრამ მათი განხორციელება ჯერ არ მინახავს და არც გამიგონია! პირიქით, არ შემხვედრია არსად ისეთი განათლებული თავადიც კი, რომელიც თავის შთამომავლობას გულში დიდ მნიშვნელობას არ აწერდეს, არ ამპარტავნობდეს მამა-პაპით, თუნდა რომ ამ მამა-პაპას მოძმეთ შეწუხებისა,

ქვეყნის რბევისა, მამულისა და სარწმუნოების ღალატის მეტი არა ჩაედინოს რა!..“

განა ადვილი იყო საუკუნეთა მიერ გამოქედილი ტრადიციების უმალ გაქრობა? ამაში უდიდესი როლი, ნიკო ლომოურის რწმენით, ენიჭებოდა განათლებას, რომელსაც იგი დიდი იმედით შესცქერის, როგორც ერთ საშუალებათაგანს არსებულ უთანასწორობისა და უკაცურობის მოსპობის საქმეში.

ნიკო ლომოური თავისი დროის მწერალია, რეალისტურად განწყობილი. მაგრამ ეს არ უშლის ხელს, ზოგჯერ რომანტიზმის ცისფერ ზმანებასაც ხელი გაუწოდოს და ან ცას მიაპყროს მოღლილი თვალები, ანდა გადასულ სანახაობებს ეთაყვანოს. მაგრამ აქაც, მაინც, თავის ძმობილ გლეხებს არ ივიწყებს და ცდილობს წარსულის ჩარჩოშიც გვაჩვენოს უსახელო გლეხის ამაგი, გმირობა და ეროვნული კეთილდღეობისა თუ განსაცდელის დიდი შეგნება. ჩვენს მატიანეებს გამორჩა ამ გლეხის დამსახურება. ჭავჭავაძის თქმისა არ იყოს, ჩვენს ისტორიაში ხალხი არ ჩანს, რაც აიხსნება იმდროინდელი გლეხობის უფლებრივი მდგომარეობით. ნიკო ლომოურს თითქოს სწადია ამ წარსული ნაკლის გამოსწორება: მას უნდა გვაჩვენოს, რომ ისტორიულად გლეხი იყო ყველაფრის საფუძველი, ის გადაუხვევლად ემსახურებოდა თავის ქვეყანას, და ეს იმ დროს, როდესაც თავადიშვილები, გოროზობით და პატივმოყვარეობით თვალაკრულნი, ხშირად ქვეყნის საზიანოდ ირჯებოდნენ.

აი, ნიკო ლომოურის პატარა მოთხრობა „წინაპართა აჩრდილნი“. სულ უმნიშვნელო მოვლენაა თითქოს, მაგრამ უდიდესად ყურადსაღები და ღირსსაცნობი: „ლეკები შემოესივნენ საქართველოს. ერეკლე ღელავს და მიდის საქმის გამოსასწორებლად. გზაში ცხენი უკვდება. ამ დროს შენიშნავს ვიღაცა თავადიშვილს, რომელიც ცხენს მოაჭენებდა.

„ — თავადო, მე ცხენი მომიკვდა და უნდა შენი ცხენი დამითმო.

თავადიშვილი მსწრაფლ მიიჭრა მეფესთან და მოახსენა:

— მობრძანდით, ბატონო, შემომიჯექით უკან და ორივენი გავიქცეთ.

— ღმერთმა შენც შეგარცხვინოს და, ვინც შენ უკან შემოგიჯდეს, ისიცა! დამეკარგე აქედან!..

— ბატონო, აი, ცხენი!.. შებრძანდით, შენი ჭირიმე, და უშველეთ თავსა, — მოესმა ერეკლეს მეორე მხრიდან.

მეფე საჩქაროზე შეხტა ამ ცხენზე და შემდეგ მოუბრუნდა მის პატრონს: აბა ჩქარა, შემომიჯექ შენც უკანა.

— არა, შენი ჭირიმე, ცხენი ვერ შესძლებს ორი კაცის ჭენებასა.

— ბევრს ნუღა ლაპარაკობ!.. აგერ ისმის ლეკების ღრიანცელი... ჩქარა, შემომიჯექ, თორემ მოგკლავენ.

— თუნდაც რომ მომკლან, არა უშავს რა, შენი ჭირიმე! ჩემისთანებს ქართველი დედა წელიწადში ათასსა შობავს... თქვენ გადაირჩინეთ თავი, ბატონო... ერეკლე ბატონიშვილს ძნელადღა გაზრდის ქართველი ძუძუ...

— მითხარი, ვინა ხარ? სადაური ხარ?..

— ქვემო მაჩხაანელი გლეხი, გაბრიელა ბოსტაშვილი გახლავარ, შენი ჭირიმე!...“

ეს პატარა პასაჟი მშვენივრად ააშკარავებს ავტორის აზრს, თუ ვინ იყო ის ხალხი, რომელიც მტლად ედებოდა ქვეყნის ბედნიერებას. ეს გაბრიელას მსგავსი ბიჭები იყვნენ — გლეხკაცობა, ჩვენი მწერლისათვის ისე საყვარელი და ნათესავი.

მაგრამ არ იქნება მართალი იმისი თქმა, რომ მას წარსულში უმაღლეს წოდებიდანაც არ ეგულებოდეს გმირები, რომელთა აჩრდილის წინაშეც მოწიწებას არ გრძნობდეს, ჩუმი მელანქოლიის დაყოლებით — ერეკლე, ოთარ ამილახვარი, გივი ამილახვარი, ზაქარია ანდრონიკაშვილი...

მას სისხლს უცხელებს ძველებური მხიარული სიმღერა:

„მთიდან მოსული ვაჟკაცი,
გეზელ ქორივით ჰკიოდა,
თავი ხმლით ჰქონდა ნაჩეხი,
გულიდან სისხლი სდიოდა,
სამოცი ლეკი მოეკლა,
უვაჟკაცობას სჩიოდა“.

ხოლო ყველა ამ მოგონებებით, ამ „წინაპართა აჩრდილების“ გაცოცხლებით, ავტორს ერთი მიზნის მიღწევა უნდოდა: თანამედროვეთა შორის გმირული სულის გამოცოცხლება, არსებულის წინააღმდეგ აშლა და მოქალაქეობრივი შეგნების განმტკიცება. ეს კი საჭირო იყო. მრავალ მიზეზთა გამო, XIX საუკუნის საქართველო რაღაც არაჩვეულებრივად მოეშვა, მის ძარღვებში რაღაც ნესტი ჩადგა და უწინდელი შემართების მაგიერ, რაღაც საოცარი მორჩილების და შიშის ფსიქოზმა მოიცვა უმრავლესობა. განსაკუთრებით გლეხკაცობა გაითანგა, გაყუჩდა და ფეხქვეშ გაეგო ძალმომრეობას. ნიკო ლომოურს კი სწორედ ამ უკანასკნელთა ამხედრება ეწადა, რომ „ძვლისა და რბილის აზელა საჭირო გამხდარიყო“. ამას კი ვერ იზამ-

და ის დონდლო და ბედთან შერიგებული გლეხი, რომელსაც სინამდვილეში იცნობდა. ის უნდა გარდაქმნილიყო. მას უნდა მოესმინა წარსული ბრძოლისა და გამარჯვების დიდი გაკვეთილები და ბუნებით პედაგოგმა მწერალმა ეს სცადა თავისი პატარა, მაგრამ მეტად ოსტატურად შესრულებული მოთხრობებით.

მაგრამ მხოლოდ საომარი ხასიათის ჩვენებებს კი არ იღებს წარსულიდან ნიკო ლომოური. მას ძველი დოვლათიანობა უყვარს და მიტომ იყო, რომ ისეთი სასოებით აგვიწერა ბერუა ქრისტესიაშვილის ოჯახი და განგვაცდევინა ის სიხარული და ავსილობა, რომელიც ამ ეულად დარჩენილი ერის გარშემო იყო დატრიალებული.

* * *

ნიკო ლომოური განსაკუთრებით ქართლის მხატვარია. მისი კალმის ქვეშ ხორცს ისხამს ქართლის სინოყიერე და ყუათიანობა, ტეტიას სიმაგრე და ჭირნახულობა. ანდრია გლეხი რომ პურის თავთავს ხელისგულზე მოიფშვნეტს და გულიანად დაიძახებს: „იკურთხოს შენი გამჩენი, დაილოცოს შენი მოსავალი, ვენაცვალე შენს მადლსაო“, თქვენ გრძნობთ იმ დიდ კავშირს და სიყვარულს, რომელიც მიწისა და კაცის შუა გაბმულა. თითქოს მიწასაც ესმის ადამიანის გულის ძგერა, თბება მისი სიყვარულით და თავის მხრივ ახარებს მასზე მინდობილ მოჭირნახულეს.

ნიკო ლომოურს საგანგებოდ ეხერხება ამ სიხარულის გადმოცემა, რომლითაც მიწა ასაჩუქრებს თავის შვილს. ეს არის ატეხილი მოსავლიანობა, რომელსაც ავტორი ისე ცოცხლად ხატავს, რომ მკითხველს თვალწინ უდგება ქართლის მთელი სილამაზე და შეძლებულება.

„მართლა და საუცხოვო, სასიამოვნო სანახავი იყო ანდრიას ვენახი! გარშემო კარგი მაღალი და ეკლიანი ძეძვით გამაგრებული ღობე ჰქონდა შემოვლებული; ღობესა და ვაზებს შუა სამი საჟენის სიგანე, მწვანე ბალახით დაფენილი ველი იყო დარჩენილი. ამ ველზე იყო პირდაპირ გამწკრივებული მსხმოიარე, დახუნძლული ხეხილი: ყინვარე შაქარივით ტკბილი თურაშაული მკავე და გამძლე კიტრავაშლს გასცქეროდა და წითლად დატკრუცული, გემრიელი აბელაური წვრილ, საბებრო, შეყვითლებულ ქაშა ვაშლს გადახვეოდა. მუშტისოდენა გულაბები ისეთი ეშხით გამოიკვრიტებოდნენ მწვანე ფოთლებიდან, თითქოს ეუბნებიან ვინმეს, მოდი ერთი ჩამკბიჩე, როგორ თაფლივით ჩაგადნე პირშიო. დახუნძლულ ხეჭეჭურებს, მაგარ, საზამთრო შავ მსხალს, სეფნიაურს, საჩირე ბორბალას და საზაფხულო, უკვე შეთქვირებულ მსხლებს ისე ღონივრად დაეზნიქათ ტოტე-

ბი, თითქოს სანაძლეო დაედოთ ერთმანეთში: აბა, რომელი ჩვენგანი უფრო მალე ემთხვევა ჩვენს მოამაგე დედამიწის გულსაო...“ ეს მთელი ცოცხალი ბუნების დღესასწაული, რომელიც ქართლის მინდორველებზე გამართულა, დიდი განცდებით და ხელოვნურად არის გადმოცემული. აბა, ეხლა ნახეთ, როგორ ეალერსება ამ სანახაობას მისი პატრონი ანდრია, რომელთანაც ავტორი რაღაც საიდუმლო ერთიანობას გრძნობს: პატარა ნამყენებს ანდრიამ ჯერ „სათითაოდ ჩამოუარა, ფრთხილად მიუსვ-მოუსვა ხელი და თვითეულ მათგანს რამდენიმე საალერსო სიტყვა უთხრა ისეთი აღტაცებით, ისეთი გრძნობით, თითქოს იმათ ესმოდათ რამეო“...

„— ოი, თქვენი ჭირიმე, თქვენი... თქვენი კვნესამე, ჩემო ბიჭებო, ჯერ უწვერ-ულვაშო ახალგაზრდებო, გაიზარდენით, თქვენს ჯანს ვენაცვალე, გაიზარდენით და ერთი მალე ამომიდექით ძმურად მხარში, თორემ გაჭირდა საქმე...“

ანდა, აბა ყური უგდეთ, როგორი ავსებული და ხორციანი სიტყვებით აგვიწერს მინდვრის მოსავალს:

„შემოსული და სრულიად გამხმარი ქერები ყვითლად გამოჩანდნენ და სიცოცხლე მოსწრაფებულნი, თითქოს შურით დასცქეროდნენ მათ გვერდზე მწვანით მოღაღანე ტან-დაბალ ფეტესა და ყელმოღერებულ, წითელ ქოჩოჩიან სიმინდსა. კარგა ლაზათიანად შემხმარ ყანებს მოწითალო ფერი დასცემდა და დილის გრილ ნიავზე ზღვასავით ღელავდნენ. გაჭიკნილი, დიდრონი თავთავები ღეროებს ვეღარ დაემაგრებინათ და, ღრმად მოხუც ადამიანსავით, წელში მოხრილიყვნენ, ერთმანეთს მძიმედ მისწოლ-მოსწოლოდნენ, თავები დაბლა, დედამიწისაკენ დაეღუნათ და გაბმულის, წელი შრიალით. თავთავების დინჯი რხევით თითქო რაღაც საიდუმლო ამბებს შესჩურჩულებდნენ თავიანთ მოამაგე დედას, შავ მიწას. შეთეთრებული დიკა გვერდში კოხტად ამოსდგომოდა სამერმისოდ დამზადებულ დიდრონ ხნულებს, რომელნიც გადაჭიმულიყვნენ შიგ და შიგ ჭირნახულში და შავად აფერადებდნენ აყვავებულ ველ-მინდორს“.

და ასე, მიდის სურათი სურათზე, სადად, მაგრამ ოსტატურად შესრულებული, ქართლის პეიზაჟების მართლაც რომ პოეტური რეპროდუქციები. ზემოთ მოყვანილი სურათები ნამდვილი ნატურმორტებია, სიტყვით დახატული, რომელნიც მხოლოდ მხატვრულად ამოცანის გადაწყვეტას კი არ შეიცავენ, არამედ გამოხატავენ ავტორის მთელ მსოფლმხედველობას.

• •

ვინც დაკვირვებით გაეცნობა ნიკო ლომოურის სალიტერატურო კარიერას, დარწმუნდება, რომ ნიკო ლომოური შემოქმედი იყო.

ნიჭიერი და მართალი. მაგრამ, ამასთანავე, შეუძლებელია მწუხარება არ გამოსთქვას, რომ ეს მწერალი სანახევროდ დაეკარგა ქართულ ლიტერატურას. ერთმა ფრანგმა კრიტიკოსმა, ინგლისელი რომანისტის თეკერეის შესახებ დაწერა: — იმას მხატვრობა დიდი შეეძლო. მაგრამ სანახევროდ მოსცდაო. ნიკო ლომოურის შესახებაც ისევე გვინდა ვთქვათ: ის რომ მასწავლებლის კარიერას არ შეეწირა და მთელი თავისი შესაძლებლობა ლიტერატურისათვის მოეხმარებინა, ჩვენ უეჭველად დიდი ბელეტრისტი გვეყოლებოდა. მაგრამ მოხდა წინააღმდეგი, მთელი დრო სკოლას მიჰქონდა, პოეზია კი მოცლილობის საკითხად იყო გადაქცეული, როგორც ჩვენი მწერლების უმრავლესობისათვის. რამაც საკმაოდ მძიმე დაღი დაასვა ჩვენს ლიტერატურას. მაგრამ. ამის მიუხედავად, მაინც რაც დაწერა, ნიკო ლომოურმა იქაც გამოიჩინა კარგი ოსტატობა, დიდი მგრძნობელობა და ნამდვილი შემოქმედის სიმართლე.

1926 წ.

შავი წიგნი

(შ. არაგვისპირელის შემოქმედება)

ვის უნახავს შავი წიგნი,
წიგნი წითელ ასოებით,
დაწერილი სისხლის წვეთით,
დაწერილი სასოებით?

გ. ტაბიძე

თქვენ გახსოვთ სათაურები შ. არაგვისპირელის ესკიზ-ეტიუდებისა?

მაგრამ რა, შეიძლება არც გახსოვდეთ. ძალიან ხშირად, სათაურებზე უფრო შინაარსი ახსომდება ადამიანს. მაშ, აბა ყური დაუგდეთ: „ეჰ, ჯანდაბას ჩემი თავი და ტანი“, „ხითხითებს და ხითხითებს“, „მხრები-ღა ავიჩეჩე“. „შემუსვრილი სამი მცნება“, „ღმერთო, რა დაგიშავე?..“, „ბეჩა, რადა მკლავ...“, „სულ ერთია“, „ეჰ, ესაა ჩვენი ცხოვრება“, „ბალღი ჰყოფილხარ“ და სხვ. სულ ასე შავად შეფერილი, სულ ასე სისხლით დაწერილი. თითქმის ამ სათაურებითვე შეგვიძლია გავითვალისწინოთ ტონი მისი შემოქმედებისა. შეგვიძლია დავხაზოთ კონტურები მისი ეტიუდებისა. „ესაა ჩვენი ცხოვრებაო“, სარჩევშივე გვეუბნება მწერალი, და თუ ვერ შერიგებიხარ ამ აზრს, „ბალღი ყოფილხარო“, „ესაა ჩვენი ცხოვრება“. სადაც „შემუსვრილია სამი მცნება“, სადაც შავი კაცი, ხელის მომცრელი, განუწყვეტლად „ხითხითებს და ხითხითებს“, ხოლო ადამიანი კი, კაცთა ხროვა, ჰგოდებს სასოწარკვეთილი: „ვაი, ჩვენი ბრალიც“, „ღმერთო, დაილოცოს შენი სამართალიო“. ასეთია, მწერლის აზრით, ადამიანთა ცხოვრება. ამ რკალში არიან მოქცეულნი „ბუნების მეფენი“, მედიდურები, თავხედები, ამაყები, ყურში კი განუწყვეტლივ იგივ შავი კაცის ლანდი ჩასჩურჩულებს: „ი..ყუ..ჩე..“. ხოლო უმზერს რა ამ სურათს გესლიანი ფრთოსანი, ხედავს რა ადამიანის პამპულობას, ყოყოჩობას, გესლიანადვე დაჰკისკისებს:

„ხა, ხა, ხა, რა სულელი ხარ“, „სისულელეაო“, და მწერალი კი, როგორც ერთი „ბუნების მეფეთაგანი“, კვლავ უკვირდება კაცთა ცხოვრების ამ დრამას, იხედება მის სიღრმეში, ეძიებს მიზეზებს და ხსნის გზას. მაგრამ... „მხრებიღა ავიჩეჩეო“. მას ებადება სასოწარკვეთილების ტონი და ღმერთსღა ეკითხება: „ღმერთო, რა დაგიშავეო“; რომ იქიდანაც არ ესმის სანუგეშო პასუხი, ხელს ჩაიქნევს. „ეჰ“, „სულ ერთია“, „ჯანდაბას ჩემი თავი და ტანიო“.

ანდა რა ჰქნას? რითღა ინუგეშოს თავი? რაღა იყვეს მის ნუგეშად? — არაფერი. მან ვერ დაიკმაყოფილა წყურვილი, ვერ აღმოაჩინა სიცოცხლის აზრი. მას ხომ სტანჯავს პიროვნების „ბედის წერა“. მას სურს გაიგოს პიროვნების მნიშვნელობა მსოფლიო სრბოლაში, სურს იხილოს მისი მძლეობა... მაგრამ... „ადამიანო, დასცხრი. ღაწყნარდი!..“ — მოესმის ყოველი მხრიდან, გეყოფა სიჯიუტე. კმარა!“, ბანს აძლევს არე-მარე და აქვე ინასკვება მწერლის სევდა. და სამართლიანია იგი სევდა. ადამიანი ხომ ისეთი არსებაა, რომელიც დღიდან აზროვნების გაღვიძებისა, მოცულია ერთი აზრით: გაიგოს მსოფლიო, იცნოს საკუთარი „მე“, გამოჰყოს იგი იმ ხლართიდან, რომელსაც გარემოს ეძახიან და რომელთანაც ასე მჭიდროდ არის გადაბმული; მას სურს შეჰქმნას სახე საკუთარი „მე“-სი, მსოფლიო სრბოლის რკალში რომ მოქცეულა, და გაითვალისწინოს მისი ძალა, ვითარება. მძლე სურვილი პიროვნებისა თავს ევლება მთელ მსოფლიოს და მოითხოვს ღირებულებათა ხელახლა შეფასებას. მსოფლიო ისტორიის ფურცლებზე ცეცხლის ასოებით არის ამოჭრილი სიტყვა ურჩი და უკმაყოფილო პიროვნებისა. ისტორიის ტალღა ჰფარავს სხვა ტალღას, ცხოვრების დუღილი განუწყვეტლივ წარმოებს და ამ მსოფლიო მოქმედებაში ადამიანიც ჰფეთქს, არსებობს. ადამიანი ეძიებს ადამიანს და ამ მსოფლიო ქუხილში უხმობს მას, უყვირის. ადამიანი არ სჯერდება ადამიანს და ფიქრობს ღმერთის შექმნას, ანუ თავის თავის გაღმერთებას, და გააღმერთა კიდეც, შექმნა ღმერთი და საფუძვლად ადამიანი დაუდო. ეს იყო ერთგვარი „ღმერთ-კაცი“... ასე მიდიოდა დრო... იცვლებოდა ახალით და ასე დაუსრულებლივ... დაიწყო ახალი ხანა... ე. ი. ახალი სურვილი ადამიანისა. ადამიანი თავის მიერვე შექმნილს, ხოლო თავისზე მაღლა მდგარ ღმერთს ვერ იტანს. მან, ურჩმა, მოსპო სხვადასხვაობა ამ ორი სახის: ღმერთის და კაცის, და თქვა: „ნამდვილი ადამიანი ყოველთვის თანდათან ღმერთად იქცევა, ადამიანად ყოფნა და ღმერთად გადაქცევა ორი გამოთქმაა ერთი და იმავე აზრისაო“ (ფრიდრ. შლეგელი).

დიახ, ადამიანმა მოისურვა სწორადამიანობა, ე. ი. ღმერთობა, და

კას ესროლა ნაღმი. სურდა ღმერთს დაეთმო ადგილი ადამიანისთვის. „ადამიანმა მოჰკლა ღმერთი მხოლოდ იმისთვის, რომ თვით გამხდარიყო მხოლოდ ერთ ღმერთად“ (მაქს შტირნერი) და აქ არის თვით ადამიანობაც. მხოლოდ ამ დაუსრულებელ ძიებაში, ამ უკიდურეს უკმაყოფილებაში ცნაურდება მისი ძალა, მისი ადამიანური „მე“. თორემ მხოლოდ ანატომიური სხეული და ფიზიოლოგიური ნაშენობა მარტო კაცის სახემილებულ მაიმუნს აჭანდაკებენ. ადამიანი ცოცხლობს და ცხოვრობს, მას თავის არსებაში გადააქვს მთელი სოფლიო და უკვირდება. იგი მთრთოლვარე ხელით სწრნავს არსებულობას და იტანჯვის, როდესაც მისი უკმაყოფილება დაბლა ჰხრის პინას. ხოლო უკმაყოფილო რჩება მის შემდეგ, რაც მის თვალწინ ნათლად აშკარავდება მთელი სიძუნწე და მოსაზღვრულობა ადამიანის აზრის, სიცოცხლის, არსებობისა. იგი წინ გაიცქირება, იქ კი ბნელით არის მოცული არემარე. ერთი-ორი ნაბიჯი. და იწყება შავი. უღრანი ტყე, რომელშიაც ვერ ვბედავთ შესვლას, გვეშინია. ტყეს კი ვხედავთ, მაგრამ მხოლოდ წინა ხეებს... იქ, სიღრმეში რა არის, ამას ვერ ვიგებთ, რადგან ტყეში გზას ვერ ვიგნებთ, და ასე ბნელით მოცულნი, უგზოობის ჯაგებში გახლართულნი ვწყევლით „ბედისწერას“, ვწყევლით ჩვენს არსებობას. „ადამიანო, დასცხრი, დაწუნარდი“ (შ. არაგვისპირელი), — ჩამოგვძახის უცნობი ხმა. განუწყვეტლივ ერთ კილოზე მეტყველი, ხოლო მსოფლიო მეფისტოფელი კი კვლავ დასტირის ძიების წყურვილით შეპყრობილს, ერთი შეხედვით საბრალო ფაუსტს. მაგრამ ფაუსტი სულაც არ არის საბრალო. არ არის მიტომ, რომ იგი შეგნებული უძლურია, რომელმაც მხოლოდ ერთი რამ იცის, სახელდობრ: ხე ცნობადის უნაყოფოა, და სწორედ აქ არის მთელი მისი სიძლიერე. რა ვუყოთ, რომ ამ ყველაფრის ცოდნის სურვილმა მოსტეხა მაძიებელი და ჭაბუკი, ვნებით ანთებული, ცივ მოხუცად აქცია. მას მაინც წარმტაცად ეხატება ხე ცხოვრებისა, რომელიც მას აწვდის ახალ-ახალ სასიცოცხლო ძალას. ძალას სიკვდილამდე ძიებისა, და იგიც, ეძიებს რა, ასე ჰქმნის მსოფლიო დრამას. „მხოლოდ დაუცხრომლობაში ცნაურდება ადამიანიო“, — ეს ფაუსტის ნათქვამია. ასეთივეა შინაარსი ყოველი ადამიანისა. „ხე ცხოვრებისა წარმტაცად ჰყვავისო“, რომ ამოიკითხა ფაუსტმა ჯადოსნურ ნოსტრდამის წიგნში, ეს ადამიანის „მე“-დან არის ამოგლეჯილი, მის შინაგან სასიცოცხლო ძალზეა მეტყველი. და თუ მიუხედავად ხე-ცნობადის უნაყოფობისა, ხე-ცხოვრებისა მაინც ჰყვავის, ისე ადამიანიც, მიუხედავად მისი გონების მოსაზღვრულობისა, მაინც სიცოცხლეს განაგრძობს, გონებითი უარყოფით მაინც სიცოცხლის სიძლიერეს აღასტურებს. ხოლო ვიდრე იცოცხ-

ლებს ადამიანი, ბევრჯერ გაიმეორებს „მე ღმერთი ვარო“, ბევრჯერ იტყვის — „მე მღილი ვყოფილვარო“, და ყოველთვის კი თავის პირადობის გარშემო იტრიალებს. ესაა თავი და ბოლო იმ „შავი წიგნის“, რომელზედაც ცეცხლის ასოებით წერს ადამიანი თავის ისტორიას.

მე-19 ს. ქართულ მწერლობაში ერთი მთავარი ჰანგი გაისმის და ამ ჰანგს ევლება სხვა ყოველივე. პოლიტიკურ პირობათა შოლტები ხელოვნების ტაძარში არ გვასვენებენ და იქაც გაისმის გოდება დაკარგულის გამო. ეს არის მიზეზი, რომ ამ ეროვნულმა დაჩრდილა ყველა სხვა მხარე და ჩვენი მწერლობაც ცალმხრივად ამეტყველდა. „წარუვალ კითხვებისთვის“ ვიღას ეცალა. „წყეულ კითხვად“ ეროვნული იყო გადაქცეული. ჩვენი ცხოვრება ერთგვარ უდანაშაულო საჯალათოდ გადაიქცა, სადაც ხურდავლებოდნენ დიდ-ნიჭიერნი. ჩვენი მოაზრე-ბრძენნი პირველ სიტყვაზევე შეჩერდნენ და... საზოგადო ასპარეზს მიაშურეს. კაბინეტი ცარიელი რჩებოდა. მხატვარი, რომელსაც ნიჭი მსოფლიობას უქადდა, ეროვნული არსებობის ბრძოლამ მიიტაცა და იგი დღესაც პუბლიცისტობს, დღიურ წერილებზე სცდება. ამ პირობებში კი დაშრა სხვა წყაროები, ხოლო ჩვენს ცხოვრებას შავი დაღი დააჩნდა. ფილოსოფიურ კითხვებზე მე-19 საუკუნეში ლაპარაკი არც ჩეცნიერულად, არც მხატვრულად არ გაისმოდა. ხანგამოშვებით თუ აქა-იქ გაიელვებდნენ ნ. ბარათაშვილისა და ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში, თორემ ჩვენი ცხოვრება მათ ვერც კი ამჩნევდა. იგი მხოლოდ საზოგადოებრივ-ეკონომიური კითხვებით კმაყოფილდებოდა.

ამ მხრივ კი მხატვრულ მწერლობაში პირველ სიტყვას შ. არაგვისპირელი ამბობს, რომელმაც მთავარი ყურადღება „წყეულ კითხვათა“ გათვალისწინებას მიაპყრო და ჩვენს მხატვრულ მწერლობაში ფილოსოფიურ მიმდინარეობას დაუდო სათავე. მან დაიწყო და სხვებმაც არ დაიგვიანეს (დეკანოზიშვილი, ბარნოვი, ზურაბიშვილი). გაჩნდნენ და მკრთალ სურათს რამდენიმე ახალი აზრი შემატეს, გაალამაზეს. შ. არაგვისპირელმა თამამად ასწია ხომალდის აფრა და იქით მიაშურა, სადაც მოსჩანდა ნისლით მოცული „წყეულ კითხვათა“ კლდე. მან ადამიანის „შიშველი სული“ გაიხადა რკეევისა და ძიების საგნად. ადამიანის „შიშველმა სულმა“ აღუძრა მას სურვილი მისი გაგების და შ. არაგვისპირელმაც ფსიქოლოგიური ეტიუდების სახით გადმოგვცა თავისი დაკვირვება-განცდანი. დიახ, შ. არაგვისპირელი „შიშველი სულის“ მწერალია უმთავრესად. იგი ადა-

მიანის გარშემო ტრიალებს, მისი „ბედისწერა“ აღონებს და აწუხებს, მისი შინაგანი ვითარების გაგება სწყურია. პრობლემა პიროვნული, მისი უფლებები, ღირებულება, მისი დამოკიდებულება მსოფლიოსთან — აი ის მწვავე კითხვები, რომელნიც გამოქანდაკებულან მწერლის წინაშე და ითხოვენ პასუხს. და მწერალიც ამაყად მიდის ამ კითხვებთან, უშიშრად სწევს იმ ფარდას, რომელიც შავად ჩამოშვებულა ჩვენი შემეცნების წინ, სასტიკი ხელით ფურცლავს ადამიანის არსებობის „შავ წიგნს“ და... სწორედ აქ ტყდება მისი სული, სწორედ აქ არის წყარო ჩვენი მწერლის დემონურობისა. მასში ხომ ღრმად არის გამჯდარი სურვილი ადამიანის ძლიერებისა, მისი ღირსებისა; მას ხომ სურს ადამიანის „ბუნების მეფედ“ ხილვა, იგი ხომ ეძებს ყველა ამას და სწორედ ამ ძიებაში უტყდება სურვილის შტო. იგი უკვირდება, სინამდვილეს თვალს უშტერებს და... რა დასკვნამდის მიდის? თურმე ადამიანის ცხოვრება, ეს მხოლოდ საპნის ბუშტია, ჩალაზე დაკიდული; თურმე ადამიანი მხოლოდ აუარებელ წინააღმდეგობათა ხლართია; იგი ერთსა და იმავე დროს იმორჩილებს ხმელეთს, ზღვას, ჰაერს; მყინვარს უშიშრად ევლება, ოკეანის ბობოქარ ტალღებზე ხომალდებს ასეირნებს და მთიდან მოსხლტილი კენჭი კი სპობს, ჰკლავს. „პაწია ჰაერის ბუშტი სისხლში, წყლის წვეთი ტვინში და ადამიანი ისპობა, როგორც მანქანება იმსხვრევა, მისი აზრი ჰქრება, და ამ აზრთან ერთად ჰქრება ქვეყნიერებაც, ვით ღამის სიზმარი გარიჟრაჟზე“ (პროფ. ამიელი). ჩვენი მწერალი უფრო შორს მიდის, თურმე ადამიანი უმაღლესი ღირებულება კი არა ყოფილა, არამედ რაღაც ნაბოლარა, რომელიც ყოველ ფეხის გადადგმაზე ილახება, მდაბლდება, თურმე ადამიანს ყველა დასცინის, და ამ ყველაში უპირველესად ბუნება. თურმე ცხოვრების დუღილში ყოველ წუთს იქელება ადამიანის უფლება და უხეშად ისვრება მისი „წმიდათა-წმიდა“... აგერ, საბრალო ადამიანი!.. ბუნების სიდიადით აღფრთოვანებული ამაყად იძახის: „ადამიანი მეფეა ბუნების. მისთვის არის ყოველივე დაბადებული, ყოველივე მისთვის არსებობსო“ („ბუნების მეფენი“)... მეფობს ადამიანი. ყველა მისი მორჩილია და რად არ უნდა იმეფოს?!. „არე-მარე, ყველა სულდგმული მას ემორჩილება, მისთვის, მის სასიამოვნოდ არის დაბადებული და სულელი იქნება, თუ არ ისარგებლა და არ დაიმორჩილა მთელი ბუნება“... „როგორც ადამიანს ჰსურს, ჰფიქრობს ადამიანი, ისე დაატრიალებს ბუნების ჩარხს: უნაყოფო ნიადაგს გაანაყოფიერებს და სადაც ქვისა და რიყის მეტი არა იყო-რა, იქ მშვენივრად შემკულ მცენარეულობას მოიყვანს, მოაშენებს ცხოველთა და აამოძრავებს ნაკადულს; იქ, სადაც არწივებსაც უძნელდებათ მისვლა, ადამიანი გზას მიიტანს

და აახმაურებს ბუნებას. სადაც სიმშვენიერეა, სადაც გული სიამით გაიშლება, იქ ადამიანს შეუძლიან სიკვდილი დაჰმალოს, იგი გაანადგუროს და გააოხროს. თუკი მისი გონება მოითხოვს. მაშ გაუმარჯოს ადამიანს — ბუნების მეფესო"... მაგრამ... აგერ მსოფლიო მეფისტოფელმა კიდევ გაჰკრა კამარა. გესლიანი კისკისით გაარღვია ჰაერი და საბრალო ადამიანს გადმოსძახა: „ადამიანო, დასცხრი, დაწუნარდი! გეყოფა სიჯიუტე, კმარა"... და... „უეცრივ გაირღვა ცა ცეცხლის ხაზით, დასჭყიცლა ზევიდან და გრგვინვით განელო კიდით კიდე". ბუნების მეფენი შეკრთნენ, შეშინდნენ, ეცვალათ ფერი და გამძვინვარებულ სტიქიონისაგან თავის დასაფარად. ცახცახით მოსძებნეს ბინა... „სადღაა თქვენი მედიდურობა, ბუნების მეფენო?" — კვლავ ჩამოსძახა მგესლავმა მეფისტოფელმა და აქ ადამიანი მოკვდა, მოისპო.

ხედავთ, რა ოსტატურად და რა სადად არის დაპირისპირებული ადამიანის სიძლიერე მის სისუსტესთან, სადაც გარეშე ძალას ჰრჩება ბრძოლის ველი. ხომ ნახეთ, როგორ შეილახა ადამიანის სიამაყე. მედიდურობა, როგორ ტალახში ამოისვარა მისი სურვილი — მისწრაფება, და იგი ურჩი, ხოლო დამონებული, მწერლის სახითღა დასტირის თავის ხვედრს... მაგრამ აქ კი არა თავდება „შავი წიგნი", აქ იწყება. ადამიანი კვლავ ძიების სურვილით შეპყრობილი, ეძიებს ამ წინააღმდეგობათა შერიგებას, ამოცანის გარკვევას; იმედი აქვს, რომ ცხოვრებას და მსოფლიოს მოუძებნის ლოგარითმებს და აღმოაჩენს მის სარჩულს. და არამცთუ ეს, ადამიანს ისიც კი სურს გაიგოს, თუ საიდან აქვს მას თვით ეს მისწრაფება ყველაფრის გასაგებად, თუ რატომ არის იგი მკაცრი მეამბოხე, რატომ ვერ შერიგებია თავის ადამიანობას? რა უნდა? რას ეძებს? ვისთვის, ან რისთვის იტანჯვის, აზროვნებს, ცოცხლობს? საით მიჰქრის ასე თავაშვებულად მისი ოცნების იალქანი, რას უმზადებს მას „ზვირთი წუთისოფლის"? ერთი სიტყვით, რა არის თავი და ბოლო ამ „შავი წიგნის", რომელშიაც დაფარულია, ფატალისტების ენით რომ ვთქვა, ადამიანის „ბედის-წერა"?

შ. არაგვისპირელის მთელ შემოქმედებაში ნელი ნაბიჯით დასეირნობს შავი კაცი, რომელსაც ხელში ცელი უჭირავს და სპობს ყოველივეს, რაც ადამიანს გარს შემოჰხლართვია. ეს კი მიტომ სჭირდება, რომ ადამიანის „შიშველი სული" იხილოს, გაიგოს, თუ რა არის ადამიანი, პიროვნება, როგორია მისი პირველყოფილობა. და როგორ თანდათანობით ილესება იგი საზოგადოების მიერ, რომელიც ბინ-

ძურ და აყროლებულ ჭაობს დამსგავსებია. შ. არაგვისპირელის ძიების საგანი — პიროვნება, სწორედ აქ იშლება, ისპობა, „ნუთუ ჩვენი საზოგადოება ისე დაშმორებულია, რომ პიროვნების წაშლა მაგრე ადვილად შეუძლიანო?“ („ციცინათელა“), მაგრამ ასე ყოფილა. „აგერ მთელი სოფელი, დაღებული ხახით, საშინელ ლაყე კვერცხის სუნს პირში აორთქლებს გიორგის... კოჭლი, ბრმა, ყრუ, მახინჯი სულით, გულით და მთლად სხეულით, გამოჩერჩეტებული თავის ხნოვანებით, ქალი და კაცი ერთმანეთს არ აცდის, ერთმანეთს ეჯიბრება, რომ უფრო მეტად ააყროლოს ჰაერი გიორგის დასახრჩობად, მის სოფლიდან გასაძევებლად... რამდენიმე პირმა ხმა აიმაღლა, რომ გონს მოეყვანა ეს ბრბო, გაეთვალისწინებინა მისთვის საქმის მსვლელობა“... პიროვნებას ასამართლებენ, თავიანთი გაუგებრობის მიზეზით. „პიროვნებასთან ანგარიშის გასწორება არ ჰსურს არც ერთს“! და ისე შელახეს პიროვნება, ისე გაამასხარავეს, რომ იგი ციცინათელას, ამ უმნიშვნელო მწერსაც კი შენატრის. რატომ? მიტომ, რომ აგერ ჭარიშხლის დროს, „თუმცა ეს სასტიკი ჭარი საშინელი სიძლიერით ებრძვის, ცდილობს, თუმც შეუგნებლივ, მის პიროვნების წაშლას, იგი მაინც თავისას არ იშლის“, იგი კვლავ ანათებს და ციცინათელა ციცინათელად კვდება ინდუვიდუალობაშენახული. ადამიანი? — „დეე სასტიკი გარემოება ხელს უშლიდეს, ეწინააღმდეგოს, პიროვნებამ თავის უკანასკნელ სულის ამოხდამდის მოვალეობას არ უნდა გადაუხვიოს და წინ მიდიოდეს შეუდრეკელადო“ (იქვე). კი. მაგრამ ეს ხომ სასურველი კატეგორიაა, არსებულისაგან შორს მდგარი? ნამდვილად კი, საზოგადოება, ეს ბრმა სვავი, ერთ წუთსაც არ ღგება, რომ პიროვნება მთლად შთანთქას, თუკი დასჭირდება, უძლები სტომაქის დასაკმაყოფილებლად. „თვით მონა (საზოგადოება) ყურმოჭრილი მონა ძლიერისა, სცდილობს დაგიმონავოს, გაგანადგუროს, სისხლი გაგიშროს...“ („გულცივობამ“...) „...საზოგადოებამ წამართვა ის, რაც ბუნებამ მომანიჭა, ან კიდევ, თუ არ წამართვა, დამიმახინჯა, გამირყვნა და შემილახაო“, ასე მოსთქვამს, ეტიუდში „გულცივობამ“, ანდრო, რომელმაც ერთადერთი სავანე არაგვის მჩქეფარე ტალღებში მოიძებნა.

საზოგადოება, ანუ უფრო ფართედ რომ გავხედოთ, მთელი კაცობრიობა, შ. არაგვისპირელს ერთგვარ საავადმყოფოდ ეჩვენება, სადაც არეულია „კოჭლი, ბრმა, ყრუ. მახინჯი სულით, გულით, და მთლად სხეულით, გამოჩერჩეტებული თავის ხნოვანებით“ („ციცინათელა“), რომელნიც ლაყე კვერცხის სუნს აორთქლებენ ირგვლივ, სადაც შეურიგებელს პიროვნებას სული ეხუთება და ჰგოდებს, შიშით გარემოცული. აგერ საავადმყოფო, საკაცობრიო საავადმყოფო,

ადამიანებით რომ არის გაჭედილი, სულ ჩაყვითლებული სახეებია... ძვლებად ქცეულნი. ელიან... სიკვდილს ელიან... კვნესა, კვნესა და კვნესა გაისმის... ტირის ადამიანი, ჰგოდებს; ელანდება სიკვდილის შავი აჩრდილი... „უნდა მოვკვდე“... — ამბობს ადამიანი. „რისთვის ღა გავჩნდი, რა ჰქონდა აზრად ჩემ გაჩენაში ბუნებას? ნუთუ იმისათვის ვცოცხლობდი, ვარსებობდი?!.. ჰმ... მაშ რა ვარ, რა სახელი მეწოდების? — „ადამიანი“... მაგრამ რა არის ადამიანი? ადამიანი არის... ადამიანი!.. ადამიანი!.. ადამიანი!.. ადამიანი სიტყვად დარჩა და შინაარსი ვერა მოუპოვა რა“ („ადამიანი“); იტანჯება ადამიანი. ეშინია ყოველი წუთის, ეშინია ყველაფრის, და უმთავრესად კი... ადამიანის... „ვინ არის ის“?.. — „ნუ გეშინიან, ადამიანია“, — „ადამიანი!.. წავიდეთ აქედან! აგერ როგორ მიცქერის... მეშინიან“!.. ადამიანს ადამიანისა ეშინიან. ადამიანი ადამიანს გაურბის... თითქოს მართლდება რომაელთა ანდაზა: „ადამიანი ადამიანისთვის მგელია“, — და თურმე ყოფილა კიდეც მიზეზები. აგერ—„გულთამხილავი“, რომლის თვალიც ელვასავით იკლაკნება ადამიანის გულის უფსკრულ ადგილებში და ყოველსავე საიდუმლოს იგებს... თვალწინ ეშლება სულ უღრმესი, მისთვის აქამდის დაფარული და უჩინარი სახე ადამიანისა... ღვთის ტაძარია. დიდი, მცირე, ყველა იქით მიეშურება. „გულთამხილავი“ გალავნის კუთხეში დგას... უმზერს. ყველა ცბიერი, მატყუარა, თვალთმაქცია... „ახ ღმერთო, სადღაა, სად ვეძებნო წმინდა გრძნობა, წრფელი და უანგარო“, კითხულობს ადამიანი, წუთით „გულთამხილავი“.—„ღმერთო, ნუთუ შესაძლებელი ყოფილა მაგრე ხელოვნურად თვალები აუხვიოს საზოგადოებას და დაჰფაროს ადამიანმა ნამდვილი მოძრაობა გულისა“, — განაგრძობს იგივე და, მისული უკიდურეს აღშფოთებამდის, ღმერთსღა შესძახის: „უფალო, შეარყიე ტაძარი, შემუსრე მისი მკვიდრი კედლები, როგორც შიგ მყოფთ შემუსრეს ყოველი ადამიანური გრძნობა... აგერ, აგერ მისი დედაც... მისი სატრფოც... — დედი, შეიბრალე წამებული შენი შვილი!.. დაიმალე, ნუ მოხვალ! წაიყვანე ეგეც, ნინოც ნურც მაგას შემოიყვან, წადი, წადი“... „გული მაინც დაიმალეთ! არ მინდა თქვენს გულს შევხედო... თქვენი საიდუმლო გავიგო“... „მინდა ეგ ორი გული მაინც არ ვიცოდე! ეგ ორი გული მაინც მაკავშირებდეს ადამიანთან... მინდა ადამიანის გულწრფელობა მწამდეს... მაგრამ... დაჩლუნგდი, გეუბნები, გონებავ!.. თვალო, დაბრმავდი!.. ადამიანის გულწრფელობა მინდა მწამდეს, მინდა!..“

„გმადლობ უფალო, გმადლობ! — სიხარულის ცრემლის ფრქვევით წამოიჩოქა ლოგინში და მხურვალედ უფალს მადლობა შესწირა, რომ სიზმარში ყოფილა გულთამხილავი და არა ცხადადო“.

დასძენს შემოქმედი და ამით ერთიორად აძლიერებს მომენტის ტრაგიზმს. ადამიანს ეშინია ადამიანის შიშველი სულის. ადამიანი არ ჩევს „ნეტარ უცოდინარობას“, რადგან მხოლოდ მისი საშუალებით ყოფილა შესაძლებელი ცხოვრება კაცთა შორის. „რაგვარი სისაძაგლე არ არსებულა ადამიანის გულშიო“, — აი რა დასკვნამდის მიდის მწერალი, თურმე ყველა თვალთმაქცობს, ყველა ცრუობს, ყველა ყველას ატყუებს, და ამ საერთო ალიაქოთში ყველა ცბიერობს. ნამდვილად კი ყველა თავის თავს აღმერთებს, ყველა საკუთარ „მე“-ს დასტრიალებს. სურათი საზარელია.

მეც ვიზიარებ მწერლის გულისწყრომას, მაგრამ სხვაგვარად. შ. არაგვისპირელს აშფოთებს ის, რომ ყველა თავის თავს აღმერთებს, და ნატრობს: „ერთი, ერთი ადამიანი მაინც ვნახო, რომელსაც თავის თავი არ გაეღმერთებინოს და გულწრფელად მოქმედებდესო“ („გმადლობ, უფალო, გმადლობ“). სულ სხვაგვარია ჩემი თვალსაზრისი. მე ვწუხვარ არა იმის გამო, რომ ადამიანი თავის თავს აღმერთებს, არამედ — რომ ადამიანს ეშინია რაღაც კერპების, რომელნიც თავის თავის გაღმერთებას უკრძალავენ, და ამ შიშით შეპყრობილი, ცრუობს, თვალთმაქცობს... თორემ ადამიანი რომ თავის თავს აღმერთებს, ეს ბუნებრივია და სიბეცე იქნება მის წინააღმდეგ წასვლა. ადამიანის მთელი ტრაგედია იმაში მდგომარეობს, რომ იგი იშვიათად არის ხოლმე ის, რაც არის. მეტწილად იგი გარდაქმნილი, ანუ შტირნერის ენით რომ ვთქვა, „მოჩვენებებით შეპყრობილი“ არსებაა, რომელიც არის არა ის, რაც არის, არამედ ის, რაც საჭიროა რომ იყოს, რადგან ამას მოითხოვს საზოგადოება, ზნეობა და სხვ. საზოგადოებრივი ცხოვრება ისე დამახინჯდა, რომ ადამიანი გადაშენდა, მისი პიროვნება ჩვრად იქნა ქცეული. „ადამიანი საზოგადოებრივი ცხოველიაო“, თქვა ძველად ბრძენმა (არისტოტელი) და დღევანდელი უსახეო საზოგადოებაც ამას ამაყად იმეორებს, და ისიც ადამიანის პირით. მაგრამ რა არის საზოგადოება? რისთვის არის იგი? რა არის მისი მიზანი? — ადამიანი, საზოგადოება — საზოგადოებისათვის — არაფერს ამბობს. საზოგადოება — პიროვნებისათვის, ადამიანისათვის, რადგან საზოგადოებრივი ცხოვრება ეს ერთი იმ იარაღთაგანია, რომელიც ადამიანის მიერ თავის სასარგებლოდ არის შექმნილი, და ადამიანი რომ საზოგადო ცხოველია, იგი ამგვარია არა საზოგადოებისათვის, არამედ თავისთვის, „არა-მე“ განუწყვეტლივ წრეს უვლის „მე“-ს გარშემო. „ყველაფერი ადამიანშია, ყოველივე ადამიანისთვისაა და არსებობს მხოლოდ ადამიანი“ (მ. გორკი). მაგრამ საზოგადოებრივმა ნიაღვარმა გადაუარა პიროვნებას და სახე უცვალა, მსოფლიოს სვავი, მახინჯი საზოგადოება პირდაღებული თვალებს

აბრიალებს და ყველას სისხლს სწოვს, რომ როგორმე უძღები სტომაჭი დაიკმაყოფილოს. კერპები გამრავლებულან, ადამიანები კი მათ მსხვერპლად ეწირებიან, და დღეის ადამიანი, რომელიმე დანგრეულ ტაძარს უფრო დასტირის, ვიდრე მილიონობით დახოცილ ადამიანებს... საშინელებაა. ადამიანი, ეს „ბუნების მეფე", როგორც ის ხშირად თავის თავს უძახის, თურმე ამასთანავე ისეთი უმნიშვნელო რამეც ყოფილა, რომელიც ისევე ფასობს, როგორც სიპი ქვა ველური ადამიანის ხელში, როდესაც მას სჭირდება მისი მსგავსის ან ნადირის მოგერიება. პიროვნება მთლიანი, რაღაც ჯადოსნური წკეპლის ერთი აქნევით, უსახეო საზოგადოების მონა-მსახურად ქცეულა, და „ადამიან-იარაღის" ქვეშ ხელს აწერს, თანხმდება რაზე? თვით კი იცის? მთლიანი ითქვიფება და მსხვერპლად ეწირება თავის ხელით გათლილ კერპებს. საკუთარი თავის გადაგვარება სულაც არ აწუხებს, თავის ნამოქმედარს კი ცხარე ცრემლით დასტირის. „ერთი ადამიანი მაინც ვნახო. რომელსაც თავის თავი არ გაელმერთებინოს და გულწრფელად მოქმედებდესო", ამბობს შ. არაგვისპირელი „გულთამხილავის" პირით. ე. ი. თავის თავის გაღმერთება იგმობა. გულწრფელობა კი იმაში გამოიხატება, რომ საზოგადოებას ემსახუროს, და მის მონა-ბიჭად გადაიქცეს. სწორედ ეს მორალია უწრფელო. ეს ის საცოდავი მოძღვრებაა, ალტრუიზმს რომ ეძახიან და ცალკე კატეგორიად სახავენ. ვერ წარმოუდგენიათ, რომ იგივე ეგოიზმია, მხოლოდ სახეცვლილი. ზემო დასკვნა მწერლის კი ასე უნდა შეიცვალოს: „ერთი ადამიანი მაინც ვნახო. რომელსაც თავის თავი უშიშრად გაელმერთებინოსო". ეს უფრო ნამდვილი იქნება. „დაე, ყველამ ჯერ თავის თავზე იფიქროს და ამას აუცილებლად მოჰყვება სხვების ბედნიერებაო". ამ სიტყვებით გასცა პასუხი დიდმა გოეთემ სენსიმონისტებს, და სამართლიანადაც.

შ. არაგვისპირელი მართლა ღრმად არის დაინტერესებული ადამიანის შიშველი სულით. მას სურს ყველას ღრმად ჩასწვდეს არსებაში და იხილოს შეუმოსავი სულის ყოველგვარი თრთოლვა. იგი ყველგან ეძებს მასალას და აქ იგი რეპერტუარს აფართოებს. ცოცხლად აკვირდება ყოველ იმ მოვლენას, სადაც ზედმეტად ცნაურდება ადამიანი, და აქ იგი თვალწინ გვიშლის მთელ იმ სახეთა წყებას, ფსიქოლოგიური ეტიუდების საშუალებით, რომელთა საშუალებითაც იხილა და განიცადა მან სინამდვილე. და ერთი მთავარი მომენტი, ეს სიყვარულია, სქესობრივი ურთიერთდამოკიდებულება. რომელიც შეადგენს შემოქმედებითი აღმაფრენის მთავარ წყაროს,

და რომელზედაც კნუტ ჰამსუნი ასე მჭერმეტყველებს: „სიყვარული... ეს ნელი სიოა, ვარდის ფურცლებს ოდნავ რომ ათამაშებს, არა. ეს მოყვითალო ცეცხლია, სისხლში რომ დადის — დახეტიალობს. სიყვარული — ეს ჯოჯოხეთური ვნების მუსიკაა, რომელიც თვით მოხუცთ გულს აუტოკებს... სიყვარული—ეს პირველი სიტყვაა ღვთაებისა, პირველი აზრი მის გონებაში დაბადებული. და როს იგი იტყოდა: და იყავნ ნათელი, — იშვა სიყვარული... და იქმნა სიყვარული ქვეყნიურ პირველ წყაროდ და მის მბრძანებლად. ხოლო მისი გზები სისხლითა და ყვავილებით არის მოფენილი, მხოლოდ სისხლითა და ყვავილებითო“ („ვიქტორია“).

სულ სხვაგვარია სიყვარულის დახასიათება ჩვენი მწერლის მიერ. იგი სიყვარულში მხოლოდ ხორცს ხედავს, მხოლოდ ვნებას: „მარტო ეხახუნებიან ერთმანეთს, სხვა არაფერი. არც სული და არც ხორცი ერთმანეთს არ უდგებაო“ („მხრებიღა ავიჩეჩე“), ე. ი. სიყვარულში იგი ხედავს იმას, რაზედაც პოლონეთის ცნობილი მწერალი სტანისლავ პშიბიშევსკი ოცნებობს: მხოლოდ სხეულს. და იქ, სადაც პშიბიშევსკი, ეს შიშველი სხეულისა და ვნების ცეცხლის ჯადომწერალი მხედრდება ყოველგვარი სულის წინააღმდეგ, სადაც იგი არღვევს ყოველგვარი ზნეობრიობის ზღუდეებს და სადაც იგი მხოლოდ სქესს უქმნის ლეგენდას, მხოლოდ შიშველ სხეულს ეთაყვანება, იქ ჩვენი მწერალი, სევდით აღსავსე, ააშკარავებს ადამიანის სიძუნწეს, „ავ-ხორცობას“; ხანდახან აღშფოთებითაც გვაჩვენებს ადამიანს — ხორცის მონას, სხეულის მორჩილს, შიშველ სულს, ვნების ხის გარეშემოხვეულს. ვერც ერთ მის ეტიუდში ვერ შეხვდებით მწერლის დაკმაყოფილებულ ხაზს, ყველგან შავი ასოებით არის ამოჭრილი: „ადამიანი... სისულელეა“... და მაშასადამე სიყვარულიც. როგორც ცხოვრების რეპერტუარის ერთი მხარე, — იგიც სისულელეა. სიყვარული სიცრუეა, სიყალბე, მოტყუება, — აი რას ღაღადებს მწერალი. არსებობს მხოლოდ ფიზიოლოგიური ვნება, და აქვე იწყება და თავდება სიყვარულის დრამაც. იგი მთელ წყებას გვიდგენს და იმავეს გვეუბნება: სიყვარული, როგორც ზეფიზიოლოგიური — ზღაპარია. ხორც-ვნება — სინამდვილე. ადამიანი — ეს ჯადომშიერია, რომელსაც ხორცი ჰშიან, უძლები ნდომით. ვიდრე დაკმაყოფილდება წუთით მაინც, იგი ყველაფერს ჰქმნის, შემდეგ კი უცარიელდება გრძნობის ყუთი და გამაძღარი ზურგსღა უბრუნებს წუთის წინათ სათაყვანო არსებას. „მარტო ეხახუნებიან ერთმანეთსო“, — ესაა მისი დასკვნა.

აგერ ამნონი, ცრემლმორეული რომ უმზერს ჩამავალ მზის უკანასკნელ სხივებს, და გულჩათხრობილი დგას მეგობრის წინ და

სდუმს... — „იონადაბ, მიყვარს, მიყვარს იონადაბ!.. — უეცრივ მოტრიალდა ამნონი მეგობრისაკენ, და ამ სიტყვებით, თითქოს ღვიძის მკერდი უპოვნიაო, ისე ჩაეკრა იონადაბს გულში და ჩუმი ქვითინი აუვარდა...“ — „ყველა უგუნურებად ჩასთვლის შენს გრძნობას, რაც უნდა იყვეს თამარი, თუმც დედით სხვაღასხვანი ხართ, შენი დაა...“ — ეუბნებოდა იონადაბი, „განსდევნენით ყოველნი კაცნი ჩემგან!..“—დაიძახა ამნონმა, როდესაც თამარი მოვიდა ძმასთან. ამნონი ფერმიხდილია, — „თამარ, — ხმის კანკალით ძლივს მიჰმართა თამარს, — მოვედ და დაწევ ჩემთან!..“ „მთლად შემოაფცქვნა ჭრელი სამოსი, რასაც მეფის ასულნი, „მყოფნი ქალწულებისა შინა“, იცვამდნენ“. დილაა, დასცქერის ამნონი თამარს, და გონს ვერ მოსულა, თუ გვერდით თამარო უწევს, ის თამარო, რომელზედაც ასე ოცნებობდა გონარეული, — „ეს, ეს!.. ეს თამარი... არა, არა!.. ეს მჩვარია, მჩვარია, რომელსაც ვსრესავ, ვთელავ... დაიკარგე, დაიკარგე აქედან!.. — დაუყვირა ამნონმა და ზიზღით ხელი ჰკრა...—მძულხარ! ვიღაც მჩვარი დაგდებულხარ აქა!..“ „უცნაურია, უცნაურიო“. — გაიძახოდნენ კარის ყმანი. ხოლო თვით მწერლისათვის კი არაფერი უცნაური არ ყოფილა. აქაც ის დაინახა, რაც ყველგან: რომ ადამიანი, ეს იგივე მხეცია, რომ ვერავითარი ნორმები ვერ გარდაქმნიან მის პირველყოფილობას, იგი მაინც მხოლოდ ცხოველად რჩება, რომლის მსგავსნიც „მარტო ეხახუნებიან ერთმანეთს“.

თუ გასხოვთ სტ. პშიბიშევსკის „de profundis“, აქაც ამგვარივე სურათია. ძმას უყვარს უმცროსი და არაძმური სიყვარულით და ამ აღელვებულ დრამას მწერალი მრუშით აგვირგვინებს. ხოლო თუ პოლონელი მწერალი ძალით ატიტვლებს, უხევს ყოველგვარ სამოსს ზნეობას, რელიგიას და სხვა ცრუმორწმუნოებათ, რომ მით გაფურჩქნოს დამოუკიდებელი პიროვნების სიცოცხლე და ცხოვრება, ჩვენი მწერალი, წინააღმდეგ, ხედავს რა ყველგან მხოლოდ ტიტველს სხეულს, ვნების მორევს, პირს იბრუნებს და ეძიებს სიყვარულს. ზეხორციელი შუქით შემოვლებულს. მაგრამ ამაოდ. ჩანს მხოლოდ ხორცი, მხოლოდ ადამიანის უძღები სტომაქი და დაუკმაყოფილებელი მადა. აქ კი შ. არაგვისპირელი კვლავ ადამიანის დამცირებას ხედავს, აქაც ადამიანზე დაცინვა ეჩვენება, მისი არარაობა თვალწინ ეშლება.

მას ხომ სულ სხვაგვარად ეხატებოდა სურათი. ეგონა, რომ სიყვარული, ეს ცელქი კუპიდონია, ფარფატა ფრთებით, უმანკო, წმიდა, როგორც ამას რომაელები ძველად ხატავდნენ, რასაც პომპეის ფრესკები ამოწმებენ. ჩვენს მწერალს ეგონა, რომ სიყვარული ეს ის წყაროა, საიდანაც ადამიანი იღებს სიცოცხლის სრულყოფას,

სულის უმაღლეს ტკბობას, რომ იგი აყვავილებს ცხოვრების ბაღს, სადაც ლაღად დანავარდობს ოცნება ადამიანისა. მაგრამ სინამდვილემ სხვაგვარი წარმოდგენა შესთავაზა. იგი წარმოუდგინა როგორც სასტიკი, პირ-უკმეხი მამაკაცი,მთლად ძარღვებად და კუნთებად ქცეული, მძიმე და ტლანქი ჩაქუჩით მხარზე, რომელიც მოდის ნელი ნაბიჯით და ვაი იმას, ვისაც მიეკარება. ვერავითარი ძალა მას ვერ შეაჩერებს. ტრადიცია, ზნეობა და ყველა მათი მსგავსი ერთი დაკვრით მთლად დაილეწება. და მარად-მღვიძარე მადა ადამიანისა კვლავ ხორცს შემოევლება ვნების სუროდ. შოთას „იგი სხვაა, სიძვა სხვაა, შუა უზის დიდი მზღვარი, ნურვინ გარევთ ერთმანეთში, გესმასთ ჩემი ნაუბარიო“, — არ ისმინა შ. არაგვისპირელმა, არ მიიღო, და შოთას ჰაეროვან — ტურფა მიჯნურობას ამგვარი წინააღმდეგი სახე დაუყენა: „მხოლოდ ეხახუნებიან ერთმანეთს, სხვა არაფერი. არც სული და არც ხორცი ერთმანეთს არ უდგებაო“.

ასეთია მწერლის მსჯავრი.

შ. არაგვისპირელის შემოქმედება, ეს ერთგვარი ფოკუსია, სადაც იკრიბება ყოველივე ის, რაც პიროვნების დაბეჩავება-დაჩაგვრაზე იმეტყველებს. იგი ხომ „შავი წიგნის“ მწერალია და ამ შავ წიგნს კიდევ აქვს ფურცელი, რომელზედაც სოციალური მხარე არის გამოწერილი. მსოფლიო მოქმედებაში, პიროვნების დევნა-ჩაგვრა რომ გამეფებულა, ამას ხელს უწყობს, სხვათა შორის, სოციალური მექანიზმიც, რომელიც სწურავს პიროვნებას, უშრობს სისხლს და მსხვერპლად იწირავს. სათავეში მდგართ შელახეს ადამიანის უფლებანი და უბრალო ჩვევად აქციეს. ზემოთ მდგარნი ნებივრად ჭყუმპალაობენ ცხოვრების მდინარის სათავეში და რა ენაღვლებათ, თუ იქ, ქვევით, შეუძლებელი გახდება მღვრიე წყლით არსებობა. იგინი ხომ ლაღად დანავარდობენ ცხოვრების ტალღებზე, რომელსაც მრავალთა შეხუთული სუნთქვა ათრთოლებს და აღელვებს. და ეს საკმარისია.

ჩვენი მწერალი ამ სურათმაც მიახედა თავის მხარეს. და მან იხილა შეუთანხმებლობა არსებული ცხოვრებისა, უკუღმართობა დღევანდელი წყობილების. შემოუტრიალდა ამ სურათს, აჰკრიფა ფერები და მიუმატა იმ სურათს, რომელზედაც სისხლით ხატავს პიროვნების შავ „ბედისწერას“. შ. არაგვისპირელმა სწრაფი კალმის მოსმით მოგვცა სურათები, დაგვატარა ცხოვრების ყოველ ოთახში და სევდით სავსემ გვითხრა: ესაა ჩვენი ცხოვრება, სადაც ყოველივე ადამიანის წინააღმდეგ არის მიმართული, რომ მოსტეხოს იგი, ჩვრად

აქციოს და როგორც მასალა, როგორც იარაღი მიაწოდოს წართმევის სურვილით შეპყრობილთა მცირე რიცხვს. ასეთია მართალი სახე ჩვენი უემური არსებობისა. „თურმე ნუ იტყვი. ყოველივე შხამი ყოფილა და მათი მიკარება ადამიანს უმოწყალოდ სწამლავსო“, ასეთია დასკვნა მწერლისა, რომელიც ცასღა შესცქერის და რისხვით აღსავსე სასტიკად შესძახის: „ცავ, შენზედ ადამიანის მწუხარება არ მოქმედებსო?!“, და ცისადმი მიმართვა ხომ უკიდურესი სევდიანობის მაჩვენებელია.

დიახ, სევდიანი მწერალია შ. არაგვისპირელი, იგი ეულად დადის ცხოვრების შავ ხნულზე და რწმენადაკარგულს გამუდმებით კვნესა-კისკისი მოესმის, რომელთ შორისაც მკაფიოდ მხოლოდ ესღა ეყურება: „ადამიანი... სისულელე... ხა! ხა! ხა! სისულელეო“. ბევრჯერ მიმართავს იგი ადამიანს, ბუნებას, რომ ეგებ აღმოვაჩინო რამ. რომელიც მომცემს ძალებს, დამიბრუნებს რწმენასო. მაგრამ ამაოდ რამდენ-დაც ღრმად უკვირდება ადამიანა და მოვლენათა სიღრმეს. იმდენად უფრო მეტად იპყრობს მელანქოლიის ბურუსი და აქ იგი გესლით ივსება. სწყეველის ყოველივეა. რაც კი ადამიანს უკავშირდება და ასე წყევლითვე სპობს მომავლის ყოველგვარ იმედს. მას მომავლისა არა აწამს რა. მისთვის ხვალინდელი დღე ისევე შავად არის შეღებილი, როგორც დღეს და გუშინ. ხოლო ადამიანი კი — მხოლოდ არარაობაა, სიპი ქვა. ჩვარი. ადამიანის ცხოვრების არც ერთი მხარე არ არის მიმზიდველი. ცხოვრების ყოველი მხარე მხოლოდ შემადგენელ ნაწილად ქცეულა იმ ჯადო-მანქანისა, რომელიც სთქვეფს პიროვნებებს, და იმუშავებს იმ რაღაც სითხეს, სახელად რომ საზოგადოებრივი ცხოვრება დაურქმევიათ.

ერთი სიტყვით, შ. არაგვისპირელი უარყოფის მწერალია. მან მხოლოდ ნაკლი შეიტანა თავის რეპერტუარში, რადგან ღირსება ვერაფერს ვერ აღმოუჩინა. ამით აიხსნება ის, რომ მის მიერ დახატული ცხოვრება მხოლოდ საწუნარია. იგი მხოლოდ გაცრუებულ იმედთა მკვლევარია. იგი იკვლევს და აჩენს კაცის არსებობის სიცარიელეს, კაცის, რომელიც უძლებად დასწაფებია შავ წყაროს, ცხოვრების გულიდან უხვად მჩქეფარეს, რომელიც შხამით ავსებს ისედაც უფერულ და მიმზიდველობადაკარგულ ცხოვრებას.

შ. არაგვისპირელის ერთი დამახასიათებელი თვისებათაგანი, სხვათა შორის, ის არის, რომ მან არ მოგვცა არც ერთი ძლიერი პიროვნება, არც ერთი ამაყი სახე, რომელიც აქტიურად წინააღმდეგობდეს, რომელიც ძლიერ ინსტიქტებით, ანდა მტკიცე ნებით იყვეს დაჯილდოებული. მთლიანი სურათი შ. არაგვისპირელის შემოქმედებისა

სუსტ და მორიგ პიროვნებათ შეიცავს, რომელნიც იმ რიგს ეკუთვნიან, ცხოვრების ამყოლობას რომ ჰქადაგებენ.

შ. არაგვისპირელი ცდილობს დაგვიხატოს საშინელი დრამა ადამიანის არსებობისა, და ეს საშინელი დრამა მხოლოდ მაშინ გადიწლებოდა, როდესაც ძლიერი პიროვნება იქნებოდა მოტეხილი, იმედდაკარგული და ხალისწართმეული. ჩვენ გვესმის მთელი სიძლიერე იმ დრამის, რომელიც იბსენმა „ბრანდში“ გადაგვიშალა, გვესმის მიტომ, რომ მოქმედი პირი, — ეს ფოლადის კაცია, უტეხი სულის და უხრელი ნების. გვესმის სიძლიერე, რომელიც გამოსჭვივის მის სიტყვებში: „ან სულ, ან არაფერიო“. გვესმის მისი ტიტანური სულის ხმაური, მისი მეამბოხეობა და ამასთანავე მთელი სიმძაფრე იმ სიტყვებისა, რომელსაც უხილავი სულთა ხორო ჩამოსძახის: „ადამიანო, მეოცნებევ! იგი (ღმერთი) შენთვის არ შესცვლის კანონებს. შენ ადამიანად ხარ დაბადებული, და შენი ხვედრიც მხოლოდ მომაკვდაობა არისო“ (ბრანდი). და თოვლის ზვავი რომ ასამარებს ბრანდს, აქ იხსნება დრამის ნასკვიც და ზედმეტად ქანდაკდება ტრაგიზმი ადამიანის არსებობისა. ასეთივე არიან ფაუსტი, მანფრედი, კაენი. მხოლოდ მათ გვერდით შეგვიძლია განვიცადოთ სიმძაფრე კაცთა ხვედრის. მხოლოდ მათი საშუალებით შეგვიძლია ავხადოთ ის შავი ფარდა, რომლის იქითაც აუარებელ კითხვით ნიშნებს მოუყრიათ თავი.

მე არ ვადარებ არაგვისპირელს ამ მსოფლიო ტიტანებს — მე მინდა ვთქვა მხოლოდ ის, რომ როდესაც ჩვენი მწერალიც იმავ საკითხებს მიუბრუნდა, მეტი ძლიერი და მეტი ღრმა პირები უნდა შეექმნა მათ გასარკვევად, გაცილებით მეტი, ვიდრე ეს შ. არაგვისპირელის სნეული, ანდა მორიგი პირები არიან. არც რაიმე ერთიანი სურათი მოუცია შ. არაგვისპირელს. მან მოგვცა ნატეხები და მაინც შეკოწიწება კი მკითხველს დააკისრა. მაგრამ მიუხედავად ამ ნაკლისა (წვრილმანებზე არ შევჩერდები), შ. არაგვისპირელმა, როგორც შემოქმედების შინაარსით, ისე მის ცოცხლად და მხატვრულად გამოთქმით, თავისებური ადგილი მოძებნა ჩვენს მწერლობაში და ბელეტრისტიკაში ფილოსოფიურ მიმდინარეობას დაუდო სათავე. ნაწყვეტ სურათთა რიგით მაინც მოგვცა მთლიანი სახე კაცთა ცხოვრებისა. გვაგრძნობინა, რომ კაცობრიობა ეს ერთგვარი საავადმყოფოა, სადაც ნელი ნაბიჯით დასეირნობს შავი კაცი და კბილთა ღრჭენით დასცინის ადამიანის „ბედისწერას“. „ადამიანი — სისულელე!“ —აი თავი და ბოლო შ. არაგვისპირელის შემოქმედებისა, რომელსაც „შავი წიგნის“ გარდა, სხვა სახელი ვერ მოვუძებნე.

1915 წელი,
პეტერბურგი.

1922 წლის ქართული მწერლობის მიმოხილვა

როდესაც თვალს გადაავლებ თანამედროვე ქართულ მწერლობას, თითქოს ასეთი სინამდვილე წარმოგიდგება: ქართულ მწერლობას პრეზიდენტი არა ჰყავს. არა ჰყავს არც ის ძალა, რომელიც მტკიცედ უნდა იცავდეს სიტყვის პართენონის ბჭეს. ბახტრიონ-გალავანი დანგრეულია და იკარგება საშუალება ზედ გადამვლებ გმირის დანახვისა. მაგრამ ამ მდგომარეობაში იჭრება რაღაც მძიმე შეგნება, რომელიც აწვალებს ქართულ მწერლობას. ამ წვალებას დაინახავს ყველა დაკვირვებული თვალი. მიზეზი, რასაკვირველია, მხოლოდ შინაური არ არის. თანამედროვე მრავალკუთხედი და დანაწილებული კულტურა, რომელიც დაჭანაობს სინთეზისა და ანალიზის პოლუსებს შორის, საქართველოს მწერლობასაც აჭანავებს. მხოლოდ იმ გარჩევით, რომ ევროპა უფრო უძლებს ამ ჭანაობას, საქართველო კი — ვერა. ვერ უძლებს, უმთავრესად, იმიტომ, რომ იქ ჭანაობა საკუთარ რადიუსებში ხდება, აქ კი ეს საკუთარი რადიუსები ჯერ არ არის ნაპოვნი. ხდება გაორება: შემოქმედებითი სტიქიონი იქით იწევს, სადაც ჭარიშხალია, შემოქმედი სული კი ვერ სტოვებს სამშობლო მიწას. ისტორიული აკრძალვაა: არ გავბედოთ. ყოველ მხრივ ვინანებთ. ეს იმას ნიშნავს, რომ მაგრად ვიდგეთ ჩვენს ნიადაგზე და ირგვლივ გასაშლელი ენერგია ზევით აღვმართოთ. ეს მდგომარეობა, შეიძლება, მტკიცედ შეგნებული არ იყოს, მაგრამ ემოციების ნაკადში არის შერეული ეს ქართული მდგომარეობის ხასიათი. საქართველო ამ ხასიათს ყველგან აჩენს. სამშობლო დედამიწის თაყვანისცემას ვერავინ გაექცევა. ამიტომ არის, რომ ჩვენში ყველაფერი იგრიხება, იღუნება, კვდება კიდეც. და ამ ქირურგიის მომხდენნი ის „გმირები“ კი არ არიან, რომელნიც ყველაფერს იჩემებენ, არამედ ის უპიროვნო და უფორმო მასა, რომელიც არაფერს იჩემებს, მაგრამ ისეთი ძლიერია მისი იდუმალი ხილვა, სუნთქვა და მეტყველებაც, რომ ყველაფერს ანაწილებს და არჩევს „ბრმა“ ბუნების მსგავსი ძალით. იგიც „ბრმა“ არის, მაგრამ გრძნობისა და

ცნობის უნარი ზედმეტად კარგად აქვს გამახვილებული. აქ არის თავდაცვა ბუნებრივი და თავმოყვარეობა ღმერთისებური. იგი ცეცხლმოკიდებული ჯაგის ანალოგიაა, რომელიც თითქოს იწვის, მაგრამ იდუმალი ხმა იცავს მას და ახლოს არ უშვებს შემლახველთ. ყველაფერი მასთან მიდის. მიდის სიტყვაც. აქ იშლება დიდი დრამა მიღებისა და უარყოფისა. შმაგობს წყევლა ყველაფრისა და ლოცვა რჩეულისა. იმართება ბრძოლა განდეგილობასა და შემკრებელობით დასაწყისს შორის. იმარჯვებს მთლიანობის თვითმპყრობელობა.

* *

ქართულ მწერლობაში, კერძოდ, ეს ანალოგიური მდგომარეობაა. აქაც არის წყევლა, ლოცვა, მიღება, უარყოფა და სხვა... მაგრამ ყველაფერს სიცოტავის დაღი აზის. კითხულობ და გეჩვენება, რომ მომავლის რაინდები კი არ მიჰქრიან, ლითონის ბატონები და სიკვდილის კეისრები, არამედ პატარა კაცუნები, რომელთაც რაღაც პატარა აზრი აუკიდიათ და ამ სიმძიმის ქვეშ იზნიქებიან. ეჩვენებათ კი, რომ დგანან სიკვდილისა და უკვდავების მიჯნაზე. აქეთ სიბრალულით მოსცქერიან „ჩვეულებრივებს“, იქით კი შეუბრალებლად უშტერებენ თვალებს „იშვიათებს“. ნამდვილად, მეტწილად კი ისინი ზედმეტი ხალხია. მათ არა აქვთ უწარი არც სიტყვის მოხმარებისა, არც იდეის შემჩნევისა და, რაც უმთავრესია, თავისთავად ყოფნისა. თავის ადგილას ყველაფერი ღირსეულია და ფასდაუდებელი. მაგრამ ჩვენს მწერლებს თავისი ადგილი არ უყვართ. სხვისი ადგილი უფრო წარმტაცად ეჩვენებათ. და ეს იმიტომ, რომ თავაწეულნი დადიან, სიმაღლეებს ხედავენ, თავის შინაგან არსებას არ ჩასცქერიან და ყველაფერს გარე მხედველობით აფასებენ.

სიტყვებიც ეფექტებისათვის იხმარება, პოზაც, ყველაფერი. გაბატონდა ველური სიცილი და თავდაუოკებელი ლანძღვა. რეტიანი ჟესტებით, სასაცილო მრისხანე სახით და აწეული მუშტებით ებრძვიან ვიღაცას. პათოსი ყველაზე დიდ ბრძოლაში იბადება. ისინიც ჰქმნიან მოჩვენებით მტრებს, რადგან სხვა საპათოსო მიზეზისათვის ვერ მიუგნიათ. და მთელი მათი სიტყვათ მიმოხეთქვა მუდმივი ჰალუცინაციების შედეგს უფრო ჰგავს, ვიდრე შემოქმედებას. აქ თითქოს მოცემულია ორგანიული სნეულება, ვიდრე ზეორგანიული სტიქიის ძალა; რაკუნა სიტყვები. რომლებსაც ავტორის დორბლი აქვს დადებული — ეს არის მისი სიმძიმე. სწორედ მათ შესახებ შეიძლება ითქვას ზარატუსტრას სიტყვით: „ნუთუ არ ჰხედავ სულებს, ჭუჭყიანი ჩვრებივით რომ ჩამოკიდულან?.. ნუთუ არ გესმის, რომ აქ სული სიტყვათა უბრალო თამაშად გადაიქცა?..

მაგრამ არ მინდა ვიყო მხოლოდ დეფექტების რეგისტრატორი, არცთუ თვით ამ დეფექტების გულგრილი მაყურებელი. მე მგონია, რომ თვით ამ დასნეულებას აქვს თავისი ჯანალიზი. ეს ნიშანია ქართული მწერლობის გადახალისებისა. ეს ყველაფერი ეროვნული ენერგიის შინაგანი დუღილის ანარეკლია, ქაფი. ერთი მძლავრი ქარია საჭირო, რომ გადასწმინდოს ეს ნადუღი. ძაგრამ ვიდრე ეს ქარი ადგებოდეს, ვნახოთ ამ მიუღებელ სანახაობაში რა იფარება მისაღები და ფასნადები. ზემოთ ნათქვამ ატმოსფეროს შექმნაში ყველას მიუძღვის მონაწილეობა, მაგრამ ამ ყველაში მაინც ხდება ერთგვარი მოქცევა, რაც უფრო მნიშვნელოვანია. ნაკლის დანახვა ადვილია. უფრო ძნელია ღირსების დანახვა. ვეცდები ვიარო როგორც ადვილი, ისე ძნელი გზებით. თემა განსაზღვრულია ერთი წლით. 1922 წელი.

წარსული წელი მწერლობისათვის ისეთივე ძუნწი იყო და უხეირო, როგორც მისი წინამორბედნი. ის იშვიათი სიკეთე, რომელიც აქა-იქ ელავდა, ვერ ანათებს ბნელ სანახაობას. ჩვენ განიერი მკერდით გვსურს შესუნთქვა, მაგრამ ქართულ სიტყვებს პერსპექტივა ვერ გაეშალა. ჩვენ გვინდა დიდი გარდაქმნა. ყველა გრძნობს ამას, მაგრამ ჩვენმა „მოკრუნჩხულმა თითებმა“ ეს ვერ შესძლეს. რომ შეეძლოთ, ქართული ლიტერატურა აღარ იქნებოდა ის უმოაჯირო პლაცი, სადაც ყველა სანკიულოტი ითარეშებდა. თარეშობდა კი ყველა. „საყდრის კარი ღია იყო“... ამას თქმა უნდა უბოდიშო და პირდაპირი. ამასაც ყველა გრძნობდა, ვინც ერთხელ მაინც შეუპყრია მწარე გრიმასას უგემურობის წინაშე. და რომ გამოჩენილიყო რაღაც საშუალება ფილტრაციისათვის, ქართველმა მწერლებმა შექმნეს ტრიბუნა, რომ ყველა, ვისაც „ძალა“ ერჩოდა. ზედ ასულიყო და იქიდან ეჩვენებინა თავისი გამართლებული შემოქმედება თუ არა, გამახვილებული აზროვნება თუ არა, შემოქმედებისათვის ანთებული თვალები მაინც, და აზროვნების სიახლოვით გაკეთილშობილებული თავდაჭერა. ეს ტრიბუნა იყო ხელოვანთა სასახლეში. აქ სწარმოებდა სალიტერატურო მუშაობის დიდი მხარე, ბეჭდვის გარეშე დარჩენილი, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვანი. მწერალთა კავშირების სალიტერატურო სხდომებს ვგულისხმობ. აქ ორი კავშირი ფსიქოლოგიურად ერთმანეთს ეტოქებოდა. და საზოგადოებაც ეცნობოდა ამ ორი დაპირისპირებული ჯგუფის არსებას. ყველაფერი ხომ მართლა ისე არ იხსნება, როგორც ეს გონია ყველა დამარცხებულის გაბოროტებულ გულს. ერთი რევოლუციონერის თქმისა არ იყოს. ხალხი

შეიძლება მოატყუო ერთხელ, ორჯერ, მაგრამ ყოველთვის ვერ მოატყუებ. და ამ დაპირისპირებასაც უფრო ღრმა ფსიქოლოგიური საფუძველი ჰქონდა. ლიტერატურული ბრძოლის სათავე საბოლოოდ კეთილშობილებაშია. რა იქნებოდა, რომ ილია ჭავჭავაძეს კნ. ჯორჯაძისათვისა და კომპანიისთვის ბრძოლა არ გამოეცხადებინა და თანაც ისეთი მწარე, რომელიც ილია ჭავჭავაძის დიქტატორულ ბუნებას უხდებოდა? ეს იქნებოდა ქართული მწერლობის უფრო მეტი დაქვეითება. და დღესაც, ამ ბრძოლაზე ხელის აღება იქნებოდა უპასუხისმგებლობის დანაშაული.

მიკერძოებას ვერავინ დამწამებს. ე. წ. „ძველმა კავშირმა“ ვერ გამოიჩინა უნარი იმ გარდაქმნისა, რომელიც ასე აუცილებელია ქართველი მწერლისათვის. იქ კვლავ ირეოდა ისეთი შემავალი ელემენტი, რომელიც ლიტერატურისათვის მხოლოდ უარყოფითი მაჩვენებელია. ეს ელემენტი მეტად თამამიც იყო, მაგრამ კათედრამ თავისი საქმე გააკეთა. იქ ბევრი თავმომწონე დამარცხდა. ცრუ შემოქმედისთვის კი ამ დამარცხებას საბედისწერო მნიშვნელობა აქვს თითქმის ყოველთვის. იგი „თავმოყვარეობისათვის“ მწერლობს, და არა შინაგანი აუცილებლობით. ეს „თავმოყვარეობა“ კი ბევრს გაუცუდდა. ერთი-ორი წლის ასეთი მუშაობა, და ან სულ დაეკარგებათ ხალისი „ყბად-აღებისა“, ანდა დასძლევენ საკუთარ სულში მოხეტიალე უქნარა „ვიღაცას“. გაიგებენ, რომ მ წ ე რ ლ ო ბ ა ძალიან მძიმე იდეური კატეგორიაა, რომელიც თავდადებასაც ითხოვს.

ამ მხრივ მათ მუშაობას ჰქონდა მნიშვნელობა. ღირსებად კიდევ ის უნდა ჩაეთვალოთ, რომ ხშირად მართავდნენ პოპულარულ საღამოებს, სადაც იგონებდნენ ძველ მწერლებს, როგორც ევროპელებს. ისე ჩვენებს. მაგრამ ეს ღირსებაა როგორც ლიტერატორთა ორგანიზაციის და არა ლიტერატორთა. ამ უკანასკნელთა მუშაობა მეტად უძარღვო იყო, ელემენტარული.

ბარცთუ „ახალი მწერლობის კავშირი“ იყო უნაკლო. აქაც ჰქონდა ადგილი გაუმართლებელ პრეტენზიებს, გადაჭარბებას, ნაჩქარევ აზროვნებასაც... მაგრამ, სამაგიეროდ, აქ იყო ცდა ესთეტიკური შერჩევისა, ზოგად კულტურის სიმაღლემდე ასვლისა, ღირებულებათა შორის ეჭვიანი სიარულისა... იყო ცდა გონებრივი და ესთეტიკური დისციპლინის დამყარებისა. აქ წაკითხულ მოხსენებათა მეტი წილი ნაყოფი იყო ხანგრძლივი და სერიოზული მუშაობისა. და ვინც ამას უარჰყოფს, თუნდ მაგალითისთვის მოიგონოს ის „რუსთველიანა“, რომლითაც პავლე ინგოროყვამ შესძრა ქართველი ინტელიგენციის აზროვნება. სხვებს აღარ დავასახელებ... მეტწილად სერიოზული მუშაობა სწარმოებდა ამ კავშირში, როგორც უნივერსალ პრობლემათა

ახალი წარმოდგენის ცდით, აგრეთვე, ქართული მწერლობის გადასინჯვით, და ზოგჯერ ახლის თქმითაც.

ასეთი იყო კავშირების საჯარო მუშაობა საზოგადოდ. მაგრამ კერძო მწერალთა მიმოხილვაც აუცილებლობის სახით დგება. დავასახელებ მხოლოდ ისეთებს, რომელთა შემოქმედებასაც ეტყობოდა ერთგვარი სიახლე და გამართულობა:

პაოლო იაშვილი. იგი მომსკდარი ძალის პოეტია. მის ლექსებში ბევრია პოეტურ განცდათა მორევი. მაგრამ იგი ამ სტიქიის დაუდევარი დირიჟორია. ამიტომ იგი ხშირად მარცხდება. მისი ლექსები უფრო ექსპრომტებია, რაც ღირსებას აკლებს მის ზოგიერთ ლექსს. მისი ლექსის „ევროპის“ ბოლო სტრიქონები ამის ილუსტრაციაა. იქ პოეზიის მაგიერ ქრონიკაა მხოლოდ. მისი ლექსი „წერილი სანდრო ცირეკიძეს“ უფრო მოკითხვის ბარათსა ჰგავს და მოშინაურების კილო სდევს. პაოლო იაშვილი რომ დაუზოგველად იფანტება, ცხადია. და რომ მან შესძლოს თავდაკება, „ძალი შესწევს ქადილს“, თავის პოეტობას ღირსეულად გაამართლებს. აქ წინააღმდეგი აზრი შეუძლებელია.

ტიციან ტაბიძე. იგი საინტერესოა ამ წელს ლექსით — „ცხენი ანგელოსით“. აქ „ქალდეას ქალაქების“ შემდეგი ეტაპია მოცემული, სადაც კონუსივით თავს იყრიან მისი მტანჯველი თემები, ზოგჯერ ეპილეფსიურად რომ აბოდებენ: დისონანსები, სიკვდილი, გადაშენება-მალარია. ორი პოლუსია ან ორი ნრე: სატურნი—ასტრალური ღმერთი — ქალდეას მისტიკა — ცხენი ანგელოსით და მალარია, გაყვითლება, სიკვდილი. ტიციან ტაბიძეს აქვს თავისი პოეტური სტილი, თუმც პირობითი და დაუმთავრებელი. მასაც აქვს ღონეგამოლეული სიტყვები: „ბალაგანი“. „ტუბერკულოზი“, „სოველი ჭინკა“, „სნეული ჭინკა“ და სხვ... წარსულთან შედარებით, ტიციან ტაბიძე წინა პოზიციებზეა გადასული. მასშიც ხდება გარდატეხა: ერთი წლის წინ ლირიკისათვის გაგიჟებული, ახლა ამბობს: „ლირიკის პოეტი მგონია მესტვირე“... მაგრამ თავს რომ დაანებებდეს „ახალი თემების“ ჭირვეულად ძიებას, უკეთესი იქნება. რატომ „მადონა დეზერტირების ბაზარზე“ და არა დეზერტირების ბაზარი სამოთხეში. ანდა ადამ და ევა ქარვასლაში? ასეთ ახალ „თემებს“ ყოველთვის მოსძებნის მოცლილი კაცი.

ვალერიან გაფრინდაშვილი. უანწელებში იგი ყველაზე დიდი ფანტაზიის პოეტია. იგი ფაკირის საიდუმლოებით უცქერის მოვლენებს და არჩევს თავისებურად. იგი თავისი პოეზიით ყველაზე „პრინციპიალურია“, თუ შეიძლება ასე ითქვას. იგი არ ღალატობს თავის მიერ შექმნილ ქიმერებს და იმდენად შეუთვისდა საკუ-

თარ ფანტასტიკას, რომ სომნამბულივით დადის ქართულ მწერლობაში. მისი შემოქმედების პოლუსებია: დაისები და ოფელია, აშორდია და უკუღმართობა, თვითმკვლელობა და საფირონი. და ეს პოლუსები ისე ახლო არიან მის პოეზიაში, რომ ძალიან ხშირად უხდებათ მათ მის ლექსებში მოქცევა. მასაც აქვს კბილმოჭრილი სიტყვები და სახელები: „საფირონი“—ერთ ლექსში შვიდჯერ, „ორეული“. „ოფელია“, „აშორდია“, „სკრიპკა“ (ჩემი აზრით, საზარელი სიტყვა), მაგრამ ვალერიან გაფრინდაშვილი წელს მაინც საინტერესო იყო. განსაკუთრებით, „მაჩაბლით“ და „ვერის კიბით“.

ვალერიან გაფრინდაშვილი თავისებური ფიგურაა ქართულ მწერლობაში და მისი გზა ქართული მწერლობის მონმარტრისკენ მიდის. მიაღწევს თუ არა — ეს მისი გამძლეობის საკითხია.

„ყანწელებიდან“ წელს აღსანიშნავნი არიან რაჟდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე და გიორგი ლეონიძე. შალვა აფხაიძე გამარჯვებულია მხოლოდ უკანასკნელი ლექსით — „ღამის პეიზაჟი“, შიგ რომ არ იყოს „ტიციანის გაცილება“ და „პაოლოს ძილი“. გიორგი ლეონიძეც მეტად აჭარბებს „მაგარი“ სიტყვებით, მაგრამ ამ „სიმაგრეში“ ვულგარობაც ბევრია. გვეტაძემ კი მოიშორა ვ. გაფრინდაშვილის გავლენა და დგება საკუთარ ნიადაგზე.

არას ვამბობ კოლაუ ნადირაძის შესახებ, რომლისგანაც უფრო მეტს ველი, ვიდრე მან მოგვცა წარსულ წელს. მას შესწევს პოტენცია და მისდამი დაუნდობლობა შესაძლებელია.

არას ვამბობ, აგრეთვე, ნიკო ლორთქიფანიძის, ალ. ცირეკიძის და სერგო კლდიაშვილის შესახებ, რადგან პროზის ცალკე განხილვაში შევეხები მათ.

საერთოდ, „ცისფერყანწელების“ შესახებ უნდა ვთქვა, რომ გარდა მათი მეთაურისა, ყველას ქართული ლექსიკონი ღარიბია და გამდიდრებული უცხო სიტყვებით, ქართულის სიწმინდის დაკარგვით. პროვინციალობა უხდება ვაჟას, რომელიც ბუნებასთან ახლო დგას. მაგრამ არ უხდება იმ ხალხს, რომელიც პროვინციალობას გმობს პათოსის დაუზოგველად. საერთო ღირსებად კი ის უნდა ჩაეთვალოთ, რომ აქვთ ძიება, ჩქროლვა, რაც ყოველთვის უკეთესის თავმდებია.

„ახალ მწერალთა კავშირში“ წელს საგანგებოდ აღსანიშნავია კონსტანტინე ჭიჭინაძე. მას ვერავინ ამჩნევს, რადგან თვით არ ცდილობს, რომ იყოს შემჩნეული. მისი „მოგზაურობა ანთებით“ საუკეთესოა, რაც კი წელს დაიწერა, შიგ რომ არ იყოს ზედმეტი ისტორიზმი, ლექსი იქნებოდა პირდაპირ ღირსეული. ბევრი საუცხოო სახეებია:

„თეთრი დათვები, ყინულეთის სენატორები,
წამოკუნტულან და კისრები წამოუწვდიათ,
აუწევიათ სალოცავად წინა ტორები
და ვარსკვლავების ჩამოვარდნას ჩუმად ეცდიან".

•

...და ციკლოპები უზარმაზარ ქვებს დაათრევენ..."

•

„ნელა ამოდის ცივი მთვარე უზარმაზარი,
ყინვის კონცხებზე ძლივს მეცელი გადმოათრია...

•

„მოხუც ურაგანს აუვარდა ძილში ხველება,
ენით ალოკა თოვლის ფიფქი ძირს დაფენილი..."

კონსტანტინე ჭიჭინაძე, ჩანს, მეტად სერიოზულად ეპყრობა პოეზიას, რაც თავმდებია მისი გამარჯვების.

ვნახოთ „მარჯვენა" ფლანგი.

ს ა ნ დ რ ო შ ა ნ შ ი ა შ ვ ი ლ ი. წელს იგი ხშირად სწყდებოდა თავის განდეგილობას და გვეველინებოდა ლიტერატურაში ალაზნის ველიდან მოტანილი სახეებით და განცდებით. გვეველინებოდა, როგორც დიდი ხნის უნახავი. და მეტწილად მისი გამოჩენა იყო მნიშვნელოვანი, რადგან მოჰქონდა დაუწყებული. მაგრამ კარგი სიო, რომელიც იქ, კახეთში, ირმებს მოსტაცა. სანდრო შანშიაშვილი, ჩემი აზრით, ქართული მასშტაბით დიდი პოეტია. თუმც იგი ბევრჯერ დაბარცხდა, მაგრამ დიდ პრობლემებთან ჭიდილში. ეს კი ბევრ გამარჯვებაზე უკეთესია. მასში არის რაღაც ვაჟასებური პირველყოფილობა და სანდრო ყაზბეგის მსგავსი ტემპერამენტი. და თვით მისი დღევანდელი განზე გადგომა მწერლობიდან ბევრით უკეთესია. ვიდრე ბევრის მომაბეზრებელი სიახლოვე. მგონია, რომ მისი შემოქმედებითი ბუნება ჯერ კიდევ მოხსნის პირს. სადაც მან, ერთ დროს გაბეჭებულმა, შესძლო ყველაფრის დატოვება, იგი იმასაც შესძლებს, რომ ყველაფერი დასთმოს პოეზიისათვის.

ი ო ს ე ბ გ რ ი შ ა შ ვ ი ლ ი. იშვიათი ბედის პოეტია. იგი ან მთლიანად არის მიღებული, ან ასევე უარყოფილია. მგონი, რომ ორივე შეხედულება მცდარია. პოეტური გზნება და შეგრძნება მასში უეჭველად არის, მაგრამ დიდია, აგრეთვე, ცარიელი ადგილები მის შემოქმედებაში. ბრჭყვიალა და უსისტემო სიტყვებით არ შეიძლება მათი დაფარვა. არცთუ უბნური სიტყვების ლექსიკონია დასაშვები, მით უმეტეს უცხო და უკულტურო წარმოშობისა. ამ წლის მის ლექსებში განსაკუთრებით აღსანიშნავი არც ერთია, მაგრამ, საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ იგი თავის ორბიტაში მაინც თავისებურად წინ მიდის და, როგორც განსაკუთრებული ტონის პოეტი, იგი ქართული ლიტერატურის შესამჩნევი წევრია.

ს. ა ბ ა შ ე ლ ი. იგი უფრო გონების პოეტია. მას აკლია შემოქმედების სიცხე და განჭვრეტის სიძლიერე. მისი „შორეული ნაპირი" აჰ აზრის საუკეთესო ილუსტრაციაა. ეს ლექსი აბაშელისთვის უღელტეხილია. ამას იქით იგი სხვა ხაზზე დგება. მისი ძველი. რიტორიკით დატვირთული ლექსები და მანიკიურით ნაფერი სიტყვები პოეტურმა სისადავემ დამალა. გზა სწორი არის. მაგრამ ზოგჯერ მაინც ჩანს შინაგანი სტიქიის სითბო-ნაკლებობა, რომელიც ვერ პოულობს პოეტურ სახეს. მაგალითად:

„ოხ, ჩემთვის ძნელი მ ი ს ა ღ ე ბ ი ა,
შურისძიება ახალ მეტოქის..,"
„იქ აკაკანდა ტყვიისმფრქვეველი,
ჰაეროპლანით გამონაგზავნი"... და სხვ...

აბაშელმა, მართალია, იცის რასაც წერს, ეს ღირსებაა, მაგრამ რასაც იგი ხედავს გონების თვალით, მის ლექსებში ვერ იღებს მდგრად გრძნობიერ სხეულს. ეს ლექსი აბაშელისთვის კარგი ატესტატია, რომელიც მოწმობს, რომ იგი წელს ბევრად უფრო საინტერესოა.

დარჩა კრიტიკული მწერლობა, მაგრამ ამ საკითხის შესახებაც შემდეგ.

დასასრულ, მინდა ვთქვა, რომ ქართულ მწერლობას იმედიანად ვუცქერ, მჯერა მისი გამარჯვება. ტკივილებით და დაფანტულობით სავსე თანამედროვე ჩვენი მწერლობა აივსება და განიწმინდება. საამისო ბრძოლასა და შემოქმედებას გვავალებს ჩვენი ესთეტიური სინიდისი და წყურვილი ჩვენი მიწის უკვდავებისა.

1923 წ.

1926 წლის ქართული მწერლობა

ქართველ მწერალთა გაერთიანებული ყრილობა გათავდა. ბევრი რამ ითქვა საგულისხმო, როგორც მწერალთა ფრაქციების, ისე მთავრობის წარმომადგენელთა მხრივ. ხოლო უმთავრესი, რაც მთელი ყრილობის სურვილს წარმოადგენდა, იყო ჩვენი სალიტერატურო ცხოვრების გამოცოცხლება, განდგომის მოსპობა და მჭიდრო თანამშრომლობა. ყველაფერი ეს ითქვა, რეზოლუციების სახითაც აღინუსხა, მაგრამ ეს იმდენად საინტერესო არ არის, რამდენადაც ის საქმიანობა, რომელიც დიდი ხანია უნდა დაწყებულიყო და გვიან იწყება.

არ არის დასამალი ის ფაქტი, რომ ჩვენი ქვეყანა მდიდარია სალიტერატურო ძალებით, მაგრამ სალიტერატურო ცხოვრება ჩვენ არა გვაქვს. რაღაც დაქსაქსულნი, სხვადასხვაგვარი „იზმებით“ შემოზღუდულნი, ყველა თითქოს რაღაცას აკეთებს, მაგრამ ვერც აკეთებს, რადგან არ არის ის დიდი პირობა, რასაც სალიტერატურო ცხოვრება ეწოდება. მაგალითისათვის რუსეთი ავიღოთ, მოსკოვი. იქ არა ვართ, მაგრამ აქედანვე ვგრძნობთ, რომ იქ დიდი მოძრაობაა მწერლობის ქვეყანაში. ფოსტის საშუალებით ვადევნებთ თვალყურს, მაგრამ მაინც გვესმის იქაურ „მწერალთა სახლის“ აწეული პულსაცია. მართალია, არსებული ლიტერატურით არც იქ არიან კმაყოფილები, რადგან ახალ ლიტერატურას „ძველს“ უწოდებენ და ახალ მწერლებს კი — გუსევ-ორენბურგსკის, პოტაპენკოს, სერაფიმოვიჩის, ვერბიცკაიას და სხვათა „სულიერ შვილებს“. მართალია ისიც, რომ იქაც აცხადებენ—ლიტერატურა არა გვაქვსო, მაგრამ აქ გარკვევა არის საჭირო. იქ ამბობენ: — „ერთი და იგივე ძველი რუსული ლიტერატურა არის აქაც და საზღვარგარეთაც. პოლიტიკურად ერთმანეთი სძულთ, მაგრამ ჩვეულება და ხერხი ერთი აქვთო“. ე. ი. იქ ლაპარაკი არის მომავლის შესახებ, რომელსაც უნდა უსწორდებოდეს თანამედროვეობა. ჩვენში კი საკითხი უფრო სხვაგვარად დგას. იქ, მოსკოვში, მართალია ძველი ჩვეულებით და ხერხით, მაგ-

რამ ხომ მაინც არსებობს ეს ლიტერატურა. ხომ არსებობენ მხატვრული ხასიათის ჟურნალ-გაზეთები. რუსეთის სახელგამი ხომ თამამი ხელით ისვრის ახალ-ახალ წიგნებს, რომელნიც მოსკოვიდან ჩვენამდე ისეთი მასიური ზომით აღწევენ, რომ თბილისში უბრალო ფილიალებსაც ვერ ვედარებით. შეიძლება თანამედროვე ლიტერატურის ხასიათი არ აკმაყოფილებს მოსკოვს, მაგრამ, რომ ეს ლიტერატურა აქ არ იყოს, როგორც ამას წერდა „Новая Россия", — არ არის მართალი, მაგრამ ჩვენში კი, თამამად შეიძლება იმის თქმა, რომ სალიტერატურო ცხოვრება არა გვაქვს. რა მიზეზით? მაგრამ მიზეზების რკვევა რა საჭიროა, როდესაც ყოველი ჩვენთაგანი თავისდათავად ღრმად არის დარწმუნებული, რომ ვერავითარი მიზეზი ვერ იქნება ძლიერი, როგორც ის შინაგანი მღელვარება თუ „შემოქმედებითი ტკივილები", რომელიც ლიტერატურის ქვეყნის მოქალაქეს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს. მაგრამ სამწუხარო ფაქტად უნდა აღინიშნოს, რომ ეს შინაგანი დაუდგრომლობა ჩვენს მწერალს მეტწილად არა აქვს. მას თითქო საამისო სტიმული აკლია. ჩვენი მწერლობის სასახლე გაყინულ აკლდამასა ჰგავს, ჩვენი თითო-ოროლა ჟურნალი — შემთხვევითს კრებულს, ჩვენი გამომცემლობაც — ბევრი საქმის ქვეშ წყვეტებით მომუშავე აპარატს. მთელი წლები მიდის და ჩვენ არ მოგვისმენია არც ერთი მოხსენება სალიტერატურო ამოცანების შესახებ, არ ყოფილა საჯაროდ გამოსული აზროვნება ამა თუ იმ საკითხზე. უამისოდ კი, თვით გოეთესა და შილლერის დიდი ჭკუა და გზნებაც კი ჩანელდებოდა.

რა არის ამის მიზეზი? იქნებ ქართველი მწერალი საბოტაჟს აწარმოებს. ამის თქმა ყოვლად გაუმართლებელი ბრალის დადება იქნებოდა. საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის მანძილზე, არამცთუ საბოტაჟს არა ჰქონია ადგილი, პირიქით, მუშაობის სურვილი იყო ძალიან დიდი, მაგრამ რაღაც მოჯადოებული წრე შეიქმნა ისეთი, რომელიც საქმიანობას ხელს უშლიდა.

ან იქნებ ქართველი მწერალი დიდ მოთხოვნილებას ადგენდა, რის დაკმაყოფილებაც არ იყო შესაძლებელი? არც ეს არის მართალი. ქართველი მწერალი არასოდეს ყოფილა განებივრებული, რომ დაჩვეულიყო დიდ სურვილებს. მიზეზებს დიდი ძებნა არ სჭირდება, რადგან ორი ძირითადი მიზეზი ისე აშკარად არის წინ წამოწეული, რომ ყველა ხედავს. ერთია თვით მწერალთა შორის, და მეორე — მწერალთა გარეთ. პირველი გამოიხატება იმ ფსიქოლოგიურ გაყრაში, რომელიც რაღაც გაუმართლებელი ფრაქციულობით ხელს უშლიდა საერთო მაჯისცემის გამოწვევას მწერალთა შორის, მეორე კი ის ნაკლები ყურადღება, რომელსაც იჩენდა ხელისუფლება

ბწერლობის მიმართ, რასაც თვით მთავრობის წარმომადგენლები აცხადებდნენ ყრილობაზე და რასაც გასამართლებელი მიზეზები ჰქონდა დღევანდლამდე. მაგრამ დღეს შეიძლება ამ მდგომარეობის ასე დატოვება? არა. ეს იგრძნო ყველამ, და გაერთიანებული ყრილობაც ამისთვის იყო მოწვეული. აქ ბევრი რამ ითქვა, ერთგვარი ფსიქოლოგიური დაახლოებაც მოხდა, რაც უნდა მაქსიმალურად იქნეს გამოყენებული.

ეს კი მოხდება საქმიანობის პროცესში... უნდა გამოიძებნოს ყოველგვარი საშუალება, რომ მიღებული რეზოლუციები საარქივო დოკუმენტებად კი არ დარჩეს. არამედ განხორციელდნენ ასი პროცენტით, რადგან გამოთქმული საჭიროებანი მინიმალურად იყო თქმული და მწერლობის აღდგენა კი მაქსიმალურ ყურადღებას მოითხოვს.

და თუ ამ საქმიანობის პროცესში მწერლობა ვერ გამოიჩენს იმ სიახლეს, რაც ყველასათვის სასურველია, თუ აქ არ იქნება ის „გარდაქმნა“, რასაც ჩვენი ეპოქა მოითხოვს. ეს არ არის საშიში. ხელოვნების ქვეყანაში მოულოდნელობა იშვიათია. იქ ათასგვარი შინაგანი პროცესები სწარმოებს, იქ ძალიან სათუთი მოპყრობა არის საჭირო, დეკრეტებით შემოქმედება შეუძლებელია. საჭიროა იმ ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს შექმნა. რომელიც აამოძრავებს ჩვენი მწერლობის და საერთოდ ხელოვნების მსუქან შავ მიწას. და ეს მიწა მოგვცემს იმ ნაყოფს, რომელსაც ასე ჭირვეულად ვეძებთ.

ვ. გ. ტანი, „Нов. Россия“-ს მეორე ნომერში. ასე მიმართავს მწერლებს: — „საჭიროა არა ამოცანათა ჩვენების თხოვნა, არც მოფერებითი წერა, არც თემების მიღება ეპოქისაგან, კლასისაგან ან უბრალოდ უფროსებისაგან. პირიქით, საჭიროა თემების მოცემა. ადრე იღებდით, ეხლა უნდა მოგვცეთ ეგ თემებიო“. ეს მართალია, და სწორედ ასე უნდა დაისვას საკითხი ჩვენშიც. მხოლოდ ამ ნიადაგზე არის შესაძლებელი მომავალი ხელოვნების მოლოდინი. ამ ნიადაგის შესაქმნელად კი უნდა ვაწყდეს ის მოჯადოებული წრე, რომელიც რაღაც უნდობლობით იყო შეკრული. უნდა მოხდეს იმ პარტიკულიარიზმის ლიკვიდაცია, რომელიც მწერლობის საერთო ინტერესებს ხელს უშლიდა, მწერლობა უნდა შიჩნეულ იქნას სახელმწიფო საქმედ. ჩვენ გვჯერა, რომ ეს ასე მოხდება, რადგან საამისო დაპირებები უკვე გვაქვს და ისიც გვჯერა, რომ ჩვენი ლიტერატურა შესძლებს იმ დიდი შინაარსის გადმოცემას, რომლითაც ჩვენი ეპოქა არის სავსე.

1927 წ.

ლევ ტოლსტოი

ტოლსტოის დიდი სახელი არც მხოლოდ მისი მხატვრული შემოქმედებით აიხსნება და არც მისი ფილოსოფიური ნაწერებით. მართალია, მისი „ომი და ზავი“, „ანა კარენინა“, „აღდგომა“, „ჰაჯი მურატი“ და სხვ. ისეთი ნაწარმოებებია, რომ არ ჩამოუვარდებიან დიკენსის, ჰიუგოს, დოსტოევსკის, ტურგენევის, იბსენის და სხვ. შემოქმედებას, მაგრამ ლ. ტოლსტოის სახელი უფრო დიდია, ვიდრე ხსენებული ნაწერების რეზონანსი. რაც შეეხება მის ნააზრევს რელიგიის, ზნეობის, სახელმწიფოს, მეურნეობის, მეცნიერების, ხელოვნების და სხვა საკითხების შესახებ, უნდა ითქვას, რომ აქ ლ. ტოლსტოი მეტწილად უკვე ცნობილი აზრების კომენტატორია ანდა პოპულარიზატორი. თვით მას ცოტა რამ ეკუთვნის, და ისიც ხშირად საეჭვო ღირსებისაა. ლ. ტოლსტოის სახელგანთქმულობის მიზეზი უფრო ჯერ მის პირად ყოფაქცევაშია საძიებელი, შემდეგ იმ გარემოში, სადაც ასეთი ყოფაქცევა გამონაკლისს წარმოადგენდა, და ბოლოს იმ პირობათა მთელ რიგში, რომელთ გამო ტოლსტოისაკენ უნდა მიქცეულიყო მრავალთა ყურადღება. ერთი სიტყვით, ტოლსტოის დიდი სახელი მტკიცედ არის დაკავშირებული მის ბიოგრაფიასთან... თვით ტოლსტოიც უფრო დიდ ყურადღებას აქცევდა ამ მომენტს, ამის შესახებ, თვითვე ამბობს თავის მოგონებათა შესავალში: „ჩემი ცხოვრების ამ ოთხივე პერიოდის ნამდვილად მართალი ისტორიის დაწერა მინდა, თუ ღმერთი მომცემს ძალასა და სიცოცხლეს. მგონია, რომ ჩემ მიერ ასე დაწერილი ბიოგრაფია, თუნდა მრავალი ნაკლით სავსე, უფრო სასარგებლო იქნება ხალხისათვის, ვიდრე მთელი ის მხატვრული ყბედობა, რომლითაც სავსეა ჩემ თხზულებათა 12 ტომი, რომელთაც ჩვენი დროის ხალხი დაუმსახურებელ მნიშვნელობას მიაწერს“-ო. ამ მხრივ კი ლ. ტოლსტოი მართლა დიდ და ორიგინალურ ფიგურას წარმოადგენს. მისი წრის, გვარისა და შეძლების ხალხი ან სასახლის ირგვლივ ირეოდა და ცდილობდა სამეფო კარზე სახელის მოპოვებას, ან პეტერბურგსა და

პარიზში ფლანგავდა ქონებას მრავალნაირ გართობასა და „ეპიკურეიზმს“ გადაყოლილი. ლ. ტოლსტოი არ გაჰყვა ამ გზას, უარჰყო როგორც ბოროტება, და მიაშურა იმ ხალხს, რომელიც მიწას ჩასციებია და ბუნებას კალთებს უკოცნის. „შეიყვარე მოყვასი შენი, როგორც თავი შენი“-ო, ქრისტეს ეს მცნება გადიქცა ლ. ტოლსტოის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითად დებულებად და მის განსახორციელებლად დაიწყო მუშაობა. ამისათვის, ჯერ საკუთარი თავი უნდა შეეყვარებინა. მისი რთული, მდიდარი და უცნაური ბიოგრაფია ამ საკუთარი თავის შეყვარების ისტორია არის მეტწილად, მთელი იმ ტკივილებით და სიძნელით, რაც ამ პროცესს ყოველთვის თანა სდევს, თუ კი იგი შეგნების ნაყოფია და არა ბიოლოგიური ამბავი.

ჩვენ ვიცით, რომ ლ. ტოლსტოიმ ბატონკაცური აღზრდა მიიღო, და ასეთივე იყო მისი ცხოვრების პირველი პერიოდი. „შეუზარებლად, უზიზღოდ და გულისტკივილის გარეშე არ შემიძლიან ამ წლების მოგონება“, წერს ლ. ტოლსტოი თავის აღსარებაში. „მე ხალხსა ვხოცავდი ომში, ვიწვევდი დუელში, რომ მომეკლა, ქაღალდში ვაგებდი, ვჭამდი გლეხების შრომას, ვაწამებდი იმათ, ვმრუშობდი, ვატყუებდი, სიცრუე, ქურდობა, ყოველგვარი მრუშობა, ლოთობა, ძალმომრეობა, მკვლელობა, არ ყოფილა ისეთი ბოროტმოქმედება. რომელიც არ ჩამედინა, და ყველა ამის გამო მაქებდნენ... ასე ვცხოვრობდი ათი წელიწადი“-ო. ამ ამონაწერიდან კარგადა სჩანს როგორც ტოლსტოის ცხოვრების ხასიათი, ისე ის ზიზღიც, რომელიც ჩაესახა მას ამ ცხოვრებისადმი შეგნების პირველი გაღვიძებისთანავე. მას აქეთ იწყება ის დიდი დრამა, რომელიც ნახევარ საუკუნეზე მეტი გაგრძელდა და რომელსაც ტოლსტოის ცხოვრება ჰქვია სახელად.

ეს ცხოვრება თვით ტოლსტოიმ ოთხ პერიოდად დაჰყო.

1. ბავშვობის ლამაზი, უდარდელი და უმანკო პერიოდი 14 წლამდე, 2. „საზარელი 20 წელიწადი ანუ პერიოდი ტლანქი სალახანობისა, პატივმოყვარეობისა და ავხორცობისა“, 3. „18 წლიანი პერიოდი, ცოლის შერთვიდან ჩემს სულიერ დაბადებამდე“... და 4. 20-წლიანი პერიოდი, „რომელშიაც ეხლა ვცხოვრობ, და იმედი მაქვს მოვკვდები კიდეც“... ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა მეორე პერიოდი, როდესაც ლ. ტოლსტოიში ღრმა გარდატეხა მოხდა, როდესაც გარყვნილებისა და განცხრომის სოდომი შეიზიზღა და პირი იბრუნა სიმართლისა და საკუთარი მეობის საძიებლად. უნდა აღინიშნოს, რომ ის, რასაც ლ. ტოლსტოი გარყვნილებას უწოდებს, ეს იყო ჩვეულებრივი ცხოვრება, რომელსაც კარგ და ზნეობრივ

ცხოვრებად სთვლიდნენ. მაგრამ ტოლსტოი თუ მას გარყვნილებას უწოდებს, იმიტომ. რომ შემდეგში მან შეიქმნა ყოფაქცევის მაგარი წესები, რომელთა მიხედვითაც განვლილი პერიოდი ამ სახით ეჩვენა. თორემ რომ ვეცნობით მის ცხოვრებას, დღიურებს და სხვა დოკუმენტებს, ნათელი ხდება. რომ ლ. ტოლსტოი ამ „გარყვნილების“ პერიოდშიც ხშირად განზე უდგება თავის თავს, ყოველ ნაბიჯს კრიტიკული თვალით უცქერის და განწმენდას ცდილობს. ჯერ ისევ 1847 წ., როდესაც ლ. ტოლსტოი 18 წლის ვაჟი იყო. თავის დღიურში წერს: „ჩემი ცხოვრების ცვლილება უნდა მოხდეს. მაგრამ საჭიროა, რომ ეს ცვლილება გარეგანი პირობების შედეგი კი არ იყვეს, არამედ სულის ნაყოფი“... შემდეგი მისი ცხოვრება, ეს არის გაბრძოლა თავის თავთან. მართალია, ხშირად იგი ვერ ასრულებდა იმ მოთხოვნილებას, რომელსაც თავის თავს უდგენდა, მაგრამ სამაგიეროდ ტანჯვაც დიდი ჰქონდა. შეიძლება ითქვას, რომ ლ. ტოლსტოის თავაწყვეტილი ცხოვრება შინაგანი მოუსვენრობის და ზნეობრივი ტკივილების გასაყუჩებელი საშუალება უფრო იყო, ვიდრე სასიამოვნო მოთხოვნილება. შემთხვევითი მოვლენა ხომ არ იყო, ლ. ტოლსტოის მიერ უნივერსიტეტის დატოვება და სოფლად გაქცევა. მასში იმ თავითვე შეურიგებელი სული ბობოქრობდა; მას რაღაც სხვა ეწადა, ჯერ სავსებით გაურკვეველი, მაგრამ არა ის, რასაც უნივერსიტეტი სთავაზობდა, მზა ფორმულებისა და მშვიდობიანი მეცნიერების სახით.

უნივერსიტეტში იგი თითქოს თეორიებმა შეაშინეს, რადგან მაშინვე მის წინ პრაქტიკული ცოდნის კითხვები იყვნენ აღმართული. ზნეობრივი იდეალის და ქცევის ნორმებთან დაკავშირებით. საგულისხმოა, რომ ამავე დროს ხდება ლ. ტოლსტოის განდგომა სარწმუნოებისაგან. „16 წლიდან დავანებე ლოცვებს თავი. ჩემი სურვილით ემარხულობდი და არც ეკლესიაში დავდიოდი. მე არ მწამდა ის, რაც ბავშვობიდან ჩამინერგეს, მაგრამ რაღაცა კი მწამდა“-ო, ე. ი. რთული ფორმაციის პროცესი ხდებოდა მის არსებაში, და ეს იყო რომ მოუსვენრადა ჰხდიდა. 1847 წ. სოფლად დაბრუნებული კვლავ ცოდნის წყურვილით ივსება და ერთი წლის შემდეგ პეტერბურგში მიდის სწავლის გასაგრძელებლად. აქაც „იცვლება“ იგი. ძმასა სწერს: „არ დაიჯერებ და გამოვიცვალე კი. უმთავრესი ის არის, რომ ღრმად დავრწმუნდი, ფილოსოფიით და გონებრივი ჭვრეტით ცხოვრება არ შეიძლება. საჭიროა პრაქტიკულ ადამიანად გადაქცევა“. ამ პრაქტიკის შესაძენად ცხენოსან გვარდიაში აპირებს შესვლას. მალე ამ განზრახვასაც უარჰყოფს და სამხედრო სამსახურის მაგიერ მუსიკას მისდევს. ეს საქმიანობაც ხანმოკლე აღმოჩნდა. „ვცხოვრობ რო-

გორც ნამდვილი პირუტყვი, თუმც არც საკსებით გზადაკარგული. მეცადინეობას თითქმის სულ დავანებე თავი. სულითაც ძლიერ დავეცი“-ო. ასე წერდა 1850 წ. ქალაქში ვერ მოისვენა, სოფელშიც მეურნეობას ვერ გაჰყვა. რაღაც გზა უნდა გამოენახა. ეს გზა იყო კავკასიაში წამოსვლა. 1851 წ. ის უკვე თბილისშია. კავკასიამ დიდი როლი ითამაშა ლ. ტოლსტოის ცხოვრებაში, რასაც არა ერთხელ აღნიშნავს იგი თავის წერილებში. აქ იგრძნო ბუნების მთელი ძალა და სილამაზე. „როგორ მეზიზღებით და რა საცოდავებად მიმაჩნიხართ! თქვენ არ იცით, რა არის ბედნიერება და სიცოცხლე!.. “ — სწერდა ტოლსტოი თავის მახლობლებს კავკასიიდან, მიუვალ მყინვარებით გაოცებული და შთაგონებული. აქედანვე დაიწყო ლ. ტოლსტოის ნამდვილი მწერლობა. მაგრამ ეს სხვათა შორის, აქედან მიდის დუნაის არმიაში, ბრძოლის ველზე, სადაც ზარბაზნების ქუხილში მაინც არა სთვლემს მისი კრიტიკული თვალი, საკუთარ თავზე მაყურებელი და მუდამ ფხიზელი.

ბრძოლის ველზე, თავის დღიურში, ლ. ტოლსტოი წერს: „თავმდაბლობა მე არა მაქვს, ეს არის ჩემი დიდი ნაკლი, რა ვარ მე? ნამსახური პოლკოვნიკის ერთი ოთხ შვილთაგანი, 7 წლიდან ობლად დარჩენილი, ქალებისა და უცხო პირთა ამარად, რომელსაც არ მიმიღია არც საერისკაცო და მეცნიერული განათლება... ვნახოთ რას წარმოადგენს ჩემი პიროვნება. მე ვარ ულამაზო, უხეში, უფაქიზო და გაუნათლებელი. ვარ გულმოსული, მოსაწყენი სხვებისათვის, მოურიდებელი, მოუთმენელი და ბავშვივით მორცხვი. მე თითქმის უვიცი ვარ. თუ ვიცი რამე, ისიც ვაივაგლახით მისწავლია, აქა-იქ, უსისტემოდ, უაზროდ და ნაკლებად. მე თავდაუჭერელი ვარ. მოყოყმანე, დაუდგრომელი, სულელურად პატივმოყვარე და ფიცხი, როგორც ყველა უხასიათო ადამიანი. არც მამაცი ვარ. არა ვარ არც რიგიანი, ხოლო ისეთი ზარმაცი ვარ, რომ უსაქმურობა გადამექცა თითქმის დაუძლეველ ჩვეულებად. მე ჭკვიანი ვარ, მაგრამ ჯერ ჩემი ჭკუა რაიმე საფუძვლიან საქმეში არ გამომიცდია. არა მაქვს არც პრაქტიკული ჭკუა, არც ბატონკაცური და არც საქმისათვის გამოსადეგი. ვარ პატიოსანი, ე. ი. მიყვარს სიკეთე. ეს მე ჩვეულებად გადავიქციე. როცა ამ გზას ვუხვევ, ჩემი თავით უკმაყოფილო ვხდები, ხოლო როცა კვლავ ვუბრუნდები, სიამოვნებას ვგრძნობ. მაგრამ სიკეთეზე მეტად სახელი მიყვარს. მე ისეთი პატივმოყვარე ვარ, და ეს გრძნობა ისე ცოტათი მაქვს დაკმაყოფილებული, რომ ხშირად მეშინიან, არჩევანი რომ მოხდეს სიკეთესა და სახელს შორის, ეს უკანასკნელი არ ვარჩიო“. ამ სიტყვებში ნათლად არის გადაშლილი ლ. ტოლსტოის თვითმამხილებელი დიდი ბუნება, რომელსაც ვერა-

ვითარი გარემო ვერ აკმაყოფილებდა და მუდამ იმყოფებოდა საომარ მდგომარეობაში საკუთარ თავთან.

1857 წ. ლ. ტოლსტოი მიემგზავრება საზღვარგარეთ. ამ მოგზაურობამ დიდი კვალი დასტოვა მწერლის აზროვნებაზე და ბევრი რამ შეუცვალა და გადაუხალისა. ეს მოგზაურობა განმეორებულ იქნა 1861 წელსაც. ეხლა ლ. ტოლსტოის მიზანი იყო, გასცნობოდა ევროპის მეცნიერებასა და განსაკუთრებით სახალხო განათლების მდგომარეობას. მაგრამ აქაც უკმაყოფილო, ლ. ტოლსტოი ბრუნდება რუსეთში, სადაც ბატონყმობის გადავარდნას დღესასწაულობდნენ. ლ. ტოლსტოი ინიშნება მომრიგებელ მოსამართლედ. მაგრამ მალე ამ თანამდებობასაც თავი დაანება და პედაგოგიურ მოღვაწეობას მიჰყო ხელი თავისავე სოფელში. ეს იყო ახალი საქმე. 1849 წელსაც ჰქონდა სკოლა, საიდანაც არაფერი გამოვიდა, შემდეგაც სცადა თავისი სკოლის აღდგენა, და ეხლაც, მესამე ცდა იყო, მაგრამ ეს არ იყო ჩვეულებრივი სკოლა. აქაც ლ. ტოლსტოიმ გამოიჩინა თავისი შეურიგებელი და ორიგინალური ბუნება. არც წიგნი მოწაფეებისათვის, არც რვეულები, არც გაკვეთილი. მაგრამ ეს მესამე ცდაც ჩაეშალა, ამის შესახებ თვით ლ. ტოლსტოი წერს: „ერთი წლის განმავლობაში მე მომრიგებელ შუამავლობას ვეწეოდი, ვმასწავლებლობდი და ჟურნალს ვუძღვებოდი. ამ ხნის განმავლობაში ისე დავიტანჯე, და უფრო მიტომ, რომ დავიბენი, ისე მემძიმა შუამავლობა, ისე ბუნდოვნად მიდიოდა ჩემი სკოლაში მოღვაწეობა, ისე შემზიზღდა ჩემი გავლენა ჟურნალზე, რაც მდგომარეობდა ერთსა და იმავეში: — სურვილში, ასწავლო ყველას, და დაჰფარო ის, რომ არ იცი რა ასწავლო, რომ ავად გავხდი სულიერად უფრო, ვიდრე ფიზიკურად, — მივატოვე ყველაფერი და წავედი ველად, ბაშკირებში, სუფთა ჰაერზე, კუმისის სასმელად და ნამდვილი ცხოველური ცხოვრებით საცხოვრებლად. დავბრუნდი და ცოლი შევირთე“.

აქ თავდება მისი ცხოვრების პირველი ნახევარი. ამ ხნის განმავლობაში, ჩვენ ვხედავთ გამუდმებულ უკმაყოფილებას ყველაფრით, და განსაკუთრებით საკუთარი თავით, რაც საზრდოობდა იმ გამუდმებული თვითანალიზით, რომელიც ლ. ტოლსტოის არ ასვენებდა. იგი მტკივნეულად გრძნობდა, რომ მის იდეებს არ გააჩნია საკმაო საფუძველი, ხედავდა, რომ ვერ პოულობდა იმ სინთეზს, ურომლისოდაც შეუძლებელი იყო ამ იდეებზე დამყარება და იტანჯებოდა. შედეგი ის გამოვიდა, რომ ლ. ტოლსტოიმ რელიგიაში ჰპოვა უკანასკნელი ნავსაყუდელი.

* * *

ადრეც არა ყოფილა ლ. ტოლსტოი რელიგიაზე ფიქრს დაშორებული. 1855 წ. იგი, ახალგაზრდა ოფიცერი, სევასტოპოლში, ქალაქის თამაშობისა და ას თუმნობით წაგების ანტრაქტებში, წერდა დღიურს, სადაც, სხვათა შორის, ვკითხულობთ: „ღვთაებისა და სარწმუნოების შესახებ საუბარმა მიმიყვანა დიად აზრამდე, რომლის განსახორციელებლად, ვგრძნობ, შემიძლია გადავდო ჩემი სიცოცხლე. ეს აზრია — რელიგიის დაარსება, ქრისტეს რელიგიისა, რომელიც შეეფერება კაცობრიობის განვითარებას, და რომელიც განწმენდილი იქნება რწმენისა და საიდუმლოებისაგან. ეს იქნება პრაქტიკული რელიგია, რომელიც მომავალ ნეტარებას კი არ დაჰპირდება, არამედ ქვეყნად მისცემს ნეტარებას“. მეორე პერიოდში კი ლ. ტოლსტოიმ თავისი ცხოვრება რელიგიის ნიშნით აწარმოა და ყველაფერი ამ პრინციპს დაუმორჩილა. არავითარ გარდატეხას ლ. ტოლსტოის ცხოვრებაში ადგილი არა ჰქონია. მხოლოდ გარეგანი რთული მოვლენები ჰფარავდნენ სულის სალმობას. ამ მოვლენებისაგან თავის დაღწევა — ეს იყო ლ. ტოლსტოის აჩემებული აზრი და ხსნაც. მაგრამ განა აქ, რელიგიის სამფლობელოში, კი მოისვენა? ე. წ. მართლმადიდებელ ეკლესიასთან ერთიანობაში სცადა ლ. ტოლსტოიმ ხსნის ძიება. მას ღრმად სწამდა, რომ ამ რწმენაში იყო ნამდვილი ჭეშმარიტება. მაგრამ როდესაც თავისი ანალიზით მივიდა ქრისტიანული დოგმატების განსახილველად, აღმოჩნდა, რომ აქაც ბევრი რამ ყოფილა ყალბი და უაზრო. მე რომ რწმენა არა მქონოდა და ისე წამეკითხა ეს წიგნებიო, ამბობს ლ. ტოლსტოი, არამცთუ ურწმუნოდ გადავიქცეოდი, არამედ ეკლესიის უსაშინლეს მტრად გარდავიქცეოდი, რადგან ამ წიგნებში მე ვნახე არა მხოლოდ უაზრობა, არამედ შეგნებული ტყუილი, მოგონილი იმ ხალხის მიერ, რომელსაც რწმენა აურჩევია რაღაც თავისი მიზნების განსახორციელებელ საშუალებადო. ქრისტიანული დოგმატების ყოველმხრივი განხილვის შედეგი ის იყო, რომ ლ. ტოლსტოი მოსწყდა ეკლესიას, და ბოლოს ეკლესიამაც მოიწყვიტა და ანათემას გადასცა იგი. მაგრამ ქრისტეს მოძღვრების გარეშე მას ცხოვრება არ შეეძლო. ამისათვის მან მოჰკიდა ხელი სახარების შესწავლას. ეს იყო მისთვის ყველაზე სასიხარულო შრომა, რადგან სჯეროდა, რომ მიეცა ნამდვილი მსოფლმხედველობა და გარემოს ახალი თვალებით გადახედა.

მაგრამ გარემო ხომ ძველი დარჩა და ლ. ტოლსტოიც უფრო მომტკიცებული ებრძვის ამ გარემოს, ხშირად მარცხდება, ზოგჯერ ამარცხებს, მაგრამ საბოლოოდ მაინც სულის მშვიდობა მოპოვებული აქვს, იცის „რაშია მისი რწმენა“, „როგორ უნდა ცხოვრება“ და

რისთვის. მაგრამ ეს „სულიერი შშვიდობა" ისე კი არ უნდა გაიგოთ, როგორც ღელვათა დაცხრობა და მოსვენებული ყოფნა. პირიქით, 1883 წ. ენგელგარდტსა სწერს ვრცელ წერილს მოთმინებისა და ბოროტებასთან შეუბმელობის შესახებ. სადაც, სხვათა შორის, თავის თავსვე ეკითხება: „თქვენ, ლ. ნ., ქადაგებით კი ჰქადაგებთ. მაგრამ როგორ ასრულებთ?" და სრულიად დაუზოგველად უპასუხებს: „მე არა ვქადაგებ და არც შემიძლია ვიქადაგო, თუმც ძალიან მოწადინებული კი ვარ, ქადაგება შემიძლია საქმით, ჩემი საქმიანობა კი არ ვარგა. ის, რასაც მე ვამბობ. ქადაგება კი არ არის, არამედ ქრისტეს მოძღვრების ყალბი გაგების უარყოფა არის და მისი ნამდვილი განმარტება... მე დამნაშავე ვარ და საძაგელი, ზიზღის ღირსი იმიტომ, რომ არ ვასრულებ. მაგრამ თავის გასამართლებლად კი არა, ჩემი თანმიუდევნელობის ასახსნელად ვამბობ: შეხედეთ ჩემს ცხოვრებას წინათ და ეხლა და ნახავთ, რომ შესრულებას ვცდილობ. მართალია, მე არ გამიკეთებია ერთი მეათიათასედიც, ამაში დამნაშავე ვარ. მაგრამ არ შემისრულებია იმიტომ კი არა, რომ არ მინდოდა. არამედ არ ვიცოდი... მიშველეთ, დამეხმარეთ"-ო

1889 წელსაც ამავე სიტყვებით ამთავრებს თავის დღიურს: „მამაო, მიშველეო!" მრავლად შეიძლება მსგავსი ადგილების ამოწერა ლ. ტოლსტოის დღიურიდან. იგი გამუდმებით მღელვარებდა, სულს იგვემავდა, ეძებდა სიმართლეს და განდეგილობდა. 80-იანი წლებიდან მოყოლებული, ლ. ტოლსტოი სულ გაქცევაზე ფიქრობდა, რამდენჯერმე სცადა კიდეც, ვიდრე საბოლოოდ თავს შეაფარებდა ოპტინის უდაბნოს, თითქმის სულთმობრძავი.

მას ჰქონდა ეს სოფელი, მთელი თავისი ხელოვნურობით, სიყალბით, ძალმომრეობით. იგი ვერ ურიგდებოდა არსებულს და სძულდა საკუთარი თავი, ამ „ცოდვის" ქვეყნად მავალი და „ცოდვით" გარშემორტყმული. აი ეს გრძელი, ტკივილებით სავსე პირადი ცხოვრება გადააქცია ლ. ტოლსტოიმ თავისი შემოქმედების საგნად. მისი მხატვრული ნაწარმოები ერთი მთლიანი აღსარებაა და იმ მძიმე დრამის გადმოცემა, რომელიც მის დიდ ბუნებაში წარმოებდა. მერეჟკოვსკი მართალი იყო, როცა წერდა, რომ ლ. ტოლსტოის მხატვრული ნაწარმოებნი „პირველიდან მოყოლებული უკანასკნელამდე არსებითად არა არის რა, გარდა ორმოცდაათწლიახი დღიურისაო". ყველგან, „ბავშვობიდან" დაწყებული, ლ. ტოლსტოი თვით არის მთავარ გმირად გამოსული, და მიტომ არის, რომ მან ვერც ერთი ტიპი ვერ შექმნა. ყველგან იმდენია დოკუმენტალობა, იმდენია განპიროვნება თუ პიროვნულობა, რომ ტიპიურობაზე ლაპარაკი აღარ შეიძლება. და ლ. ტოლსტოის ხომ არც მიზნად დაუსახავს ასეთი ლი-

ტერატურის შექმნა. მას ეწადა ხალხისათვის სასარგებლო ცხოვრება და ეს ცხოვრება აღწერა მხატვრულად, მთელი თავისი შეცდომებით, ეჭვიანობით, სიკეთით, სიმტკიცით, უნიადაგობით და ისე, რომ ყოველი მომენტი გაკვეთილს შეიცავდა. ეს უნდოდა ტოლსტოის, თავის „ანდერძში“, რომელიც დაწერა 1895 წ., იგი სხვათა შორის, ყვრელასა სთხოვს. არ მაქოთ სიკვდილის შემდეგ, რადგან საქებარი არაფერი მაქვს. მხოლოდ ჩემი ნაწერების იმ ადგილს ჩაუკვირდით, სადაც ღვთის ძალა მალაპარაკებდა, და ის გამოიყენეთ თქვენს ცხოვრებაში... „ხშირად ისეთი უწმინდური ვიყავი, პიროვნული ვნებით ისე შეპყრობილი, რომ ღვთიური ჰეშმარიტების შუქი ჩემი სიბნელით ბნელდებოდა, მაგრამ ზოჯერ მაინც ეს ჰეშმარიტება ჩემშიაც გაივლიდა, და ეს წუთები უბედნიერესი წუთებია ჩემს სიცოცხლეში. ღმერთმა ჰქმნას, რომ ჩემში გამოვლის დროს ეს ჰეშმარიტება არ შეიგინოს, რომ.. ხალხს შეეძლოს იმით გამოკვება, მხოლოდ ამაშია ჩემი ნაწერების მნიშვნელობა...“ მიტომ იყო, რომ ლ. ტოლსტოიმ მთელი თავისი ცხოვრება სააშკარაოზე გამოიტანა და ყველას დასანახად იწამა და იგვემა თავისი თავი.

ეს ავტობიოგრაფიულობა. ეს „ოჯახური ქრონიკები“ მხატვრული ხერხი კი არ იყო, არამედ ასე ესმოდა ლ. ტოლსტოის თავისი როლი, ან, უკეთ, ასე წერას მოითხოვდა მისი ნატურის ძირითადი თვისება.

ლ. ტოლსტოი უკიდურესად ეგოცენტრული ბუნებისა იყო, ზედმეტად სუბიექტური; მიტომ არის, რომ მის თხზულებათა კითხვის დროს ვერა გრძნობთ იმ სიახლოვეს, რომელსაც ობიექტური წყობის მხატვრები გვაგრძნობინებენ, როგორც, მაგალითად, პუშკინი, ტურგენევი, ფლობერი, შექსპირი და სხვ. აქ. როგორც ზოგად საკითხებში, ჩვენცა ვართ, ზოგი რამ თითქოს საკუთრად ჩვენგან არის წაღებული, ლ. ტოლსტოის შემოქმედებაში კი ყველაფერი იმისია, საკუთარი, რომელსაც გვაჩვენებს, გვაოცებს, მოწიწებასაც გვაგრძნობინებს, მაგრამ არ გვიზიდავს, რადგან ზედმეტად პიროვნულია. საშინლად საკუთარი, რასაკვირველია, ჩვენ დიდი ინტერესით ვკითხულობთ ნიკო ირტენევის თავგადასავალს, გაფაციცებით თვალს ვადევნებთ ნეხლიუდოვის, ოლენინის, ლევინის და სხვათა შინაგან წამებას, ზნეობრივ წყვეტებას და ყოველგვარ ამბოხს, რომელიც მათ ბუნებაში ხდება, მაგრამ ეს პორტრეტები მხოლოდ ლ. ტოლსტოის გვანან, ძალიან გვანან და ჩვენ თავს ამიტომ ამ პორტრეტებში ვეღარ ვხედავთ. სულ სხვაა ოტელო, ჰამლეტი, ბაზაროვი და სხვ., რომელთა სახეებში ჩვენიც არის ბევრი რამ შესული, და ამიტომ უფრო მახლობლები არიან და მიმზიდველები. ოვსიანიკოვ-კულიკოვსკი

სამართლიანად წერდა: „უმაღლესი ესთეტიკური კრიტიკის მოთხოვნილებებს, რომელიც წარედგინება ლ. ტოლსტოის უდიდესი მხატვრების გვერდით, ეს სახეები ვერ აკმაყოფილებენ. მათი აღრიცხვა დიად და უკვდავ ნაწარმოებთა შორის არ შეიძლება. მაგრამ მათში არის რაღაც, რასაც უკვდაეების უფლება აქვს: ეს ის არის, რომ ისინი დიდი ადამიანის პორტრეტები არიან, რომლითაც მუდამ დაინტერესებული იქნებიან განათლებული კაცობრიობის შორეული თაობებიც, და სხვისი ხელით შესრულებული პორტრეტები კი არა, არამედ თვით ლ. ტოლსტოის მიერ, ნახაზის იმ ოსტატობით და სიღრმით, ფსიქოლოგიური ანალიზის იმ სიმრავლით, რაც ასე სჩვევია მას, როგორც მხატვარს“.

1928 წ.

ორი სტიქიონი

(კანტისა და ბაირონის ხსოვნათა აღსანიშნავად)

ჩვენ საგანგებოდ დავაგვიანეთ ორი უდიდესი დღის აღნიშვნა: ორასი წლის თავი ემანუელ კანტის დაბადებიდან და ასი წლის თავი ლორდ ბაირონის გარდაცვალებიდან. ჩვენ გვინდოდა ეს მეტად დიდი თარიღები დაგვეკავშირებინა ქართულ „პოეზიის დღესთან“, რომ სადღესასწაულო განწყობილებით ამაღლებულებს ქუდები მოგვეხადა ამ უდიდეს მოგონებათა წინაშე.

ჩვენ გვინდა ამ ორი დიდი სახელის დაკავშირება, რადგან გვეჩვენება, რომ მათ შორის არსებობს ატეხილ სულთა ნათესაობა. გარეგნულად პარადოქსალური თქმა შინაგანი ჩახედვით ყველასათვის გასაგები უნდა იყოს.

რასაკვირველია, მათ შორის დიდი კონტრასტებიც იმართებიან, მაგრამ ასოციაციური გამოწვევით მაინც ხდება მათ შორის დაახლოება: ემანუელ კანტი ფილოსოფიაში და ლორდ ბაირონი — პოეზიაში მძლე გარდატეხის ავტორები არიან.

კანტმა რადიკალურად უარყო მანამდე არსებული ფილოსოფია. რომელიც შემეცნების აბსოლუტურ საგანს განიხილავდა როგორც ტრანსცენდენტურ რეალობას შემცნობ სუბიექტის მიმართ, და გამოაცხადა ძირეულად საწინააღმდეგო თეზისი: შემეცნების აბსოლუტური საგანი შემცნობ სუბიექტის მიმართ იმმანენტური სისტემაა, და ეს უკანასკნელი თავისში იტევს ობიექტიურ-ფორმალისტურ ტრანსცენდენტალურ პრინციპებს.

ბაირონმა შეატორტმანა და ააღელვა მყუდრო ქვეყანა საკუთარი განგაშის შეტანით. ესჭილეს შემდეგ კაცობრიობას არ უგრძვნია ის ავბედითი დაშიმულობა, რომელიც ბაირონმა აჩვენა. მანამდე იშვიათად ყოფილა ისეთი შემძლე სიტყვა, როგორც ბაირონისა, რომელმაც გამოათქმევინა სულის ტკივილები. მან იდეები აქცია „ლითონის

გახურებულ ნაჭრებად" და უკმარად აღიარა აღწერითი და მონოლოგიური პოეზია.

ემანუელ კანტის სისტემა, მიუხედავად გრანდიოზული მთლიანობისა, მრავალი წინააღმდეგობით არის დასერილი, და სწორედ ეს ასაზრდოვებს შემდგომ ფილოსოფიას. კანტის მიმდევრებიც და უარმყოფელნიც ჯერ ისევ ამ წინააღმდეგობათა შორის აწარმოებენ ინტელექტუალურ ბრძოლას, და ალბათ ეს ბრძოლა დიდხანს იყოლიებს თავის ხარკის ქვეშ ადამიანის მაძიებელ აზრს.

ლორდ ბაირონის პოეზიაც სავსე არის მრავალ უთანაგანთა მკვეთრი ძალებით. მისი გენიის დემონი დაეპატრონა მთელ მეცხრამეტე საუკუნის პოეზიას და, მგონი, არ დარჩენილა არც ერთი ანბანიანი ხალხი, რომ იქ ბაირონიზმი არ შეჭრილიყოს. და დღესაც, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ თითქოს გადავეზარდეთ ბაირონის პოეზიას, მაინც ბევრია ჩვენში მანფრედის ატეხილობის სიყვარული, მისი დაუცხრომელი სულის მიმზიდველობა. და მუდამ მშფოთვარე და მეამბოხე ადამიანის ტემპერამენტი, ალბათ, დიდხანს კიდევ ვერ განთავისუფლდება ბაირონის დემონთა ქვეშევრდომობისაგან.

ეს სიახლოვე იმ კონტრასტებშიც კი ჩანს, რომელნიც კანტს წარმოგვიდგენენ როგორც ზომიერების და მყუდროების მოყვარულს, ბაირონს კი, როგორც აწყვეტილს და ჭარიშხალთა მაძიებელს. ამ კონტრასტების იქით იმალება სულ სხვა შინაგანი ქვეყანა: კანტიც ისეთივე დაუდეგარი და შორს მრბოლი იყო. როგორც ბაირონი, მხოლოდ უკანასკნელი — გზნებით იყო, პირველი კი — გონებით.

და თუ ბაირონი ვერსად ისვენებდა, მთელ ქვეყანას ევლებოდა და ალი-ფაშას კარავშიც კი იცხოვრა, კანტის იქვნეული სულიც ატანდა ქვეყნიურ სივრცეში, ჰვრეტდა ურიცხვ, უსაზღვრო სისტემებს და სატურნის იქითაც კი ეძებდა უცნობ პლანეტათა არსებობას.

მაგრამ კმარა, ჩვენ იმას კი არა ვცდილობთ, რომ მეცნიერულად დავასაბუთოთ ამ ორი გენიოსის განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური ნათესაობა, არამედ გვინდოდა მათ ამხედრებულ სულთა შინაგანი დაახლოვება სულიერად, რადგანაც სიკვდილ-სიცოცხლის თარიღებმა ისინი მექანიკურად დააკავშირა.

და დღეს, ქართული პოეზიის დღესასწაულზე, არაჩვეულებრივად განწყობილი ქართველ მწერალთა მთელი ოჯახი მოწიწებით თავს იხრის ამ უდიდეს შემოქმედთა წინაშე. მათთან გვაკავშირებს ის დიდი ფორმულა, რომლითაც დაკავშირებული იყო, არის და იქნება მთელი ინტელექტუალური კაცობრიობა:

„ორი საგანი ავსებს ჩემს სულს, სულ ახალი და მოზარდი გაოცებით თუ სასოებით, რაც უფრო ხშირად და მტკიცედ მუშაობს მათზე ჩემი აზრი: ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა ჩემს ზევით და ზნეობრივი კანონი ჩემში“. ეს ხშირად ხმარებული ციტატა მაინც უძველებელია. კანტის ამ თქმაში მოცემულია ბაირონის პოეტური სტიქიის ფორმულაც და აქვე არის ადამიანობის უმაღლესი პრინციპიც. პოეზიაც ამას იქით ვერ წავა.

1924 წ.

ᲣᲚᲚᲐ ᲣᲘᲐᲛᲐᲜᲘ

მეცხრამეტე საუკუნე კაცობრიობის ისტორიაში მეტად ღირსსაცნობ ხანას წარმოადგენს. ამ საუკუნეში უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია იმ ცხოვრებამ, რომელსაც მეთაურობდა ძველ ჩვეულებებზე ნაზარდი უკანასკნელი თაობა და ამ მწვერვალს აქეთ კი იყო მოქანებული დაღმართი, რომელზედაც მეოცე საუკუნეში ეშვება ძველი მემკვიდრეობის ნაბოლარა მცველთა რაზმი. ეშვება ჩქარი ნაბიჯით, რომ დავიწყების ხეობაში აღარ ისმოდეს მათი ბრძანება, მათ სანაცვლოდ კი დიდების მთაზე, თუმცა ტანჯვით, მაგრამ მაგარი მუხლით და მაღალი იმედით მიემართება ახალი ძალა, რომელიც სულ მალე დაარჭობს კაცობრიობის ტანჯვის მყინვარზე თავისუფლების თამამ ბაირაღს. ეს ძალთა ისტორიული შერჩევა თუ შებრძოლება მარტო ყოველდღიურ ცხოვრებას კი არ დააჩნდა. არა, ეს განიცადა მუდმივი ცხოვრების ყოველმა შტომ, და ყველაზე ძლიერ კი ხელოვნებამ, სადაც გრძნობიარობაზეა საუბარი, იქ, რასაკვირველია, მწერლებს და, საერთოდ, ხელოვანებს უნდა დაეთმოთ პირველი ადგილი. განსაკუთრებით მწერლობას დაეტყო იგი, და თუ გვინდა ამ დიდი მოვლენის გაგება, უსათუოდ ამ ხნის ლიტერატურას უნდა მივმართოთ. და დაეტყო ორ-გზით ისევე, როგორც ორი იყო მებრძოლი ძალა. მწერლობა ისეთი მოვლენა კი არ არის, განყენებული, რომ მასში ვერ პოულობდეს გამოძახილს ცხოვრების ხმა. პირიქით, ყველაზე მკაფიოდ ეს ხმა აქ ისმის, და ამ ხმათა მიხედვითვე დანაწილდა შემოქმედებაც. და დღეს ორი სახის მწერლობა ძევს ჩვენ წინ: ერთნი, უილაჯო რომანტიკოსები, ძველ ცხოვრებას რომ მისტიროდნენ და მისტირიან კიდეც, სასახლეებში თბილად ნაზარდი „არისტოკრატები“, რომელნიც ფიქრითაც კი ვერ შერიგებიან „მომავალ მონობას“, ან უფრო უარესად რომ ამბობენ „მომავალ ხალხს“, რა სახელებითაც მუშათა გამარჯვებას ნათლავენ და მეორენი — იმედიანი წინასწარმეტყველნი, ახალ ცხოვრებას რომ უყივიან და ზღაპრულ ორფეოსივით მშრომელთა მებრძოლ მწკრივებს რომ აღაგზნებენ და

უღვიებენ წინსვლის უნარს. ამ მებრძოლ მწერალთა ბანაკი მცირეა, მაგრამ მით უფრო დიდია მათი ღირსება და მნიშვნელობა. მათ შორის ერთი პირველთაგანი კი ამერიკელი მწერალი უოლტ უიტმანია. მისი პოეტური ბედი არ ჰგავს ბევრის ბედს. ამის მიზეზი შეიძლება ის იყოს, რომ იგი მიუღებელი იყო იმ მწერლობისთვის, რომლის წარმომადგენლებიც თეთრი ხელთათმანებით წერდნენ დახვეწილ მელოდიებს და თავადური ამპარტავნობით დასცქეროდნენ ყველაფერს, რაც კი დაბლა ჩანდა. პატენტს ისინი იძლეოდნენ, და, რასაკვირველია, უოლტ უიტმანს, ამ ქუჩების მეგობარს, რას აღირსებდნენ მწერლის დიდ სახელს. ის ხალხი კი, ქუჩებში და უფრო დაბლაც რომ ოცნებობდა რაღაც ბუნდოვან ნომავალზე, ჯერ არ იყო ენამოძრავებული საკმარისად, რომ მტკიცედ ეთქვა თავისი სიტყვა უიტმანის შესახებ. და რა მივიღეთ შედეგად? ის, რომ ბევრი არისტოკრატი მწერალი, რომლის სახელი არ უნდა სცილდებოდეს ლიტერატურულ სალონებს, დღეს დიდი აფიშებით ქუჩაზე არის გამოკრული და კვლავ განაგრძობს ბატონობას. ხოლო უიტმანი კი, ეს მართლაც ქუჩის მოგვი და მისანი, რომელმაც მთელი თავისი შინაგანი განცდებიც კი, ისეთები, რასაც სხვა ვერ ამჟღავნებს, საქვეყნოდ ქუჩაში გამოიტანა, „მომავალ დემოკრატიამ“ უფრო ადვილად გაიგოსო, მხოლოდ ლიტერატურულ სალონებში თუ იხსენება, და ხშირად ირონიითაც.

საქართველოში კი არამცთუ ხალხმა, თვით მწერლებს შორისაც კი ბევრმა ეხლა გაიგო ეს დიდი სახელი.

თუმც უნდა ითქვას, რომ დღეს, ამ ქუჩის ამხედრების ჟამს, მშრომელი ხალხის ქუხილის დროს, ყველა პოეტის სახელი უიტმანს უნდა დაეჩრდილა, როგორც ამ სტიქიონის წინამორბედს და ბატონს.

უნდა აღვნიშნო, რომ უიტმანის შესახებ ჯერ ხეირიანი ბიოგრაფიაც კი არ არის დაწერილი. და რაც კი წიგნი თუ წერილი დაიწერა მის შესახებ, ყველა ავტორი გაურბის მის ზედმიწევნით ბიოგრაფიას. იქნებ ერთი მხრივ ეს კარგიც იყვეს, რადგან მისი შემოქმედება ისე დიდია და საშინელი, რომ გინდა მის დამწერს მომაკვდავი დედ-მამა არც კი ჰყავდეს, რომ ქაოსიდან იყვეს იგი წარმოშობილი, მაგრამ, მეორე მხრივ, ვიცით, რომ ეს ასე არ არის და გვინდა, რომ გავიგოთ მისი მშობლების ვინაობაც და მისი კერძო ცხოვრების ხასიათიც.

იგი დაიბადა 1819 წელს ლონგ აილენდზე, ატლანტიკის ოკეანესა და ნიუ-იორკს შუა. ღარიბი ოჯახის შვილი იყო; მამა დურგალი

ჰყავდა. ბავშვს პატარაობაშივე მოუსვენრობა ეტყობოდა. 13 წლისა რომ შესრულდა, იგი სტამბაში მივიდა სამუშაოდ. სტამბის ერთგვარი და მოსაბეზრებელი მუშაობა მალე სწყინდება სულით დაუდეგარს და სამუშაოს თავს ანებებს. თავისით სწავლობს. წიგნებისაკენ გული ერჩის. 17 წლისა, იგი უკვე სახალხო სკოლის მასწავლებელია. მაგრამ, ხომ იცით, რა არის მაძიებელი ადამიანი! უიტმანიც გულს ვერ იბრუნებს პატარა სკოლის ოთხ კედელს შუა. ის მასწავლებლობასაც თავს ანებებს. მაგრამ რჩენა, ცხოვრება ხომ უნდოდა? იგი ათასგვარ სამუშაოს ჰკიდებს ხელს. ჯერ ისევ სტამბას უბრუნდება და აქ ხან გაზეთის დამტარებელია, ხან ასოთამწყობი, ხან გამომცემელი, ხან კორექტორი და რედაქტორობამდეც კი მიდის. მალე ესეც მოსწყინდა. უიტმანი უმუშევარია. საქმე რამე უნდა მოძებნოს. მისთვის სულ ერთია, რა საქმეც უნდა იყოს. სათაკილო შრომა მისთვის არ არსებობს. და აკი მიდის კიდეც ფერმაში შავ მუშად. ყოველდღიური სამუშაოთი ირჩენს თავს. ბევრჯერ მშიერიც არის, ეს არაფერი, მშიერი კაცი ფიზიკურად კი სუსტდება, ჯანი უტყდება, მაგრამ სული როდი ემორჩილება ყოველთვის სხეულის დაჩაგვრას. არც უიტმანი ეცემა სულით და, პირიქით, ისეთ დიდ საქმესაც კი ჰკიდებს ხელს, როგორიც პოლიტიკური აგიტატორობაა. ყველგან სურს მას ყოფნა და ყველაფრობა. ტყუილად ხომ არ გადაიქცა ამერიკის მაწანწალად, სადაც იგი სოფლიდან სოფელში გადადიოდა, ქალაქიდან ქალაქში და თითქმის მთელი შეერთებული შტატები ფეხით შემოიარა. უიტმანი ომშიაც მიდის მოხალისედ მონობის წინააღმდეგ. ბრძოლის ველზე სანიტარის მოვალეობას ასრულებს. სამი წელიწადი იყო ცეცხლის ქვეშ, დაიღალა, ავად გახდა.

მოხელეც იყო. დაითხოვეს თავისი წიგნის გამო. მაგრამ უიტმანი შეუდრეკელი დარჩა, თავისი მტკიცე რწმენით: — „დღესვე მივაღწევ ჩემსას, ათი-ათასი წლის შემდეგ თუ ათი მილიონი წლის შემდეგ, სულ ერთია, სიამოვნებით ავიღებ ჩემსას დღესაც და სიხარულითვე დავიცდი ათ მილიონ წელსაცო". და აი, ეს დაუდგრომელი და მეოცნებე ადამიანი, თურმე, როგორც მისი მახლობლები წერენ, სულ სდუმდა, თითქმის არასოდეს გაუღიმიაო, მიტომაც შეურქმევიათ მისთვის დაცინვით „პრინც ინკოგნიტო", ე. ი. უცნობი თავადი.

ამ მუდამ გაჩუმებულმა და გაუცინარმა ადამიანმა სამოცდათერთმეტ წლამდე მიაღწია და გარდაიცვალა ნიუ-იორკში 1892 წელს. მეტად საინტერესოა მისი დაკრძალვაც. უიტმანს ჰქონია რაღაც თანხა, საკუთარი შრომით შენაძენი. ანდერძი დაუტოვებია: ჩემს ცხედარს არ უნდა გაჰყვეს არც ერთი ინტელიგენტი, შეჰკრიბეთ ნიუ-იორკის ყველა ავარები და მაწანწალები, რომ მიმაცილონ საფ-

ლავამდე და ფულითაც იმ დღეს იქციფონო. ასეც მოხდა, მხოლოდ იქციფეს, მგონი, დაკრძალვამდე და მთვრალმა „ბოსიაკებმა“ მიიტანეს მისი კუბო სამარემდე. თავისებური ხასიათიც მისცეს სამგლოვიარო პროცესიას. სახლიდან საფლავამდე შიგ პროცესიაში მოხდა, მგონი, 52 კრივიო. თუმცა არსებობს სხვაგვარი ცნობაც, რომ უიტმანი გარდაიცვალა თავის მეგობრებს შორის, ანდერძიც დებს დაუტოვა და საფლავამდეც მისმა ნათესავ-მეგობრებმა და მისი ნიჭის პატივისმცემლებმა მიაცილესო. რომელი ცნობაა უფრო მართალი, ძნელი სათქმელია, ის კი საგულისხმოა, რომ ოცდაცხრა წლის ამბავი ზღაპარს უფრო დაემსგავსა, რაც უიტმანის მთელ ცხოვრებას და შემოქმედებას მეტად უხდება და ახასიათებს. მისი ბიოგრაფიის სისრულისთვის ერთი ცნობაც არის საჭირო: ძეგლი უიტმანმა თვით დაიდგა სიცოცხლეშივე. ერთ სერზე ამოირჩია ადგილი. შეუკვეთა მაგარი ქვის ძეგლი, წარწერით: „უოლტ-უიტმანი“, აატანინა იმ სერზე და დადგა. ხშირად მიდიოდა და გარს დასტრიალებდა საკუთარ ძეგლს და სასაფლაოს ეს საოცარი ადამიანი. მაგრამ ხალხი მას უფრო დიდ ძეგლს უდგამს, რაც მან სავსებით დაიმსახურა. რით?

ზოგი მწერალი ისე ცხოვრობს, როგორც წერს, თუმცა ბევრნი სულ სხვანაირად წერენ და სხვანაირად კი ცხოვრობენ. უიტმანი პირველ ჯგუფს ეკუთვნის. როგორც უცნაური იყო მისი ცხოვრება, ისეთივეა მისი შემოქმედება. მწერლობა დაიწყო მან ისე, როგორც ცირკის არტისტებს სჩვევიათ, ანდა როგორც ეს ამერიკის რეკლამურ ცხოვრებას შეეფერებოდა. უიტმანმაც რეკლამით სცადა ხალხის ყურადღების მიპყრობა. აი, როგორ ამცნო საზოგადოებას თავისი პირველი ნაწარმოების გამოსვლა:

„სიფხიზლის მოყვარულთა საყურადღებოდ!
„ფრანკლინ ივერსი, ანუ დამჟავებული ლოთი“.
ცნობილი ამერიკელი ავტორის თანამედროვე მოთხრობა.

ეძღვნება სიფხიზლის ყველა საზოგადოებას, ლოთობის ყველა მოძულეთ. წაიკითხეთ და აღფრთოვანდით! ავტორის ნიჭი და სიუჟეტის მიმზიდველობა უეჭველი სენსაციის თავდებია! მოთხრობა საგანგებოდ ჟურნალ „ახალ ქვეყნისთვის“ არის დაწერილი, ამერიკის პირველხარისხოვანი რომანისტის მიერ, რომ ამერიკის ახალგაზრდობა ლოთობის ეშმაკს პირიდან გამოსტაცოს“. ეს განცხადება გაზეთში იყო დაბეჭდილი. ამგვარი მოთხრობა უიტმანს აღარ დაუწერია. ეს იყო მისი პირველი და უჩვეულო დამარცხება.

ხანი მიდის. უიტმანი 30 წელს გადასცდა. ცდა მაინც ბედის მონახევრეა — წერს, მაგრამ გაგიჟებულ ნიუ-იორკში, ამერიკის ამ აზავთებულ გოლიათ ქალაქში საკუთარი და დიდი ხმით უნდა ყვირილი, რომ ვისმეს რამე გააგონო. შენ თვით უნდა გადაიქცე რეკლამად. რომ წაგიკითხონ. უიტმანიც წერს რეკლამებს თავის შესახებ. ოსტატურად დიდ გაზეთებშიც გააპარებს. ნოქრის სტილით იქნებს თავს. „როგორც იქნა მოვიდა ამერიკის ნამდვილი მომღერალი. გვეყო საცოდავი მიმბაძველები. დღეიდან ჩვენ ჩვენად ვიქცევით. დღეიდან ვიწყებთ ამაყ და ძლიერ სიტყვიერებას. შენ დროზე მოხველ, პოეტო“. ასე დაწერა უიტმანმა თავის თავზე 1855 წ., 36 წლისამ. „ტაიმსში“ კი დაბეჭდა შემდეგი: — „იშვიათი, მხარბეჭიანი, ნამდვილი ამერიკული სისხლისა; დაბადებიდან ოცდათექვსმეტი წლისა! აფთიაქში წამლისთვის არც ერთხელ არ ყოფილა. მზემოკიდებული სახე! ლოყაწითელი! ჰაღარანარევი, თხელი წვერი! ყველას უყვარს, დიდ იმედებს იძლევა!“ — ესეც საკუთარ თავზე დაწერილი რეცენზიაა. მაგრამ ყურადღებას მაინც არავინ აქცევს. ახალი რეკლამაა საჭირო. გამოჩენა და გამორჩევა არის მისთვის აუცილებელი. ტანისამოსი მაინც უნდა ჩაიცვას უჩვეულო. ასეც შვრება. ცისფერი ტანისამოსი, გადაღეღილი პერანგი, უგალსტუკო, ნამდვილი დეკოლტე, მხოლოდ ნარნარი სხეულის მაგიერ,—ჯაგრიანი ველურის მკერდი. სენსაცია უნდა მოხდეს. თითით უნდა უჩვენონ. გაიგებენ, რომ ეს ვიღაც — უიტმანია. მაშ როგორ? აპატიებს კაცობრიობას, რომ მისი წიგნი „ბალახის ფოთლები“, რომელიც ისეთი ზრუნვით დაბეჭდა, და აუარებელიც, მხოლოდ ერთი ცალი გაიყიდა? სისხლი უნდა აიღოს. მეორე გამოცემას ბეჭდავს და აცხადებს, რომ პირველი გამოცემა სულ მთლად გაიყიდაო. არ იცოდა კაცობრიობამ და ნიუ-იორკის მსუჭანმა მოქალაქეებმა, რომ ეს წიგნი მართლა უნდა დაეტაცნათ სავსებით. არ იცოდნენ და უიტმანმა ეს გააგებინა. მანამდე ესობოდა ეკლად ნიუ-იორკს თვალში, ვიდრე ამ დანახვამ ტკივილები არ აგრძნობინა ამ ქვეყნის ბირჟას.

უიტმანი პირველი ნამდვილი დამარცხებიდან პირველ ნამდვილ გამარჯვებამდე მივიდა. უნიჭო რომანით სახელგატეხილმა ისეთი ნახტომი ქნა, რომ ქვეყანა გააოცა და ერთგვარ ბრძოლაშიც გამოიწვია.

ეს პირველი დუელი იყო პიროვნებასა და ქვეყანას შორის, რომელიც სიკვდილით კი არა, სიყვარულით უნდა დამთავრებულიყო. ეს ბრძოლა ჯერაც არ გათავებულა. უიტმანის მთელი „დემოკრატია“ არის ამ პროცესში ჩაბმული, მილიარდი გული იბრძვის ერთი დიდი

განცდისათვის, ერთი მსოფლიო კოცონისათვის, რომელიც შეიქმს ახალ ცხოვრებას, ქვესკნელიდან — ცის იქითამდე.

მივიდეთ უფრო ახლო.

უიტმანის დედ-მამა მშრომელი ხალხია. ყველაფერი მისთვის უნდა. მსოფლიოს გარდაქმნას ცდილობს იგი, რომ მისმა „ცოლივით საყვარელმა დემოკრატიამ“ გაიხაროს, მისთვის წარმოშობს ოცნებით ბრწყინვალე ხალხს, რომლის მსგავსს ჯერ მზე არ გადმოსდგომია: დედამიწის თვალუწვდენ სივრცეზე ფიქრით ჰქმნის ხშირ ამხანაგობებს, განუყრელ ქალაქებს აშენებს, რომელთ ხელებიც შემოხვეია თითოეული მოქალაქის კისერს, მამაკაცური სიყვარულის ძოელი სიძლიერით. ყველა ეს დემოკრატიისთვის უნდა. უიტმანი ერთგვარ სიამაყესაც გრძნობდა, რომ ხალხის კალთიდან გამოვიდა. იგი მუდამ თავს იწონებდა, დემოკრატიამ წარმომშვაო. და ისეთი იყო უიტმანის ამ „შავ“ ხალხთან სიახლოვე, რომ მთელ თავის ბუნებას მასზე ამყარებდა. თავის არსებაში არ ჰხედავდა არაფერს, რაც ამ დიდი სულიერისგან არ წამოეღო. და გრძნობდა კიდეც ამ დიდ არსს. მიტომ იყო, რომ ასე შეგნებულად დაადგა ამ ახალ გზას. იგი წერდა:

„ხალხთა მასების გამოღვიძება და საზოგადოებრივი ღობეების დანგრევა ბრძოლაში იწვევს ასეთ პოეზიას (ანუ ძველ პოეზიას) და მე შეუგრძნობლად მივიღე იგი. ძირს ძველი თემები, არავითარი სამკაული, არავითარი დახლართული, სატრფიალო შინაარსი, არავითარი საგანგებო გმირები, არც ლეგენდები, არც ლექსები, არც კეთილხმოვანება, არც რითმი“.

„მუზაე, გაიქეც ელლადიდან,
დასტოვე იონია,
ტროას ზღაპრები, აქილეს ბრაზი
გადაივიწყე,
პარნასზე დაფა გააკარი:
„წასვლისა გამო ჰქირავდება“.

პარნასზე ძველად რომ ღმერთები ეგულებოდათ, დაიხოცნენ. ახალი ღმერთები დემოკრატიის უძირო წიაღიდან იშლებიან. მიტომ მოუწოდებს ყველას აქეთკენ და თვით კი თავისი ცხოვრების ყველა მომენტს ამით ამართლებს. მისი ლოცვა — დემოკრატიის ცნაურებაა. აზროვნებაც იქიდან მოდის. თვით გარყვნილებაც კი, როსკიპის შეღებილი კოცნა, წმიდად ცხადდება, რადგან ხალხის კალთაზე აქვს მას ადგილი.

უიტმანი თავისუფლებას და თანასწორობას უმღერს.

ისევ დემოკრატიისთვის უნდა, რადგან მისი სიყვარულით იგი პირდაპირ დასნეულებულია. რა საკითხმაც არ უნდა დააინტერესოს, იგი ყოველთვის ხალხის გულში იცქირება და იქიდან ჰკრეფს ყოველგვარ პასუხს. პირდაპირ უცნაურია იგი ამ თავისი ხალხისადმი ღრმა რწმენით.

აი მისი რწმენაც:

„თქვენს შორის ვამყნობ მეგობრობას,
როგორც ხეებსა,
მდინარეთ, ტბათ და პრერიებს შორის.
და ქალაქებსაც გადავაწნავ ერთიმეორეს,
ძმურ სიყვარულის მძლავრ შემოხვევით.
სულ ყველაფერი შენთვის, ჩემო დემოკრატიავ,
სულ ყველაფერი შენთვის, ჩემო ცოლო ძვირფასო,
რომ გემსახურო მხოლოდ შენ, ჩემო!“

ნურავის ნუ ეჩვენება, რომ უიტმანი თავის ადამიანურ ნაჭუჭში იყვეს ჩაკეტილი. არა, იგი მსოფლიოა და მისი ნათესაობა დემოკრატიასთან მსოფლიო სახესვე ატარებს. მისი სახე ხომ დედამიწაა და რაც მასზე ხდება, უიტმანი ყველაფერს განიცდის.

„ამ წუთს, როდესაც მარტო სავსე ვარ აზრით, სევდით,
მგონია, რომ იქ, შორსა, სხვაგან კიდევ არიან
ჩემებრ მარტონი, ფიქრით, სევდით ბოლომდე სავსე.
მგონია, რომ მათ ნათლად ვუმზერ და ნათლად ვხედავ,
ყველგან: გერმანიაში, საფრანგეთში, იტალიაში,
ვხედავ რუსეთში, ესპანეთში, შორს, შორს ჩინეთში.
იქ მათი სიტყვა სულ სხვა არის და მე მგონია,
როს მათ გავიცნობ, მათაც ისევე ვუმეგობრებ,
როგორც ჩემს მშობელ კიდეების მობინადრეთა.
ვიცი, ჩვენ ყველა ვიქნებოდით მეგობარ-ძმები,
ბედნიერებას, ვიცი, მათთან მე გავიგებდი“.

მთელ ქვეყანას ესაყვარლება ეს კლდის „ველური“. სალამი ქვეყანასო, მისთვის ამ დროს იშლება ყოველგვარი საზღვარი, „სიგრძე გრძელდება“, „სიგანე განიერდება“ და ამ დროს მისთვის „ყველაზე გრძელი დღეა“. მზე თვეობით არ ჩადის უიტმანისთვის. ასე განიცდის იგი იმ დიდ სიხარულს, რომელიც, როგორც უკვდავი მზე, სულ მალე აღარ მოშორდება ქვეყანას.

მაგრამ რას ეუბნება ისეთს ეს წარმოდგენილი ქვეყნიური გამუდმებული დღეობა? — „რა მესმის, უოლტ უიტმანო?“.

— ესმის მუშის სიმღერა, ფერმერის ცოლის ღიღინი, ბავშვების და ცხოველების ხმაური, ავსტრალიელთა დევნა გარეულ ცხენებზე,

ესპანური ცეკვა, საფრანგეთის თავისუფლების ბასრი სიმღერა. იტალიური ძველებური პოემები, ასურეთის კალიათა შრიალი და სხვ.

ყველაფერი ეს ესმის ქვეყნის დიდ ხმაურში.

რას ხედავს?

ფერმებს, სოფლებს, ნასახლარებს, სასაფლაოს, ციხეებს, სასახლეებს, ქოხებს, კარვებს, შორეულ ქვეყნებს, ისე ახლო ხედავს, როგორც თავის სამშობლოს. ყველგან ხედავს ადამის შვილებს და ყველას თანასწორად მიმართავს: — „შენ, ვინც არ უნდა იყვე, შენ, ვაჟო თუ ქალო"... და ჩამოთვლის კვლავ ყველა ქვეყნებს, „ყველას სალამი"-ო.

„ყოველი ჩვენგანი აუცილებელია,
ყოველი ჩვენგანი უსაზღვროა,
ყოველი ჩვენგანი საკუთარ უფლებით არის ქვეყანაზე,
ყოველ ჩვენგანს შეუძლია მიზნების დასახვა,
ყველა ჩვენგანი აქ ისევე ღირსებრივია, როგორც რომელიმე"

და მიტომ „ქვეყანას სალამი".

და მთელ დიდ ლექსს, დაახლოებით 800 სტრიქონამდე, იმიტომ წერს, მიტომ აფორიაქებს მთელ გეოგრაფიას. რომ თქვას ეს ორი დიდი და მომჯადოებელი სიტყვა: „ქვეყანას სალამი"-ო.

ბევრი უცნაურობაა აქ, მაგრამ განა უცნაური არ არის ყველაფერი ახალი? განა უცნაური არ არის ყოველივე ის, რაც არ გაცვეთილა ათასის ხელში, რასაც არ მოჰკიდებია ხანგრძლივობის ობი. რაც ხვალისა და ზეგისათვის არის ნაგულისხმევი?

უიტმანის ძალაც ამ უცნაურობაშია, ე. ი. სიახლეში, მომავლის განჭვრეტასა და წარმოდგენაში. ბევრს ეგონა და დღესაც ჰგონია. რომ უიტმანის ლექსები სილამაზეს არიან მოკლებულნი, პოეზიის გარეთ დგანანო. მართალია, უიტმანის ლექსი არ არის იმ სილამაზის მატარებელი, რომლითაც იყო დატვირთული ხელოვნება დღევანდლამდე. მასში არ არის ის სურნელოვანება, რომელიც სასახლეებსა და ქალბატონების საპირფარეშოში იკმეოდა. მაგრამ დღევანდელ დღეს და ხვალინდელ მოლოდინსაც ხომ აქვს თავისი გემო. რა უყოთ. რომ ხელოვნების ძველ გასტრონომებს ქუჩის მტვრით და ქარხნის მურით დაბინდული შემოქმედება არ მოსწონთ. სამაგიეროდ, ის მოსწონს მას, ვინც ამ ქუჩასთან და ქარხანასთან არის განუყრელად. ვინც მოდის დიდებით და მრისხანებით, და ვისაც წინ მოუძღვის უიტმანის საყვირის ხმა, დიახ, საყვირის. ძველი პოეტები ჩანგს აჟღერებდნენ. ჩანგის დრო გარდაიცვალა. დღეს ბრძოლის საყვირია საჭირო და უიტმანი აქ პირველია. და თუ ვინმე იტყვის, რომ არ

არისო ლამაზი განთიადისას, მეომართა ბანაკში, საომარი განგაშის ატეხა ტლანქი საყვირით, იგი იქნება უსათუოდ ვაჟკაცობას მოკლებული მამაკაცი, ძვლებგამოხრული და სისხლნაკლები. ხოლო ამხედრებულთათვის ეს განცდა შეიძლება ყველაზე ლამაზიც იყვეს და ძვირფასიც. უიტმანიც ამ უკანასკნელთა თამადაა, თუნდა გრძნობის სარდალი. ისე რომ, უიტმანი სილამაზეს კი არ ეძებს, სილამაზე ეძებს მას და თუ ზოგჯერ ვერ პოულობს, მიტომ, რომ უიტმანი უფრო შორს მიდის, ვიდრე ჩვენ მიერ ხელზე შეჩვეული და გაწვრთნილი სილამაზე.

აი კიდევ იმავ საგანზე სხვა ლექსი:

„სალამი ქვეყნის ყველა მხარეს, ყველას ცალ-ცალკე,
სალამი ნაძვის და მუხის ქვეყნებს,
სალამი ლიმნის და ლეღვის ქვეყნებს,
სალამი ოქროს ძვირფასსა ქვეყნებს,
სალამი ხორბლის, მაისისა და ვაზის ქვეყნებს,
სალამი შაქრის და ბრინჯის ქვეყნებს"...

და ასე უგზავნის სალამს მთებს, ველებს, ტყეებს, საძოვარს, ბაღებს, რკინის, ფოლადის, ტყვიის ქვეყნებს... ეხორცება უიტმანი ყველა კუთხეს, ყოველ მხარეს, და მის წინაშე, მზით გაბრუებული წარმოდგენა მოჩვენებებს ჩამოატარებს:

გემები, არსენალები, რკინიგზები, ხიდები, ფლოტი, ბირჟები, მუშები...

„ძირითადი მოჩვენებანი სდგებიან.

მოჩვენებანი მთლიანი დემოკრატიისა, საუკუნეთა კრებული"...

მაგრამ ყველაფერი ეს ხომ რწმენა არის და იმედი. უიტმანმა ეს იცის და გრძნობს განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც იმ საოცნებო მხრისკენ მიმავალ გზასთან ჩერდება. აი იმ გზის ერთი ადგილი: 1872 — 73 წლები შეერთებულ შტატებში:

„უცბად ძველ და მძინარ ბუნაგიდან,
მონათა შეხუთულ ბუნაგიდან
თითქოს იფეთქა ნათელმა ელვამ...
ჰეი, იმედო, რწმენავ!
დაბრუნდი უკან ამ დღისთვის,
და კვლავ აძგერდი თავისუფალ სიცოცხლისათვის".

და რა საშინელია უიტმანი იმათ მიმართ, ვინც ამ თავისუფლებისათვის ბრძოლის გზას გადაეღობება.

„დიდებულებს თავები ჯერ არ მოჰკვეთიათ“,
„ხალხს შეეზიზღა მეუფეთა მოსისხლეობა“-ო.

თავისუფლებისათვის დახოცილთა სიკვდილი შეუძლებელია. ისინი ცოცხლობენ სხვებში...

გესმოდეთ, მეფენო!

ისინი ცოცხლობენ სხვებში, რომლებიც კვლავ მზად არიან გამოგიწვიონ...

ყოველი გმირის საფლავზე იზრდება ბალახი, რომლის სახელიც თავისუფლებაა. და თავისი მხრივ დასთესავს ნაყოფს, ქარი გადიტანს თესლს აქეთ-იქით. წვიმა და თოვლი საზრდოს მოუტანს...

„პო, ყოველი სული, რომელსაც სხეულს მოაშორებს
ჯალათის ხმალი, აქ, აქ დარჩება, ის ქვეყნიდან
არსად არ წავა,
ის ქვეყნად იქცის უხილავი და იჩურჩულებს,
გააფრთხილებს, თან დაამჭარებს...
— თავისუფლებავ! სასო, დაე, სხვამ წარიკვეთოს,
მე შენში ეჭვი არასოდეს დამებადება“...

„სახლი დაკეტილია? პატრონი სახლში არ არის?
დაე, სულ ერთია. იყავით მზად და დაელოდეთ,
ის მალე მოვა. მახარობლები უკვე მოვიდნენ...“

ასეთია უიტმანის რწმენა. ხოლო ვისაც არა სწამს, ან ვინც ამ რწმენას ვერასოდეს მიიღებს, იმას უიტმანი ამგვარი ხაზით წარმოგვიდგენს, აიღეთ მისი ლექსი „სარკე“.

ვინ არის შიგ? — გარედან შემკული ტანისამოსი, შიგნით — სიბინძურე და მიწა. აღარ არის ელვარე თვალი, აღარ არის საამური ხმა, აღარც მტკიცე ნაბიჯი,—მონის მოწყენილი გამოხედვა, ნელი სიარული და ხმა მონისა:

„სუნთქვა ლოთისა, სახე სნეული მსუნაგისა,
ათაშანგიანი კაცის სხეული,
ფილტვები, შიგნით ნელა რომ ლპება,
კუჭი სნეული, კიბო რომ სჭიჭკნის.
ქარის ტკივილი სახსრებში,
სისაძაგლით აღსავსე ნაწლავები,
შავი სისხლი, შხამიანად რომ მომდინარებს,
სიტყვის მაგიერ ღუღუღი,
მოცვეთილი სმენა, შეხება.
ტვინი არ არის, აღარც გულია,
აღარც სქესური მიმზიდველობა“...,

ასეთია იმის სურათი, ვინც უიტმანს გზად ეღობება. მხოლოდ, ვინც უიტმანის გზით მიემართებიან, ისინი ღმერთები არიან.

„ღვთაებრივო საყვარელო, უზადო ამხანაგო,
მომლოდინეო, ჯერ უსიტყვო, მაგრამ ნამდვილო,
იყავ ჩემ ღმერთად...
შენ, შენ კაცო სრულქმნილო,
იყავ ჩემ ღმერთად".

და ეს კაცი სულ ერთია ვინ იქნება და სად, ოღონდ ის იყოს „დემოკრატიის" ნაწილი, უიტმანი მის წინაშე ქუდს მოიხდის. უიტმანი— მსოფლიოდ გადაქცეული, ასე აფასებს ადამიანის ბუნებას.

უიტმანმა, დემოკრატია რომ გააღმერთა, ამით ისევე აამაღლა ყოველი პიროვნება. „ვინც უნდა იყოს იგი", და მათთან ერთად თავისი თავიც.

„მე ღვთაება ვარ, როგორც შიგნით, ისე გარეთაც,
ყველა წმინდაა, რასაც კი მე მივეკარები,
ლოცვაზე უფრო სურნელია ჩემი ხელისგული,
უფრო მაღლაა ჩემი თავი, ვიდრე ბიბლია,
ყველა რწმენა და თვით საყდარი".

ეს რომ თქვა უიტმანმა, ამ ნათქვამს საზოგადო ხასიათი მისცა. მან პიროვნება ყველაფრის ცენტრად გამოაცხადა და აი როგორ:

„მე შევქმნი ხატსა და ზედ იქნება მრავლად
უცნობი ხალხის გუნდები,
ყველა ისინი წმინდა არიან და დიადები თავის სახელით".

და განა ეს ყველა უიტმანის დემოკრატია არ არის?

და **„ვინც უნდა იყოს"**, ეს ყველა პიროვნებაა, განურჩევლად. რა უნდა უიტმანს ამ ვიღაცისათვის? — თვითშეგნება.

— შენი თვალები დახუჭული არიან, შენ შენი თავი ძილს გამოაპარეო. ამ მდგომარეობას არ იღებს იგი. ყველა ადამიანი უნდა დაუბრუნდეს თავის თავს, ყველა უნდა დაბრუნდეს თავის სახლში, ე. ი. შეგნება უნდა დაუბრუნდეს სხეულს, მოჩვენების და ზმანებების ქვეყანა უნდა დაინგრეს. ახალი მზერა არის საჭირო, ახალი თვალთა ხედვის ასპარეზი. მიტომ ესაყვარლება უიტმანი დამნაშავეთ, საკანში რომ სხედან დაბორკილები. რატომ მეც თქვენთან არა ვარ, მეც ხომ თქვენისთანა ვარ, უგულო და სატანიური. ჩემი ხელები მაშ უბორკილონი რად არიანო? — მიმართავს როსკიპს და საქვეყნოდ აცხადებს, რომ დამნაშავე მე ვარო. და ამ დანაშაულის მოსასპობად ყველამ უნდა თვით გადასწვას თავისში მთელი ძველი მემკვიდრეობა.

ამისთვის მოუწოდებს ყველას და სათითაოდ:

„ნუ გეშინიან, ჩემთან, ჩემო, იყავი მშვიდი,
მე უოლტი ვარ, უიტმანი,
როგორც ბუნება ვნებიანი და მეტად უხვი.
მოემზადე, რომ გახდე ღირსი ჩემი შეხვედრის“.

ამ ამხედრებისათვის უბრძანებს. მაგრა დაჰკრან დაფს, გააძლიერონ საყვირნი, შეცვივდნენ ფანჯრებში და კარებში დაუზოგველ ძალით, ტაძარში წირვის დროს, რომ არავის ეძინოს თავის სახლში.

არ უნდა იფიქრონ შეშინებულებზე, ბავშვის ხმაზე, დედის ძახილზე, არც დამარხვის მომლოდინე ცხედრებზე. ყველა უნდა შეტოკდეს და ამისათვის საშინელი ამბავის თხრობას ავალებს დაფსაყვირების ოსტატებს. აქ უიტმანი პირდაპირ საშინელია, ყველა იმისთვის, ვინც რევოლუციის მორევში მოშინაურებული არ არის, ვინც ბრძოლის წყურვილით არ იწვის საკუთარ ნაჭუჭში.

უიტმანის დემოკრატია არც ადამიანებს გულისხმობს მხოლოდ. მთელ ორგანულ და არაორგანულ ბუნებას მოჰხვია თავისი მძლავრი მკლავები და გადაჰკოცნა. დაუზოგავად გასტეხა ის შეშის ჰურჭელი, სადაც ისტორიას შეენახა სილამაზის რჩეული წარმომადგენლები.

თავისდათავად სილამაზე არ არსებობს. იგი ადამიანშია და ადამიანიც ამ სილამაზეს ყველგან ნახავს, სადაც იგი ანთებული სიყვარულით გაიკვლევს გზას. ასე ესმის უიტმანს.

და მას, როგორც მსოფლიო სიყვარულის მოციქულს, ეს სილამაზე ყველგან ეჩვენება. და როგორც სიცოცხლის ენერგია ყველგან არის გაბნეული, ისე უნდა ყველგან მოედოს სიყვარულიც და სილამაზეც, ყველგან გაჩნდეს. ამ გაბედულ სიტყვებში სიმართლეა მოქცეული. ქართველმა ერმა უფრო ადრე თქვა: „ყვავს თავისი ბახალა მოსწონს“-ო, ბუნებრივად, ადამიანს თავისი მოსწონს კიდეც და ლამაზადაც წარმოუდგენია. სანამ ადამიანი კარჩაკეტილია თავის მეობაში, მისი შეგნებაც, რასაკვირველია, შორს არ მიდის. მაგრამ რამდენადაც ამაღლდება ადამიანი, როდესაც თავის გვერდით სხვასაც დაინახავს, როდესაც ის სხვაც თავისად იქნება მიჩნეული საზოგადოებრივ ზნეობის თუ სხვა რამ მიზეზით, მაშინ ეს სიყვარულიც გაიშლება, მოედება ირგვლივ ყოველივეს, და სადაც სიყვარულია, იქ სილამაზეც არის. აი აქ, არ შეიძლება ამ სილამაზის ახალი შეგნება არ წარმოიშვას. ეს უნდა უიტმანსაც, იგი მთელ მსოფლიოს ეზიარება, და ნება დართეთ, ბაყაყი და ღორი, როგორც ამ მსოფ-

ლიოს ნაწილები, ადამიანისამებრ სიყვარულის ღირსად სცნოს და აღიაროს. ჭიანჭველაც, კენჭიც, ბალახიც. ყველაფერი საყვარელია, რადგან მათშიც არის დიდი სიცოცხლის სუნთქვა, წმინდა კოსმიური ენერგია.

აქ უიტმანი შლის ყოველგვარ საზღვრებს. დედამიწის და ადამიანის ღვთაებრივობას ამოკლებს; ყველა პლანეტების და საერთოდ ბუნების ძალებს, ყველა საგანს და მოვლენას სიყვარულის საგნად აცხადებს, მარადისობის სახით, და აქ უიტმანი თითქოს ეწინააღმდეგება თავის თავს, იგი ერთდროულად უმღერს მანქანას და ბუნებას. თითქოს ადამიანი მანქანით ბუნებას ებრძვის. მაგრამ უიტმანის მსოფლიო მიტომ არის მსოფლიო, რომ ეს წინააღმდეგობანი, თუკი არსებობენ, თავისში დაიტიოს. ეს წინააღმდეგობა თითქოს რთულდება. უიტმანი ერთდროულად უმღერს პირველყოფილ ველურ მიწათმოქმედებას და ცივილიზაციის უკანასკნელ ანთებას. მაგრამ აქაც იგივე პასუხი არის საჭირო. მსოფლიო არ იზომება დროით და სივრცით. და მიტომ ყველაფერია მსოფლიოში: ქაოსი, პლანეტა, მზე, სიკვდილი. „საათები ნიშნავენ წუთებს, მაგრამ მარადისობისთვის სად არის საათები?“

ამბობენ, უიტმანი ქუჩების პოეტიაო. მართალია, მაგრამ უიტმანისთვის ქუჩა იმდენად კი არ არის საინტერესო, რამდენადაც იგი ცივილიზაციის ერთგვარი სახის გამოჩენაა, არამედ იმდენად, რამდენადაც სიყვარული ქუჩაში გამოიჩრა. ქუჩა უიტმანისთვის მიტომ არის საყვარელი, რომ აქ გაისმა პირველად დიდი სიტყვა ა მ ხ ა ნ ა გ ი. ამ სიტყვას ქუჩაში მილიონები ამბობენ. და ქუჩა, როგორც ამ სიყვარულის გამაძლიერებელი, მილიონი გულის ერთად ამძგერებელი, საყვარელია უიტმანისთვის. აქ იკარგება განსხვავება. ქუჩა ნთქავს ერთეულებს, ჰქმნის კრებულს, მასას, სადაც ყველა თანასწორია, მილიონი თვალი, თავი და ხელი. თვალის ფერი და ტანის მოყვანილობა იკარგება, ცხვირი, კეხიანი თუ გაშეჭყილი, იშლება და ხელები კი თითქოს ამ დიდ კრებულს ადედებს ერთ არსად, ერთი განცდით და მოძრაობით. ესეც ქუჩის ღირსებაა, უიტმანის გაგებით.

ქუჩის მნიშვნელობა ამით არ თავდება. ქუჩაზე იზრდება ის დიდი არსი, დემოკრატია, რომელიც დღესდღეობით ქუჩის უზარმაზარ ბოგანოდ არის გადაქცეული, ქუჩაზე სწარმოებს ამ მილიონ და მილიარდთავიანი გოლიათის, მშრომელი ხალხის ფეხის ადგმაც, ენის ამოძრავებაც, მკლავის გამაგრებაც. ქუჩაში იშლება ამ მომავლის

ხალხის მთელი შინაგანი საიდუმლოება, განცდების მყუდროება. დღევანდელ ხანას ქუჩა ახასიათებს. წერის ძველი ხერხი ეელარავის დააკმაყოფილებს. უწინ ქვეყანა ზღაპრის მიხედვით თევზზე იდგა. სარწმუნოებამ ქვეყნის შემოქმედად ღმერთი წარმოიდგინა, დღეს კი ზღაპრებიც და ლეგენდებიც დაძარცულნი არიან. შემოქმედი ძალები გარეთ არიან გამოჰრილნი და თვალით ვხედავთ, რომ ქვეყანას შესაკავშირებლად ადამიანი არტყამს რკინის სალტეებს. რკინიგზები მოჯადოებული ხაზებივით იგრიხებიან დეღამიწის ტანზე, ჩვენი საუკუნის მძლავრი და სწრაფი გაქანება კი იქამდე მიდის, რომ საზღვრებს ვეღარ ითმენს. ტექნიკა გაგიჟდა. თუჯს ელექტრონის სული ედგმის, რომ დღემდე ცნობილი თამამი ვნების მოგონებაც კი აღარ დარჩეს. ასეთია ჩვენი საუკუნე.

უიტმანი უფრო მეტად მომავალს ეკუთვნის, ვიდრე აწმყოს. მის შემოქმედებაში თუმც დღევანდელი სინამდვილე ბობოქრობს, მაგრამ არსებულ ამხედრებას არც მიუღია ისეთი სტიქიური ხასიათი, როგორც ეს უიტმანის შემოქმედებაში სწარმოებს. და დღევანდელი მიღწევაც ხომ ვერც კი უახლოვდება იმ ოცნებას, რომელსაც უიტმანი თითქოს შეხებითაც კი განიცდიდა. მას ორივე ფეხი აწმყოში უდგას. იგი თანამედროვე ხანის წარმოშობაა, მაგრამ მისი მაღალი ტანი, ზევით, მეტად მაღლა არის წასული და იქ. საღაც შორს, ანათებს მისი ბიბლიური შუბლი, სადაც შორიდან გვესმის მისი წინასწარმეტყველება, და მივდევთ ამ ხმას, ვიწევთ ზევით. რამდენადაც ვუახლოვდებით, უფრო უკეთ ვიგებთ იმას, რაც სურს უიტმანს გაგვაგებინოს. და ამ პროცესთან ერთად გვემატება ის სიცხე, რომელიც ადუღებდა უიტმანის სისხლს, მეხლში ძალას გვიხალისებს ის გამარჯვების იმედი, რომლითაც უიტმანი დაჯერებულია, და ბრძოლის წყურვილით მკერდგაგანიერებულნი, სასიკვდილოდ ვიწვევთ მთელ ძველ ქვეყანას.

ქაოსი ამოძრავდა. იგი უნდა მოედოს მთელ ქვეყანას. ამ ქაოსიდან თავისუფალი ადამიანები უნდა წარმოიშვნენ. ჩვენმა დაუდეგარმა მოქმედებამ უნდა გასჯრას ეს ქაოსი. ძველი ქვეყანა ინგრევა. ახალის შობა საშინელი ტკივილებით სწარმოებს. ადამიანის ყოველი ნერვი დაჭიმულია, მოვლენათა შეთვისება და გაგებაც ამის გამო სულ სხვა იერს იღებს. ახალი სახეებია საჭირო, ახალი აზრები, ახალი ფორმა, ზნეობა... ეს უნდა უიტმანსაც:

„ჩვენი მძლავრი, გიჟი ქარები, ჩვენი თვალუწვდენი ხმელეთი, სადაც ასეთი ძლიერი ხალხია, ასეთი საოცარი ისტორიული მოვლე-

ნები, ჩვენი უდიდესი ოკეანეები, მთები, უსაზღვრო პრერიები, —და უცბად, მათთან შედარებით, რამდენიმე პატარა, სულელი რაღაც, შექმნილი დუნე და მოკრუნჩხული თითებით... ხალხთა მასების გამოღვიძება და საზოგადოებრივ ღობეთა მოშლა, ყველა ეს ბრძოლაში იწვევდა ასეთ პოეზიას და მე უგრძნობლად მივიღე იგი. ძირს უწინდელი თემები, არავითარი სამკაული, არავითარი დახლართული სატრფიალო ფაბულები, არავითარი საგანგებო გმირები, არც ლეგენდები, არც ლექსები, არც კეთილხმოვანება, არც რითმები". ამ განცხადებით უიტმანი, ეჰვს გარეშეა, ყველაზე უკეთ ხაზავს იმ დიად ჭვეყნიურ ამხედრებას, რომელიც ძალის გარდა არაფერს ითხოვს. ეს ძალა უიტმანის შემოქმედებაში პირდაპირ სტიქიურია, უიტმანის შემოქმედებაც ლამაზია და საშინელი.

უიტმანის სიყვარული ძნელია.

უფრო ძნელია მისი სიძულვილი.

ყოველ შემთხვევაში, ერთისთვისაც და მეორისთვისაც უიტმანი მეტად დიდია.

და მისი შეფასებაც, ჩემის აზრით, მხოლოდ ეს არის.

დღეს, ამ პოეზიის გოლიათს მხოლოდ ძლიერები გრძნობენ. უიტმანის სიცოცხლე ამას იქით გაიშლება.

მოკვდება კი მაშინ, როცა მას სუსტებიც იგრძნობენ, გაიგებენ და შეიყვარებენ.

უიტმანის სიკვდილი, როგორც პოეტის, ეს მისივე ხელახალი გამარჯვება იქნება.

ისე რომ, საბოლოოდ უიტმანი სიკვდილს ამარცხებს.

გამარჯვების მახარობელს სიკვდილი არ უწერია.

ასეთია უოლტ უიტმანი.

1921 წ.

წერილები ხელოვნებასა და მეცნიერებაზე

ქართული ხელოვნებათმცოდნეობისათვის

(საკავშ. მეცნიერებათა აკადემიის მომართვის გამო)

ქართული ხელოვნება, მთლიანად, უღიდეს განძეულს წარმოადგენს. რომელი დარგიც არ უნდა ავიღოთ: ლიტერატურა, მხატვრობა, ხუროთმოძღვრება თუ მუსიკა. ყველგან შევხვდებით ისეთ შედევრებს, რომლებიც არაფრით ჩამოუვარდებიან საქვეყნოდ ცნობილ ძეგლებს. იგივე უნდა ითქვას ჩვენი ხალხური შემოქმედების შესახებაც: სიმღერები, ზღაპრები, პლასტიკა, ქსოვილები და სხვ. ისეთ დიდ და საინტერესო მასალას წარმოადგენენ, რომ საზოგადო ფოლკლორისტიკაში მიჩნეული იქნებიან უდიდეს ღირებულებად. მაგრამ, ასეთი სიმდიდრის მიუხედავად, ქართული ხელოვნების და კულტურისმცოდნეობა ჯერ კიდევ ფეხადგმის მდგომარეობაში იმყოფება.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ხელოვნების ძეგლთა კვლევა აქა-იქ და უსისტემოდ წარმოებდა. მთელი XIX საუკ. განმავლობაში და XX საუკ. პირველ მეოთხედში არ დაწერილა არც ერთი მთლიანი შრომა ჩვენი ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში. სხვა დარგებთან შედარებით, ლიტერატურა უფრო ნორმალურად ვითარდებოდა, მაგრამ აქაც კი, ქართული ლიტერატურის ისტორია ვერ დაიწერა. ამის მიზეზი ბევრი შეიძლება დავასახელოთ, მაგრამ საჭირო არ არის, ჩვენ მხოლოდ ფაქტის აღნიშვნა გვაინტერესებს, რომ ნათელვყოთ ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობის უმწეო მდგომარეობა ამ უკანასკნელ წლებამდე.

რაც შეეხება რუსეთს, შეიძლება ითქვას, რომ რუსეთი საქართველოს კულტურას სათანადოდ არ იცნობს. რუსეთის თვითმპყრობელობამ 117 წელიწადი იბატონა საქართველოში, და ამ ხნის განმავლობაში, მისი წარმომადგენლები იშვიათად თუ დაინტერესდებოდნენ ხოლმე ჩვენი ქვეყნის რაობით...

მხოლოდ იშვიათად, გამონაკლისის სახით, ერთი-ორი მკვლევარი ხედავდა ჩვენში დიდი კულტურის კერას, ხუროთმოძღვრების უძ-

ვირფასესი ძეგლებით, მძლავრი პოეზიით, შესანიშნავი მხატვრობითა და პლასტიკით, საოცარი მუსიკით და დიდი პერსპექტივებით...

ცოტა უკეთეს მდგომარეობაში აღმოჩნდა მხატვრობა, რომელსაც დიდი ამაგი დასდო გაგარინმა, დიდი ალბომის დაბეჭდვით, რაც უეჭველად დიდ განძეულს წარმოადგენს. ამას გარდა, ქართული მხატვრული მასალის მეცნიერულად დამუშავების ცდა აკად. კონდაკოვისა და პროფ. სტრიგოვსკის მიერ (იმის მიუხედავად, რომ საკუთრივ ქართული მასალის კვლევა არ წარმოადგენდა მათ პირდაპირ მიზანს), მნიშვნელოვანი ცდა იყო. აღსანიშნავია აგრეთვე „Материалы по археологии Кавказа", უვაროვის რედაქციით, და აკად. მარის შრომები, რომელმაც დიდი ამაგი დასდო ქართული ხელოვნების ძეგლთა კვლევას. ქართული კულტურა ევროპისთვისაც უცნობი იყო (და არის კიდეც). დიუბუა, ბროსე, გრიმი, შნააზე, მილლე, აი თითქმის ყველა ის სახელები, რომელნიც დაუკავშირდნენ ქართული ხელოვნების, ანუ უკეთ, სახვითი ხელოვნების შესწავლის ისტორიას.

ქართული კულტურისმცოდნეობა მომწყვდეული იყო ქართულ საზღვრებში, თითო-ოროლა ქართველ მკვლევართა ამარა, რომელნიც შეპყრობილთა მსგავსად ჩუმად „ეწეოდნენ მამეულსა ენასა". ასეთ პირობებში არ უნდა გვიკვირდეს, რომ საზოგადოდ კავკასიელებს და კერძოდ ქართველებს სათანადოდ არ გვიცქერდნენ.

ასეთ მდგომარეობაში მარტო ჩვენ არ ვყოფილვართ. XIX ს. მეორე ნახევრამდე ევროპელები იაპონიასაც ველურთა ქვეყნად სთვლიდნენ, იმის მიუხედავად, რომ ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში, პორტუგალელთა და ჰოლანდიელთა გემები მრავლად ეზიდებოდნენ იქაური ხელოვნების ნაწარმს: ფაიფურს, ქსოვილებს, რომლებმაც გამოიწვიეს ლუი XV-ეს მსუბუქი და მოქნილი სტილის შექმნა, ლუი XIV-ეს მძიმე აკადემიური სტილის მაგიერ. XIX საუკ. მეორე ნახევრიდან კი იაპონიის ხელოვნება „აღმოჩენილ" იქნა. ევროპელები გაგიჟებით ეძებდნენ იაპონურ ქაშანურს (ფაიანსი). ძველ ბრინჯაოს, მინანქარს, ქსოვილებს, სპილოს ძვლის საგნებს, შავ და ფერად გრავიურებს; შეჰქმნეს დიდი და მდიდარი კოლექციები ბრიტანეთის, ბოსტონის, პარიზისა და სხვა მუზეუმებში. ხელოვნებაში კი ამან გამოიწვია ერთგვარი განახლება, როგორც ნახაზის, ისე ფერადობისა და კომპოზიციის მხრივ. ამ ინტერესს კი მოჰყვა მეცნიერული გამოკვლევანი, როგორიცაა მაგ.: ზეიდლიცისა, ფენელოზისა, დიურესი, ანდერსონისა, ჰონზისა და სხვ.

გვგონია, რომ ასეთივე მობრუნება მოხდება ქართული ხელოვნებისაკენ, რომელსაც კულტურული ექსპორტისათვის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, დიდი მარაგი აქვს, ხოლო მეცნიერებისათვის მდიდარ მა-

სალას წარმოადგენს. ამისათვის გაცხოველებული მუშაობა არის საჭირო, რომ წარსულის დანაკლისი შევავსოთ და მომავალში კი კულტურის წინა რიგებს არ ჩამოვრჩეთ. საამისო პირობები უკვე გვაქვს. პროფ. გ. ჩუბინაშვილი, თავის გამოკვლევაში „ქართული ხელოვნების ისტორიიდან“, სამართლიანად წერს: „ქართელი ხელოვნების ბედი ისეთია, რომ დღემდე არ შემუშავდა ისეთი ცოდნის დარგი, რომელსაც შეიძლებოდეს დაერქვას ხელოვნების ისტორიის სახელი. მხოლოდ მას აქეთ, რაც დაარსდა თბილისის უნივერსიტეტი, შეიქმნა პირობები ამ დარგის საკითხების დასამუშავებლად“-ო.

ჩვენი უნივერსიტეტი რევოლუციამ წარმოშვა. ამ უკანასკნელის განვითარებასთან ერთად განვითარდა ქართული მეცნიერული აზროვნებაც და მის განმტკიცებას დაუკავშირდა ჩვენი კულტურის სიმტკიცე და აღორძინება. ამიტომ, სრულიად ბუნებრივია, რომ საკავშირო სამხ. მეცნიერებათა აკადემიამ ყურადღება მიაქცია ქართულ ხელოვნებას და მის შესასწავლად სპეციალური განყოფილება დააარსა. აკადემიამ მოწოდებით მიმართა ქართული ხელოვნების და მეცნიერების მოღვაწეთ. ამ დიდ მუშაობაში მონაწილეობის მისაღებად, რასაც, ეჭვს გარეშეა, ჩვენც დიდი ყურადღებით მოვეკიდებით და ვეცდებით, რომ მუშაობა რაც შეიძლება შეწონილი იყვეს და ნაყოფიერი.

რა მიზნებს ისახავს აკადემიის ქართული სექტორი? მიმართვაში ნათქვამია, რომ მას მიზნად დასახული აქვს შეისწავლოს: ა) ქართული ხალხური ხელოვნება და შინამრეწველობა, ბ) მხატვრული ლიტერატურა და ფოლკლორი, გ) სახვითი ხელოვნება, დ) თეატრი და კინო, ე) ხელოვნების ისტორია.

როგორც ვხედავთ, მიზანი ფართოა და ამ მუშაობისთვის საჭიროა კარგად მოფიქრებული გეგმა, ძალების სერიოზული შერჩევა და ფინანსიური საფუძველი. მხოლოდ შევნიშნავთ, რომ იმ სახით, როგორც ეს მუშაობა აკადემიის ქართულ სექტორს განუზრახავს, არ იქნება სავსებით დამაკმაყოფილებელი და თუნდაც მოსახერხებელი.

გვგონია, რომ მუშაობის კონცენტრაციისათვის და უფრო გეგმიანი კვლევის წარმოებისათვის საჭიროა საქართველოშიც შეიქმნას ერთი ცენტრი, ხელოვნებათა ინსტიტუტის სახით (ეს უნდა იყვეს სამეცნიერო დაწესებულება), სადაც თავს მოიყრიან ჩვენი ხელოვნების მკვლევარნი და აწარმოებენ იმ სახის მუშაობას, როგორსაც რუსეთის ხელოვნების ინსტიტუტი ეწევა. ეს იქნება ისეთი ორგანიზაცია, რომელიც თავს მოუყრის გაბნეულ, ანდა ჯერ შეუკრებავ მასალებს, მოაწყობს ექსპედიციებს, შექმნის სამეცნიერო-დამხმარე აპარატს (ბიბლიოთეკა, კაბინეტები. ფოტოტეკები, დიატეკები და

სხვ.), იქონიებს სამეცნიერო საინფორმაციო ურთიერთობას კავშირის სხვადასხვა ანალოგიურ დაწესებულებებთან თუ კერძოდ მეცნიერებთან, აწარმოებს კვლევას და შრომათა პუბლიკაციას და, თუ მოსახერხებელი იქნება, პედაგოგიური ხასიათის სისტემატურ კურსებსაც. მხოლოდ ასეთი ცენტრის დაარსება და იქ წარმოებული მეცნიერული მუშაობა მოგვცემს იმ საფუძველს, რომელზედაც უნდა დადგინდეს ქართული ხელოვნებათმცოდნეობა.

დიდი საქმე არის გასაკეთებელი. ზოგიერთ შემთხვევაში აუცილებელია სასწრაფო ზომების მიღებაც, რომ სამუდამოდ არ დაიკარგოს ბევრი ძვირფასი დოკუმენტი. ქართული ხელოვნება მხოლოდ იმ მასალას ხომ არ გულისხმობს, უძრავ ან რეგისტრაციაქმნილ ძეგლებს რომ წარმოადგენენ. ასეთი მასალა კიდევ მოითმენს საქმის ნელ მსვლელობას. მაგრამ რა ვუყოთ იმ „ცოცხალ სიძველეებს“, რაც ჩაუწერელია და რაც მალე გაქრება, თუ დროზე არ მივხედეთ. მოხუცი მთქმელები იხოცებიან, ახლები ვეღარ ითვისებენ, რადგან მათი ინტერესი ახალ საკითხებს ევლება, სკოლები იერებიან სულ უდაბურ კუთხეებშიც და სულ მალე განდევნიან ხალხურ ზეპირ შემოქმედებას. აკად. ნიკო მარი, თავის მიმართვაში, ყოფის ძეგლთა შეკრების შესახებ, სხვათა შორის, წერდა: „ჩვენი ინტერესი და ჩვენი მოვალეობა იმაში მდგომარეობს, არაჩვეულებრივ ისტორიულ ამბავთა ქარიშხალში, ერთმანეთს რომ სცვლიან და თან მიაქვთ ძველი ცნებები, ზნე-ჩვეულებანი და სამეურნეო ყოფა, კულტურის ისტორიის შესწავლის მიზნით შევინახოთ ის საგნები და მასალები, რომელნიც ახასიათებენ და წარმოგვიდგენენ მომაკვდავ ყოფას, სწორი რეგისტრაცია მოვუხდინოთ ახალი ყოფის მოვლენებს და აღვნიშნოთ, თუ, ყოველ კერძო შემთხვევაში, რა ფაქტებმა შეუწყეს ხელი ძველის დაკარგვას, ანდა ამა თუ იმ სიახლის წარმოშობას“. ასეთი ხასიათის მუშაობა ჩვენში ჯერ არ დაწყებულა. საქმე კი გადადებას ვერ ითმენს.

საკავშირო სამხ. მეცნიერებათა აკადემიამ მეტად მნიშვნელოვანი და მტკივნეული საკითხი აღძრა. ჩვენი მოვალეობა არის გულმხურვალედ მოვეკიდოთ ამ საქმეს და მისი შესრულება გავითვალისწინოთ მთელი თავისი მოცულობით. გვგონია, რომ საქმის დაწყებისთვის, განათლების კომისარიატის ხელოვნებისა და მეცნიერების მთავარმმართველობამ უნდა მოიწვიოს საგანგებო თათბირი, ხელისუფლებისა და ხელოვნების წარმომადგენელთა თანდასწრებით, რომელიც გამოარკვევს აღძრული კითხვის როგორც დროულობას, ისე ორგანიზაციის და მასთან დაკავშირებულ სხვა საკითხებს.

1926 წ.

ᲨᲠᲔᲣᲚᲘ

ისტორია უფრო ლამაზია, ვიდრე სინამდვილე.
მომავლის ზმანება ანელებს აწმყოს სიმძაფრეს.

მიზეზი სიშორეა. მანძილი სცვლის არა მარტო ფიზიკურ მხედველობას, არამედ ფსიქიკურსაც.

ხოლო ვისაც სურს ღღეის ხილვა და გაგებაც, იგი განზე უნდა „გადგეს“. სოკრატეს თქმა: „ვიცი ის, რომ არაფერი ვიცი“, ეს განზე გადგომაა. საკუთარ ცოდნას გონებით მოშორდა, რომ შემოწმება შესძლებოდა. დეკარტმა საკუთარ არსებობაში ეჭვი შეიტანა, რომ დაემტკიცებინა თავისი არსებობა. ესეც განზე განდგომაა. სააკაძე განუდგა საქართველოს, რომ გამოეცადა თავისი ქვეყანა. ჩაადაევმა უარჰყო რუსეთი, რომ გაეგო იგი...

ხელოვანიც იქა სჩანს, სადაც მისი მხედველობა სხვანაირია. ხალხსა და ხელოვანს ეს განასხვავებს. ხალხი ხედავს იმას, რაც ჩანს. ხელოვანი მას, რაც არა ჩანს. სინამდეილის ფასადი მოსაწყენია და პროზაული, მისი სიღრმე კი — უცნაური და მდიდარი. ყოველდღიურობას მოქალაქე სდარაჯობს, მუდმიობას კი — ხელოვანი. სადღეისოს მასა იღებს, სახვალიო კი არტისტს რჩება. სცენაზე სინამდვილე ბუტაფორიებით იქმნება, ხელოვნება კი ცხოვრებაში ტანჯვით მოდის და ტკივილებით.

მიმოიხედეთ გარშემო.

ქვეყნის სურათი ფერიცვალობს. ამ ჩქარ პროცესს ვერც კი მისდევს ადამიანის გაოცებული თვალი. ცხოვრების ფსკერიდან ამოვიდა გიგანტი. მილიონი თავი, ხელი და თვალი. გზას იკვლევს იგი. იმსხვრევა გრანდიოზული ნაშენობა. ადამიანობის უდაბნოში ადამიანი-ნიანგები აილეწნენ. ინთხევა შხამი. რკინას სჭედს გიგანტი. და დიდი შებრძოლებისათვის ადამიანების ადგილს მანქანები იჭერენ. გმირები დაიხოცნენ. რკინა გაცოცხლდა. სული ქრება. ელექტრონი იმარჯვებს. ხელთუქმნელი ბუნება უარყოფილია, ხელთქმნილი კი — მბრძანებლობს. და მისი შემოქმედი, მილიონი ასოებით ამოძრავებული მოდის რისხვით და საშინელებით.

იგი ჰქმნის ახალ წარმოდგენებს:

რელიგიას, ფილოსოფიას, ხელოვნებას.

აზროვნება, ქცევა და განცდა დაისაკუთრა.

ორთქლმავალი, ტრამვაი, ავტომობილი, თვითმფრინავი თაეის სტილად გარდააქცია.

„მე“ ჰკარგავს ინტელექტუალურ ტონს.

„ჩვენ“ ბატონდება, როგორც სტიქიონი.

ყველაფერი ზოგადდება, ავადმყოფობაც კი.

და ამ საერთო ჟრიამულში, მილიონ ხმათა ხალხით ნაშენ უდაბნოში პიროვნული შიში დადის მხრებაწეული, კედელს აკრული.

საკუთარ ოჯახში მტრის ბანაკის განცდა, ტრაგიკული გრიმასა.

ამ კოსმიურ მოვლენაშიც კოსმიური განდგომა ჩანს.

დიდ კოლექტივში სახის წაშლით პიროვნება სახეს ეძიებს.

პიროვნული განდგომა თავისკენ დაბრუნებით დამთავრდება.

აქ იშლება ხელოვნების უსაზღვროება.

სინამდვილის ტკივილები მხატვარმა ტრაგედიად უნდა აქციოს.

მასის სული ამ ტრაგედიით უნდა განიწმინდოს.

მატერიალური მიღწევა არანივთიერი სიმაღლეებისაოვის გვჭირდება.

ახალ მწვერვალზე იშვის ახალი ქვეყანა.

აბეზარ ფაქტებს იქით ჩანს დიდი მომავალი.

ყოველდღიური შევიწროვებით გზას იკვლევს მუდმივი თაეისუფლება.

სინამდვილის სიმძიმის ქვეშ მოქალაქეს ეპატიება ქედის მოხრა.

ხელოვანი კი აქ უნდა გაიმართოს.

არტისტს არსად სჭირდება ისე ამაღლება, როგორც აქ.

ქაოსიდან ღმერთმა ადამიანი შეჰქმნაო.

დღეს ადამიანები გადაიქცნენ ქაოსად, რომ ღმერთები დაჰბადონ.

დღევანდელი ტკივილები ადამიან-ღმერთების მშობიაროზით არის გამოწვეული.

ცხოვრების ფსკერიდან ამოსული გიგანტი მას უმზადებს არეს.

ხელოვნებამ უნდა გაანათოს იგი.

რევოლუციის გილიოტინას იქით უნდა აღიგზნოს ხელოვნების კოცონი.

რევოლუცია ხელოვნებით უნდა დაგვირგვინდეს.

1921 წ., 5 ივნისი

თანამედროვე ქართული ხელოვნება

ძნელი არის თანამედროვე ქართული ხელოვნების შესახებ საუბარი. იმიტომ კი არა, რომ მისი სახე რთული იყვეს, არამედ იმიტომ, რომ იგი ბუნდოვანია. ასეთი კი იმ მიზეზით არის, რომ გართულებულმა ჩვენმა სინამდვილემ წინ გაუსწრო ხელოვნებას და ამ უკანასკნელს ძალა აღარ ეყო ჩვენს მოთხოვნილებათა გასაწვდენად.

რამდენი რამ განვიცადეთ 1917 წლის შემდეგ. როგორი რადიკალური ცვლილებები ვნახეთ, როგორ დაგვატრიალა ისტორიის აწყვეტილმა ბორბალმა. რაღაც ათი წლის წინათ ოცნებები რომ გვქონდა, რომელთ შესახებაც რომანტიულად ვფიქრობდით, არამცთუ სინამდვილედ იქცნენ, მოძველდნენ კიდეც. და იმდენად გავთამამდით დიდი გადანაფრენებით, რომ დღეს არსებული მიღწევებით უკმაყოფილონიც კი ვართ. ეს კარგია. ეს ჩვენი სულის ცხოველმყოფელობის მაჩვენებელია. მაგრამ ყველაფერი ეს გარეგნულ მხარეს შეეხო უმთავრესად, სოციალ-პოლიტიკურ ფორმებს, ხოლო შინაგანი სტიქიონი იდუმალ გარდაქმნის პროცესში იმყოფება. ეს ასეც უნდა იყვეს, ეს ბუნებრივია. ჩვენ უფრო ადვილად შევითვისებთ ჩოხის მაგიერ სმოკინგის გამოყენების ხერხს. რატომ? იმიტომ, რომ ტანისამოსი თუ დაწესებულება, ეტიკეტი თუ ფორმა — ეს ხელოვნური მოგონებაა, ადამიანის მიერ შექმნილი და ადვილად დასამორჩილებელი. სული კი სტიქიონია, რომელსაც თავისი განვითარების გზები აქვს, მეტწილად ჩვენგან დამოუკიდებელი. ჩვენ მხოლოდ დახმარება შეგვიძლია, ასე თუ ისე წასამართავად, და აქაც ჩვენი შეძლება საგრძნობლად განსაზღვრულია.

ჩვენი ცხოვრების ფორმებსა და ჩვენს სულს შორის მიტომ დარჩა საკმაოდ დიდი დისტანცია.

ძველი რეჟიმის დროს, როდესაც ჩვენი ქვეყანა რუსეთის მონარქიის პროვინციას წარმოადგენდა, არა ადმინისტრატიულად მხოლოდ, ეს არც იმდენად საინტერესოა, არამედ ფსიქოლოგიურად, ბა-

შინ მდგომარეობა სხვა იყო. პატარა წრეების გამოკლებით, რომელნიც ეროვნული საქმისათვის თავდადებულად იღწვოდნენ, ქართველი საზოგადოების დიდი ნაწილი რუსეთის კულტურით არსებობდა. ქართულ თეატრს, მუსიკას, მხატვრობას, ქანდაკებას და ლიტერატურას მრევლი არა ჰყავდა. და თუ რამ კეთდებოდა ამ სფეროში, ორანჟერიული ხასიათი უფრო ჰქონდა, ვიდრე ბუნებრივი. ისე რომ, იმდროინდელი ჩვენი ეროვნული ცხოვრების ფორმები და ჩვენი სულის მდგომარეობა „ნორმალურ“ ურთიერთობაში იმყოფებოდნენ. გაუქმებამდე დაყვანილ ჩვენს ეროვნულ ცხოვრებას ხელოვნურად ასულიერებდნენ ჩვენი პოეტები, მხატვრები, მუსიკოსები და ეს უკანასკნელნი წინამძღოლობდნენ კიდეც. იმ დონისათვის ჩვენი ხელოვნება მაინც შესაფერად იყო ამაღლებულიც და განფენილიც. მაგრამ მოხდა უჩვეულო ცვალება. თითქმის ერთი ხელის დაკვრით, ქართული სახელმწიფოებრივობის აღდგენა ფაქტად იქცა. სკოლების ნაციონალიზაცია მოვახდინეთ, დაწესებულებებშიაც ქართული ენა შემოვიღეთ, ტერმინები, სასწრაფოდ, კომისიების საშუალებით, გადმოვთარგმნეთ, წარწერები ქართულად განვაახლეთ, ერთი სიტყვით, გავაკეთეთ ის, რის გაკეთებაც არ მოითხოვდა დიდ დროსა და მომზადებას.

მაგრამ ასევე ვერ მოხდა ხელოვნების სფეროში, და ვერც მოხდება. მართალია, დიდი სტიმული შეიჭრა მწერლის კაბინეტში თუ მხატვრის სახელოსნოში. შემოქმედებისათვის ჩვენს დახშულ სულს გზა გაეხსნა, მაგრამ ეს არის აღორძინების ერთი პირობათაგანი, რომელიც ერის მომწიფებას ხელს უწყობს, ხოლო ნაყოფის მიღება ჯერ ნაადრევია.

შეიძლება, დღეს თუ ხვალ, საქართველოში ვინმე გენიოსი გაჩნდეს, რადგან გენიის თესლი სტიქიონში ინახება. მაგრამ ეს კიდევ არ იქნება ხელოვნების აღორძინება. მაგ. ჰომიროსის ლექსები ბევრად ადრე გაისმა იონიის სანაპიროზე, ვიდრე იქცეოდნენ ლიტერატურის მძლე ფაქტორად: საუკუნეების გავლა აღმოჩნდა საჭირო, რომ ბრმა მოხუცის ლექსები გადაქცეულიყვნენ შთაგონების წყაროდ. ეს მოხდა პერიკლეს ხანაში, როდესაც ფილოსოფოსების და მწერლების მასიური მოძრაობა გაჩაღდა. ამ მოძრაობამ კი ისე გაადიდა ჰომიროსის სახელი და ისე მიმოჰფინა მისი სული, რომ, მერეც კოვსკის თქმისა არ იყვეს, იგი აჩნევია ყველაფერს, პლატონის დიალოგებიდან დაწყებული საფლავების მარმარილოთა გაცვეთილ წარწერებამდე.

დიახ, სულის განვითარების ეტაპები ბევრად უფრო რთულია, ნელი და უხილავი, ვიდრე პირველი შეხედვით გვეჩვენება. და ყოვე-

ლი რენესანსი თაობებს მოითხოვს, — საგანგებო ატმოსფეროს ხანგრძლიობას, რომ მოხდეს ადამიანის ნიჭთა აყვავება.

მიქელანჯელოს და ლეონარდო და ვინჩის წინ უძღოდნენ ფრანჯელიკო, ვეროკკიო, გირლანდაიო, ჯიოტტო, ჩიმაბუე და სხვ. და ყველა ამათში განსახიერებას ეძებდა ერის მბორგავი სული. ასე ხდება ყოველთვის. დიდ კულტურებს თაობები ჰქმნიან საუკუნეთა მანძილზე. ამ შექმნისათვის კი საგანგებოდ შედედებული ატმოსფეროა საჭირო, როგორიც. მაგალითად, საფრანგეთში—რომანტიზმის დროს, გერმანიაში—გოეთესი, ინგლისში — ელისაბედის ეპოქაში, ფლორენციაში — მე-15 საუკ. და სხვ... ეს ის დროა, როდესაც ყველა ერთად იყო. მაგრამ ეს ერთად ყოფნა მიმართულებათა ერთიანობას კი არ ნიშნავდა, პირიქით. პარიზის ლათინურ კვარტალში რომ ცეცხლმოდებული კამათი იმართებოდა, ყველამ იცის, ვინც იცნობს რომანტიზმის ხანას, ასევე ვაიმარის წრეში და სხვ. მაგრამ ყველგან, გარდა შეხედულებათა სხვაობისა, იქმნებოდა რაღაც შეხედულებათა შორისი საგანგებო ჰაერიც, რომელიც კი არ სთიშავდა, არამედ უფრო ააბლოვებდა ერთი აზრის გარშემო. ეს აზრი იყო ხელოვნების ამაღლება. ჩვენში? ეს ერთი აზრი, რასაკვირველია. არსებობს, დიდი ხნისაც არის, მაგრამ ის ატმოსფერო ჯერ არ შექმნილა, რომელიც შემოქმედთა შინა ქვეყნიდან ჭმდინარეობს და რომელიც დიდი ლიტერატურის, მხატვრობის და, საზოგადოდ, ხელოვნებისათვის არის საჭირო.

ჩვენში, ხელოვანთა შორის კვლაე რობინზონობა არის გაბატონებული. კვლავ ძალაში რჩება ილია ჭავჭავაძის სასტიკი მხილება: „დავთვითეულდით“-ო. მართალია, ამ ბოლო ხანებში თითქოს მიმართულებები თუ სკოლებიც შეიქმნა ლიტერატურაში, მხატვრობაში, თეატრში, მაგრამ აქაც გრძელდება იგივე კარჩაკეტილობა, მოწყვეტილობა. მეტსაც ვიტყვით: ეს სკოლები მარტოობაზე უარესია, რადგან აქ არ არის თავისუფალი და წრფელი ურთიერთობა. ეს უფრო რაღაც საბუდარსა ჰგავს, სადაც სივიწროვეა. შებუთული ჰაერი და სინათლის ნაკლებობა. თითქო თალხი სურათი გამოდის, მაგრამ ნურავის ეგონება, რომ სევდას თუ ურწმუნოებას ვეძლეოდეთ, პირიქით. თუ შევადარებთ დღევანდელს. ვთქვათ, ათი წლის წინა მდგომარეობას, დიდი განსხვავება გამოჩნდება.

ავიღოთ მხატვრობა, როგორც ყველაზე ჩამორჩენილი დარგი. რა გვქონდა ან ვინ გვყავდა ამ ათიოდე წლის წინათ. სამი თუ ოთხი წარმომადგენელი, რომელთაც ძალიან ცოტა ჰქონდათ საერთო, როგორც ერთმანეთთან, ისე მასასთან. დღეს? — სამხატვრო აკადემია, ახალგაზრდა მხატვარ-მოქანდაკეთა და ხუროთმოძღვართა მთელი

ასეული, ეროვნული გალერეა, ბევრი საუცხოო ექსპონატით, და თითქმის გამზადებული თანამედროვე მხატვრობის გალერეა. მუსიკაში? რამდენი ქართული ოპერა გვინახავს სცენაზე ამ ათი წლის წინათ? — არც ერთი. დღეს კი თითქმის ათამდე ოპერას ვითვლით, მომღერალთა და დამკვრელთა საკუთარი კადრებით, კონსერვატორიით, მრავალი სამუსიკო სასწავლებლით და სხვ...

არანაკლებ გაიზარდა დრამის თეატრიც: განვითარდა გემოვნება, ძალაში შედის დისციპლინა, სერიოზული მოპყრობა საქმისადმი და სხვ.

იზრდება ლიტერატურაც. მართალია, აქ იმდენად თვალსაჩინო არ არის ეს ზრდა, რადგან ლიტერატურას ყველაზე მტკიცე ტრადიცია ჰქონდა და უახლოეს წარსულს პოეზიის გოლიათები დარაჯობენ, მაგრამ ეს დარგი მაინც წინ მიდის. შეიძლება ისე ვერ მაღლდება როგორც გვინდა, მაგრამ განფენილობის მხრივ ხომ განზე იწევს. ამასაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს იმავე სალიტერატურო ატმოსფეროს შესაქმნელად. ხოლო თუ ვერა მაღლდება, ამის მიზეზები სხვაგან არის საძიებელი. ამ მხრივ, მხატვარი თუ მუსიკოსი უკეთეს მდგომარეობაში იმყოფება. ვგულისხმობთ შემოქმედების მასალას.

პოეტური სული საქართველოში დიდია. იგი ყველგან არის გაბნეული, როგორც პირველყოფილი, სამუდამო და სტიქიური მოვლენა. მაგრამ სიტყვა, როგორც ხალხის სულის განხორციელება, წარსული საუკუნის გამო, დაცემულია. აქ არის ჩვენი ლიტერატურის მთავარი სიძნელე და მისი განვითარების შეფერხების მიზეზი.

1926 წ.

მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე

ახალი ქართული ქანდაკების გენეალოგია იაკობ ნიკოლაძის სახელით იწყება. იაკობ ნიკოლაძე პირველი იყო XIX — XX საუკუნეთა მანძილზე, რომელმაც აიღო მოქანდაკის კვერი და მან ერთმა შექმნა პლასტიური ხელოვნების ტრადიცია ახალ საქართველოში.

საიდან მოდის ქართული პლასტიკის სათავე, როგორი იყო ქართული ქანდაკება ძველად? ამის შესახებ ჩვენ ცოტა ვიცით.

საშუალო საუკუნეების ქართულ ტაძრებზე შენახულა ქანდაკების დოკუმენტები. მცხეთის ტაძარი მორთულია მრავალი ორნამენტებით, რელიეფებით, გრეხილებით და წნულებით. გარე კედლებზე მოცემულია ქანდაკებაში ქრისტიანობის მთელი სიმბოლიზაცია. აქ არიან ქრისტე, იოანე, მოსე თუ არონი, ორი ვაზი, ხუთი და ექვსი მტევნით, რაც თერთმეტ მოციქულსა ნიშნავს (მეთორმეტე, იუდას მტევანი, მოწყვეტილია); მახარებლების ოთხი ფიგურა, წმ. გიორგი ცხენზე — ვეშაპს რომ კლავს; შემდეგ ღვთის მშობელი, წმ. ნინო, ლომი და სხვ. — გუმბათზე 5 სურათიანი ქანდაკებაა: ორი კაცი, ერთი ქალი შუაში, მოშორებით კი ერთი სპარსელი ჩაქუჩით, მეორე ქართველი საკუთხით და სხვ.

და არა მარტო მცხეთაში, არამედ ამასვე ვხედავთ ჯვარის მონასტერში, ოშკში და თითქმის ყველა ძველ ტაძრებზე, ქართულ მუზეუმში ინახება X საუკუნის ნაშთები: ბარელიეფები, ჰორელიეფები, ქანდაკება აშოტ კუხისა, წმ. კოზმანის თავი და სხვ. კიდევ უფრო საყურადღებოა საფარის და შიო მღვიმის კანკელის ბარელიეფები და ჩვენამდე მოღწეული ძეგლები „ოქრო-ბქანდაკებლის“ ბექა ოპიზარისა.

ყველა ეს ნაშთები, რომლებიც შემთხვევით გადარჩენიან საუკუნეთა ქარტეხილს, ცხადი მაჩვენებელია, რომ ჩვენი ისტორიის კლასიკურ საუკუნეებში ქართული ქანდაკება თავის ეპოქის სიმაღლეზე იდგა. მაგრამ შემდეგ იწყება დეკადანსი. აღორძინების ეპოქის შემდეგ ჩვენ გვაქვს მთელი რიგი უშემოქმედო საუკუნეებისა. ანდა

ჯილას მოაგონდებოდა ქვის კვეთა, როცა სიონის ჩუქურთმების ზევით ჯალალედინი ტახტს იდგამდა და სვეტიცხოველის ქანდაკებებს გადაბუგული საქართველოს კვამლი ლანძავდა. თვით მეცხრამეტე საუკუნემაც უქმად ჩაიარა ქართული ქანდაკების ისტორიისათვის — მხოლოდ მეოცე საუკუნის საზღვარზე, იაკობ ნიკოლაძე გამოვიდა როგორც დამწყები ახალი ქართული ქანდაკებისა და ღირსეულად განაგრძობს იმ ხელოვნების ტრადიციას, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე დადუმებული იყო.

იაკობ ნიკოლაძეს კონფირმაცია ევროპაში აქვს მიღებული. მართალია, იგი თავისი უცდომელი ეროვნული ინტუიციით გრძნობს ძველი ქართული პლასტიკის ხასიათს, მაგრამ, ამავე დროს, თავისი შემოქმედების საერთო ხაზით, იგი ორგანულად არის დაკავშირებული ევროპის ხელოვნებასთან. ამიტომაც, ი. ნიკოლაძის ხელოვნების გასაგებად ევროპის ქანდაკების ისტორიის გათვალისწინებაა საჭირო. ევროპის ქანდაკება მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში ისევ ძველი ტოგით დადის. მიქელანჯელოს და, საერთოდ, რენესანსის გიგანტური ფიგურების ჩრდილში ახალი ქანდაკება ვეღარ პოულობდა ახალი ხელოვნების ფორმულას.

მხატვრობამ შესძლო აღორძინების ტრადიციების დაწყვეტა, მიუხედავად სკოლებად დანაწილებისა, მხატვრობა, მთლიანად აღებული, რენესანსის საწინააღმდეგოს წარმოადგენს. ახალი მოღვაწეებიც არიან. რეალისტებიდან — პრერაფაელიტებამდე, იქიდან ჩვენამდე, ყველგან ჩანს სიუჟეტისა და ტექნიკის სიახლე. კერძოდ კი იმპრესიონიზმმა ახალი ელემენტი შეიტანა მხატვრობაში plain—air-ის მიგნებით, ახალი კოლორიტი, პეიზაჟის ახალი განცდა, ბუნების ახალი დანახვა, ახალი ტემპერამენტი.

ქანდაკება ვერ გაჰყვა მხატვრობას. ფსევდო-კლასიკოსობა ხუთავდა ჰაერს. ლემო, შოდე, რიუდი ძველ გზაზე იდგნენ; ვერც წინ მიდიოდნენ და მომაბეზრებელი მიბაძვით აფერხებდნენ ხელოვნებას. შემდეგ აკადემიური ეკლექტიზმი გადაეღობა ამ შტოს. დალუ, კარპო, გილიომი და სხვ. ცივი მრისხანებით იცავდნენ ძველი ტრადიციების სიწმინდეს, რაც დადგომის ექვივალენტია. მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში იწყება ქანდაკების შეტორტმანება. და ამ ახალი ენერგიის შემტანი — ფალგიერია. მისი ქალები, ეს მოჭარბებული სიცოცხლის და ვნების აუზები არიან.

ეს სიახლე თავისი ლოგიკით წავიდა და შემდეგი სიმაღლე ოგიუსტ როდენია, რომელსაც ზოგი ესთეტიკოსი მიქელანჯელოს უახლოვებს.

როდენის გზა: — ეგვიპტე — ელლადა — გოთიური ხელოვნება და რენესანსი. იქიდან გამოარკვია გონებრივ განყენებათა ჯამი, მან აიტანა ისტორიის სიმძიმე, ჩასწვდა მის არსებას, და ამ ძნელი ოპერაციის შედეგი იყო მომავლისათვის ზღაპრული ანთება. მიტომ არის მის ქანდაკებაში სულ ახალი პულსაცია, ის, რაც არ იყო ისტორიაში. მასში ისტორიის ესენციამაც დაიბუდა და მომავლის ანთებულმა რკინამაც შეაფრქვია თავისი მცხუნვარება. როდენის შემოქმედებაში, ამ მიზეზით, ძველის და ახალის ბრძოლის დრამა იშლება. ზოგს ეს როდენის გაორებად მიაჩნია. მართლაც:

1. მარმარილოს გაუთლელი ზოდი, კლდის ნატეხი, ნახევრად ნაქვეთი, უსრული, როგორც ქვის პერიოდში. აქ კრიტოსის კულტურის გრძნობაა.

2. მარმარილოს აკანკალებული მოქნილობა, მღელვარება ფრთამაგარი, შორი საუკუნეების გამოქროლილი დინამიკა. მოდერნისტი ფორმით.

საფრანგეთის ახალი ქანდაკება როდენს გაჰყვა. ოგიუსტ როდენით იწყება ქანდაკების ახალი ერა. მის გარშემო შეიქმნა დიადი სკოლა პლასტიური ხელოვნებისა.

იაკობ ნიკოლაძე როდენის მოწაფეა. იგი აგრძელებს მის ხაზს, მან გადმოიტანა საქართველოში ევროპის ახალი სული.

იაკობ ნიკოლაძე. როგორც ხელოვანი, საფრანგეთში ჩამოყალიბდა (როდენის ხელმძღვანელობით) და მის პირველ გამოსვლასაც პარიზში ჰქონდა ადგილი. იგი პირველი ქართველი ხელოვანია, რომელიც გამოფენილი იყო პარიზის სალონებში, სადაც ათასობით იგზავნება ექსპონატები და ათასობითვე აბრუნებენ დაწუნების დაღით. ი. ნიკოლაძემ გაიარა იმ განწმენდის კარმაგარ დარბაზში, სადაც პრეზიდენტობდა ობე, ვიცე-პრეზიდენტობდა ენჭალბერი და წევრებად იყვნენ: დესპიო, ჰალუ, როშ, ბურდელ, ლენუარ.

Salon d'automne-ის კატალოგებში, 1905 წლისა, აღნიშნულია იაკობ ნიკოლაძის მიერ გამოფენილი ბრინჯაოს ბიუსტი ნ. ღოღობერიძისა, 1906 წ.—მიშელ დ'არიალის (ნ. ნანობაშვილის) პორტრეტი და ესკიზები, Sans travail და silhouëtte a la cruche (ბრინჯაო), ეს უკანასკნელი ბერლინშია გაყიდული, 1909 წელს—აკაკი წერეთლის ბიუსტი და La Tristesse (ბრინჯაო), 1910 წ. მწუხარე

საქართველო—(ი. ჭ-ძის ძეგლი) და სომხეთის მწერლის შირვან-ზადეს ბიუსტი.

გავეცნოთ ამის შემდეგ უფრო ახლო ი. ნიკოლაძის შემოქმედებას..

იაკობ ნიკოლაძემ, რასაკვირველია, ვერ შესძლო სავსებით განეხორციელებინა ის, რის მოცემაც შეეძლო. მას პოტენცია დიდი ჰქონდა, მაგრამ არ ჰქონდა საამისო გარემო.

როდენს უთქვამს ერთხელ ირონიით, რომ სიძნელეს თემა კი არ ქმნის, არამედ შემკვეთიო. და თუ როდენი ამას იტყოდა პარიზში, სადაც მარმარილოს და ქვის ხალხი სჭარბობს ძვლისა და ხორცის ხალხის რიცხვს, რა უნდა ეთქვა ი. ნიკოლაძეს, რომელსაც შემკვეთის სიძნელე კიდევ სიკეთედ მიაჩნდა და უფრო მეტ სიძნელეს შემკვეთების უყოლობა ქმნიდა. ქანდაკების კულტურის უქონლობის გამო, ჩვენში მრავალი დაბრკოლება გადაეღობა პირველ ქართველ მოქანდაკეს და ი. ნიკოლაძე ამან დაამარცხა რამდენჯერმე.

როდენისავე ნათქვამია, რომ მხატვრები ყოველთვის ანგარიშს უნდა უწევდნენ საზოგადოებრივი აზრის რუტინას და კიდევ კარგი, თუ თავიანთი ლამაზი ოცნების ნაწილს მაინც განახორციელებენო. თვით როდენიც ხომ ემსხვერპლა რუტინას. მას უნდოდა „კალეს მოქალაქენი“ დაედგა კალეს მოედანზე, რატუშის წინ, პირდაპირ ქვაფენილზე, რიგ-რიგად, როგორც წამების და თავდადების ცოცხალი რგოლები. უნდოდა, რომ პატრიოტიზმის ეს გაქვავებული წმინდანები შიგ ხალხში ყოფილიყვნენ გარეულნი, რომ ყველას ეგრძნო მათი სულის ცივი დიადობა. მაგრამ ეს ვერ გაიგეს შემკვეთებმა. მოსთხოვეს პიედესტალი და როდენმაც დაუთმო.

ი. ნიკოლაძესაც ბევრჯერ მოუხდა შესრულება მასწავლებლის ამ ირონიული გაფრთხილებისა. მასაც აქვს თავისი კომპრომისების ისტორია. მან ეს კომპრომისი ამ ორი წლის წინადაც დაუშვა, შოთა რუსთაველის ახალ ბიუსტში. მას უნდოდა უქუდოდ გამოექანდაკებინა, მაგრამ შეეშინდა ხალხი ვერ გაიგებსო.

დავიწყოთ მისი შემოქმედების უფრო კონკრეტული განხილვა.

შ ო თ ა რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი. ეს ბიუსტი, ჩემის აზრით, დიდი მიღწევაა. იგი გაოცებს, ახლო არ გიშვებს, რადგან მთელი მისი ხაზები გაგირბიან აწეულობით, აქ მოცემულია დიდი ვეზირის არისტოკრატიული მოდგმა და გენიოსი პოეტის მიუკარებლობა. ი. ნიკოლაძის მიერ შოთა რუსთაველის ფსიქოლოგიური და ესთეტიური გაგება მეტად საგულისხმო და ეჭვმიუტანელ ნიჭზე მეტყველია, აქ შოთა რუსთაველის ამოცანის გზა გახსნილია. აქ კარგად არის გამოცხადებული ის პოეტური ამპარტავნობა თუ სიამაყე, რომელიც ოლიმპს შეშვე-

ნის, და რომელიც შოთა რუსთაველის პოეზიის იმანენტური თვისებაა. შოთა რუსთაველის ბიუსტი მთლიანად გამართულია და მიღწევის თვალსაზრისით მაღალი და ღირსსაცნობი.

მწუხარე საქართველო (ი. ჭავჭავაძის ძეგლი). ძაძაში გახვეული ქართველი ქალი, დიდი სევდა ფიგურის მთელ დადგმაში, თვალების ჩახვეულობა ფიქრებს აგროვებს და მოკუმულ ტუჩებში ჩანს ენერგია და ამტანობა. მოდუნებული ხელები, მოდუნებული დაფნა და ასევე მოდუნებული კაბა და მთელი ჩაცმულობის ხასიათი. ყველა ელემენტის სევდიანი კონსონანსი. ამ ფიგურის შინაგანი მხარე. ჩემის აზრით, ვერ არის იმის გადმოცემა, რაც ქართველმა ერმა განიცადა წიწამურთან. ი. ნიკოლაძემ მხოლოდ სევდა გადმოგვცა, მაგრამ ქართველი ერის განცდაში შურისძიების წყურვილიც იყო. ეს იყო ერის გოდება მრისხანების ფორმით მოცემული. საქართველომ ი. ჭავჭავაძე ენერგიულად გამოიტირა, რადგან ილიაც საქართველოს „რკინის კარები იყო“. ი. ნიკოლაძის ქანდაკებაში ეს წუხილის სიმძლავრე ჩანს და მრისხანება კი არა.

შესრულების თვალსაზრისით „მწუხარე საქართველო“ კარგად გამახვილებული ხელის დოკუმენტია. მას აკლია მონუმენტალობა. მაგრამ იმდენია მასში უძრაობის ვნებიანი დაკეცვა, რომ ისყიდის ამ ნაკლს. მახსოვს იმ რეცენზიებმა, ამ ძეგლის შესახებ რომ დაიწერა ჟურნალისტების მიერ, ალიაქოთი და უკმაყოფილებაც გამოიწვია. ეს იყო უცოდინარი ხალხის ახმაურება. მათი უკმაყოფილება სამართლიანი იყო, მაგრამ უცოდინარობა მიზეზის კვალის დაკარგვაში გამოიხატა. მიზეზს თვით ქანდაკებაში ეძებდნენ. ნამდვილად კი მის გარეშე იყო. აი ნამდვილი მიზეზები:

1. პლასტიკის ატმოსფერო, ანუ სულიერი ქვეყანა — არქიტექტურაა. თანამედროვე ძეგლი, თანამედროვე არქიტექტურასთან უნდა იყვეს შეწონილი. ჩვენ თანამედროვე არქიტექტურა არ გაგვაჩნია და, ძალაუნებურად, მეთორმეტე საუკუნის სტილში მოექცა მეოცე საუკუნის იმპრესიონისტული მონუმენტი.

2. ფიგურას ფონი უნდა ჰქონდეს, რომ შეერთებულად მოიცე-მოდეს სივრცეული ღირებულება. აქ ეს მომენტიც მოშლილია. თეთრ ქვებში — თალხი წითელი მარმარილო და ამ ფონზე კი -- ბრინჯაოს ხავსისფერი ფიგურა. დიდი უგემურობაა. სიმეტრიაც დარღვეულია. ეს წითელი კარი მეტად მაღალია და ქანდაკებას აპატარავებს. თანაც ფიგურა გეომეტრიული სხეულივით არის მიდგმული.

3. მხრის არჩევა მეტად უხერხულია. ქანდაკებას მზე არ ხვდება. ხოლო ვინც იცის ქანდაკების ელემენტარული მოთხოვნილება, ის მიხვდება ამ დიდ შეცდომას. ქანდაკება ჩრდილისა და შუქის კომპო-

ზიციაა. ადგილის განწესრიგებას ბევრი ვარიაცია აქვს, მაგრამ აქ განწესრიგება სრულიადაც არ არის. კლდის მოწოლა კედლით უნდა შეეჩერებინათ. ააშენეს კედელი და ზედ მიადგეს ქანდაკებაც. მზე კი, ეს ქანდაკების მთავარი ფაქტორი, სულ არ ხვდება, რაც კარგავს ტონების ღირებულებას. სხივთა მასა უხვევს ფიგურას, რაც ქსაქსავს შთაბეჭდილების მთლიანობას. ჩრდილში იკარგება ფორმის კონტურები.

4. ფიგურა არ არის არქიტექტურასთან მისული. ვიცი, რომ კანოვამ სავსებით განაცალკევა ფიგურა არქიტექტურისაგან. მის საფლავის ძეგლებში არქიტექტურა არის თავისთავად ძეგლი, ფიგურები კი — დამოუკიდებელი სივრცული შთაბეჭდილება. გილდებრანდის თქმით, იქ ფიგურები ხალხს უფრო ეკუთვნიან, ვიდრე ძეგლს. ისინი კიბეებზე არიან ასულნი, და ეს ასვლის პროცესი არის არქიტექტურისა და ქანდაკების კავშირი, მაგრამ ი. ჭავჭავაძის ძეგლში არც ეს განცალკევებაა. აი ის მიზეზები, რომელნიც ჩრდილავენ ამ მონუმენტს.

რაც შეეხება მანერას, იგი არქაულია. მიყუდებული სხეული — ძველი მანერაა. ეკლესიის კედლებზე და სატრიუმფო თაღებზე ასე აქანდაკებდნენ, მაგრამ ამ მანერაში არის სიმდიდრე. ახალი ძეგლები მრგვალ სკულპტურას იძლევიან. ფიგურას ეკრძალება არქიტექტურასთან დაახლოვება, რასაც მსხვერპლად ეწირება აუარებელი პლასტიკა. საერთოდ, ეს ძეგლი არის ი. ნიკოლაძის ნიჭის განვითარების ერთი დიდ ეტაპთაგანი, ხოლო, თავისი ესთეტიური ღირსებით, ერთადერთი საქართველოში.

ა კ ა კ ი წ ე რ ე თ ე ლ ი. ეს ბიუსტი მზეს უცქერის. მიტომ არის, რომ მის სახეზე ბევრი რამ ჩანს და ქვა მეტყველებს სულ ახალი ენით. აკაკი წერეთელი მეფის დიდებით შემოსა საქართველომ სიცოცხლეშივე. ეს მეფური დიადობა მოცემულია ქვაში, ისე მედიდურად გამოსცქერის იგი გარემოს, როგორც მოხუცი კეისარი, რომელმაც იცის, რომ უკვე აღმერთებენ. მაგრამ ამ მედიდურობაში იჭრება ირონიაც. ეს უფრო მეტ სიმაღლეს აძლევს, რაც ახასიათებდა აკაკი წერეთელს შემოქმედებაშიც და ცხოვრებაშიც. ამ ქანდაკებაში ყოველი ხაზი ლოგიკურად ამთავრებს შემოქმედებით განზრახვას. ტექნიკურადაც და ფსიქოლოგიურადაც, ა. წერეთლის ბიუსტი დამთავრებული სახეა.

ჩ რ დ ი ლ ო ე თ ი ს ქ ა ლ ი. აქ მკაფიოდ ჩანს როდენის სკოლა. ეს უფრო თავისუფალი თემაა. აქ ფანტაზიას უფრო მეტი აქვს ველი. ამიტომ ნიკოლაძის უნარი აქ არის გამოჩენილი დიდი ზომით. ფორმა და შინაარსი აქ არტისტულად არის შედუღებული. გრძნობთ

ჩრდილოეთის სიცივეს ფორმით, მაგრამ გამძლე სითბოს, ფარულ ტემპერამენტს, ამ ცივ ხაზებში ჩაკეტილს.

ს ა ლ ო მ ე. ამ მარმარილოს ზოდში მოცემულია სალომეს თავისებური გაგება. მაგრამ ი. ნიკოლაძის „სალომეს“ სახეში არ არის მოცემული ის ვნებიანი ჯიუტობა, რომლითაც იგი შეიდჯერ ითხოვდა იოქანაანის თავს. არ არის გადმოცემული ის ატეხილი ჟინი, რომლითაც სალომე ჰკოცნის იოქანაანის მოკვეთილ თავს. ამის გარეშე კი სალომეს პრობლემა ჰკარგავს სიბასრეს. დამცხრალი იერი არ უდგება ქალწულის ამტყდარ სქესობრივ კორიანტელს.

სამაგიეროდ, იოქანაანის თავი მშვენიერია. მასში არის მრისხანება, ეს შეეფერება მას, ვისიც ეშინოდა ტეტრარქს, ვინც ემუქრებოდა ცოდვილებს უფლის შოლტით. მისი ჩაღრმავებული თვალები და გამხმარი სახე წინასწარმეტყველის ადამიანური სიცივის მაგრძნობინებელია. ასეთი უნდა იყვეს ის, ვინც უდაბნოში დადიოდა ძეკაცის საძებნელად. სქესი მკვდარია მასში, რადგან სჯერა, რომ „ქალით შევიდა მსოფლიოში ბოროტება“. ი. ნიკოლაძის „სალომე“ დარჩება როგორც ამ დიდი ფსიქოლოგიურ-ესთეტიური პრობლემის ცალკე ვარიანტი.

მე აღარ შევჩერდები შემდეგ პორტრეტებზე კერძოდ, ჩამოვთვლი მხოლოდ: კორინთელის ქალი (მარმარილო), პროფ. მელიქიშვილის ბიუსტი, სარაჯიშვილის ბიუსტი, ღამბარაშვილის ბიუსტი და კიდევ ბევრი სხვა.

აქ ერთი რამ არის აღსანიშნავი: ი. ნიკოლაძე უმთავრესად პორტრეტისტია. ი. ნიკოლაძის პორტრეტებში არის გამომსახველი ძალა და ხასიათის დაცულობა.

მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ მის პორტრეტებში, თანამედროვეობასთან ერთად, ერთგვარი კონსერვატორული ბუნებაცა ჩანს. იგი როდენის მოწაფეა. მაგრამ მასში არ არის ის საზღვარგადალახული ჭროლვა სიახლისათვის, რომელსაც ჩვენ როდენის ხელოვნებაში ვხედავთ. ამ კონსერვატორობას აქვს თავისი გამართლება. ი. ნიკოლაძე მარტო ხელოვანი კი არ არის, იგი კულტურტრეგერიც უნდა იყვეს. ის კი არ ჰქმნის მხოლოდ, არამედ ნიადაგსაც ამზადებს და უნებურად კომპრომისების გზაზე უნდა დამდგარიყო. ამ გზას ვერ ასცდა ვერც ერთი ქართველი შემოქმედი. ი. ჰავჰავაძე, არჩ. ჯორჯაძე და ბევრი სხვაც ამ გზით წავიდნენ, შეგნებულად აირჩიეს ეს მძიმე დაღმართი. ამ გზით მიდის ი. ნიკოლაძეც.

მაგრამ ი. ნიკოლაძე, ამავე დროს, მაინც არტისტად დარჩა, ინდივიდუალური ტემპერამენტი შეინახა, და როგორც იმპულსიური ხელოვანი, განზე უვლიდა მზა ფორმების დაუსრულებელ პანოპტი-

კუმს. იგი გრძნობს ხშირად, ვახელების წამებში, ახალი ენერგიის შემოწოლას და ახალი სახეების უფსკრულს; იგიც ჩვეულა ხელოვნების სტიქიონით მოჯადოებას. მაგრამ იგი ჰგავს დაბმულ ბედაურს. ადგილობრივ რომ სცემს ტორს და ვერ აწყვეტილა. ამ აწყვეტისაც ეშინია, რადგან არ იცის, სად წავიდეს. იცის ერთი, რომ საქართველოს მიწას ეკუთვნის. იცის, რომ როდენივით ქედამაღლებულს არ შეუძლია უცქიროს შემოქმედების ცეცხლიან ბორბალს. არ შეუძლია, რადგან მას წინ არ უძღოდნენ ისეთი შემოქმედნი, რომელთაც როდენს გაუხსნეს გზა: „როცა პუსენი აკომპანებდა პეიზაჟებს გონების სახელით, იმდენად მათი ხაზები ნათელია და მკაცრი. როცა პიუვე სჭიმავდა თავის გმირთა კუნთებს, და ვატტო კი თავის მოხდენილ და სევდიან მოტრფიალეთ ჰმალავდა მწვანე ტევრის საიდუმლო ჩრდილში, როცა გუდონი თავის ვოლტერს ღიმილს ჰგვრიდა და დიანას კი გააქცევდა, როცა რიუდი თავის მარსელიოზით მოუწოდებდა მოხუცთ და ბავშვებს სამშობლოს დასაცავად -- საფრანგეთის დიდი ოსტატები რიგ-რიგად ჩამოჰქნიდნენ ჩვენი მრავალმხრივი, ეროვნული სულის თვითეულ ნაწილს... და მით აგებდნენ თანამედროვეთა შორის თანდაყოლილ თვისებებს. ჩვენს რასას რომ გამოარჩევს სხვებისაგან“... ეს შეეძლო ეთქვა როდენს საფრანგეთის შესახებ. მაგრამ ჩვენ? სად არის ის ქვა, რომელშიაც აინთო ქართული რასა? სად არის ის მარმარილო, რომელშიც ელვარებით შეიჭრა ქართული ხასიათი? სად არის ქართული ტკივილებით ხმაამოღებული ნივთიერება? სად არის საქართველოს ღმერთი, ერთ მომენტში მაინც დაჭერილი ქვის ფორმაში, რომ მივიდეთ მასთან, და თუ ვერას გვეტყვის, ბუონაროტის მსგავსად დავამსხვრიოთ მაინც, რადგან საქართველოს უკვდავება სწადია. ჩვენი ქანდაკების დაცარიელებულ ლუვრში მხოლოდ ერთი სილუეტი დადის და ვესტას მსახურივით სამ მოვალეობას ასრულებს. იცავს თავისი შემოქმედებით საქართველოს სიწმინდეს; კერაზე ცეცხლს უფრთხილდება და მსხვერპლად მიაქვს თავისი სული ანუ შემოქმედება — ეს ი. ნიკოლაძეა.

და ეს სილუეტი ჩვენში დადის, როგორც ცოცხალი მხილება. საქართველოს ხელოვნება უნდა განმტკიცდეს. დროა, რომ ქვები კვლავ ალაპარაკდნენ. თბილისი მონუმენტებს ელის. მცხეთას, ბაგრატის ტაძარს, ოშკს უნდა შეეტოქოს ახალი გამარჯვება ქვაზე.

1924 წ.

ქართველ მხატვართა გამოფენა

წარსული წლის დეკემბერში ქართველ მხატვართა საზოგადოებამ მოაწყო სურათების და ქანდაკებათა გამოფენა.

1918 წლიდან ქართველ საზოგადოებას აღარაფერი სმენია ჩვენი მხატვრობის შესახებ და ეს დიდი ხნის პაუზა შეწყვეტილი იქნა მეტად მნიშვნელოვანი სანახაობით. თუ წინა გამოფენებზე რამდენიმე მხატვარი იღებდა მონაწილეობას, ახლა ორმოცდასამი ავტორი იყო წარმოდგენილი, რაც უსათუოდ დიდი მნიშვნელობის მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. მართალია, ბევრი მათგანი ჯერ სუსტნი არიან. მაგრამ უფრო ყურადსაღები ის არის, რომ მხატვრული კულტურა ფეხს იკიდებს, რითაც ასე ღარიბნი ვიყავით დღევანდლამდე. მართალია, ოდესღაც ჩვენცა გექონდა პლასტიური ხელოვნების დიდი ტრადიციები, მაგრამ ეს ოდესღაც იყო და მეცხრამეტე-მეოცე საუკუნეებში სამხატვრო ცხოვრების ხელახალი დაწყება გახდა საჭირო. ყოველმხრივ უკან დაწეულმა ჩვენმა ეროვნულმა ცხოვრებამ უკან დასწია მხატვრობაც და ქართველი საზოგადოება დარჩა ესთეტიურ ბილულობის გარეშე. და დღეს, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობისა და ქანდაკების ნამდვილი მცოდნე და კარგი დამფასებელი თითქმის არა გვყავს. „გემოვნება“ ჩვენში ჯერ განუვითარებელ მდგომარეობაში იმყოფება, რადგან მას ავითარებს ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებთან მუდმივი ურთიერთობა. ამ მიზეზების გამო, სრულიად დაუმსახურებლად ხდება ხოლმე ამა თუ იმ ავტორის ან „მიღება“. ან „უარყოფა“. სწორი მსჯელობის ადგილს, საკმაო საფუძვლიანობის უქონლობის გამო, ხშირად იჭერს ან პერსონალური სიმპატიები. ანდა მოდით ფორმალურად გატაცება. და ორმოცდასამი ავტორი მხატვრული ცხოვრების სფეროში საუკეთესო საწინდარია, რომ კულტურის ეს ფალანგიც გაღონიერდეს და „გემოვნებაც“ განვითარდეს.

ამ „გემოვნების“ განუვითარებლობა სჩანს ჩვენი ინტელიგენციის საშინაო ცხოვრებაშიც. მართალია, რევოლუციის შემდეგ ფინანსიურმა კრიზისმა შეუძლებელი გახადა ესთეტიური „მოწყობილობა“, მაგრამ რევოლუციამდეც ხომ ასე იყო. შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ ქართული ოჯახი, ოდესღაც დიდი გემოვნებით მოწყობილი, ლამაზი ხალიჩებით, ძვლით მოჭედილი ავეჯეულობით, ხელწმინდად განათალი ბროლის ჭურჭელით, ოქრო-ქსოვილი ფარჩებით, ლარსაგებელით, ორხოებით, უცხო-ნაქნარობის ვაზებით, ხელდოქებით, მინიატურებით, მინანქრებით, ნახაზებით, ნახატებით, ნაქედებით და სხვ.—ეს ძველი ქართული ოჯახი გაჰქრა, ეს ესთეტიური მოწყობილობა მუზეუმს გადაეცა და თანამედროვე ოჯახი, ვითომდა გაევროპიელების გზაზე დამდგარი, შეიძლება ძვირფასადაც იყვეს მოწყობილი, მაგრამ უგემურად კი. დაიკარგა ძველი გემოვნება და ახალი კი ჯერ ვერ დადგინდა. შედიხართ სახლში, ხედავთ, რომ დოვლათი ჰქონიათ, მაგრამ ესთეტიური განვითარება სულ არა. ხელოვნების არც ერთი ნიმუში იქ არ არის, უხარჯავთ ფული, „მეშჩანურად“ მოწყობილან და კმაყოფილნიც არიან. მიტომ იყო, რომ „მეცენატობა“ ჩვენში არა ყოფილა და მეცენატად ითვლებოდა ადამიანი, რომელმაც ოცდახუთი მანეთი მისცა და იყიდა სურათი, სულერთია. როგორი. — რომ იყიდა, ეს იყო ყურადღება მისაქცევი.

ეს მძიმე სინამდვილეა, უნდა ითქვას კიდეც გულახდილად, და ქართველი მხატვრები, ჩაყენებულნი ასეთ პირობებში, რასაკვირველია, ნაყოფიერებას ვერ გამოიჩენდნენ, და დღეს რომ ორმოცდასამი ავტორი გამოსულა ქართველი ერის დასანახად, პირდაპირ საოცრებაა. მოთხოვნილება არ არის. ეს მეოცნებენი კი გატაცებით ჩაკეტილან თავიანთ სოროებში, ჯიუტი ამტანობით აკეთებენ თავიანთ საქმეს. თუ მთა არ მივა მუჰამედთან, მუჰამედი მთასთან უნდა მივიდეს. და ქართველი მხატვრები, ყურადღების ცენტრს აცდენილნი. მაინც შეეჯრნენ ჩვენი სინამდვილის გულგრილობას და მოითხოვეს ანგარიშის გაწევა.

ჩვენი პრესა დუმილით შეხვდა. მართალია, იყო რეცენზიები, მაგრამ ეს შეფასება კი არ იყო, არამედ — ვაშას თქმა, გვიხარიან გაგიმარჯოთო. და ამას ამბობდნენ მუშა-კორესპონდენტები, რომელთაც მეტის თქმაც არ შეეძლოთ. ხოლო სულ არაფერი დაუწერიათ იმ ნაფიც შემფასებლებს, რომელნიც ზეიმით ხვდებიან ხოლმე გასტროლიორებს, მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩვენი ქუდი არა ჰხურავთ.

დამახასიათებელი მოვლენაა: ერთმა ახალგაზრდა მხატვარმა, რო-

მელმაც ნახა მაკოვსკის სურათების გამოფენა, მოკრძალებით მითხრა: არ მომეწონა მაკოვსკის ფერები, ბევრში ჩვენი გაბაშვილი სჯობიაო. მაგრამ ეს ისე კონსპირატიულად მითხრა, თითქოს ეშინოდა, არავინ გაიგოსო. რატომ? — დიდია ჩვენში უცხოელთა ავტორიტეტი. და ჩვენი თანამედროვენი არცთუ ისე არიან დამნაშავენი ამ მეშკვიდრეობით მიღებულ „სულის სიგლახაკეში“. შიშით და სარწმუნოებით აივსო ქართველი კაცის არსება უცხოელთადმი და დიდი შემოქმედებითი მუშაობა არის საჭირო ამ ფესვგამდგარი სენის გამოსანელებლად. ჩვენი მხატვრების გამოფენის მაგიერ სხვა ქვეყნიდან ჩამოსულებს რომ მოეწყოთ ეს exposition-ი, ალბათ, რეზონანსიც სულ სხვანაირი ექნებოდა.

დრო კი არის, რომ გამოვეხიზლდეთ ამ შეზარხოშებისაგან, რადგან არც ისე დაბალია ჩვენი კულტურის მთაგრეხილი...

ქართველ მხატვართა გამოფენაზე ვინც იყო, უპირველეს ყოვლისა, შეამჩნევდა, რომ თითქმის არც ერთი დიდი „ტილო“ არ გამოუტანიათ ჩვენს მხატვრებს. ამ მხრივ გამოფენა ვერ ახდენდა ახოვან შთაბეჭდილებას. დიდ „ტილოს“ აქვს თავისი საიდუმლოება და მხოლოდ ხელმოქნილი ოსტატები თუ დაიმორჩილებენ ამ ფართო „ბრძოლის ველს“. ამ გამოფენაზე კი მეტწილად ახალგაზრდა მხატვრები იყვნენ, რომელთაც „დიდ რამეებს“ ვერ მოვთხოვთ, მაგრამ იმ პატარა ესკიზებში საკმაოდ მდიდარი შესაძლებლობაა მოცემული, და ამას შეამჩნევდა ყველა, ვისაც აქვს გაგების უნარი და ვინც წრფელი გულით იყო იქ მისული.

არც ის დარჩებოდა მნახველს შეუმჩნეველი, რომ „მემარცხენეობა“ მეტად მცირე მასშტაბით იყო წარმოდგენილი. და ამ „ბავშვური სენის“ აცილებაც კარგ სიმპტომად უნდა ჩაითვალოს. იმიტო? კი არა, რომ ხელოვნებას რაიმე პროგრამას ვუწერდე. ან რომ შორეული გაქანება და უცნაურობა გაუგებარი იყვეს, არა. ხელოვნებასაც აქვს თავისი ლოგიკა, და ამ ლოგიკის ერთი ძირითადი კანონთაგანია: თქვა ის, რასაც განიცდი და ამ თქმაში იყვე ბოლომდე გულწრფელი. იქ, ევროპაში, ყველაფერი თავისი გზით მიდის, და საქართველო კი ევროპა არ არის. არც გეოგრაფიულად, არც ფსიქოლოგიურად, რომ იგივე გზები ვქნელოთ ზეპირად და განუცდელად.

იშვიათად ხელთაგდებული ჟურნალების რეპროდუქციების მიხედვით „ახალი სკოლის“ შექმნა მხოლოდ ზერელობის მაჩვენებელია. და ჩვენი მხატვრების დიდი უმრავლესობა რომ ამ გზიდან შორს

გამდგარა, ჩვენის აზრით, მათი სერიოზულობის მაჩვენებელია. ჩანს, შემოქმედება უფრო ყვარებიათ, ვიდრე იაფი აპლოდისმენტები. თანაც: ყოველგვარი „იზმი“ ბუნების ღრმა შესწავლიდან უნდა გამომდინარეობდეს. ჯერ ბუნების დანახვა და გადმოცემა უნდა შეძლოთ, ე. ი. უნდა დავძლიოთ, და მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება „ახალი მხედველობის“ უფლება. პიკასო იმით არის დიდი, რომ მისი შემოქმედება თამამია და მძლე, როგორც იქ, სადაც „ჩვეულებრივად“ ხატავს, ისე იქაც, სადაც „ჩვეულებრივის“ საზღვრებს ლახავს და ქმნის ახალ ქვეყანას, როგორც თავის „ნებას და წარმოდგენას“, პიკასოობამდე გზა ძნელი არის და გრძელიც. ეს გზა ბუნების გულში არის გაჭრილი და ვინც ამ „ბუნებას“ უგულებელჰყოფს, ის ვერ გაიმარჯვებს.

მესამე მომენტი კი, რომელიც ყველას თვალში ეცემოდა, ეს იყო ქანდაკებათა ხეივანი, რაც ჩვენი გამოფენებისათვის პირველი შემთხვევაა. აქამდე ჩვენ ვიცოდით, რომ გვყავდა ერთი მოქანდაკე, ისიც რაღაც „განგებით“, და თითქოს გვეჩვენებოდა, რომ ისიც ახირებული ყოფილა, თორემ რა უნდაო. ეხლა კი ექვსი მოქანდაკე მოსულა თავისი „მძიმე არტილერიით“: ქვებით. ეს — რაც თვალში ეცემოდა ყოველ მნახველს. მაგრამ ბევრი რამ იყო, რასაც გაუწვრთნელი თვალი ვერ შეამჩნევდა და ყველა ამას ხომ უნდა აღნიშვნა? ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, კულტურის ქრონიკისათვის მაინც არის საჭირო. მაგრამ ერთ რამეს მაინც თავს ვერ დავანებებთ: მხატვრის განცდებს. ეს ყველაზე ძვირფასია. მას უნდა გაიგოს საზოგადოების აზრი. ელის შეფასებას. შეიძლება სულაც არ წავიდეს ამ გზით, რასაც ურჩევენ, მაგრამ მხატვრის „თვითგამორკვევისათვის“ ამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. მანკიერობს ის არტისტი, რომელიც მედიდურად გაიძახის, რომ „ჩემთვის სულ ერთი არისო“. არ არის სულ ერთი, და ამ მოტივით გამოწვეული გადავდივარ უფრო დეტალურ განხილვაზე.

ამ გამოფენას ნაკლი ჰქონდა ის, რომ არ იყვნენ წარმოდგენილი ისეთი დამსახურებული მხატვრები, როგორიც გ ი გ ო გ ა ბ ა შ ვ ი ლ ი ა (ერთი სურათი იყო მხოლოდ), რომლის სურათების გამო, ჩვენი დიდი ესთეტიკოსი არჩ. ჯ ო რ ჯ ა ძ ე თავის დროზე წერდა: „ჩვენ გვგონია... ამ გზასვე დაადგება, საზოგადოდ, ქართული მხატვრობა და ხელოვნებაო“. სრულიად არ იყო ა ლ. მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი, რომელმაც ბევრი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები შესძინა ჩვენს მხატვრობას. სამაგიეროდ, მესამე „უხუცესი“, დ. გ უ რ ა მ ი შ ვ ი ლ ი დიდი ხნის სიჩუმის შემდეგ გამოვიდა თავისი „ავტოპორტრეტით“, და, უნდა ითქვას, რომ ღირსეულადაც დაარღვია დიდი ხნის

უსიტყვობა. ტექნიკურად სურათი მშვენივრად არის შესრულებული. შეიძლება „მიმართულება“ არ მოგწონდეთ, მაგრამ ოსტატობა რომ გვიჩვენა, ეს უდავოა. პატივცემული ავტორისაგან ქართული მხატვრობა კიდევ ელის მსგავს ნიმუშებს.

მ ო ს ე თ ო ი ძ ე. მუდამ უხვი და დაუღალავი. მუდამ მაძიებელი და დაუდგრომელი, აქ წარმოდგენილი იყო ათამდე ესკიზით და ერთი დიდი სურათით: „სამოვრის მელოდია“, რომლის წინ სულ კამათი იყო და რომელსაც გამოფენის ცენტრად თვლიდნენ. „სამოვრის მელოდია“, როგორც მთლიანი ნაწარმოები, ჩემი აზრით. არც ისე ძლიერია, როგორც პირველი შეხედვით გეჩვენებათ. აქ არ არის კომპოზიციის ავსილობა და ნახაზობის სიმტკიცე, რაც სურათის ღირსების მთავარი ატრიბუტებია. ფონიც ვერ არის გამმაში დაჰერილი და სიმეტრიული მოზომილობაც იაფ შთაბეჭდილებას იწვევს. მაგრამ, სამაგიეროდ, არის ამ სურათში ისეთი ადგილები, „ნაჭრები“, რაც ჩვენს მხატვრობაში შედევრად უნდა ჩაითვალოს. ის ე. წ. nature morte-ი ისეთი ფერების სიკამკამით და ისეთი გატაცებით არის გადმოცემული, რომ გრძნობთ ავტორის ოსტატობას, მხედველობის უშუალობას და წრფელ ტონს. ამ სურათით ჩვენი მხატვარი ახალი გზების ძიებაშია, რაღაც სინთეტიური მიგნება სწადია და ვშიშობთ, თეორიამ არ დაჩაგროს შემოქმედება. ეს უკანასკნელი მით უფრო კარგია, რაც უფრო ნაკლებია თეორიული ბალასტი. ქართულ მხატვრობაში მ ო ს ე თ ო ი ძ ე ერთი ცენტრალურ ფიგურათაგანია, მასში ჯერ კიდევ ბევრია შესაძლება და ამ მოტივებით უფლებას ვიტოვებთ. მას დიდი მოთხოვნილებები წარვუდგინოთ.

ვ ა ლ. ს ი დ ა მ ო ნ-ე რ ი ს თ ა ვ ი. ამ მხატვარს აქვს სრულიად გარკვეული სახე. შეიძლება ითქვას, რომ ამ გამოფენაზე ყველაზე მთლიანად ის იყო წარმოდგენილი. უცქერით მის „კუთხეს“ და ხედავთ, რომ ავტორს აქვს აჩემებული მოტივები და იმ მოტივებს ვერა თმობს. ჩვენი ისტორია, აი ის შთაბეჭდილებათა აუზი, საიდანაც ის იღებს თემებს. და უნდა ითქვას, რომ მოტივები ყოველ მის ნაწარმოებში მახლობელია და მიმზიდველი. მაგრამ ავტორი თითქოს ვეღარ ამთავრებს სურათს, და მოტივებით მდიდარი ნაწარმოები რჩება ფერთა სიმდიდრის გარეშე. რაღაც ყომრალი ფერი ამძიმებს შთაბეჭდილებას. იქნებ პალიტრის სიღარიბე იყვეს ამის მიზეზი? — არა. აბა ნახეთ მისი „ლიზას ბაღი“ და „საძოვარზე“, ეს ორი პატარა ეტიუდი რა ოსტატობით არის დაწერილი და ფერების გამმის როგორი შეგნებაა. ან nature morte-ი, რომელიც ერთ საუკეთესო ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს, თუმც ქართული „სული“ ამ სურათში მაინც და მაინც არა სჩანს. ხოლო რაც შეეხება არტისტის ყალმის

მოქნილობას, ამის დამამტკიცებელია „დავ. კლდიაშვილის პორტრეტი“, რომელიც დიდი სითამამით არის შესრულებული.

სუსტად იყო წარმოდგენილი გ. მ ე ს ხ ი. შემოქმედის ყველაზე დიდი მტერი დაუდევრობაა, და გ. მ ე ს ხ ს ეს უკანასკნელი ეტყობა. იგივე ეტყობა ა ლ. ც ი მ ა კ უ რ ი ძ ეს. კარგია მისი „დეკორაციის ესკიზი“, მაგრამ „ქვიშხეთის“ სერიის ავტორისაგან უფრო მეტს ველით.

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ მუშა-მხატვარი ზ ა ზ ი ა შ ვ ი ლ ი, რომელიც ქართველ მხატვართა გამოფენაზე პირველად ვნახე. მისი „ზაქ. ჭიჭინაძის პორტრეტი“, როგორც პორტრეტი, მთელი თავისი პრიმიტიულობით და ერთგვარი ნატურალიზმით, —კარგია. მართალია, ნახაზი ზოგან სუსტობს, ფერებიც არ არის ზოგან წმინდად აღებული, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ თავისი საკუთარი უნარით არის ამაღლებული, უსკოლოდ, უმასწავლებლოდ, და ეს დიდ ღირსებად უნდა ჩაუთვალონ ჩვენს „მღებავს“, რომელიც ჩვენში ცნობილ პორტრეტისტებს გაუტოლდა კიდეც.

ამათ შემდეგ კი იწყება დებიუტანტების გრძელი სია, ოცდაათამდე ავტორი, რომელთა ცალ-ცალკე განხილვა ამ მოკლე წერილში მეტად ძნელია. ზოგი მათგანი უფრო მტკიცეა ნახაზებით (დ. გ ვ ე ლ ე ს ი ა ნ ი, დ. წ ე რ ე თ ე ლ ი, შ. მ ა მ ა ლ ა ძ ე, ბ ა გ რ ა ტ ი ო ნ ი, ქ უ თ ა თ ე ლ ა ძ ე), ზოგი ფერებით უფრო მეტ ელვარებას იჩენს (ხ ი თ ა რ ი შ ვ ი ლ ი, გ რ ძ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი, ს ა ყ ვ ა რ ე ლ ი ძ ე, მ ე რ ი მ ი ქ ე ლ ა ძ ე), ზოგს განცდები აქვს წრფელი და უშუალო (ირ. ტ ო ფ ა ძ ე, გ ვ ა ნ ც ე ლ ა ძ ე), ზოგი მოტივებით ირჩევა (ბ ი ლ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ლ ე ჟ ა ვ ა). საერთოდ კი უნდა ითქვას: ვრცელი სიტყვის თქმა ახალგაზრდების შესახებ ნაადრევია, ალღო სწორი აქვთ, ლელოს გატანას კი სჭირია ენერგიული მუშაობა, განათლება, სითამამე და თავისებურება.

ეს იყო ე. წ. „მემარჯვენე“ ფლანგი.

„მემარცხენეთა“ შორის ირ. გ ა მ რ ე კ ე ლ ი და მ. გ ო ც ი რ ი ძ ე ძველი ნაცნობები არიან. ირ. გამრეკელის შესახებ უნდა ითქვას, რომ მისი „სტილი“ დარღვეულია. რეალისტური ავტოპორტრეტი და კუბისტურად შესრულებული არენა ერთმანეთს კონფლიქტში უდგანან. „მე და ცირკის“ ფერები კარგია. არის მათში ხავერდისებური ელვარება და სირბილე. „Lues“-ში არც ფერებია ახალი და ნახაზი სულ არ არის. ირ. გამრეკელი ნიჭიერი მხატვარია და უფრო მეტი სიფრთხილე მართებს. „მემარცხენეობის“ გზა მეტად ვიწროა და სახიფათო.

მიხ. გ ო ც ი რ ი ძ ი ს ტუშით ნახატი კარგია ძალიან. მაგრამ ამის ოქით რაღაა? ვშიშობ, მხატვრობა „ხაზვა"-მ არ დაჩრდილოს. კარგია ფერადებით ნახატი: „ნამი". მწვანე ფერი ეფექტურად ეხამება სურათის მოტივს.

ამ „მემარცხენეებისაგან" შორიახლო დგას ნ ა დ ა რ ე ი შ ვ ი ლ ი, რომელსაც აქვს კარგი ალღოც და ნახაზის გრძნობაც.

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ ლ ა დ ო წ ი ლ ო ს ა ნ ი და მ ი ხ. ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე, როგორც გრაფიკოსები. ეს უკანასკნელი სულ ახალგაზრდაა და მომავალი წინა აქვს, წილოსანი კი შეიძლება დამთავრებულ მხატვრად ჩაითვალოს. მისი „ბაგრატის ნანგრევები", „ჯვარი" და სხვ. საუცხოოდ არის შესრულებული. წილოსანის სახით ქართული გრაფიკა წელგამართული დგას. მხატვარი ხშირად აღწევს მასალის გადმოცემის საიდუმლოებას.

მოქანდაკეთა შორის ჩვენი სახალხო მოქანდაკე ი ა კ ო ბ ნ ი კ ო ლ ა ძ ე წარმოდგენილი იყო ქვით: „კოცნა" და ლენინისა და ენგელსის ბიუსტებით (ალებასტრი). აღსანიშნავია „კოცნა", როგორც თავისი ჩახვეული ვნების გადმოცემით, ისე ტექნიკური ოსტატობითაც. მხოლოდ უკანა გეგმა, მანერის მხრივ, მკვეთრად ერჩევა წინა პლანისაგან, რაც ხელს უშლის პერსპექტივის დანახვას. ეს ნამუშევარი კიდევ ერთი მიღწევათაგანია, და გვინდა. რომ ჩვენი ავტორი უფრო მეტს იძლეოდეს ასეთ ნაწარმოებთ და უფრო ნაკლებს სურათებიდან გადაღებულ პორტრეტებს. ამ ქვაში სთვლემს მრავალი შესაძლებლობა, რაც უნდა ვნახოთ ჩვენი ქანდაკების საუკეთესო ნიმუშების სახით.

ი. ნ ი კ ო ლ ა ძ ე გარშემოხვეულია თავისი მოწაფეებით, ესენია: გ. ს ე ს ი ა შ ვ ი ლ ი, რომელსაც აქვს მოძრაობის განცდა, მაგრამ ზოგჯერ ამ დინამიკას გადაჭარბებით ხმარობს, რაც მონუმენტალობას ხელს უშლის; კ. პ ა ტ ა რ ი ძ ე, რომელსაც აქვს მონუმენტალობის განცდა, მაგრამ მთლიანობას ჯერ ვერა სწვდება; ნ ი ნ ო წ ე რ ე თ ე ლ ი, რომელიც პორტრეტების კვეთაში სულის ამოკითხვის უნარს იჩენს და გვაფიქრებინებს, რომ მისი სახით გვეყოლება სახეთა კარგი გამომკვეთელი. ამ სამი ახალგაზრდა მოქანდაკის სახით იმედიანი პერსპექტივა გვეშლება ქვისა და მარმარილოს ქვეყნისაკენ.

ამ მოკლე მიმოხილვაში მთავარი ყურადღება მივაქციე იმ შთაბეჭდილებათა ჯამს, რომელიც გამოფენიდან გამოვიტანე. შეიძლება ბევრი რამ დამრჩა მოუხსენებელი, ან ბევრი ისე არ მოვიხსენიე.

როგორც ღირსი იყო, მაგრამ ამ შეცდომის გასწორებას ერთი წლის შემდეგ მოვახერხებ, როდესაც ჩვენი მხატვრები უფრო გამარჯვებულები გახსნიან მომავალი გამოფენის აღსავლის კარებს.

P. S. ამ გამოფენაზე იყო წარმოდგენილი ჩემი სამი ქანდაკება: „ალ. ყაზბეგი“ (ქვა), „ქვის ვნება“ (ქვა) და „ავადმყოფი ბავშვი“, (ალებასტრი). მათ სასტიკ კრიტიკას მოვისმენ მორჩილებით.

1925 წ.

ქანდაკების ისტორია

(ლექციების კურსი)

I

ქანდაკება, ხელოვნების ყველა სხვა სახეობასთან შედარებით, ნაკლებ გავრცელებული და ყოველდღიურობაში პრაქტიკულად ნაკლებ გამოსაყენებელია. მიუხედავად ამისა, იგი ხელოვნების ყველა დარგზე წინ უნდა დადგეს, როგორც პირველი სათავე. პლასტიკა იწყება ქანდაკებით, მაშასადამე, ტექნიკისა და გემოვნების განვითარება ქანდაკების ნიადაგზე ხდება. ამას გარდა, ქანდაკებაში პირველად განხორციელდა ადამიანის იდეალის პირველი ფორმა.

დრო ყველაზე ნაკლებგამანადგურებლად ქანდაკებაზე მოქმედებს. ამის გამო, ჩვენ ვხვდებით ისეთი პერიოდების ქანდაკების ძეგლებს, რომლის შესახებ სხვა რამ დოკუმენტი არ გაგვაჩნია. შეიძლება ითქვას, რომ უქანდაკებოდ უძველესი ისტორიაც არ გვექნებოდა. აბა წარმოვიდგინოთ, რომ კაცობრიობას არ დარჩა არც ორნამენტები, არც იეროგლიფები, არც მედალები, არც გამოსახულებანი! შეძლებდა მეცნიერება ძველ მოდგმათა დიდი კულტურის გაგებას? მაგალითად ეგვიპტე ავიღოთ, სადაც ყველა კულტურულ მოდგმაზე ადრე განვითარდა ქანდაკება. დაუტოვებია ძველ დროს უკეთესი ნაშთები, რომ იმ უძველეს დროზე მეტყველებდნენ, ვიდრე ქანდაკებაა? არა. საოჯახო მოწყობილობა, სამკაულები, ღვთაებანი, ფარაონები, ისტორიული ეპიზოდები და სხვ... ერთი სიტყვით, აქ არის მოცემული ეგვიპტის მთელი ისტორია, იმ უსიტყვო ენით მოთხრობილი, რომელიც პლასტიკას ახასიათებს.

დიდად საინტერესო და მიმზიდველია ამ ქვათა სამყაროში შესვლა. ამაღელვებელია იმ ენის წარმოშობისა და განვითარების გაგება, რომელიც ქვასა აქვს.

დღემდე ამ ენის შესწავლა დამოუკიდებლად არ წარმოებულა. ის დაკავშირებული იყო ხუროთმოძღვრებასა და მხატვრობასთან და შეადგენდა ხელოვნების ისტორიის შემდგომ ნაწილს. ასეთი შეხედვის შედეგად კი მივიღეთ შესასწავლი საგნის სუმარობა და რო-

გორც სუმაროობის შედეგი — ერთგვარი ზერელობაც. ვერ დაასახელებთ ვერც ერთ შრომას ხელოვნების ისტორიიდან, რომ იქ რომელიმე დარგი ან მხატვრობა, ან ხუროთმოძღვრება, ან ქანდაკება შედარებით მაინც სრულად იყოს წარმოდგენილი, ე. ი. ისე, რომ ჩანდეს თითოეული დარგის განვითარების მთელი გზა. ამის ნაცვლად ჩვენ ვიღებთ ეპოქების დახასიათებას, სადაც ქანდაკება თუ მხატვრობა ან ხუროთმოძღვრება საილუსტრაციო მასალას წარმოადგენს.

ხელოვნების ასეთი ისტორია, ხელოვნების ისტორია კი არ არის, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით, ეს უფრო ზოგადი ისტორიაა, ხელოვნების ძეგლთა მიხედვით დაწერილი. შემდეგ ტრადიციულად დაკანონებულია, რომ ხელოვნების ისტორიაში უნდა განიხილებოდეს ხუროთმოძღვრების, მხატვრობისა და ქანდაკების ძეგლები. თითქოს ხელოვნება არ იყოს პოეზია, მუსიკა, პლასტიკური მოძრაობა და სხვ... რასაკვირველია, არის გამონაკლისიც, როგორც მაგ., მორიც კარიერის 6 ტომიანი შრომა, სახელწოდებით: „ხელოვნება, კულტურის საზოგადო განვითარებასთან დაკავშირებით და კაცობრიობის იდეალები"; ანდა ერნსტ გროსეს „ხელოვნების წარმოშობა" და რამდენიმე სხვა შრომა, სადაც ხელოვნების ორბიტში მოქცეულია ყველა დარგი. აღნიშნულ შრომებს ისეთი ხასიათი აქვს, რომ იქ სხვაგვარი კვლევის წარმოება შეუძლებელიც იყო. მაგრამ იმ სპეციალურ შრომებში, რომელსაც ხელოვნების ისტორია ეწოდება, საუბარია მხოლოდ ხუროთმოძღვრების, ქანდაკების, მხატვრობის შესახებ. ასეთი განსაზღვრა კი უმართებულოა. თუ იმას ვიტყვით, რომ ეს სამი დარგი უფრო ახლო ნათესაობაში იმყოფება ერთმანეთთან, — ეს არ იქნება საფუძვლიანი ნათქვამი, რადგან არ არის დადგენილი ამ ნათესაობის ნიშანი. თუ განმსაზღვრავ ნიშნად საგნობრიობას ავიღებთ, მაშინ უნდა მივიღოთ ხელოვნების დაყოფა ორ ძირითად კატეგორიად: 1. მიბაძვითი (ქანდაკება, მხატვრობა, პოეზია) და 2. მიუბაძავი — მუსიკა და არქიტექტურა. ან განმსაზღვრავ ნიშნად უნდა ავიღოთ გამოსახვის გვარი, მაშინ მივიღებთ: მხედველობითი დარგი — მხატვრობა, შეხებითი — ქანდაკება-ხუროთმოძღვრება, სმენითი — მუსიკა, მოძრაობითი (მოტორული) — პანტომიმა და სიტყვიერი — პოეზია. ერთი სიტყვით, ჩვენ ვერ მოვძებნით ზემოხსენებული მდგომარეობის გასამართლებელ საბუთს.

მაშ, როგორ უნდა მოვიქცეთ?

როგორც არსებობს პოეზია, სრულიად ავტონომიურად. ისევე ავტონომიურად უნდა არსებობდნენ მეცნიერებანი ქანდაკების, ხუროთმოძღვრების, მუსიკის, მხატვრობის და სხვათა შესახებ. რაც შეეხება, საზოგადოდ, ხელოვნების ისტორიას, ის უნდა იყოს ამ ცალ-

კე დისციპლინათა ერთგვარი გენერალიზაცია — მქმნელი მეცნიერება, და მხოლოდ ასეთი გზით მივიღებთ საჭირო ცოდნას. კერძოდ, ქანდაკებას, ისევე როგორც ყოველივე სხვა დარგს, აქვს დამოუკიდებლად არსებობის სრული უფლება, როგორც მიზნების, ისე ხერხების და თვით მასალის მიხედვითაც. რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი გამოეთიშება სხვა დარგებს, არამედ იმას, რომ იგი უკეთ განისაზღვრება და მისი განვითარებაც უფრო მთლიანად და ნათლად იქნება წარმოდგენილი.

ასე რომ, ქანდაკების ისტორია უნდა გადაიქცეს ავტონომიურ დისციპლინად.

რა არის იმისათვის საჭირო, რომ ქანდაკების ისტორია მეცნიერებად იქცეს?

აღმოჩენილ უნდა იქნეს ის კანონები, ის ნორმები. რომელთა მიხედვითაც მოხდებოდა ქანდაკების დაუსრულებელი სახეთა ცვლა. აქ არ არის საკმარისი ის ძირითადი კანონები, რასაც მიზეზობრიობის კანონს ეძახიან ფილოსოფოსები, ან ევოლუციის კანონს — ისტორიკოსები. ამ ზოგადობის გარდა, საჭიროა ამ კანონის ნაწილობრივი განსახიერებანი, ე. ი.. როგორ ხდება სახეთა ცვლა. ამ მოვლენათა ცვალებადობაში ხომ არ არის რაიმე რიტმი, რაიმე წესი, რომელთა გამოსახვაც შეიძლებოდეს სწორი ფორმულებით. ე. ი. კანონის სახით. ამის გარეშე მეცნიერება შეუძლებელია. შეიძლება თვით კანონის ვითარება ვერ გავიგოთ, მაგრამ მისი არსებობა კი შევნიშნოთ.

„ორი სხეული ერთმანეთს იზიდავს პირდაპირპროპორციულად მასებისადმი და უკუპროპორციულად—მანძილთა კვადრატებისადმი". ჩვენ ვიცით, რომ ასეთია მსოფლიო მიმზიდველობის კანონი, მაგრამ ასე რად არის, არ ვიცით. ვიცით კი, რომ ეს ასეა. ასე ყოფილა და ასევე იქნება.

რასაკვირველია, ასეთი ზედმიწევნითი კანონების დადგენა დღეს ხელოვნებაში შეუძლებელია, მაგრამ თუ ჩვენ გვინდა. რომ ხელოვნების ისტორია მეცნიერებად იქცეს, იგი აქეთ უნდა იყოს მიმართული.

წინააღმდეგ, ხელოვნების ისტორია იქნება კარგი მოთხრობა და არა მეცნიერება. საზოგადოდ, ისტორიის, როგორც მეცნიერების განვითარებაში, უნდა გავარჩიოთ სამი საფეხური:

1. ისტორია, როგორც ამბავთა თუ ფაქტთა დალაგება. — ამ საფეხურზე კმაყოფილდებიან ისტორიული მასალის ჩამოთვლით, ან მოთხრობით, იმ ბუნებრივი რიგის მიხედვით, როგორც ეს ფაქტები მისდევდნენ ერთმანეთს. მაგ., ძველი ისტორიის ქრონიკები

(ასურეთი, ეგვიპტე, და სხვ. როდესაც ქვაზე, ხეზე თუ ლითონზე იწერებოდა ამბები, პირობები, კანონები და სხვ.), ანდა საბერძნეთ-რომის მოთხრობითი ისტორია, ჰეროდოტეს „ბერძენ-სპარსელთა ომების აღწერის“ მსგავსი, ანდა აღმოსავლეთის მეფეთა და მოხელეთა სიები, საგვარეულო თუ სათემო გენეალოგიები, ქურუმთა კოლეგიუმის კალენდრები, რომის კონსულთა ნუსხები და სხვ... ხელოვნებაში ასეთი დოკუმენტების ანალოგია იქნებოდა იმ ძეგლთა ჩამოთვლა, რომელიც ამა თუ იმ ეპოქაში შექმნილა, ანდა მხატვართა ნუსხები და სხვ...

2. პრაგმატული ისტორია, რომლის წარმომადგენელი თუკიდიდე იყო (460—400 წ. ქ. წ.). „პელოპონესის ომის ისტორიაში“ ის გარკვეულად აღნიშნავს თავისი ისტორიის მიზნებს: წარსულის ნათელი წარმოდგენით გათვალისწინებულ იქნეს აწმყოც და ამ შედარებით დადგენილ იქნეს მოქმედების ახალი ნორმები, ძველ შეცდომათა ასაცილებლად. ე. ი. აქ ისტორია წარმოდგენილია როგორც ერთგვარი ჰკუის მასწავლებელი საშუალება. ყველაფერი ახსნილია მოქმედ პირთა სურვილებით და მიდრეკილებით. ამ საფეხურზე ის არის აღსანიშნავი, რომ მოვლენათა აღწერის მშრალ ქრონიკებს ემატება მიზეზობრივ კავშირთა ძიება. ხოლო ნაკლი კი ის არის, რომ ეს მიზეზობრიობა პიროვნულ სურვილებსა და მიდრეკილებებს არ სცილდება. ხელოვნებაში ასეთი ისტორიის ანალოგია იქნებოდა ამა თუ იმ ძეგლის ახსნა მხოლოდ შემოქმედების შინაგანი ბუნების მიხედვით, ყოველგვარ ობიექტურ მიზეზთა და ფაქტორთა გარეშე.

3. გენეტიური ისტორია, ანუ ისტორია განვითარების პროცესში. ამ საფეხურზე ისტორია ქცეულია ნამდვილ მეცნიერებად. აქ აღარ შეიძლება სუბიექტური თვითნებობა. ამის ნაცვლად საჭიროა საგანთა თუ ფაქტთა წმინდა შეცნობა, ფაქტების დალაგება სპეციფიკური მიზეზობრივი მიმართების მიხედვით. ერთი სიტყვით, იმ გზების გამორკვევა, რა გზებითაც ესა თუ ის მოვლენა იქცა იმად, რაც არის. გარეგან და შინაგან მიზეზთა ერთიანობა, როგორც განვითარების უეჭვო საფუძველი, — აი ეს ახასიათებს გენეტიური ისტორიის რაობას. ისტორიის ასეთი გაგება წარმოშვა მეთვრამეტე საუკუნემ და განმტკიცდა მეცხრამეტეში.

ხელოვნებაში ასეთი ისტორიის ანალოგიაა: ესა თუ ის ხელოვნების ძეგლი, როგორც ეპოქის ნაყოფი, მიზეზობრივად დაკავშირებულია როგორც წარსულთან, ისე აწმყოსთან და მომავალთან. ასეთი გზით იქმნება ერთი მთლიანი პროცესი, რომელშიც მეცნიერულ ახსნას პოულობს ესა თუ ის ფაქტი.

ასეთია ისტორიის, როგორც საზოგადოდ მეცნიერების, განვითა-

რების გზები. რაც შეეხება, კერძოდ, ხელოვნებას, აქაც იგივე გზები უნდა იქნეს აღნიშნული, ერთგვარი სპეციფიურობის მიმატებით, რაც ხელოვნებას ახასიათებს.

რომ გავიგოთ ამა თუ იმ ერის ხელოვნება, რომელიც ჩვენთვის უცხოა და ერთგვარად უცნაურიც, ამისათვის საჭიროა ჯერ იმ პრინციპების შეთვისება, რომელთა საშუალებითაც ესა თუ ის ხალხი მიდის ხელოვნების საკითხთა გადასაჭრელად, მაგ., სიამის ან იავის ხელოვნება, ანდა ძველი ინდოეთის არქიტექტურა, რაც ჩვეულებრივი ხედვისათვის საჩოთიროა ანდა თვალშეუსვლელი. ასეთივეა აფრიკის ხალხების მოდგმათა ხელოვნებაც. ზანგების ხელოვნების ძეგლები საინტერესო არის არა იმიტომ, რომ მათ პიკასო აქებდა, არამედ საკუთარი მთლიანობით. ჭეშმარიტად ზანგური ქანდაკების ძეგლებში მკაფიოდ ჩანს პლასტიკის ძირითადი ფორმები და ის ტექტონური კანონები, რაც ხის ქანდაკების კუთვნილებას წარმოადგენს. და განა მხოლოდ ზანგურ ან ინდურ ხელოვნებაში? ყველგან, სადაც კი ადამიანის შემოქმედებითი ბუნება დოკუმენტებად ანუ ძეგლებად ქცეულა, ასეთი ძეგლები მრავლად გვაქვს. ამ სიმრავლეში გარკვევა ძნელია. იქნებ ეს გარკვევა შეუძლებელიც ყოფილიყო, რომ ამ რთულ და მრავალ მასალას თვით არა ჰქონდეს ერთი თვისება, რომელიც კვლევის საქმეს აადვილებს. ეს არის თავისებური სისადავე, რომელიც სამი მხრივ ვლინდება:

1. ყველა ძეგლი, იქნება იგი ქანდაკება, მხატვრობა თუ ხუროთმოძღვრება, ატარებს ამა თუ იმ ეპოქის ძირითად ფორმას;

2. ყველა ძეგლს ახასიათებს მზერითი მიმართების კანონშეზომილი სიმარტივე, ე. ი. ძირითადი ფორმები იმიტომ იქმნებიან, რომ დავინახოთ;

3. საერთო ენა. რომელიც ხელოვნების ყველა ძეგლსა აქვს.

II

ბერძნული მითოსის მიხედვით, ქანდაკების მამამთავრად ხან ჰეფესტო ითვლებოდა (ვულკანი), როგორც ღმერთი იმ ხელოვნებათა, რომელთაც ცეცხლი სჭირდებოდათ (მან თავისთვის გააკეთა ორი ოქროს მოახლე, რომელნიც, როგორც სულდგმულები, ეხმარებოდნენ მას სიარულის დროს), ხან პრომეთეოსი, რომულსაც მიაკუთვნებდნენ პირველი ადამიანის შექმნას თიხისაგან. ეს პირველი ქანდაკება ათინამ გაასულდგმულა. ამ სულს ცეცხლი აკლდა. პრომეთეოსი შეიპარა ძევესის საღვთო ცეცხლთან, მოიპარა ნაპერწკალი და კაცობრიობის გულში აანთო.

ზოგჯერ ქანდაკების დამწყებად დედალოსს ასახელებენ. მან კრიტოსზე, პსაიფაიოსისათვის, გააკეთა ძროხა, მინოტოვაროსისათვის— ლაბირინთი. მასვე ეკუთვნის თავისთვის და შვილის — იკაროსისათვის ფრთების გამოყენება. მას მიაკუთვნებდნენ აგრეთვე მრავალ გამოსახულებას (ხისაგან უმთავრესად). რასაკვირველია, მითოსზე დამყარება არ შეიძლება, მაგრამ მითოსი იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც მისი არსებობით მტკიცდება ქანდაკების უხსოვარი სიძველე. მას შემდეგ, რაც ბუშე დე პერტამ აღმოაჩინა ანტიდელუვიალური ქვეყანა, ადამიანთა მოდგმის ასაკი საგრძნობლად გაიზარდა, მაგრამ არავის ეგონა, რომ ძველისძველი ადამიანი ისეთი მხატვრული ნაწარმოების ავტორი იქნებოდა, როგორიცაა ქანდაკებები — ის ძეგლები, დორდონის ქვაბებში რომ იპოვნეს, ჩრდილო ირმის დროისა. ეს უძველესი ნამუშევრები უმთავრესად ირმის რქისაგან არის გამოჭრილი. ზოგი მათგანი ისეთი ოსტატობით არის შესრულებული, რომ, ერნსტ გროსეს თქმისა არ იყოს, „ხანჯალს“, ირმის რქისაგან რომ არის გაკეთებული, და ტარად მხტომარე ირმის ფორმა რომ აქვს მიცემული, ყველა თანამედროვე ოსტატი დიდი სიამოვნებით მისცემდა თავის სახელსო“ (სურ. იხილე გროსეს წიგნში, ხელოვნების წარმოშობა, გვ. 154).

ქანდაკების პირველი ცდა უძველეს ქვის პერიოდს ეკუთვნის (პალეოლითური ეპოქა). დელუვიალური ქვის პერიოდი, რომელიც, ვირხოვის თქმით, ჩვენგან რამდენიმე ათიათასი წლით არის დაშორებული, უნდა ჩაითვალოს ადამიანის მხატვრული მოქმედების დასაწყის ხანად. საომარი თუ საოჯახო იარაღები ან ნივთები შეიცავენ ადამიანის თუ ცხოველის გამოსახულებას. ზოგზე კაჟის საკვეთლით ამოჭრილია პლასტიკური ფიგურები, ზოგზე კი ნაფხაჭნია წვეტიანი კაჟით, მაგრამ ეს ნაფხაჭნი კონტურები ისეთი ღრმა არის, რომ საგნისა თუ ნივთის სისქის ნახევრამდე აღწევს.

პიეტისა და ჰორნეს აზრით, ამ რელიფიებსა და ნაფხაჭნ კონტურებს წინ უსწრებდა მრგვალი ფიგურა. პირუტყვების გამოსახვამდე კი ადამიანი იყო გამოხატვის ობიექტად ისევე, როგორც პირუტყვთა გამოსახვა წინ უსწრებდა გეომეტრიული ორნამენტის წარმოშობას.

უძველესი პლასტიკური ნაქანდაკევი არის ქალის პატარა ფიგურების ნატეხები, რომელსაც მამონტის ეპოქას მიაკუთვნებენ და რომელიც 1892—94 წწ. იპოვნეს ზრასამპუაში (სამხრეთ საფრანგეთი). უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავი არის ქალის ტანი, რომელიც ცნობილია „ზრასამპუას ვენერას“ სახელწოდებით. ეს ძეგლი გამოირჩევა ფორმების სისრულითა და სიტლანქით. დაახლოებით ამა-

ვე ეპოქისაა ქალის პატარა ტანი, გამოკვეთილი ეშვისაგან (იხ. ვიორმანი, გვ. 14), რომელიც ლოაჟენი-ბას-ში არის ნაპოვნი. ეს ტანი ამჟღავნებს ავტორის მიერ სხეულის ნაწილთა განწესრიგებისა და მიმართების გაგებას.

აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ აღნიშნულ ფიგურებში დაცულია ის მტკიცე სიმეტრია, რომელიც, იულიუს ლანგეს თქმით, ახასიათებს ყველა ქანდაკებას ბერძნული პლასტიკის განვითარებამდე. ამ ნიშანს ლანგე „ფრონტალობას“ უწოდებს.

ქალთა ფიგურების შემდეგ, ამ ეპოქიდან აღსანიშნავია გარეული ცხოველები, რომელნიც, როგორც ჩანს, საგანგებოდ იპყრობდნენ უძველესი თუ პირველყოფილი მხატვრის ყურადღებას. ამ პლასტიკურ გამოსახვას ვხვდებით დანის ტარებზე, ხანჯლის ყუაზე (გვ. 14) და სხვ... დაახლოებით ასეთი ხასიათისაა ყველა ძეგლი — პირინეიდან მოყოლებული ინგლისამდე. ყველა ძეგლი ამჟღავნებს რაღაც საერთო სულს, სტილსა და ტექნიკას. ყველგან ჩანს ბუნებრივობა და სიმართლე, ფეხაუდგმელი სიმარტივე და ტექნიკური შესრულების სერიოზულობა, მიუხედავად სამუშაო იარაღთა წარმოუდგენელი სიღარიბისა. პალეოლითურ ეპოქას მოსდევს ნეოლითური ეპოქა. ნადირობასა და თევზაობას, რაც ძველ ხანას ახასიათებდა, მიემატა მეჯოგეობა და შემდეგ მიწათმოქმედება. გარკვეულად იმის თქმა, თუ როდის დაიწყო ეს ხანა—შეუძლებელია, როგორც შეუძლებელია პალეოლითური ხანის დათარიღება. ევროპაში ამ პერიოდის ხალხად არიული მოდგმები ითვლებიან... სალომონ რაინაკი ამ ძეგლებს დამოუკიდებელი ხელოვნების ნაყოფად თელის. მისი აზრით. ჩრდილო და შუა ევროპის პრეისტორიული ხელოვნება ადგილობრივ არის აღმოცენებული, ყოველგვარი გავლენის გარეშე. მაქს ჰერნესის აზრით კი, ამ ხელოვნებას ფესვები სამხრეთში უძევს, ხმელთაშუა ზღვის ნაპირებსა და კუნძულებზე. იქიდან კი გავლენათა არაპირდაპირი კვალი მესოპოტამია-ეგვიპტემდე მისდევსო. რომელი აზრი უფრო მართალია, ძნელია ამის თქმა. საფიქრებელია, რომ სიმართლე ორივე მოსაზრებაში არის განაწილებული. ჩრდილო და შუა ევროპის ძეგლები, ყოვლად შეუძლებელია, რომ სულ ნასესხები ყოფილიყო, რადგან აქაც შეიძლებოდა იმგვარივე „თვითშთასახვა“, როგორც ეს მოხდა ეგვიპტე-მესოპოტამიაში, ან იქ, საიდანაც პირველი გავლენა წამოვიდა. მაგრამ სრულიად დამოუკიდებელი განვითარებაც წარმოუდგენელია ისეთ გვიან პერიოდში, როგორც ნეოლითური ხანაა, ისე რომ, სიმართლე რაინაკის მხარეზეა სათავეებში. შემდეგ კი — ჰერნესის მოსაზრება უფრო საფუძვლიანია და მისაღები. ამ პერიოდში საქანდაკო მასალად იგივე ქვა ხე და რქა

იხმარებოდა, ახალი დეკორატიული მასალის დამატებით, ეს იყო ქარვა.

თუ დაკვირვებით შევისწავლით იმ ძეგლებს, რაც ამ პერიოდიდან დარჩენილა ქანდაკების სფეროში, უნდა ითქვას, რომ დიდი მიღწევები მას ამ ეპოქაში არ ჰქონია. ვიორმანის აზრით, ადამიანისა და ცხოველთა გამოსახვა თითქოს უკანაც დაწეულია. კარტალიაკის, შლიმანის, ტიშლერის, კლეპსისა და რანკეს კოლექციებიდან, ჩვენ ვხედავთ, რომ ამ პერიოდში სხეულის დანაწილება თითქმის აღარ იციან (იხ. ვიორმანი, გვ. 28).

ბრინჯაოს პერიოდი. საგანგებოდ განვითარებული ორნამენტი ჯერ ისევ გეომეტრიულია. მეტწილად სწორხაზოვანი, ან მრუდხაზოვანი სახეები გვხვდება. ბევრია აგრეთვე წრისებური, ნახევარწრისებური, უბრალო და გადამკვეთი სპირალისებური ორნამენტებიც. ამ მცირე ფორმებიდან მოხდა ხრახნილ ხაზებზე გადასვლა. შემდეგ გვხვდება აგრეთვე ცხოველთა ორნამენტიკაც, ფარებზე, ჭურჭლებზე, დანებზე და სხვ... საინტერესოა ამ გეომეტრიული ელემენტების არსებობა იმ უძველეს დროს, რადგან საკითხავია, ეს განყენებული მათემატიკური ფორმები პრეისტორიული ადამიანის წარმოდგენაში იმთავითვე არსებობდნენ, თუ გარედან არიან შესულნი, როგორც მიღებული შთაბეჭდილება? თუ უკანასკნელია მართალი, ეს შთაბეჭდილება რამ წარმოშვა? კითხვა ძნელი გადასაწყვეტია. პრეისტორიულ ძეგლთა მიხედვით კიდევ ძნელია ქანდაკების პირველი საფეხურის გათვალისწინება, რადგან არც დოკუმენტებია საკმაო, არც დათარიღება არის საბოლოოდ სანდო. და ხშირად მეცნიერებს დოკუმენტის ნამდვილობაშიც შეაქვთ ეჭვი. ამის გამო ხსენებული უძველესი ეპოქის ნათელსაყოფად მიმართავენ ხოლმე თანამედროვე ველურ და ნახევრადველურ მოდგმებს, რათა მათი ხელოვნების ნიმუშების მიხედვით გათვალისწინებულ იქნეს უძველესი დროის ხელოვნების ვითარება. თანამედროვე ველურების ხელოვნება იწყება საკუთარი სხეულის მოლამაზებით. აქ უნდა გავარჩიოთ სხეულის შეღებვა, დახაზვა, დასერვა და ტატუირება. შემდეგ აღსანიშნავია დეკორატიული ხელოვნება (დგამი, ხის იარაღები). ეს დეკორატიული მოტივები საიდან წარმოიშვა — არ ვიცით. იქნებ ეს ნიშნები იყო პატრონის აღმნიშვნელი? იქნებ თილისმა იყო? იქნებ... და კიდევ მრავალი კითხვის დასმა შეიძლება. სამხრეთ აფრიკაში ყველას ველური მოდგმის ბუშმენებმა გაუსწრეს ქვის გამოკვეთაში. როგორც მეცნიერები ამბობენ, ბუშმენისათვის ერთადერთი გასართობი ქვის კვეთა არისო, ქვისავე იარაღებით. ფეხის ყოველ გადადგმაზე — ქანდაკების ძეგლებია. ეს ქვები შეღებილია მეტწილად, როგორც ავს-

ტრალიაში, წითელი და ყვითელი ოხრით, შავ და თეთრ ფერთა შერევით (ვიორმანი, გვ. 59 — 60).

რაც შეეხება ჩრდილოელებს, მათ შორისაც საკმაოდ არის განვითარებული მხატვრობისადმი მიდრეკილება. მაგალითად, ჩრდილო ამერიკაში — ესკიმოსები და ჩუქჩები. მათ შორის ჩვენ ვხვდებით მართლა კარგი ხელოვნების ნიმუშებს (წვრილი ქანდაკების ნიმუშებს). სჭრიან ძვალზე, ეშვებზე, ირმის რქაზე და სხვა (იხ. ვიორმანი, გვ. 63). მათ ქანდაკებასაც რეალისტური ხასიათი აქვს, თუმცა არც სიმბოლიკას გაურბიან. ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ხელოვნება ბუნების დაკვირვებისაგან მომდინარეობს.

რაც შეეხება ამერიკა-წყნარი ოკეანის წრეს. აქ ხალხი უფრო კულტუროსანია. მათი დონე უდრის ქვის ხანის ბოლო პერიოდის დონეს. იქ ხელოვნებას მეტწილად რელიგიური ხასიათი აქვს. აღსანიშნავნი არიან მელანეზიელები (შავ კუნძულთა მცხოვრებნი), რომელნიც ზანგებს ემსგავსებიან: პაპუასები და ნეგრიტოსები. მელანეზიელებსაც აქვთ ქანდაკების ნიჭი. აღსანიშნავია მათი ცარცის ფიგურები. მართალია, სხეულის პროპორცია არ იციან, არც ცალკე ნაწილების დამუშავება ეპერხებათ. მაგრამ მაინც საინტერესოა, როგორც პლასტიკური ფორმების ძიებათა პირველი საფეხური. საინტერესოა მათი ხის პატარა სტატუები (იხ. ვიორმანი, გვ. 68). საინტერესოა აგრეთვე მათი ორნამენტები. გემების ცხვირებზე, ამულეტებზე, კოვზის ტარზე და სხვ... ულეს აზრით, გეომეტრიული სახეები ადამიანისა და ცხოველთა ფიგურებისაგან არის წარმომდგარი და მას მითოლოგიური მნიშვნელობა აქვს.

მეტად საგულისხმოა ბისმარკის არქიპელაგის მცხოვრებთა ქანდაკებანი ხისაგან. აქ ადამიანთა და პირუტყვთა მოტივების მეტად უცნაური შეფარდებაა. ფანტაზიას და უცნაურობას საზღვარი არ უძევს. ქანდაკებანი შეღებილია შავად, წითლად და თეთრად, ყვითელ და ლურჯ ფერთა შერევით. ამ ფიგურათა ორიგინალობა მოტივებშია. ჰენრიხ შულცმა ისინი ახსნა მითოლოგიურად. ეს — გენეალოგიური ხეაო (სურ. 72. გვ.. გემის მაგიერ). ოკეანის კულტურის გაგება ყველაზე კარგად შეიძლება პოლინეზიური ქანდაკების მიხედვით. იქ მითოლოგია დიდად არის გავრცელებული. იქაური ქანდაკება უმთავრესად ხისაა. მათი ფიგურები მეტწილად ღმერთთა ქანდაკებებია, კერპები. ახალ ზელანდიაში (გვ. 76) ორნამენტები ფიგურებიდან წარმოებულა (გვ. 77).

რაც შეეხება მცენარეულ ორნამენტებს, უნდა ითქვას, რომ, საერთოდ, პირველყოფილ ხალხთა შორის მცენარეული ორნამენტი ჩანასახებშიაც კი არ არის და იგი ადამიანისა და პირუტყვის ფორ-

მებით არის განსაზღვრული. ამას გარდა, წინააღმდეგ გავრცელებული აზრისა, პირველყოფილ ორნამენტებს (გეომეტრიულებს) არაფერი საერთო გეომეტრიასთან არა აქვთ. ამ „გეომეტრიას“ უბრალო ახსნა აქვს: სამკუთხი—ქალის წინსაფარია, ჯვარი — ხელიკისგვარი ფორმის. ან ხრახნილი — გველი. საორნამენტო ხაზების ხასიათი ხშირად გადმოიღებოდა მატლის კვალისაგან, გველის ქერქისაგან, ხელიკის ზურგისაგან და სხვა. რაც შეეხება ეგრეთწოდებულ შინაარსს, გროსე მართალია, რომ პირველყოფილ ორნამენტში უნდა დავინახოთ იარაღები, რომელნიც აღნიშნავენ: პატრონს, მოდგმას და ამბავს. კერძოდ, ბუშმენების ნახაზები საინტერესოა კომპოზიციის სინათლით და ბუნებრივი ფორმითა თუ მოძრაობის სწორი გადმოცემით. ჩრდილოელი მოდგმები ცნობილი არიან ქანდაკებით. მონადირე მოდგმებს ქანდაკება ემარჯვებათ. ხშირად შეხვდებით ფრიად საინტერესო ნიმუშებს ველურთა ხელოვნების ძეგლთა შორის. ამ უცნაურობის ახსნა, სხვათა შორის, იმითაც შეიძლება, რომ თვალი და ხელი, ესე იგი დაკვირვება და სიმარჯვე, ის. რაც სახვითი ხელოვნებისათვის ერთგვარი გამოსავალი პუნქტია, ეს არის საარსებო ბრძოლისათვის განვითარებული უნარი პირველყოფილ ხალხში და განსაკუთრებით მონადირეებში.

დ ა ს კ ვ ნ ა: 1. პირველყოფილი ქანდაკება — შინაარსითაც და ფორმითაც ნატურალურია;

2. სიუჟეტებს იღებს გარემოდან და რამდენადაც შეუძლია, ცდილობს მის სწორ გადმოცემას;

3. შესრულება ცოცხალია და ტლანქი;

4. ბავშვებისა და ველურების ნამუშევართა შედარება არ არის სწორი.

III

ჩვენ ნუღარ შევჩერდებით უკულტურო მოდგმათა ქანდაკებების დაწვრილებით განხილვაზე. მნიშვნელოვანი მომენტები უკვე აღვნიშნეთ. დაგვრჩა მხოლოდ ზანგების ქვეყანა და დღევანდელი ლექციაც მათი ქანდაკების განსახილველად არის განკუთვნილი.

ზ ა ნ გ ე ბ ი (ნიგერ, ლათინური სიტყვა — შავი) ანუ ეთიოპები აფრიკის მცხოვრებნი არიან და წარმოადგენენ ადამიანთა ცალკე რასას. მეცნიერებაში საბოლოოდ დადგენილი არ არის, თუ ვინ უნდა ვიგულისხმოთ ზანგების ხსენების დროს. რატცელის აზრით, ზანგთა ოჯახს ეკუთვნიან აფრიკის ყველა შავკანიანი და თმახუჭუჭა მცხოვრებნი, ფრანგ მიულერის აზრით —დასავლეთ და ცენტრალურ აფრიკის მცხოვრებნი, კეშელის აზრით კი, ყველა, საჰარის საქხრეთ

მხარიდან სამხრეთისაკენ ჰოტენტოტებისა და ბუშმენების საზღვრამდე. ჩვენთვის არ არის იმდენად საინტერესო ზანგთა ანთროპოლოგიური ნიშნების დაწვრილებითი გამორკვევა. ჩვენთვის საინტერესოა ის ხალხი, რომელიც ცხოვრობს აფრიკის დასავლეთ და ცენტრალურ ნაწილში, კერძოდ, სუდანის დასავლეთი ნაწილი — ლეგენდარული „ატლანტიდა“ და „კონგო“. „ატლანტიდა“ უნდა ვიგულისხმოთ სენეგალიდან — კონგოს შესართავამდე, ე. ი. აფრიკის დასავლეთი ნაწილი, კონგო კი ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენს. „ატლანტიდა“, როგორც ვიცით, ზღაპრული კონტინენტის სახელია, რომლის შესახებაც ბევრს მოგვითხრობენ ძველი მწერლები. პლატონის „ტიმეოს“-ში და „კრიტიას“-ში გვხვდება ცნობები ამ ქვეყნის შესახებ, მოთხრობილი სოლონის მიერ, რომელსაც, თავის მხრივ, ეს ამბები მოუსმენია ვიღაც ეგვიპტელი ქურუმისაგან. პლატონის ცნობებით, „ატლანტიდის“ საზღვრები ძალიან ვრცელი ყოფილა. აზია და ლიბია, ერთად აღებული, „ატლანტიდაზე“ პატარა იყო. ძველთა აზრით, „ატლანტიდა“ მდებარეობდა ჰერაკლეს სვეტების გადაღმა. ახალმა მეცნიერებმა სხვადასხვა აზრი გამოთქვეს: რუდბეგის აზრით — სკანდინავიაში, ბალიის აზრით — ჩრდილო აზიაში. ბირჰერობის აზრით — ამერიკაში და სხვა... ფრობენიუსის აზრით, თუ „ატლანტიდა“ არ მდებარეობდა გვინეის სრუტესთან, ის ძეგლები, რაც ამ კუთხეში არის დარჩენილი, გვაფიქრებინებს, რომ უნდა იყოს „ატლანტიდის“ კულტურის ნატეხიო. ფრობენიუსი განსაკუთრებით გულისხმობს ბრინჯაოს ძეგლებს: თლილ ქვებს, კედლებისა და პილიასტრების პირის საკეთებლად, რაც ბენინში იქნა აღმოჩენილი, და რაც უდგება პლატონის ჩვენებას, რომ „ატლანტიდა“, მეფის სასახლის სანგრები, კალით იყო ნაფენი, სასახლე კი თუჯით პირნაკეთები, რომელიც ცეცხლივით ელავდაო. ბენინი აღმოჩენილ იქნა პორტუგალელების მიერ მე-16 საუკუნეში და მას აქეთ გაიზარდა კავშირი ევროპასა და დასავლეთ აფრიკას შორის. მეოცე საუკუნემდე გაბატონებული იყო ის აზრი, თითქოს აფრიკა, ეგვიპტის გამოკლებით, არაფერს საინტერესოს არ წარმოადგენს ხელოვნებისათვის. თითქოს იქ არ იყო არც ლეგენდა, არც ზღაპარი, არც ხუროთმოძღვრება, არც მხატვრობა თუ ქანდაკება, და თუ თითო-ოროლა რამ მოიპოვება, ისიც უგემოვნოა, ბანალური და სრულიად მოკლებული მხატვრულ ღირსებებს. დღეს ამ აზრის გამეორება. რასაკვირველია, აღარ შეიძლება. მრავალმა ექსპედიციამ იმდენი განძეული აღმოაჩინა, ხელოვნების ისეთი ძეგლები დააგროვა, რომ არამცთუ ძველი შეხედულება გააბათილა, არამედ, ხელოვნების მკვლევართ ათქმევინა, რომ საკაცობრიო ხელოვნების განვითარებაში აფრიკის

ბოდგმებსაც დიდი მონაწილეობა მიუღიათ, ხოლო მომავალშიც მათი გავლენა არ იქნება უნაყოფო. ჯერ კიდევ ბევრი რამ აღმოუჩენელია. ალბათ აუარებელი განძეულია მიწის სიღრმეში დაფარული. თუ მხოლოდ ბენინში იმდენი ბრინჯაოს მონუმენტალური ძეგლები და დახვეწილი წვრილი ფიგურები იქნა ნაპოვნი, რომ ინგლისელების მუზეუმები გაავსო, რატომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ჯერ კიდევ ბევრი ასეთი განძეულის აღმოჩენა არის მოსალოდნელი, რომელიც კიდევ და უფრო შესცვლის თანამედროვე აზრს ზანგების ხელოვნების შესახებ. ამბობდნენ, რომ ცენტრალური აფრიკის მცხოვრებთ არა ჰქონიათ და არცა აქვთ ქვის ქანდაკებაო. მაგრამ ფრობენიუსმა ბევრი ქვის ქანდაკება იპოვნა, რომელიც უძველეს ხანას ეკუთვნის და ამით გაბატონებული აზრი ძირიანად შესცვალა.

ამ ძეგლთა ფორმები და შესრულების ხერხი მკვეთრად განირჩევა იმ ფორმებისა და მანერისაგან, რომელიც ზანგურ ხელოვნებას ახასიათებს. ეს ძეგლები აღმოჩენილ იქნა მიუვალ ადგილებში — საღმრთო ჯალებში. იქ თურმე საგანგებოდ, საიდუმლოდ ინახავდნენ ზანგები უხსოვარი დროიდან მემკვიდრეობად მიღებულ ამ საღმრთო ძეგლებს. ამ ძეგლების შესახებ მოგვითხრობენ მათი თქმულებები. ეს ძეგლები წარმოადგენენ საკულტო საგნებს და მათი დაფარვის საიდუმლოებაც აქედან მომდინარეობს. ევროპაში ისეთი აზრი იყო გავრცელებული, თითქოს ზანგისათვის საკმარისია ბრჭყვიალა ღილები, ფერადი შუშები, სარკის ნატეხები, ცარიელი ბოთლები და სხვა, რომ სამაგიეროდ მოგცეთ საკულტო საგნებიო. მაგრამ ეს აზრი ყალბი გამოდგა. აუარებელ ფულზედაც არა სცვლიან ზანგები ასეთ საგნებს. მხოლოდ გადაგვარებულ ზანგთა მოსყიდვის წყალობით გახდა შესაძლებელი ამ ხელოვნების უძველეს განძთა საფარის აქაიქ მიგნება.

რას წარმოადგენენ ეს ძეგლები?

გრანიტისა, ტერაკოტისა და ბრინჯაოს თავებს, ქვის სკამებს, ქვის ნიანგებს, ქვის მონოლიტურ სტატუებს, ქაშანურის ქოთნებს და ორნამენტიან აგურებს. გაბატონებული აზრი იყო, და დღესაც იმეორებენ, თითქოს ზანგებს არ შეხებოდეთ ნილოსის კიდეთა უძველესი ცივილიზაცია ანდა ხმელთაშუა ზღვის ნაპირებიდან წამოსული გავლენა. არც ეს აზრი არის სწორი. ზანგებზე გავლენა მოუხდენიათ ეტრუსკებსაც, ეგვიპტელებსაც, ბერძნებსაც, არაბებსაც და ინდუსებსაც კი. აღსანიშნავია, რომ ეს მრავალნაირი გავლენა ისე მოუნელებიათ, აზროვნებაც, უნარიც და საერთოდ გარეგნულ-შინაგანი თვისებებიც ისე წმინდად დაუცავთ, რომ „ყოველგვარი მასალა, — ფრობენიუსის სიტყვით რომ ვთქვათ, — გაუაფრიკელებიათ“, რის

გამო „ყველაფერი, გარედან შემოტანილი ქრებაო“. ეს სიტყვები უფრო შემდეგ და ახალ პერიოდებს ეკუთვნიან, უძველესი ძეგლები კი ამ გავლენებს საკმაოდ მკაფიოდ ააშკარავებენ. რასაკვირველია, ძნელია გადაჭრით იმისი თქმა, ნამდვილად ზანგებს ეკუთვნის ეს უძველესი ძეგლები, რომელნიც დღევანდელ მათ მიწაწყალზე ჩნდებიან, თუ მათი შემქმნელი სხვა ხალხი იყო, რომელთა კვალი დღევანდლამდე არ ჩანს. ის კი დამტკიცებით შეიძლება ითქვას, რომ ამ უძველეს დოკუმენტებს გარკვეული კულტურის ბეჭედი აზის. მაგალითად, პროვინცია იერუბას რელიგია ძველი ეტრუსკების რელიგიასა ჰგავს; სწორკუთხოვანი შენობები ტემბითა და იმპლუვიუმით იმავე ეტრუსკების შენობებს ემსგავსება; ასევე ჰგვანან ხელსაწყოსაომარი იარაღები და სხვ... ფრობენიუსის აზრით, ეს გავლენა მოვიდოდა ზღვიდან. თავის აზრს ასაბუთებს ძველი ისტორიული ცნობებით, მაგ., ხანოს ცნობით, რომელიც ეკუთვნის დაახლოებით ხუთას წ. ქ. წ. ამ დოკუმენტში ნათქვამია, 30000 კოლონიელმა თუ როგორ გასცურა ჰიბრალტარის სრუტე და წავიდა სამხრეთისაკენ. ჰეროდოტეს ცნობით, კართაგენელებმა იცოდნენ აფრიკის ირგვლივ შემოსავლელი გზა. ფრობენიუსი უფრო შორსა სწევს ატლანტიდის კულტურას და ამ თავის აზრს ეტრუსკების უძველესი ისტორიული ცნობებით ამტკიცებს (მე-13 საუკ. ქ. წ.). „ეტრუსკები, იბერიულ მოდგმებთან ერთად წარმოადგენენ ერთ კულტურულ მთლიანობას, რომელნიც ბინადრობენ აფრიკის მთელ ჩრდილო მხარეში, ესპანეთში და გალიაში“. რაც შეეხება ქანდაკების ძეგლებს, მკვლევართა აზრით, ტერაკოტის თავები უახლოვდებიან სარდინიაში ნაპოვნ ტიპებს, პროპორციათა სისწორე და რეალიზმი საბერძნეთს გვაგონებს, მონოლიტები — ეგვიპტურ ობელისკოებს.

შემდეგი გავლენა, უფრო გვიან ეპოქაში — ბიზანტიისაა. პირველი შეხედვით თითქოს უცნაურია, საიდან უნდა მიეღწია ბიზანტიის გავლენას ისეთ მოწყვეტილ და შორეულ კუთხეში, როგორიც იორუბთა საბინადროა, სადაც აკლდამებში ნაპოვნი ნივთები გარკვეულად გვიჩვენებენ ბიზანტიის გავლენას. ეს ნივთებია: სკამები, უნაგირები, თასები, ბრინჯაოს საგნები, არქიტექტურული მოტივები და სხვ... ისლამმაც მოახდინა აფრიკაზე გავლენა და, მაშასადამე, ზანგებზედაც, მხოლოდ ეს გავლენა უარყოფითი იყო (ეს გავლენა დაიწყო მე-10 საუკ.). მან ხელი შეუშალა სახვითი ხელოვნების განვითარებას. ეს გამომდინარეობდა მაჰმადის მოძღვრებიდან, რომელმაც აკრძალა ყოველივე ცოცხალი არსების გამოხატვა: ეს აკრძალვა იმდენად მხატვრობას არ შეეხო, რამდენადაც ქანდაკებას, რადგან ეს უკანასკნელი უფრო ხორციელი ხასიათისა იყო, ვიდრე მხატვრობა.

მაგრამ, როგორც მოვიხსენიეთ, ყველა ეს გავლენა ღრმა არ ყოფილა, ზანგური ხელოვნების ფესვებს ვერ ჩასწვდა. ამ მხრივ ზანგები მეტად საინტერესო მოდგმას წარმოადგენენ. ისინი სულ ადვილად ითვისებენ უცხო გავლენას, მაგრამ ადვილადვე ჰკარგავენ. ამ მოვლენის საილუსტრაციოდ საინტერესო დოკუმენტია დარჩენილი საშუალო საუკუნეებიდან, ქრონიკის სახით. ზანგთა სახელმწიფოს კონგოს სატახტო ქალაქი სან-სალვადორი, მე-16 საუკუნეში, პორტუგალელთა კლერიკალების გავლენით გადაქცეულ იქნა ახალ ქრისტიანულ სახელმწიფოდ. თავისი სიმდიდრით და ბრწყინვალებით ეს ქალაქი ევროპის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა. ყველა დიდი თანამდებობა ზანგებს ეჭირათ. ჰერცოგები და დიდებულები იგივე ზანგები იყვნენ, ესპანურ წამოსასხამებში გამოხვეულნი, დაშნით და სხვა მოკაზმულობით შეჭურვილნი. უმაღლესი სასულიერო წოდებაც ზანგებისაგან შედგებოდა. საკათედრო ტაძარში ხშირად ისმოდა ზანგ-ეპისკოპოსების ქადაგება და ზანგ სამღვდელოების მოოქროვილი და მოჭედილი შესამოსი პირდაპირ ზღაპრულ სანახაობას წარმოადგენდა. თითქოს თვალის ერთ დახამხამებაში ველურთა კერა იქცა განათლებული ევროპის კუთხედ. ერთი საუკუნის შემდეგ, ვიღაც თავხედი ბერი სილას არტყამს კონგოს მბრძანებელ ზანგს. ეს საკმარისი იყო, რომ ამ „ცივილიზაციას“ ბოლო მოღებოდა. ერთი საუკუნეც არ გასულა მას შემდეგ და ეს „ბრწყინვალე ქალაქი“ ნანგრევებად იქცა. ევროპის კვალი საბოლოოდ გაქრა. და თუ აქა-იქ დარჩა რომელიმე კათოლიკე წმინდანის მოგონება, დარჩა როგორც ფეტიში. ასეთი ბედი ეწვია ისლამსაც და დღეს ყურანის ტექსტებს პატარ-პატარა ნაგლეჯებად ხევენ, ჰკვეცავენ, ახვევენ ჰრელ ტყავში და ინახავენ როგორც ავგაროზს. ასეთ კვალს ტოვებს ზანგებზე გარედან შეჭრილი ესა თუ ის გავლენა. მოდგმა თავის ნიადაგს არ ცილდება. ზანგების ხელოვნება, ისევე როგორც სხვა ველურთა ხელოვნება, ორ ძირითად საფუძველს ემყარება: ყოფასა და რელიგიას. მათი ოლიმპი მდიდარია. გაბატონებულია ბუნების ძალთა თაყვანისცემა. შანგო — გრგვინვა — ეს არის ყველაზე საინტერესო ღმერთი, მისგან მომდინარეობს სამეფო გვარი, ყველაზე ძლიერი კულტი ამ ღვთაებას ეკუთვნის. ამ კულტის ავეჯი კი მდიდარია და ორნამენტებით სავსე. თვით ღვთაება, უძველეს დროს, ვერძზე მჯდომარედ წარმოიდგინებოდა, შემდეგ კი ცხენოსნად. ამ ღვთაების კერპი გავრცელებულია. სხვა ღვთაებასაც არ ივიწყებენ. არსებობდა და არსებობს ოჯახები, რომელნიც თავის ხელობად აქცევდნენ კერპთა კეთებას. ეს ხელობა მემკვიდრეობით გადადის. რელიგია მოითხოვს საგანგებო საკულტო ინვენტარს. ეს უკანასკნელი შესრუ-

ლებული უნდა იყოს დიდი გულმოდგინებით და ოსტატობით. კერპებს მხოლოდ სამლოცველოებში და ოჯახში კი არ დგამენ, არამედ, მოედნებზეც, მინდორშიც და ესენი ხშირად ადამიანის ზომას აღემატებიან. რელიგიის ნიადაგზე განვითარებული ქანდაკება გადადის ყოველდღიურ ხმარებაში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორნამენტისა და ადამიანის ფიგურის სიხშირე, გზის სვეტებზე, ჭიშკარზე, სახლის კედლებზე, ხშირად ჭოხის ბოძებზედაც შეხვდებით ადამიანის ფიგურებსა და ორნამენტებს. თითქოს უორნამენტო ნივთს ვერც კი ნახავთ. ფრობენიუსს ერთი ზანგისათვის ევროპული ხანჯალი უჩუქებია. მეორე წელს მეცნიერმა თავის მიერ ნაჩუქარი ვერ იცნო, ზანგს ისე დაემუშავებინა და მოერთო ამ ხანჯლის ტარი, გამოეკვეთა ფრინველის თავი, ათასნაირი სამკაულით სავსე, თუჯის ლურსმნებით მოჭედილი და სხვ...

შეიძლება ითქვას, რომ ზანგების ხელოვნებაში უმთავრესი ადგილი ქანდაკებას უჭირავს. აქანდაკებენ უმთავრესად ხისაგან, ძვლისაგან. გვხვდება ქვაც და ბრინჯაოც. ძნელია გარკვევით თქმა, თუ სად იწყება კერპი და სად — თავისუფალი შემოქმედება, იმდენად დიდია მათ შორის მსგავსება. ეს განურჩევლობა შეიძლება იმითაც იყოს გამოწვეული, რომ ზანგური ხელოვნება, საზოგადოდ, მეტის-მეტად რეალისტურია და ფხიზელი, რაც კერპებშიაც ჩანს, და ღვთაებას ადამიანს უახლოვებს. ზანგების ხელოვნებაში და კერძოდ ქანდაკებაში ჩვენ ვერა ვხვდებით იმ ფანტასტიკას, რაც ახასიათებს სხვა ველურთა შემოქმედებას. ნახევრად გეომეტრიული ფორმებიდან ბუნებრივ ფორმებამდე — ეს არის ზანგთა ქანდაკების ერთადერთი გზა, და ქანდაკების ისტორიისა თუ თეორიისათვის ეს გზა არის მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი. როცა ზანგთა ქანდაკებას ვეცნობით, თვალში გვეცემა რამდენიმე დამახასიათებელი თავისებურება:

1. ზანგთა ქანდაკება არ ეფარდება ეთნოგრაფიულ ტიპს;

2. ჩანს საკანგებო მიდრეკილება დიდი თავისა და თვალებისადმი;

3. თემა სტილიზებულია და ხშირად იმიტაციაქმნილი, ლურსმნებითა თუ სხვა მასალით;

4. მთლიანი ფიგურები მეტწილად მუხლმოდრეკილები არიან;

5. ყელზე მეტწილად სალტეები აქვთ გაკეთებული.

ეს გარეგნული ნიშნებია, ან უკეთ, ყოფის ამსახველი ნიშნები. რაც შეეხება მათ მხატვრულ მხარეს, ამ მხრივაც უნდა აღინიშნოს რამდენიმე მომენტი:

1. ფორმათა არაჩვეულებრივობა, თავისებურება და სიმდიდრე (მსგავსი რამ არსად გვხვდება);

2. მასის თავისუფლება და დამოუკიდებლობა. ზანგს უყვარს სიმძიმე და მასზე ოპერაციები;

3. ფიგურის კონსტრუქციაში არქიტექტურული აღნაგობა და ნაწილთა შორის მექანიკური კავშირი;

4. პროპორციები მოკლეა, მძიმე, მასიური;

5. რეალობა არსად არ არის მოცემული. ყველგან რეალობის სიმბოლო ანუ პლასტიკური სიმბოლოა.

რაც შეეხება ტექნიკას, უნდა ითქვას, რომ ე. წ. წმინდა ტექნიკას იქ იშვიათად შეხვდებით. უმრავლეს შემთხვევაში კი ერთი მასალის ან ინსტრუმენტის დისციპლინა დარღვეულია და ამის ნაცვლად ვხედავთ ნარევ ტექნიკას: თიხის, ხის, ბრინჯაოს, ცულის, საკვეთლის, სტეკის და სხვ... მასალაც ნარევია: ლურსმნებით — თმა; ღვინჯილებით — თვალები. ტექნიკა განვითარდა და ბოლოს ზანგი თვალს კი არ ბაძავდა, არამედ, მის სიმბოლიურ შემცვლელს, და ამ უკანასკნელს ამუშავებდა პლასტიკურად. ასე რომ, ზანგთა საქანდაკო ტექნიკა მრავალგვარია თავის ერთგვარობაში.

IV

წინა ლექციაზე ჩვენ ვილაპარაკეთ დასავლეთ და ცენტრალური აფრიკის ქანდაკების შესახებ და ვნახეთ მისი ვითარება უძველესი დროიდან ახალ ხანამდე. მაგრამ ამ მიმოხილვას უფრო საილუსტრაციო ხასიათი ჰქონდა, ან უკეთ, პირველყოფილი ქანდაკების გასათვალისწინებელი მიზანი. ახლა კი აღმოსავლეთისაკენ გადმოვინაცვლოთ, ნილოსის ველებზე, სადაც შენახულია კაცობრიობის ისტორიის უძველესი ძეგლები, მეტად მდიდარი და ამაღლებული, როგორც ესთეტიკური მოტივებით, ისე ფორმებით თუ შესრულებით. მეცნიერებაში დღესაც გრძელდება დავა იმის შესახებ, თუ სად უფრო ძველი ძეგლებია, ეგვიპტეში თუ ტიგროს-ევფრატის მიდამოებში ანუ შუამდინარეთში, ე. ი. ეგვიპტის ხელოვნება უფრო ძველია თუ ქალდესი. ახალი ასირიოლოგები იქამდეც მიდიან, რომ ეგვიპტეს აცხადებენ ქალდეს კოლონიად. რამდენად მართალია ეს მოსაზრება, ჯერ არაფერი ითქმის ამის შესახებ. შესაძლებელია, რომ ერთიც და მეორეც თანადროულნი იყვნენ, და თუ მათ შორის არსებობს მხატვრული ნათესაობა, იქნებ ეს ნათესაობა გამომდინარეობდეს თვით მოდგმათა ნათესაობიდან ან კულტურული დონის ერთნაირობისაგან. უფრო ამ უკანასკნელ მომენტს დავემყაროთ, როგორც უფრო სანდოს და შევუდგეთ ეგვიპტის ძეგლთა მიმოხილვას.

ეგვიპტის ხელოვნება და კერძოდ ქანდაკება წარმოადგენს იმ დებულების საუკეთესო ილუსტრაციას, რომელიც ამბობს, რომ ბუნებ-

რივი პირობები (ფლორა, ნიადაგი, ჰავა და სხვ...) გავლენას ახდენენ ხელოვნებაზეო. ბუნება და ხელოვნება არსად ისე არ არის შეფარდებული, როგორც ეგვიპტეში. ეს შეფარდება ჩანს ხელოვნების ყოველ დარგში. ქვეყნის ბუნების ხასიათი ხელს უწყობდა ეგვიპტელებს: კირნარი ქვა და ხაქსი (გრანიტი), რომლითაც სავსე იყო ეგვიპტე, ეხმარებოდა მათ როგორც მზა მასალა დიდი და მტკიცე ძეგლების აგებაში. მშრალი ჰავა კი ათასი წლების განმავლობაში ინახავდა ამ ძეგლთა თითქმის პირველ სახეს. ბუნზენი სწორად შენიშნავს, რომ „ჩრდილოეთში ქვის ძეგლებს ყინვა და წვიმა ჭამს, სამხრეთში ხეთქავს ან ჰფარავს საშინელი მცენარეულობა; ჩინეთში არ არის ხუროთმოძღვრება. რომ ათას წლებს გაუმკლავდეს, ბაბილონში მხოლოდ აგური იყო, ინდოეთში თვით კლდეებიც ვერ უძლებენ მეტისმეტად მდიდარი ბუნების შემოწოლას. ეგვიპტე არის მონუმენტების ქვეყანა, ეგვიპტელები კი მთელ ისტორიაში ყველაზე მონუმენტალური ხალხიო". ჰეროდოტე მართალი იყო, ეგვიპტეს ნილოსის საჩუქარი რომ უწოდა. ნილოსი არამცთუ არჩენდა ეგვიპტეს, ნილოსმა შეინახა კიდეც იგი.

მემფისისა და ჰელიოპოლისის მახლობლად, 60—72 ფუტის სიღრმეზე, იპოვნეს ქოთნებისა და აგურის ნატეხები. ამ მიდამოებში ნილოსის ველთა ამაღლება საუკუნის განმავლობაში ხუთ დიუმს არ აღემატება. თუ ამ ანგარიშს გავყვებით, ეს ნატეხები უნდა ეკუთვნოდეს (2000 — 1400 წლებს ჩვენს ხანამდე, ე. ი . ქ. დაბადებამდე). ასე რომ, ეგვიპტის კულტურის დასაწყისის თარიღი უხსოვარ დროში გადადის და იკარგება.

ეგვიპტური ხელოვნება, საზოგადოდ, და ქანდაკება, კერძოდ, კარგად გაგებული ვერ იქნება, თუ არ გავითვალისწინებთ იმ ბუნებრივ, საზოგადოებრივ-ეკონომიურ და გონებრივ პირობათა კომპლექსს, რომლის გარეშე არც არსებობს ხელოვნება და არც იარსებებს.

ჩვენ ვიცით, რომ უძველესი საზოგადოებრივი სტილი ყველგან აგრარულ-კოლექტიურია. ამ საფეხურს ეფარდება ორნამენტის სტილი, უსახელო, უპიროვნო.

შემდეგ იწყება ფეოდალურ-ინდივიდუალური. ამ სტილს ეფარდება სტატუალური სტილი, ე. ი. სახელდებული, პიროვანი. აქ იწყება გაბატონებული წრის წარმომადგენელთა პლასტიკური განსახიერება. ჩვენ ვიცით, რომ ეს თეორიული დასკვნაა და პრაქტიკულად ასეთი გარკვეული განსაზღვრა არ არსებულა, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ის კი არ არის საინტერესო, თუ რამდენად სწორად და შეურევლად გვხვდება ეს სტილი, არამედ ის, თუ რამდენად სწორად არის

შემჩნეული ის ძირითადი ტენდენცია, რომელიც ამა თუ იმ პერიოდს ახასიათებს, სოციალურ-პოლიტიკურ თუ სხვა რამ ძალის გავლენასთან დაკავშირებით.

ეგვიპტე, წმინდა აგრარულ მდგომარეობაში, ჩვენ არ გვახსოვს. ჩვენს მიერ ცნობილ ეგვიპტის პირველ საფეხურზევე გვხვდება ხელოსნობა. გვხვდება: ქაშანურის (ფაიანსი), ლითონის, ქვა-პატიოსნის დამუშავების ცოდნა. მაგრამ, ძირითადად, ეს საფეხური მაინც აგრარულია, უპიროვნო, ფეოდალური წყობილების ტენდენციებით, ე. ი. პიროვნების გამოსახვის ცდებით.

ისტორიული ეგვიპტე კი, ე. ი. უძველესი პერიოდის ეგვიპტე, წარმოადგენს ფეოდალური წყობილების ქვეყანას. ეს პერიოდი იწყება 2800 წ. ქრისტემდე, იმას იქით კი ძეგლები ჩვენ არ გაგვაჩნია. ეს არის ეგრეთწოდებული მემფისის ხანა, რომელიც გრძელდება 2200 წლამდე ქ. წ. (1—10 დინასტია). ამ პერიოდის ხელოვნება და ტექნიკა ფრიად განვითარებულია. პირამიდები და აკლდამები სრულნი არიან შესრულების მხრივ. ამის გამო, უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ პერიოდს წინ უსწრებდა განვითარების დიდი და გრძელი გზა, მაგრამ როგორი, ამაზე პასუხის გაცემა არ შეგვიძლია.

ეგვიპტის ისტორიას 2800 წლით იწყებენ და ჩვენც ასე დავიწყოთ.

ის უზარმაზარი ძეგლები, რომელნიც ამ პერიოდში აშენებულა, როგორც, მაგალითად, გიზეხის პირამიდები, მეცნიერებაში ითვლება ეგვიპტური დესპოტიის საუკეთესო გამოხატულებად. მართლაც, ამ სიდიდით და სიდიადით შემზარავ ძეგლებს მხოლოდ უმძაფრესი დესპოტია თუ შექმნიდა. ათი-ათასობით მონას უნდა ემუშავა, აეტანა არაადამიანური წვალება თუ წამება, რომ აგებულიყო ის პირველი მსოფლიოს სასწაულთაგანი, რასაც ჩვენ პირამიდებს ვუწოდებთ. ასეთი საქმე კი კეთდება რკინის დისციპლინით, ერთისადმი უსიტყვო მორჩილებით, ადამიანის მეობის გაუქმებით. ასე იყო ეგვიპტეში. მეცნიერები ამტკიცებენ, რომ დესპოტია ყველაზე სასტიკად ეგვიპტეში განვითარდა. კლასებიც იქ მთელი სიმკაცრით ჩამოყალიბდა—კლერიკალები, ფეოდალები და მათი მოხელეები, მონები. ყველას სათავეში კი იყო დესპოტი — ფარაონი. ეს მონები იყვნენ რომ იტანდნენ სახელმწიფოს არსებობის მთელ სიმძიმეს. მაგრამ ნუ გვეგონება, რომ იქ ხელოვნების თუ ხელოსნობის წარმომადგენელნი თავისუფალ შრომას ეწეოდნენ. ისინიც მონობას განიცდიდნენ. შენახულია ერთი სურათი, სადაც მხატვარ-მოქანდაკენი არიან დახატულნი მუშაობის პროცესში. ამ ოსტატებს თავს მეთვალყურე ადგათ, ხელში მათრახმომარჯვებული. ეს სურათი მჭევრად მეტყველებს

იმ სისტემის შესახებ, რომელიც ეგვიპტეში ყოფილა გაბატონებული. მათრახს უკეთებია იქ საქმე. მაგრამ ეს მათრახი ხომ ვერ შექმნიდა ოსტატს? მას მხოლოდ ოსტატის ამუშავება შეუძლია. ოსტატი კი მათრახამდე უნდა იყოს. დესპოტიას შეეძლო ხელოვნებისათვის მიმართულება მიეცა, და ჩვენც ვაღიარებთ, რომ ის კოლოსალობა, ის სიდიადე, რომელსაც უძველესი ეგვიპტური ძეგლები წარმოადგენენ, მართლაც ამ დესპოტიის ნაყოფი იყო, მაგრამ თვით ხელოვნებისადმი მისწრაფება, ის გამახვილებული მხატვრული მოფიქრება, ის აღმოჩენები, რითაც სავსეა ეგვიპტის ისტორია, რასაკვირველია, თვით ეგვიპტელის გონებრივი თუ ზნეობრივი აგებულების გამოხატულებაა, ე. ი. იმ სტიქიონის გამომჟღავნება, რომელსაც ძველი ფსიქოლოგია სულს უწოდებს. მეტად რთულია ეგვიპტელის ფსიქია. იგი ერთსა და იმავე დროს მისტიკოსიც არის და რეალისტიც. ვილჰელმ ლიუბკე ამბობდა, რომ ეგვიპტელების სული ინდუსაფსიქიკის პირდაპირი წინააღმდეგობა არის: ინდოეთის მეოცნებე ბინადარნი ზურგს უბრუნებდნენ ცხოვრების რეალობას, ეგვიპტეში კი პირიქით, ხალხის მთელი ინტერესი სინამდვილის გაგებისაკენ იყო მიმართულიო. ეს მართალია, მაგრამ სიმთელე იმაში მდგომარეობს, რომ ეს ფხიზელი რეალიზმი რაღაც გრანდიოზული სიმბოლიზმის სახით იყო მოცემული. ეგვიპტელისათვის მთელი ბუნება სიმბოლო იყო, კერძო საგანი და მოვლენა — იდეის სიმბოლო. მოვლენის ახსნა იმავე მოვლენების საშუალებით ხდებოდა, მხოლოდ არა რეალური, არამედ ნახატი სიმბოლოს სახით. მაგალითად, ქვეყანა—ბოსტანა ჰია-სვავი. ეს ნიშნავს წარმოშობას და ძიღებას, ანდა ქვეყანა — გველი, რომელსაც კუდი პირში უჭირავს, რაც ნიშნავს სიცოცხლის დახშულ, ცვალებადსა და მუდამ განახლების პროცესში მყოფ წრეს. ამ სიმბოლიზმთან არის დაკავშირებული ეგვიპტური უძველესი დამწერლობაც. მათ სამგვარი იეროგლიფები ჰქონდათ: საგნობრივი, ნიშნობრივი და ბგერითი. იხატება ხე და ნიშნავს ხეს— ეს საგნობრივია. იხატება ხე და ნიშნავს იმ ასოს, რა ასოთიც ეს სიტყვა იწყება. ახემ — ა (არწივი). ლაბუ — ლ (ლომი) — ეს ბგერითია. მაგრამ როცა ფრინველი იხატებოდა, უნდა ეგულისხმათ ღმერთი, ფუტკარი — მუშა, ორი აპყრობილი ხელი — ლოცვა და სხვ.

ასეთივე რეალისტური სიმბოლიზმით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხასიათდება ეგვიპტური ხელოვნებაც.

იმის ნაცვლად, რომ ჰიპოთეზებზე ემსჯელა, რიცხვთა სისტემებზე და დოგმებზე ეფიქრა, ეგვიპტურმა სულმა ჩუმად აღმართა თავისი უზარმაზარი სიმბოლოები. ეგვიპტელი თავის თავს წარმოიდგენდა ცხოვრების რთულ და ვიწრო ბილიკებზე მოგზაურად. ბედის-

წერის იდეა მას ამგვარად ეჩვენებოდა. ეგვიპტელის ყოფა — ასეთი მოგზაურის ყოფაა. მათი კულტურის ყველა ფორმა ამ მოტივის გამოსახვას უნდებოდა. ჩრდილოელთა სივრცის ნაცვლად, ბერძნების სხეულის ნაცვლად, ეგვიპტელთა პრა-სიმბოლო გზას წარმოადგენს. განზიდულობა თუ ვრცევადობა მათ ისე თავისებურად ესმოდათ, რომ ჩვენთვის თითქოს ძნელიც არის მისი კარგად გაგება. ასეთი იყო ის ასპექტი, რომლის განხორციელებასაც ცდილობდა ეგვიპტური ხელოვნება დასაწყისიდან დასასრულამდე. საერთო სურათი ასეთია: ქანდაკება წინ მიემართება დიდებით; პირამიდებთან აუარებელ ტაძართა მწყობრია; საგანგებოდ განზომილად გადადის ერთიმეორეზე, პირქუშები, თანდათან ვიწროვდებიან; დარბაზებზე და ეზოებზე გადადიან სამარხ ოთახამდე. სფინქსების ხეივანი; ტაძრების კედლებზე რელიეფთა ციკლებია, რომელთა გაყოლებითაც უნდა იაროს მაყურებელმა; ამ უკანასკნელს ეს რელიეფები ისე წარმართავენ და აცილებენ, რომ მან სიღრმემდე მიაღწიოს, და სწორედ აქ არის ეგვიპტელების მიერ სიღრმის თავისებური წარმოდგენა. სიღრმე... იმდენად ძლიერად იყო მისი მიმართულება მოცემული, რომ ვრცევადობა ცნაურდებოდა როგორც მუდმივი განხორციელების მდგომარეობა. ეს „გზა“ ბედისწერაც არის და მესამე განზომილებაც. კედლების მძლავრი ზედაპირი, რელიეფები, სვეტების მთელი რიგი — ეს არის სიგრძე და სიგანე, რასაც ეგვიპტელი ე. ი. „მგზავრი“ უცქერდა, და აქ სივრცე თითქოს მოცემული იყო როგორც ჯერ შეუკავშირებელი ელემენტები. ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ხაზებისა და სწორი კუთხის ბატონობა, რაკურსების აცდენა და სხვა გვიმტკიცებს ორზომიანობის პრინციპის სიმტკიცეს. ეს გარემოება კი იზოლიაციას უკეთებს სიღრმის განცდას, რაც ეთანაბრება და ეხამება მიმართულებას და მიზანს: გზას აკლდამისაკენ. მძლავრ პილონთა ვიწრო კარიდან (დაბადების სიმბოლო), ადამიანი წერას სხვადასხვა, თანდათან შევიწროებული ოთახებით, მიჰყავს უკანასკნელ ცელლამდე, სადაც მოთავსებული იყო მუმია, რომელიც შეიცავდა გარდაცვლილი ფარაონის „კა“-ს. ეს მთელი მეტაფიზიკაა ქვის ენით ნათქვამი. აქ არის ფორმათა დიდი სიწმინდე და სისადავე, რაც ჩვენს მიერ (ე. ი. სხვა კულტურაზე აღზრდილთათვის) აღიქმება, როგორც უმოძრაობა.

თითქოს ეგვიპტურ ხელოვნებაში გაბატონებულია ხუროთმოძღვრება. ქანდაკება და მხატვრობა მისთვის დამატებას წარმოადგენენ. ასეთია გავრცელებული აზრი. ჩვენ გვგონია, რომ ასეთი აზრი სწორი არ არის. არქიტექტურა კი არ იყო გაბატონებული, არამედ მთლიანობა. მართალია, ქანდაკება არქიტექტურის მიხედვით კეთ-

დებოდა, მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ მას დამორჩილებოდა, არამედ, მთლიანობის შესაქმნელად. რელიეფები და მხატვრობა კედლებზე, კედლების მოსალამაზებლად კი არ კეთდებოდა, არამედ იმ იდეის გამოსახატავად, რისთვისაც ეს კედლები შენდებოდნენ. უფრო მეტიც: აქ მთავარი — ფიგურები იყო და არქიტექტურა უფრო მათთვის იყო განკუთვნილი, ვიდრე წინააღმდეგ. რაც შეეხება ქანდაკების ერთგვარ განსაზღვრას ხუროთმოძღვრების მიერ, ეს, ვიმეორებთ, მთლიანობისათვის ხდებოდა, და უფრო სწორი იქნება ვთქვათ, რომ ეგვიპტეში ქანდაკება და მხატვრობა არქიტექტურის დამატებას კი არ წარმოადგენდნენ, არამედ იდეას მთლიანი გამოსახვით, განსაზღვრულ ცალკე დარგებს, არქიტექტურასთან ერთად.

როდესაც ვეცნობით ეგვიპტური ხელოვნების ძეგლებს, პირველადვე გვიპყრობს ის თავისებურება, რომელიც მას არაჩვეულებრივად ამჩნევია. ეს არის მათი სტილი. და ეს სტილი მონუმენტალურია: არსებითის გამოყოფა, მცირე ხაზებისა და შემთხვევითი ელემენტების გამოტოვება, არქიტექტონური სიმტკიცის დადგენა, სიმძიმის კანონზე დამყარებული მდგომარეობა და არა მოძრაობა — აი, ის ძირითადი ელემენტები, რომელნიც ერთად ქმნიან ეგვიპტური ხელოვნების სტილს. შარლ ბლანკი, თავის წიგნში La sculpture ეგვიპტური სტილის შესახებ, სხვათა შორის, წერს: ეგვიპტური ხელოვნება ყველა ძველ ხელოვნებაზე უფრო ძნელია გასაცნობად, რადგან იგი სტაციონარულ მდგომარეობაშია დარჩენილი, ერთგვარი, უცვლელი. ასეთი იყო იმდენად, რამდენადაც იგი წმინდა ეგვიპტური იყო, ე. ი. ვიდრე პტოლომეების დინასტიამ (IV საუკუნე ქრისტემდე) ცოტათი მაინც არ შეცვალა იმისი სახე და ერთგვარი ფილტრით არ შეუშვა ბერძნული გენიო. გვგონია, რომ ეს აზრი სწორი არ არის. ეგვიპტური ხელოვნება და, კერძოდ, ქანდაკება სტაციონარულ მდგომარეობაში არ ყოფილა. იყო სტაციონარული პოზები, კანონები და სხვ., მაგრამ განვითარება ამ გარეგნული მომენტების იქით არის საძიებელი. ის, რაც პტოლომეების შემდეგ შეიქმნა ეგვიპტეში, არის იმ დეკადანსის გაგრძელება, რომელიც უფრო ადრე იყო დაწყებული. ყურადღების გარეშე რომ დავტოვოთ ზოგი გამონაკლისი და ნიუანსი, უნდა ვთქვათ, რომ ეგვიპტური ქანდაკება არის სახვითი მწერლობა. იგი თავისი სიმბოლიკით გამოხატავდა რელიგიურ იდეებს და ამ თავის პირველ დანიშნულებას ეგვიპტური ქანდაკება მტკიცედ იცავდა. ქანდაკების აკვანი ტაძარი იყო და თავის განვითარებაში შემდეგი საფეხურები გაიარა: 1. ფიგურისა თუ საგნის ხაზობრივი გამოსახვა, კონტურების ოდნავი გამოკვეთით;

2. სურათის კედელში ჩაღრმავება, საიდანაც იგი ბარელიეფის სახით ვარეთ იწევს; 3. კედლისაგან განთავისუფლება, მაგრამ არა სავსებით, კავშირი მაინც რჩება; 4. ქანდაკების სავსებით გამოყოფა, რაც იშვიათად გვხვდება (მეტწილად მრგვალი ფიგურა მიდგმულია ოთხკუთხოვან სვეტთან). ყველგან კი ეგვიპტურ ქანდაკებას ერთი და იგივე ძირითადი თვისებები აქვს: ფორმები კუმშად არის გამოყვანილი, ზედმიწევნით, მაგრამ წვრილმანების გამოუყენებლად; ხაზები სწორია და მძლავრი; პოზა — მტკიცე (იმპოზანტური), დიადი და მყარი; ფეხები — მეტწილად პარალელური და შემწყობრებული: ტერფები—მიწას მიკრულნი, მოძრაობის მიუხედავად; ხელები — ტანის სიგრძეს ჩამოყოლებული ან მკერდზე დალაგებული. საერთო პრინციპი — ფრონტალობა. ასეთივე იყო გამოსახულებაც. იგიც ფრონტალობისათვის იყო ნავარაუდევი და წარმოადგენდა ბრტყელი რელიეფის სახის შეცვლას. ეს არის უსივრცო პლასტიკა (ცალკე აღებული), რადგან ფრონტალობა ფიგურას ზღუდავს. ეს ხასიათი შემდეგ ბერძნებსაც გადაეცა, სადაც ეს სტილი გაბატონებული იყო 650 წ. ჭ. წ. და შემდეგშიც; თითქმის მეოთხე საუკუნემდე გასტანა მისმა გავლენამ.

ვნახოთ უფრო ახლო: ჯერ ისევ ძველ სამეფოში (გრძელდება 2500 წლამდე, ჭ. წ.) ქანდაკება ისე იყო განვითარებული, რომ გამოხატავდა არა მხოლოდ ტანისამოსის დოკუმენტალობას, გამოსახულის ასაკს, გვარს, პოზას და სხვა წვრილმანებს, არამედ მის პორტრეტულ მსგავსებას და ხასიათსაც. ამას მოითხოვდა რელიგია. რაც უფრო მეტი იქნებოდა აკლდამაში ასეთი ქანდაკება, მით უფრო ადვილად შეძლებდა სქემა (სული ანუ აჩრდილისებური არსი, რომელიც სიკვდილის ჟამს ეყოფოდა ადამიანის სხეულს) თავისი ქერქის (სხეულის) პოვნას და გაუადვილდებოდა აღდგომა. თუ რამდენად იყო პორტრეტული ქანდაკება წინ წასული ამ ძველ პერიოდში, ამას ამტკიცებს ქანდაკების საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ნიმუში, რომელსაც ჩვენამდე მოუღწევია. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეგვიპტეში ორგვარი ქანდაკება არსებობდა: სამეფო კარისა და ხალხური. პირველი — უფრო შეზღუდული იყო მრავალგვარი პირობითობით, რასაც მოითხოვდა მეფის ღვთაებრიობა, სხვებთან მისი შეუტოლებლობა და სხვ... ეს კი, რასაკვირველია, ზღუდავდა შემოქმედების სითამამეს. ხალხურ ქანდაკებაში კი შემოქმედება უფრო თავისუფალი იყო. ცდილობდნენ, რომ რაც შეიძლება ახლო მისულიყვნენ ნატურასთან (მოქანდაკის ნიჭისა და მასალის შეძლების მიხედვით), რაც შეიძლება კარგად ეთქვათ ინდივიდუალური სპეციფიურობა, რაც ადამიანებს ერთმანეთისაგან ანსხვავებდა. ჩვენამდე მოუღწევია ისეთ

ძეგლებს, რომლებიც ამ მხრივ ფრიად მნიშვნელოვანია: მ წ ე რ ა ლ ი, მოკეცილი რომ ზის (ინახება პარიზში, ლუვრში), მეტად დამახასიათებელი და სიცოცხლით სავსე თავით, ნ ე ფ ე-დ ე დ ო ფ ა ლ ი, რომელიც პირველს ჩამორჩება სიცხოველის მხრივ, მაგრამ ინდივიდუალური ხასიათის გადმოცემით მაინც ღირსსაცნობია და ს ო ფ ლ ი ს მ ა მ ა ს ა ხ ლ ი ს ი, რომელიც გამოსახვის სიმართლით და სიცხოველით ორივეს აღემატება. გათხრის დროს, ეს ქანდაკება რომ ამოუღიათ, ერთ-ერთ ფელაჰს დაუყვირია: „ეს ხომ ჩვენი მამახსახლისიაო", და მას აქეთ შერჩა ამ ქანდაკებას ეს სახელი. სამივე ფიგურაში განსაკუთრებით თავებია აღსანიშნავი, როგორც უაღრესად დიდი ოსტატობით შესრულებული, რასაც ეგვიპტეში მოქანდაკისაგან მოითხოვდნენ. რაც შეეხება სხეულს, განსაკუთრებით ხელ-ფეხის დამუშავებას, ვერ ვიტყვით, რომ აქ დიდ მიღწევებთან გვქონდეს საქმე. რასაკვირველია, სხეულისა და ხელ-ფეხის დამუშავების მანერას თავისი ღირსება და მნიშვნელობაც აქვს, მაგრამ თავებთან შედარებით ეს ღირსება აღარა ჩანს.

რაც შეეხება კარის ძეგლებს, აქ უფრო სხვა ხასიათია მოცემული. მიუკარებელნი, დიად უძრაობაში მყოფნი. შორეულ სივრცეში გატყორცნილი და გაყინული მზერით, სხეულზე მიკრული ხელ-ფეხით, დაძაბული პოზით სხედან ეს აუარებელი, თითქოს თვლემამიცემული ფიგურები და მათ გარშემო მიმოაბნევენ ერთგვარ სიცივესა და უსიცოცხლობას. დიადობას კი მათ ვერავინ წაართმევს. მიზანიც ეს იყო. ოსტატობა აქაც გამძარჯვებულია. ხოლო თუ გავითვალისწინებთ მასალის დამუშავებასაც, რომელიც ხშირად ძალიან დაუმორჩილებელი იყო (ხაქსი), იმ იშვიათ გარკვეულობას და მასალის ცოდნას, რასაც ზოგჯერ სასწაულებრივი ხასიათი აქვს, უნდა ვთქვათ, რომ ეგვიპტელი მოქანდაკე ვირტუოზი იყო, მას გააჩნდა ბევრი ისეთი ღირსება, რაც მის საკუთრებადვე დარჩა, ხოლო შემდეგში ვეღარავინ გაიმეორა. რაც შეეხება რელიეფებს, ესეც ქანდაკებასთან ერთად მიდიოდა. ძველადვე ბრტყელი რელიეფებით ამკობდნენ დასაკრძალავ კამერებს. ამ რელიეფების საშუალებით მოთხრობილი იყო მიცვალებულის ცხოვრება და მოღვაწეობა. რელიეფური ფიგურების გადმოსაცემად შემუშავდა თავისებური სტილი: თავი — პროფილი, თვალი — ყოველთვის პირდაპირ. პირდაპირე აქანდაკებდნენ ტანს, ფეხებს კი პროფილით. იქნებ ასეთი გამოსახვა ძველი მოქანდაკეების შეუძლებლობით აიხსნებოდეს, ან იქნებ ასეთი მანერა განზომილი იყო, რომ ადამიანის სხეულს მისცემოდა რაც შეიძლება მეტი და დამახასიათებელი მოხაზულობა.

რელიეფური ქანდაკება სამგვარი იცოდნენ: 1) ბრტყელი რელი-

ეფი, რომლის სიმაღლე სამ მილიმეტრს არ აღემატებოდა; ასეთებს აკეთებდნენ შენობის შიგნით; 2) ჩაჭრილი რელიეფი (კოილოგრიფი); ასე აკეთებდნენ ძნელ მასალაზე, როგორიცაა ხაქსი ან ბაზალტი. ფონს აღრმავებდნენ ერთი-ორი სანტიმეტრით, ფიგურას კი სულ ბრტყლად ამუშავებდნენ. ასეთი რელიეფები მხოლოდ ეგვიპტელებმა იცოდნენ. რელიეფებს აკეთებდნენ გარეთ და, სხვათა შორის, ამ ხერხს მიმართავდნენ ქანდაკების შესანახად, რომ წვიმასა და ცუდ ამინდს ძეგლი არ გაეფუჭებინა; 3) კონტურებიანი ანუ ხაზ-ნაკვეთი რელიეფი. ასეთებს აკეთებდნენ მაშინ, როდესაც დიდი სივრცე იყო დასაფარავი მოკლე ხნის განმავლობაში. ამგვარი ხერხით იკვეთებოდა მხოლოდ კონტურები, ფიგურა და ფონი კი ხელუხლები რჩებოდა.

რაც შეეხება მასალას, მისი დამუშავების ტექნიკას, უნდა ითქვას, რომ გამომსახველობის გასაძლიერებლად ეგვიპტეში მრავალ მასალას ხმარობდნენ ერთი და იმავე ძეგლისათვის. მაგალითად, „მ წ ე რ ა ლ ი“, მთლად ფიგურა ტირნარი ქვისაა, მაგრამ სმარებულია შემდეგი სხვა მასალაც: თვალის კაკალი — თაგვ-მარილა. ქუთუთოები — ბრინჯაო, თვალის გუგა — მთის ბროლი, ბაია-ლითონის წერტილი. „სოფლის მამასახლისი“ — ხისაა. გარს შემოკრული ჰქონია ტილოს გარსი, წამწამები კი სპილენძისა აქვს. გამომსახველობის გასაძლიერებლად იცოდნენ შეღებვაც. მამაკაცის სხეულს ღებავდნენ წითელ-მიხაკისფრად, ქალისას — ყვითლად, თმას — შავად. ტანისამოსს — თეთრად და სხვ... ეგვიპტური ქანდაკების შესახებ უნდა გვახსოვდეს:

1. 3000 წლით ადრე ქ. წ., მემფისის პერიოდში, განსაკუთრებულია ხელოვნება და ტექნიკა. პირამიდები და აკლდამები სრულყოფილია შესრულების მხრივ;

2. ეგვიპტელებისათვის საერო ცხოვრება, მეფეთა მოქმედება და სხვ... მათი ხელოვნების შინაარსია. ზეცა და ღმერთები მხოლოდ რეფლექსიის სახით ეფინებიან.

3. ეგვიპტური პლასტიკის ნიმუშებს წარმოადგენს კატაკომბებში (30 საუკუნე ქ. წ.) ბრტყელი ბარელიეფები ოთახებისა და კორიდორების კედლებზე. ფიგურები არის ოდნავ გამოწეული — მხოლოდ ფერების საშუალებით. გამოყენებულია ღია ნაირი ფერები — აღმოსავლეთის ხალიჩასავით. ალბათ მათ ჰბაძავდნენ. ბარელიეფის შინაარსი — მეფეები და წარჩინებულნი არიან. მიცვალებულთა ფიგურები განზრახ გაკეთებულია დიდად, მათი მოქმედებანი — პატარად.

4. გადმოცემა არის ცოცხალი და სწორი, ერთგვარი მატიანეა

თითქოს. ამიტომ არის მშრალი და ვიწრო. ასეთივეა შესრულების მანერაც. ფიგურების განაწილება არაორგანიზებულია. ემორჩილება არქიტექტურას.

5. ჩანს პროპორციების სიმძიმე, მაგრამ მაინც არის ფორმისა და მოძრაობის გაგება. უცნაურია შეცდომები: მიმავალს ორივე ფეხის ტერფი მიწაზე აქვს. თავისა და ფეხების პროფილი, ტანი — ჩასით. დაკვირვების უქონლობა კი არ არის ამის მიზეზი, არამედ ბარელიეფის სიძნელე, მით უმეტეს, რომ მათი ბარელიეფები ძალიან ბრტყელია. მათ აინტერესებდათ სიმართლე და სინათლე, რაც ესმოდათ როგორც ტექნიკური მიმსგავსება.

6. ინდივიდუალობა სახეებში არ ჩანს. გეგონია, რომ ჩანს, თუმცა ხშირად არა.

7. კარგად ჰკვეთავდნენ ცხოველებს.

8. დამახასიათებელია ქანდაკების კოლოსალობა, მაგალითად, შაფრის ანუ ხეფრენის სფინქსი, მემფისის ახლო, 172 ფუტი სიგრძით.

9. გამოსახულებანი. საოცარია, რომ ასე ადრე მიაღწიეს იკონიურობას. მაგრამ ისიც საოცარია, რომ ეს იკონიურობა ვეღარ განავითარეს შინაგანად.

10. ნაკლებად ამუშავებდნენ სხეულს. მეტწილად არის მჯდომარე გამოსახულებანი, მიკრული ხელ-ფეხით. ზოგჯერ სხეულის ხაზები ოდნავ არის მინიშნებული, თავი კი დამთავრებულია.

11. ახასიათებთ ბარელიეფის წინააღმდეგობა მრგვალ ფიგურებში. სიცოცხლეს და მოძრაობას თითქოს გაურბიან.

12. ეგვიპტური პლასტიკა უახლოვდება ბუნების ფორმებს, მაგრამ არა სავსებით. იგი ფიგურებს იწყებს ფართოდ. მტკიცედ აღნიშნავს სხეულის ნაწილებს, ჩონჩხს, კუნთებს, მაგრამ თითქოს სიცოცხლე ნაკლებია. პირობითობა, ტრადიცია — ეს ზღუდავს შემოქმედებას. არქიტექტურასთან ერთად აზრი ეძლევა, მაგრამ ისე არა. იქ პლასტიკა ვერ განთავისუფლდა.

13. ეგვიპტის ქანდაკებას თითქოს ისტორია არა აქვს. განვითარება არა ჩანს, მათემატიკური სქემა, რეგრესი უფრო.

14. ახალი სამეფო უფრო მდიდარი და მრავალნაირია, მაგრამ იგივე ტრადიციები რჩება თვით რომაელთა დაპყრობამდე (მე-16, მე-13 საუკუნემდე ქ. წ.). იგრძნობა ფანტაზიის ნაკლებობა. ფარაონი მოცემულია დიდად. შინაგანი დიადობის ფორმები არა აქვთ მოძებნილი. ღმერთებს ფარაონები ახლავან და იმით განირჩევიან, რომ პირუტყვის ან ფრინველის თავი აქვთ. ბარელიეფებიც ძველებურია. ახალი ბარელიეფები კი ჩაჭრილ-ჩაღრმავებულია.

V

მეცხრამეტე საუკუნემდე შუამდინარეთის კულტურის შესახებ კაცობრიობამ იცოდა მხოლოდ ის, რასაც დაბადების ავტორები მოგვითხრობენ. ეს მოთხრობა კი, რასაკვირველია, საკმარისი არ იყო, რომ მასზე დაემყარებინათ მეცნიერული დასკვნები. კლასიკური კულტურის შესახებ ისტორიული ცნობები ქ. წ. V—VI საუკუნეებს არ გასცილებია. ისე რომ, ეგრეთწოდებული „მსოფლიო ისტორია“ იწყებოდა მარათონისა და სალამინის ბრძოლის ველებიდან. ამ ისტორიის ხნოვანება კი არ აღემატება ორნახევარ ათასეულ წელს ჩვენამდე. მაგრამ მე-19 საუკუნის კაცობრიობა გამდიდრდა ისეთი აღმოჩენებით, რომლებმაც მეცნიერებაში დიდი გარდაქმნა გამოიწვიეს. რა მნიშვნელობაც ტექნიკის ქვეყანაში ჰქონდა ორთქლსა და მეტალურგიას, ისეთივე მნიშვნელობა მიეცა საზოგადოებრივი ცხოვრების შემსწავლელ მეცნიერებათა ქვეყანაში იმ გათხრებს, რომელთა საშუალებითაც კაცობრიობას თვალწინ გადაეშალა იმ ხნის უცნობი პერიოდი, რამდენსაც თავისი არსებობის ასაკად თვლიდა. 3000 წელი ქრისტემდე — ეს ისეთი დაუჯერებელი ამბავი იყო, რომ პირველ ხანებში, დოკუმენტთა მჭევრმეტყველების მიუხედავად, მაინც არა სჯეროდათ მეცნიერების წარმომადგენელთ. მარტო შლიმანის მაგალითი კმარა (ტროიას რომ ეძებდა), რომელსაც სწამებდნენ „ანტიკვარულ ჰალუცინაციებს“, უწოდებდნენ „უცნაურ მილიონერს“, „დილეტანტს“, ხოლო მის მეცნიერულ გეგმას — ქიმერას. მაგრამ ფაქტების წინაშე ურწმუნოება უძლურია, და „ძველი აღმოსავლეთის“ მკვლევარებმა კაცობრიობის ისტორიას შესძინეს 3000 უცნობი წელიწადი, სავსე აუარებელი, როგორც სულიერი, ისე ნივთიერი კულტურის უძვირფასესი ძეგლებით. პირველი მეცნიერი, რომელმაც ყურადღება მიაქცია ევფრატის გასწვრივ მოყოლებულ ტაგრუცებს (მიწაყრილი, le tertre, კურგანი), იყო ინგლისელი რიჩი, რომელმაც 1820 წელს დაიწყო თხრა, მაგრამ უშედეგოდ. უიმისოდ კი, როგორც მისთვის ეთქვათ, მოსულის მახლობლად ეპოვნათ ქანდაკება, რომელიც ულემის (სკულის წარმომადგენელი) ბრძანებით დაუმსხვრევიათ. რიჩმა მხოლოდ ეს ნამსხვრევები შეკრიბა და „სამ კვადრატულ ფუტიანი ყუთით“ წაიღო ინგლისში. ამ ნამსხვრევებით დაედო საფუძველი ბრიტანეთის მუზეუმის უმდიდრეს აღმოსავლეთის კოლექციას. შემდეგ მიდის კვლევათა მთელი წყება: იტალიელი ბოტტა, რომელიც საფრანგეთის კონსულად იყო ალექსანდრიაში, მოსულში, იერუსალიმში და ტრიპოლისში. იგი იყო 1830—33 წლებში ეგვიპტური ექსპედიციის მონაწილე სენაარში. 1843—46 წწ. თხრიდა ტიგროსის მიდამოებს, აღმოაჩინა ნი-

ნევიის ნაშთები, და აწარმოა ასურული ლურსმული წარწერების კვლევა („Memoire de l'ecriture cuneitorwe assyrienue". პარიზი, 1848 წ.). მისი შრომები გამოცემულია საფრანგეთის მთავრობის მიერ 5 ტომად, 1847—50 წწ., „Monuments de Ninive, decouverts et decrits par Botta" შემდეგ. ინგლისელი. ცნობილი არქეოლოგი ოსტენ ჰენრი ლეიარდი (1817—1894). რომელმაც გათხარა ნინევია, იპოვნა ასურულ მეფეთა სასახლეები; გათხარა აგრეთვე მოსულის მიდამოები და ბაბილონის ნანგრევები, სადაც იპოვნა ასურბანიპალის ბიბლიოთეკა, რამდენიმე ათას ნაწერ კრამიტისაგან შემდგარი. ეს ბიბლიოთეკა ახლა ინახება ბრიტანეთის მეზეუმში. მისი უმთავრესი შრომებია: Nineveh and its remains (ლონდონი, 1848 წ.) და „Nineveh and Babilon" (ლონდონი. 1854 წ.). შემდეგ რისსი. ფრენელი და ჟიულ ოპპერი (1851—54). ლოფტუსი და ტაილონი (1849—55). რასსამი (1879—82). ე. დე-სარკეზე (1875). ჯონ პეტერსონი (1875), მარიეტტი, ნიუტონი. კონტე, პერნო და სხვ... აი ის ხალხი, რომელიც ზღაპრული აღტრთოვანებით, თავდადებითა და მოთმინებით საკვირველ ჯიუტობით ეძებდა მიწის სიღრმეში ჩამარხულ ძველისძველ კულტურას და იპოვა კიდეც. ამას იქით ისტორიული წრე განზე გავიდა. ძველი აღმოსავლეთის იეროგლიფებისა და ლურსმულ წარწერათა გასაღების პოვნამ და წაკითხვამ დასაწყისი მისცა, მოულოდნელი ჰორიზონტები გადაუშალა ძვირფასი მეცნიერული მასალის დაგროვებას. მაგრამ საქმე მხოლოდ ახალი მასალის დაგროვებაში კი არ არის, არამედ იმ შედეგში, რომელიც ამ ახალ აღმოჩენებს მოჰყვა. ეს არის კაცობრიობის კულტურის გაგების შეცვლა. აქ ნაგულისხმევი უნდა იყოს, რასაკვირველია, ხელოვნებაც, და კერძოდ ქანდაკება, რაც ამჟამად ჩვენ გვაინტერესებს. ე. წ. შუამდინარეთის (მესოპოტამია) ქანდაკება ენათესავება ეგვიპტურ ქანდაკებას. ძნელია იმის თქმა, რომ აქ მიმბაძველობა იყოს. რადგან ისტორიულ პერიოდში ორივე ეს ქვეყანა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ვითარდებოდა. შესაძლებელია ვიფიქროთ ამ ორი ქვეყნის უფრო ადრინდელი ნათესაობის შესახებ, რის ნიშნებსაც მათი ძეგლები იძლევიან, და შემდეგ. ცხოვრების პირობათა მსგავსება. რამაც დაახლოებით ერთნაირი დაღი დაასვა მათ შემოქმედებას. ჰომმელის აზრით, ეგვიპტისა და შუამდინარეთის ბუნებრივ პირობათა მსგავსებამ გამოიწვია ავრეთვე კულტურის პირველი გამომჟღავნების ნათესაობა. რაც გამოიხატა ენისა და მწერლობის, ქამთმრიცხველობისა და რელიგიის ნათესაობით.

აქაც, როგორც ეგვიპტეში. ბევრი რამ წყალთა მომატებაზე იყო

დამოკიდებული. ეს მომატება იწვევდა ნიადაგის განოყიერებას, რაც ანვითარებდა მიწათმოქმედებასა და მესაქონლეობას. ამ ნიადაგზე ხდებოდა კულტურის ხასიათის შემუშავებაც. მხოლოდ მთების უქონლობა იწვევდა ქვის ნაკლებობას, რაც ეგვიპტეს მრავლად ჰქონდა. ეს იყო მიზეზი, რომ ეგვიპტეში აგებდნენ უკვდავ ძეგლებს. შუამდინარეთის ცივილიზაცია კი კმაყოფილდებოდა გამომწვარი აგურით.

რელიგიაც ერთ საფუძველზე ჰქონდათ. იქაც და აქაც — მნათობთა თაყვანისცემა, ან უკეთ, ზეციური ოკეანის თაყვანისცემა იყო. იქიდან მომდინარეობდა ჰაერის, მიწის, მზისა და მთვარის კულტი. ასე რომ, ბუნებრივი პირობების, სოციალური წყობილებისა და მსოფლმხედველობის ნიადაგზე აღმოცენდა ეგვიპტური და შუამდინარეთის უძველესი კულტურათაშორისი ნათესაობა. მაგრამ ეს ნათესაობა არ ცილდება იმ ზომას, რომელსაც კულტურის თანაბარი დონე იძლევა. პირიქით, ისე აქვთ შენახული თავისი ინდივიდუალობა, რომ ხელოვნების სულ მცირედ მცოდნე არასოდეს არ აურევს ერთმანეთში ეგვიპტურსა და შუამდინარეთის ძეგლებს.

როდესაც ვლაპარაკობთ შუამდინარეთის შესახებ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს „შუა მდინარე“ ანუ მესოპოტამია მხოლოდ და მხოლოდ გეოგრაფიული ტერმინია, ხელოვნება კი გეოგრაფიული ტერმინით ვერ აღინიშნება. ის მიდამო, რომელიც შუამდინარეთის სახელით არის ცნობილი, რამდენიმე მოდგმის თუ ერის სახელმწიფოებრივი არსებობის ასპარეზი იყო. აქ კულტურის ერთი ფენა მეორით იცვლებოდა, მათ შორის ხშირად დიდი განსხვავებაც არსებობდა და, მაშასადამე, ამ კულტურათა ერთი გეოგრაფიული სახელით აღნიშვნა შეუძლებელია. შუამდინარეთის სივრცე, ისევე როგორც მთელი შუა აზია, უძველესი დროიდან ხალხთა დიდი მოძრაობის სარბიელს წარმოადგენდა. აქ ხდებოდა მძლავრი პოლიტიკური გარდაქმნები, მუშავდებოდა სოციალურ ურთიერთობათა თავისებური ფორმები, ერთიმეორეს მისდევდნენ საშინელი კატასტროფები... აქ კარი ღია იყო და ხდებოდა კულტურის ატმოსფეროს მუდმივი ბრუნვა. აქ არ იყო ის კარჩაკეტილობა, რომელიც ეგვიპტეს ან ინდოეთს ახასიათებდა. ეს დაეტყო აქაურ ხელოვნებასაც.

შუამდინარეთის ხელოვნების ისტორია ნაკლებ არის შესწავლილი. ჯერ საკმაო მასალა არ დაგროვილა, რომ შესაძლებელი იყოს საბოლოო გარკვეულობა თუ არა, მთლიანი წარმოდგენა მაინც. ვიცით, რომ აღმოჩენილი დოკუმენტების მიხედვით, შუამდინარეთის კიდეებზე არსებულა უძველესი ხელოვნება, რომლის ავტორი სუმერთა მოდგმა ყოფილა. ეს ძეგლები უფრო ძველია, ვიდრე ნილო-

სის ჭალებსა და ველებზე აღმოცენებული ხელოვნების ნაშთები. თუ ეგვიპტის ქანდაკების ასაკი ქრისტეს დაბადებამდე 8000 წელს არ აღემატება, შუამდინარეთის (სუმერთა) ქანდაკება ქრისტემდე 12000 წელს აღწევს. ასე რომ, სუმერთა ქანდაკება 4000 წლით უფრო ხნიერია, ვიდრე ეგვიპტისა (უნდა აღვნიშნოთ, რომ მეცნიერები ქართველებს სუმერებთან ანათესავებენ).

სუმერთა ცივილიზაცია და კულტურა ჯერ დიდი წყვდიადით არის მოცული. ასე რომ, გარკვეული სიტყვის თქმა შეუძლებელიც არის. იმის თქმა კი შეიძლება, რომ არსებული დოკუმენტების მიხედვით მათ დიდი კულტურა ჰქონიათ, რის კვლევასაც თანამედროვე მეცნიერება დიდის გულმოდგინებით ეწევა. სუმერული ხელოვნების ნაშთებია: „სვავების სტელა“, რომელიც მეფე ეანათუნს აუგია. შემდეგ „შარუკინის გამარჯვების სტელა“, რომელიც „სვავების სტელის“ პირდაპირ მიბაძვას წარმოადგენს და პორტრეტული გამოსახულებაა შარუკინის შვილის მანიშტუსისა.

იმ სუმერებს, რომელთა შესახებაც ხსენებული ძეგლები მოგვითხრობენ, პრეისტორიული ეგვიპტელების დროს უცხოვრიათ, ჰხოლოდ კულტურით ეგვიპტელებზე გაცილებით მაღლა მდგარან.

სუმერთა დამხობის შემდეგ აქადები გაბატონებულან (სემიტური მოდგმა), რომელთაც შეუთვისებიათ სუმერული ხელოვნება. აქამდე ეგონათ, რომ აღმოჩენილი ქალდეური საღმრთო წიგნები აქადურ ენაზე იყო დაწერილი. ახლა კი მტკიცდება, რომ ეს ენა სუმერულია. ეს აქადები დაჰპატრონებიან სუმერულ ქვეყანას, მაგრამ ისე კი არა, რომ თავისი ინდივიდუალობა შეენახათ, არა. ისინი გათქვეფილან სუმერთა შორის და ამ ნარევისაგან წარმომდგარა ის ხალხი, რომელსაც ჩვენ ქალდეველთა სახელით ვიცნობთ (როგორც ვიცით, ამ ქალდეველებთან, უფრო მეტი გარკვეულობით და დოკუმენტალობით, აკავშირებენ მეცნიერები ქართველობას).

და როდესაც ლაპარაკობენ აქადური პერიოდის ძეგლის შესახებ, ლაპარაკობენ როგორც სუმერულ ძეგლზე, რადგან ამ პერიოდში კვლავ ბატონობდა სუმერთა ხელოვნების დიდი და მძლავრი ტრადიცია. ჩვენამდე კარგად შენახულა ადაბელ მეფის ესარის გამოსახულება. ეს ძეგლი ეკუთვნის 4000 წელს ქრისტეს დაბადებამდე. ძეგლს დართული აქვს ნახევრად იეროგლიფური წარწერა. იგი ფრიად საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია ბევრი საგულისხმო მომენტის გამორკვევა. ქანდაკება ზომით ნატურალური ადამიანის ნახევარია. ფიგურა მდგომარეა, სრულიად უძრავი ფეხები ერთმანეთზე აქვს მიჯრილი, ხელები — მკერდზე დაკრეფილი; ყელი და ხელები—წვრილი, სახე— მოგრძო ოვა-

ლი; თავი — მთლად მოპარსული, შუბლი — დაბალი, ცხვირი — მოკაუჭებული, არწივისებური, პირი — განიერი, თხელი ტუჩებითა და პატარა ნიკაპით. დაახლოებით ასეთი აღნაგობის ფიგურები გვხვდება რელიეფებზედაც. ამ ძეგლის მიხედვით შეიძლება ითქვას, რომ საქანდაკო ტექნიკა კარგად ყოფილა განვითარებული. ირკვევა აგრეთვე ის მოთხოვნილება, რომელიც ქანდაკებას (და, ალბათ, ხელოვნების სხვა დარგებსაც) ჰქონია წარდგენილი: სინამდვილესთან რაც შეიძლება ახლო დგომა.

პირველი შეხედვით, ეს ძეგლი პრიმიტიული ქანდაკების შთაბეჭდილებას ახდენს, მაგრამ მხოლოდ პირველი შეხედვით. რატომ? იმიტომ, რომ ყველა პრიმიტიულ ქანდაკებას ახასიათებს ქვის ზედაპირზე მუშაობა. თითქოს ქვაში ღრმად ჩასვლა აშინებთ. ფეხებს შორის, ტანსა და ხელებს შორის განუვითარებელი ხალხი ხანს არა ჰკვეთს. მხოლოდ გარედან ჩაჭდეული ღარით ხატავენ (და არა აქანდაკებენ) სხეულის ნაწილებს. ესარის ძეგლიც ასეა შესრულებული. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ძეგლის ტექნიკა განვითარებულია. პირველი შეხედვით, პრიმიტიულობას თავისი ახსნა აქვს. თუ ფეხები გაუყოფელია აქ, იმიტომ, რომ ფიგურის კაბის სიმძიმეს გაყოფილ ფეხები ვერ დაიმაგრებენ, ბასის სიმძიმეც მოითხოვა მტკიცე დასაყრდენი და ფეხებს შორის ხანი ამიტომ არ გამოჰკვეთა მისმა ავტორმა. ეს კი ტექნიკის საკითხია.

რისთვის იყო ეს პორტრეტი განკუთვნილი? რა ხასიათი ჰქონდა ამ ქანდაკებას? ვიდრე ამ კითხვაზე გაეცემდეთ პასუხს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ საერთოდ პორტრეტი სამგვარია:

ა) მაგიური (როდესაც აქანდაკებენ სამარაგო სხეულს სულის სამსახურად);

ბ) სიმბოლიური (სადაც ადამიანი აღებულია როგორც იდეის გამომსახველი. აქ მთავარია იდეა და არა სახე);

გ) ემოციური (ადამიანი თავისთავად, ე. ი. ჩვეულებრივი პორტრეტული დოკუმენტალობა, ინდივიდუალური სახე).

ეს სამი სახეობა შეიძლება თანმიყოლის პუნქტებადაც იქნეს აღებული. პორტრეტმა ეს სამი გზა გაიარა. ხსენებული სუმერული ძეგლი, ამ თვალსაზრისით, შეიცავს მეორე და მესამე გვარის ელემენტებს. ძეგლი ნაპოვნია ტაძრის ნანგრევებში. ჩანს, რომ პორტრეტი ფეტიტორულია, ე. ი. სიმბოლური. მეფე აქ ტიპიურია. მაგრამ ემოციური შემენტიც შეჭრილა, რადგან თვალის ადგილები განიერია, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ თვალი სხვა მასალისა ყოფილა ჩასმული, მეტი შთაბეჭდილების მოსახდენად. ეს უკვე ემოციური მომენტის არსებობას გულისხმობს. და, მაშასადამე, ძეგლის შემდ-

ვომი განვითარების საფეხურზე დგომას ადასტურებს. ქანდაკება უმოძრაოდ არის შესრულებული, მაგრამ იმიტომ კი არა, რომ სუმერ მოქანდაკეს არ შეეძლო მოძრაობის მიცემა, არამედ იმიტომ, რომ ფიგურის დანიშნულება ამას არ მოითხოვდა. აქ ფრონტალობის მომენტია, რაც სრული შეგნებით სრულდებოდა, დიადობისა და სიმტკიცის გადმოსაცემად.

აღსანიშნავია აგრეთვე ერთი რელიეფი, სადაც მოცემულია მსვლელობა: წინ — ორი კითარაზე დამკვრელი, შემდეგ მამაკაცი, შემდეგ 3 ბავშვი კალათით და ტაშის დამკვრელი დედაკაცი. პირდაპირ მორბის ხელებგამოწვდილი მამაკაცი, შემდეგ—ხალხი ირგვლივ, ფუსფუსია და მოძრაობა. ეს სცენა პეიზაჟის ფონზეა გაშლილი.

აღსანიშნავია რელიეფების შესრულების ტექნიკაც. ბევრი ფიგურა ინტარსიით არის შესრულებული (ჩაღრმავებული ფიგურები), ღრმა ადგილები კი ამოვსებულია ფერადი ფირფიტებით, ზოგი სპილოს ძვლით, ზოგი ლიაპის ლაჟვარდით და სხვა...

რაც შეეხება ცხოველებსა და ფრინველებს, აქ ხშირია ე. წ. ჰერალდიური სტილიზაცია. ქანდაკების ეს ტრადიცია დიდხანს შერჩა შუამდინარეთის ხალხს, რასაც ამტკიცებს ძველი და ახალი ბაბილონის ანუ ქალდეს პლასტიკის ძეგლები. რა ვუყოთ, რომ ამ წალხის შესახებაც ჯერ ბევრი რამ არ ვიცით. მისი ისტორიის დასაწყისი უხსოვარ ბუნდოვან სათავეებშია მოქცეული. ვიცით, რომ ქრისტეს დაბადებამდე 3000 წლის წინათ დაიწყო ძველი ქალდეური ხელოვნების განვითარება. მეორე ათასეული წლის ბოლოს, ძველი ბაბილონი ადგილს უთმობს ნინევიას. ეს უკანასკნელი ბატონობს 4 საუკუნის განმავლობაში, შემდეგ კი იწყება ახალი ბაბილონისა და მიდიის ხელმწიფება. VI საუკუნეში ბატონდება სპარსეთი, IV-ში კი თვით სპარსეთიც ალექსანდრე მაკედონელის წინაშე ქედს იხრის. როგორც ვხედავთ „წყალნი წავლენ და წამოვლენ“, მაგრამ „ქვიშანი რჩებიან“, და რჩებიან ხელოვნების ის ტრადიციები, რომელთა დასაწყისს მეცნიერული თვალი ვერ წვდება. ამ უდიდეს მანძილზე. მრავალ მოდგმათა აღრევის მიუხედავად. მაინც რჩება ერთი მთლიანი ხელოვნება, რაც აიხსნება როგორც სოციალურ-პოლიტიკურ პირობათა ერთგვაროვნობით, ისე ბუნებრივი პირობებითა და იმ ურთიერთობით, რომელიც მათ შორის არსებობდა. თუ რამე ვიცით ამ კულტურათა შესახებ, მარტოოდენ იმ გათხრების წყალობით, რომელიც ჩაატარეს ბოტამ, ლაერდმა და სხვ... — აღმოჩენილ იქნა ქანდაკებათა საკმაო რიცხვი, რაც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ ამ ხალხის ხასიათი, საზოგადოებრივი თუ სახელმწიფოებრივი სისტემა და სხვ... ბუნებრივმა პირობებმა აქ შეიმუშავა ხასიათის სი-

მტკიცე, ჯიუტობა; დიდ დაბრკოლებასთან ბრძოლამ განავითარა მოხერხება და ამ ნიადაგზე კი დაიბადა გონების პრაქტიკულობა, რაც ხელოვნებასაც ემჩნევა. აზიური დესპოტია ეგვიპტის მსგავსად აქაც ჩანს. როგორც მთლიანად ხელოვნება, ისე, კერძოდ, ქანდაკებაც თითქმის მხოლოდ მეფეთა გამოსახვას ემსახურება. ნიმრუდის, ხორსაბადის და კუინჯიკის სერთა გათხრამ აღმოაჩინა სასახლეთა მთელი წყება. ეს სასახლეები მთლიანად ვერ შენახულა, მაგრამ რაც გადარჩა, გვეუბნება, რომ აქ ყოფილა სხვადასხვა ზომის ოთახები. ფორმა: გრძელი და ვიწრო, უფრო გალერეის სახისა. ამ ოთახების შიგნითა კედლები მოჭედილი ყოფილა ალებასტრის დაფებით, რომლებზედაც რელიეფებია გამოკვეთილი.

რაც შეეხება მრგვალ ფიგურებს, უნდა მოვიხსენიოთ მეფე გუდეას ოთხი მჯდომარე და 4 მდგომარე გამოსახულება, ტელოსში ნაპოვნი თავები, ქალის მჯდომარე ფიგურა, ამგვარივე მეორე ფიგურა (ბრინჯაო) და სხვ... რელიეფთა შორის აღსანიშნავია: მეფე კანადუს „სვავების სტელის“ სცენები, ნარამ სინის რელიეფი, ე. წ. სამის რელიეფი და სხვ...

ჩვენ არ შეგვიძლია ხსენებულ ძეგლთა დაწვრილებით განხილვა. ერთი მთლიანი თვალის გადავლებით უნდა მოვძებნოთ ის სპეციფიურობა, რომელიც ქალდეურ ქანდაკებასაც აქვს და რომელიც გამოარჩევს მას, როგორც ინდივიდუალური აქცენტის მქონეს. ეს სპეციფიურობა უფრო ნათლად გამოჩნდება ეგვიპტურ ქანდაკებასთან დაპირისპირებით.

ქალდეში ფიგურები — დაბალი, განიერი;
თავები — მასიური, სახის მკვეთრი ხაზებით, არწივისებური ცხვირით, სქელი ტუჩებით, ჩამოწეული ნიკაპით, გრძელი თმით და დახუჭუჭებული წვერებით.

კუნთები — ზედმეტად დაბერილი, სწორად განწესრიგებული და მძლავრი.
ადამიანის ფიგურები შუდამ ჩაცმული.

ეგვიპტეში — წვრილი, მაღალი, მოყვანილი;
თავები — პატარა და შეზომილი, დარბილებული და გრაციული ხაზებით, სწორი ცხვირით, ზომიერი ტუჩებით. შეწეული ნიკაპით, მეტწილად უწვერულვაშო და თმის სულ სხვაგვარი ხასიათით: ან მხრებამდე ჩამოსული სწორი გრეხილებით, ზურგისაკენ გადაქანებით, ან თავსახურავის გადმოფარებით, თმას რომ არ აჩენს და ან სრულიად უთმოც.
კუნთები — ზომიერი, რბილად ნარჩევი, ფიზიკურ ძალაზე მცირედ მეტყველი.
ეგვიპტეში — მეტწილად შიშველი.

ასეთი განსხვავება არსებობს უძველეს პერიოდშივე. ეს ფაქტი გვაფიქრებინებს ამ ხელოვნებათა სხვადასხვა სათავეების არსებობას. ჩანს, რომ იმთავითვე ქალდეურ ქანდაკებას ახასიათებდა რელიეფის დამრგვალება, სავსეობა, ბუნების ცოცხალი გაგება და გამოსახვის ენერგია. სამაგიეროდ, აკლდა ის აღნაგობის სისწორე და სტილიურობის მახვილი გაგება. რაც ეგვიპტის ქანდაკების ღირსებას შეადგენს.

აქ, რასაკვირველია, მნიშვნელობა ჰქონდა თვით ხალხის ხასიათსაც, ბუნებისადმი მიმართულებასა და თვით მასალას (ქალდეში-- ალებასტრი იყო, უფრო ადვილი და უფრო უმადური მასალა). გვგონია, რომ ქალდეური ქანდაკების შედარებით ნაკლებ დამოკიდებულებას არქიტექტურისაგან, ვიდრე ეგვიპტეში, არანაკლები მნიშვნელობა ექნებოდა ქანდაკების სტილის შემუშავებისათვის. ქალდეური ქანდაკების განვითარება ხომ წინმსვლელობით გრძელდება ძველი ერით 2000 წლამდე. შემდეგი დროის ძეგლები კი იძლევიან დეკადანსის გარკვეულ სახეს და განვითარების ეს უკუპროცესი გაგრძელდა ასურელთა გაბატონებამდე. ქალდეურმა გენიამ ვეღარ შესძლო თავისი ხელოვნების შემდგომი წინ წაწევა. ეს საპატიო როლი ასურეთს ხვდა წილად, რომლის ქანდაკების განხილვაზე გადავდივართ ახლა.

VI

ასურელები ბაბილონელთა მემკვიდრეები არიან შუამდინარეთის მიდამოებში. ჯერ ისევ XII საუკუნეში ჩვენს ერამდე მათ გადალახეს ჩრდილო ბაბილონის საზღვრები, სადაც ისინი ბინადრობდნენ, და სათავე დაუდეს თავიანთ მსოფლიო ბატონობას. მათი პირველობა გაგრძელდა 300 წლამდე. ასურელთა ხელოვნება ქალდეური ხელოვნების გაგრძელებას ჰგავს, როგორც თემის, ისე შესრულების მხრივაც. გამოსახვის მთავარი საგანი აქაც მეფეა, თავისი სასახლით, ღვთაებათა ფანტასტიკური ფიგურებით და ზოგჯერ უბირი ხალხის სცენებით. სახავდნენ როგორც ომის ეპიზოდებს, ასევე მშვიდობიან სცენებსაც, ნადირობას, ქეიფს და სხვ... ასურეთის ქანდაკების უძველესი ძეგლები ეკუთვნის X საუკუნეს ქრისტეს წინ. მათ იხსენიებენ ნიმრუდის სასახლის ძეგლებად. ამ სასახლის კედლების ქვედა ნაწილები, როგორც შიგნით, ისე გარეთ, შემოწყობილია კირნარის თუ თაბაშირის დაფებით, სადაც დაბალი რელიეფებით წარმოდგენილია მრავალი სცენის გრძელი წყება: მეფეთა ღვაწლი, ომები, ნადირობა, ფრთოსან ღმერთთა და დემონთა სახეები, დამარცხებულ მოდგმათა ხარკის ზიდვა, ხოლო ზოგჯერ ყოველდღიური ამბებიც. აღსანიშნავია

სასახლის პორტალები (მთავარი კარები), რომლის აქეთ-იქით დადგმული იყო მამაკაცის თავებიანი ფრთოსანი ხარები. ეს ხარები მთლიანი ზოდიდან იყო გამოკვეთილი — ზოგან ირგვლივ, ზოგან კი მაღალი ბარელიეფის სახით. ამ ხარების ნაშთები ინახება ნაწილობრივ ბრიტანეთის მუზეუმში. აგრეთვე ლუვრსა და ბერლინის მუზეუმებში. აღსანიშნავია ერთი მომენტი: რადგან ეს ცხოველები. თავიანთი წინა ნაწილით, კედლიდან გამოსულნი არიან, პროფილით კი გაჭანებული ნაბიჯით მიემართებიან, წინიდან ერთგვარი შთაბეჭდილების მისაღებად ხარს მისცეს მეხუთე ფეხი, რომელიც ისე ოსტატურად და ნატურალურად იყო სხეულთან დაკავშირებული, რომ არც პროფილს არღვევდა და არც ანფასს. მეხუთე ფეხის საშუალებით ხარები წინიდან მტკიცედ და დიდებით მდგარ ცხოველებს ემსგავსებოდნენ, გვერდიდან კი ეს ფეხი ისე იკარგებოდა, რომ გაჭანებული ნაბიჯით მიმავლობას არ ასუსტებდა. ერთ-ერთ შესავალთან ნაპოვნი იყო ლომების ფიგურები. ეს ცხოველები 12 ფუტის სიგრძისანი იყვნენ და დიდი ოსტატობით შესრულებულნი: გაღებული პირით, დიდი ნაბიჯით მიმავალნი, საშინელი დარაჯების შთაბეჭდილებას ქმნიდნენ.

ასურული ქანდაკება ხშირად მიმართავდა მითოლოგიის საოცარ სახეებს. მაგალითად, ხშირად გვხვდება მამაკაცის ფიგურა არწივის თავით და ოთხი ფრთით, ანდა ადამიანის სხეული ლომის რქიანი თავებით, ფრინველის ფრთის ფაფარით და ფეხის მაგიური უზარმაზარი ბრჭყალებით. ფრიად საინტერესოა ფრთოსანი და რქოსანი ლომი ფრინველის კოლოსალური ფეხებით, ფრთების ფაფარით, რომელსაც ფრთოსანი მამაკაცი სდევნის. ეს სურათი მოცემულია ნიმრუდის ერთ-ერთ ბარელიეფზე და წარმოადგენს თავისებურ, უდიდესი მნიშვნელობის ძეგლს. ამ რელიეფების საშუალებით უფლება გვეძლევა ვთქვათ, რომ ასურული ქანდაკება უფრო თამამი იყო, ვიდრე ეგვიპტელებისა. ეგვიპტელები უცნაურობას უფრო ადამიანთა ფორმებით ხატავდნენ, ასურელებმა კი ეს საზღვარი გადალახეს. მაგრამ საინტერესო სწორედ ის არის, რომ, ამ საზღვართა გადალახვის მიუხედავად, ასურელებმა თავიანთ ზღაპრულ ფიგურებს იმდენი სიცოცხლე მისცეს, ისე პლასტიკურად შეაერთეს ეს პირველი შეხედვით შეუერთებელი ნაწილები, რომ მათი შემხედვარე თითქოს ვერც კი გრძნობდა ამ შეუსაბამობას. ლუბკეს სიტყვით, ხსენებული ლომი, რომელიც „ყალყზე შემდგარი გაურბის თავის მტერს, ისეა თავმობრუნებული, ისეთი სიცოცხლით, რომ შეუძლებელია ამგვარი ცხოველის არსებობაში ეჭვის შეტანაო". მართლაც, საგანგებოდ ძლიერი მოძრაობის განზომილებით, სიმძიმის

ცენტრის შეგნებითა და ხაზულობის მტკიცე მიმოქცევით არის შესრულებული ხსენებული ძეგლი. და განა მარტო ეს ძეგლი? ასურელებმა კარგად იცოდნენ გრანდიოზულის გადაყვანა პლასტიკურ ფორმაში. მათ ემარჯვებოდათ ფანტასტიკისა და რეალობის ორგანული ფორმებით შეუღლება.

ნიმრუდის ძეგლების მიხედვით უნდა ითქვას, რომ იმ დროს ასურელ ოსტატებს დიდი ყურადღება მიუქცევიათ ბუნების შესწავლისათვის. მართალია, ჭანდაკების მანერა ერთგვარად ტლანქია. მაგრამ ოსტატობის ძირითადი თვისებები უკვე მოძებნილია, რაც შემდეგი განვითარებით უფრო მოქნილ მანერასაც შეიმუშავებდა.

ნიმრუდის ძეგლთა შემდეგ ეტაპს წარმოადგენს ხორსაბადის ძეგლები. ხორსაბადის სასახლის ამშენებლად ითვლება სალმანსარი, როჰელიც ცხოვრობდა ქრისტეს წინ VIII საუკუნეში (750—720). ამ სასახლის ძეგლებიც მანერის სიმტკიცით ნიმრუდის ძეგლებს ეთანაბრება, მაგრამ აღემატება მოტივების მეტი სიცხოველითა და ნაირობით. თანაც ხორსაბადის მხატვრები ცდილობენ იმ შეზღუდვების დაძლევას, რაც ნიმრუდის ძეგლებს ახასიათებდა, როგორც ფორმების, ისე თემის მხრივ, და უფრო თავისუფალი მოძრაობის გადმომცემ ფორმებს ეძებენ. ეს ძიება ჩანს იმ რელიეფზე, სადაც გამოხატულია ორი მიმავალი მამაკაცი (ინახება ლუვრში). აქ ძველი სტილი დაცულია. რელიეფის ტრადიციული სიმაღლე დარჩენილია. მხოლოდ, ფიგურების უფრო მკვეთრი გამოსახვისათვის, ხაზები მძლავრად არის მომრგვალებული, ან, უკეთ, ჩაკვეთილი. კუნთებიც მეტი სიმკვეთრით არის მოხაზული და წინ წამოწეული. ტანისამოსიც დეტალურად არის დამუშავებული. ყველაფერი ეს ხორსაბადის ძეგლებს მეტ სიცოცხლესა და მეტ მოქნილობას აძლევს. უფრო მეტ მიღწევას წარმოადგენს ეგრეთწოდებული ლომთა დამაურვებლის რელიეფი. იგი. ნაპირების მძლავრი დამრგვალებით, მაგრად გადმოდის ფონიდან და გამომსახველ შთაბეჭდილებასაც მეტად იძლევა. აქ ყველაფერი სისრულის უმაღლეს წერტილამდეა მიყვანილი: პოზა, ნადირის აწყვეტილი და მოუთმენელი მოძრაობა. სახის გაკაპასება, თვალების სიბოროტე და მთლიანად, ბრაზიანი უძლურობა. კომპოზიციური მხარეც ზედმიწევნით სრულია. ახალგაზრდა დამაურვებლის ღონიერი სხეული კარგად იზიდავს მხეცის სხეულს და ამ ორი სხეულის ხაზები ისე ორგანულად გადადის ერთმანეთში, რომ საუცხოო მთლიანობის სურათსა ქმნის. არის კიდევ ბარელიეფთა წყება: ლომებზე ნადირობა და სხვ., სადაც იშვიათი ოსტატობით არის გადმოცემული ცხოველების სახე, აგებულება. მოძრაობა და კონცეფციის მთლიანობა.

რაც შეეხება კუინჯიკის სასახლის ძეგლებს, უნდა ითქვას, რომ აქ კიდევ ახალ საფეხურთან გვაქვს საქმე. ეს ძეგლები ეკუთვნის 720—650 წლებს. მართალია, იდეათა წრე აქაც იგივეა, რაც უწინ. მაგრამ შესრულების მანერა უფრო მოქნილია, უფრო თავისუფალი და, რაც უმთავრესია, ჩანს ინდივიდუალური ნაკადი. მაგრამ ეს ღირსება ცხოველთა ქვეყანას უფრო ეხება, ვიდრე ადამიანის წრეს. ადამიანის ფიგურამ ეს წინსვლა ნაკლებად განიცადა.

კუინჯიკის ძეგლებიც თითქოს ერთი მთლიანი მოთხრობის ეპიზოდებს წარმოადგენს. სამხედრო, სანადირო და საოჯახო სცენები ისე ცვლის ერთმანეთს, სცენათა და მოტივთა ისეთი ნაირობაა, რომ გვგონია, უსიტყვო წიგნსა ვკითხულობთ, მეტად გამომსახველს და საინტერესოს. ყველგან არის ცდა. რომ თავების მდგომარეობა რაც შეიძლება სხვადასხვანაირი იყოს, ნაბიჯი ნაბიჯს არა ჰგავდეს, ხელების მიმართულება და მდგომარეობა რაც შეიძლება ინდივიდუალური ჩანდეს. გვხვდება აგრეთვე ძალიან კარგად გაზომილი პერსპექტიული შემოკლება, მკაფიო, მაგრამ ოდნავი რელიეფით შესრულებული. კუინჯიკის ძეგლებს მოპყრობის მხრივაც ეტყობათ კულტურა. თუ წინათ რელიეფებს უცერემონიოდ ეკიდებოდნენ და ზედ ლურსმულ წარწერას აყოლებდნენ, ახლა რელიეფს უფრთხილდებიან, ასეთ ფაქტს ვეღარ შევხვდებით.

აღსანიშნავია აგრეთვე ძალიან მოხდენილი წვრილი ქანდაკებები. ასეთ ქანდაკებათა საკმაოდ მდიდარი კოლექცია ბრიტანეთის მუზეუმებში ინახება. ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ასურეთში პლასტიკა ისე ჰყვარებიათ, რომ ოჯახშიც ჰქონიათ ლამაზად და ხელოვნებით გაკეთებული ნივთები თუ საგნები. კარგია ბრინჯაოს თასები თხელი რელიეფებით. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ასურეთში პლასტიკამ ყველაზე სრული გამოხატულება ჰპოვა რელიეფში, რომელიც, ეგვიპტელების მსგავსად, იღებებოდა. ასურელებმა იცოდნენ აგრეთვე ქსოვილ-რელიეფი, ქვა-პატიოსნის დამუშავება და ლითონის ჩამოსხმაც. ჩვენს ერამდე VII საუკუნის დასაწყისში ასურელთა სამეფო დაემხო და მასთან ერთად გათავდა ასურული ხელოვნების ისტორიაც. მისი ტრადიციები გადაეცა სპარსეთს, რომელმაც ასურეთის ნანგრევებზე აღმოცენებული ახალი ბაბილონი ქრისტეს წინ 539 წელს დაამხო და დასაწყისი მისცა სპარსეთის ბატონობას.

VII

როგორც წინა ლექციაზე აღვნიშნეთ, ასურეთ-ბაბილონის მსოფლიო ბატონობა სპარსეთმა შესცვალა. ლებოკის აზრით, სპარსელებს, ისტორიის სარბიელზე გამოჩენამდე, დამოუკიდებელი ხელოვ-

ნება არ უნდა ჰქონოდათ. ჩვენი აზრით, ასეთი დებულება უსაფუძვლოა. თანამედროვე ველურთა ცხოვრებიდან ვიცით, რომ შემოქმედების გარეშე არც ერთი მოდგმა არ არის დარჩენილი. შემოქმედება ადამიანობის მუდმივი ატრიბუტია. ასე რომ, სპარსეთი, ისტორიის ველზე გამოჩენამდე, რაც უნდა უკულტურო მდგომარეობაში ყოფილიყო, მაინც ექნებოდა თავისი შემოქმედებითი სახე, მხოლოდ ჩვენ ამის შესახებ არაფერი ვიცით. არცოდნა კი არარსებობას არ ნიშნავს. სპარსელების ხელოვნების ძეგლებს ჩვენ ვხვდებით მხოლოდ მას შემდეგ, რაც კიროსისა და შემდეგი მეფეების ძლევამოსილმა მსელელობამ სპარსეთის ფერხთა ქვეშ მოაქცია შუა და წინა აზია, ეგვიპტე და ამ სივრცეზე გადაშლილი მრავალგვარი კულტურა. ბუნებრივია, რომ სპარსეთი ამ კულტურათა გავლენის ქვეშ მოექცეოდა, მაგრამ საინტერესო ის არის, რომ ამ გავლენას უკრიტიკო მიბაძვის ხასიათი არა ჰქონია. სპარსელებმა, არამცთუ ევფრატის, არამედ უფრო შორეულ კულტურათა მოტივები შეითვისეს, თავის საკუთარ მოტივებთან შეათავსეს და ასე შექმნეს თავისებური. ორიგინალური ხელოვნების ახალი სახე. მართალია, ეს სახე ერთგვარად ეკლექტიკური იყო, მაგრამ ეს გარემოება სრულიადაც არ გვაძლევს უფლებას, რომ იგი ძველი ხელოვნების უბრალო მიბაძვად გამოვაცხადოთ, პირიქით, ამ ნარევობაში ბევრი რამ არის მნიშვნელოვანი, რამაც გამოამყღავნა სპარსული მიდგომის, შეთვისებისა და განსახიერების უნარი.

ჩვენამდე მოღწეული სპარსული ქანდაკების ძეგლთა შორის პირველი ადგილი ფარსარგადის ძეგლებს უჭირავთ. ეს ქალაქი სპარსელების ძველი სატახტო ქალაქია. წარწერათა მიხედვით, ხსენებული ძეგლები ეკუთვნიან კიროსის დროს (559—530 წწ. ქ. წ.), ესე იგი სპარსული მონარქიის დასაწყისს.

ამ ეპოქის ძეგლთა შორის აღსანიშნავია მეფის რელიეფი, რომლის წარწერაც ამბობს: „მე მეფე კიროსი, აქემენიდი...“ და სხვ... ძეგლი წარმოადგენს მიმავალი კაცის ფიგურას. ტანთ აცვია ასურული ყაიდის გრძელი, მოვარაყებული ტანისამოსი, თავზე ორი რქა აქვს, როგორც ეს ნინევიაში იცოდნენ, რქებზე კი რაღაც სამკაულები, ეგვიპტური ხასიათისა. ეს ძეგლები იმით არის საინტერესო, რომ აქ ჩანს იმ სხვადასხვა გავლენათა შეერთება, რომელმაც თავისებური დაღი დაასვა მთელ სპარსულ ხელოვნებას.

ფარსარგადზე უფრო მდიდარი — მერდაშტის ველია; ოთხი სვეტის ქალაქის (პერსეპოლისი) ნანგრევებში დღემდე შენახულა რამდენიმე უზარმაზარი სვეტი, პილიასტრების ნატეხები და სხვ... ამ ნაშთების მიხედვით ირკვევა, რომ სპარსელები ყოველგვარ გამოსა-

დეგ ზედაპირს ქანდაკებისათვის იყენებდნენ. ყველგან, სადაც დღევანდელი თვალსაზრისით ქანდაკებას ადგილი არა აქვს, სპარსელები რელიეფებს ათავსებდნენ. ეს რელიეფები ასურულს ემსგავსება, მაგრამ ასურულის გამეორება არ არის. თანაც, დანიშნულების მხრივ, სპარსელები, როგორც ჩანს, უფრო სხვა თვალით უცქერიდნენ მათ. მაგალითად, ისტორიულ ამბებს აქ პლასტიკა არ გამოხატავდა. ომებს ნადირობას და სხვ., რაც ასურელ-ბაბილონელების, ეგვიპტელებისა და სხვათა თემას შეადგენდა, სპარსელები არ ხატავდნენ. მათი ქანდაკების თემა იყო საზოგადოებრივ ზეიმსა და ოჯახურ ფუფუნებაში მეფის დიდება. ასეთი თემა კი, რასაკვირველია, თავისებურ ხასიათს მისცემდა როგორც პოზას, ისე კომპოზიციას, კუნთებისა და მოფარდაგების დამუშავებას და სხვ. ამიტომ არის, რომ სპარსული ქანდაკების ფიგურები გამოირჩევა მშვიდი დიადობით და მთელი აღნაგობის საზეიმო ამართულობით. ეს ხასიათი, როგორც ჩანს, ისე განმტკიცებულა, რომ გამონაკლისის სახით არსებულ ძეგლებშიც კი, სადაც ბრძოლაა წარმოდგენილი, მაინც არის დაცული. ჩვენამდე მოღწეულა ერთადერთი ასეთი ძეგლი „მებრძოლი“. მეფე რაღაც ფრთოსან მხეცს კლავს. იგი ისეთი დინჯი მოძრაობით არის წარმოდგენილი, თითქოს სადარბაზოდ გამოდიოდეს და არა საშინელ მხეცს ებრძოდეს. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ სპარსელებს მოძრაობის გადმოცემა არ შესძლებოდათ, რადგან ამავე ბარელიეფზე წარმოდგენილი მხეცი საკმაოდ მძაფრი მოძრაობით არის გადმოცემული, როგორც მხეცის — ყალყზე შემდგარი მთელი ფიგურის ნაშენობა, ისე ცალკე დეტალებიც გვიმტკიცებენ, რომ სპარსელებს დაკვირვების, შემჩნევისა და გამოსახვის უნარი კარგად ჰქონიათ განვითარებული. ასეთი თვისებები კი ერთ და ორ საუკუნეში არ მუშავდება. სპარსელებს ცხოველთა მოძრაობის გამოსახვა რომ ემარჯვებოდათ, ეს სხვა ძეგლებითაც მტკიცდება, როგორიცაა, მაგალითად, იქვე არსებული მეორე ბარელიეფი, რომელიც ლომისა და მარტორქის ბრძოლას წარმოადგენს, შემდეგ ორი უზარმაზარი ფრთოსანი ხარის ფიგურა, რომელიც ასურულსა ჰგავს, მხოლოდ მეხუთე ფეხი აქ გამოკლებულია.

ამ ძეგლებზე ჩვენ ვხედავთ დიდ მოძრაობას, კუნთების სწორ განაწილებასა და მაგარ ნაკვთობას. რაც შეეხება დანარჩენ ძეგლებს, ყველგან დაცულია ის სადღესასწაულო სიმშვიდე, რომელიც ძველი სპარსული ქანდაკების სპეციფიკურობას შეადგენს. თუ ამ ძეგლებს ასურულ ძეგლებთან შევადარებთ, დავინახავთ, რომ მიუხედავად იმ დიდი გავლენისა, რომელიც ასურეთმა სპარსეთზე მოახდინა, სპარსულმა ქანდაკებამ მაინც თავისი კილო შეიტანა, და ამ გავლენათა

დიდ მოწოლას თავისი ინდივიდუალობა დაახვედრა. ასურული ძეგლების სიცოცხლემ და სიახლემ სპარსეთში ვერ იხეირა. ამას აქ დაუპირისპირდა თავდაჭერილობა და სიმშვიდე, რაც უფრო მეტი სიღრმის მაჩვენებელი იყო. მაგრამ ამ თავისებურების განვითარება სპარსეთს აღარ „ეწერა“. იქნებ ამის მიზეზი ის დესპოტიზმი იყო, რომელიც ბორკავდა მხატვრის ხელსა თუ ფანტაზიას? ჩვენი აზრით, ეს იყო, მაგრამ ამჟამად ამ მიზეზთა კვლევას ნუ გავუვებით. ჩვენ გადავლახოთ სპარსეთის საზღვრები აღმოსავლეთისაკენ და ვნახოთ იქაური ქანდაკებაც, რომ ძველი აღმოსავლური ხელოვნების შესახებ ერთგვარი მთლიანი წარმოდგენა ვიქონიოთ.

ი ნ დ ო ე თ ი. ჩვენ ვიცით, რომ აღმოსავლეთ აზიაში, უძველეს დროში, არსებობდა დიდი კულტურა, განსაკუთრებით ინდოეთში, რომელსაც „სასწაულთა ქვეყანა“ ეწოდებოდა და ღღესაც მას ამ სახელით იხსენიებენ. იშვიათად თავისებურია ეს ქვეყანა, თავისი ჯიუტი უძრაობით ანუ უცვლელი მუდმივობით. რამდენი ხანია ევროპა ებრძვის ინდოეთის, ჩინეთისა და იაპონიის კულტურის კედლებს, მაგრამ ამაოდ. აზიური წყობილებისა და სულის სიმტკიცე უძლებს ევროპელთა გამახვილებული და ხშირად ცბიერი გონების ყოველგვარ შეტევას. განსაკუთრებით ეს ინდოეთის შესახებ ითქმის, სადაც არაჩვეულებრივად არის მოდებული მისტიკური წარმოდგენები, გრანდიოზული თვლემის ღვთიურობა, ზანტი თვითჩახვევის სიტკბოება, ბრამანების რელიგია. ეს იყო ინდოეთ-ინდუსების ცხოვრების წარმმართი ძალა, ის იყო ყველაფერი და მის გარეშე კი არაფერი. ამ რელიგიის ნიადაგზე აღმოცენებული მითოლოგია ყველაფერს ფარავდა. ხელოვნება და, კერძოდ, ქანდაკება ამ მითოლოგიას ეხმარებოდა. უძველესი ინდური ძეგლები ქ. წ. 2500 წელზე ადრე არ გეხვდება. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმ ტრადიციების სიმტკიცეს და სიახლისადმი მტრულ განწყობილებას, რაც ამ ქვეყანას დღემდე ახასიათებს, სრული უფლება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ უძველესი პერიოდის ძეგლებიც იმავე ხასიათისანი იქნებოდნენ, როგორც ჩვენამდე შენახული ძველი ძეგლები არიან. მთავარი, რაც ინდურ ქანდაკებას ახასიათებს, ეს არის ქანდაკების არქიტექტურისადმი დამორჩილება. ქანდაკება ეწყობა არქიტექტურის მიხედვით და იმეორებს იმავე ხაზებს, რაც ინდურ ხუროთმოძღვრებას ახასიათებს.

ინდური ქანდაკება მეტწილად რელიგიას ემსახურება. ბუდა ეს არის ინდური ქანდაკების მთავარი თემა. მისი ძეგლები ხშირად უზარმაზარი ზომის კეთდებოდა. მაგალითად, ბამიანში — 120 ფუტი სიმაღლისა, ცეილონზე — 50 ფუტი და ა. შ. ბორო ბუდორის მთავარი

ტაძრის გარეთ კედლების ნიშებში ითვლიან ბუდას 400-მდე ქანდაკებას. აღსანიშნავია, რომ ყველგან ბუდა მჯდომარეა, მეტწილად მოკეცილი, არავითარი მოძრაობა, მხოლოდ რაღაც მისტიკური თვლემის, საკუთარ არსებაში ჩახვევის პოზა აქვს მოცემული. მაგრამ არ შეიძლება ითქვას, რომ ინდოეთში მოძრაობას არ ასახავდნენ, ანდა რეალურ სცენებსაც არ გამოსახავდნენ. ჩვენ ვიცით მრავალი რელიეფი, მაგალითად, შუა ინდოეთში, სანხანში, სადაც გამოყვანილია სამხედრო სცენები. აქ პლასტიკური მატიანის სახით მოთხრობილია ბევრი ამბავი, ისტორიული რეალიზმის დაცვითა და სინამდვილის ცხოველმყოფელობით სავსე. ამ რელიეფებში ასურულ, ანდა დასავლეთ აზიის გავლენას ეძებენ. შესაძლებელია, მაგრამ ასეთ ძეგლებს რომ გამონაკლისად აცხადებენ, იქნებ შეცდომაა. მით უმეტეს, რომ ამ ხასიათის ძეგლთა გარდა, არის სხვა ხასიათისაც,— მაშ ისიც გამონაკლისად უნდა ჩაითვალოს. ასეთი გამონაკლისები კი იმდენი მოგროვდება, რომ მთლიანად ინდური ხელოვნების მრავალფეროვნებაზე ამეტყველდება და დაარღვევს იმ ტრადიციულ აზრს, რომ ინდური ხელოვნება ისევე, როგორც მათი ცხოვრება — ერთფეროვანია, გაყინული და უსიცოცხლო. ეს დებულება დასარღვევიც არის, რადგან ინდური ცხოვრებისა და ხელოვნების ხასიათს არ გამოსახავს. ასე ეჩვენებოდათ ევროპელებს, მაგრამ განა რაც მათ ეჩვენებოდათ სწორი იყო ან სწორი არის?

ინდოეთს სიცოცხლისა და სილამაზის, ვნებისა და თრობის, აზრისა და საქმის თავისებური წარმოდგენები ჰქონდა, და ვისაც სურს ყველა ამაში გაერკვეს, უნდა ასცდეს იმ დილეტანტობის გზას, რომლის მსხვერპლიც ევროპა გახდა აზიის გაგების და დაფასების დროს. თუნდ იმავე ევროპული თვალსაზრისით, განა ინდოეთის ძეგლთა შორის არ გვხვდება ვნებით გასულდგმულებული სახეები? ელორის გვირაბები, ანდა მაგამალაიპურის ჯიდეები ცოტა ბარელიეფებს ინახავს, სადაც დიდი ვნება, დიდი მოძრაობა, სიცოცხლე და სილამაზე არის განსახიერებული? აბა შეხედეთ ინდური სილამაზის ჭალღმერთის ქანდაკებას! განა ცოტაა ამ ფიგურაში გრაცია, ნაწილთა პლასტიკური შეზომილება, ან დადგენის ოსტატობა? ბართალია, აქ არ არის ფორმების სიმტკიცე, გარკვეულობა, ძვლის ნაგებობა, კუნთების სისტემის გამოჩენა, მაგრამ, რა ვიცით, იქნებ ასეთი იყო მაღ მიერ ადამიანის სხეულის იდეალიზაცია? და განა მხოლოდ ეს არ ვიცით? შეიძლება ითქვას, რომ აღმოსავლეთის ხელოვნების შესახებ ძალიან ცოტა რამ ვიცით, რომ ეს უდიდესი ქვეყანა დღესაც უცნობ მიწად არის დარჩენილი, მიუხედავად იმ დიდი და სქელი ტომებისა, რაც დღეს ევროპაში იბეჭდება მის შესახებ.

შინაგანი დიადობის გადმოცემას ინდოელებიც, ისევე როგორც ეგვიპტელები, ვერ ახერხებდნენ. თუ ეგვიპტეში ამ დიადობის გადმოსაცემად ფიგურის ზომას ადიდებდნენ, სხვა ფიგურებთან შედარებით, ინდოეთში ამავე იდეის გამოსახატავად ან სხეულის ასოებს უმრავლებდნენ, ანდა ადამიანისა და პირუტყვის ფორმა მათ ფანტასტიკურ შეერთებას ახდენდა. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ინდოელებმა საზოგადოდ არ იცოდნენ შინაგანი სამყაროს გარეგანი საშუალებით გადმოცემა. მათი ქანდაკებები აღსავსეა მიამიტობით, სიმშვიდით, ლმობიერებითა და თავისებური გრძნობათა შერბილებით. რაც შეეხება ინდური ხელოვნების ღირებულებას მსოფლიო ხელოვნებისათვის, უნდა ითქვას, რომ ინდოეთის ხელოვნება, კერძოდ, ქანდაკება, როგორც მეტად ინდივიდუალური და ორიგინალური მოვლენა, მნიშვნელოვანია, მაგრამ ამ მნიშვნელობის დაფასება ჯერ არ ხერხდება, ვინაიდან შორეულ თავისებურებაში ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის მიუწვდომელი და შეუცნობელი.

რაც შეეხება ჩინეთსა და იაპონიას, აქ უფრო სხვაგვარ მოვლენებთან გვაქვს საქმე. თუ ინდუსი ჭვრეტას იყო მიცემული, აქ ფხიზელი გონება ბატონობდა; ინდუსის ფანტაზიას აქ ანტიპოდად პრაქტიკული თვალსაზრისი უხვდებოდა. ინდუსი ხელოვნებაში განწყობილებას ეძებდა, ჩინელი და იაპონელი — ტექნიკას. ამიტომ არის, რომ ამ უკანასკნელთ ტექნიკური დამუშავების უნარი დიდ ოსტატობამდე აიყვანეს. განსაკუთრებით, ეს უნდა ითქვას ცხოველთა და მცენარეული სამყაროს შესახებ, სადაც მათ ურვიათი დაკვირვებისა და ცოცხალი მიმღეობის უნარი გამოიჩინეს. მაგრამ ბუნებას ბრმად კი არ იმეორებდნენ, არამედ, თავისებურად ართულებდნენ, ანვითარებდნენ და ამ ოპერაციებს ისეთი ღრმა ცოდნითა და გემოვნებით ასრულებდნენ, რომ ევროპაზედაც შემდგომ დიდი გავლენა მოახდინეს, მოყოლებული XVII საუკუნიდან. მაგრამ ამას შემდეგ შევეხებით. ახლა კი ისევ აზიის დასავლეთით გადავიდეთ და ხმელთაშუა ზღვის ქვეყნები ვნახოთ, უპირველეს ყოვლისა — საბერძნეთი.

VIII

ვიდრე შევუდგებოდეთ ბერძნული ქანდაკების სისტემატურ განხილვას, საჭიროა დავახასიათოთ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ბერძნული ხელოვნების მთლიანი სული. რასაკვირველია, ეს ფრიად ძნელი საქმეა, რადგან ჩვენ, მთელი ჩვენი მსოფლმხედველობით, ემოციური თუ ინტელექტუალური აგებულებით, სულ სხვანი ვართ, ვიდრე ბერძნები იყვნენ, რაც უეჭველად ხელს გვიშლის, დავინახოთ სამყა-

რო ისე, როგორც მას ბერძნები ხედავდნენ. მაგრამ მაინც უნდა ვცადოთ ამ საკითხის შესაძლებელი განხილვა.

პირველი, რაც თვალში გვეცემა, ეს არის ბერძნული ხელოვნების თემატიკური სიღარიბე. თითქოს ბერძენი მოქანდაკე სულაც არა ცდილობს თემის მოძებნას. მისთვის ერთია, რა გამოჰკვეთოს. ამიტომ იგი სულ უბრალო, ყოველდღიური და გაცვეთილი თემით კმაყოფილდება. სამაგიეროდ, მთელ თავის ოსტატობას თავისი საგნის გამოსახვას ანდომებს. ეს ოსტატობა კი იმდენად დიდია, რომ ყოველად უეფექტო საგანს დიდ მნიშვნელობას აძლევს და გვავიწყებინებს თემის ხშირ ხმარებასა და ინტერესდაკარგულობას.

მეორე, რაც ბერძნულ ქანდაკებას ახასიათებს, არის თითქოსდა ქანდაკების გამომთქმელობის ნაკლებობა, რაც შემოქმედების სათავეებში პოულობს თავის ახსნას. ჩვენ ისე გვეჩვენება, რომ, მაგალითად, მიქელანჯელოს „მონები“ ან „გათენება“, როდენის „შეიარაღდით“ ან „ბალზაკი“, კონსტანტინე მენიეს „დედობა“ ან „პატიება“ უფრო მეტისმეტად ვილნი არიან, ვიდრე ბერძნების რომელიმე ძეგლი. მაგრამ აქ გარკვევაა საჭირო. ბერძნების შემოქმედება არ არის გონებრივობით დატვირთული. იქ ისეთი სიმარტივეა, რომ თითქოს ვერც ერკვევი: რად წარმოიშვნენ ან რით გვიზიდავენ? მიქელანჯელო და შემდგომი ახალი დროის ოსტატები კი თითქოს თავში გვცემენ, გვზარავენ, აზროვნებას გვიფორიაქებენ და ბრძანებით გვიმორჩილებენ. აქ უფრო ჰკუა მოქმედებს. ანალიტიკური ჰკუა.

უცქერით ახალი დროის ძეგლებს და გრძნობთ, რომ თქვენი სული დანაწილებულია, ელემენტებად დაშლილი და სხვადასხვა ძეგლების სახით გაფანტული. აქ უსათუოდ არის ესა თუ ის იდეა, ესა თუ ის თეორია, როგორც წარმომშობი ძალა. ინდივიდუალიზმი, მთელი თავისი უკმარობით, სევდიანობით, აშლილობით, წყვეტილებით, ეს არის ახალი ეპოქის ხელოვნების ალფა და ომეგა. ძველად კი, ბერძნებისათვის, ეს ჩვენი ეგრეთწოდებული რომანტიკა უცნობი იყო. მათი მსოფლმხედველობა სინთეტურ ხასიათს ატარებდა და ხელოვნებაც ასეთივე ჰქონდათ.

რასაკვირველია, არ არის მართალი ის დებულება, რომ ბერძნებს სხეულის კულტი სწამდათ, რაც ქრისტიანობამ სულის კულტით შეცვალაო. არც მეორე დებულება არის მართალი, რომ იქ გაბმული ოპტიმიზმია გაჩაღებული, რაც ახალმა დრომ არ იცისო. პირველი შეხედვით, თითქოს მართალია ორივე თვალსაზრისი, მაგრამ უფრო ღრმად ჩახედვის შემდეგ სულ სხვაგვარი გაგება იბადება. საქმე იმაშია, რომ ბერძენი სულსა და სხეულს ერთმანეთისაგან არა ყოფს. ბერძენი სულს სხეულისაგან

ცალკე მყოფ სუბსტანციად კი არ წარმოაღგენს, არამედ სხეულის იმანენტობად, რაც ცნაურდება ფიზიკურის რიტმის, ზომისა და ფორმის სახით. ბერძენი, თავისი შემოქმედებითი აქტის დროს, არ ეძებს ესა თუ ის მოვლენა ფიზიკურია თუ ფსიქოლოგიური, იდეური თუ მატერიალური. არ ეძებს მიზეზებს, პირობებს, გავლენებს; მას მოვლენები არ დაჰყავს ლოგიკურ ცნებებამდე, ყოველ მოვლენას მთლიანად აღიქვამს, მთლიანად ითვისებს და წარმოიდგენს. იგი მოვლენას მთლიანად გრძნობს და გრძნობას ხატავს. მაგრამ ისე კი არა, რომ გვაჩვენოს ამ გრძნობის ყოველი წვრილმანი. არამედ, გული, თუ შეიძლება ასე ითქვას. მარცვალი. და ამ ჩვენების დროს იგი არც თავის ცხოვრებას იშველიებს. არც განწყობილებას, არც კონკრეტულ ემოციას თუ აფექტს, არამედ იძლევა გრძნობის ძირს, მის პირველ და შეუვალ მთლიანობას.

ასე გვეჩვენება საერთოდ ბერძნული ხელოვნება. კერძოდ კი, ქანდაკებამ იშვიათ სიმაღლეებს მიაღწია და დღევანდლამდე შერჩა კაცობრიობას, როგორც სრულიად დამთავრებული. მთლიანი და მარად დაუძლეველი სამყარო. შესაძლებელია ბევრი რამ აღარ გვიზიდავდეს ამ სამყაროში. ბევრი რამ აღარ, ან ვეღარ გვესმოდეს, მაგრამ ის დიდი ოსტატობა, რომელიც საბერძნეთმა გამოიჩინა, დღესაც სანიმუშოდ არის დარჩენილი და ვერც ერთი მოქანდაკე, თუ მას მართლა მოქანდაკეობა სურს, ბერძნულ მარმარილოებს გზას ვერ აუქცევს. ხოლო ის, რაც არ გვესმის, უნდა გავიგოთ, გაგება კი მიმზიდველობასაც აღადგენს.

ამ მცირე შესავლის შემდეგ დავიწყოთ ბერძნული ქანდაკების განხილვა.

„ინდოელთა გამოსახულებას" საბერძნეთისათვის ჰქონდა უდიდესი მნიშვნელობა. ამან გამოიწვია იონიელთა გაწევა კუნძულებზე და, ამგვარად, ახალ ცხოვრებას დაუდო სათავე. ამ პერტურბაციებმა კი გამოიწვია სრულიად ახალი ეკონომიურ-პოლიტიკური გადაჯგუფება, რაც თავის მხრივ, რასაკვირველია, გამოწვეული იყო იმავე ეკონომიური საფუძვლებით. დორიელები ამ გადასახლების დროს დოვლათს ეძებდნენ, სხვას არაფერს. ახლად შექმნილ პირობებში. დორიელთა ბატონობის ნიადაგზე, გაიზარდა თემთა მიდრეკილება თავისუფლებისაკენ. ამას შედეგად მოჰყვა მდიდარი, ინდივიდუალური ცხოვრების განვითარება, განსაკუთრებით იონიელთა და დორიელთა შორის ძველი მონარქია იცვლება არისტოკრატიული რესპუბლიკით, შემდეგ კი, ეს უკანასკნელი — დემოკრატიულით. ამანაც, რასაკვირველია, დიდად შეუწყო ხელი ბერძნული ხელოვნების განვითარებას.

როდესაც ვლაპარაკობთ საბერძნეთის შესახებ, ვგულისხმობთ იმ ტერიტორიას, რომელიც საბერძნეთს დღესაც უჭირავს, ე. ი. ბალკანეთის ნახევარკუნძულს. ეს არის ელადა, ე. ი. ნამდვილი საბერძნეთი. მაგრამ ამ საბერძნეთის გარდა, არსებობდა აზიური საბერძნეთი, რომელიც იონიელთა გენიის მოქნილობის წყალობით უფრო ადრე განვითარდა, ვიდრე ევროპული საბერძნეთი. ვიცით კიდევ აფრიკის საბერძნეთი, მძლავრი ქალაქებით და მჩქეფარე კულტურით. იყო აგრეთვე დასავლეთი საბერძნეთი, რომელიც ზოლად ერტყმოდა სამხრეთ იტალიის კონცხებსა და სრუტეებს და რომელსაც წილად ხვდა რომის აღზრდა. ამას გარდა, არსებობდა კიდევ კუნძულთა საბერძნეთი. აი, ეს ერთეულები ქმნიდნენ იმ კულტურას, რომელსაც დღეს საბერძნეთის დიდი კულტურის სახელით ვიცნობთ. ამ ხუთ ჯგუფს თავ-თავისი ცხოვრება ჰქონდა, თავ-თავისი „ბედი“ თუ დანიშნულება. ასეთ გეოგრაფიულ განწესრიგებას კულტურის განვითარებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. ამგვარმა განსაკუთრებულმა მდგომარეობამ, ევროპის, აზიისა და აფრიკის საზღვართა შესაკრებთან ყოფნამ, ბერძნებს დიდი ნაყოფი მოუტანა: ისინი იქცნენ იმ აუზად, სადაც ყოველი მხრიდან მიმდინარეობდა სხვადასხვა კულტურათა ნაკადები და იქ ხდებოდა მათი შერევა და ახალი ფორმირება. რომ უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ საბერძნეთის ვითარება, უნდა აღვნიშნოთ, რომ იმ ადგილას, სადაც ბერძნებს ვხედავთ, მეორე ათასეული წლების მიწურულში, ხალხთა ადგილიდან ადგილზე გადანაცვლების შედეგი ასეთი იყო: პელაზგების, აქაველებისა და მიკენელების ადგილი დაიჭირეს იონელებმა, ეოლიელებმა და დორიელებმა — ელინურმა მოდგმამ.

ეოლიელებმა დაიკავეს მცირე აზიის ჩრდილო სანაპიროები და მახლობელი კუნძულები: ლესბოსი და სხვა.

იონელებმა—მცირე აზიის სანაპიროთა შუა ნაწილი, სადაც დააარსეს ქალაქები: მილეთი, ეფესო, კოლოფონი, კლაზომენოს და სხვ... კუნძულებით: ნაქსოსი, დელოსი, პაროსი, ქიოსი, სამოსი.

დორიელებმა კი (გადასახლების შემდეგ)—პელოპონესი და მცირე აზიის სამხრეთი ნაწილი, კნილი, გალიკარნასი, კუნძულებით — კიფერა, კრიტოსი, მილოსი, კოსი და როდოსი. რამდენიმე საუკუნის შემდეგ გაჩნდნენ ახალშენები სიცილიისა და სამხრეთ იტალიის სანაპიროებზე, აფრიკის მიდამოებში და ეს გაფანტული მოსახლეობა არის ის, რასაც დიადი ელადა ეწოდებოდა. უკვე გარკვეულად შეიძლება ითქვას, რომ საბერძნეთის ხელოვნების სათავეები აზიაში უნდა ვეძიოთ. საბერძნეთის ქანდაკებაც, თავისი წარმოშობით, აღმოსავლურია (ლუკეს აზრით, ქალდეურ-ასურული და არა ეგვიპტუ-

რი), იქიდან არის გადმოტანილი ყველა ხერხი, მხატვრული ფორმები, ლითონის ჩამოსხმის ოსტატობა, ნიმუშები. მაგრამ ეს უკრიტიკო მიბაძვით ფაქტს კი არ ადასტურებს, არამედ, ბერძნული გენიის ცხოველმყოფელობას, რომელიც განვითარების პირველ საფეხურებზე უფრო მძლავრ კულტურას დაემყარა და ასე დაიწყო თავისი არსებობა. შედარებით რომ ნათელქმნილ იყოს ჩვენი აზრი, ასე ვიტყოდით: ბერძნების დამოკიდებულება აღმოსავლეთისაგან ისეთივე იყო, როგორიც საშუალო საუკუნეებისა — რომისაგან.

როდესაც ვეცნობით ბერძნულ არქაიკას, პირველი შთაბეჭდილება, რომელსაც ჩვენ ვიღებთ, ის არის, თითქოს აქ უცოდინარობაცაა, მაგრამ მასთან ერთად არის ერთგვარი შინაგანი კანონზომიერება. რაც გიზიდავთ და გაღელვებთ. ასეთი ორმაგი შთაბეჭდილება შემთხვევითი ამბავი კი არ არის, არამედ, თვით არქაიკის ბუნებიდან გამომდინარეობს. საქმე თვალსაზრისშია. თუ არქაიკას შევხედავთ ადამიანის სხეულის სწორი და ნატურალური გადმოცემის თვალსაზრისით, მაშინ არქაიკა უცოდინარობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რადგან იქ არ არის არც ფიგურის, არც პროპორციების ზომიერება, არც თმის, არც სახის, ტანისამოსის კარგად დაყენება და ზედმიწევნითი რეალობით გადმოცემა.

მაგრამ თუ შევხედავთ წმინდა ხელოვნების თვალსაზრისით, რომელიც გრამატიკის ენით ეძებს თავის რაობას, არაბუნებრივობას არამცთუ არ გაურბის, პირიქით, ეძებს კიდეც, ოღონდ ამ ბუნების დარღვევით შინაგან კანონშეზომილებას მიაღწიოს, ე. ი. გამოსახოს ის, რაც გრამატიკის ცოდნით არასოდეს გამოისახება, ამისათვის შემოქმედებითი ფსიქიკის მძლავრი ორგანიზაციაა საჭირო. თუ ამ მეორე თვალსაზრისით შევხედავთ, მაშინ ბერძნული არქაიკა, ქანდაკების ისტორიაში ფრიად მნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. განმტკიცებული დებულების ძალით, არქაიკა წარმოადგენს ერთგვარ მოსამზადებელ საფეხურს, რომელიც წინ უძღოდა ბერძნულ აღორძინებას. საკითხავია, ნამდვილად ასე იყო თუ არა? იქნებ გრამატიკის თვალსაზრისით ეს დებულება სწორიც იყოს იმდენად, რამდენადაც არქაიკის ძეგლებს ავიღებთ როგორც უტყუ დოკუმენტებს, ე. ი. შემოქმედთა ძიების და თვალსაზრისის გაუთვალისწინებლად? მაგრამ ხელოვნება განა ასეთ თანმიმყოლობას მიიღებს? ანდა შეიძლება ხელოვნების ძეგლის ასეთი ანალიზი?

შემოქმედება ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. ამა თუ იმ ძეგლის დანაწილება შესაძლებელია, მხოლოდ იმისათვის, რომ მისი მთლიანობა უფრო კარგად გავიგოთ, ხოლო როდესაც არქაიკის ძეგლებს მხოლოდ ამ გარეგნული თვალსაზრისით განიხილავენ და მას მოსამ-

ზადებელ პერიოდად აცხადებენ, გვგონია, რომ დიდ შეცდომას ვუშვებთ. არქაიკის ძეგლებს თავისი ატმოსფერო აქვს, თავისი აზრი და მსოფლმხედველობაც. არქაიკა, გვგონია, უფრო კულტურული წრის საკითხია, ვიდრე ქრონოლოგიური თანმიმყოლობისა. აქ ჯერ კიდევ მძლავრად ფეთქავს აზიური სიმბოლიურობა, რომელიც იქნებ ბერძნულმა ნათელმა ჰკუამ ვერც შეითვისა სავსებით. ბერძენი ბუნებით ნატურალისტი იყო და იმდენად, რამდენადაც ეს ნატურალიზმი შეერია აზიურ სიმბოლიზმს, იმდენადვე მოხდა თავისებური ტიპის ჩამოქნა, ბერძნული არქაიკის სახით. ისე რომ, არქაიკა, ჩვენი აზრით, სავსებით გარკვეული და, თუ გნებავთ, დამთავრებული წრეა, რომელიც არავითარ შემთხვევაში მოსამზადებელ პერიოდად არ ჩაითვლება.

განა რენესანსი განათლების საუკუნისათვის მოსამზადებელი პერიოდია? ანდა რომანტიზმი ნატურალიზმის წინა საფეხურია? ასევე უნდა შევხედოთ ბერძნულ არქაიკას და იქ დავინახოთ სრულიად გარკვეული მიმართულება, თავისებური აპერცეპციით. ფორმის გაგებით, ტექნიკით, მასალით და სხვ...

რა ვიცით, იქნება ბევრი რამ არქაიკისა უფრო დიდი ღირებულების მქონეა, ვიდრე აღორძინების პერიოდისა? იქნებ არქაიკის პერიოდის ოსტატები არამცთუ არ ჩამოუვარდებოდნენ ფიდიასსა და სკოპასს, არამედ უფრო მაღლაც იდგნენ? იქნებ ცალმხრივად და ყალბად გაგებულ ხელოვნების მიზანთა დადგენამ ისე ააცდინა კაცობრიობა ხელოვნების ნამდვილი გზებიდან, რომ არქაიკის ოსტატები უცოდინარ ლაბორანტებად აქცია? ამას კარგად უნდა ჩახედვა, დიდი სერიოზულობით არის საჭირო ამ პერიოდის ისტორიის შესწავლა. მაგრამ ჯერ დოკუმენტები ვნახოთ.

უძველესი ბერძნული ქანდაკება არის ე. წ. კიპსელის კიდობანი. რომელიც VIII საუკუნეს ეკუთვნის და კორინთში იყო გაკეთებული. ეს ძეგლი ჩვენ ვიცით პავზანიუსის აღწერილობით. ძეგლი წარმოადგენდა მოგრძო ყუთს, რომელსაც ყოველ მხარეს რელიეფები ჰქონდა ხუთ წყებად. რელიეფები ნაწილობრივ ხეზე იყო ამოჭრილი. ნაწილობრივ კი მათ გადაკრული ჰქონდა სპილოს ძვალი და ოქრო. გამოქანდაკებული იყო: ღმერთები, სცენები გმირთა თქმულებებიდან და სხვ... შემდეგი ძეგლია ე. წ. საღმთო ემბაზი (ოლიმპიაში ნაპოვნი), VII საუკუნისა. ეს ძეგლი მარმარილოსია. ამავე საუკუნეს ეკუთვნის „ჰერას თავი“, იქვე ნაპოვნი, VI საუკუნისა—ჰერაკლე, ტერაკოპების მზიდავი, ათინა, პერსეოს და მედუზა, რამფის ბარელიეფები, აპოლონ ტენეელი, აპოლონ ორქომენი, ხარესი, აგემო, მხედარნი, მოსხოფორი, სფინქსები, ნიკე და მთელი რიგი ტიპებისა:

ცწროლარე. მორბენალი და მჯდომარე ფიგურები. მხედრები, ცხენები, ცხოველები და სხვ.

რა მასალისაგან არის გაკეთებული ეს ძეგლები?

როგორც ირკვევა, უძველესი მასალა ხე ყოფილა. დოკუმენტები არ შენახულა, მაგრამ უძველესი ქვის თუ მარმარილოს ძეგლები ამტკიცებენ, რომ ხე ყოფილა მათი წინამორბედი, რადგან ეს ქვები (ფხვრიელი პოროსი), ეს მარმარილოები — „მსხვილმარცვალა“ ხის ტექნიკას გვიჩვენებენ. ასეთი ქვები ნაპოვნია ათენის აკროპოლისში და კუნძულ დელოსზე. ქვაზე მუშაობის დასაწყისი, როგორც ჩანს, საბერძნეთის მატერიკზე კი არ უნდა ვეძებოთ, არამედ კუნძულებზე.

როგორია ქანდაკების დამუშავების ტექნიკა?

ძველ დელოსზე ნაპოვნი ქალის გამოსახულებანი უფრო ბრტყელ ფიცარს გვანან, ვიდრე ფიგურებს. დამუშავებულია კუთხოვანი სტილით. სახე ბრტყელი, ტანისამოსი—უნაოჭო, რომელიც პირდაპირ და ბრტყლად ეშვება ძირამდე. სულ სხვაგვარი ძეგლები აღმოჩნდა სამოსზე. აქ — ხესავით მრგვალი, ორმაგი ტანისამოსია, ისე რომ. ორივე შემთხვევაში პირობითობასთან გვაქვს საქმე. ვაჟების ფიგურებში თითქოს ეს პირობითობა ირღვევა და იწყება სხეულის ფორმათა შეგნებული გადმოცემა. მაგრამ რატომ არის ვაჟების ფიგურა ასე განსხვავებული ქალის ფიგურისაგან — თქმა ძნელია. გავრცელებული იყო პოლიხრომია, ანუ ქანდაკების შეღებვა.

შევეხოთ მის ხასიათსაც. უძველესი ბერძნული ქანდაკება, ეგვიპტურის მსგავსად, „ფრონტალურია“. საერთოდ, ეგვიპტის გავლენა ძლიერად ჩანს: აწეული მხრები, ჩაწეული მკერდი, უკუნთო მუცელი, მარცხენა ფეხი ოდნავ წამოწეული და სხვ... ეს ადვილად აიხსნება, რადგან VII საუკუნის ბერძნები მჭიდრო ურთიერთობაში იყვნენ ეგვიპტელებთან. იონიური აზიიდან ეს გავლენა გადავიდა კუნძულ სამოსზე, იქიდან კი მატერიკზე. მილეთის ქვებსაც აზიური ბეჭედი აზის. რაც შეეხება ტანისამოსის დამუშავების ხასიათსა თუ მანერას, უძველეს ძეგლებზე, როგორც ვიხსენებთ, ბრტყლად კვეთავდნენ. შემდეგ ვიწრო, ვერტიკალური ხოლები ჩამოაყალიბეს, უფრო გვიან კი (მაინც არქაიკის პერიოდში) ნაირი ნაოჭები გვხვდება. თვით ფიგურის აღნაგობაში არჩევენ ორ ძირითად ხასიათს: 1) დაჭიმული პოზა, ერთმანეთს მიკრული ფეხები, ცნობილია როგორც „ეგინური“; 2) უფრო თავისუფალი და მოძრავი პოზა. გაყოფილი ფეხებით — „ატიკური“ ანუ „დედალოსისებური“. სხეულს აქანდაკებდნენ ასე: მამაკაცებს — თითქმის სულ შიშვლად, დედაკაცებს —

თითქმის სულ ჩაცმულად, ორივე შემთხვევაში — ახალგაზრდებს. ამას თავისი გამართლება ჰქონდა.

უძველესი ბერძენი მოქანდაკენი, რომელთა სახელებიც ჩვენამდე შემონახულა, არიან:

1. ბაფიკლეს მაგნეზიელი (VI, VII საუკუნეები), აპოლოს ტახტის ავტორი.

2. მელასი (VII საუკუნე).

3. მექიადეს
4. არქერმეს
5. ბუპალოს
6. ათენის

} მელასის შვილები და შვილიშვილები.

არქერმესს აკუთვნებდნენ „ნიკეს“ პირველ ქანდაკებას. ბუპალოსს და ათენისს — „მუხლმოდრეკილ ამაზონს“, რომელიც ფრონტალურ ჯგუფს წარმოადგენს. იგი კეისარს რომში გადაუტანია. მელასის მთელი ოჯახი ხმარობდა პაროსის წმინდა მარმარილოს, რაც მათ შეძლეგ შემოვიდა ხმარებაში.

7. დიპოინის
8. სკილიდე

} კრეტელები

პლინიუსი ამათ უწოდებს მარმარილოს პირველ ოსტატებს. ესენი პელოპონესში მუშაობდნენ. მათ ეკუთვნით მარმარილოს ძეგლები სიკიონის ტაძრისათვის. აკეთებდნენ ხის ძეგლებსაც და ოქროთი ჰფარავდნენ. ესენი, სმილიდესთან ერთად, ითვლებიან ხრიზელეფანტინური ტექნიკის შემქმნელებად. მათმა მოწაფეებმა ეს ტექნიკა გაავრცელეს მთელ პელოპონესში.

9. სმილიდი (VI საუკუნე).

ეგინელი. მუშაობდა სამოსზე. მას ეკუთვნის „ჰერას“ ხის ქანდაკება „თორმეტი ჰორი“, ტახტზე მჯდომარე, ოქროთი და სპილოს ძვლით ნაკეთები.

10. ენდოიოს (VI საუკუნე).

მას ეკუთვნის „დამჯდარი ათინა“.

11. გიტიანე სპარტელი.

მას ეკუთვნის „ათინა“ (ბრინჯაო), ბარელიეფები: „ათინას დაბადება“ და „ამფიტრიტი და პოსეიდონი“.

12. როიკოსი.

მისი ნაწარმოებია „ღამე“ (ქალის ფიგურა, ეფესში იდგა). მასვე მიაწერენ ლითონის ჩამოსხმის ოსტატობას.

13. თეოდორეს სამოსელი. განთქმული ოქრომჭედელი.

14. მედონი.

სკილიდეს და დიპიონოსის მოწაფე. მას ეკუთვნის ოლიმპიის სალაროს ფრონტონი.

15. კლეახ სამოსელი.

16. არისტოკლე. მას ეკუთვნის არისტონის სტელა. ეს არის იმ ცნობილ და დიდ ოსტატთა სახელები, რომელთაც შექმნეს და განავითარეს ბერძნული არქაიკა.

IX

ბერძნების გამარჯვებამ სპარსელებზე არაჩვეულებრივი ნაყოფი გამოიღო. თითქოს რაღაც უჩვეულო სიმძიმე მოეხსნა მათ ცხოვრებას. ელინური შეგნება ამაღლდა, რაც გამოიხატა სამოქალაქო ცხოვრებისა და ხელოვნების საოცარი ზრდის სახით. ადრე სპარსელებმა გაანადგურეს ელინთა სახელმწიფო; საბერძნეთი ნანგრევებს უფრო ჰგავდა, ვიდრე დასახლებულ ქვეყანას. მაგრამ საკმარისი გამოდგა მტრის განდევნა, რომ განათლება მყისვე დაწყებულიყო. ამ გამათავისუფლებელ ბრძოლაში პირველი იყო ათენა, და იგივე ათენა იქცა განახლებისა და აყვავების ცენტრადაც. თემისტოკლე, კიმონი და პერიკლე ქმნიან იმ ეკონომიური პოლიტიკის პირობებს, რაც საჭიროა ხელოვნების განვითარებისათვის. პოეზიამ მიაღწია პინდარის უმაღლეს ლირიკამდე. ტრაგედია ესქილესა და სოფოკლეს ქმნილებებში იდეალურ გამოსახვამდე მივიდა. ფილოსოფია და ისტორია თავისუფალი კვლევისა და დახვეწილი სტილის საუცხოო ნიმუშებს იძლევა. ტემპის ეს საერთო აჩქარება ჩანს ხელოვნებაშიც და კერძოდ ქანდაკებაში, რომელმაც მეხუთე საუკუნეში ისეთ მწვერვალს მიაღწია, რომ დღევანდლამდე გაოცებას იწვევს.

ჩვენ ვიცით, რომ ბერძნულ ქანდაკებას ჰქონდა თავისი არქაული პერიოდი. ვიცით ისიც, რომ მეხუთე საუკუნეში ელინური ქანდაკება მნიშვნელოვნად განსხვავდება იმ პერიოდისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ მათ შორის მხოლოდ ერთი საუკუნეა. სწორედ ეს ერთი საუკუნე არის მნიშვნელოვანი პერიოდი.

მთელი მეექვსე საუკუნე წარმოადგენს ბერძნული ქანდაკების ორგანულ მისწრაფებას ერთი გარკვეული მიზნისაკენ: ბუნების დაპყრობა, რაც შეიძლება მისი გადმოცემის ზედმიწევნითი ფორმების საშუალებით, რაც შეიძლება ამ ფორმების მეტი განწმენდით ყოველგვარი შემთხვევითი მოვლენისაგან. ეს იყო სტილის ახალი სახე, რის დამუშავებასაც ცდილობდნენ მეექვსე საუკუნის ოსტატები. ბერძნებმა ამ მიზანს მიაღწიეს და შექმნეს ხელოვნება, რომელიც ასე დამარწმუნებელია და თითქოს საოცარიც. ამ ძალის მიზეზი იმაში

მდგომარეობს, რომ ბერძნებმა სტილი და ბუნება ერთმანეთს არ დააშორეს. პირიქით, ერთ მთლიანობაში მოაქციეს. შეიქმნა სკოლების მთელი რიგი, მაგრამ ისე კი არა, როგორც დღეს გვესმის, არამედ ისე, როგორც თვით სკოლის გაგება მოითხოვს. დღეს სტილი ემყარება ოსტატის კერძო გრძნობას. მას თან არ სდევს მუდმივად დადგენილი კანონები. ოსტატის სტილი, მისი ხელოვნების მანერა მასთან ერთად იკარგება. ამის გამო დღეს მემკვიდრეობაზე ლაპარაკი თითქმის შეუძლებელია. და თუ ამა თუ იმ ოსტატს მაინც ჰყავს მიმდევრები თუ მოწაფეები, ისინი უფრო ბაძავენ რაღაც გარეგნულად და შედეგად იმას ვიღებთ, რომ პირველი შესედვით სტილი ნამდვილად მანერობა არის და მეტი არაფერი.

სკოლის სტილი საბერძნეთში სხვა იყო. იქ სტილი საღ და გარკვეულ თეორიაზე იყო დაყრდნობილი. იქ ოსტატის ხელოვნება. ამ ნიადაგზე დადგენილი, მეორე და მესამე ოსტატზე გადადიოდა და ვითარდებოდა ის ძირითადი საძიებელი, რაც ესა თუ ის სკოლა ისახავდა მიზნად. ამ შემთხვევაშიც, მეექვსე საუკუნის ოსტატებს ჰქონდათ გარკვეული მიზანი და ამ მიზნის განხორციელებისაკენ მიდიოდნენ კოლექტიურად, ან უკეთ, სკოლებრივი შეერთებით, რამაც სულ მოკლე ხანში არაჩვეულებრივი ნაყოფი გამოიღო.

ამ საუკუნეში ჭანდაკების ცენტრებად იგივე პუნქტები იყო, რაც უწინ: ა რ გ ო ს ი, სადაც გრგვინავდა აგელაიდის სახელი — ფიდიასის, პოლიკლეტისა და მირონის მასწავლებლის; ს ი კ ი ო ნ ი, სადაც ორი ოსტატის სახელი გრგვინავდა — არისტოკლესა და კანახოსისა: ე გ ი ნ ა — ონატი და კალონი, პირველი — ცნობილი თავისი დამუშავების სიწმინდით, მეორე — ოსტატობის სიმტკიცითა და თავდაჭერით: ა თ ი ნ ა — ანცენორი (გარმოდისა და არისტოგიტონის გამომკვეთი), ამფიკრატე (გარმოდის საყვარელი ქალის გამომკვეთი), ჰეგეზიას, რომელსაც ფიდიასის მასწავლებლად თვლიან, და ნეზიოტი (ეს ორი უკანასკნელი ერთად მუშაობდა იმავე ჰარმოდისა და არისტოგიტონის ძეგლზე).

არქაიკის სრული განვითარების ეპოქად ითვლება 525 — 475 წლები, ე. ი. პერიოდი, რომელიც მოიცავს საბერძნეთ-სპარსეთის ომებს. ამ პერიოდში ჭანდაკება რაიმე ახალ პრინციპს არ იძლევა, იგი კმაყოფილდება რამდენიმე ტიპიური ფორმით; მოჭანდაკეთა მთელი თაობები მხოლოდ იმის ცდაში არიან, რაც შეიძლება ზედმიწევნით გადაჭრან ის ამოცანები, რომლებიც წინა ეპოქას დაესახა, მაგრამ საბოლოოდ ვერ გადაეჭრა. აპოლოს ძველი ტიპი — გაჯიმული. უმოძრაო, თანდათანობით მოძრაობაში მოდის. ჯერ ხელები ეყოფიან სხეულს, რაც ამ უკანასკნელის მდგომარეობას მეტ თავისუფლებას

აძლევს, შემდეგ — თავიც იხრება, მოძრავ მიმართულებას იღებს, თუმცა მთელი პოზის შეკრულობა მაინც რჩება. ანატომიასაც დიდი ყურადღება ექცევა. არამცთუ უძრავ მდგომარეობაში, მოძრავშიც იჩენენ ანატომიის კარგ ცოდნას, რის ნიმუშადაც შეიძლება მოვიხსენიოთ ტირანის მკვლელთა გარმოდისა და არისტოგიტონეს გამოსახულებანი. ეს ფიგურები, რასაკვირველია, პირველი არ არის მოძრაობის გაღმოცემის მხრივ. მანამდეც იყო ასეთი ცდა. მაგრამ ყველაზე უკეთ ეს ამოცანა ხსენებულ ძეგლებში გადაიჭრა. აქვე უნდა ითქვას, რომ ანატომიის დიდი ცოდნის მიუხედავად, ფორმები მაინც სავსებით არ არის დაძლეული. ძვლისა და კუნთების სისტემა, მართალია, კარგად შეითვისეს, მაგრამ რბილ გარსებს, კანსა და საერთოდ ზედაპირს ვერა ჰკვეთავდნენ. იქნებ მიზნადაც არ ისახავდნენ იმას, რადგან მათი იდეალი ეპოქის მოთხოვნილებით იყო განსაზღვრული, ეპოქა კი ატლეტს, ფალავანს ეთაყვანებოდა. ქანდაკებაც ვალად იღებდა იმ ელემენტების აღნიშვნას და ოსტატურად გამოკვეთას, სადაც ჩანდა დიდი ძალა და ენერგია. ეს ნაწილები იყო: მკერდი, მხრები, ფერდები, ფეხები და სხვ... გვგონია, რომ ხსენებული პერიოდის ბერძენი მოქანდაკენი უყურადღებოდ სტოვებდნენ ყველაფერს, რაც ფალავნის ფიზიკური ძალის გამოსახვას არ ემსახურებოდა, და ამით აიხსნება ფიგურის ზედაპირის დამუშავების სისუსტე.

აქვე უნდა ითქვას იმ ნაკლები ბუნებრივობის შესახებ, რაც ახასიათებს საერთოდ არქაიკას და კერძოდ იმ ეპოქას, რომელსაც ამჟამად ვეხებით. ბერძენი ოსტატი ამ პერიოდშიც ისე კი არ ჰქმნიდა, როგორც გარეშე ბუნება უკარნახებდა, არამედ ისე, როგორც ამას მისი საკუთარი წარმოდგენები მოითხოვდნენ. გამოსავალი პუნქტი ნატურა კი არ იყო, არამედ იდეა; ბუნებას მხოლოდ კორექტურისათვის მიმართავდნენ, და იმდენად, რამდენადაც ბუნებას დახმარება შეეძლო უკვე გარკვეული სახის გადმოსაცემად. ეს გარემოებაც მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ ობიექტურ პირობებთან, რომელთა მიხედვითაც, ან უკეთ, საშუალებითაც იქმნებოდა იმდროინდელი ბერძნული ქვეყანა. ეს ნაკლები ბუნებრივობაც იმ განსაზღვრულობის თუ შეზღუდულობის ერთ-ერთი სახეა, რაც ბორკავდა მთელ ელინურ სამყაროს. რელიგიური გრძნობა, სამართალი, ადათი, ზნე და, რაც უმთავრესია — ეკონომიურ-პოლიტიკური სისტემა — ყველაფერი ზღუდავდა იმდროინდელ ბერძენს, აშორებდა ბუნებისაგან, პირობითად აქცევდა ადამიანს, და ქანდაკებაში ეს მომენტი განმტკიცდა. ეს ასეც უნდა მომხდარიყო, რადგან ხელოვ-

ნება და ცხოვრება ყოველთვის შეწყობილად არსებობენ და ერთიმეორეს განსაზღვრავენ და აცოცხლებენ კიდეც.

საერთოდ, ამ პერიოდის შესახებ ლევი დაასკვნის: „ეს შემოქმედება ჩვენ სრულყოფილად მიგვაჩნია, რადგან ის მიზნები, რომლებიც მხატვრებს ჰქონდათ დასახული, სავსებით ეფარდება მათ ოსტატობასო“. ჩვენ საკმაებით ვიზიარებთ მეცნიერის იმ დასკვნას, რომ ეს აზრი სწორია და მართალი. ამას ამტკიცებენ ისეთი ძეგლები. როგორც ცნობილი „ეგინეტებია“ — ეგინის ტაძრის სამკუთხედი ფრონტონების ფიგურები (ეკუთვნის 490—480 წწ. ქ. დ.), ანდა უფრო სრული — დელფის ბრინჯაოს კვადრიგა. „ეგინეტების“ ფიგურები ყველა არ შენახულა, განსაკუთრებით დაზიანებულია უკეთესი მხარე, აღმოსავლეთის, მაგრამ შენახულის მიხედვითაც შეიძლება გარკვეული დასკვნების გამოტანა. ამ ძეგლის ფიგურების მთელი აღნაგობა არქაულია. ფეხების პროფილური მდგომარეობა, ტანის მაყურებლისაკენ მიბრუნება, თავები — ერთფეროვანი გამომეტყველებით (სპეციფიური „ეგინური“ ღიმილით), სტილიზაციაქმნილი თმის კულულებით და სხვ... ტანისამოსი — გრეხილი ნაოჭებით, უფრო ბრტყლად დალაგებული, ვიდრე მომრგვალებული. სხეულის ანატომია დიდის ოსტატობით არის დაცული. ყველა ფიგურა ამოძრავებულია. მაგრამ არც ერთი პოზა არ არის ახალი, არც მოტივები. ეს იმას ნიშნავს, რომ „ეგინეტების“ ოსტატებმა გამოიყენეს ის დიდი გამოცდილება, რაც მანამდე არსებობდა. მათი ოსტატობა დაემატა წინამორბედ ოსტატობას და ასე მივიღეთ ის დიდი ხელოვნება, რითაც ეგინის ფიგურები არის აღბეჭდილი. ამ ძეგლის თითო ჯგუფი შედგება თერთმეტი ფიგურისაგან. დასავლეთ ფრონტონზე შენახულია ათი, აღმოსავლეთისაზე ხუთი ფიგურა. ორივე ჯგუფი წარმოადგენს ტროადის ომის თითქმის ერთნაირ სცენას. დღეს ეს ძეგლი რესტავრაციაქმნილია. ამიტომ, ფიგურათა დღევანდელი განწესრიგება სადავოა. ფიგურები ორივე მხრივ წმინდად არის დამუშავებული, ასე რომ ძნელია მიხვედრა, თუ რომელი მხრით იყო მიქცეული ის მაყურებლისაკენ. საკითხის გადაწყვეტას შველის მხოლოდ ამინდის გავლენის ნიშნები. ორივე მხრივ დამუშავებას ის ახსნა აქვს, რომ ბერძენ ოსტატებს მარტო ხალხი კი არ აინტერესებდათ, არამედ, ღმერთებიც, რომელნიც მათი წარმოდგენით ყველაფერს ხედავდნენ.

ეს ძეგლები პაროსის მარმარილოსაგან არის გამოკვეთილი, მაგრამ მთლიანისაგან კი არა, ნაჭრებისაგან, როგორც ბრინჯაოს აკეთებდნენ. ფიგურები ნარევი მასალისაგან შედგება: თმები — ნახევარი მარმარილო, ნახევარი — ტყვია. საომარი იარაღები — ლითო-

ნისაა. დეტალები ზედმიწევნით არის დამუშავებული. ესეც ბრინჯაოს ტექნიკაა. თვით ძეგლი იმით არის შესანიშნავი, რომ აქ ბოლო ეღება ფრონტალობის პრინციპს (როგორც ვიცით, ფრონტალობა გულისხმობდა ფიგურის ისეთ აღნაგობას, სადაც ცხვირი, მკერდის ძვალი, ჰიპი და სქესობრივი ორგანოები ერთ ხაზზე იქნებოდა, ხოლო გამოსავალ პუნქტად დაფა იყო ნავარაუდევი, რომელზედაც, როგორც ფონზე, ისახებოდა ფიგურა). ამას ხელი შეუწყო ჯერ ქანდაკების ჯგუფობრიობამ, სადაც ფიგურები ერთმანეთს უნდა შეკავშირებოდა, და შემდეგ თვით ფრონტონის ფორმამ, რომლის ირიბ ხაზებსაც ფიგურები უნდა შეგუებოდა. მაგრამ ყველა ამის მიუხედავად, სავსებით განთავისუფლებულია ათინას ზემო ნაწილი — ფეხები, პროფილი. ორი ნახევრის მთლიანობას მხოლოდ ტანისამოსი ქმნის, რომელიც გვერდებს ფარავს, ე. ი. ორი სხვადასხვა ნაწილის შესახვედრ ადგილს. რაც შეეხება სხვა ფიგურებს, აქ მეტია მოძრაობა, მაგრამ გვერდებსა და მხრებში მოცემული მოძრაობა მაინც მინიმალურია და ფრონტალობის დაღს ატარებს. მთლიანად — ორგანული სიცოცხლის შთაბეჭდილება მაინც ვერ იქმნება. ამის მიზეზია — უმოძრაო არქიტექტურული სიმეტრია, რომელიც ფიგურათა განწესრიგებაში არის შეტანილი. აქ ყველა ფიგურა მაინც თავისთვის არის; ის კომპოზიციის მთლიანობა, რომელსაც ჯგუფური ქანდაკება ერთ მთლიანობაში უნდა მოჰყავდეს, აქ არ არის. შესაძლებელია, დასავლეთის ფრონტონი კალონს ეკუთვნოდეს, აღმოსავლეთისა კი ონატს, რადგან დასავლეთის ფრონტონი უფრო არქაისტულია, რაც კალონს ახასიათებს, აღმოსავლურის კი უფრო ცოცხალი, რაც ონატის შემოქმედების სპეციფიურობად არის მიჩნეული.

რაც შეეხება დელფის კვადრიგას, ეს, როგორც ვთქვით, უფრო სრული ნაწარმოებია. აქ ყოველი წვრილმანი ისეა განცდილი და ისეთი სიღრმით გადმოცემული, რომ საოცრების სახეს იღებს. ამ ძეგლიდან უკეთ შენახულა მეურმის ფიგურა. აქ ხელ-ფეხი ისეთი დიდი ოსტატობით არის გაკეთებული, რომ პირდაპირ ბუნებიდან ჩამოსხმულსა ჰგავს თავისი ზედმიწევნითობით, მოქნილობითა და სიცოცხლით, თუმცა ნიღბის ხასიათი სრულიად არა აქვს. შეზღუდულობა აქაც არის, მაგრამ ეს შეზღუდულობა კი არ ბორკავს შთაბეჭდილებას, არამედ აძლიერებს კიდეც. რაც შეეხება ქალის ფიგურებს, აქაც გარკვეულ ტიპთან გვაქვს საქმე. ამ ტიპის სამშობლო — აღმოსავლეთია, მთელი თავისი სინარნარით, სამკაულით, გრაციით. აქაც გარკვეული იდეალი ჰქონდათ: სირბილე, ხაზების სინაზე, სხეულის მიხვრა-მოხვრის, ნაგებობის სიმწყობრე, საერთოდ ფორმე-

ბის სისწორე და სიმდიდრე. მხოლოდ მთლიანად — ნაწილთა ოსტატური შეხამება და იშვიათი გრაციის მიცემა მეტისმეტად დახვეწილი ხაზოვნობის საშუალებით.

უფრო გვიან პერიოდს ეკუთვნის ოლიმპიის ძევესის ტაძრის ფრონტონები. გადმოცემით, აღმოსავლეთის ფრონტონი პეონის ეკუთვნის. თემად აღებულია სარბენალი შეჯიბრებისათვის მზადება, რომელიც უნდა მომხდარიყო ჰელოსისა და ოინომაის შორის. შუაში ძევესი მოჩანს, მდგომარე, წელს ზევით შიშველი, მარჯვნივ — წვერიანი ოინომაი. შემდეგ მისი ცოლი და სხვ. მარცხნივ კი პელოპსი, ახალგაზრდა. იმის გვერდით იპოდამია, ოსინომაის ქალი და სხვ... პირველი შეხედვით, ძევესის მარჯვენა და მარცხენა მხარეთა ფიგურები თითქოს ეხამებიან ერთმანეთს, როგორც მოძრაობის, ისე ჩაცმულობის ერთფეროვნებით. მაგრამ თუ ჩაუკვირდებით. დიდ კონტრასტს შეამჩნევთ. მარცხნივ — ახალგაზრდობის ბრწყინვალება, მარჯვნივ — ხანდაზმულობა. ამ კონტრასტის უფრო გასამახვილებლად, ახალგაზრდა ვაჟებს შორის ჩასმულია მელოტი მოხუცი, მოხუცთა შორის კი — ახალგაზრდა ქალი. მდგომარე და მჯდომარე ფიგურათა შორის ცხენებიც ისე ოსტატურად არის ჩართული, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო მწყობრი გადასვლა მდგომარედან მჯდომარეზე. ხაზი აქ უფრო დაუდევარია. მშვენიერია ძევესის ტანი, როგორც პოზის თავისუფლებით, აგრეთვე კუნთების სიმტკიცითა და ანატომიური სისწორით. კარგია აგრეთვე მელოტი მოხუცის ფიგურა, რომელიც მთლად მელანქოლიურ ხაზებშია მოცემული, აგრეთვე კლდეას ნარნარი თავი.

რაც შეეხება დასავლეთის ფრონტონს, ის ალკამენოსს მიეწერება. აქ გამოსახულია კენტავრებისა და ლაპიტების ბრძოლა. სცენა წარმოადგენს გაცხარებულ ომს. ფრონტონის შუა ადგილას აპოლო დგას, დელფის ღმერთი და ოლიმპიის მფარველი. მარჯვნივ — კენტავრი, რომელიც დეიდამიას მიაჩროლებს, მარცხნივ კი მეორე კენტავრს ახალგაზრდა ქალი მიჰყავს; პირველს პრეიოტი მისდევს. მეორეს — თეზეოსი იცავს. აქ მეტია ნახაზის თავისუფლებაც და ქანდაკების სითამამეც. ოსტატს აქ უფრო მაღალი მიზანი აქვს — დრამატიზმის გადმოცემა, რისთვისაც მონაწილეები ერთმანეთში არიან არეულნი, ძალიან თამამ და ნაირ მდგომარეობაში აღებულნი. მაგრამ. რამდენადაც ამ ძეგლში აზრი და დაჯგუფება გაბედულია. იმდენად სუსტია იგი შესრულების მხრივ. ცალკე ფიგურები აქ კარგია, მაგრამ მთლიანობისათვის ოსტატს ვერც აქ მიუღწევია. მეცნიერთა შორის აზრთა დიდი სხვადასხვაობა არსებობს ამ ძეგლთა შესახებ. მაგრამ ყველანი ერთდებიან იმაში, რომ აქ ხედავენ მეხუთე

საუკუნის ბერძნული ქანდაკების დამახასიათებელ ნიშნებს. მართალია, ამ ძეგლთა შორის, როგორც აღვნიშნეთ, განსხვავება არსებობს, მაგრამ ეს შეიძლება აიხსნას სიუჟეტის სხვადასხვაობითაც, ოსტატების ინდივიდუალური ნიჭითაც და სხვ... ხოლო სხვადასხვა სკოლათა გავლენის შეტანა ამ სხვადასხვაობის ასახსნელად, ჩვენის აზრითაც, ნაძალადევი იქნებოდა. ოლიმპიის ძევსის ტაძრის ფრონტონებს დიდი მნიშვნელობა აქვს ბერძნული ქანდაკების ისტორიაში. აქ ჩანს ის დიდი ბრძოლა იდეებთან და მარმარილოსთან, რომელსაც ფიდიასის წინამორბედი ოსტატები ეწეოდნენ და აქვე არის ჩასახული ის თესლი, რომელიც პართენონის ფრონტონების სახით ისე დიდად და ლამაზად აღიმართა.

გ ა რ დ ა მ ა ვ ა ლ ი პ ე რ ი ო დ ი. ვიდრე ფიდიასის ეპოქას შევეხებოდეთ. უნდა მოვიხსენიოთ ე. წ. გარდამავალი პერიოდის ოსტატები, რომელნიც ერთგვარ კავშირად დარჩნენ არქაიკასა და ე. წ. ბერძნულ აღორძინებას შორის. უპირველეს ყოვლისა, კ ა ლ ა მ ი ს ი (ქიმონის ეპოქა). ამ ოსტატის შესახებ თითქმის არაფერი ვიცით. თქმულება არის, რომ ონატთან ერთად მას გამოუქანდაკებია ბრინჯაოს ეტლი, მიძღვნილი ჰეროონისადმი. მის ძიერ შესრულებული ცხენები იმდენად სრული ყოფილან, რომ შემდეგში პრაქსიტელეს მეეტლე გადაუკეთებია, რათა ცხენები ადამიანს არ სჯობდნენო. მასვე მიაკუთვნებენ ალკამენა და კასანდრას, რომელიც ცნობილია უმანკოების ოსტატური გამოსახვით. მასვე მიაწერენ „ჰერმესს ბატკნით“, რომლის პირიც შენახულია. ბრინჯაოს ეტლი სიმაღლით ოცდაათ ფუტს აღწევდა. კალამისი მუშაობდა მარმარილოზე, ბრინჯაოზე და სპილოს ძვალზე.

შემდეგ აღსანიშნავია პ ი თ ა გ ო რ ა ს ი. მან პირველმა დაიწყო ნერვებისა და ძარღვების გამოკვეთა. მას ეკუთვნის „კოჭლი ფილოპტეტი“, რომლის შესახებაც ამბობდნენ: ფილოპტეტი ისეა გაკეთებული, რომ უცქერი და ტკივილებს გრძნობო. პითაგორასმა კარგად იცოდა მთელი ფიგურის ნაწილთა შეხამება. მას ღრმად ჰქონდა შეგნებული სხეულის შემადგენელ ნაწილთა რიტმი და სიმეტრია.

ამავე პერიოდს ეკუთვნის „ბავშვი“, ხიჭვს რომ იძრობს. ავტორი არ ვიცით. იგი საინტერესოა თავისუფალი მოძრაობით. თმებში აღმოჩენილია არქაიკა. მნიშვნელოვანია აგრეთვე „მორბენალი ქალი“, რომელიც ვატიკანში ინახება.

X

ჩვენს ერამდე V საუკუნე მარტო საბერძნეთისათვის კი არა, მთელი კაცობრიობისათვის აღნიშნულია, როგორც ელინური ცივილიზა-

ციისა და განსაკუთრებით ხელოვნების უმაღლესი მწვერვალი. ამ საუკუნეში, ბერძნული გენია გაიშალა კომერციისა და ხელოვნების ძალთა მთელი ბრწყინვალებით. შინაური ჭიშპობა, განსაკუთრებით ათენსა და სპარტას შორის რომ წარმოებდა, რამდენიმე ხნით შეწყდა, რომ წარმატებით ებრძოლათ აზიის წინააღმდეგ. სპარტამ. დორიელთა სატახტო ქალაქმა, და იონიელთა სატახტო ათენამ შესძლეს პოლიტიკური სიმწიფის ჩვენება; მათ შეერთებული ძალა მიიტანეს ქვეყნის კეთილდღეობის სამსხვერპლოზე. ამ სიტუაციის შედეგად, მივიღეთ ათენის გაძლიერება. ჯერ საზღვაო კონფედერაციის ცენტრი, ათენი, მალე ვაჭრობის, ინდუსტრიის, ფილოსოფიისა და ხელოვნების ცენტრად იქცევა. მისი სახელი შორს იფინება. უცხოელები გუნდ-გუნდად მიდიოდნენ ათენში, რომ საქმეებიც მოეგვარებინათ და სიამოვნებაც მიეღოთ.

ჯერ კიმონმა და შემდეგ პერიკლემ არაფერი არ დაზოგეს თავიანთი დედაქალაქის სადიდებლად. მარტო ის მონუმენტები კმარა. რომელიც მათ შეუქმნეს თავის ქვეყანას: თეზეოსის ტაძარი, ოდეონი, დიონისეს თეატრი, პროპილეი, ერექთეონი, პართენონი, პოესილი და სხვ... „აქა ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ ფიდიასი და იქტინოსი. პოლიგნოტე და მირონი, ბრძენი მეტონი, პოეტები სოფოკლე და არისტოფანე, ფილოსოფოსები ანაქსაგორა და სოკრატე. იმათ კი, რომელთაც იქ ცხოვრება არ შეეძლოთ, როგორც პროტაგორასს, ჰიპოკრატეს ან ჰეროდოტეს, მაინც უყვარდათ აქ თავისი თავის ჩვენება. თითქოს ყველა ამ სახელოვანს ერთმანეთისათვის პაემანი აქ დაენიშნა“.

სამწუხაროდ, ამ დიადი ეპოქის შესახებ აქ ვრცლად ვერას ვიტყვით. ჩვენ უნდა ვილაპარაკოთ მხოლოდ ხელოვნების. და ისიც მისი ერთი ნაწილის — ქანდაკების შესახებ. როგორც ვთქვით, ამ ეპოქის შთამაგონებელი და წარმმართველი პერიკლე იყო. იგი წარმოადგენს სახელმწიფო მოღვაწის მეტად საინტერესო ფიგურას. პერიკლე სახალხო პარტიის მეთაური იყო; ის თავისში ათავსებდა პოლიტიკოსის ყველა ღირსებას. ვიდრე სახელმწიფო საქმეებს აკეთებდა, იგი ნამდვილ ოლიმპიელსა ჰგავდა, მკაცრს და დიდებით შემოსილს, კერძო ცხოვრებაში კი ძალიან თავისუფალი და ლმობიერი იყო. თითქოს პოლიტიკის ადამიანს ხელოვნებისათვის არ უნდა ეცალოს, ასე ვართ შეჩვეულები, პერიკლე კი, წინააღმდეგ ამისა, ყველაზე მეტად ხელოვნებისათვის ღელავდა და ფიქრობდა. ხშირად ფიდიასის სახელოსნოდან, ერთი მეცნიერის თქმის არ იყოს, ის მიდიოდა ფლოტისათვის ბრძანების მისაცემად და სახელმძღვანელოდ. სახალხო ქონების დიდი დამზოგველი, ხელოვნებისათვის არაფერს

ზოგავდა. ხშირად მისი ხელგაშლილობა გაოცებას იწვევდა. აკროპოლისის სამუშაოებზე ის ოქროს პირდაპირ აბნევდა.

პერიკლე შეგინებულ იქნა და დევნილი, მაგრამ ხელოვნების წინაშე მან იმდენი დაიმსახურა, რომ ფიდიასის სახელს ისე ვერსად ვერ წარმოთქვამდნენ, პერიკლეს სახელიც არ ეხსენებინათ, როგორც მისი მფარველისა და კეთილი გენიისა. ჩვენთვის თითქმის უცნობია ის ხანა, რომელიც წინ უსწრებდა ფიდიასის დაბადებას. თვით ფიდიასის შესახებაც ცოტა რამ ვიცით, ხოლო რაც ვიცით. ისიც მეტწილად პრობლემატურია,

ფიდიასის სამშობლო იყო „საბერძნეთის საბერძნეთი", ე. ი. ათენა. მისი მამა ჰარმიდი ათენელი მოქალაქე ყოფილა. თუ რა პროფესიისა იყო — უცნობია. ფიქრობენ, რომ ისიც მოქანდაკე იყო და ეს ხელობა შვილს გადასცა, როგორც საგვარეულო ხელობაო. პლინიუსის ცნობით, ფიდიასს თავისი არტისტული სარბიელი მხატვრობით დაუწყია. მხოლოდ არა ჩანს, ეს ხელობა მან საჯაროდ გამოიტანა თუ არა, მაგრამ ეს საკითხი არც იმდენად არის საინტერესო, რადგან მოქანდაკემ მხატვრობა უნდა იცოდეს და. რასაკვირველია, ფიდიასსაც ეცოდინებოდა.

როგორც ძველი წყაროებიდან ჩანს, ფიდიასი ჯერ გეგიასის და შემდეგ აგელადასის მოწაფე ყოფილა არგოსში. ამის მეტი ცნობები ჩვენ არ მოგვეპოვება. რაც შეეხება ამ უდიდესი მოქანდაკის ცხოვრების აღსასრულს, აქაც ჩვენ მხოლოდ ის ვიცით, რომ ციხეში დაუსრულებია თავისი დღე. გადმოცემით, მან მიითვისა ოქრო და სპილოს ძვალი, რომელიც ათენის პართენონისათვის მისცა პერიკლემ. მაგრამ არსებობს გადმოცემაც, რომ ეს ბრალდება ცილისწამება იყო. ფიდიასის კი არა, თვით პერიკლეს დასაცემად შეთხზული, მის პოლიტიკურ მოწინააღმდეგეთა მიერ. ალბათ ასეც იყო, და ამისათვის გაიწირა ეს ყველა დროისათვის უდიდესი ოსტატი.

არსებობს კიდევ გადმოცემა. რომ ფიდიასს, ხსენებული ბრალდების გარდა, მზაკვრობაც შესწამეს, ვითომ ათენა-ღვთაების ფარზე თავისი და პერიკლეს პორტრეტები გამოჭვეთაო. თუ ეს ბრალდება მართალია, მაშინ ჩვენამდე შენახულა ამ დიდი ოსტატის ავტოპორტრეტი. მაგრამ ეს იმდენად არ არის საინტერესო, რამდენადაც ფიდიასის შემოქმედებითი სახე. სამწუხაროდ, ეს სახეც ისეთსავე მდგომარეობაში იმყოფება, როგორც მისი პირადი ცხოვრება, ე. ი. ფიდიასის შემოქმედება ჩვენამდე არ შენახულა და რაც ვიცით ამ მოქანდაკის შესახებ, მხოლოდ ასლების, ანდა ლიტერატურული წყაროების საშუალებით. ქანდაკების სამ შტოდ დაყოფილი ხელოვნება, ფიდიასმა სამივე მხრივ განავითარა: ეს სამი შტოა: ქანდაკება, ძერ-

წვა და ხეთ-წახნაგობა. ამას გარდა, ბერძენ ოსტატს თავისი ხელოვნების ინდუსტრიული მხარის ცოდნაც სრულად უნდა ჰქონოდა. და თუ ყველაფერს თვით არ აკეთებდა, რაც უეჭველია მის ძალას აღემატებოდა, ყოველმხრივ კომპეტენტური კი უნდა ყოფილიყო, რომ დამხმარე ოსტატების მუშაობაში აქტიური მონაწილეობა მიეღო.

სახვითი ხელოვნების რესურსები და პროცესები ხსენებული ღარგებით არ განისაზღვრება. მოქანდაკეს უნდა ჰქონოდა გრავიორისა და მხატვრის ნიჭი, სხვადასხვანაირი ჩამოსხმის ოსტატობა, ოქრომჭედლობა, ჯავაირჩობა (იუველირობა) და სხვ., რაც დღეს ცალ-ცალკე ხელობად არის გადაქცეული. ვიმეორებთ, ფიდიასის შემოქმედებას ჩვენამდე არ მოუღწევია, ასე რომ გარკვეული აზრის თქმა ძნელდება, მაგრამ ბერძნები კი საკმაო საზეიმო სიტყვებს ვერ პოულობდნენ, რომ გამოეთქვათ ის გაოცება თუ აღტაცება, რომელსაც მათ ფიდიასის შემოქმედება განაცდევინებდა. ისინი შედარებითღა მეტყველებდნენ და ამ მხრივ უთანასწორდებოდნენ თუკიდიდეს, დემოსთენეს. მისი სტილი, რომელიც მისივე შემოქმედების სხვადასხვა დოკუმენტში ცვალებადობდა, ბერძნებისავე თქმით, იყო დიდებული და ზედმიწევნით ნაკვეთი. ეს სტილი იმით იყო საოცარი, რომ არაჩვეულებრივი ორგანულობით აკავშირებდა სამ ხასიათს: სიმართლეს, სიმახვილეს და დიადობას. მაგრამ უკეთ რომ გავიგოთ ბერძნების შეფასება, საჭიროა გავითვალისწინოთ მათი გაგების ძირითადი საფუძვლები. ემერიკ-დავიდი ამ საკითხის შესახებ წერს: „მაღალი სტილი იმდენად აღაგზნებდა და შთააგონებდა არტისტებს (ბერძნებს), რომ მათ პოეტურ ენაში თვით სიტყვა „სტილი" ნიშნავდა ამაღლებულ სტილს. ასე: როდესაც ისინი ამბობდნენ, რომ აქ არის კომპოზიციის მსვლელობის სტილი, სტილი პოზისა და ფიგურის ფორმებისა, სტილი მოფარდაგებისა და აქსესუარების, ეს იმას ნიშნავდა, რომ ყველა ამაში იყო დიადობა და სისადავე. სტილის გაგების ასეთ მანერას რაღაც დიდი ამაღლებული ხასიათი აქვს, ქანდაკება მართლაც არის ღმერთების, გრაციებისა და გმირების მეგობარი. იგი ფამილარულ ჟანრამდე მხოლოდ დიდი სიფრთხილით ჩამოდის. თანაც, მხედველობიდან არ უნდა დავკარგოთ ისიც, რომ ყოველ სიუჟეტს აქვს საკუთარი სტილი და ფორმები, ცოტად თუ ბევრად შესაფერისი ყოველი ცალკე პერსონაჟისათვის. სახვით ხელოვნებაში, როგორც პოეტურ თუ ორატორულ შრომაში, შესაფერისობა და სიმართლე შეადგენენ სტილის მთავარ დამსახურებას.

დიახ, ეს ასეა, და ბერძნებიც ამ თვალით უცქეროდნენ შემოქმედების ამა თუ იმ მოვლენას. ისინი ძალიან კარგად ხედავდნენ ნაკლსაც, რომელიც ხშირად თან ახლდა არტისტის მუშაობას და ენერგი-

ულად გაურბოდნენ მას. სიდიადის გვერდით, ისინი ხედავდნენ სიმდაბლეს, გრაციულობის გვერდით — გრეხვასა და მანჭიაობას. მაღრმად ჰქონდათ შეგნებული ზომიერების საიდუმლო. იცოდნენ, რომ შემოქმედებაში ყოველ ნაკლთა წარმომშობი ორი ძირითადი მიზეზია: გაზვიადება და მოდუღაციის შეუგნებლობა. პირველი გამოიხატებოდა სიმართლის დარღვევით, მეორე — სწორი ხაზების მოუქნელობითა და სიმშრალით. ბერძნებისათვის საკმაო როდი იყო ფიგურისათვის სისადავის მიცემა, რომ ამით სტილი მიეღოთ. ამ სისადავესთან ერთად, ნაწარმოებს უნდა ჰქონოდა ფორმათა სიმდიდრე და გამოსახვის ექსპრესია. იმავე მეცნიერის აზრით, „შესაძლებელია ფიგურის აქსესუარებში იყოს სტილი იმ დროს. როდესაც შიშველ სხეულში შეიძლება ეს სტილი არ შეიმჩნეოდეს. ზოგჯერ აქსესუარების სტილი პლაგიატია. კარგი სტილი შიშველ სხეულში უნდა ჩანდეს და ეს იქნება ხელოვნების ნამდვილი ტრიუმფი".

საერთოდ, უნდა გვახსოვდეს, რომ სტილის შესახებ მეტად ზერელე და თვითნებური აზრებია გამოთქმული. პირდაპირ ძნელდება გარკვევა იმ ლაბირინთში, რომელიც სტილის ირგვლივ შექმნილა. და ასეთი დიდი გაუგებრობა თუ გაურკვევლობა არსებობს, ჩვენის აზრით, მეტად ნათელი მოვლენის გაშმო. სტილი — გრძნობის ნაყოფია. ამ მხრივ იგი გემოვნებას ენათესავება. არ არსებობს უცვლელი გემოვნება, და თუ არსებობს, მხოლოდ ჩამორჩენილობის მაჩვენებელია. ასევე არ არსებობს უცვლელი სტილი, თუნდ ერთი ავტორის შემოქმედებაში. თუ არსებობს, ის ავტორი ცოცხლადვე მომკვდარა. სტილიც და გემოვნებაც იცვლება და ვითარდება მუშაობისა და სწავლის პროცესში. როგორც გემოვნების მხრივ შესაძლებელია შეცდომა და სიყალბე, ასევე შესაძლებელია სტილის არაბუნებრივობა და სიყალბე. ამის მიზეზია: ზოგჯერ ტირანია, ზოგჯერ— წინასწარ აღებული აზრი. ზოგჯერ კი სხეულის ძიების ყალბი გზა. ნამდვილი სტილი იქ არის, სადაც შემოქმედი თავის წინაშე მართალია, როდესაც აკეთებს იმას, რაც მას აღელვებს და აკეთებს ისე, როგორც ამას განიცდის ყოველგვარი გარედან წამოქროლილი გავლენების გარეშე.

ამ პერსონალური სტილის გარდა, არსებობს ეგრეთწოდებული სკოლური სტილიც. ასეთ სტილს საფუძვლად უდება რაიმე თეორია. დადგენილი ნორმები, და იგი მემკვიდრეობით გადადის ერთი ოსტატიდან მეორეზე, თანდათანობით უკეთესდება, მტკიცდება, ვიდრე არ ამოწურავს ყველა შესაძლებლობას, რის შემდეგაც მისი გადაშენება იწყება. ასეთი სკოლური სტილი, როგორც ვთქვით, განვითარებული იყო ძველ საბერძნეთში, კოლექტიური შემოქმედების ად-

გილი პერსონალურმა შემოქმედებამ დაიჭირა. დღევანდელი სკოლის სტილი ემყარება ოსტატის კერძო გრძნობას. ოსტატის სიკვდილთან ერთად იკარგება მისი ხელოვნების საიდუმლოებაც. მოწაფეები მხოლოდ ჩვეულების გამო ბაძავენ მასწავლებელს და ჰგონიათ, რომ სტილი აქვთ. ეს კი მანერაა და არა სტილი. დღეს, ძალიან ხშირად, მანერას სტილის სახელით ასაღებენ. დასაშვებია ასეთი არევა? არა. სტილსა და მანერას შორის დიდი განსხვავება არსებობს. სულ სხვაა სტილი, სულ სხვაა მანერა და სულ სხვაა კიდევ ოსტატობა. ამ საკითხის შესახებაც ემერიკ დავიდი წერს:

„საკმაო სისწორით განუსაზღვრავთ ოსტატობა, როცა უთქვამთ, რომ „ოსტატობა ხელის აქცენტიაო". მაგრამ როდესაც უმატებენ -კარგი გემოვნება თუ კარგი ოსტატობა ქანდაკებაში იქ არის, სადაც მცოდნე თვალი გემოვნების შედევრებში აჩენს სტილს, მწყობრს, უსწოროს, ნაზს, სალუქს და სხვ.", ამ გონებისმიერი სიტყვებით აღნიშნავდნენ, თუ რას მოითხოვდა პრაქტიკა იმდროინდელი წინასწარ აღებული აზრისაგან. ნატურას არა აქვს ოსტატობა. დიდი მეტრის ოსტატობა უნდა მდგომარეობდეს ხელოსნობის დაფარვაში. ნიჭიერი ადამიანი არასოდეს არ არის თავისი საქმის მონა. ყველა ჩვეულებრივი ნამუშევარი არის მანერა, ყველა მანერა არის შეცდომასთან ახლო მდგომიო. ჩვენი აზრით, ამ სიტყვებში კიდევ არ არის გავლებული ის სადემარკაციო ხაზი, რომელიც უნდა ყოფდეს მანერასა და სტილს ერთმანეთისაგან. მანერასა და სტილს შორის ის განსხვავება არსებობს, რომ სტილი — განცდებისა და მთელი შინაგანი ორგანიზაციის ემანაციაა, მანერა კი გარეგანი მოვლენაა, უფრო ვარჯიშობისა და გაწაფულობის შედეგია. ამ ფრიად საინტერესო საკითხის შესახებ ბევრის თქმა შეიძლება, მაგრამ ამჟამად არც დრო გვაქვს და არც ადგილი. ასე რომ, ამ გაკვრითი შენიშვნებით უნდა დავკმაყოფილდეთ და ისევ ფიდიასს დავუბრუნდეთ.

შპენგლერი, ეხება რა საბერძნეთის ქანდაკებას ბერძენ-სპარსელთა ომის შემდეგ, წერს: „შუბლის ფორმა, ცხვირის დაყენება, ბრმა გამოხედვა ფიდიასის, პოლიკლეტისა და საერთოდ ყველა ოსტატისა — ბერძენ-სპარსელთა ომის შემდეგ, ყველაფერი ეს უსახეო, მცენარეულ უსიცოცხლო სიცოცხლის გამოსახვაა. ფორმათა ასეთ ენას განა შეეძლო შინაგანი განცდების გადმოცემა? არასოდეს არ არსებულა სხვა მსგავსი ხელოვნება, რომ სხეულთა ოპტიკური ზედაპირისათვის ისეთი დიდი ყურადღება მიექცია, როგორც აღნიშნული ოსტატები აქცევდნენ. როდესაც მათ მიქელანჯელოს ადარებთ, ნათლად გრძნობთ ამ ნათქვამის სიმართლეს, მიქელანჯელოც დიდ ყურადღებას აქცევდა ანატომიას, მაგრამ მისთვის, სხეულებრივი მოვ-

ლენა ყოველთვის იყო ძვლებისა და კუნთების შინაგანი მუშაობის გადმოცემა. მას მუსკულატურის სისტემატიკა კი არ აინტერესებდა, არამედ, ფიზიოგნომიკა. ფორმის გრძნობის საფუძველი მისთვის ბედისწერა იყო და არა მატერიალური სხეული. მიქელანჯელოს მონის ხელში უფრო მეტია ფსიქოლოგია და ნაკლები „ბუნება“, ვიდრე პრაქსიტელეს ჰერმესის თავში. ბერძნები ხელში მხოლოდ მის მატერიალურ საზღვრებსა ხედავდნენ. ისინი სულიერობას გაურბოდნენ. ამ მხრივ მათი ეგვიპტელებთან შედარება არც შეიძლება. თუ შინაგანი გადმოცემის თვალსაზრისით შეხედავთ, ბერძნული თავები მოგეჩვენებათ უჭკუო და ბლაგვ თავებად. მათში არ არის ბიოგრაფიულობა. საინტერესოა, რომ იქ, ამ დროს, პორტრეტული ქანდაკება აკრძალული იყო. იყო მხოლოდ ნიღაბი. ამიტომ არის, რომ იქ ფიგურას თავი ება არა როგორც მთავარი ნაწილი. თავს იქ მოდელირობა აკლია. ყველგან თავი სხეულის მხოლოდ უბრალო ნაწილიაო“.

ასეთია შპენგლერის მკაცრი განაჩენი. გვგონია, რომ შპენგლერი მართალი არის და არც არის. მართალია იმდენად, რამდენადაც ის დღევანდელი თვალსაზრისით უცქერის. რამდენადაც მისი მხედველობა იმპრესიით არის განსაზღვრული, მაგრამ არ არის მართალი იმ ეპოქის თვალსაზრისით, რომელსაც შემოქმედების თავისებური გაგება ჰქონდა და მიზნად სულ სხვა რამე ჰქონდათ დასახული, ვიდრე ის ჩვენა გვაქვს. ასეთ განხილვას უეჭველად სუბიექტურობის დაღი დააჩნდა, ეს კი ყოველთვის ხელს შეუშლის ისტორიული სიმართლის გამორკვევას. იქნებ ბერძნები სულაც არ ეძებდნენ „შინაგანი“ მოვლენების გამოსახვას? იქნებ მათი მიზანი ოპტიკური ზედაპირის იდეალური შესრულება იყო? რა უფლების ძალით უნდა მოვახვიოთ თავს ჩვენი საუკუნის აფორიაქებული სული? ჩვენ იმ ეპოქის მიზნები უნდა გავითვალისწინოთ და ვნახოთ, შესძლო თუ არა ფიდიასმა ამ მიზნების მართლა ოსტატურად განხორციელება. და თუ კითხვას ასეთ მიმართულებას მივცემთ, პასუხად მივიღებთ იმას, რომ ფიდიასმა გენიოსის დიდებით შესძლო ეპოქის პლასტიკურ იდეალთა საქმედ ქცევა. როგორც მოვიხსენიეთ, ფიდიასის შემოქმედების დოკუმენტებს ჩვენამდე არ მოუღწევია. გვაქვს მხოლოდ რამდენიმე პირი (ასლი), რომელთა მიხედვითაც უნდა შევაფასოთ მისი მხატვრული ინდივიდუალობა.

ფიდიასის ახალგაზრდობის ნაწარმოებები, როგორც ისტორიული წყაროებიდან ჩანს, ბერძენ-სპარსელების ომის სადიდებლად ყოფილა შექმნილი. რას წარმოადგენს ეს ძეგლები, ჯერ არ ვიცით. ამავე სერიას უნდა მიეკუთვნოს ცნობილი ათენა პრომაქოსი, რომელიც სპარსული დავლისაგან იყო აგებული. ამ ძეგლის სიმაღ-

ლე ყოფილა ცხრა მეტრი. ფიგურა წარმოადგენდა შეიარაღებულ ქალს, რომელსაც ცალ ხელში ფარი ეპყრა, მეორეში კი ამართული შუბი, რომლის მოოქრული წვერი დიდ მანძილზე მოჩანდა. ეს ძეგლი მდგარა პროპილეისა და პართენონს შორის. ამ ძეგლის ახლოს მდგარა ათენას ნეორე, მომცრო ქანდაკება, რომელიც ცნობილია ლემნოსების სახელით. ისიც ბრინჯაოსაგან ყოფილა ჩამოსხმული. ეს ქანდაკება, ფიდიასის ნამუშევართა შორის გამოირჩეოდა როგორც ულამაზესი, განსაკუთრებით სახის ოვალითა და ცხვირის მოხაზულობით. ამის გამო ეს ქანდაკება ყოფილა თანამედროვეთა უზომო სიყვარულისა და აღტაცების საგანი.

ა თ ე ნ ა პ ა რ თ ე ნ ო ს. სიმაღლე — თორმეტი მეტრი. ნაქანდაკევი იყო სხვადასხვა მასალისაგან: ოქრო, სპილოს ძვალი, ვერცხლი, ბრინჯაო და ფერადი მარმარილო. დედანმა, რასაკვირველია, ჩვენამდე ვერ მოაღწია. რაც ვიცით, მეტწილად ძველი აღწერილობის მიხედვით, რასაც სავსებით ვერ უდგება ის ასლი, ბევრად შემცირებული სახით, რაც ჩვენამდე შენახულა. ამ ძეგლის აღნაგობას ასე აგვიწერენ: კვარცხლბეკი ჰქონია შავი მარმარილოსი, რომლის წინა მხარეზე გამოყვანილი იყო სპილოს ძვლისა და ოქროს ჰორელიეფი და გამოხატავდა პანდორას დაბადებას. მარცხნივ — ჰელიოსი, მარჯვნივ კი სილენა. კვარცხლბეკზე მდგარა ათენას გამოსახულება. მარცხენა ხელით ფარს დაყრდნობილი, რომლის შიგნითა მხრიდანაც გამოდიოდა აკროპოლისის ლეგენდარული გველი. ფარის გამოწეულ ადგილას გამოყვანილი იყო გორგონას თავი, რომლის ირგვლივაც ამაზონთა ბრძოლის სცენები ყოფილა წარმოდგენილი, ფარის შიგნითა მხარეზე კი ღმერთთა ბრძოლა გიგანტებთან. ღვთაების ფეხსაცმელებზე გამოხატული იყო კენტავრებთან ბრძოლა, მარჯვენა ხელზე კი გამარჯვების ღმერთი ედგა. ხელში გვირგვინები ეკავა. კარგად რომ წარმოვიდგინოთ ქანდაკების ზომა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხელზე მდგომარე გამარჯვების ღმერთის ზომა უდრიდა ნატურალურს. ეს გამოშვერილი ხელი ეყრდნობოდა სვეტს.

თვით ფიგურა ისე ყოფილა აშენებული, რომ ყოველ ხაზს მაყურებელი ზემოთ მიჰყავს. ტანისამოსის ჩამოყრილი ნაოჭები ისეა დალაგებული, რომ მოძრაობას ზემოთკენ აცხოველებს, ბოლოს კი საინტერესოა, რომ პლასტიკური სამკაული თანდათანობით მატულობს. ქვემოთ არსებული თითქმის ერთფეროვნება ზევით და ზევით თანდათანობით მრავალფეროვნდება და მთელი ეფექტი კი თავის ირგვლივ იკრიბება. ფიგურის გამოხედვა, პოზა, ტანდაჭერა და სხვ., ყველაფერი რაღაც ვაჟურ სიმტკიცესა და გმირობას გამოხატავდა. როგორც ჩანს, ფიდიასმა კარგად მიაგნო იმ მთავარ წარ-

მოდგენას, რომელიც ხალხსა ჰქონდა თავისი მებრძოლი ღვთაების შესახებ. ამიტომ იყო, რომ სახელმწიფომ არაფერი დაიშურა ამ ძეგლისათვის. 2.000 კილოგრამზე მეტი ბაჯაღლო ოქრო წასულა ამ ძეგლზე, მხოლოდ ოქროს ნაწილები ისე ოსტატურად ყოფილა გაკეთებული, რომ იხსნებოდა და 4 წელიწადში ერთხელ ხდებოდა მისი წონის შემოწმება. ეს ოქრო და სპილოს ძვალი ეფინებოდა ხის ქანდაკებას, რომელიც გამოჭრილი ყოფილა ზედმიწევნით და დიდი გულმოდგინებით. ამ ძეგლის დაღუპვა თანდათანობით დაიწყო. ნაწილ-ნაწილ იპარავდნენ ოქროს, ხოლო ქრისტეს შემდეგ. დაახლოებით მეხუთე საუკუნეში, ძეგლი სავსებით გაჰქრა.

ძ ე ვ ე ს ი ს ქ ა ნ დ ა კ ე ბ ა ო ლ ი მ პ ი ა შ ი. ათენა პართენოსზე ფიდიასმა ცხრა წელიწადი იმუშავა. შემდეგ კი ელეიელებმა მიიწვიეს ძევესის ქანდაკების გასაკეთებლად ოლიმპიის ტაძრისათვის. სამწუხაროდ, არც ამ შედევრს მოუღწევია ჩვენამდე. თუ რამ ვიცით, მხოლოდ პავზანიუსის აღწერით, აგრეთვე რამდენიმე ფულის ნიშნით, რომლებზეც ეს ძეგლია გამოყვანილი, და ასლებით, რომლებიც ძალიან თავისუფლად არის გაკეთებული, მაშასადამე, დედანს დაშორებული. ეს ძეგლიც უზარმაზარი ყოფილა. კვარცხლბეკიანად მისი სიმაღლე თოთხმეტ მეტრს უდრიდა. აქაც ოქრო და სპილოს ძვალი უხვად იყო ნახმარი. მასაც მარჯვენა ხელში გამარჯვების ღმერთი ეპყრა, მარცხენაში კი პატიოსანი თვლებით მოჭედილი კვერთხი. საგანგებო ყოფილა ტახტი. რომელზედაც ძევესი იჯდა, თავისი ნაკვეთილობით და ძვირფასი მასალით. პატარა სკამიც კი, რომელზედაც ძევესს ფეხები ეწყო, შემკული ყოფილა რელიეფებით, ამაზონთა ბრძოლის სცენებს რომ გამოხატავდნენ. ამ ძეგლის შესახებ ჩვენ უფრო ნაკლები ვიცით, ვიდრე ათენა პართენოსის ანუ ქალწულის შესახებ. ის კი გარკვეულად ვიცით, რომ ეს იყო ფიდიასის მიერ გაკეთებული უკანასკნელი ქანდაკება. ამ ძეგლის დასრულების შემდეგ. 432 წელს. 87 ოლიმპიადის შემდეგ, ფიდიასი დაბრუნდა ათენში, სადაც პერიკლეს მოწინააღმდეგე პარტიის ცილისწამების მსხვერპლი გახდა. ხსენებულ ძეგლთა გარდა, ფიდიასს მიაკუთვნებდნენ: ათენას — ქალაქ პელენში, ათენა-არეას — პლატეასში, აფროდიტა-ურანიას — ელიდაში, ატლეტს, ამაზონს, ბრინჯაოს ჯგუფს და ათენას მებრძოლს (აქვე უნდა შევნიშნოთ. რომ ამაზონზე კონკურსი ყოფილა და პირველობა პოლიკლეტს რგებია. ბრინჯაოს ჯგუფი კი ცამეტი ფიგურისაგან შედგებოდა, ცენტრში მილტრიადეთი, განკუთვნილი ყოფილა მარათონის ძეგლად. ეს ქანდაკება ათენელებს დელფის ტაძრისათვის მიურთმევიათ).

დ ა ს კ ვ ნ ა: ფიდიასის ხელით გაკეთებული ძეგლი არც ერთი

არ შენახულა, ასე რომ, ჩვენი მსჯელობისას ფიდიასის შესახებ ან ძველ ბერძენთა ჩვენებას უნდა დავემყაროთ, ანდა არაფერი გარკვევით არ უნდა ითქვას. მაგრამ არც ასე ტრაგიკულად არის საქმე. ჩვენამდე შემონახული პართენონის ტაძრის ქანდაკებების მიხედვით შესაძლებელია გარკვეული აზრის დადგენა. მართალია, ამ ძეგლთა შესახებ ეჭვია გამოთქმული, რომ ისინი ფიდიასს კი არ ეკუთვნიან. მის მოწაფეებს, ფიდიასისა კი საერთო ხელმძღვანელობა იყოო, მაგრამ ეს ეჭვი უფრო მეტ უფლებას გვაძლევს ფიდიასის შესაფასებლად და მისი გენიოსობის დასადგენად.

პართენონის შესახებ ჩვენ ვიცით,რომ აშენებული იყო მეხუთე საუკუნის ნახევარში, იქტინოსის მიერ. ძველი ქვეყნის დაღუპვის შემდეგ, იგი გადააქციეს ჯერ ბიზანტიურ, შემდეგ კათოლიკურ ეკლესიად, ოსმალეთის გამარჯვების შემდეგ კი მეჩეთად. 1867 წელს ვენეციელების ყუმბარამ დაანგრია ხელოვნების ეს უდიდესი ძეგლი. მეთვრამეტე საუკუნის დასასრულს, ინგლისელმა ლორდმა ელჯინმა გადარჩენილი ძეგლების უმრავლესობა ლონდონში წაიღო და დღესაც იქ ინახება, ბრიტანეთის მუზეუმში. დანარჩენი მცირე ნაწილი ათენის მუზეუმშია.

ტაძრის გარე კედლებზე სამი რიგის ქანდაკებები იყო ჩაყოლებული: ტაძრის სვეტების თავზე — ტრიგლიფებისა და მეტოპებისაგან შემდგარი დორიული ფრიზი, შემდეგ, ორივე წინამოს თავზე (ფასადი) ფრონტონების სამკუთხედები, მრგვალი ფიგურებით, და ბოლოს — პირველი ფრიზის პარალელურად ბრტყელ რელიეფიანი იონური ფრიზი.

მეტოპები წარმოადგენენ ამაზონების, გიგანტებისა და კენტავრების ბრძოლას; სულ იყო 92 მეტოპი; აღმოსავლეთის ფრონტონზე გამოსახული იყო ათენას დაბადება და დასავლეთისაზე — ათენასა და პოსეიდონს შორის დავის სცენა ატიკის გამო.

რაც შეეხება ფრიზს, იგი გაჯიმული იყო განიერი ბორდიური ტაძრის გარე კედლების გასწვრივ, ისე რომ, სვეტებს შუა შეიძლებოდა მისი დანახვა. ასევეა სიქსტის კაპელის ჭერის სურათები ვატიკანში. პართენონის ფრიზზე წარმოდგენილი იყო პანაფინეების საღღესასწაულო მსვლელობა. ეს მსვლელობა ყოველ მესამე წელს იმართებოდა და უდიდეს დღესასწაულად ითვლებოდა. ყველაზე დიდებულ და გენიალურ ქანდაკებად, რასაკვირველია, ფრონტონის ფიგურები უნდა ჩაითვალოს. ბევრი რამ ამ ფრონტონებისა დაკარგულია. რა სიუჟეტი ჰქონდა აღმოსავლეთის ფრონტონს, არ ვიცით. ოცი თუ ოცდაათი არქეოლოგი ცდილობდა ამ კითხვის გადაწყვეტას, მაგრამ გონებამახვილობის გარდა ამ კითხვის გადასაწყვე-

ტად სხვა რამ საფუძველი არ არსებობს, გონებამახვილობა კი მეცნიერებისათვის საბუთად ვერ გამოდგა. ამ ფრონტონზე საგანგებოდ არის აღსანიშნავი: დემეტრა და კორა (ლევის აზრით — პერსეფონა და დემეტრა), პიეტო და აფროდიტა. უსახელო ქალ-ღმერთი, დიონისე (იხ. ლევის „ბერძნული ქანდაკება", №№ 114, 116, 117, 119). აღნიშნული სახელები პირობითია. ამ სახელების გარშემო, მეცნიერთა შორის, დიდი აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს. მაგრამ სახელს რა მნიშვნელობა აქვს? ჩვენთვის თვით ნამუშევარი არის საინტერესო. და უნდა ითქვას, რომ პირდაპირ ძნელდება იმ დიდი შთაბეჭდილების შემდეგ, რომელსაც ეს ძეგლები იწვევენ, მათი შესრულების აკადემიური ანალიზი. სავსებით მართალია ო. რაიე, რომელიც სხვათა შორის, ამ ძეგლთა შესახებ ამბობს: „ანგარიში მისცე შენს თავს, გაიგო შენი გაოცება, სძებნო მისი ცალკე მოტივები — თითქოს ეს გრძნობის პროფანაციაა, რომელიც რაღაც ღვთაებრივს წარმოადგენსო".

მაგრამ ეს ანალიზი მაინც საჭიროა, თუ სავსებით ვერ ავხსნით მათი გამომსახველი და შთამაგონებელი ძალის წყაროს, დაახლოებით მაინც ვიცოდეთ, თუ რა ძირითად პრინციპებს ემყარება მათი შემქმნელი. პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც ამ ძეგლებიდან გრჩებათ—დიდი სისადავეა, რომელიც ყოველთვის დიადობად იქცევა, ფიგურათა პოზებში დაცულია ბრტყელი თავისუფლება. პოზას, ამ სიტყვის სპეციალური გაგებით, ვერა გრძნობთ. თითქოს ეს ქვის მანდილოსნები თავისით ჩამომსხდარან, რომ კვლავ წამოდგნენ და განაგრძონ თავიანთი საქმე, ამიტომ, მათი ხაზებიც დახვეწილია და გამახვილებული. მეორე მომენტი, რაც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს, არის ტანისამოსი. მიაქციეთ ყურადღება მოფარდაგებას, რამდენად შეზომილი და ერთ მთლიან მოძრაობაში არის მოყვანილი ნაოჭების მთელი სისტემა; რამდენად ოსტატურად აჩენენ მათში მოქცეულ ლამაზ და სრულ სხეულს. მესამე მომენტი კი თვით ქანდაკების ტექნიკაა, რომელიც აჯადოვებს მაყურებელს მოქნილი და ნოყიერი ნახელავით.

ამ ძეგლებს აქეთ 24 საუკუნეა გასული და მათი მსგავსი ჯერ არ შექმნილა. რაც შეეხება პართენონის ფრიზებს, მეცნიერებაში მათთან უფრო მეტად აკავშირებენ ფიდიასის სახელს. იქნებ ეს ესეც იყოს, მაგრამ გარკვევა არის საჭირო, თუ როგორ შეიძლება მიეწეროს ერთ კაცს ქანდაკებათა ეს უამრავი ოდენობა. სამართლიანად შენიშნავენ, რომ ამ ქანდაკებებში კომპოზიციას და შესრულებას შორის, დიდი განსხვავება არსებობსო. ეს იმას ნიშნავს, რომ კომპოზიცია ერთს ეკუთვნის და შესრულება -- სხვებს. კომპოზიციის

თვალსაზრისით, ეს ფრიზები წარმოადგენენ ერთ მთლიანობას. ნაკაზი, სტილი, პრინციპი — ყველგან ერთია, შესრულება კი სხვადასხვანაირი: ზოგან — თამამი, დასრულებული, ზოგან — სიმტკიცეს მოკლებული, მერყევი, ზოგან კი მშრალი და დაუდევარი, ე. ი. რამდენიმე ხელი ჩანს შესრულებაში.

მაშ ვის ეკუთვნიან ფრიზები?

უფრო სწორია ის მოსაზრება, რომელიც ფიდიასს მიაკუთვნებს კომპოზიციას და მთლიან მეთვალყურეობას, ხოლო შესრულებას კი მის მოწაფეებს, ისევე, როგორც რაფაელი,თვითონ კარტონებს ხატავდა, ლოჟებს კი შემდეგ მოწაფეებს ახატვინებდა. თვით რაფაელმა მხოლოდ ორი ნაჭერი დახატა, მაგრამ მთელი ნამუშევარი კი მაინც მას მიეწერება.

მეთოდის საკითხი სოციოლოგიაში

§ 1. ის სამყარო, რომელსაც ახალი კულტურა ეწოდება, ღრმად განსხვავდება ანტიური ქვეყნისაგან. ეს განსხვავება ბუნებისმეტყველების საფუძვლებზე აღმოცენდა. აღორძინების ხანიდან მოდის ე. წ. ღირებულებათა ხელახალი შეფასება, რაც გამოწვეული იყო მეცნიერული ბუნებისმეტყველების აღმოჩენებით. ეს პროცესი ჯერაც არ დამთავრებულა. ბუნებისმეტყველება აჩენდა და აჩენს ახალ კუთხეებს, ხსნის ახალ და ახალ ამოცანებს; მას მისდევს მეცნიერულ-ფილოსოფიური შეგნებაც და, ნებით თუ უნებურად, მუშაობს ბუნებისმეტყველების მეთოდების გავლენით, არამცთუ გავლენით, იმავე მეთოდებით, როგორც კოპერნიკი, გალილეი, კეპლერი, ნიუტონი და სხვანი, რომელთაც საძირკველი ჩაუყარეს მათემატიკურ ბუნებისმეტყველებას და სამყარო წარმოადგინეს როგორც დიდი მექანიზმი, მოძრაობის კანონების მიხედვით. ეს წარმოდგენა გადმოექანა ფილოსოფიაში და ე. წ. ჰუმანიურ მეცნიერებაში, რომლის პირველი გამომსახველი დეკარტი იყო. მას აქეთ მოდის ამ დიდი გავლენის გრძელი ისტორია. სპინოზა ისე ასადავებდა საკითხს, რომ ამბობდა: „მე განვიხილავ ადამიანის მოქმედებას და სურვილებს ისევე, როგორც საქმე ეხებოდეს ხაზებს, სიბრტყეს და სხეულებს“ („ეთიკა“, გვ. 151). იგი ადამიანებს აცხადებს ქვეყნიურ ნაწილად, რომელიც ემორჩილება აუცილებლობის კანონებს, და მეთოდიც გეომეტრიული შემოაქვს. პრინციპულად ასევე აზროვნებდა ჰობსი. ხოლო ბეკონი „Novum Organon“-ში აცხადებს: „ბუნებისმეტყველება არის ყველა მეცნიერებათა დიადი დედა; მის საფუძვლებზე უნდა გადახალისდნენ არა მხოლოდ ფიზიკური მეცნიერებანი, როგორც, მაგალითად, ასტრონომია, ოპტიკა, მექანიკა, მედიცინა და სხვა... არამედ — რაც ბევრს გააოცებს — ჰუმანიტარული მეცნიერებანიც, როგორც, მაგალითად, მორალი, პოლიტიკა, ლოგიკა“.

ბუნებისმეტყველებამ ღრმა კვალი გაიგნო აზროვნების საზოგა-

დო მსვლელობაში და ყველა დისციპლინას თითქოს დაავალა ბუნებრივ-მეცნიერული აზროვნება. აუცილებლად, ამ პირობებში, სხვა მეცნიერებასაც უნდა დასტყობოდა ამ მიმართულების ნაყოფიერი შედეგები. ამ აუზიდან უნდა შეემატნათ მათ ახალი ძალა. მაგრამ აქ, მეთოდოლოგიური ძიების ნაცვლად, დოგმატიურმა აზრმა პირდაპირ გადმოიტანა ის მეთოდი, რომელმაც ბუნებისმეტყველებაში ბრწყინვალე შედეგები მოგვცა. და გადმოიტანა იქ, სადაც მოვლენები იმყოფებოდნენ ბუნებისმეტყველების ქვეყნის გადაღმა. ამ დოგმატიური დათრობის შედეგი იყო ბუნებისმეტყველების მეთოდის გამოცხადება სოციოლოგიის ერთადერთ მხსნელად.

ყოველგვარი მეცნიერული მუშაობა მას უნდა დამორჩილებოდა. რაცარი მეცნიერების სამჯავროს წინაშე მხოლოდ ის მეცნიერება გამართლდებოდა, რომელიც მოექცეოდა ერთი და იმავე მეთოდოლოგიური რანჟირის ქვეშ. და აქ დანაშაული თვით ბუნებისმეტყველებს კი არ მიუძღვით, არამედ სოციოლოგოსებს, რომლის მამამთავარი ო გ ი უ ს ტ კ ო ნ ტ ი, სოციოლოგიას წარმოიდგენდა როგორც ბიოლოგიის მეთოდოლოგიურ გაგრძელებას. ჯ ო ნ ს ტ უ ა რ ტ მ ი ლ ი ც ბუნებისმეტყველების მიხედვით ცდილობდა მისსავე მეცნიერულ საშუალებათა გადმოტანას საზოგადოებრივ მეცნიერებაში. ამავე საფუძვლებზე ააშენა ორგანიული სწავლა ს პ ე ნ ს ე რ მ ა. ეს მიდრეკილება დღესაც არ გათავებულა.

და ჩვენ ვამჩნევთ, რომ ბუნებისმეტყველებით, და განსაკუთრებით მათემატიკით, გატაცებამ უკვე შექმნა ის საფრთხე, რომ გარეგნულად ახდენენ სულიერ მოვლენათა სტატისტიკას და აღრიცხვას, აძლევენ ყველა ამას მათემატიკურ ფორმას, ხოლო რეალურ მნიშვნელობას კი მოკლებული არიან. ხსენებულ ციტატებში ხომ უბრალო ანალოგია არის მოცემული და სოციალურ მოვლენათა შემეცნება კი დარჩენილია ახსნისა და გაგების გარეშე. და ამას, — რაც უმთავრესია — ბუნებისმეტყველები ვერ ამჩნევენ. დღესაც კვლავ ენერგიულად ცდილობენ სოციალურ მოვლენათა ახსნას ხან ფიზიკის, ხან ბიოლოგიის და ხან მექანიკის თეორემებით.

ყველა ეს მასალა დღეს უხვად დაგროვილი, საუკეთესოდ ამტკიცებს, რომ ეს გზა სოციალურ მოვლენათა ახსნისათვის უნაყოფოა. გარდა ამისა, ეს გზა სოციოლოგიის ზედმეტობის მაჩვენებელიც არის, რადგან თუ სოციალური მოვლენები იგივენი არიან, რაც ფიზიკის თუ მექანიკის, რაღა საჭიროა მათი ცალკე გამოყოფა. და თუ საჭირო არ არის, მაშ ბუნებისმეტყველები რად იხილავენ სოციალურ მოვლენებს? აქ შინაგანი წინააღმდეგობა არის დაფარული და ამ წინააღმდეგობისაგან თავის დაღწევა მხოლოდ მაშინ არის შესაძ-

ლებელი, როდესაც თავს დაანებებენ მატერიის უბრალო კომპლექსთა და სოციალურ მოვლენათა შორის იგივეობითი ნიშნის გატარებას.

მაგრამ სოციალური მოვლენების გაგება თუ წარმოდგენა მხოლოდ ამით არ განისაზღვრებოდა. მართალია, უმრავლესობა პურიტანისმეტყველებით იყო გატაცებული, მაგრამ მათ გვერდით არსებობდა მოწინააღმდეგე კატეგორიაც, რომელსაც საკითხი ბუნებისმეტყველების საწინააღმდეგო სფეროში ჰქონდა გადმოტანილი, წმინდა ფსიქიურ ქვეყანაში. ისე რომ, თუმც საზოგადოებრივი ფაქტების ბუნება მრავალგვარად ესმოდათ მეცნიერებს, და იმისდა მიხედვით ხმარობდნენ სხვადასხვა მეთოდებსაც, მაგრამ ეს მრავალგვარობა შეიძლება დაყვანილ იქნეს ორ უკიდურესობამდე:

1. ერთი ნაწილი მეცნიერთა იხედებოდა საზოგადოების ძირში და ორგანიულ ფენებში ფიქრობდა კვლევითი აპარატის გადატანას, რის შედეგიც იყო სოციოლოგიის ბიოლოგიიდან გამოყვანა და სოციალურ მოვლენათა გაიგივება ფიზიკურ-ბიოლოგიურ მოვლენებთან.

2. მეცნიერთა მეორე ნაწილი ზევით იცქირებოდა, ფსიქოლოგიურ განშტოებებში, და ზეორგანიულ გერგვინში ლამობდა ამოცანის ახსნას. მეთოდებიც ამისდა მიხედვით იხმარებოდა. რა მხარესაც უახლოვებდნენ სოციოლოგიას, იქიდანვე გადმოჰქონდათ კვლევის საშუალებანიც, ყოველ შემთხვევაში, სოციოლოგიაში ხმარებული მეთოდები სხვაგან უკვე ნაცადი იყო. სოციოლოგია მხოლოდ ახალი საცდელი ქვეყანა იყო.

ავიწყდებოდათ, რომ სხვადასხვა მეცნიერებაში შედარებით ადვილია შესაცნობი მასალის მეცნიერულ ფორმაში მოქცევა, ხოლო სოციოლოგია, ამ მხრივ, დიდ სიძნელეს წარმოადგენს. როგორც საგნის მხრივ, ისე მეთოდის მხრივაც, იგი განსაკუთრებულ მდგომარეობაში არის ჩაყენებული, როგორც საზოგადოდ მეცნიერებათა შორის, ისევე მათ შორისაც, რომელნიც იკვლევენ ე. წ. ზეორგანიულ ქვეყანას. დ ე-რ ო ბ ე რ ტ ი ს თქმისამებრ, აქ იშვიათი და უმაგალითო გაღაწვნაა მიზეზ-შედეგებისა, აქტების და რეაქციებისა, ფსიქოლოგიურ, საზოგადოებრივ და ბიოლოგიურ მოქმედებათა, და თავისთავად ცხადია, რომ სხვა მეცნიერებათა მეთოდების პირდაპირი გადმოტანა სოციოლოგიაში შეუძლებელია. აქ თითქმის ყველაფერი იმაზე არის დამოკიდებული, თუ რა უნდა გავაკეთოთ, როგორ უნდა მოვიქცეთ, რომ დავიპყროთ მოვლენები. სწორი შედეგების მიღწევა აქ საკვლევით მეთოდებზეა დამოკიდებული. მართალია, სოციოლოგია ვერ ასცდება ობიექტიურ მეთოდს, მაგრამ ამის თქმა ხომ

არა კმარა. თვით ობიექტიური მეთოდი ბევრ შინაგან დანაწილებას და განსაზღვრას გულისხმობს, და აქ არის ამოცანის ბუნებაც.

§ 2. როგორც სოციოლოგიის საგნის საკითხები, ისე მეთოდოლოგიისაც. სათავეს ო გ. კ ო ნ ტ ი ს პოზიტიურ ფილოსოფიაში პოულობენ. დღეს სოციოლოგიაში ხმარებული ტერმინები: ობიექტიური და სუბიექტიური მეთოდები, მოდიან მისი შრომებიდან 1. Cours de Philosophie positive და 2. Système de politique positive.

პ ი რ ვ ე ლ შ ი იგი მხოლოდ ობიექტიურ მეთოდს ემყარება, რადგან აქ იგი სოციოლოგიას არ გამოჰყოფს სხვა მეცნიერებათა რიგიდან, და მასაც მიზნად უსახავს საზოგადოებრივ მოვლენათა კანონების აღმოჩენას. მაგრამ, როგორც ვიცით, ამ ობიექტიურ ნიადაგზე არ გაჩერებულა იგი და მ ე ო რ ე შრომაში, ისევე როგორც ყველა შემდგომ ნაწარმოებებში, კ ო ნ ტ მ ა სცადა შეექმნა სოციოლოგიიდან არა მეცნიერება, არამედ ზნეობრივ-პოლიტიკურ ცნებათა სისტემა. რელიგიის მსგავსი, რომელსაც იგი უწოდებდა religion universelle. აქ კ ო ნ ტ ი უკვე აღარ კმაყოფილდება მხოლოდ მოვლენათა ცოდნით და მათი კანონების აღმოჩენით. მას უნდა უკვე ამ შეცნობილი მოვლენების და კანონების გამოყენება, რომ სოციოლოგია გადიქცეს ადამიანის ყოფაქცევის რეგულიატორად.

ორივე მომენტი საინტერესოა, რადგან მათში იმალება დღემდე დაუძლეველი მეთოდოლოგიური გაურკვევლობა. ჯერ პირველი მომენტი: კ ო ნ ტ ი აქ იმდენად მომხრე არის ობიექტიური მეთოდისა, რომ იგი მას წარმოადგენს აღწერითი მეთოდის სახით, და პოზიტიურ ფილოსოფიასაც ავალებს მხოლოდ დაკვირვებული ფაქტების უბრალო შეხამებას (la coordination des faits observes). იგი მ ი ზ ე ზ ე ბ ი ს რკვევასაც კი გაურბის. წარმომშობი იქნება იგი მიზეზი (causes generatrices) თუ საბოლოო (finales), ე. ი. მიზანი. ასეთ უარყოფას იგი იმით ასაბუთებს, რომ მათი კვლევა მიაჩნია „ჩვენთვის მიუწვდომლად და უაზროდ". მისი აზრით, შესაძლებელია მხოლოდ ორ თუ მეტ მოვლენათა შორის მუდმივ განწყობილებათა აღნიშვნა, რომელნიც ორი სახით წარმოგვიდგებიან: ან ისინი გვანან ერთმანეთს, ან მისდევენ ერთმანეთს. ისე რომ, ეს ობიექტიური მეთოდი იკეტება იგივეობის და თანამიმყოლობის ზოგადი ცნებებით, და მიზეზ-შედეგების ხარისხები რჩებიან მეცნიერული კვლევის გარეშე. ეს მეთოდი ო გ. კ ო ნ ტ ი ს თ ვ ი ს უნივერსალი ხასიათისაა. იგი ეხება ყოველ მოვლენას თუ საგანს, რომელთაც გასწვდება ადამიანის აზრი, და, მაშასადამე, სოციოლოგიასაც. ისე რომ, ო გ. კ ო ნ ტ ი ს მეთოდიდან ჩვენ გვრჩება: 1. დაკვირვება, 2. მსგავ-

სება, 3. თანმიმყოლობა. ამ სამ პუნქტზე შემჩნეული მუდმივი განწყობილებანი კი კანონებია. მაგრამ აქ საინტერესოა არა ამ ობიექტიური მეთოდის ჩვენება, არამედ ის მერყეობა და ეჭვიანობა, რომელიც აქვე დაიტყო მას. იგი იქვე ამბობდა: „მაგრამ, ჩემი ღრმა რწმენით, მე მგონია, რომ ერთი ზოგადი კანონის საშუალებით ყველა მოვლენების ახსნა მეტად ქიმერიულია მაშინაც კი, როდესაც მას ხელს ჰკიდებენ უნიჭიერესი მეცნიერები. მე მგონია, რომ ადამიანის გონების საშუალებანი მეტად სუსტნი არიან, მსოფლიო კი მეტად რთული... ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის აშკარაა, რომ თანამედროვე ცოდნის მიხედვით, ჩვენ ძალიან შორსა ვართ იმისაგან, რომ ასეთი ცდა ჭკვიანურად მივიჩნიოთ შორეულ დროშიც". ეს მერყეობა გამოჩნდა იმ რაციონალობაში, რომელიც იყო სუბიექტივიზმის შეშმარიტება, ხოლო უნდა ყოფილიყო ობიექტიური ჭეშმარიტების გარანტია. ეს რაციონალობა კი იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი აღიარებდა (გონებით) ყოვილ წოვლენათა იგივეობას და 2. რომ რთულ მოვლენებში მოქმედებენ მარტივ მოვლენათა კანონები. ამ ორი დებულებით, კონტი არღვევს თავისსავე პოზიტივიზმს, როგორც მეთოდს, და უნიადაგო რჩება მისი ისეთი გაბედული უარყოფა ლოგიკის, ენათმეცნიერების, პოლიტიკური ეკონომიის და უფლების, რომელთაც მან წაართვა **მეცნიერების** სახელი. ეს უნიადაგობა მით უფრო ძლიერდება, რომ თვით მის მიერვე ცნობილ მეცნიერებებში, როგორც, მაგალითად, მათემატიკაში, ფიზიკაში და სხვ., იქაც კი არ ენდობა იმ ობიექტიურ მეთოდს, რომლის დიდ დამცველადაც იგი გამოდის. მაგალითად, იგი უარყოფს ლაიბნიცის დიფერენციალურ აღრიცხვას, რადგან მცირე ერთეული მას წარმოუდგენლად და, მაშასადამე, მეტაფიზიკის ნაშთად მიაჩნია; უარყოფს ჰიპოთეზს ეთერის შესახებ, უარყოფს ბიოლოგიის გამოსავალ პუნქტს. სწავლას უჯრედების შესახებ, როგორც ქიმერიულ თეორიას და სხვას.

ისე რომ, ო გ. კ ო ნ ტ ი, ობიექტიურ მეთოდს რომ იღებდა, როგორც ცდის მეთოდს, აქაც კი „მეტაფიზიკის" შიშმა ნიადაგი გამოაცალა, და ეჭვს გარეშეა, რომ მისი მეთოდი სოციოლოგიაში უფრო მეტად იქნება ფრთხილი და დაშინებული. მაგრამ ეს ლოგიკური დასკვნა ამ შემთხვევაში არ მართლდება. არ მართლდება მიტომ, რომ მისი სოციოლოგია არსებითად შორდება ბიოლოგიას და სხვა დისციპლინებს, რომელნიც მას წინ უსწრებენ „იერარქიით", შორდება მეთოდების მხრივაც.

ო გ. კ ო ნ ტ ს რომ ფიზიკური დისციპლინებისთვის მიაჩნდა სამნაირი მეთოდი: დაკვირვება, ცდა და შედარება, სოციოლოგიისათვის

იგინი საკმაოდ აღარ მიაჩნია. მართალია, ამ სამი მეთოდის ხმარებას სოციოლოგიაში იგი უშვებს, მაგრამ ბევრი შენიშვნებით და შეზღუდვით, და შემოაქვს ახალი მეთოდი, რომელიც ფიზიკურ მეცნიერებებს არ გააჩნიათ: ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი. მართალია ისიც, რომ ო გ. კ ო ნ ტ ი ს სურვილი იყო, ადამიანთა ცხოვრება დაემორჩილებინა მტკიცე კანონებისათვის და დაეკავშირებინა იგი მცენარეთა და ცხოველთა სამყაროსთან. მაგრამ რამდენადაც იგი შორს ბიდიოდა სოციოლოგიურ პრობლემათა რკვევის პროცესში, იმდენად შორდებოდა ბიოლოგიასაც და ფიზიკასაც და ვარდებოდა თვითნებურ დასკვნებში და უკიდურეს მეტაფიზიკურ განყენებებში. და მისი დინამიკა, ანუ ისტორიის ფილოსოფია, საბოლოოდ არის კაცობრიობის ისტორია-გარემოსთან დაუკავშირებელი, უსახელმწიფო და უერო, ურელიგიო და უესთეტიკო, რაღაც უდიდესი, რაციონალური განყენება, რომელიც საინტერესოა როგორც აზროვნება, ხოლო სრულიად უნიადაგო როგორც მეცნიერება. მით უმეტეს, რომ აქ იკარგება ობიექტიურობა და მის ადგილს იჭერს წინასწარ შექმნილი თვალსაზრისი. აქ სრულიად გამოუდეგარია ის მოსაზრება, რომელიც კ ო ნ ტ ს მოჰყავს ამ განყენების გასამართლებლად, და გამოიხატება მეცნიერებათა დაყოფაში განყენებულ და აღწერით დისციპლინებად. მეცნიერებათა კლასიფიკაცია ბევრი ნიშნის მიხედვით შეიძლება, მაგრამ ყველა მეცნიერებას უნდა ჰქონდეს ის ობიექტიური საფუძველი, ურომლისოდაც მეცნიერება ჰკარგავს თვისებებს. კ ო ნ ტ მ ა კი ამ ობიექტური საფუძვლების ნაცვლად მოგვცა მის მიერ ისე ათვალწუნებული „მეტაფიზიკა“, რომელიც მისივე სიტყვებით მოვლენებს ხსნიდა განყენებულ არსთა საშუალებით. „მეტაფიზიკაა“ მისი „ზოგადი ევოლუციაც“, რომელიც ძალიან ჰგავს ჰ ე გ ე ლ ი ს სულს, თვითგანვითარებაში რომ თვითცნობებას აღწევს, და როგორც ჰ ე გ ე ლ ი ს თ ვ ი ს, ისევე კ ო ნ ტ ი ს ა თ ვ ი ს დაკარგული იყო ფაქტების ობიექტური რაობა და მასზე დამყარებული მეცნიერული სიმტკიცეც. ფაქტთა შორის არსებული ნამდვილი კავშირის ნაცვლად, იგი ლოგიკურ კავშირს ეძიებს და ამ უკანასკნელსაც აძლევს პირველობას და უპირატესობას. კ ო ნ ტ ი აფასებს მოვლენებს როგორც მორალისტი, პოლიტიკოსი ან სოციალური რეფორმატორი, და აქვე არის მისი მეთოდოლოგიური დუალიზმის დასაწყისიც.

ისე რომ, ო გ. კ ო ნ ტ ი, თუმც დინამიკის სათავეში ამბობს, რომ ისტორიაში არ უნდა იყვეს ლაპარაკი არც საბოლოო მიზნების შესახებ და არც რაიმე პროვიდენციულ მიმართულებაზე, მაგრამ ბოლოში მას ტელეოლოგიური ელემენტი შემოაქვს, რითაც საბოლოოდ წინააღმდეგობაში ვარდება. მაგრამ აქ ეს წინააღმდეგობა კი არ არის

საინტერესო, არამედ ძიების ეტაპები, თუ თანდათანობით როგორ ირკვეოდა მისთვის სოციოლოგიის მეცნიერული ხასიათი და აქედან გამომდინარე მეთოდების საკითხი. და აქ ობიექტური მეთოდის ნაცვლად გამოდის სუბიექტური, იმისდა მიხედვით თუ როგორ იცვლებოდა მისი აზრი თვით მეცნიერების შესახებ.

კ ო ნ ტ ი ს სისტემაში შეიძლება ნათლად გარკვევა იმ ევოლუციისა, რომელიც დაიწყო მეცნიერული ინტერესით და გათავდა ჰუმანიზმით. წმინდა მეცნიერება მისთვის ჯერ მიზანი იყო, შემდეგ კი იქცა საშუალებად კაცობრიობის სიკეთისათვის. „სამყარო უნდა ისწავლებოდეს არა თვითმიზნურად, არამედ ადამიანისთვის ანუ, უკეთ, კაცობრიობისათვის". ფორმულა: მეცნიერება-მეცნიერებისათვის,-- მას ეჩვენება „საზარზღრად და ბოროტმოქმედებად". და აშკარაა, აქ სუბიექტურ მეთოდს უნდა დაეჭირა ადგილი და მას უნდა მიკუთვნებოდა პირველობა. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ კ ო ნ ტ მ ა ობიექტური გზა დააგდო, არა. ობიექტური ანუ მეცნიერული მეთოდის მნიშვნელობა კ ო ნ ტ მ ა შეზღუდა და მისი როლი განსაზღვრა მასალის შემზადებით, ხოლო შემდგომი სისტემატიზაცია. ჰუმანიტარული აზრით, სუბიექტურ მეთოდზე გადაიტანა, სადაც ჰიპოთეზი გამოდის როგორც უმძლავრესი იარაღი.

სოციოლოგიურ ლიტერატურაში გავრცელებულია აზრი, რომ კ ო ნ ტ ი ს აზროვნება ორად არის გაყოფილი. პირველი: როცა იგი წმინდა მეცნიერულ ნიადაგზე იდგა, და მეორე: როცა თავი მისცა თეოლოგიას. ეს, ჩემის აზრით, არ არის სწორი. მართალია, კ ო ნ ტ ი თავიდან დიდად ცდილობდა საბუნებისმეტყველო მეცნიერების ნიადაგზე დგომას, მაგრამ იგი მუდამ მერყეობდა, რადგან სოციალური ჭვეყანა არ ემორჩილებოდა ბუნებისმეტყველების მეთოდებს და თეორემებს. როცა ბუნებისმეტყველების მეთოდებს უყენებს სოციოლოგიას, აშკარა ხდება კ ო ნ ტ ი ს თ ვ ი ს, რომ მათი გამოყენება საზოგადოებრივ მოვლენებში ძალიან განსაზღვრულია. ბუნებისმეტყველების კვლევის საშუალებანი არიან: 1. დაკვირვება, 2. ცდა და 3. შედარება. პირველის შესახებ კ ო ნ ტ ი ამბობს, რომ სოციოლოგიაში „არავითარი ნამდვილი დაკვირვება არ არის შესაძლებელი, თუ იგი არ არის მიმართული და საბოლოოდ ახსნილი რომელიმე თეორიით", ე. ი. ფაქტები თეორიიდან უნდა გამომდინარეობდნენ და არა თეორია ფაქტებიდან. ხოლო ეს კი, რასაკვირველია, არ არის ბუნებისმეტყველების გზა. აქ **დაკვირვება** კარგავს თავის დამოუკიდებელ მნიშვნელობას.

რაც შეეხება **ცდის** მოხდენას, კ ო ნ ტ ი ს აზრით, ცდა სოციოლოგიაში ისევე შეუძლებელია, როგორც ბიოლოგიაში (4.428-434),

ხოლო შედარება კონტს თუმც სასარგებლოდ მიაჩნია, მაგრამ მაინც დიდი სიფრთხილით, რადგან აქ ერთდროული მოვლენების სახით წარმოგვიდგებიან ნამდვილად თანმიმყოლი მოვლენები, და ამ შეცდომის ასაცილებლად კონტს შემოაქვს ისტორიული მეთოდი, როგორც მხოლოდ სოციოლოგიის კუთვნილება. ისე რომ, სოციოლოგიის დამყარება ბუნებისმეტყველებაზე, მეთოდოლოგიურად შეუძლებელი ხდება და აქ უნდა ვეძიოთ იმ დაუსრულებელ წინააღმდეგობათა და უნიადაგო განყენებათა სათავე, რომელიც დღევანდლამდე მოსდევს ამ მეცნიერებას. მაგრამ მიუხედავად მთელი იმ უსრულობისა, რომლითაც ხასიათდებოდა კონტის სოციოლოგიური მეთოდოლოგია, მაინც მის მოსაზრებებს ისტორიულად დიდი მნიშვნელობა აქვს, რადგან იქიდან წამოვიდა ის დიდი გონებრივი მუშაობა, რომელსაც ეწოდება სოციოლოგიური აზრის განვითარება.

§ 3. სოციოლოგიის მეთოდოლოგიაში შემდეგი პუნქტი ჯონ სტუარტ მილის შეხედულება არის. მისი დამსახურება იმაში გამოიხატება, რომ მან გარკვეულად წამოაყენა საკითხი, თუ რამდენად გამოსადეგია სოციოლოგიისთვის სხვა მეცნიერებებში ხმარებული კვლევის საშუალებანი და რა გზით შეიძლება სოციალურ მოვლენათა კანონების აღმოჩენა. მილი თუმც დიდად აფასებს კონტს, მაგრამ მაინც მიაჩნია, რომ კონტმა არამცთუ ვერ შესძლო საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონების აღმოჩენა, არამედ ისიც კი ვერ დაასაბუთა, რომ შესაძლებელია საზოგადოებრივი მეცნიერების არსებობა. ამას პირდაპირ კონტის შესახებ არ ამბობს. მაგრამ „ლოგიკის სისტემაში“ იგი წერს: — „სულის კანონები და უფრო მეტად საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონები, არამცთუ არ არიან გამორკვეულნი და დადგენილნი (თუნდ ნაწილობრივად მაინც), არამედ დღევანდლამდე კვლავ სადაოდ რჩება კითხვა იმის შესახებაც კი, შეიძლება თუ არა ისინი იყვნენ მეცნიერების საგნად, ამ ტერმინის ნამდვილი მნიშვნელობით“ („ლოგიკის სისტემა“. გვ. 676). აქ აშკარაა, რომ იგულისხმება ყველაფერი, რაც მილის სისტემას წინ უძღოდა, და მაშასადამე კონტის ფილოსოფიაც. ისე რომ, მილი ახლად სვამს საკითხს, და აქ იგი უკავშირდება მხოლოდ კონდორსეს, რომელმაც საკითხი წამოაყენა, მაგრამ არ გადაუწყვია. რასაკვირველია, მილი აქ ერთგვარად მართალიც არის. რადგან მან უფრო მეტი საფუძვლიანობით წამოაყენა სოციოლოგიის მეთოდოლოგიის საკითხი, და პირველმა მოგვცა „ზნეობრივ მეცნიერებათა ლოგიკა“, მაგრამ კონტის ცდის დაჩრდილვა მაინც შეუძლებლად მიმაჩნია. მით უმეტეს, რომ პრინციპიალურად მილი

იმავე ნიადაგზე დგას, რა ნიადაგზედაც ცდილობდა ამ ახალ მეცნიერების დადგენას კონტი.

ჯონ სტუარტ მილი, უპირველეს ყოვლისა, სვამს საკითხს: არსებობს ან იარსებებს თუ არა მეცნიერება ადამიანის ბუნების შესახებ. და ასეთ პასუხს იძლევა: „მეცნიერების საგნად შეიძლება იყოს ყველა ფაქტი, რომელნიც ერთმანეთს მისდევენ რომელიმე მუდმივი კანონის თანახმად, თუნდ ეს კანონები არც კი იყოს აღმოჩენილი (და შეუძლებელიც რომ ყოფილიყო მათი აღმოჩენა) იმ საშუალებათა წყალობით, რომელნიც ჩვენ ხელთა გვაქვს". პასუხი დადებითია. შემდეგი საკითხი, აქედან გამომდინარე, არის მეცნიერების ზედმიწევნილობის საკითხი.

როგორც დღეს, ისე მის ეროსაც. მეცნიერებას ყოფდნენ ზუსტ ზედმიწევნით სისწორის და არაზედმიწევნით მეცნიერებებად. მაშასადამე. მილს ეს საკითხიც უნდა გადაეწყვიტა, რადგან მეცნიერება ზედმიწევნითი უნდა იყვეს. ის ამ საკითხს ისტორიულად უცქერის და არა ონტოლოგიურად, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ობიექტის ბუნება კი არა, არამედ მეცნიერების ხნოვანება არის მეცნიერების სისწორის შემქმნელი. დღეს ზედმიწევნითი სისწორის მეცნიერება — ასტრონომია, ოდესღაც იყო მეცნიერება, მაგრამ ამ ხასიათს მოკლებული. მხოლოდ შემდეგ, როცა ახსნეს პლანეტათა ორბიტების და პერტურბაციების მიზეზები, და აღმოაჩინეს კანონები, იგი გადიქცა სწორ მეცნიერებად. მილს გონია, რომ ასევე უნდა იყვეს წარმოდგენილი საზოგადოებრივ მეცნიერებათა ზედმიწევნილობის საკითხიც, და, მაშასადამე, სოციოლოგიისაც. აქედან კი ის გამომდინარეობს, რომ მილს შესაძლებლად მიაჩნია საზოგადოებრივ მოვლენათა კანონების აღმოჩენა. ხოლო კანონების აღმოჩენისათვის ყოველ სფეროში საუკეთესო საშუალებაა ინდუქცია, ე. ი. დასკვნა კერძოობიდან ზოგადობისაკენ.

მაგრამ სწორედ ეს „ყველაზე კარგი საშუალება" მილს საზოგადოებრივ სფეროში მეტწილად გამოუყენებლად მიაჩნია. აქ არ შეიძლება, მისი აზრით, გამოყენება შემდეგი მეთოდების: შეთანხმების, განსხვავების და თანამგზავრი ცვლილებების, რომელნიც ინდუქციას ეკუთვნიან. ამის მიზეზი ის არის, რომ საზოგადოებრივი მოვლენები მეტად რთულია, რადგან ის პირობები, რომლისგანაც ისინი არიან დამოკიდებული, გეხვდება ათასნაირი დაკავშირებით. აქ ინდუქციის გზით მივიღებთ მხოლოდ ემპირიულ განზოგადოებას, რომლის უარყოფითი მხარე ის არის, რომ იგი მრავალი მიზეზის შედეგებს უდგენს ჯამს, იმ მიზეზების, რომელნიც მოქმედებდნენ განსაზღვრული კომბინაციით; ხოლო ის ვერ არკვევს ყოველ მიზეზსა

და შედეგს შორის არსებულ განწყობილებას. ისე რომ, საზოგადოებრივი მეცნიერებისათვის მ ი ლ ს უკეთეს საშუალებად მიაჩნია დედუქცია. იგი ამბობს: „საზოგადოებრივ მოვლენათა სფეროში გარემოებათა რთული რიგის შედეგი სწორედ უდრის სათითაოდ აღებულ ამ გარემოებათა შედეგების ჯამს, და სირთულეც გამომდინარეობს არა კანონთა სიმრავლისაგან (რომელნიც არც ისე ბევრი არიან), არამედ წარმოუდგენლად მრავალრიცხოვან და მრავალგვარ ელემენტთა, ე. ი. ფაქტორებისაგან, რომელნიც ემორჩილებიან ამ მცირერიცხოვან კანონებს და მონაწილეობას იღებენ განსაზღვრული შედეგის შექმნაში, ისე რომ, სოციალური მეცნიერება (რომლის აღსანიშნავად შექმნილი იყო მარჯვე ბარბარიზმი „სოციოლოგია“) არის დედუქტიური მეცნიერება, მხოლოდ არა გეომეტრიის, არამედ უფრო რთულ ფიზიკურ მეცნიერებათა მსგავსად. მას ყოველი შედეგის კანონი გამოჰყავს მიზეზობრივი კავშირის იმ კანონებიდან, რომელთაგანაც დამოკიდებულია ეს შედეგი, — არა ერთი მიზეზის კანონიდან, როგორც ეს ხდება გეომეტრიული მეთოდის დროს, არამედ ყველა მიზეზთა გათვალისწინებით, ყველანი ერთად რომ მოქმედებენ შედეგზე და ერთადვე რომ ქმნიან თავის კანონებს. მოკლედ. საზოგადოებრივი მეცნიერების მეთოდი არის ის კონკრეტული დედუქტიური მეთოდი, რომლის ყველაზე სრული გამოყენება „გვხვდება ასტრონომიაში, და უფრო ნაკლები — ფიზიკურ-ქიმიურ მეცნიერებაში“ (იქვე, გვ. 723).

არცთუ დედუქცია არის სრული იარაღი. მასაც ბევრგან სჭირდება სიფრთხილე, რომ მის აპრიორობას მიეცეს მეცნიერული ნდობის ხასიათი. ამ ნდობის საფუძველი უნდა იყვეს არა თვით აპრიორული დასკვნა, არამედ მისი რეზულტატების შეთანხმება აპოსტერიორულ დაკვირვებათა რეზულტატებთან. მაშასადამე, მ ი ლ ი ს აზრით, სოციოლოგიურ გამოკვლევებში საჭირო არის დედუქტიური მეთოდი, მაგრამ არა მხოლოდ პირდაპირი, არამედ მობრუნებულიც. ხოლო რაც შეეხება ასეთი გზით გამოყვანილ დასკვნებს და, საერთოდ, სოციოლოგიის მეცნიერულ ღირებულებას, ე. წ. ზედმიწევნით სწორ მეცნიერებასთან შედარებით, მ ი ლ ი სოციოლოგიას თვლის თანატოლ და თანაღირს მეცნიერებად. იგი შემცდარ მსჯელობას უწოდებს იმ აზრს — „ვითომც მსჯელობა საზოგადოების და მთავრობის შესახებ, როგორც დამყარებული დაახლოვებითი სისწორის დასაბუთებაზე, უნდა სისწორეში ადგილს უთმობდეს ე. წ. „ზედმიწევნით“ მეცნიერებათა დასკვნებს, თითქოს იგინი იძლეოდნენ პრაქტიკული მოქმედებისათვის უფრო ნაკლებ საიმედო ყავარჯენს“. (იქვე, გვ. 485).

როგორც ვხედავთ, მ ი ლ ი და ჯ ო ნ ტ ი თითქმის ერთ პრინციპიალურ ნიადაგზე დგანან და ერთად ამტკიცებენ სოციოლოგიის ისეთსავე ობიექტიურ ხასიათს, როგორიც გააჩნიათ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს. აქ ჩვენთვის საინტერესო არ არის და არც საჭიროა ამ მოსაზრებათა დაწვრილებით განხილვა, ანდა მათი შეცდომების თუ მიღწევების ჩვენება. საგულისხმოა მხოლოდ ერთი: რა ხასიათის მეცნიერებად თვლიდნენ ისინი სოციოლოგიას და რა მეთოდების საშუალებით მიაჩნდათ შესაძლოდ საზოგადოებრივ მოვლენათა კვლევა და კანონების დადგენა? ორივე მეცნიერს სოციოლოგია ფიზიკურ მეცნიერებათა მსგავსად მიაჩნია (სისწორის მხრივ) და მათი მეთოდიც ისევე ობიექტური ხასიათისაა, როგორც ბუნებისმეტყველებაში. ჩემი თემისთვის მხოლოდ ამასა აქვს მნიშვნელობა და ისტორიულ ექსკურსიასაც აღარ გავაგრძელებ. ჯერ იმ მოსაზრებით, რომ აქ უკვე მოცემულია მთავარი პოზიცია, და შემდეგ, რომ სხვა მეცნიერებმა, რომელნიც ჩაებნენ ამ სფეროში, ან ნაკლები ყურადღება მიაქციეს ლოგიკურ მხარეს, ანდა იმეორებდნენ უკვე თქმულს.

§ 4. თანამედროვე სოციოლოგიაში მეთოდის საკითხი წარმოადგენს კარდინალური მნიშვნელობის ამოცანას. ეს ასეც უნდა მომხდარიყო, რადგან სოციოლოგიამ უკვე გაიარა ის პირველი გზა, როდესაც მას აკლდა ჯეროვანი რეფლექსია. აზროვნების საშუალებებზე მიმართული. არც ეს უკანასკნელი მდგომარეობა ჩაითვლება მას ნაკლად. ასეთი ნაკლი ჩვეულებრივია ყოველი მეცნიერების ისტორიაში. სოციოლოგია აქამდე უფრო მეტ ყურადღებას აქცევდა შინაარსის ცნობას და შინაარსის ცნობა კი ყოველთვის წინ უნდა უსწრებდეს მეთოდის ცნობას. მეთოდის გამოკვლევა უნდა ეყრდნობოდეს ერთგვარ ცდას თუ გამოცდილებას. A priori აშენებული მეთოდი წარმოუდგენელია. ზ ი მ ე ლ ი სამართლიანად შენიშნავს, რომ „როდესაც საქმე ეხება ისეთ ახალ მეცნიერებას, როგორც არის სოციოლოგია, ყველა ძალები მიმართული არიან კერძო გამოკვლევებისაკენ იმ მიზნით, რომ ჯერ შინაარსი მისცენ ფორმამისაღებ მეცნიერებას; უკანასკნელი მიზნის და მეთოდის საკითხები კი განზე რჩებიან იმ დრომდე, ვიდრე მდიდარი კონკრეტი მასალა საშუალებას არ მისცემს მათ გადასაწყვეტად". მართალია, დღესაც არ გათავებულა დავა სოციოლოგიის საგნისა და საზღვრების შესახებ, მაგრამ მაინც შეიძლება ითქვას, რომ სოციოლოგიამ უკვე მოსძებნა თავისი ობიექტიც და გარემოც. სოციოლოგია, როგორც თეორიული მეცნიერება, თავის ობიექტად გადააქცევს ადამიანთა უ რ თ ი ე რ თ ო ბ ა ს, როგორც განსაზღვრულ რეალ მოვლენათა ცალკე კლასს

და იკვლევს მას როგორც არსებულს, იგებს მის სპეციფიურ ბუნებას, განმასხვავებელ თვისებებს, ტენდენციებს და სხვ.

ეს საგნის ძიება წარმოებს ამ მეცნიერების არსებობის მთელ მანძილზე. ხოლო მეთოდოლოგიის საკითხი კი, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში კონტის და მილის შრომებს, ბევრ სოციოლოგს დარჩა კვლევის გარეშე და მხოლოდ უკანასკნელ ხანებში მიექცა მას დიდი ყურადღება. პროფ. ვიპერი არ აჭარბებს, როდესაც ამბობს: „თხუთმეტი წლის წინათ, პირველად მომიხდა საუნივერსიტეტო კურსში მომეხსენებინა ისტორიული შემეცნების თეორიის შესახებ, და არ მქონდა არც ერთი წიგნი თუ წერილი, რომ დავყრდნობოდი; მე ასე ვმსჯელობდი, რომ თუ თეორიულ-შემეცნებითი საკითხები საზოგადოდ მნიშვნელოვანი არიან თანამედროვე მეცნიერებაში, ასევე მნიშვნელოვანი უნდა იყვნენ საზოგადოებრივ მეცნიერებაში, და ამასასადამე შესაძლებელიც არის და აუცილებელიც შემუშავდნენ ისტორიისთვისაც შემეცნების თეორიის გზები და ამოცანები“ (Випперъ, Оч. теории истор. познания. 1911 წ., გვ. 1). ეს ეხება ისტორიას, მაგრამ ამაზე უკეთეს მდგომარეობაში არც სოციოლოგია იყო. დღეს კი ეს სიძნელეც დაძლეულია და სოციოლოგიის ლოგიკური ბუნების რკვევა და მისი მეთოდოლოგია უკვე სერიოზულ და ღრმა აზროვნების საგნად არის გადაქცეული. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სოციოლოგიას უკვე გააჩნდეს მეცნიერული მეთოდოლოგია. პირიქით, ჯერ კიდევ ბევრია იქ აზროვნების გამოუსადეგარი გზები და კვლევის მიზანთა მისაღწევი საშუალებანი, ძაგრამ საკითხი უკვე მონუმენტალურად დგას, და საკითხის დასმა ნახევრად გადაწყვეტას უდრის.

სოციოლოგიურ ლიტერატურაში კარგად განმტკიცებულია ის აზრი, რომ საზოგადოებრივი მოვლენების კვლევა საგანგებო სიძნელით არის დამძიმებული, და ამ სიძნელეს იმ სირთულეში ჰხედავენ, რომელიც გვიკარგავს საშუალებას შევადაროთ ისინი როგორც იგივეობითნი. მართალია, ის სინამდვილე, რომელსაც იკვლევს სოციოლოგია, როგორც მთლიანად, ისე ნაწილობრივადაც წარმოადგენს თვალუწვდენელ მრავალსახეობას, მაგრამ განა მარტო სოციალური მოვლენები არიან რთულნი და სახედაუსრულებელნი? საზოგადოდ, უნდა ითქვას, რომ მიმღეობითი მრავალსახეობა დაუშრეტელია. ჩვენ არადროს არ შეგვიძლია კმადყოფის მიღწევა, რომ შემადგენელი ელემენტები მაინც დავიყვანოთ ანალიზის ძირამდე, ან მათი კომბინაციები ცხადვყოთ სრულიად. ეს ასეა იქ, სადაც ბუნება იძლევა ადამიანისაგან დამოუკიდებელ ობიექტებს, ასევეა იქაც, სადაც ობიექტები ადამიანთა მოქმედებიდან გამომდინარეობენ, როგორც

მაგალითად, სულიერი ცხოვრების ფორმები და ნაყოფები, ხელოვნება და აღმოჩენანი, საზოგადოებრივი ურთიერთობანი და დაწესებულებანი. მხოლოდ სოციოლოგიის სიძხელის გამოყოფას არა აქვს რეზონი. ვინ დაამტკიცა, რომ ბუნებისძეტყველება კი უფრო სადა ობიექტებს შეიცავს? ბუნება ბარტივი სანახაობა არ არის. იქ, მოვლენები შეერთებული არიან დაუსრულებელი ნაირობის კომბინაციებით და თვალმიუწვდენი სიახლით. ეს სირთულე ყველა მეცნიერების ხვედრია, რადგან არც ერთ მეცნიერებაში ჩვენ არ შეგვიძლია არსებულის ისეთი სწორი გამოკვლევა და ყოველივეს აღნიშვნა, რომ დარწმუნებული დავრჩეთ ახალი შესაძლოების შეუძლებლობაში. ჩვენი ცდა, რასაკვირველია, ვერ იქნება იმდენად სრული, რომ საზღვარი დაუდოს ნივთისა და ძალთა მრავალსახეობას. უსრული ცოდნა. — ეს არის ყველა მეცნიერების ფაქტიური ავლადიდება და თუ სხვა მეცნიერებებს შეუძლია კვლევა-ძიების წარმოება ე. წ. მეცნიერული საშუალებებით, ისევე შეუძლია სოციოლოგიას მით უმეტეს, რომ, ჯ ე ვ ო ნ ს ი ს თქმისამებრ, არცთუ მათემატიკა არის უცოდველი. ხოლო ის ე. წ. გადაუწყვეტელი პრობლემები, რომლებიც ბევრში იწვევენ აგნოსტიურ უარყოფას, ფართე აზრით არ არსებობენ. თავიდანვე „ignorabimus"-ი ყოველ შემთხვევაში უსაფუძვლოა. უფრო ბეჯნიერული იქნება ვთქვათ, რომ არსებობენ პრობლემები, რომელთათვისაც ჯერ ვერ მოგვიძებნია შესაფერისი ახსნა და ეს არა იმიტომ, რომ თვით პრობლემაში იყვეს გამოუცნობლობის წერა, არამედ შემცდარი მეთოდებით მივდივართ ხოლმე ხშირად საკითხებთან და ვერ ვპოულობთ პასუხებს ცუდად დასმულ კითხვებზე. მეცნიერების ისტორია ამის მაგალითებს იძლევა. გეომეტრიაში იყო წრის კვადრატურის ძიების პერიოდი, მექანიკაში — პერპეტუუმ-მობილეზე დღესაც ბევრს ფიქრობენ და ქიმიაში — ლითონების ოქროდ გადაქცევას ეწირებოდა ფილოსოფიური ჭვის მაძიებელი საშუალო საუკუნეთა აზროვნება.

ამის გარდა, სოციალურ მოვლენათა მკვლევარს კიდევ ბევრი სხვა საცთური ელობება. ერთი დიდმნიშვნელობისა კი ის არის, რომ სოციალურ მოვლენას თვლიან ინდივიდუალურად და განუმეორებლად. მაგრამ აქაც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს თვისება მარტო სოციოლოგიის ობიექტებს კი არ მიეწერება, არამედ ეს თვისებაა ყოველი ობიექტისა განუსაზღვრელად. არც ერთი საგანი, არც ერთი პროცესი არ არის ქვეყანაზე ისეთი, რომ იგი სავსებით უდრიდეს მეორეს. ყოველგვარ რეალობას აქვს თავისი განსაკუთრებული ინდივიდუალური დაღი, და თუ ესა თუ ის მეცნიერება მოვლენებს მაინც წარმოადგენს იგივეობის პრიზმით, ეს ისე კი არ უნდა გავიგოთ, რომ A

აბსოლუტურად უღრის A-ს, არამედ ისე, რომ ცოტად თუ ბევრად ჰგავს მას. არავის არ შეუძლია დაამტკიცოს, რომ იგი სინამდვილეში შეხვდა რასმე აბსოლუტურად ერთგვაროვანს. ისე რომ, აუცილებლობის სახით გვიდგება დებულება, რომ ყოველივე არსებული სხვადასხვაგვარია. და თუ ეს დაბრკოლებაა (და მეც მიმაჩნია დაბრკოლებად), არა მხოლოდ სოციოლოგიისათვის ახდა რომელიმე საზოგადოებრივი მეცნიერებისათვის, არამედ საზოგადოდ. მაგრამ თუნდაც დაუშვათ, რომ მართლა სოციოლოგიის კვლევის ობიექტის ინდივიდუალობა არის დიდი დაბრკოლება, განა ეს მაინც შეუძლებლად ხდის ამ მეცნიერების ობიექტურობას?

§ 5. თანამედროვე სოციოლოგიაში არსებობს ორი, ერთმანეთის მოწინააღმდეგე მიმდინარეობა, როგორც სოციალურ მოვლენათა ბუნების შესახებ, ისევე აქედან გამომდინარე მეთოდების შესახებაც. ერთია— დიურკჰაიმის თეორია, მეორე—ტარდის. დ ი უ რ კ ჰ ა ი მ ი სოციოლოგიის საგნად აცხადებს სოციალური მოვლენის მხოლოდ ობიექტურ მხარეს, ე. ი. იმ მოვლენებს, რომელნიც იძულებით ეხვევიან ინდივიდუალურ შეგნებას, როგორც თვითშთასახული და პიროვნებისაგან დამოუკიდებელი. იგი სოციოლოგიიდან სდევნის ყოველგვარ ფსიქოლოგიას. ტ ა რ დ ი კი სწორედ ამ ფსიქოლოგიურ მხარეს აქცევს მთავარ ყურადღებას და დიურკჰაიმის „ობიექტიურობას“ „ონტოლოგიურ ილუზიად“ თვლის. ტარდს სოციოლოგია ინდივიდუალ ფსიქოლოგიიდან გამოჰყავს და აქვე იბადება მათი მეთოდების შეურიგებლობაც.

დ ი უ რ კ ჰ ა ი მ ი ს აზრით, სოციალური მოვლენა იმით განცალკევდება, რომ იგი არსებობს თავის ინდივიდუალურ გამოსახვათა დამოუკიდებლად. მას აქვს იძულებითი ხასიათი და გარეგნული; ყოველი სოციალური აქტი არსებობს კოლექტივში, და იგი ვერასოდეს ვერ იქნება იგივეობითი პიროვნულ გამოსახვასთან. ტ ა რ დ ი კი ამის საწინააღმდეგო აზრს ადგას. იგი ასე მსჯელობს: ინდ. A + ინდ. B = საზოგადოება; სოც. ფაქტი = ინდ. აქტი A + ინდ. აქტ. B. ტ ა რ დ ი არ იღებდა დ ი უ რ კ ჰ ა ი მ ი ს აზრს, რომ სოციალური ფაქტი, იმდენად, რამდენადაც იგი სოციალურია, არსებობს ყოველთვის ინდივიდუალი გამომჟღავნების გარეშე. ეს მას სქოლასტიკად ეჩვენება. სოციოლოგია იგივე არ არის, რაც ონტოლოგიაო.

დ ი უ რ კ ჰ ა ი მ ი ს აზრით, მეცნიერული სოციოლოგია სამი თვისებით უნდა არსებობდეს: 1. იგი უნდა იყვეს ობიექტური, ე. ი. სოც. მოვლენებს ისე უნდა ეპყრობოდეს, როგორც საგნებს; 2. უნდა ჰქონდეს შესწავლილ მოვლენათა სპეციალური წრე; 3. ამ მოვლენებს იგი უნდა იხილავდეს როგორც მექანიკურად მომქმედთ.

ადამიანთა მიზეზების მიუხედავად (იხ. Dürkheim, Les regles de la methode sociologique, 1893), ამ მიზნის მისაღწევად, დიურკჰაიმის აზრით, ჩვენ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი იდეები და გრძნობები... ამისთვის საჭიროა საზოგადოებრივ მოვლენათა მატერიალური მხარის დავიწყება. ამასთანავე, რადგან გრძნობათა ჩვენებანი საეჭვონი არიან და მერყეევნი, ჩვენ სოციალურ ქვეყანაში უნდა მოვძებნოთ მუდმივი და მართლა ობიექტური მოვლენები. ეს იმისათვის, რომ მივაღწიოთ ჩვენს დაკვირვებათა დაჯგუფებას. და როგორც ბუნება ისწავლება გარეგნულად, ისევე გარეგანი, ობიექტური მხრიდან უნდა ისწავლებოდეს სოციალური მოვლენებიც, არავითარი ფსიქიური განცდები, რომელნიც მხოლოდ სუბიექტურ შეხედულებებს იძლევიან და რომელთაც არა აქვთ მეცნიერული წონა და ღირსება.

ეს „ობიექტური მეთოდი“ წამოყენებული იყო ე. წ. ფსიქოლოგიური სკოლის წინააღმდეგ, რომლის საუკეთესო წარმომადგენელი გაბ. ტარდია. ეს უკანასკნელი ამბობს: „არსებითად არის მხოლოდ ორი გზა, საზოგადოებრივი მეცნიერების დასამუშავებლად: გზა წმინდა ობიექტური და მეორე — უმთავრესად ფსიქოლოგიური“. პირველ გზას იგი ბუნებისმეტყველების გზას უწოდებს, რომელსაც თავიდანვე ნდობით მოეკიდნენ სხვადასხვა საზოგადოებრივ დისციპლინათა შემქმნელნი... მაგრამ თანდათანობით, ყოველ ცალკე საზოგადოებრივ დისციპლინაში იგრძნეს ამ ვითომცდა მეცნიერულ „ტაბუ“-ს დაშლის მოთხოვნილება; და სწორედ იმ დროიდან, როდესაც ფსიქოლოგიურმა სკოლამ გაიმარჯვა ლინგვისტიკაში, პოლიტიკურ ეკონომიაში და საზოგადოებრივ მეცნიერებათა სხვა სფეროებში, იმ მომენტიდან დაიწყო ამ მეცნიერებათა მტკიცე შედგომა პროგრესის გზაზე... არსებობს ჯერ კიდევ ხალხი, რომელნიც ეწინააღმდეგებიან ამ მოძრაობას და რომელთაც სურთ უნაყოფო უკანგაბრუნებით კვლავ დადგენ აჩეჩებულ ობიექტურ თვალსაზრისზე, იმ ცუდად არსებული საბაბით, ვითომც კონტის აზრი ასეთი იყოო. მაგრამ სწორედ კონტი არის ნათელი მაგალითი ობიექტური ფსიქოლოგიის მობრუნებისა სუბიექტურისაკენ. სავსებით ობიექტური შეიძლება ყოფილიყო სოციოლოგიაში მხოლოდ მარსიდან დამკვირვებელი, რომელიც ჩვენს პლანეტაზე ადამიანთა მასების მოძრაობაში და მოხაზულობაში ვეღარ გაარჩევდა ცალკე პიროვნებებს, მაგრამ უნდა გამოვტყდეთ, რომ ასეთ პირობებში, ძნელი იქნებოდა კარგი სოციოლოგობა“ (Нов. нд. в соц. № 2. გვ. 76).

როგორც ჩანს, ტარდი აქ „ობიექტივისტებს“ ებრძვის. ამ ბრძოლის საფუძველი არის თვით სათავეში. ჩვენ ვნახეთ, რომ ობი-

ექტური მეთოდის ტიპიური წარმომადგენელი დ ი უ რ კ ჰ ა ი მ ი კატეგორიულად აცხადებს, რომ სოციალური მოვლენები ისევე უნდა შეისწავლებოდეს, როგორც სხვა საგნებიო, ე. ი. იგი არ ხედავს სოციოლოგიის კვლევის საგნის სპეციფიურობას და თვლის ამ მეცნიერებას ისეთსავე დისციპლინად, როგორიც ბუნებისმეტყველებაა.

ტ ა რ დ ი კი დიამეტრულად საწინააღმდეგო ნიადაგზე დგას. თუმცა იგი ამბობს: „ანალოგია სოციალურ ფაქტებსა და ბუნების სხვა მოვლენებს შორის რჩება უცვლელი. მაგრამ თუ პირველნი, განხილულნი ისტორიკოსის და თუნდ სოციოლოგის პრიზმით, წარმოადგენენ რაღაც ქაოსს, მაშინ, როდესაც სხვა მოვლენები, განხილულნი ფიზიკოსის, ქიმიკოსის და ფიზიოლოგთა ჩვეულებრივ პრიზმით, სტოვებენ სავსებით დალაგებული ფაქტების შთაბეჭდილებას, აქ გასაოცარი არაფერია: ეს უკანასკნელნი გვიჩვენებენ თავიანთი მეცნიერების საგანს მხოლოდ მსგავსების და განმეორების მხრივ, და ჰკუადამჯდარად ჩრდილში მალავენ შესაფერ ნაირგვარობას და სახეთაცვლის მხარეს. ხოლო ისტორიკოსები და სოციოლოგები კი, პირიქით, ზეწარს ახურავენ ერთგვაროვანს, სოციალურ ფაქტთა სწორ მხარეს, მათ განმეორებას, და შლიან ჩვენ წინ იმას, რაც არის შემთხვევითი და საინტერესო“ (Les lois de I'imitation. გვ. 80).

აშკარაა, რომ ტ ა რ დ ი სოციალური მოვლენის არსებას ეძებს, დ ი უ რ კ ჰ ა ი მ ი კი—ფორმას, გარეგნობას. ამით მოცემულია მეთოდოლოგიური დაპირისპირებაც, და ამ ტიპიურ პოლიუსებს შორის ჭანაობს სოციოლოგიის მეთოდის საკითხიც. ამ პოლიუსების მოხაზვის შემდეგ უფრო ადვილი იქნება საკითხის გარკვევა.

საზოგადოდ, თანამედროვე მეცნიერების მიზანიც და მეთოდიც არის ფაქტთა ისეთი კლასიფიკაცია, და ამ კლასიფიკაციაზე დაყრდნობილი ისეთი მსჯელობა, რომელიც არ იქნება პიროვნულ იდიოსინკრაზიიდან გამომდინარე, და სადაც არგუმენტაციას ექნება საყოველთაო ჰეშმარიტების ხასიათი. ფაქტთა მეცნიერული გამოკვლევის მეთოდი ამა თუ იმ მეცნიერების კერძო საკუთრებას როდი შეადგენს. დ ე-რ ო ბ ე რ ტ ი სრულიად სამართლიანად ამბობს, რომ ცოდნის ყოველ მხარეში, ერთი და იგივე მეთოდია გამეფებული. და თუ სხვადასხვა მეცნიერება თავის აღმოჩენებისთვის ბევრ გზას სცდის, ეს არ არის იმდენად მნიშვნელოვანი, რადგან საბოლოოდ ყველა მოხვეული გადის იმ დიდ შარაგზაზე, რომელიც ყველა მეცნიერებისთვის აუცილებელია. აუცილებელი კი არის შედეგთა საყოველთაობა და ყოველგვარი სუბიექტივიზმის გარეშეობა.

ჩვენ ვნახეთ, რომ ეს დიდი დავა, რომელიც არსებობს სოციოლოგიაში, თავის საბოლოო ხაზზე წარმოადგენს დავას მეთოდის შე-

სახებ. მაგრამ ამ აზრთა სხვადასხვაობამ დღეს უკვე გამოიცვალა პოზიცია. ის მომაბეზრებელი ობიექტივიზმი და სუბიექტივიზმი, რის რკვევასაც ეწირებოდა ორი თაობა და რასაც თავის დროზე ჰქონდა მნიშვნელობა, დღეს უკვე მოძველებულად უნდა ჩაითვალოს, რადგან სუბიექტივიზმი, როგორც მეცნიერული მეთოდი, არ არსებობს. და წმინდა სუბიექტური მეთოდის დამცველიც არ არსებულა. არც ერთი მეცნიერული მეთოდი არ შეიძლება იყვეს სუბიექტური, რადგან სუბიექტურობა არის ცნება, რომელიც გამოხატავს მსჯელობაში პიროვნული მიკერძოების მომენტს, რაც ჭეშმარიტებას უარყოფს. და სწორედ ამ მოსაზრებით, თვით ე. წ. „სუბიექტივისტები", თუ ამ მეთოდს მაინც იზიარებდნენ, მხოლოდ იმიტომ, რომ, მათი აზრით, ობიექტური მეთოდი ვერ არკვევდა სავსებით სოციალურ მოვლენათა მდიდარ და რთულ შინაარსს.

ლიტერატურის დაკვირვებითი შესწავლა გვიჩვენებს, რომ საკითხი სწორედ ასე იდგა, აქ მხოლოდ საკითხის ცუდად დასმის შესახებ თუ შეიძლება საუბარი. აი რა მოსაზრებით: სოციალური სუბიექტივიზმი, ანუ ფსიქოლოგიური ტელეოლოგიზმი სოციოლოგიაში, რამდენიმე გვარად იყო ნაცადი და დამუშავებული. ეს ე. წ. სუბიექტური მეთოდი არის მისი ზოგადი და სისტემატიური სახე. აქ ორი მომენტის შედუღება ხდება: თეორიული ინტერესისა საზოგადოებრივ მოვლენათა მიმართ, და პრაქტიკული განწყობილების. მათი აზრით, ობიექტიური თეორია, ე. ი. კაუზალობის რკალი უკმარია. საჭიროა შეფასების მომენტიც, სასურველობის და სავალდებულოს თვალსაზრისით. მაგრამ განა სასურველის ან სავალდებულოს კატეგორიები აუცილებლად მოითხოვენ სუბიექტურ მეთოდს? რასაკვირველია, არა. სუბიექტურის და ობიექტურის განსხვავება სულ სხვა სივრცეში უნდა ვეძიოთ. ჩვეულებრივი და ბანალური გაგებით, სუბიექტური უდრის ფსიქიურს, შინაგანს, ობიექტური კი — მატერიალურს, გარეგანს. ეს გაგება არ არის სწორი. სუბიექტური არ უდრის ფსიქიურ-შინაგანს ისევე, როგორც ობიექტური არ უდრის მატერიალურს — გარეგანს. ობიექტივობა არის ცნების ადექვატობა რეალურ ფუნქციებთან, ობიექტურობა არის იქ, სადაც მიზანი და მისი რეალური ძალები შეფარდებულნი არიან. მიზანი თუ იდეალი, ეს ისევე რეალობაა იმდენად, რამდენადაც იგი წარმოადგენს იდეა-ძალას. და რამდენადაც მიზნები თუ იდეალები წარმოადგენენ ძალებს. იმდენად ისინი არიან რეალობა, და აქ ჩნდება საკითხის უკუღმართი დასმაც. რეალობა არის ონტოლოგიური კატეგორია, სუბიექტივიზმი თუ ობიექტივიზმი კი გნოსეოლოგიური, და რამდენადაც ეს ორი სხვადასხვა მომენტი არეული და განაწილებული იყო, იმდენად მე-

თოდის საკითხიც ვერ დაისვა საჭირო მხრივ, რამაც წარმოშვა, დღევანდელი მხედველობით, მეტად შემცდარი აზრთა სხვაობა და ბრძოლა.

შეიძლება სუბიექტივიზმი, როგორც ჩვენი შემეცნების მიმართება სინამდვილისადმი, შეტანილ იყვეს მატერიალურ სამყაროში, რომლის აგენტებიც ჩვეულებრივად ობიექტურ კატეგორიაში ექცევიან, და წინააღმდეგ, ობიექტური მეთოდით განვიხილოთ ფსიქიკა, იდეალები ისე, რომ მიღწეულ იქნეს მეცნიერული მოთხოვნილების სიმაღლე. აქ საკითხი უკვე ახალ სახეს იღებს და სუბიექტივიზმ-ობიექტივიზმის პრობლემა იხსნება კიდეც. მაგრამ მარტო ამაში არ გამოიხატა ძველი პოზიციებიდან წინ წაწევა. ინდუქცია-დედუქციის საკითხიც კი, იმ სახით, როგორც არსებობდა, მოხსნილია, ე. ი. არ-ჩევნის შესახებ აღარ ლაპარაკობენ, რადგან აზროვნების პერსპექტივა გაიშალა და მეთოდოლოგიური თვალსაზრისიც ახალ სტადიაში გადადგა.

§ 6. ახალ პოზიციებზე გადასვლა კიდევ არ ნიშნავს გამარჯვებას და მეთოდის საკითხიც კვლავ გარკვევის ნიშნის ქვეშ იმყოფება. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ შემდეგ გარემოებაში: თეორიულად, ყველა მეცნიერება, შესასწავლ მეცნიერებათა შორის, მსგავსების და გარ-ჩევის აღმოსაჩენად ხმარობს ლოგიკის საშუალებას, მაგრამ პრაქ-ტიკულად ყველა მეცნიერებას მაინც გააჩნია საკუთარი, ე. წ. სპეციალური ტექნოლოგია, და სოციოლოგიასაც, გარდა ზოგად ლოგიკური მეთოდებისა, სჭირდება საკუთარი მეთოდი, ურომლისოდაც იგი მტკიცე ნიადაგზე ვერ დადგება.

დ ე-რ ო ბ ე რ ტ ი ს სოციოლოგიის ასეთ სპეციალურ მეთოდად მიაჩნია აღწერითი ანალიზი, რომელიც „ისეთივე საფუძვლებით შეიძლება ჩაითვალოს საზოგადოებრივ მეცნიერების მეთოდად, როგორც არაორგანიულ მეცნიერებათა უმრავლესობისათვის.— ექსპერიმენტალური ანალიზი“ (La sociologie P., 1881, გვ. 16). თუმცა პირველი შეხედვით ეს მეთოდი არ უდგება განყენებულ მეცნიერებას, როგორც სოციოლოგია აქვს გაგებული დ ე-რ ო ბ ე რ-ტ ი ს, რადგან იგი არის კონკრეტულ მეცნიერებათა გზა, მაგრამ დ ე-რ ო ბ ე რ ტ ი ს აზრით, კითხვის ასეთ დასმაში არ იმალება არავითარი წინააღმდეგობა თუ შეუძლებლობა. ყველა მეცნიერების საფუძველი — დაკვირვებაა. მაგრამ ყველა მეცნიერებას აქვს თავისებური დაკვირვება, რაც შეადგენს ამა თუ იმ დისციპლინის სპეციფიურობას. დე-რობერტის აზრით, არსებობენ მეცნიერებანი: 1. უშუალო მიმღეობის ანუ აქსიომატურნი (მათემატიკა), 2. წმინდა ანუ უბრალო დაკვირვების (ასტრონომია), 3. ექსპერიმენტალური

დაკვირვების (ფიზიკა, ქიმია...), 4. მეცნიერულ-აღწერითნი (სოციოლოგია და სხვ.).

მაგრამ ეს აღწერითი მეთოდი, დ ე-რ ო ბ ე რ ტ ი ს აზრით, უნდა ვიგულისხმოთ არა როგორც დამტკიცების, არამედ როგორც აღმოჩენათა მეთოდი. ეს იყო მიზეზი, რომ ფორმალური ლოგიკა არ აქცევდა მას ყურადღებას, რადგან იგი მხოლოდ დამტკიცების მეთოდებით იყო დაინტერესებული.

აღწერა არის დაკვირვების შემდეგი ეტაპი და მეცნიერული აბსტრაქციის შემდეგი საფეხური. ეს აღწერა უდრის წინასწარ დამუშავებას, და იგი საჭიროა იქ, სადაც მოცემულია უფრო რთული მოვლენები. ამ სირთულესთან ერთად იზრდება აღწერის მეთოდის სხვადასხვაობაც. მათემატიკას და ასტრონომიას არც კი სჭირდება იგი, რადგან ზეციური მექანიკის მარტივი მოვლენები და რიცხვი თუ ხაზი მეტად მარტივი არიან. შემდეგ, ფიზიკურ და ქიმიურ მეცნიერებაში უკვე საჭიროა აღწერა, ხელოვნურად განმეორებულ მოვლენათა ანუ ექსპერიმენტების საშუალებით. რაც შეეხება ბიოლოგიას და სოციოლოგიას, აღწერითი მეთოდი არის მათი სპეციალური მეთოდი.

მაგრამ აქ იბადება საკითხი, თუ როგორ უნდა გვესმოდეს ეს აღწერა, რა ნიშნით უნდა სწარმოებდეს იგი, ე. ი. მეთოდოლოგიური გარკვევაა საჭირო. ეს მეთოდი ბუნებისმეტყველებიდან გადმოდის სოციოლოგიაში. მისი დამახასიათებელია „საგნის“ წინასწარი მოცემა და განისაზღვრება უბრალო მოძებნით და რაიმე შინაარსის ჩვენებით. ეს მეთოდი არაფერს ამბობს შემეცნების ღირებულების შესახებ, და არცთუ სისწორის ან საფუძვლების დადგენა შეიძლება მისი დახმარებით. აღწერითი მეთოდით მუშაობა იწყება, ხოლო გაგება ამ წინასწარი მუშაობის გადალმა რჩება. მაგრამ აღწერა არსებულის უბრალო გადმოცემა კი არ არის, მასში აუცილებლად არის გამოკვლევის ელემენტები, როგორც, მაგალითად, დაკვირვებაში და შედარებაში. მართალია, აღწერის ლოგიკური სტრუქტურა ჯერ გამოურკვეველია და კვლავ ამოცანად რჩება, თუ როგორ შეიძლება არსებობდეს აღწერითი გარკვეულობა, თუ თვით გარკვეულობის მსაზღვრავი მეთოდი არ იქნება, მაგრამ აქ ამ გნოსეოლოგიური საკითხის კვლევას ვერ შევუდგებით. ვიტყვით მხოლოდ, რომ აღწერა არის საგანთა ცნობა, მხოლოდ მონაცემთა მიღება. იგი იძლევა პრობლემური გარკვეულობის მხოლოდ პირველ მომენტს.

დაკვირვება კი არის გარეგნული და შინაგანი. ერთნი, მაგალითად, გარეგნულ დაკვირვებას და ცდას თელიან სოციოლოგიისათვის გამოსადეგად, როგორც მეცნიერულ გზას, თვითდაკვირვება კი მიაჩ-

ნიათ არამეცნიერულად და, მაშასადამე, უმნიშვნელოდ. მეორენი კი შინაგან დაკვირვებას იღებენ და შესაძლებლადაც მიაჩნიათ მისი მეცნიერულობა. ისე რომ, საკითხავია თვით აღწერის და დაკვირვების ბუნების რაობა. აქ ორი პასუხის მიცემა შეუძლებელია. ერთადერთი და აუცილებელი მეცნიერული აზროვნების მეთოდი არის ფაქტიდან ფაქტამდე კვლევა, რადგან, ემპირიულად, მათ-შორისი კავშირის მეტი არაფერია მოცემული. საზოგადოებრივი მოვლენები შესწავლილ უნდა იქნენ ამ აღწერითი მეთოდის საშუალებით ისევე, როგორც ნატურალისტი სწავლობს ბუნებას. ე. ი. უნდა ვიდგეთ სტატიკი ობიექტური მეთოდის თვალსაზრისზე, და ერთი მხრივ ფაქტის არსებობა დავადასტუროთ, მეორე მხრივ კი იგი სტატისტიკურად შევადაროთ სხვა ფაქტებს.

მაგრამ ეს ერთი ეტაპია მხოლოდ. როდესაც რომელიმე მეცნიერება აღმოაჩენს ფაქტებს, კრიტიკას დაუქვემდებარებს, კლასიფიკაციას მოახდენს. ეს დიდი შრომა მოგვცემს ცოდნას, მაგრამ ეს მეცნიერება მაინც არ იქნება. მეცნიერებისთვის საჭიროა ამ ფაქტების ახსნა, ე. ი. მიზეზების მოძებნა, კანონების დადგენა. და იმდენად, რამდენადაც სოციოლოგია არის მეცნიერება, მისი კვლევის მიზანი არის სამი ამოცანის გადაჭრა: 1. რთულ საზოგადოებრივ მოვლენათა ანალიზი; 2. კავშირის აღმოჩენა, რომელიც აახლოვებს ამ ანალიზით ნახულ ელემენტებს, და 3. კანონთა გამოკვლევა, რომელნიც მოქმედებენ ამ კავშირის აღმოცენების დროს.

მაშასადამე, საბოლოო საკითხი არის ფაქტების რაციონალური ახსნა, რომ გარეგან მოვლენათა და ჩვენი აზრის შინაგან მექანიზმს შორის მოხდეს შეგუება. აქ ახალი მეთოდია საძიებელი და, ჩემის აზრით, სწორედ ის მეთოდი, რომელიც ბევრი „ობიექტივისტის“ მიერ არის უარყოფილი, როგორც ვითომ „სუბიექტურობის“ მატარებელი, **ტელეოლოგიური.**

დ ი უ რ კ ჰ ა ი მ ი დიდი მტერია ყოველივე იმის, რაც აგონებს მას ტელეოლოგიას, რადგან მას, ობიექტური მეთოდის დიდ დამცველს, აქ სუბიექტურობა ეჩვენება. მაგრამ აქ არავითარი სუბიექტიურობა არ არის, რასაც ჩვენ ქვემოთ ვნახავთ. თვით დიურკჰაიმის ზოგიერთი დებულება კი, რომელიც მას მეცნიერულად მიაჩნია, როგორც, მაგალითად, ს ი ც ო ც ხ ლ ი ს ს უ რ ვ ი ლ ი, ეს „უნივერსალური“ კანონი, არის რაციონალიზაციამომზდარი ფაქტი, რომელიც წარმოდგენაში შეიძლება მხოლოდ რომ არსებობდეს, სინამდვილეში კი მისი გამოყოფა პირდაპირ შეუძლებელია. დ ი უ რ კ ჰ ა ი მ ი წინააღმდეგია ტელეოლოგიის, რადგან აქ, მისი აზრით, თვითნებობას ეშლება ასპარეზი (იხ. De la division du travail social,

გვ. 116), მაგრამ თვით დიურკჰაიმი მაინც ვერ ასცდა ტელეოლოგიას, იგი მოითხოვს სოციალურ მოვლენათა მექანიურ ახსნას, და იმავე დროს, შრომის განაწილება მას მიაჩნია საარსებო ბრძოლის „შერბილებად“ (იქვე, გვ. 299). იქვე დიურკჰაიმი ამბობს, რომ ხალხი სპეციალიზაციას მისდევს, რომ იცხოვროსო, ე. ი. ხალხი მიდის ნაკლები წინააღმდეგობის მიმართულებით, რაც აშორებს მას წმინდა მექანიურ ახსნისაგან (იხ. გვ. 306). აქაც ხომ ტელეოლოგია არის მოცემული.

ტელეოლოგიასაც აქვს სხვადასხვაგვარი გაგება. სრულიად ვეთანხმები დიურკჰაიმს, რომ „სოციალური მოვლენები უნდა ისწავლებოდეს როგორც საგნები, ე. ი. როგორც ინდივიდისათვის გარეგანი რეალობანი“ (იქვე, გვ. 5). მაგრამ არც ეს უარყოფს ტელეოლოგიას. ჰეკელი ცდებოდა, როცა ამტკიცებდა, რომ ევოლუციონიზმი მიისწრაფის მისცეს ყოველ მოვლენას მექანიური ხასიათი და სოციალური ფენომენები დაიყვანოს ფიზიკურამდეო. ეს არ არის მართალი. ევოლუციონისტთა მოსაზრებანი, თუნდ, მაგალითად, თეორია არსებობისთვის ბრძოლისა, უკვე გულისხმობს ტელეოლოგიას. ისე რომ, აქ იშლება ტელეოლოგიის ობიექტური ღირებულება. ტელეოლოგია უკვე შეპრილია ბუნებისმეტყველებაშიც, ისე რომ, მას ეძლევა საყოველთაო ხასიათი. ფიზიკურ სფეროში ბუნებისმეტყველებამ დაამტკიცა ბუნებრივი ურთიერთობის მიზანშეწონილობის საყოველთაო არსებობა. ბოტანიკოსმა იცის, თუ „რისთვის“ ეხმარებიან მცენარეს ფოთლები; ზოოლოგოსმა იცის, თუ „რისთვის“ აქვთ სასუნთქი ორგანოები ცხოველებს, ფრინველებს და სხვ... სულიერ სფეროშიც ცნობილია ბუნებრივი განვითარების მიზანშეწონილობა. და რატომ უნდა იყვეს სადაოდ გამოცხადებული და მიუღებლად ეს მიზანშეწონილობა სოციოლოგიაში — პირიქით, მით უფრო სოციალურ მხარეში არაფერი არ ხდება უმიზნოდ, და სწორედ ამ მოსაზრებით, ტელეოლოგიურ მეთოდს აქ ეძლევა უდიდესი მნიშვნელობა.

უახლოესმა ფილოსოფიამ ტელეოლოგიას ახალი შუქი მოჰფინა და მისი ბუნება ახალი კუთხით წამოაყენა. აქ დიდი დახმარება მიუძღვის ნეოკანტიანობის გვიან სკოლას, რომელმაც კრიტიკული ფილოსოფია მეტწილად გამოიყენა ადამიანის სულიერი ქვეყნისთვის სპეციალური კანონშეწონილობის დასამტკიცებლად. ალიოზ რილს შერიგებული აქვს კაუზალობა და ტელეოლოგია, და ისე, რომ ტელეოლოგია არის კაუზალობის სახე. მისი აზრით, ტელეოლოგია არის კაუზალური კავშირის წარმოდგენის განსაკუთრებული გვარი (Рилъ, Теория науки и метафизики. გვ. 403). აქ აღარ არის

ის ძველი ტელეოლოგიური მეთოდი, რომელიც „შინაგან განწყობილებათა“ პრინციპით ცდილობდა „ისტორიული კავშირის“ და „ისტორიული პროგრესის“ დადგენას. და დიურკჰაიმის კრიტიკაც, მიმართული იმ „ისტორიული კატეგორიების“ წინააღმდეგ, და თვით კანტის „კაცობრიობის ისტორიული განვითარების“ ცნების წინააღმდეგ, მართალია იმ მისამართით, საითკენაც იგი იყო მიმართული, ხოლო ტელეოლოგიის ახალი ცნება თუ გაგება აღარ არის ის „Praenotiones“ ან“ notiones vulgares“, რომლებიც შეადგენენ მეცნიერების პირველი საფეხურის საფუძვლებს, ფაქტების მაგიერობას რომ სწევენ. მართალია დიურკჰაიმი, როდესაც ამბობს: „დღეს ჩვენ ვიცინით საშუალო საუკუნეთა ექიმების დასკვნებზე, რომელიც მათ გამოჰყავდათ **ცნებებიდან**: თბილი ცივი, მშრალი, ნედლი და სხვ... და იმას კი ვერ ვამჩნევთ, რომ კვლავ განვაგრძობთ იმავე მეთოდების ხმარებას, და ისეთი მოვლენების მიმართ, რომელთათვისაც ეს მეთოდები ყველაზე გამოუსადეგარნი არიან“ (Дюркгейм. Мет. социолог., გვ. 28). მართალია, მაგრამ იმდენად, რამდენადაც დღეს კვლავ განმეორდება ცნებებიდან ფაქტების გამოყვანა. ხოლო ტელეოლოგიური მეთოდის შექმნა სოციოლოგიაში ახალ გაგებით იმას კი არ ნიშნავს, რასაც დიურკჰაიმი სამართლიანად დასცინის. არამედ იმას, რაც დიურკჰაიმის მოთხოვნილების ქვაკუთხედია. დღეს სოციოლოგია მაგალითს ზოოლოგიიდან იღებს და უნდა იღებდეს კიდეც. იქაც ასე ისმოდა საკითხი, მექანიური და ტელეოლოგიური თვალსაზრისები ებრძოდნენ ერთმანეთს, მაგრამ დღეს საკითხს ასე აღარ აყენებენ. იქ უმთავრესი კითხვა არის: როგორია ის მოვლენათა რიგი, სადაც ტელეოლოგიური გზა უფრო უკეთ არკვევს პროცესებს, და როგორია ის ქვეყანა, სადაც მხოლოდ მექანიურ თანაარსობაზე შეიძლება საუბარი, ე. ი. თვით განსახილველი ფაქტების ბუნება იძლევა მეთოდის ჩვენებას. ხოლო თუ გავითვალისწინებთ სოციალურ ფაქტთა ბუნებას, სადაც უმაგალითო გადაწვენაა მიზეზშედეგებისა ბიოლოგიურ, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ მოქმედებათა და რეაქციებისა და სხვ., თვით ამ ფაქტების ანალიზიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჩვეულებრივი აზროვნების საშუალებანი საკმარისნი არ არიან. ეს ნაკლი უნდა შევსებულ იქნეს ტელეოლოგიური ანუ ფინალისტური მეთოდით, რომელიც კარგად აქვს გარკვეული ე. დე-რობერტის, როგორც ისეთი გზა, რომლისთვისაც შედეგი მუდამ გადაიქცევა საბაბად, სტიმულად, ამხსნელ მოტივად. რასაც კიდევ ეწოდება „საბოლოო მიზეზი“.

მექანიური ახსნა ითვლება პოზიტიურ-მეცნიერულ მეთოდად. თუმც იგი თავსდება სხვადასხვა მიმართულებებში. მაგრამ მექანი-

კურ გაგებაში მაინც მეტაფიზიკა არის დასადგურებული, რადგან ის ცნებები, რომელნიც საშუალებად არიან სახმარნი, გადაქცეული არიან არსებულის პირველ მიზეზებად. ამ მექანიკური თეორიის ძალა იმაში არის, რომ იგი აშენებულია გარეგან, ერცეულ, გრძნობით მისაწვდენ სინამდვილეზე, რომელიც ბუნებისმეტყველური აზროვნებისათვის ადვილად არის ხელმისაწვდომი. აქედან განდევნილია ღირებულების და მიზნის თვალსაზრისი. მაგრამ მექანისტური შეხედულება ძირეულად იმავ ნიადაგზე დგას, როგორც მისი მოწინააღმდეგე თეორიები, რადგან ლოგიკურადაც და არსებითადაც ერთნაირი საფუძვლები აქვთ, როგორც ფსიქიურობის მიმღებებს, ისე მის უარმყოფელებს. აქედან წარმოსდგება ამ ძველი და მუდმივი დაპირისპირების არსებობა. 2+2 რომ 4-ს უდრის, ამის წინააღმდეგი აზრი არ არსებობს, იმიტომ რომ ეს რეალურ და ლოგიკურ საფუძვლებზე დგას, და ყოველივე ასეთგვარი არ გამოიწვევს მეორე აზრს. ხოლო სადაც ორი აზრი არსებობს, იქ ორივე აზრი სავარაუდოა, და მაშასადამე ერთღირებული. შეგნებული თუ შეუგნებელი ნებისყოფა, ეს ისეთი პრინციპები არიან, რომელთა მეცნიერული საყოველთაობა დაუსაბუთებელია. ამ ორივე შემთხვევაში, ჯერ მიეწვდენელი და დაუმტკიცებელი ხდება აზროვნების ნიადაგად.

სინამდვილე კი ასეთ სურათად იშლება: ერთი მხრივ, გარეგანი ხასიათის მიზეზები, რომელნიც სასტიკი აუცილებლობით იწვევენ იმას, რაც გამოსაწვევია, და რაც ხშირად ეწინააღმდეგება ჩვენს სურვილებს, საზოგადოებრივ ღირებულებას და სხვ... მეორე მხრივ, შინაგანი ხასიათის მიზეზები, რომელნიც ერთნაირ პირობებში ერთნაირად გვამოქმედებენ. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ეს მეორე ტიპის მიზეზები ისევე გარდაუვალნი არიან, როგორც პირველნი, მათში მიზანშეწონილობა იფარება. და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სადაც ამ მეორე ხასიათის მიზეზები მრავლად გვხვდებიან, აშკარაა. მხოლოდ გარეგან კაუზალობის საზომით არ შეგვიძლია მისვლა. არამედ თან უნდა მივიტანოთ თეოლოგიური კრიტერიუმიც. მაგრამ ეს ტელეოლოგია, მხოლოდ სახეა კაუზალობისა, როგორც ზემოთაც მოვიხსენიეთ. „სამი კონცენტრიული სფერო შეადგენს ბუნებას ანუ მსოფლიოს“ —ამბობს დე-რობერტი, რომელიც მიუხედავად თავისი ნამდვილი თუ მოჩვენებითი უსაზღვროებისა, არსებითად მისაწვდომია ჩვენი შემეცნებისთვის, სახელდობრ: 1. გარეგანი სფერო, რომელიც თავისში იტევს ორ დანარჩენს, ან ქვეყანა, ფიზიკურ-ქიმიური ენერგიის სახეს რომ ამჟღავნებს; 2. სფერო, ამ პირველში უშუალოდ მოქცეული, ენერგიის სასიცოცხლო სახეს რომ ააშკარავებს; და 3. ცენტრალური სფერო, ყოველმხრივ შეზღუდული ცოცხალი

მატერიით და ცოცხალი ენერგიით, — ანუ **გონების** ქვეყანა (Нов. жд. в соц., № 3, გვ. 15).

ყოველგვარი მოვლენები, რომელნიც ამ სამ სფეროში ხდება, ემორჩილებიან მუდმივ მოძრაობას. მაგრამ ეს მოძრაობა, სხვადასხვა სფეროში სხვადასხვა სახეს იღებს. ფიზიკო-ქიმიურ სფეროში — მხოლოდ მოძრაობის იდეა შეიქმნის, რადგან იქ ადგილი აქვს მხოლოდ „ვრცელ ცვალებადობას". სიცოცხლის ანუ ბიოლოგიურ სფეროში იგივე მოძრაობა „რიტმს" იცვლის. აქ მხოლოდ ადგილის გამოცვლა კი აღარ არის, აქ განვითარებაა უკვე, ანუ ევოლუცია. მესამე სფეროში კი, ანუ გონების სფეროში, სადაც ეს უკანასკნელი არჩევს მიზეზობრივობას ტელეოლოგიურობისაგან, და ხმარობს გარემოებათა მიხედვით ხან ერთის და ხან მეორის მეთოდებს, კვლავ ხდება იმავ ძირითად მოძრაობის სახის ცვლა და ქვეყნიური ენერგია გადადის მოძრაობის ახალ სახეში, რომელსაც ჩვენ პროგრესს ვუწოდებთ. ისე რომ

ქიმიურ-ფიზიკური	მოძრაობა
მოძრაობა ზოოლოგიური	ევოლუცია
გონებრივი	პროგრესი

ასეთია დე-რობერტის წარმოდგენა. ისე რომ, პროგრესი მის თვალში არის ისეთივე ბუნებრივი პროცესი, როგორც ზოოლოგიურ და ქიმიურ-ფიზიკური კონცენტრიული სფეროებისა. მხოლოდ ამ ძირითად მოვლენის განიშანდობლივება ხდება სხვადასხვა სფეროებში, და მეთოდების სპეციფიურობასაც ეს იწვევს.

ზემოთქმულიდან ირკვევა, რომ სოციოლოგიაში, შეიძლება და აუცილებელიც არის ტელეოლოგიური ახსნა. ეს არ უარყოფს მექანიურ ახსნას. რახან მოცემულია № მოვლენა, ჩვენ შეგვიძლია მოვძებნოთ მისი მიზეზიც, რომელიც მექანიკურად მას იწვევს, და გრძნობაც, რომელიც მას იზიდავს, ან საბოლოო და გათვალისწინებული მიზეზი. მხოლოდ მექანიკური თანმიმყოლობა იძლევა გარეგან მოვლენებს, მკვდარი ასოების მსგავსად. და რომ ეს ასე არ მოხდეს, მას უნდა მიემატოს მოვლენათა-შორისი ტელეოლოგიური დამოკიდებულების მომენტიც, რაც არც ობიექტივიზმს დაჩრდილავს და არც სოციალურ მოვლენათა ბუნებას გადააქცევს თეორიული ძალადობის მსხვერპლად. მაგრამ ამას დიდი სიფრთხილე სჭირდება. რადგან ტელეოლოგიური მეთოდი მრავალი შეცდომების და ილუზიების სათავეა. ეს სიფრთხილე კი უნდა გამოიხატოს იმ მუდმივი წესრიგის შემჩნევაში, რომელიც არსებობს სოციალურ ფაქტთა ქვეყანაში, და ორგვარი მიმართებით არის მოცემული: მიზეზობრივის და მიზნობრივის.

და კვლევის დროს, როდესაც მოვძებნით მიზეზსა და შედეგს შორის კავშირს, იქვე უნდა მობრუნდეს კვლევა, და ეს კავშირი უნდა შეეთანხმოს მიზანსა და საშუალებას შორის განწყობილებას, ანუ მიზანთა დამოკიდებულებას საშუალებათაგან, ისე რომ, ტელეოლოგიური რიგი აქ იქცევა გასინჯვის და კვლევის საშუალებად.

ჩემის აზრით, ობიექტური მეთოდი სოციოლოგიაში, რის აუცილებლობასაც ხედავდნენ კანტიდან დღემდე. ამ სახით შეიძლება რომ გადაიშალოს და ეს მიზანშეწონილობის დასაწყისი, ამ გაგებით, უნდა დარჩეს სოციოლოგიაში, როგორც ჯერჯერობით ერთადერთი გამოსავალი იმ ბანდ ადგილიდან, რომელშიც არის მომწყვდეული სოციოლოგიური აზროვნება.

ის უკიდურესი „ობიექტივიზმი", რომელიც გარეშე ფაქტების გარეგნობისა და მექანიური თანმიმყოლობისა არაფერს არ სცნობს, დოგმატიზმით არის სნეული, რადგან არც მექანისტური მსოფლმხედველობა არის აქსიომატიური ხასიათის. მისი გამოსავალი პუნქტი, რომ ადამიანთა-შორისი ურთიერთობანი უნდა ისწავლებოდეს ფუნქციალურ დამოკიდებულებათა გარეგანი ფაქტების მიხედვით, აუცილებლად მისაღებია, მაგრამ თუ აქ ტელეოლოგიური გასინჯვაც არ დაერთო, ე. ი. დამტკიცება საბოლოო მიზნების საშუალებით, ძალიან ხშირად გაუვალობაში, ან დიდ შეცდომაში ჩავვარდებით.

მართალია, ჯერ ისევ დ ე კ ა რ ტ მ ა უარჰყო „საბოლოო მიზნები" მექანიკურ მიზეზთა სასარგებლოდ, მაგრამ ისიც მართალია, რომ ნ ი უ ტ ო ნ მ ა ისევ უარჰყო მექანიური ახსნა და კანონშეწონილი მიზეზები განამტკიცა.

1924 წ.

ფოლკლორის საკითხები

საგაზაფხულო დღეობათა წრე

(ნეფე-დედოფლობა)

ქიონისეს წრეში შეისვა მრავალი სხვა მოდგმათა კულტები. დიონისე შეიმოსა მრავალ სხვა ღვთაებათა ატრიბუტებით... ადრე — 127 სხვადასხვა დიონისე. იქნებ აქაც იგივე სიმრავლე იყვეს, როგორც ჩვენი 335 წმ. გიორგი. არ ვიცი. შეიძლება, რადგან დიონისეს შესახებ არსებული ბერძნული ლეგენდები ძალიან უნათესავდებიან ჩვენში არსებულ გერის — თავის გიორგის თქმულებებს.

მაინც დიონისეს სახით მრავალი გარდაცვლილი თუ გამქრალი ღვთაება ხმაურობს. მე ვცდილობ ამ საერთო დიონისეს ხმებში მოვძებნო ქართული ხმაც, იქნებ საერთაშორისო მეცნიერებაში ამ ქართულმა დოკუმენტებმა რაიმე შეიტანონ და ბევრი, დღემდე ბუნდოვანი საკითხი გაანათონ. მე ეს მჯერა, და ამ რწმენით ვაღებ ჩვენი ხალხური შემოქმედების დაკეტილ კარებს.

დღევანდელი ჩემი მოხსენება მხოლოდ ერთი და მცირე ნაწილი არის უფრო ვრცლად მოფიქრებული შრომისა — „საგაზაფხულო დღეობები საქართველოში“, რომლის შემდგომ ნაწილებსაც ამავე დარბაზში მოვისმენთ, რაც შეიძლება მალე.

დღეს აღარ ისმის საგაზაფხულო დღეობათა აწყვეტილი ყიჟინა და ტაშ-ფანდურა. შეღერებული ბიჭები აღარ აბამენ ფერხულს, რომ ტანის რიტმიული მიმოხვრით და ეშხიანი დაძახილით ნანდაურთა ყურადღება მიიზიდონ. მანდილგადაფრიალებული გოგონებიც აღარ ეფინებიან ტყე-ველებს, რომ „საპოვნელა“ ყვავილები მოსძებნონ და ბედი გაიხსნან.

დიდი ხანი კი არ გასულა მას შემდეგ, რაც კავ-ნაწნავების რხევით, ფეხაყოლებით და მაძიებელი პოზით ჩაჰღიღინებდნენ დედამიწას:

„ჰიავ-ჰიავ მაპოვნინე, მე შენ დედას გაპოვნინებ“-ო და, თავის მხრივ, ისინიც იტაცებდნენ მოთვალთვალე ბიჭების გულებს. რადიოსა და სტრატოსფეროში ფრენის დროს, რასაკვირველია, აღარ შეიძლება „ზე-მყრელოსი“ და „ლილეს“ ის ორგიასტული შესრულება, როდესაც ხალხი სხეულით ლოცულობდა. ძველი ღმერთები დაიხოცნენ, ან, უოლტ უიტმენის თქმისა არ იყვეს, „პარნასი, წასვლისა გამო ჰჭირავდება“. მოკვდა ძველი ადამიანიც. შესაძლებელია. სადღაც დაგვიანებული მგზავრივით კიდევ კვნესოდეს ვინმე: „ვაჰ, დრონი, დრონი, ნაგებნი მტკბარად, წარილტვნენ, გაჰქრნენ სიზმარებრ ჩქარადო“, მაგრამ რუსმა მწერალმა მათთვისა თქვა „Хороша старина да и черт с ней“, — „მას ნუღარ ვსტირით რაც დამარხულაო“. მაგრამ საქმეც ის არის, რომ რაც დამარხულა, ბევრი რამ არ ვიცით. ისტორიის სასაფლაოზე მხოლოდ ოფიციალური ცხოვრების მატურები სჩანდნენ, მხოლოდ გაბატონებული კლასების ქრონიკები. ამასა გულისხმობდა ი. ჭავჭავაძე, როდესაც ამბობდა: „ქართლის ცხოვრება“ ჰქვიან და ქართველი ხალხი კი იქ არა სჩანსო. და რაც ამ ხალხს შეეხებოდა, მშრომელ მასას, ჩვენ ჯერ ძალიან ბევრი რამ არ ვიცით. ერთი ამ ბევრთაგანი არის სამეურნეო წლის ბრუნვასთან დაკავშირებული საგაზაფხულო დღეობათა წრე.

დღევანდელი ჩვენი საუბრის საგანი ეს ციკლი იქნება, ან უკეთ: საგაზაფხულო დღეობათა ერთ-ერთი სახე, რომელიც ჩვენ გამოვაცალკევეთ „ნეფე-დედოფლობის“ სახელწოდებით.

თანამედროვე ფოლკლორისტიკის ერთი დიდი დამსახურება იმაშიც მდგომარეობს, რომ პირველყოფილ მოდგმათა შეუკავშირებელ მასალისა და ე. წ. ისტორიულ ხალხთა წყობილ მასალის ერთ ორბიტოში მოქცევა შესძლო, რითაც სათავე დაუდო გარკვეული გენეზისის დადგენას. მოძებნილ იქნა რამდენიმე ბუნებრივი ცენტრი, რომელთ ირგვლივაც ერთმანეთს ადვილად დაუკავშირდნენ როგორც წინა აზიის, ისე ხმელთაშუა ზღვის, ბერძნულ-რომაული, ასურ-ბაბილონური, ჰინდურ-სპარსული და სხვ. ელემენტები. ერთ ქვეყნად შეიკრა ევრ-აზიის კულტურის გულის-გული, და ამ ქვეყნის მიჯნა თითქმის ისტორიის უკანასკნელ საზღვრებამდე იქნა მიყვანილი. ერთი ასეთი პუნქტთაგანი არის მითოსი მომაკვდავი და აღდგომილი ღვთაების შესახებ, რომლის განკვეთაც გვიჩვენებს ამ მითოსის სამეურნეო წლის ბრუნვასთან კავშირს. ბაბილონელთა თამუზი და იშთარი, ფინიკელთა ადონისი და ბაალათი, ანუ აშთარტა, ბერძნული ძევსი და ჰერა, ადონისი და დემეტერი, ხეთიტების თეშუბი და ჰა, ფრიგიელების ატისი და კიბელა, ეგვიპტური ოზირისი და იზიდა, ინდოელების ბრაჰამი და მაია, რომაელების იუპიტერი და ცერერა,

სკვითების დივა და აპია, გერმანული ოდინი (ვოდანი, ტორი) და იორდი (ზიფი, ვოდე), სლავების სვაროგი და პრია, ანუ სივა და სხვა მრავალი, ერთი და იმავე ძირითადი სახის ვარიაციებს წარმოადგენენ. ეს მითიური „ქალ-ვაჟიანი“, ცის და დედამიწის პერსონიფიკაციას ემყარება, რაც ყველა მოდგმისათვის საერთო იყო. ცა ვაჟია, რომლის მამაკაცურ თესლს წვიმა წარმოადგენს, ხოლო დედამიწა ქალია, რომელიც ამ თესლს მიიღებს და განაყოფიერდება. რიგ-ვედის ჰიმნში ასეა ნათქვამი: „ქარი მძვინვარებს, ელვა ენთება, მწვანილი იშლება, ცა იღვრება, ყოველი ღვთის განაჩენი ძალას იმატებს. როდესაც პარჯანჯა (სლავური პერუნი) თავისი თესლით დედამიწას ანაყოფიერებს“. მიტომ იყო, რომ ეგვიპტეში ნილოსი ითვლებოდა ოზირისის თესლად, ხოლო როდესაც ნილოსი ადიდდებოდა, იზიდას ხატს, ორსულობის ნიშნად, ამულეტებს ანუ ბაზმანდებს ჰკიდებდნენ. უძველესი პოეტური ენით, ბალახი, ყვავილები და საერთოდ მცენარე დედამიწის თმებად იხსენებოდა. ამ წარმოდგენასთან არის დაკავშირებული ჩვენი ლექსიც:

„— ვაზს რომ ფურცლები სცვიოდა.
ნეტავ, დედავ, რაო?
— შვილო, შენი ქოჩორია,
ვაჰ შენს დედასაო...

იგივე სახე მოსჩანს რაფ. ერისთავის ლექსში: „ვაზო, შვილივით ნაზარდო. ულვაშებ გადგიგრეხია“, რაც ძველი ხალხური პოეტური ლექსიკონიდან არის აღებული. აქვე ეძებნება ახსნა ჩვენს ალსაც, რომელიც თმებგაშლილად წარმოუდგენია ჩვენს ხალხს ისევე, როგორც ყველა სხვა მოდგმას: ნიმფები, რუსალკები და სხვ. „რუსალკები, როგორც წყლის ნიმფები, მწვანე თმებიანი არიან, რომაელ წყალთა ბატონობის ან ფინელთა ტალღათა-მოურავის (Ahto) მსგავსად, რომელნიც ბალახის წვერებიანად წარმოედგინათ; ე. ი. მწვანილეული, რაც მდინარეების და წყაროების პირად იზრდებოდა, განიხილებოდა როგორც წყალთა ბატონების თმები“. (იხ. ა. აფანასიევი: Поэт. воззр. слав. на пр., ტ. 1, გვ. 141). ასეთი განსახიერებისა და გაიგივების ნიშნები მრავლად შეიძლება ჩამოვთვალოთ როგორც ქართულ, ისე უცხო ფოლკლორის წრიდან, მაგრამ ამჟამად ეს არ არის ჩვენი თემის მთავარი საძიებელი.

ჩვენ გვაინტერესებს ის მითიური „ქალ-ვაჟიანი“, რომლის საფუძველიც ერთია, მიუხედავად სახელთა და ზოგჯერ მოქმედებათა სხვადასხვაობისა.

ეს საფუძველი ასეთია: ქვეყნიური ანუ მიწიერი ნაყოფიერების

ქალი-ღვთაება უღლდება ციურ ელვა-ქუხილის ღვთაებასთან; ეს შეუღლება ხდება გაზაფხულზე, ყველაზე ბედნიერ დროს. ზამთარში ეს დედოფალი თუ პატარძალი ჰკარგავს თავის ნეფეს და მშობიარობასაც სწყვეტს. იგი განაგრძობს თავისი სატრფო ნეფის ძიებას, გაზაფხულზე ისევ პოულობს და ასე მიდის სიხარულისა და სიმწუხარის ეს მოჯადოებული წრე. ასეთი არის თქმულება თუშებისა და მას შესახებ (ხეთური), თამუზისა და იშთარის (ბაბილონური), ადონისისა და აფროდიტე-პერსეფონას შესახებ, ბრამასა და მაიას შესახებ და სხვა... საკითხავია: საქართველოში ამ თქმულების მსგავსი რამ იყო თუ არა? ამ თითქმის მსოფლიო „ქალ-ვაჟიანს“ ქართული ვარიანტი ჰქონდა თუ არა? კითხვაზე დადებითად მინდა ეუპასუხო. ამის საბუთს რამდენიმე დოკუმენტი იძლევა, რომლებიც ქართულ პოეტურ ფოლკლორს დღემდე შეუნახავს. ერთი ამ დოკუმენტთაგანი არის ჩემს მიერ ფშავში ჩაწერილი ლექსი:

„ეტყობა გარდამავალი,
ვეფხო, შენ ნატოტარია,
დაუნამავის ღრუბელსა,
ჩამდგარა ნაგუბარია,
საკრეფლად გამოსულიყო
წმინდა მარიამ ქალია“.

ეჭვი არ არის, რომ აღნიშნული ლექსი რაღაც თქმულების ფრაგმენტს წარმოადგენს. რამდენიმე არქაული ნიშანი შერჩენია ამ ძეგლს, მაგრამ თვით ამბავი მთლიანად არა ჩანს. ასეთი ფრაგმენტები ჩვენს ხალხურ პოეზიაში მრავლად არის დარჩენილი. თითქოს ამავე წრის სიმბოლიკას უნდა შეიცავდეს შემდეგი ნაწყვეტიც: „ამოდუღდი, მარგალიტო, ნაგუბარში ჩადექ, წყალო... ჩვენს წესებს შერჩათ ეს ტექსტი, მაგრამ მათი შიფრი დაკარგულია. აქ ისეთივე ამბავთანა გვაქვს საქმე, როგორც მესხეთში შეგვხვდა. გამაჰმადიანებული ქართველები სოფ. ურაველში, რომლებმაც ქართული სულ აღარ იციან, ჰიაკოკონობას — ცეცხლზე რომ გადახტებიან, თან დასძახიან: „ჰიაჰუა გადავყარე, ვარდის კონა გადმოვყარე“-ო. ხოლო ამ ტექსტის არც ერთი სიტყვა არ ესმით. ჩვენი მდგომარეობა მხოლოდ იმით განსხვავდება, რომ ჩვენ სიტყვები გვესმის, მაგრამ აზრი აღარა. რას ნიშნავს ვეფხი, რა ნატოტარზეა საუბარი, რას ან სად ეტყობა იმისი „გარდანავალი“, რა შუაშია „ღრუბელი“. „ნაგუბარი“, ანდა რა კავშირი არსებობს ვეფხვსა და წმინდა მარიამ-ქალს შორს? ჩვენ ვიცით გავრცელებული ქართული თქმულება, რომ საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედრილი ქვეყანა არის, რომ ღვთისმშობელმა თავისი მადლიანი კალთა აქ დაბერტყა, საქართველოში. — „დედაო

ღვთისავ, ეს ქვეყანა შენი ხვედრია“ და სხვ... ეს თქმულება ჩვენს ხელთნაწერებშიც მრავალ ადგილასა გვხვდება.

ჩვენის აზრით, ამავე ციკლისა უნდა იყვეს დიგორული სიმღერა მადა-მაირანის შესახებ (მადა-მაირანი—დედა მარიამი). ეს სიმღერა საფერხულო არის, გუნდობრივი წრისა. ტექსტი ასეთია:

„პატარძალი მინდვრად მოდის,
პატარძალი, ოჲ ალაჲ,
ცალ მხარეზე მზის შუქი აქვს,
მეორეზე მთვარისა,
პატარძალი, ოჲ ალაჲ,
მადა-მაირან გამზრდელი ჰყავს,
პატარძალი, ოჲ ალაჲ,
უას-გერგი მაყრად ჰყავს,
პატარძალი, ოჲ ალაჲ...“

საგულისხმო არის ეს მადა-მაირანი, პატარძალი, უას-გერგი (ნათელი, თეთრი გიორგი), აღსანიშნავი არის ამ პატარძლის ატრიბუტებიც: მზე და მთვარე. მნიშვნელოვანი არის ისიც, რომ ეს **მადა-მაირანი**, ქართული ღვთისმშობელივით, მადლის ანუ თესლის კალთით გამზრდელია (იხ. Пам. нар. твор. Осетии, ტ. II, გვ. 135, 129, კავკავი, 1927 წ.).

უეჭველია, რომ ზემოხსენებული ქართული ლექსიც ასეთივე საწესო ხასიათისა უნდა ყოფილიყო, რადგან ის ნიშნები, რომლებიც ლექსს დღემდე შეუნახავს და რომლებითაც ეს ლექსი სხვადასხვა მოდგმათა წესებსა და მითოლოგიურ წარმოდგენებს ემთხვევა, სხვა გზას აღარ გვიტოვებენ. რასაკვირველია, ზემოხსენებული თქმულება ქართული ღვთისმშობლის შესახებ ბევრად ადრინდელია, ვიდრე ქრისტიანობა. წმინდა მარიამი დაენაცვლა უფრო ადრინდელ ღვთაებას, ნაყოფიერების წარმართულ ქალღმერთს, რომელიც უძველესი დროიდან გადაქცეულა თაყვანისცემის საგნად. შესაძლებელია, რომ სახელიც იგივე ჰქონოდა, რადგან ასეთივე ღვთაებას ხეთები **მას** უწოდებდნენ, ინდოელები **მაიას**. ამავე ხასიათისა იყო ბერძნული **რეა**. საგულისხმო არის, რომ ხეთების თეშუბი, ღრუბელთ ბატონი, რომლის ატრიბუტიც ვეფხვი არის, ყოველ გაზაფხულზე უღლდება დიად დედა მა-სთან. ედ. მეიერის სიტყვით, „ეს კავშირი მუდმივი არ არის. ყოველ წელიწადს, გაზაფხულის პირზე, მცენარეულობის გამოცოცხლებასთან დაკავშირებით, ეს კავშირი ახლდება, ხოლო შემდეგ კვლავ უეცრად წყდება. ეს არის ძირითადი წარმოდგენა, რომელიც ახასიათებს მცირე აზიის რელიგიათა ყველა ფორმას“. „ვეფხვის ნატოტარი“, „ღრუბლის დანამვა“ — ეს თეშუბის პირდა-

პირი ნიშნებია. ხოლო საკრეფად წამოსული „წმ. მარიამ ქალი“ ზედ ემთხვევა ხეთურ მა-ს, თეშუბის პატარძალს.

იგივე ამბავი გვხვდება ბაბილონელების რელიგიურ ლიტერატურაში. თამუზი გამოყვანილია იშთარის ყრმა მეუღლედ თუ სატრფოდ. თამუზი იგივე თეშუბია, ხოლო იშთარი — იგივე მა, დიადი დედა-ღვთაება, ბუნების შემომქმედ და წარმომშობ ძალთა განსახიერება. ბაბილონელებს სწამდათ, რომ თამუზი ყოველწლიურად კვდება, სტოვებს ამ მოცინარ ქვეყანას და ეშვება ქვესკნელში. ყოველწლიურად იშთარი „მიდის თავისი სატრფოს საძიებლად, ჩადის ქვესკნელში. ისიც იღუპებოდა, მაგრამ ღვთის მოციქული ეა ჩადიოდა იქ და აიძულებდა ქვესკნელის ბნელ დედოფალს ალატუს, რომ ესხურებინა სიცოცხლის წყალი, და იშთარი, თავისი თამუზით, კვლავ უბრუნდებოდა ქვეყანას, რომ კვლავ გაეცოცხლებინა ბუნება და ყველა არსი განაყოფიერებულიყო. იგივე ამბავი გვაქვს ეგვიპტურ ოზირისისა და იზიდას ირგვლივ. ამასვე მიაწერენ ბერძნულ ადონის — აფროდიტეს და სხვ. პლუტარქეს ცნობით, „ფრიგიელებს ჰგონიათ, რომ ღმერთს ზამთარში სძინავს, ზაფხულში კი იღვიძებს; როგორც ღვთის დაძინებას, ისე გაღვიძებასაც ისინი ბახუსისებურ დღეობებით აღნიშნავენ (bakcheuontes). პაფლაგონელები კი ამბობენ, რომ ღმერთი ზამთრობით შებორკილია და დატყვევებული, გაზაფხულზე კი თავს იშვებს ამ ბორკილებისგანაო“ (იხ. ვიაჩ. ივანოვი, „Дионис и прад.,“ გვ. 14), და თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყველა უძველეს რელიგიურ მსოფლმხედველობას საფუძვლად უდევს საერთო აზრი, რომ კორელატური კავშირი არსებობს სიკვდილსა და სქესობრივ ძალას შორის, რომ მიწის ნაყოფიერება და შვილოსნობა ქვესკნელ ძალთაგან არის დამოკიდებული, მაშინ გასაგები გახდება ის ორგიაზმი, რომელიც ამ ღვთაებათა რიტუალთან იყო დაკავშირებული. გასაგები ხდება თვით ღვთაებათა ორ-პიროვნებაც: ქვესკნელის ძევესი, ზეციური ძევესის მეორე სახე; აიდა — დიონისე; (იქნება ასეთივე მოვლენა იყვეს ჩვენი წმ. გიორგი უმზეური, როგორც თეთრი გიორგის ქვესკნელური სახე, ან ე. წ. ჯოჯოხეთის წმ. გიორგი, რომლის კვალიც ატენის ხეობაში აღმოჩნდა. იხ. ფოლკლორული ექსპედიციის მასალები ატენის ხეობაში, ჩემი ხელმძღვანელობით).

„იმ დიდ ცვლილებათა სანახაობა, რომლის მოწამეც ხალხი ყოველწლიურად ხდებოდა, ანცვიფრებდა მას ყოველ დროს და აიძულებდა დაფიქრებოდა ამ დიადისა და საოცარ გარდაქმნათა მიზე-

ზებს. მათი ცნობისმოყვარეობა ანგარებას მოკლებული არ იყო, რადგან პირველყოფილ არსებასაც კი არ შეუძლია არ დაინახოს, თუ რა მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმისი ცხოვრება მოვლენათა ბუნებრივ მიმდინარეობასთან, და რაოდენი საფრთხე იფარება ბუნების ისეთ მოვლენებში, რომელთაც შეუძლიათ მდინარის ყინულით შებორკვა, ან დედამიწის გაშიშვლება, რომ გასძარცვონ ყოველგვარი მწვანილეულისაგან. განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე, ხალხმა თითქოს წარმოიდგინა, რომ მის განკარგულებაში არის საშუალებანი იმ უბედურებათა თავიდან ასაცილებლად, რომელნიც დაემუქრებოდა, რომ მაგიური ხელოვნების წყალობით და მისი საშუალებით, შეუძლია წლის დროთა ცვლის დაჩქარება თუ შეგვიანება. ამ რწმენის შედეგად, ისინი ასრულებდნენ ცერემონიებს, წარმოსთქვამდნენ შელოცვებს, რომელთაც წვიმა უნდა გამოეწვიათ. მზის სითბო გაედიდებინათ და ცხოველ-მცენარეები მოემრავლებინათ". ასეთი ცერემონიები ბევრი ვიცით და მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი საგაზაფხულო დღეობებია, თეშუბ-მა, თამუზ-იშთარ, ადონის-აფროდიტეს საკულტო წრესთან დაკავშირებული, რომლის შემაერთებელ სახელად დიონისეობა შეიძლება ვიხმაროთ. გავიხსენოთ როგორი იყო ამ ცერემონიალის ხასიათი და რა ძირითად ნიშნებს შეიცავდა ეს დღეობა, როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში, რომ მათთან დაკავშირებით აღვადგინოთ ქართული საგაზაფხულო დღეობის ზოგიერთი დაკარგული სახე.

იმ ცერემონიებს, რომლებიც იმართებოდა საგაზაფხულო თუ სხვა რამ დღეობათა სახით, დრამატიული ინსცენირების ხასიათი ჰქონდა. ხოლო ამ გასცენიურების თემა იყო იმ ბუნებრივ პროცესთა ჩვენება, რომელთ გაძლიერებაც თუ გამოწვევა ამ ხალხისთვის სასურველი იყო. ჩვენ ვიცით, რომ ძველად გაბატონებული მაგიის პრინციპი იმაში მდგომარეობდა, რომ მსგავსებასა და იგივეობას შორის თანაბრობის ნიშანი გაჰყავდა. სასურველი შედეგის უბრალო მიმსგავსება ამ მაგიის მიხედვით საკმარისია, რომ თვით ეს შედეგი გამოიწვიო. განვითარების იმ საფეხურზე, რომლის მტკიცე საზღვრების დადგენა ჯერჯერობით ძნელია, ადამიანს ბუნებრივი ზრდისა და გაქრობის პროცესები ისევე წარმოედგინა, როგორც, ჩვეულებრივ, თავის მსგავსთა წრეში, და ამიტომ ამ მოვლენებს ხსნიდა პერსონიფიკაციაქმნილ ბუნების ძალთა შეუღლებით, შვილოსნობით, სიკვდილით და სხვ. ამიტომ, ამ პროცესთა გასცენიურება სწორედ ამ სქესობრივი ურთიერთობისა და გარდაცვალება-აღდგომის ორბიტოში ექცეოდა: ასახიერებდნენ ბუნების ძალთა შეკავშირებას, განაყოფიერებას, სიკვდილს, აღორძინებას და სხვ., რასაც საფუძვლად საზრდო

და შთამომავლობა ედო. იმის მიხედვით, თუ ეს პირველყოფილი თუ პრიმიტიული ადამიანი ვინ იყო, მონადირე, მეთევზე, მწყემსი თუ მიწათმოქმედი, ეს მაგიაც იმ მხრივ ჰქონდა განვითარებული და დაწვრილებით დამუშავებული, რაც უფრო ახლო ეხებოდა იმის საარსებო საშუალებათა მოპოებას. ისე რომ, იმის სამეურნეო ცხოვრების პრაქტიკაში ამ მაგიას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა და პირველითვე განისაზღვრებოდა ეს უკანასკნელი. მაგრამ ეს — საზოგადოდ.

დავუბრუნდეთ ისევ საგაზაფხულო დღეობას.

ე. წ. ადონისის რიტუალი აღმოსავლეთ და დასავლეთ აზიასა, ბერძნულ და შემდეგ ევროპულ ქვეყნებში, ძირითადად, ერთნაირი იყო. აუარებელი ხალხი ყოველწლივ თავს იყრიდა განსაზღვრულ ადგილას, ხელით მიჰქონდათ ადონისის ქანდაკება მიცვალებულის სახით; მისტიროდნენ მას, აგდებდნენ მდინარესა თუ ზღვაში, მეორე ღღეს კი ზეიმობდნენ იმის აღდგომას. ზოგან აფროდიტეს ქანდაკებასაც გვერდით მიუწვენდნენ. საგულისხმო არის, რომ ინდოეთშიც ანალოგიური რამ იცოდნენ. ორი სტატუის შეუღლება, ორივეს ყელამდე მცენარეულით შემოსვა, ორივეს დატირება და წყალში გადაყრა.

კარნავალის დამარხვა თითქმის ყველგან იყო გავრცელებული და ევროპაში ზოგან ეს წესი დღემდე არის შენახული. მაგალითად, იტალიაში დღემდე ყოველწლივ უზარმაზარი პროცესია მიემართება Piazza del Plebiscito-სკენ, რომელიც მისდევს მორთულ ეტლს. ეტლში ყველიერი ზის (დიდი ზომის თოჯა). ამ დღეობის სპეციფიურობა იმაში მდგომარეობს, რომ ყველა მონაწილეს ხელში „radica" უჭირავს (ძირი), რაც წარმოადგენს ალოეს ან აგავის დიდ ფოთოლს. მისდევენ და მისტირიან, შემდეგ იწყება ორგიასტული ყიჟინა, ამ ფოთლების ჰაერში სროლა და სხვ. ასეთივე ცერემონია დღესაც იციან პროვანსში. იქ თოჯას კარამანტრას უწოდებენ. პროვანსში მასკარადიც იციან. მაგ. „მარხვის" გამოფიტული ფიგურა და სხვ. ახალგაზრდები მისდევენ და მისტირიან კარამანტრას. ამ უკანასკნელს ასამართლებენ და წყალში აგდებენ. იგივე წესი იციან ნორმანდიაშიც. შვაბიაში ყველა ამას ახალი მომენტი ემატება: თოჯის მკვდრეთით აღდგომა. ლეხრენში კარნავალი ქალურად არის გადაცმული, და ვაჟებიც, ქალურად გადაცმული, მისდევენ და მისტირიან (იხ. ფრეზერი, „Зол. Ветвь" ტ. III, გვ. 21 — 38). მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება, მაგრამ კმარა. უკვე ნათელი უნდა იყვეს აღნიშნულ ცერემონიათა მსგავსება.

ანალოგიური რამ საქართველოშიც გვხვდება, ე. წ. „ბერიკაობის"

სახით. ეს ცერემონიალი აქა-იქ დღესაც სრულდება, ხოლო ოცი-ოცდაათი წლის წინათ, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველო-ში, ყველგან სრულდებოდა, თვით თბილისშიც კი.

ამ საგაზაფხულო ცერემონიალის მთავარი პერსონაჟები არიან: ბერიკა, დათო და ღორი—ერთი მხრივ, და ნეფე-პატარძალი მეორე მხრივ (პატარძალი და „ქალთა გუნდი" აქაც გადაცმული ვაჟებისა-გან შედგება. ამ გადაცმას სქესობრივი ნიღბების მნიშვნელობა აქვს; გადაცმის მომენტიც გავრცელებული იყო. აღსანიშნავია. რომ ჰე-რაკლეს ქურუმი ქალურად გადაცმული იყო. ხოლო ეს კულტი წარმომდგარი იყო მცირე-აზიის მაგიურ-რელიგიური წრიდან, რომე-ლიც ეკუთვნოდა დიად დედა რეას ანუ მა-ს). ეს „ბერიკაობა" წარ-მოადგენს ნიღბების მომენტურ მოქმედებას, რომელიც გამოსახავს ერთი მხრივ ბერიკის გაცილებას და მეორე მხრივ — ნეფე-პატარძ-ლის შეუღლებას. ამ ცერემონიალში ბერიკა კვდება ღორისაგან გან-გმირული. მიცვალებულს გლოვით მიაცილებენ, რასაც „ბერიკების ტირილს" უწოდებენ. ეს „ტირილი" ჩაწერილი აქვს კომპოზიტორ დიმ. არაყიშვილს, სოფ .წინამძღერიანთ-კარში, 1902 წ. სიმღერა რე-ჩიტატიული ხასიათისაა, ტექსტი კი მიცვალებულის პირით ითქმის:

„საკაცედ გამიკეთებენ
თეთრი ტირიფის ხესაო,
წინ კაცებს გამიმძღარებენ,
დიაკვანსა და მღვდელსაო..."

(იხ. დიმ. არაყიშვილის „Грузинское народное музыкальное творчество", მოსკ., 1916 წ., გვ. 20)

როგორც ამ დოკუმენტიდან ჩანს, ჩვენი „ბერიკები", ბაბილო-ნელ-ეგვიპტელების მსგავსად, ასახიერებდნენ მცენარეულობის ღვთაების გარდაცვალება-აღდგომას. ეს აღდგომის მომენტი „ბერი-კაში" ასე არის შენახული. ბერიკას რომ გააცილებენ კარგა შორს მანძილზე (ზოგან წყალშიც აგდებენ ლაზარეს მსგავსად), გამოჩნდე-ბა მკურნალი, რომელიც ბალახს მიუსვ-მოუსვამს, მიცვალებულ აღსდგება და ამის შემდეგ იწყება ორგიასტული ხასიათის სიტყვე-ბი და მოქმედება. ეს მომენტი ახასიათებს სვანურ ნაყოფიერების დღეობას, რომელსაც „აღბა-ლაღრალი" ეწოდება, რომლის დამახა-სიათებელი ელემენტებია „საქმისა", „დედ-ფალიშ შამფირ" (დე-დოფლის სადგისი), „საქმისაიშ სახშირ" (საქმისაისის შარვალი). „ყაენიშ დაშნაჲ" (ყაენის ხმალი) და სხვ., რაც ნათლად გვიჩვენებს მთავარ პერსონაჟებსაც: ნეფეს, დედოფალს, ყაენს... „ეს ფალიური წესი მეცნიერულ ლიტერატურაში მიჩნეულია მომაკვდავ და აღდგო-მილ ღვთაების ხტონიურ რელიგიის და მუდამ არსებულ ქალ-ღმერ-

თის რელიგიის მეორე პროექციად“ (იხ. ვიაჩ. ივანოვი: Дионис и прадионис., გვ. 110). ამ კულტის შესახებ პლუტარქე წერს: დიონისეს დღეობა ძველად სახალხოდ ხდებოდა და მარტივად. ღვინო და განიერი შტო; ერთი თხას მიათრევდა რქებით, მეორე მისდევდა და მიჰქონდა კალათით ლეღვი, ხოლო ყველაზე მაღლა აღმართული იყო წარმომშობ ძალის ემბლემაო“. ხოლო ჰერაკლიდი დაასკვნის, რომ ეს წესი, ისევე როგორც მენადებისა და ლენების აღტაცება და აწყვეტა დიონისე-აიდისადმი ღმერთ-მსახურება იყოო“. (იხ. იქვე).

რაც შეეხება ღორისა და დათვის მასკებს, ამ სიტუაციაში ამასაც სრულიად გარკვეული აზრი ეძებნება. საერთოდ, ფოლკლორში, ღორიც და დათვიც ბევრგან იხსენება, როგორც გარკვეული სიმბოლო, ბუნების ამა თუ იმ ძალასთან დაკავშირებული და გამოყენებული როგორც ემბლემა სამეურნეო ხასიათის წესებში.

საერთოდ, აღმოსავლეთში ღორი იყო წყვდიადისა და ნგრევის სიმბოლო. ტითონი ღორის თავიანად წარმოედგინათ, რომელიც ზამთრის პირად მზეს ამარცხებს. ეს მოტივი გავრცელებულია ზღაპრებში, განსაკუთრებით როსტომ-ბეჟანიანის ციკლში. ზოგან ღორი ასახიერებს მიწისმხვნელ ძალას, ან ქარიშხალს, ანდა როგორც ნაყოფიერი ცხოველი, — საგაზაფხულო ბუნების შემოქმედ ძალას. სკანდინავიის მითოლოგიამ იცის ოქროს ჯაგრიანი ღორი გულინბურტი. ყოველ შემთხვევაში, ღორი დაკავშირებული არის სამეურნეო წლის ბრუნვასთან და მასთან დაკავშირებულ სხვადასხვა ცერემონიალთან.

რაც შეეხება დათვს, ესეც გავრცელებული მითიური სახეა. ტორი ძველად სახიერდებოდა როგორც დათვი. გერმანელებს ძველად წესი ჰქონიათ: ზამთარში, მზის მოქცევის დღეებში, აწყობდნენ პროცესიას, მოდიოდა თეთრ ცხენზე შემჯდარი მხედარი, რომელსაც დათვი მოსდევდა (გადაცმული კაცი, ნიღბით). მსგავსი წესი ჰქონდათ სლავებსაც. „ედდას“ მიხედვით, დათვის სიზმრად ნახვა ქარსა და უამინდობას მოასწავებს... ჩვენი ხალხის საწესო რეპერტუარშიც დათვი ხშირად გვხვდება. ბავშვს რომ აბანავებენ, ეტყვიან: „დათვი მჭლე და შენ მსუქანიო“. ალბათ, „ბერიკაობასთან“ უნდა იყვეს დაკავშირებული საფერხულო სიმღერა:

„ქალსა ძუძუ მოუნახე, ჩემო დათუნაო,
ქალსა კოჭი მოუნახე, ჩემო დათუნაო“.

მაგრამ მხოლოდ „ბერიკობით“ არ განისაზღვრებოდა ჩვენი საგაზაფხულო დღეობა. ეს მხოლოდ დასაწყისი იყო, რომელსაც თავისი გაგრძელება ჰქონდა. დღეობათა ეს ციკლი, ალბათ, თავდებოდა ბუნების გარდაცვალებასთან ერთად, ე. ი. ზამთრის პირად. „ბერი-

კობა“, ასე თუ ისე, მაინც შენახულია. ჩემთვის უფრო იმ მომენტების აღმოჩენა არის მნიშვნელოვანი, რომლებიც ამ დღეობათა შემდეგ ეტაპებს აღნიშნავენ. ამისათვის, უპირველეს ყოვლისა, ხალხური სიმღერების სატრფიალო რეპერტუარს უნდა მივმართოთ. ვიდრე ამ საკითხს შევეხებოდეთ, ერთი ზოგადი ხასიათის შენიშვნა მინდა მოგახსენოთ.

ხალხური შემოქმედების ძეგლები საერთოდ, და ე. წ. სატრფიალო ლირიკა კერძოდ, ისტორიული თვალსაზრისით, უდიდესი მნიშვნელობისანი არიან. დღეს ბევრი მათგანი აღიქმება ჩვენს მიერ როგორც ჩვეულებრივი ლიტერატურული ხასიათის მოვლენები, რადგან ისტორიული განვითარების შანძილზე მათ დაჰკარგეს ის პირველადი აზრი და ფუნქცია, რაც შინაგანად შეჰქსა ჰფენდა იმათ ბუნებას და არსებობას. მაგალითისათვის ავიღოთ ხალხური წესები და ის ცერემონიალი თუ ტექსტები, რომელნიც ამ წესებთან არიან დაკავშირებული. განა ეს წესები დღეს სავსებით ირრაციონალურ მოქმედებად არ გვეჩვენებიან? ვინ იცის, რამდენი ათეული საუკუნეა მას აქეთ, რაც ხალხი ამ წესებს ასრულებს, მაგრამ რად და რისთვის — ამაზე პასუხს ვერ მივიღებთ. მაგალითად, ავიღოთ ჩვენებური ყველიერი. რად იმართებოდა ამ დროს ლახტი ანუ ჩალიჩი? რად აბამდნენ საქანელას? რად იმართებოდა ბერიკობა? რად იყო ყველიერის ორშაბათი „ყვავილბატონებისათვის“ განკუთვნილი? ყველიერის ხუთშაბათს რად უკავშირებდნენ ძროხის მეწველობას? ან ყველიერის შაბათი რად იყო მიცვალებულთათვის განკუთვნილი? ან რას ნიშნავს გოჯის ხუთშაბათი? ან ლამპრობა რისთვის სრულდებოდა? და რომელი ერთი ჩამოვთვალოთ? ხალხური კალენდარი, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ძალიან დიდ დავიწყებას მიეცა, მაინც მრავალ წესს შეიცავს, რომელთა ახსნა საკმაოდ რთულ და ძნელ საქმეს წარმოადგენს. ხშირია ისეთი შემთხვევაც, რომ წესის შემსრულებელს არა სწამს ამ წესის ძალა, მაგრამ მაინც ასრულებს. და აქ, ჩვენი ინტელიგენტური სამრეკლოდან ქედმაღლურად ნუ გადავხედავთ დაბლა გაშლილ წესთა ქვეყანას. ხშირად, ჩვენდა უნებლიედ, ჩვენც მივსდევთ ასეთ წესებს და კარის ზღურბლზე ხელს არ ჩამოვართმევთ, ჩვენც ვამბობთ „სადღეგრძელოებს“, დავილოცებით, მარცხენა ხელით სასმისს არ ავიღებთ, ორშაბათი ნავს დღედ მიგვაჩნია, ცუდი სიზმარი სულის მყუდროებას გვირღვევს, ყური გაგვწივლებს და ვიღაცის სიკვდილს ველით, მარცხენა თვალის თამაშთან ავ შემთხვევას ვაკავშირებთ, მარჯვენა თვალის თამაშთან კი — კარგს, ხელისგულის ქავილი ფულის მიღებას ნიშნავს და სხვ. ეს ყველაფერი გონებით არა გვჯერა, მაგრამ სადღაც, შეგნების ქვედა სფეროებში

მაინც განვიცდით ამ გარდასულ დროთა რწმენის რაღაც ძალას. ვიცით, რომ ეს „ძალა“ მოჩვენებითია, მაგრამ ჩვენი ცოდნა ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს იმ „რუდიმენტების“ ძირიახად ამოგლეჯას, რომელიც ჩვენს ფსიქიკას ძველისძველი ეპოქებიდან გამოჰყოლია. და თუ ასე გვემართება ჩვენ, კულტურის მპყრობელთ, არ უნდა გაგვიკვირდეს ამ წესთა ცხოველმყოფელობა იქ, სადაც არქაიკა ჯერ კიდევ ცოცხლობს და ტრადიცია საკმაო ძალით კიდევ ბატონობს. იგივე უნდა ითქვას სატრფიალო რეპერტუარის შესახებაც. ჩვენ ხელაღებით არ ვამბობთ, რომ ყველა სატრფიალო ლექსი თუ სიმღერა არქაულია. მაგრამ იმის დამტკიცებას კი ვცდილობთ, რომ ბევრი მათგანი ოდესღაც სულ სხვა წესთან იყო დაკავშირებული და, მაშასადამე, მათი ფუნქციაც სულ სხვა იყო. მაგრამ საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებასთან დაკავშირებით, საწარმოო ურთიერთობათა ცვლილებების საფუძველზე, ეს პირველადი ფუნქცია დაკარგა და ახალი ფუნქცია მიიღო.

ამ ბრუნვაში ტრადიციულმა ტექსტმა ბევრი რამ მოიშორა, ბევრი რამ ახალი მიიღო, და ჩვენი მიზანიც ის არის, რომ ამ ეპოქათა დაფენილობის აყრა შევძლოთ და მივაგნოთ მოვლენის იმ გულისგულს, რომლის გარეშე მათი გენეზისის დადგენა შეუძლებელია.

სატრფიალო სიმღერების სათავეც საგაზაფხულო დღეობებში უნდა მოიძებნოს. ამით იმისი თქმა გვინდა, რომ სატრფიალო სიმღერათა მრავალრიცხოვან შთამომავლობას, რომელთ შორის ბევრი დღესაც იქმნება, ძირები იქა აქვს, დიონისე — ადონისის საკულტო ცერემონიალებსა და ჰიმნებში. ამ კულტთან დაკავშირებული ეროტიზმი სამღვთო იყო, მიუხედავად წარმოუდგენელი აწყვეტილობისა და დღევანდელი თვალსაზრისით — „ურცხვობისა“. ჩვენ ჯერ კიდევ არ შეგვიძლია კარგად გავზომოთ ამ კულტის ხნოვანობა. ის კი შეგვიძლია მტკიცედა ვთქვათ, რომ დიონისე — ადონისი უკვე განვითარებული და სრულყოფილი სახეებია, ჩვენთვის უკვე დაკარგული ძველისძველი პანთეონის პერსონაჟებისა. ბაბილონელების იშტარი, რომელმაც, ასე ვთქვათ, შთანთქა თუ თავისში მოიქცია უფრო ძველი სუმერული ქალი — ღვთაებანი: ნინა, ინინა, ანუნიტი და სხვ., ვნებიანობის ღვთაება იყო, რომლის კულტიც ხასიათდებოდა „გარყვნილი წესებით და ორგიებით“ (იხ. Тураев: „Классическій Востокъ“, 1924 წ., გვ. 221). ბაბილონში წესი იყო, რომ ამ დღესასწაულების დროს, ყოველი გასათხოვარი ქალი უცხოელს უნდა მისცემოდა ტაძარში, რაც ნიშნავდა თავისი ქალწულობის მსხვერპლად მიტანას დიად დედა იშტარის წინაშე. მსგავსი ორგიაზმი იცოდნენ საბერძნეთ-რომშიაც. ეს ეროტიზმი ახალ საუკუნეებამდე მოვიდა, მთელი თავისი ავხორცული გახელებით და გიჟური თავდავიწყებით.

Stubbs-ის მოწმობით, ინგლისში XVI საუკუნეში, სამაისო დღეობის გალაღება და აწყვეტა იქამდე მიდიოდა, რომ ქალების ერთ მესამედზე მეტი, უმანკოებასა ჰკარგავდაო. შემდეგ და შემდეგ, ეს „აღვირახსნილობა“ შერბილდა და, დღეს, სატრფიალო სიმღერების სახით შეგვრჩა პოეზია, ყოველგვარ წესს მოწყვეტილი და ახალ ყოფიერებასთან შეგუებული. მაგრამ ამის მიუხედავად, თუ კარგად და ღრმად ჩავხედავთ ამ სიმღერების ძირს, ძველი ორგიაზმის ნაშთებს კიდევ დავინახავთ. მაგალითად:

„მე ზემოდანა წამოველ,
ჩამოვიარე გზა წვრილი,
წინ ქალი შემომეყარა.
ტურფა იყო და ტან-წვრილი.
— ქალ, თავს ნუ მომაკვლევინებ,
ახალგაზრდა ვარ, ყმაწვილი.
— შენ ახალგაზრდა ყმაწვილი,
მე ქალი ძუძუ კოკორი.
— ამოღებული ხმალი ვარ,
ქარქაშში ჩაუდებელი.
— მოკარგული ბალიში ვარ,
ჯერ თავით დაუდებელი.
ობოლი მარგალიტი ვარ,
ჯერ ძაფზე აუგებელი“.

ამ ლექსში, ქალ-ვაჟის ატეხილი ვნებიანობა ძალიან გამჭვირვალე სიმბოლიკის ლეჩაქით არის გადაფარული. მაგრამ ამ ლექსში საგულისხმოა ის გაბაასების ფორმაც, რომელიც ანტიფონიური შესრულების დოკუმენტს წარმოადგენს. ან ავიღოთ ეს ლექსი:

„— ქალო კრულო, განა მზე ხარ,
დილა-გორით ამოსული,
შემიხვიე, გეხვეწები,
ჯოას იქითაც გადმოხვალი.
— არ მინდიხარ, არ შეგიხვევ,
ცუდსა, ცუდის გვარისასა,
წახვალ, იმას დაიკვეხებ,
„ხვეწნას ვიყავ ქალისასა“.
— ქალო, რო გითხარ ქართული,
ცდით იყო, განა განგება,
შენ აძრახდომა მეწადა,
შენის ავ-კარგის გაგება.
— შენნიმც თვალ დამიტრებენ,
შენის გულისად მოკვდები.
როგორც დამიკრავ ფანდურსა,
ისევე დაგიროკდები“.

აქ. რასაკვირველია, გადაშენებული და სახეშეცვლილი ძეგლები გვაქვს, მაგრამ ამჟამად ეს არ არის საინტერესო. უფრო მნიშვნელოვანი — ხასიათია, რომელიც ამ ძეგლებმა შეირჩინეს და რომელიც უძველეს საკულტო წესებს უნათესავდება.

აღსანიშნავია ერთი გარემოება: ჩვენში დღემდე შენახულია როგორც შრომის-გარდა დარჩენილი წესები და თამაშობანი, ისე წეს-ჩაქსოვილი შრომის პროცესებიც, სადაც სრულიად გარკვეულად არის შენახული ჴელოხსენებული ორგიაზმის და საზღვრებგადალახული ეროტიზმის ძირები. მაგ., ბერიკაობა. ამ ცერემონიალის შემსრულებლები ხომ იქამდე ლაღდებოდნენ, რომ არამცთუ უშვერ სიტყვებს ხმარობდნენ, არამედ უშვერ მოქმედებასაც ასრულებდნენ. ბერიკები, განსაკუთრებით „დათო", მისახვედრი ფორმით საქვეყნოდ ასახიერებდნენ veneris marita-საც კი. იგივეს ვხედავთ სვანურ „ლამარიობის" დღეობაში, რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ. მე მეჩვენება, რომ ფშაური „წაწლობა" და ხევსურული „სწორ-ფრობა" იმავე სათავეებიდან მომდინარეობენ, და აქ, ჩემი სითამამე იქამდე მიდის, რომ ის „უწმაწური" გაშაირება, რომელიც დღეს მართლა უწმაწურ გართობად არის მიჩნეული მეხბორე და მენახირე ბიჭების წრეში, ოდესღაც ასეთი არ იყო. და თუ ვნებიანობა და ორგიასტული სილაღე ახასიათებდა, ეს საწესო ჴასიათისა იყო, და ჩვეულებრივ უშვერ სიტყვასა და საქმესთან არაფერი საერთო არა ჰქონდა.

აბა, მაგალითისათვის, ვნახოთ ჩვენი სამკალი სიმღერები და თვით მკის პროცედურა. ნახეთ თავწაკრული და მკერდგაღეღილი ბიჭები, სადილად ორ-ნახადი არყით შეხურებულები (სადილი დილის საუზმეს ერქვა — სიტყვიდან „დილა" — სა-დილე, ვ. კ.) და სამხრად (რასაც დღეს სადილს ვუწოდებთ, ე. ი. მზე რომ მხარს შეიქცევს, შუადღის შემდეგ. „ხარმა იცვალა მხარია, ღმერთო, შენ მოგვეხმარიაო", ამ სიმღერას იტყვიან გუთანზე, საქონელს შუადღისას რომ მხარს შეუქცევენ, ე. ი. რომელიც ველიდან ება, კვალიდან შეაბამენ, და კვალისას — ველიდან) ღვინით ალეწილები, როგორი ლაგამ-აყრილი ეროტიზმით სავსე სიმღერებს დასძახიან და რა თამამ სიტყვას აბატონებენ:

„ბიჭო, გამოჰკარ მარაგი,
აახმაურე ხელიო,
რკინის უღელი გადასდე,
ყანას გამოსჭერ ყელიო,
გადაუგრიხე კისერი,
ქალს შენსკენ უყავ პირიო,
ამოუკოცნე ტუჩები,
მოუვა ტკბილი ძილიო".

ან:

„ძირში მოუსვი ნამგალი,
თორე თავთავი ცვივაო.
პატარა გოგოს დაეხსენ,
ცრემლები ჩამოსცვივაო“.

ან:

„ხელეური გამოვიღე.
თავი დაუკაუჩეო,
საცა კარგი გოგო ვნახე,
არშიყობა დაეწყეო“.

ან:

„ბიჭები მკიან ყანასა,
ნარიასა და ჩალასა,
სიცხეს შეეწუხებია.
ველარ ატანენ ძალასა,
მალი-მალ შეაგინებენ
მარიამსა და ნანასა“.

ვისაც უნახავს ჩვენებური მკა. იმან იცის. რომ ქალი სამკალის ახლო ვერ გაივლიდა. რადგან თავაშვებული უშვერი სიტყვების საგანი გახდებოდა. და ესა ხდებოდა მხოლოდ სამკალში. შემდეგ და სხვა დროს კი აღარა. განა ამ ფაქტშიც არა სჩანს რაღაც გადაშენებული ორგიაზმის ნაშთი? ჩანს და ძალიან მკაფიოდაც. მაგრამ ეს საკითხი ცალკე კვლევის საგანს წარმოადგენს და აქ შეტს აღარ ვიტყვით. დავუბრუნდეთ ისევ ჩვენს საძიებელ საგანს.

როგორც ირკვევა. ბერიკაობის შემდეგ იწყებოდა გაზაფხულის მოწვევის ახალი ცერემონიები. მრავალ ადგილას აუარებელი წესები არის შენახული, სადაც ეს მომენტი გარკვეულად გასცეხიურებულია. ცერემონიალის ძირითადი სქემა ასეთია: — იმის შემდეგ. რაც ზამთრის თოჯა (ბერიკა) დაახრჩეს, ახალგაზრდა ქალები მიდიან ტყეში. მოსჭრიან ხეს, ზედ ჩამოჰკიდებენ დედოფალას, მორთავენ ხეს და ამ ხით ბრუნდებიან სოფელში. შემდეგ კარდაკარ დაატარებენ და იღებენ საჩუქარს (შეად. ჩვენებური ჭონა, ალილო, ლაზარე. სვანური „ზომხა“ — ხის მოჭრა, ჩამოტანა და მორთვა, იგივეა — „ჩიჩილაკი“). ეს ცერემონიალი ახალ წელიწადთან იყო და არის დაკავშირებული. მაგრამ ახალი წელიწადი დღეს რომ ზამთარში არის, და ჩვენ კი საგაზაფხულო დღეობებს ვუკავშირებთ. ამან არავითარი ეჭვი არ უნდა აღძრას. საქმე იმაშია, რომ ახალი წელიწადი ყოველთვის 1 იანვარს არ იწყებოდა. დღესაც, მაგალითად. ჩინეთში. მთვარის კალენდრის მიხედვით, წელიწადი გაზაფხულით იწყება. იქ პირველ მთვარის ავსილობის დროს იციან დღეობა — ლამპრობა, რომელიც მოძრავი დღეობა არის და მოდის 21 იანვრიდან 19 თე-

ბერვლამდე. ანალოგიური წესი ჩვენშიც არსებობს, „ლამპრობის“ სახელწოდებით. მაგ. გურიაში 1 თებერვალს იციან ეს დღეობა. ლამპარებს აკეთებენ ბლის ხის ტყავიდან, ან ანწლის ღეროდან, ან ჩალიდან. ყოველი ოჯახის წევრი, ხელში ანთებული ლამპრით, გამოდის გარეთ ერთი ყიჟინა-ჟრიამულით, იმართება ლამპრის ლამპარზე დარტყმა. ოჯახი ოჯახს ეჯიბრება, სოფელი — სოფელს, თუ ვის უფრო კარგი ლამპარი ექნება (ცნობა გადმომცა აპოლონ წულაძემ). ბევრი ძიება არ არის საჭირო, რომ ეს „ლამპრობა“ საგაზაფხულო ცერემონიალს დაუკავშიროთ. აპ. წულაძის ცნობით, „ძველი კაცები, გაზაფხულის მაგიერ გალამპრობას ხმარობდნენო. გალამპრობაზე ძროხა წველას იზამსო...“

საგულისხმოა ერთი ასეთი საგაზაფხულო დღეობათაგანი ჩინეთში, რომელსაც თებერვლის 5 იხდიან. „ქალაქის უმაღლესი მოხელის ბინიდან დაიძვრის გრძელი პროცესია. საშხედრო და სამოქალაქო ხელისუფლება მიემართება ქალაქგარეთ, აღმოსავლეთისაკენ, თავის მახლობელ თანაშემწეთა თანხლებით, საზამთრო ტყავ-ჩაცმულები. მათ მისდევს ხალხის ბრბო, რომელსაც მხრებით მიაქვს ფერადი ქაღალდებისგან გაკეთებული კამეჩი ან ხარი. ეს არის „გაზაფხულის ხარი“, რომელიც სიმბოლიურად გამოხატავს მიწათმოქმედებას... ამ ხარის აჭრელებული და მოხატული ტანისამოსი ყვავილებსა ნიშნავს. რომლითაც ბუნება მოირთვება. ქალაქს რომ გასცილდებიან, პროცესია გაემართება საკურთხევლისაკენ, რომელიც აგებულია მინდვრის სულთა და ხორბლეულის ან მიწათმოქმედების მფარველი ღვთაების პატივსაცემად. ყველა მუხლთ იდრეკს საკურთხევლის წინაშე, საკმეველს ანთებენ და შემდეგ, როდესაც გაზაფხულის ხარს დასწვავენ, ან ნაჭერ-ნაჭერ დაჰგლეჯენ, ცერემონიის მონაწილენი თავიანთ იამანებში ბრუნდებიან. სახლში რომ მოვლენ, გაიხდიან ზამთრის ტანისამოსს და იცვამენ ზაფხულისას. ამ დღეს სახლებს მწვანეულითა და ყვავილებით რთავენ“. პროფ. ანიჩკოვი, იმოწმებს რა ამ ცნობას, დასძენს: — ეს წესი ძველისძველი უნდა იყვეს, რადგან ძველი პოეტები მას უმღერიანო (იხ. ანიჩკოვი: Вес. обряд. песня на Западе и у Славян, ტ. II, გვ. 82).

რომ ახალი წელიწადი ბევრგან გაზაფხულზე იწყებოდა და ზოგიერთი მოდგმა დღესაც ამავე კვალს მისდევს, საამისო მასალა საკმაოდ ბევრია და აქ არ ჩამოვთვლით. საგულისხმოა, ჩვენში როგორ იყო. და რომ უწინ ჩვენშიც ახალი წელი გაზაფხულზე იწყებოდა, ამისი ისტორიული საბუთებიც არსებობს,—სახელდობრ, აპრილში. ამის საბუთს იძლევა „ცხორებაჲ წ¯დისა ნინოჲსი“ (შატბერდის ტექსტი).

„...და გამოვედით არეთა სომხითისათა: სამოთხესა მას: თრდატ მეფისასა იგინი მოიკლნეს მუნ: **თთუესა პირველსა:** ოცდა ათსა დღესა პარასკევსა: ხ~მე დავშთი ეკალთა შინა, ვარდისათა. h ვარდი და ნუში ყვაოდა მას ჟამსა“... „და თთვესა **მეოთხესა:** წარვედ მთათა ჭ~ა ჯავახეთისათა: რ~ა ვცნა თუ სადაჲთ არს მცხეთაჲ... და მოვედ ბაგინსა: ჰურიათასა: ენისათვის: ებრაელებრისა: და ვიყავ მუნ ერთ თთუ**ჱ**... მაშინ მე მუნ ვიყავ რ~ დღე**ჱ** იყო მეექსე**ჱ** თთვისაჲ მის ოდეს იგი ევმანუველ: თაბორს მამისა ხატი აჩუენა...“ (ე. ი. ფერიცვალება). ამ ტექსტიდან ირკვევა, რომ ფერისცვალება მეხუთე თვესა ყოფილა. მაშასადამე, წელიწადი დაწყებულა აპრილს. ხოლო აპრილის ანუ პირველი თვის „ოცდაათსა დღესა“ რომ „ვარდი ღა ნუში ყვაოდა“, უკვე სავსებით გასაგებია (იხ. ექვ. თაყაიშვილი: „Опис. рук. об. р. гр.“ ტ. II, გვ. 736 — 756).

საგულისხმო არის, რომ ბაბილონშიც, მეფე ნაბონასარამდე (745—735 წწ. ქრ. წ.) 2 000 წ. განმავლობაში, ახალი წელიწადი აპრილში იწყებოდა. ეს არის თვე ნისანი. ამ თვეში, ე. ი. ახალ წელიწადს ხდებოდა მეფის დაგვირგვინება. რადგან მეფე თავის ღირსებას ღვთაება მარდუკისაგან იღებდა. მეფე კი მარდუკის ამქვეყნიურ წარმომადგენლად ითვლებოდა. გასაგებია, რომ კუროს საუკუნეში ახალი წლის უქმობა უნდა მომხდარიყო კუროს თვეში, რადგან კურო — მარდუკის ცხოველია. ვერძის თვლის მიხედვითაც, რა კალენდარული თვლაც მეფე ნაბოსარის დროს დაიწყეს, მეფის დაგვირგვინება მაინც ნისანის თვეში ხდებოდა, ე. ი. აპრილში (იხ. ვინკლერი: ბაბილონის კულტურა. რუს. თარგმ. პეტზნერისა, 1913 წ. გვ. 99).

„თანავარსკვლავედთა მოძრაობის გზათა კრიტიკული პუნქტები, — შენიშნავს ცნობილი ბაბილონისტი ვინკლერი, — რის დადგენაც კალენდრის მიზანს წარმოადგენს, — დღეობები იყო. ასეთი დღეობები, უპირველეს ყოვლისა, იყო მთვარის მოძრაობის (ახალი მთვარე, სავსე მთვარე) და მზის წრის კრიტიკული დღეები, როდესაც ეს უკანასკნელი უთანაბრდება მთვარის წრეს, ე. ი. წლის მეოთხედთა ოთხი დღეობა: ორი — მზის მოქცევა და ორი — დღე-ღამის გასწორება (მარტში და ენკენისთვეში. ვ. კ.). მათში ყოველთვის მნიშვნელოვანი, ახალი წლის დღეობა იყო“ (იქვე, გვ. 137). „...განსაკუთრებითი ზეიმით იხდიდნენ ახალი წლის ახალი მთვარის დღეობას, ე. ი. გაზაფხულისას. და აქაც როლსა თამაშობს ორივე დიად მნათობთა ერთიანობის წარმოდგენა, რამდენადაც გაზაფხული იდღესასწაულებოდა როგორც მზის ახალი მოძრაობის დასაწყისი“... (იქვე. გვ. 83).

ქართული საგაზაფხულო დღეობების ძირები ძველი აღმოსავლეთის კულტურის ორბიტაში უნდა მოიძებნოს, ბაბილონ-ხეთების წრეში, და მაშინ ბევრი რამ იქნება ჩვენთვის თვალსაჩინო და ადვილად ასახსნელი.

ამ მხრივ, ქართული საწესო ცერემონიალი მეტად მნიშვნელოვან ძეგლებს შეიცავს. ჯერ ხომ მკვლევარის ხელი არ მიჰკარებია „ზემყრელოს“, „ბასტს“, „კასკარენთს“, მეგრულ „მეღამურობას“ (ეს ცერემონიალი 1918 წ. ავწერე და დავბეჭდე „სახ. ფურც“.-ში“), და რომელი ერთი ჩამოვთვალოთ. მაგრამ ეს სხვათა შორის.

დავუბრუნდეთ ისევ ჩვენი ხალხური შემოქმედების ძეგლთა ანალიზს. **აქედანა და შენამდე.** ბევრი ლექსის აზრი განსაკუთრებულ სასიმღერო სიმბოლიზმს ემყარება. ხშირად ამ აზრის გამორკვევა ძნელდება და ძნელდება მით უმეტეს, თუ ლექსი მოწყვეტილია იმ წესს, რომელთანაც ყოფილა ოდესმე დაკავშირებული. და ის სიმბოლიზმი, რომელიც ამ წესებში ნათელი იყო, ეხლა დაბინდულია, დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მიდრეკილებას იჩენს, ეს კი ლექსს აზრს უკარგავს. ჩვენი მიზანი არის: ჩავწვდეთ ლექსის ძირითად ბუნებას და გამოვარკვიოთ, იყო იგი რაიმე წესთან დაკავშირებული თუ არა, და თუ იყო, როგორ; შემდეგ ამისა, შეუტოლებთ იმ თემებს, რომელნიც ამა თუ იმ წესთან არიან დაკავშირებული, ლექსის თემასთან, და ასე გავიგებთ „აზრ-დაკარგული“ ლექსის პირველად სიმბოლიკას. ნაჩვენებ ლექსში რამდენიმე ასეთი „აზრდაკარგული“ მომენტი გვაქვს: „აქედანა და შენამდე, ვარდი მასხია ყელამდე, რომ ვინმე გამომიშვებდეს, სულ ფრენით მოვალ შენამდე“. რას ნიშნავს „ვარდი მასხია ყელამდე“? ან — „რომ ვინმე გამომიშვებდეს“? ეს სიმბოლიკა გაუგებარია, მაგრამ საკმარისია ეს ტექსტი დავუკავშიროთ საგაზაფხულო დღესასწაულს და ბევრი რამ სრულიად ნათელი გახდება.

ჩვენ ვიცით, რომ როდესაც ხალხი ნატურალური მეურნეობითა ცხოვრობდა, წლის სამუშაო ბრუნვის ყოველი მომენტი ხალხის შეგნებაში იწვევდა განსაკუთრებულ იმედებს, შიშსა და ძალთა დაჭიმვას. ამიტომ, ყოფიერების რეალური პირობები, ე. ი. ადამიანის საარსებო მოთხოვნილებები სამეურნეო წლის ყოველ მომენტში, ეს უნდა იყვეს დასაყრდენი პუნქტი კვლევის დროს. მხოლოდ სამეურნეო ურთიერთობათა გათვალისწინებით შევძლებთ საწესო დადგენილებების და მათთან დაკავშირებულ სიმღერა-თამაშის გამოკვლევას (იხ. ამ საკითხის შესახებ პროფ. ანიჩკოვის შრომა: „Весенняя обрядовая песня на Западе и у словян“, I—II ტ.), ეს ლექსი საგაზაფხულო დღესასწაულის ნაშთი უნდა იყვეს. ასეთი დღეობები გა-

ვრცელებული იყო ყველგან და, რასაკვირველია, ჩვენშიც იქნებოდა. ის ხალხური პოეზიის პალეონთოლოგიური ნაშთები, რომელნიც ჩვენი ბავშვების სიმღერა-თამაშობაშიღა შერჩენილა, როგორც, მაგალითად, „თებერვალი დადგა, ხეში წყალი ჩადგა, ჩიტმა ჩიორამა საძირკველი ჩადგა“, ან „თებერვალი ჰბერავსო, მარტი ტყავსა ჰკერავსო, აპრილი გამწარებულა, სახნის-საკვეთს ჰკვერავსო“, ან „შვიდ მაისის წვიმა, თმა კოჭამდინა“ და სხვ., უეჭვოდ ამ ძველი საგაზაფხულო დღეობის ნაშთს წარმოადგენენ. ეს „თქმა“ ძველად სახიერდებოდა, ე. ი. გასცენიურების გზით სრულდებოდა. ფოლკლორისტულ ლიტერატურაში უკვე საკმაოდ დამტკიცებულია, რომ ძველად, ზამთარი და ზაფხული, როგორც სხვადასხვა რიგის ბუნების მოვლენები და ძალები, განპიროვნებულად ჰყავდათ წარმოდგენილი, ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილთა სახით. ზამთარი — მცენარეულობის მიძინება თუ სიკვდილია. გაზაფხული — აყვავებაა და სიხარული. მათ შორის ურთიერთობა წარმოიდგინებოდა როგორც ბრძოლა, სადაც საბოლოო გამარჯვება გაზაფხულისა იყო.

ეს დღესასწაული, აკად. ა. ნ. ვესელოვსკის აზრით, მოდის ქორწინებათა ეპოქამდე და სქესობრივი შეუღლების დაკავშირებამდე, წლის განსაზღვრულ დროსთან. ამ დღესასწაულს ახასიათებდა გაგიჟებული ორგიაზმი. რომლის სიურცხვეს ნეტარი ავგუსტინეც აღნიშნავდა. სიყვარულის თხოვნა, ძიება, სურვილთა დაკმაყოფილებისათვის აწყვეტა და გავარდნა. — ეს ყველაფერი იძღერებოდა იმ ფერხულების დროს, რომელთაც შემდეგში choreas venereas უწოდეს. როგორც ვთქვით, ეს ჩვეულება თუ წესი თითქმის ყველგან იყო გავრცელებული. ამას საფუძვლად ედო გომეოპატიური ანუ მიმბაძველობითი მაგია, რომელიც გულისხმობდა, რომ ადამიანს შეუძლია ავად თუ კარგად იმოქმედოს მცენარეულზე და ყველაფერზე, რასაც ეს მაგია შეეხება.

ვინკლერის აღმოჩენებმა და ედუარდ მეიერის ისტორიულმა სინთეზმა უკვე საკმაოდ გამოაჩინეს მცირე აზიის კულტთა ორგიასტული ფორმები, რომელნიც ხეთიტებისაგან მომდინარეობენ. ხეთების თეშუბი — ეს მომავალი პერგამელი „ძევეს-ბახუსია“, რომელიც დიად დედა მასთან გაზაფხულზე ქორწილს იხდის ყოველწლიურად. ედ. მეიერი შენიშნავს, რომ „ეს ქორწინება ახლდებოდა ყოველწლიურად მცენარეულობის გამოღვიძებასთან ერთად... რომ შემდეგ უცბად ისევ შეწყვეტილიყოო“ (იხ. ვიაჩ ივანოვი: „Дионис и прадионисейство“, გვ. 272; Ed. Meyer, Gesch. des Alterthums, 1, 2. Aufl. s. 647).

ასეთივე ხასიათის იყო, როგორც ვნახეთ, ბაბილონში ისტარის

კულტი. ისტარში ანუ იშტარში გაერთიანდნენ ძველი სუმერული ქალი-ღვთაებანი: ნინა, ინინა, ანუნიტი და სხვ. (იხ. აკად. ბ. ა. ტურაევი: „Клас. Вост." I, გვ. 221); აკად. ნიკო მარი: „იშტარი, ვენერა და იმავე დროს მარსი—ვნებისა და სიყვარულის ღვთაება არის, აგრეთვე ომისა... რომელიც, როგორც კულტის საგანი, საერთო იყო მთელ აღმოსავლეთ-დასავლეთში"... (იხ. Я. С. III. გვ. 56, იხ. მისივე „იშტარი", Я. С. V, გვ. 113).

ეს კულტი ცნობილი იყო თავისი ორგიებით და ურცხვი წესებით, როგორც შეეფერებოდა ვნებიანობის მფარველ ღვთაებას. იშტარი ანუ ისტარი ნაყოფიერების ღვთაება იყო, რომელსაც უყვარდა გაზაფხულის და მცენარეულობის ღვთაება თამუზი (სუმერ. დუმუზი), რომელიც ხანმოკლე შლილობის შემდეგ ყოველწლივ კვდებოდა და ისტარი კი ქვესკნელს ეშვებოდა მის საძებნელად და თანაც მწარედ მისტიროდა. ეს წარმოდგენა გავრცელებული ყოფილა მთელ ძველ აღმოსავლურ ქვეყანაში. ამ დღესასწაულის შესახებ ჰუგო ვინკლერი წერს: „იმართებოდა დიდი პროცესიები ან სადღესასწაულო მსვლელობანი, სადაც ხალხისთვის გამოსახავდნენ ზეციურ პროცესს, რომელსაც ეს დღეობა წარმოადგენდა. მაგ. ღვთაების სიკვდილი და აღდგომა, ბნელ ძალაზე, დრაკონზე გამარჯვება... ახალ წელიწადს (გაზაფხულზე ებრაელების „პასექი" ან ქრისტიანული „აღდგომა" უდრის ბაბილონელების ახალ წელს. საშუალო საუკუნეებამდე დიდი რყევა იყო რომის კალენდრის ახალი წლის და საგაზაფხულო ახალი წლის პასექის შორის). სადღესასწაულო მსვლელობა მიემართება ბორსიპიდან ბაბილონში, რომ ამით აღენიშნათ ნათელი ღვთაების მარდუკის ბატონობის დასაწყისი. ამასთანავე, სადღესასწაულო პროცესიაში წარმოდგენილია ყველაფერი, რაც მითოსთან ანდა წლის ბრუნვის შესახებ მოძრაობასთან არის დაკავშირებული" (იხ. ვინკლერი, ბაბილონის კულტურა. რ. თ. გვ. 138).

ეს საგაზაფხულო დღესასწაული ძველ საბერძნეთში სახიერდებოდა საქალაქო დიონიზიების სახით, მე-9 ელაფებოლიის დროს (მარტი-აპრილი), როდესაც თეატრში ასრულებდნენ მღვდელთმსახურებას 12 ღვთაებისათვის. გუნდი მღეროდა: „ἄλλοις γε θεοῖς καὶ ἡοῖς ὀώδεκα". მომსმენის აზრით, ეს დღესასწაული ბაკხიზმამდე ბევრად ადრე არსებობდა და წარმოადგენდა ხალხის მიერ თაყვანისცემას იმ ზეციურ სტუმრების მიმართ, რომელნიც კვლავ დაუბრუნდნენ ქვეყანას და მოიტანეს ყოველივე კარგი და ლამაზი. ასეთივე ხასიათისა იყო აპოლოს კულტი, თავისი კურეტების სახით.

ეს დღესასწაული რომში იცოდნენ, მარტის 17, ე. წ. agonium Martiale, რომელშიც სალიები დიდ მონაწილეობას იღებდ-

ნენ. აგრეთვე ფორდიციები Tellus-ის სახელობაზე, რაც ნიშნავდა „მშობიარე ჯეჯილს“ (იხ. პროფ. თ. ზელინსკი— „Соперн. Христ“., ტ. III, გვ. 20). ამავე დღესასწაულს და მსგავს წესებს ვხვდებით ესპანეთში, საფრანგეთში, გერმანიაში, ინგლისში, რუსეთში და სხვ. ვხვდებით შუა და შორეულ აღმოსავლეთში, კულტუროსან და უკულტურო მოდგმათა შორის და საგულისხმო არის, რომ ხშირად ერთმანეთს ემთხვევა არამცთუ თვით დღეობის ძირითადი ხასიათი, არამედ რიტუალის წვრილმანებიც კი.

ზემოთ მოყვანილ ბერძნულ-რომაულ წესებთან მულენჰოფი აკავშირებს ძველ გერმანულ საგაზაფხულო ცერემონიალს, რომლის დამახასიათებელი ელემენტი იყო ხმლებით როკვა (იხ. Müllenhoff: Uber die Schwerttänze, 1871, გვ. 660). შვეციაში საგაზაფხულო დღესასწაული ასე იცოდნენ: ახალგაზრდები იყოფოდნენ ორ ბანაკად. ერთი რაზმის მეთაური ანსახიერებდა ზამთარს. შეხვეული იყო ტყავებში, რაზმი კი, ზამთრის გაგრძელების ნიშნად, ირგვლივ თოვლსა და ყინულს ჰფანტავდა; მეორე კი გაზაფხული იყო, ახალი ფოთლებითა და ყვავილებით შემოსილი. იწყებოდა ბრძოლა და გამარჯვებული ყოველთვის გაზაფხული გამოდიოდა. ასეთივე წესი იცოდნენ შუა რეინზე: ზაფხულის განსახიერებული ფალავანი აქაც ფოთლებით იყო შემოსილი და თავზე ყვავილების გვირგვინი ედგა. ბავარიაშიც იგივე წესები იცოდნენ XIX ს. მიწურულამდე. იქ ზამთრის ატრიბუტები იყო: თოვლის სახვეტი ნიჩაბი და ჯაჭვი. შეადარეთ ქართული: „გადმოფრენა დავაპირე, მაგრამ ჯაჭვით მიმაბესო, რამდენიც წამოვიწიე, კალთა ლურსმით დამიკრესო, არ მაღირსეს შენი ნახვა, ყველგან მახე დამიგესო“ (იხ. „საყვარელო, შენი ქება“, გვ. 20). ასევე იცოდნენ ქვემო ავსტრიაში: ზაფხული თეთრებში იყო გამოწყობილი, ხელში ნამგლით, ზამთარი კი ტყავშემოხვეული, ხელში ჯაჭვით. საერთოდ, გერმანულ მოდგმებში იცოდნენ ვაჟის ყვავილებითა და ფოთლებით მორთვა (der grüne Mann), რომელიც გუნდთან ერთად დადიოდა კარდაკარ დიდებაზე. საქსონიაში ასეთი წესი ყოფილა: ერთ-ერთი ვაჟი, წესის დაწყებამდე ტყეში გაიქცეოდა და ჯაგებში იმალებოდა. მოსძებნიდნენ, იპოვნიდნენ, ის კვლავ ცდილობდა გაქცევას და სხვ. იგივე იყო იტალიაში: Vivo viva il nnovo sposo e la sua sposa pulita; პროვანსში და პორტუგალიაში ქალ-ვაჟი დაჰყავდათ: maio და maia, ინგლისში Lord და Lady of may და სხვ. ჩვენში — ნეფე-დედოფალი, აქედან—ჩვენებური თამაშობა „ნეფე-დედოფლობა“. ეს უველაფერი კი თავს იყრის იმ განმტკიცებულ დუეტების სახით. როგორიცაა, მაგალითად, ადონისი და აფროდიტე, ათური და ფსიქე, Robin Hood და

Maid Marian, Иван-да-Марья, აბესალომ და ეთერი, ტრისტან და იზოლდა და სხვა მრავალი. მაშასადამე, ლექსში: „ვარდი მასხია ყელამდე“, ეს ვარდი რიტუალური მნიშვნელობისა უნდა იყვეს იმ საგაზაფხულო დღესასწაულისა, რომლის ნაშთები საქართველოში დღემდე შენახულია, როგორც „ბერიკაობა“, „ყეენობა“, შვიდ-მაისობა, ჰიაკოკონობა, ჟინჟღილობა ანუ სვანური ლიმპარი (ელ.), რომელიც იმართება ორი კვირით ადრე ყველიერამდე და თან მოიყოლებს მთელ რიგ დღეობებს, „მეისარაბ“, რომელიც ლიმპარის წინა დღით იმართება, „ლითადური“ (თევდორობა, დიდ მარხვის I შაბათს). ხარაბი (ხარება) — ნამყენის დღე (ამ დღეს ამყნობენ) და ეს საგაზაფხულო დღესასწაულები გრძელდება „ახანაზე“-მდე, რაც თიბვის დღეობას წარმოადგენს (იხ. „ძვ. საქ.“, ტ. II, გვ. 36), ქართლში, ამ უკანასკნელ ხანებამდე, აქა-იქ კიდევ იყო შერჩენილი ე. წ. შვიდ-მაისობა, როდესაც ქალ-ვაჟნი მინდვრად გადიოდნენ სიმღერა-თამაშით, ფერხულს აბამდნენ და პლასტიურად გამომეტყველ მოძრაობით დასძახოდნენ: „შვიდ მაისის წვიმა, თმა კოჭამდინა“, გვირგვინების დაწვნაც იცოდნენ, ე. წ. ქართული ფოჩიანი გვირგვინების მსგავსად, მხოლოდ ტოტები კოჭებამდე უნდა ჩამოსულიყო.

როგორც ვხედავთ, ეს წესი გავრცელებული ყოფილა დედამიწის ყველა მხარეში. ამ წესის შესახებ ფრეზერი წერს: „პირველ ყოფილ ადამიანს, რომელსაც ახასიათებდა უმეცრება მოვლენათა ნამდვილ მიზეზების მიმართ, სჯეროდა, რომ ბუნების დიად პროცესთა გამოწვევისა და დაჩქარებისათვის, რომლისაგანაც იმისი ცხოვრება იყო დამოკიდებული, იმას არ გააჩნდა სხვა საშუალება, მათი მიბაძვის გარდა. იმას სჯეროდა, რომ საიდუმლო სიმპატიისა თუ მისტიური გავლენის კანონის ძალით, ის პატარა დრამა, რომელსაც თვით შეასრულებდა ტყეში თუ ველზე, მდინარისა თუ ტბის ნაპირას, გაგრძელებული იქნება და განმეორებული უფრო დიდი აქტიორის მიერ და უფრო დიდი მასშტაბით. იმას ეგონა, რომ ყვავილებითა და ფოთლებით მორთვით ის შველოდა მოშიშვლებულ დედამიწას მწვანით შემოსილიყო“, (იხ. ფრეზერი: „ოქროს შტო“, რუს. თარგმ. ნაწ. III, გვ. 35).

რაც შეეხება მეორე ლექსს — „ნეტავი რადმე მაქცია“*, აქაც

---

*. ნეტავი რადმე მაქცია,
ბელბულად გადამაქცია,
ბულბულის ენა მასწავლა,
ამ ბაღებს შემომაჩეია.
დავკრიფო ოქროს კონები,
დავფერო ვერცხლის წყალშია,
საღამო ხანზე გიახლო,
ჩამოგიყარო ბანშია,
დილით რო გამოსულიყავე,
შიგ გაგეხვიოს კავშია.

სრული დოკუმენტალობით არის შენახული ძველი საგაზაფხულო დღეობის „ნეფე-დედოფლობის“ ხასიათი (იხ. ლექსი). დღესაც მრავალ ადგილას, როგორც, მაგალითად, ბელგიაში, პროვანსში, გერმანიის პროვინციებში, ინგლისში, იტალიაში და სხვ., ანალოგიური დღეობები იმართება მაისის პირველს. ახალგაზრდა ვაჟები, დილით ადრიანად, მიდიან მინდორში ან ტყეში, კრეფენ ყვავილებს, წნავენ გვირგვინებს და ღამით ბრუნდებიან სოფელში. ყველა მონაწილე ამ ყვავილების კონას ჩამოჰკიდებს თავისი სატრფოს კარ-ფანჯარაზე. მეორე დილით, ეს ვაჟები კვლავ ჩამოუვლიან, და თუ ის ყვავილების კონა იქვე დახვდათ, ეს ქალის მხრივ უარსა ნიშნავს, და თუ არა — თანხმობას. ასეთი წესის არსებობა ჩვენში დღემდე არა სჩანდა. მინდვრად გასელა და ყვავილების კრეფა კი იცოდნენ, მაგრამ რაიმე მწყობრი, სისტემიანი ცერემონიალი თუ არსებობდა, იმისი კვალი აღარ სჩანდა. ამ ლექსის მიხედვით კი მთელი ზედმიწევნითობით ირკვევა „ნეფე-დედოფლობის“ ცერემონიალის ერთ-ერთი და საგულისხმო მომენტი —

„დაკრიფო ოქროს კონები,
დაფერო ვერცხლისწყალშია“.

ეს მეტაფორები მითოლოგიურ ენაზე სრულიად გარკვეულ აზრს გამოხატავენ, ოქრო მზე არის, ან მზის სხივები. აქედან ამირანის „ოქროს კბილი“, „გაიცინა და შუქმა მთა გადაიარაო“, „ოქროს საწმისიანი ვერძი“, მზეს რომ ხელში ბატკანი უჭირავს. და ეს ბატკანი კი ოქროს ჩონგურს უკრავს. ოქროს თმები, ოქროს ქოჩორი—ჩვეულებრივი მზის დამახასიათებელი, ნიშანია. ბერძნული ჰელიოსი (მზე) ოქროს ქოჩრიანი იყო. ფინური კალევალა მოგვითხრობს, თუ ღვთაებრივმა ილმარინენმა როგორ გამოჰკვერა მზე და მთვარე ოქროსა და ვერცხლისაგან. გერმანელები ამბობენ: Die Sonne geht Vergoldet... გერმანულივე ანდაზა არის: „Morgenstunde hat Gold im Munde“... „ვედებში“ მზე მოხსენებულია „ოქროს-ხელიანად“, ჰინდრასაც ოქროს ხელი ჰქონდა. ასევე ბერძნულ აპოლოს და სხვ... ამავე წრისა უნდა იყვეს: „ვის უნდა ქალი ეთერი, ოქროს თავ-მოსნიანიო“. მაგალითების ჩამოთვლა მრავლად შეიძლებოდა, მაგრამ კმარა.

„დაკრიფო ოქროს კონები,
დაფერო ვერცხლისწყალშია“...

აქ იგულისხმება მზის ამოსვლასთან ერთად კრეფა—მთვარის გამოჩენამდე, ე. ი. საღამომდე. შემდეგ კი —

„საღამო ხანზე გიახლო,
ჩამოგიყარო ბანშია“.

აქ იგივე მომენტი გვაქვს, ვაჟების მიერ ჩამოვლა ქარდაქარ და სატრფოსთან გამოსაუბრება ამ სიმბოლიური მოქმედების საშუალებით, რაც ზემოთ ვნახეთ, ევროპაში დღემდე დაცულ მაისობის ცერემონიალის სახით. განსხვავება მხოლოდ საყოფიერო სპეციფიურობაშია. იქ — ყვავილთა კონას კარებზე ჩამოუკიდებდნენ, ჩვენში კი ერდოდან, ბანიდან უყრიდნენ.

„დილით რო გამოსულიყვე,
შიგ გაგეხვიოს კაშია“...

ე. ი. პასუხის ლოდინი, აქაც ქართული სპეციფიურობის დაცვით და დასტურის უფრო პლასტიურად გამოხატვით.

როგორია ჩვენი დასკვნა ამ ლექსის შესახებ? რომ იგი არის საგაზაფხულო ცერემონიალის ერთ-ერთი ფრაგმენტთაგანი, რომელსაც ოქმის სისწორით და ქრონიკის თანმიმყოლობით შეუნახავს ამ დღეობის ერთ-ერთი აქტი. ჩვენა გვგონია, რომ ეს იყო ვენუსისადმი განკუთვნილი დღეობის ნაწილი, რომელიც აპრილში იმართებოდა, და რომელიც დასავლეთში აღმოსავლეთიდან გადატანილად ითვლება. იქნებ არც გადატანილია და, იქაც და აქაც, კულტურის თანაბარ საფეხურზე, ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლად შეიქმნენ ეს მსგავსი ძეგლები. ამ საკითხს ამჟამად ჩვენთვის მნიშვნელობა არა აქვს. ჩვენთვის საინტერესო არის თვით დღეობის ხასიათი, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენს საუკუნემდე დიდად იყო გავრცელებული, ხოლო მიქელანჯელოსა და ლორენცო მედიჩის დროს კი, იტალიაში, საგანგებო ბრწყინვალებით იხდიდნენ ამ დღეობას, რასაც ადასტურებს იმდროინდელი კანონები.

ხსენებული ლექსის ამგვარი ინტერპრეტაციის შემდეგ, ჩვენთვის სრულიად ნათელი და გასაგებია ის პოეტური სახეებიც, რომელიც ამ ლექსში გვაქვს, და ამ ახსნის გარეშე კი — რაღაც უსაგნო და უაზრო შთაბეჭდილებასა სტოვებს. მოუძებნეთ ფუნქცია „ოქროს კონების ვერცხლისწყალში დაფერვას“, ამ კონების „ბანში ჩაყრას“, „კავებში გახვევასა და ბანზე გადმოდგომას“ — და ლექსი გასაგებიცა ხდება და, თანამედროვე მხატვრულობის გაგებითაც, მეტად გამომსახველი.

საგაზაფხულო დღეობათა კვალის ძებნა ჩვენს ხალხურ წესებსა და ხალხურ პოეტურ ტექსტებში ძალიან საინტერესო და შორ პერსპექტივებსა შლის. და გეჩვენება, რომ ოდესღაც, რაღაც გრანდიოზულის თავისებური შეგნებით, კოლექტიურ ფერხულში ექსტატი-

ურად მროკავი ხალხი ასრულებდა იმ გამშრალ და გამოფიტულ ძეგლებს კი არა, რომელთ მუმიებიღა შეგვრჩა ხელთ, არამედ რაღაც სხვას, ზავთიანს, მედგარს, რომელთ შორეულ მოგონებას „მუმლი მუხასა“ და „ლილე“ თუ აღგვიძრავს.

მე უფრო შორს მივდივარ. საგაზაფხულო დღეობათა რეპერტუარი ისეთ ძეგლებსაც კი შეიცავდა, როგორიც არის თქმულება ამირანზე, „ამბავი ტარიელისა“, „ეთერიანი“ და კიდევ ბევრი სხვა. რომელთა შესახებ ცალკე გვექნება საუბარი.

ხალხური „ამბავი ტარიელისა“-ს თეატრალური შესრულება საბაზაფხულო ცერემონიალთან დაკავშირებით

ე. წ. „ხალხური ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ ქართულ მეცნიერულ აზროვნებას ჯერ თითქმის არაფერი უთქვამს. მართალია, გაკვრით ამ საკითხს მოსე ჯანაშვილიც შეეხო, ალექსანდრე ხახანაშვილიც, ნიკო მარიც და სხვ., მაგრამ ის სპეციალური კვლევა, რომლის გარეშე გამოთქმულ აზრებს მნიშვნელობა უმცირდება, არა ყოფილა. მოარული და გაბატონებული აზრი კი ის არის, რომ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ იმდენად პოპულარული იყო, რომ ხალხმა ზეპირად იცოდა და ამის შედეგი არის, რომ ხალხის მეხსიერებამ ეს ძეგლი დღემდე შეინახაო. და ეს შეხედულება იმდენად არის დღესაც ფეხმოკიდებული, რომ, ალბათ, საკმაოდ ძნელი იქნება ამ განმტკიცებული დოგმის შერყევა.

„ამბავი ტარიელისა“ ქართულ ზღაპართა წრეს ეკუთვნის. რას ნიშნავს ეს დებულება? — რასაკვირველია, არა მხოლოდ იმას, რომ „ამბავი ტარიელისა“ ისეთივე ზღაპარია, როგორც, მაგალითად, „ასფურაცელა“, ან „მუხაგლეჯია“ თუ „დევკაჟიანი“, რომ იმისი ფაბულარული ნახაზობა თუ მოტივთა ხასიათი და განრიგება ისეთივეა, როგორც ტიპიური ზღაპარისა. არა. ჩვენ აქ ვგულისხმობთ ყველა იმ ელემენტს, რომლისგანაც ზღაპარი შესდგება და რომელთ x თუ y კომპოზიციური შენაცვლება თუ დაკავშირება, ზღაპრის ახალსახეობას გვაძლევს. ეს ზღაპრისმიერი მომენტები „ტარიელის ამბავში“ იმდენად ძლიერია, რომ შოთა რუსთაველის უკვდავ „ვეფხისტყაოსანსაც“ კი გაჰყვა როგორც მოუშორებელი თვისება. კ. ბალმონტი თავისი თარგმანის წინასიტყვაობაში წერს: გინდა, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ პროტოტიპად ზღაპარი არსებობდესო. პოეტის ინტუიციით ბალმონტმა მიაგნო იმ სათავეს, საიდანაც ეს გრანდიოზული პოემა უნდა წამოსულიყო.

რაში მდგომარეობს ამ ზღაპრის ფაბულარული ჩონჩხი? x-ს

ეყვარს y — მზეთუნახავი, z — მიზეზით x დაშორდება y-ს, დაიწყებს ძებნას, შეებრძოლება ხელისშემშლელ მიზეზს, იპოვნის და იმარჯვებს. ბოლო კეთილია. ეს ჩონჩხი, საერთოდ, ზღაპრისათვის ტიპიურია. ანტი აარნემ ასეთი ტიპის ზღაპრები, მთელი კაცობრიობის მასშტაბით აღებული, განსაზღვრული №-ის ქვეშ მოაქცია. ეს სქემა საერთაშორისოა, ასე რომ, იმის მიხედვით, ადვილად შეგვიძლია მსოფლიო ზღაპრის ქვეყანაში. სათანადო პარალელები მრავლად მოვძებნოთ. ქართულ ზღაპრებშიც საკმაო რაოდენობის ანალოგიები ყველასათვის ხელმისაწვდომია, ვინც კი ამ ქვეყნით დაინტერესდება. ყველა ზღაპარი, ე. წ. მზეთუნახავის ციკლოდან, ხსენებული ტიპისაა. ანალოგიური ფაბულარული ნაგებობისა არის „ასფურცელას“ ვარიაციებიც, „ხარაზის შვილისა“, „ორმოცშვილიანი ხელმწიფისა“, „დაბრმავებული ხელმწიფისა“, „ივანე ცისკრისა“ და მრავალი სხვა, რომელთ მხოლოდ ჩამოთვლა საკმაოდ დიდ ადგილს მოითხოვს. ასეთი ტიპის ზღაპარი, ვიმეორებთ, მოდებულია მთელ ქვეყანაზე, და შეიძლება ითქვას, ყველაზე გავრცელებულია და მრავალრიცხოვანი. ამავე ტიპის ზღაპრები დაედო საფუძვლად „ილიადა — ოდისეას“ ეპიზოდებს, „გილგამეშიანს“, „ოქროს ვერძის“ თქმულებათა ვარიაციებს. „პრომეთეს“ ციკლოს. „ჰეროსა და ლეანდერის“ ვარიაციებს და სხვ. მრავალს.

ეს ის ზღაპრებია, რომელნიც კონტამინაციის წესით გაერთიანდნენ და დაჯგუფდნენ, როგორც ციკლოები — იშთარ-თამუზისა, მაოეშუბისა, გერა-დიონისესი, ფსიქე და ამურისა, იზოსი და ტრისტანისა, ეთერისა და აბესალომისა, ვისისა და რამინისა, ივან და მარიასი და სხვა მრავალი... ამ წრეს ეკუთვნის ლერწამ-დარეჯანის და ტარიელის თქმულებათა წყებაც.

არამცთუ ფაბულარული ჩონჩხი, არამედ მოტივთა მთელი წყებაც, რომელსაც „ამბავი ტარიელისა“-ში ვხვდებით (და ძირითადად „ვეფხისტყაოსანში“-ც), საზოგადოდ ზღაპრისათვის ტიპიურია. წყალში გადაგდება, სამი გმირის მიერ ძებნა და მზეთუნახავის გამოხსნა, ქაჯების მიერ მოტაცება და სხვ. ისეთი დეტალებიც კი, როგორც მზეთუნახავის გათენებისას წამოყვანა, შიკრიკის აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ გაგზავნა, ბეკდის, როგორც ცნობის, საშუალება და სხვა მრავალი, გავრცელებული მოტივებია, უძველესი დროიდან მოყოლებული — დღემდე. ამის შესახებ ჩვენ ცალკე გვექნება საუბარი. ამჟამად კი, ჩვენი ყურადღება სხვა მხრივ არის მიქცეული: მიუხედავად „ტარიელის ამბავის“ ტიპიური ზღაპრობისა, ფაბულისა და მოტივის მიხედვით, არის მასში კიდევ ისეთი ელემენტიც, რომელიც ტიპიურ ზღაპართა წრიდან გამოაცალკევებს.

ეს მომენტი „ამბავი ტარიელისა“-ს არქიტექტონიკაში უნდა მოიძებნოს და ამ ნაგებობის ელემენტთა იმ თავისებურ შეხამებაში, რომელიც, პირველი შეხედვით, შეიძლება ჩვენს ყურადღებას არ იპყრობდეს, მაგრამ სერიოზული დაკვირვების შემდეგ, ფრიად საგულისხმო ამოცანად გადაიშლება.

რასა ვგულისხმობთ ამ თავისებური მომენტის სახით?

პროზისა და პოეზიის მორიგეობას, — ერთი მხრით, და რაც უფრო საგულისხმოა, პოეზიის გზით იმავე ეპიზოდების თუ პასაჟების განმეორებას, რაც პროზაულად უკვე ითქვა.

აკადემიკოსი ა. ვესელოვსკი რამდენიმეგვარ განმეორებას არჩევს: განმეორება — ფორმულა. ეს არის განსაზღვრულ მდგომარეობათა გამომსახველი მუდმივი ფორმულები, რომელნიც ამ მდგომარეობას ისე შეეხორცებიან, რომ თითქმის შეუძლებელია მათი ერთმანეთისაგან დაშორება. ასეთი განმეორებები, საერთოდ, ფოლკლორში ხშირია. ვესელოვსკი იხსენიებს ბერძნულ ეპოსს, ფრანგულს და ასკვნის, რომ ეს მომენტი უფრო განვითარებულია სლავურ და რუსულ ფოლკლორში. რასაკვირველია, მხოლოდ ხსენებული ქვეყნებით განსაზღვრა განმეორებათა არსებობისა არ შეიძლება. რომ არც ვიცოდეთ, a priori, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ეს მომენტი ყველგან იქნება, სადაც კი არსებობს გუნდობრივი შესრულება და შემოქმედების სინკრეტულობა. ჩვენს ზღაპრებში განა ხშირი არ არის ასეთი განმეორება-ფორმულები? — „იარა, იარა, ბევრი იარა თუ ცოტა იარა, ცხრა მთა გადაიარა“... x და y დაეჯიდნენ. x-მა y ჩასვა მუხლამდე, მოიქნია ახლა y-მა და x ჩასვა მიწაში წელამდე და სხვა. ხშირია ერთი და იმავეს განმეორებაც: „ჩიტო, ჩიტო, ჩიორაო, რაო, ბატონო მელაო“ და სხვა. და ეს ადგილი რამდენჯერმე მეორდება ზღაპრის მანძილზე. ან „ეო, მეო, კარი გამიღეო. პირით ბალახი მომაქვს და ძუძუებით რძეო“. ესეც რამდენჯერმე მეორდება. ფრანგულ ძეგლში „სიმღერა როლანდის შესახებ“ ერთი და იმავე პასაჟით სამჯერ არის განმეორებული და ვარიაციაქმნილი ჯერ ის მომენტი — ოლივიე რომ მიმართავს როლანდს — საყვირი დაუკარ, რომ კარლო მოგეშველოს, თორემ მტერი ბევრიაო. შემდეგ, სისხლისაგან დაცლილი როლანდი რომ დაუკრავს საყვირს და სხვა. ანალოგიური მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება როგორც მსოფლიო, ისე ქართული ფოლკლორიდან, მაგრამ კმარა.

განმეორების მომენტს ეპიურ სიმღერებში, ძირითადად, ოთხგვარად ხსნიდნენ:

1. გადამწერლების მიზეზით: მოხეტიალე ჟონგლიორები ამა თუ იმ ლექსის რამდენიმე ვარიანტს ჩაიწერდნენ და არჩევანით მღერო-

დნენ. შემდეგ, გადამწერლები მექანიკურად გადააბამდნენ ერთიმეორეს და ასე მივიღეთ განმეორებაო.

2. ინტერპოლაციის მიზეზით: დიდ ეპოპეათა შემდგენლები იღებდნენ ხალხურ გადმოცემებს და მსგავსი სტროფების შეხვედრა ამ ინტერპოლანტების შეგნებული მუშაობის ნაყოფიაო.

3. მარტივ ეპიურ სიმღერათა ერთ მთლიან პოემად შეკრების გზით: ჯერ არსებობდნენ ცალკე სიმღერები, მარტივი და მცირე ფორმისა, რომელნიც თანდათანობით გადაებნენ ერთმანეთს და ასე მივიღეთ ერთი მთლიანი პოემა, სადაც ერთგვარი სტროფები, ზოგჯერ შემთხვევით ერთმანეთს მიჰყვნენო.

4. ხალხური სიმღერების მეამიტი სტილისტიკის გზით: ხალხს არა აქვს ნათელი წარმოდგენა ლექსის ორგანიზაციაზე და განმეორებაც აქედან მომდინარეობსო.

მაგრამ ყველა ეს ახსნა ზერელეა და სრულიად დაუჯერებელი. მოვლენის ასე მექანიკურად ახსნა, რასაკვირველია, ვერავითარ შედეგებამდე ვერ მიგვიყვანს. გადაწერის მიზეზით მთელი ჟანრის ახსნა შეუძლებელიც არის და უმართებულოც. ამ განმეორებებს, სადაც კი ვხვდებით, სრულიად გარკვეული კონსტრუქციული ფუნქცია აქვთ. ეს აღნაგობის მომენტი იმდენად მკაფიოა და ნათელი, რომ სრულიად გარკვეული კანონის დადგენა შეიძლება და ასეთი რამ გადამწერლების უვიცობით რომ აიხსნას, ყოვლად წარმოუდგენელია. გამოდის, რომ უვიცმა გადამწერლებმა, უნებლიედ, საგანგებო კონსტრუქცია შექმნეს და ისე, რომ ყველგან გადამწერთა უვიცობამ ერთი და იგივე შედეგი მოგვცა: მაღალხარისხოვანი კონსტრუქცია.

იგივე უნდა ითქვას ინტერპოლანტების შესახებაც. როგორ შეიძლება, რომ ესა თუ ის და ამა თუ იმ ქვეყნის დიდ ეპოპეათა შემდგენლები მისდევდნენ რაღაც შეუგნებელ კანონს, რომლის ძალითაც მსგავსი სტროფები ხვდებოდნენ ერთმანეთს და რჩებოდნენ როგორც სრულიად გარკვეულად დაკავშირებული მოვლენა, დარჩენილი ყოველგვარი ფუნქციის გარეშე. ასეთი ფუნქციის გარეშე მხატვრული მოვლენის არსებობა კი წარმოუდგენელია.

უფრო დაახლოვებული სიმართლესთან ცალკე სიმღერების გაერთიანების თეორია არის, მაგრამ მხოლოდ დაახლოვებული. საქმე ის არის, რომ მცირე ფორმის ძეგლები, ფაბულარული თუ სხვა რამ ნათესაობის ძალით, შესაძლებელია გადაებნენ ერთმანეთს, მაგრამ ეს ოპერაცია მაინც არ მოგვცემს იმ თანმიმდევრობას, რომელსაც ჩვენ ვხედავთ განმეორების პრინციპით შესრულებულ ძეგლებში. და ვერავითარი გზით ეს მომენტი ვერ აიხსნება, თუ არ მი-

ვიღეთ საფუძვლად შემოქმედების სინკრეტულობა, რაც გულისხმობს სიმღერის, პლასტიური მოძრაობის და მეტყველების შერწყმულობას. მხოლოდ ამ ნიადაგზე ეძებნება ახსნა განმეორებათა არსებობას. საგულისხმოა, რომ ხალხურ რეპერტუარს დღემდე შერჩა ისეთი ძეგლები და ამ ძეგლთა ისეთი შესრულება, რომელიც უეჭველად გვაფიქრებინებს, რომ ეს ძეგლები ოდესღაც რამდენიმე პირის მიერ სრულდებოდა და სინკრეტიზმის დაშლის შედეგად მივიღეთ ის, რომ რამდენიმე პირის მიერ შესრულებულმა პარტიებმა თავი მოიყარეს ერთის ხელში, და ეს ერთი, ინტონაციის შეცვლის გზით, ახერხებს სხვადასხვა პირთა მოქმედების იმიტაციას. ჩვენი მესტვირეები, მე-19 საუკუნეში, ჯერ კიდევ წყვილად დადიოდნენ და შესაფერის ნომრებს ანტიფონურად ასრულებდნენ. მაგრამ ცალად მოარული მესტვირე ანტიფონურ ძეგლს დღესაც ინტონაციურად ისე ასრულებს, რომ შექმნას ორპირული შესრულების ილუზია. მაგალითად, „პატარძლის სიმღერა" ავიღოთ. განა ამ სიმღერის მოსმენა ცხადად არ გვიჩვენებს, რომ იგი სრულდებოდა რამდენიმე პირის მიერ და განმეორებათა არსებობაც ამ შესრულებიდან გამომდინარეობს. შემდეგში, ერთმა შეასრულა ყველა პარტია და მივიღეთ ის „გამბული" სიმღერა, რომელიც დღესა გვაქვს. ასეთი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება, მაგრამ კმარა.

დავუბრუნდეთ ისევ ჩვენს საძიებელ საკითხს.

ჩვენი აზრით, ზემოხსენებული პასუხები, პირველის გარდა (ლექსის პროზად ქცევა). პრინციპულად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. მათ შორის განსხვავება თუ არსებობს, მხოლოდ მოცულობის თვალსაზრისით. ე. ი. ერთნი იღებენ ისტორიული განვითარების მხოლოდ ერთ მონაკვეთს და აქ წარმოებული ანალიზის შედეგს აზოგადებენ, მეორენი ამ მონაკვეთს უფრო დიდი მასშტაბით იღებენ... ისე რომ, შესაძლებელია ამ შეხედულებათა ერთ პრინციპამდე მიყვანა და მაშინ მივიღებთ იმ დებულებას, რომელიც აკად. ალ. ვესელოვსკიმ დიდი დამაჯერებლობით ნათელჰყო. ამ პუნქტში ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ აკად. ალ. ვესელოვსკის მოსაზრებას და, ამ პოზიციაზე მდგარი, ვიხილავთ „ამბავი ტარიელისა"-ში წარმოდგენილ განმეორებათა პრობლემას.

ჯერ ვნახოთ ამ „განმეორებათა" ხასიათი:

ხალხური „ამბავი ტარიელისათვის", ვიმეორებთ, დამახასიათებელი არის ფორმა: ლექსისა და პროზის შენაცვლება, რაც შეიძლება გამოყენებულ იქნეს როგორც ქრონოლოგიური მომენტის მაჩვენებელი. მეცნიერულ ლიტერატურაში სპეციალურად ამ „უცნაური ფორმის" შესახებ სხვადასხვაგვარი მოსაზრება იყო გამოთქმული.

ზოგს ეს ფორმა მიაჩნდა ლექსის პროზად ქცევის ფორმად, ზოგს სასცენო განსახიერების ფორმად: პროზაულ ადგილებს ლექტორი ანუ მთქმელი ამბობდა, ლექსს — მომქმედი პირი. ზოგს ეჩვენებოდა, რომ ასეთი ხასიათის ზღაპარი-სიმღერა სრულდებოდა ჟონგლიორის მიერ, მხოლოდ სხვადასხვა ხმაზე. ასეთი შესრულება დაკავშირებული იყო დრამის დაშლასთან თუ გადაშენებასთან, რაც ჯერ კიდევ ალექსანდრიულ ეპოქაში დაიწყო. ანტიური მითები ხშირად ურევდნენ ერთმანეთში ლექსსა და პროზას. ზოგი კი ამ ფორმაში ხედავს ამებეურ შესრულებას (ორ ან მეტ მთქმელ მომღერალთა მიერ ორ ან სამპირულად). ასეთი მონაცვლეობა ლექსისა და პროზისა ამგვარი შესრულების დროს ხშირი იყო. როდესაც, შემდეგში, შესრულების ეს ფორმაც გადაშენდა და სათქმელმა მასალამ ერთის ხელში მოიყარა თავი, ეს სხვადასხვა პარტიები გადაებნენ ერთმანეთს, და ისე. რომ ამ პარტიათა გაერთიანების ნიშნები დღემდე არ დაუკარგავთ ასეთ ძეგლებს. ეს ნიშანია მთქმელის მიერ წინამორბედ მთქმელის პარტიის „ჩათრევა", რაც განმეორების სახეს იღებს. ასეთი განმეორების დროს სალექსო ნაწყვეტი იმეორებდა პროზაულ ნაწყვეტს. ან პროზაული სალექსოს... (ა. ვესელოვსკი).

ხელმწიფემ ღამე მოუწოდა ხუროებს, გააკეთებინა კიდობანი, შიგ გატიტვლებული ნესტან-დარეჯანი ჩასვა და თანვე ჩაუსო კიდობანში სამი მწიკვანი გველი: ერთი ოეთრი, ერთი წითელი და ერთი შავი:

„ხუროთ კიდობან აგეს,
ქებითა არაკებითა,
შიგ ჩასვეს ნესტან-დარეჯან,
ძალითა, არა ნებითა,
შიგ სამი გველი ჩაუსვეს.
ჯავრით, არ შანანებითა...
(დ. ხ-ლის ვარიანტი)

ადგა ტარიელი და წავიდა: რა ზღვაშიაც ქაჯები ნახა, სულ იმ ზღვის პირ-პირ იარებოდა თავის რაშითა და მწარედა სტიროდა. იმისი ცრემლი მიწას მიჰნამავდა. ერთ ადგილს ცრემლი მდინარე წყალს მიემატა და ზედ გადებული ხიდი წაიღო. ეს მოხდა სხვისა სახელმწიფოში. ხელმწიფეს იმ დროს ნადიმი ჰქონდა გამართული და ერთი კოპლი მონა იმ ხელმწიფემ ტარიელის სამშობლოში გააგზავნა დასაპატიჟებლად. მაგრამ იმ ქვეყანაში ვერავინ იპოვნა. გარდა ტარიელის მამიდასი და ტარიელის მამის ძმად ნაფიცის ფრიდონისა. ხელმწიფე თავის ერითურთ სხვის ქვეყანაში გაქცეულიყო. კოპლი მონა მივიდა წყლის პირას, რომელიც იქვე ახლოს ზღვას ერთვოდა,

და რომ სცნა, რომ ხიდი აღარა სდევს, წყალს წაუღია, დაუძახა ტარიელს: ცხენი მათხოვე, რომ წყალში გამოვიდეო. ტარიელი ამ დროს წამოწოლილი იყო და ტირილისაგან დაქანცულს ჩასძინებოდა. ცხენის აღვირის ტარი ხელით ეჭირა მაგრა. მონის ძახილმა ძლივს გააღვიძა ტარიელი, მაგრამ ცხენი არ ათხოვა, გაშალა მკლავი წყალზე, გადო ხიდივით. კოჭლმა მონამ ზედ გაიარა...

„ერთი კაცი, ზღვისა პირსა,
ნამტირალსა ჰგვანდა გმირსა,
ზღვის კიდენი შაერთვილნეს
ცრემლსა იმისა ნატირსა.
ხელთ ეჭირა ღვისა რაში,
მკვიდრად დაემაგრა გმირსა,
უხდებოდა მარგალიტი
იმის ცხენის უნაგირსა.
ცხენი ვთხოვე, არ მათხოვა,
წყალი მაილივებს ძირსა,
თავის მკლავი გამოშალა,
გადო როგორც ხიდი ხისა.
ზედ გამოვედ უვნებლადა,
გვარი ვკითხე, არ მასწავლა,
ნუღამც მიეცემა ლხინსა,
სახელი სთქვა: — ტარიელი,
გაბრუნდიო, მკადრა პირსა..."

(იქვე)

ადენ და ომარე მიცვივდნენ ტარიელსა, მაგრამ ტარიელმა ისეთი დღე დააყენა, რომ მტრისაგან შესაბრალად გახდა. ერთ მათგანს ფეხებზედ ხელი მოავლო, ცისაკე შეისროლა, მეორეს ბარძაყი მოსწყვიტა, კოჭლ მონას კისერზე გადაჰკიდა და უთხრა: წადი, შენს ბატონს მიართვი, სტუმრებისათვის გამოადგებაო. კოჭლი მონა მეფესთან წავიდა...

„კოჭლი მონა მოხინხილობს,
თავში მოიშენდა ქვითა,
ედემ ცისაკ გაგვიგზავნა,
ჯერაც არ მოსულა ცითა,
იმის ჩოჩის ნაგლეჯები
მესამე დღეს ჩამოდისა,
ომარე მინდორთ გაგვიკრა,
ბრუნავს როგორც ჯარა ხისა".

წავიდა ტარიელი ტყეში სანადიროდ. ნახა, რომ ქორს ერთი შროშანი დაუჭერია და უნდა წაიღოს. ესროლა ისარი და მოარტყა ქორს. ქორი მოჰკლა, შროშანი ცოცხალ-მკვდარი კალთაში გამოიხვია. ავი-

და ერთ მთაზე და ნახა, რომ ერთს ეფხვსა და ლომს გაცხარებული ომი აქვთ. ის-ის არის, ლომმა უნდა სძლიოს ეფხვსა და მოკლას. ტარიელმა ხანჯალი იშიშვლა, შეუტია ლომსა და ეფხვი გააშეებინა. მაგრამ ლომი ახლა ტარიელს შაება. ტარიელმა სძლია და შუაზე ჩასჭრა ხანჯლით:

„ლომსა და ეფხვსა გახდია. (ჩხუბი)
ჩადიან გამწარებულნი,
ლომი რად მოჰკლავს მაგ ეფხვსა,
ეგ სიყმით დაშავებული?
მობრუნდა ლომი, შემება,
დღე იყო დაღამებული.
ღმერთი ვახსენე, შემოვკარ,
ხანჯალი გაფხავებული.
კალთაში შროშან მომიკვდა.
მეც დაერჩი გამწარებული.
დავჯე და ბევრი ვიტირე,
წაველ ვით დაბარებული,
შროშანმა სული ჩაიდგა.
ღვთისაგან ჩაბარებული.“

ავთანდილმა იფიქრა, ციხე სისხლით იქამდე აივსება, რომ მე და ნესტან-დარეჯანიც ორივენი სისხლში დავიხრჩვებითო. ამისათვის ტარიელს დაუძახა, საჭირო ხარ, მიშველეო:

„მიშველე, ძმაო ტარიელ.
დამჭირდა შენი გმირობა,
გამათახსირეს ქაჯებმა.
ჩემზედ აქვთ ზედ-მოვლილობა“. (იქვე).
(სოფ. ჩირდოლში ჩაწერილი)

ერთხელ, როცა ტარიელი სანადირო იყო წასული, მოვიდნენ „მზე-ქალთან“ მაცილები და თან მოიტანეს ერთი ახალგაკეთებული კიდობანი... შევიდა კიდობანში „მზე-ქალი“ თუ არა, მაცილებმა მაშინვე დახურეს კიდობანი, ოთხივ-კუთხივ დარაზეს და მოიტაცეს. მივიდნენ ზღვასთან და მისცეს წყალს:

„დასხდიან მეკიდებნენი.
იმბარ, ამბარ და უმბარი,
იმათ კიდობან ააგეს
ქებითა, არა ქებითა.
შიგ ქალი ჩასვეს, მზე-ქალი,
ძალითა, განა ნებითა.“

მზე-ქალი შეაგდეს ქაჯებმა აღელვებულ და აზვირთებულ წყალში. ზღვამ შეიბრალა მზე-ქალი, დაწყნარდა და კიდობანი მაღლა-მაღ-

ლა, „ქანქანით“ წაიღო. წინ ნესტან-დარეჯანს გადაეღობნენ, „გაებადნენ“ გველები. შავმა გველმა თქვა, შევჭამოთო, მაგრამ წითელმა გველმა შეუტია, „უშქინა“ და დაუშალა, თეთრმა გველმაც მხარი დაუჭირა წითელს და თქვა: ცის მნათობია, ქვეყნად მოვლინებული და ნუ შევჭამთ. ნურას გაუბედავთო:

„ქაჯებმ მზე წყალში ჩააგდეს,
წყალს მისცეს დგანდგანებითა.
წყალმა იბრალა, იწყალა,
გააგდო ქანქანებითა.
წყალში რომ გველებ დაუხედეს.
ბადე-ბადეს აქვთ გაბმითა,
შავმა გველ უთხრა: „შევჭამოთ“.
წითელ უშქინა ავითა.
თეთრმა გველ უთხრა: „ნუ შევჭამთ.
ხმელთ მნათობარი მოვიდა.“

გამოიყვანეს ნესტან-დარეჯანი და კიდობნის დირეზე, საძირკველზე ჩამოსვეს. ამ დროს დაინახეს ფარსმან პონადირეებმა: მოჰკიდეს თვალი თუ არა მშვენიერს მზე-ქალს, მაშინვე ჩაუხტნენ და დაუწყეს ომი. ქაჯებმა შეაცურეს კიდობანი ზღვაში. მონადირენი კიდევ არ მოეშვნენ და სამას სამოცი ისარი შეჰკრეს კიდობნის დირესა:

„ქაჯებმ მზე გამაიყვანეს,
დასვეს კიდობნის დირესა,
ფარსმანის მონადირეთა
დირეზე თვალი ჰკიდესა.
ჩავიდნენ, არ დაიშალეს,
მისწევნეს, არ დარიდესა,
სამას სამოცი ისარი
ზე ჰკრეს კიდობნის დირესა.“

ტარიელი დადიოდა ტყე-მინდორში და ზღვის პირებში საძებრად. დღისით ტარიელი არ დაისვენებდა ხოლმე, ხოლო დაღამდებოდა თუ არა, მაშინვე დადგებოდა ბინას და როგორც კი გათენდებოდა და ამოვიდოდა მზე, ტარიელიც მაშინვე შეუდგებოდა ძებნას და მგზავრობას:

„ტარიელ მზის მაძებარი
ზღვის ნაპირთ იარებოდა,
მზე ჩახტა, დადგა ტარიელ,
ამოხდა, იარებოდა,
მასკვლავი ჰქონდა ლოგინად,
მთვარე გულს ევალებოდა.“

მეფემ მაშინვე დაიბარა თავისი საყვარელი და გამოჩენილი ორი გმირი — ადენ და ომარე და უბრძანა, გაჰყევით კოჭლ მონას და რო-

მელ კაცსაც დაგანახვებთ მინდორში. ის ვთქვიყვანეთ. ან სახელი და გვარი გამიგეთო:

„ადექთ და მოემზადენით,
ჩემო ადენ და ომარე,
ის კაცი აქა მომგვარეთ,
ვინ იყოს მინდორ მდგომარე.

ადენ და ომარემ მორჩილებით თავი დაუკრეს თავის მეფეს და მოახსენეს: რა ძნელია სახელისა და გვარის გაგება და მისი ვინაობისა, თქვენი ბრძანება იყოს, თორემ ორის კაცისაგან ერთი კაცის მოყვანა ძრიელ ადვილი სამსახურიაო:

„ბრძანება იყოს, ბატონო.
შენთა ბაგეთა ბროლთაგან.
ადვილი სამსახურია
ერთის მოყვანა ორთაგან.“

ტარიელმა მოისმინა თუ არა მათი ძახილი, გაბოუბახა: თუ კარგი ბიჭები ხართ, მანდედგან კი ნუ ჰყვირით. ახლოს მობრძანდით და აქ გამიცანით ვინცა ვარ, აქ გაცნობებთ ჩემს თავს და ჩემის მკლავის ღონეს. ამბა შორით რას დამაფასებთო:

„მინდორში ოქროს კოშკი დგას.
გარშემო ვერცხლის თასები.
ახლოს მოდექით, მოსრულნო,
შორით არ დავიფასებთ.“

მაგრამ ამისთანა ოქვენს ბეტერს, ტარიელმა იმათ საქმე დამართა. ადენს ერთი მათრახის წვერი მოარტყა და სულ ჯარასავით ატრიალა მინდორში. ომარე ერთის მათრახის გადანათებით ზეცას გაგზავნა. კოჭლი მონა კი შორს იყო და გამოიქცა ბატონისაკენ. მაგრამ ტარიელი მოეწია, წაავლო ხელი კოჭლ მონას, ააგლიჯა ცალი მხარი, მისცა მასვე ხელში და უთხრა: წადი, მიუტანე შენს ბატონს ამბავი და ეგ შენი მხარიც სუფრის მისამატად. შესაახლებლად მიართვიო:

„მოვიდოდა კოჭლი მონა,
თავში მოიცემდა ქვითა,
ბატონ, შენი საყვარელნი
მოგიმშვიდნა მათრახითა.
ადენს შვმოჰკრა მათრახი,
მინდორს ბრუნავს ჯარა ვითა.
ომარე ზეცას წალალა,
ჯერაც არ მოსულა ცითა.

მე რომ მხარი ამომწვადა,
ისე მამაქვს თავის მხრითა,
მითხრა: ბატონს მიუტანე,
სუფრა შეიახლოს მითა.“

ეს ამბავი ძრიელ ეწყინა მეფეს... მაშინვე შეჰყარა დიდი ჯარი და გამოეშურა ტარიელისკენ. შემაახვია მწოლიარე ტარიელს დიდი ლაშქარი და დაუწყო ისრის სროლა სეტყვა-წვიმასავით:

„ეგრე იწყინა ბატონმა,
მეტად დიდსა ჯარებს ჰყრიდა,
შემოეხვია გარშემო,
ჩალად ისარს მიაყრიდა.“

რაში რომ ტარიელის განსაცდელს ხედავდა, ტიროდა და ტორს სცემდა, მაგრამ რომ ველარ გამოალვიძა თავისი პატრონი, მაშინ რაში დასწვდა ტარიელს და ცალი თითი მოაკვნიტა, ეგებ ამით მაინც გამოვალვიძოო:

„თავით უბამს ცხენი რაში,
თვალით ცრემლებს ჩამოჰყრიდა,
ჩაეწოდა, თით მოჰკვნიტა,
ოქროს თითი მოებმიდა.“

თითის მოკვნეტამ ტარიელი გამოაღვიძა. დაინახა რაც ამბავი იყო, ნელ-ნელა, აუჩქარებლად წამოდგა, გადაბერტყა ნაბდიდან ისარი და მოევლო თავის რაშს:

„გაიღვიძა ტარიელმა,
ნელა-ნელა წამოდგისა,
ფეხი შედგა უზანგოში,
ამოთ შეჯდა, არ შეშინდა.“

მაშინ გაერია ურდო ურიცხვ ხატაველთა ლაშქართა ჯარში, როგორც ქორი მტრედის გუნდში, და დაუწყო ჟლეტა. კაცი კაცსა ჰკრა, ცხენი ცხენსა და მკვდრის გორები დააყენა წამზე. გლეხი-კაცი ტარიელს ებრალებოდა და არ კადრულობდა მათთან ომსა, დიდ კაცებს და თავადებს კი ჟლეტდა საშინლად:

„გაერივა ხატაველთა,
როგორც ტრედის გროთა ქორი,
კაცი კაცს ჰკრა, ცხენი — ცხენსა,
დადგა მაგაების გორი.
არ იკადრა გლეხი-კაცი,
თავადებზე გადავიდა,
ზეცით წამოვიდა ორბი,
ეგეთ ჯარი სიმრავლითა.

ბორძალი ჰკრა ტარიელმა,
მხართა შუა სისხლი სდისა,
ჩაეწვა და მხრები დასწვა,
ბორძლის დასაკერელად მინდა.“

თინათინი დიდად შეაწუხა უსამართლო ცილისწამებამ და მტკიცის ფიცით შეჰფიცა ავთანდილს თავის უმანკოებაზე:

„ღმერთი რისხავდეს თინასა,
ხატი ყოველთა წმინდისა,
ქმარი უნდოდეს შენს მეტი,
ათას სხვა ჰყვანდეს გულისა,
მოძებნა მაინც კარგია,
მოყმისა დაკარგულისა.“

დაიჯერა ავთანდილმა თავის მშვენიერის თინას ფიცი და რჩევა, და იმ ღამესვე გამოეწყო სამგზავროდ. საგზალიც მოამზადა, ისარიც ბლომად ჩაიწყო ქარქაშში და გასწია (გაიპარა) კიდევ უნათლით ტარიელის საძებნელად. შემდეგ მოგროვდა ავთანდილის ჯარი და კარისკაცნი, დაიყარეს თავი და ეახლენ ავთანდილს შინ, მაგრამ ციხიდან თინათინი გადმოდგა და გამოუცხადა მათი საყვარელის პატრონის წასვლა, სადღაც გაპარვა:

„ციხით იძახა თინამა:
ავთანდილ გაიპარაო.
სამოცდასამი ისარი
ქარქაშში ჩაითვალაო,
შავი აქ დაკლა ვარია,
თეთრი თან წაიყვანაო.“

ავთანდილს საგზალი მალე გამოელია და საზრდოობდა ნანადირევით. საცა მოშივდებოდა, იქვე ინადირებდა. დაანთებდა ცეცხლს, დათლიდა შამფურებს, შესწვავდა მცვრიან მწვადებს, მოიკეცდა თოქალთოზე და შეექცეოდა:

„ავთანდილ გადინადირა,
ქედი მაღალი ტყიანი,
ვერც ხარი მოჰკლა, ვერც ფური,
ვეღარც ბოჩოლა რქიანი.
შველსა ჰკრა, გამოფრენილსა,
ისარი ორბის ფრთიანი,
დაჰკიდა ცხენის ტახტაზე,
ტყავგაუხდელი, რქიანი,
ჩაეიდა ბუირილ ძილშია,
ცეცხლი დაანთო პრიალი,

სადგომი ბინა დაუხვდა
ჰყანტიან-ჰაობიანი.
ქვედა საგებლად მოხადა
თოქალთო უნაგრიანი,
დათალა ეკლის შამფურნი,
მწვადი აასხა მცვრიანი."

ავთანდილმა ამ ამბისთვის მადლობა გადაუხადა, ისურვა მათი ბავადმყოფის მშვიდობით მორჩენა. ასწავლა თავისი ბინა, ცეცხლი და მწვადი, წამალიც თავგატეხილისათვის — ირმის ტვინი წაუსვითო და დაუამებსო. თითონ კი აღარ მობრუნდა. ბინაზე დანა დარჩა ავთანდილს და ნუ დამიკარგავთო, შეეხვეწა:

„ა იმა და ამ ხეთ ძირში,
მწვადი უბრუნვენ ნებასო,
წყლულს ირმის ტვინი წაუსვით,
იტყვიან მოსვენებასო.
საპურყველე დანა დამრჩა,
იმ ჩემს ნადგომსა ბინასო,
ნუ დამიკარგავ, გეთაყვა,
თქვენი სხეულის ღხენასო."

შენ მამიჩემის ძმობილი იყავი და სიმართლე მითხარი, აქეთ მგზავრი ხომ არავინ გინახავსო:

„დევ, მამიჩემის ძმობილო,
ხომ არვინ გამოგიარა?"

ჩამოიარა ქროლვით ერთმა პირქუშმა მოყმემ, უთხრა დაქეჯილმა დევმა, მე ვხნავდი, გუთნეული მება, გამოჰკრა ხელი გუთნეულს და ზღვის იქით გადამიყარა. მეც ერთი ფეხი წამამკრა და შორს გადამისროლა. აღარ მეგონა თუ ცოცხალი გადავრჩებოდი. შენ ტყუილა მისდევ, ავთანდილ, ვეღარ მიეწევი იმ მოყმეს. იმან საქართველო გადაიარა და სათათრეთში გადავიდა. მე ისეთი დიდი გმირი აღარ მინახავს და ისეთი მშვენიერი. ერთი გაიღიმა და ისეთი შუქი გამოკრთა, რომ მთა და მინდორი გაანათაო:

„ერთმა პირქუშმა მოყმემა,
ცხენხეთქით ჩამომიარა,
ხელი გამიკრა გუთანსა,
ზღვას იქით გადისრიალა.
წიხლი მკრა გუთნის დედასა,
კუნელმა გამაიარა,
ღიმღი ჰქნა, კბილი გამოჩნდა,
მთას შუქმა გადაიარა.

მაგას ნუ მიზდევ, ავთანდილ,
იმან დიდი გზა იარა,
გასწირა საქართველოი,
სათათრე გადაიარა.“

წადგა ავთანდილი წინ და შესძახა დიდ ბატონს (ხიდის პატრონს), მგზავრი და ქარავანი ღვთისა არის, მათი ძარცვა და წინ დადგომა ცოდვაა, საკადრისი არ არის, მოეცალე ხიდიდგან და გაატარე ქარავანი, თორემ, ტარიელის მზეს ვფიცავ, სამტკივნელოს დაგარტყამ და შენს ტვინს ზღვას ქაფად მივცემო:

„ეს ქარავანი ღვთისია,
უერთოდ არ მიმიცია,
ტარიელის მზემ, გაუშვი,
თორემ მტკივანი მიცია,
ეგ შენი ტვინი და სისხლი,
ზღვას პერად გადამიცია.“

კიდევ შეიძლებოდა მრავალი მაგალითის მოყვანა „ამბავი ტარიელისას“ მრავალი ვარიანტებიდან, მაგრამ საჭირო არ არის. აქ წარმოდგენილი მასალის მიხედვითაც სრულიად ნათლადა ჩანს განმეორებათა არსებობა. და ამ თავისებურ მოვლენას ისეთი სიმტკიცე ახლავს, რომ ძეგლს აძლევს სავსებით გარკვეულ ხასიათს. და ამ ხასიათის ჩვენი „ამბავი ტარიელისა“ უნათესავდება მსოფლიო ფოლკლორის განსაზღვრული წრის ძეგლებს. ხოლო ეს დაკავშირება საშუალებას გვაძლევს, რომ ჩვენი ძეგლი(; იმ ორბიტაში მოვაქციოთ და იმავ თვალსაზრისით განვიხილოთ, როგორც სხვა მოდგმათა ანალოგიური ძეგლები. ავიღოთ უძველესი ბაბილონური ეპოსი „გილგამეშიანი“. იქაც ანალოგიური მომენტი გვაქვს: ერთი და იგივე პასაჟი თუ ლირიკული პარტია. სიტყვასიტყვით მეორდება.

განმეორებანი „გილგამეშიანში“:
მონადირემ აღაღო ბაგენი თვისნი და ჰრქვა მამას:

„— მამა, ერთი კაცი, მთიდგან რომ ჩამოსულა,
გაძლიერებულა ამ ქვეყანაზედ.
ანუს მებრძოლს ემსგავსება იგი ძალით.
მუდამ მთებში დაიარება,
მუდამ მხეცებთან არის,
მუდამ წყალზედ დაეხეტება,
შიშით ვერ შევძელ, ახლო მივდგომოდი.
ჩემნი ორმონი, მე რომ გავთხარე, მან ამოავსო,
ჩემნი მახენი, მე რომ დავაგე, მან ამოჰგლიჯა!
ნადირი დამიფრთხო, მხეცი მინდერისა,
აღარ მანებებს ნადირობასა!.. “

მონადირე, სიტყვასიტყვით, ამასვე ეუბნება გილგამეშს. გილგამეში დედას სიზმარს ეუბნება:

„— ცის ვარსკვლავები იყო, ვითარცა კრებული ანუსი დამეცა;
ვცდილობდი ამეწია, — ძლიერ მძიმე იყო,
ვცდილობდი გადმომეგდო — ვერ შევძარ...“ და სხვ.

დედა უპასუხებს:

„— თუ ცის ვარსკვლავები იყო და ვითარცა კრებული ანუსი დაგეცა,
ცდილობდი აგეწია და ძლიერ მძიმე იყო,
ცდილობდი გადმოგეგდო და ვერ შესძარ...“ და სხვ.

ასევე განმეორება გვაქვს მეორე სიზმრის თქმის დროს...

განმეორება გვაქვს, იშტარსა და მამის შორის საუბრის დროს, გილგამეშის შესახებ:

„ — მამა, გილგამეშმა შეურაცხმყო მე! გილგამეშმა აღრიცხა ბოროტებანი ჩემნი და წყევანი“.

ანუმ აღაღო ბაგენი თვისნი და ჰრქვა მაღალ იშტარს:
„— თვით აღაგზნებდი რისხვასა მისსა,
ამისთვის აღრიცხა გილგამეშ ბოროტებანი შენნი,
ბოროტებანი შენნი და წყევანი!..“

გილგამეშ ეუბნება თავისის სასახლის მხევალთ სიტყვას:

„— ვინ არის უმშვენიერესი გმირთა შორის,
ვინ არის უძლიერესი ვაჟკაცთა შორის?
— გილგამეშ არის უმშვენიერესი გმირთა შორის,
გილგამეშ არის უძლიერესი ვაჟკაცთა შორის!..“

გილგამეშ რომ მიდის უტნაფიშტისაკენ:

„— გაიარა ერთი მანძილი:
ძლიერი იყო ბნელი, არ იყო ნათელი,
ძალი ბნელისა უშლის მას ხილვას, რაც იყო უკან,
გაიარა ორი მანძილი:
ძლიერი იყო ბნელი, არ იყო ნათელი.
ძალი ბნელისა უშლის მას ხილვას, რაც იყო უკან“.

და ასე მეორდება თორმეტი მანძილის გავლამდე.

დიალოგი მეღვინე ქალსა და გილგამეშს შორის:
მეღვინე ქალი ეუბნება მას, გილგამეშს:

„— რად ჩაგცვივნია ლოყები, დაგიდრეკია თავი,
რად არის დაღონებული გული შენი, უძლური სხეული შენი?
რად არის ვაება შენს გულში,

რად ემსგავსები მგზავრსა, შორი გზით მომავალსა?
რად შეგშლია სახე ტანჯვითა, ზრუნვითა და მწუხარებითა?
ჰმუნვით აღსავსე გაჰრილხარ ველად?“

გილგამეშ მიუგებს მას, მეღვინე ქალს:

„— ვით არ იყოს ჩაცვივნული ღოყები ჩემი,
დადრეკილი თავი ჩემი,
ვით არ იყოს დაღონებული გული ჩემი,
უძლური სხეული ჩემი,
ვით არ იყოს ვაება ჩემს გულში,
ვით არ ვიყო მსგავსი შორი გზით მომავალ მგზავრისა,
ვით არ იყოს შეშლილი სახე ჩემი ტანჯვითა, ზრუნვითა და
მწუხარებითა...
ვით არ ვიყო ჰმუნვით აღსავსე გაჰრილი ველად!..“ და სხვ...

ეს დიალოგი სიტყვასიტყვით მეორდება გილგამეშსა და უტნაფიშტის მენავეს, ურშანაბს შორის:

ურშანაბი ეუბნება მას, გილგამეშს:
„— რად ჩაგცვივნია ღოყები, დაგიდრეკია თავი,
რად არის დაღონებული გული შენი...“ და სხვ.
და გილგამეშიც უპასუხებს:
„— ვით არ იყოს ჩაცვივნული ღოყები ჩემი,
დადრეკილი თავი ჩემი...“

და სხვ. და ასე ბოლომდის სიტყვასიტყვით მეორდება.

ასეთი განმეორება „გილგამეშიანში“ მრავლად არის და, რაც საგულისხმოა, თითქმის ყველგან განმეორება იქა გვაქვს, სადაც ორპირული საუბარია. ეპიურ ნაწილში განმეორება არა გვაქვს, მხოლოდ დიალოგებშია. და ამ დიალოგიურ განმეორებებს გარკვეული სისტემის ხასიათი აქვთ. რას უნდა ნიშნავდეს ეს გარემოება?

მორიგეობა ლექსისა და მოთხრობისა სანსკრიტულ ლიტერატურაში უძველესი დროიდან იყო შემოღებული. ვედურ ლიტერატურაში, „პანჩა ტანტრაში“, „ხიტოპადეშაში“, „ჯატაკამალაში“, ახალ ჰინდურშიც იქმნა ეს კომპოზიციური ხერხი გადმოტანილი. მაგ. ლალუ-ჯი-ლალის „პრემ საღარში“, სადაც ლექსები, მოთხრობაში აქა იქ შეტანილი, წარმოადგენენ გამომსახველ ხერხს, ემფაზიის საშუალებას, რომლის დახმარებითაც გამომსახველი ძალა საგანგებოდ მახვილდება.

არსებობს თქმულება, რომ ჰინდური უდიდესი ეპოპეის „რამაიანას“ ავტორმა, თავისი ნაწარმოების დამთავრების შემდეგ, იფიქრა. თუ ვინ იმღერებდა ამ ნაწარმოებს, ვინ გაიტანდა ქვეყნის გასაგონად. ამ ფიქრში რომ იყო, ვალმიკთან მივიდა ორი ახალგაზრდა ვაჟი,

განდეგილის ტანისამოსში გამოწყობილი: kuca და Lava, და შემოეხვივნენ მუხლებზე. ვალმიკმა თავისი პოემა ამ ორ ტყუპ ძმას დაუტოვა, რომ ეცლოთ ერთად და ემღერათ ეს უკვდავი პოემა. აქედან წარმოსდგა ჰინდური რაპსოდის სახელი kucilava. რას უნდა ნიშნავდეს ეს ორის სიმღერა? ერთად მღეროდნენ თუ მორიგეობით? ყველა საბუთი იმას ამტკიცებს, რომ მორიგეობა ყოფილა, შენაცვლება. შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ ეპიური სიმღერა ანტიფონურად სრულდებოდა. უფრო მეტიც: საფიქრებელია, რომ ანტიფონურადვე ითხზებოდა. ორპირული შესრულების დროს, მთქმელები იმპროვიზაციის წესით „ესიტყვებოდნენ“ ერთმანეთს და ამისი ნიშნები ჩვენშიც შენახულია ე. წ. „გაშაირებასა“ და „კაფიობაში“. მაგრამ ეს საკითხი ამჟამად არ გვაინტერესებს. დავუბრუნდეთ ისევ ჩვენს თემას.

საგულისხმო მოვლენას წარმოადგენს ფრანგული ზღაპარი ოჯაზენ და ნიკოლეტის შესახებ, რომლის დაწერასა და ჩაწერას მე-13 საუკუნეს მიაკუთვნებენ. ზღაპარი იწყება გალექსილი ძიმართვით.

როგორც სამართლიანად შენიშნავს ალ. ვესელოვსკი, უკანასკნელი სტიქი გვიჩვენებს ამბის მოყოლის წესს: პროზისა და ლექსის მორიგეობას. ყოველ პროზულ ნაკვეთს აქვს სათაური: „ეხლა საუბრობენ, მოგვიყვებიან, მოგვითხრობენ“ ან „ეხლა საუბრობენ, მოგვითხრობენ“. ეს ძეგლი იმით არის განსაკუთრებით საინტერესო, რომ შენახული აქვს შესრულების ხასიათის ყველა ძირითადი ნიშანი, რომლის საფუძველზედაც შეგვიძლია ავაგოთ ჩვენი მსჯელობა ანალოგიურ ძეგლთა შესრულების შესახებაც.

ჩვენ ვიცით, რომ უძველეს დროს სიმღერის შესრულების წესი გუნდობრივი იყო. მთქმელი ამბობდა თხრობით პარტიას, მოაყოლებდა ღვთაებისა თუ გმირის თავგადასავალს, გუნდი კი, ჩამოართმევდა თუ არა იმ ადგილს, იმეორებდა, ან უპასუხებდა, რომ შემდეგ ისევ მთქმელი ამეტყველებულიყო, და ასეთი მორიგეობით, მთქმელი და გუნდი ასრულებდნენ ამა თუ იმ სიმღერას. ხოლო ეს სიმღერა კომპლექსური ხასიათისა იყო, სინკრეტული: ჰანგი მისდევდა სიტყვას და ორივე ერთად განსაზღვრული მოძრაობის აყოლებით ითქმებოდა. ამ წესით სრულდებოდა როგორც აგრარულ-სამეურნეო, ისე ყოფიერებითი და გმირული თუ სატრფიალო სიმღერები. ეს დებულება მხოლოდ განყენებული მოსაზრება კი არ არის, ანდა თავისებური პალეონტოლოგიის ანალიზის შედეგი, არამედ მტკიცე ფაქტებზე დამყარებული დასკვნაა და ეს ფაქტები დღესაც განაგრძობენ არსებობას. ისტორიული წყაროებიც ხომ საკმაო საბუთებს გვაძლევენ ამ დებულების დასამტკიცებლად. მაგ., ბერძნული დიფირამბები.

ჩვენ ხომ სავსებით გარკვეულად ვიცით, რომ ეს დიფირამბები გარკვეული ამებური წესითა სრულდებოდნენ. მე-12 საუკ. ცნობით, გუთები და ფრანკები წართქმით, სიმღერით და პლასტიური მოძრაობით ასრულებდნენ თქმულებას ვილჰელმის შესახებ. არსებობს ისტორიული ცნობა, რომ ასევე ასრულებდნენ კანტილენებს, იქნებოდა იგი სასულიერო ხასიათისა თუ საგმირო.

ზოგიერთი სიმღერა ორპირულად სრულდებოდა, ე. ი. ორი გუნდი გამოდიოდა, ორი მთქმელით. მაგ., ჩვენებური „მუმლი მუხასა", „სამაია", „მაყრული" და სხვ... უკრაინაში ე. წ. „ვენსიანკები" ორპირულად სრულდებოდა. ასევე ორპირულია გერმანული გაბაასება ზამთრისა და ზაფხულისა, ფრანგული ჭორწილი და სხვ... ასეთი ორპირული შესრულება სცოდნიათ ძველ ბერძნებსაც, რაც საფუძვლად დაედო ძველი ანტიკური კომედიის წარმოშობას. ყოფილა ორპირული შესრულება ქალებისა და ვაჟების გუნდთა მიერაც, რასაც. ა. ვესელოვსკის სიტყვით, ვხედავთ საფოს საჭორწილო სიმღერებში, რომელნიც გამოჩნდნენ კატულის მშვენიერ გიმენეიაში (ტ. I, გვ. 96). ორპირული შესრულება გვაქვს ძველი რომის სატურებშიაც. ეს გუნდობრივი შესრულება საწესო ცერემონიალებთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ თანდათანობით, საწარმოო ურთიერთობათა განვითარების საფუძველზე, სასიმღერო ტექსტი და შესრულება დასცილდა წესს და დამოუკიდებლად სრულდებოდა. საწესო სათავეები დავიწყებას მიეცა და დარჩა სიმღერა, ახალ გარემოსთან შეგუებული და ახალ ფუნქციაგაჩენილი.

ეს გუნდობრივი ანტიფონური შესრულება, განსაზღვრული ადგილების განმეორებით, დამახასიათებელი იყო არა მხოლოდ ლირიკული სიმღერებისათვის, არამედ ეპიურისათვისაც. ჩვენს განკარგულებაში უკვე საკმაო მასალაა, რომლის მიხედვითაც ეს დებულება კი არ დასტურდება მხოლოდ, არამედ ამ შესრულების წვრილმანებსაც კი გვირკვევს და, თუ გნებავთ, ზოგიერთ შემთხვევაში, ეპიურ სიმღერათა შექმნის პროცესებსაც კი გვითვალისწინებს. ინდოელი kucilava და bharata, ყაბარდოელი გეგუაკოები, იტალიელი კომედები თუ ჟონგლიორები, ფინელი მერუნეები, სამოედთა შამანები, ჩვენი მესტვირეები, აშუღები, რუსი გუსლიარები და მრავალი სხვანი უეჭვოდ გვიმტკიცებენ, რომ არამცთუ შესრულება, არამედ ხშირად შემოქმედებაც ორპირული იყო, და კი არა მღეროდნენ მხოლოდ, არამედ ამბობდნენ კიდეც. მაგ., გალექსილი „ედდა" რომ ავიღოთ, ჩვენ გვხვდება პარტიათა მთელი წყება, რომელნიც პროზით არიან შესრულებული და წარმოადგენენ თავისებურ შესავალს სალექსო დიალოგისათვის. მაგ., For Skirnis-ის დასაწყისი პროზი-

თია. მოთხრობილია ამბავი, თუ ერთხელ ფრეირი როგორ ავიდა ოდინის ტახტზე და ქვეყნის თვალიერების დროს დაინახა მზეთუნახავი ჰერდა და სიყვარულის სენმა შეიპყრო. მამა უგზავნის მსახურს, რომ გაიგოს, თუ რა დაემართა იმის შვილს. ამის შემდეგ იწყება სალექსო პარტიები — საუბარი ფრეირის დედასა და მსახურს შორის, საუბარი მსახურსა და ფრეირს შორის და სხვ... შემდეგ ისევ პროზა, თუ როგორ წავიდა ეს მსახური ჰერდას ქვეყანაში, როგორ მივიდა ამ ქალის მამის სასახლემდე და სხვ... და მწყემსებს როგორ გაუმართავს საუბარს. აქ პროზას ისევ პოეზია ცვლის და დიალოგი მსახურსა და მწყემსს შორის, როგორც საუბარი მსახურსა და ჰერდას შორის, კვლავ ლექსად არის მოცემული.

ოლდენბურგის აზრით, რიგვედას ჰიმნები პროზით ბოლოვდებოდნენ, რამაც საბუთი ჰისცა კოეგელს გამოეთქვა მოსაზრება, რომ ასეთი ხასიათის ძეგლებში მოქმედების განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ეპიზოდები, ერთი მხრივ, და დიალოგები, მეორე მხრივ, წარმოადგენდნენ იმ ადგილებს, რომელნიც უნდა გაელექსათ, დანარჩენს კი, დამატების სახით, პროზაულად ჭურუმი ამბობდა. „ედდას“ ნარევობაც ასეთივე რიგისა უნდა იყვეს. ვინდიშის აზრით, ლეგენდის ლირიკული და დრამატიული ადგილები ლექსად არის აწყობილი, თხრობითი ნაწილი კი პროზით.

საგულისხმოა რადლოვის მიერ აღნიშნული მომენტი: ყარა-ყირგიზების მომღერალი თხრობით ნაწილებს ჩქარ-ტემპიანი მელოდიით ამბობს, ხოლო დიალოგებს კი — მძიმე და საზეიმო რეჩიტატივით. რატომღაც მგონია, რომ ჩვენი მაღალი და დაბალი შაირი ასეთივე წარმოშობის უნდა იყოს და მათი ფუნქცია დაკავშირებული უნდა იყოს შესასრულებელი პარტიის ხასიათთან. შეიძლება, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ ეს მომენტი მკაფიოდ აღარ ჩანდეს, მაგრამ ჩვენ ასეთ ახალ ამბავს კი არა ვგულისხმობთ, არამედ არქაიკას, როდესაც ამბავი ტარიელისა საგაზაფხულო ცერემონიალთან იყო დაკავშირებული და ჩვენი წინაპრები ტარიელს ისევე სცემდნენ თაყვანს, როგორც ხეთები თუშებს, ბაბილონელები თამუზს. ანდა როდესაც ჩვენ ნესტანი ისეთსავე ნაყოფიერების ღვთაებად მიგვაჩნდა, როგორც ბაბილონელებს იშთარი, ან ხეთებს მა.

ამ ანალოგიების მიხედვით და თვით განმეორების ბუნების ანალიზის საფუძველზე, ჩვენ ვასკვნით, რომ „ამბავი ტარიელისა“ ოდესღაც მოქმედებით სახიერდებოდა. მაგრამ საკითხავია, დღეს, რაიმე ფრაგმენტი მაინც არ არის დარჩენილი, რომელიც ამ დებულებას ოდნავ მაინც ამტკიცებდეს? ის რეალია, რომლის არსებობაც თავისებურ სიმტკიცის იერს მისცემს ამ მოსაზრებას? ჩვენი

აზრით, ის ეგრეთწოდებული გრძელი სუფრული „ბინდის ფერია სოფელი“, რომელსაც დღესაც მღერიან როგორც ქვემო, ისე ზემო ქართლში (მესხეთ-ჯავახეთში), ის „ზამთარიო“, რომელიც არაგვისპირულ სიმღერად ითვლება, ის „ინდი-მინდი“, რომელსაც დღესაც მღერიან გურიაში, „ავთანდილ გადინადირა“ და სხვა. სწორედ ასეთი ხასიათის ფრაგმენტებს უნდა წარმოადგენდნენ, რომელნიც „ვეფხისტყაოსნის“ უკვდავმა ავტორმა თავის პოემაში შეიტანა. რასაკვირველია, სახეცვლილი და ახალ კომპოზიციაში მოყვანილი. ამის შესახებ ჩვენ ცალკე გვექნება საუბარი. აქ მხოლოდ მშრალი დებულებით ვკმაყოფილდებით.

ჩემი დებულებისათვის უფრო მნიშვნელოვან რეალიად მიმაჩნია დღემდე სვანეთში დარჩენილი სიმღერა: „დ̇ღა კოჯას ხელღვაჟალე“ (დალი კლდეში მშობიარობდა), რომელსაც ქალები ასრულებენ ფერხულითა და ცეკვით, და სიმღერა „ამირანზე“, რომელსაც მამაკაცები ასრულებენ ფერხულით და ამღერებენ ჭიახურზე. ეს ორივე სიმღერა ერთი ციკლოსანი არიან, რადგან დალი ამირანის დედაა და, როგორც ჩანს, მთელი თქმულება სრულდებოდა სიმღერით, ცეკვით და აკომპანიმენტით მუსიკალურ ინსტრუმენტზე.

აქედან კი აღარ არის ძნელი იმ დასკვნის გამოტანა, რომ, ალბათ, „ტარიელის“ ამბავიც ასევე სრულდებოდა, რადგან „ტარიელი“-სა და „ამირანი“-ს ამბავი, უფრო ადრინდელი ერთი ამბის ვარიაციებს წარმოადგენენ.

როგორია დღეს ხსენებულ ამბავთა შესრულება სვანეთში?

ხსენებული ფრაგმენტები სრულდება ფერხულით და მღერის ორი ცვლა, თან ამღერებენ ჭიანურზე:

სანადირო

მისი და სანადიროსა მევიარე;
მევიარეთ და ჩევიარეთ,
არედა ამირანი
და ყმანი მისი (2-ჯერ) I პარ. და II — პირტა.
არედა წინ იჯემი შეგვეყარა,
არედა დავიჩოქე და ვესროლე,
არედა ბეკში ისარი შემოვსტყორცნე.
არედა არ გასდინდა ცვარი სისხლი,
არედა დღისით ვსდიე ღამე ვიდევ.
არედა აგვიძღვა და ქვე ჩაგვიძღვა,
არედა ბალხეთ მინდორით ჩაგვიძღვა,
არედა ბალხეთ მინდორს კოშკი იდგა,
არედა კოშკი იდგა აგებული,
არედა ორ თით შუა წიგნი ჰქონდა,

არედა სამჯერ ირგვლივ მოეუარე,
არედა ვერა ვნახე კარი მისი,
არედა ამირანმა ჭუსლი ჩაჰკრა,
არედა შიგ ჩასტეხა კარი მისი,
არედა კარებს უკან კუბო იდგა,
არედა კუბო იდგა მითა ემისა,
არედა საფერხულსა რაში ება,
არედა სასთუმალსა ხმალი ედვა,
არედა ორ თითშუა წიგნი ჰქონდა,
არედა წიგნი ჰქონდა დაწერილი,
არედა დაწერილი ქაღალდზედა,
არედა ვინცა ამ წიგნს წაიკითხავს,
არედა მას ჰქონდეს ცხენი და იარაღი
არედა იარაღი და რაში ჩემი.
არედა დეე ბაყბაყი ჩამემტერა,
არედა გულსა ჩამყვა ჯავრი მისი,
არედა ვინც ამ ბაყბაყს მე მომიკლავს
არედა რაში და იარაღი იყოს მისი.

(ჩაწერილია სოფელ ლენჯებში ჯოკია ფილფანის მიერ. მთქმელი: ალექსანდრე ბექმურზის ძე ფილფანი).

საინტერესოა ამავე სიმღერის შესრულების მეორე ვარიანტი, მონაწილენი იყოფიან ორ ჯგუფად და სიმღერა სრულდება შემდეგი წესით:

I
არედა — სანადიროსა მე ვიარე
II
არედა — სანადიროსა მე ვიარე
I
არედა — ამირან და ძმანი მისი
II
მისი და — ამირან და ძმანი მისი
I
მისი და — წინ ირემი და შეგვეყარა
II
ყარა და — წინ ირემი და შეგვეყარა
I
ყარა და — ოქროს გავდა რქანი მისი
II
მისი და — ოქროს გავდა რქანი მისი

ასე გრძელდება ბოლომდე, ე. ი. I ჯგუფის ბოლო სიტყვებს (გარდა დასაწყისისა) და მთელ სიტყვებს იმეორებს II ჯგუფი, I ჯგუფი იმეორებს II ჯგუფის ბოლო სიტყვებს და ამბობს შემდეგ სიტყვებს.

I ჯგუფის სიმღერის დროს ბანს ამბობს II ჯგუფი, II ჯგუფის სიმღერის დროს I ჯგუფი და ასე შემდეგ.

დასაწყისი ფერხულისა ნელია, ხოლო სიტყვებიდან: „ამირანმა ქუსლი ჩაჰკრა“ ფერხული გრძელდება ჩქარი ტემპით.

„ამირანისავე“ ფრაგმენტს წარმოადგენს სიმღერა „ყურშა“, რომელსაც იმავ სვანეთში ასრულებენ, განსაკუთრებით მონადირეები, მსგავსად ქართლ-კახური სუფრულისა (ქეიფის დროს). (ამ სიმღერას მღეროდნენ სხვა კუთხეებშიაც, როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოში).

„ყურშაო, ჩემო ყურშაო, შეეი იე ოო;
ყურშა, გამქარვა, — გამქარვა, შეეი იე ოო;
შეა ღამითა, — ღამითა შეეი იე ოო;
ვაი თუ გეკადროს, — გეკადროს, შეეი იე ოო;
ვაჭარს მიჰყავდე, — მიჰყავდე, შეეი იე ოო;
ყურშას ნაბიჯი, — ნაბიჯი, შეეი იე ოო;
დიდი მინდორი, — მინდორი, შეეი იე ოო;
ყურშას ტოტები, — ტოტები, შეეი იე ოო;
კალოს ოდენი, — ოდენი, შეეი იე ოო;
ყურშას ნახტომი, — ნახტომი, შეეი იე ოო:
ზუღას ჰვალმანდი, — ჰვალმანდი, შეეი იე ოო;
ყურშას საჰმელი, — საჰმელი, შეეი იე ოო;
პურის ქაბაბი, — ქაბაბი, შეეი იე ოო;
ყურშას საჰმელი — საჰმელი, შეეი იე ოო;
ღვინო ბადაგი, — ბადაგი, შეეი იე ოო;
ყურშას ლოგინი, — ლოგინი, შეეი იე ოო;
საბან ბუნბული, — ბუნბული, შეეი იე ოო“...

ტექსტი სრული არ არის.

(ეს მასალები გადმომცა ვარლამ მაცაბერიძემ, რომელსაც ტექსტები ჩაუწერია სოფ. შრომაში, კახეთში, გადასახლებულ სვანისაგან — მუშნი გერასიმეს ძე გულბანისაგან).

ასევე სრულდება, როგორც ვთქვით, მხოლოდ ქალთა გუნდის მიერ, ფრაგმენტი „დალი კლდეზე მშობიარობდა“, რომლის ქართული ტექსტი ასეთია:

„დალი კლდეზე მშობიარობს,
დედაჩემო, საგზალი გამომიცხვე,
ჯიხვ-არჩვები მომენატრენ,
გამოუცხო დედამ საგზალი
თავის საყვარელ მონადირე შვილს.
დილა ადრიან წამოვედექი;
კიდეც აველი კლდის თავზე,

საუზმის ჭამას ვაპირებდი,
ერთი გაჭირვების კივილი შემომესმა.
ამას ყურადღება არ მივაქციე,
მეორედ კივილი კიდევ შემომესმა,
წყეულიმც ვიყო, თუ ეს არ გავიგო,
ამნაირი კივილი რა უნდა იყოს.
აღმა მივიხედე, თეთრი კლდეა,
კლდეზე თურმე დალი მშობიარობს,
კლდის ძირში მგელი უდარაჯებს,
დალს შვილი კლდეზე გადაუვარდება.
იგი მგელმა გაიტაცა,
მე კი მგელს გამოვუდექი,
კიდეც ახლოს მივეპარე.
ჩემმა კუთხვამ (თოფის სახელია) იგრიალა,
მგელმა ფეხები ააფშიკა,
დალის შვილი ბეჭზე შევისვი,
თეთრ კლდის ძირამდი კიდეც მიველ,
დალიმ სიხარულით ერთიც შეჰკივლა,
მერე მისი ოქროს წნულები ჩამოუშვა,
და აიყვანა თავისი შვილი,
გასახარო მონადირევ, რა ნატვრაც გსურდეს,
იგი მთხოვე,
გერჩიოსღა ჩემთან წოლა.
გერჩიოს ენკენის თვეში სამ ჯიხვი
და მთელ წელში უნგარიშოდ არჩევები.
დიდება შენდა, შენ კლდის დალი ხარ,
ჩემ შენთან წოლას ვერ გაკადრებ,
ჩემთვის სანატრელი ჯიხვ-არჩევებია".

(ჩაწერილი აკ. მარდიანის მიერ).

ხსენებული ფრაგმენტები ერთი ამბის — „ამირანის ზღაპრის" ნაწილებია და სრული უფლება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ოდესღაც მთელი ზღაპარი მოქმედებითა სრულდებოდა.

ჩემი დასკვნა ასეთია:

ოდესღაც „ამბავი ტარიელისა" სრულდებოდა ანტიფონიური წესით, ორ-სამ, ან მეტ პირთა მიერ. როდესაც ეს შესრულების წესი გადაშენებას იწყებს, ყველა პარტია თანდათანობით თავს იყრის ერთი შემსრულებლის ხელში და ეს ერთი ასრულებს ყველას „პარტიას". ეს „პარტიები", ამრიგად, ებმიან ერთმანეთს, მოამბის ტექსტი (ეპიური ნაწილი) თავისში იქცევს ამ „სხვათა სათქმელებსაც" და. ამნაირად, რაც პროზად ითქმის, იგივე ლექსადაც მეორდება.

საგულისხმო არის, რომ ე. წ. „ხალხური წარმოდგენები" მრავალ მოდგმათა შორის სწორედ ასეთი ხასიათისაა და ეს ხასიათი, ნაწილობრივ, ძველ ბერძნულ თეატრსაც გაჰყვა. რაც შეეხება ქარ-

თულ „ხალხურ წარმოდგენებს“, აქაც, ძირითადად, იგივე სურათი გვაქვს, თუმც ბევრი ძეგლი უკვე დაკარგულია, ანდა ისე გადაშენებული, რომ ძალიან ძნელი ხდება მათი პირველყოფილი სახის აღდგენა თუ დადგენა.

პირდაპირი ცნობა თუ საბუთი, რომ „ამბავი ტარიელისა“ „წარმოდგენის“ სახით სრულდებოდა, ჩვენ არა გვაქვს, ვიცით მხოლოდ, რომ ცალკე ფრაგმენტები იმღერებოდა და დღესაც იმღერება, როგორც, მაგალითად, „ავთანდილ გადინადირა“.

დანარჩენი საბუთები თვით ტექსტის ანალიზმა უნდა მოგვცეს, და როგორც ვნახეთ, ტექსტი, აღნაგობის მიხედვით, მეტად საგულისხმო სურათს გვაძლევს: განმეორებათა სისტემას და პროზისა და ლექსის მონაცვლეობას. ხოლო თუ ამ მოვლენას ფუნქციას მოვუძებნით, ეს იქნება თეატრალური შესრულება, რისი დამტკიცებაც ამ წერილის მიზანს წარმოადგენს.

1937 წ.

ამირან-პრომეთეს თქმულება

მსოფლიო ფოლკლორი მრავალ ძეგლს შეიცავს, რომელნიც უხსოვარი დროიდან მომდინარე, დღემდე არ მობეზრებია კაცობრიობას. მათ შორის კი ერთი უმთავრესთაგანია თქმულება ამირან-პრომეთეს შესახებ. მოგეხსენებათ, რომ მითოლოგია არის პირველყოფილი ადამიანის ცდების ჯამი, რომელიც ცდილობს მის ირგვლივ მდებარე რეალური ქვეყნის ახსნას. ამირანის თქმულებაც ერთი ასეთ მითთაგანია, რომელსაც, თავისი ხასიათის მიხედვით, ნატურალისტური, ანუ ვუნდტის ტერმინოლოგიით — „განმმარტავ-ბიოლოგიური“ მითი უნდა ვუწოდოთ. ბევრი პოეტი შემოევლო ამ თქმულებას უძველესი დროიდან დღემდე და მის მომხიბვლელ კვანძზე ყოველმა მათგანმა სცადა თავისი შემოქმედების ძალთა ჩვენება. ჰომიროსი, ჰესიოდე, ესქილე, ოვიდიუსი, გოეთე, შელი და სხვა მრავალი ამ უდიდეს მითოსს ალევდნენ თავიანთ ნიჭსა და გზნებას. ანტიკური პლასტიკა (ქანდაკება) ამ თემას ეწირებოდა... და ჩვენამდეც საკმაო ოდენობის ბარელიეფებმა მოაღწია... მაგრამ ის უძველესი მითოსი მთელი თავისი პირველყოფილობით მაინც იზიდავს ჩვენს გულისყურს, რადგან ბევრი რამ არის ამ თქმულებაში ლამაზი და დიადი. პრომეთე-ამირანი კაცობრიობის გამაბედნიერებელია. მან მოუტანა ცეცხლი. მან შექმნა ადამიანი. მან ასწავლა ადამიანს ხელოვნება. ოვიდიუსი პათეტიურად ამბობს: „პრომეთეოსმა აზილა მიწა და წყალი და შეჰქმნა ადამიანი ღვთის მსგავსად. და იმ დროს, როდესაც ყველა ცხოველს თავი მიწისკენ აქვს დაღუნული, მხოლოდ ადამიანს უჭირავს თავი მაღლა და თავის მხედველობას აწვდენს ვარსკვლავებამდე“-ო.

ელინთა პანთეონში პრომეთეოსი უმთავრესი გმირია. მან სიკეთე მოუტანა ადამიანთა მოდგმას. მან დაიცვა ხალხი ძევსის რისხვისაგან. ჰესიოდესა და სხვა ვერსიების მიხედვით, ადამიანები და ღმერთები შეყრილან მექონში. გადასაწყვეტი საკითხი იყო: მსხვერპლის რამდენი და რომელი ნაწილი უნდა დასთმობოდათ ღმერთებს.

დაკლეს ხარი. პრომეთემ აჩეხილი ხორცი ორ-ორ ნაწილად გაჰყო: ერთი წილი საუკეთესო ნაწლავებისაგან შედგებოდა. ეს ნაწილი შეახვია ტყავში და შიგნეული გადააფარა. მეორე წილი კი ძვლები იყო, რომელსაც ზემოდან ოსტატურად ქონი გადააფარა. არჩევანი ძეველისა იყო. მოტყუვდა მრისხანე ღვთაება: ქონიანი წილი ირჩია. შურის საძიებლად ძეველმა ადამიანებს ცეცხლი წაართვა. ადამიანის სიყვარულის გამო, პრომეთემ ეს ცეცხლი მოიტაცა და ღუდგოს ფუღურო შტოში დამალა (ერთი ვერსიით, ამ ტიტანმა თავისი ჩირაღდანი მზის ბორბლიდან აანთო) და ისე ჩამოუტანა ადამიანებს. ძეველმა უბრძანა ჰეფესტს (მჭედელს) მიემსჭვალა პრომეთე-ამირანი კავკასიის ქედზე. არწივი მიდიოდა ყოველდღე და გულ-ღვიძლს უკორტნიდა. ყოველღამე კი ეს გულ-ღვიძლი ისევ უმთელდებოდა ამ დაუსრულებელი ტანჯვისათვის. საუკუნეობით გრძელდება ეს წამება, ვიდრე ღვთის მიერ მოგზავნილი ჰერკულესი არ მოჰკლავს არწივს და არ გაათავისუფლებს პრომეთეს. ამ თქმულებაზე აშენდა ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთე“, რომელიც, ჰესიოდეს პრომეთესთან შედარებით, უფრო ღრმა არის და დიადი, ისევე, როგორც გერმანულ ხალხურ ფაუსტზე — გოეთეს ფაუსტი.

საუკუნეთა მანძილზე ეს თქმულება ბერძნული წარმოშობისად ითვლებოდა. მაგრამ უკანასკნელი ათეული წლების მეცნიერულმა ძიებამ ეს საკითხიც, მრავალ სხვა საკითხთან ერთად, სულ სხვაგვარად აღძრა და გადაწყვეტაც სხვა სიბრტყეზე გადაიტანა. მკვლევართა მთელი წყება: ოტო გრუპპე, კურციუსი, ოტო კელლერი, კრაფტი, ვიქტ. ბერარდი, რობ. ბრაუნი, ვილამოვიცი, კ. შმიდტი და სხვ... იყვნენ, რომელთაც სათავე დაუდეს ე. წ. გადმოღების თეორიას. ამ თეორიის მიხედვით. ევროპული მითების ძირი აღმოსავლეთში იძებნებოდა. ადრეც XVI—XVII ს. ს -ში ჰერგ. ფოსი, ჰუე, ბრუანტი აღნიშნავდნენ, რომ წარმართული მითები ბიბლიის დამახინჯებას წარმოადგენენო, რაც ნიშნავდა იმავ აღმოსავლეთის პრინციპის აღიარებას. ხოლო XIX საუკუნეში კრეიცერმა და ბენფეიმ ამ მიმართულებას მტკიცე საფუძველი ჩაუყარეს. ამ საფუძველზე კი გაიშალა ის მიმართულება, რომლის მთავარ წარმომადგენელთა სახელები უკვე მოვიხსენიეთ. რასაკვირველია, საკითხის საბოლოო გადაჭრაზე საუბარი ნაადრევია, მაგრამ ძირითადი აზრი, რომ აღმოსავლეთმა უდიდესი გავლენა მოახდინა დასავლეთზე და, კერძოდ, ბერძნულ კულტურაზე, უდავოდ არის დამტკიცებული. მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ დასავლეთშიც ყოფილა მძლავრი კულტურა, რაც გვიჩვენა თუნდაც ევანსის გათხრებმა კრეტზე. ისე რომ, აღმოსავლეთის გავლენას განსაზღვრული ფარგლები ეძლევა.

მაგრამ თვით გავლენის უარყოფა კი შეუძლებელია. ჩვენ შეგვიძლია არ დავეთანხმოთ ო. გრუპეს, როდესაც ის დაჟინებით მოითხოვს, რომ ევროპის ყველა ღვთაებანი და მათთან დაკავშირებული მითები აღმოსავლეთის კალთიდან გამოვიყვანოთ, მაგრამ უნდა ვცნოთ ისიც, რომ მთელ რიგ საკითხებში მისი დასაბუთება მტკიცე არის და დამაჯერებელი. მაგალითად, ძევესის პრობლემა, აპოლოსი, ჰერასი და სხვ., რომელთ სათავესაც მესოპოტამიაში და ფილისტიმელთა ქვეყანაში ეძიებს. ასევე დამაჯერებელია ოტო კელერის მიერ ბერძნული მითოსის ძირების ძიება, ჰერაკლეს გაიგივება ბაალ-მელკართთან, მელეაგრისა — ფინიკიელთა მზის ღვთაებასთან. ფრიად საყურადღებოა კრაფტის მიერ წარმოებული დაკავშირება ბერძნული მითოლოგიისა ე. წ. „ეგვიპტურ-კოლხურ“ მითოლოგიასთან. მისი აზრით, ჰერაკლესა და დიონისეს კულტი კავკასიაში არის წარმოშობილი. კრაფტი ემყარება ჰეროდოტეს ცნობას სამხრეთ კავკასიონის კოლხთა ეგვიპტელებთან ნათესაობის შესახებ. ჰომიროსის ელენემ, მენელაოსი რომ დატოვა, ნილოსის ეგვიპტეში კი არ ცხოვრობდა, არამედ უფრო ადრინდელ კავკასიის ეგვიპტეშიო. კავკასიაში ყოფილა დიდი კულტურული ცენტრი და სხვ. აქვე არის არგონავტების მითოსის სამშობლო და სხვ. და მეცნიერთა მთელი პლეადა: ბერქე, რობერტ ბროუნი, ასმანი, ფუქსი, შმიდტი, მელენდორფი და სხვები მრავალმხრივ მიუდგნენ ამ პრობლემას და ბევრი რამ საგულისხმო ნათელჰყვეს. ხოლო ე. წ. პანბაბილონისტების სკოლამ (ჰუგო ვინკლერი, ალფრედ იერემიასი, შტუკენი, კარლ ფრიე და სხვ...) სრულიად გარკვეულად განაცხადა, რომ ასტრალურ-რელიგიური მითოლოგიის სამშობლო ბაბილონი იყოო. დასაბუთების მხრივაც ბევრი ფრიად მნიშვნელოვანი საბუთი აქვთ მოყვანილი, მაგრამ, რასაკვირველია, საკითხის გადაჭრაზე ლაპარაკი შეუძლებელია, რადგან ჯერ კიდევ მრავალი საკითხი არის არამცთუ შეუსწავლელი, არამედ შეუმჩნეველიც, რომლებიც სხვა საკითხთა შესწავლის დროს შეიძლება სრულიად მოულოდნელადაც წარმოიშვას.

თქმულება ამირან-პრომეთეს შესახებაც დღეს სულ სხვაგვარად მოჩანს და ამ ახალ ფონზე ძველი შეხედულებანი უკვე უარყოფილია. კერძოდ, საქართველოში ერთნი ბერძნული თქმულების ანარეკლად წარმოიდგენდნენ, მეორენი—სპარსულისა, მესამენი კი ქართული წარმოშობისად თვლიდნენ. შედარებითმა კვლევა-ძიებამ საკითხი სულ სხვაგვარად მოაბრუნა. აღმოჩნდა „მოარულ ფაბულათა“ მთელი წყება, რომელიც მთელ ქვეყანაზე არის გავრცელებული და ძნელია ჯერ გადაწყვეტით იმის თქმა, თვითჩასახვის გზით შეიქმნა ასეთი მსგავსება თუ არსებობდა რაიმე პრა-სამშობლო, საიდანაც

ხალხთა წასვლა-წამოსვლასთან დაკავშირებით ეს ფაბულაც მოიფინა. ამ საკითხთა კვლევა ბევრმა სცადა, მაგრამ ჯერ ნაადრევია მათზე მტკიცე პასუხის გაცემა, რადგან ის წინამძღვრები, რომელნიც საჭირონი არიან ამ კარდინალური საკითხის გადაჭრისათვის, ჯერ საძიებელია. მაგალითად, გავრცელების რუკა, გავლენათა სფეროები და სხვა მრავალი... არც ჩვენა გვაქვს ისეთი პრეტენზია, რომ ამირანის თქმულების ამბავიც საბოლოოდ გადავწყვიტოთ. ამ საკითხს ჯერ კიდევ აუარებელი ნიჭი და შრომა შეელევა და ურემი კი შეიძლება იქვე დარჩეს. მხოლოდ საკითხის არე გვინდა უფრო შორს გავწიოთ და ნათელვყოთ პრობლემის განფენილობის სივრცე *.

* ხელნაწერი ამ ადგილას წყდება. (რედ.).

სურამის ციხის ლეგენდის წარმოშობა და მისი პარალელები მსოფლიო ფოლკლორში

მსოფლიო მასშტაბით აღებული ხალხური შემოქმედება, იქნება იგი პოეტური, მუსიკალური თუ სხვა, ნათესაობისა თუ მსგავსების მხრივ დიდ საოცრებას წარმოადგენს. ერთმანეთისაგან სავსებით მოწყვეტილი მოდგმები, ააშკარავებენ თავისი შემოქმედების ისეთ ნათესაობას, მოტივებისა და სიუჟეტების ისეთ შეხვედრას და იგივეობასაც კი, რომ სრულიად უკმარისად მოსჩანან ის თეორიული დებულებები, რომელთა მიხედვითაც მეცნიერები ცდილობენ ამ საოცარი მოვლენის ახსნას. ესა თუ ის ძეგლი, რომელიც ოდესღაც ცოცხლობდა და იმისი არსებობის შესახებ მხოლოდ არქეოლოგიურმა გათხრებმა მოგვცეს საბუთები, დღესაც ცოცხალია სულ სხვა მოდგმათა შორის, და ისევე, როგორც ყოფილა მრავალი საუკუნის წინარე. მაგალითად, ზღაპარი „ორი ძმის“ შესახებ, რომელიც უძველესი ეგვიპტის ძეგლებში აღმოჩნდა. ეს ზღაპარი დღესაც ცოცხალია საქართველოში, და არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ სხვა მოდგმათა შორისაც. ანდა ბაბილონური „გილგამეშიანი“, რომლის ცალკე ეპიზოდები თითქმის სიტყვასიტყვით არის შენახული დღემდე. მაგალითების დასახელება მრავლად შეიძლება. ეს გარემოება იყო მიზეზი, რომ ზღაპარი საერთაშორისო მოვლენად გამოცხადდა და მთელს მსოფლიოში არსებულ აუარებელ ზღაპართა ტიპოლოგიამ, რაღაც, 50-ოდე ფაბულარული სქემა მოგვცა, რაც საფუძვლად უდევს მთელ ქვეყნად მოარულ ზღაპართა ურიცხვ რაოდენობას.

რასაკვირველია, აკლიმატიზაციის მომენტიც ხშირი არის, როდესაც უცხო ზღაპარი შეეგუება ახალ პირობებს, ყოფიერებას, მსოფლმხედველობას და სხვ., რაც გამოიწვევს x ტიპის ახალ ვარიაციას. მაგრამ ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებლადაც, ერთი და იგივე ტიპი იქმნება სრულიად ერთმანეთისაგან მოწყვეტილ მოდგმათა შორისაც. ჩვენს ზღაპარში, ეშმაკის როლში თუ მელა გამო-

დის, აზიის ზოგიერთ მოდგმათა შორის, იმავ როლში ტურა არის გამოყვანილი, ამერიკის ზანგებს შორის კურდღელი, აფრიკაში — ან ჯუ ან კურდღელი. ისევე, როგორც ჩვენებურ ნაცარ-ქექიას უმომხიბლდება რუსების ივანუშკა-დურაჩოკი, გერმანული ჰანსი, ფინების მათე და სხვა; მაგრამ ძირითადი სქემა მაინც ერთი რჩება. ძველ საბერძნეთში არსებული როკვა γεφυρος ჩრდილო ამერიკის ინდიელებს აღმოაჩნდათ. უძველესი თქმულება ჰერა-დიონისეს შესახებ (ბერძნული) თითქმის სიტყვასიტყვით არის შენახული ქართული გერის-თავის თქმულების სახით. „ილიადა-ოდისეიას" მითოლოგია დღესაც უხვად არის გაბნეული მრავალ მოდგმათა ზღაპრებში და ეპიურ ციკლებში. განსაკუთრებით ეს შეიძლება ითქვას ქართული ზღაპრისა და ეპიურ ციკლთა შესახებ. ერთი სიტყვით, რა პოტივიც არ უნდა ავიღოთ, ყველას ეძებნება შესაფერი პარალელი და ნათესავი, როგორც თანამედროვე მოდგმათა შორის, ისე უძველეს და დაღუპულ ცივილიზაციათა წრეში. ასეთი ზედმიწევნითი მსგავსების ახსნელად კარგახანია რაც ამუშავებულია მეცნიერული აზრი, გარკვეული პასუხიც არსებობს ამა თუ იმ სკოლის მხრივ, მაგრამ ეს ნათესაობა ბევრად უფრო დამაფიქრებელია და, თუ გნებავთ, უცნაურიც, ვიდრე ის ახსნა, რომელსაც მეცნიერება იძლევა. ეს კი იმიტომ ხდება, რომ უფრო დამაჯერებელი პასუხისათვის ჯერ არც მასალა აღწერილა, და, მაშასადამე, არც შესწავლილა ისე, როგორც ეს საჭირო არის მეცნიერული დასკვნების მიღებისათვის.

ასეთივე მდგომარეობა გვაქვს ლეგენდების ანუ თქმულებათა ჭვეყანაში. მთელს ქვეყნად არის მოდებული ერთი და იგივე თქმულება ადამიანის შექმნის შესახებ, ლეგენდები გადაგდებულ ბავშვთა შესახებ, წარღვნის შესახებ და სხვ., რომელთა ჩამოთელაც საკმაოდ დიდ ადგილს მოითხოვდა. ინგლისელ მეცნიერს ფრეზერს მთელი დიდი წიგნი აქვს დაბეჭდილი ფოლკლორის შესახებ „დაბადებაში" (ბიბლია) და აქ, „დაბადებაში", შესულ ლეგენდარულ მასალას მოძებნილი აქვს ანალოგიები ისეთ შორეულ ქვეყნებშიც კი, როგორიც ავსტრალია არის, ახალი გვინეია, მელანეზია, პოლინეზია, მიკრონეზია, მექსიკა და სხვ., და არა კულტუროსან მოდგმათა შორის, არამედ ნახევრად კულტუროსან და სრულიად უკულტურო მოდგმათა შორისაც.

ანდა ავიღოთ ლეგენდა ცეცხლის მოტაცების შესახებ. ბერძნულ პრომეთეს და ქართულ ამირანს თითქმის ყველგან ეძებნება პარალელი. ავსტრალიაში, მურის მოდგმას, რომელიც განვითარების უმდაბლეს საფეხურზე იმყოფება, აქვს თქმულება, რომ ცეცხლი მოიტაცა ადამიანმა, რომელიც შემდეგ ფრინველად იქცა. ავსტრალიაშივე,

სხვა მოდგმები ცეცხლის მოტაცებას შევარდენს მიაწერენ. ახალ ზელანდიაში ცეცხლი მოიტაცა მაუიმ; კაროკების თქმულებით, ცეცხლის მომტაცებლად კოიოტი ითვლება. „ვედებში“ ცეცხლი მათარიშვანის მოტანილია; „კალევალაში“ — ვეინემეინენის... და მრავალი სხვა გმირის დასახელება შეიძლება, რომელიც ცეცხლის მომტაცებლის ძირითადი ტიპის ვარიაციას წარმოადგენს.

ლეგენდის ეს ხასიათი, მისი ძირითადი სქემის გავრცელება მთელ ქვეყანაზე, ძალიან საგულისხმო საკითხს წარმოადგენს. ამ საკითხის კვლევა კი აღძრავს საკითხს ლეგენდის წარმოშობის შესახებ და ჩვენი დღევანდელი ცდაც ამ პრობლემის გამორკვევას ისახავს მიზნად.

მე ჯერ თავს ვიკავებ ზოგადი დებულებების დადგენისაგან, რადგან ამისათვის საჭირო მასალა ჯერ განხილული და შესწავლილი არ არის. ჩვენ გვაქვს ლეგენდების სულ სხვადასხვა ტიპები, რომელთაგან ზოგი თუ ახლოა სინამდვილესთან, ზოგი, სამაგიეროდ, ისე არის დაშორებული, რომ თუ არა მეტად ფრთხილი და ღრმა ანალიზი, ისე მათ გულს ვერ ჩავწვდებით და, მაშასადამე, სინამდვილესთან კავშირსაც ვერ აღმოვაჩენთ. დღევანდელი ჩემი თემის საგანი კერძო ხასიათისა არის: ვიღებ ლეგენდათა ქვეყნიდან მხოლოდ ერთ ციკლს და იმისი ანალიზის გზით ვცდილობ გამოვარკვიო ჯერჯერობით მხოლოდ ამ წყების ლეგენდათა წარმოშობის მიზეზი და განვითარების ხასიათი. რასაკვირველია, კვლევის ტენდენცია, თუ გნებავთ, ჯერ ფარული, იქით არის მიმართული, რომ ამ კერძო საკითხის ძიებიდან გამომდინარე დასკვნები განზოგადდნენ, მაგრამ ეს ტენდენცია მხოლოდ გამოუმჟღავნებელ მაგისტრალად დარჩება, სხვა ძირითად ციკლთა განხილვამდე, რაც ჩემი მუშაობის შემდგომ საფეხურებს წარმოადგენს. ამჟამად კი ჩემი ძიების თემა არის: ჩვენში საყოველთაოდ ცნობილი ლეგენდა სურამის ციხის შესახებ, რომელიც ასე პოპულარული გახდა დანიელ ჭონქაძის მოთხრობის წყალობით.

დანიელ ჭონქაძემ ეს ლეგენდა ოსტატურად გამოიყენა იმ კლასობრივი თუ წოდებრივი ანტაგონიზმის საჩვენებლად, რომელიც ავტორსა ჰქონდა დასახული თავის შემოქმედებით ამოცანად. მაგრამ იმისი თქმა, რომ ეს კლასობრივი თუ წოდებრივი კოლორი ამ ლეგენდას იმ თავითვე ჰქონდაო, რასაკვირველია, მართალი არ იქნება. ეს ლეგენდა პირველყოფილი მაგიზმიდან მომდინარეობს. თავის განვითარების გზაზე ამ ლეგენდამ დიდი ცვლილებები განიცადა. ამ ცვლილებათა მიზეზი საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ცვლაში უნდა მოიძებნოს, და აქედან გამომდინარე — ფუნქციათა შენაცვლებაში.

ამ ლეგენდის ძირითადი სქემა ასეთია: სურამის ციხის აშენება

უნდათ, მაგრამ ვერ იქნა და კედლები ვერ ამოიყვანეს. რამდენჯერაც აიტანეს კედელი, იმდენჯერ დაინგრა. ბოლოს, მკითხავის რჩევით, კედელში ჩაატანენ დედისერთა შვილს და ციხეც აშენდება. აქვე მინდა შევნიშნო, რომ ეს ლეგენდა საქართველოში მხოლოდ სურამის ციხის შესახებ კი არ არსებობს, არამედ რამოდენიმე ციხისა და ეკლესიის შესახებ. ანალოგიური თქმულება არსებობს რაჭაში, „მინდა ციხის“ შესახებ. ლეგენდა მოგვითხრობს: „ამ ციხის ამშენებელს ძალიან გასჭირებია მისი საძირკვლის გამაგრება; თურმე რამდენჯერაც აუშენებია, იმდენჯერ ისევ დანგრევიაო. ბოლოს გაუგია, რომ ციხის საძირკველის გასამაგრებლად საჭირო იყო კედელში დაეტანებინა ცოცხალი ყმაწვილი. ეს განწირული ყოფილა ვინმე გვარად მინდელი, ის ჩაუტანებიათ ცოცხლად ქვიტკირში და ამის შემდეგ ციხის საძირკველი განმტკიცებულა. აქედან მომდინარეობს ციხის სახელიც: მინდა-ციხე, ანუ მინდელის ციხე. ანალოგიური თქმულება არსებობს ხონის ეკლესიის შესახებაც, როდესაც ეკლესიას აშენებდნენ, ერთმა საოცარმა ამბავმა იჩინა თავი: რამდენიც არ ააშენეს კედლები, იმდენი დაინგრა. ბოლოს ხალხმა გადაწყვიტა, ეკლესია შეაწირავს თხოულობსო. კენჭი ყარეს და შეხვდა ერთ ახალგაზრდას, სახელად ლევანს. ეს იყო დედისერთა შვილი, გვარად ბახტაძე. დედა-შვილმა უარი თქვეს ამ შესაწირავზე. მოახსენეს მეფეს. ამ უკანასკნელმა ბრძანება გასცა, ძალით მოიყვანეს და კედელში ჩაჰკირეს. როცა ლევანს ჰკირავდნენ. დედა იქვე შორიახლო იდგა და ეკითხებოდა: — შვილო ლევან, სადაძდიო. ლევანი უპასუხებდა: — ვაიმე, დედა, კოპამდისო. დედა კიდევ შეეკითხა და ამნაირად ამოყორეს კედლები. დედა მწუხარე ლექსით გამოეთხოვა: — „ჩემო შვილო ლევანაო. მარგალიტის მტევანაო“ ასეთივე ლეგენდა არსებობს აფხაზეთში: კელასურის კედელი. ზღვის პირად რომ ჩამოდის, ვერა და ვერ ააშენეს. რამდენჯერაც ამოიყვანეს. იმდენჯერ დაინგრა. ბოლოს რომაელებს ქალი და ძროხა ჩაუტანებიათ კედელში და იმიტომ არის დღესაც ეს კედელი მაგარიო.

მე მგონია, რომ იგივე მოტივი უნდა იყოს შემდეგ ქართულ ხალხურ ლექსში:

„მანგლისი რომ ააშენეს,
წყარო ადინეს მარილითა,
ადგანან კალატოზები,
ვვერდებს უღესვენ კირითა,

• იხ. საქ. მუზ. ფოლკ. განყ. მასალები. მელ. კელენჯერიძის არქივიდან. რვ. 14, ჩაწ. შალ. მეგრელიშვილის მიერ.

შიგ ქალი ჩასვეს ლამაზი,
თმა შეუღებეს ინითა.
მეცხვარე შემოეჩვია,
ყველს უზიდავდა სინითა...

მაგრამ როდესაც მეცხვარე ქალის მხრივ უარს მიიღებს, თავის სატრფოს მეცხვარე ასე სწყევლის:

„მანგლისიც ამოვარდება,
ქვა აღარ ედოს ძირითა,
შენ, ქალო, ლეკებს მიჰყავდე,
ვაი-ვაგლახით, ჰირითა..." და სხვ.

მართალია, ამ მოტივის გარკვეული კონტურები ამ ლექსში არა სჩანს, მაგრამ მგონია, რომ ამ ძეგლს იმდენი დოკუმენტი მაინც შეუნახავს, რომ ვიფიქროთ ამ მოტივის არსებობაზე. მაგ., რას უნდა ნიშნავდეს ლექსის დასაწყისი: მანგლისის შენებასთან დაკავშირებული ლამაზი ქალი —

„ადგანან კალატოზები,
გვერდებს ულესენ კირითა,
შიგ ქალი ჩასვეს ლამაზი,
თმა შეუღებეს ინითა."

საგულისხმო არის ლექსის დაბოლოებაც:

„მანგლისიც ამოვარდება,
ქვა აღარ ედოს ძირითა,
შენ, ქალო, ლეკებს მიჰყავდე" და სხვ...

რასაკვირველია, ხსენებულ ლექსს დაკარგული აქვს თავისი პირველყოფილობა და სატრფიალო რომანტიკას შეუვსია დავიწყებული თუ გადაშენებული ლეგენდის ადგილები, მაგრამ შერჩენილი რეალიების მიხედვით მაინც უნდა ვიფიქროთ, რომ აქაც კედელში ჩატანებული ქალის დავიწყებული ამბავი უნდა იყვეს საფუძვლად დადებული. მაგრამ ჩვენი თემისათვის ამ მომენტს არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა. იგი საინტერესოა მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც თქმულებათა ამ ციკლს ემატება კიდევ ერთი თქმულება. რასაც პრინციპულად არა აქვს მნიშვნელობა.

ამ ლეგენდის პარალელები მსოფლიო ფოლკლორში საკმაოდ ბევრი არის, ამის შესახებ ცოტა ქვემოთ გვექნება საუბარი. აქ კი მინდა აღვძრა ის საკითხი, რომლის გარკვევაც მიზნადა გვაქვს დასახული.

პირველი კითხვა ასეთი იქნება: რა ნიადაგზე უნდა აღმოცენებულიყო ეს ლეგენდა და რა საფუძველი უნდა ჰქონოდა, როგორც იძის

წარმოშობას, ისე განვითარებასაც. ჩვენი პირველი დებულება ასეთია: უსაგნო ფანტაზია არ არსებობს; არც ლეგენდა, არც ზღაპარი და არც სხვა რაიმე სახე შემოქმედებისა არა და ვერ წარმოიშვებოდა სრულიად გარკვეული რეალიების გარეშე. ყოველგვარი ფანტასტიკის ძირი რეალობა არის, ფანტასტიკა კი იქ იწყება, სადაც რეალიები ჰკარგავენ თავიანთ პირდაპირ ფუნქციას და ახალი ფუნქციისათვის ან გადატანითი მნიშვნელობა ეძლევა, ან შეტოლებითი, ანდა განყენების გზით იქმნება მსგავსი ნიშნების კომპლექსი, მეზობლობის ასოციაციის საფუძველზე პარალელების გაერთიანება, რომელსაც სინამდვილეში პირდაპირი შესატყვისი აღარ აქვს. ჩვენი ლეგენდის ძირიც სინამდვილეში უნდა მოიძებნოს, ეს სინამდვილე არის— მსხვერპლად შეწირვა ადამიანისა. ამ სინამდვილეზე არის აღმოცენებული ეს ლეგენდაც.

კაცობრიობის განვითარების გზაზე ადამიანის მსხვერპლად შეწირვამ შემდეგი საფეხურები განვლო:

I — ადამიანის მსხვერპლად მიტანა ნამდვილად;

II — ადამიანის მსხვერპლის შენაცვლება ცხოველით;

III — ცოცხალი არსების შენაცვლება ნივთით — სიმბოლური მსხვერპლი;

IV — ადამიანის მსხვერპლად მიტანა: ა) როგორც მოგონება, ბ) როგორც დაუჯერებელი ამბავი და გ) გადმოცემათა გაფანტასტიურება.

მე მგონია, რომ, ძირითადად, ლეგენდის წარმოშობისა და განვითარების პუნქტები სწორედ არის მოძებნილი, რის დასაბუთებასაც ეხლა შევუდგები.

I—ადამიანის მსხვერპლად მიტანა ნამდვილად.

დღესაც, ზოგიერთ უკულტურო მოდგმას წესად აქვს ადამიანის მსხვერპლად მიტანა. მაგალითად. აღმოსავლეთ აფრიკაში წესად ჰქონიათ, მარტში, მამაკაცის და დედაკაცის შეწირვა. ჯერ ნიჩბებითა და წერაქვებითა კლავდნენ და შემდეგ შუა მინდორში მარხავდნენ, რომ კარგი მოსავალი მიეღოთ.

კანარის მოდგმები, ყოველწლიურად, მკის დროს, ას ბავშვს სწირავდნენ მსხვერპლად.

ადამიანის მსხვერპლად მიტანა სცოდნიათ გვინეის სანაპიროებზე, ლაგოსში.

ეკვადორის ინდიელებს წესად ჰქონდათ ადამიანის სისხლისა და გულის შეწირვა, თესვის დაწყების დროს.

კიტოს მოდგმები, პერუს მოდგმები, მექსიკელები, ინდიელი პა-

უნები და მრავალი სხვა მოდგმა მისდევდა ამ წესს და ზოგნი დღესაც მისდევენ.

ინგლისელ მეცნიერს ფრეზერს ერთი ასეთი მაგალითიც მოჰყავს, მნახველის მიერ ჩაწერილი:—სამოცდაათი თუ ოთხმოცი წლის წინათ გაქცეული ინგლისელი მეზღვაური ჯონ ჯექსონი ორი წლის განმავლობაში ცხოვრობდა კუნძულ ფიჯზე, ველურებთან. იმისი იქ ყოფნის დროს, ველურებმა დაიწყეს თავიანთი მთავრის სახლის გაკეთება. ერთხელ ამ ჯექსონმა, შენობის მახლობლად ყოფნის დროს, შენიშნა, რომ ველურებმა რამდენიმე ადამიანი მოიყვანეს და ცოცხლად ჩამარხეს ორმოებში, სადაც სახლის ბოძები იყო ჩადგმული. ველურები ცდილობდნენ, ჯექსონის ყურადღება სხვა რამეზე გადაეტანათ, მაგრამ ეს უკანასკნელი ცდილობდა, რომ როგორმე საბოლოოდ დარწმუნებულიყო ამ ფაქტის სინამდვილეში. მივიდა ერთ-ერთ ორმოსთან და დაინახა შიგ კაცი, რომელიც ორივე ხელით ბოძს შემოხვეოდა. ჯექსონის კითხვაზე, თუ ბოძთან ერთად ცოცხალ ადამიანებს რადა ჰფლავთო, ველურებს უპასუხნიათ: ბოძები მალე გადაიქცევიან, თუ ადამიანებმა ძირი არ გაუმაგრესო. და როდესაც ჯექსონმა კვლავ ჰკითხა: მკვდარი ადამიანი ბოძს როგორღა დაიმაგრებსო, ფიჯიელებმა უპასუხეს: რახან ადამიანმა გაჰბედა საკუთარი თავის მსხვერპლად შეწირვა, რომ ბოძი გამაგრდეს, ამ მსხვერპლის ძალა აიძულებს ღმერთებს, მისი სიკვდილის შემდეგაც. ის სახლი შეინახოს და დაიცვასო *.

მაგალითების მოყვანა კიდევ მრავლად შეიძლებოდა, მაგრამ კმარა. ვნახოთ ახლა ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის არსებობა კულტუროსან მოდგმათა შორის. საბერძნეთში იცოდნენ განკითხვის თხა ანუ ტარიგი. როდესაც მარსელში, საბერძნეთის ერთ-ერთ აყვავებულ ახალშენში, შავი ჭირი ან სხვა რაიმე უბედურება გაჩნდებოდა, გამოარჩევდნენ ღარიბი კლასიდან ვინმეს განკითხვის თხად და მსხვერპლად სწირავდნენ. ამ მსხვერპლს მთელი წლის განმავლობაში ინახავდნენ სახელმწიფო ხარჯზე, ანებივრებდნენ, აჭმევდნენ საუკეთესო კერძს. წლის თავზე მოსავდნენ სამღვთო ტალავარით, ჰრთავდნენ ნაკურთხი შტოებით და ასე დაჰყავდათ მთელ ქალაქში ლოცვა-ვედრებით, რომ ყოველგვარი უბედურება მხოლოდ იმის თავზე დატეხილიყო. შემდეგ ამ მსხვერპლს გასდევნიდნენ ქალაქგარეთ, ანდა ჩაჰქოლავდნენ ქალაქის გალავნის პირად **.

ასევე იცოდნენ ათინაში, როდესაც ქალაქს რაიმე უბედურება

---

* იხ. ფრეზერი: Le Rameau d'or, IV წიგ., გვ. 162—163 (რუსული თარგმ.).

** იხ. ფრეზერი, იქვე, გვ. 111.

დაატყდებოდა, გვალვა, შავი ჭირი, შიმშილი და სხვ., ხალხი ადამიანთა მსხვერპლს გაიღებდა, ერთს — ვაჟებისათვის და მეორეს — ქალებისათვის. აღსანიშნავია, რომ ასეთი მსხვერპლი სცოდნიათ ფარგელიის დღეობაშიც, რომელიც ყოველწლიურად იმართებოდა (მკის დღეობა).

ლევკადიის მცხოვრებნი, ყოველ წელიწადს, შეყვარებულთა კლდიდან ზღვაში აგდებდნენ რომელიმე ბოროტმოქმედს, და ეს იყო მსხვერპლი, ზღვის ღვთაებისადმი შეწირული. აქ ერთი გარემოება არის საგულისხმო, რომელიც ამჟღავნებს კაცთმოყვარეობის გრძნობის გაღვივებას, რაც შემდეგში ასეთი მსხვერპლის გაღების გაუქმებას გამოიწვევდა. განწირულს მოაბამდნენ ცოცხალ ფრინველებს, რამდენადაც შეიძლებოდა ბევრს, რომ ვარდნა უფრო ნელი ყოფილიყო, არა დამღუპავი. ზღვაში კი ნავები უდარაჯებდნენ, რომ მსხვერპლი გადაერჩინათ, და ეს „განკითხვის თხა“ სადმე შორს გადაეკარგათ. ამ წესს მოჰპარდტმა ასეთი ახსნა მოუძებნა, რომ ეს „განკითხვის თხა“ თვით ღვთაების განსახიერება იყო, შემოქმედი და გამანაყოფიერებელი ღვთაების განსახიერება. და ყოველწლიურად ამ განსახიერებას იმიტომა ჰკლავდნენ, რომ ღვთაება სიბერისა და დაუძლურებისაგან დაეცვათ. ამ გამანაყოფიერებელ და აღმდგენელ ენერგიას, თითქოს სამსხვერპლოდ განმზადებულს აცლიდნენ, რომ გადაეცათ მერკვიდრისათვის... და სხვა. ეს სტიმულის მიცემა ხდებოდა ლეღვის შტოების ცემით გენიტალიებზე. რაც მომბაძველობით მაგიას წარმოადგენს *.

ანალოგიური წესები ჰქონდათ რომაელებსაც სატურნალიების დროს, რომელიც ყოველწლიურად იმართებოდა 17—23 დეკემბრამდე. ძველი ცნობებით, სატურნის საკურთხეველი ადამიანთა სისხლით იყო ნასხურები. შემდეგ ეს მკაცრი მსხვერპლი ქანდაკებებით შეიცვალა.

მილანისა და ბერლინის მუზეუმებში დაცული ყოფილა ორი პანუსკრიპტი, რომელშიც აღწერილია სატურნალიის დღეობა ქვედა მეზიაში. წესი ასეთი ჰქონიათ: დღეობამდე ერთი თვით ადრე — კენჭისყრით ირჩევდნენ ახალგაზრდა და ლამაზ ვაჟს. მოსავდნენ მეფურად, როგორც ეს სატურნის განსახიერებას შეეფერებოდა. ეს „მეფე“ ყველაფრის შემძლე იყო. მას თავისუფლად შეეძლო დაეკმაყოფილებინა ყოველი თავისი ჟინი და ვნება. იმისი „მეფობა“ ხანმოკლე იყო და ტრაგიკულად მთავრდებოდა. ერთი თვის შემდეგ, იმას ყელი უნდა გამოეჭრა სატურნის საკურთხეველზე. ეს სატურნა-

* იხ. ფრეზერი. იქვე. გვ. 112.

ლიები ჩვ. წელთაღრიცხვის მეოთხე საუკუნეშიც კი იმართებოდა, და ადამიანის მსხვერპლად მიტანა ამ საუკუნემდე მოღწეულა.

იმავე ფრეზერის ცნობით, 303 წ. ჩვ. ერ. სატურნალიის დღეობისათვის მსხვერპლის არჩევის დროს, კენჭი რგებია ქრისტიან ჯარისკაცს დაზის. დაზის უარი განუცხადებია, როგორც ქრისტიანს. რომ მონაწილეობა მიეღო წარმართთა დღეობაში. მაშინ მისთვის მოუკვეთიათ თავი და ტრადიციული მსხვერპლი მაინც შეუწირავთ. ეს მომხდარა 303 წ. ნოემბრის 20, მთვარის 24 დღეს, 4 საათზე.

არანაკლებ საგულისხმო ყოფილა ადამიანის მსხვერპლად მიტანის ცერემონიალი მექსიკაში. იეზუიტი აკოსტა მოგვითხრობს: მექსიკელები მსხვერპლად სწირავდნენ ან ტუსაღს, ან ტყვეს. „მსხვერპლად მიტანამდე, ისინი ამ სამსხვერპლოდ გამზადებულს აძლევენ თავიანთი კერპის სახელს, რთავენ კერპისავე სამკაულებით და წარმოიდგენენ ამ კერპის განსახიერებად. იმ ხნის განმავლობაში, ვიდრე ამას მოითხოვს ეს რელიგიური რიტუალი, ხალხი ამ განსახიერებულ კერპს ისევე სცემს თაყვანს, როგორც თვით კერპს. ჰკვებავენ საუკეთესო სანოვაგით და ანებივრებენ, ყველას მოაქვს საჩუქარი, შესაწირავი, მოჰყავთ ავადმყოფები დასალოცად, განსაკურნავად. დღესასწაულის დღეს კი ჰკლავენ, გამოშიგნავენ და სჭამენ“. ასეთი არის ამ რიტუალის ზოგადი სახე. მეორე ცნობით, რომელიც ფრანცისკელ ბერს სახაგუნს ეკუთვნის, აცტეკებს ადამიანის მსხვერპლად მიტანა ასე სცოდნიათ: მეხუთე თვის პირველ დღეს (ჩვენებურად აპრილის 23—27) იხდიდნენ დიდ დღეობას. ამ დღისათვის სამსხვერპლოდ განკუთვნილი მთელი წლის განმავლობაში მეფურად ჰყავდათ გამოწყობილი (მსხვერპლს ირჩევდნენ ტყვეთა შორის, ლამაზს, მოხდენილს, უზადოს), რომ მსხვერპლს კარგად სჭეროდა თავი, როგორც ეს შეეფერებოდა „ღმერთა ღმერთს“, თუ — „უფალთა უფალს“. საგანგებოდ მიჩენილი ჰყავდა მწრთვნელები, რომელნიც ასწავლიდნენ: თავდაჭერას, ქცევას, თავაზიანობას, ფლეიტაზე დაკვრას, სიგარის მოწევას და სხვ. როდესაც ეს ღვთის ნაცვალი ქუჩაში მიდიოდა, ყველა მეტანიით ეცემოდა ძირს, იმის ფერხთა მტვერს ჰკრეფდა და სჭამდა, ნიშნად მორჩილებისა და სასოებისა. ბოლოს მიჰყავდათ ეს განსახიერებული ღვთაება ტაძარში, სადაც ჯერ მკერდს გაუპობდნენ, ამოაცლიდნენ გულს და შესწირავდნენ მზეს, შემდეგ მოსჭრიდნენ თავსა და შუბზე წამოაცვამდნენ.

მექსიკაშივე, სექტემბერში იცოდნენ დიდი დღეობა, მაისის (მცენარე) ღვთაებისადმი მიძღვნილი. ამ დღისათვის, მსხვერპლთა შორის ირჩევდნენ 12—13 წლის ყველაზე ლამაზ გოგონას, მორთავდნენ საუცხოოდ, თავზე ჰხურავდნენ მიტრას, ყელზე და ხელებზე

მაისის თავთავებს აუსხამდნენ (შეადარ. ქართული: — „აქედანა და შენამდე, ვარდი მასხია ყელამდე“...). ერთი სიტყვით, ეს გოგონა მომწიფებული მაისის განსახიერება უნდა ყოფილიყო. იწყებოდა ცერემონიალი საკმაოდ რთული და საზეიმო. და ეს დღეობა ასე თავდებოდა: ქურუმები წამოაქცევდნენ ამ გოგონას ბოსტნეულის და პურეულის გროვაზე, მოჰკვეთდნენ თავს, ამონაჩქეფ სისხლს მოაგროვებდნენ საგანგებო ჭურჭელში და ასხურებდნენ კერპს, დარბაზს, მარცვლეულს, ბოსტნეულს და სხვ. (იხ. ფრეზერი. ტ. 4, გვ. 119—123).

დასავლეთ აზიის სემიტებში ასეთი წესი იყო: საზოგადოებრივი უბედურების დროს, მეფე ზოგჯერ თავის შვილს შესწირავდა ხოლმე მსხვერპლად. ბობლოსელი ფილონის ცნობით, იუდეველები, დიდი უბედურების დროს, თავიანთ შვილებს სწირავდნენ მსხვერპლად შურისმაძიებელ დემონებს. ისრაელმა თავისი შვილი იეფთა მორთო სამეფო ტანისამოსით და დაკლა საკურთხეველზე, როდესაც ქვეყანას მტერი ემუქრებოდა. კიდევ: როდესაც მოავიტელთა მეფეს ისრაელებმა ალყა შემოარტყეს, მეფემ თავისი შვილი დასწვა ქალაქის გალავანზე, რომ ამით თავისი ქვეყნისათვის საფრთხე აეცილებინა. ჩვენ გვაქვს ისეთი ცნობებიც, რომ ადამიანი ოთხ ნაწილად გაუჭრიათ და ეს ნაწილები ქალაქის ოთხივ კუთხის საზღვრებზე დაუმარხავთ, რომ ამით ქალაქი მიუვალად ექციათ. არსებობს გადმოცემა, რომ ძველად ბირმის მეფემ, თავისი ქალაქის შეუვალობისათვის, დაიჭირა მოღალატე და ქალაქის ოთხ კუთხეს დამარხა იმისი ოთხად გაყოფილი ცხედარი. შეწირულის ძმა ამაოდ ცდილობდა შურისძიებას. ქალაქი ვერ აიღო. მაშინ ქვრივმა რძალმა უთხრა, რომ მაგ ქალაქს ჩემი მიცვალებული ქმარი სდარაჯობს და ვიდრე იმისი ცხედარი არ იქნება ამოთხრილი, ქალაქს ვერ აიღებო. მაშინ ძმამ ამოთხარა ძმის ცხედარი და ქალაქიც დაიმორჩილა (იხ. ფრეზერი, გვ. 162).

გეზერში წარმოებულმა არქეოლოგიურმა გათხრამ ჩვენი ლეგენდისათვის საგულისხმო შედეგები მოგვცა. ჯერ ახალგაზრდა ქალის ჩონჩხის ნახევარი და, იქვე მახლობლად, ჩონჩხის მეორე ნახევარი იქნა აღმოჩენილი. ხოლო საძირკვლის ძირში—ორი მამაკაცის ჩონჩხი, რამაც პროფ. სტუარტ მაკალაისტერს საბუთი მისცა დაესკვნა, რომ ეს არის ფართოდ გავრცელებული წესი, რომლის მიხედვითაც ადამიანებს ატანდნენ საძირკველში, რომ ამით შენობას მეტი სიმტკიცე მისცემოდა და მტრებისაგან დაეცვა.

ერთ-ერთ დიალოგში, რომელიც პლატონს მიეწერება, საუბარი არის ადამიანის მსხვერპლად მიტანაზე კართაგენელთა შორის, და იქვე აღნიშნავს, რომ ასეთი წესი ბერძნებმაც იცოდნენო. ავტორი

აღნიშნავს ასეთი მსხვერპლის შეწირვას ლიკეის მთაზე და აგრეთვე — ათამასის შთამომავალთა მსხვერპლსაც.

ადამიანთა მსხვერპლად შეწირვა პლუტარქეს დროსაც ყოფილა, ბეოთიის უძველეს ქალაქ ორქომენოში. „ეს ორქომენოს წესი მით უფრო არის საინტერესო, რომ თვით ათამასის შესახებ ამბობდნენ, თითქოს ის მინიასამდე ორქომენოში მეფობდა და თითქოს ლაფისტიანეს მთაზე ააშენა იმან ძევსის ტაძარი, და იქ უნდოდა თავისი შვილების ფრიქსოსი და ჰელეს მსხვერპლად მიტანა". მაგრამ აქ უკვე ლეგენდების სამყაროში გადავდივართ.

მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ კმარა. ამ ცნობების მიხედვითაც ნათლად ჩანს ადამიანთა მსხვერპლად მიტანის ფაქტი. შემდეგში, განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე, შენაცვლება მოხდა. ადამიანის მაგიერ, პირუტყვის შეწირვა. ბიბლიურ თქმულებაში აბრაამის მიერ ისაკის მსხვერპლად მიტანის შესახებ, ეს მომენტი საკმაოდ ნათლად მოსჩანს. აბრამმა რომ ამართა ხელი დასაკლავად გამზადებული შვილის შესაწირად და მოესმა ხმა — შეჩერდიო, და იქვე ჯაგებში ცხვარი გაჩნდა, რომელზედაც ღვთის ხმამ მიუთითა, დღეის იქით ადამიანის ნაცვლად ეგ შესწირე ხოლმეო, აქ სრულიად გარკვეულად, მართალია ლეგენდარულად, სჩანს ადამიანის შეწირვის აღკვეთა. ფაქტი აღიკვეთა, მაგრამ მოგონება დარჩა. ეს მოგონება, ხალხის მეხსიერების მექანიკის ძალით, ასცილდა კონკრეტულ შემთხვევას, მიიღო ისეთი ფორმა, რომ შესაძლებელი ყოფილიყო იმისი გამოყენება სხვა შემთხვევისათვისაც. სინამდვილეს მოგონილიც დაემატა, ეპოქის ახალი ელემენტებითაც შეზავდა, და ასე, ლეგენდად ქცეული, გამოჰყვა საუკუნეთა გრძელ გზას.

მაგრამ ვიდრე ლეგენდების ქვეყანაში გადმოვიდოდეთ, საჭირო არის ვნახოთ ლეგენდის წარმოშობის მეორე საფეხური — ადამიანის მსხვერპლის შენაცვლება ცხოველით.

აღმოსავლეთ აფრიკაში, მასაის მოდგმა თაყვანსა სცემს ერთგვარ პარაზიტულ მცენარეს, რომელსაც ფესვებში თხას უკლავენ და სისხლს ასხურებენ.

საფრანგეთის სუდანში, ნუნუმას მოდგმა მიწასა სწირავს ხოლმე მსხვერპლს, რომ კარგი მოსავალი მისცეს. ეს მსხვერპლი — დაკლული ფრინველებია, რომლის სისხლსაც ასხურებენ მიწასა და მცენარეულს.

გალას მოდგმა, სამღვთო ხე რომ გადაარჩინოს გახმობას, პირუტყვის სისხლს უქცევს ფესვებში; დღესაც, ასმასში, ლუშაის მოდგმას ასეთი წესი ჰქონია: დედაკაცს რომ მშობიარობა გაუძნელდება, დაჰკლავენ ქათამს და ორ თანასწორ ნაწილად ყოფენ.

ერთ ნაწილს სოფლის თავში მარხავენ და თან ატანენ შვიდ ლერწმის ღეროს, მეორე ნაწილს კი — სოფლის ბოლოში და თან ატანენ ხუთ ლერწმის ღეროს. ეს იმასა ნიშნავს, რომ ეს ნაწილები, თავიდან ბოლომდე დარჩენილ ადგილს იცავენ ბოროტ სულთა გავლენისაგან, რომლებიც ხელს უშლიდნენ მშობიარობას. ძირითადად, ეს წესიც იმავე სათავიდან მომდინარეობს, როგორც დღეს ჩვენთვის საინტერესო თქმულებათა ძირი.

ასეთი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლებოდა, მაგრამ შორს წაგვიყვანს. მე მინდა უფრო ახლო მივიდეთ ჩვენი ძიების საგანთან და უფრო ვიწროდ შემოვფარგლოთ მაგალითების წრეც.

საძიებელია მსხვერპლის ქოველი სახე, დაკავშირებული ფუძესთან, საძირკველთან. ჩვენი აზრით. ეს არის მსხვერპლი, ფუძის ანგელოზისადმი შეწირული, ჯერ ადამიანების და შემდეგ პირუტყვისა თუ ნივთის მსხვერპლის სახით.

საქართველოში ასეთი წესი იცოდნენ: საძირკვლის ჩაყრას რომ დაიწყებდნენ, ერთ მხარეს ფულს ჩაჰყრიდნენ (შენაცვლებული მსხვერპლი), მეორე მხარეს კი ყუნჩილას (უმანკო მამალი) დაჰკლავდნენ და იმის სისხლს ასხურებდნენ ფუძეს. იმავე ფუძის ანგელოსისადმი არის განკუთვნილი ის ლხაც, რომელიც უნდა დაიკლას შენობის დამთავრების შემდეგ. უამისოდ ახალ შენობაში დასახლება არ შეიძლება, თორემ ოჯახის უფროსი ერთი წლის განმავლობაში გარდაიცვლებაო. და ამ მაგიური ცერემონიალის ნაშთი უნდა იყვეს დღემდე ქართლში დარჩენილი „ჭონის“ ტექსტი: — „ამ ოჯახის კედელ--კუთხე, ქრისტე ღმერთო, შენ აკურთხეო“.

კერისა და ზღურბლის სამღვთოობაც ფუძის ანგელოსის მიმართ თაყვანისცემასთან უნდა იყვეს დაკავშირებული. ეს კულტი მთელ ქვეყნად იყო და არის მოდებულ.

მრავალ მოდგმასა სწამს, რომ ვინც პირველად დაადგამს ფეხს საძირკველზე, ის ერთი წლის განმავლობაში მოკვდებაო. და რომ ეს უბედურება აიცილონ თავიდან, იმ ადგილას ან ბატკანს კლავენ, ან შავ მამალს.

ზღურბლის ანუ ბჭის ღვთაებრივობა „დაბადების“ მიხედვით ებრაელთა შორის მტკიცე ყოფილა. იერემიას წინასწარმეტყველებაში (თავი ლე. სტ. დ.) მოხსენებულია იერუსალიმის ტაძრის სამი თანამდებობის პირი, რომელთაც „სადგურთ მცველები“ ანუ—ბჭეთა მცველები“ ეწოდებოდა, „რომელი სცვიდა სადგურსა“... აგრეთვე II წიგნი მეფეთა (12—10, 23—4, 25—18) იხსენიებს ზღურბლის ღვთაებრიობას. ამგვე გვხვდება სოფონიას წინასწარმეტყველებაში: (თ.—ა-თ) „იტყვის უფალი: და შურ ვაგო ყოველთა ზედა სა-

ჩინო ქმნილთა, წინა ბჭეებთა ზედა მას დღესა შინა აღმავსებელთა სახლისა უფლისა ღრთისა მათისა უთნოობითა და ზაკვითა“...

ფილისტიმელთა შორისაც ყოფილა მიღებული „ბჭეთა“ ანუ ზღურბლთა სამღვთოობა. ფეხის დაკარება აკრძალული იყო.

ბაღდადის ხალიფები სასახლის მნახველებს აიძულებდნენ, შესავალ კართან, ზღურბლის წინ, ჩოქვით თაყვანისცემას. მონღოლებს ანდაზა აქვთ: ზღურბლზე არ შედგე, ცოდოაო.

მარკო-პოლო მოგვითხრობს, რომ, ჩინეთში მოგზაურობის დროს, პეკინის სასახლე ნახა, სადაც ყოველ კართან ორ-ორი კაცი იდგა, კომბლებით შეიარაღებული. იმათი მოვალეობა იყო: თვალი ეღებინებინათ, რომ ზღურბლზე ფეხი არავის დაედგა.

XVII საუკ. იტალიელი მოგზაური პიეტრო-დელა ვალე, ისპაჰანში სასახლის სანახავად მისული, აღწერს იმ სახეობას, რომლითაც ეკიდებოდნენ ბჭესა და ზღურბლს. „ფეხის დადგმა კი არა, იჩოქებდნენ და ემთხვეოდნენ“ (იხ. ფრეზერი, „ფოლკ. ბიბლ“., გვ. 298—299).

ასევე იციან ფიჯის კუნძულზე, მოროკოში, ინდოეთში, ბენარესში და სხვ. აფრიკაში სოფელს წნული ღობეები აქვს გზის გარდიგარდმო, თაღ-გადაყვანილი. ძირს კი, მიწის პირად, ამ თაღქვეშ წვრილი ლატანი არის გადებული. შემსვლელ-გამომსვლელს აკრძალული აქვს ამ ლატანზე ფეხის დაკარება. ომის დროს ამ ბჭეს და თაღს ასხურებენ მსხვერპლად მიტანილ ცხვრისა თუ თხის სისხლს.

ბჭის თუ ზღურბლის ღვთაებრივობის ნაშთები დარჩენილია ცივილურ მოდგმათა შორისაც. მაგალითად, ზღურბლზე ხელის ჩამორთმევა არ შეიძლებაო. პატარძალი რომ შეჰყავთ სახლში, ბჭესთან ხანჯლებს გადააჯვარედინებენ... ჩვენში ასეთი წესიც იციან: პატარძალს რომ მოიყვანენ, კარებთან დამხობილ ქვაბზე შეაყენებენ და ფეხებქვეშ ვარიას გამოუკლავენ, სისხლს კი ზღურბლზე ასხურებენ. ეს წესი ფართოდ იყო გავრცელებული. ასე იცოდნენ საბერძნეთში, რომში, ძველ აღმოსავლეთში. პალესტინაში ეს წესი დღემდე არის შერჩენილი. ეს წესი იციან ინდოეთში, ჩინეთში და სხვ. იგივე წესი დაცულია თანამედროვე ევროპაშიც. მაგალითად, შვეიცარიაში პატარძალი ზღურბლზე უნდა გადახტეს. უელსში ცუდად აქვთ დაცდილი, თუ პატარძალმა ზღურბლს ფეხი მიაკარა. ეს წესი დღესაც სრულდება შოტლანდიაში და სხვ.

სად უნდა ვეძიოთ კარის ბჭის თუ ზღურბლის ღვთაებრივობის მიზეზი? — რომაელი ისტორიკოსი ვარონი ამას ხსნის იმ გარემოებით, რომ ბჭეს ჰყავდა უბიწო ღვთაება ვესტა, რომლის კუთვნილების ფესით გაოველება მზაკვრობად ითვლებოდაო. საგულისხმო არის,

რომ ზღურბლთან მრავალ მოდგმას სულთა სადგური დაუკავშირებია. ზოგან ზღურბლის ქვეშ მიცვალებულებსაც მარხავენ. მაგალითად, აღმოსავლეთ აფრიკაში, იმას, ვინც შთამომავლობა დასტოვა, ზღურბლის ქვეშ მარხავენ, ვინც უძეოდ გადაეგო, სხვაგან — ორმოში, ან ნადირთა სათრეველად... პენჯაბში, ინდოეთში, რუსეთში ბავშვებს ზღურბლის ქვეშ მარხავდნენ... ინგლისში, თუ ძროხამ მკვდარი ხბო შობა, ან უდღეურად შობა, ბოსლის ზღურბლქვეშ მარხავენ ამ ხბოს, რომ ამით სხვა ძროხებს ააცილონ ნაადრევი მშობიარობა.

აქაც მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მაგრამ კმარა. ჩვენ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მრავალი მოდგმა, საძირკვლის ჩაყრის დროს, დღესაც ჰკლავს ან ცხვარს, ან თხას, ან მამალს და იმის სისხლით ასხურებს საძირკველს. იციან ფულის ჩატანებაც.

ამ შენაცვლებითი მსხვერპლის შემდგომ საფეხურს წარმოადგენს თვით შენაცვლებითი მსხვერპლის სიმბოლიური ნიშნებით შენაცვლება. ეს მომენტი კარგად შეინახა ქრისტიანულმა ეკლესიამ — სეფისკვერისა და ზედაშის სახით, იესო ქრისტეს სხეულისა და სისხლის წარმოდგენა:

„—მიიღეთ და სჭამეთ, ესე არს ხორცი ჩემი, თქვენთვის განტეხილი, მისატევებლად ცოდვათა... მიიღეთ და სვით, ესე არს სისხლი ჩემი, თქვენთვის და მრავალთათვის დანთხეული, მისატევებლად ცოდვათა“. და ეს მსხვერპლის სიმბოლიკა დღემდე სრულდება ქრისტიანული ეკლესიის მიერ.

ამ სიმბოლიკის სახეს წარმოადგენს ბულგარული წესი, დამყარებული იმ რწმენაზე, რომ არც ერთ საცხოვრებელ სახლს არ შეუძლია გაჩერება, თუ საძირკველში ტალასამი არა აქვს ჩატანებული. წესი ასეთია: საძირკვლის ჩაყრას რომ დაიწყებენ, ვინმე გამვლელის ან იმისი ჩრდილის ზომას აიღებენ ძაფით და ამას ატანენ საძირკველში.

რუსებს ჰქონდათ ასეთი წესი: ახალ სახლში გადასვლის დროს, სახლის უფროსმა იატაკის ქვეშ უნდა ჩადოს ერთი პური, ზედ მარილი და ერთი ჭიქა რძე. შემდეგ მიდის ძველ სახლში და ეპატიჟება სახლის ანგელოზს (домовой), რომელიც დაუპატიჟებლად არ წამოვა და ყოველღამ ტირილი ექნება. ხოლო როდესაც ოჯახი ახალ სახლში გადმოვა, პირველი პურის ნაჭერი უნდა ჩაფლან მარჯვენა კუთხეში. ცელესებზე ალფურები ახალ სახლში გადასვლას რომ დღესასწაულობენ, ჭურუმი ასეთ წესს ასრულებს: მსხვერპლის შესაწირ ადგილზე ჩამოჰკიდებს ტომარას და კითხულობს ღმერთთა სიას, ეს სია იმდენად დიდია, რომ მთელი ღამე უნდება იმათ მოხსენებას. დილით კი მსხვერპლად სწირავს ბრინჯსა და კვერცხებს.

ჰგონიათ, რომ ამ დროს, სახლის ბინადართა სულები ტომარაში იყრიან თავსა. შემდეგ ქურუმი იღებს ამ ტომარას და თავზე აბერტყავს ჯერ მამასახლისს, შემდეგ დიასახლისს და ოჯახის დანარჩენ წევრებს, სიტყვებით: — „აი შენი სული, სულო, კვლავ ჩადექ შენს სხეულში ხვალიდანვეო“... და სხვ. (იხ. ფრეზერი. ტ. II, გვ. 29).

მაგალითების მოყვანა კიდევ მრავლად შეიძლებოდა, მაგრამ კმარა. სავსებით ნათელია, რომ ოდესღაც, ადამიანის მსხვერპლად მიტანა ფაქტი ყოფილა, რომელიც შემდეგ შეიცვალა მსხვერპლის სხვა სახეებით. აკად. ტურაევი ამ საკითხის შესახებ მოგვითხრობს: „მსხვერპლის შეწირვას პირველად ღვთაების კვებად სთვლიდნენ, შემდეგში კი უფრო ეთიური მნიშვნელობა მიიღო, — განმწმენდი წესისა. ლურსმულად ნაწერ ტექსტებში მოხსენიებულია მსხვერპლის სხვადასხვა სახე: კრავი, საკმეველი, ნელსაცხებელი და სხვ. ადამიანის მსხვერპლი მგონი შერჩენილი იყო მხოლოდ იშვიათ შემთხვევებში, გვხვდება გადაკარგული ცნობები იმის შესახებ, რომ ცხოველთა მსხვერპლი ადამიანის მონაცვლე ყოფილა. მაგალითად, ერთერთ ტექსტში, მგონია, მა-ს პირით ნათქვამია: „კრავი — ადამიანის შენაცვლებაა. კრავს ადამიანი სწირავს თავისი სიცოცხლის მაგიერადო“ (იხ. ტურაევი — „Классический Восток“ — გვ. 245).

ადამიანის მსხვერპლად მიტანა, ვუნდტის აზრით, არის გაწმენდის მსხვერპლის უკიდურესი სახე. შემდეგში, ეს ადამიანის მსხვერპლად მიტანა შეიცვალა პირუტყვის მსხვერპლად მიტანით. „მაგრამ ერთი ფორმით, ადამიანის მსხვერპლად შეწირვა შერჩათ ძველი ქვეყნის კულტურულ ერებს — და ეს შემდეგშიც გამოჰყვათ, სახელდობრ: ნებაყოფლობითი სიკვდილი ანუ თავისდადება, როდესაც ერთი ადამიანი იღებს სიკვდილს, თავისი თემის ცოდვათა გამოსასყიდად. სწორედ ეს გამწმენდი მსხვერპლი, უფრო მეტად, ვიდრე მსხვერპლის სხვა სახე, შეიცავს სამსხვერპლო იდეის ყველაზე დიდი აღმაფრენის ჩანასახს. გამწმენდი მსხვერპლის უპრიმიტიულეს სახეებში, როგორც ამას ვხვდებით ტაბუს ბატონობის დროს, ვამჩნევთ თავდადების, საკუთარი თავის მსხვერპლად მიტანის შემთხვევებსაც. ტაიტელების შესახებ მოგვითხრობენ, რომ გამანადგურებელი ეპიდემიების დროს, „იმათი უფროსი ყელზე თოკს იბამდა და თავის სიცოცხლეს სწირავდა ტაბუს დარღვევის გამოსასყიდად, ხალხი კი ლოცულობდა და მარხულობდაო“ (ვუნდტი. მითი და რელიგია, რუს. თარგმ., გვ. 303—304).

კაცობრიობის განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე ადამიანის მსხვერპლად მიტანა შეიცვალა მსხვერპლის სხვადასხვა სახეებით, მაგრამ მოგონება ამ ფაქტების შესახებ დარჩა, და ეს მოგო-

ნება თაობიდან თაობაზე გადასული, ჯერ დადიოდა როგორც ისტორიული ამბავი, ნამდვილად მომხდარი, შემდეგ კი, ფუნქციის დაკარგვასთან დაკავშირებით, რეალიების კონტურებიც დაიშალა, ფანტაზიის ელემენტებით შეივსო და ისტორიული ქრონიკებიდან მხატვრულ შემოქმედებაში გადავიდა. თვით ამ ისტორიულ ქრონიკებშიაც სინამდვილე და არანამდვილობა ერთმანეთშია არეული, ისე რომ, ფანტასტური ელემენტების შეჭრა ამ ქრონიკების დროს უკვე მომხდარი ფაქტია. მე იმას არ ვამბობ, რომ ეს პროცესი x პუნქტიდან y პუნქტამდე ასეთი იყო და y—z-მდე კი ასე შეიცვალა. არა, ეს შერევა, სხვადასხვა პირობებში, სხვადასხვა წრეში, სხვადასხვანაირად მოხდა. მხოლოდ მაგისტრალის ძირითადი მიმართულება იყო ასეთი და ამ დებულების ნათელსაყოფად კვლავ საბუთებს დავუბრუნდეთ.

შემდეგ საფეხურზე ფაქტის აღქმა სხვა ხასიათს იღებს. მოგონება გადმოცემად არის ქცეული, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ სინამდვილის იერი ჯერ კიდევ იმდენადა აქვს შერჩენილი, რომ ისტორიკოსები ამ ფაქტებს მოგვითხრობენ ისტორიული ფაქტების გვერდით. გადმოცემა ქრონიკებში შედის, როგორც ნამდვილად მომხდარი ამბავი.

ნენიის Historia Britonum-ში შემდეგი ამბავი არის მოთხრობილი: მეფე Guorthigernus-ს ემუქრებიან რომაელები, პიქტები და განდევნილი მეფის, ავრელიანის, მომხრეები. თავისი მოგვების რჩევით, მეფეს ციხის აშენება უნდა, რომელიც მას მტერთაგან დაიფარავდა. ადგილი ციხის ასაშენებლად იმავე მოგვების მიერ იქმნა არჩეული. დაამზადეს მასალა, შეჰყარეს მუშები, მაგრამ ბრძენი მრჩევლები Guorthigernus-ს უცხადებენ, რომ ციხე ვერ აშენდება, ვიდრე იმის კედლებს უმამოდ შობილი ბავშვის სისხლი არ მიესხურებაო. მეფე მთელ ბრიტანეთში აფრენს კაცებს ასეთი ბავშვის მოსაძებნად. მიაგნებენ კიდეც. ბავშვი მიჰყავთ მეფესთან. ეს უკანასკნელი ეუბნება ამ ბავშვს მოყვანის მიზეზს. ბავშვი ეკითხება: — მერე ვინ გითხრათ, რომ ეს ციხე ვერასდროს ვერ აშენდება, თუ ჩემი სისხლით არ იქნება ნასხურები, ან როგორ გაიგეთ ჩემი არსებობის შესახებო. მეფევ, ყველაფერს ნამდვილად გეტყვი, მხოლოდ ჯერ ნება მომეცი შენს მოგვებს ვკითხო, თუ რა არის ციხის საფუძვლის ქვეშ? — არ ვიცითო, უთხრეს მოგვებმა. შემდეგ გრძელდება ეს კითხვა-პასუხი, თუ მოგვების დუმილი პასუხად ჩაითვლება. ჰოტფრიდის (მონმუტიდან) „ბრიტანეთის მეფეთა ისტორიაში“ (XII ს.) მოთხრობილია იგივე ლეგენდა. იქაც პოულობენ ბავშვს მერლინს, რომლის დედაც მონაზონია, დემეციო მეფის ასუ-

ლი. დედა-შვილი მეფესთან მიჰყავთ. მეფე ეკითხება დედას, თუ ვინ იყო ბავშვის მამა, დედა უპასუხებს:" Vivat anima mea et anima tua, domine mi rex: quia neminem agnovi, qui illum in me generaverit. Unum autem scio, quod cum essem inter socias meas in thalamis nostris, apparebat mihi quidem in specie pulcherrimi juvenis, et saepissime, amplectens me strictis brachiis deosculabatur: et cum aliquantulum mecum moram Feciśset, subito evame alloquebatur, dum secreto sederem, nec usquam comparebat: cumque diu me in hunc modum Fraquen tasset, coivit mecum in specie hominis seapius, atque gravidam dereliquit. Seiat prudentia tua, domine mi quod aliter virum non cognovi, qui juvenem istum generavit" (იხ. ალ. ვესელოვსკი, ტ. 8. გვ, 342—387).

იგივე ლეგენდა მოთხრობილია გალექსილ რომანში „Vita merlini", რომელიც, მკვლევართა უმრავლესობის აზრით, ამავე ჰოტფრიდს მიეწერება. შესავლის შემდეგ სწორედ ეს ლეგენდაა მოთხრობილი (მხოლოდ მერლინის მისნობა აქ სხვა რედაქციით არის გადმოცემული). აქაც იგივე ამბავია, თუ ციხე რა მიზეზით ვერ შენდება, და რა არის საჭირო იმისათვის, რომ ციხის კედლები გამაგრდნენ და სხვ...

de-Boron-ის რომანის ანონიმურ გაგრძელებაში, რომელსაც roi Artus-ი ეწოდება, იგივე მერლინი არის გამოყვანილი, რომელსაც ეძებენ, რომ იმისი საშუალებით დაამთავრონ შენობა, რადგან ვერა და ვერ ააშენეს, ინგრეოდა. კედლები მხოლოდ მაშინ განმტკიცდებიან, როდესაც მერლინის სისხლს ასხურებენ საძირკველს. აქ უკვე ქრონიკებიდან რომანებში და ეპიურ სიმღერათა ქვეყანაში გადმოვდივართ. ოდესღაც ფაქტი თქმულებად იქცა და ეს თქმულება დადიოდა ქვეყნიდან ქვეყანაში. თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. იქცეოდა ახალ პოეტურ შთაგონებათა წყაროდ და კვლავ განაგრძობდა არსებობას, როგორც მუდმივი ტრანსფორმაციის ამტანი და გადამტანი მოვლენა.

ეს თქმულება ინგლისში მრავალ ვარიანტად იყო მოდებული. და ყველა თქმულების ძირითადი ჩანასახი ერთი იყო: ვორტიჰერნმა ვერა და ვერ ააშენა კოშკი, ვიდრე იმისი საძირკველი ბავშვის სისხლით არ ასხურეს.

შოტლანდიაში გავრცელებული არის თქმულება, თითქოს პიქტები, რომელთაც ადგილობრივი ლეგენდა მიაწერს პრეისტორიულ სიძველეთა აშენებას, თავიანთ შენობათა საძირკველს ადამიანთა სისხლით ასხურებდნენო. ლეგენდა გარკვეულად ამბობს, რომ წმ.

კოლუმბმა აუცილებლად სცნო წმ. ორანის ცოცხლად დამარხვა თავისი მონასტრის საძირკველში, რათა ამით შეწყალება მიეღო მიწის სულთაგან, რომელნიც ღამით ანგრევდნენ იმას, რაც დღის განმავლობაში შენდებოდა (ედ. ტეილორი. „Первобытная культура". ტ. I, გვ. 94).

„ახალი ედდა" მიდგარდის კედლების აშენების შესახებ შემდეგს მოგვითხრობს: „მიდგარდის ასაშენებლად იმირის წარბები საკმარისი არ აღმოჩნდა (Vmir—სკანდინავური მითოსის გმირია, რომლისგანაც ქვეყანა შეიქმნა). უნდა აგებულიყო ლამაზი, მტკიცე და მიუვალი ქალაქი — გალავანი. ასებთან მიდის ვინმე ხუროთმოძღვარი და ეუბნება: — მე აგიშენებთ ციხე-გალავანს, რომელიც დევგმირებისაგან დაგიფარავთ, მხოლოდ გასამრჯელოდ მომეცით მზე, მთვარე და მშვენიერი ფრეა. ბუსლაევი, ეხება რა ამ თქმულებას, დასძენს: როდესაც ამ სკანდინავურ გადმოცემას ეუკვირდებით, ვამჩნევთ ერთ არსებით მომენტს: ფრეიას ანდა რომელიმე ლამაზი და საყვარელი არსების მსხვერპლად მიტანას. ეს მომენტი არ გამოეპარათ შემდეგი დროის თქმულებებსაც, განსაკუთრებით გერმანულს. სადაც ხშირად ვხვდებით, რომ რაინდი, კოშკის თუ ციხის ასაგებად, ეშმაკს აძლევს ან თავის ქალწულს ანდა სატრფოს, როგორც ასები აძლევდნენ ფრეიასაო" (იხ. ბუსლაევი: „Русск. народ. поэзия", გვ. 304).

დიახ, ეს რწმენა ფეხმოკიდებული იყო გერმანიაში, და იქამდე ძლიერად, რომ 1843 წ. ჰალეში რომ ხიდის შენება დაიწყეს, ხალხი ლაპარაკობდა, შენობის საძირკველში ბავშვი უნდა იყვეს ჩატანებულიო. და ეს ამბავი ლეგენდა კი არ იყო, თითქოს ნამდვილადაც სრულდებოდა, თუ ვერწმუნებით ისტორიულ ქრონიკებსა და გადმოცემებს. ეს ჩვეულება მთელ ევროპაში ყოფილა მოდებული. მაგალითად, 1463 წ. ნოგათში დამბა გადმონგრეულა. მოგვითხრობენ, რომ გლეხებმა ერთი მათხოვარი დაათვრეს და ახალი დამბის საძირკველში ჩამარხესო (იხ. ტეილორი. „Первобытная культура", ტ. I, გვ. 94).

ტიურინგული ლეგენდის მიხედვით, მაგარი და მიუდგომელი რომ ყოფილიყო ლიბერშტეინის ციხე, ერთი დედისაგან იყიდეს ბავშვი და კედელში ჩააყოლეს. ბავშვი ნაზუქსა სჭამდა, როდესაც კალატოზებმა დაიწყეს იმისი კედელში ჩატანება. ბავშვმა პირველად დაიძახა: — „დედილო, მე ჯერ კიდევა გხედავო", მეორედ: — „დედილო, ცოტათიღა გხედავო" და მესამედ: — „დედილო, ეხლა ვეღარა გხედავო" და კალატოზებმა კედელს პირიც შეუკრეს.

კიდევ: სხვა ლეგენდით, კოპენჰაგენის კედლები რამდენჯერაც

ამოიყვანეს, იმდენჯერ დაინგრა. ბოლოს მოსძებნეს პატარა გოგონა, დასვეს მაგიდასთან, დაულაგეს საჭმელი, სათამაშოები და, ვიდრე ბავშვი ამ ტკბილეულს შეექცეოდა და თამაშით თავს ირთობდა, კალატოზებმა ბავშვის თავზე თაღი გადაიყვანეს. დაჰკრეს სა კ რ ა კ ე ბ ს, მუსიკის ხმებით დააბშეს ეს საშინელება, ამ თაღზე კედელი ამოიყვანეს და მას შემდეგ კედელი აღარ დანგრეულა (იხ. იქვე).

ადამიანის მსხვერპლად შეწირვის ამბავი გერმანულ საგებშიაც საკმაოდ არის გავრცელებული. მაგ. „საწყალი ჰენრიხის“ ციკლი. ეს თქმულება მე-12 ს-ში ჰარტმანმა დაამუშავა პოემის სახით. ამ პოემის სქემა ასეთია: ჰენრიხ ფონ-აუეს კეთრი შეეყარა. ერთადერთი საშუალება იმისი მორჩენისა არის უმანკო ქალის გული, რომელიც თავისი ნებით წავა ამ მსხვერპლის გაღებაზე. ჰენრიხს არავინ იკარებს. ერთ გლეხს შეებრალება და შეიხიზნებს. ამ გლეხის ახალგაზრდა ქალი საგანგებო მზრუნველობით ეკიდება ავადმყოფს. ბოლოს იმასაც გაიგებს, თუ რა მოარჩენს და სიამოვნებით თანხმდება მსხვერპლის შეწირვაზე. და აი, ქალი უკვე მზად არის. ჰენრიხს მეორე ოთახში ესმის ეს საშინელი სამზადისი და უზომოდ სწუხს, რომ ამ მშვენიერი ქალის ნახვას ვეღარასდროს ვერ შესძლებს... გასცემს ბრძანებას, რომ შეაჩერონ ეს საშინელება. გადაიფიქრა. ღმერთი დააჯილდოვებს ჰენრიხს ამ კაცთმოყვარეობისათვის და ავადმყოფი განიკურნება (იხ. ფოგტი და კოხი, „გერმანული ლიტერატურის ისტორიის“ რუს. თარგმ., გვ. 120).

ეს მოტივი, მომაკვდავის განკურნებისათვის ადამიანის გულის შეჭმა, ზღაპრებშიც საკმაოდ უხვად არის მოდებული. ქართული ზღაპარიც ამ მოტივს საკმაოდ ხშირად იყენებს. ამავე მოტივის შორეული ხმა მესმის ჩემს მიერ ჩაწერილ თუშურ ლექსში „მენაცვალე“.

„დედავ, დედავ, დედ-შვილობას,
სიკვდილ მითხოეს, მენაცვალე...“ და სხვ.
(იხ. ჩემი „ხალხური პოეზია“, გვ. 61, 332).

მაგრამ ეს სხვათაშორის. დავუბრუნდეთ ისევ პირდაპირი ხასიათის ამ წრის თქმულებებს. ანალოგიური თქმულება არსებობს აახენის ტაძრის შესახებ. ამ ტაძარს ეშმაკი აშენებდა, მხოლოდ ერთი პირობით: იმისათვის უნდა დაეთმოთ ტაძარში პირველად შემსვლელის სული. ეშმაკი მოატყუეს, ტაძარში პირველად მგელი შეუშვეს. განრისხებულმა ეშმაკმა ისე მაგრა დაარტყა ტაძრის თუჯის კარებს, რომ კარი გაიბზარა და ეს განაბზარი დღესაც ემჩნევაო. ამ ამბის სახსოვრად, ტაძარში გამოხატეს მგელი და მისი სული, ნაძვის კინკრიჟოს სახით, რომელსაც ეშმაკი იტაცებს.

იაკობ გრიმი თავის „D. Muth"-ში ბევრ გადმოცემას მოგვითხრობს, რომელთ მიხედვითაც გერმანულ მოდგმებში გაბატონებული ყოფილა რწმენა, რომ ქალაქების, ხიდების და ციხეების საძირკველში, თუ ადამიანებს არ ჩაატანდნენ (უმთავრესად ბავშვებს), ისე შეუძლებელი იყო კედლების ამოყვანა და განმტკიცება.

ანალოგიური თქმულებები არსებობს იტალიაში. მდინარე არტუზე ხიდს აშენებდნენ, მაგრამ სულ ინგრეოდა. ბოლოს კედელში ამშენებლის ცოლი ჩაატანეს, რომელმაც დასწყევლა ეს ხიდი: შენამც ირხეოდე, როგორც ირხევა ყვავილის ღეროო. რუსული თქმულებით, ნოვგოროდის შესახებ, როდესაც სდოვენსკი ამოწყდა და საჭირო გახდა ახალი ქალაქის აშენება, მამასახლისებმა, ძველი წესის მიხედვით, მზის ამოსვლამდე გაგზავნეს კაცები, რომელთაც პირველი შემხვედრი ცოცხალი არსება უნდა მიეყვანათ მსხვერპლად შესაწირად. გზაში ბავშვი შეხვდათ, რომელიც წამოიყვანეს და კედელში ჩაატანეს ციხეს. ამიტომ დაერქვა ამ ციხეს Детинце (იხ. აფანასიევი: Поэт. воззр. слав. на прир., ტ. 1, გვ. 85).

იგივე მოტივი, მაგრამ იშვიათი ეპიური ცხოველმყოფელობით და ღრმა ლირიზმით, შეუნახავს სერბულ ფოლკლორს. ეს პოეტური თქმულება შეეხება სკადრის (სკუტარი) ქალაქის აშენებას („Зиданье Скадра").

— სამნი ძმანი ყოფილან, მრლიავჩეჩიჩები: მეფე ვუკაშინი, მხედართმთავარი უგლეშინი და უმცროსი ძმა — გოიკო.

...აშენებდნენ სკადრის ქალაქს ბაიანზე.
აშენებდნენ სამ წელიწადს და... ამოდ.
სამას ოსტატს ვერ დაედგა საძირკველი.
რასაც დღისით აშენებდნენ ოსტატები,
ღამით ანგრევს ძირიანად ავი ვილა.
და გადმოდგა ბეჭობიდან ავი ვილა
და იყვირა:
— ჩემო მეფევ, ვუკაშინო, რასა წვალობ?
სულ ამაოდ იხარჯება შენი ღონე,
ვერ ააგებ საძირკველსა
და ქალაქს ხომ — თქმა არ უნდა,
ვიდრე სადმე არ იპოვნი ნაერთ სახელს,
და-ძმათ: სტოიას და სტოიანს.
ვიდრე იმათ არ ჩაატან საძირკველში,
ჩაატან და ააშენებ სკადრის ქალაქს ბაიანზე...

ვუკაშინი მოუხმობს თავის მსახურს დესიმორას, შეაბმევინებს ცხენებს და გზავნის ასეთი სახელის და-ძმის საძებნელად, მაგრამ ვერსად პოულობენ. ვუკაშინი კვლავ მოუხმობს ოსტატებს, ესენიც

იწყებენ აშენებას, მაგრამ. რასაც ოსტატები აშენებენ, იმას ვილა კვლავ ანგრევს. ვილა კვლავ გადმოდგება ბექის თავიდან და დაუძახებს:

„— მეფევ, გეტყვი, ეგ წვალება ამაოა,
შენს ცხოვრებას რადა ჰხარჯავ უნაყოფოდ?
როგორც ხედავ, საძირკველიც ვერ ჩაგიდგამს,
რის პატრონი ააშენებ დიდ ქალაქსა?
გაიგონე, დაიჯერე ჩემი რჩევა:
თქვენ სამნი ხართ, სამნი ძმანი ბაიანზე...
თითოსა გყავთ ერთგული და კარგი ცოლი.
იმათგანი, ვინც ხვალ დილით ადრე მოვა,
და მოუტანს კალატოზებს სადილ-ჯერსა,
ჩაატანეთ საძირკველში და მას შემდეგ
აქ ქალაქის საძირკველი გამტკიცდება,
და ააგებ სკადრის ქალაქს ბაიანზე.“

ძმებმა მოითათბირეს და გადაწყვიტეს ერთ იმ სამ ქალთაგანის შეწირვა. თანაც ერთმანეთს პირობა მისცეს, რომ ამ საიდუმლოებას მტკიცედ შეინახავდნენ. მაგრამ უფროსმა ძმებმა ფიცი გასტეხეს. ცოლებს საიდუმლო გაუმჟღავნეს. უმცროსი ძმის ცოლმა კი არაფერი იცოდა, ვუკაშინის ცოლი თავის ტკივილს იმიზეზებს, უგლეშინის ცოლი კი — ხელის ტკივილს. ჯერის წასაღებად უმცროსი ძმის, გოიკოს ცოლი მიდის, დაინახა გოიკომ და ატირდა. ცოლი ალერსით ეკითხება ცრემლების მიზეზს, რაზედაც გოიკო უპასუხებს:

„გენაცვალე, ჩემო კარგო, რაღა გითხრა?
ავი საქმე დამემართა, უნებლიედ.
ოქროს ვაშლი დამეკარგა მე უბედურს,
და მომტაცა აჩქარებულ ბაიანმა.
ამას ეტირი, გენაცვალე, ამას ვნაღვლობ...

მშვენიერი გოიკოვიცა ცდილობს გაუქარვოს ქმარს ეს დარდი და ეუბნება, ნუ სწუხარ, კიდევ ვიშოვნით უკეთეს ვაშლსო (ეს ვაშლი — სიყვარულის სიმბოლოა). ცოლის ნუგეში უფრო ამწუხრებს გოიკოს, რომელიც ვეღარ უცქერის ამ საბრალოს და ზურგს შეაქცევს. ამ დროს მოვლენ ამ ქალის მაზლები და წაიყვანენ კედელში ჩასატანებლად. ქალსა ჰგონია, რომ მაზლები ეხუმრებიან და იცინის. მაგრამ როდესაც ქვა და კირი წელამდე შემოუყენეს, მაშინ გველ-ჯოჯოსავით იწივლა და მაზლებს მუდარა დაუწყო. არ გასჭრა ამ ხვეწნამ, შემდეგ ქალმა ქმარს შესტირა, მაგრამ არც ამან გასჭრა. სასოწარკვეთილი ქალი ახლა კალატოზს მიმართავს:

„--კალატოზო. ჩემო ძმაო, გენაცვალე.
ძუძუებთან სარკმელები დამატანე,
ძუძუები კედლის გარეთ დამიტოვე,
როცა მოვა შვილარდენი ჩემი ვანო,
რომ მოსწოვოს თავის დედის ტკბილი ძუძუ.
კალატოზმა დაუჯერა როგორც დობილს.
ძუძუებთან სარკმელები დაატანა,
თეთრი მკერდი კედლის გარეთ დაუტოვა,
რომ ჩვილ ვანოს მოეწოვა დედის ძუძუ.
— კალატოზო, ჩემო ძმაო, გენაცვალე,
თვალებთანაც სარკმელები დამიტოვე.
რომ შემეძლოს გავცქეროდე ჩემს დარბაზსა,
და ვხედავდე, ჩემს ბიჭს როცა წამომგვრიან.
და როდესაც ისევ უკან წაიყვანენ.
კალატოზმა ეს მედარაც შეიწყნარა,
იმის თვალებს სარკმელები დაუტოვა,
რომ ეცქირნა ამ საბრალოს დარბაზისკენ.
და ენახა, ბავშვს რარიგად წამოჰგვრიან.
ანდა უკან ბიჭუნას ვით წაიყვანენ...
და ჩაჰკირეს ეს საბრალო ამ კედლებში,
ის ბიჭუნა იქ დაყავდათ დღე ცისმარე.
რვა დღე ასე გამოჰკვება დედამ შვილი.
მეცხრე დღეს კი დედამ ხმა ვერ ამოიღო,
მაგრამ ვანოს მაინც ჰკვებდა მთელი წელი.
და აქამდე ეს ამბავი ახსოვს ყველას,
რომ იმ კედლებს სასწაულად რძე ჰგავსდის,
პატარძლები იქ დადიან სამკურნალოდ,
ვამშრალ ძუძეს იქ ირჩენენ დედის რძითაო.

„...ბევრი აღარ გასულა დურმიშხანის წასვლის შემდეგ. რომ მეფემ დაიბარა თავისი პირველი ვეზირი და უბრძანა საქართველოს საზღვრების გასინჯვა ოსმალოს მხრისაკენ და საცა საჭიროდ ჰპოვოს, ააშენოს ციხეები. ვეზირი წამოვიდა. გასინჯა საზღვრები და სხვათა შორის ჰპოვა აშენების საჭიროება სურამში. მაშინვე საჩქაროდ მოაგროვეს მასალა, დაწვეს კირი და შეუდგნენ შენებას... მაგრამ საკვირველი იყო, რამდენჯერაც აიტანეს ციხის კედლები. ერთი ხუთიოდე ადლამდე, იმდენჯერ იშენა და გასკდა შუაზე; რაღაცა ავი სული უშლიდა იმ ციხის გაკეთებას. მღვდელს ახდევინეს პარაკლისი, მაგრამ მაინც არ იქნა, მაინც ისევ გასკდა კედელი. უკანასკნელი ყოველივე ღონისძიება მოიხმარეს, მაგრამ არაფრით არა იქნა რა: კედლებმა თავისი არ დაიშალა. რა ქნან?

— მოდი, მკითხავს ვაკითხინოთ. — წამოიძახა ვიღაცამ.

— მკითხავს, მკითხავს! — დაიძახა ყველამ.

მოახსენეს ეს აზრი ვეზირს...
მკითხავთან:

— აი, ვხედავ... უსჯულოთა ჯარი შემოჩვეულია ჭიანჭველასავით სურამის ციხეს. ჩქარა ააშენეთ, მხოლოდ ის დაიშერს ჯარს... უნდა როგორმე ააშენო სურამის ციხე.

— აკი ვაშენებ, მაგრამ გვექცევა და რა ვუყო?

— ამოყარე ის საძირკველი, რომელიც ჩაგიყრია. ორ ადლზე კიდევ მოთხარე, გაანათვლინე მღვდელს, ციხეში ხურდის მაგიერად დედისერთა ვაჟი უნდა დაატანოთ...

— ...ღმერთო! ცოცხალი კაცი კედელში! — ჩაფიქრებით თქვა ოსტატმა, გამოდიოდა რა ვეზირის ბინიდან.

ვეზირმა კი დაიბარა ვინც თავადიშვილები იყვნენ და გამოუცხადა რა ყოველივე, იმათაც უბრძანა რამდენსამე, რომ იმათ მოეყვანათ საცა უნდოდათ ზურაბი, ხელი ეტაცნათ, შეეკრათ და მიეცათ კალატოზებისათვის. ხოლო სხვებს უთხრა, რომ ამ დროს ჯარი მზად ყოფილიყო და შემოხვეოდა იმ ადგილს, საცა მოხდებოდა ეს საქმე... შემდგომ რამოდენიმე ხნისა, ზურაბი, მკვდარივით ყვითელი, ხელებშეკრული იდგა კედელში და კალატოზები სიჩქარით აშენებდნენ იმის გარშემო კედელსა...

— ...გამიშვით ჩემ შვილთან, გამიშვით ჩემ ზურაბთან! — იძახოდა ზურაბის დედა და მიიწევდა იმისკენ..

ზურაბმა გაიგონა დედის ხმა:

— მიშველე, დედი! შენს ზურაბს ცოცხალსა მარხავენ! — დაუძახა დედას ზურაბმა.

— შვილო, ზურაბ, სადამდის?

— ვაიმე, დედა, მხრებამდის.

— კარგი, არ ეყოფა? არ შეიტყვეთ იმისი გულადობა? მომეცით შვილი, მომეცით ჩემი ზურაბი!

— შვილო, ზურაბ, სადამდის?

— ვაიმე, დედავ, გ ა ვ თ ა ვ... — აღარ დაასრულებინეს და მსწრაფლ მიაყარეს რამოდენიმე თაბახი კირი...

...ამბობენ, ვითომ იმ ადგილას, საცა დატანებული იყო საწყალი ზურაბი, სურამის ციხე არის ნოტიო და ცრემლივით ჩამოდის წვეთი. და თითქმის აქამდის, მთვარიან ღამეში გამოდიოდა ერთი თმაგაშლილი დედაკაცი, შავი ტანისამოსითა, და ტირილით მისძახოდა:

სურამისა ციხე,
სურვილითა გნახე,

1829 წ. დეკემბერში, 8 წლის შლიმანს მამამ საჩუქრად მოუტანა დასურათებული „ისტორია ბავშვთათვის“ — ერერისა. ბავშვმა ჩქროლვით გადაფურცლა წიგნი და იმისი ცნობისმოყვარეობა მიიპყრო სურათმა — „ტროას ხანძარი“. ერერი იყო იქ? — შეეკითხა ბავშვი მამას. — არა შვილო, ეს „მოგონილი სურათიაო“. მაგრამ ბავშვს არა სჯეროდა ეს „მოგონილობა“ ისევე, როგორც შემდეგში ღრმად სწამდა სინამდვილე აგამემნონის საფლავისა, სკეის ჭიშკრისა, სადაც ანდრომაწე ჰექტორს გამოეთხოვა, ელენეს ჩიხტისა და დიადემისა...

იმ სოფელში, სადაც შლიმანი იზრდებოდა, ანკერსჰაგენში, ჰომიროსის კულტი ბატონობდა. საბელგანთქმული ფოსი. ჰომიროსის მთარგმნელი, იქვე ცხოვრობდა. პატარა შლიმანიც ამ კულტის პეროფანტი იყო.

1864 წ. შლიმანი კვლავ ეძებს ტროას, ეხლა უკვე როგორც სწავლული არქეოლოგი. ეძებს მხოლოდ ტროას კი არა, მთელ ჰომიროსს, უნდა მოთხაროს ყველა ის ადგილი, რომელთ შესახებაც მოგვითხრობს „ღვთაებრივი მოხუცი“. დღე, მომწიფებული მეცნიერის შეგნებას ყრმობის სიზმრები და რწმენა ერეოდეს, რომ მოგონილი თქმულება არ შეიძლება. კათედრის მეცნიერები მხრებს იჩეჩავდნენ, როდესაც საუბრობდნენ „ჩიტირეკია-მილიონერის“ ანტიკვარული „ჰალუცინაციების“ შესახებ. ბაგრამ სიმართლე შლიმანის მხარეზე აღმოჩნდა. ის ბაზისი, რომელიც შლიმანმა არქეოლოგიას მოუძებნა — ტრადიციის დაუსრულებელი ცხოველმყოფელობა — მტკიცე აღმოჩნდა.

სად არის აეტის მთა? ფორკოსის სრუტე? ნიმფების მღვიმე? ლაერტის ველი? და ასე, ჰომიროსის მიხედვით ეძებდა შლიმანი, ზლაპრის მიხედვით ეძებდა სინამდვილეს და... იპოვა კიდეც. იპოვა ის ტროას გალავანი, რომელიც ბავშვობის დროს ერერის წიგნში ნახა, იპოვა „პრიამის განძი“, ელენეს ჩიხტი-დიადემა. ის აზარფეშებიც კი იპოვა, რომელიც ეპოსში არის მოხსენებული. მოხდა ჰომიროსის რეაბილიტაცია. ვეღარავინ დასცინებს ამ ახალ დონ-კიხოტს, რომ დალაჭის ტაშტი მამბრინის მუზარადად მიიღეო. ფანტაზიის ადგილი ფაქტმა დაიჭირა, უზარმაზარმა, მტკიცემ. გადაი-

შალა ისტორიის უძველესი და უცნობი ფურცლები. ტროა... მიკენა... და ესა ქნა ზღაპარმა, რომელიც მოთხრობილია „ილიადა-ოდისეას“ სახელწოდებით.

ზღაპრისავე საშუალებით იქნა აღმოჩენილი ბენინის კულტურა... ზღაპარია ატლანტიდის ამბავიც, რომელიც უკვე სინამდვილედ იქცა... და ვფიქრობთ, რომ ლეგენდაც, არსებითად იგივე ზღაპარი, იმავე სინამდვილეზე არის აღმოცენებული, და ამ დებულების ნაწილობრივი ნათელყოფა იყო ამ მცირე შრომის მიზანი.

1936 წ.

ფოლკლორის კურსის პროგრამა

1. ხალხური სიტყვიერება, მისი წარმოშობა და არსებული თეორიები: ფიხტე, ჰერდერი, ჰემბოლდტი, მილერი, პოტებნია, ვესელოვსკი და სხვ. ხალხური სიტყვიერების ურთიერთობა ლიტერატურასთან, ფილოლოგიასთან, არქეოლოგიასთან, იურისპრუდენციასთან და სხვ., მისი მნიშვნელობა. ხალხური სიტყვიერება საზოგადოდ და კერძოდ. ამ უკანასკნელის შეკრების ისტორია. პირველი ჩაწერა. უსახელო ჩამწერი ავტორები წინა საუკუნეებში. ვახტანგის ქრონიკები. XIX საუკ. ჩამწერები. ხალხური სიტყვიერების შეკრებისა და ჩაწერის წესები.
2. საზოგადოებრივ მოვლენათა ფაქტორები საზოგადოდ. პირველყოფილი გარეგანი და შინაგანი ფაქტორები. პირველყოფილი ადამიანის გრძნობა და გონება. მისი იდეები სულიერ და უსულო მოვლენათა შესახებ. იდეები: სულის, მოჩვენების, მავნეების და სხვ. შესახებ. კერპები და ფეტიშები. მცენარეთა, ცხოველთა და საზოგადოდ ბუნების ძალთა თაყვანისცემა. წინაპართა კულტი. შთაგონება, ნათლად ხილვა, მკითხაობა, შელოცვა, ჯადოქრობა... სამღვთო ადგილები, სამსხვერპლოები, საკურთხევლები, ტაძრები. ლოცვა-დიდება.
3. ქართველთა სახალხო სიტყვიერება და უძველესი რწმუნებანი. მნათობთა თაყვანისცემა. მთვარის კულტი. მზე—ქართველთა ჰელიოსი. „მზის დედა". ღმერთი—მხედარი. არმაზი. „ორმუზდი", ზადენი. (სატანა), გაცივაიმი და სხვ. ოფიციალი და კერძო ღმერთები. უძველესი ანიმიზმი და ხალხური დემონოლოგია. ეშმაკი, ქაჯი, ალი, ჯოჯო და სხვ. უძველეს რწმენათა მატერიალური საფუძველი. კერის ღვთაებრიობა. საღვთო ხეები. ადგილის დედა. ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის. გმირები. როგორც ხალხის საკეთილდღეოდ ენებათა დამთმენნი. მითიური გმირები თუ ღმერთკაცები.
4. ყოფისა და მოქმედების ფაქტები. შეგნების ფაქტებ-

თან დაკავშირებით. ხალხური მაგია და პირველყოფილი ხელოვნება. ფრეზერის და ბერტრანის თეორიები ხალხური მაგიის შესახებ. რაინაკის, სტოლპეს, რიდის და სხვათა მოსაზრებანი. რწმენა და საქმე. ლიპერტის თეორია. საკრალური აქტი. რობერტსონ სმიტის თეორია. რელიგიური წესები და მათთან დაკავშირებული სიმღერები და ლეგენდები. კულტი და სიმბოლოობა, მღერითი შემოქმედება. დიფირამბი. საღვთო მოქმედება. დრამა. ჭორო. ტრაგედია. გმირული კულტის შესრულება. ღვთაებრივი და საგმირო ვნებანი. ორგიები და საიდუმლო. დიონისე მცირე აზიასა და საქართველოში.

5. ე პ ო პ ე ა თ ა ძ ი რ ი თ ა დ ი გვარები: მითიური, გმირული და ისტორიული. ეპოპეათა წყაროები. ეპიური თქმის ხერხები. უძველესი ეპოსის ენა. გარეგან მოვლენათა ამსახველ სიტყვათა სიმდიდრე და სიტყვათა სიღარიბე ადამიანთა განცდების გამოსათქმელად. ამ უკანასკნელის გადმოსაცემად — აღწერითი გამოთქმა და არა განსაკუთრებული ტერმინი. სიტყვის ნივთიერი ხასიათი. ენა, ყოფასთან დაკავშირებით. თქმის გარეგნული ფორმები. შინაარსის დამუშავების ფორმები და უნარი. სალხურ ძეგლთა შინაარსის დალაგების ვითარება. უძველეს ძეგლთა დამახასიათებელი ნიშნები. თანმიმყოლობის სისუსტე, ცალკე ეპიზოდები, ნაკლები ხელოვანობა. ეპიურ სიმღერათა ცვლა (დავიწყება, ჩამატება გადაცემის და დახსომების პროცესში). შემდგომი ხალხური ლექსის გამართულობა, სისრულე, დახვეწილობა, ერთი ქვეყნიდან მეორეში გადატანა. ერთი სიმღერის თუ თქმულების მეორეში შერევა. ეპიური შემოქმედების გზები. ცდა როგორც ნიშანი. წინასწარმეტყველება, წინათგრძნობა, სიზმარი, ბუნების თანაგრძნობა.

6. ლ ო ც ვ ე ბ ი ს და წ ყ ე ვ ლ ი ს პოეზია. სტიქიონთა საიდუმლო ძალა. მილოცვა, შელოცვა და ლოცვა ხალხურ პოეზიაში. სილამაზე და სარგებლიანობა. ალიტერაცია, როგორც შელოცვების ძალა და სილამაზე. მილოცვანი: სადღესასწაულო და სხვ. ლოცვები: მზისადმი, მთვარისადმი, მიცვალებულთათვის. ძილის წინ და სხვ. შელოცვანი: თვალისა, დამწვრისა, შაკიკისა, სატკბურისა, დევისა და ქაჯის წინააღმდეგ, ალ-დაცემულისათვის, სისხლისათვის, საქონლისათვის და სხვ. შეკვრა, დაძლევა ფრინველებისა, პირუტყვისა და მნათობებისა.

7. ზ ღ ა პ რ ე ბ ი. მათი დანაწილება, მათი კავშირი საგმირო სიმღერებთან. ცხოველთა ეპოსი. ზნეობითი ზღაპრები. ზღაპრული საოცრებანი: ცხრა და თორმეტთავიანი დევები, ნაცარქექია, გველ-

ვაჟი, ასფურცელა, ნატვრის ბეჭედი, რაშები. სასწაულმომქმედი მათრახი, ბეწვის ხიდი, კუდიანები, ჭინკები, როკაპები, მაჯლაჯუნები, სასწაულმომქმედი პერანგი, მზექალა, მზევარდა, მზეთუნახავი.

9. მ ი თ ი უ რ ი ე პ ო ს ი. არსებული თეორიები მითიური ეპოსის შესახებ. ჩვენი მითიური პოეზია და მისი ციკლები. გარეშე გავლენები. მითიური ეპოსის გმირები. ამირანი. ამირანი ჩვენში და სხვაგან. ლაშარი. ნასისკარ კვირაე. მაგეხ გიორგი.

9. გ მ ი რ უ ლ ი ე პ ო ს ი. ხალხური ვეფხისტყაოსანი. ტარიელ. ავთანდილ, დარეჯან, აბესალომ, ეთერი და მურმანი. ბეჟანიანი. ბეჟან, გივი და გოდერძი. როსტომი. ზურაბი. შავლეგო. გარეშე გავლენები. შინაგანი გავლენები. ლიტერატურისა და ხალხური შემოქმედების ურთიერთობა.

10. ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი ე პ ო ს ი. გმირები: ვახტანგ გორგასალი, თამარი, რუსუდანი, ქეთევან დედოფალი, მარიამ დედოფალი, ერეკლე, სოლომონი, ხოგაის მინდია, ზეზვა გაფრინდაული, თორღვა, გიორგი გელანაშვილი, კოზმანიშვილი, აუს ალუდა, თადიაური, ქაზნიძე, თავბერიძე, გიგი ლაგაზი, ჯამრულო, დათუნი ბოსტაშვილი, მამუკა სავანელი, სოლომონ ბუტულაშვილი, გიორგი აფთიაშვილი, ხოსია მაჭავარიანი, არსენა ოძელაშვილი და სხვ.

11. ს ა ს უ ლ ი ე რ ო ლ ე ქ ს ე ბ ი. სოლომონ ბრძენი და კუნძულელი. აბრამის ამბავი. იობის ლექსი. გლახა და ქრისტე. მდიდარი და ქრისტე. ლექსები სიკვდილ-სიცოცხლეზე, ლექსები ბეწვის ხიდზე და სხვ.

12. ს ი მ ღ ე რ ა: ს ი მ ღ ე რ ა დ ა რ ო კ ვ ა ძ ვ ე ლ ად. მათი განვითარების გზები. ფერხული, ზემყრელო, ფარინე, სამაია. რიტმიული სიტყვის ხმარება. უძველესი კავშირი სარწმუნოებრივ კულტსა და პოეზიას შორის. სასიმღერო შემოქმედების ორგანული წარმოშობა. სამუშაო სიმღერები. მსგავსება და განსხვავება. ჩვენი მესტვირეები და უცხოელი სკალდები, ტრუბადურები, აშუღები... სიმღერათა სიმბოლოობა, ოროველა, ხეური, ჭონა, ალილო, მეკვლეობა, კალანდობა, შვიდმაისობა, აგუნა, ჭიაკოკონობა, სვანური ლიპარიელ, ანუ ჟინჟღილობა, ლაზარე, ბატონები. მზე-შინა, მაყრიონი, ზარი, სულთა-ხსენება... და სხვ. სიმღერათა სატრფიალო თემები.

თანამედროვე შაირობა და გაშაირება.

13. ხ ა ლ ხ უ რ ი დ რ ა მ ა. რელიგიური წესები და დრამა. ისტორიული შინაარსის შერევა. ნიღბები. სახეთა შემურვა. აფხაზური მიზიტხუ (საგაზაფხულო დღესასწაული). სიმღერის დიალოგიური

ფორმა. ორპირული. მიმიური ცეკვა. ქადაგი. მონა. დავლური, როგორც ჩვენებური Ludiones. ყეენობა ანუ ყადი. ზარი. აფსახურა. მუშაითობა და ჯამბაზობა. მეგრული ბიაობა. სვანური კონჩხობობა. ქორწილი. ნეფიონი... და სხვ. ლექსები. მათი კლასიფიკაცია. ზნეობრივ შეხედულებათა გამომხატველი ლექსები. ვაჟკაცობის კულტი. ლექსები ყოფაცხოვრების შესახებ. ბატონყმობა სახალხო პოეზიაში. ლექსები მოსავალზე. ლექსები მცენარეებზე, ცხოველებზე, ფრინველებზე. საომარი ლექსები. სატრფიალო ლექსები. სქესობრივი მორალი. ფიზიკური სილამაზის კულტი. წაწლობა და სწორ-ფრობა.

14. იგავი, ანდაზა, გამოცანა. ლესინგის განმარტება იგავის შესახებ. პოლიტიკური და ყოფაცხოვრებითი იგავები. იგავისა და ემბლემის შორისი განსხვავება. მოქმედების ერთიანობა იგავში. იგავის ანდაზად ქცევა. გამოცანის მნიშვნელობა აზროვნებისათვის.

15. ხალხური შემოქმედების თანამედროვე მდგომარეობა. ზეპირი გადმოცემა, როგორც ხალხური შემოქმედების განვითარებისა და განახლების ერთადერთი ფორმა. ბეჭდვა, როგორც ხალხური შემოქმედებისა და სტიქიონის გადაგვარებისა თუ მოსპობის ნიშანი. ხალხური შემოქმედების მომავალი.

ქართული პოეტური ფოლკლორი

(ლექციების კურსიდან)

1. შესავალი

ვინც დაჰკვირვებია ჩვენ ხალხურ ლექსებს, ზღაპრებს, ანდაზებს, ლეგენდებს, მითებს და სხვ., მას უსათუოდ წარმოუდგებოდა რაღაც დიდი გზნებისა და ფანტაზიის ქვეყანა, რომელიც უცნაური სისადავის და სიღრმის გამო პირდაპირ აჯადოვებს ადამიანს. ეს ქვეყანა რაღაც დიდი ნიშნების თავშესაფარია, რომელნიც ათეულ და ასეულ მომაკვდავ საუკუნეებს, თითქოს, მოსაგონებლად დაუტოვებიათ. მაგრამ ეს ქვეყანა, შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდლამდე terra incognita-დ არის დარჩენილი.

ქართული მეცნიერული აზრი მას თითქმის არ შეჰხებია. ამის მიზეზი ორგვარია: 1) თვით ამ ხალხური პოეზიის თუ სიტყვიერების, როგორც ზოგადმეცნიერული დისციპლინის სიახლე და 2. ქართული მეცნიერული აზროვნების გვიანი აღორძინება. ამ ორი მოვლენის დასაწყისთა შორის თითქმის ერთი საუკუნის მანძილია. ამ ხნის განმავლობაში, ჩვენში, მხოლოდ მოსამზადებელი მუშაობა სწარმოებდა, ისიც სპორადიულად, რის შესახებაც ქვემოთ გვექნება საუბარი. ეს მუშაობა მხოლოდ დასაწყის საფეხურზე იმყოფება და, ამ მხრივ, ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის გასაკეთებელი. ჩვენი ხალხის შემოქმედება მრავალ მკვლევარს ითხოვს და უკვე დრო არის დავიწყოთ ამ დიდი ამოცანის თეორიული კვლევა.

მართალია, ძნელია ამ მუშაობის წარმოება, რადგან ჯერ ბევრი რამ შეუკრებელია და შეუსწავლელი, მაგრამ კვლევა-ძიების დაწყება უფრო ხელს შეუწყობს მასალის დაგროვებას, მით უმეტეს, რომ საკითხი იმდენად დიდია და მრავალმხრივი, რომ მკვლევართა მთელ რიგს მოითხოვს და დღევანდელი შეცდომებიც შემდეგში იქნება შესწორებული. ამ აზრით ვიწყებთ ჩვენი ხალხური შემოქმედების გარშემო მუშაობას.

მაგრამ, ვიდრე შევუდგებოდეთ საგნის განხილვას, საჭიროა მოკლედ გავითვალისწინოთ, თუ როდის დაიწყო ამ სახის მეცნიერული მუშაობა საზოგადოდ, რა ეტაპები განვლო, და რა მდგომარეობაში იმყოფება იგი დღეს. ხალხური სიტყვიერების და საზოგადოდ ფოლკლორის, როგორც მეცნიერული დისციპლინის ისტორია, მე-19 საუკუნიდან იწყება. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ის საკითხები, რომელთაც ხსენებული მეცნიერება განიხილავს, ადრევე არა ყოფილიყოს აზროვნების საგნად. ჩვენ ვიცით, რომ ჯერ ისევ ანტიურ ეპოქაში, მითოლოგიური საკითხები ფილოსოფიის საგანს შეადგენდნენ და გარკვეული მეთოდოლოგიური მიმართულებანიც არსებობდნენ ამ საკითხის გასარკვევად, მაგალითად, ფიზიო-ალეგორიული, ფსიქოლოგიური ანუ ეთიური და ისტორიული, ანუ ევგემერისტული. პირველ მიმართულებას ეკუთვნოდნენ ადრინდელი ფილოსოფოსები და შემდეგ სტოიკოსები, მეორეს — ანაქსაგორი, მესამეს კი — ევგემეროსი. ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ჩვენი მეცნიერების ჩანასახი ანტიურ ქვეყანაშივე ყოფილა. საშუალო საუკუნეებშიაც სწარმოებდა ამგვარი მუშაობა. პირველი ქრისტიანი მოაზროვნეებიდან მოყოლებული ახალ საუკუნეებამდე მითების შესახებ კვლევა არ შეწყვეტილა. კეისარიის ეპ. ევსევი პამფილოსი (მე-4 საუკ.), შემდეგ ნეოპლატონიკოსები და სხვ. მითებში ეძებდნენ საუკუნეთა სიბრძნეს.

ხოლო მე-18 საუკუნეში, რომელსაც მეცნიერების დიადი საუკუნე ეწოდება, ხალხურ შემოქმედებას უფრო მეტი ყურადღება ექცევა. განსაკუთრებით აღმოსავლეთი იქცევა გაღვიძებულ ცნობისმოყვარეობის ცენტრად. ევროპა ეცნობა ინდოეთის საიდუმლოებას, მისიონერები ჩინეთსა სწავლობენ, ტიბეტში მიისწრაფიან დალაილამას სანახავად. სპარსეთის რელიგიას უკვირდებიან, არაბულ „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრებს გატაცებით კითხულობენ და, საერთოდ, ევროპის მეცნიერული აზრი უფრო შორ პერსპექტივებს შლის.

ეს პროცესი მე-19 საუკუნეშიაც გადმოვიდა, რასაც შედეგად მოჰყვა ხალხური შემოქმედების შემსწავლელი მეცნიერების ანუ ფოლკლორის დამოუკიდებელი არსებობა. ამას რამდენიმე გარემოებამ შეუწყო ხელი, რაც აუცილებლად უნდა იქნეს აღნიშნული:

რომანტიზმი. ჩვენ კარგად ვიცით, რომ მე-18 საუკუნეში ხალხი მიჩნეული იყო უხეშ და უვიც ბრბოდ, populus voulgus, ტაციტის სიტყვით რომ ვთქვათ. განათლებულები ჰქირდავდნენ ხალხურ პოეზიას, დასცინოდნენ, როგორც ველურობის უაზრო მემკვიდრეობას. ხალხური გადმოცემები სისულელის კატეგორიაზე იყო მიწერილი და მათი ისტორიული მნიშვნელობა გაუგებარი რჩებოდა. უფრო უარესი იყო ამ განათლებულების მოპყრობა გაუნათ-

ლებელ ერთადმი. რა უნდა ჰქონოდა მისაზიდი და მნიშვნელოვანი ამ „ველურ ჯოგს“, რომელსაც, ვოლტერის თქმისამებრ, „არ შეეძლო არც ჭეშმარიტების აღმოჩენა, არც ოსტატური ცრუობა, და სახელი „გეომეტრიაც“ არ იცოდა“. ეს მდგომარეობა იქამდე გაგრძელდა, ვიდრე ჟან-ჟაკ რუსომ არ გამოაცხადა ხალხური ცხოვრებისა და შემოქმედების დიდი ფასი და ცხოველმყოფლობა. ამან დიდი გავლენა მოახდინა საზოგადოდ, კერძოდ კი რომანტიკოსებზე, რომელნიც ხალხთან დაახლოვებასა ცდილობდნენ.

რომანტიკოსები დიდად დაინტერესდნენ ხალხური შემოქმედებით, რომელიც ერთი მხრივ ისე ეწინააღმდეგებოდა ე. წ. განმანათლებლების განყენებულ იდეებს, და, მეორე მხრივ, ისე კარგად აკმაყოფილებდა მათ გზნებას. რომანტიკოსებს იზიდავდა გარდასულ დროთა პოეტური სახეები და, ამ ცნობისმოყვარეობისა და სურვილის დასაკმაყოფილებლად, მათ ხელი მიჰყვეს ეპიური ყოფის დაკვირვებულ შესწავლას. მათ დაიწყეს ზღაპრების, ლეგენდების და ძველ ისტორიულ ძეგლთა შეკრება და გამოცემა; ამ მასალას ისინი აკავშირებდნენ ძველ რელიგიურ წარმოდგენებთან, ყოფასთან და მათი საშუალებით ცდილობდნენ ძველი მსოფლმხედველობის და ისტორიის გათვალისწინებას. ამ მიზნით დაიწყო ხალხური შემოქმედების გატაცებული კვლევა-ძიება.

ფრ. შლეგელმა რომანტიულად უჩვენა ინდოეთზე, კრეიცერმა ოვენი მითოლოგიური გამოკვლევებით დიდი ინტერესი აღძრა, ინგლისელმა მეცნიერებმა გულმოდგინედ გამოიკვლიეს ინდოეთის ლიტერატურა. ამის შედეგი იყო სანსკრიტის შესწავლა, რომელსაც პირველყოფილ ენად თვლიდნენ და სიმდიდრით ბერძნულ ენაზე მაღლა აყენებდნენ. ყველაფერი ეს ხელს უწყობდა სიძველეთა შესწავლისადმი დიდი მიდრეკილების გაღვიძებას.

შემდეგი დიდი სტიმული იყო გერმანიის პოლიტიკური მდგომარეობა მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში. ცნობილია, რომ ამ ქვეყანაში ენათმეცნიერება უმთავრესად ეროვნულმა მოტივმა წარმოშვა. პატრიოტული გატაცების გამო, ხალხური სიძველენი იდეალად იქცნენ და მათ შესასწავლად ამოძრავდა გერმანული გონება. ძმანი გრიმები, ესენი არიან ამ სიძველეთა შესწავლის საფუძვლის ჩამყრელნი. ჯაკობ გრიმმა რომ დაწერა „გერმანული მითოლოგია“ და „გერმანულ უფლებათა სიძველენი“, ამას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა და სამართლიანადაც ითვლება შედარებითი მითოლოგიის მამამთავრად. ეს შედარებითი მითოლოგია შედარებით ენათმეცნიერებასთან დაკავშირებით, საცნაურად სდიდა იმ ხალხურ მითებს, რელიგიებს, გადმოცემებს და სხვ., რომელნიც მანამდე წყვდიადით

იყვნენ ნოცულნი. ძმათა გრიმების მუშაობამ უდიდესი გახმაურება ჰპოვა. ხალხის რწმენებისადმი, სიმღერისადმი და საერთოდ ყოფისადმი ინტერესი ყველგან უფრო მეტად გაღვივდა, და, უნდა ითქვას, რომ ამ მეცნიერების განვითარებას, ყველაზე მეტი ამაგი გერმანელმა მეცნიერებმა დასდეს.

შემდეგი პირობა, რომელმაც შეუწყო ხელი ფოლკლორის განვითარებას, იყო ევროპის სახელმწიფოთა მიერ წარმოებული ინტენსიური კოლონიზაცია აფრიკაში, ამერიკასა და ავსტრალიაში; წარმოებამ და ვაჭრობის უდიდესი ზრდა, რაც სულ ახალ ქვეყნებს უშლიდა თვალწინ მეცნიერებს, და საშუალებას აძლევდა, რომ მრავალი ახალი მასალა შეეგროვებინათ მანამდე თითქმის უცნობ მოდგმათა შესახებ. ექსპედიცია ექსპედიციას მისდევდა და უკულტურო ხალხთა ზნე-ჩვეულება, რელიგია, ყოფა და სხვ. ისწავლებოდა. ეს გამოკვლევა იმდენად დიდი მასშტაბით წარმოებდა და იმდენად ნაყოფიერად, რომ მეცნიერებაში უკვე დაბეჯითებით ამბობენ: აფრიკაში და სამხრეთ ამერიკაში თითქმის აღარ დარჩა არც ერთი კუნჭული, რომ ევროპის მეცნიერთათვის უცხო იყოს და შეუსწავლელიო.

ამას გარდა, ფოლკლორის განვითარებას ხელი შეუწყო, აგრეთვე, ევროპის გონებრივი ცხოვრების საზოგადო პირობებმა, რაც მე-19 საუკუნის ნახევარში მეტად დიდ სტიმულს იძლეოდა. განსაკუთრებით კი ე. წ. „კლასიკურ სიძველეთა აღორძინებამ“, რომელიც დაიწყო მე-18 საუკუნეში და მე-19 საუკუნესაც გადმოეცა. ჯერ ვიკო, ცნობილი „ახალი მეცნიერების“ ავტორი („Principj di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni“ 1725.), რომელმაც ჰომიროსის საკითხი აღძრა, და ილიადა-ოდისეა ხალხურ ეპოსად გამოაცხადა. შემდეგ ვინკელმანი თავის ცნობილ Geschichte der Kunst des Alterthums-ით, სადაც ხელოვნება დაკავშირებულია ხალხის ყოფასთან, ზნე-ჩვეულებასთან, რწმენასთან, სახელმწიფოებრივ წყობილებასთან და სხვ. ლესინგი თავისი ცნობილი შრომით „ლაოკოონი, ანუ მხატვრობასა და პოეზიას შორის საზღვართა შესახებ“. ჰერდერი თავისი ისტორიულ-ფილოსოფიური იდეებით, წერილებით საბერძნეთის ლიტერატურისა და სახალხო პოეზიის შესახებ (Über Ossian und die Lieder alter Völker, 1773), რომელიც იმავე დროს ჰკრეფდა ხალხური პოეზიის ძეგლებს.' ფოსი, რომელმაც ჰომიროსი გადმოთარგმნა და ამით თავის ხალხს ამ დიდი ეპოსის გაცნობის საშუალება მისცა (1781—1793). ვილუასონი, რომელმაც აღმოაჩინა და გამოსცა „ილიადას“ ვენეციური კოდექსი, ალექსანდრიული სქოლიოებით (1788 წ.), რომელიც ვულგატი-

საგან ძალიან განირჩეოდა, რამაც კიდევ ახალი ქიმუნჯი ჰკრა ჰომეროსის საკითხის აღდგენას. შემდეგ გოლდსმიტი, ბიტფორდი და სხვა ისტორიკოსები, რომელნიც საბერძნეთის სიძველეებს იკვლევდნენ. ეს მე-18 საუკუნეში. მე-19 საუკუნეში, საზოგადოდ, ისტორიული მეცნიერებანი უფრო განვითარდნენ. როგორც ვიცით, საფრანგეთის დიდ რევოლუციას და ნაპოლეონის ბატონობას მოჰყვა ეროვნულ და პოლიტიკურ მისწრაფებათა გამოღვიძება. ამან კვალი დაჰჩნია ისტორიულ მეცნიერებათა განვითარების საქმესაც. „ეს ის დრო იყო, როდესაც ნაპოლეონის ომებს შემდეგ დამყარებულ მშვიდობიანობაში შორის, ევროპის სხვადასხვა ერი, თითქოს ერთმანეთს შეეჯიბრა მეცნიერულ სარბიელზე. მაგრამ ისტორიულ-ფილოლოგიურ მეცნიერებათა სფეროში, პირველი ადგილი, უდავოდ, გერმანიას ეკუთვნოდა. აქა ვხედავთ მდუღარე მოქმედებას, ტალანტების სიჭარბეს. მე-19 საუკუნის დასაწყისში, სიძველეთა შესწავლის დარგში, კორნელიუსად სპანან და არიან კიდევ ეოლფი, ნიბური და შემდეგ ბლეკი. მათთან ერთად იწყება ძველი ისტორიის შესწავლის ახალი ეპოქა“ *. სიძველეთა შესწავლა კი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ჩვენს საგანთან. აი ყველა ის პირობები, რომლებმაც ჩვენი მეცნიერების ჩასახვას და განვითარებას ხელი დიდად შეუწყეს, რის შედეგადაც ფილოლოგიამ, როგორც მეცნიერულმა დისციპლინამ, სწრაფად დაიწყო ზრდა და მკაფიო ფორმების მიღება.

ვნახოთ ახლა, თუ რა საღვთისერები გაიარა ჩვენმა დისციპლინამ. თავის დაარსების დღიდან ჩვენს ხანამდე. როგორც მოვიხსენიეთ, სახალხო პოეზიამ დიდად და საგანგებოდ რომანტიკოსები დააინტერესა და თავის მეცნიერულ დასაწყისსაც ხალხური სიტყვიერება იქიდან იღებს. ჰერდერს რომ სახალხო პოეზია თვით ხალხის სულის გამოცხადებად ეჩვენებოდა, და ამ აზრებს რომ დაუღალავად ავრცელებდა, ეს ზემოშვნელოვანი იყო. ხოლო იაკობ გრიმმა რომ პირველად სცადა სახალხო პოეზიის მეცნიერული კვლევა, ეს იმ დიდი რომანტიული გატაცების შედეგი იყო, რადგან თითონაც ამავე მიმდინარეობას ეკუთვნოდა. იაკობ გრიმიდან იწყება ხალხური სიტყვიერების ნამდვილი experimenta lucifera. ცნობილია მისი მითოლოგიური მეთოდი, რომელმაც შემდეგ თაობებზე დიდი გავლენა მოახდინა და გამოიწვია მთელი სკოლის შექმნა, რომელსაც მითოლოგიურის სახელით ვიცნობთ. გრიმი (1785-1863 წ.) დაინტერესებული იყო გერმანული წარმართობით. მას უნდოდა, როგორც თვით წერდა, „შეეკრი-

---

* იხ. ბუზესკული, Введ. в ист. Греции, лекции, 1904 წ., ხარკოვი, გამოც. მე-2, გვ. 293.

ბა და წარმოედგინა ყველაფერი, რაც გერმანული წარმართობის შესწავლის საშუალებას მისცემდა". ეს პოეტი-არქეოლოგი, ანტიური მითოლოგიით იყო გატაცებული. მას თითქოს გამუდმებულ მგზნებარ მდგომარეობაში ამყოფებდა ელადის ღმერთთა მწყობრი ოჯახი, რომელიც „პოეტებმა ხოტბის საგნად აქციეს და მოქანდაკეებმა კი მარმარილოში უდიდესი ოსტატობით გამოჰკვეთეს". და ანტიური ოლიმპის მსგავსად, გრიმს ეწადა გერმანული ოლიმპის აღდგენა. მისი აზრით, ეს არც ისე ძნელი საქმე იყო, როგორც პირველი შეხედვიდანა ჩანდა. თანამედროვე ხალხური პოეზია, გრიმის აზრით, ადგილობრივი მითების სისტემათა ნაშთია. ამ უკანასკნელის მიხედვით, შეიძლება მითების გაცოცხლება. შესწავლა არის საჭირო და მაშინ აღსდგება ძველი გერმანული ოლიმპი. ღმერთების შემდეგ, გრიმის ყურადღება მიიპყრო იმ სულთა და ბუნებრივ არსებათა გუნდმა, რომელთა შესახებაც ხალხური პოეზია დიდ მასალას იძლეოდა. გრიმის გაგებით, მითოლოგია არის ხალხურ რწმენათა ისტორია, რომელიც შეიცავს ხალხის გონებრივსა და ზნეობრივ ცხოვრებას, უძველესი დროიდან დღევანდლამდე. დღევანდლამდე, რადგან ხალხი სიძველეებს მტკიცედ იცავს, და უძველესი მითოლოგია ჩვენს ეპოქამდე არის მოღწეული სიმღერების, რწმენისა და ცრუმორწმუნეობის სახით. და ყველაფერი ეს, იაკობ გრიმმა ისეთი შთაგონებითა და პოეტური გატაცებით თქვა, რომ ბევრი მეცნიერი ამ გზისაკენ მოაქცია და აამუშავა*.

გრიმის შემდეგ მითოლოგიური მიმართულების დამაარსებლად ალბერტ კუნს (1812-1881) და მაქს მიულერს (1823-1900) თვლიან. პირველი არის ე. წ. მეტეოროლოგიური თვალსაზრისის დამწყები, მეორე კი სოლიარულისა. ამ ორი დიდი მეცნიერის მიერ არის შექმნილი ის დიდი და მწყობრი სისტემა, რომელსაც ინდო-ევროპიულის სახით ვიცნობთ. ამ სისტემის ძირითადი აზრი შემდეგია: ინდო-ევროპიული მოდგმის ერებს მრავალი მითი აქვთ, რომელნიც ერთმანეთს ენათესაებიან. ეს ნათესაობა ჩანს როგორც ამ მითების ხასიათიდან, ისე, და უმთავრესად, მითიურ არსებათა სახელებიდან. ეს სკოლა ეტიმოლოგიის გზით მიდიოდა, და თუ რომელიმე მათი ამ მხრივ რაიმე ნიშანს იძლეოდა, ეს საკმარისი იყო, რომ იგი „პრაარიული" ოჯახიდან წამოეყვანათ. ამ თეორიის მიხედვით, ისტორიის წინა ხანაში არსებობდა ინდო-გერმანული ერი, რომლის რელიგია ცოტა

---

* იაკ. გრიმის მთავარი შრომები: Deutsche Grammatik — 3 ტომი, 1819—1837. Deutsche Mithologie, 1839. ამ შრომით მან საფუძველი ჩაუყარა მეცნიერულ ლინგვისტიკასა და ფოლკლორს.

რამით განსხვავდებოდა ისტორიულ ეპოქაში ცალკე გასულ ინდო-ევროპიულ მოდგმის ერთა რელიგიებისაგან. მითი ენის საკითხია. ვიდრე კაცობრიობას ენა არა ჰქონდა, მას არც მითი გააჩნდა, რადგან მითი ბუნების მოვლენათა ახსნის პირველი ცდაა აზროვნების საშუალებით, აზროვნება კი ენის გარეშე, შეუძლებელია. მაშასადამე, ენა წინ უსწრებს მითს, ეს უკანასკნელი კი მეტყველების თავისებური ფორმაა. ისე რომ, მითოლოგიური პრობლემა, არსებითად, ლინგვისტური პრობლემაა. ასე მსჯელობდა მიულერი.

შემდეგ: მითი ბუნებრივი წარმოშობაა, ე. ი. ღმერთები და სხვა მითიური არსებანი, ბუნების მთავარ მოვლენათა განსახიერებას წარმოადგნენ. ხოლო ენის ავადმყოფობას „Disease of language" ინდო-ევროპიელები იქამდე მიაყავდა, რომ ბუნების მოვლენათა შესახებ, როგორიცაა, მაგალითად, ელვა, ჭექა, ქუხილი და სხვ., ისინი ლაპარაკობდნენ, როგორც მძლავრ პიროვნებათა შესახებ. მათი სახელი კი წარმოსდგებოდა მათი მოქმედებიდან. ყოველგვარი მოქმედება მოქმედსა გულისხმობს და ამ მოქმედის სახელიც მოქმედების სახელის ძირიდან სწარმოებდა. შემდეგ ამ ზეციურ მოვლენათა მიზეზი — არსება წარმოიდგინეს, როგორც ადამიანისაგან განსხვავებული, რაღაც ზეადამიანური არსება, და სიტყვა — სახელები იქცნენ ღვთაებად, ხოლო მათი მოქმედების აღწერა — მითებად. მაგალითად, ღვთაებანი:

აგნი (ცეცხლისა) — პირველად „მოძრავსა" ნიშნავდა,
ინდრა — მრწყველს, დამსველებელს,
უშასი — შუქთა მფრქვეველს, ბნათობს

და სხვა. მიულერს მითების ისტორიული წარმოშობაცა სწამს, მაგრამ ისე, რომ ამ „ისტორიას" საფუძვლად იგივე სოლიარული ხასიათის ღვთაებები დაედვნენ. ამ მიმართულებას თავის დროზე ბევრი ცნობილი მიმდევარი ჰყავდა. როგორც მაგ., რენანი, კოქსი, დარმსტეტერი, ბრეალი, გუბერნატისი, ბრატკე, ლინდე, ჯიოვა, დანეზი, არნოლდ, ფორესტი, კანიცარო და სხვ. ეს თეორია დღესაც განაგრძობს არსებობას და ჰყავს ისეთი წარმომადგენლები, როგორც ედვინი და ფაი (ამერიკაში), ვ. ჰანრი (საფრანგეთში), ერ. ვენდორფი, შრადერი, კრეჩმერი, ოლდენბერგი (გერმანიაში) და სხვ. მართალია, ბევრ რამ შეიცვალა ხსენებულ მეცნიერთა შრომებში, ბევრი რამ მიულერ-კუნისა უარყოფილ იქნა, მაგრამ საფუძველი მაინც საერთო დარჩა.

მითოლოგიური სკოლა შემდეგში თანდათანობით გაიზარდა, განშტოვდა, და მეტი მეცნიერული საფუძველი მიეცა. წარმოიშვა ე. წ. ორიენტალისტური მიმართულება, რომელმაც დასავლეთ ევროპის

ცარგლებში მომწყვდეული მეცნიერული აზრი აღმოსავლეთისაკენ გადმოაქანა, და ის, რაც მანამდე ევროპის ადგილობრივ წარმოშობად ითვლებოდა, აღმოსავლეთიდან წამოსულად გამოცხადდა. ეს მიმართულებაც, თავისი ჩანასახით, ძველი იყო. ჯერ კიდევ ანტიურ ქვეყანაში, როგორც მოვიხსენიეთ, არსებობდნენ მითების წარმოშობის შესახებ ჰიპოტეზები, შემდეგ წმ. მამები, ჰუმანისტები, დეისტები და სხვ. თავის მოსაზრებებს გამოთქვამდნენ მათ შესახებ. ე. წ. ეკლესიის მამანი ამტკიცებდნენ, რომ წარმართ ერთა მითები ბიბლიური რელიგიის დამახინჯებას წარმოადგენენ. ეს აზრი დაიცვა ფოსმა (1577-1649), შემდეგ ბრიანმა, გლადსტონმა და სხვ. მაგრამ წმინდა მეცნიერულ ნიადაგზე ეს თეორია ჯერ ფრ. კრეიცერმა დააყენა (1771-1858), შემდეგ და უფრო ბენფეიმ (1809-1881). ეს უკანასკნელნი და მათი მიმდევრები, სწავლობდნენ რა აღმოსავლეთის პოეზიას, ხედავდნენ, რომ დიდი ნათესაობა არსებობს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხალხთა პოეზიას შორის. რისი შედეგი უნდა ყოფილიყო ეს ნათესაობა? რასაკვირველია, ეს უნდა ყოფილიყო პოეტურ სიუჟეტთა სესხების ნაყოფი. ევროპას აზიიდან ბევრი რამ მიუღია ბიზანტიის, არაბების, მონგოლების და სხვათა საშუალებით, ისე რომ, ევროპის ხალხთა სახალხო პოეზია ორიგინალური კი არ არის. ნასესხებია. მათი ახსნაც ისე კი არ შეიძლება, როგორც აღგილობრივი მითოლოგიიდან წარმოშობილისა, არამედ უნდა მოძებნილ იქნეს მიბაძვის წყაროები. საამისო გზა შედარებითი მეთოდია, რომელიც იმავე დროს. ისტორიული მეთოდი უნდა იყოს. ამ მიმართულების საუკეთესო წარმომადგენლებად ითვლებიან: ოტო გრუპე, ოტო კელერი, ლეო, კრაუტი, ვიქტორ ბერარი, ფ. ბერჟე, რობერტ ბროენი, ვილამოვიცი, ვინკლერი და სხვ. რუსეთში სტასოვი, ა. ნ. ვესელოვსკი და სხვ.

ანთროპოლოგიური მიმართულება. ეს სკოლა უმთავრესად ინგლისში დაიბადა. მისი საფუძვლის ჩამყრელნი არიან: ტაილორი, ლებოკი, პერბერტ სპენსერი, ლიპერტი და სხვ. ის პოსტულატი, რომელსაც ეს სკოლა ემყარება, არის პირველყოფილ ადამიანთა ფსიქოლოგიის იგივეობა. ხოლო თავის ისტორიულ სარწმუნოებრივ კვლევას საფუძვლად უდებს ბიოლოგიაში განმტკიცებულ საყოველთაო ევოლუციის პრინციპს. ამ მიმართულების წარმოადგენელნი ასე მსჯელობენ: ყოველი ხალხი, თავისი განვითარების ამა თუ იმ საფეხურზე, იქმნის თავის რელიგიურ წარმოდგენებს, ჩვეულებას, წესებს და სხვ. ეს უკანასკნელნი ხშირად ერთი და იმავე ხასიათის არიან სულ სხვადასხვა და სრულიად მოწყვეტილ ხალხთა შორის. ამ იგივეობის მიზეზი გავლენათა სფეროში კი არ უნდა ვეძებოთ,

არამედ თვით ადამიანთა ფსიქოლოგიის იგივეობაში, რომელიც ცხოვრების ერთსა და იმავე პირობებში და კულტურული განვითარების ერთსა და იმავე საფეხურზე, ერთსა და იმავე შედეგებს იძლევა. ამისათვის, კვლევა უნდა წარმოებდეს ე. წ. ველურთა ფსიქიურ ქვეყნიდან, და რადგან პრიმიტიულ ფსიქოლოგიას საფუძვლად ანიმიზმი უძევს, ანთროპოლოგიური სკოლის წარმომადგენლებმა ყოველგვარი რელიგიისა და მითების ძირი ამ ბუნების გაცხოველმყოფელობაში დაინახეს. ტაილორი სრულიად გარკვეულად ამბობდა, რომ მითების პირველ და მთავარ გამომწვევ მიზეზად უნდა ჩაითვალოს ის რწმენა, რომლის მიხედვითაც მთელი ბუნება გასულდგმულებულია. ეს რწმენა, თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურზე, განპიროვნებამდე მიდის, ე. ი. ახდენს ბუნების მოვლენათა პერსონიფიკაციას. აქედანაა მითების წარმოშობაც. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ტაილორის და ლებოკის თეორიების მიხედვით, მითები სხვა გზითაც წარმოიშვიან, და ხშირადაც, როგორც მაგ. სოციალური, პოლიტიკური და მორალური შთაგონების ნიადაგზე. ეს დიდი ნაბიჯი იყო წინ გადადგმული. ეს იმას ნიშნავდა, რომ, თუმც სავსებით არა, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვნად, ჩვეულებები და წესები მითებს დაუშორეს. და საზოგადოებრივ ყოფაში მოუძებნეს მათ სრულიად რეალური და პრაქტიკული საფუძველი. ამ თვალსაზრისმა შემდეგ მანჰარტ[1] და სხვ. მოახდინა გავლენა, რის შესახებაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ტაილორისაგან რადიკალურად განსხვავდება ჰერბერტ სპენსერი. მართალია, იგიც ამავე თეორიულ საფუძველზე დგას, მაგრამ სულ სხვაგვარად ხსნის იგი პირველყოფილი ადამიანის ფსიქოლოგიას. სპენსერი არა სცნობს პირველყოფილი ადამიანის ფანტაზიას. იგი მხოლოდ დაკვირვების ნიჭსა ხედავს მასში და ამის შედეგად აცხადებს იმ რაღაც საიდუმლო დუალიზმს, რომლის ძალითაც ყველაფერს სული ედგმის და ყოველივე თავისი ორეულით არსებობს. ჩრდილი, სიზმარი, გულშემოყრა, კატალეფსია, აპოპლექსია, ექსტაზი და ბოროტის სიკვდილი—აი ამ მოვლენებმა, პირველყოფილი ადამიანის წარმოდგენაში ორეულის იდეა გაღრმავეს და აქედანვე წარმოსდგა მიჩიც. კერპთაყვანისმცემლობაც, ფეტიშიზმიც, რელიგიური ჰიმნებიც, ლოცვებიც და სხვ. სპენსერს უახლოვდება ლიპერტი.

ანთროპოლოგიურმა მიმდინარეობამ მეცნიერთა შორის დიდი თანაგრძნობა გამოიწვია. თავდაპირველ ანიმიზმის თეორიამ მრავალი მეცნიერი შემოიკრიბა, როგორც. მაგალითად, გრანტალენი, ტიელე (ინგლისში), ლუტერნო, ნაწილობრივ რეინაჰი (საფრანგეთში), როდე, უზენერ, ნაწილობრივ შრაუერი, ვიდე. ზეკი, დრერუპი და სხვ.

(გერმანიაში), ვილკენი (ჰოლანდიაში), ზელისნსკი, შტერნბერგი, კლინგერი, ხარუზინი და სხვ. (რუსეთში). ისე რომ, საერთოდ გამოითქვა ა. ლანგი, რომელმაც ამ თეორიას classical theory უწოდა.

ჩვენ აქ არ შეგვიძლია ყველა ხსენებულ მეცნიერის მოსაზრებათა აღნუსხვა, რადგან ეს არ შეადგენს ჩვენს ამოცანას. ჩვენ მხოლოდ ის მწვერვალები გვაინტერესებს, რომელთ მიხედვითაც შესაძლებელი იქნება ამა თუ იმ მიმდინარეობის წარმოდგენა. ამ მხრივ კი, რომ აღნიშნული მიმართულება მთლიანად იყოს გათვალისწინებული, გაკვრით უნდა მოვიხსენიოთ ვილჰელმ ვუნდტის გრანდიოზული შრომა „ხალხთა ფსიქოლოგია“ Volkerpsichologie, რომელსაც დასახული ამოცანის გასარკვევად უდიდესი მეცნიერული მნიშვნელობა აქვს. ვუნდტი ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით არკვევს ფანტაზიის ბუნებას, შემდეგ წარმოდგენას სულის შესახებ და ბოლოს მითებს, რომელნიც ბუნებას შეეხებიან. როგორც ხელოვნების ყოველ დარგში, ისე მითებშიც, შემოქმედ ფანტაზიას უდიდესი ადგილი აქვს დათმობილი. ესთეტიკურ გამსჭვალულობასა (Einfühlung) და მითოლოგიურ პერსონიფიკაციას შორის მხოლოდ ხარისხობრივი გარჩევა არსებობს. არსებითად, ერთიც და მეორეც აპერცეფციის სხვადასხვა სახეა. ჩვენ ვიცით, თუ როგორია აპერცეფციის განმარტება ვუნდტის მიერ. ობიექტის გაგების ყოველ ცალკე შემთხვევაში ხდება სუბიექტის ნების აქტი, ე. ი. ობიექტში სუბიექტის მეობის პროექცია ხდება და ისე რომ ადამიანს თავისი საკუთარი სულდგმულობა და სიცოცხლე ობიექტში შეაქვს. ამ თვალსაზრისით, მითოლოგიური აპერცეფციაც თავდაპირველია, ძირეული. აქედან გამომდინარეობს პირველყოფილი ანიმიზმიც, რომელიც ვუნდტს რელიგიის ერთადერთ წყაროდ მიაჩნია. მაგრამ ანიმიზმიც, თავის მხრივ, რამდენიმე ეტაპს შეიცავს. ვუნდტი სამ საფეხურს არჩევს, პირველი: პრიმიტიული ანიმიზმი; მეორე: ტოტემიზმი და მონიზმი; მესამე: დემონთა რწმენა. პირველ საფეხურზე არსებობდა წარმოდგენა მხოლოდ ე. წ. ხორციელი სულის შესახებ. ეს სული სხეულში იყო ჩაქცეული, სისხლში, გვამში. შემდეგ კი წარმოიშვა იდეა, ფსიქეის ანუ იმ სულის შესახებ, რომელიც სხეულსა სტოვებს, როგორც, მაგალითად, ძილში, სიკვდილის შემდეგ და სხვ. ამ წარმოდგენასთან არის დაკავშირებული ჯადოქრობა, სხვადასხვაგვარი საიდუმლოებანი, მაგია. მის ნიადაგზე არის წარმოშობილი ფეტიშიზმი, შემდეგ გმირებისა და ღმერთების წარმოდგენა და სხვ. და აქვეა ხალხური შემოქმედების სათავეც. „მითი ენაზე უმცროსია, მაგრამ ყოველი ერის მითოლოგია არის მითისა და პოეზიის შეერთება“.

აღნიშნულ მიმართულებათა გარდა, აღსანიშნავია კიდევ ე. წ. **ისტორიულ-ფილოლოგიური სკოლა და დემონოლოგიური მიმართულება.** პირველი წარმოიშვა როგორც ერთგვარი რეაქცია, შედარებითი მითოლოგიის უკიდურესობით გამოწვეული. პირველყოფილი ინდო-ევროპიული რელიგიის რეკონსტრუქციის მაგიერ, რაც, ამ სკოლის აზრით, თვითნებური და დაუმტკიცებელია. მან თავისი კვლევის სფერო მხოლოდ ამა თუ იმ ცალკე მითოლოგიით განსაზღვრა, როგორც, მაგალითად, ბერძნული, რომაული, გერმანული და სხვ. რადგან, ამ სკოლის აზრით, მხოლოდ ამ ფარგლებში შეიძლება მეცნიერული გზით სიარული. ინდო-ევროპიული ძველი ხანისაკენ გადახედვა კი მხოლოდ პოეტური გზნებაა და ლამაზი ზღაპარი. ამ სკოლას ეკუთვნიან: კარლ მიულერი, დენეკენი, ნაწილობრივ ვილა-პოვიც-მოლენდორფი და სხვ. მათ უარჰყვეს მითისა და ეტიმოლოგიური ანალიზის შეტოლება და თუ ზოგჯერ ამ გზას მიმართავდნენ, მხოლოდ მიტომ, რომ აეხსნათ ესა თუ ის მითი, მთელი თავისი რაობით და მნიშვნელობით. ასე რომ, ძველი უნივერსალობის მაგიერ, მათ კერძოობის პრინციპი დაადგინეს და მითოლოგიაში ლოკალობის თეორია განამტკიცეს. ჩვენის აზრით, ამ სკოლას პრინციპიალურად ახალი არაფერი უთქვამს. ეს მიმართულება უფრო კორექტურული ხასიათისაა, ვიდრე ორიგინალური, თუმცა მისი დამსახურება, ამის მიუხედავად, მაინც მნიშვნელოვანია და დიდად ნაყოფიერი. ასეთივე კორექტურული ხასიათისაა დემონოლოგიური მიმართულება, რომლის მეთაურებადაც ვ. შვარცი და ვ. მანჰარდტი ითვლებიან. მათი ძირითადი მოსაზრებაც მიულერ-კუნის მეტეოროლოგიურ-სოლიარული თეორიის კორექტივია. და თუ ეს უკანასკნელნი ამბობდნენ, რომ რელიგიის პირველი ფორმა ბუნების მძლავრ მოვლენათა და სტიქიონთა თაყვანისცემა არისო, შვარცი და მანჰარდტი ამტკიცებენ, რომ ამ ფორმას წინ უსწრებდა ბუნების წვრილ მოვლენათა თაყვანისცემაო. ამ მიმართულების და, განსაკუთრებით, მანჰარდტის დამსახურება და მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ მათ ხელი შეუწყვეს მითების ნატურალისტური განმარტების დასაწყისს. რომელსაც, როგორც მოვიხსენიეთ, სათავე ტაილორმა და ლებოკმა დაუდეს. მანჰარდტმა, პროფ. ანიჩკოვის სიტყვით, „დააჩქარა იმ თვალსაზრისის მოვლინება, რომლის მიხედვითაც წესების უმრავლესობა შეიძლება გახდეს შესწავლის დამოუკიდებელ საგნად. რაიმე უძველეს წარმართულ რწმენის აღდგენის ცდათა გარეშე"* ეს „დამოუკიდებლობა" კი იმაში გამოიხატა, რომ მანჰარდტმა წესთა და ჩვეუ-

* პროფ. ანიჩკოვი, **Весенняя обряд. песня**, გვ. 37.

ლებათა მთელი წყება განიხილა როგორც პრაქტიკული მიზნებით გამოწვეული მოქმედებანი და, მაშასადამე, რაციონალისტურ ნიადაგზე აღმოცენებული. მანჰარდტის მიერ საკითხის ასეთმა გადაჭრამ (თუმცა ნაწილობრივად) მეცნიერებაში საკმაოდ დიდი რეზონანსი გამოიწვია. მაგალითად, რობერტსონ სმიტმა, თავის ლექციებში, ძველ ებრაელთა რელიგიის შესახებ განაცხადა: „ქრისტიანული ეკლესიის ყოველ შტოში ცნობილია, რომ რიტუალს მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ დოგმატთან დაკავშირებით. ისე რომ, ქრისტიანთა შორის რელიგიის შესწავლა ნიშნავდა ქრისტიანულ რწმენათა შესწავლას. ყველა ანტიურ რელიგიაში დოგმატიკის ადგილი მითოლოგიამ დაიჭირა... მაგრამ განსაზღვრულ მითებისადმი რწმენა სრულიად არ წარმოადგენდა ნამდვილი რელიგიის სავალდებულო ნაწილს. რწმენა არც რელიგიურ დამსახურებად თუ ღვაწლად ითვლებოდა, ანდა ღმერთთა წყალობის მისაღებ საშუალებად, სავალდებულოდ და საქებურად მხოლოდ ტრადიციის მიერ ნაკურთხი განსაზღვრული საკრალური აქტები ითვლებოდნენ. და თუ ეს ასე არის, მაშ მითოლოგიას აღარ უნდა ეთმობოდეს ის პირველხარისხოვანი ადგილი, რომელსაც მას ხშირად აკუთვნებენ ძველ რწმენათა მეცნიერული შესწავლის დროს“.*

ბერარმა ამ მოსაზრებას მხარი დაუჭირა და, თავისი მხრივ, ახალი ფაქტებითაც განამტკიცა თავის გამოკვლევაში არკადიული კულტების შესახებ Arcadiens. ბერარი მოგვითხრობს, რომ როდესაც პავზანიუსი რომელიმე ტაძარში მივიდოდა, ტეგეუსისა იქნებოდა თუ ფიგალიუსისა, იგი ხვდებოდა მრავალ წესებს, ჩვეულებებს, ღვთის მსახურების ნიშნებს, სამლოცველო საგნებს და სხვ., რომელთ შესრულებასაც ჭურუმები სავალდებულოდ აცხადებდნენ, თუმცა ყველა თავისებურად განმარტავდა მათ. ამის გამო, პავზანიუსმა ბევრ მითს ღმერთთა შესახებ უარყოფა უწოდა ενμερειας ενεκεν πλεον. ისე რომ, ბერარის აზრით, „მითი კი არ წარმოადგენს რელიგიას, არამედ ალამაზებს. მითი რელიგიის შესამოსია“. ეს ნათქვამი ფრიად ღირშესანიშნავია. ხალხური შემოქმედება თუ მსოფლმხედველობა მითოლოგიას ნელ-ნელა თავს აღწევს და რაციონალისტურ ნიადაგზე დგება. ამას კი შედეგად ის მოჰყვა, რომ მითი ყოფას დაუკავშირდა, საზოგადოებრივ-ეკონომიურ ცხოვრებას და, უკანასკნელის მიხედვით, ბევრი რამ ახალი მხარე გამოჩნდა და დამტკიცდა. ეს იყო ერთგვარი მოსამზადებელი მუშაობა, რომელსაც მოჰყვა ე. წ. **სოციოლოგიური სკოლა**, რომელიც მითს და, საზოგადოდ, ფოლკლორს,

---

* პროფ. ვიჩკოვი, Весенняя обрядн. песня, გვ. 37.

სამეურნეო ცხოვრებით განსაზღვრავს. ამ მეთოდს დასაბამი მარქსიზმმა მისცა.

ეს არის ის ძირითადი მიმართულებანი, რომელნიც ხალხური შემოქმედების ისტორიამ იცის. მართალია, ამათ გარდა არსებობენ ბევრი შერეული ტიპის თეორიები, მაგრამ მათ შესახებ აქ არას ვამბობთ, არა იმიტომ, რომ მათი მნიშვნელობა მცირეა, არამედ თვით ჩვენი შრომის ხასიათის გამო. ჩვენ მხოლოდ გაკვრითი მიმოხილვა გვაინტერესებდა. ასეთ შემთხვევაში კი მხოლოდ მაღალი წერტილები აღინუსხებიან ზოგადი კონტურების მოსახაზავად. ამ მოკლე ექსკურსის შემდეგ, გადავიდეთ ხალხური სიტყვიერების თეორიულ მხარეებზე.

*

ყოველი მეცნიერული დისციპლინის პირველი საკითხი არის და უნდა იყოს იმ ცნების გამორკვევა, რომელმაც უნდა გამოხატოს შესასწავლ ობიექტთა ქვეყანა. ამ შემთხვევაშიც უნდა გარკვეულ იქნეს ის ტერმინები, რომელთაც სახელად არქმევენ ხალხური შემოქმედების შემსწავლელ მეცნიერებას. ეს ტერმინებია: „ფოლკლორი", „ხალხური სიტყვიერება", „ზეპირსიტყვაობა", „ხალხური პოეზია", „მითოლოგია" და სხვ. უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული ტერმინებით განსაზღვრული მეცნიერება, როგორც თვით სახელთა სიმრავლეც გვიჩვენებს, მეცნიერების გრამატიკის თვალსაზრისით, გაურკვეველ მდგომარეობაში იმყოფება. არამცთუ ძირითადი ცნებები, არამედ თვით სახელიც კი, როგორც ვხედავთ, მეცნიერებაში სხვადასხვაგვარად არის გაგებული. ამის გამო, ხალხური შემოქმედების თეორეტიკოსმა, უპირველეს ყოვლისა, უნდა განსაზღვროს ამ დისციპლინის საგანი და საზღვრები. წინააღმდეგ შემთხვევაში, უფრო გამრავლდება ის გაურკვევლობა, რომელიც ამ მეცნიერებას თან ახლავს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა განისაზღვროს:

1. მოვლენათა ის ქვეყანა, რომელსაც ეს დისციპლინა სწავლობს;

2. ეს მოვლენები, რომელიმე სხვა მეცნიერების მიერ ისწავლება თუ არა, და თუ ისწავლება, რა მხრივ.

3. იმ მოვლენებს, რომელსაც ჩვენი მეცნიერება გამოჰყოფს, რა თვალსაზრისით განიხილავს.

ამ საკითხთა გარკვევის შემდეგ, თავისთავად აღიძვრება და გადაწყდება კიდეც კითხვა:

1. ხალხური შემოქმედების შემსწავლელი მეცნიერების ავტონომიურობის შესახებ;

2. რა ურთიერთობაში იმყოფება იგი სხვა მეცნიერულ დისციპლინებთან, რომელნიც იმავე ობიექტებს იკვლევენ;

3. რა სახელი უფრო შეეფერება, როგორც ობიექტის, ისე იმ თვალსაზრისის მიხედვითაც, რომელიც ჩვენს მეცნიერებას აღმოაჩნდება.

რაც შეეხება პირველ კითხვას, უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ საკითხი არ არის ძნელად გასარკვევი. ხალხური შემოქმედების სფეროში ექცევიან: მითები, ლეგენდები, ზღაპრები, რწმუნებანი, კულტი, წესები, ჩვეულებები, შაირები, სიმღერა, როკვა, თამაშობა, ბინა, მოწყობილობა და მხატვრობა. მართალია, ბევრ აქ ჩამოთვლილ დარგს უყურადღებოდ ტოვებდნენ და უფრო მეტად სიტყვიერ შემოქმედებას იკვლევდნენ, მაგრამ ამას არა აქვს მნიშვნელობა. ჩვენ ის კითხვა გვაინტერესებს, თუ რას უნდა ვუწოდოთ ხალხური შემოქმედება და აღვნიშნავთ იმ დარგებს, სადაც ცნაურდება ხალხის შემოქმედებითი სული, ანუ ადამიანის ემოციების და გრძნობების განხორციელება თუ გამოთქმა. უახლოეს ლიტერატურაში საკითხი სწორედ ისე წყდება, როგორც აქ ვამბობთ.* სხვანაირად საკითხის გადაჭრა არც შეიძლება. მაგრამ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოები ამავე დროს სხვა მეცნიერებათა კვლევის ობიექტსაც წარმოადგენს. ეს ასეც უნდა იყოს. ხალხური შემოქმედება, ეს ადამიანთა შორის ურთიერთობის დიდი აუზია, სადაც თავს იყრის საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველგვარი გამოსახულება. მაშასადამე, ყველა ის მეცნიერება, რომელიც ამა თუ იმ თვალსაზრისით იხილავს საზოგადოებრივ ურთიერთობას, ე. ი. ყველა ე. წ. სოციალური მეცნიერება, ხალხური შემოქმედების ფაქტებს მიმართავს. მაგ., ეთნოგრაფია, ეთიკა, მეცნიერება რელიგიის შესახებ, იურისპრუდენცია, ისტორია, არქეოლოგია და სხვ. ისე რომ, ხსენებულ მეცნიერებათა ობიექტები, თუ სავსებით არა, ნაწილობრივ მაინც ერთი და იგივეა. იბადება კითხვა: რაღა საჭიროა ცალკე დისციპლინა, რომელიც ამ ხალხურ შემოქმედებას შეისწავლის. ამ კითხვაზე ნათელ პასუხს მივიღებთ, თუ თვალსაზრისის საკითხს აღვძრავთ. ვაკსვეილერის თქმისა არ იყოს, „თვალსაზრისი ყველაფერია". თუ ამ მხრივ შევხედავთ საკითხს, ნათელი გახდება, რომ ყველა ხსენებულ მეცნიერებას ხალხური შემოქმედების დოკუმენტები განსაზღვრული თვალსაზრისით აინტერესებს. მაგ., ეთნოგრაფია, ეთნოლოგია, ხალხთამცოდნეობა (Völkerkunde) ზოგადად რომ ავიღოთ, იკვლევს ხალხთა ზნეს, ჩვეულებებს, ყოფის პირობებს, მოწყობილობას, რწმენას, ხელოვ-

---

* იხ. Arnold van Genner, Le folklore, 1924 წ.

ნებას და სხვ. მაგრამ ყველაფერი ეს მას სჭირდება ხალხთა დასახასიათებლად, კლასიფიკაციისათვის, განსხვავებათა მიზეზების გამორკვევისათვის, როგორც ფიზიკური და გარეგანი განსხვავების, ისე ყოფის პირობებისა, ცხოვრების ხასიათისა, კულტურულობის მიხედვით. ისე რომ, ლოგიკური მახვილი აქ შემოქმედებაზე კი არ ეშვება, არამედ შემოქმედზე. აქ ისეთივე განსხვავებაა, როგორც მაგალითად, იქნებოდა განსხვავება რომელიმე ავტორის ბიოგრაფიისა და მისი შემოქმედების შესახებ მსჯელობის დროს. ეთიკა ანუ მეცნიერება ზნეობის შესახებ, ისიც ხალხურ შემოქმედებას ეპყარება, რადგან იქიდან იღებს ადამიანთა ყოფაქცევის ამ ნორმებს და რეცეპტურას, რომელიც აწესრიგებდა სავალდებულო ურთიერთობას. მისთვისაც ხალხური შემოქმედება იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც იქ მოიძებნება მისთვის გამოსადეგი მასალა. ასეთსავე მდგომარეობაში იმყოფება მეცნიერება რელიგიის შესახებ. იგი იკვლევს ხალხურ მითებს, კულტს, რწმუნებებს, ცრუმორწმუნეობას და სხვ., იმდენად, რამდენადაც ეს დოკუმენტები მორწმუნეთა ურთიერთობის პროცესებს ააშკარავებენ. ასეთივე საკუთარი თვალსაზრისით უცქერის მათ იურისპრუდენცია. ამ უკანასკნელს ხალხურ შემოქმედებაში აინტერესებს ის იურიდიული შეხედულებანი, რომელიც უძველეს დროიდან ხალხს შეუქმნია და რომელიც ხალხურ შემოქმედებაში შერჩენილა ამა თუ იმ სახით, როგორც, მაგალითად, ურთიერთობანი ბატონსა და ყმას, ცოლსა და ქმარს შორის და სხვ. შეხედულებანი საკუთრების, სისხლის და სხვათა შესახებ. ასევე ითქმის ისტორიის, არქეოლოგიის, ენათმეცნიერების და სხვათა შესახებ. რა ირკვევა? ის, რომ ყველა ხსენებული მეცნიერება ხალხურ შემოქმედებას იყენებს კვლევის ობიექტად, მაგრამ ისე, რომ ყველას აქვს თავისი თვალსაზრისი, ანუ ფაქტთა გამოყოფის საკუთარი პრინციპი. საკითხავია, თუ რა თვალსაზრისი აქვს ჩვენს მეცნიერებას, ფოლკლორს ეუწოდებთ ხალხურ სიტყვიერებას თუ ხალხთა ფსიქოლოგიას. აღნიშნული მეცნიერება იკვლევს ხალხური შემოქმედების დოკუმენტებს თვით შემოქმედების თვალსაზრისით. ე. ი. იგი იკვლევს იმ ფსიქიკურ პროცესებს, რომელნიც ცნაურდებიან:

1. ხალხური წარმოდგენების სახით, რაც ამა თუ იმ ერისათვის საერთო მოვლენას შეადგენენ და გამოხატავენ უმრავლესობის გრძნობებს, აფექტებს და სხვ. აქ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს მითოლოგიური წარმოდგენები.

2. აქედან გამომდინარე რელიგიური წარმოდგენები და გრძნობები.

3. ნებისყოფის საერთო მოტივები. რომელნიც საერთო ჩვეულე-

ბაია ნორმების სახით იღებენ ფორმას. სოციალური ნორმები, პოლიტიკური ორგანიზაცია, კავშირები და სხვ.

4. კულტი და ხელოვნება, როგორც სხვადასხვა წარმოდგენათა ესთეტიური გამოსახულება.

მაგრამ ამ წარმოდგენების შესახებაც ერთგვარი განმარტება არის საჭირო. პროფ. ანიჩკოვის თქმით, „ფოლკლორი როგორც მეცნიერება, იკვლევს წარმოდგენათა ისეთ ტიპს, რომელიც შეიძლება დაუპირდაპირდეს არამცთუ დღევანდელ ჩვენს მეცნიერულ თუ რელიგიურ მსოფლმხედველობას, არამედ ძველთა რელიგიურ მსოფლმხედველობასაც კი. რომაელთა ძველ რელიგიაში, მაგალითად, ჩვენ შეგვიძლია ძალიან ადვილად გავარჩიოთ, ერთი მხრივ, ოფიციალური ქურუმთა რელიგია და, მეორე მხრივ, უფრო ძველი, ხალხური რელიგია. ძველი რომაელები სასტიკად განასხვავებდნენ ხალხურ სიმღერას ანუ ლექსს (oprobria rüstica) პოეზიისაგან, აგრეთვე იმათ მშვენივრად იცოდნენ ზღაპრისა და პოეტურად გამოსახვის ღირსი ლეგენდის ერთმანეთისაგან გარჩევა. მათ არ იცოდნენ ყველა ამის ერთი სიტყვით შეკავშირება, მაგრამ ფოლკლორის არსებობას კი ძველებიც კარგად გრძნობდნენ“* მართალია, რადგან ხალხური შემოქმედება უფრო სხვა ტიპისა არის, ვიდრე ის შემოქმედება, რომელიც მოცემული გვაქვს მხატვრული ლიტერატურის ანდა, საზოგადოდ, მხატვრობის სახით. ეს უკანასკნელი ავტორის ბუნებას ატარებს, გარკვეული წრის გემოვნებითა და მოთხოვნილებით არის განსაზღვრული, ერთგვარი გენეტიური კავშირით არის გადაბმული წინამორბედ თავისგვარ მოვლენებთან და სავსეა ეპოქის დოკუმენტებით. თუ დაკვირვებით შევისწავლით ამა თუ იმ ავტორის ნაწარმოებს, ჩვენ შეგვიძლია აღვადგინოთ იმ წრის სოციალურ-ფსიქოლოგიური ბედგომარეობა, რომელმაც ავტორი წარმოშვა. სულ სხვა არის, როდესაც ხალხურ შემოქმედებას ვითვალისწინებთ. აქ არ არის ერთი გარკვეული ავტორი. მის მაგიერ რაღაც შემკრებლობითი პიროვნება იცქირება, უპიროვნო და უსახეო, უცნობი და იმავე დროს თითქოს ნაცნობი, რაღაც კოლექტიური ერთეული. ამ უკანასკნელის შემოქმედება არ არის დაკავშირებული გარკვეულ ისტორიულ ეპოქასთან. პირიქით, მასში ფენებივით ლაგდებიან ერთმანეთზე სხვადასხვა დროის წარმოდგენები, ედუღებიან ერთმანეთს და ისე, რომ ეძველესი, დიდი ხნის დავიწყებული ამბები და სახეები ახლდებიან იმ მასალით, რომელსაც ხალხის ცხოვრების ახალი პირობები იძლევა. შეფლე იტყოდა, რომ ენა არის „მთელი ისტორიული სულიერი

---

* იხ. аничков, Весн. обр. поэзия, ч. I, გვ. 39.

მუშაობის ერთგვარი სიმბოლური კაპიტალიზაცია. ამავე სიტყვების გამეორება შეიძლება მთლიანად ხალხური შემოქმედების შესახებაც, რომლის შემდგომ ნაწილსაც ენა წარმოადგენს. და ამ „სიმბოლური კაპიტალის“ შექმნისა და განვითარების პროცესთა გამორკვევა, მისი საგნობრივი და ფორმალური საუნჯეების ჩვენება, ეს არის ჩვენი მეცნიერების ამოცანა. იბადება კითხვა: მეცნიერებას ხალხური შემოქმედების შესახებ საკმაო საეუძველი არსებობისათვის ჰქონია თუ არა. ზემოთქმულიდან პასუხი თავისთავად გამომდინარეობს. როგორც გარკვეულ ობიექტთა ქვეყნის დამოუკიდებელი თვალსაზრისით განმზღვრელი დისციპლინა, ხალხური შემოქმედება ავტონომიური მეცნიერება არის.

ვნახოთ ახლა თუ რა ურთიერთობა აქვს, და შეიძლება ჰქონდეს სხვა, მონათესავე დისციპლინებთან, რომელნიც იმავე ობიექტებს იკვლევენ. უპირველეს ყოვლისა, გვსმენთ, როგორი ურთიერთობა აქვს ჩვენს მეცნიერებას ე. წ. ხალხთმცოდნეობასთან, რომელიც შეიცავს ეთნოგრაფიას, ანუ აღწერით ხალხთმცოდნეობას და ეთნოლოგიას, ანუ შედარებით ხალხთმცოდნეობას*, რადგან ყველაზე ახლო ხალხურ შემოქმედებასთან ეს მეცნიერება ღგას. იმდენად, რამდენადაც მთლიანად აღებული ხალხთმცოდნეობა იკვლევს კაცობრიობის ფართო და ბუნებრივ ჯგუფებს, როგორც, მაგალითად, მოდგმა, ხალხი, რასა და სხვ., განსაზღვრავს იმ მსგავსებასა და განსხვავებას, რომელიც ამ ჯგუფთა შორის არსებობს, ეძებს ამის მიზეზებს და სხვ., ხალხთმცოდნეობა ჩვენი მეცნიერებისათვის, უახლოეს დამხმარე დისციპლინას წარმოადგენს, განსაკუთრებით ეთნოლოგია, რომელიც თავის კვლევის სფეროში აქცევს:

1. ადამიანთა ფიზიკურ და გონებრივ თვისებებს (ანთროპოლოგია),

2. ბუნებრივ პირობებს, რომელთ გავლენითაც ვითარდებოდა ესა თუ ის ხალხი (ანთროპოგეოგრაფია),

3. კულტურულ საუნჯეებს, როგორც, მაგალითად, ენა, წერა, თვლა, მწერლობა, რელიგია, ზნეობა, ზნე, ადათი, ჩვეულება, უფლება და სხვ.

სამაგიეროდ, ჩვენი მეცნიერებაც ხალხთმცოდნეობის უახლოეს დამხმარე დისციპლინად ითვლება. იგი აწვდის მას სპეციალურ ცნო-

---

* ამ სახელწოდებას ჩვეულებრივი და გაკრცელებული აზრით ვსნარობთ, თუმც ვიცით, რომ ზოგიერთი მეცნიერი ამ სახელებს არ იზიარებს, როგორც, მაგალითად, ცნობილი გეოგრაფოსი კირჰოფი და სხვ. ამ ცნებათა ლოგიკური ანალიზი ამჟამად ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს.

ბებს ხალხური შემოქმედების შესახებ, რის კვლევაც ხალხთმცოდნეობის პირდაპირ ამოცანას არ შეადგენს. რაც შეეხება ისტორიას, ხალხური შემოქმედება მასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. უკეთ: ეს ორივე სფერო ერთად ცოცხლობენ და ერთადვე ვითარდებიან. ხალხური სიტყვიერებისა და საერთოდ შემოქმედების დახმარებით, შესაძლებელია დაახლოებით მაინც აღდგენილ იქნეს ესა თუ ის ისტორიული ეპოქა და ისტორიის მიხედვით კი შეიძლება გათვალისწინებულ იქნეს ხალხური შემოქმედების მდგომარეობა. არამცთუ მთლიანად შემოქმედების ანდა სიტყვიერების, არამედ მხოლოდ დიალექტების საშუალებითაც კი შეიძლება ამა თუ იმ მოდგმის ისტორიის დაახლოებითი ასახვა* ჯერ ისევ ძველად, ევგემეროსი, ალექსანდრე მაკედონელის თანამედროვე, მითებს დამახინჯებულ ისტორიად თვლიდა, ხოლო ღმერთებისა და მითიურ პირთა სახით ოდესღაც მცხოვრებ მეფეებსა და ისტორიულ გმირთა ცხოვრებას წარმოიდგენდა. დიახ, ისტორიასა და ხალხურ შემოქმედებას შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს, და თუ შეცდეს განსაზღვრასაც მივიღებთ, რომ ისტორია ნამდვილად ისტორიული ხალხთმცოდნეობა არისო, ამ საკითხის შესახებ მსჯელობის გაგრძელება აღარ იქნება საჭირო.

არანაკლები კავშირი არსებობს. აგრეთვე, ჩვენს მეცნიერებასა და არქეოლოგიას, ფილოლოგიას, იურისპრუდენციას და სხვ. შორის, რადგან პირველი იკვლევს იმ ნივთიერ ძეგლებს, რომელნიც ძველმა საუკუნეებმა დაგვიტოვეს, რასაც, უეჭველია, ხალხური შემოქმედებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ხოლო თუ შამპოლიონის განმარტებას მივიღებთ, რომ არქეოლოგიის ამოცანა არის ძველთა საზოგადოებრივი ცხოვრების დახატვა, ჩვენამდე მოღწეულ ძეგლთა მიხედვით, მაშინ არქეოლოგია და ხალხური შემოქმედება სულ ახლო მივლენ ერთმანეთთან. რაც შეეხება ფილოლოგიას, თუ მას ფართოდ ავიღებთ, როგორც ისტორიულ საზოგადოებათა კულტურის შემსწავლელ დარგს, მაშინ იგი თითქმის დაჰფარავს კიდეც ჩვენს მეცნიერებას, რადგან იგი გულისხმობს ენასაც, სიძველეებსაც, ლიტერატურასაც, უფლებასაც და სხვ. ხოლო თუ მის სფეროს ენათმეცნიერებით განვსაზღვრავთ, უნდა ვთქვათ, რომ მას უდიდესი კავშირი აქვს ჩვენს მეცნიერებასთან, არამცთუ კავშირი, შეიძლება ითქვას, რომ მის მიერ არის შექმნილი ეს უკანასკნელი. ხომ ვიცით, რომ ჯერ შლეგელმა, ბოპმა და სხვ. შექმნეს ე. წ. შედარებითი გრამატიკა. შემდეგ ჰუმბოლდტმა, პოტმა, გრიმმა, დიცემ და სხვ. საფუძ-

* იხ. შრაიერი, Сравнит. языковед. и первобытная исторія.

ველი ჩაუყარეს ისტორიულ გრამატიკას, ამაზე დამყარებით კი წარმოიშვა შედარებითი მითოლოგია, რაც ჩვენი მეცნიერების ძირითად საფუძველს წარმოადგენს. ენა ხალხის კულტურის, მისი გონებრივი განვითარების უდიდესი მაჩვენებელია. იგი არის იმ უძველესი, ბინდით მოცული აზროვნების „განძთა საფარი", საიდანაც მითი გამოვიდა. შემდეგ წარმოიშვა თქმულება, ლექსი და სხვ. აქვეანვე მომდინარეობს ხელოვნებაც, რომელიც ჯერ კულტის მიზნებს ემსახურებოდა. შემდეგ კი დამოუკიდებელ კულტურულ მოვლენად იქცა. ისე რომ. სალხური შემოქმედების შემსწავლელი მეცნიერება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ე. წ. სოციალურ მეცნიერებათა ოჯახთან, რადგან საბოლოოდ ყველანი ერთსა და იმავე ობიექტთა ქვეყანას ეკუთვნიან.

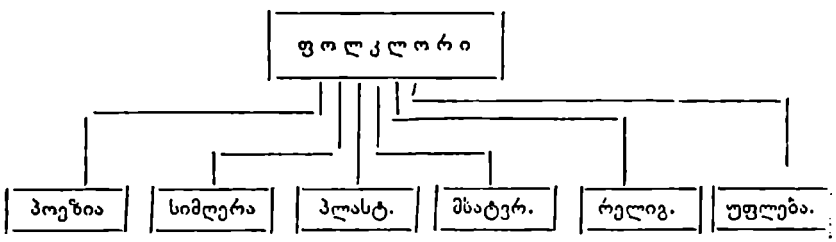
ვნახოთ ახლა, თუ რა სახელი უფრო შეეფერება მეცნიერებას, როგორც ობიექტის. ისე თვალსაზრისის მიხედვით.

ევროპაში, მე-19 საუკუნეში, ფეხი მოიკიდა ტერმინმა „ფოლკლორი". ეს სიტყვა პირველად 1846 წ. იქნა ნახმარი, ვილიამ ტომსის მიერ ლონდონის ჟურნალ „ათენეუმში" და ნიშნავს: „Folk" — ხალხური, „Lore" — ცოდნა. შემეცნება. ცნებისა და ტერმინის ახალგაზრდობა თვით დისციპლინის ახალგაზრდობის მაჩვენებელია. ამ პირობებში კი არ არის საკვირველი, თუ ამ დარგში, არამცთუ ძირითად საკითხებში, არამედ სახელწოდებაშიც კი შეუთანხმებლობა და გაურკვევლობა არსებობს. ამ ტერმინის გვერდით არსებობს მეორეც: ხალხური სიტყვიერება, რომელიც განსაკუთრებით რუსეთში დამკვიდრდა, და რუსეთიდან კი ჩვენშიც შემოვიდა. რაც შეეხება „ხალხთა ფსიქოლოგიას". ჩვენის აზრით, ეს განსაკუთრებული ამოცანების მქონე დისციპლინაა და ამ სახელზე შეჩერება საჭირო არ არის. ჩვენ ჯერ ორ ზემოხსენებულ ტერმინზე შევჩერდეთ და გამოვარკვიოთ, თუ რა სახელი უფრო შეეფერება იმ მეცნიერებას, რომელიც ხალხურ შემოქმედებას განიხილავს. ფოლკლორი თუ ხალხური სიტყვიერება? ან იქნებ ახალი რამ ცნება მოიძებნოს. რომელიც უფრო კარგად გამოხატავს იმ ქვეყანას. რომლის კვლევაც ამ დისციპლინას დაუსახავს.

ჩვენის აზრით, ტერმინი „ხალხური სიტყვიერება" ფოლკლორის „იდენტივობა" არ არის. ეს უკანასკნელი უფრო ფართო ცნებაა და სიტყვიერების გარდა. სხვა ელემენტებსაც შეიცავს, როგორც, მაგალითად, პლასტიკა, სიმღერა, ჩვეულება, კულტი და სხვ. თუ ფოლკლორი, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, ხალხის ცოდნას აღნიშნავს, შეუძლებელია, რომ ეს ცოდნა თუ სიბრძნე მხოლოდ სიტყვიერი შემოქმედების სახით წარმოვიდგინოთ. ყოველგვარი ხე-

ლოვნება, რუსთველის თქმისა არ იყოს, „სიბრძნისაა ერთი დარგი“ და, ვგონია, რომ სხეულის რიტმიული მოძრაობით თუ ბგერათა საშუალებით, არამცთუ ისეთივე სიბრძნის გადმოცემა შეიძლება, როგორსაც სიტყვა გადმოგვცემს, არამედ უფრო ძეტისაც, ე. ი. იმისი, რისთვისაც სიტყვა უძლურია. ისე რომ, „ფოლკლორსა“ და „ხალხურ სიტყვიერებას“ შორის იგივეობის ნიშანი არ გაიყვანება, მაგრამ არც ის შეიძლება, რომ „ხალხური სიტყვიერება“ არსებობდეს როგორც სრულიად დამოუკიდებელი დისციპლინა, რადგან ის ნაწარმოებნი, რომელთაც „ხალხური სიტყვიერება“ განიხილავს, სინკრეტიული ხასიათისანი არიან, ე. ი. ტექსტი, ჰანგი და მოძრაობა ერთმანეთთანაა დაკავშირებული.

ჩვენ უფრო სწორად გვეჩვენება, რომ ხალხური შემოქმედების შემსწავლელი მეცნიერების სახელად უკვე საერთაშორისოდ მიღებული ცნება „ფოლკლორი“ ვიხმაროთ. ეს იქნება ერთგვარი გენერალიზაციამქმნელი მეცნიერება, რომელიც თავის შიგნით დანაწილდება სიტყვიერების, პლასტიკის, სიმღერის და სხვ. მხარეთა მიხედვით, ისევე. როგორც, მაგალითად, ანატომია, ბიოლოგია, ოსტეოლოგია და სხვ.



ამ სქემის მიხედვით, ის სფერო, რომელსაც ე. წ. „ხალხური სიტყვიერება“ იკვლევდა, პოეზიის რკალში ექცევა და ამის მიხედვითვე უნდა ეწოდოს სახელი, ე. ი. პოეტური ფოლკლორი. მით, უმეტეს, რომ თანამედროვე მეცნიერებაში უკვე შემოსულია ფოლკლორის შემდეგი ეპითეტებით ხმარება: მხატვრული, რელიგიური, იურიდიული, და სხვ.* ჩვენ „პოეტური ფოლკლორის“ სახელწოდების ირგვლივ კიდევ იმიტომა ვართ, რომ ეპითეტი „პოეტური“ სწორედ განსაზღვრავს იმ მასალას და თვალსაზრისსაც, რომელიც ჩვენი შესწავლის საგანს წარმოადგენს, თორემ „ხალხური სიტყვიერება“ შეიძლება არაპოეტურიც იყოს და მაშინ ეს ტერმინი „სიტყვიერება“ ვერ აღნიშნავს იმ specificum-ს, რომელიც ჩვენი მეცნიერების მასალას ბონათესავე დისციპლინათა მასალისაგან გამოარჩევს. რაც შე-

* იხ. Худож. фольклор, 1926 წ.

ებება ტერმინს „ზეპირი სიტყვიერება“, აქაც იგივე უნდა ითქვას. ბევრი რამ „ზეპირი“ უკვე დიდი ხნის ჩაწერილია და წიგნის საშუალებითვე ვრცელდება. რა სახელი ვუწოდოთ ასეთ დოკუმენტებს? ამას გარდა, „ზეპირი“ არ გამოხატავს მოვლენის არსებით მხარეს. ჩვენ ის კი არ გვაინტერესებს, რომ მოვლენა ზეპირია, არამედ მისი პოეტურობა და, მაშასადამე, ლოგიკური მახვილი პოეზიაზე ეშვება და არა „ზეპირობაზე“. შეიძლება გვითხრან, რომ არც ცნება „პოეტური“ არის ყოვლისშემძლე, რომ შეიძლება ერთი რამ ერთისთვის პოეტური იყოს და მეორესთვის არა. ამაზე უნდა ვუპასუხოთ, რომ, მართალია, პოეზიის და საერთოდ ხელოვნების სფეროში ბევრი რამ არის გაურკვეველი და საზღვარშემოუვლები, მაგრამ არც ისე, რომ ერთმანეთში აირიონ ბესიკის ლექსი და ნოტარიუსის ხელწერილი. ჩანს, რომ არსებობს რაღაც ნიშანი, რომელიც თავის-თავად გაარჩევს პოეზიას არაპოეზიისაგან. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ ჭეშმარიტებასთან, რომელსაც შინაგანი დამაჯერებელი ძალა აქვს. მაგრამ მარტო ეს არ არის პოეზიის გარჩევის საფუძველი. დღეს „პოეტიკა“ უკვე იმდენად არის წინ წასული, რომ შეიძლება უფრო გარკვეული გამრჩევი ნიშნების დასახელება. თანამედროვე პოეტიკა უკვე გარკვეულად აცხადებს, რომ პოეზია შემეცნების აქტია. ეს დებულება ჰუმბოლდტის სკოლას ეკუთვნის და წარმოადგენს პოეტური შემოქმედებისა და საენო შემოქმედების ანალოგიის შედეგს. იქნ რომ, პოეტური შემოქმედება მსჯელობაა, მხოლოდ სინთეტიური და მეცნიერული მსჯელობისაგან იმით განირჩევა, რომ „მეცნიერება ცნებით მუშაობს, პოეზია გრძნობითი წარმოდგენებით. მეცნიერება განსჯას მიმართავს, პოეზია ემოციასა და გონებას. მეცნიერება ცდილობს, რომ სიტყვას წარუხოცოს მისი პირველყოფილი მხატვრულობის ყოველი ნიშანი, და ამისათვის იგი ტერმინებსა და ალგებრულ ფორმულებს მიმართავს. პოეზია ცდილობს დაუბრუნოს სიტყვას ეს პირველყოფილი მხატვრულობა და ამისათვის იყენებს „ტროპებსა“ და „ფიგურებს“. მეცნიერებისათვის სიტყვის ბგერით აღნაგობას მნიშვნელობა არა აქვს; პოეზიისათვის იგი უმძლავრესი იარაღია, მკითხველის მგრძნობელობაზე გავლენის მოსახდენად“* (ვალერი ბრიუსოვი). ჩვენ სავსებით ვიზიარებთ პოეტი მეცნიერის ამ განმარტებას და გვგონია, რომ ამ ფორმულებში უკვე არის მოცემული ის ნიშნები, რომელთა მიხედვითაც შესაძლებელია პოეტურ ნაწარმოებთა გამორჩევა.

ეხლა ვნახოთ თუ რა მნიშვნელობა აქვს ჩვენთვის პოეზიასა და

---

* იხ. Пробл. поэтики.

ჰის შემსწავლელ დისციპლინას, რომელსაც ჩვენ პოეტურ ფოლკლორს ვუწოდებთ. რაც შეეხება ხალხურ პოეზიას, უნდა ითქვას, რომ მას დიდი მნიშვნელობა აქვს. ჩვენ ზემოთ უკვე ვთქვით, რომ იგი არის დიდი გზნებისა და ფანტაზიის ქვეყანა, დაუშრეტელი აუზი, სადაც მოგროვილია ხალხის ფიქრი, განცდა და წარმოდგენა. ხალხური პოეზიის საშუალებით, ჩვენც ვესხეულებით იმ დიდ კოლექტივს, რომელიც თავის არსებობას საუკუნეებით ითვლის, ჩვენც მონაწილე ვხდებით იმ დიდი სიცოცხლისა, რომელიც ხალხსა აქვს. ეს საზოგადოდ. კერძოდ კი, ხალხური პოეზია ლიტერატურის სათავე და საფუძველია. მსოფლიო ლიტერატურაში რაც კი რამ შექმნილა, დიდია და უკვდავი, უმრავლესობა ხალხური პოეზიის თესლზე არის აღმოცენებული. „ილიადა-ოდისეადან“ მოყოლებული „ფაუსტამდე“, და „ვეფხისტყაოსნიდან“ — „გველის მჭამელამდე“ მოდის ეს ხალხური პოეზია. როგორც უდიდესი შთაგონება და ჩაუქრობელი ნათელი. იაკობ გრიმი ისე გაიტაცა ამ ხალხურმა პოეზიამ, რომ ხალხურ ეპიურ საგას უფრო მაღლა აყენებდა, ვიდრე პიროვნული შემოქმედების რომელიმე დიდ ფაქტს. მისი თანამედროვე, უდიდესი ისტორიკოსი ნიბური გატაცებით იძახდა: „საგები, ეს ფატამორგანა არის, მირაჟი, რომელსაც ჩვენთვის უხილავი საგანი იწვევს იმ ანარეკლობის კანონის ძალით, რომელიც ჩვენთვის უცნობიაო“. იბსენი ამაღელვებელი შთაგონებით იძახდა: „ხალხური ლექსები ჩვენთვის უბრალო ძღვენი კი არ არის, გარედან მიღებული რამ, ეს შენობაა, რომლის ასაგებადაც ყოველმა თითო ქვა მივიტანეთ... ისინი გამსჭვალავენ მთელი ჩვენი ხალხის სიცოცხლეს, ისინი ჩვენი ხალხის ცხოვრების ყოველგვარი გამოჩენის შემადგენელი ნაწილები არიანო“. ხოლო თავის პიესაში „Kongsemnerne“ ხალხური პოეზიის შესახებ ასეთ დიალოგს მართავს:

„ი ა რ ლ ს კ უ ლ ე: იატგეირ, მითხარი, სკალდად როგორ იქეცი, ლექსების ხელოვნება ვინ გასწავლა.

ს კ ა ლ დ ი: ამ ხელოვნებას არა სწავლობენ, ჩემო ბატონო.

ი ა რ ლ ს კ უ ლ ე: არა სწავლობენ, მაშ შენ როგორ დაეუფლე.

ს კ ა ლ დ ი: მე სევდის ნიჭი შევითვისე და აი, სკალდი გავხდი.“

იბსენი იმდენად იყო ამ ხალხური პოეზიით გატაცებული, რომ ერთგვარი განუკურნებელი სევდიანობით შესცქეროდა ამ მომაკვდავ ხელოვნებას, რომელსაც წიგნი და სტამბა ახრჩობდა. „დაბეჭდილი გმირული ლექსი რაღაც ძველი გამოდის, ფერწასული და, თუ გნებავთ, მოდადავიწყებული. ხალხის პირში კი გმირულ ლექსს ასაკი არა აქვსო“ (იბსენი). პუშკინი წერდა: „ზღაპარი ზღაპრად, და ჩვენს ენას კი, თავისთავად რომ ავიღოთ, სად უნდა მივცეთ ის გაშლი-

ლობა, თუ არა ზღაპარში. როგორ უნდა მოვიქცეთ, რომ რუსული ლაპარაკი ვისწავლოთ ზღაპრების გარეშე. არა, ეს ძნელია. შეუძლებელიც არის. და რა სიმდიდრე, აზრი და შინაარსია ყოველ ჩვენს ანდაზაში. რა ოქროა. ხელში კი არ გივარდება. რა მშვენიერებაა ეს ზღაპრები. თითოეული თითო პოემა არისო". გოგოლი სტიქიურად აკავშირებდა თავის შემოქმედებას ხალხის შემოქმედებასთან და ექსტატიურად მიმართავდა: „ჩემო სიხარულო, ჩემო სიცოცხლევ. შაირებო, როგორ მიყვარხართო". ლევ ტოლსტოი დიდად აფასებდა ხალხურ პოეზიას და უმაღლესი, ინდივიდუალური ხელოვნების მრავალ ქმნილებაზე მაღლა აყენებდა ამგვარი ამონაწერების მოყვანა მრავლად შეიძლება, მაგრამ საჭირო აღარ არის. ისედაც ნათელია, რომ ხალხური პოეზიის მნიშვნელობა ლიტერატურისათვის დიდია. რაც შეეხება მეცნიერებას ხალხური პოეზიის შესახებ, ყველაფერ აქამდე თქმულიდან, გვგონია, უკვე გამოირკვა ის მნიშვნელობა, რომელიც მას აქვს. ხალხის მსოფლმხედველობის, მისი სხვადასხვაგვარი წარმოდგენების, მის მიერ ბუნების შეგრძნობის, წარსულისადმი განწყობილების, მისი ფიქრისა და ოცნების გათვალისწინება, შესწავლა და ერთგვარი კანონშეწონილობის დადგენა, რა საკვირველია, დიდი საქმეა. ხალხური პოეზიის კვლევის საშუალებით ბევრი რამ ირკვევა საგულისხმო და მნიშვნელოვანი. სხვადასხვა ერთა პოეტური დოკუმენტების პარალელური შესწავლის საშუალებით ჩნდებიან ის გზები, რომლითაც მრავალ გავლენებს უვლიათ და რომელთ საშუალებითაც ამა თუ იმ ერს, ესა თუ ის სახელი მიუღია. ამას გარდა, წმინდა ისტორიულ-ლიტერატურული თვალსაზრისითაც მისი მნიშვნელობა განუზომელია, რომც ყურადღება აღარ მივაქციოთ მის მნიშვნელობას სხვა მონათესავე დისციპლინებისათვის. ისე რომ, პოეტური ფოლკლორის მეცნიერულ მუშაობაზე ლაპარაკი და მტკიცება, თითქმის, ზედმეტია. ვილაპარაკოთ, კერძოდ, ქართული ხალხური პოეზიისა და მისი მნიშვნელობის შესახებ, როგორც ჩვენი მეცნიერული ცხოვრების, ისე, საზოგადოდ, ფოლკლორისათვის.

ჩვენთვის ჯერ წყვდიადით არის მოცული, თუ როგორ ხდებოდა ქართული სულის სიტყვიერი განხორციელება. ქართველი ხალხის პოეტური ქვეყანა მეცნიერებისათვის ჯერ კიდევ უცნობია. მართალია, საზოგადოდ კავკასიონის ხალხთა და კერძოდ ქართველთა ყოფაცხოვრების შესწავლა კარგა ხანია, რაც დაიწყო, ასეულმა წლებმა გაიარეს მას შემდეგ, რაც გენუელ ინტერიალომ და ლუკელ იოანემ,

---

• იხ. მისი ტრაქტატი: Что такое искусство?

ფრანგებმა — შარდენმა და ტავერნიემ, ჰოლანდიელმა სტრუისმა, გერმანელმა ქვეშევრდომმა ოლეარიმ და სხვ. სცადეს ქართველი მთიელების, ჩერქეზების, ლეკების და ოსების რელიგიურ-საზოგადოებრივი და იურიდიული ყოფის შესწავლა. მათ შემდეგ ეს ცდა დღევანდლამდე გრძელდება, მაგრამ მაინც უნდა ითქვას, რომ ჩვენი ქვეყნის შესწავლის მხრივ უცხოელმა მეცნიერებმა ძალიან ცოტა რამ გააკეთეს. მეტწილად, მათ გამოკვლევებს ჩაუწვდომლობისა და წინასწარი აზრის დაღი აზის. თვით ისეთი მეცნიერებიც კი, როგორიც მაქსიმე კოვალევსკი იყო, ისიც კი ვერ ასცდა ამ მხრივ ხსენებულ ნაკლს*. რაც შეეხება, კერძოდ, ქართულ პოეტურ ფოლკლორს, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ქვეყანა ჯერ ხელმიუკარებელია. არც ქართულ და არც უცხო ენაზე, ჯერ სერიოზული მეცნიერული გამოკვლევა არ დაწერილა. გამოკვლევა კი არა, ჯერ მასალების შეგროვებისა და დაბეჭდვის საქმეც არ არის მოწესრიგებული. ასეთ პირობებში არ უნდა გვიკვირდეს ის სიღარიბე, რომელიც, ამ მხრივ, ჩვენა გვაქვს. პროფ. ალ. ხახანაშვილი თავის „ქართული სიტყვიერების ისტორიის“ პირველ ტომში, რომელიც ხალხურ ეპოსსა და აპოკრიფებს ეხება და რუსულ ენაზე არის დაწერილი, მართალს ამბობდა, როცა წინასიტყვაობაში წერდა: „წინამდებარე მიმოხილვა ხალხური ეპოსისა და აპოკრიფებისათვის მიძღვნილი, ქართული სიტყვიერების ისტორიის პირველ ცდას წარმოადგენსო“. უცხო ენაზე ეს მართლაც პირველი ცდა იყო, და ისეთი ცდა, რომ ქართულ ენაზედაც არაფერი გამოკვლევა არ არსებობდა. არცთუ მასალა ყოფილა დაბეჭდილი, თითო-ოროლა ლექსისა და ზღაპრის გარდა. ისე რომ, მკვლევარს მასალების კრებაც მეტწილად თვით უხდებოდა და იმის მიხედვით კვლევის წარმოებაც. თანაც ეს შრომა, როგორც თვითვე წერს, ნაჩქარევი იყო: „ჩვენ არც მიზნად დაგვისახავს ქართული აპოკრიფებისა და ეპოსის დეტალური გამოკვლევა, მათ მსგავს ძეგლებთან შედარებით, რადგან მუშაობის ამ მხრივ წარმართვა და ჯერ ხელუხლები განძეულის შესწავლა, ჩვენი წიგნის საზღვრებს განზე გასწევდა, მის გამოსვლას დააგვიანებდა და აგვაცდენდა სურვილისაგან, რომ უახლოეს მომავალში, სპეციალისტებს საშუალება მივცეთ ქართული ზეპირი და წერილობითი ძეგლების საკითხის ლიტერატურის წრეში მისაქცევად“. განზრახვა ფრიად სიმპატიური იყო, მაგრამ ავტორის სურვილმა დღევანდლამდე მიზანს ვერ მიაღწია. უცხოელ მეცნიერებს, ქართული პოეტური ფოლკლო-

---

* ეგულისხმობთ მის ორტომიან მნიშვნელოვან შრომას: Закон и обычай на кавказе, 1890 წ.

რისათვის ჯერ არაფერი გაუკეთებიათ. რაც შეეხება ქართულ მეცნიერულ აზრს, უნდა ითქვას, რომ აქაც იმგვარივე სურათია. გარდა პ. კელენჯერიძის საპოლემიკო წიგნაკისა „ხალხური სიტყვიერების პედაგოგიური და ესთეტიური მნიშვნელობა“ და რამდენიმე საგაზეთო წერილისა, ჩვენ არაფერი მოგვეპოვება. ამ წერილების ავტორები იყვნენ: აკაკი წერეთელი, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა, უმიკაშვილი, ნ. ურბნელი, გ. წერეთელი, ი. გოგებაშვილი. ალ. ხახანაშვილი, მ. ჯანაშვილი, პ. მირიანაშვილი, ალ. მირიანაშვილი, თ. სახოკია, პ. მესხი-გვარამაძე. ეს წერილები მეტწილად მოწოდებისა და პროპაგანდის ხასიათისანი არიან, ხოლო ზოგიერთები როგორიც მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას ეთნოგრაფიული წერილები, მკვლევარისათვის ძვირფას მასალას წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული მეცნიერებისათვის ჩვენი პოეტური ფოლკლორი ახალი საქმეა და ამის გამო მრავალი დაბრკოლებებითა და სიძნელით სავსე. ეს კვლევის თვალსაზრისით. რაც შეეხება მასალის შეკრების, ჩაწერისა და დაბეჭდვის საკითხს, უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივაც ძალიან ცოტა არის გაკეთებული. ჩვენ ჯერ არ შეგვიძლია იმის თქმა, თუ როდის დაიწყო ჩვენში პოეტური ფოლკლორის ძეგლთა ჩაწერა. ამ უკანასკნელთა კვალი, „ქართლის ცხოვრებიდან“ მოყოლებული, ბევრ ისტორიულ და ლიტერატურულ ნაწარმოებში გვხვდება, მაგრამ ეს უკვე გამოყენებაა*. ჩვენ ჯერ თვით ძეგლთა აღნუსხვა გვაინტერესებს და ამ მხრივ კი ჯერჯერობით ძალიან ცოტა რამ ვიცით. ვიცით, რომ ყოფილან უსახელო ჩამწერები, რასაც ჩვენი ხელთნაწერები ამტკიცებენ, მაგრამ წერდნენ, როგორც ჩანს, მხოლოდ იმას, რაც „გამოსადეგი“ იყო. როგორც, მაგალითად, შელოცვანი, დამრიგებელი ხასიათის ზღაპრები და სხვ. მაგრამ ძველად, ამ ჩაწერას რომ დიდი ადგილი არ ექნებოდა, ესეც ცხადია, რადგან ეკლესია ებრძოდა ხალხურ ჩვეულებებს, მეექვსე მსოფლიო კრების დადგენილების ძალით, როგორც ესა ჩანს ჩვენი ისტორიული წყაროებიდან**. ეს მოვლენა მარტო ჩვენში არ ყოფილა. პროფ. ა. ბოროზდინი წერს: „ძველ რუსეთში, ხალხური სიტყვიერების ჩაწერა ვერც იქნებოდა, რადგან ძველი პოეზია წარმართობის გამოჩინებად ითვლებოდა და საეკლესიო მეუფეობა მას სასტიკად ებრძოდა, ისე რომ, ალბათ, ხალხური შემოქმედების მრავალი ძეგლი სამუდამოდ

---

* იხ. ვახუშტის „საქართ. ისტ“., გვ. 143.

** უცხო მითოლოგიის კვალის შესახებ ჩვენს ძეგლებში, იხ. პროფ. კეკელიძის „ქართ. ლიტ. ისტ.“, მეორე ტომი, შესავალი.

დაიკარგაო.“* ამ მოვლენას ბევრგან ვხვდებით, ისე რომ, გასაკვირი არ იქნება. თუ ჩვენშიც სწორედ ამ მოვლენას ჩავთვლით ხალხური შემოქმედების ჩაუწერლობის ერთ მთავარ მიზეზად. მართალია, აქა-იქ გვხვდება ისეთი მასალის აღნუსხვა, რომელსაც ჩვენი დისციპლინისათვის მნიშვნელობა აქვს. როგორც, მაგალითად, ანტონ კათალიკოსის „წყობილ სიტყვაობა“, სადაც „ბევრი რამ ავტორის გარდმოცემისა და ზეპირსიტყვაობიდან შემოაქვს“**, შემდეგ „საქართველოს მეფის ირაკლის ძის ვახტანგის მიერ“ „ისტორიებრი ახწერა“, სადაც, სხვათა შორის, ზოგიერთ ზნეჩვეულებათა აღწერა არის. როგორც, მაგალითად, ახალწლის შეხვედრა, აღდგომისა, მესძლობისა, დაქორწინების წესისა, ძეობისა, გლოვისა და სხვ.*** მაგრამ ეს მხოლოდ გაკვრითი ცნობებია, სასხვათაშორისო. ასეთ ცნობებს სხვა მასალებშიაც ვხვდებით, რომელთ აღნუსხვა ამჟამად საჭირო არ არის.

ხალხური პოეტური ძეგლების შეკრება მხოლოდ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო. პირველად „დროება“ იწყებს სახალხო პოეზიის ნიმუშების ბეჭდვას, შემდეგ „ივერია“, რომელმაც ხალხურ პოეზიას დიდი ადგილი დაუთმო. ამას კი მოჰყვა „აკაკის კრებული“, რომელიც ენერგიულად ემსახურებოდა ამ საქმეს.

ხალხური პოეზიის შემკრებთა შორის აღნიშნულ უნდა იქმნენ: დ. როსტომაშვილი, აფშინაშვილი, ივ. ბუქურაული, კ. გვარამაძე-მესხი, ი. კარგარეთელი, ალ. მაჩაბელი, ს. მერკვილაძე, თედო რაზიკაშვილი, იასე რაჭველი, ზ. ჩხიკვაძე, დ. ხიზანიშვილი და სხვ. აგრეთვე აღარ მოვიხსენიებ აკაკის, ვაჟას, ყაზბეგს, ნ. ურბნელს და პ. უმიკაშვილს, რომელთაც დიდი ამაგი დასდეს ქართული ხალხური პოეზიის შეკრებას, განსაკუთრებით აკაკი წერეთელს, რომელიც თავგამოდებით ემსახურებოდა ამ დიდ საქმეს. ეს მე-19 საუკუნეში. რაც შეეხება ჩვენს საუკუნეს, ქართული პოეტური ფოლკლორის შეკრებას დიდი სამსახური გაუწია საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოებამ, რომელმაც მრავალ მასალას მოუყარა თავი, ორი ტომი დაბეჭდა კიდეც და მრავალი ტომის მასალა შეკრებილი და დალაგებული აქვს. ამ საქმეში დიდი ღვაწლი განსაკუთრებით პროფ. ექვთიმე თაყაიშვილს მიუძღვის. აღსანიშნავია, აგრეთვე, ს. გორგაძის შრომა და ამ ბოლო წლებში კი პროფ. ა. შანიძის მიერ რედაქციაქმნილი „ხევსურული მასალები“, რომელიც ნაწილობრივად მის მიერ არის შე-

---

* იხ. Проблемы поэтики“, 1925 წ., გვ. 15.

** იხ. პროფ. კ. კეკელიძე — „ქართ. ლიტ ისტ.“, ტ. II, გვ. 5.

*** იხ. სარგ. კაკაბაძის გამოცემა, 1914 წ.

კრებილი, ნაწილობრივად კი — ბეს. გაბურის მიერ.* ასეთი არის ქართული პოეტური ფოლკლორის ძეგლთა შეკრების მოკლე ისტორია. ჯერ ძალიან ცოტა არის გაკეთებული. დიდი და ენერგიული მუშაობა არის საჭირო, რადგან ჩვენს პოეზიას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს არა მხოლოდ ჩვენი კულტურისათვის, არამედ საზოგადოდ მეცნიერებისათვის. ამას ქვემო თავებიდან დავინახავთ. ანიჩკოვი წერდა „სლავური და რუსული ხალხური სიტყვიერების გაუცნობლად. დასავლეთის ხალხური ლექსის შესწავლა მე შეუძლებლადაც მეჩვენებაო". იქნებ ქართულ ხალხურ შემოქმედებაშიც ბევრი რამ იყოს ისეთი, რაც მეცნიერებისათვის არანაკლებად ძვირფასი იქნება.

ჩვენ გვგონია, რომ ეს ასე არის.

2. პირველყოფილი წარმოდგენები

პოეტური ფოლკლორის წარმოშობისა და განვითარების საკითხები ძნელად იქნება გასაგები, თუ არ გავეცანით პირველყოფილი კულტურის ძირითად მომენტებს. რასაკვირველია, ჯერ კიდევ მცირეა ის მასალა, რომლის მიხედვითაც ამ პრობლემების გადაჭრას ვცდილობთ. თანაც ის მთავარი საყრდენი, რომელსაც მეცნიერება ეყარება ამ საკითხთა კვლევის დროს, თანამედროვე „პირველყოფილი" მოდგმები (ვედაზები, ბუშმენები და მრავალი სხვ...) არც იმდენად ეჭვმიუტანელია, რომ აქედან ანალოგიის წესით ვიმსჯელოთ იმ უხსოვარი დროის ადამიანზე, რომელთანაც არის დაკავშირებული პირველყოფილი კულტურის პირველი საკითხები. რასაკვირველია, თანამედროვე ველურები, რაც უნდა ველურებად წარმოვიდგინოთ, მაინც ისტორიის გრძელ მანძილზე არიან გამოვლილნი და იქნებ დეგრადაციის პროცესებსაც განიცდიდნენ. მაგრამ მაინც არსებობს შესაძლებლობა, რომ ერთგვარი ანალოგიის წესით მოხდეს ისტორიულ ფენათა დადგენა. მათი დაკავშირება ამ მოდგმათა ტექნიკის მდგომარეობასთან და ამ გზით პირველყოფილი კულტურის თავდაპირველი ფენების გამორკვევა. ჩვენ ვიცით, რომ პირველყოფილი ადამიანი, რომელიც ჯერ კიდევ ზოოლოგიურ არსებას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე საზოგადოებრივს, თავდაცვის ინსტინქტის წყალობით, იმუშავებდა დამცველ ფუნქციათა მთელ სისტემას. რასაკვირველია, ეს პირველი ჯერ შეუგნებელი იყო. შემდეგ კი, ტექნიკისა და წარმოების ფორმათა განვითარებასთან დაკავშირებით, დამცველ ფუნქციათა ეს სისტემა ჩამოყალიბდა რელიგიური წარმოდგენების სახით. ჩვენ არ ვიზიარებთ იმ მოსაზრებას, თითქოს ველური ადამიანის

* იხ. ნაბეჭდი ქართ. საუნათმეცნ. საზ. წელიწდეულიდან. 1926 წ.

მსოფლმხედველობა იყოს იმ რელიგიის წარმომშობი და საფუძველი. პირიქით: „მსოფლმხედველობა მუშავდებოდა და იქმნებოდა უკვე განსაზღვრულ მზა რელიგიური ემოციების საფუძველზე. პირველყოფილი რელიგია ძირეულად რაიმე ახსნას კი არ ემყარება, არამედ ამ ახსნის უქონლობას, რაც უფრო დამაჯერებელია. ველურის რელიგიური აზროვნების საძირკველი წარმოდგენა კი არ არის, ან აზრის ლოგიკური მუშაობა, არამედ აფექტი, რაც ყოველგვარი ცნობიერი პროცესის გამოსავალ პუნქტს წარმოადგენს“ (მ. პოკროვსკი). აქამდე მეცნიერების განკარგულებაში აუარებელი მასალაა თავმოყრილი, რომლის მიხედვითაც მტკიცდება, რომ როგორც რელიგიის, ისე კაცობრიობის აზროვნების ისტორიაში „პირველთაგან იყო საქმე“, რისი ფაქტიური ილუსტრაცია წინა თავებში უკვე იყო ჩვენს მიერ მოცემული. ამჟამად ჩვენთვის სწორედ ეს არის საინტერესო, თუ ამ **„პირველთაგან** არსებულ საქმეს“ როგორ უკავშირდება მსოფლმხედველობა, რომლის გენეზისის გამოკვლევაც ჩვენი მეცნიერების ქვაკუთხედს წარმოადგენს. ცნობილი ინგლისელი მეცნიერი ფრეზერი — კაცობრიობის სულიერ ევოლუციას სამ საფეხურ განვლილად წარმოადგენს: 1. — მაგიურ რწმენათა ბატონობის პერიოდი, როდესაც ადამიანს სწამდა თავისი ძლიერება და ეგონა, რომ ბუნების დამორჩილებაც შეუძლია და მისი წარმართვაც თავისი სურვილისამებრ, 2. — ღვთაების ბატონობის პერიოდი ე. ი. რელიგიის ბატონობის ხანა, როდესაც ადამიანი დარწმუნდა თავის უძლურებაში, ძლიერება კი მიაწერა ღმერთებს და თავისი თავიც და ბუნებაც ამ ღმერთებისაგან დამოკიდებულად წარმოიდგინა. 3. — პერიოდი ეს არის მეცნიერების ბატონობის პერიოდი, როდესაც კაცობრიობის შეგნებაში რელიგიამაც დაჰკარგა ძლევამოსილება, რადგან მეცნიერების კანონით ძალამ ადამიანი მართლა გააბატონა ბუნების ძალებზე. ადრინდელი მაგიური ძლევამოსილება კი მოჩვენებითი იყო. ფრეზერის თეორიამ სრულიად ახალი შუქი მოჰფინა რელიგიის წარმოშობის საკითხს და პირველყოფილი მსოფლმხედველობის საკითხიც სულ სხვა ნიადაგზე გადაიტანა. ფრეზერი ამბობს: „როდესაც მაგიის (მისნობის) საფუძვლად მდებარე აზროვნებას ანალიზს ვუხდენთ, ჩვენ ვხედავთ ორ პრინციპს: პირველი პრინციპი ამბობს, რომ მსგავსი მსგავსისაგან წარმოიშვის, რომ შედეგი თავის მიზეზსა ჰგავს; მეორე პრინციპის თანახმად კი საგნები, რომელნიც ერთხელ გაბმულ კონტაქტში ანუ ურთიერთობაში იმყოფებიან, იმის შემდეგაც განაგრძობენ ერთმანეთზე მოქმედებას, რაც ეს ურთიერთობა შეწყდა.“ თუ ჩვენ სერიოზულად შევისწავლით იმ ძეგლებს, რომელნიც ამ მაგიურობის ნიშანს შეიცავენ, დავრწმუნდებით, რომ ფრე-

ზერის დასკვნა მართალია. მაგალითისათვის რომ ავიღოთ ე. წ. „შელოცვების“ მთელი რიგი, ჩვენ ვნახავთ, რომ ისინი მისნობის ანუ მაგიის ამ პრინციპებს ემყარებიან. პირველი პრინციპის მიხედვით არის აგებული შემდეგი ქართული ხალხური შელოცვა, რომელსაც ხმარობდნენ „ნადირის პირის შესაკრავად“:

„მგელი მოვა მგელოსანი,
თვალი მოაქვს ცეცხლოსანი,
კბილი მოაქვს ოქროსანი,
მეუფეო, გადმოგვიგდე ცხრა კლიტე და კლიტოსანი.
მეკობრესა ხელსა, მკლავსა,
მხეც ნადირსა კბილსა
შევკრავ, შევბეჭდავ, ჩავაგდებ ზღვასა, არ ამოუშვებ ჟამსა.

ღმერთო. შეუკარი მავნეს,
უწვავე-უხარშავის მჭამელს, კბილები“.

ამ შელოცვის შემდეგ, ფილთაქვას და სავარცხელს შეკრავდნენ სარტყელით და ზედ ჯამს ან კოთხოს დაამხობდნენ. ასეთი მაგალითების მოყვანა ქართული ფოლკლორიდან მრავლად შეიძლება. ამ ტიპიურ შელოცვაში ნათლად ჩანს ზემოხსენებული პრინციპის გამოყენება, რომელიც ადასტურებს შედეგისა და მიზეზის მსგავსებას. ეს ჩვენი მაგალითი იმავე კატეგორიისა არის, რაც საყოველთაოდ გავრცელებული ჩვეულება მტრისადმი ზიანის მიყენებისა: ამ მტრის გამოსახულების განადგურების გზით. ეს მიბაძვითი მაგია (გომეოპატური) გავრცელებული იყო ძველად ეგვიპტეში, ინდოეთში, ბაბილონში, საბერძნეთში, რომში და სხვ. დღესაც ვხვდებით, ველურ მოდგმათა შორის, აფრიკასა და ავსტრალიაში. მაგალითად, ინდოელებმა იციან: გააკეთებენ მტრის პატარა ფიგურას. შემდეგ ნემსით ან ისრით უხვრეტენ გულს ან თავს და დარწმუნებული არიან, რომ ნამდვილ მტერსაც იმავე ჭრილობას აყენებენ — შორი მანძილიდან. ანდა დახატავენ მიწაზე ან ნაცარზე მტრის სხეულს და რა ზიანის მიყენებაც ნამდვილი მტრისათვის უნდათ, ამ გამოსახულებას აყენებენ და ეს ოპერაცია ხდება გარკვეული ტექსტის მიყოლებით. ასეთივე ხასიათი ჰქონდა ჩვენში გავრცელებულ საახალწლო „ბასილას“ (ალმოს. საქართველოში, ან „ჩიჩილაკი“ — დას. საქართველოში), ბედის კვერების გამოცხობას, მრავალნაირი სახის ნამცხვრებს: ხარის, გუთნის, ფრინველის და სხვ. გამოსახულებით. რაც გამოისახებოდა, ის იქნებოდა კიდეც. ასე სწამდათ. ან კიდევ ჩვენში გავრცელებული ჩვეულება, რომ პატარძალს კალთაში ბავშვი უნდა ჩაუგორონ და მრავალი სხვა, რისი ჩამოთვლაც არ არის საჭირო. ხსენებული მაგალითებიდანაც ნათელია, რომ ეს მიმბაძველობითი მაგია გავრცელე-

ბული ყოფილა ყველგან და მოიხმარებოდა, როგორც ავი ძალების წინააღმდეგ. ისე კეთილი ძალების მოსაზიდადაც. მაგრამ სიმპატიური მაგია მხოლოდ ამაში არ მდგომარეობს. აქ ჩვენ ისეთი მაგალითები აღვნიშნეთ, სადაც დადებითი პრინციპები არის მოცემული, ე. ი. ისეთი მოქმედება, რომელიც უნდა შესრულდეს. სიმპატიურ მაგიას მეორე მხარეცა აქვს უარყოფილი პრინციპებისა, ე. ი. ისეთი მოქმედების დასახელება. რომელთა შესრულებაც აკრძალულია: პირველ შემთხვევაში ჩვენ გვაქვს მოჯადოება, ძლევა; მეორე შემთხვევაში კი აღკვეთა, ტაბუ. სიტყვა ტაბუ პოლინეზიურია. თანამედროვე ცივილიზებულ ქვეყნებში ამ სახელის ძველი შესატყვისი დაკარგულია, ჯერჯერობით არც ქართული სიტყვა არის ნაპოვნი, ისე რომ, ჩვენც ზემოხსენებულ ტერმინს ვიხმართ, როგორც საერთაშორისოდ მიღებულს. ტაბუ ემყარება დემონიურ ძალთა რწმენას, რაც პრიმიტიულ მოდგმებში იყო გავრცელებული. ამ რწმენის მიხედვით, ჩვენს საგანში დემონიური ძალა იფარება, რომელიც შურს იძიებდა იმაზე, ვინც ხელს შეახებდა. ეს ტაბუ ანუ აღკვეთა მრავალგვარი იყო: აღიკვეთებოდა ესა თუ ის სასმელ-საჭმელი, საჭმლის ნარჩენი. თმა, ფრჩხილები, ადგილი, სისხლი, მიცვალებულთა სახელი, ცოცხალ ადამიანთა სახელი, ესა თუ ის პირუტყვი, ფრინველი, მცენარე, ტანისამოსი, ბინა და მრავალი სხვა. ამასაც საფუძვლად ის პირველყოფილი იდეები უდევს, რომელიც იმავე თავდაცვის ნიადაგზე შემუშავდნენ. მაგალითად, თანამედროვე ველურების შეხედულებით, ჭამა-სმის პროცესი ადამიანისათვის ძლიერ სახიფათოა: შესაძლებელია ამ დროს სული გაეპაროს ადამიანს გაღებული პირიდან და მტერმა რაიმე ჯადოს საშუალებით ეს სული მოსტაცოს. თუ მოხდა და სული ამოვიდა, მაშინ სიფრთხილე არის საჭირო, რომ რომელიმე უბინაო სული არ ჩაძვრეს ამ სხეულში, რაც ადვილია ჭამის დროს, რადგან მაშინ პირი ღიაა. ამიტომ არის, რომ მაგ. ბატაკები, ქეიფისა და ნადირობის დროს, სახლის კარებს მაგრად სჩულავენ, რომ სული არ გაიპაროს, ოთახშივე იტრიალოს და ისიამოვნოს.

ზაფიმანელებიც, ჭამის დროს, სახლის კარებს ურდულით ჰკეტავენ, ვარუების მოდგმა თავის ჭამა-სმას არავის აჩვენებს. ჩვენი აზრით, ამავე რიგის მოვლენა არის დარჩენილი ჩვენშიაც: მიყრუებულ სოფლებში, დედაკაცები რომ წყლის დასალევად პირს იბრუნებენ და ჩაცუცქდებიან. ჭამა-სმის ნარჩენებსაც დიდ მნიშვნელობას აძლევენ ველურები, ამ ნარჩენების საშუალებით შეიძლება იმის მოჯადოება, ვინც ეს საჭმელი მიიღო, აქედან გამომდინარეობს ის იდეა, რომ ზიარი ჭამა-სმა ადამიანებს აკავშირებს, რადგან „ორი ადამიანი, ერთსა და იმავე საჭმელს რომ სჭამს, ამით ისინი ერთმანე-

ოის წინააღმდეგ ბოროტს არ ჩაიდენენ, რადგან ისინი საშვილოსნოთ არიან დაკავშირებული, რომელიც ორივეს კუჭში აქვს. და ის ბოროტება, რომელსაც ერთი განიზრახავს მეორის წინააღმდეგ, აუცილებლად გამზრახველს შეხვდება“ (ფრეზერი). იქნება მართლა ამასთან იყვეს დაკავშირებული სიტყვა მეგობარი, როგორც ერთი ვოპიღან ჭამელთა, ე. ი. შეფიცულთა სახელი. ამასთანავე უნდა იყოს დაკავშირებული გერმანული სიტყვა (და წესიც) Bruderschaft —ბრუდერშაფტ — ძმობის კავშირი (ხელი-ხელ გადაჯაჭვული რომ დალევენ სასმელს). ამასთანავე უნდა იყვეს დაკავშირებული ჩვენებური ძმად გაფიცვის წესიც: ყანწებშიაც რომ ბანჯღლით ვერცხლს ჩასთლიან და ასე დალევენ შეფიცულები. აქვე უნდა ედგას ფესვები მძუძუობის კავშირსაც. ძუძუნაწოვი ძმობა თუ დაძმობა შეეძლად ითვლებოდა ჩვენში. მაგალითების მოყვანა კიდევ აუარებელისა შეიძლება, მაგრამ კმარა. თქმულიდანაც. გვგონია, გამოირკვა ამ ტაბუს რაობა, რისი განსაზღვრაც ასე შეიძლება: ტაბუ არის ის საშუალება, რომლითაც წყდება იმ პირთა თუ იმ საგანთა ძალა. რომელნიც ამ ტაბუთი არიან შეპყრობილნი, რომ არც თვით დაიტანჯნენ და არც სხვები დატანჯონ. იმავე ფრეზერის გამოთქმით. ტაბუ ის იზოლიატორია, რომელიც მთელ გარეშე ქვეყანას იცავს ტაბუდადებულ პირთა თუ საგანთა შეხებისაგან, ხოლო ეს ტაბუ ედება. როგორც თავდაცვის ზომა, ადამიანსაც და საგანსაც. რომელნიც „საბიფათონი არიან და თითონაც განსაცდელში იმყოფებიან“.

თითოეული ტაბუს გარღვევას სასჯელი მოსდევდა და ეს სასჯელი ერთგვარ ავტომატურ შედეგად ჰქონდათ და აქვთ წარმოდგენილი. მაგრამ, საკითხავია, სად იწყება ამ მაგიის საზღვრები. პირველყოფილი ადამიანი ხომ მთლად ამ მაგიაზე არ იყო დამყარებული. იმას არსებობა უნდოდა. ბრძოლა ამ არსებობისათვის, და მხოლოდ მაგია ვერ ასაზრდოვებდა. ეს მაგია იქ დაიწყებოდა. სადაც ამ ადამიანის ძალას საზღვარი ედებოდა. მაგიას პირველყოფილი ადამიანიც და თანამედროვე ველურიც იქ მიმართავდა. სადაც მისი პრიმიტიული ტექნიკა და წარმოება უძლური იყო გარშემორტყმულ ბუნებასთან ბრძოლაში; იქ. სადაც იმისი პირველყოფილი ექსპერიმენტი აღარ კმაროდა. მარქს-ენგელსის კონცეფციის მიხედვით. ადამიანი თავისი განვითარების პირველ საფეხურზე. თუნდაც მას თემობრივად თუ ურდოებად ეცხოვრა. მაინც შეუდარებლად მეტად ბუნებრივი არსება უფრო იყო. ვიდრე საზოგადოებრივი. და ამიტომ იმხანად თავს ბუნებისაგან უფრო მეტად თვლიდა დამოკიდებულად. ვიდრე თავისი თემის საცხოვრებელი ურთიერთობისაგან. რაში გამოიხატებოდა ეს ძლიერი დამოკიდებულება ბუნებისაგან? ყველა-

ფერში. პირველყოფილი ადამიანი ამ ბუნებაში პოულობდა ყველაფერს, რაც კი მისი არსებობისათვის იყო საჭირო: ქვა, ხე, ცხოველი, წყალი, მზე და, ერთი სიტყვით, მთელი ბუნება პირველყოფილ ადამიანს რაღაც გასულდგმულებულად ეჩვენებოდა. მთელი სულიერი და უსულო ქვეყანა მისთვის ერთი დიდი სუნთქვით სუნთქავდა. ყველაფერი ცოცხალი იყო და ამ ყველაფერს ადამიანი საკუთარი სარგებლობის თვალსაზრისით ორ კატეგორიად ჰყოფდა: ბუნების მოვლენათა ერთი წყება მას ეხმარებოდა, მის სასიკეთოდ მოქმედებდა, მეორე წყება კი — წინააღმდეგ. რა უნდა ექნა? მას ამ ძალებთან რაღაც კონტაქტი უნდა დაემყარებინა. ამ მიზნით, იგი სხვადასხვა საშუალებებს მიმართავდა, რომელთაგან ზოგიერთები ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ. ეხლა ვნახოთ თუ ამ გასულდგმულებულ ბუნებას, ამ მეტად რთულ მოვლენას, პირველყოფილი ადამიანი როგორ წარმოიდგენდა. ვუნდტის აზრით, თავდაპირველად არსებობდა სულის ნივთიერი წარმოდგენა: ხორციელი სული იცის ყველა პირველყოფილმა მოდგმამ და ეს სული ყველაფერში ეგულებოდათ. დღესაც ველურებს საათი ცოცხალ არსებად მიაჩნიათ. კუკის გემი ახალზელანდიელებმა ფრთიან ვეშაპად მიიღეს. ბუშმენებს ურემი ცოცხალ არსებად მიაჩნდათ. რატომ? იმიტომ რომ პირველყოფილი ადამიანის იდეები გარკვეული წესით წარმოიშობოდნენ, რასაც საფუძვლად ედებოდა გარეგნულ მოვლენათა მსგავსება. ადამიანი მოძრაობს, ურემიც მოძრაობს, მაშ ურემიც ისეთივე არსებაა, როგორც ადამიანი. ამ გარეგნულ მოვლენათა გარეშე ველურის აზროვნება წარმოუდგენელია. ჩვენც ხშირად ვიტყვით ხოლმე: „ნათლად დავინახეო“, ე. ი. დავრწმუნდი, „ხელშესახებად ვიგრძენი“, ე. ი. დარწმუნებით. გარჩევა მხოლოდ იმაშია, რომ ის, რაც დღეს ჩვენთვის მეტაფორაა, ველურისთვის ფაქტია და ფაქტივე იყო პირველყოფილი ადამიანისათვის. სული მისთვის ხელშესახები იყო, ხორციელი. იგი ფიზიკური სხეულისაგან განუყრელად იყო წარმოდგენილი. ადამიანის სიკვდილი ველურისათვის არის მოძრაობის შეჩერება. ამის ერთგვარი საფუძველია სიკვდილის ასოციაცია ძილთან. და ამ საფუძველზე ეს ხორციელი სული მთელ სხეულში ჩამდგარად წარმოედგინათ. შემდეგ სული უფრო გარკვეულად წარმოიდგინეს და სხეულშიც გარკვეული ადგილი მოუძებნეს. ჯერ სული წარმოიდგინეს სისხლის სახით. საკმაოა ადამიანი სისხლისაგან დაიცალოს და მას სულიც გამოეცლება. მაშასადამე, სისხლთან არის დაკავშირებული ადამიანის მოძრაობა. ძალა, სიცოცხლე. „იმისი სისხლი უნდა დავლიო“, დღესაც გაიგონებთ. „სისხლისმსმელი“ — ეს ტერმინი დღესაც ცოცხლობს არა მხოლოდ ჩვენში, არამედ ყველა მოწინავე ქვეყანაშიც.

რას ნიშნავს ეს გამოთქმა? ეს იმ ძველისძველი წარმოდგენის ნაშთია, რომლის მიხედვითაც სისხლი იყო სულის იგივეობა. თუ მტრის სისხლს დალევდა ვინმე, ამით ის დალევდა მტრის სულს, ეს კი მის ძალას შეემატებოდა. რაც მეტ სისხლს დალევდა, მეტი ძალა მოეცემოდა. ასეთი „გმირები“ შემდეგში იზრდებოდნენ მოდგმის თვალში და ჯერ გმირებისა და შემდეგ ნახევარ-ღმერთების სახით მკვიდრდებოდნენ ხალხის გადმოცემებში ანუ ეპოსში.

თანდათანობით სულის სისხლით წარმოდგენა შეიცვალა, ახლა სული მოათავსეს თირკმელებსა და სასქესო ორგანოებში. აქედან წარმოსდგა ფალოსის კულტიც, რომელიც ყოველგან იყო გავრცელებული და ჩვენამდეც მრავალმა ნაშთმა მოაღწია. როგორც ჩვენში, ისე სხვაგანაც, ჩვენ წერილობითი დოკუმენტებიც მოგვეპოვება. რომ დაბადების ანუ ბიბლიის ეპოქაში სულის ლიკვიდაცია კიდევ არსებობდა. „ილიადა“ და „ოდისეაც“ ამის საბუთებს მრავლად იძლევა. დავით მეფსალმუნე მე-7 ფსალმუნში ამბობს: „რომელი განკითხავ გულსა და თირკუმელთა. ღმერთო მართალო“. უაზროდ არ იქნებოდა დადგენილი ის წესებიც, რომლის ძალითაც სამსხვერპლოს ანუ საკურთხეველს თირკმელის ქონს უსვამდნენ ებრაელები.

იქნებ ჰომიროსის ღმერთებსაც იმიტომ უყვარდათ მსუქანი ფეოდის ხორცი.

რატომ დასჭირდა ადამიანს სულის აღგილად სასქესო ორგანოების ამორჩევა? — ბუნებრივია, სადაც ადამიანი სიცოცხლის წყაროს ხედავდა, სულის სადგურიც იქ უნდა მოეძებნა. შემდეგ ამ წარმოდგენის დანაწილება დაიწყო. სულის მატარებლად წარმოიდგინეს ადამიანის სხეულის ზრდის პროდუქტები, როგორიცაა, მაგალითად, თმები, ფრჩხილები: „სული ფრჩხილებში გამეპარაო“, — ვამბობთ დღესაც. მიცვალებულის დატირებაზე ჰირისუფლები დღესაც წვერსა და თმებს იგლეჯენ, მგლოვიარენი წვერსა და თმას მოუშვებენ. ადამიანის თმა და ფრჩხილები მსხვერპლადაც იწირებოდა. ფშავ-ხევსურეთში და, საერთოდ, ჩვენს მთაში, უკანასკნელ ხანებამდე ჩვეულება იყო, რომ მიცვალებულის სარეცელს არ აალაგებდნენ ერთ წელზე ადრე: ამ სარეცელზე გადააფარებენ მიცვალებულის ნაბადს. ზედ დაალაგებენ მისსავე საომარ საჭურველს და ზედვე ეყარა ცოლის, ნათესავებისა და მეგობრების თმები. წვერები, ფრჩხილები. ეს იმას ნიშნავს, რომ მიცვალებულს შესწირეს თავისი სულის ნაწილები. ებრაელების ცნობილი თქმულების მიხედვით, სამსონს ძალი თმაში ჰქონდა, ხოლო როდესაც ცოლმა ძილში ეს თმები შეაჭრა, სამსონმა ძალა დაჰკარგა. ამასვე ვხედავთ „ილიადა“-ში. აქეელები პატროკლეს ცხედარს დაატარებდნენ, მეგობრების შეჭრილი თმებით

პოფენილს. აქილევსიც მას უძღვნის თავსაბურავს (იხ. 23. 135). არა მარტო თმებისა და ფრჩხილების სახით წარმოადგენენ სულის გაპოზრდას თუ გამოსვლას სხეულიდან. არაერთ ყოველივეთი, რაც სხეულს სტოვებდა. „შარდი, ექსკრემენტები, ნერწყვი ყველა ქვეყნისა და ყველა ხალხის ცრუმორწმუნეობაში უდიდეს როლს თამაშობენ, როგორც ჯადოსნური საშუალებანი, თუმცა მეტ შემთხვევაში უკვე ძნელია მათი პირდაპირი შეხების დამტკიცება სულის წარმოდგენასთან. მაგრამ რამდენადაც განვითარების საფეხური დაბალია იქ, სადაც ამ ჯადოსნურ საშუალებათა ხმარებას ვხვდებით, იმდენად მეტ ანალოგიასა ვხედავთ სისხლის შესაფერ ცერემონიებთან" (ვუნდტი). ამის საბუთებს ქართული ზღაპრები საკმაოდ იძლევა. მაგ. „უხეიროს" ზღაპარში, რკინის კაცი ეუბნება მოტაცებულ ქალს: „ჩემ შარდში დასველებული იარაღის მეტი მე ვერაფერი მომკლავს, ისიც, თუ იღლიის ძირში დამკრესო" (იხ. ქართული ზღაპრები, შეკრებილი თ. რაზიკაშვილის მიერ, გვ. 57). ეს მოტივი კიდევ ბევრგან გვხვდება. რაც შეეხება ნერწყვსა თუ ფურთხს. მისი „ძლევამოსილების" ამბავს ჩვენამდე მოუღწევია. „ფუი ეშმაკსაო" — დღეს ხშირად გაიგონებთ. ხალხის ცრუმორწმუნეობაში მიფურთხება, როგორც დასუნთქვა და შებერვა. მაგიურ საშუალებად ითვლება ავადმყოფობათა წინააღმდეგ. სუნთქვა დიდ და უძლიერეს საშუალებად მიაჩნია ადამიანს. ზღაპრებში შებერვის მეშვეობით სასწაული ხდება: მთა ოქროდ იქცევა. მკვდარი ცოცხლდება, ავსულები ჭრებიან და სხვა.

თანდათანობით სულის ნივთიერი წარმოდგენა არანივთიერად იქცევა. ეს პროცესი ორგანიული ზრდის სახით უნდა წარმოვიდგინოთ. მაგალითისათვის ავიღოთ დღემდე შერჩენილი მისალმების ან ძილოცვის კოცნა. ახალწელიწადს. აღდგომას და სხვა სარიტუალო დღეებში ეს კოცნა წესად იყო დადებული. უეჭველია, რომ ეს ჩვეულება უძველესი და. თუ გნებავთ. პირველყოფილი წარმოდგენების ნაშთია. როდესაც ადამიანები ნერწყვის გაზიარებით ერთმანეთს სულს უზიარებდნენ. „შენი ჰირიმე". „შენ გენაცვალე" — ეს გამოთქმებიც იმავე დროის ერთმანეთის შენაცვლების მაგიური ფორმულებია. ახლაც აღმოსავლეთ აფრიკის ზოგიერთ მოდგმას ნერწყვის შერევაც. ისევე როგორც სისხლისა. კავშირის ნიშნად მიაჩნია. კოცნა, ნერწყვი სუნთქვასთან არის დაკავშირებული. შებერვასთან. ხოლო სუნთქვა უფრო ფართო წარმოდგენებს იწვევს, მაგალითად. სიკვდილთან დაკავშირებით. ზოგიერთ მოდგმას სიკვდილი ისე აქვს წარმოდგენილი. როგორც პატარა ღრუბლის ნაგლეჯის ამოსვლა პირიდან. ამასთან არის. ალბათ. დაკავშირებული ცივილიზებულ მოდგ-

ძებში დღემდე შემორჩენილი ჩვეულება: ადამიანის სულის დალევის უმალ, ფანჯრებს რომ გააღებენ ხოლმე, ე. ი. სულ-ღრუბელს გზას აძლევენ. ვაჟა-ფშაველას გამოთქმაც — „ნისლი ფიქრია მთებისა“-ო ამ არქაული წარმოდგენებით არის ნაკვეთი. ეს სული-ღრუბელი რომ ამოჰყვა ადამიანის უკანასკნელ ამოსუნთქვას, კი არ იკარგება, პირველყოფილი ადამიანის წარმოდგენით, არამედ კვლავ განაგრძობს არსებობას ჯერ ჩრდილის სახით, შემდეგ მოჩვენებისა და სხვა სახეებით, ე. ი. რასაც უკანახებს აღგზნებული ფანტასტური ასიმილაცია. აქ უდიდეს მნიშვნელობას იღებს შრომისა და ზარის აფექტი, ჰალუცინაციები, ილუზიები და სხვა... რაც კულტურის საფეხურზე დიდად არის გავრცელებული. ჰომიროსი „ილიადაში“ ამ წარმოდგენების საუკეთესო ილუსტრაციებს იძლევა. ოდისე რომ ჰადესში ჩაეშვება, სადაც მოჩვენებები ღადიან, ეს არის იმდროინდელი შეხედულების რეგისტრაცია.

უკანასკნელი ამოსუნთქვით სული სხეულს სტოვებს და მიდის ჰადესში, სადაც ლანდად იქცევა, სიზმრისა თუ მოგონების სახეთა მიხედვით (ილიადა, 854 და შემდეგ).

პირველყოფილ მდგომარეობაში მყოფ მოდგმებს დღესაც სწამთ სულის დროებითი განშორება სხეულისაგან. ეს სული სამოგზაუროდ მიდის, შემდეგ კი ისევ დაუბრუნდება სხეულს. ასეთი წარმოდგენა, როგორც ვიცით, ავსებდა ძველ ეგვიპტელთა რელიგიას: იმათი „კა“ ორეული, იგივე ლანდია, რომელსაც ხან ფრინველის სახით წარმოიდგენენ, ხან კი სხვის სახით. ეს ორეულები აკლდამებში ცხოვრობდნენ, რის გამოც აქ დარჩენილები იქ უზიდავდნენ სასმელ-საჭმელს. ესეც იმავე არქაიკის ნაშთებს წარმოადგენს. ეგვიპტელების წარმოდგენითაც, სული მოგზაურობდა, უფლება ჰქონდა ახალი ქერქის მიღებისა (სხვა ცხოველად ქცევისა) და ტრანსფორმაციისა.

ამ პირველყოფილ შეხედულებათა ნიმუშებს მსოფლიო ზღაპრებში მრავლად ვხვდებით. ინდოსტანში და სხვაგანაც ძალიან გავრცელებულია ფაბულა სხეულის გარეშე მყოფი სულის შესახებ. ამ ფაბულის ძირითადი ტიპი ასეთია: მდევი (რკინის კაცი, მისანი, ფეია და სხვა) უკვდავია, იმას ვერაფერს აკლებენ, რადგან სული სხვა ადგილასა აქვს გადამალული. მზეთუნახავი, რომელსაც ეს მდევი მოიტაცებს, საიდუმლოებას გამოსტყუებს. გმირი მოსძებნის ამ სულს (გულს) მოსპობს და ამით ისპობა ის მდევიც. ასეთი არის ინდოეთის ზღაპარი ჯადოქარ პურჰინის შესახებ, რომელიც ათასგვარი ვარიანტებითაა გავრცელებული. ასეთივე ტიპისა არის რუსული ზღაპარი კოშჩეი უკვდავის შესახებ. ამ კოშჩეიმ მოიტაცა მეფის ქალი და თავის ოქროს კოშკში დაამწყვდია. მეფის ვაჟი ეძებს ამ ქალს,

რომელიც ცბიერი ალერსით ცდილობს გამოსტყუოს კოშჩეის იმის სულის მდებარეობის საიდუმლო. ჩემი სული კარებს უკან მიყუდებულ ცოცხშიაო. ქალმა ეს ცოცხი დასწვა. მაგრამ კოშჩეი არ მოკვდა. მეორედ: ჩემი სული ჭიაშია, რომელიც ამ და ამ მინდორში, მუხის ღრმა ფესვებში ცხოვრობსო. მეფის ვაჟმა ეს ჭიაც მოსძებნა, მოჰკლა, მაგრამ კოშჩეი ისევ ცოცხალი იყო. მესამედ — ამ ზღვაში კუნძულია, ამ კუნძულზე მუხა ყვავის. მუხის ძირში ჩაფლულია რკინის ყუთი. იმაში კიდევ ყუთია. იმ ყუთში კურდღელი, კურდღელში — იხვი, იხვში — კვერცხი. ვინც ამ კვერცხს მიაგნებს და გატეხავს, ამით მეც მომკლავსო. მეფისწულმა იპოვა ეს კვერცხი, გატეხა და კოშჩეიც მოკვდა.

დაახლოებით ასეთივე ზღაპრები გვხვდება საბერძნეთში, რომში, გერმანულ მოდგმებში და თითქმის ყველგან, როგორც კულტუროსან, ისე უკულტურო მოდგმათა შორის. გერმანულ ზღაპარში კაციჭამიას შესახებ, რომელსაც „უსულო სხეული“ ჰქვია სახელად, ეს კაციჭამია თავის სულს ინახავს ყუთში, რომელიც დამალული აქვს წითელი ზღვის შუა კუნძულზე. იგივე მოტივი გვხვდება ქართულ ზღაპარში „დედაბრის შვილი“ (იხ. თ. რაზიკაშვილის ქართლში შეკრებილი ზღაპრები, გვ. 126): „ქალმა დევკაჟიანს დაუწყო ალერსი: ეგრე რომ მიყვარხარ, რატომ არ მეტყვი, შენი სული რაში არის, რომ ის სალოცავად გავიხადოო. დევკაჟიანმა იფიქრა, რაღა ეხლა შევუყვარდი ამ ქალს, აქამდე თავისთან ახლოსაც არ მიკარებდაო, იქნება მცდიდესო. აიღო და ასწავლა: ჩემი სული ე მაგ ქოთნის ნატეხში არისო. ქალმა იმ დროისათვის, როდესაც დევკაჟიანი ნადირობიდან მოვიდა, აიღო ქოთნის ნატეხი, გარეცხა, გაწმინდა, შემოსა აბრეშუმის ბაღდადებში და ჩადო კიდობანში. როდესაც დევკაჟიანი დაბრუნდა, ქალმა აჩვენა ქილის ნატეხი: აი როგორ ვინახავ შენ სულსაო. დევმა უთხრა: შე საწყალო, ჩემი სული მაგაში კი არა, ცოცხშიაო. მეორე დღისათვის ცოცხიც ისრე მორთო ქალმა. მერე კი თქვა დევმა: უთუოდ აღარა მცდისო და ასწავლა: აქა და აქ, ცხრა მთას რომ გადავა კაცი და ერთ დიდ ველში რომ ჩავა, იქ შვიდი მთიბელი სთიბსო. ის მთიბლები უთიბენ ირემსო. ის ირემი შუადღემდე შავ მთაზე არის, შუადღისას ჩამოვა და, თუ საკმაო არ არის გაოიბული, სულ ფეხით გაჰთელავსო. იმ ირემს ვერავინ ვერ მოჰკლავს, არც ისარი და არც ხმალი, თუ ჩემ შარდში არ არის ნაწრთობიო. თუ იმას მოჰკვლენ, იმაში შველი ზის და ახლა ის გაიქცევაო; თუ შველს დაიჭერენ, იმაში კურდღელი ზისო, კურდღელში ყუთია და ყუთში სამი ჩიტია. ერთია სული, ერთი ჯანი და ერთიც გონიო. როდესაც ისინი დაიხოცებიან, მაშინ მეც მოვკვდებიო“. დედაბრის შვილმა დევ-

კაჟიანი ამ გზით მოჰკლა. ასეთი მოტივები ჩვენს ზღაპრებში ბრავლად გვხვდება. ზოგჯერ ეს სული მძივთან (კრიალოსანთან) არის დაკავშირებული, მაგალითად, ზღაპარში — „მარგალიტის ცრემლი“: „მე ისეთს ყელზე სადებს კრიალოსანს დავანათლებ, რომ სანამ ეს ედება ყელზედ, იცოცხლოს, და როდესაც მოიხსნის, მოკვდესო“. ასეც მოხდა, შემდეგ კი შეეხო თუ არა კრიალოსანს, ქალმა მაშინვე გაახილა თვალები და წამოდგა (იქვე, გვ. 16).

იგივე მოტივები, იგივე მორფოლოგიური ნიშნებით, გვხვდება კელტურ, ირლანდიურ, სკანდინავიურ და სხვ. ზღაპრებში. იგივე მოტივი გვხვდება უძველეს ეგვიპტურ ზღაპარში „ორი ძმის“ შესახებ (დაწერილია რამზეს II მეფობის დროს, ჩვენგან 3200 წლის წინათ). ეს მოტივი გვხვდება „ათას ერთ ღამეშიც“. ტყვეობაში მყოფ მეფის ქალს ჯინი ეუბნება: როდესაც მე დავიბადე, ვარსკვლავთ მრიცხველებმა იწინასწარმეტყველეს, რომ მე მომკლავდა ვიღაც შეფისწული. მე ავიღე და ჩემი სული ბეღურის ჩიყვში დავმალე. ბეღურა კი ჩავსვი პატარა ყუთში. ეს ყუთი მარმარილოს კიდობანში ჩავდე, რომელიც ოკეანეს შუა კუნძულზე არისო. ყალმუხების, თათრების, მონგოლების, მალალების, სომხების, ჩაჩნების, ლეკებისა და მრავალ სხვა მოდგმათა ზღაპრები ამ მოტივს ხშირად იმეორებენ. ისე რომ, ყველა ზღაპრის ხსენება შორს წაგვიყვანდა. თქმულიდანაც საკმაოდ დამაჯერებლად ირკვევა, რომ წარმოდგენა იმის შესახებ. თუ სული, დროის განსაზღვრულ მანძილზე, როგორ არის დამალული სხვა ადგილას, გვხვდება მრავალ მოდგმათა ზღაპრებში.

ეს წარმოდგენა უბრალო მოგონება კი არ არის, ზღაპრის შესალამაზებლად შეთხზული, არამედ, როგორც სამართლიანად შენიშნავს ფრეზერი, ეს არის „პირველყოფილ-რწმენის ნამდვილი დოგმატი, რომელიც საფუძვლად უდევს ჩვეულებათა მთელ წყებას. ამ სულს მცენარეებშიაც ათავსებენ, ცხოველებშიაც, რის საბუთებსაც ვპოულობთ, როგორც კულტუროსან მოდგმათა ფოლკლორში, ისე უკულტურო მოდგმათა ცოცხალ წარმოდგენებსა და საყოფაცხოვრებო მომქმედ წესებში“.

სულის ამ განცალკევებასთან არის დაკავშირებული ქცევადობის მომენტიც. ეს ცვლილება ზღაპრის ერთ-ერთი დასაყრდენი პუნქტია. შეიძლება ითქვას, რომ დედამიწის ზურგზე არ არსებობს მოდგმა, რომელსაც ზღაპარი ჰქონდეს და ქცევადობის მომენტი არ წარმოადგენდეს ამ ზღაპრის ფანტასტიკის ძირითად ღერძს. ეს ქცევადობა პირველყოფილი ადამიანისათვის ფაქტი იყო, რომლის თვალით ნახვა შეიძლებოდა. მიცვალებული იხრწნებოდა. ეს გახრწნა იწვევდა ცხედრის ჭიების დაბადებას. ჭია იზრდება, გველს ემსგავსება, აქე-

დან, გველის კულტი და ის უდიდესი მნიშვნელობა, რომელიც გველსა ჰქონდა და აქვს პირველყოფილი ხელოვნებისათვის და განსაკუთრებით კერამიკისათვის (ჩვენი გრეხილი ორნამენტებიც მე ამ გველების სტილიზაციად მეჩვენება). გველს უახლოვდება თვეებიც. სული შეიძლება ფრინველად იქცეს (ქართული ეპიტაფიების ხშირი ფორმულა „სიცოცხლის ფრინველი გამიფრინდა, გამექცა“ ან ლექსი: „ბინდის ფერია სოფელი, უფრო და უფრო ბინდდება, სიზმარი არის სიცოცხლე, ჩიტივით გაგვიფრინდება“), ან ცხოველად. ეგვიპტეში ღვთაებრივი სული ხორციელდება ნიანგებში და ვერძებში. ინდოეთში — სპილოებში. რომაელების, ბერძნების და გერმანელი მოდგმების წარმოდგენით, მიცვალებულთა სულები სულეთში მფრინავ რაშებს მოჰყავთ (გოეთეს „ფაუსტში“, ვალპურგის დრამის სცენაში, ჯადოქარს პირიდან სული წითელი თაგვის სახით ამოსდის). გვხვდება ქცევადობა მცენარეთა სახითაც. მაგალითად, ხეების სახით. დღემდე შენახულია ქართული წყევლა: „შენ გახევდიო“ ან „გაგიხმეს ხელებიო“ და სხვა. აბესალომისა, ეთერისა და მურმანის საფლავებზე ია-ვარდი და ეკალი ამოდის. ესეც ამ ქცევადობის მომენტსა გულისხმობს, მხოლოდ უფრო დახვეწილი ფორმით. იგივე მომენტი გვხვდება ზღაპრებშიც. ეს მოტივიც საერთაშორისოა. ბერძნულმა მითოლოგიამ იცის ეს მოტივი: დაფნა რომ გაექცა აპოლონს, იგი ლაურად იქცა (მცენარე). ეს მოტივიც ბუნებრივი გზით არის წარმოშობილი და დაკავშირებულია ძიცვალებულის დამარხვასთან. საფლავზე ამოსული მცენარე წარმოიდგინეს სულად, რომელიც დამარხული ცხედრისაგან ამოდის. ამ მოტივის შესახებ ვუნდტი ამბობს: „მცენარეთა შორის მითოლოგიური აპერცეპციის წინა პლანზე ხე დგას, რადგან აქ ბუნებრივი ასოციაცია ადამიანის ფიგურასთან ქმნის უშუალო მოტივს ანთროპოგონიური მითების შესაქმნელად“ („მითოსი და რელიგია“, გვ. 115).

„ალვისხე რომ წამოიქცა,
ნეტავ, დედავ, რააო?
შვილო, შენი ტანი არის,
ეაი შენს დედასაო...
ხეს ტოტები დამტვრევია,
ნეტავ, დედავ, რააო?
შვილო, შენი მკლავებია,
ეაი შენს დედასაო... და სხვ.“

ეს ბუნებრივი ასოციაცია ხესთან ამაზე უკეთესად აღარ გამოითქმის და. გვგონია. რომ მეტი მაგალითების მოყვანაც აღარ არის საჭირო.

სულის ნივთიერი წარმოდგენების შეცვლა არანივთიერით, ან ე. წ. ფსიქე-თი, სხვადასხვაგვარ მეტამორფოზათა შორის ყველაზე ბუნებრივად სიზმრის საშუალებითა ხდებოდა. სიზმარი უნდა ჩაითვალოს უსხეულო სულის წარმოდგენის მშობლად. პირველყოფილი ადამიანი სიზმარს სიცოცხლისაგან როდი ასხვავებდა. ჰომიროსის დროინდელი ბერძენი, მართალია, სიზმარს უკვე არჩევდა სიცხადისაგან, მაგრამ ნაწილობრივ სულსა და სიზმარს მაინც ანათესავებდა და ზოგჯერ აიგივებდა კიდეც. ველური ადამიანისათვის სიზმარში მიცვალებულის ნახვა თვით მიცვალებულსა ნიშნავს. ეს მნიშვნელობა ხალხის ცრუმორწმუნეობამ თითქმის დღემდე შეინახა, რის საუკეთესო ილუსტრაციას დღემდე მოქმედი „სიზმრის ახსნა“ წარმოადგენს. სიზმრის წარმოდგენათა განვითარების ყველა გზა მრავლად არის შენახული ზღაპრებში, მაგრამ ამის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი, როდესაც სპეციალურად ზღაპრებს შევეხებით.

ამ მოკლე მიმოხილვიდანაც, ჩვენს წინ საკმაოდ ნათლად იშლება პირველყოფილ ადამიანთა იდეების ქვეყანა, რისი ნაშთებიც ღღევანდლამდე შეუნახავს ხალხის ცოცხალსა და მოქმედ მეხსიერებას. ეს არის ის აუზი, საიდანაც მომდინარეობს პოეტური ფოლკლორი მთელი თავისი მომხიბვლელი ფერადობითა და დახვეწილი აღნაგობის ხაზებით.

უამისოდ ჩვენ ვერ შევძლებთ იმ რთულ ქვეყანაში გზის გაგნებას, რომელსაც ხალხური შემოქმედება ეწოდება სახელად და სადაც ხამ გონებას უნიადაგო ფანტასტიკა ეჩვენება. ამ მიმოხილვიდან კი ვნახავთ, რომ ეს „ფანტასტიკა“ ნამდვილად ფანტასტიკა კი არ იყო, არამედ პირველყოფილი ადამიანის მიერ ქვეყნისა და მოვლენების პირველყოფილი დანახვა, სავსებით ორგანული გზით წარმოშობილი და, თუ გნებავთ, ხელშესახებიც. ამის შემდეგ კი სრულიად სხვა შეხედულებებს ეხსნება გზა და შესაძლებელი ხდება ხალხური „ფანტასტიკის“ ყოველდღიურ და პრაქტიკულ მოვლენებამდე დაყვანა. ხოლო თუ ამ პირველყოფილ იდეებს დავუკავშირებთ იმ გუნდობრივ სიმღერასა და პირველყოფილ სინკრეტიზმს, რომლის შესახებაც წინა თავებში გვქონდა საუბარი, და რომელთანაც თანადროულობით არის შეხორცებული, ჩვენ მივიღებთ ერთ მთლიან სურათს, რომლისგანაც ერთი ძირითადი აზრი გამომდინარეობს: რომ პირველყოფილ ცხოვრებაში სილამაზის კერპი არ არსებობდა. ეს კერპი სარგებლიანობის კერპი იყო, ეს იყო საარსებო ბრძოლა, გამწვავებული და დაუნდობელი. ეს იყო ფეხაუდგმელი აზროვნება და ბუნებასთან ზედმეტი სიახლოვე და, ამის გამო, სიბრმავეც. ხოლო შემდეგში, პირველი მნიშვნელობის დაკარგვასთან დაკავშირებით, რჩება რაღაც

ფორმულები, რომელნიც ლურსმული წარწერებივით უცნაურნი არიან და ამ წარწერის უცოდინართათვის ეს ფორმულები მოსჩანს პოეტურ სამკაულებად და ფანტაზიის გაჭანებად. მართალია, ბევრი რამ ნამდვილად სამკაულებადაც იქცა, როგორიცაა, მაგალითად: მეტაფორები, ეპითეტები, შედარებები, პარალელიზმები და სხვ. მაგრამ ეს კიდევ იმას არ ნიშნავს, რომ ამ ტროპებს უწინ იგივე მნიშვნელობა ჰქონდა. ჩვენ ვნახეთ და შემდეგშიაც ვნახავთ, რომ ისტორიული პოეტიკა სულ სხვა გზით განვითარდა და მისი გზის თავი და ბოლო აღინიშნებოდა გამოყენების სარგებლიანობის პრინციპით.

8. ეპოსისა და ლირიკის წარმოშობა

გუნდობრივი ანუ ქორული მოქმედებიდან დაიწყო თანდათანობითი დეზინტეგრაციის პროცესი. სინკრეტული პოეზიიდან წარმოიშვნენ გარკვეული ტიპები: დრამა, ეპოსი და ლირიკა. მაშასადამე, სინკრეტიზმი ის პროტოპლაზმა იყო, რომლისგანაც განვითარდნენ პოეზიის სხვადასხვა სახეები. საკითხავია, თუ ეს პოეტურ სახეთა წარმოშობა რა თანმიმყოლობით მოხდა და რა მიმართულებით ვითარდებოდა საზოგადოებრივ ევოლუციასთან დაკავშირებით.

საზოგადოდ, ლიტერატურათმცოდნეობაში ამ საკითხს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს და მიტომ იყო, რომ ამ საკითხის გადაჭრის ირგვლივ მთელი მიმართულებები შეიქმნა. პირველ ხანებში, საკითხის გადაჭრას ცდილობდნენ ისტორიულ-ლიტერატურული საბუთების მიხედვით, რადგან ფოლკლორული მასალის შესწავლა ჯერ შესაფერ დონეზე არ იყო ასული. ისტორიულ-ლიტერატურული დოკუმენტების მიხედვით კი, რასაკვირველია, უძველესი სინკრეტიზმი გათვალისწინებული ვერ იქნებოდა. უამისოდ კი საკითხის გადაწყვეტას აზრი ეკარგებოდა, რადგან საკითხის გადაჭრა თვითნებური უფრო იყო, ვიდრე დასაბუთებული. ამის მიუხედავად, შექმნილ შეხედულებებს, რომელნიც მიმართულებათა სახით ჩამოყალიბდნენ, ჩვენ მაინც ანგარიში უნდა გავუწიოთ, რომ ამ მოსაზრებათა შეცდომები თუ მიგნებები ჩვენი კვლევისათვის გამოვიყენოთ.

დავიწყოთ იმ შეხედულებებიდან, რომელნიც წარმოიშვნენ საბერძნეთის ლიტერატურის განვითარების ფაქტთა ცალმხრივი განზოგადების ნიადაგზე. ჩვენ ვიცით, რომ იყო დრო, როდესაც საბერძნეთის ლიტერატურის განვითარება მიჩნეული იყო, საზოგადოდ, ლიტერატურის განვითარების იდეალურ ნორმად. ჰომიროსის ეპოსი ითვლებოდა პოეზიის სათავედ. „ილიადა“ — „ოდისეას“ იქით აღარაფერი ეგულებოდათ, თითქოს ეს გრანდიოზული ეპოსი ათენასავით მზამზარეულად გამოსულიყო ძეუსის თავიდან. თითქმის ფიქ-

ისადაც არ მოსვლიათ, რომ ჰომიროსის ეპოსამდე არსებობდა უფრო ძველი პოეზიის ნაშთები, როგორც, მაგალითად, ჰიმნები, ქურუმთა საგალობლები, მრავალგვარი საწესო ხასიათის სიმღერები და სხვ... ასე რომ, პოეზიის დასაწყისად ჰომიროსის დიდი შემოქმედება იქნა გამოცხადებული, ე. ი. ეპოსი. ეპოსს მოჰყვა ლირიკა და ბოლოს წარმოიშვა დრამაო. ეს სქემა უფრო განმტკიცდა მას შემდეგ, რაც ჰეგელმა ფილოსოფიური დასაბუთება მისცა. ჰეგელის აზრით, ჯერ ეპოსი უნდა გაჩენილიყო, როგორც ობიექტის გამოსახვა, ე. ი. გარე ქვეყნისა, რომელიც იმორჩილებდა და ატყვევებდა განუვითარებელ პიროვნებას. მეორე საფეხურზე პიროვნება უფრო განვითარებულია. იგი თვითშეგნების სტადიაში შედის, რაც პოეზიაში ცნაურდება ლირიკის სახით. აქ უკვე სუბიექტურის გამომჟღავნება იწყება და სუბიექტის პოეზია კი ლირიკა არისო. მესამე საფეხურზე კი, როდესაც პიროვნული შეგნება უკვე მომტკიცებულია, იწყება ახალი ხანა: კრიტიკული განწყობა ქვეყნისა თუ სამყაროსადმი, უნარი ადამიანის როლის შეფასებისა ისტორიულ პროცესში. პიროვნებისა და გარეშე ქვეყნის ურთიერთობის დანახვა, რომელიც ხან პიროვნების გამარჯვებით და ხან დამარცხებით აღინიშნებოდა. ამ საფეხურზე გაჩნდა დრამა, რაც ობიექტ-სუბიექტის პოეზიას წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით, დრამა წარმოადგენს ერთგვარ კომპოზიციურ დასაწყისსაც, რომელიც თაღივით აკავშირებს ერთმანეთთან ეპოსსა და ლირიკას. ეს თვალსაზრისი კარგა ხანს იყო გაბატონებული. იგივე გაიმეორა კარიერმა: ჯერ ჰომიროსი. შემდეგ — ალქეოსი. და ბოლოს კი — ესქილე და სოფოკლე. მართალია, ბოლო დროს კარიერმა ეს პოზიცია ნაწილობრივ დათმო სინკრეტიზმის სასარგებლოდ, მაგრამ სინკრეტიზმის შემდგომი განვითარება ისევ ძველი სქემის მიხედვით დატოვა. ამავე აზრს ადგნენ ვაკერნაჰელი და ლაკომბი. ამ თვალსაზრისის უნიადაგობა პირველ შეხედვიდანვე ჩანს. როგორ შეიძლება პოეზიის დასაწყისად ისეთი გრანდიოზული ეპოპეის აღება, როგორიც ჰომიროსის უდიდესი ქმნილებაა. ეს დასაწყისი კი არა, როგორც სამართლიანად შენიშნავს რ. ვაგნერი, — ეს არის ეპიური პოეზიის სრული შლილობა და ნაწილობრივ დეკადანსიც კი. ჩვენ კარგად ვვესმის წინა თაობათა აღფრთოვანება ამ მონუმენტალური ძეგლების წინაშე, რომლებიც ჰელინური სულის საიდუმლოდ და აუხსნელ გამოცხადებად ეჩვენებოდათ. მაგრამ თვით ამ ძეგლების ტექსტი იძლევა პასუხს კითხვაზე, თუ ამ ძეგლებს წინ რა უსწრებდა. ჰომიროსმა მოგვცა ბრმა მომღერლის, დემოდოკოსის, ტიპი. ე. ი. აედის სახე, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ მანამდე უკვე არსებულა მომღერალთა განსაკუთრებული კორპორაცია. რას მღეროდნენ ეს აედები?

იმას, რის სტერეოტიპულ ფორმულებსაც თვით ჰომიროსი იმეორებს, ღმერთებს რომ მიმართავს. ეს იყო ჰიმნები. ჰიმნების გვერდით არსებობდა სიმღერები წინაპართა შესახებ. „ილიადაში“ აქილევსი იმით ერთობა, რომ პატროკლესთან მორიგეობით მღერის გმირთა ღვაწლის შესახებ და აკომპანიმენტად აყოლებს ფანდურის სევდიან ხმებს. ჰომიროსს დიდი და ხნიერი პოეზია უსწრებდა, რომლის წარმომადგენელთა სახელები ლეგენდებს შემოუნახავს, როგორც ორთეოსის, მარსიასის, ოლენეს, ფილამონესი და სხვ. ისე რომ თვით ჰომიროსის ტექსტი არღვევს ამ მიმართულების ძირითად დებულებებს და ჩვენც მეტს აღარ შევჩერდებით.

ხსენებული მიმართულების გვერდით განვითარდა მეორე სკოლა, რომელიც ფსიქოლოგიურ წინამძღვარებზე ამყარებდა თავის დასკვნებს. ამ მიმართულებამ ჯერ გაითვალისწინა ლირიკის თანამედროვე გაგება, შემდეგ ეს გაგება გადაიტანა უძველეს დროში და გამოაცხადა პოეზიის დასაწყისად. ამ მიმართულების თვალსაზრისით, უძველესი, საჰიმნო პოეზია, საწესო და გუნდობრივ წრეში განვითარებული, იქცა პიროვნული გრძნობის პოეზიად ანუ ლირიკადო. ჟან-პოლ რიჰტერი წერდა: „ლირა წინ უსწრებს პოეზიის ყველა ფორმას“-ო. იგივე აზრი განიმეორა ბენარმა თავის კომენტარიებში, რომელიც დაურთო ჰეგელის პოეტიკის საკუთარ თარგმანს. ბენარის აზრით, ლირიკა არის პირველყოფილი ადამიანის პირველი მიმართვა შემოქმედისადმი, ზეცისადმი, პირველად ავლენილი ხმა, რომლითაც ეს ადამიანი გამოსთქვამდა თავის აღტაცებას ქვეყნის გამო და მადლობას, რომ ამ ქვეყნად ეღირსა ცხოვრებას. თითქმის ასეთივე აზრი გამოთქვეს ბენლოვმა, ტალოვიმ, შიპერმა, ვესტფალმა, კრუაზემ, რენიომ, ლ. გოთიემ და სხვ. ამ უკანასკნელის აზრით, ჯერ ჰიმნები არსებობდნენ, რომელთა შესრულებაც ხდებოდა აკომპანიმენტით და საკომპანიმენტო ინსტრუმენტის — ლირისაგან — მიიღო ლირიკის სახელწოდებაც. აქედან დაიწყო პოეზიის განვითარება, რაც ლ. გოთიეს ასე ეჩვენებოდა: პირველი ჰიმნების შემდეგ ადამიანი კვლავ განაგრძობდა დამბადებლის დიდებას. მაგრამ მხოლოდ მისი ხოტბა აღარ აკმაყოფილებდა. ღვთაებას მიემატნენ გმირები, წინამძღოლები და სხვ. ჰიმნისა თუ ოდის ფორმებიც აღარ იყო საკმარისი. დაიბადა პოეზიის ახალი ფორმა — თხრობითი, ე. ი. ეპოსიო. ამ სახის პოეზიაში მოუთხრობდნენ ომების, ამა თუ იმ შემთხვევის და სხვათა შესახებ. ჯერ ჰითის ფორმით, შემდეგ კი — ისტორიული ფაქტის გაღვიძებასთან დაკავშირებით — ნამდვილი ამბის სახით. თანდათანობით ეპოსის ფორმაც მოძველდა, მოსაბეზრებელი გახდა. და აი, პოეტს დაებადა აზრი ამა თუ იმ ამბის თხრობის მაგიერ იმისი განსა-

ხიერებისა. მაგალითად, ერთი ორესტის სახეს იღებს, მეორე აგამემნონისა, მესამე ულისისა, მეოთხე აქილევსის, მეხუთე ჰექტორისა და სხვ. მოთხრობა მოქმედებამ შესცვალა და ასე წარმოიშვა დრამაო. ასეთია ლ. გოთიეს აზრი. ამ მიმართულების საფუძველიც შემცდარი იყო. ჯერ ერთი, შეუძლებელია ამა თუ იმ თეორიის დადგენა ე. წ. ფსიქოლოგიურ წინამძღვარებზე, რადგან ასეთი ცდა ყოველთვის თვითნებური იქნებოდა და, ამის გარდა, მეტაფიზიკურიც. შემდეგ: ეს „ფსიქოლოგიზმი“ გულისხმობს პირველყოფილი ადამიანის მხოლობითობას, რომ პირველად ადამიანი განდეგილივით დადიოდა და ადიდებდა ღვთაებას. არავითარი მეცნიერული საბუთი ამ მოსაზრების დასამტკიცებლად ჯერ არა გვაქვს. პირველყოფილ ადამიანთა ჯგუფური ცხოვრების იქით მეცნიერება ვერ იხედება და, მაშასადამე, ეს მტკიცებაც თვითნებურად, განყენებულად და არამეცნიერულად უნდა ჩაითვალოს. არის კიდევ მთელი რიგი საკითხებისა, რაშიც აღნიშნულ მიმართულებას ვერ დავეთანხმებით. მაგრამ იმ საკითხებს ამ თავში ჩვენ არ შევეხებით. ამაზე სხვა ადგილას იქნება საუბარი. აქ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მიმართულებამაც ვერავითარი საგულისხმო ვერა თქვა ამ კარდინალური საკითხის შესახებ. ბევრად უფრო სერიოზულ ნიადაგზე დადგა ე. წ. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სკოლა, რომელმაც ეპიკისა თუ ლირიკის უპირველესობას დაუპირისპირა ძველი გუნდობრივი სინკრეტიზმი (მულენჰოფი. ულანდი, ლილიენკრონი და სხვ...). ჯერ კიდევ ბენლოვმა. რომელიც ლირიკის თავდაპირველობის მომხრე იყო. განაცხადა, რომ ხდება ლირიულ და ეპიურ ჟანრთა გადახლართვა არა მხოლოდ დღეს, არამედ პირველყოფილ ხალხთა შორისაც. ამ ნათქვამით ბენლოვმა დიდი ნაბიჯი გადადგა სინკრეტიზმისაკენ. საბოლოო დასკვნამდე მაინც ვერ მივიდა. დაახლოებით იგივე თქვა შტეინტალმაც: ჰიმნი (ე. ი. ლირიკა) ეპოსი და დრამა თავიდან განუყოფელნი იყვნენო. უკვე მოძებნილია სინკრეტიზმის ნიადაგი. რაც ძირითადად ცვლიდა ძველ წარმოდგენებს პოეზიის რაობისა და წარმოშობა-განვითარების შესახებ. შერერი უფრო გარკვეულად დააყენა სინკრეტიზმის გზას და ვანაცხადა, რომ თავიდანვე პოეზია შერეული იყო მუსიკასთან და მიმიკურ ცეკვასთანო. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ვერც ერთმა დასახელებულმა ავტორმა სინკრეტიზმის ეს თეორია საბოლოოდ ვერ გაშალა, ვერ გაარკვია პოეზიის განვითარების ძირითადი მომენტები და რაც შეეხება თვით პოეზიის რაობასა და დანიშნულებას, ცალმხრივი და შემცდარი დებულებები დაადგინეს. მაგალითად, შერერი პოეზიის მიზანს პირველყოფილი ადამიანებისათვის ხედავდა გართობასა და სიამოვნებაში. თითქოს ესთეტიური სუბსტიტუციის

შესახებ შეიძლებოდეს საუბარი პოეზიის ჩასახვის პერიოდში. გართობა და სიამოვნება რომ მივიღოთ პირველყოფილ პოეზიის მიზნად, ეს იმას ნიშნავს, რომ უყურადღებოდ დავტოვოთ ის აუარებელი პოეტური დოკუმენტი, რომელიც სრულიად საწინააღმდეგოს გვეუბნება. სიმღერა ნუგეში იყო მუშაობაში. იგი ამ მუშაობაში ძალისმომცემი საშუალებაც იყო. პირველყოფილი ადამიანი თითქმის გამუდმებით მღეროდა: სწუხდა, უხაროდა, შიოდა. ძღებოდა თუ რა ემართებოდა, ყოველთვის მღეროდა. ხოლო ამ გამუდმებულ სიმღერაში მთავარი მაინც სამუშაო და საწესო სიმღერები იყო. საწესო სიმღერებიც ხომ იმავე სამუშაო სიმღერების ერთგვარ ანარეკლს თუ განყენებას წარმოადგენდა, და, მაშასადამე, ძირითადი მაგისტრალით სიმღერა პრაქტიკის ქვეყანაში მოდიოდა და სასარგებლო მიზანშეწონილი მოქმედების ძირითად საშუალებად ითვლებოდა. ერთი გერმანელი ფილოსოფოსის თქმით, „განა ძველი ცრუმორწმუნე ხალხისათვის არსებობდა უფრო სასარგებლო რამ, ვიდრე რიტმი. რიტმის საშუალებით ყველაფრის გაკეთება შეიძლებოდა: მუშაობაში დახმარება, ღვთის გამოცხადება, მასთან მიახლოვება და მოსმენა, მომავლის გასწორება, საკუთარი ნაკლის აღმოფხვრა და თვით უბოროტესი დემონის სულის გამოსწორებაც. ულექსოდ კაცი არაფერი იყო და ლექსით კი ყველაფერი". ჩვენ შემდეგში გვექნება ამ საკითხის შესახებ უფრო დაწვრილებითი საუბარი. აქ კი კვლავ განვაგრძოთ ჩვენი მიმოხილვა. უადგილობის გამო ვერ შევეხებით ვერნესის, ვალენტინის, ლაკომბის და სხვ. შეხედულებებს. თუმც საინტერესო კი იყო მათი მოსაზრების გაცნობა, მაგრამ შეიძლება გაბედულად ითქვას, რომ პოეტურ გვართა გენეზისის გარკვევისათვის არც ამ ხსენებულ მეცნიერებს მიუციათ მნიშვნელოვანი რამ აზრი. უფრო გაბედულად, აუარებელ ფაქტებზე დამყარებით და სერიოზული მეცნიერული შორსმჭვრეტელობით აღნიშნულ საკითხს აკად. ა. ვესელოვსკი შეეხო, რომლის მოსაზრებათა განხილვაზედაც ეხლა გადავდივართ. ა. ვესელოვსკის აზრით, პირველყოფილი სინკრეტიზმი წარმოადგენდა გუნდობრივ მოვლენას, რომლის აგებულებაც ასეთი იყო: დამწყები — სოლისტი, რომელიც ინიციატორია და მთავარი პარტიის შემსრულებელი. ის მოსთვლის რეჩიტატივით და ამ მონათვალს გუნდი უსიტყვოდ, მიმიკით გამოთქვამს, ან იმეორებს რომელიმე ლირიკულ დანართს, ანდა დიალოგში მისდევს სოლისტს. პირველი ფორმულა ასეთი იყო: ცეკვა, მეტყველება და სიმღერა, რომელმაც შემდეგ ასეთი სახე მიიღო: მეტყველება და სიმღერა, მოქმედის როლის გაძლიერებით. „როდესაც სოლისტის პარტია განმტკიცდა და მისი რეჩიტატიული სიმღერის შინაარსი თუ ფორმა თავისთა-

ცად იწვევდა საერთო თანაგრძნობასა და ინტერესს. მას შეეძლო გამოყოფოდა საწესო და წესის გარეშე გუნდს, რომელშიც შეითხზა, და შესრულებულიყო დამოუკიდებლად". პოეტურ სახეთა წარმოშობაც, ვესელოვსკის აზრით, ამ სინკრეტიზმთან არის დაკავშირებული. სიმღერა არის კოლექტიურ-სუბიექტური თვითგამორკვევა (გვაროვნული, თემობრივი და სხვ.). ამ სიმღერაში შედის ავტორიც, ე. ი. ის, ვისი სიმღერაც მოეწონათ ან გამოადგათ. ეს ავტორი უსახელოა, ანონიმური. პიროვნულ დასაწყისს წინ უსწრებს ჯგუფური, კოლექტიური. აქვე არის ეპიკის, ლირიკის და დრამის ჩანასახიც. მთქმელი ამბობს (ეპიკა), გუნდი მოძახილს ეუბნება, ან კილო-კავებს თუ რეფრენებს იმეორებს მოძახილების თანდართვით (ლირიკა) და მთელი ეს გუნდი შინაარსის მიხედვით მოქმედებს კიდეც. სიტყვა-ჰანგს მოძრაობა მისდევს (დრამა). თანდათანობით ძველი საწესო გუნდი ირღვევა და ამ რღვევის შედეგია ეპოსისა და ლირიკის წარმოშობა ცალკე სახეებად. „ლირო-ეპიური ხასიათის სიმღერები წარმოგვიდგება პირველ გამონაყოფად გუნდისა და წესის კავშირიდან. სამხედრო რაზმულ ყოფიერების განსაზღვრულ პირობებში ისინი გადადიან წოდებრივ მომღერალთა ხელში, იქცევიან ეპიურ სიმღერებად, რომელნიც ციკლურად ლაგდებიან, ეხამებიან ერთმანეთს და ზოგჯერ ეპოპეის ფორმას აღწევენ... გუნდობრივი და ლირო-ეპიური სიმღერების ლირიკული ელემენტები დადიან მოკლე სახეობრივ ფორმულებამდე, რომელნიც ცალკეც იმღერებიან. ერთადაც და ემოციურობის ელემენტარულ მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებენ". ასეთია ა. ვესელოვსკის შეხედულების მოკლე რეზიუმე ამ საკითხის შესახებ.

თუ გავეცნობით თანამედროვე ველურ თუ მცირე კულტურიან ხოდგმების პოეტურ რეპერტუარს და ამ მასალას შევუტოლებთ იმ პოეტურ ძეგლებს, რომელნიც კულტუროსან ერებს შემოუნახავთ (როგორც უძველესი გადმოცემა. რომელიც ჩვენთვის აზრდაკარგულია), ბევრი რამ გამოირკვევა ფრიად საგულისხმო და მნიშვნელოვანი. გასტონ პარისის აზრით, უისტორიო მოდგმებს ამ ჟანრის დიფერენციაცია არ შესვედრიათ (საუბარია ლირო-ეპიური ჟანრის შესახებ), ისტორიულებმა კი იგრძნეს. რომ პირად განცდათა გამოთქმის გვერდით, საჭირო იყო ამ განცდათა მოთხრობაც. თავისთვისაც და შთამომავლობისათვის მოსაგონრად. ეს აზრი შემცდარად გვეჩვენება. ჯერ მიუღებელია თვით დანაწილება „ისტორიულ" და „არაისტორიულ" მოდგმებად. რადგან ჯერ კიდევ არ ვიცით, ისტორიის ამ გრძელ მანძილზე, ეის რა როლი შეუსრულებია და შემდეგ არსებითადაც არ არის სწორი, რადგან ამ „არაისტორიულ" მოდგმებს ბევრი ძეგლი აქვთ „თავისთვისა და შთამომავლობისათვის მოსაგონ-

რად" შექმნილი. პირველად მხოლოდ იმპროვიზაცია ჩანს ან ამოძახილების, ან მოკლე ფრაზების, ანდა რამოდენიმე სიტყვის სახით, რაც ნაკარნახევია შემთხვევითი მოვლენით, და რასაც გადმოცემა არა აქვს, როგორც შემდეგი:

„ქარი ქროდა, წვიმა სწვიმდა, საწყალი თეთრი კაცი, სუსტი და დაღლილი,
მოვიდა, დაჯდა ჩვენი ხის ძირში, დედა არა ჰყავს, რომ რძე მიაწოდოს,
ცოლი არა ჰყავს, რომ ფქვილი დაუფქვას".

ამ სიტყვებზე მეორეები უპასუხებდნენ:

„მიველარსოთ თეთრ კაცს: და არ ჰყავს, რომ რძე მიაწოდოს,
ცოლი არა ჰყავს, რომ ფქვილი დაუფქვას".

ასე უმღერეს მუნგო-პარკს, როდესაც ის შევიდა ზანგების ოჯახში სადაც ქალები საფეიქროს უსხდნენ. ასეთი ხასიათის იმპროვიზაციას კულტუროსან მოდგმათა შორისაც შეხვდებით. შორს რომ არ წავიდეთ, ჩვენსავე მაგალითს მოვიყვანთ: 1930 წ. მე მოვაწყე სტუდენტების ექსპედიცია-პრაქტიკუმი სოფ. წყნეთში, ხალხური მასალების ჩასაწერად. მისვლის უმალ ქალებმა ლექსი შეთხზეს და სტუდენტებს ჩააწერინეს კიდეც:

„სტუდენტები ჩამოვიდნენ კვირაცხოვლობა დღესაო,
დაუსხავთ დედაკაცები, იწერენ ანდაზებსაო".

საინტერესო ის არის, იმპროვიზაციის გვერდით, ველურ და ნახევრად ველურ მოდგმებს ტრადიციული ტექსტიც შეუქმნიათ თუ არა. რამდენადაც გუნდობრივი სიმღერა და ცეკვა შეითხზა, იმდენად ტექსტი მტკიცედ შეეხორცა ჰანგს და, მაშასადამე, ჰანგის გადაცემასთან ერთად ტექსტიც გადადიოდა. კალენდარულმა წესებმა მოიცვეს ყველაფერი: მუშაობა და დასვენება. სიმღერა-პოეზიის ტექსტიც უფრო გართულდა და მრავალგვარი შეიქმნა, ხოლო წარსულის დასწრების უნართან ერთად შეიქმნა პოეტური გადმოცემაც, რომელიც თაობიდან თაობაზე გადადიოდა, ისე რომ, აქ შეუძლებელია რაღაც „ისტორიულ და არაისტორიულ" მოდგმებზე ლაპარაკი, რასაც ჰეგელის იდეალისტური ისტორიის ფილოსოფიის დაღი აჩნია. მალაელებს აქვთ გუნდური სიმღერა, სადაც იმპროვიზაცია და ტრადიციული მტკიცე რეჩიტატივი ერთმანეთს ენაცვლებიან. ანდამანებზე მომღერალი აერთიანებს ძველი გუნდისა და ახალის რეპერტუარს. ტრადიციული სიმღერები იციან მაორისებმაც. მაგალითების ჩამოთვლა მრავლად შეიძლებოდა, მაგრამ საჭირო არ არის, რადგან ეს მაგალი-

ებები მრავლად მოიპოვება ქვემოთ დასახელებულ ლიტერატურაში. ჩვენ, რასაკვირველია, იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ უკულტურო მოდგმებს დიდი ეპოსი ჰქონდათ, არამედ იმისი, რომ ჰქონდათ და დღესაც აქვთ ეპოსის პრიმიტიული სახე და აქედან ვასკვნით პოეზიის სამივე გვარის სინკრეტულ წარმოებასა და შემდგომ განვითარებას, გამოცალკევებისა და დამოუკიდებლად ქცევის სახით.

განსაზღვრულ ისტორიულ პერიოდში და, ჩვენა გვგონია, გვაროვნულ-მხედრულ საზოგადოებრივ ორგანიზაციის პერიოდში, იყო შესაძლებელი ლირო-ეპიურ და შემდეგ წმინდა ეპიურ ნაწარმოებთა გარკვეული ფორმაცია. შეხლა-შემოხლის აუცილებლობა, დავლის წყურვილი, რაც ხშირად ვაჟკაცობის გამოჩენის წყურვილად იქცა, ეს ყველაფერი თემებს ამრავლებდა. წარსულის ხსოვნა ამ პერიოდში უკვე განმტკიცებული იყო და მომღერალ-სოლისტს ანუ კორიფეს ევალებოდა კიდეც ამ წარსულის შენახვა და გადაცემა. ეს საზოგადოებრივი საქმე იყო, რომელიც სოლისტის პროფესიად გადაიქცა. უკვე სპეციალისტი იყო საჭირო. რომელიც ძველსაც დაიხსომებდა, ახალსაც ხოტბას შეასხამდა. ესენი იყვნენ: საბერძნეთში — აედები, ინდოეთში — ბარათაები, რომში — გისტრიონები, კელტებში — ბარადები, ირლანდიაში — ფილები, გერმანიაში — შპილმანები, რუსეთში — ბაიანი, საქართველოში — მესტვირე, სომხეთში — გუსანი, სპარსეთში — აშუღი და სხვ., რომელნიც თანდათანობით იქცნენ ამა თუ იმ საზოგადოებრივი ჯგუფის მომღერლებად.

საკითხი რომ უფრო გარკვეულად წარმოვიდგინოთ, საჭიროა უფრო ზედმიწევნით განვსაზღვროთ ეს. ე. წ. ლირო-ეპიური ხასიათის სიმღერა ის არის, რომელშიაც თხრობის მომენტი მოცემულია გარკვეული ემოციური აქცენტით, ე. ი. წარმოებისათვის მოთხრობა არის ერთგვარი ჭარგა, რომელსაც ლირიკა ზოლად მისდევს და აცოცხლებს იმ მოქმედებას, რომელსაც ეპიური ნაწილი იძლევა. მოთხრობის (ეპიკის) მდინარეობას ემოციური მომენტი (ლირიკა) ან ანელებს, ან აჩქარებს, ან აბრუნებს, ერთი სიტყვით. განწყობილებას ქმნის. ქართულ პოეტურ ფოლკლორში საკმაოდ მოიპოვება ლირო-ეპიური ხასიათის მასალა. უფრო ადრინდელი ტიპის ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ ცნობილი „მოდი, ვნახოთ ვენახი“, რომელიც შეიცავს სამ მომენტს—მკითხავი, მოპასუხე და დამხსომებელი:

I — მოდი, ვნახოთ ვენახი, რამ შეჭამა ვენახი.
II — მიველ, ვნახე ვენახი, თხამ შეჭამა ვენახი.
III — თხამ შეჭამა ვენახი.
I — მოდი, ვნახოთ თხა, რამ შეჭამა თხა,
II — მიველ, ვნახე თხა, მგელმა ჭამა თხა.
III — მგელმა, თხა, თხამ ვენახი შეჭამა... და შემდეგ

ამ ლექსის კვლევამ ჩვენ იმ დასკვნამდე მიგვიყვანა, რომ უფრო ადრინდელი ფორმით იგი შეიცავდა თქმულებას, რომლის ფრაგმენტებსაც ეს ლექსი წარმოადგენს. შენახულია ასეთი გადმოცემა: ღმერთს უქმნია ბოროტი სული სამალი, რომელიც ქვეყნის შექმნაში ეხმარებოდა. ღმერთს ამ სამალისათვის წუთიერი სამყარო მიუცია, თავისათვის კი საუკუნო დაუტოვებია. ღმერთმა კაცს ვენახი მისცა, სამალმა თხა გააჩინა და შეუშვა ამ კაცის ვენახში. მაშინ კაცს ღმერთმა ისარი მისცა, რომლითაც კაცმა თხა მოკლა. ეშმაკმა მიაელინა ჟანგი და ისარი შეაჭმევინა და ასე შემდეგ. გვგონია, რომ ეს ნაწარმოები იმ ნიშნების მიხედვით, რომელიც დღემდე შეუნახავს, ისეთივე რიგის მოვლენა არის, როგორც ძველი ბერძნული დრამები, სადაც ერთი აქტიორი პროლოგს ამბობდა, სხვები კი მოქმედებას ასახიერებდნენ. ან ესპანეთის ხალხურმა თეატრმა რომ იცოდა: ერთს ევალებოდა თხრობა, მოქმედი პირები კი გამოდიოდნენ თავ-თავის ადგილას და სიმღერის შინაარსს ჟესტებით ამბობდნენ და სხვ. ამავე რიგის მოვლენებს დღესაც ვხვდებით, როგორიცაა, მაგალითად, ავსტრალიური პანტომიმა, ქორალები და სხვ. იავას კუნძულზე. უფრო რთულად და დახვეწილად განვითარებული ლირო-ეპიური ელემენტები შემოუნახავს ჩვენს „ეთერიანს“.

1 — აჰა, მზეო, ხელმანდილო,
ოქრომკედით მოქარგული,
2 — არა, არ მსურს ხელმანდილი,
ოქრომკედით მოქარგული.

1 — რათ არ ნახავ შენს დარბაზსა,
თემურხანის აგებულსა;
ქამხა-ატლასს რათ არ ნახავ,
ინდოეთის მოტანილსა,
აბესალომს რათ არ ნახავ,
შენგან დამწვარ-დადაგულსა.
2 — არცა ვნახავ ჩემსა დარბაზს,
თემურხანის აგებულსა,
არცა ქამხა-ატლასს ვნახავ,
ინდოეთით მოტანილსა,
არცა აბესალომს ვნახავ,
ღვთის ფიცით გადასულსა.

1 — ვის გინდათ ქალი ეთერი,
ოქროს თავ-მოსნიანიო,
2 — მე მინდა ქალი ეთერი,
ოქროს თავ-მოსნიანიო... და სხვ...

„ეთერიანში“ კიდევ ბევრია ასეთი „განმეორებანი“, რომელთაც ერთადერთი აზრი აქვს: თხრობაში (ეპოსი) ემოციური მომენტის შეტანა. ასეთივე წესით არის შესრულებული ხალხური „სოლოღას ლექსი“.

1 — ცხენი მომგვარეთ ისეთი,
შვიდი წლის ნაბამ ხამზედა,
შვიდ მეჯინიბეს ეპიროს,
ვერ იზავთებდეს კარზედა,
შვიდი ისარი მიბოძეთ,
წამწამს იღებდეს თმაზედა...
2 — წავიდნენ, გამოიყვანეს
შვიდი წლის ნაბამ ხამზედა,
შვიდ მეჯინიბეს ეპირა,
მაინც დგებოდა ყალყზედა,
შვიდი ისარი მოართვეს,
წამწამს იღებდა თმაზედა და სხვ...

კიდევ მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მაგრამ, გვგონია, რომ აღნიშნული მაგალითებიც საკმარისია ლირო-ეპიური ნაწარმოების ვითარების გასაგებად. ჩვენ კარგად ვიცით „ეთერიანის“ ამბავი, ვიცით „სოლოღას“ ამბავი, აქ ორივეგან მოთხრობა არის, მაგრამ თვით მოთხრობის მდინარება ხან ჩქარდება, ზოგიერთი მომენტი მეორდება, ხდება განვლილი სიტუაციებისაკენ დაბრუნება და სხვა... და ყველა ეს მომენტი შთაბეჭდილების მომხდენია. ასეთი ხასიათის ნაწარმოებში თითქოს კვლავ შერჩენილია გუნდის რეფრენი (ჩასართავი სიმღერაში, განმეორება) ე. წ. რიტურნელის სახით, რასაც გუნებაზე მომყვანი ემოციური ამოძახილის სახე ეძლევა.

უძველესი დროის ლირო-ეპიურ ნაწარმოებს. ჩასახვის პერიოდში, ლექსის მდინარება ნერვიული აქვს: ეპიზოდთა შორის არ არის ორგანული კავშირი, უხვად არის დიალოგები და მიმართვა, ხშირია სიტუაციების დაბრუნება. ერთი სიტყვით, გაბმული მოთხრობა ჯერ დაუდგენელია. იქ არ არის არც ტრადიციული სტილი, არც სქემატიზმი (რაც ეპიკას ახასიათებს) და არც ტიპიური მდგომარეობანი, რომელიც ამა თუ იმ გმირს ეფარდება. შემდეგში ეს დაფანტულობა თანდათანობით ჰქრება. მუშავდება თხრობის განსაზღვრული წესი. გარკვეული ეპიური სქემატიზმი, ხდება გმირისა თუ მოქმედების ტიპიზაცია, იქმნება ბალადის სტილი. ამის საუკეთესო მაგალითებს ვხვდებით ფინურ ფოლკლორში, როგორიცაა, მაგალითად, საწესო რუნები, რომელნიც იმღერებოდნენ ქორწილში, გლოვაში, მაგიურ გავლენათა საჭიროების დროს და სხვ. ბევრი ასეთი რუნა შესულია ცნობილ კალევალაში. ასეთი ხასიათების ძეგლებს ყველგან შეხვდე-

ბით და ჩვენშიც ბევრი მოიპოვება. მაგალითად, თუშური „დალაჲ“ (გლოვის ზარი, სადაც ტიპიზაცია იქამდეა დასული, რომ მხოლოდ მიცვალებულის სახელი იცვლება, დანარჩენი ტექსტი კი ყველას ეფარდება), საგმირო და სატრფიალო ხასიათის თქმულებები და სხვ. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეს „საზოგადო“ ადგილები თავისებური დახსომების ხერხიც არის, არა შემოქმედ ეპიკისა, არამედ გახმეორებულისა, ანდა ახალის თქმისა ძველი ფორმების საშუალებით. განსაკუთრებით ეს ახასიათებდათ პროფესიულ მომღერლებს, რომელნიც მზა ფორმულების კომბინაციებს ახდენდნენ მეტწილად. მაგ.. შაილმანები, მესტვირეები, სკომოროხები და სხვ.

როდესაც ეცნობით ქართულ ხალხურ პოეზიას, თქვენს ყურადღებას მიიპყრობს აუარებელ ეპითეტთა განმტკიცება. მზა ფორმულების გადატანა ლექსიდან ლექსში და ბოლოს, ე. წ. ციკლიზაცია, ე. ი. განსაზღვრული ტიპის ნაწარმოებთა დაგროვება განსაზღვრული პირის გარშემო, რომელსაც იქნებ სულაც არ ეკუთვნოდეს. ასეთია ტიპიური ფორმულები ქართულ ხალხურ პოეზიაში:

ხმლის მოქნევა — ელვასა ჰგავდა ცისასა
უდიდესი სურვილი—უკვდავების წამალი...
ლამაზი ქალი!— ანთებული სანთელი...
შავი თმები — გიშრის თმები...
ტანი — ლერწამი...
ნათქვამი — ქართული...
მწუხარება — გატეხა...
სიმტკიცე — რკინის გული...
ისრის სროლა — მოციქულობა...
შუბის ქნევა — ენის გდება...
მწუხარება — სიმწარის დალევა...
მარდი ვაჟკაცი — მთის შევარდენი...
ტანადი — ვაჟი — ალვის ხე...
დიდი ჯარის სვლა — თან მოაქვთ მთა და ბარია.
ომის მონდომება — ხმლის შიმშილი...
ქალები — ვარსკვლავები და სხვა...

ციკლიზაციის მაგალითი:

„ბატონიშვილ გიორგისა (ლაშა) ან
ბატონიშვილ ერეკლესა
ირმის ძუძუ უწოვნია,
წყალი უსვამს ალგეთისა,
თრიალეთზე უძოვნია,
გადუგდიათ საჩალეში,
მონადირეს უპოვნია“.

ასეთივე ხასიათისა არის მრავალი „ნათქვამი“, რომელიც მიეწერება რუსთაველს, როსტომს და სხვ...

„როსტომ სთქვა, ერთი ქართელი,
ჩინეთის ქვაზე სწერია“ და სხვ.
„როსტომ სთქვა ჰკვა დიაცისა“ და სხვ.

ლირო-ეპიური ნაწარმოებების შინაარსი ან ყოფის პირდაპირი გამომსახველია, ან იმავე ყოფის სიმბოლიური განსახიერება, ანდა მითიური. უმღერდნენ ამინდსა და მოსავალს, დამარცხებასა და გამარჯვებას, სიხარულსა და მწუხარებას, გმირსა თუ ამბავს. ხშირად სიმღერათა მთელი წყება იქმნებოდა ამა თუ იმ ფაქტის ან გმირის გარშემო, თუ მოდგმას არ აღელვებდა ყოფის საკითხები, მისი ლირო-ეპიური შემოქმედება მეტწილად ლეგენდარულ-მითიური იყო, როგორც ამას ვხედავთ მაგალითად, ფინურ რუნებში. ხოლო თუ მოდგმა სხვა მოდგმასთან ურთიერთობას იწყებდა, რასაც მოსდევდა ჭიშპობა, ბრძოლა და სხვ., აქ ინტერესები უფრო ღვივდებოდნენ, თავდაცვის ინსტინქტი მოდგმის თვითშეგნების გაერთიანებას იწვევდა, ამას კი მოსდევდა შემოქმედების ხასიათის შეცვლაც. უმღეროდნენ გმირებს, ადიდებდნენ გამარჯვებას. სწყევლიდნენ დამარცხებას, იხსენიებდნენ თავდადებულს და სხვ. ერთი და იგივე ამბავი თუ გმირი იწვევდა რამდენიმე ლექსის შექმნას. ხდებოდა თავისებური ბუნებრივი შერჩევა: ზოგი დავიწყებას ეძლეოდა და კვდებოდა, ზოგი რჩებოდა, თაობიდან თაობაზე გადადიოდა, რასაც მოსდევდა ისტორიული ტრადიციის განმტკიცება. ეს მასალა თავს იყრიდა რამოდენიმე ამბის ან გმირის გარშემო, ხდებოდა ერთგვარი ციკლიზაცია, ამ პროცესებთან ერთად ხდებოდა ლირიული პარტიის თანდათანობით გაქრობა ეპოსში და ამ უკანასკნელის დახვეწა. ამის მიზეზი ის იყო, რომ რაც თანამედროვეებს აღელვებდა, შემდეგ თაობაზე ნაკლებად მოქმედებდა. ამბავი რჩებოდა, მაგრამ ველარ ინახებოდა ის პირველი ენთუზიაზმი და ემოციური სიმდიდრე, რომელიც ამ ამბავს ეხვეოდა. განა დღესაც ასე არ არის? გასული საუკუნის 40-იან წლებში დიდ უნამუსობად ითვლებოდა ქალისათვის ჭოშების მაგიერ ევროპული ფეხსაცმელების ჩაცმა. და როცა ანდრონიკაშვილის ქალმა პირველმა ჩაიცვა ევროპიული ტუფლები, „საზოგადოება“ ძლიერ აღელდა და მას „უნამუსო“ ქალის სახელი დაუმკვიდრეს. ჩვენთვის დღეს ეს ამბავი კურიოზულია და გაუგებარი. დღეს ჩადრის მოხსნა დიდ ემოციებს იწვევს ჩადრიანების წრეში, მაგრამ რამდენიმე წლის შემდეგ ეს ემოციები მოსაგონრადაც აღარ დარჩება. ეს ყოველდღიური ცხოვრების მაგალითები იქნება ჩვენთვის „წვრილმა-

ნად“ მოჩანდეს, მაგრამ განსაზღვრულ დროს და განსაზღვრული წრისათვის „მსხვილმანი“ იყო და პოეზიის საგნადაც იქცეოდა. განა დღეს კი „ქუჩა“ არა ქმნის „კუპლეტებს“ ასეთივე „პროზულ“ საკითხებზე. განა ხალხურმა პოეზიამ იცის „მაღალი“ და „დაბალი“ თემების გარჩევა? არა ეს „საგნები“ სპეკულიატური ესთეტიკის კუთვნილებაა და ნამდვილ პოეზიასთან საერთო არაფერი აქვს. ხალხურმა პოეზიამ ბევრი იცის ლექსები ისეთ თემებზედაც კი, როგორიც რწყილი და სხვა მკბენარები არიან და უდიდესი მხატვრული ღირსებით სავსე. დიახ, ის რაც აღელვებდა თანამედროვეებს, ნაკლებ მოქმედებდა შემდეგ თაობაზე და ასე თანდათანობით სუსტდებოდა და ბოლოს ჰქრებოდა კიდეც სიხარულის თუ მწუხარების ის მხურვალე ეფექტები, რომელნიც წინ უსწრებდნენ თუ თანა სდევდნენ ამა თუ იმ სიმღერას — ლექსის წარმოშობას. ქრებოდა ამბავთა თუ გმირთა შესახებ დაწვრილებითი ცნობებიც. რჩებოდა მისი სქემა, ზოგადი ხაზები. ასეთი არის ხალხის გადმოცემის მექანიკა. ა. ვესელოვსკის სიტყვით რომ ვთქვათ, რა მივიღეთ? — განზოგადოება, ტიპიზაცია, თითქმის კანონიზაცია. გმირები ემსგავსებიან ერთმანეთს. ერთნაირად ეძებენ მოწინააღმდეგეს, ერთნაირად იარაღდებიან, ერთნაირად იმარჯვებენ ან იხოცებიან. ერთი სიტყვით, იქმნება მტკიცე პოეტიკა: გამოთქმები, შედარებები, დახასიათება, ეპითეტები და სხვ... მზა-მზარეულია. მხოლოდ იმათი კომბინაციები არის საჭირო, როგორც მხატვრისათვის მზა პალიტრა. მაგრამ ამ პროცესთან ერთად იწყება დიფერენციაციაც. კლასობრივი საზოგადოების ფორმაციასთან ერთად ხდებოდა შეგნების კლასობრივი ფორმაციაც, რაც პოეზიასაც ემჩნეოდა, როგორც კლასთა შორის ურთიერთობის გამოხატველს და კლასობრივი ბრძოლის ერთ-ერთ იარაღს. ფრანგული ფაბლიორები გლეხებს ძალიან უარყოფითად გვიხატავენ, მაგრამ მათ გვერდითვე არსებობდა მეორე კატეგორიის ლექსები, სადაც ნათქვამია „ჩვენც ისეთი ადამიანები ვართ, როგორც ისინი“-ო. აქ უკვე კლასთა ბრძოლის ნიადაგზე ვდგევართ და კლასობრივი საზოგადოებიდან მოყოლებული დღევანდლამდე ეს ბრძოლა არის პოეტური ჟანრთა განმსაზღვრელი: ეს მომენტი კი თავისებურ დიფერენციაციას იწვევდა, როგორც მომღერლის, ისე რეპერტუარის მხრივ. ე. წ. „ხალხური პოეზია“ ყველა ამას აერთიანებს, მაგრამ ჩვენ ვერ გავაერთიანებთ და აქაც შევიტანთ ამ დანაწილების პრინციპს. რა საკვირველია, ერთგვარი დიფუზიის მომენტები აქაც გვხვდება, „მაღალ“ კლასებიდან „დაბალში“ გადმოდის მოტივები და პირიქითაც გადადის ესა თუ ის მოთხრობა თუ ლირიკული ლექსი. მაგრამ აქაც აკლიმატიზაცია ხდება და გათავისებურება, არამცთუ წარმოების,

არაერთ მომჭმედ პირის დასაკუთრებასაც შევხვდებით. თამარ მეფე ზოგ თქმულებებში გლეხის ქალად არის გამოყვანილი (ეს თქმულებანი განსაკუთრებით მესხეთ-ჯავახეთშია გავრცელებული). ფოლკლორული მასალა საზოგადოდ, და კერძოდ კი ქართული, საშუალებას იძლევა დავადგინოთ, როგორც ხალხური პოეზიის რეპერტუარის კლასობრივობა, აგრეთვე თვით მომღერალთა კლასობრივი შეგნების ფაქტიც.

„პეტრია საზანდარი ვარ,
ლექსების გამომჩარხავი,
აზნაურებში მავალი,
ბევრი თავადის მნახავი“-ო.

რასაკვირველია, ეს პეტრიები სათავადო სიმღერებს იტყოდნენ. წინააღმდეგ შემთხვევაში, იმათ დარბაზებში ფეხს ვერ შესდგამდნენ. ისინი მღეროდნენ, ართობდნენ და კარიდან კარზე გადადიოდნენ. ელაქუცებოდნენ იმათ, ვინც აჭმევდათ და ჭისას უვსებდათ, და, რასაკვირველია, მათი რეპერტუარიც ამ წრეში თავისებურ ხასიათს მიიღებდა. სულ სხვა იყო მეორე ტიპი:

„მე მაგის მომლექსებელი
ინდურთის გაღმა ვარიო,
წოვათის მენახირე ვარ,
ჩაღმა ვარ კომენწრელიო“...

ან კიდევ:

„მაგისი მიმლექსებელი
ჩობანი ვიყავ ცხვრისაო,
არცა ვარ გალაღებული,
მეც ჯავრი მჭირდა მტრისაო“.

პეტრია საზანდარი და ეს ჩობან-მენახირე მომღერლები სხვადასხვა წრის ინტერესთა გამომხატველნი იყვნენ: პეტრია საზანდრების ლექსები ისეთივე ტიპის არიან, როგორც ქართველის „ამილახვარიანთ ნანა“.

„ნანა, ამილახვარნო,
მტრისა ისარ ლახვარნო,
დედმამისთვის ია ხარ,
მტრისა ისარ-ლახვარი.

მაგრამ მენახირე პოეტებში იმავე ამილახვარზე სულ სხვას ამბობდნენ:

„ამილახვარის ყმობითა
პური ვერ დავდგი გოდრითა,
ვერ გავიტანე გუთანი,
ვერც კალო ვლეწე მოზვრითა“,

ანდა:

„აზნაურების მუცელი
ადლი და ნახევარია,
საწყალი გლეხი კაცისა
არც ამის ნახევარია“ და სხვ....

აქ დაპირისპირება აშკარა არის და ამ ანტაგონიზმს ჩვენ ვხვდებით ხალხურ პოეზიაში არა როგორც შემთხვევით მომენტს, არამედ როგორც ძირითად მაგისტრალს. მოიგონეთ „ეთერიანი“. იგივე დაპირისპირება იქაც ხომ არის. და ეს კლასობრივი ანტაგონიზმი ხომ ის დედააზრია, რომლის ცხადყოფასაც ეს თქმულება ემსახურება:

„დამეხსენ, აბესალომო,
არა ვარ შენი საფერი.
შენ ხარ დიდი დიდებული,
დედმამითა ხარ ქებული,
მე გლეხი ვარ, გლეხის ქალი,
ობლობითა დაჩაგრული“...

ჩვენ „ეთერიანს“ ვრცლად ქვემოთ შევეხებით და ამ მომენტს იქ გავშლით. ისე რომ, მეტს აღარას ვიტყვით. თქმულიდანაც ნათელია, რომ კლასობრივი დიფერენციაცია ხალხურ პოეზიაში ურყევი ფაქტია, და ეს დიფერენციაცია, როგორც აღვნიშნეთ, დაკავშირებულია კლასობრივი საზოგადოების ჩასახვისა და განვითარების პროცესთან.

ჩვენ უკვე ეპიკის ქვეყანაში ვართ. მოდიან ბერძენთა აედები, რომაელთა ჟაკუსლატორები, ჩვენი მესტვირეები, რომელნიც ამბობენ ამ თქმულებებს, კარდაკარ დადიან „ბევრი ქვეყნების მნახველები“ არიან. ბევრ რამეს ახალს გაიგებენ, მიუმატებენ ძველსა, სხვადასხვა დროის ამბებს ადედებენ ისე, რომ გენეალოგიური ციკლიზაციაც კვდება. ამირანის და ტარიელის ლექსები ერთიმეორეს ებმიან. ავთანდილის ნადირობის ლექსი ჭიმსიყის ბოლოდან გამოჭცეულ ტყვეზე ითქმის და სხვა და სხვ. იწყება ახალი პერიოდი: სიმღერათა შეზავება. წინ იწევს თქმულებათა შინაგანი პლანი. სიმღერა თუ სიმღერას მიუდგა, ქრონოლოგიურ თანმიმყოლობას მნიშვნელობა აღარ აქვს. ნაბუქოდონოსორი, ალექსანდრე მაკედონელი, თამარ მეფე, კარლო დიდი, ვლადიმერი, როსტომი, ქოროღლი და სხვ. ხალხური პოეზიისათვის მხოლოდ შესაკრები პუნქტებია. ხალხური გადმოცე-

მა მათ მიაწერს მრავალ შენობებს, არხებს, საქმეებს, გმირობასა და სხვ., რაც იმათ ნამდვილად არ ეკუთვნით, რატომ? იმიტომ, რომ ასეთი არის ხალხური გადმოცემის ბუნება. რის შესახებაც ზემოთ უკვე ვილაპარაკეთ. ხდება ფაქტების შერევა, ეპიური აპლიფიკაცია, ზღაპრულ მოტივთა შეტანა და სხვ. ეპოსი უკვე განთავისუფლდა ლირიკის ელემენტებისაგან. ამით იმის თქმა კი არ გვინდა, რომ იგი ობიექტური გახდა. არა, ეპოსიც სუბიექტურია, მხოლოდ კოლექტიური; ისევე, როგორც საზოგადოდ სიმღერა არის კოლექტიურ-სუბიექტური თვითგამორკვევის ფაქტი. ჩვენ ეს განთავისუფლება უნდა გავიგოთ, როგორც კოლექტიური ემოციებისაგან განთავისუფლება. ეს ემოციები ეპოსს ჩამოსცილდნენ გუნდის დაშლასთან ერთად. კოლექტივის შევიწროებასთან დაკავშირებით პიროვნება იზრდება. პიროვნული პოეზიის გამოყოფას წინ უსწრებდა ჯგუფობრივი დანაწილება, ხოლო ჯგუფი კი პიროვნების ემანსიპაციის პირველი საფეხურია. ის ემოციებიც, რომელნიც ჯერ კოლექტიურად ითქმოდა. როგორც გუნდობრივი ამოძახილები, შემდეგ პიროვნების გრძნობათა გამოთქმად იქცა და აქ ჩვენ ვიღებთ ლირიკას, როგორც პერსონალური ემოციების გამოსახვას.

„ქალაუ, შენმა მერდინმა
ჰაერში გაიფრიალა,
სახე გამოჩნდა, თოლებმა
ელვასებრ გაიკრიალა,
ცხელმა ნიავმა დამჭროლა,
გზად შენსკენ დამატრიალა,
გულს ცეცხლი შემოაყარა
და ჩალად აბრიალა".

რაც შეეხება „მოქმედებას", რომელიც სინკრეტიზმის დროს პოეზიისაგან განუყრელი იყო, ისიც ცალკე წავიდა, როგორც დამოუკიდებელი დარგი. თუმც სინკრეტიზმის ელემენტები თან გაიყოლა და დადგინდა: როგორც დრამა, როგორც სათეატრო ხელოვნება. ვიდრე დრამატიული მოქმედება წესთან და შემდეგ კულტთან იყო დაკავშირებული, დრამის, როგორც მხატვრული მოვლენის შესახებ საუბარი არ შეიძლება. დრამა, როგორც მხატვრული მოვლენა ჩაისახა კულტისაგან განთავისუფლების შემდეგ და თავის განვითარების მანძილზე რამდენიმე ეტაპი განვლო: მიბაძვითი თამაშობანი, მითოლოგიური შინაარსის განსახიერება, ყოფითი სცენების გადმოცემა და სხვანი... მაგრამ დრამის შესახებ განცალკევებით საუბარზე ჩვენ აღარ შევჩერდებით, ვინაიდან ეს უკვე სცილდება პოეტური ფოლკლორის საზღვრებს. დრამაში ჩვენ პოეტური ტექსტი გვაინტე-

რესებს, ამის შესახებ კი უკვე გვქონდა საუბარი სინკრეტული პოეზიის განხილვის დროს და ჯერჯერობით ამით დავკმაყოფილდეთ.

4. პოეზიის წარმოშობა

პირველყოფილი სინკრეტიზმი

პოეზიის ზოგადი განსაზღვრა ასეთია: პოეზია არის ქვეყნის გარეგან თუ შინაგან მოვლენათა მხატვრული ფორმით გამოთქმა; მისი მიზანი კი მდგომარეობს საზოგადოებრივი შეგნების ორგანიზაციაში. რასაკვირველია, პოეზიის ასეთი განსაზღვრა მიუღებელია, იმათთვის, ვისაც პოეზია და საზოგადოდ ხელოვნება თვითმიზნად წარმოუდგენია. იმათთვის პოეზია არის პრაქტიკული მოღვაწეობის სრული წინააღმდეგობა. ჩვენ კი გვგონია, რომ პოეზია ფართოდ გაგებული პრაქტიკის ერთ-ერთი სახეა, რაც ნათლად გამოჩნდება პოეზიის წარმოშობისა და განვითარების გათვალისწინების შემდეგ. საგულისხმოა, რომ ძველად პოეზია მხოლოდ ამგვარად ესმოდათ: ანტიური მწერლები ხელოვნებას ყოველთვის განიხილავდნენ, როგორც საზოგადო საქმეს, ან როგორც არისტოტელე იტყოდა, „კეთილ საქმეს“. პოეზიის გენეტიური განხილვისათვის უპირველესად საჭიროა გარკვეულ იქნას რიტმის რაობა, რაც პოეზიის ერთ-ერთ მთავარ ელემენტს შეადგენს. რიტმის მარტივი და ზოგადი განსაზღვრა ასე შეიძლება: რიტმი არის მოძრაობისა თუ ბგერის თანაბარძალოვანი განმეორება, დროის თანაბარ ხანგამოშვებით. ეს რიტმი უნივერსალური რამ მოვლენა არის. რიტმულად წარმოებს კოსმიური სიცოცხლის მოძრაობა, რიტმიულია მნათობთა მოძრაობა, რიტმულია ჭარის ქროლვა, ზღვის ღელვა, მდინარის დენა, ცხოველთა ორგანიზმის ფიზიოლოგიური პროცესები და სხვა და სხვა... ეს რიტმი ყველგან არის შეჭრილი და ყველგან გარკვეულ საორგანიზაციო ფუნქციას ასრულებს. ეს ფუნქცია ჰქონდა პოეზიასაც, როგორც წარმოშობის, ისე შემდგომი განვითარების დროს, და აქვს დღესაც. რიტმი კი შრომასთან არის დაკავშირებული და მხოლოდ აქედან გადადის იგი პოეზიაში. „შრომა ხელოვნებაზე უფროსია. საგნებსა და მოვლენებს ადამიანი ჯერ გამოყენების თვალსაზრისით უცქერის და მხოლოდ შემდეგში დგება იგი ესთეტიურ თვალსაზრისზე ამ საგნებისა და მოვლენების მიმართ“ (პლეხანოვი „პირველყოფილ ხალხთა ხელოვნება“). ამ დებულებას მჭერმეტყველურად ამტკიცებს კარლ ბიუჰერის ცნობილი წიგნი „შრომა და რიტმი“, იმის მიუხედავად, რომ თვით ავტორი სხვა დებულების დამტკიცებას ცდილობს და სახელდობრ, რომ თამაში შრომაზე უფროსია და ხელოვნება — სასარგებლო საგნების წარმოებაზე.

რიტმის საორგანიზაციო მნიშვნელობა უპირველესად იმაში გამოიხატება, რომ იგი შრომას ამსუბუქებს და აუმჯობესებს. კარგად მოწესრიგებული (რიტმულად) მოძრაობა ნიშნავს ძალთა ყველაზე ეკონომიურ დახარჯვას. რიტმის ეს მნიშვნელობა კაცობრიობამ ჯერ კიდევ ველურობის საფეხურზე შეიგნო, როდესაც ბგერათა საშუალებით უფრო ნაკლებს ამბობდნენ, ვიდრე სხეულის მოძრაობისა და მიმიკის საშუალებით. ამის საუკეთესო საბუთებს თანამედროვე ველურთა შორისაც ბევრსა ვპოულობთ. „საყოველთაო ცდამ გვიჩვენა, რომ შრომა მით უფრო მომქანცავია, რამდენადაც ნაკლებია ის ჩვევა, რომლითაც ეს მუშაობა წარმოებს. ეს იმით აიხსნება, რომ მასზე გაღებული ენერგია ან ძალიან ბევრია, ან ძალიან ცოტა, და ამგვარად ძალა უნაყოფოდ იხარჯება. ყოველგვარი ჩვევა შეხამება არის. კუნთების მოძრაობა ექვემდებარება გარკვეულ წესებს. ძალა აღარ იხარჯება სათუთ ხელის ცეცებაზე, შეჩერებისა და შესვენების მომენტები ცალკე მოძრაობათა შორის ეთანხმებიან დახარჯულ ენერგიასა და თვით მოძრაობის ხანგრძლივობას“ (კ. ბიუპერი „შრომა და რიტმი“).

რა არის ჩვევა შრომის დროს? რიტმის მოძებნა და გამოყენება. კარგად განზომილი მუშაობა გარკვეულ რიტმულ სურათს იძლევა, სადაც მომუშავის ენერგიის დახარჯვა ეხამება იმ ბგერას, რომელსაც იარაღი გამოსცემს მასალასთან შეხების დროს. იქმნება ერთგვარი ტონ-რიტმი, რომელიც ერთი მხრივ ხელს უწყობს მოძრაობის სწორ განაწილებას დროის გარკვეულ მანძილზე, მეორე მხრივ კი თავისი მუსიკალობით იგი ინიციატივასაც აღვივებს და ამგვარად შრომას აადვილებს. იქ კი, სადაც მუშაობა უფრო სხვა ხასიათისა არის, სადაც ინსტრუმენტის ხმა არა გვაქვს, იქ თვით მომუშავეები ჰქმნიან ტონ-რიტმს ან საკუთარი ამოძახილების სახით, ანდა სხვა გზათა საშუალებით. მაგალითად, აღმოსავლეთ აფრიკაში, ტვირთის მზიდავი ფეხზე ჟღარუნას იკეთებს, რომელიც ყოველ ფეხის გადადგმაზე ხმას გამოსცემს, რაც ნაბიჯის თანაზომიერებას დიდად ეხმარება. იგივე მნიშვნელობა აქვს იმ ლითონის რგოლებს, რომელსაც ველურები იკეთებენ ფეხის კოჭებზე და რომელნიც ერთმანეთთან შეხების დროს მუსიკალურ ბგერას გამოსცემენ. მალაელები ნიჩბებს უსვამენ ტამტამის აყოლებით. ამავე როლს ასრულებდა და ასრულებს სიმღერაც მუშაობის დროს, რომელიც შეწყობილია თვით მუშაობის რიტმთან. მაგალითად, დასავლეთ აფრიკაში სიმღერა ისე ყოფილა მუშაობასთან დაკავშირებული, რომ თუ ქალი არა მღერის, ეს იმას ნიშნავს, რომ ის არა მუშაობს ან ცუდად მუშაობს... თიმორეზები თურმე მღერიან მუშაობის დროს შეუჩერებლად, განსაკუთ-

რებით მაშინ, როდესაც ბევრნი მუშაობენ. გვიანაზე ყოველგვარი საერთო სამუშაო უსათუოდ სიმღერის აკომპანიმენტით წარმოებს. მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება. მაგრამ საჭირო არ არის (ეს მაგალითები მრავლად მოიპოვება კ. ბიუჰერის ზემოხსენებულ წიგნში — „შრომა და რიტმი“).

მრავალი მაგალითის მოყვანა ჩვენი ქართული სინამდვილიდანაც შეიძლება. ჯერ კიდევ მე-17 ს-ში, ცნობილი ფრანგი მოგზაური შარდენი, სხვათა შორის, მეგრელების შესახებ წერდა: „რადგან ეს ხალხი ძალიან ზარმაცია და განებივრებული, ისინი მუშაობის დროს თავიანთ თავს აღიზიანებენ წმამაღალი სიმღერითა და გამაყრუებელი ყივილით. საზოგადოდ, აღმოსავლეთში მიღებულია სიმღერით წახალისება მუშაობის დროს. რომ ეს მოვლენა წარმოადგენს სულიერი სიზანტის და ფიზიკური განებივრების შედეგს, იქიდან სჩანს, რომ ეს ჩვეულება უფრო და უფრო ძლიერდება, რამდენადაც სამხრეთისაკენ მივდივართ. ინდოეთში მაგალითად მეზღვაური ღუზას უსიმღეროდ ხელს არ მოჰკიდებს.

აქლემები და ხარები შეჩვეულნი არიან, რომ სიმღერით ერეკებოდნენ, და რამდენადაც ტვირთი მძიმეა, იმდენად ეს სიმღერა ხმამაღალი და ხანგრძლივი უნდა იყვეს“.

მეორე მოგზაური, რომელიც საქართველოში იყო გასული საუკუნის ოციან წლებში, ფრანგი გამბა აღწერს „ნადურს“ და გაოცებით კითხულობს, თუ ამ ხალხის ფილტვები როგორ უძლებენ ამ სიმღერას ასეთი მძიმე მუშაობის დროს. „მთელი სიმღერა შესდგება უაზრო ამოძახილებისაგან, როგორიცაა: იო, ორა, ოირა, იო, ორა, იო, იო, ორა, იო. სიმღერას ნამდვილი ტექსტი არა აქვს. ჩვეულებრივ, იწყებენ ძალიან ნელი ტემპით, ისე რომ სიმღერის რიტმი ეფარდება თოხნის ჩვეულებრივ ძალთა დაჭიმვას. მაგრამ თანდათანობით სიმღერა ჩქარდება, მუშაობაც ცხოველდება, იძაბება. ეს მუშაობა ძალზე მომქანცავია, მაგრამ სიმღერის დროს მუშები დაღლილობას არა გრძნობენ. მე გარკვეულად შევნიშნე, ბოლოს უფრო ჩქარა მუშაობენ, ვიდრე დასაწყისში“-ო... ეს „ნადური“ დღესაც ცოცხალია, დღესაც გურიაში აგუგუნებენ თოხნის დროს:

„აბა. ნადო, მოგვეხმარე
და მოუსვით თოხი ჩქარა,
ნაპირები გავიტანოთ,
თორემ მზეი გადიარა“.

ქართლ-კახეთში დღესაც ეფინება მინდორ-ველებს მოზეიმე „თოხნური“:

„ვთოხნოთ და ვთოხნოთ სიმინდი,
მერმე ყანის მკაც მოვავო,
პერის ვარულალო, ბიჭო,
თარულე და ვაი ვარხალალე-ჰო“.

დღესაც ცოცხალია მკის სიმღერა „ჰოპუნა“, რომლის შეძახილები „ჰოპ, — ჰოპ-ჰე-ჰე“ შეხამებულია ყოველ ნამგლის მოსმასა და ხელეურის ხელეურზე გადმოლაგებასთან. ეს შეძახილები მისდევენ ტექსტს, რომელსაც დამწყები ამბობს:

„შენ, ბიჭო აზამბურელო,
შენი ხმა ჩამოდიოდა,
შენი ნამგლისა ზრიალი
წყალგაღმა გამოდიოდა.
აზამბურელი მომკალი
მე მოვკალ, უწარელმაო,
არცა შენ მოჰკალ, არცა მე,
მინდორმა მოჰკლა გრძელმაო“... და სხვ.

ცოცხალია სათიბი სიმღერაც: გაუსვი და გამოუსვი, ბიჭო, თივა მოთიბეო და სხვ... შენახულია არამცთუ თვით მუშაობის, არამედ ნამგლისა და ცელის ლესვის სიმღერაც: „გლესავ და გლესავ, ნამგალო, ნამგალო ჩემო, რკინაო, გაგლესავ და მიგაყუდებ, ნამგალო ჩემო, რკინაო, აგიღებ და გათამაშებ, ნამგალო ჩემო, რკინაო, გასჭერ, გამიძეხ წინაო“ და სხვ. ხალხის სიმღერის რეპერტუარს დღემდე შერჩენია შრომის სიმღერათა მთელი რიგი: ურმული, გუთნური, კალოური და სხვ. და არის ნიშნები, რომ თვითეულ შრომასაც თავისი, ასე ვთქვათ, მუხლობრივი სიმღერა ჰქონია. მაგალითად, გუთანში, როგორც ვიცით, სამხრობის შემდეგ საქონელს შესცვლიან: რომელიც კვალიდან ება, ველიდან შეაბამენ და რომელიც ველიდან — იმას კვალიდან. ამ მხარეთა შეცვლას თავისი სიმღერა შერჩენია, რომლის ტექსტიც ასეთია:

„ხარმა იცვალა მხარია.
ღმერთო, შენ დაგვეხმარია.
გუთნეულს მიეც ძალია,
ეტერს დაუყენე თვალია.
საქორწილო პური ვაცხოთ,
გადავიცილოთ ვალია...“

ამ შრომის სიმღერების შესახებ უფრო დაწვრილებით შემდეგ თავებში იქნება საუბარი, ისე რომ, ამჯერად თქმულიც საკმარისია. სურათი ნათელია, არამცთუ ძველად, არამედ დღესაც კი შრომის სიმღერები განაგრძობენ არსებობას და მანქანების საუკუნეში, სოციალიზმის მშენებლობის დროს, ჯერ კიდევ ისმის ის უძველესი

შრომის ჰანგები, და ზოგჯერ რიტუალიც, უხსოვარი დროიდან რომ მომდინარეობენ. ადვილად წარმოსადგენია, ამ შრომასთან დაკავშირებულ სიმღერას თუ რა სახე და რა მნიშვნელობა ჰქონდა უძველეს დროს, როდესაც საზოგადოებრივი საწარმოო ძალები პირველყოფილ მდგომარეობაში იყვნენ და ადამიანთა შორის ურთიერთობაც, მაშასადამე, იმავე საფეხურს ვერ გასცილებოდა. მაშინ ეს სიმღერა, შეიძლება ითქვას, ერთი უმძლავრეს იარაღთაგანი იყო, რომელიც ადამიანს ეხმარებოდა საარსებო ბრძოლაში. ამ პირველყოფილ საზოგადოებაში უნდა მოიძებნოს პოეზიის დასაწყისიც.

ჩვენ უკვე ვიცით რიტმის რაობა, ვიცით იმის დანიშნულებაც— გონებრივი თუ მუსიკალური ძალის მოწესრიგება. ამის შემდეგ ადვილია იმ სიმღერა-თამაშის გათვალისწინება, რომელიც შრომის ნიადაგზე აღმოცენდა და რომელიც მხატვრული მოვლენა კი არ იყო, არამედ ფსიქო-ფიზიკური ფაქტი, რომელიც ორგანიული აუცილებლობით ცნაურდებოდა. თუ გნებავთ, ეს იყო ერთგვარად შეუცნობელი მოთხოვნილება, რომ პირველყოფილ ადამიანს თავისი ენერგია რაღაც წესრიგში მოეყვანა და გაეწრთვნა. სავსებით ვეთანხმებით აკად. ა. ნ. ვესელოვსკის, რომელიც ამ მოთხოვნილებას იმ ფსიქოფიზიკური კათარზისის სახით წარმოიდგენდა, როგორც ეს არისტოტელემ გამოთქვა დრამისათვის.

ამ პირველყოფილი პოეზიის წარმოდგენა, როგორც პოეზიისა, ე. ი. როგორც გარკვეულ მხატვრულ მოვლენათა ქვეყნისა, რომელსაც თავისი სახეობრივი ნიშნები გარკვეული აქვს, რასაკვირველია, არ შეიძლება. მართალია, არსებობს მკვლევართა და მიმდინარეობათა მთელი რიგი, რომელიც იმთავითვე პოეზიას წარმოიდგენს როგორც დამოუკიდებელ დასაწყისს, მაგრამ ეს მოსაზრება ელემენტარულ კრიტიკას ვერ უძლებს. და ასეთი აზრი რომ უსაფუძვლოა, შემდგომი მსჯელობიდან ირკვევა: პირველყოფილი ხელოვნების სახე სინკრეტულია. ეს იმას ნიშნავს, რომ რიტმზე დამყარებით ორჭესტული ან გუნდობრივი მოძრაობა ეფარდება, ერთი მხრივ, სიმღერა-მუსიკას და, მეორე მხრივ, სიტყვას ან მის ელემენტს. ამ შემკრებელობითს, ან უკეთ, მთლიან ხელოვნებაში მბრძანებელი ადგილი რიტმს ეჭირა. ეს უკანასკნელი განსაზღვრავდა ჰანგის ნორჩებს, მოძრაობის ხასიათს და სიტყვას, თუ იმ პირველყოფილ ამოძახილებს სიტყვას ვუწოდებთ. მაგრამ რაც იყო, სიტყვის ელემენტს მაინც წარმოადგენდა და ეს ელემენტი მელოდიასთან ერთად გარკვეულ ტექსტს ემორჩილებოდა. ეს ამოძახილი იყო ის პირველი ჩანასახი, რომელიც ისტორიის გრძელ მანძილზე მხატვრულ სიტყვად თუ ფრაზად იქცა, ე. ი. პოეზიად.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს პირველყოფილი სინკრეტიზმი, შესრულების მხრივ, ინდივიდუალური გზით კი არ წარმოებდა, არამედ კოლექტიურად. მას გუნდობრივი ხასიათი ჰქონდა და ეს ხასიათი ზოგიერთ ხალხურ სიმღერას დღემდე მოჰყვა, როგორც სხვა ქვეყნებში, ისე ჩვენშიაც, მაგალითად, ჩვენი ფერხულები, ფარიხე, ზემყრელო და სხვანი... ან ის ორპირული სიმღერები. რომელნიც ჯერ კიდევ ხალხური ცოცხალი რეპერტუარის კუთვნილებას წარმოადგენენ.

შესაძლებელია, აღიძრას ეჭვი: ეს გუნდობრივი დასაწყისი უძველესია თუ არა. იქნებ იმას წინ ინდივიდუალური უსწრებდა. ეს ეჭვი ყურადღების ღირსი მით უმეტეს არის, რომ საკითხის ამ მხრივ გადაჭრას ისეთი დიდი მკვლევარები ემხრობიან, როგორიც არიან, მაგალითად, იგივე ბიუჰერი, ერნსტ გროსი და სხვანი... „არ არსებობს მასალა, რომელიც ისე ახლოს იყოს აღამიანისათვის, როგორც მისივე საკუთარი გრძნობა. ამიტომ არის, რომ ლირიკა წარმოადგენს პოეზიის ყველაზე ბუნებრივ ფორმას", — წერს ერნსტ გროსი თავის ცნობილ შრომაში — „ხელოვნების წარმოშობა" და განაგრძობს: „არ არსებობს გამოთქმის უფრო მახლობელი საშუალება, ვიდრე ენა. ამიტომ ლირიკა წარმოადგენს ხელოვნების ყველაზე ბუნებრივ სახეს. სიტყვით გამოხატული გრძნობა ლირიკულ პოეზიად რომ იქცეს, ამისთვის მან ესთეტიკური ფორმა უნდა მიიღოს, ე. ი. შეითვისოს რიტმული განმეორება". და თავისი აზრის ნათელსაყოფად ასეთი მაგალითი მოჰყავს: ხუთი წლის ბავშვმა ჰრელი პეპელა დაიჭირა და თავისი სიხარულის გამოსახატავად ყვირის: „რა ლამაზი პეპელაა!" ამას ბავშვი იმიტომ კი არ ყვირის, რომ თავისი განცდა ვინმეს გაუზიაროს, არამედ მხოლოდ იმისთვის, რომ თავისი განცდები გამოხატოს. სანამ მხოლოდ ეს შეძახილი გვაქვს, ლირიკა ჯერ არ არის. ლირიკა მხოლოდ მაშინ დაიწყება, როცა ბავშვი ამ ამოძახილს რამდენჯერმე გაიმეორებს, და ისე განზომილ ხანგამოშვებით, რომ თავის სიტყვებს გარკვეული რიტმული მახვილი დაურთოს, ე. ი. გარკვეული ტაქტის მიხედვით ააყოლოსო" და სხვა... ჩვენ ვერ გავიზიარებთ ამ მოსაზრებას თუნდაც იმიტომ, რომ ბავშვი ამ ამოძახილს რომ ამბობს, ამბობს იმ ნიშანთა საშუალებით და იმ ჩვევის მიხედვით, რაც მანამდე კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენდა. ჩვენ საესებით ვიზიარებთ იმავე აკად. ა. ნ. ვესელოვსკის აზრს, რომელიც ამბობს: „არავითარი საბუთი რომ არ გაგვაჩნდეს გუნდობრივი დასაწყისის უძველესობის შესახებ, ჩვენ ეს თეორიულად მაინც უნდა გვეგარაუდა: როგორც ენა, ისე პოეზიაც შეიქმნა მასის შეუცნობელი თანამშრომლობის გზით, მრა-

ვალთა შემწეობით". სრული სიმართლეა. გონებით წარმოდგენილ რობინზონს, რომელიც გადაკარგულ კუნძულზე მარტოდ აღიზრდება და დაბერდება, ენა არ სჭირდება. ენა ადამიანთა შორის ურთიერთობის ნაყოფია, პოეზია კი — გამახვილებული და ამაღლებული მეტყველება. ვთქვათ, ეს ასეც არის. მაგრამ ხომ მაინც ხელთ უნდა გვქონდეს გარკვეული კონკრეტული მასალა, რომლის ანალიზიც სინკრეტული პოეზიის ხასიათს უფრო ხელშესახებად წარმოგვადგენინებდა. ასეთი მასალა დღესაც ბევრია, მხოლოდ საჭიროა მეტად ფრთხილი ძიება, რომ ადვილად შესაძლებელი შეცდომები აცილებულ იქნას. თანამედროვე მეცნიერებაში ხსენებული მასალის საძიებლად ორ ძირითად რიგის მოვლენას ეყრდნობიან, რომელთა შედარებიდანაც შესაფერი დასკვნები გამოაქვთ. ეს მასალები შემდეგია:

1. თანამედროვე, ე. წ. ველურ მოდგმათა პოეზია და 2. ანალოგიური პოეზია, ე. წ. კულტუროსან მოდგმათა შორის. ამ ორი რიგის დოკუმენტთა დაპირისპირება, მათი შეხვედრისა და განსხვავების ხასიათი მკვლევარს საშუალებას აძლევს გარკვეულ დებულებათა დასადგენად. მაგრამ სიძნელე იქ არის, სადაც ამა თუ იმ მოვლენას ე. წ. უკულტურო მოდგმებს მივაწერთ. იბადება კითხვა: ეს მოდგმები თავისი განვითარების პირველ საფეხურზე დგანან, თუ მათ ოდესღაც, შესაძლებელია, მეტი კულტურა ჰქონდათ, შემდეგ ჩამოქვეითდნენ და დღეს ველურების სახით გვევლინებიან. მითუმეტეს, რომ ასეთ მოდგმათა არსებობა ჩვენ ვიცით, როგორც, მაგალითად, ესკიმოსები და სხვ... ან იქნებ ველურები მართლა განვითარების პირველ საფეხურზე იდგნენ, მაგრამ ის ჩვენთვის საინტერესო ფაქტები და ყურადსაღები მოვლენები მათი ბუნების ორგანული წარმოშობა კი არ იყოს, არამედ სხვა კულტუროსან მოდგმათა გავლენის ნაყოფი. ეს კითხვები აუცილებლად აღიძვრება ამ კვლევის დროს. ჩვენ გარკვეული პასუხი უნდა გავცეთ და მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება შესაძლებელი რაიმე დასკვნის გამოტანა. ამას გარდა, დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩაწერასაც. ბევრია ძველი ჩანაწერი, რომელთაც, თანამედროვე ფოლკლორის თვალსაზრისით, უნდა ეპოვის თვალით შევხედოთ. იქ ბევრ ისეთ კითხვებზე არ არის პასუხი გაცემული, რომელნიც უკანასკნელ ხანებში აღიძვრნენ და რომელთაც ხშირად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ეძლევათ. ასე რომ, დაბრკოლებანი ბევრია, მრავალ სიძნელეთა გადალახვაა საჭირო სერიოზული კვლევის საწარმოებლად და რაიმე დებულების დასადგენად. ასეთი გზით წარმოებულმა ძიებამ ბევრი აზრი, დღემდე მეცნიერებაში გაბატონებული, გააბათილა. მაგალითად, არსებობდა აზრი, რომ ბერძნული

ცეკვა „გერანოს“ თეზეოსის მიერ იყო შემოღებული დელოსზე. ლაბირინტში თავის უკვალო ხეტიალის აღსანიშნავად. ეს თამაშობა წარმოადგენს წეროების მიბაძვას და ანალოგიური რამ გვხვდება ჩრდილო-ამერიკის ინდიელთა შორის. აქ, რასაკვირველია, შეუძლებელია სფეროთა გავლენის შესახებ საუბარი, რომ თითქოს ინდიელებს ბერძნებისაგან გადაეღოთ. მაშასადამე, ხელთ გვრჩება ფაქტი, რომელიც, ერთი მხრივ, მტკიცდება კულტურის პირველ საფეხურზე, მეორე მხრივ კი — უმაღლეს საფეხურზე. მათი შედარებითი წესწავლით მიღებული დასკვნები საკმაო საფუძველია იმ საკითხთა გადასაწყვეტად, რომელნიც მათ არსებობასთან არიან დაკავშირებულნი. ამ მხრივ, უფრო რთულია კულტუროსან მოდგმათა შორის არსებულ მონათესავე მოვლენათა კვლევა, თანმიმყოლობის დადგენა, გავლენათა სფეროების ნიშანდობლივი დადასტურება და სხვა... მაგრამ ამ სიძნელეებსაც აქვს თავისი მისასვლელი გზები, რაც შემდეგში იქნება გარკვეული.

ხსენებული გზებით წარმოებულმა კვლევამ მეცნიერებაში ის აზრი განამტკიცა, რომ პირველყოფილ მოდგმათა შორის პოეზიის თავდაპირველი ფორმა არის ე. წ. სინკრეტიზმი, და ისიც გუნდობრივი ხასიათისა, უმთავრესად რიტმით განსაზღვრული. ეს გუნდობრივი სინკრეტიზმი სხვადასხვა სახისაა. მაგალითად: 1. გუნდის წევრთა იმპროვიზაცია რიგ-რიგად, რასაც გუნდი იმეორებს როგორც რეფრენს (კაფრები, დამარები — აფრიკაში).

2. დამწყების იმპროვიზაცია — გუნდი რეჩიტატივით იმეორებს (ზანგები და სხვა).

3. დამწყების რეჩიტატივი — გუნდის მოძახილი (მინკოპები და სხვ.).

4. ორი დამწყები გუნდის მიერ განმეორება და ცეკვა (ძველი მექსიკელები და სხვა...).

ამ ძირითად სახეებს გარდა არსებობს მრავალნაირი ვარიაციები, მაგრამ ამჟამად მათზე ვერ შევჩერდებით. ჩვენთვის ეს ძირითადი გვარები იმდენად არის საინტერესო, რამდენადაც მათი საშუალებით უნდა გავითვალისწინოთ უძველესი სინკრეტიზმის ხასიათი და. რაც ჩვენთვის უფრო საინტერესოა, — ტექსტის ევოლუცია. ამ უკანასკნელის თავდაპირველი ფორმა არის ამოძახილები. როგორც, მაგალითად, ჩვენში დღევანდლამდე დარჩენილი „ია-უა“ და სხვა... ან მთელი სიმღერის მანძილზე ერთი სიტყვა, როგორც ჩვენებური „ჰერიო“. შემდეგი საფეხურია ფრაზის იმპროვიზაცია. ეს ერთი ფრაზა ჩრავალჯერ ითქმის (კაფრები, ავსტრალიელები, არაბები და სხვ...). ჩვენში — „დიდებაო და ღმერთსა დიდება“, მთელი ფერხული ამ

სიტყვების იქით არ მიდის. შემდეგი საფეხურია სიტყვის იმპროვიზაცია.

იმპროვიზაცია მეტწილად ხდებოდა და ხდება ექსპრომტად. მაგალითად, ლოპარები უმღერიან იმას, რასაც ხედავენ იმ წუთს. ასევე იქცევიან ზანგები და სხვა... ასევე ჩვენი მესტვირეები. ეს სიტყვები ხშირად იკარგება წარმომშობი მიზეზების გაქრობასთან ერთად. ზოგჯერ კი ინახება მელოდიასთან დაკავშირებით. აქედან — ტექსტის არქაულობა და, ხშირად, გაუგებრობაც. მაგალითად, ინდოელების „გველის სიმღერა“ თვით მთქმელებისთვისაც გაუგებარია. ასევეა იროკეზების სამხედრო სიმღერა, ავსტრალიელების სიმღერები და სხვა... ასეთივეა ჩვენებური „აბა დელია“. მთელი ეს მუსიკალური კომპლექსი ემყარება ჩვენთვის უკვე გაუგებარ ზემოხსენებულ სიტყვებს:

დამწყები: „აბა დელია ვოდელა!“
გუნდი: „აბა დელი, დელი ვოდელი
ვოდელა,
აბა დელია ვოდელა,
აბა დელი, დელი ვოდელი,
ვოდელა,
აბა დელია!“

ანდა „დედოფლის სიმღერა“ (აჭარული):

„ო–რი-რა-ვო, ო-რი-რა-ვო,
რი-რა-ვო-ჰო, ო-რი-რა-ჰო,
ჰე–ვო-რე-რა-ჰო,
ორი-რაო, ორი-რაო, რირავო,
ვო-რი-რა-ვო“ და ასე შემდეგ.

ასეთივეა ე. წ. „ოთხი ნანა“, „მახინჯაურული“, „საცეკვარი“ — „ვა-ჰე-ვორე-რა, ჰორი-რა ორერა“, „აჭარული ჟამიერი“, „დელი გულიას სიმღერა“, „აჭარული ყანური“, ქართლური „არუ-არანანოვარხი და ვარალეო“, მუშური „არალო, ვარი-ვარლალო, ვარალალო, ვარის ვარხალალო“ კახური „მგზავრული“ — „ჰარულალო, ჰოდა არულალეო, ვარულალე, ვარი ვარალალო, არულალო, ვარი და ვარალალეო“ და სხვ...

მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება, მაგრამ კმარა. ამ საფეხურზე მბრძანებელი როლი რიტმსა და მელოდიას ეკუთვნის. ტექსტს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს, დამხმარე ხასიათი. აქ სიტყვები რაღაც რიტმულ სამანებივით დგანან, ჰქმნიან ერთგვარ არხს რიტმის სადინარად. ამიტომ არის, რომ ხშირად სიტყვა იკვეცება, ან მახინჯდება, თუკი ამას რიტმი მოითხოვს (ეს მომენტი უახ-

ლეს პოეზიაშიც გვხდება: „ქალ გეძახ ბექისთავიდან“). აქ ემოციური მომენტი ჭარბობს შინაარსის მომენტს, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ სიტყვას ჯერ არ ჰქონდა სინტაქსი და გამოსახვის სხვა საშუალებანი. ამ უკანასკნელის ჩასახვა და ფორმაცია განვითარების შემდგომ ეტაპს ეკუთვნის. ეს შემდგომი საფეხური იქმნება იმავე გუნდობრივ საფუძველზე, დამწყების ანუ კორიფეის როლის გაძლიერებით. როგორც ვთქვით, ბელოდიამ ზოგიერთი ტექსტი შეინახა. ამ ტექსტს დახსომება უნდოდა. ამ ტექსტის გარდა კი იმპროვიზაციაც იყო საჭირო. თუ მემკვიდრეობითს ტექსტს აღვნიშნავთ ასო A-თი და იმპროვიზაციას B-თი, ეხლა კორიფეის ევალება A + B, ე. ტექსტი რთულდება. შემდეგში ეს ტექსტი უფრო გართულდება, როდესაც B ისტორიულად იქცევა და ახალი იმპროვიზაცია მიემატება: A + B + C... და ასე შემდეგ. იქმნება გაბმული ტექსტი. მთქმელის როლი წინ იწევს, გუნდისა—უკან. გუნდი მთელ ტექსტს ვეღარ იმეორებს. იგი მხოლოდ ერთი ფრაზით უპასუხებს, ე. ი. იმით, რასაც რეფრენი ეწოდება, მაგ: ჩვენებური „რად გინდა ქალი ლამაზი“.

მ თ ქ მ ე ლ ი: „რად გინდა ქალი ლამაზი,
გ უ ნ დ ი: — ჰე-ეე, ვა-რა-ლო.
მ თ ქ მ ე ლ ი: რა ომში გამოგადგება,
გ უ ნ დ ი: ჰე-ე-ე-ვა-რა-ლო... და ასე შემდეგ...

მთქმელის როლის გართულება იწვევს უნარიანობის შერჩევასაც, რის ძალითაც შემდეგში მივიღეთ მომღერალი ანუ პოეტი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირად გუნდობრივი სიმღერა ორპირულადაც სწარმოებდა, ე. ი. ორი გუნდი იღებდა მონაწილეობას, ორი მთქმელით. ზოგჯერ გუნდები ერთმანეთს სცვლიდნენ ერთი და იგივე ტექსტის მუხლის ჩამორიგებით (როგორც, მაგალითად, ჩვენებური „მუმლი მუხასაო“), ზოგჯერ კი ტექსტი იშლებოდა კითხვა-პასუხის სახით (როგორც, მაგალითად, ჩვენებური „ვისია, ვისია ქალი ლამაზი“) და სხვ... ასეთი ხასიათის სიმღერები გვხვდება როგორც უკულტურო, ისე კულტუროსან მოდგმათა შორის და საკმაოდ ბევრიც.

მაგრამ საინტერესოა, რომ ეს გუნდობრივი სიმღერები დაკავშირებული არიან ყოფასთან: ყოველდღიური მოვლენები ამ სიმღერებში პოულობენ თავის განსახიერებას. საინტერესოა, თუ როგორ დაუკავშირდნენ ეს სიმღერები ადამიანის ყოველდღიურ მოთხოვნილებას.

ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ თამაშისა თუ სიმღერის ვითარება და იგი დავსახეთ, როგორც ფსიქო-ფიზიკური კათარზისი. მისი გამოჩენის ფორმა — მიბაძვითი მოქმედება — არის ადამიანის სურვილით გამოწვეული მოვლენის თამაშით განმეორება. ეს კი დაკავ-

შირებულია იმ იდეასთან, რომ სასურველის ხელახალი სიმბოლიური გამოწვევა თითქოს შველის იმის განხორციელებასო. ეს იდეა დაკვირვების შედეგია. სიმღერით ექსტაზში მოსულნი უკეთესად აკეთებენ საქმეს. დასკვნა: სიმღერა საქმეს შველის. მაგალითად, ვიქტორიის მცხოვრებნი ომის დასაწყისს და დასასრულს ცეკვავენ, რომ მეომრები გაშმაგების მწვერვალამდე მიიყვანონ. ახალ უელსში პირდაპირ ბრძოლის სურათი იშლება თამაშობის დროს. ასეთი მაგალითები მრავლად შეიძლება მოვიყვანოთ.

ასეთი გუნდობრივი ცეკვა, მიმიური მომენტის წინ წამოწევით, წარმოდგენის ხასიათს იღებს. მიბაძვის დასაწყისი აქ სავსებით ნათელია. სახისა თუ სხეულის მოძრაობა მჭევრად მეტყველებს ამა თუ იმ მოვლენის განსახიერების შესახებ. თუ თემა საომარია, მთელი მოძრაობა ამ ომის პროცესებს გადმოგვცემს; თუ ტყვეს შეეხება, მიმიური თამაში ისე მიდის, რომ ეს მომენტი ნათლად უნდა ჩანდეს (მაგ. ინდიელები); თუ მსხვერპლის შეწირვაა, აქაც ჭეშმარიტი რეალობით სრულდება მსხვერპლის შეწირვის მთელი ცერემონიალი. ისე რომ, ყოფის პირობები განსაზღვრავენ გუნდობრივი პოეზიის ხასიათს. ეს გარემოება უფრო აშკარა გახდება, თუ გავითვალისწინებთ ამა თუ იმ მოდგმის საზოგადოებრივ-ეკონომიური ცხოვრების ხასიათს. მაგალითად, მონადირე მოდგმების გუნდობრივი პოეზია წარმოადგენს ნადირობის სცენათა პლასტიურ განსახიერებას, ჰანგისა და სიტყვის დამატებით. „კამეჩების ცეკვა" (ჩრდ. ამერიკის ინდიელებისა) წარმოადგენს კამეჩებზე ნადირობის ინსცენირებას. ავსტრალიელებსაც აქვთ პანტომიმები, სადაც ერთი ჯგუფი ფარას წარმოადგენს, საბალახოდ რომ გამოსულა. სხვა ჯგუფი მონადირეებისა თავს ესხმის და ყველა დეტალი სახიერდება: მოკვლა, გატყავება, დაჭრა და სხვ... ჟესტების საშუალებით. ამ ჟესტიკულაციას თან სდევს ორკესტრის ხმები, მთელ ამ თამაშს კი ლექსი მისდევს, რომელსაც ევალება მთელი ამ მოქმედების ახსნა. აფრიკაში ცეკვით გორილასა ბაძავენ, ვიქტორიაზე — კენგურუს, კამჩადელები — დათვს, ზღვის ღორს და სხვა... აფრიკის დამარები — ხარებს, ცხენებს და სხვ... მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება, მაგრამ საჭირო არ არის. ხსენებულიდანაც ნათელია, თუ ყოფის ხასიათი როგორ აღიბეჭდება პოეზიისა და ხელოვნების გზით.

ცხოვრების პირობათა გართულება, ყოფითი ფორმების გამრავლება და კულტურის დონის აწევა იწვევს ხელოვნების ამაღლებასაც. ახალ საფეხურზე პოეზიას ახალი მოტივები უჩნდება. მიწის მუშა მოდგმებში უკვე ახალ მოტივებს ასახიერებენ, ე. ი. იმას, რაც მათი ცხოვრების ნიშანდობლივ მხარეს შეადგენს. ისინი ბაძავენ

ავსა-თესვის, მკისა და ლეწვის აქტებს. მაგ., ჩრდილო ამერიკის ინდიელებს აქვთ თამაში „მოსავლის ცეკვა"; ბერძნებსა ჰქონდათ „ქერის ზრდა", „თესვის ცეკვა" (რასაც ქსენოფონტე იხსენიებს); ავსტრალიელები ბაძავენ ნავებში ხიჩბების მოსმას და სხვ... ყველა ეს ქცევა, რასაკვირველია, პერიოდებთან იყო დაკავშირებული, ან, უკეთ, შესაფერ პერიოდებს დაუკავშირდა ისე, რომ ერთგვარი კალენდარული განწესრიგება მიიღო და თანდათანობით წესის სახით განმტკიცდა. ხოლო შემდეგ, რაც ანიმისტური მსოფლმხედველობა კითოსის სიმაღლემდე ავიდა და ყველაფრის სულგულობამ ღვთაების იდეამდე მიაღწია, წესმა კულტის სახე მიიღო, რაც პოეზიას თავისებურად დაეტყო. გაჩნდა ე. წ. რელიგიური თამაში — როკვა რთული სიმბოლიური მიმიკით, ვედრებისა და ლოცვის ტექსტით. გუნდობრივი გალობით და სხვ. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი სიმღერა კალენდარისა და წესის გარეშე დარჩა, მაგალითად, გლოვისა. რაც კალენდარულად ვერ განაწილდებოდა; ანდა სავარჯიშო მგზავრული, ან სამუშაო სიმღერები, რაც წესის მიხედვით ვერ შესრულდებოდნენ. რადგან ყოველდღე სჭირდებოდათ. ასეთი ხასიათის სიმღერა კი იმით არის საინტერესო, რომ შემოქმედებას მეტი თავისუფლება ეძლეოდა. საწესო ხასიათის გუნდობრივ სიმღერა-თამაშს თითქმის მტკიცე ტექსტი ჰქონდა... რასაკვირველია, იმპროვიზაცია იქაც იჩენებოდა, მაგრამ ისე ძლიერად არა. ტრადიციული თქმა მაინც რჩებოდა გარკვეულ წესთან და ჰანგთან დაკავშირებულად. წესისა და კალენდრის გარეშე დარჩენილ სიმღერებში კი ჰანგი ტრადიციული რჩებოდა, ხოლო სიტყვები იცვლებოდა, მაგალითად, სამუშაო სიმღერების ტექსტი სულ სხვადასხვა იყო. ძველი და გადმოცემული მხოლოდ სიმღერის ტემპი რჩებოდა, რასაც ახალი ტექსტი ეწყობოდა.

ასეთ სურათს ვხედავთ თანამედროვე უკულტურო მოდგმათა შორის, სადაც პირველყოფილი პოეზიის სინკრეტიზმი დღესაც ცოცხლობს. ანალოგიური დოკუმენტები გვხვდება თანამედროვე კულტუროსან მოდგმათა შორისაც. ზოგან ცოცხალი ძეგლების სახით, ზოგან კი როგორც ისტორიული საბუთები. ყველასათვის ცნობილია აქილევსის ფარზე გამოხატული საწესო სცენა, მკრეფავთა გუნდის სახით, რის შესახებაც „ილიადაში" ვკითხულობთ:

„ზედ გააკეთა დახუნძლული მტევნებითა ოქროს ვენახი,
მხოლოდ ყურძნისა აკიდონი მასზე შავად თითქოს ელავდნენ,
და იდგა იგი გვერდ-გვერდ მწყობრად დადგმული ვერცხლის საყრდენზე.
ბაღის გარშემო მუქი ღარჯი თხრილი და თეთრი კედელი

ტყვიისა იყო: ბაღისკენ მიდიოდა ერთი ვიწრო ბილიკი,
რომლითაც მხოლოდ მზიდველები დადიან ხოლმე ყურძნის კრეფის დროს.
ვაჟებიც და ქალებიცა, ბავშვის მსგავსი მხიარული გულით,
ეზიდებოდნენ ტკბილ ნაყოფსა, ჩალაგებულს კარგად დაწნულ პატარა
გოდრებში,

იმათ წრეში კი მშვენიერი ვინმე ჭაბუკი ხმა-ტკბილსა ქნარსა
აჟღრიალებდა და მის ლარებს ააყოლებდა ლამაზ სიმღერას
მშვენიერი ხმით; ისინი კი იმის გარეშემო მწყობრად ცეკვავდნენ
ყივილით, მღერით, ფეხების ცემით ფერხულს უვლიან"...

საბერძნეთშივე იცოდნენ საგაზაფხულო სიმღერა, რომელსაც მიმიურად ასრულებდნენ და რომლის ტექსტი, ათენეის სიტყვით, ასეთი იყო (იხ. ალ. ვესელოვსკი, ტ. I, გვ. 246):

„სად არიან ვარდები, სად არიან იები ან კოხტა ნიახური.
— აქ არიან ვარდები, აქ არიან იები და კოხტა ნიახური".

ამას გარდა, იცოდნენ დითირამბების, ჰიპორხემების, ჰიმნების და სხვ. ორსქესტული შესრულება: ისინი რამე წესთან იყვნენ დაკავშირებულნი, ანდა რომელიმე ღვთაების კულტს ემსახურებოდნენ, და შესაფერ მითოსსაც დიალოგიურად დასძახოდნენ. მაგალითად, ვაკხილიდის დითირამბი წარმოადგენს თეზეოსის კრიტოსიდან დაბრუნების ამბავს, აქ როლები დანაწილებულია: ეგეოსის პარტიას კორიფეი ასრულებდა, გუნდი ათინელ ქალებს გამოხატავდა და დითირამბიც ასე ორპირულად, კითხვა-პასუხით სრულდებოდა. საბერძნეთშივე იცოდნენ ისეთი სიმღერა-თამაში, რომელიც პირუტყვთა მიბაძვას გამოხატავდა. მაგალითად, ლომის, მელასი და სხვ... გვხვდება აგრეთვე მუშაობის აქტის ინსცენირება. მაგ., რთველისა, წურვისა და სხვ.. აქვე ასრულებდნენ გმირულ ამბებსაც, როგორიცაა, მაგ.. დიოსკურების თავგადასავალი ჰექტორის სიკვდილით, ჰერაკლეს გმირობა და სხვ... ცეკვის ნარნარი მოძრაობა და გამომსახველი მიმიკა ხელოვნებამდე იყო აყვანილი: ცეკვა ბაძავდა მუზების გალობას (პლატონი), თავისი რიტმით გამოხატავდა ვნებას, მოქმედებას (არისტოტელი); მისთვის მისაწვდომი იყო ყველა ისტორიული თუ პოეტური სიუჟეტი (ლესბონაქსი მიტელენიდან); ჟესტი სიტყვის მაგიერობას სწევს, საიდანაც წარმოსდგება მეტყველი მიმიკის მჭონეთათვის სახელი... (ლესბონაქსი); იგი არიგებს და ამასთანავე რიტმიულად განაწყობს მაყურებელთა სულს (ლუკიანე) (ალ. ვესელოვსკი, ტ. I, გვ. 247). რომაელებსაც ჰქონდათ ანალოგიური სიმღერა-თამაშობანი, წესთან თუ კულტთან დაკავშირებული. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ზამთარ-გაზაფხულის შებრძოლება, ფროლალიები და სხვ... ასეთივე ხასიათის სიმღერა-თამაშობანი გვხვდება ევრო-

პისა და აზიის ყველა კულტუროსან ხალხთა შორის, და ბევრგან დღესაც ცოცხალია უძველესი დროიდან გამოყოლილი ეს წესთან დაკავშირებული პოეტური ცერემონიალი. ჩვენშიც დღემდე შერჩენილია ასეთი ხასიათის სიმღერები, როგორიცაა, მაგალითად, „ალილო“, „ქონა“, „ბერიკობა“, „შვიდ-მაისობა“, რომელთა შორის ზოგი გასცენიურების გზით სრულდება, „ლაზარე“, „ბასილა“ და სხვა... თუ ჩავუკვირდებით ამ პატარა ტექსტებს, რომელნიც დღევანდლამდე შენახულა, ვნახავთ, რომ მათში ისმის უძველესი საწესო სიმღერა-თამაშის ხმა. ორქესტული თუ გუნდობრივი დასაწყისი: „თებერვალი ჰბერავსო, მარტი ტყავსა ჰკერავსო, აპრილი გამწარებულა, სახნის-საკვეთს ჰკვერავსო“... ან „თებერვალი დადგა, ტყეში წყალი ჩადგა, ჩიტმა-ჩიორამა საძირკველი ჩადგა“, ან „შვიდ მაისს წვიმა, თმა კოჭებამდინა“ და სხვ.

მაგრამ უნდა ისიც აღინიშნოს, რომ კულტუროსან მოდგმათა შორის კალენდარულ-საწესო და კალენდარულ-ყოფითი სიმღერების რკალი ძალიან იზღუდება. გუნდობრივი პოეზია მეტწილად სტოვებს კალენდრის საზღვრებს და თავისუფლად სრულდება. „ბევრი რამ, რაც ძველად ემორჩილებოდა ფიზიოლოგიურ თუ საპროფესიო მოთხოვნილებებს, რაც წელიწადის დროით იქნა განსაზღვრული, გამოვიდა მათი გავლენის სფეროდან და სრულდება ცოტად თუ ბევრად თავისუფლად“ (ა. ნ. ვესელოვსკი, ტ. I, გვ. 248).

კალენდარული წესებიდან თავისუფალ წესებზე გადასვლა მეტად რთული საკითხია. ძალიან საინტერესო კი არის, რადგან ამასთან არის დაკავშირებული პოეზიის შემდგომი განვითარების ეტაპი: ერთი მხრივ, გარკვეულ მომენტთან დაკავშირების მოშორება და, მეორე მხრივ, სინკრეტიზმის შესუსტება, ხელოვნების ცალკე მხარეთა მეტი მკაფიობის გამოჩენით და, მაშასადამე, პოეზიის მეტი განთავისუფლებით. ამ გარდასავალ პუნქტის ნათელსაყოფად მეცნიერები ქორწინების წესის ანალიზს იშველიებენ და ჩვენც ჩვენებური ქორწინება ავიღოთ, როგორც უფრო მახლობელი და გასაგები მოვლენა. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ხალხური ქორწინების წესი უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტია, რომელსაც ზოგიერთი მეცნიერი ხალხურ დრამას უწოდებს. ზოგი კი თავისუფალ მისტერიას. სახელწოდება ამჟამად არ არის იმდენად საინტერესო, რამდენადაც ის მასალა, რომელიც ამ წესში არის შენახული და რომელთ ანალიზიც მეტად საგულისხმო ცნებებს გვაძლევს. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია თვით ამ აქტის ორპირულობა, ე. ი. ორი გუნდის მოქმედება. ასეთი ხასიათი ჰქონდა ქორწინებას ბევრგან, თუ ყველგან არა. და ამ ორმხრივ ცერემონიალში მოსჩანს ის უძველესი წესი გვარში

უცხო პირის მიღებისა, რომელმაც დღევანდლამდე შეინახა ძველი პეტერიზმის ნიშნები. ორი გუნდის პრინციპი, როგორც ვთქვით, ითქმის ყველგანა გვხვდება: საბერძნეთშიც, რომშიც, საფრანგეთშიც, გერმანიაშიც, რუსეთშიც და სხვ. ვნახოთ ქართული მაგალითი: ორი გუნდის პრინციპი ნეფის მაყრების და პატარძლის მაყრების სახით არის შენახული, ხოლო თვით ცერემონიალი, მასალა, ხომ ძთელი მისტერია არის. ჯერ მომქმედი პირები: 1. ნეფე, ეჯიბი ნეფისა და მაყრები. 2. დედოფალი, ანუ პატარძალი, ეჯიბი და მაყრები. შემდეგ მეჯვარე — ზოგ კუთხეში ორივე მხრივ, ზოგან ერთი (თუშებში). ეს ორი მხარე ერთიმეორის საწინააღმდეგოდ არის განწყობილი. მაგ., ვაჟიანები ქალიანთას რომ მივლენ, ლატნები უნდა გადალახონ. ქალის მაყრებმაც, ვაჟიანთან რომ მივლენ, ხანჯლებით უნდა აკიდელი გასჭრან ან გაწყვიტონ და ეს ითვლება იმათ დავლად. ეს „მტრობა“ ჩანს მგზავრობაშიც ეკლესიამდე. ნეფის მაყრები ყვირიან: „სიდქვეშ ქალის მაყრები“, პატარძლისანი კი „სიდქვეშ ვაჟის მაყრები“. ეს „ბრძოლისა“ თუ „მტრობის“ მომენტი ჩანს გვირგვინის ახდის დროსაც, როდესაც ვაჟს ცემა უნდა დაუწყონ და ლაფში ამოსვარონ. იგივე მომენტი ჩანს ქალის მაყრებისათვის ცალკე ახალი სუფრის გაშლაში. სადაც ესენი „საკეთაოს“ მოითხოვენ. სახლში წასვლისას, ქალის მაყრები ქათმებს დაერევიან და რასაც დაიჭერენ, თან წაიყვანენ. ეს დაპირისპირების მომენტი იქაც კი ჰყღავნდება, როდესაც გაშლილ სუფრაზე „შესაწევარი“ ანუ „ზღვნობა“ იწყება. აქ ორი „მყეფარი“ გამოდის, ერთი ვაჟის მხრივ, მეორე ქალის მხრივ, და მოხსენებისა და დალოცვის დროს ცდილობენ მოწინააღმდეგე მხარის „გაკენწვლას“.

აღსანიშნავია, აგრეთვე, მეორე მომენტი, პატარძლის დახსნა: პატარძალი კარჩაკეტილშია. სამი მაყარი შიგ არის, ერთი კართან დგას (ქალები არიან) და ვაჟის ეჯიბისაგან გასამრჯელოს თხოულობს. იწყება „ვაჭრობა“, ბოლოს შეთანხმდებიან და ეჯიბი პატარძალს მეფესთან წაიყვანს და ჩააბარებს. ქალის მაყრები მეფეს უყვირიან: „ადე, ადე“, მაგრამ ნეფე არ უნდა ადგეს და სხვ... აქ გარკვეულად მოჩანს ქალის სყიდვის მომენტი, რომელიც მრავალი ფენით არის გადაკრული, მაგრამ მაინც გამოსჭვივის სრულიად მკაფიოდ და შენახულად. მთელი ეს დიდი მისტერია, რომელიც ზოგან სამ დღესა გრძელდება (მთაში) და შემკულია მრავალგვარი სიმბოლიური წესებით (ხანჯლების გადაჯვარედინება და ნეფე-დედოფლის ქვეშ გატარება, პატარძლის გადმობრუნებულ ქვაბზე შეყენება, ეკლესიაში ნეფე-დედოფლის ფეხებთან ხანჯლის დადება, „არყის ჩხლაკვი და ტარი“, მაშხალები, „მახარობლის“ მკლავის შეკვრა, პატარძლის კერის

გარშემო შემოტარება, პატარძლის კალთაში ბავშვის ჩაგორება და მრავალი სხვ.), ეს ყველაფერი სიმღერის აკომპანიმენტით სრულდება გარკვეული ტექსტის ჩართვით. როგორც, მაგალითად, „მოვდივართ, მოგვიხარიან, მოგვყავს დედალი ხოხობი“, ან პატარძლის დამხვდურების სიმღერა: „ქალო, ბედითამც მოგვიხვალ, ბედსაც მოგვიტან ტერფითა, ხელთა ყმა (ბავშვი), ზურგზე აკვანი, ზედ ქუდი ათას წლისაო“. ან „ვისაც ველოდი, მოვიდა, შენ გულო, გამხიარულდი“ (ვაჟის მაყრები მღერიან, როდესაც ეჯიბი პატარძალს ჩააბარებს), მღერიან მაშინაც, როდესაც ქალის მაყრები „საკიდელს“ ხმალ-ხანჯლებს სცემენ და მღერის ორი გუნდი, ერთი ერის მარჯვნივ მდგომარე (იხ. ვაჟა-ფშაველას „ფშაველი“, ძვ. საქ. ტ. II, გვ. 30). ეს სიმღერა-ლექსი ჩვენთვის საინტერესოა. რომელიც ამჟღავნებს ძველი სინკრეტიზმის ნიშნებს: „მოვდივართ მოგვიხარიან, მოგვყავს დედალი ხოხობი“-ო, რომ მღერიან ვაჟის მაყრები ეს სიმღერა ემთხვევა მეორე „კუპლეტს“, რომელიც, ჩვენი აზრით, წინ უსწრებდა მას: „ბიჭო, აიღეთ თოფები, ავდგეთ, წავიღეთ წყალზედა, მოვკლათ დედალი ხოხობი, გადავიკიდოთ მხარზედა“. ამ ორი ტექსტის დაკავშირება კი იძლევა გასცენიერების ნიშნებს, რაც ჟამად ჩვენთვის არის საინტერესო. იქნებ ქათმების ფერასაც, ქალის მაყრების მხრივ, ამ „ხოხობთან“ ჰქონდეს კავშირი, როგორც სამაგიეროს გადახდის „გათამაშება“. საინტერესოა გადაცმის მომენტიც. გვირგვინები, „ნეფე-დედოფლის“ როლის თამამაშება და სხვ... ამ დიდ მისტერიას, როგორც ვხედავთ, შესაფერი სასიმღერო ტექსტიც ჰქონია, მაგრამ ეს ტექსტი მოსწყდა წესს და დაიწყო ცალკე არსებობა, თავისუფლად ყოფნა. ისევე, როგორც სულ სხვა წესთან დაკავშირებული ტექსტი შეერია საქორწილო წესებს და იმღერება უკვე ძირითად აზრდაკარგული. ამ ქართული ქორწილის ანალიზს რომ ვახდენთ, რა ირკვევა? ირკვევა, რომ მთელ ამ ცერემონიალსა და ტექსტებში მოცემულია „შეუღლების“ ისეთი ფორმები, რომლებიც ოჯახის ევოლუციამ დიდი ხანია, რაც დაკარგა ცხოვრების პრაქტიკაში. დიდი ხანია, რაც მოისპო და დარჩა მხოლოდ როგორც საწესო თუ სასიმღერო ფორმულები. ჩვენ უკვე აღარ გვესმის ის განცდები, რომლებიც ამ ფორმულებში გამოხატულა თავის დროს, ჩვენთვის ისინი არიან გაურკვეველი შთაგონების ელემენტები, რაც პოეტური სტილისტიკის ერთ-ერთ წყაროს წარმოადგენს.

ჩვენშივე შენახულია სამგლოვიარო ცერემონიალი „ზარი“, რომელიც იმავე გუნდობრივ პრინციპს ემყარება და უფრო მთლიანად, ე. წ. „დალაობა“ თუშეთში. ამ წესის ვითარება ასეთია: მიცვალებულის ტანისამოსს და იარაღს გამოიტანენ ხალხის წინ, საგანგებოდ

მოწყობილ ადგილას დაალაგებენ. სადალაოდ მომზადებული მხედრები ჩამწკრივდებიან გაშლილ ტანსაცმელთან და ერთი დაიძახებს:

„დალაი თქვით, დალაი, მხედრებო“,

რაზედაც ხმები ბანს მისცემენ:

„დალაი, დალაი“.

და ასე, პირველი ტექსტსა სთვლის თავისებური რეჩიტატივით და მხედრობა მის ყოველ ფრაზას ბანს აძლევს ამ „დალაი, დალაი“-თი, რის გათავების შემდეგაც მოსხლეტენ ცხენებს და იმართება დოღი. აქვე, საგულისხმოა, აღინიშნოს ერთი მომენტიც: როდესაც დედას შვილი „ბატონებით“ გარდაეცვლება, ტირილი არ შეიძლება, „ბატონები იწყენენო“. პირიქით, თუ დედას სხვა შვილებიცა ჰყავს, იმათ გადასარჩენად ცხედრის გარშემო როკვა უნდა გამართოს და თანაც მღეროდეს. ეს წესი ჩვენში ამ უკანასკნელ ხანებამდე სრულდებოდა, და განა, დაახლოებით, ასეთსავე ამბებს არ ვხვდებით სხვა ხალხთა შორისაც? აჭილევსის ცხედარს ცხრა მუზა არ დასთქვამს დიალოგიური სახით? ნერეიდები არ დასწივიან? რომაელებს არა ჰქონდათ სამგლოვიარო როკვა, რაც შემდგომ სათეატრო წარმოდგენამ შესცვალა და რამაც ვესპასიანეს სანამდე მიაღწია? როკვა იცოდნენ სომხეთშიაც და როკავდნენ მოზარეები. ასეთივე მოვლენა გვხვდება გუთებსა და ჰუნებს შორის, ფრანკებსა და საქსებს შორის და ბევრგან, რომელთა ჩამოთვლა აქ აღარ არის საჭირო.

აქაც ისეთსავე მოვლენასთან გვაქვს საქმე, როგორიც ქორწილის ცერემონიალის გამო აღვნიშნეთ. დარჩა უკვე მნიშვნელოვნადაკარგული წესი, როგორც სანახაობა, და ტექსტი ბევრგან გაურკვეველი, უკვე აზრდაკარგული, უფრო როგორც სამკაული და არა როგორც ცოცხალი ფაქტი, და, თუ გნებავთ, საქმეც.

ასეთივე მდგომარეობა გვაქვს ორნამენტიკაშიც, სადაც ათასგვარი გრეხილებია, ჩუქურთმები და სხვა... დღეს ჩვენ ისინი „უაზრო“ სამკაულებად გვეჩვენება, „უსაგნო“ ხელოვნებად. ამას იყენებდნენ თავიანთ სასარგებლოდ წარმომადგენლები თეორიისა „ხელოვნება—ხელოვნებისათვის“ და ავიწყდებოდათ, ან არ იცოდნენ, რომ ეს „სამკაულები“ ასეთებად იქცნენ მხოლოდ მას შემდეგ, რაც გასცდნენ თავიანთ ეპოქას. თორემ იქ იმათ არამცთუ აზრი შეჰქონდათ, არამედ ძალიან დიდ პრაქტიკულ მოვლენასაც წარმოადგენდნენ.

ვახტანგ კოტეტიშვილი

ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსთა შორის ვ. კოტეტიშვილმა უაღრესად საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა. მისი «ქართული ლიტერატურის ისტორია (XIX ს.)», რომელიც პირველად 1925 — 27 წწ. გამოიცა სამ წიგნად, დღემდე რჩება გასული საუკუნის მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთ საუკეთესო მატიანედ. მაგრამ მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობით როდი შემოიფარგლებოდა ვ. კოტეტიშვილის მოღვაწეობა; იგი უაღრესად ნაყოფიერად მუშაობდა ფოლკლორისტიკასა და ხელოვნებათმცოდნეობაშიც.

ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებულმა და მრავალმხრივ განათლებულმა მკვლევარმა ვ. კოტეტიშვილმა თავისი საინტერესო გამოკვლევებით. წარუშლელი კვალი დასტოვა ქართული კულტურის შესწავლის საქმეში, მაგრამ სამწუხარო ისაა, რომ იგი ჯერ კიდევ მაშინ გამოაკლდა ქართველ მეცნიერთა რიგებს, როცა შემოქმედებით აღმავლობას განიცდიდა.

1

ვახტანგ ილიას ძე კოტეტიშვილი დაიბადა 1893 წელს, სოფელ დიდ თონეთში (თეთრი წყაროს რაიონი). საშუალო განათლება მიიღო თბილისის სასულიერო სემინარიაში, რომელიც 1911 წელს დაამთავრა. იმავე წელს, იგი შევიდა პეტერბურგის ფსიქო-ნერვოლოგიური ინსტიტუტის პედაგოგიურ ფაკულტეტზე. ინსტიტუტში სწავლის დროს ვ. კოტეტიშვილი დაუახლოვდა იმ დროისათვის ცნობილ მეცნიერებს, რომელთა დახმარებით ბევრი გაიგო და შეისწავლა ისეთი, რასაც სასწავლო გეგმით გათვალისწინებული დისციპლინები ვერ მისცემდა. კერძოდ, სოციოლოგიის კურსს ის საგანგებოდ სწავლობდა პროფ. დე-რობერტისთან, ლიტერატურას კი — პროფ. ვაგნეროვთან და პროფ. ე. ანიჩკოვთან. აქტიურ მონაწილეობას იღებდა, აგრეთვე, პროფ. ჭაკოვის მიერ ჩამოყალიბებულ «მსოფლიო ზღაპრის წრეში».

ოთხი წლის შემდეგ, ვ. კოტეტიშვილმა დასტოვა პეტერბურგის ფსიქო-ნერვოლოგიური ინსტიტუტი და შევიდა დორპატის უნივერსიტეტის ისტორიულ-ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე, რომელიც 1918

წელს დაასრულა და იქვე იქნა დატოვებული საპროფესოროდ მოსამზადებლად.

ჯერ კიდევ უკანასკნელი კურსის სტუდენტს, ვ. კოტეტიშვილს დორპატშივე დაუწყია პედაგოგიური მუშაობა; 1917 წლის ოქტომბრიდან 1918 წლის მარტამდე დორპატის რევოლუციონურ უნივერსიტეტში კითხულობდა ლექციებს რუსეთის რევოლუციურ მოძრაობათა ისტორიაში. ამავე უნივერსიტეტში, რამდენიმე ხნის განმავლობაში. მას სჭერია საზოგადოებრივი ფაკულტეტის დეკანის თანამდებობაც.

1918 წლის აპრილში, გერმანელთა შემოსევის გამო, ვ. კოტეტიშვილი სტოვებს დორპატს და ჩამოდის საქართველოში. 1919 წლიდან — 1926 წლამდე იგი პედაგოგიურ მუშაობას ეწევა თბილისის ვაჟთა მეორე გიმნაზიაში, ქალთა პირველ და მეორე გიმნაზიებში. შრომის მეორე სკოლაში და სხვ. ამასთან ერთად, სისტემატურად თანამშრომლობს ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში და, პარალელურად, სწავლობს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, სადაც ის შევიდა დაარსების პირველსავე წელს (1922 წ.).

1926 წელს ვ. კოტეტიშვილი მიწვეულ იქნა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში და, საცდელი ლექციების ბრწყინვალედ ჩატარების შემდეგ (რომლებსაც დასწრებიან ცნობილი მეცნიერები, მათ შორის ი. ჯავახიშვილი და კ. კეკელიძე), მისთვის მიუნდვიათ ფოლკლორის კურსის წაკითხვა. აღნიშნული კურსი მანამდე არ იკითხებოდა. ან დისციპლინის დამკვიდრება და მისთვის სათანადო ავტორიტეტის მოპოვება ჩვენი რესპუბლიკის უმაღლეს სასწავლებლებში ვ. კოტეტიშვილის სახელთანაა დაკავშირებული. 1929 წლიდან კი, მისივე ინიციატივით, უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე შემოღებულ იქნა პოეტიკის კურსი.

1928 წელს ვ. კოტეტიშვილმა დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიაც. ამავე წლიდან, იქვე, მას მიენდო ქანდაკების თეორიისა და ისტორიის კურსის წაკითხვა, რასაც წლების მანძილზე წარმატებით უძღვებოდა. იგი, ამ დარგში, ეწეოდა შემოქმედებით მუშაობასაც. მას ეკუთვნის ოცდაათამდე ქანდაკება, მათ შორის — ალ. ყაზბეგის ცნობილი ბიუსტი, რომელიც თბილისის დენდროლოგიურ ბაღში დაიდგა. ზოგიერთი მათგანი ამჟერად ინახება თეატრალურ და ლიტერატურულ მუზეუმებში.

სამწერლო-კრიტიკული მოღვაწეობა ვ. კოტეტიშვილმა ადრე დაიწყო. მისი პირველი სტატია — «საზოგადოებრივი მოტივები არჩილ მეფისა და დავით გურამიშვილის შემოქმედებაში» დაიბეჭდა 1912 წ., გაზეთ «სახალხო გაზეთში». ამის შემდეგ მას კალმისათვის ხელი აღარ გაუშვია და დიდი პატრიოტული გატაცებით სწავლობდა

მშობლიური ქვეყნის ისტორიას, ლიტერატურასა და ხალხურ შემოქმედებას.

1916 წელს, გაზეთ «სახალხო საქმეში» (№№ 218 — 236) ვ. კოტეტიშვილმა გამოაქვეყნა წერილების სერია — «დიპლომატიური ურთიერთობა რუსეთსა და საქართველოს შორის XV საუკუნიდან შეერთებამდე»; 1918 წელს ცალკე ბროშურად გამოსცა შ. არაგვისპირელის შემოქმედების კრიტიკული განხილვა, 1921 წელს — მონოგრაფია — «უოტ უიტმანი», 1925 წელს — «ალექსანდრე ყაზბეგი და მისი ავტორობის საკითხი». ამავე წელს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო ორგანოში («ჩვენი მეცნიერება») აქვეყნებს შრომას — «მეთოდის საკითხი სოციოლოგიაში» (სოციოლოგიის საკითხებზე, უფრო ადრე, სტატიებს აქვეყნებდა პერიოდულ პრესაში).

1925 წელს ვ. კოტეტიშვილი შეუდგა მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის კურსის გამოქვეყნებას. აღნიშნული კურსი გამოსცა სამ ტომად: პირველი 1925 წელს, მეორე — 1926 წელს, მესამე — 1927 წელს.

ვ. კოტეტიშვილის რედაქციით, შესავალი წერილითა და შენიშვნებით გამოიცა 1928 წელს გრ. ორბელიანის თხზულებანი, ხოლო 1935 წელს — ალ. ყაზბეგის თხზულებათა პირველი ტომი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი დამსახურება ალ. ყაზბეგის შემოქმედების შესწავლისა და ამ დიდი რომანისტის გარშემო ერთ დროს შექმნილი გაუგებრობის გაფანტვის საქმეში. ამ მიზნით დაიწერა მისი საინტერესო წიგნი «ალექსანდრე ყაზბეგი და მისი ავტორობის საკითხი».

ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის დაწერის შემდეგ, ვ. კოტეტიშვილის მეცნიერული ინტერესი ქართული ხალხური შემოქმედების შესწავლამ მიიპყრო. მისთვის ჩვეული ენერგიითა და გატაცებით დაიწყო მან მდიდარი ქართული ხალხური სიბრძნის საიდუმლოებათა გარკვევა. 1927 წელს, ჟურნალ «მწათობში» (№ 4 — 5). მან კიდევაც გამოაქვეყნა მეტად საინტერესო გამოკვლევა პოეტური ფოლკლორის შესახებ.

ვ. კოტეტიშვილისათვის უცხო იყო მიღწეულით დაკმაყოფილება, საქმისადმი სანახევრო სიყვარული და ტრაფარეტი კვლევა-ძიებაში. ქართული ფოლკლორის შესწავლამ იგი მალე დაარწმუნა, რომ საჭირო იყო ხალხში გასვლა, უკვე ჩაწერილი და შეგროვილი მასალის ხელახალი შემოწმება და, რაც მთავარია, მეცნიერებისათვის ჯერ უცნობი ხალხური პოეტური ნიმუშების გამოვლინება. ამ მიზნით, მან საფუძველი ჩაუყარა მეცნიერული ფოლკლორული ექსპედიციების მოწყობას ჩვენს რესპუბლიკაში. მისი ხელმძღვანელობით ასეთი ექსპედი-

ციები ჩატარდა: 1930 წელს — მესხეთ-ჯავახეთში, 1933 წელს — ატენის ხეობაში, 1934 წელს — თეძმისა და ალგეთის ხეობაში, შემდეგ კი მისი ექსპედიციები მთის კუთხეებს ესტუმრა.

ამ ექსპედიციების დროს ვ. კოტეტიშვილმა დიდძალი ახალი მასალა დააგროვა. მისივე ინიციატივით, სალხური შემოქმედების მეცნიერული შესწავლისათვის შეიქმნა სათანადო მეცნიერული უჯრედებიც. 1932 წელს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში დაარსდა ფოლკლორის განყოფილება, ხოლო 1936 წელს რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში — ფოლკლორის სექცია, ერთსაც და მეორესაც სათავეში ვ. კოტეტიშვილი ედგა და თავის ნიჭსა და გამოცდილებას არ იშურებდა ახალგაზრდა ფოლკლორისტთა მოსამზადებლად.

1934 წელს ვ. კოტეტიშვილმა გამოსცა «ხალხური პოეზიის» პირველი ტომი, რომელსაც შესავალი წერილი და დღემდე სანიმუშო შენიშვნები დაურთო. მის კალამსვე ეკუთვნის ფაქიზი გემოვნებითა და ფართო ერუდიციით დაწერილი გამოკვლევები: «აკაკი წერეთელი და ხალხური შემოქმედება» («მნათობი», 1936 წ., № 9). «სურამის ციხის ლეგენდა მსოფლიო ფოლკლორში» («საბჭოთა ხელოვნება», 1936 წ., № 9 — 10) და მრავალი სხვა ნაშრომი და ტექსტოლოგიური ხასიათის ნამუშევარი, რომელთა გამოქვეყნება ვეღარ მოასწრო და მათი უმეტესობის ბედიც სავალალო გახდა.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის არქივში დაცული ვ. კოტეტიშვილის პირადი საქმიდან ჩანს, რომ მას გამოუქვეყნებელი დარჩენია შემდეგი შრომები: 1. პოეტური ფოლკლორის კურსი, 2. ქანდაკების ისტორია, 3. პოეტიკის ძირითადი საკითხები, 4. ჰეგზამეტრი ქართულ პოეზიაში, 5. პრომეთე-ამირანის პრობლემისათვის (ტექსტები და გამოკვლევა), 6. ეთერიანი (ტექსტები და გამოკვლევა), 7. ხალხური «ამბავი ტარიელისა» და «ვეფხისტყაოსანი», 8. ლეგენდის წარმოშობა, 9. მესხეთ-ჯავახეთის ფოლკლორი (ტექსტები და გამოკვლევა), 10. ხალხური პოეზია, ტ. II (ტექსტები და კომენტარები), 11. პუშკინის პოეტიკა (თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესიაზე წაკითხული მოხსენება), 12. ქართული ზღაპრები (ტექსტები და კომენტარები), 13. Грузинские сказки (ტექსტები) და სხვა[1].

[1] როგორც აღნიშნული პირადი საქმიდან ჩანს, კრებული — „ხალხური ზღაპრები" (ტ. I) გადაცემული ჰქონია გამომცემლობა „სახელგამისათვის", „Грузинские сказки"—გამომცემლობა „Закгиз"-ისათვის, ხოლო „ხალხური „ამბავი ტარიელისა" და „ვეფხისტყაოსანი", „ლეგენდის წარმოშობა", „მესხეთ-ჯავახეთის ფოლკლორი", „ეთერიანი" და ზოგიერთი სხვა — რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტისათვის. ბევრი მისი გამოუქვეყნებელი ნაშრომი პირველად იბეჭდება ამჟამად „რჩეული ნაწერების" მეორე ტომში.

საკვლევო-სამეცნიერო მუშაობის პარალელურად, ვ. კოტეტიშვილი ეწეოდა ნაყოფიერ საზოგადოებრივ და პედაგოგიურ მუშაობას. 1918 წლიდან — 1928 წლამდე ის იყო საქართველოს მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმის წევრი, 1921 წლიდან — 1927 წლამდე საქ. სსრ ხელოვნების მთავარი კომიტეტის წევრი, 1924 წლიდან 1929 წლამდე — ქართველ მხატვართა საზოგადოების თავმჯდომარე და სხვა.

რაც შეეხება ვ. კოტეტიშვილს — ლექტორს, ორატორული ნიჭით დაჯილდოებულ მეცნიერს, იგი მუდამ ეხსომება მათ, ვისაც კი შესაძლებლობა ჰქონდა ერთხელ მაინც მოესმინა მღელვარე შემოქმედებითი პათოსით გამთბარი და პატრიოტული აღტკინებით შთაგონებული მისი შინაარსიანი ლექცია.

ფართო ერუდიცია, რაფინირებული მხატვრული გემოვნება, საგნისადმი ღრმა სიყვარული, დახვეწილი და მომხიბლავი მეტყველება. დიდი ემოციური გავლენის მომხდენი მსჯელობა და კეთილშობილური პატრიოტული განცდების აღმძვრელი თხრობა, — აი რით ხასიათდებოდა ვ. კოტეტიშვილი-ლექტორი. ამიტომაც, მისი ლექციები იქცნენ ბევრ მსმენელს იზიდავდა, რომ უნივერსიტეტის ფართო აუდიტორიებიც კი უმწეო იყო მიეღო ყველა მათგანი. ვ. კოტეტიშვილის ამ ღირსებებს მოწმობენ მისი ნაწერებიც, რომელთა კითხვა სიამოვნებას იწვევს ფართო მკითხველთა შორისაც. ვ. კოტეტიშვილს წერისა და მეტყველების თავისი ორიგინალური სტილი აქვს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავისი საკუთარი ფრაზა, რომელიც სასვენ ნიშნებსაც კი თავისებური მნიშვნელობით აღჭურავს.

განსაკუთრებით მძიმეა, რომ ასეთმა მეცნიერმა და პედაგოგმა, ორმოცდაოთხი წლის ასაკში, 1937 წელს, დაამთავრა ცხოვრება და მოღვაწეობა.

2

ვახტანგ კოტეტიშვილი პირველი საბჭოთა მეცნიერი იყო, რომელმაც უაღრესად მდიდარი და საინტერესო ეპოქის — მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიის კურსი შექმნა და მიაწოდა მკითხველს. ამ მიმართულებით მას არცთუ მდიდარი ტრადიციები დასვედრია. ის დიდი მუშაობა, რაც თავის დროზე პროფ. ალ. ხახანაშვილმა და ნიჭიერმა კრიტიკოსმა კიტა აბაშიძემ გასწიეს, იმ დროისათვის უკვე აღარ კმაროდა. ეს გარემოება განსაკუთრებით მას შემდეგ გაირკვა, რაც აკად. კ. კეკელიძემ, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებშივე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის თავისი ორტომეული გამოაქვეყნა. ახლებურად

გაშუქებას ითხოვდა კლასიკოსებით მდიდარი ეპოქა — მეცხრამეტე საუკუნის ქართული მწერლობაც. სწორედ ამ დიდი მისიის მაღალ მეცნიერულ დონეზე შესრულება ხვდა წილად ვ. კოტეტიშვილს, რაც თავისთავად მეტყველებს ნიჭიერი მეცნიერის დამსახურებასა და მისი გამოკვლევების მნიშვნელობაზე.

ვ. კოტეტიშვილის «ქართული ლიტერატურის ისტორიის (XIX ს.)» სამტომეული 1925 — 27 წლებში მიიღო მკითხველმა, მაგრამ ამ დიდი ამოცანის გადაწყვეტას ავტორი, ცხადია, გაცილებით ადრე შეუდგა. როგორც ნაშრომის «წინასიტყვაობიდან» ჩანს, მკვლევარს, პირველყოვლისა, სათანადოდ შეუფასებია წინამორბედთა ნამოღვაწარი და სერიოზული მუშაობა ჩაუტარებია ლიტერატურის ისტორიის შესწავლისათვის საჭირო მეთოდოლოგიური პრინციპების გასარკვევადაც. მხოლოდ ამის შემდეგ გადაუწყვეტია მას თავისი სიტყვა ეთქვა ჩვენი სულიერი კულტურის ამ დიდი მემკვიდრეობის შესახებ.

«წინასიტყვაობიდანვე» ჩანს, რომ ვ. კოტეტიშვილი კმაყოფილი იყო მის მიერ გაწეული შრომითა და მიღებული შედეგებით, თუმცა კარგად გრძნობდა იმასაც, რომ «მორიგი მუშა იყო» განათლების დიდი ყანის დამუშავებაში. «ეს ჩემი «ისტორიაც» ვერ იქნება სრული, წერდა იგი, — პირიქით, შეიძლება მას ნაკლი მეტი აღმოაჩნდეს, ვიდრე ღირსება, მაგრამ არა მგონია, რომ მცირე წვლილი მაინც არ შემქონდეს ჩვენი ლიტერატურის ისტორიის კვლევის საქმეში...

მე არ გავიზიარე ის გაბატონებული შეხედულებანი, რომელთაც სკოლის პირველი კლასიდანვე ასწავლიან და ვცადე ასალი კუთხით კვლევა, დეე შემცდარი იყოს ჩემი გზა, აზროვნებას ხომ გამოცდის. და ჩემი მიზანიც შესრულებული იქნებაო».

ვ. კოტეტიშვილი თვითონ მიუთითებს, რომ სანამ არ გამოცემულა ჩვენი მწერლების თხზულებათა სრული კრებულები, არ დაწერილა მონოგრაფიული გამოკვლევები მათ შესახებ და არ გარკვეულა ეპოქის ისტორიული ასპექტი, მანამდე სრულყოფილი ლიტერატურის ისტორიის დაწერაც შეუძლებელია. მაგრამ იქვე შენიშნავს, რომ ლოღინი მაინც გაუმართლებელია და «იმ ნაკლს, რაც ასეთ აჩქარებულ მუშაობას დაჰყვება, მომავალი გამოასწორებს». იგი გრძნობდა თავისი ნაშრომის «ერთგვარ კონსპექტურობასაც», მაგრამ ამის ობიექტურ მიზეზებსაც კარგად ხედავდა. ამიტომაა, რომ «წინასიტყვაობას» მისთვის დამახასიათებელი სტილით ამთავრებს: «წინასიტყვაობის დაწერა მეტწილად ბოდიშის მოხდა არის მკითხველის წინაშე, ზოგჯერ კი — მოჩვენებითი თავდაბლობა, რომლის უკანაც იმალება ავტორის ქედმაღლობა.

მინდა დავარწმუნო მკითხველი, რომ, ამ შემთხვევაში, არც ბო-

დიშს ვიხდი მის წინაშე, რადგან საბოდიშო არაფერი მაქვს, და არც ქედმაღლობის გამოჩენა მინდა, რადგან მორიგი მუშა ვარ ჩვენი განათლების მომცდარ ყანაში. მე გავაკეთე ის, რის გაკეთებაც შეიძლებოდა, და თუ მკითხველი არ დაკმაყოფილდება, ეს იქნება ჩემთვის სასიხარულო. ჩანს, რომ ჩვენი აზრი მომწიფებულა და მომავალი გააკეთებს იმას, რის გაკეთებაც ამ წიგნის ავტორმა ვერ შეძლო».

აღნიშნული «წინასიტყვაობა» საყურადღებოა იმ მხრივაც, რომ იგი გვირკვევს ავტორის დამოკიდებულებას ქართული ლიტერატურის წინამორბედ მკვლევართადმი.

ქართული ლიტერატურის ისტორიის მეცნიერული კვლევის საგნად გახდომას ვ. კოტეტიშვილი, სრულიად სამართლიანად, პროფ. ალ. ხახანაშვილს უმადლის. ვ. კოტეტიშვილი, მართალია, პროფ. ალ. ხახანაშვილის «ქართული სიტყვიერების ისტორიის» სერიოზულ ნაკლად მიიჩნევს მეთოდოლოგიური პრინციპების ერთიანობის დაუცველობას და მწერალთა შემოქმედების ღრმა ანალიზის უქონლობას, ლიტერატურული მასალის ჯეროვნად დაუმუშავებლობას, მაგრამ დიდად აფასებს უამრავი მასალის სისტემაში მოყვანასა და მომავალი კვლევა-ძიებისათვის პერსპექტივების გადაშლას.

ცხადია, განსაკუთრებულ მოელენად თვლის იგი აკად. კ. კეკელიძის ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის ორტომეულს, რომელმაც, მისი თქმით, «ქართველ საზოგადოებას დაანახა ის აუარებელი სიმდიდრე, რომელიც ქართველ ერს აქვს, მომავალ მკვლევარს კი პერსპექტივის უფრო შორს გადატანის საშუალება მისცა».

რაც შეეხება კ. აბაშიძის «ეტიუდებს», ვ. კოტეტიშვილს იგი მიაჩნია ცალკეულ ავტორთა მხოლოდ დამოუკიდებელ გარჩევებად, ე. ი. არა ლიტერატურის ისტორიად, არამედ დამოუკიდებელ კრიტიკულ ეტიუდთა კრებულად.

კ. აბაშიძის «ეტიუდების» ასეთ შეფასებას, უდავოდ, აქვს საფუძველი. იგი არაა ლიტერატურის ისტორია, მაგრამ ვ. კოტეტიშვილი, ვფიქრობთ, მაინც ღალატობს სინამდვილეს, როცა კრიტიკულ ნარკვევთა შორის არავითარ კავშირს არ ხედავს. «ეტიუდები» კ. აბაშიძემ სრულიად გარკვეული პრინციპების მიხედვით ააგო და, მისი თვალსაზრისით, ეს მეთოდი ზედმიწევნით აელენს მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის განვითარების ევოლუციას.

უდავოდ სწორად აფასებს ვ. კოტეტიშვილი არჩ. ჯორჯაძის გამოკვლევას — «მასალები ქართველი ინტელიგენციის ისტორიისათვის», როცა მას ლიტერატურის ისტორიისათვის მხოლოდ დამხმარე მასალას უწოდებს.

აქედან გამომდინარე, აშკარად ჩანს, რომ ვ. კოტეტიშვილი კარგად

გრძნობდა, თუ რა დიდი ამოცანების წინაშე იდგა, როცა ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის წერას იწყებდა და როცა ეს დიდი სამუშაო დაასრულა, უდავოდ კმაყოფილმა, თავის მკითხველს უთხრა: «მე გავაკეთე ის, რის გაკეთებაც შეიძლებოდა»...

ჩვენ კი გვაინტერესებს, თუ რას წარმოადგენს ეს «ის».

* * *

ყოველი ჭეშმარიტი მოაზროვნე და ავტორი, მით უმეტეს მწერალი და ისტორიკოსი, დაინტერესებულია გასაგები და მისაწვდომი იყოს მკითხველთა ფართო წრისათვის. მაგრამ ეს სურვილი, ცხადია, გამორიცხავს საკითხის გაუბრალოებასა და აზრის გაღარიბებას. ამიტომ, სერიოზულ პრობლემებზე მსჯელობა ავტორისაგან დიდ ოსტატობას და ნათელ, მიმზიდველ სტილს მოითხოვს. ვ. კოტეტიშვილი, ამ მხრივაც, მეტად დიდ მოთხოვნებს უყენებდა საკუთარ თავს.

ვ. კოტეტიშვილის ზეპირი თუ წერითი მეტყველება ყოველთვის მომხიბლავი, მოუწყენელი და საინტერესო იყო. «ამ შრომის წერის დროს მე ვცდილობდი საშუალო ხაზის აღებას, რომ მკითხველთა ფართო წრისთვისაც არ ყოფილიყო მოსაწყენი და მძიმე, და არც სპეციალისტებისათვის ყოფილიყო ელემენტარული და უინტერესო. ძნელია ამ საშუალო ხაზზე დგომა, მაგრამ ჩვენი სინამდვილე ამას მოითხოვს და ჩვენც ანგარიშის გაწევა გვევალებაო», — წერს ვ. კოტეტიშვილი «ქართული ლიტერატურის ისტორიის (XIX ს.)» წინასიტყვაობაში და მართლაც წარმატებით ართმევს თავს ამ რთულ ამოცანას.

ასეთი მიზანდასახულებაც ამოქმედებდა, ალბათ, ვ. კოტეტიშვილს, როცა საჯაროდ ჩათვალა შრომის შესავალში შეჩერებულიყო ორ მთავარ საკითხზე: 1. რა ცნება არის «ლიტერატურა» და როგორ უნდა გვესმოდეს იგი; 2. როგორი უნდა იყოს ლიტერატურულ მოვლენათა კვლევის მეთოდი.

ამ კითხვებზე პასუხის გაცემით, მას მიზნად ჰქონდა მკითხველიც მოემზადებია და თავისი, როგორც ლიტერატურის ისტორიკოსის, მსოფლგაგება და მიმართულებაც წინასწარვე გამოემჟღავნებია. ჩვენ კი, ამჟამად, უფრო მეტად საკითხის მეორე მხარე გვაინტერესებს.

ვ. კოტეტიშვილი მოკლედ, მაგრამ სრულიად გასაგებად, გადმოგვცემს თავის შეხედულებას «სიტყვიერების», «მწერლობისა» და «ლიტერატურის» ცნებათა შესახებ.

ს ი ტ ყ ვ ი ე რ ე ბ ა, უფრო სწორად — ხალხური ზეპირსიტყვიერება, მას, სრულიად სამართლიანად, მიაჩნია შემოქმედების უძველეს ფორმად, რომლისთვისაც უცხოა «გაყინული ფორმები». მისი შემო-

ქმედი ხალხია, რომელიც დროთა ვითარებაში ამდიდრებს და ხვეწს მას. «ეს იმას კი არ ნიშნავს, — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — რომ მთელი მასა ერთად ქმნიდა, არამედ იმას, რომ ერთის მიერ თქმული მეორეს მიერ იცვლებოდა, ან ემატებოდა, ან აკლდებოდა და სხვ.».

რაც შეეხება მ წ ე რ ლ ო ბ ა ს, ვ. კოტეტიშვილი მას თვლის შემდგომ ეტაპად, რომელიც უშუალოდ დამწერლობასთანაა დაკავშირებული და კონკრეტულ ავტორთა მოღვაწეობას გულისხმობს. ფართო გაგებით, მწერლობა, ცხადია, ლიტერატურასაც მოიცავს, მაგრამ ვ. კოტეტიშვილი ცნებას «მწერლობა» უფრო ვიწრო მნიშვნელობით ხმარობს. მისი შეხედულებით, «როდესაც მწერლობა იქცევა მსოფლმხედველობის ფიქსაციის იარაღად, როდესაც იდეალური ელემენტები ხორციელდებიან ნაწარმოების სახით, და მთელი ეს შემოქმედება თანმიმყოლობის გზით იწყებს განვითარებას, მაშინ მწერლობას ცვლის ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ა».

მაგრამ სად უნდა დავდვათ საზღვარი მწერლობასა და მხატვრულ მწერლობას — ლიტერატურას შორის? რომელი ნაწარმოები უნდა გამოვაცხადოთ მხატვრულად?

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა, ვ. კოტეტიშვილის თქმით, ესთეტიკის სფეროს განეკუთვნება. მართალია, სილამაზისა და მხატვრულობის საკითხი თითქოსდა სუბიექტურ სივრცეში მოჩანს, მაგრამ «დიდი დაკვირვება არ არის საჭირო იმის დასანახად, რომ სუბიექტურობა იწყება იმას იქით, სადაც თავდება საყოველთაოდ მიღებული ჭეშმარიტების დონე».

ვ. კოტეტიშვილს, როგორც ლიტერატურის ისტორიკოსს, ღრმად სწამს, რომ შემოქმედების ხასიათი არ განისაზღვრება მხოლოდ და მხოლოდ შემოქმედის ინტელექტუალურ-ემოციური ღირსებით. მწერლის სტილსა და მისი შემოქმედების მოტივებს მრავალმხრივ განაპირობებს ეპოქა, — საზოგადოებრივი ცხოვრების დონე და ხასიათი, ე. ი. პირადი «გემოვნება» საზღვარდადებულია. «x თუ y ლამაზია ერთისათვის, ულამაზესი — მეორესათვის, განურჩეველი — მესამისათვის, მაგრამ მახინჯი კი — არავისთვის. და სწორედ ის საზღვარი, — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — რომელსაც ვერავინ გადმოლახავს და პრაქსიტელის გერმესს, თუ მილოსის ვენერას მახინჯს ვერ უწოდებს, არის ის საყოველთაო სილამაზის პოზიცია, სადაც შეიძლება ობიექტური აზროვნება და ერთგვარი კანონების დადგენაც».

ამასთან ერთად, ნაწარმოების პირველ და მთავარ დამახასიათებელ ნიშნად იგი ფორმას თვლის. მაგრამ იქვე შენიშნავს, რომ «ფორმა კი არ ეძებს შინაარსს, არამედ შინაარსი ეძებს ფორმასო», ე. ი. ფორმა შინაარსის გამოვლენის საშუალებაა.

ამგვარად, ვ. კოტეტიშვილი მშვენიერებას, სილამაზეს განიხილავს როგორც ობიექტურ კატეგორიას და, გამომდინარე აქედან, აშკარად უპირისპირდება კანტის ცნობილ შესედულებას — «გემოვნების არავითარი ობიექტური პრინციპი არ არსებობსო». მაგრამ, სრულიად მოულოდნელად, იგი მაინც ესესხება კანტს და წერს: «სილამაზის თუ მხატვრულობის საკითხი ინტერესის გარეშე დგას. კანტი იტყოდა: «ლამაზია ის, რაც აუცილებლად ყველას მოსწონს თავისი წმინდა ფორმითაო». ეს არის სილამაზის თუ ესთეტიკურის ერთადერთი პოზიცია... და ლიტერატურაშიც ამ ნიადაგზე უნდა დავდგეთ».

სინამდვილეში ვ. კოტეტიშვილი კანტს უპირისპირდება როგორც ამ დებულების წინამძღვრების გაგებაში, ისე იმ დასკვნებში, რომელსაც კანტი აქედან გამომდინარე აკეთებს. ასე რომ, მშვენიერის, ლამაზის და მსატვრულის გაგებაში ვ. კოტეტიშვილი კანტის მოძღვრებას სრულიად არ იზიარებს და დამოწმებული დებულებაც ისე არ ესმის, როგორც მის ავტორს. გრძნობს რა ამას, თვითონაც იქვე შენიშნავს: «რასაკვირველია, ყველა ლიტერატურული ნაწარმოები ერთნაირად ვერ დააკმაყოფილებს ამ თეორიულ მოთხოვნილებას, მაგრამ ესთეტიკური შეფასებისათვის ხომ უნდა არსებობდეს გარკვეული საზომი, რომლის მიხედვით უნდა მოხდეს ამა თუ იმ მოვლენის შეფასებაო».

აქედან აშკარაა, რომ სილამაზის კანტისეული შეფასების «გაზიარება» ვ. კოტეტიშვილისათვის «უკარნახებია» სილამაზის ობიექტურ კატეგორიად მიჩნევას, რასაც თვით კანტი, როგორც ვიცით, პრინციპულად უარყოფს. ე. ი. ვ. კოტეტიშვილს მცდარად ესმის არა მშვენიერის, ლამაზისა და მსატვრულის ბუნება, არამედ კანტის მოძღვრება მის შესახებ.

?

მეორე მთავარი საკითხი, რომლის წინასწარი გარკვევა ვ. კოტეტიშვილს გადაუდებელ პრობლემად მიაჩნია, მეთოდის საკითხია. ამიტომ ის მოკლედ და ამომწურავად გვაცნობს თავის კონცეფციას მეთოდზე — როგორც მხატვრული შემოქმედების შესწავლის საშუალებაზე და მეთოდზე — როგორც მხატვრულ შემოქმედებათა ისტორიის კვლევის ხერხზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ მეთოდთა შორის ბევრი რამ საერთოა, განსხვავებაც საგრძნობი და პრინციპულია. როგორც ვ. კოტეტიშვილი აღნიშნავს, როცა საკითხი მხატვრული შემოქმედების შესწავლას ეხება, მაშინ საქმე გვაქვს პიროვნული შემოქმედების გარკვევასთან.

მეორე შემთხვევაში კი დასადგენია როგორც ლიტერატურული განვითარების პროცესის ევოლუცია, ასევე ის გარემო, ის «ზნეობრივი ტემპერატურა», რომელიც განაპირობებს ამ ევოლუციას.

იმისათვის, რომ გასაგები გახდეს ამა თუ იმ ნაწარმოების, ლიტერატურული მოვლენის ბუნება და ინდივიდუალობა, იგი განხილულ უნდა იქნეს მთელი თავისი მხატვრული ელემენტებით (კომპოზიცია, თემა, სახე, რიტმი, წყობა და სხვ.) და შინაგანი რაობით, ამის მისაღწევად კი არ არსებობს ტრაფარეტი და ერთი უნივერსალური მეთოდი. პირიქით, «ერთი მეთოდის ხმარება ცალმხრივობამდე მიგვიყვანს, რადგან შემოქმედების ქვეყანა მრავალკუთხედია; აქ შეიძლება კი არა, უნდა ისმარებოდეს ყველა მეთოდი, რომელიც კი საკითხის გამოკვლევას შეიძლებინებს, დაწყებული ავტორთა ჩვენებებიდან და გათავებული ფილოლოგიური ანალიზით». ასე რომ, მხატვრული შემოქმედების კვლევის მეთოდი საკვლევი ანოცანებითა და მეცნიერული ძიების მრავალმხრივობითაა განპირობებული.

რაც შეეხება მხატვრულ შემოქმედებათა ისტორიის შესწავლას, იგი უფრო რთულ, ამასთან, სხვა ხასიათის კვლევას მოითხოვს. და თუ დაკვირვებით შევისწავლით სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა ისტორიკოსთა შრომებს, ადვილად დავინახავთ, რომ ისინი, უმეტეს შემთხვევაში, განსხვავებული მეთოდით ხელმძღვანელობდნენ. ამიტომაც, ლიტერატურათმცოდნენი ანსხვავებენ ისეთ მეთოდებს, როგორიცაა: ესთეტიკური, ფსიქოლოგიური, ეთნოგრაფიული, ფილოლოგიური, ევოლუციური, ისტორიული, სოციალ-ლიტერატურული, შედარებითი და სხვ. მაგრამ თუ ამ მეთოდთა კლასიფიკაციას მოვახდენთ და მრავალ განშტოებებს ერთმანეთს დავუახლოვებთ, ვ. კოტეტიშვილის თქმით, მივიღებთ სამ ძირითად მეთოდს: ისტორიულს, ევოლუციურს და შედარებითს.

ვ. კოტეტიშვილი ვარაუდობს, რომ ამ მეთოდთა მომარჯვებით შესაძლებელია იმ ამოცანების წარმატებით გადაწყვეტა, რომლებიც ლიტერატურის ისტორიის წინაშე დგას. მაგრამ იგი ამ მეთოდთა კომპლექსურ გამოყენებას ვულისხმობს და ფართოდ აქვს წარმოდგენილი თითოეული მათგანის მოთხოვნაც. ერთი სიტყვით, იგი არ მსჯელობს ლიტერატურის ისტორიის შესწავლის მარქსისტულ მეთოდზე, მაგრამ, როცა დასახელებული მეთოდების ავკარგიანობას არკვევს, ძნელი არაა იმის შენიშვნა, რომ იგი, ძირითადად, კვლევის მარქსისტულ მეთოდს იზიარებს, ლიტერატურული პროცესების ღრმა და ყოველმხრივ შესწავლას მოითხოვს.

ვ. კოტეტიშვილი განყენებულად მოაზროვნეებს უწოდებს ე. წ. ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ი კ რ ი ტ ი კ ი ს წარმომადგენლებს, რომლებიც,

მისი თქმით, ამა თუ იმ ლიტერატურულ მოვლენაში ყოველთვის ორ მხარეს ეძებდნენ: მარადიულსა და წარმავალს. «მარადიულის სახით ისინი წარმოიდგენენ ჭეშმარიტებას, სიკეთეს და სილამაზეს... ეს ტრიადა მარადიულია და უცვლელი». ამიტომ, ყოველი ნაწარმოების შეფასებისას ისინი იქედან ამოდიან, თუ რამდენად წმინდად არის დაცული ლიტერატურული ნაწარმოების ეს უკვდავი და იდეალური მხარე. რაც შეეხება იმ სუბიექტურს, რომელიც ავტორის თავისებურებას შეადგენს, ან იმ წარმავალ მოვლენებს, რომლებიც ნაწარმოებში გაცნაურებულა, მათ უყურადღებოდ ტოვებენ. ასეთი მსჯელობითა და მიდგომით კი, — მოსწრებულად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, — «ისინი მხოლოდ საკუთარ შეხედულებებს არკვევენ და არა ლიტერატურულ მოვლენებს». მათ არა მარტო ამ ტრიადის მარადიულობის დამტკიცება არ შეუძლიათ, არამედ სილამაზის, სიკეთისა და ჭეშმარიტების ობიექტურ კატეგორიად შეცნობაც ვერ მოახერხეს. მათი ცდა — ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის დაეევალებიათ მარადიული და უცვლელი პრინციპების დაცვა, ცხადია, მოკლებული იყო რეალურ საფუძველს.

თვით საკითხის დასმა — ყოველ ნაწარმოებში ორი მხარის (მარადიულისა და წარმავალის) აღმოჩენის შესახებ, — ვ. კოტეტიშვილის თქმით, — მხოლოდ თვითნებობაა, ვინაიდან შემოქმედებითი მოვლენის ასეთი გაყოფა შეუძლებელია. ეს იყო მიზეზი, რომ ამ ესთეტიკოსებმა «ვერავითარი ურყევი და მარადიული პრინციპი ვერ დაგვიტოვეს. პირიქით, ისინიც იმავ დროულის, პირობითის და ცვალებადის რანჟირის ქვეშ მოექცნენ, რასაც არაფრად აგდებდნენ».

ამიტომ, ესთეტიკური მეთოდის საპირისპიროდ, შემუშავდა ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი მ ე თ ო დ ი, რომლის წარმომადგენლებმა უარყვეს ე. წ. მარადიული პრინციპები და არსებით მხარედ «დროული და ცვალებადი» მხარე გამოაცხადეს. მათი შესედულებით, — ამბობს ვ. კოტეტიშვილი, — ლიტერატურული მოვლენები სწორედ იმით არიან მნიშვნელოვანი, რომ ისინი ავლენენ მწერლის თავისებურებას, მის ეროვნულ ბუნებას, საზოგადოების ინტერესებს და ეპოქის ხასიათს.

ამ სკოლის წარმომადგენლებმა (სენტ-ბევი, ი. ტენი, გერვინუსი) ლიტერატურული კვლევა მეცნიერულ ნიადაგზე დააყენეს. ასეთი ნაბიჯი დროული იყო, ვინაიდან ლიტერატურული შემოქმედება საზოგადოებრივი ვითარებითა და აზრითაა განპირობებული, რის გამო, ისტორიულ ცვლილებებთან ერთად, ლიტერატურაც პოზიციებს ინაცვლებს. «მაშასადამე, — დაასკვნის ვ. კოტეტიშვილი, — ლიტერატურული მოვლენა, ისტორიის პრიზმით, შესწავლილი უნდა იყოს იზო-

ლატურ მდგომარეობაში კი არა, არამედ ყველა იმ ძალთა გათვალისწინებასთან ერთად, რომლებსაც ბოკლმა საზოგადოების დინამიკა უწოდაო».

ცხოვრება იცვლება, ვითარდება; ფერს იცვლის და ხალისდება ყოველივე ის, რითაც ადამიანი სისხლხორცეულადაა დაინტერესებული. «ხოლო თუ ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი ჩამორჩება ეპოქის გუნებას ან ფიქრებს, ის ნაწარმოები კვდება». ამიტომ, სრულიად კანონზომიერი იყო, რომ ისტორიული მეთოდის წარმომადგენლებმა ყურადღება მიაქციეს სწორედ იმას, რაც ეპოქისეული და ავტორისეულია, განურჩევლად მისი მარადიულობა-წარმავლობისა.

რაც შეეხება შედარებით მეთოდს, — ვ. კოტეტიშვილის შესედულებით, — მისი წარმომადგენლები (ვაკერნაგელი, ძმები გრიმები, ბენფეი და სხვ.), ძირითადად, ხალხურ შემოქმედებას სწავლობდნენ. მაგრამ ეს მეთოდი გამოიყენება ლიტერატურული მოვლენების შესასწავლადაც. «როდესაც ვსწავლობთ ამა თუ იმ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ჩვენ აუცილებლად ვადარებთ სხვა ნაწარმოებებს და ვაჩენთ მსგავსებისა თუ განსხვავების მომენტებს». ეს კი იმაზე მიუთითებს, რომ შედარებითი მეთოდის მომარჯვება საჭირო და, ზოგჯერ, აუცილებელიცაა.

ვ. კოტეტიშვილი შორსაა იმ შესედულებისაგან, რომ ლიტერატურული კვლევის უშუალო სფეროში მოექცეს ზოგად-ისტორიული ასპექტები. მისი ღრმა რწმენით, «ზოგად-ისტორიული მხარეები მხოლოდ ფონია, რომელზეც უნდა გამოჩნდეს ლიტერატურის ისტორია და აისხნას მისი განვითარების პროცესი საუკუნისა და საუკუნეთა მანძილზე»;

ვ. კოტეტიშვილი თავის შესედულებას გამოთქვამს, აგრეთვე, ლიტერატურულ კრიტიკასა და მის მიმართებაზე მწერლობასთან.

ლიტერატურულ დოკუმენტს, მისი შეხედულებით, მხოლოდ ის მნიშვნელობა კი არა აქვს, რომ «ინდივიდუალური ფსიქოლოგია გვაჩვენოს, არამედ საუკუნის, ეპოქის და თვით ხალხის ფსიქოლოგიაც». ამიტომ, სალიტერატურო კრიტიკის ამოცანაა, გაარკვიოს რამდენად აღწევს ამ მიზანს მსატვრული ქმნილება. კრიტიკა ქმნის საზოგადოებრივ აზრს და მიმართულებას აძლევს ლიტერატურულ-მოვლენათა გარჩევის პროცესს.

ვ. კოტეტიშვილი ირონიით იხსენიებს ისეთ «კრიტიკას», რომელსაც მიზნად დაუსახავს ამა თუ იმ ნაწარმოების თავისი სიტყვით გადმოცემა. «კრიტიკა, — ამბობს ის, — ერთგვარი ახალი შემოქმედება არის, რომელიც ეყრდნობა რა შემოქმედებით ნაწარმოებებს, ქმნის

უმაღლეს სინთეზს და იძლევა ახალ მსედველობას». ამ თვალსაზრისით, იგი ლიტერატურის რკალში ექცევა, მაგრამ მას აქვს კიდევ სხვა მნიშვნელობა, «რომელიც მას ვერ წაერთმევა. ეს არის ეპოქის გემოვნების გამომხატველობა და ლიტერატურულ მოთხოვნილებათა ერთგვარი კოდიფიკაცია».

ამგვარად, — დაასკვნის ვ. კოტეტიშვილი, — ლიტერატურული კრიტიკის სახით საქმე გვაქვს როგორც სინთეტურ შემოქმედებასთან, ასევე — იდეურ-ესთეტიკურ მსოფლმხედველობასთან, რომელიც ეზას უწევნებს მწერლობას.

3

ლიტერატურის ისტორიის კვლევის მის მიერ გაზიარებული პრინციპების შესატყვისად, ვ. კოტეტიშვილმა თავისი ნაშრომი მე-18 საუკუნის სოციალ-პოლიტიკური და კულტურულ-ლიტერატურული გარემოს მოკლე დახასიათებით დაიწყო. და როცა აღნიშნულ თავს ეცნობით, რწმუნდებით, რომ იგი სწორად მოიქცა.

განვითარების პროცესი, ისეთი თვითმყოფადი და მრავალსაუკუნოვანი ლიტერატურისა, როგორიც ქართული ლიტერატურაა, ერთ უწყვეტელ მთაგრეხილს წარმოადგენს. მისი აღმავლობის ყოველი ეტაპი შემზადებულია წინა პერიოდისაგან და, თავის მხრივ, განაპირობებს შემდგომ ეპოქას. მეტად მძიმე შეცდომა დაუშვეს მათ, ვინც ახალი ქართული ლიტერატურის წარმოქმნა-განვითარების გენეზისი შეკვეცილად არ დაუკავშირა ძველი ქართული მწერლობის ტრადიციებს და გადაჭარბებულად შეაფასა შორეული გავლენების მნიშვნელობა.

ვ. კოტეტიშვილში ეჭვს არ ბადებს ის გარემოება, რომ ახალი ეპოქა, მეცხრამეტე საუკუნის სახით, ნასაზრდოები და განპირობებული იყო მე-18 საუკუნის სოციალ-პოლიტიკური და კულტურული ვითარებით. იმ წინააღმდეგობებმა და კრიზისმა, რომელმაც უმაღლეს წერტილს მიაღწია მეთვრამეტე საუკუნის ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ბუნებრივად მოამზადა ნიადაგი ქვეყნის პოლიტიკური სახის შესაცვლელად. ამიტომაა, რომ ამ თემაზე მსჯელობას ვ. კოტეტიშვილი ასე მრავალმეტყველად იწყებს: «ბედნიერი და უბედური შემთხვევის წყალობით, ჩვენ პირდაპირ 1800 წლიდან შევვიძლიან დავიწყოთ ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის მოთხრობა, რადგან ჩვენი ერის ცხოვრებაში ეს წელი უღელტეხილია. იმის იქით დარჩა სხვა საქართველო, როგორც პოლიტიკურად, ისე კულტურულად, აქეთ კი ახალი ქვეყანა გადაიშალა, რომელსაც პოეტები საქარ-

თველოს უწოდებდნენ, ოფიციალური პოლიტიკოსები კი — რუსეთის ორ გუბერნიას».

ვ. კოტეტიშვილი თავის გაკვირვებას არ მალავს იმასთან დაკავშირებით, რომ მე-17—18 საუკუნეებს აღორძინების ეპოქას ეუწოდებთ, მაგრამ კულტურული განვითარების თვალსაზრისით, თვითონაც გამართლებულად მიიჩნევს. თანაც ყოველივე ამას უმაღლის «ინ მოუტეჱელ სულს, რომელიც გარდახვეწილობაშიც კი შემოქმედებას თავს არ ანებებდა».

აღორძინების პერიოდში ქართული შემოქმედებითი ცხოვრების გაძლიერებას, გარდა შინაგანი სტიმულისა, ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ხელს უწყობდა გარეშე სტიმულებიც. კერძოდ, იგი შეუბლებლად თვლის, რომ «ატმოსფერულად მაინც არ ეგრძნოთ ჩვენში ის დიდი გონებრივი მოძრაობა, რომელსაც ევროპაში ჰქონდა ადგილი მეჩვიდმეტე-მეთვრამეტე საუკუნეებში და რომელიც ისტორიაში იხსენიება «განათლების საუკუნის» სახელით. მით უმეტეს, როცა საქართველოსა და ევროპას შორის, კათოლიკე-მისიონერების წყალობით, რაღაც კავშირი მაინც არსებობდა ჯერ კიდევ მეცამეტე საუკუნიდან; უკანასკნელ დროს კი ქართველებმაც დაიწყეს მოგზაურობა ევროპაში».

აღორძინების პერიოდში, პირველყოვლისა, მხატვრული მწერლობა განიცდის განვითარებას, მაგრამ კულტურის სხვა მხარეებიც აღმავლობის გზას ადგანან. გამდიდრდა ორიგინალური და თარგმნილი ფილოსოფიური, საისტორიო, იურიდიული, საბუნებისმეტყველო და თეოლოგიური ლიტერატურა, ამუშავდა საბეჭდი მანქანები და სხვ.

რაც მთავარია, მეთვრამეტე საუკუნეს, ვ. კოტეტიშვილის თქმით, წინა საუკუნიდან გადმოეცა მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობა თეიმურაზის, არჩილისა და სხვათა პოეზიის სახით. რაც, თავის მხრივ, იმის მაჩვენებელია, რომ «მანამდეც ქართული მწერლობა არ მომკვდარა, როგორც ზოგიერთ მკვლევარს ჰგონია, და ლექსიური თუ მხატვრული მასალა შერჩევისა და გადახალისების საგნად ყოფილა თაობათა ხელში».

მეჩვიდმეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ნიშანდობლივ მხარედ ვ. კოტეტიშვილს მიაჩნია ცხოვრებასთან დაახლოება და მისი საზოგადოებრივ ძალად გადაქცევა, ამასთან, — თემებისა და ჟანრებისადმი მეტად თამამი დამოკიდებულება. «ამიტომ იყო, რომ გემოვნებაგანვითარებული და ლექსის საიდუმლოებაში ნაწრთობი თანამედროვენი, თეიმურაზს დიდად აფასებდნენ და რუსთველთანაც კი ატოლებდნენ».

რუსთაველთან თეიმურაზის შედარება, ვ. კოტეტიშვილის თქმით

ცხადია, თავისთავად დიდი გადაჭარბება არის, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, «თეიმურაზი დიდი პოეტური ფიგურაა». თეიმურაზს ატყვია გავლენები, მაგრამ ახალი და ორიგინალური თემებიც იმდენი აქვს, რომ «მისი პოეზია ირჩევა როგორც მძლავრი ინდივიდუალობის მატარებელი». ასეთად მიაჩნია მას, კერძოდ, «გაბაასება ღვინისა და ბაგისა», «შედარება გაზაფხულისა და შემოდგომისა», რომლებიც მდიდარია პოეტური ფერებით. რაც შეეხება თეიმურაზის ლირიკას, ვ. კოტეტიშვილი მას აფასებს როგორც «მეტად ღრმას და წრფელს», რომელშიც ისმის ის კილო, რომელიც შემდეგ აღარ ცილდება ჩვენს პოეზიას. ესაა კილო — მწუსარე და ნაღვლიანი, რომელიც გამოწვეულია სამშობლო ქვეყნის განსაცდელითა და ამქვეყნიური ცხოვრების «სიცრუითა და მუხთლობით».

ვ. კოტეტიშვილი მშვენივრად შენიშნავს იმასაც, რომ თეიმურაზის პესიმიზმი უკიდურესობამდე არ მიდის. პოეტი «მაინც ამჩნევს «სოფლის» ლამაზ მხარეებს და ქვეყანასთან შერიგების გზებს ეძებს». და რომ იგი «კარგად ხვდებოდა ეროვნულ ღელვას, პოეტურ ფიქრებს და მჭიდროდ იყო დაკავშირებული თავისი დროის სულიერ განწყობილებასთან, ეს იმითაც მტკიცდება, რომ მის გარშემო თავს იყრიან პოეტები, განიცდიან მის გავლენას, და ქმნიან ერთგვარ ლიტერატურულ სკოლას».

მართალია, სკოლასთან — როგორც გარკვეული რწმენის შედეგად ერთმანეთთან შეგნებულად დაკავშირებულ მწერალთა ჯგუფთან— მეჩვიდმეტე საუკუნეში საქმე არ გვაქვს, მაგრამ, ვ. კოტეტიშვილის შესედულებით, ისინი ერთ მთლიანობას მაინც ქმნიან; პოეტურ სახეთა მსგავსება თუ გაზიარებული აზრები მათ შინაგან კავშირს ავლენენ «კითხულობთ და გეჩვენებათ, რომ ყოველი მათი სტრიქონის უკან იმალება დიდი წარსული, მაღალი მოგონებანი და სერიოზული აწმყო».

ასეთი ტრადიციები არჩილმა, უმთავრესად, თეიმურაზისგან მიიღო. მაგრამ არჩილს აქვს თავისი დიდი ინდივიდუალობაც, რომლის წყალობით მიღებულ მემკვიდრეობას ახალი გზებით წარმართავს. იგი არა მარტო პოეზიის შინაარსს ამასვეღლებს და აფართოებს, არამედ ლექსის ფორმასაც ახალ შესაძლებლობებს უქმნის. პოეზიის შინაარსის გაფართოების თვალსაზრისით, ვ. კოტეტიშვილი ყურადღებას აჩერებს არჩილის მიერ დიდაქტიკური მოტივის შემოტანაზე. დიდაქტიკური პოეზიის დანიშნულება, მართალია, პრაქტიკული ხასიათისაა, მაგრამ არჩილის დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ «ამ გამოყენებით ამოცანას ისეთი გამოთქმის ფორმა მისცა, რომ ხელოვნებას არ უღალატა». ამიტომაც, ამ სფეროში, არჩილი დ. გურამიშვილის

პირდაპირი წინამორბედი გახდა იდეურად და ესთეტიკურადაცო, — დაასკვნის იგი.

თეიმურაზთან და არჩილთან ერთად, აღორძინების პერიოდის ქართული ლიტერატურული ტრადიციების გამდიდრების საქმეში, ვ. კოტეტიშვილის კონცეფციით, უდიდესი როლი შეასრულა სულხან ორბელიანმა, როგორც პროზის უდიდესმა წარმომადგენელმა. «სიბრძნე სიცრუისა», მისი თქმით, არის ის დიდი ლიტერატურული დოკუმენტი, რომლის მიხედვით შეიძლება გაირკვეს «არა მხოლოდ ქართული სიტყვის განვითარებული მდგომარეობა, არამედ ქართველი ერის გონებრივ-ესთეტიკური სიმაღლეც». ამასთან, «სიბრძნე სიცრუისა» მოწმობს მწერლობის დაახლოებას ხალხთან და ხალხური სიბრძნის შეჯრას ლიტერატურაში; ლიტერატურა თავს აღწევს სასახლეებს და «პოპულიარობის გზას ადგება». უაღრესად მნიშვნელოვანი ეს ტენდენცია თავს იჩენს არა მხოლოდ «სიბრძნე სიცრუის» შინაარსში, არამედ ფორმაშიც; მწერლის ენა «უახლოვდება სახალხო ენას როგორც აღნაქვსით, ისე კილოთი, სიმარტივით. და თუ გავითვალისწინებთ დავ. გურამიშვილის პოეზიის სისადავეს და ხალხურ ენას, შეიძლება იმ დასკვნის გამოტანა, რომ ჩვენს იმდროინდელ ლიტერატურაში ეს ტენდენცია ყოფილაო», — დასძენს ნიჭიერი მკვლევარი და ჯეშმარიტად მართებულ დებულებას აყენებს. ეს მოსაზრება, როგორც ვიცით, მტკიცედ დაადასტურა შემდგომი პერიოდის ლინგვისტურმა კვლევა-ძიებებმა და დღეს დავას აღარ იწვევს. ს. ორბელიანსა და დ. გურამიშვილს მართლაც დიდი ამაგი მიუძღვით ქართული სამწერლო ენის დემოკრატიზაციის საქმეში, რის ტენდენცია ჯერ კიდევ არჩილიდან იწყება.

ვ. კოტეტიშვილი არც მაშინ ცდება, როცა ვარაუდობს, რომ ს. ორბელიანს — როგორც პიროვნებასაც უდიდესი როლი უნდა შეესრულებია ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ადრეც, მაგრამ განსაკუთრებით კი — ევროპიდან დაბრუნების შემდეგ.

ვ. კოტეტიშვილი ერთგვარ სინანულს გამოთქვამს დ. გურამიშვილის სათანადოდ შეუსწავლელობის გამო. მას არ აკმაყოფილებს გურამიშვილის პოეზიის არც იდეური შინაარსისა და არც მხატვრული ფორმის შესწავლის დონე. «ჯერ კიდევ არ მომხდარა, — წერს იგი, — იმ უდიდესი მსოფლმხედველობის გადაშლა, რომელიც დავ. გურამიშვილის პოეზიაში არის მოქცეული, და არც ლექსის ის მორფოლოგია არის შესწავლილი, რომლითაც დავ. გურამიშვილმა გაამდიდრა ჩვენი სიტყვის მუსიკაო».

დ. გურამიშვილის ლექსს იგი უწოდებს «სადას და მონუმენტალურს», რომელიც, რუსთველური ტრადიციის შემდეგ, ქართული

მწერლობის უდიდესი შენაძენი იყო; «რუსთაველის ენა დიდ ორკესტროს ხმას გამოსცემს, გურამიშვილისა კი — ლერწმის სალამურია, ქაცვია მწყემსის ხელით გამოჭრილი».

აღორძინების ეპოქის ქართული პოეზიის მეორე მწვერვალად ვ. კოტეტიშვილი ბესიკს თვლის. მისი თქმით, ბესიკის ლირიკა, როგორც განცდების სიღრმით, ასევე ფორმის მსრივ, დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. იგი არ იზიარებს საკმაოდ გავრცელებულ შეხედულებას ბესიკზე სპარსული ლიტერატურის გავლენის შესახებ. ასეთი გავლენის კონკრეტული ჩვენება, ამბობს იგი, ჯერ არავის უცდია და ვერც ვინმე მოახერხებს, რადგან მის პოეზიაში იმდენი ინდივიდუალობა და სიმდიდრეა, რომ მის ორიგინალობას აშკარად ადასტურებსო. ბესიკი ხშირად სელოვნების უმაღლეს მწვერვალზე ადის და «ჩვენ წინ დგება... უმაღლესი ვნების აფეთქება და სრულიად ახალი პოეტური სტილი». შეიძლება მას მოტივთა სიღარიბე ვუსაყვედუროთ, მაგრამ სიყვარულის დაუღლელ მომღერალს იმდენი ვარიაციები და გრძნობის ისეთი სიღრმე აქვს, რომ მეტი მრავალფეროვნება, ალბათ, სასურველიც არ იყოო.

ბესიკი, ვ. კოტეტიშვილის შესედულებით, უდიდესი შემოქმედია იმ მხრივაც, რომ იგი ვირტუოზულად ახერხებს სხვათა სულში გაატაროს ის განცდები, რაც თვით განუცდია. ეს კი საშუალებას აძლევს მას მკითხველის გრძნობა აღავსოს იმ სიცოცხლით, რომელსაც სევდიანი პოეტი აუმეტყველებია. ამასთან, ბესიკი ლექსის ფაქტურის დიდი ოსტატია; მისი ლექსი მუსიკაში გადადის და გვხიბლავს მსატვრული ბგერწერით.

ვ. კოტეტიშვილს, ცხადია, კარგად აქვს გათვალისწინებული ის გარემოებაც, რომ ამ დიდ შემოქმედთა გვერდით ბევრი სხვა, შედარებით მცირე შესაძლებლობის, პოეტებიც მოღვაწეობდნენ. ყოველივე ეს კი საფუძველს აძლევს თქვას: «დიახ, ჩვენი მე-17—18 საუკუნეები, ქართული კულტურის ისტორიაში კიდევ ერთი გაზაფხულია»; ერი გრძნობს დიდ შემოქმედებით ძალას, მხატვრულ სახეთა მომავალ სიუხვეს, ენერგიულად ემზადება მოზეიმე მერმისისათვის, მწიფდება ეპოქის სტილი, მაგრამ კვლავ დარბევა... «კრწანისის ველზე კიდევ ერთხელ დაიკვნესა საქართველომ, და ერის დაწყვეტილი სული ისევ გაყუჩდა»...

კრწანისის ტრაგედია მეტად სავალალო აღმოჩნდა. მისმა მძიმე შედეგებმა წერტილი დაუსვა ქართველი ხალხის თავდადებულ ბრძოლას დამოუკიდებლობისათვის. ეს დიდი ტკივილი რომანტიკული სი-

ტუვით გამოხატა ქართულმა მწერლობამ... ქართული რომანტიზმი ხომ ამ დიდი ქარტეხილის ღვიძლი შვილი იყო!

და როცა ქართული რომანტიზმის პირველ დიდ მწვერვალს ალექსანდრე ჭავჭავაძეს გინდათ გაუსწოროთ თვალი, თქვენს ყურადღებას მიიქცევს მის წინ, ცოტა მოშორებით მდგარი თვალცრემლიანი სამი ასული: მარიამ, ქეთევან და თეკლე ბატონიშვილები. მათი მშფოთვარე სული უზომოდ ბლიერ, მაგრამ ჯერ კიდევ გაურკვეველ მწუხარებას დაუტყვევებია. თითქოს მზად არიან მამაკაცური შემართებით წინაღუდგნენ ისტორიის ჩარხს, მაგრამ ქალური მგრძნობიერება ძალავთ და ცხელი ცრემლით ვალალებენ «სამოც-ჯრილობიანი» მეფის ასულები...

მათი პოეტური მუზა, განკუთვნილი, ალბათ, სატრფიალო და სალაღობო თემებისათვის, სევდა-ნაღვლიან ლექსებს გვთავაზობს! ეს მწუხარე სამეული ბესიკსა და ალექსანდრე ჭავჭავაძის შორის ჩამდგარა, თითქოსდა მათ დასაახლოებლად.

ვ. კოტეტიშვილის მასვილ ხედვასაც, ცხადია, შეუმჩნეველი არ დარჩენია პოეტ ქალთა ცრემლით დანამული სიმპატიური სახეები და საგანგებოდ ჩერდება მათ მოღვაწეობაზე.

მთავარი, რასაც ყურადღება მიაქცია მკვლევარმა, ბატონიშვილთა შემოქმედებაში რომანტიზმის აღმოცენების მაუწყებელი იდეურმხატვრული ნიშნები იყო. მანვე მიუთითა იმაზეც, რომ ბატონიშვილების პოეზია ერთგვარი გარდამავალი საფეხურია ბესიკსა და ალ. ჭავჭავაძეს შორის. ამაში იგი, განსაკუთრებით, ბატონიშვილთა ლექსის მხატვრულმა ანალიზმა დაარწმუნა. «ჩვენი პოეტი ქალები, — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — ბესიკის კვალს მისდევენ, ახალი ვარიაციების შეტანითა და სტრიქონთა კომბინაციების შერჩევით. ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსის ზომასაც თუ შევადარებთ, აშკარა გახდება, რომ მასსა და ბესიკს შორის არსებობს გადასასვლელი პუნქტი, რომელზეც ჩვენი პოეტი დები იდგნენ».

ვ. კოტეტიშვილი ყურადღებას ამახვილებს, აგრეთვე, მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრის რთულ ისტორიულ გარემოზე, რომელმაც მწერალი საზოგადოებას «მოწყვიტა». მწერლები, მართალია, ცხოვრების უშუალო გავლენის ქვეშ მოექცნენ, მაგრამ «საზოგადოება ვეღარ წვდებოდა პოეტთა გულისთქმას და, ერთმანეთს დაშორებულნი, ვეღარ იქმნიდნენ იმ ფსიქოლოგიურ ურთიერთობას, რომლის გარეშე ლიტერატურული ცხოვრება წარმოუდგენელია».

მაგრამ, ამავე პერიოდში, საფუძველი ჩაეყარა ქართულ პრესას, რომელსაც თანდათანობით უნდა ამოევსო ეს ხარვეზი და მტკიცედ დაეახლოებია მწერალი და მკითხველი. ამიტომაა, რომ ვ. კოტეტიშვი-

ლიც საგანგებოდ ჩერდება ქართული პრესის პირველ ნაბიჯებზე და, მიუხედავად იმისა, რომ მეტად უფერულად მიაჩნია პირველი ქართული გაზეთი («საქართველოს გაზეთი»), მაინც მეტად მნიშვნელოვნად თვლის მის გამოსვლას, რადგან «საზოგადოებაში პრესის მოთხოვნილება გააღვიძა, დიდი საქმის სათავე დასდო, რაც შემდეგ განვითარდებოდა, სერიოზულ საზოგადოებრივ იარაღად იქცეოდა».

როგორც მოსალოდნელი იყო, ვ. კოტეტიშვილი შედარებით მაღალ შეფასებას აძლევს «სალიტერატურონი ნაწილნი ტფილისის უწყებათანს» და ფართოდ იხილავს მის ავკარგიანობას. ამასთან, ახასიათებს იმ მძიმე ცენზურულ პირობებს, რომელიც ნიკოლოზ პირველის მეფობის დროს იყო და რომელიც სულს უხუთავდა ისედაც ღარიბი ტრადიციების მქონე ქართულ პრესას.

ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებითი გზების წარმართვაზე უაღრესად სერიოზული გავლენა ჰქონდა 1832 წლის შეთქმულებას მთელი თავისი შედეგებით. ვ. კოტეტიშვილიც, ცხადია, გვერდს არ უვლის ამ მოვლენას, მაგრამ ყოველთვის ვერ ახერხებს სწორად და ისტორიული თვალსაზრისით შეაფასოს იმდროინდელი პოლიტიკური მოვლენები. ეს კი უდავოდ მართალია, რომ თითქმის ყველა გამოჩენილი პოეტის მონაწილეობა შეთქმულებაში უაღრესად ნიშანდობლივია და შეთქმულების მარცხით დამთავრებასაც, ბუნებრივია, თავისი დიდი გამოძახილი უნდა ეპოვა მხატვრულ შემოქმედებაში. «მათი პოეზია თითქოს გაცრუებული იმედების კომპენსაცია იყო: რაც საქმით ვერ შეასრულეს, ის სიტყვით სთქვეს, მაგრამ სთქვეს ისეთი გრძნობით, ისე ძლიერად, რომ მათი სევდის რეზონანსი მთელ შემდგომ ლიტერატურაში გრგვინვასავით ისმის».

ხოლო პირველი პოეტი, რომელმაც ყოველივე ეს ძლიერი გრძნობით და ძლიერი ხმით თქვა, ალექსანდრე ჭავჭავაძე იყო.

4.

ვ. კოტეტიშვილმა საჭიროდ არ ჩათვალა მოეცა რომანტიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმართულების, საგანგებო დახასიათება. მიუხედავად ამისა, გზადაგზა, სხვა საკითხებთან დაკავშირებით, იგი მაინც გამოთქვამს თავის შეხედულებას რომანტიზმზე საერთოდ და, კერძოდ, ევროპული, რუსული და ქართული რომანტიზმის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ.

ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოდ მიგვაჩნია მის მიერ ქართული და ევროპული რომანტიზმის შედარებითი დახასიათება, რომელსაც გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედების გარჩევისას გვთავაზობს. «ევრო-

პული რომანტიზმი, — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — ორგანიული გზით შევიდა ლიტერატურაში, ჩვენში კი საზოგადოებრივ-ეროვნულ ცხოვრების კატასტროფის შედეგი იყო. ევროპაში რომანტიზმის დევიზი ბრძოლა იყო განახლებისათვის, ჩვენში კი — ნაღვლიანი ოხვრა წარსულზე, ხელის ჩაქნევა აწმყოზე და მომავლის მეტად სკეპტიკური ჭვრეტა».

ამ დებულების პირველი ნაწილი უდავოდ მართებულია. რომანტიზმი ევროპულ ლიტერატურაში აღმოცენდა და გაბატონდა საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის შედეგად შექმნილი სიტუაციის წყალობით. ე. ი. მას საფუძვლად დაედო სოციალურ ძალთა გადაჯგუფება. საქართველოში კი რომანტიზმს ამგვარი ნიადაგი არ გააჩნდა და მისი «მაგივრობა» ეროვნული თავისუფლების დაკარგვით გამოწვეულმა ტრაგედიამ გასწია. აშკარაა, რომ განსხვავებულმა განმსაზღვრელმა ფაქტორებმა დიდი თავისებურებებით გაამდიდრეს ევროპული და ქართული რომანტიზმის იდეურ-მხატვრული ბუნებაც. მაგრამ შეუძლებელია საერთოდ ევროპული რომანტიზმის დევიზად გამოვაცხადოთ ბრძოლა განახლებისათვის. ასეთად შეიძლება მივიჩნიოთ ევროპული რომანტიზმის მხოლოდ და მხოლოდ პროგრესული, რევოლუციური ფრთა.

რაც შეეხება ქართულ რომანტიზმს, უაღრესად ცალმხრივი და არაობიექტური ვიქნებოდით, თუ რომ მასში მხოლოდ წარსულზე ოხვრას, აწმყოზე ხელის ჩაქნევას და მომავალთან მეტად სკეპტიკურ დამოკიდებულებას დავინახავდით. ამას მოწმობს თვით ვ. კოტეტიშვილის მიერ ჩატარებული კვლევა-ძიებაც ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედების გასაგებად. როგორც ვნახავთ, მან საკმაო დამაჯერებლობით უარყო ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანის და ნ. ბარათაშვილის პესიმისტობა და საგანგებოდ გაუსვა ხაზი მათი მებრძოლი პათოსის გამომხატველ მხატვრულ ნააზრევს, რომელიც უკეთესი მერმისისა და პროგრესის ინტერესებს ემსახურება.

ვ. კოტეტიშვილის მონოგრაფიები გამოჩენილი ქართველი რომანტიკოსების ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ ახალი ეტაპი იყო მათი მეცნიერული შესწავლის საქმეში. ღრმად და ორიგინალურად გააზრებული შეხედულებების თამამი წამოყენება, რაც საერთოდ ახასიათებდა ვ. კოტეტიშვილს, კარგად იგრძნობა ამ ნარკვევებშიც. ამასთან, ავტორისათვის ჩვეული მიმზიდველი სტილი და ლოგიკური თანმიმდევრობა ამშვენებს გაბედულ ნააზრევს.

«ჩვენს ლიტერატურაში ალ. ჭავჭავაძის შესახებ ძალიან ცოტა არის დაწერილი, მაგრამ რაც არის, ყველგან ერთსა და იმავეს იმეორებენო», — აცხადებს თავშივე ვ. კოტეტიშვილი, როცა ალ. ჭავჭავაძის

შემოქმედების ანალიზს იწყებს. ამით იგი უკვე გასაგებს ხდის, რომ ალ. ჭავჭავაძის შეფასებას სულ სხვა ასპექტში აპირებს.

ვ. კოტეტიშვილი, პირველყოვლისა, ყურადღებას მიაქცევს იმ გარემოებას, რომ ალ. ჭავჭავაძის პირადი ცხოვრება და მხატვრული შემოქმედება უაღრესად მჭიდრო ურთიერთობაშია, შეკავშირებულია შინაგანი ძალებით. იგი დიდი რომანტიკოსი და პატრიოტი პოეტია, რომლის იდეურ-მხატვრული მრწამსი ორი ეპოქისა და ორი კულტურის მიჯნაზე ჩამოყალიბდა.

ალ. ჭავჭავაძის მხატვრულ შემოქმედებას, ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ოთხი მთავარი მოტივი ასაზრდოებს: პატრიოტიკა, ინდივიდუალიზმი და უკიდურესი მგრძნობელობა, გონების წინააღმდეგ რეაქცია, სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ ბრძოლა.

ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში, ისევე როგორც მის წინამორბედ პოეტთა შემოქმედებაში, ვ. კოტეტიშვილი ხედავს ე. წ. აღმოსავლურ განწყობილებას, მაგრამ პრინციპულად უარყოფს სპარსული ლიტერატურის გავლენის შესახებ ადრე გამოთქმულ თეორიებს. მისი თქმით, ალ. ჭავჭავაძის პოეზიის სახით საქმე გვაქვს აღმოსავლური და დასავლური კულტურის ერთგვარ სინთეზთან, მაგრამ ეს საერთო ტონში მხოლოდ; ნიჭიერი ქართველი რომანტიკოსი უაღრესად ორიგინალურია და თავისი ქვეყნის ისტორიული ვითარებით შთაგონებული.

წინამორბედ კრიტიკოსთაგან განსხვავებით, ვ. კოტეტიშვილმა ალ. ჭავჭავაძე ეროვნულ ჭირ-ვარამზე მომღერალ პოეტად შეიცნო და პრინციპულად უარყო მისი «ვარდ-ბულბულის» მეხოტბედ გამოცხადების ყოველი ცდა. იგი ჩაწვდა პოეტის მიერ თავისი ნააზრევის გადმოსაცემად მომარჯვებულ თავისებურ მხატვრულ ფაქტურას და, ალეგორიულ-სიმბოლურ სასეთა სწორი გაგების წყალობით, მართებულად შეიმეცნა ის, რაც მთავარი და არსებითი იყო პოეტისათვის.

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ალ. ჭავჭავაძე დიდი რომანტიკოსია, ხოლო მთავარი წყარო მისი რომანტიზმისა — პატრიოტიკაა. «პატრიოტიკა, — წერს იგი, — ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეზიაში იმდენად ცალკე ლექსების თემა არ არის, რამდენადაც მთელი შემოქმედების ერთგვარი ატმოსფერო. მისი შემოქმედებითი ხილვა იჭრებოდა იმ თალხ ფერში, რომელიც საქართველოს ჰქონდა გადახვეული, და ამიტომ, თვით უაღრესად «უდარდელ» ექსტაზების დროსაც კი, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ლექსში სევდა გუბდება».

როგორც ვხედავთ, ვ. კოტეტიშვილმა გააღრმავა კ. აბაშიძის დაკვირვება ალ. ჭავჭავაძის პოეზიის ამ მხარეზე და მეტად მართებული მოსაზრებებით გაამდიდრა იგი. ჭეშმარიტება აღადგინა მან იმითაც, რომ ალ. ჭავჭავაძის ყველაზე სწორი შეფასება ილ. ჭავჭავაძის ლექსში

(«ალ. ჭავჭავაძე») დაინახა და კატეგორიულად მოითხოვა ამ შეფასების გაბატონება.

უაღრესად ბევრი შემატა ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების მეცნიერულ შესწავლას ვ. კოტეტიშვილმა იმ მხრივაც, რომ გარკვეული მინიშნება გააკეთა სახელოვანი პოეტის პოეზიაში ალეგორიის გამოყენების ფაქტზე. «ალექსანდრე ჭავჭავაძე, — ამბობს ის, — საქართველოს გარკვეულად არ ახსენებს... მაგრამ დიდი ჩაკვირვება არ არის საჭირო, რომ ხშირად, ალ. ჭავჭავაძის «სატრფოს» სახით საქართველო დაინახო».

დიდი დაკვირვება იქნება მართლაც არ იყოს საჭირო ამ მოვლენის დასადგენად, მაგრამ ფაქტია, რომ მანამდე არავის დაუნახავს იგი, რამაც ხელი შეუშალა ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედების ღრმად შეცნობას. ისიც ცხადია, რომ ასეთი მომენტების შენიშვნის ნიჭით არცთუ ბევრს მიუქცევია ყურადღება.

ვიმეორებთ, მახვილმა მიხვედრებმა ვ. კოტეტიშვილს შესაძლებლობა მისცეს ყველა წინამორბედ კრიტიკოსზე უფრო მართებულად შეეფასებია ეროვნული მოტივი ალ. ჭავჭავაძის პოეზიაში და ღრმად ეგრძნო სამშობლოს ისტორიული ბედით გამოწვეული ის ტკივილები, რომლებიც პოეტს მოსვენებას უკარგავდნენ. მაგრამ მას უდავოდ რჩება მსედველობიდან ის ცვლილება, რომელიც ამ მოტივის განვითარებაში დაეტყო პოეტს შეთქმულების დამარცხების შემდეგ. სათანადო სისრულით ვერ განსაზღვრა მან «გოგჩის ტბის» იდეურ-მხატვრული ადგილიც პოეტის მემკვიდრეობაში და მასში წარმოდგენილი ე. წ. მსოფლიო სევდის მოტივი ბედთან ფილოსოფიური შერიგების გამოხატულებად მიიჩნია. იგივე ითქმის ლექსზე—«სხვადასხვა დროისათვის კაცისა».

ალ. ჭავჭავაძის მკვლევარმა შეუძლებელია გვერდი აუაროს მის მდიდარ სატრფიალო ლირიკას, რომელიც, როგორც ვთქვით, უმეტესობის მიერ პოეტის შემოქმედების ძირითად ნაწილად იყო გამოცხადებული. ვ. კოტეტიშვილიც საგანგებოდ ჩერდება სიყვარულის თემაზე დაწერილ ლექსებზე და თავის შეხედულებას გამოთქვამს გრძნობის პრიორიტეტთან ჩვენი რომანტიკოსი პოეტის დამოკიდებულებაზე.

ალ. ჭავჭავაძის ინდივიდუალიზმი და მგრძნობელობა, ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, უფრო მეტად დაკავშირებულია არა აღმოსავლური პოეზიის სამყაროსთან, არამედ — მეთვრამეტე საუკუნის ევროპის იდეურ თუ მორალურ განწყობილებებთან; ვით უმეტეს, რომ ივი კარგად იცნობდა ფრანგულ მწერლობას და თარგმნა კიდევაც ბევრი საყურადღებო ნაწარმოები. მაგრამ იქვე შენიშნავს, რომ ეს გარე-

მოება არ უნდა გავიგოთ როგორც ევროპული რომანტიკოსებისადმი ალ. ჯავჯავაძის დამორჩილება, ვინაიდან «საქართველოში ეროტიულ პოეზიას ჰყავდა უფრო დიდი წარმომადგენელი, ვიდრე ევროპაში იყვნენ. ეს ბესიკი იყო და ალექსანდრე ჯავჯავაძეც ბესიკთან უფრო ახლოს დგას». ასეთი დიდი ტრადიციის გარეშე რომ შეხვედროდა ალ. ჯავჯავაძე ევროპულ რომანტიზმს, მოსალოდნელია მრავალმხრივ გაემეორებია მათი მრწამსი, მაგრამ მისთვის, «ამ შემთხვევაში არ ყოფილა არავითარი terra incognita».

ვ. კოტეტიშვილის თქმით, ბესიკმა ისე აამაღლა ქალის კულტი და დახვეწილად წარმოადგინა მგრძნობელობა, რომ «მისი ყველაზე ენებიანი ლექსი საეკლესიო ლოცვას უთანასწორდება სიწმინდით». ალ. ჯავჯავაძემაც ასეთი სიყვარული იწამა, რის გამოც შორსაა შიშველი ენებიანობის აპოლოგიისაგან.

ვ. კოტეტიშვილი ხორციელ სიყვარულს ალ. ჯავჯავაძის სიცოცხლის ქვაკუთხედად აცხადებს, მაგრამ სწორად მიუთითებს იმ ზომიერებასა და თავდაჭერილობაზეც, რომელსაც ჩვენი პოეტი იჩენს ყველაზე მღელვარე მომენტშიც. თუმცა არც იმის შეუმჩნეველობა შეიძლება, რომ მეტის თქმა იყო საჭირო პოეტის შემოქმედებაში სიყვარულის სულიერი მხარის წინ წამოწევის შესახებ.

ალ. ჯავჯავაძის შემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ მოტივად ვ. კოტეტიშვილი თვლის, აგრეთვე, გონების ბატონობის წინააღმდეგ მიმართულ რეაქციას. ამ მიმართულებით ქართველი რომანტიკოსი პოეტის პოეზია მართლაც იძლევა ხელშესახებ მასალას, თუმცა იგი შორსაა იმ უკიდურესი პოზიციიდან, რომელიც ევროპელ რომანტიკოსებს ეკავათ გრძნობისა და გონების ურთიერთობის საკითხში. ეს ასეც იყო მოსალოდნელი, ვინაიდან კლასიცისტური დოგმების წინააღმდეგ მებრძოლი ევროპელი რომანტიკოსებისათვის, ბუნებრივია, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა გონების კულტის წინააღმდეგ მკაცრ რეაქციას, ქართველ რომანტიკოსს კი სხვაგვარ ლიტერატურულ გარემოში უხდებოდა მოღვაწეობა. ქართულ რომანტიზმს არ ჭირდებოდა კლასიციზმის ტრადიციებთან ბრძოლა, რუსთველურმა ტრადიციებმა გრძნობისა და გონების მიმართება ჩვენს მწერლობაში თავიდანვე მართებულად დაამკვიდრა.

მიუხედავად ამისა, ალ. ჯავჯავაძემ, როგორც რომანტიკოსმა პოეტმა, მაინც წინ წამოსწია გრძნობის პრიორიტეტი და გარკვეულადაც მიუთითა:

„გრძნობელობა ჰსჯობს ყოველთ თვისებათ
ცით მოვლენილთა,
შვენებასაც და გონებასაც ის ასულდგმარებს".

მაგრამ აშკარაა ისიც, რომ ალ. ჭავჭავაძეს აროდეს არ დაუმცირებია გონების როლი ადამიანის ცხოვრებასა და ბედნიერებაში. ყოველ სიამოვნებას იგი მაინც გონების თვალით აფასებს და მას ვერაფერი მოხიბლავს, თუკი გონების მიერ გაუმართლებელია. ეს უკანასკნელი გარემოება უდავოდ რჩება მხედველობიდან ვ. კოტეტიშვილს, რის გამოც არასწორ ინტერპრეტაციას უკეთებს ცნობილ ლექსს — «მუსამბაზი ლათაიურსაც».

ვ. კოტეტიშვილის თქმით, ალ. ჭავჭავაძის შეხედულებით — «თუ ამ ქვეყნად შესაძლებელია ბედნიერება, ეს შესაძლებელია მხოლოდ გრძნობის საშუალებით. თანაც, ყოველი ცოცხალი არსება სიამოვნებისკენ ისწრაფვის და, მაშასადამე, ტანჯვას გაურბის, ე. ი. ყველაზე დიდი ბედნიერებაც ის არის, რომელიც ყველაზე მძლავრად მოსპობს ამ ტანჯვის წყაროს. ამიტომ, პოეტი ბახუსის კულტს მიმართავს, რომ გრძნობით თრობაში და გაბრუებაში ჩაკლას ფხიზელი გონების შიში და საერთოდ ქვეყნის ამაოება. ეს ფსიქოლოგიური განწყობილება საუცხოოდ აქვს პოეტს გამოთქმული ლექსში «მუსამბაზი ლათაიური».

მართალია, ვ. კოტეტიშვილი ამ ლექსში ხედავს «ერთგვარ ირონიას», მაგრამ მაინც პოეტის «მორალურ კრედოდ» მიაჩნია, თუმცა ამ ლექსის ამგვარი გაგება ჯერ კიდევ კ. აბაშიძემ უარყო და გარკვეულად მიუთითა მის სატირულ ხასიათზედაც. ხოლო მას შემდეგ, რაც ლექსი «შექცევათათვის» იქნა მიკვლეული, სრულიად ნათლად გაირკვა «მუსამბაზ ლათაიურის» სატირული შინაარსი და, საერთოდ, ალ. ჭავჭავაძის შეხედულება დროსტარებასა და სიამოვნებაზე [1].

ლექსში — «შექცევათათვის» პოეტმა მკაცრად დაგმო ის «ფილოსოფოსები», რომლებიც «მუსამბაზ ლათაიურში» წარმოდგენილი ღლეულის აზრს იზიარებდნენ:

„თქვენ, რომელნი ლხინთ მორევში დაფლულნი და უძლურ ქმნილნი,
უგონობას სიამეთ რაცხთ განუფხიზლად დათრობილნი,
სიამოვნე თუცა გწადისთ, ჯერარს გჭონდესთ მისი ცნობა,
იგი მუნით გარდეგების, სად ისმარვის უზომობა".

და ეს შემთხვევით ხომ არ უთქვამს! განა ის ადრეც არ დასცინოდა მათ, ვინც დროსტარებასა და ქეიფში მწუსარების დავიწყების წყაროს ხედავდა?

„მკურნალნი მხმობენ, ყოელის ცოდნის მჩემებელნი;
ლხინნი არიან კოდილის მრთელებელნი!

---

[1] იხ. დ. გამეზარდაშვილი, ალ. ჭავჭავაძე და ქართული რომანტიზმი, 1948 წ., გვ. 156—160.

და მერე თკითვე სიამისგან გაშორებას
წამლად მეტყვიან. ვაჰ. ხელნი, ხელნი!"
("ნუ მომკალ მწარედ")

ვ. კოტეტიშვილმა თავისებურად დააყენა ალ. ჭავჭავაძის ეპიკურელობის უარყოფის საკითხიც. მისი თქმით, ალ. ჭავჭავაძე ეპიკურელი არაა იმიტომ, რომ მის პოეზიაში ადგილი არა აქვს ატრაქსიის ძიებასა და ვანდეგილობას, გულგრილობას საზოგადოებრივი ცხოვრების მიმართ და სხვ. ჩვენი თვალსაზრისით კი, სიამოვნების გაგების საკითხში ალ. ჭავჭავაძე არ უპირისპირდება ეპიკურეს[1]. მაგრამ, ამაში რომ დავრწმუნდეთ, საჭიროა სწორად გავიგოთ როგორც ალ. ჭავჭავაძის პოეზია, ასევე ეპიკურეს ეთიკაც.

ვ. კოტეტიშვილი უდავოდ მართალია იმაში, რომ კრიტიკამ ალ. ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ვერ შენიშნა მეტად საყურადღებო მოტივი—სოციალური მოტივი; ვერ შენიშნა «პროტესტი არსებული სოციალურ-პოლიტიკური წყობილების წინააღმდეგ, მონობის ყოველგვარი ფორმის დაგმობა». მას, უპირველეს ყოვლისა, მსჯდველობაში აქვს ლექსი — «ვაჰ, სოფელსა ამას...», რომელშიც, მისი შესვედულებით, ისმის საფრანგეთის დიდი რევოლუციის გამომაბასილი, და, საერთოდ, ეხმაურება იმ განმაახლებელ ქარიშხალს, რომელმაც ევროპულ აზროვნებაში ამოხეთქა.

«ვაჰ, სოფელსა ამას...» უდავოდ იმსახურებს ასეთ მაღალ შეფასებას და სრული საფუძველიც ჰქონდა ნიჭიერ მკვლევარს ეთქვა: იგი «სულ ახალი შუქით ანათებს ალექსანდრე ჭავჭავაძის თამამ ბუნებასო». სამწუხარო მხოლოდ ისაა, რომ მას ხელთ არ ჰქონდა — «ახლოით განჩსრეკილი კაცი», რომელიც კიდევ უფრო მეტი დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას მისცემდა.

რაც შეეხება ბუნების განცდის წარმოსახვას, ვ. კოტეტიშვილი ვარაუდობს, რომ «გოგჩის ტბითა» და «კავკასიით» ალ. ჭავჭავაძემ «სათავე დაუდო ბუნების აღწერას ჩვენს პოეზიაში, რაც მანამდე იშვიათ მოვლენას წარმოადგენდა, მას აქეთ კი თითქმის დაკანონდა კიდეც». უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ «იშვიათ მოვლენაში» ვ. კოტეტიშვილი გულისხმობს გრ. ორბელიანის «სადღეგრძელოს» შესაფერ პასაჟებს.

საერთოდ, ალ. ჭავჭავაძე, ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, დაახლოებულია ევროპულ რომანტიზმთან, მაგრამ იგი არაა ევროპელი რომანტიკოსი; «მის პოეზიაში ჯერ არ გადაშენებულა ქართული ლირიკის სიცხე და თავდაჯერილი მგრძნობელობა... აზიური «ყვავილე-

[1] ამის შესახებ დაწერილებით იხილეთ ჩვენს ნაშრომში — ალ. ჭავჭავაძე და ქართული რომანტიზმი, 1948 წ., გვ. 168—172.

პი», რომლებიც საქართველოს «ბევდის ბაღში» უხვად პყვაოდნენ, ალექსანდრე ჭავჭავაძის პოეზიაში ჯერ არ დამჯნარან, მხოლოდ მის ვარდ-ზამბახებს მიემატა ევროპული რომანტიზმის «ცისფერი ყვავილი», და ეს ორი გზის სურნელება შეერთდა მის პოეზიაში, როგორც საზოგადოდ რომანტიზმის ახალი ვარიანტი თუ სახეობა».

ვ. კოტეტიშვილი, როგორც წესი, ანალიზს უკეთებს ალ. ჭავჭავაძის ლექსის მეტრულ თავისებურებას და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ იგი, ძირითადად, უკვე გამოყენებულ მეტრულ სახეებს იმარჯვებს, მაგრამ მასში შეაქვს ერთგვარი ცვლილებები. შედარებით ახალ მეტრად თვლის იგი იმ ზომას, რომლითაც დაწერილია «ვაჰ, დრონი, დრონი» და «ვაჰ, სოფელსა ამას...».

რაც შეესება ალ. ჭავჭავაძის ლექსის რითმს, ვ. კოტეტიშვილის თქმით, წინა პოეტებთან შედარებით, იგი უფრო შეუწყობელია; ეს კი გამოწვეული უნდა იყოს შაბლონური რითმების განდევნით. ერთმარცვლიანი რითმი სიახლე იყო, მაგრამ არცთუ შესატყვისი ქართული ლექსისათვის. ცალკეულ შემთხვევებში, დარღვეულად მიაჩნია რიტმიც, მაგრამ, სამაგიეროდ, პოეტი ძლიერად წარმოუდგება «მხატვრული წარმოდგენით ანუ სახეებით».

მეცხრამეტე საუკუნის მწერალთა შორის გრიგოლ ორბელიანი ერთ-ერთი მეტად კოლორიტული ფიგურაა. მის ცხოვრებასა და მხატვრულ შემოქმედებას ყოველთვის განსაკუთრებული ინტერესით სწავლობდნენ როგორც თანამედროვენი, ასევე — შემდგომი ეპოქის კრიტიკოსებიც. ამ ცხოველ ინტერესს გრ. ორბელიანი იმსახურებდა არა მხოლოდ უაღრესად ორიგინალური პოეტური მემკვიდრეობით, არამედ თავისი მოქალაქეობრივი პროფილითაც. მაგრამ თითქოს მაინც აუხსნელი რჩებოდა, თუ რა მიმართებაში იყო ერთმანეთთან დიდი პატრიოტი ქართველი რომანტიკოსი პოეტი და რუსეთის იმპერიის გამოჩენილი მხედარი — დამსახურებული გენერალი და მეფისნაცვლის თანამდებობამდე ამაღლებული მოხელე.

ამ გარემოებამ მისი სამგლოვიარო პროცესიაც ხომ ორად გაჰყო: თანამემამულენი დასტიროდნენ სიტყვის მეუფეს, ოფიციალური ხელისუფლების წარმომადგენელნი კი — სიკვდილთან მრავალგზის თვალგასწორებულ მებრძოლსა და სახელმოხვეჭილ მოხელეს.

ბუნებრივია, ვ. კოტეტიშვილიც საგანგებო პათოსით შეუდგა გრ. ორბელიანის პორტრეტის ხატვას. აშკარად იგრძნობა ისიც, რომ ერთ-ერთ მთავარ პრობლემად მასაც დიდი პოეტის გაორებული პიროვნების სწორად გაგება მიაჩნდა.

პოეტის ცხოვრების შესწავლამ ვ. კოტეტიშვილი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ «გრიგოლ ორბელიანის ბიოგრაფია უმთავრესად სამხედრო მოქმედებათა ისტორიაა, ანუ იმ გრძელი და მაღალი კიბის ავლა, რომელმაც მეფის მოადგილის სავარძლამდე მიიყვანა. ეს არის გაბმულ გამარჯვებათა და ჯილდოთა მიღების მდიდარი ქრონიკა, გამუდმებული დღესასწაული, და თითქმის ბავშვური სიხარული იმ ორდენების გამო, რომელნიც მის დაკრძალვის პროცესიაში ათ ბალიშზე ძლივს ეტეოდა».

ვ. კოტეტიშვილი ღრმად იხედება გრ. ორბელიანის რთულ პიროვნებაში და გამოკვეთილად სედავს მასში უდიდეს მეოცნებესა და ფხიზელ პრაქტიკოსს, რომელიც თავის თავში იტევდა აუარებელ წინააღმდეგობას. ამასთან, მისთვის ნათელია ისიც, რომ «ეს წინააღმდეგობანი თავის ახსნას პოულობენ უფრო სხვა სივრცეში». და უნდა გარკვევით ითქვას, რომ ვ. კოტეტიშვილი დიდ მეცნიერულ ზომიერებასა და ალღოს იჩენს ამ რთული ისტორიული სიტუაციით გამოწვეულ მოვლენათა ახსნისას.

დიახ, გრ. ორბელიანი თითქოს გაორებულია, თითქოს წინააღმდეგობაშია იგი, როგორც პოეტი და როგორც მოქალაქე, მაგრამ ეს წინააღმდეგობა ეპოქისეულია, სათანადო ისტორიული ვითარების გამომხატველი. ამიტომ, ვ. კოტეტიშვილი არ მიყვება მათ, რომელთაც ჭეშმარიტი მკვლევარის ფუნქცია უნიჭო ბრალმდებლის მოვალეობამდე დაიყვანეს და მაღალი წარმოდგენით იწყებს პოეტის შემოქმედების ანალიზს.

ვ. კოტეტიშვილის შესედულებით, ეპიკურელის სახელი გრ. ორბელიანს უფრო შეეფერება, ვინემ ალ. ჭავჭავაძეს, რადგან მას მეტი აქვს «უდარდელი სიამოვნების ოაზისები». ამასთან, თვით შემოქმედებაც გრ. ორბელიანისა გაორებულია: «ერთი მხრივ ქვეყანა, როგორც ამაოება, სიკვდილი და უაზრობა, მეორე მხრივ კი — ქვეყანა როგორც ნათელმოსილი სამყარო, მხატვრული დეკორაცია, მხიარული მასკებით და უდარდელი მღერა-თამაშით».

ბევრი რამაა აქ თქმული, თუ ღრმად ჩავწვდებით მკვლევარის აზრს. და ამგვარი გაორება განა ტიპიური არ იყო რომანტიკოსთა უმეტესობისათვის? ქვეყნის ამგვარად წარმოდგენა ერთ-ერთი წყაროთაგანი იყო მათი პესიმიზმისა და იმ რომანტიული ირონიისა, რომელიც უფასურს ხდიდა ყოველივეს.

მაგრამ ყოველივე ეს აწმყოს, — თანამედროვე ცხოვრების მიუღებლობიდან მომდინარეობს. რაც შეეხება წარსულსა და მომავალს, აქ სხვაგვარ ასპექტში წარმოუდგება პოეტს ცხოვრება. გრ. ორბელიანი, ვ. კოტეტიშვილის თქმით, არა მხოლოდ წარსულის სიყვარულით

სუნთქავდა, არამედ მომავალსაც «რაღაც იმედებით შესცქეროდა».

ეს «რაღაც იმედი» მართლაცდა იგრძნობა გრ. ორბელიანის პოეზიაში მაშინაც კი, როცა პოეტს პესიმისტური ამაოების ჩრდილი ფარავს.

ამგვარი განწყობილების მხატვრულ რეალიზაციას ხედავს ვ. კოტეტიშვილი, კერძოდ, «სადღეგრძელოში», რომელსაც იგი ავტორის «რომანტიზმის თავსა და ბოლოს» უწოდებს.

როგორც ცნობილია, კრიტიკოსმა კ. აბაშიძემ «საღღეგრძელოს» გრ. ორბელიანის ყველაზე სუსტი ნაწარმოები უწოდა. ვ. კოტეტიშვილი პრინციპულად უარყოფს ამგვარ მოსაზრებას და სრულიად დამაჯერებლად აჩვენებს ნაწარმოების მაღალ მხატვრულ ღირსებებს. «სადღეგრძელო» მას, პირველყოვლისა, იმით ხიბლავს, რომ მასში «არის სამშობლოსადმი სიყვარულის მძლავრი გამოთქმა. აქ მთელი ჩვენი ისტორიის ძალუმი ხელის მოხვევა, მთელი ჩვენი წარსულის შესუნთქვა და ისტორიულ პირთა მოკვეთილი და მიზანდაუცდენელი დახასიათებაა».

ვ. კოტეტიშვილი არ უარყოფს, რომ «სადღეგრძელოში» შეინიშნება რიტორიულობა, ერთგვარი «მოძღვრება», მაგრამ იგი მიაჩნია არა მისი სისუსტის დამადასტურებლად, არამედ სიუჟეტის ინტერესებით გამოწვეულ მხატვრულ აუცილებლობად, რასაც თვით რუსთველიც არ გაურბოდა.

«სადღეგრძელოს» ვ. კოტეტიშვილი თელის ლირიკულ ნაწარმოებად, რომელიც დიალოგის მსგავსი ფორმითაა წარმოდგენილი და კატეგორიულად უარყოფს პროფ. ალ. ხახანაშვილის მოსაზრებას «სადღეგრძელოს» ჟუკოვსკის «Певец во стане русских воинов»-თან კავშირის შესახებ.

«სადღეგრძელოს» ერთ-ერთ ღირსებას ვ. კოტეტიშვილი იმაშიც ხედავს, რომ მშრალი ისტორიული ქრონიკა მასში იმგვარადაა წარმოდგენილი და დალაგებული, რომ გვჩვენებათ «თითქოს ჰომიროსის ღმერთები იკრიბებოდნენ ულუმბოზე»; თანაც — «ისეთი სიტყვიერი ქანდაკებებია, რომ ჩვენს მწერლობაში ბევრიათად მოიძებნება ასეთი მოკლე და მკაფიო გამომხატველი ოსტატი».

პატრიოტულ თემაზე დაწერილ სხვა ნაწარმოებთაგან, ვ. კოტეტიშვილი ყველაზე მნიშვნელოვნად მიიჩნევს ლექსებს — «იარალი» და «თამარ მეფის სახე ბეთანიაში». აქედან, როგორც ვიცით, პირველი დაწერილია შემოქმედების პირველ პერიოდში (1831 წელს), მეორე— სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში (1877 წელს).

«იარალში», მართალია, წარსულია გაცოცხლებული, მაგრამ მე-

ტად ახლობელი წარსული. «ამიტომ არის, — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — რომ ყოველი სიტყვა თუ სახე აქ ხორციანია, ძარღვიანი». ივი არ იზიარებს კრიტიკოს კ. აბაშიძის შეხედულებას იმის შესახებ, რომ ლექსში თითქოსდა გადაჭარბებული ადგილი აქვს დათმობილი სუფრის აპოლოგიას. ლხინის სუფრა, — მკვლევარის თქმით, — ისევე როგორც ყაბახის სურათი, მშვენივრადაა მომარჯვებული პატრიოტული სიმბოლიკის წარმოსადგენად, მაღალი პოეტური ნიჭითაა დახატული პოეტის იდეალი და ლექსის იდეა უაღრესად აშკარა და გამოკვეთილია; მხოლოდ წარსულში ეგულება მას «ცხოვრების უზადო შლილობა», — «ეროვნული თავისუფლება», რომლის მოგონებაც ბრძოლის პათოსით აესებს და მსურვალე ღაღადისით ნატრობს:

„ვინ აღჩნდეს გმირი, რომ მის ძლიერი
ბედს დაძინებულს ხმა აღადგენდეს?
რომელ მარჯვენით, ერთისა დაკვრით
ესულოდ ვეშაპს მიწად დასცემდეს?“

მაგრამ გადის წლები და ცხოვრება პოეტს მხოლოდ სულიერ გატეხილობას აჩვენებს, და ისიც «გარკვეულად მოსთქვამს თავისი ქვეყნის ზნედაცემულობას, სადაც აღარ ისმის «სიტყვა ქართული რუსთაველისა»; თამარსღა ევედრება... მაგრამ თამარის ხატი თვალაპყრობილია, თითქოს არ უნდა დახედოს თავისი ქვეყნის შეგინებულ მიწას და დაპატარავებულ ადამიანებს»...

გრ. ორბელიანი ცხოვრებამ ბევრ რამეში დაარწმუნა, მაგრამ, პირველყოველისა, იმაში, რომ დრომ მას და მან დროს ვერ გაუგო. ამიტომაც, ეს ქვეყანა მას წარმოუდგება ცრუდ და დაუნდობლად, სადაც კეთილს ვერ გაუხარია. იგი თითქოსდა გაოცებულია მით, რასაც ხედავს («ნუთუ ესღა გვაქვს, ვხედავ რასაცა») და მძიმედ შეშფოთებული, — როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, — «ფაუსტისებურ ინტელექტუალურ სევდას ააშკარავებს, და ამითივე თავდება მისი პატრიოტიკა»:

„სიცოცხლე ფუჭო, უბრალო ნიჭო,
რად მოუციხარ ჩემთვის ზენასა,
და თუ მიწოდა არსით სოფლადა,
რისათვის მიმცა მსხვერპლად ტანჯვასა?
რად მომცა სული ვნებით აღსილი,
გონება ეჭვით შეშფოთებული?
და აწმყო არად, წარსული სიზმრად,
და მაცდუნებლად თვით მომავალი?
ანუ საგანი რა არს ვერ ვსცანი
ამა სოფლადა ჩემისა მოსვლის“.

დიახ, ასე მოთქვამდა მოსუცობის ჟამს, ერთი მხრივ, 1832 წლის შეთქმულების მონაწილე, «იარალის» ავტორი და, მეორე მხრივ, გუ-

რიის აჯანყების ჩაქრობის მონაწილე, შამილის წინააღმდეგ მებრძოლი ყველაზე სახელმოხვეჭილი გენერალი. და თუ გრ. ორბელიანის ცხოვრება და აზროვნება ასე დაამტვრია იმდროინდელმა რთულმა და წინააღმდეგობებით სავსე ეპოქამ, გასაგებია როგორიღა იქნებოდნენ რიგითი ორბელიანები და ძმანი მათნი.

მაგრამ შეცდომა იქნება იმის ფიქრი, რომ ჯილდოებითა და ხარისხებით განებივრებული გრ. ორბელიანი მხოლოდ მოხუცობის ჟამს გამოერკვა და აღსარებისათვის წარსდგა თამარის სახის წინაშე. არა, იგი ადრეც განიცდიდა მწარე ტკივილებს, მაგრამ თითქოს თავის თავსაც უმალავდა ამ მძიმე განცდებს და ცდილობდა შხამნარევი ირონიით თუ ამურისა და ბახუსის შემწეობით დაეყუჩებინა იგი. თანამოძმეთაც ხომ იმას ურჩევს, რომ რაც შეიძლება მეტი წაართვან ამ მუხთალ სოფელს:

„პე, ჰაბუკო, სიყვარულით დღენი შენი გაატარე,
იმხიარულე, შეექეც, ილხინე და შეიყვარე.
ერთსა წამსა ნუ დაკარგავ, გაქვნდეს სახე მოცინარე.
სიცოცხლითა აწვე ღასტები, მხიარულობს გული ვიდრე".

მწარე გამოცდილების ანარეკლი ჟონავს პოეტის ყოველ სიტყვაში, მაგრამ პირდაპირ თქმასაც არ ერიდება და, ხშირად, ბედნიერი ცხოვრების «რეცეპტებს» გვთავაზობს:

„მეხთალს ამ სოფელს გსურს ვისაცა იყო ბედნიერ.
სიყვარულითა და ღვინითა ჩემებრ დაითვერ,
დაღუპე ეშხში და ღვინოში ყოველი სიმწარე,
რომ გზა ცხოვრების განვლო ლხინით, ვით მე ვიარე,
რომ შავ-ბედის წინ შეუპოვრად ხმა მაღლივ დაჰმღერ,
იყავ გონებით გინდ ცა მოელო, ჩემებრ იქმნა მტეერ".

პოეტის ამგვარი მოძღვრება საფუძველს აძლევს ვ. კოტეტიშვილს იფიქროს, რომ გრ. ორბელიანი «თავს ანებებს «მაღალ მატერიებს», რომელსაც გონება აძლევს მძიმე სანქციას, უარყოფს უსიყვარულო სასუფეველს, რომელსაც საპყრობილესავით განიცდის და ეშვება ვნების ზღაპრულ ქვეყანაში».

უდავოდ სწორად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, რომ გრ. ორბელიანი ჯეშმარიტ სიყვარულში გაწბილებული რაინდია და, უეჭველია, «მოხუცებულობის ჟამს, მარტოხელა პოეტი არაერთხელ ჩააშტერდებოდა «წინანდლის ვარდის» გაყვითლებულ პორტრეტს, ურომლისობაც არისტოკრატიული სიამაყით გადაიტანა «დიდმა ორბელმა». მაგრამ ძნელია გავიზიაროთ მისი მოსაზრება, რომ «პოეტის სხვად ქცევა სიყვარულის უფრო ეშხიანად სათქმელად» იყო გამიზნული და ის,

რისი თქმაც შეუფერებლად მიაჩნდა გენერალსა და მაღალი ინტელექტის მქონე პოეტს, ლოპიანას პირით თქვა. ცხადია, ბევრი თავისი სათქმელი თქვა გრ. ორბელიანმა ყარაჩოღელთა პირით, მაგრამ ამ ნათქვამს, ვფიქრობ, მაინც სხვაგვარი გაგება ესაჭიროება. ამ გარემოებას სამართლიანად მიაქცია ყურადღება კ. აბაშიძემ, რომლის მოსაზრებას ვ. კოტეტიშვილი სინამდვილესთან მხოლოდ მიახლოებულად თვლის, მაგრამ, თავის მხრივ, ფაქტიურად მას ადასტურებს. ე. ი. გრ. ორბელიანის «მუხამბაზებში» ჩაგუბებულია ის ირონია და სატირა, რომელიც პირველად დ. ბატონიშვილმა გამოხატა «სკუპჯა ბექანას» სახით. თვით სახელიც (ბექანა), როგორც მახვილად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, იგივე შეარქვა გრ. ორბელიანმა თავის ყარაჩოღელს.

სწორად შენიშნა ვ. კოტეტიშვილმა დემოკრატიული ელემენტების არსებობაც გრ. ორბელიანის მუსამბაზებში.

საგანგებოდ მსჯელობს ვ. კოტეტიშვილი გრ. ორბელიანის პოეზიაში ბუნების ასასვის საკითხზე. მისი თქმით, იგი აგრძელებს ალ. ჭავჭავაძის ტრადიციებს ბუნების რომანტიკულ წარმოსასვაში. მაგრამ, ვფიქრობთ, აქ კორექტივის გაკეთება იქნება საჭირო, რადგან ალ. ჭავჭავაძის ის ლექსები, რომლებშიც ბუნების რომანტიკული სურათები გვაქვს მოცემული, გრ. ორბელიანის «სადღეგრძელოს» შემდეგაა დაწერილი. ის კი ნამდვილია, რომ ბუნებისადმი ტრფიალში და მის რეპროდუქციაში «გრ. ორბელიანი წმინდა ლირიკოსად რჩება».

ბუნების სურათები გრ. ორბელიანის პოეზიაში, — ვ. კოტეტიშვილის თქმით, — წარმოდგენილია რაღაც მელანქოლიურ ტონებში, თითქოს «გამოსალმების» განწყობილებითა და პოეტის საერთო მწუხარებით დამძიმებული. ამის დამადასტურებლად მიაჩნია მას, პირველყოვლისა, «საღამო გამოსალმებისა», სამწუხაროდ, ამ თვალსაზრისით ნაშრომში განხილული არ არის «სადღეგრძელო», რომელიც გარკვეული დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას მისცემდა მკვლევარს.

რაც შეეხება «მუშა ბოქულაძეს», როგორც უაღრესად საინტერესო მოვლენას გრ. ორბელიანის პოეზიაში, ვ. კოტეტიშვილი მას უწოდებს «რეალიზმის ნოყიერი განცდების» გამომხატველ ლექსს. არც შემთხვევით, ან გავლენით დაწერილ ნაწარმოებად მიიჩნევს მას, რადგან იმ დემოკრატიზმს, რომელიც «მუშა ბოქულაძეშია» გატარებული, ჯერ კიდევ მუხამბაზებში ხედავს. აქედან გამომდინარე, იგი, სრულიად სამართლიანად, უარყოფს ილია ჭავჭავაძის «მუშის» გავლენას «მუშა ბოქულაძეზე». მართებულად აქვს შენიშნული მკვლევარს ისიც, რომ გრ. ორბელიანის მუშა პასიური პროტესტანტია.

ვ. კოტეტიშვილი, როგორც წესი, გვთავაზობს თავის დაკვირვებას

გრ. ორბელიანის ლექსის მეტრზეც და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ პოეტი უკვე გამოყენებულ ზომებს იმარჯვებს; გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ 12-მარცვლიანი ზომა («ვიყავ ცოცხალ...»), პოეტის ორიგინალობა ამ მიმართულებით, ძირითადად, რითმების კომპოზიციაში ვლინდება.

გრ. ორბელიანისაგან განსხვავებით, ნ. ბარათაშვილი-პოეტი და მოქალაქე ისეთ მთლიანობაშია, რომ გამორიცხულია ყოველგვარ გაორებაზე მსჯელობა. დიდი პოეტის ლირიკული შედევრები მეტად რელიეფურად წარმოგვიდგენენ ავტორის ფიქრსა და გრძნობას, რის გამო საინტერესოც აღარაა მშრალი ბიოგრაფიული ფაქტები, მაგრამ უაღრესად მომხიბლავი და ბევრის მთქმელია პოეტის ლირიკული «პროზა», პირადი წერილები, რომლებიც ფართოდ გვიღებენ კარს მდიდარ სულიერ სამყაროში ჩასახედავად.

ეს გარემოება, ცხადია, მშვენივრად აქვს შენიშნული ვ. კოტეტიშვილს. ნ. ბარათაშვილის «წერილები», — ამბობს ის, — ერთგვარი შესავალია მისი პოეტური შემოქმედების გასაგებად. ამ წერილებში თითქოს სათავეა დადებული იმ ლირიკისა, რომელიც ჩვენი პოეტის შემოქმედებაში გადაშლილი არის როგორც უდიდესი ეგოცენტრიული ქვეყანა».

მართლაც, პირადი მიმოწერა ყველაზე უფრო უშუალოდ და გასაგებად ხატავს პოეტის მოქალაქეობრივ პროფილს, მის მდიდარ და სევდიან ბუნებას, ნაზ, მაგრამ მებრძოლ რომანტიკულ განწყობილებას, რომელიც ზოგჯერ მოსვენებას ეძიებს, ზოგჯერ კი ბრძოლას უცხადებს მთელ სამყაროს.

«Дай мне маленькое, независимое состояние,—წერს ნ. ბარათაშვილი ზაქარია ორბელიანს, — я бы сейчас оставил и свет и людей с их ненасытностью, и мирно и покойно провел бы патриархальную жизнь в лоне простой природы, столь величественной и прекрасной в нашем отечестве».

ამ სიტყვებით თქვენ ადვილად იცნობთ ავტორს ლექსისა «შემოღამება მთაწმინდაზე» და კიდევ უფრო ადვილად წარმოგიდგებათ «სული ობოლის» ავტორი, როცა კითხულობთ მის ბარათს მაიკო ორბელიანისადმი.

ნიშანდობლივია, რომ თავის ლექსთა უმრავლესობა ნ. ბარათაშვილს სწორედ ბარათებში აქვს ჩართული და იქ გამჟღავნებული გრძნობის პოეტურ გადმოცემას წარმოადგენს. მაგრამ ზოგჯერ თუ უშუალოდ თანაემთხვევა ლექსის საბაბად გამხდარი მოვლენა და ლექსით გამოხატული განწყობილება, ზოგჯერ სრულიად დაცილებულია

ისინი ერთმანეთს და მხოლოდ პოეტს უნდა ვენდოთ. რომ ეს ასე ყოფილა...

ამის საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს ქართული ლირიკის შედევრი «მერანი», რომლის მაღლიანი სიტყვები პოეტის მუზისათვის შთაუგონებია ილია ორბელიანის მხნეობას შამილთან ტყვეობისას. ეს გარემოებაც სრულიად კანონზომიერი და დიდი შემოქმედის პოეტური წვის შესაფერია.

ნ. ბარათაშვილი ისეთი მდიდარი სულიერი სამყაროსა და პოეტური ფანტაზიის პატრონია, რომ შეუძლებელია მისი კრედო რომელიმე ერთ ქმნილებაში ვიპოვოთ. არც იმან უნდა გაგვაკვირვოს, რომ მთვარის შუქზე მიძინებულ სასაფლაოს «მერანის» ავტორი თითქოსდა ბედის მორჩილი გაუხდია, ყოველივეს იმედი დაუკარგვინებია და იძულებული გაუხდია ეთქვა:

„...прекрасное изобретение кладбище, а это необходимо, чтобы смертный порой читывал бы по нему свою жизнь: утешение несчастного, конец счастию".

ამიტომაა, რომ ვ. კოტეტიშვილი მკითხველს აფრთხილებს: «ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბიოგრაფია, ამ სიტყვის ფსიქოლოგიური გაგებით, სწორედ ამ წერილებშია და არა იმ გარეგან ფაქტების ქრონიკაში, რომელიც ხშირად ზვიადდება, სიცრუეში გადადის და ისეთს სიცრუეში, რომელიც სიმართლეს ჰგავსო».

ვ. კოტეტიშვილმა, ძირითადად, სწორად მიაგნო სევდა-მწუხარების იმ სპეციფიკურ ხასიათს, რომელიც ნ. ბარათაშვილს განსხვავებულ ადგილს თავაზობს «რომანტიკოს-ინდივიდუალისტთა» შორის. მისი თქმით, ჩვენი პოეტის შემოქმედებაში, ერთი შეხედვით, თითქოს ელავენ ფაუსტის, ვერტერის, კარლ მოორის, რენეს, მანფრედის, ჩაილდ-ჰაროლდის ლანდები, მაგრამ «მხოლოდ ელავენ, და ბარათაშვილის ძიების პათოსი კი, მაინც უფრო სხვა სივრცეში იშლება... ნიკოლოზ ბარათაშვილის «ურწმუნოების» საფუძველი იმდენად ინტელექტუალური არ იყო, როგორც საზოგადოებრივი. ის სწორედ ამ საზოგადოებრივობიდან მოწყვეტასა სჩიოდა, შემკრებლობითი ცხოვრების დაშლილობას, ეროვნულ არსებობის განიავებას, და აქედან ვამომდინარეობდა მისი «სოფლის წყევლაც».

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებას საფუძვლად უდევს ოთხი ძირითადი მოტივი: ეროვნული რომანტიზმი, სატრფიალო მღერა, პესიმისტური კილო და ცხოვრებასთან შერიგება. მისივე აზრით, ყველა ამ მოტივს ქართული რომანტიზმი უკვე იცნობდა და ნ. ბარათაშვილიც მჭიდრო ურთიერთობაშია ამ ტრადიციებთან.

ნ. ბარათაშვილი იმითაც ენათესავება ალ. ჭავჭავაძესა და გრ. ორ-

ბელიანს, რომ პატრიოტიზმი,—სამშობლოს სიყვარული და ამ გრძნობით გამოწვეული სევდა არა მხოლოდ ცალკეული ლექსების თემა და ლეიტმოტივია, არამედ მთელი მისი პოეზიის სათავე და საერთო ატმოსფერო. «ბედი ქართლისა, — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — მხოლოდ იმ პოემაში კი არა ჩანს, რომელიც ამავე სახელს ატარებს, არამედ უველა ლექსში, დაწუებული სატრფიალოდან და გათავებული ფილოსოფიური ელეგიებით».

წინამორბედ მკვლევართაგან განსხვავებით, ვ. კოტეტიშვილი პოეტის პირველ ლექსში («ბულბული ვარდზე») ხედავს არა «ვარდბულბულიანის» ძველი ჰანგების განმეორებას, არამედ — პატრიოტულ სევდას. «ფურცვნილი ვარდი», რომლის ნახვამ პოეტს გული მოუკლა,— შენიშნავს იგი, — უეჭველად საქართველოა, ხოლო ბულბული — თვით პოეტი.

მეტად დამაფიქრებელ და ანგარიშგასაწევ დაკვირვებას გვთავაზობს ამ ლექსთან დაკავშირებით ნიჭიერი მკვლევარი. ვარდის — საქართველოდ და ბულბულის — პოეტად გაგებას, მართლაცდა, კიდევ უფრო დამაჯერებელს ხდის «სუმბული და მწირი»; ტყვეობაში მყოფი სუმბული მწუხარედ ვალალებს: «ველარ ვიხილავ ჩემსა ტურფას და ტკბილ მგოსანსა»-ო. სწორედ ამ «ტკბილ მგოსანსა» და ჩვენთვის უკვე ცნობილ ბულბულს შორის ხედავს იგივეობას ვ. კოტეტიშვილი.

ეროვნული სევდით დამძიმებულ ნაწარმოებად თვლის ვ. კოტეტიშვილი, აგრეთვე, ლექსებს — «ძია გ...სთან», «ღამე ყაბახზედ», «დამქროლა ქარმან», «სულო ბოროტო», «ვპოვე ტაძარი».

მაგრამ პოეტის ეროვნული იდეალების ყველაზე სრულ გამომხატველად, ცხადია, იგი თვლის პოემა «ბედი ქართლისას», სადაც, მისი თქმით, — «თითქოს ავტორის პიროვნება არა ჩანს, მაგრამ იმავე დროს ჩანს და ძალიან მკაფიოდაც».

ვ. კოტეტიშვილი საფუძვლიანად უარყოფს იმ შეხედულებას, რომლის მიხედვით «ბედი ქართლისაში» თითქოს არ ჩანდეს პოეტის პოზიცია, მისი იდეალი, სიმპათიები და თავისი მოსაზრების ნათელსაყოფად იგი, პირველყოველისა, იშველიებს იმ ლირიკულ წიაღსვლას, როცა პოეტი გადმოგვცემს უსაზღვრო აღფრთოვანებას სოფიოს სიტყვების გამო. «ეს ადგილი არის მთელი პოემის გასაღები და პოეტის განცდების თუ სიმპათიების მაჩვენებელიო»,— დასძენს იგი.

უდავოა, რომ ვ. კოტეტიშვილმა მთელი სისრულით ვერ ახსნა «ბედი ქართლისა»-ს ავტორის ღრმა და რთული განცდები საქართველოს პოლიტიკურ ორიენტაციასთან დაკავშირებით; მისი დასკვნებიც არაა თავისუფალი ერთგვარი ცალმხრივობისაგან, მაგრამ მაინც შორსაა უკიდურესობისაგან. მისი თქმით, პოეტის სიმპათიები სოლომონის

და სოფიოს მხარეზეა, მაგრამ ერეკლესაც დიდი სიყვარულით ეკიდება, რაც გამოწვეულია არა იმით, რომ «საქართველოს რუსეთს უერთებდა, არამედ იმ გმირობით, რომელსაც «პატარა კახი» იჩენდა თავისი ქვეყნის დასაცავად». იქვე მიუთითებს იმაზეც, რომ ერეკლე, პოეტის წარმოდგენით, ტრაგიკული პიროვნებაა, რომლის «არსებასაც შინაგანი ქარიშხალი გლეჯდა». ამ შეხედულებაში უარსაყოფი არაფერია, მაგრამ სათანადოდ არაა ხაზგასმული ის ისტორიული აუცილებლობა, რომელმაც შორსმჭვრეტელ პოლიტიკოსსა და გმირ სარდალს საქართველოს რუსეთთან დაკავშირება გადააწყვეტინა. თუმცა არც იმის თქმა შეიძლება, რომ ეს მომენტი სრულიად შეუნიშნავი დარჩენოდეს მას. «პოეტმა, — წერს ის, — უნებურად, თავისი განცდებიც შეურია ამ პოემას და გარკვეულად გაგვაგებინა ერეკლეს დროის ობიექტური პირობების საშინელი სიმძიმე, რუსეთთან დაკავშირების ერთგვარი ისტორიული აუცილებლობა და თავისი სუბიექტური განცდები, თავისუფალ საქართველოს იდეას რომ ევლებოდნენო».

უდავოდ მნიშვნელოვანი ნაბიჯი აქვს გადადგმული მკვლევარს «ბედი ქართლისასთან» ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო აზრის გამომხატველი ლექსის («სუმბული და ცწირი», «საფლავი მეფის ირაკლისა») დასაკავშირებლად. ბევრი მართებული და მასვილი მისვედრაა მის მსჯელობაში, მაგრამ იმდენად მოკლედ, ლაკონურად და ხაზგასმის გარეშე, რომ საგანგებო დაკვირვებასა და ჩაღრმავებას საჭიროებს სათანადო ქვეტექსტის ამოკითხვა. იგივე ითქმის ლექსის — «ომი საქართველოს თავად-აზნაურ-გლეხთა პირისპირ დაღისტნისა...» გაგების შესახებ.

ვ. კოტეტიშვილმა გაბედულად დააყენა საკითხი ნ. ბარათაშვილის პესიმისტობის უარყოფის თაობაზეც.

ცხადია, ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში იგი ხედავს სევდისა და მწუხარების გამომხატველ ნაწარმოებებს და, შეიძლება ითქვას, ერთგვარ მსოფლგაგებასაც, მაგრამ არ მიაჩნია იგი პოეტის სულიერი განწყობილების ალფად და ომეგად. «ზოგჯერ მის თვალებში, — წერს კრიტიკოსი, — ბავშვური სიხარულის ნაპერწკალიც გაიელვებს, ზოგჯერ კი ისეთი ბრძოლის წყურვილით ელეწება სახე და ისეთი აპოკალიპსური ანთება იპყრობს, რომ «სულით ობლობაზე» ჩივილი შორსა რჩება»... მთავარი, მისი თქმით, არის არა ის, რომ პოეტი სწირად სევდიანია, არამედ ის მიზანი, რომელიც მას ავიწყებიებს სოლმე ცხოვრების ამაოებას და უკეთესისაკენ ესწრაფის.

ნ. ბარათაშვილი სევდიანი, მაგრამ სევდასთან შეურიგებელი პოეტია. როცა მწუხარება ეუფლება, მას სურს მოიცილოს იგი, როგორც მისი ბუნებისათვის უცხო და მიუღებელი. და როგორც ცეცხლმოდე-

ბული, ყოველთვის წყლისაკენ ეშურვის, რათა დააქროს იგი, ასევე ჩვენი პოეტი ბუნების წიაღისაკენ თუ სიყვარულის ტაძრისაკენ მიილტვის, რომ დააშთოს იქ ამაოება:

„პოი, საღამოვ, მყუდროვ, საამოვ.
შენ დამშთი ჩემად სანუგეშებლად,
როს მწვმუნვარება შემომესევესი,
შენდა მოვილტვი განსაქარვებლად!
მწუხარი გულისა, — სევდა გულისა, —
რუგეშსა ამას შენგან მიიღებს,
რომ გათენდება დილა მზიანი,
და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს“.

პოეტი ყოველთვის ბრძოლას უმართავს პოროტ სულს, რომელიც ლამობს მის წინამძღვრობას, და შეჰყიჟინებს — «განვედი ჩემგანო».

ნ. ბარათაშვილს ვერავინ გააოცებს სულის ობლობით, ზოგჯერ მიზანტროპიაშიც კი ვარდება, მაგრამ მაინც მზიან დილას შეტრფის, მაინც «ციური ცეცხლის» ნაპერწკლებს ეთაყვანება. სად არის ამის მიზეზი? რაშია წყარო ამგვარი უტესი ნებისყოფისა?

ვ. კოტეტიშვილი სწორად იქცევა, რომ ამ საიდუმლოებას პოეტის სევდის თავისებურებაში ეძიებს. ნ. ბარათაშვილი არ ყოფილა ინდივიდუალისტი, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით; მისი მწუხარება არაა პიროვნული, კერძო. მას საზოგადოებრივი საფუძველი და შინაარსი აპირობებს. ამიტომაც, მას უფლებაც არა აქვს იყოს უსასოო და წმინდა წყლის პესიმისტი. ნ. ბარათაშვილის «იმედი და მომავლის სიყვარული, — შენიშნავს ის, — კერძო ხასიათის როდია, როგორც ეს ბევრსა ჰგონია. აქ ეროვნული აღდგენის პერსპექტივაა, რადგან... მისი მეობა საქართველოსგან განუყრელია».

ამიტომაა, რომ შეურიგებლობისა და ბრძოლის სტიქიონი მაშინვე ამოვარდება ხოლმე პოეტის სულიერ სამყაროში, როცა კი პესიმიზმის ღრუბლები დასეტყვას უპირებენ მას. ამის უტყუარ საბუთად მიაჩნია მკვლევარს «მერანი», რომელიც, მისი შეფასებით, «უდიდესი მიღწევაა არა მხოლოდ ჩვენი ლიტერატურის ქვეყანაში, არამედ მსოფლიო ხელოვნებაშიც». «მერანს» იგი უწოდებს პოეტის მსოფლმხედველობისა და გუნებავნწყობილების სიმბოლოს, მღელვარე სულის უძლიერეს მონუმენტს, რომელიც შესრულებულია უჩვეულო დინამიკითა და ექსპრესიით.

«მერანში» გადაწყდა პოეტის ფიქრი წარსულზე და მთლიანად მომავლისაკენ წარიმართა. პოეტის მღელვარე სული მხოლოდ კოსმოსურმა სივრცემ შეიძლება შეიფაროს და არა მტკვრის სანაპიროსა და მთაწმინდის წყნარმა ბუნებამ. იგი მხოლოდ უსაზღვრო სრბოლას შე-

ტრფის და «მხოლოდ ვარსკვლავთა თანამავალთა» ანდობს საიდუმლოს. მაგრამ არა მარტო ლექსში გამოვლენილი ძლიერი ნებისყოფა და რწმენის ძალა ხიბლავს მკითხველს, არამედ ის ექსპრესია და დინამიკა, რომლითაც გადმოცემულია იგი. «მერანი», — ვ. კოტეტიშვილის თქმით, — «ისეთი ექსპრესიით არის დაწერილი, რომ ყოველი ფრაზა შეუპოვრად ბობოქრობს, ფოლადის ხმით იმტვრევა და ვაგნერისებური აწყვეტილი მუსიკით გაღელვებთ და ტანში გზარავთ»; იგი ისეთი დიადი მდინარებაა, რომელიც მხოლოდ ერთი გიგანტური ამოსუნთქვით უნდა ითქვას.

ვ. კოტეტიშვილი, სრულიად მართებულად, ნ. ბარათაშვილის ზნეობრივი მსოფლმხედველობის ქვაკუთხედად ადამიანის სიყვარულსა და მის ბედზე ზრუნვას აცხადებს. ამის საბუთად კი მას არა მხოლოდ «მერანი», არამედ — «ფიქრი მტკვრის პირას» და სხვა ლექსებიც მიაჩნია.

ვ. კოტეტიშვილმა დამაჯერებლად უარყო კ. აბაშიძის მიერ გამოთქმული შეხედულება «მერანზე» მიცკევიჩის «ფარისის» გავლენის შესახებ. მან ნათელჰყო, რომ «სულ სხვა ქანრით, სხვა იდეოლოგიით და სხვა განცდებით არის დაწერილი პოლონელი პოეტის ლექსი და სულ სხვა არის ბარათაშვილის «მერანში» ნაჩვენები ქვეყნის განცდა, მსოფლმხედველობა და სხვ.».

და თუ «მერანის» იდეური მრწამსის გენეზისის საკითხი დაისმება, ვ. კოტეტიშვილი, პირველყოვლისა, გრ. ორბელიანის «სადღეგრძელოში» წამოჭრილ მსჯელობაზე მიაქცევს ჩვენს ყურადღებას. მხოლოდ იმ შენიშვნით, რომ ნ. ბარათაშვილის მსედარს «ყველაფერი უარყვია და გრ. ორბელიანის «ვაი თუ»-ს უპასუხებს კატეგორიული «ნუ»-თი».

დამაჯერებლად და ოსტატურად დააკავშირა ვ. კოტეტიშვილმა «მერანთან» ლექსი «ნაპოლეონ». ამ მხრივ მას ჩვენს კრიტიკაში წინამორბედი არ ჰყავს.

ნაპოლეონის პიროვნება ერთ-ერთ მიმზიდველ თემად იქცა მსოფლიო ლიტერატურაში. სხვადასხვაგვარად, მაგრამ დიდი მოწიწებით წარმოადგინეს სახელმოხვეჭილმა პოეტებმა ნიჭიერი ფრანგი მხედართმთავრის პიროვნება. ქართველ პოეტთაგან კი მხოლოდ ნ. ბარათაშვილი დააფიქრა «ცეცხლოვანი სულისა და ზღვა გულის» ადამიანმა. ცხადია, ეს არ ყოფილა შემთხვევითი. ამიტომ, ბუნებრივია, საგანგებო ახსნასა და გაგებას საჭიროებს ეს ლექსი ჩვენი პოეტის შემოქმედებაში.

ვ. კოტეტიშვილს შეცნობილი აქვს «ნაპოლეონის» კანონზომიერი გამოჩენა ნ. ბარათაშვილის პოეზიაში და მისი ორგანული კავშირი მოაზროვნე პოეტის შედევრებთან. «ნაპოლეონში» იგი ხედავს «მერანის»

ღრმა იდეურობისა და საოცარი ტემპერამენტის გაელვებას. გმირული სულის შემოქმედს ხიბლავს არაჩვეულებრივი ნებისყოფის სარდალი, რომლის სახელი მოსვენებას უკარგავდა მის თანამედროვე პოლიტიკოსებს. ამასთან ერთად, ნაპოლეონის პიროვნება ნ. ბარათაშვილისათვის იყო «საწუაულის აღუვსებლობის» ჭეშმარიტი გამოხატულება. «ამ ლექსში,—შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი,—იშვიათი ოსტატობით და განცდების სიღრმით არის გადმოცემული მისწრაფებათა დაუსრულებელი მისტიკა, ადამიანის «აღუვსებლობის» ტრაგედია, რამაც ნაპოლეონის სახით ჰპოვა უღიდესი გამოცხადება... «მერანითა» და «ნაპოლეონით» ნიკოლოზ ბარათაშვილი გამოვიდა სულიერი პროსტრაციის და მოღლილობის მდგომარეობიდან. ამ ლექსებში გამოსავალი ჰპოვა შელანჭოლიის ბნელ კოშკში დამწყვდეულმა მისმა სულმა, ბრძოლის ორგიაზმში დაღუპა სევდა, ადამიანის სიპატარავით გამოწვეული, და პიროვნების სიამაყე, დაუცხრომელი სული, მიუშვა მუდმივი ბრძოლისა და დაუსრულებელ გამარჯვების გზაზე».

საკმაოდ ორიგინალურად ახასიათებს ვ. კოტეტიშვილი სიყვარულის პოტივსაც ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში.

იმ გარემოებამ, რომ ნ. ბარათაშვილი ვერ დაიმორჩილა პესიმიზმმა, თავისებურად განაპირობა პოეტის შეხედულება სიყვარულის გრძნობაზე. ვ. კოტეტიშვილის თქმით, ნ. ბარათაშვილი ჭეშმარიტი ქართველია, რომელიც არ ემალება «სიყვარულის ლამაზ ხელს»; იგი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ქართული ლიტერატურის ტრადიციებთან, «სადაც ცრემლი არ გამოლეულა, მაგრამ არცთუ სიყვარულის ყვავილები დამჭკნარა».

ვ. კოტეტიშვილი არ იზიარებს კრიტიკოსთა იმ შეხედულებას, რომელიც ნ. ბარათაშვილს სიყვარულის სულიერი მხარის მეხოტბედ აცხადებს. იგი დაწვრილებით მიმოიხილავს ყველა ლექსს, რომელიც ე. წ. ხორციელი სიყვარულის დამადასტურებლად შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ სრულიად არაფერს ამბობს იმ ლექსებზე, რომლებიც სიყვარულის სულიერი მხარის პრიორიტეტის აღიარებაზე მიუთითებენ. კერძოდ, უყურადღებოდ ტოვებს ამ მხრივ ისეთ საინტერესო ლექსებს, როგორიცაა «ვპოვე ტაძარი», «რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო», «არ უკიჟინო, სატრფოო», «მიყვარს თვალები» და სხვ.

ნ. ბარათაშვილმა თავისი შეხედულება სიყვარულზე უფრო სრულად და რელიეფურად, ვფიქრობთ, ლექსში — «რად ჰყვედრი კაცსა, ბანოვანო» ჩამოაყალიბა:

„სილამაზეა ნიჭი მხოლოდ ხორციელების
და. ვით ყვავილი, თავის დროზე მსწრაფლად დაჭკნების.

აღრეთვე გულიც. მხოლოდ მისდა შენამსჭვალები,
ცვალებადია. წარმავალი და უმტკიცები!“

„თვით უკვდავება მშვენიერსა სულში მდგომარებს,
მას ვერც შემთხვევა და ვერც ხანი ვერ დააბერებს.
მხოლოდ კავშირი ესრეთთ სულთა შობს სიყვარულსა.
ზეგარდმო მადლით დაუხსნელად დამტკიცებულსა!“

მართალია, ნ. ბარათაშვილი არ გაურბის არც «ლამაზი ფეფის» პოეტურ წარმოსახვამდე ამაღლებას და «საყურეში» თავისი ფიქრების ჩაქსოვას, მაგრამ შორსაა უსეშ ხორციელ ვნებათაგან და მხოლოდ სილამაზის მშვენიერებას ეთაყვანება.

ნ. ბარათაშვილისათვის სილამაზე, მშვენიერება, ბუნებასა თუ ცხოვრებაში, ყოველთვის ძვირფასი და მახლობელია. ამიტომაა, რომ მას ესმის ბუნების ენაც, რასაც ვერასოდეს ცნობენ «გლახ მოკვდავნი». ბარათაშვილმა ბუნებაში, — როგორც ვ. კოტეტიშვილი წერს, — «რაღაც ზნეობრივი ჰარმონიაც დაინახა, რაც ადამიანებს დაუკარგავთ». და როცა ადამიანთაგან გულმოკლული პოეტს სევდა შემოაწვება, ბუნებას — ვით მეგობარს — მიაშურებს ხოლმე.

ვერ გავიზიარებთ ვ. კოტეტიშვილის მოსაზრებას, რომ ბარათაშვილის «ბუნების შეგრძნობა იმპრესიონისტულია», მაგრამ «შემოღამება მთაწმინდაზედ», მართლაცდა, ბუნებასთან შეზიარების ჭეშმარიტ შედევრად უნდა ჩაითვალოს. ნ. ბარათაშვილის მაღალი პოეტური ნიჭი ადვილად ახერხებს ბუნების რომანტიკული გაპიროვნების უნაკლოდ წარმოდგენას. მაგრამ ასევე ძლიერად შეუძლია მას გაგვანცდევინოს ბუნების ობიექტური მშვენიერებაც («მორბის არაგვი, არაგვიანი»).

ნ. ბარათაშვილის შემოქმედების გულმოდგინე ანალიზმა ვ. კოტეტიშვილი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ დიდი რომანტიკოსი პოეტი ორგანულად იყო დაკავშირებული წინა ეპოქების ქართულ მწერლობასთან და, თავის მხრივ, უდიდესი გავლენა მოახდინა შემდგომი პერიოდის მწერალთა შემოქმედებაზე. ამგვარი შთაბეჭდილება მიიღო მან ნ. ბარათაშვილის პოეზიის არა მხოლოდ იდეური, არამედ მხატვრული ანალიზითაც. სალექსო ფორმები და ლექსის ზომა ნ. ბარათაშვილის წინამორბედთაგან აქვს მიღებული, არც რითმის ორიგინალობით გამოირჩევა იგი, მაგრამ «ძლიერია რიტმით და წყობილების შეფარდებით ლექსის თემასთან თუ გუნება-განწყობილებასთან... მან აუარებელი ემოციური სიმდიდრე შესაფერ ზომაში მოაქცია და შემოქმედების მახვილი კი ემოციების სიღრმეზე დასტოვა».

ვ. კოტეტიშვილის სამართლიანი თქმით, ნ. ბარათაშვილმა «შექმნა ახალი ატმოსფერო და იქედან მომდინარე შთაგონება ჯერ კიდევ

აცოცხლებს და ასაზრდოებს ქართული მხატვრული სიტყვის სამფლობელოს».

დიდ ქართველ რომანტიკოსთა გვერდით, ვ. კოტეტიშვილმა ადგილი დაუთმო მხოლოდ ვახტანგ ორბელიანს.

თავისი რომანტიკული პოეზიით ვ. ორბელიანი უდავოდ იმსახურებს ამ პატივს. პოეტური ნიჭით იგი მართალია საგრძნობლად ჩამოუვარდება დიდ თანამედროვეთ, მაგრამ ქართული რომანტიზმის საგანძურში გარკვეული წვლილი მანაც შეიტანა. ვ. ორბელიანი-პოეტი საკუთარი სახის მქონე შემოქმედია. შემთხვევითი არ ყოფილა, რომ მისი ცხოვრების აღწერა და პოეტური ღვაწლის პირველი სერიოზული შეფასება დიდმა ილიამ იკისრა.

ვ. ორბელიანის მოღვაწეობის ვ. კოტეტიშვილისეული შეფასება, ძირითადად, ილია ჭავჭავაძის შეხედულებებს ემთხვევა. მანაც, პირველყოვლისა, ყურადღება მიაქცია რომანტიკოსი პოეტის მეტად დაწმენდილ პატრიოტულ ლირიკას და მიუთითა, რომ ვ. ორბელიანმა «უარჰყო პოეზიის ყველა თემა და მხოლოდ სამშობლო ქვეყნის სიყვარულის იდეას შემოევლო».

ვ. კოტეტიშვილმა კარგად შენიშნა ისიც, რომ ვ. ორბელიანმა თავისი პოეტური კრედო თვითონ დაახასიათა და ჩამოაყალიბა ლექსში «პოეტი».

«პოეტი» ყველაზე საინტერესო ნაწარმოებია ვ. ორბელიანის პოეზიის გასაგებად. მასში დიდი სიზუსტითაა გადმოცემული ავტორის ესთეტიკური მრწამსი და დამოკიდებულება ცხოვრებასა და მწერლობასთან.

ვ. ორბელიანმა, პირველყოვლისა, საჭიროდ ჩათვალა ხაზი გაესვა «მუხამბაზურ კილოსთან» თავისი უარყოფითი დამოკიდებულებისათვის. ეს კილო მას შეუფერებლად ეჩვენება იმ მხატვრული სამყაროს შესაქმნელად, რომელსაც მის თანამედროვე ქართველ პოეტთა დანიშნულებად თვლის.

„მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა,
კინტოთ კილო, კილო შუა ბაზრისა,
იმ კილოთი რა იმღერო, პოეტო,
ღვინო არ ღვინო, ტოლუმბაში და კინტო...
მე არ მიყვარს სურათები ამგვარი,
მუხამბაზით სხვას რას იტყვი, მითხარი?"

ვ. ორბელიანი სამართლიანად ილაშქრებს «ღვინოს, ტოლუმბაშისა და კინტოს» აპოლოგიის წინააღმდეგ პოეზიაში, მაგრამ მისი მისამარ-

თი არცთუ ზუსტია, ამ შემთხვევაში მას მხედველობაში ჰყავს ალ. ჯავჯავაძე და გრ. ორბელიანი, რომელთა მუხამბაზები სრულიად არ იმსახურებენ ამგვარ შეფასებას და იმის უტყუარი საბუთები არიან, რომ მუხამბაზებითაც შეიძლება სხვა რამის თქმა.

ვ. ორბელიანი მწერლობის უპირველეს ამოცანად თვლის ძველ სახელოვან გმირთა სახეების ჩვენებას, მამულის დიდებისათვის მათ მიერ გადახდილ მძიმე ბრძოლების აღწერას.

ვ. ორბელიანი მუხლმოდრეკილი და თვალცრემლიანი დგას ქართველ გმირთა პანთეონის წინაშე, ამაყობს დიდებულ წინაპართა საგმირო საქმეებით და მთელი თავისი ფიქრებით მათთან არის სიხარულის თუ მწუხარების ჟამს. ზღაპრული გმირებისადმი ბავშვურ სიყვარულს ჩამოგავს ერეკლეს თავგადასავლებით მისი უსაზღვრო გატაცება. პოეტს ძალა უასკეცდება, როცა მხნე მეფის სახეს გვიხატავს. მისი მუზა ლაღი და უხვია სახელოვანი სარდლის ხოტბისას. თითქოსდა მთელ კახეთსაც პატარა კახის გული შთაბერვია და მგოსანმაც აღარ იცის როგორ შეამკოს ეს დიდებული კუთხე.

„ირაკლიმ კახეთს შესძახა,
კახეთო, მოდის მტერიო,
აბა, ჩვეულხართ როგორცა,
მტერს აუყენეთ მტვერიო".

ერეკლეს მოწოდება დიდი ძალაა, რომელიც გმირად ხდის მთელ კახეთს და, ვით ერთი, ყველა მებრძოლი მეფეს შეჰყურებს თვალებში, რომ უფრო ღრმად ამოიკითხონ მისი განზრახვა. მეფეც პირადი მაგალითით ამხნევებს თავის ჯარს, პირისპირ ებმება მტრის სარდლებს და ამარცხებს მათ.

„კახელთ იგრგვინეს,
ხმალი იშიშვლეს,
როგორც არწივნი მიჰფრინდნენ მტერსა.
- დაიძრა მტერი,
მას ასდის მტვერი,
მირბის, მიარღვევს მთას, ტყეს და ღრესაც..."

ერეკლეს სახელთან დაკავშირებული დიდი და გმირული ეპოპეა პოეტს ამოუწურავად ეჩვენება, გრძნობს, რომ ვერ ახერხებს ყოველივე იმის თქმას, რაც მის წარმოსახვაში შეჭრილა, და საკუთარი მუზით მოქანცული თითქოსდა ძირს ეშვება: «გრძელი სიცოცხლე ირაკლისა არს ბრძოლა გრძელი, მოსათხრობელად, საამბობლად, სათქმელად ძნელიო».

მაგრამ მაინც არ სურს მოცილდეს დიდებულ წარსულს, დიდებულ კახეთს, სადაც ერეკლეს სული ბობოქრობს.

„კახეთი ბრწყინავს მზის სხივით,
ალაზნის ზეირთი გრიალებს,
ირაკლის სული ზეციდგან
მათ უმზერს, მათზე ტრიალებს“.

კახეთშივე ეგულება პოეტს დიდი თამარის საფლავიც. ამიტომაა, რომ არა თუ სიცოცხლეს, არამედ განსვენებასაც ამ მადლიან კუთხეში ნატრობს.

„იმ არეს აჭლო, ბოყვასნო,
სადაც მარხია თამარი,
იქ ვაზებს შეა უდროვო,
სჩანს მისი წმინდა სამარი!..
მოყვასნო, კახეთს დამწარხეთ,
იქ არის მისი საფლავი“.

ვ. კოტეტიშვილი სწორად შენიშნავს, რომ ვ. ორბელიანი გმირ წინაპრებს დიდად უმადლის არა მხოლოდ მამულის, არამედ მთელი ქრისტიანული სამყაროს ავტორიტეტის და ღირსების დაცვას. ამიტომაც, საბარათლიან საყვედურს უგზავნის დასავლეთს, რომელიც გულგრილი იყო ამ პატარა ქვეყნის მიმართ.

„ო დასავლეთის ქრისტეს ერნო, თქვენ რა შეჰბედეთ,
როცა ქრისტესთვის თქვენ თვალწინა, თქვენს კარს ეწყდებოდა

პოეტის აღშფოთება იქამდეც კი მიდის, რომ კითხვის ქვეშ აყენებს თვით ღმერთის არსებობას და ამისათვის მას დიდი საბუთიც აქვს:

„თუ დაბადება სამყაროსი იყო მის ნება,
და თუ ეს აზრი არ არს შტერთა და ცოფთ ზმანება.
თუ მართლა მნათობთ, ცას და ზღვათა, მთათა და ველებს,
თავის შექმთა, სიცხეთა რს აცხოველებს:
თუ მან დაგვბადა, მან გვცა გრძნობა, ჰკუა და ენა,
თუ მან ეს ტყენი, ეს მდელონი აღმოაცენა...
ოლ ჭეყანასა წესი მისგან მიენიჭების.
თ ნათელი არს და ნათელი ჰეშმარიტების,
მ შ საქართველო ასე მწარედ რისთვის დაგმობო?“

და თუ «საქართველოს ასე მწარედ დამხობამ» პოეტს ღმერთიც კი ეგმობია, ცხადია, ის კიდევ უფრო მკაცრი უნდა ყოფილიყო ადამიანებისადმი, რომლებშიც ამ დამხობის დადასტურებას ხედავს. დაცემული სამშობლო პოეტს მუდამ ყურში ჩასჩურჩულებს:

„ამ ძუღუთი გაზრდილნი ნაჭერ-ნაჭერ მეღებინოთ.

მართალია, მას საბოლოოდ ჯერ კიდევ არ დაჰკარგვია ძველის აღდგენის იმედი, მაგრამ უაღრესად მკაცრადაა განწყობილი აწმყო სი-

ნამდვილისადმი. ამიტომ იყო, რომ მეტად სკეპტიკურად შეხედა მან ილია ჭავჭავაძის იმედიან სიტყვებსაც — («ჩემო კარგო ქვეყანავ»).

ვ. ორბელიანისათვის მთავარი სამშობლო ქვეყნის ისტორიული წარსულია, მაგრამ გათვალისწინებული აქვს ისიც, რომ პოეზიის სამყაროს მხოლოდ ერთი თქმით შემოზღუდვა ღარიბსა და უინტერესოს გახდის მას. როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, «მან იცის, რომ პოეზია სიყვარულის გარეშე ვერ იარსებებს, რომ ქალი აუცილებელი კერპია შემოქმედების წარმართულ ბომონში» და ამიტომ ქალს უშვებს პოეზიის წმინდა ქვეყანაში, მხოლოდ ერთი პირობით:

„დაგვანახვე ასული მშვენიერი,
სახეს უჩნდეს გულის კმუნვა ძლიერი,
იყოს ვარდი, ავდრისგან ფერმიხდილი,
და ყვავილი, ქარისგან თავდახრილი;
ნაზი, ტურფა, მშვიდი და წმინდა გული,
მაგრამ მთელის არსით შეყვარებული!“

ვ. ორბელიანის სათაყვანებელ ქალს ვ. კოტეტიშვილი გარკვეულად ანსხვავებს ნ. ბარათაშვილის «ენებით დამწვარი, ეშხით მოქანცული» სატრფოსაგან, თუმცა ეს უკანასკნელიც «ნაზი და დამშვიდებული სახისაა». «ვახტანგ ორბელიანის იდეალური ქალი... მკერდგამოფიტულია, უსისხლო და უვნებო. ეს რაღაც ბიზანტიური წმინდანია, დატანჯული სახით, ეროს-გამქრალი და მხოლოდ უმაღლესი მომავლის უსიტყვო შთამგონებელი».

ვ. ორბელიანის შეხედულებით, არც ბუნების სურათების აღწერას არ უნდა გაურბოდეს პოეტი, მაგრამ ბუნება საინტერესოა არა იმდენად თავისთავად, არა როგორც ესთეტიკური ფენომენი, არამედ როგორც სამშობლო ქვეყნის წარმოსახვისათვის საჭირო ელემენტი. როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, «ვახტანგ ორბელიანისათვის საქართველოს ბუნება საყვარელია გარეგან შემკულობით კი არა, — იმ შინაგანი ღირებულებით, რომელიც ამ ბუნების წიაღში ეგულება».

ამითაც, კიდევ ერთხელ აშკარა ხდება, რომ ვ. ორბელიანს მხოლოდ ერთი კერპი ჰყავს, რომელსაც ანაცვალებს ყველაფერს, და ეს კერპი ძველი საქართველოა, რომლის დიდება, მისი გაგებით, ერეკლე მეფის სიცოცხლესთან ერთად დასრულდა. «წაართვით მას ეს უკანასკნელი ნავთსაყუდელიც, — როგორც ვ. კოტეტიშვილი წერს, — და ქვეყანას მისთვის დაეკარგება ყოველგვარი აზრი და მნიშვნელობა».

ვ. ორბელიანი თითქოს სოციალური მოტივის წინწამოწევასაც მოითხოვს. იგი პოეტებს მოუწოდებს შეხედონ უმცროს ძმათ — გლეხებს და თქვან — «რატომ ვერ მოეუარეთ, რად ჩაუგდეთ ჩარჩებსა».

მაგრამ, ამ შემთხვევაშიც, მას ამოქმედებს ძველი ყოფისა და ძველი ურთიერთობის სიყვარული. იგი იმას წუხს მხოლოდ, რომ სოციალურ ურთიერთობაში მომხდარი ცვლილებები ძველი სამყაროს სიკვდილს აჩქარებს და ახალი გზით წარმართავს ქვეყნის ცხოვრებას.

დიდი დაკვირვება არ არის საჭირო დარწმუნდეთ, რომ ვ. ორბელიანის პოეტური მადლი ვლინდება მხოლოდ და მხოლოდ პატრიოტულ ლირიკაში და ეს უკანასკნელიც მკითხველს თავისი უშუალობით ხიბლავს. «პატრიოტული ლექსების უკან, — როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, — ჩანს მგზნებარე პოეტი, რომელიც თავისი ქვეყნის სუნთქვასაც ძლიერ განიცდის, და თუ ამ განცდებს დიდი ოსტატის უნარით ვერ ამბობს, სამაგიეროდ რასაც ამბობს, მართალია და წრფელი».

ვ. კოტეტიშვილის დაკვირვებით, ვ. ორბელიანის პოეზიაში შეინიშნება დიდაქტიკური ტონიც, რაც პუბლიცისტურ მსჯელობაში გადაზრდას იწვევს და საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც რომანტიზმის დასასრულსა და რეალიზმის დაწყებაზე მიუთითებს. თუმცა ეს ის რეალიზმია, რომელსაც რომანტიზმი თავის თავში ატარებდა, და არა ახალი შემოქმედებითი მეთოდის მომარჯვებით გამოწვეული მხატვრობა.

ვ. კოტეტიშვილი საგანგებოდ მიუთითებს ვ. ორბელიანზე ევროპული რომანტიზმის გავლენის შესახებ. ეს დაკვირვება არ არის უსაფუძვლო, თუმცა ვ. სკოტისეულ ტრადიციებთან ვ. ორბელიანის დაკავშირების მის მიერ წარმოდგენილ სურათს მაინც გადაჭარბების ბეჭედი ატყვია. ასევე გადაჭარბებულად მიგვაჩნია იმის თქმაც, რომ «ვახტანგ ორბელიანის ლექსი უფრო მსუბუქია და დაწმენდილი, ვიდრე მისი წინამორბედი რომანტიკოსებისა».

ვ. კოტეტიშვილს საგანგებო თავი არ მიუძღვნია ახალი ქართული ლიტერატურის პერიოდიზაციის საკითხისათვის. არაფერი აქვს ნათქვამი პროფ. ალ. ხახანაშვილის ამგვარი ცდის შესახებაც, მაგრამ მისი დამოკიდებულება ამ პრობლემისადმი მაინც აშკარაა. მისი კონცეფციით, ახალმა ქართულმა ლიტერატურამ, თავისი განვითარების მანძილზე, შექმნა რამდენიმე დასრულებული და გამოკვეთილი პერიოდი, რომელთა შესახებ შესაძლებელია გაკეთდეს განზოგადოებული დასკვნები. ეს პერიოდებია: 20—30-იანი წლები (რომანტიზმის ბატონობის ეპოქა), 40 — 50-იანი წლები (რეალიზმის დასაწყისი და რომანტიზმის დეკადანსი), 60—80-იანი წლები (კრიტიკული რეალიზმის გაფურჩქვნის ეპოქა), 80 — 90-იანი წლები (ხალხოსნობისა და ნეორომანტიზმის ეპოქა) და 1890—1900-იანი წლები (მარქსისტული მსოფლმხედველობის შემოჭრა ჩვენს მწერლობაში).

ცხადია, ამგვარ პერიოდებად დაყოფას არა აქვს პერიოდიზაციის

პრეტენზია, მაგრამ მაინც ბევრს მეტყველებს მკვლევარის ლიტერატურულ კონცეფციაზე.

ჩვენ უკვე გავეცანით ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებას პირველი პერიოდის სოციალ-პოლიტიკური გარემოსა და მხატვრული აზროვნების შესახებ. რაც შეეხება მეორე პერიოდს, რომელიც მკვლევარს საკმაოდ ორიგინალურად აქვს გააზრებული, წარმოდგენილია ქართული კრიტიკული რეალიზმის ფუძემდებლებისა და კრიზისის გზაზე დამდგარი რომანტიზმის წარმომადგენელთა მხატვრული შემოქმედების საფუძვლიანი ანალიზით.

როგორც წესი, მწერალთა შემოქმედებითი პორტრეტების დახატვამდე, ვ. კოტეტიშვილი იძლევა შესატყვისი ეპოქის სოციალ-პოლიტიკური და კულტურული გარემოს სურათს, რითაც მკითხველს უადვილებს მხატვრულ-შემოქმედებითი სამყაროს მართებულად შემეცნებას.

40 — 50-იანი წლები, ვ. კოტეტიშვილის შეფასებით, ახალი პერიოდის დასაწყისია ქართულ მწერლობაში. ამ დროს იწყებს აღმოცენებასა და გაბატონებას რეალიზმი, ხოლო რომანტიზმი თავის უკანასკნელ სიტყვას ამბობს. ეს დიდი გარდატეხა ლიტერატურაში, ცხადია, შემთხვევითი არ ყოფილა. 40—50-იანი წლები საქართველოს სოციალ-პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაშიც დიდი სიახლით აღინიშნა. ბურჟუაზიული ურთიერთობის განვითარების დაწყებამ და მართვა-გამგეობის სამოქალაქო უწყებათა სელში გადასვლამ სრულიად ახალი გზები და პერსპექტივები გადაშალა ქვეყნის წინაშე. საზოგადოებრივი აზრის წარმმართველ მოტივებად იქცნენ ეკონომიური და კულტურული განვითარების საკითხები.

ერის ღირსეული შვილებისათვის თანდათან უფრო ნათელი სდებოდა ისტორიული მსვლელობის კანონზომიერება და შექმნილი სიტუაციის ნამდვილი ბუნება. დადგა წარსულთან გამომშვიდობებისა და აწმყოსადმი მეტი დაახლოების დრო. ვ. კოტეტიშვილის თქმით, «ეს ის პერიოდია, როცა ერის საუკეთესო წარმომადგენლებმა რომანტიულ უკან ცქერას თავი დაანებეს, წინ გახედვის აუცილებლობა თითქმის ყველამ იგრძნო და კულტურის ფრონტზე რაღაც მოძრაობა შეიქმნა».

ვ. კოტეტიშვილის აზრით, მეფის რუსეთის ოფიციალურ და უაღრესად დიპლომატიურ პოლიტიკას 40 — 50-იან წლებში დაუპირისპირდა მოწინავე ქართველ მოაზროვნეთა საკმაოდ რეალისტური ხედვა, რომლის მიზანი იყო ახალი ცვლილებების ქართული კულტურის ინტერესებისათვის გამოყენება.

ქართველ თავადაზნაურთა ერთი ნაწილი, მართალია, ბრმად წამოეგო მეფისნაცვლის მ. ვორონცოვის მიერ ოსტატურად ნასროლ ანკესს,

მაგრამ მოაზროვნეთა გარკვეულმა ჯგუფმა შეძლო ამ «ანკესის» ეროვნული ინტერესების სასარგებლოდ გამოყენება. ამგვარ «დიპლომატიურ ომში» მოპოებულ «ნადავლად» უნდა ჩაითვალოს, კერძოდ, ქართული თეატრისა და სალიტერატურო ჟურნალის («ცისკარი») დაარსება, რომელთაც უღიღესი როლი შეასრულეს ქართული კულტურის და ლიტერატურის გამოცოცხლებისა და განვითარების საქმეში.

ვ. კოტეტიშვილიც უაღრესად დიღ შეფასებას აძლევს იმ მნიშვნელობას, რომელიც «ცისკარს» ჰქონდა ჩვენი მწერლობის განვითარებისათვის. «ოცი წლის ინტერვალის შემდეგ, — წერს ის, — გიორგი ერისთავმა კვლავ აახმაურა ქართული პერიოდული პრესა და 1852 წლიდან დაუდო დასაბამი იმ საქურნალო ცხოვრებას, რომელიც მესამოცე წლებიდან არაჩვეულებრივად გაიზარდა და იქცა ქართული საზოგადოებრივი განვითარების მთავარ ფაქტორად».

ვ. კოტეტიშვილისათვის აშკარაა ის ნაკლოვანი მხარეებიც, რომელიც «ცისკარს» გააჩნდა, მაგრამ კარგად ხედავს მის ობიექტურ მიზეზებსაც. მისი თქმით, რედაქტორს უნდა ეზრუნა არა მარტო მათზე, ვისთვისაც ძვირფასი და საინტერესო იყო ნ. ბარათაშვილის, ა. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანისა და სხვათა მხატვრული შემოქმედება, არამედ მათზეც, ვინც მოწყვეტილი იყო ყოველგვარ სულიერ ინტერესებს; «ეს ნაწილი რითიმე უნდა დაეინტერესებინა ჟურნალს, რომ თანდათანობით ჩაეთრია თავის წრეში და პრესის მოთხოვნილება ჩაენერგა».

«ცისკარმა» მკითხველს მიაწოდა გამოჩენილ ქართველ მწერალთა შემოქმედების ნიმუშები. თავისი ხასიათით იგი პირველად ალმანახსაც კი გვაგონებს, მაგრამ შემდეგ მასში თანდათანობით შეიჭრა მეტი სიცოცხლე, ეპოქის მაჯისცემა და კამათი დაიწყო კრიტიკის საჭიროებასა და ხასიათზე.

ვ. კოტეტიშვილი საგანგებოდ მსჯელობს ამ დიდ მოვლენაზე და იმ აზრისაა, რომ «მართალია, ეს კრიტიკა არ ეხება ლიტერატურულ მიმართულებას, მაგრამ იგი ეხება ენას, მართლწერას, რაც ყოველი ლიტერატურის საფუძველია».

ასევე დიდ შეფასებას აძლევს იგი პუბლიცისტური სტატიების გამოჩენას «ცისკრის» ფურცლებზე და მტკივნეულ მოვლენათა მსჯელობის საგნად ქცევას. ცხადია, მას მხედველობაში აქვს, პირველყოველისა, მოლაყბის სტატიები, რომლებშიც ოსტატურად არის ლაპარაკი იმდროინდელ საჭირბოროტო საკითხებზე, კერძოდ თვით ქურნალის მნიშვნელობაზე და ბევრი მინიშნებაა გაკეთებული იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერებაზე.

მწერლობაში ახალი ეპოქის პირველ მესიტყვედ კი ვ. კოტეტიშვილი გ. ერისთავს თვლის.

გ. ერისთავი — პოეტი და დრამატურგი ვ. კოტეტიშვილმა სწორად შეაფასა და, ძირითადად, მართებულად განსაზღვრა მისი ადგილი ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ა. ხახანაშვილისა და კ. აბაშიძის კრიტიკული ნარკვევების შემდეგ, მას უფრო ღრმა და სრულყოფილი გამოკვლევის დაწერა მოეთხოვებოდა.

ვ. კოტეტიშვილმა, წინამორბედ მკვლევართაგან განსხვავებით, უფრო პრინციპულად დააყენა საკითხი გ. ერისთავის როგორც ქართული რეალიზმის ფუძემდებლის შესახებ და მიუთითა იმ დიდ მნიშვნელობაზე, რომელიც მის შემოქმედებას ჰქონდა სამოციანელთათვის ნიადაგის მოსამზადებლად. მან პირველმა მიაქცია განსაკუთრებული ყურადღება ბატონყმური ურთიერთობის კრიტიკას გ. ერისთავის დრამატურგიაში, რითაც დიდი ამაგი დასდო ნიჭიერი შემოქმედის მეცნიერულად შესწავლას.

როგორც ვნახეთ, ვ. კოტეტიშვილმა, ძირითადად, სწორად გაიაზრა გასული საუკუნის 40—50-იანი წლების ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების თავისებურება და ის სოციალური ხასიათის ცვლილებები, რომლებიც მაშინ ხდებოდა; კარგად წარმოადგინა ის ფსიქოლოგიური გარდატეხაც, რომელსაც ეს ცვლილებები იწვევდნენ სხვადასხვა სოციალური წრის წარმომადგენლებში. ამის შემდეგ კი მისთვის მთელი სიცხადით გაირკვა ის სიახლეც, რის მაუწყებელი გ. ერისთავის შემოქმედება იყო.

გ. ერისთავი, — როგორც მკვლევარი შენიშნავს, — შეპყრობილი იყო იმავ ტკივილებით, რომელიც ჩვენს რომანტიკოსებს აკვნესებდათ; «მთელი მისი პოეზია რომანტიული სურნელებით არის გაჟღენთილი და აქ იგი ჯერ კიდევ დაკავშირებულია ალექსანდრე ჭავჭავაძის, გრიგოლ ორბელიანის და ნიკ. ბარათაშვილის ოჯახთან». მაგრამ გ. ერისთავის პოეტური ბუნება «სევდიანობისათვის არ იყო მოწყობილი. მასში სულ სხვა ტემპერამენტი ფეთქავდა, და მისი პოეტური ფიქრები სულ სხვაგვარად ზრუნავდნენ». ამიტომაც, მან ადვილად დაძლია რომანტიკული მელანქოლია და თვალი მიაპყრო ახალი მოვლენებით მდიდარ სინამდვილეს, რომლის ჩვენებასაც იწყებს სრულიად ახალი მიდგომითა და ახალი პოეტური ხერხებით. სწორედ აქ უდებს სათავეს იგი რეალიზმს და იწყებს ახალ ეპოქას ჩვენს მწერლობაში.

ვ. კოტეტიშვილი არ ცდება, როცა რეალიზმის დაწყებას მწერ-

ლობაში, ძირითადად, აკავშირებს არა თემატიკასთან, არამედ გამოსახვისა და გამოთქმის ხასიათთან. «რეალიზმი, — წერს იგი, — უმთავრესად სტილის საკითხია, და შემდეგ კი თემისა. მთავარია გამოთქმის თუ გამოსახვის მანერა და არა ობიექტი... ის, რაც არის, თუ გამოითქმის ისე, როგორც არის, და არა ისე, როგორც მხატვარს უნდა, იდეალურად, — აი ეს არის, ჩვენი აზრით, რეალიზმიო».

სწორედ აქ ხედავს ის გ. ერისთავის ნოვატორობასაც.

გ. ერისთავის შემოქმედებაში,—ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით,— განვითარებულია სამი მოტივი: პატრიოტიზმი, ახალი ცხოვრებისაკენ მოწოდება და ბატონყმობის უარყოფა. ეს კი იმას მოწმობს, რომ გ. ერისთავს ახალი მოტივი თითქოს არც შემოეტანოს. ნაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, — დაასკვნის კრიტიკოსი. ახალი ცხოვრებისაკენ მოწოდება და არსებულის უარყოფა გ. ერისთავს სრულიად ახალი სერხებით და სხვა დანიშნულებით აქვს წარმოდგენილი, ვიდრე რომანტიკოსებს; ხოლო ბატონყმური სინამდვილის მისი კრიტიკა, ცხადია, არ შეიძლება მოთავსდეს იმ ფარგლებში, რომელსაც ალ. ჭავჭავაძის «ვაჰ სოფელსა ამას» ქმნის.

გ. ერისთავის მსოფლმხედველობის და შემოქმედების გასაღებს ვ. კოტეტიშვილი პოემა-კომედია «შეშლილში» ხედავს. ეს მოსაზრება უდავოდ მართებულია. «შეშლილი» გ. ერისთავის დრამატურგიის «შესავალია», რომელშიც უკვე აშკარად იგრძნობა შემოქმედის თვალთახედვა და მხატვრული ინტერესები. ამ ნაწარმოებით გ. ერისთავი გვევლინება როგორც რეალისტი მხატვარი, რომელიც არსებული სინამდვილის კრიტიკას სულ სხვა პოზიციებიდან ახდენს, ვიდრე რომანტიკოსები.

ვ. კოტეტიშვილს სწორად აქვს შეცნობილი ამ პოემა-კომედიის სათაურის დანიშნულებაც, როცა ამბობს, რომ «ეს სათაური უკვე დაცინვაა». ტასო, ცხადია, მებრძოლი ქალია და არა შეშლილი. ტასოს პირით გ. ერისთავი მოითხოვს ქალთა მაღალი უფლებისა და სიყვარულის წმინდა გრძნობის პატივისცემას. მართალია, ტასომ, — როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, — ვერ გამოიჩინა იბსენის ელიდას სითამამე და ნორას — სისასტიკე, მაგრამ «სიყვარულს თავი შეაკლა», რაც მცირე მნიშვნელობის პროტესტი როდი იყო იმდროინდელ სინამდვილეში. ამასთან, ანახანუმის და მისი მეგობარი ქალების დახატვით, გ. ერისთავმა აშკარად წარმოადგინა ის დახავსებული ჭაობი, რომელსაც ჯერ კიდევ ძალა შესწევს დაახრჩოს ტასოს მსგავსი თამამი ადამიანები, მაგრამ ისიც იგრძნობა, რომ მას სიღრმე აკლდება, დაწრეტას უახლოვდება და ამიტომაც ყარს ასე საშინლად.

ვ. კოტეტიშვილი ყურადღებას ამახვილებს 50-იან წლებში დაწყებულ სოციალურ ძვრებზე, რომელიც, მისი თქმით, ყოველთვის ბადებდა მახინჯ ტიპებს, და გ. ერისთავს უწონებს მოვლენათა მახვილ ხედვას.

ამ მხრივ ის ყველაზე დასრულებული ხასიათის ნაწარმოებად თვლის კომედია «გაყრას». მასში «გამოყვანილი ტიპები, — მისი თქმით,— — in corpore მასხარები და მახინჯები არიან». კონსერვატორი — ანდუყაფარი, თავქარიანი — პავლე თუ ახალ «კულტურას» ნაზიარები ივანე, თავიანთი მსახურებითა და მახლობლებით, მხოლოდ და მხოლოდ დაცინვასა და სიძულვილს იწვევენ.

სამწუხაროდ, ვ. კოტეტიშვილი არ ჩერდება გ. ერისთავის სხვა კომედიებზე («დავა», «ახალი დროის სურათები», «ძუნწი»), რამაც სელი შეუშალა მთელი სისრულით წარმოედგინა გ. ერისთავი-დრამატურგი და მხატვარი-რეალისტი. არ შეიძლება ერთგვარი გაკვირვება არ გამოიწვიოს იმ გარემოებამაც, რომ მკვლევარი თავის კონცეფციას — გ. ერისთავის, როგორც ბატონყმური სინამდვილის წინააღმდეგ მებრძოლი მწერლის შესახებ — აგებს გადმოკეთებული დრამის «ყვარყვარე ათაბაგის» ანალიზზე. და ეს იმ დროს, როცა ეს უკანასკნელი, ამ მხრივ, გაცილებით ნაკლებ მასალას იძლევა, ვინემ მისი კომედიები.

ერთი სიტყვით, პრინციპში უდავოდ მართებული დებულების დასაბუთებას ვ. კოტეტიშვილი შედარებით სუსტი არგუმენტაციებით ახდენს და მხედველობის გარეშე ტოვებს ჭეშმარიტად უცილობელ ფაქტებს.

შეუძლებელია მკვლევარს დავეთანხმოთ იმაშიც, რომ თითქოს «გ. ერისთავის შემოქმედება მეტწილად უკვე მკვდარი იყოს», რომ «იგი საარქივო მასალაა» და ამიტომ მას მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობა შერჩა.

გ. ერისთავის კომედიები უკანასკნელ დრომდე იდგმება სცენაზე და მათი მკითხველი, თუ მაყურებელი, ცხადია, მეტს ღებულობს მათგან, ვიდრე ეს შეუძლია ე. წ. «მკვდარ ნაწარმოებთ».

რაც შეეხება გ. ერისთავის მოღვაწეობის საერთო შეფასებას, ვ. კოტეტიშვილი, ცხადია, არ ცდება, როცა ამბობს: «ჩვენ პრესა არ გვქონდა — შექმნა, დრამატული ნაწარმოები არ მოგვეპოვებოდა — დაგვიწერა, მსახიობი არ იყო — თითონ იკისრა როლი, ცოტას ფიქრობდნენ საქართველოზე და მთელი სიცოცხლე საქართველოზე ფიქრს მოანდომა. და თუ მესამოცე წლებიდან ილია ჭავჭავაძე იყო მთელი ჩვენი კულტურის შთამაგონებელი და ხელმძღვანელი, ორმოც —ორმოცდაათ წლებში გიორგი ერისთავმა უმეთაურა ჩვენს განათლებას»...

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, 50-იანი წლების ქართველ მწერალთა შორის, გ. ერისთავის შემდეგ, ყველაზე დიდი დამსახურება დანიელ ჭონქაძეს მიუძღვის. გრ. რჩეულიშვილთან და ლ. არდაზიანთან ერთად მან მოახდინა ქართული პროზის რესტავრაცია და ამდენად, ნოვატორად მოევლინა ჩვენს მწერლობას. მაგრამ მხოლოდ ამით არ ამოიწურება მისი მნიშვნელობა. იგი იყო დაბალი წრიდან გამოსული პირველი მწერალი, რომელმაც მეტი სისრულითა და დამაჯერებლობით წარმოადგინა სოციალური უთანასწორობით დაბეჩავებული ხალხის ცხოვრება, მათი იდეალი და ფსიქოლოგია. ბატონყმობის წინააღმდეგ მანამდეც თქმულა, მაგრამ დ. ჭონქაძის მსგავსი მკაცრი პროტესტი არავის გამოუთქვამს. მისი «სურამის ციხე» ქართული ლიტერატურის ისტორიაში შევიდა, როგორც ბატონყმური ურთიერთობის ჯეშმარიტი მამხილებელი პირველი მხატვრული დოკუმენტი, რომელიც «ჩვენი ხალხის შეგნებასაც ჩაეჭრა და ჩვენს მწერლობაშიც იქცა დასაბამად, საიდანაც ზოლი მოდის კარგა მანძილზე».

დ. ჭონქაძის — როგორც უსამართლობის წინააღმდეგ ამხედრებული მწერლის — გამოჩენა 50-იან წლებში მხოლოდ მისი სოციალური წარმოშობით არ შეიძლება აიხსნას. ვ. კოტეტიშვილი, ამ მხრივ, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს იმ იდეურ წრთობას, რომელიც მომავალმა მწერალმა ჯერ კიდევ სემინარიაში სწავლისას მიიღო. დ. ჭონქაძემ, — ამბობს ის, — «აქ შეისწავლა რუსეთის მოწინავე საზოგადოების მაჯისცემა და აქვე გაიჯვდა მასში მომავალი მწერლის ნებისყოფაო».

დეკაბრისტთა გამოსვლა და გერცენისა და ოგარიოვის მოღვაწეობა, ცხადია, არ შეიძლებოდა შეუნიშნავი ყოფილიყო დ. ჭონქაძისებური განწყობილების მქონე მოღვაწისთვის და მანაც, — როგორც სამართლიანად შენიშნავს მკვლევარი, — კარგად იგრძნო რუსულ საზოგადოებრივ აზრში შეჭრილი პროგრესული ნაკადი.

დ. ჭონქაძის «სურამის ციხე» უჩვეულო მოვლენა იყო «ცისკრის» ფურცლებისათვის. ამიტომ იყო, რომ მის ავტორს მტრულად შეხვდნენ მაღალი წრის წარმომადგენლები და მყუდროებას შეჩვეული ლიტერატორები.

ვ. კოტეტიშვილის თქმით, «ხელოვნება არის სინამდვილის გამასვილება და ამ მახვილი კუთხით დაყვანა ემოციების და ინტელექტის უკანასკნელ საზღვრამდე». ეს გარემოება კი მშვენივრად აქვს გათვალისწინებული დ. ჭონქაძეს, რომელიც «მით არის თვალსაჩინო, რომ იგი «სურამის ციხით» ტრიალებდა იმ დროის წყეულ და რთულ მორალურ პრობლემათა წრეში, და საკითხებს კი არ წყვეტდა, არამედ

ისეთი განცდების ჩანგლებს აბამდა, რომელნიც აუცილებლად გამოედებოდნენ ადამიანის გულს. თანაც ისეთი სიმართლე იკეცებოდა ყოველ მის ფრაზაში, რომ ამ უკანასკნელის გახსნა დღესავით აელვებდა თავისში დაცულ შინაარსს!».

გადადის რა «სურამის ციხის» კონკრეტულ ანალიზზე, ვ. კოტეტიშვილი გამოთქვამს აზრს, რომ «სურამის ციხეში» ორი მთავარი გმირია გამოყვანილი: დურმიშხანი და გულისვარდი. ისინი ორივე გლეხის შვილებია, მაგრამ ზნეობრივად კი ერთიმეორის საწინააღმდეგო.

როგორც ვხედავთ, მკვლევარი შედარებით ნაკლებ დაფიქრებულა ოსმან-აღას სახეზე, მაგრამ დურმიშხანისა და გულისვარდის ფსიქოლოგიით კი საკმაოდ დაინტერესებულა. «დურმიშხანი, — წერს ის, — ბევრს წარმოუდგენია გამქელელ მატყუარად, მაგრამ ეს როდია მართალი... დურმიშხანს უყვარდა გულისვარდი, მაგრამ ეს სიყვარული დაფარა მომავლის შიშმა და არსებულის სიცალიერემ. უღალატა? — მაგრამ ეს ბრალი დურმიშხანს კი არა, იმ საზოგადოებრივ წყობილებას ედება, რომლის დაუზოგველ მაწუევრად გამოდის დ. ჭონქაძე». უდავოდ დამაჯერებელია კრიტიკოსის ეს მოსაზრება. ასევე მართებულად მიგვაჩნია მისი ის შეხედულებაც, რომ დურმიშხანი გარდამავალი პერიოდის წარმომადგენელია. იგი არაა ახალი ტიპი სავსებით, რადგან დამძიმებულია ძველი მემკვიდრეობით. «იგი მდგომარეობით განთავისუფლებული გლეხია, ნივთიერად გამდიდრებული სოვდაგარი, მაგრამ ფსიქოლოგიურად მაინც ყმა არის და თავადობის სახელი კვლავ ათრთოლებს და იზიდავს».

სამწუხაროდ, მკვლევარს საჭიროდ არ მიუჩნევია ასევე ღრმად გაეხსნა გულისვარდის და, განსაკუთრებით კი, ოსმან-აღას სახე (თავი რომ დავანებოთ მაღალი წრის წარმომადგენლებს), რამაც მისი გამოკვლევა ნიჭიერ მწერალზე უდავოდ დააკოჭლა. მაგრამ ის საერთო შეფასება, რომელიც მან დ. ჭონქაძესა და მის «სურამის ციხეს» მისცა, ძირითადად, მართებულია და ერთგვარად დავიწყებული მწერლის რეაბილიტაციას წარმოადგენდა. როგორც ვიცით, პროფ. ალ. ხახანაშვილმა თავის «ქართული სიტყვიერების ისტორიაში» ცალკე თავი უძღვნა დ. ჭონქაძეს, მაგრამ კ. აბაშიძემ მას ადგილი ვერ უპოვა ახალი ქართული მწერლობის ევოლუციაში. ბევრი სხვა კრიტიკოსიც ეჭვის თვალით უცქეროდა მის სამწერლო დამსახურებას და გაკვრით, ან სულ არ იხსენიებდა. ვ. კოტეტიშვილმა საბოლოოდ გამოაცალა საფუძველი ასეთ სკეპტიციზმს და დ. ჭონქაძეს კუთვნილი ადგილი განუმტკიცა ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული პროზის რესტავრატორთა შორის ვ. კოტეტიშვილი ყველაზე მაღლა დ. ჯონქაძეს აყენებს, საგანგებო თავი — «მხატვრული პროზის რესტავრაციის დასაწყისი» — მან დ. ჯონქაძისადმი მიძღვნილი გამოკვლევის შემდეგ შეიტანა თავის ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

აღნიშნულ თავში ვ. კოტეტიშვილი, ძირითადად, ჟურნალ «ცისკრის» და იმდროინდელი საზოგადოებრივი და ლიტერატურული გარემოს დახასიათებაზე შეჩერდა. იგი სწორად მიუთითებს, რომ მეცხრამეტე საუკუნის პირველმა ნახევარმა საკმაოდ ბევრი ასწავლა ქართველ მოღვაწეებს და აიძულა ისინი ახალი გზების და საშუალებების გამოძებნისათვის ეზრუნათ. ჟურნალ «ცისკრის» დაარსება და მისი არსებობის შენარჩუნებაც სწორედ ამ ზრუნვის შედეგი იყო.

როგორც მკვლევარიც შენიშნავს, «ცისკრის» გარშემო დარაზმულ მოღვაწეთა ჯგუფი «არ იყო ერთი იღეოლოგიით შეკავშირებული, არც პრაქტიკული პროგრამა ჰქონიათ გარკვეით გათვალისწინებული, მაგრამ ძირითადი ამოცანა ერთი ჰქონდათ — თავისი ქვეყნის სამსახური». ამ კეთილშობილი მიზნისათვის სამსახურში ისინი ერთმანეთისაგან საგრძნობლად განსხვავდებოდნენ, რაც ჟურნალის ფურცლებიდანაც აშკარად იგრძნობა, მაგრამ რედაქცია მაინც მოსათმენად თვლიდა ასეთ დაპირისპირებას და ერთი მიმართულების უქონლობას. გარკვეულ პერიოდში ეს ტაქტიკა გამართლებულიც იყო.

ვ. კოტეტიშვილის თქმით, «მრავალი ავტორის გამოსვლა საასპარეზოდ, სალიტერატურო ნიადაგის შექმნა და გაწყვეტილი ტრადიციების აღდგენა, ეს უფრო მნიშვნელოვანი იყო და «ცისკარმა» სწორედ ეს დანიშნულება შეასრულა». მართლაც, «ცისკარი» ერთადერთი ლიტერატურული ორგანო იყო იმ დროს, როცა ქართული რომანტიზმი იფერფლებოდა, ხოლო რეალიზმი — ფეხს იდგამდა და ბატონდებოდა. «ცისკარიც» ამ საინტერესო პროცესის «მეისტორიე» იყო.

«ცისკრის» ერთ-ერთ დამსახურებად ვ. კოტეტიშვილს ის მიაჩნია, რომ მან დაიწყო ქართული პროზის რესტავრაცია. ამ გარემოებას კი იგი უკავშირებს, პირველყოვლისა, საერთო ლიტერატურულ ტენდენციას, რომელიც ევროპიდან მომდინარეობდა. მაგრამ, — წერს ის, — «მოთხრობისა და რომანის წამოწყებას სხვა მიზეზიცა ჰქონდა, რაც თვით ამ ხასიათის ნაწარმოების არსებაში იმალება. სახელდობრ: ლიტერატურის გვართა შორის, პროზა უკეთესად აერთიანებს სინამდვილეს და ფანტაზიას, ნატურასა და მხატვრულ გამოგონებას... მისთვის ყველა გზა გახსნილია. და რადგან ორმოცდაათიან-სამოციან წლებში ლიტერატურას დაევალა ცხოვრების წინამძღოლობა, რადგან

მას პრაქტიკული მიზნები დაუსახეს, ამიტომ, თავისთავად, ასეთმა განწყობილებამ თუ მსოფლმხედველობამ გამოიწვია მოთხრობის რესტავრაცია და მნიშვნელოვანიც».

წარმოდგენილი ახსნა, ვფიქრობთ, მეტად საგულისხმო და ანგარიშგასაწევია. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ ისეთი მაღალი და ფაქიზი გემოვნების მკვლევარი, როგორიც იყო ვ. კოტეტიშვილი, გულთბილად იხსენიებს და აფასებს ბევრ იმ «ცისკრელ» პროზაიკოსს, რომელთა სახელები დღესაც მივიწუებულია. ეს კი იმით აიხსნება, რომ მკაცრად მომთხოვნი კრიტიკოსი ყოველთვის ისტორიული თვალთახედვის დიდი პატივისმცემელი იყო.

ამით აიხსნება ისიც, რომ ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში მან ადგილი მისცა ისეთ მწერლებს, რომლებიც საკმაოდ მივიწუებულნი იყვნენ. მათ რიცხვს ეკუთვნიან, კერძოდ, ალ. ორბელიანი, გრ. რჩეულიშვილი, მელანია მამაცაშვილი და ბარბარე ჯორჯაძე.

მეცხრამეტე საუკუნის მოღვაწეთა შორის ალ. ორბელიანი მართლაც ორიგინალური და საინტერესო ფიგურაა. პირადად ჩვენ საკმაოდ დაბალი შეხედულება გვაქვს მის მხატვრულ ნიჭზე და მისი ნაწერების მხატვრულ ღირსებაზე, მაგრამ ისიც უდავოა, რომ მას ანგარიშს უწევდნენ და დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა. ეს გარემოება კი იმით აიხსნება, რომ ალ. ორბელიანი წარმომადგენელი და გამომხატველი იყო საზოგადოების იმ წრისა, რომელიც დიდი სნის მანძილზე მაღალი უფლებებით სარგებლობდა, შემდეგ კი ცხოვრებამ მათ სიტყვასა და საქმეს წინ გაუსწრო, გაინაპირა; მათ ისღა დარჩათ, რომ რაღაც შემარიგებელი როლი შეესრულებიათ ძველსა და ახალს შორის, რა თქმა უნდა, ძველის სასარგებლოდ. ამ არასახარბიელო მოვალეობის აღსრულებისას კი ზოგი აშკარა კონსერვატორად გამოიყურება, ზოგიც —ლიბერალობს. კერძოდ, ალ. ორბელიანი ამ ორ მხარეთა შორის ქანაობს და მისი მნიშვნელობაც ამ ქანაობის ხასიათითაა განპირობებული.

ერთი სიტყვით, ალ. ორბელიანის ავტორიტეტის საფუძველი იყო არა ალ. ორბელიანი-მხატვარი, არამედ ალ. ორბელიანი-მოაზროვნე. როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, ალ. ორბელიანის აზრები, ხშირად, «სოლივით ეჯრება ფეხმოკიდებულ რწმენას და, საყოველთაო აზროვნებისაგან განდგომილი, ჯიუტად ამბობს თავის აზრს. ზოგჯერ კი, მისი სიტყვა იმდენად დამაჯერებელია, რომ არყევს ჩვენს რწმენას და ასწორებს, იპყრობს ჩვენს ფიქრებს და ანგარიშმიუცემლად გვიმორჩილებს».

ამას უნდა დავუმატოთ ისიც, რომ ალ. ორბელიანი იყო ერეკლე მეფის შვილიშვილი და ერთი ყველაზე მთავარი ფიგურათაგანი 1832

წლის შეთქმულთა შორის. მისი «ფიქრი და ზრახვა, სიხარული თუ ღრმა მელანქოლია, ერეკლე მეფის დროს დასტრიალებს და აქედან იზრდება». ასეთ მოაზროვნესა და მოღვაწეს კი იმ დროისათვის ჯერ კიდევ ჰქონდა ნიადაგი სიმპათიისა თუ მხარდაჭერისათვის.

პროფ. ვ. კოტეტიშვილი საკმაოდ ამაღლებული ფორმით წარმოადგენს ალ. ორბელიანს — როგორც მწერალსაც, მაგრამ, ცხადია, ჯერ მარიტებას ვერ ღალატობს და ბოლოს მაინც იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ალ. ორბელიანი მხოლოდ «მისმა მემუარებმა თუ მოგონებებმა ვამოარჩიეს სალიტერატურო გზაზე დამდგარ პირთა რიგებიდან და აამაღლეს, როგორც უნაზესი განცდების და მახვილი აზრის ავტორიო». მკვლევარის ეს შესედულება კი, უდავოდ, გასაზიარებელია.

ალ. ორბელიანის მოგონებები მართლაც საინტერესო და მნიშვნელოვანი დოკუმენტია, რომელიც ბევრ მნიშვნელოვან მასალას აძლევს იმ ეპოქით დაინტერესებულ მკვლევარს და, რაც მთავარია, მემუარისტი ახერხებს არა მარტო მშრალი ფაქტების გადმოცემას, არამედ საზოგადოების გარკვეული წრის განწყობილებებთან და ფსიქოლოგიურ დრამატიზმთან მკითხველის დაახლოებას.

მაგრამ ალ. ორბელიანმა თავისი ნიჭი სცადა მწერლობის თითქმის ყველა სფეროში. მან, ერთ-ერთმა პირველმა, შექმნა ისტორიული დრამები 40-იან წლებში, სანამ თეატრი ჯერ კიდევ არ არსებობდა. ამ დრამებსაც კარგად ატყვია, რომ მის ავტორს ისინი უფრო წასაკითხად ჰქონდა განზრახული, ვიდრე წარმოსადგენად. მათი სცენიური ღირსება შეფასების თითქმის ვერავითარ კრიტერიუმს ვერ აკმაყოფილებს, ცხადია, ისინი სუსტია როგორც მხატვრული ნაწარმოებებიც. ასე რომ, სრულიად ლოგიკურია ვ. კოტეტიშვილის მოსაზრება. როცა ამბობს: «ალექსანდრე ორბელიანი სუსტია როგორც დრამატურგი... მისი პიესები მოქმედების გარეშეა დარჩენილი, იქ რიტორობა უფრო მეტია, ვიდრე ამბავის ორგანიული განვითარება. იმას არ ვიტყვით, რომ ნიჭიერი ადგილები ამ დრამატიულ ნაწარმოებებში არ ჰქონდეს ალ. ორბელიანს, მაგრამ მთლიანად ეს დამუშავებული პიესები კი არ არის, არამედ ნედლი მასალაა».

სამაგიეროდ, ჩვენ ვერ გავიზიარებთ ალ. ორბელიანის პოეზიის ვ. კოტეტიშვილისეულ შეფასებას. ვ. კოტეტიშვილი თითქმის ეთანხმება პროფ. ალ. ხახანაშვილს, რომელიც ამბობს, რომ ალ. ორბელიანის «ლექსები მოკლებულია სულ ელემენტარულ წესებს, რასაც ქართული პროსოდია ითხოვსო», მაგრამ ამ გარემოებას დიდ ცოდვად არ უთვლის პოეტს და ნოვატორადაც კი აცხადებს თეთრი ლექსის დამკვიდრების საქმეში. მაგრამ, ამ შემთხვევაში, იგი ღალატობს არა მხოლოდ ზომიერებას, არამედ მოვლენის ისტორიის ფაქტიურ

მსარესაც. ალ. ორბელიანამდე თეთრი ლექსი გამოიყენა ალ. ჭავჭავაძემ. ამასთან, თეთრი ლექსი პოეტს არ ათავისუფლებს პოეტიკური კანონზომიერების ყოველგვარი ნორმისაგან, კერძოდ, ტაეპთა შორის გარკვეული შეთანხმებისაგან (ზომების მხრივ), რაც აუცილებელია ლექსის მელოდიურობისა და მუსიკალობისათვის. ძნელად თუ ვინმე გაიზიარებს იმასაც, რომ ალ. ორბელიანის ლექსი «რუსთაველი» თითქოს ერთ-ერთი «საუკეთესო ნაწარმოებთაგანია». ჩანს, უოტ უიტმენით დიდმა გატაცებამ იმ დროს, ვ. კოტეტიშვილი მეტად ლმობიერი გახადა ალ. ორბელიანის თეთრი ლექსებისადმიც, თორემ შეუძლებელია, სხვა შემთხვევაში, მას ეთქვა: «ეს ლექსი მეტად დიდი ექსპრესიით არის დაწერილი, შედარებები სულ ახალი და მაღალმხატვრულიაო».

ვ. კოტეტიშვილმა ცალკე თავი უძღვნა მელანია მამაცაშვილის მხატვრული პორტრეტის აღდგენას. ამჯერად ეს, ცხადია, ზედმეტ გაბედულებად მოჩანს, მაგრამ თავის დროზე მკვლევარს შედარებით მეტი საფუძველი ჰქონდა. პირველყოვლისა, მეტი იმედები იყო, რომ აღმოჩნდებოდა ტრაგიკული ბედის მქონე მწერლის ნაწერები. ამასთან, მკვლევარისათვის, რომელიც საგანგებოდ მსჯელობდა ორმოცდაათიან წლებში მხატვრული პროზის რესტავრაციის შესახებ, საკმარისი იყო მ. მამაცაშვილის მოთხრობის («კატო და ანო») მოღწეული ნაწილიც, რათა კიდევ ერთი დამაჯერებელი საბუთი წარმოედგინა თავისი დებულების განსამტკიცებლად და აღეძრა ინტერესი ძიებისადმი. მით უმეტეს, აშკარაა, რომ მწერალი ქალი ახლად ფეხადგმული რეალისტური მიმართულების საინტერესო წარმომადგენელი იყო.

შექმნა რა მ. მამაცაშვილის მეტად ხელშესახები პორტრეტი, მწერლისავე ავტოგრაფიული ჩანაწერების საფუძველზე, ვ. კოტეტიშვილმა მოკლე და სრულიად დამაჯერებელი შეფასება მისცა მოთხრობა «კატო და ანოს». ამ მოთხრობის ნაწილმა ჩვენამდე მოაღწია რუსულ ენაზე გამოცემული ალმანახის «ზურნას» საშუალებით. ამიტომ, ბუნებრივია, მეტის თქმა შეიძლებოდა ნაწარმოების თემატიურ-შინაარსობრივ მხარეზე და არა მხატვრულ ღირსებებზე. «მოთხრობა «კატო და ანო», — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — ჯერ საინტერესოა როგორც რეალისტური ნაწარმოები, და შემდეგ — როგორც იმ სულიერი გარდატეხის და გაბრუების მაჩვენებელი, რომელმაც მოიცვა ჩვენი ქვეყანა. ეს ინტერესი მით უფრო ცხოველდება, რომ ამ ნაწარმოებში დახატულია ჩვენი სოფლის აზნაურობა, რომელსაც ქალაქი ეჯრება!»

როგორც ავტობიოგრაფიაში აღნიშნავს, მ. მამაცაშვილს სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლა შთააგონა და გადააწყვეტია იმ დიდმა გამო-

ხმაურებამ, რომელიც წილად ხვდა გ. ერისთავის თეატრს და ამ თეატრში წარმოდგენილ გ. ერისთავის პიესებს. აქედან გასაგებია, თუ რა კუთხით აინტერესებდა მას ცხოვრების დახატვა და როგორი სამწერლო ინტერესები ჰქონდა. «კატო და ანო», — როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, — უნდა ჩაითვალოს იმ კატეგორიის ნაწარმოებად, რომელსაც სათავე გიორგი ერისთავმა დაუდო, ე. ი. სადაც აღწერილია ჩვენი საზოგადოების ყოფა, ახალი პირობების გამო რომ იმტვრეოდა და იცვლებოდა».

გ. ერისთავის მიერ მომარჯვებული შემოქმედებითი მეთოდი, ცხადია, ყველას მიერ და იმთავითვე არ ყოფილა გაზიარებული. 50-იანი წლების ქართული მწერლობა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომანტიზმის კრიზისისა და რეალიზმის დამკვიდრების ნიშნის ქვეშ ვითარდებოდა.

კრიზისის გზაზე დამდგარმა რომანტიზმმა, რომელსაც დაკარგული ჰქონდა წინანდელი ძალა და ფეროვნება, ერთი მნიშვნელოვანი სიახლე შემოიტანა: შექმნა რომანტიკული პროზა. ამ გარემოებას იმიტომ მივაქცევთ საგანგებო ყურადღებას, რომ დიდი ქართველი რომანტიკოსები მხოლოდ პოეზიას წყალობდნენ და პროზა თითქმის მივიწყებული იყო. რომანტიკულ პროზას, მართალია, არ ჰყოლია სახელგანთქმული წარმომადგენლები, მაგრამ ჟანრის აღორძინების თვალსაზრისით მაინც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მათ მოღვაწეობას. ამ უკანასკნელთა შორის კი ყველაზე თვალსაჩინო დამსახურება გრიგოლ რჩეულიშვილს მიუძღვის.

მიუხედავად ამისა, გრ. რჩეულიშვილი ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში მაინც ჩრდილში იყო დაყენებული: პროფ. ალ. ხახანაშვილმა საკმაოდ სიმპატიურად წარმოადგინა მისი პორტრეტი, მაგრამ შემდგომი ლიტერატურული კვლევა-ძიება მაინც არ დაინტერესებულა დაგვიანებული რომანტიკოსის შემოქმედებით. კრიტიკოსი კ. აბაშიძე, ცხადია, მასზე არც შეჩერებულა და ახალი ქართული ლიტერატურის ევოლუციაში მის მნიშვნელობაზე მსჯელობა საჭიროდაც არ ჩაუთვლია.

ვ. კოტეტიშვილი არ იზიარებს წინამორბედ მკვლევართა სკეპტიკურ დამოკიდებულებას გრ. რჩეულიშვილისადმი და ეს ჩუმი შემოქმედი წარმოადგინა როგორც ქართული ფსიქოლოგიური რომანის დამწყები.

გრ. რჩეულიშვილი მკითხველმა, თავდაპირველად, ლექსებით გაიცნო. მის რომანსებს მღეროდნენ და იზეპირებდნენ. ისინი, როგორც,

ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, დიდ განძს არ წარმოადგენენ, მაგრამ «მათ სტრიქონებში ისმის განცდების სინაზე და ტკბილი მღერა. ლექსის ფორმაც ახალია იმ დროის თვალსაზრისით, აქ უკვე მომზდარია სალიტერატურო და ხალხურ ენათა ის დაახლოვება, რაც შემდეგ «თერგდალეულებმა» განამტკიცეს».

როგორც დაგვიანებული რომანტიკოსი, გრ. რჩეულიშვილი, თავის ესთეტიკურ ხედვაში, მოწყვეტილია მისი თანამედროვე ცხოვრების ინტერესებისაგან. ვ. კოტეტიშვილის სამართლიანი თქმით, «პოლიტიკურ-სოციალური იდეალები მას შთაგონების წყაროდ არ გადაქცევია, მისი კალამი არ მომართულა დროის მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად».

გრ. რჩეულიშვილის ისტორიული სიუჟეტებით გატაცებას ვ. კოტეტიშვილი დასავლეთ-ევროპული ლიტერატურის გავლენითაც ხსნის, მაგრამ ამის უმთავრესი მიზეზი მაინც თვით მწერლის მსოფლგაგებასა და მხატვრულ ინტერესებში უნდა ვეძიოთ.

გრ. რჩეულიშვილის ნაწარმოებთაგან, ვ. კოტეტიშვილი ყველაზე მაღალმხატვრულად მიიჩნევს «ანუკა ბატონიშვილს», «თამარ ბატონიშვილს» და «ქვრივის ლიმონებს». განსაკუთრებით კი პირველ ორ მოთხრობას, რომლებშიც, მისი თქმით, «დრამატიზმი და რომანიული ინტრიგა ოსტატურად არის შეზავებული».

ვ. კოტეტიშვილი მშვენიერად შენიშნავს, რომ გრ. რჩეულიშვილის მოთხრობებში თვითონ არაკზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო ის ჩართული ეპიზოდებია, რომლებიც არაკს ხორცს ასხამენ და ნაწარმოებს აცოცხლებენ. კერძოდ, მას მოსწონს მწერლის წვდომა სიყვარულის გრძნობაში და «ამ გრძნობით შეპყრობილთა ღრმა ცნობა და განცდა». სიყვარულის ფონზე მხატვარი ასერხებს იმასაც, რომ გვიჩვენოს შეუსაბამობა პიროვნების შინაგან სამყაროსა და საზოგადოებაში გაბატონებულ ეთიკურ ნორმებს შორის. ამ გარემოებითვე ხსნის ვ. კოტეტიშვილი იმ დროისათვის გრ. რჩეულიშვილის მოთხრობების პოპულარობას.

ვ. კოტეტიშვილს შეუმჩნეველი არ დარჩენია არც ის სუსტი მხარეები, რომლებიც გრ. რჩეულიშვილის მოთხრობების ღირსებას ამდაბლებენ. პირველყოვლისა, ეს მოთხრობები მას არ მიაჩნია ისტორიული ხასიათის მხატვრულ ნაწარმოებებად, რადგან მათში ვერ ხედავს სიძულვილის იმ სურნელებას, რომელიც «მოგწყვეტთ აწმყოსაგან და გადაგიყვანთ სულ სხვა ქვეყანაში». მართალია, პერსონაჟებად ისტორიული პირებია გამოყვანილი, მაგრამ აღწერილი მოქმედება და გადმოცემული ამბები ძალიან ცოდავენ ისტორიულ სინამდვილეს. ამ გარემოებაზე ჯერ კიდევ მწერლის თანამედროვე კრიტიკამ მიუთითა.

ვ. კოტეტიშვილი გრ. რჩეულიშვილს საყვედურობს მშობლიური ქვეყნის ისტორიის უცოდინარობას, ქრონოლოგიის თუ ფაქტების აღრევასა და დამახინჯებას, უცხო მწერლობის ბრმა გავლენის რეციდივებს, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების მეტად უფერულად ხატვას, ზედმეტი რიტორიულობისაგან თავდაუღწევლობას და სხვ.

მიუხედავად ამისა, ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში ვ. კოტეტიშვილი გრ. რჩეულიშვილს თავაზობს საკუთარ ადგილს, რომელსაც ის იმსახურებს ფსიქოლოგიური პროზის შექმნითა და «სიყვარულის ელემენტის საგულისხმო ჩვენებით».

50-იან წლებში მხატვრული პროზის განვითარების საქმეს, როგორც უკვე ვნახეთ, ემსახურებიან არა მხოლოდ დაგვიანებული რომანტიკოსები, არამედ რეალისტი მწერლებიც. ხოლო ყველაზე დიდი ამაგი ამ მხრივ, დ. ჭონქაძესთან ერთად, ლავრენტი არდაზიანს მიუძღვის.

ლ. არდაზიანი საინტერესო და ორიგინალური შემოქმედია იმდროინდელ მწერალთა შორის. იგი როგორც მხატვარი, ვ. კოტეტიშვილის თქმით, სრულიად სხვა პოლუსზე დგას, ვიდრე გრ. რჩეულიშვილი. მის შემოქმედებაში «არ არის არც ისტორიის რომანტიული სიყვარული და არც სადღესასწაულო მორთულობა. ამის ნაცვლად, ლავრენტი არდაზიანის ნაწარმოებებში, დოკუმენტალური სისწორით არის მოცემული სინამდვილე, მთელი თავისი რუხი ფერით, პროზაული საქმიანობით და ჯღანებით».

მაგრამ ახალი სოციალური კონიუქტურის გაგების საქმეში ლ. არდაზიანი შეუძლებელია გ. ერისთავსა და დ. ჭონქაძეზე მაღლა დავაყენოთ. ვერც იმას ვიტყვით, რომ «სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილში» ლ. არდაზიანს მოეცეს სრულიად ახალი მოტივი. ვ. კოტეტიშვილისაგან განსხვავებით, არა გვგონია, რომ «ლავრენტი არდაზიანის მოთხრობაში უკვე გარკვეულად იწყება რუსული ლიტერატურის გავლენის სფერო». ჩვენი აზრით, რუსულ ლიტერატურასთან ურთიერთობის საკითხში ლ. არდაზიანი არავითარ ახალ საფეხურს არ ქმნის. და თუ მის მოთხრობაში გვესმის ის ხმები, რომლებიც კიდევ უფრო გარკვევით ისმოდა 40-იანი წლების რუსულ მწერლობაში, ეს აიხსნება არა რუსული მწერლობის გავლენით, არამედ მსგავსი ისტორიული სიტუაციით.

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, «სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილში» ლ. არდაზიანმა სამი კარდინალური კითხვა წამოაყენა: 1. განათლება, 2. ბატონყმობის უარყოფა, რაც თავისთავად განათ-

ლების შედეგად მიაჩნია და 3. წარმოება, როგორც ახალი ცხოვრების ეკონომიური ფორმა.

პირველი კითხვა გასაგებია. განათლება — როგორც ქვეყნის წინსვლისა და აღორძინების აუცილებელი გზა — ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში ჯერ კიდევ დიდი ხნით ადრე იყო წამოყენებული და უფლებამოპოვებული. რაც შეეხება ბატონყმობის უარყოფას, ლ. არდაზიანს, სამწუხაროდ, იგი არ უქადაგნია. პირიქით, მისი ფიქრი იქითკენაა მიმართული, რომ ახალი სოციალური ძვრების ეპოქაშიც ამ ურთიერთობამ და მაღალმა წოდებამ ძველი პრივილეგიები შეინარჩუნონ. ხოლო «წარმოება, როგორც ახალი ცხოვრების ეკონომიური ფორმა», — როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, — ლ. არდაზიანმა იმით წარმოადგინა, რომ იქადაგა შრომის აუცილებლობა და მეჯღანუაშვილის სახით შექმნა კომერსანტის ტიპი, რომელსაც ცხოვრების კარგი პერსპექტივა აქვს. მაგრამ, ამ მხრივ, ლ. არდაზიანი ნოვატორი არ ყოფილა. ვაჭართა სახეები და ბურჟუაზიული ურთიერთობის სურათები ჯერ კიდევ გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის და დ. ჭონქაძის შემოქმედებაში აისახა. ის კი უდავოა, რომ ვაჭარ-პირველდამგროვებლის მძიმე და რთული გზა ყველაზე უფრო სრულად და თანმიმდევრობით ლ. არდაზიანმა დაგვიხასიათა.

«სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილის და ალექსანდრე რაინდიძის დაპირისპირებით, — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — მწერალმა, სხვათაშორის, დაუპირისპირა განათლება და გაუნათლებლობაო». გარკვეული აზრით, ეს შეიძლება ასეც იყოს, მაგრამ მათი დაპირისპირების მიზეზი, საფუძველი და მიზანი უფრო რთულ და წმინდა სოციალურ სამყაროში იძირება. ვ. კოტეტიშვილი, სამწუხაროდ, მისთვის ჩვეული ოსტატობით ვერ ჩაწვდა «სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილის» ავტორის სოციალურ-პოლიტიკურ იდეალებს და ყურადღება ვერ გაამახვილა იმ წინააღმდეგობაზე, რომელიც არდაზიან-მოაზროვნესა და არდაზიან-მსატვარს შორის შეინიშნება. თუმცა შენიშნული აქვს ბევრი რამ ისეთი, რომლის შემდეგ თითქოს ძნელი აღარ უნდა ყოფილიყო სწორი დასკვნის გაკეთება.

ვ. კოტეტიშვილმა საგანგებოდ მიუთითა «სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილის» მამხილებელ შინაარსზე. იგი სათანადოდ აფასებს ლ. არდაზიანის მიერ სახელმწიფო-ადმინისტრაციული აპარატისა და ეკლესიის მსახურთა სახეების რეალისტურად ჩვენებას. მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სწორად და სრულად მაინც არა აქვს გაგებული ავტორის სოციალ-პოლიტიკური იდეალები და ნაწარმოების მხატვრული ტენდენცია.

თითქმის მოულოდნელად გვეჩვენება ისიც, რომ ვ. კოტეტიშვილი

ლ. არდაზიანს ახასიათებს მხოლოდ და მხოლოდ «სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილით» და არაფერს ამბობს მის სხვა ნაწერებზე.

ცალკე თავი მიუძღვნა ვ. კოტეტიშვილმა ბარბარე ჯორჯაძის მოღვაწეობის დახასიათებას. საგულისხმოა, რომ, ამ მხრივ, მან ალ. ხახანაშვილსაც გადააჭარბა. ერთი შეხედვით, ეს ზედმეტი სითამამეც იყო, მაგრამ 50-იანი წლების ქართული ლიტერატურის სურათის აღდგენისათვის — უდავოდ საჭირო და აუცილებელი. ერთი მხრივ — გ. ერისთავი, დ. ჭონქაძე, მ. მამაცაშვილი, ლ. არდაზიანი, მეორე მხრივ ალ. ორბელიანი, გრ. რჩეულიშვილი, ბ. ჯორჯაძე — გამოხატავენ ამ პერიოდის მწერლობის ხასიათს: რეალიზმის აღორძინებასა და რომანტიზმის კრიზისის გზაზე დადგომას.

გარდა ამისა, 60-იან წლებში გაშლილი იდეურ-ლიტერატურული ბრძოლის უკეთ გათვალისწინებისათვისაც ბ. ჯორჯაძის პოეტური პორტრეტის მოხაზვაც საკმაოდ გამართლებულია.

სრულიად აშკარად იგრძნობა, რომ ვ. კოტეტიშვილს სწორედ აღნიშნული ფაქტორები უბიძგებდნენ, ადგილი დაეთმო ბ. ჯორჯაძისათვის ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში და არა მისი მხატერული შემოქმედების ესთეტიკური ღირებულება. «მართალია, — წერს ის, — დღეს ბარბარე ჯორჯაძე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სამარცხლიანად არის დავიწყებული, რადგან თვით ავტორმა უფრო დიდხანს იცოცხლა, ვიდრე მისმა შემოქმედებამ, მაგრამ ეს კიდევ არ გვაძლევს იმის უფლებას, რომ მისი დამსახურება ქართული ლიტერატურის წინაშე სამუდამოდ იყოს უყურადღებოდ დატოვებული. თუნდ მარტო ის ფაქტი, რომ «ძველთაგან» ილია ჭავჭავაძეს ყველაზე დიდი ბრძოლა ბარბარე ჯორჯაძემ გაუწია, უკვე აძლევს მას ადგილის დაჭერის უფლებას ჩვენი ლიტერატურის ისტორიის ფურცლებზე. მაგრამ მისი დამსახურება ეს ხომ არ არის. იგი თავის დროზე საკმაოდ გავლენიანი პოეტი იყო. მის ყოველ სიტყვას საგანგებოდ ყურს უგდებდა ჩვენი ლიტერატურის მოყვარული საზოგადოება».

მკვლევარის ეს სიტყვები სრულიად რელიეფურად წარმოადგენენ პოეტი ქალის დამსახურებას ჩვენი მწერლობის წინაშე და იმ ინტერესსაც, რომელიც მისდამი აღეძვრის ისტორიკოსს.

ვ. კოტეტიშვილს ბარბარე ჯორჯაძე მიაჩნია ძველი თაობის თითქმის უკანასკნელ წარმომადგენლად, რომლისთვისაც ძვირფასი და ავტორიტეტული იყო მხოლოდ და მხოლოდ ძველი. ამიტომ იყო, რომ ილია ჭავჭავაძის მიერ წამოყენებულ ახალ ესთეტიკურ პრინციპებს მან ანტონ კათალიკოსის ენობრივ-ლიტერატურული შეხედუ-

ლებები დაუპირისპირა და, ეპოქის დონეს ჩამორჩენილი, სასტიკად დამარცხდა.

ბ. ჯორჯაძე — როგორც მწერალი — წყალობდა როგორც პოეზიას, ასევე პროზას, დრამატურგიას და ლიტერატურულ კრიტიკასაც. მისი პიესებიდან ვ. კოტეტიშვილი უფრო მაღლა აყენებს დრამას «შური», რომელშიც კარგად არის გამოკვეთილი ზოგიერთი სახე და ნაჩვენებია ახალი ეპოქის (უფრო სწორად გარდამავალი ხანის) სუნთქვა, ახალი ცხოვრებით დაბნეულ ადამიანთა ფსიქოლოგია, ბრმა მიმბაძველობა და ზნეობრივი გაღატაკება.

«რაც შეეხება მის პროზაულ ნაწარმოებებს («ალავერდობა», «თაზი» და სხვ.),—წერს ვ. კოტეტიშვილი,—საინტერესონი არიან მდიდარი ეთნოგრაფიული მასალით და გადმოცემის სიცოცხლითო». სხვაგვარი შთაბეჭდილება არც დღევანდელ მკითხველს არ შეიძლება გაუჩნდეს.

სრულიად სამართლიანად, ვ. კოტეტიშვილი მეტ მნიშვნელობას აძლევს ბ. ჯორჯაძის ლირიკას. ეს უკანასკნელი ფორმის მხრივ მას მძიმედ და მოუქნელად მიაჩნია, მაგრამ უწონებს სიწრფელეს განცდებისას, რომელიც ქალურ მელანქოლიას დაუნისლავს.

ბ. ჯორჯაძის პოეტური ქვეყანა, ვ. კოტეტიშვილის თქმით, «ჩვეულებრივ, სევდიანად გამოიყურება, იქ სიხარული რაღაც ნაძალადევია, სიმღერა — ტკივილებით სავსე და სული — ბუნებრივი რომანტიულობის ბრძმედში გამოვლილი».

ბ. ჯორჯაძის ლირიკაში გარკვეულ ადგილს იჭერს მოქალაქეობრივი მოტივიც, უფრო სწორად — გლეხთა ცხოვრების ჩვენება. ამ გარემოებას კი ვ. კოტეტიშვილი ხსნის რაფიელ ერისთავის პოეზიის გავლენით.

მაგრამ, უდავოა, რომ ბ. ჯორჯაძისადმი ინტერესს ჩვენში იწვევს არა მისი მხატვრული ნაწერები, არამედ ის პოლემიკური სტატიები, რომლებითაც იგი «შეეგება» ახალგაზრდა ილიას «ცისკრის» ფურცლებზე.

ამიტომ, სრულიად გამართლებულად მიგვაჩნია ვ. კოტეტიშვილის სიტყვები: «დღეს ბარბარე ჯორჯაძე, როგორც პოეტი, მკვდარია, მაგრამ ისტორიისათვის კი იგი ერთი პუნქტთაგანია, რომელსაც მკვლევარი გზას ვერ აუქცევს».

6

საგნისადმი შესატყვისი ამაღლებული სტილით იწყებს ვ. კოტეტიშვილი 60-იანი წლების ლიტერატურული ცხოვრების დახასიათებას. მას მთელი სერიოზულობით აქვს გათვალისწინებული ჩვენს ლიტერა-

ტურასა და საზოგადოებრივ ყოფაში მომხდარი ის დიდი გარდატეხა, რომელიც თერგდალეულთა მოღვაწეობასთან არის დაკავშირებული. უაღრესად მდიდარი და საინტერესო ეპოქის მაჯისცემა მისთვის საკმაოდ გარკვეული და ნათელია. ორმოც წელზე უფრო ადრე დაწერილ ამ გამოკვლევაში თანამედროვე სკეპტიკი მკვლევარიც კი მეტად იშვიათად იპოვის მოძველებულ და სადავო დებულებებს. სიცოცხლის ასეთი უნარიანობა კი მას შეუნარჩუნა ავტორის ერთგულებამ ფაქტობრივი მასალისადმი, პატივისცემამ დამოუკიდებელი აზროვნებისადმი, დიდმა მოქალაქეობრივმა გამბედაობამ და ლიტერატურული კონიუნქტურებისადმი დაუმორჩილებლობამ.

პატრიოტი მკვლევარი, ბუნებრივია, სილაღისა და სიამაყის გრძნობით იღფურვება, როცა ისტორიის შარაგზაზე გასცქერის იმ დიდ მხედრიონს, რომელსაც დიდი ილია სარდლობდა. შეიძლება ვინმემ თქვას, რომ ილია იმთავითვე ხომ არ ყოფილა ბუმბერაზი, მაგრამ ეს შეცდომა იქნება. ილია სწორედ იმთავითვე იყო ის დიდი ილია, როგორიც შემდეგ გაიცნო საზოგადოებამ. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ მას ჯერ კიდევ არ ჰქონდა გაკეთებული ის, რაც შემდეგ გააკეთა. თორემ ვინ იტყვის, რომ პოტენციურად რაიმე აკლდა იმ კაცს, რომელიც წერდა ცნობილ «ორიოდე სიტყვას...» და მზად იყო ფართო და მკაცრი პოლემიკისათვის, მზად იყო «პასუხი» გაეცა ყველა სადავო კითხვაზე.

ვ. კოტეტიშვილი თერგდალეულთა პატრიოტულ თავდადებასა და უაღრესად ნაყოფიერ მოღვაწეობას იმდროინდელი ცხოვრების კანონზომიერ მოვლენად თვლის, მაგრამ საგანგებოდ გახაზავს იმ ბედნიერ თანმთხვევას, რომელიც ეპოქის მოთხოვნებსა და სამოციანელთა ინტელექტუალურ და მხატვრულ შესაძლებლობათა შორის აღმოჩნდა.

როგორც იგი აღნიშნავს, სამოციანელთაგან ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ინტერესები ითხოვდნენ ერთობლივ მოქმედებასა და დიდი მსხვერპლის გაღებას. მათ ეს მისია კეთილსინდისიერად აღასრულეს; ისინი «შეთქმულებსავით გრძნობდნენ თავს და ძმადნაფიცებსავით მხარს აძლევდნენ ერთმანეთს, რაც მათ მოქმედებას რაღაც საერთო სურნელებას აძლევს». მაგრამ საკუთარი ინდივიდუალობა და ტალანტის ორიგინალობაც მშვენივრად შეინარჩუნეს, რაც კიდევ უფრო დიადსა და საინტერესოს ხდის მათ შემოქმედებას.

ვ. კოტეტიშვილი მართებულად ვარაუდობს, რომ თერგდალეულთა გაერთიანება ჯერ კიდევ პეტერბურგში მოხდა, შემდეგ კი თბილისში დაბრუნებულმა ილიამ თანამოაზრეთა ახალი ჯგუფიც შექმნა. სწორად მიუთითებს იგი იმაზეც, რომ სამოციანელთა წინაშე ორ-

გვარი ამოცანა იყო: წარსულის სიდიადის ფსიქოლოგიური აღდგენა და «სინამდვილის ხელში ჭერა». ამიტომაა, რომ «თერგდალეულების» სახელთან ისტორიამ დააკავშირა რეალიზმის განმტკიცება, მაგრამ მათ ნაწარმოებებში იშვიათი არ იყო რომანტიზმის «სულის სალმობაც». მათ დამსახურებად მიაჩნია მას, აგრეთვე, ლიტერატურაში სასაუბრო, ხალხური ენის განმტკიცება.

ვ. კოტეტიშვილის კონცეფციით, თერგდალეულები იყვნენ ნამდვილი რევოლუციონერები, რომლებიც მტკიცედ იბრძოდნენ ძველის შესაცვლელად. მათი ბრძოლა «მამების» წინააღმდეგ თითქოს ლიტერატურულ სფეროში მიმდინარეობდა, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ბრძოლის სიმწვავე განპირობებული იყო იმ ახალი პერიოდის დაწყებით, რომელსაც «იდეურად ახალმა თაობამ უწინამძღვრა და რომელსაც რეფორმების სამზადისი ეწოდა». გარკვეული აზრით, ისინი სოციალისტები იყვნენ, რომელთა დროშაზე ეწერა ბატონყმობის მოსპობა და გლეხთა მიწებით განთავისუფლება. «მაშასადამე, «მამებს» და «შვილებს» მხოლოდ სალიტერატურო საკითხები კი არ ყოფდნენ, არამედ მთელი მსოფლმხედველობა და, განსაკუთრებით, ის სოციალ-ეკონომიური მოძღვრება, რომელსაც «მამები» უდიდეს დანაშაულად აცხადებდნენ. ამ ნიადაგზე ატეხილი დავა და სალიტერატურო პოლემიკა ამ დიდი დავის შემდგომი ნაწილი იყო».

სამოციანელთა ამგვარი შეფასება და თაობათა ბრძოლის ასეთი გაგება, განსაკუთრებით ოციან წლებში, მისი ავტორის არა მარტო ნიჭიერებაზე, არამედ მეცნიერულ გაბედულებაზეც მიუთითებს. თუნდაც ის რად ღირს, რომ მკვლევარი ამ დროს სრულიად თავისუფალი იყო ვულგარული სოციოლოგიზმის რეციდივებისაგან!

ვ. კოტეტიშვილი ფრიად ანგარიშგასაწევ დებულებას აყენებს იმ მხრივაც, რომ სამოციანი წლების ჩვენ სინამდვილეში ხედავს არა ორ, არამედ სამ ბანაკს: კონსერვატორები, ლიბერალები და რევოლუციურად განწყობილი ახალი თაობა. ჩვენ ვიზიარებთ იმ შეხედულებასაც, რომელსაც იგი ამ უკანასკნელის შესახებ გამოთქვამს: მათ არ ჰქონიათ «გარკვეული და მტკიცე პროგრამა, რომ «თერგდალეულები» წარმოვიდგინოთ როგორც სკოლა ან როგორც პარტია. ეს იყო ერთი მიზნისკენ მიმავალი ახალგაზრდობის კავშირი, პროგრესულად მოაზროვნე, რადიკალურად მეოცნებე, რომელსაც განწყობილება და ტემპერამენტი უფრო აკავშირებდა, ვიდრე პროგრამული დისციპლინა».

როგორც თვითონაც შენიშნავს, ვ. კოტეტიშვილს მიზნად არ დაუსახავს თაობათა ბრძოლის დეტალური განხილვა. მან მხოლოდ მიუთითა იმ გარემოებაზე, რომ ეს ბრძოლა არ ყოფილა წმინდა ლიტე-

რატურული ხასიათის და ყურადღება, ცხადია, ლიტერატურულ სფეროზე გაამახვილა. მისი თქმით, ამ ბრძოლის ერთი დიდი შედეგი სალიტერატურო კრიტიკის აღორძინება და მისი ჯეშმარიტ საფუძველზე დაყენება იყო.

კრიტიკა, ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, წინა საუკუნეებშიც იყო და იგი ლექსის სახით იშლებოდა. ამას მოწმობს «ვეფხისტყაოსნის» შესავალი და თეიმურაზის, არჩილის, მამუკა ბარათაშვილის და სხვათა პოეზია. და ეს არც აკვირვებს მას, რადგან «ნამდვილ ესთეტიკურ თუ სალიტერატურო კრიტიკას პოეტის სიბრძნე ჭირდება და არა მშრალი სილოგისტიკა». ამასაც რომ თავი დავანებოთ, «ცისკრის» ფურცლებზე ჯერ კიდევ 50-იან წლებში დაიწყო ანგარიშგასაწევი კრიტიკული წერილების გამოქვეყნება. მაგრამ თერგდალეულებმა მაინც სრულიად ახალი ეტაპი დაიწყეს კრიტიკის სფეროშიც. ამ მხრივ საპროგრამო სიტყვა თქვა ილიამ, რომლის პირველ სტატიაშივე («ორიოდე სიტყვა...») იგრძნობოდა «შეურიგებლობა, აზრის სიმაღლე და სიმტკიცე». ამ წერილით ილია თავიდანვე ისე ძლიერი წარმოდგა, რომ «ყველა გრძნობდა... დიდი ჯკუის ადამიანი მტკიცე ნაბიჯით მიდიოდა ქართული აზროვნების ტახტისაკენ და მიდიოდა დაუზოგველ ნოვატორობით». ილიამ ხელოვნების, ლიტერატურის დანიშნულებაც განმარტა და, ამ თეორიულ ფონზე, კონკრეტული ლიტერატურული მოვლენებიც შეაფასა. იგი იყო «პირველი ქართველი კრიტიკოსი, რომელმაც ლიტერატურა აზროვნების საგნად აქცია, და ყველას გააგებინა, რომ ჩვენს მწერლობაში იწყებოდა ახალი პერიოდი შემოქმედებითი ანალიზისა».

ილია ჭავჭავაძემ, როგორც სწორად მიუთითებს ვ. კოტეტიშვილი, დამაჯერებლად უარყო ის შეხედულება, რომელიც კრიტიკის სისუსტეს ლიტერატურული მასალის სიღარიბეს აბრალებდა. მან მიუთითა არა მარტო ძველი ქართული მწერლობის სიდიადეზე, რომელსაც ყველა ქვეყნის ხალხი ინატრებდა, არამედ არც «თანამედროვე პოეზია დასტოვა უყურადღებოდ და აქაც მოუხდინა რეაბილიტაცია უმართებულოდ ფასდაკარგულ ქართულ შემოქმედებას». მან აშკარა ჯახადა, რომ კრიტიკის სისუსტე ჩვენ კრიტიკოსთა «ქონდრისკაცობას» მიეწერება. მათ შეუძლიათ წერონ დარვინის თეორიაზე, ჰეგელის ესთეტიკაზე, ლესინგისა და ტენის ხელოვნების ფილოსოფიაზე, წიგნები შექმნან ჰომეროსზე, შექსპირზე, გოეთეზე, ბაირონზე, მაგრამ ჩვენი თუნდაც პატარა პოეტის შემოქმედებას ვერ მისცემენ საფუძვლიან შეფასებას. და ეს იმიტომ, რომ «ქონდრისკაცები» აქ ვერაფერს იპოვიან ისეთს, რომლის გადამღერება შეიძლებოდეს, «აქ, — როგორც ილია ამბობს, — ყველაფერი საკუთარი ჯკუით უნდა ზი-

დოთ და ყველაფერს საკუთარი გონების შუქი მიაყენოთ. თქვენს გა-
რე აქ ვერაფერს იპოვნით, ვერას იშოვნით. აქ სხვა უნარია საჭირო,
სხვა გამჭრიახობა, სხვა ძალ-ღონე. შეიძლება კაცს აუარებელი ცოდ-
ნა და სწავლა ჰქონდეს და აქ ერთი ფეხიც ვერ წადგას, თუ ის «სხვა
უნარიც» არა შეელის. ის «სხვა უნარი» იგია, რასაც თვითმსჯელობას,
თავისით მოქმედებას, თავისით სვლას ეძახიან. აი ჩვენი სისუსტე
სწორედ ამ თვითმსჯელობის, თვით-მოქმედობის უქონლობაშია...
ამ გვარის მშრალის და უქმი გონების კაცი სახელოვანმა გეტემ დაგვი-
ხატა თავის «ფაუსტში». «ფაუსტში» რომ გამოყვანილია ვაგნერი,
სწორედ ზედგამოჭრილი სახეა იმ გვარის კაცობისა, რომელთაც
ცოდნა აქვთ და საკუთარის ჭკუით ტარების უნარი კი ღმერთს, თ-
ბედს იმათთვის არ მიუმადლებია».

მაგრამ ასეთი «ვაგნერების» გაშიშვლებით როდი ამოიწურებო-
და ილიას მიზნები კრიტიკის სფეროში. როგორც ვ. კოტეტიშვილი შე-
ნიშნავს, ეს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარე იყო. თვით მას უნდა ეჩვე-
ნებინა ჭეშმარიტი კრიტიკის მაგალითები. და მანაც საქვეყნოდ და-
ადასტურა, რომ «შემთხვევითი კრიტიკოსი კი არ ყოფილა... და უკაც-
ქვეყნის დიდი კაცი, არამედ სრულიად გარკვეული და ღრმა მსოფლ-
მხედველობით დამძიმებული, რომელიც თუ აფასებდა რამეს, მართლ-
აფასებდა, სერიოზულად, მკაცრად და ცივად».

და მიუხედავად იმისა, რომ ილიას ნიჭი და უნარი ქრისტეს კვარ-
თივით გაინაწილა ქვეყნის საჭიროებამ, დასაგმობი ზერელობა არსად
დატყობია; კრიტიკის სფეროშიც საპროგრამო სიტყვა თქვა. როგორც
ჩვენი ნიჭიერი მკვლევარი შენიშნავს, ილია — «რევოლუციონერი
აზროვნებაში, მაინც არ მოსწყდა ეროვნული ცხოვრების ფესვებს.
პირიქით, ლიტერატურის და ერის დაკავშირება იყო მის მიერ დასახუ-
ლი ზოგადი ლიტერატურული ამოცანა»; ამ მხრივაც მტკიცე ტრადი-
ცია შექმნა მან.

სამოციანი წლების ქართული ლიტერატურული ცხოვრების ამგვა-
რი დახასიათება წარუმძღვარა ვ. კოტეტიშვილმა თავის საინტერეს-
გამოკვლევას ილია ჭავჭავაძეზე.

*

ილია ჭავჭავაძეზე მსჯელობას ვ. კოტეტიშვილი მწერალთა შო-
პენჰაუერისეული კლასიფიკაციის გახსენებით იწყებს. შოპენჰაუერმ
მწერლები ხომ სამ ჯგუფად დაჰყო: ერთნი, რომლებიც გვაგონებენ
მეტეორებს, მეორენი — პლანეტებს, მესამენი—უძრავ ვარსკვლავებს.

თუ ამ კლასიფიკაციით ვიხელმძღვანელებთ, «ილია ჭავჭავაძე, თა-
ვისი შემოქმედების მიხედვით, — ამბობს ვ. კოტეტიშვილი, — შეიძ-

ლება შევადაროთ მეტეორებს, პლანეტებსა და უძრავ ვარსკვლავებს, რადგან მისი შემოქმედება სამგვარია: 1. მსწრაფლ-წარმავალი, 2. დროული, 3. წარუვალი». ამასთან, ილია ჭავჭავაძეში იგი ხედავს როგორც დიდ ნაციონალურ, ასევე ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის შემოქმედს.

ვ. კოტეტიშვილი ყურადღებას აქცევს იმ გარემოებასაც, რომ ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება საინტერესო და მიმზიდველია განსხვავებული რწმენისა და შეხედულების მქონე მკითხველთათვის და ამის მიზეზს იგი სამართლიანად ხედავს ილიას — როგორც შემოქმედის— თავისებურებაში. ამ ნიჭიერ მხატვარს ახასიათებს სულის დიდი სიმდიდრე და სირთულე, თანაც «სულ უბრალო მოვლენის იქითაც რაღაც დიდ ქვეყნებს გაჩვენებთ».

ილია მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის აქილევსია, მის გარშემო «დაგროვდნენ ყველა ის ძალები, ვის მხრებსაც მომავალი ეყრდნობოდა» და მანაც ამ ეპოქის შტაბის უფროსობა იდვა თავს. არც ერთი საკითხი, რომელიც ჩვენს იმდროინდელ საზოგადოებრივ ცხოვრებას ეხებოდა, გვერდს არ უვლიდა ილიას, ილიაც უყურადღებოდ არ ტოვებდა არც ერთ მათგანს და მხატვრული თუ პუბლიცისტური სიტყვით არკვევდა მათ არსს.

ილიამ ჩვენს მწერლობაში დაამკვიდრა აზრთა ნამდვილი ბრძოლა, მოახდინა ლიტერატურული ფრონტის გარკვეული დაყოფა. იგი და მისი თანამოაზრენი, «ბრძოლის სულით აღფრთოვანებულნი, რევოლუციონერები, სულით დემოკრატები, რწმენით პროგრესისტები», შეუპოვრად ეკვეთნენ ძველ კერპებს — რეაქციული აზრისა და კარიერის მოტრფიალეთ.

მიუხედავად იმისა, რომ ილიას მალე არ დაუტოვებია სამოღვაწეო ასპარეზი, მან, როგორც ყველა დიდმა ადამიანმა, მაინც ბევრი საიდუმლო წაიღო, ამასთან, «რაც სთქვა, კიდევ არ არის ის, რის თქმაც შეეძლო». მის ნათქვამში, ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ხშირად მოცემულია მხოლოდ რეპროდუქციები «იმ ძირითადი სტიქიონისა, რაც აწვალებდა მის მუდამ მებრძოლსა და შეურიგებელ სულს». და ამ სტიქიონის ჭეშმარიტი შეცნობის გზაზე, ჩვენი მკვლევარის თქმით, ყველაზე მეტ მასალას იძლევა «მგზავრის წერილები».

«მგზავრის წერილებს» ვ. კოტეტიშვილი უწოდებს მისი ავტორის პირველ დიდ გამოჩენას, რადგან მასში ხედავს ილიასათვის დამახასიათებელ მოქალაქეობრივ ენერგიასა და ბრძოლის უნარს — დაუდგრომლობას, ბრძოლისა და სიცოცხლის მხატვრულ აპოლოგიას, იმ შინაგან მღელვარებასა და დუღილს, რომელიც მას აწვალებდა. უფრო

მეტი, მასში «მოცემულია ის სასიცოცხლო ელექსირი... რომელსაც უნდა გადაერჩინა ჩვენი დაკნინებული ქვეყანა».

ამ სასიცოცხლო ელექსირში, რა თქმა უნდა, მკვლევარი გულისხმობს მწერლის ეროვნულ პროგრამას, საქართველოს საზღვარზე მოახლოვებულმა რომ გვითხრა მოხევის პირით: «ადრიდა, ავად თუ კარგად, ჩვენ ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო».

მოხევესთან ილიას დიალოგის მნიშვნელობა ქართველთათვის, ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ისევე დიდი იყო, როგორც — რუსებისათვის ჩაადაევის «ფილოსოფიური წერილებისა», რომლის შესახებ გერცენმა თქვა: «ეს იყო შუაღამისას გასროლილი თოფის ხმაო».

მაგრამ იმდროინდელი საქართველოს მდგომარეობა მაინც სხვა იყო. მის ჭეშმარიტ შვილს ორმაგი ფიქრითა და შრომით უნდა ეცხოვრა და ემოღვაწა. მის აზრსა და საქმეში მხოლოდ სოციალური პრობლემა, წარმოდგენილი წმინდა სახით, ვერ გახდებოდა მთავარი და ძირითადი. იგი ყოველთვის დაკავშირებული და დამორჩილებული იყო ეროვნულ პრობლემას. და სწორედ ამ ორი პრობლემის ამგვარი გააზრება და წარმართვა იყო ის უდიდესი დამსახურება, რომლის გამო ილია ჭავჭავაძეს ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებლობაში ვერავინ შეეცილება* დიახ, ილია იყო პირველი კაცი, რომელმაც თავის შემოქმედებაში საქართველო დაინახა ისე, როგორიც იგი იყო, არა მისი რომელიმე მხარე, არამედ მთელი მისი «სხეული» და სული. ამიტომ იყო, რომ ილიას ნააზრევი გახდა ის დიდი «აუზი», საიდანაც მოწანწკარებდა ყველა წყარო, რომელიც ჩვენი აზრისა და სულის ოაზისებს რწყავდა მთელი ეპოქის მანძილზე.

ილიას სხვებზე ნაკლებად არ უფიქრია და არ უზრუნია ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების სოციალ-ეკონომიურ მხარეზე, მაგრამ მან კარგად იცოდა, რომ ამ უკანასკნელის გადაწყვეტა ჩვენს სინამდვილეში ეროვნული ვითარების წინდახედული გათვალისწინებით უნდა მომხდარიყო. «ადამიანი თუ მთელი ერი, იმისთვის კი არ არის რომ პური სჭამოს, არამედ პურს სჭამს იმიტომ, რომ კაცურკაცურად იცხოვროს და აცხოვროს თავისი შთამომავალიო», ამბობდა ილია, რითაც გასაგებს ხდიდა ეროვნული და სოციალური პრობლე-

---

* მართალია, იყვნენ და არიან მკვლევარები. რომლებიც ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებლობას ნ. ბარათაშვილს მიაწერენ და არა ილია ჭავჭავაძეს, მაგრამ მათ ეს არ დაუსაბუთებიათ, ისევე როგორც ოდნავადაც არ დაურღვევიათ არგუმენტები იმ მკვლევარებისა, რომლებიც ამ დამსახურებას ილია ჭავჭავაძის მოღვაწეობას უკავშირებენ. დეკლარაციული განცხადებები. როგორ ხმამაღლადაც არ უნდა იყოს გამოთქმული, მხოლოდ მათ ავტორთა საკუთრებად რჩება და მეცნიერება მათ ვერ გაიზიარებს.

მის მჭიდრო ურთიერთობას საერთოდ. მაგრამ ილიამ მშვენივრად იცოდა ისიც, რომ «ჩვენში... სოციალური და ეკონომიური კითხვების შემუშავება ტოლად არ მიდიოდა ეროვნული კითხვების განვითარებასთან, და თვალსაჩინოდ უკან რჩებოდა. ეს აიხსნება იმ გარემოებით, რომ ეროვნული მდგომარეობა უფრო საშიში იყო, ვიდრე ეკონომიური; ეროვნული მხარე ჩვენის არსებობისა უფრო ძლიერ გვტკიოდა, გვაღონებდა, ვიდრე სოციალური. ქონებით ჩვენი გლეხობა უკან არ ჩამორჩება რუსეთის გლეხობას; მაგრამ აბა შეადარეთ ჩვენი ენის, ლიტერატურის, ჩვენი მეცნიერების და სხვ. ეროვნულ ძალთა უფლებანი რუსეთისას, და თქვენ მათ შორის დაინახავთ განუზომელ მანძილს» («ივერია», 1882 წ., № 2).

ვინც ამ ვითარებას და მის შესატყვისად წარმართულ ილიას მოღვაწეობას გაიაზრებს საფუძვლიანად, მისთვის ნათელი გახდება ილიას სოციალური პროგრამის «შეზღუდულობა» და იმის მიზეზიც, «რატომ არ ჩაუცვამს მას არც ერთი ფორმის ტანისამოსი» და რატომ «არ მიუკერებია რომელიმე პოლიტიკურ-სოციალური ჯგუფის რაიმე ნიშანი», — როგორც შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი.

ვ. კოტეტიშვილი მართებულად მსჯელობს იმის შესახებაც, თუ რამ აიძულა ილია დაეძახა: «სად არის ქართველი და ქართველობა?». არც ის აკვირვებს მას, რომ დიდი პოეტი სამშობლოში სამშობლოს დაეძებდა და საქართველოში — ქართველს. პასუხს ამაზე ხომ თვით ილია იძლევა: «საერთო სახელი ქართველი — კერძოობითად გავხაღეთ, მამული დანეხვილ ნაფუძვრად გადავაქციეთ, პატივი — ნეხვად, თავი — გოგრად და ჩვენი უადამიანობა იქამდის მივიყვანეთ, რომ კაცი კაცს აღარ ნიშნავს, თუ ზედ კაცური არ დავუმატეთ». ამიტომ იყო, რომ ღრმა ამოოხვრით ამბობდა: «ვაი იმ ხალხს, რომელსაც საერთო ძარღვი გაუწყდა; ვაი იმ ქვეყანას, საცა საერთო ძარღვში სისხლი გაშრა, საცა ყველაში თითო არ არის და თვითეულში ყველა, საცა თვითეული ყველასათვის არ ჰფიქრობს და ყველა თვითეულისათვის, საცა «მე» ხშირია, და «ჩვენ» იშვიათი... დავაქციეთ მამათა ჩვენთა სამარე, შვილთა ჩვენთა აკვანი. დიდი «მამული» დავშალეთ, პატარები გავიკეთეთ» («დროება», 1876 წ., № 27).

ილიას ამგვარი მსჯელობის მნიშვნელობის შესაფასებლად ვ. კოტეტიშვილი ესესხება არჩ. ჯორჯაძეს, რომელმაც თავის დროზე შენიშნა: «ჩვენს პატრიოტულ ლიტერატურაში, ამ სიტყვების ბადალი არა ვიცით-რაო».

მაგრამ ვ. კოტეტიშვილი კარგად გრძნობს, რომ ილია მხოლოდ ამგვარი სიტყვების ავტორი როდი არის. იგი მშვენივრად ხედავს, რომ ილია მხოლოდ უარმყოფელი და მხოლოდ მანკიერების დამნახვე-

ლი როდი იყო; «ამას ახსნა ეჭირვებოდა და ახსნის შემდეგ კი ახალი გზა». ილიაც სწორედ ასე იქცეოდა.

ვ. კოტეტიშვილმა ილიას მხატვრულ მემკვიდრეობაში მართებულად ამოიკითხა ეროვნული ფანატიზმისა და შოვინიზმის გრძნობის დამაჯერებელი უარყოფა. იგი სიამაყის გრძნობით იხსენიებს ილიას სიტყვებს: «ეხლანდელ დროში დევნა და ძულება ეროვნული, ერთმანეთის გაუტანლობა იმის გამო, რომ შენ სხვა თესლისა ხარ და მე სხვა თესლისა და ერთად ვერ გვეცხოვრებაო, მარტო ბრიყვის და უვიცის მოძღვრებაა და სამართლიანად გასაიცხი ყოველ პატიოსან და გონებაგახსნილ კაცისაგან».

და თუ თავისი ქვეყნის მკაცრი კრიტიკოსიც იყო, არა იმიტომ რომ ვერ ხედავდა მის დიდ ღირსებებსა და მის მომავალს, არამედ მისი მეტად აყვავება და ჯეშმარიტი თავისუფლება წყუროდა. ამიტომაც საჭირო დროს ომახიანადაც ამხნევებდა:

„ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია!..
აწმყო თუ არა გაწყალობს, მომავალი ჩვენია!"

ვ. კოტეტიშვილიც სწორად შენიშნავს, რომ ილიას «საქართველოს აღორძინების იმედი ჰქონდა, და მიტომაც არის, რომ იგი არ ინდობდა იმ პირთ, ვინც რაიმეგვარად შელახავდნენ საქართველოს ღირსებას».

ახალი ეპოქის დაწყება ლიტერატურაში მრავალმხრივ ზრუნვას ითხოვდა თერგდალეულთაგან. რომანტიზმის უარყოფისა და რეალიზმის გაბატონების ინტერესები დღის წესრიგში აყენებდნენ ლიტერატურის ხალხთან მტკიცე დაახლოებას. საჭირო იყო ცოცხალი სიტყვა და ხალხისათვის გასაგები სამწერლო ენა. ეს ვითარება ყველაზე უკეთ თვით ილიამ შენიშნა და მოაგვარა კიდევაც. მართალია, «იმას ვერ ვიტყვით, რომ აქ ილია ჭავჭავაძე ნოვატორი იყო, მანამდე ეს ტენდენცია უკვე შეეჭრა ჩვენს ლიტერატურას გიორგი ერისთავის, დანიელ ჭონქაძის და სხვათა საშუალებით, მაგრამ ის, რაც ილიამდე მკრთალი ტენდენცია იყო, ილიამ დააკანონა და აქ არის მისი დიდი დამსახურებაცო» — სამართლიანად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, რომელიც დიდ ზომიერებას იჩენს ლიტერატურული პროცესის ობიექტურ შეფასებაში.

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ილია ჭავჭავაძემ ალღო აუღო იმ გარემოებასაც, რომ ქართული ეროვნული ინტერესები სამოციან წლებში უპირველეს ამოცანად სოციალური პრობლემის — ბატონყმური ინსტიტუტის მოსპობას აყენებდა. ამის გარეშე შეუძლებელი იყო ეროვნულ აღორძინებასა და ეროვნულ-გამათავისუფლებელ მოძ-

რაობაზე სერიოზული ფიქრი. ამიტომ იყო, რომ ილია ავიდა სატირიკოსის მაღალ პიედესტალზე, საიდანაც მკაცრად ამხილებდა დროჰოჭმული ურთიერთობის დრომოჭმულობას, მის დამცველთა ჩამორჩენილობას და საფუძვლიან გარდაქმნათა მოხდენის აუცილებლობას.

ილია — ბატონყმური სინამდვილის პირუთვნელი კრიტიკოსი — ქართულ მწერლობაში წარმოდგა ტიპიურ სახეთა და გარემოთა უბადლო მხატვრად. მისი «კაცია ადამიანი?!», «გლახის ნაამბობი» და «კაკო ყაჩაღი» იმდროინდელი ქართული სოციალური ყოფის ცოცხალი სურათებია, რომლებშიც დიდი ოსტატობითაა ასახული განვითარების ისტორიული კანონზომიერებით განწირული ბატონყმური სინამდვილე და გასაგებადაა მინიშნებული მომავლის სავარაუდო ტენდენციებზეც.

მოთხრობით «კაცია ადამიანი?!» ილიამ «პირბადე ჩამოხადა მაღალ წოდებას, დაგვანახა სიღრმეს მოკლებული მათი ობიანი გული, შეიმუშავა უქმადმყოფ მებატონის ფსიქოლოგია და ყველა ეს ლუარსაბის სახით წარმოგვიდგინა». ვ. კოტეტიშვილი შორსაა მათგან, ვინც ლუარსაბის სახეში რაიმე გადაჭარბებას ხედავს. ლუარსაბი, მისი შეხედულებით, შექმნილია რეალიზმის, და კერძოდ ტიპიზაციის, მოთხოვნათა მტკიცე დაცვით. მკვლევარი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას დიდი მწერლის იმ თვისებაზეც, რომ იგი მოვლენის ერთი მხარის დახატვით არაოდეს კმაყოფილდება და თანაც ყოველთვის კონტრასტებს მიმართავს. და თუ «კაცია ადამიანში» ეს კონტრასტი ლუარსაბ-დათოს სახით მოგვცა, «გლახის ნაამბობში» იგი დათიკო-გაბრიელის სახით წარმოგვიდგინა.

ბატონყმობაზე სატირად რომ მხოლოდ «კაცია ადამიანი?!» დაეწერა ილიას, ამბობს ვ. კოტეტიშვილი, სურათი ცალმხრივი გამოვიდოდა; მასში ვერ აღინუსხებოდა ყველა ის მომენტი, რომელსაც ნათლად უნდა გამოეჩინა ბატონყმური ინსტიტუტის სიბინძურე და უკაცურობა. ამიტომ მან «დაგვიწერა და მოგვცა «გლახის ნაამბობი». თუ პირველში პარაზიტი ლუარსაბ თათქარიძეა გამოყვანილი და მისი მცონარეობაა აღწერილი, აქ — «გლახის ნაამბობში» მისი მემკვიდრე მისი შვილი დათიკოა, იმავე წრისაგან გახრწნილი და გათახსირებული, მხოლოდ არა სმა-ჭამის მოტრფიალე უმთავრესად, არამედ — ხორცის, ვნების».

შესაძლოა ჩვენ შებრუნებით წარმოვიდგინოთ ლუარსაბ-დათიკოს გენეალოგია, მაგრამ ამას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. მთავარი ისაა, რომ მკვლევარს სწორადა აქვს გაგებული დათიკოს სახე და მისი ადგილი მწერლის შემოქმედებაში; დათიკო მებატონეთა ზნეობრივი გადაგვარებისა და აღვირახსნილობის ცოცხალი სურათია.

ვ. კოტეტიშვილს კარგადა აქვს გათვალისწინებული ისიც, თუ რა-

ტომ გაგვაცნო მწერალმა გაბრიელი ბავშვობიდანვე დათიკოსთან დაახლოებულ ადამიანად. ამით მან კიდევ უფრო აშკარა გახადა თავისი ჭეშმარიტი აზრები: «უმცროს-უფროსობაში სიყვარული ზღაპარია», «ბატონყმობის შუა სიყვარულის ხიდი არ გაიდება» და სხვ.

«გლახის ნაამბობის» წამკითხველს მოულოდნელად აღარ შეიძლება მოეჩვენოს, რომ «გლეხკაცის და ყმის ლიტონი ბედი, ვერა, ვერ გასძლებს ბატონის ხელში», რადგან თავადიშვილი «კარგი რა არის, ავი რა იყვეს». ამიტომ, ვ. კოტეტიშვილი, სრულიად სამართლიანად, «კაკო ყაჩაღს» მიიჩნევს ცხოვრების წინსვლისა და მწერლის შეხედულებათა ევოლუციის გამოხატულებად. კაკოს და ზაქროს უფრო ღრმადა აქვთ შეცნობილი ბატონყმური ურთიერთობის ბოროტება და საკუთარი ადამიანური ღირსებების დაცვის აუცილებლობა. მართალია, ისინიც ინდივიდუალური პროტესტის გზას ადგანან და ტყისათვის შეუფარებიათ თავი, მაგრამ «ისინი ტრიბუნები არიან, რომელთ საგმირო ამბავი ზღაპრად მისდის სოფელს, არსევს მათ მიყუჩებულ ცხოვრებას და ხალხს თავისაკენ იზიდავს». ის გარემოება, რომ «ბავშვმაც კი იცის, ვინ არის კაკო» და ყველას «არსენობა ენატრება», ყმათა შეგნებისა და მებრძოლი განწყობილების უდავო ზრდაზე მიუთითებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ უბრალო მეურმის წადუდუნებაში — «ახ ნეტავი შენ...» და შოლტის გატყლაშუნებაში იმალება პოემის მთავარი იდეა. მისი სახით ჩვენ ვიგებთ, რომ ყველა აღუშფოთებია მებატონეთა თავგასულობას და ყველა ზაქროსა და კაკოს ბედს შეტრფის, რამაც თავისი შედეგი უნდა გამოიღოს, კაკო და ზაქრო ხვალ მარტონი აღარ იქნებიან.

მწერლის უფრო ღრმა პროტესტს ბატონყმობის წინააღმდეგ ვ. კოტეტიშვილი ხედავს პოემა «აჩრდილში». თუმცა იქვე შენიშნავს, რომ «კაკო ყაჩაღში» უფრო მეტი სურათებია, ვიდრე სიტყვები, «აჩრდილში» კი—რიტორიკა არის წინ წამოწეული». ამასთან ერთად, იგი იზიარებს კიტა აბაშიძის აზრს, რომ «კაკოს და გაბროს ამბავი მარტო მხატვრული ილუსტრაციაა, ამ ცოტა არ იყოს რიტორიული ლირიკისა!!» ეს ასეც უნდა ყოფილიყო, თუ გავითვალისწინებთ მათ ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას, მაგრამ, სამწუხაროდ, ვ. კოტეტიშვილი როგორც «გლახის ნაამბობზე» ასევე «აჩრდილზე» საბოლოო ვარიანტთაგან გამომდინარე მსჯელობს. ეს ვითარება კი ხელს უშლის მკვლევარს უფრო ლოგიკურად წარმოადგინოს დიდი პოეტის შეხედულებათა ევოლუცია და ურთიერთმიმართება. ის კი უდავოა, რომ «აჩრდილში» ტონი აწეულია და სიტყვა — უფრო მძლავრი.

ისიც ცხადია, რომ მასში «აღიარებულია შრომის უფლების გათელვა» და ხმამაღლაა გაცხადებული:

„ვინა შრომობდა, და ვინა ძღებაო,
ღმერთო, სად არის აქ სამართალიო.

პოეტს მტკიცედ აქვს ჩანერგილი მომავლის რწმენა და ხვალინდელი დღის იმედი. იგი ხედავს, რომ «უკვე რღვეულა ბორკილი» და

„შრომისა ახსნა — ეგ არის ტვირთი
ძლევა მოსილის ამ სიკეთის,
კაცთა ღელვისა ღიადი ზვირთი,
მაგ აზრისათვის მეღგრადა იბრძვის.
ვეღარ გაეძლებს ქვეყანა ძველი.
განახლებისა გრიგალის ქროლვას,
ვეღარ გაეძლებს ქვეყნის მძარცველი
პეშმარიტებით აღძრულსა ბრძოლას, —
და დაიმსხვრევა იგი ბორკილი.
შემფერხებელი კაცთა ცხოვრების.
და ახალ ნერგზე, ახლად შობილი,
ესე ქვეყანა კვლავ აყვავდებისო.

დიდმა ილიამ, რომელმაც დაურიდებლად წარმოადგინა იმდროინდელი ცხოვრების მთელი მანკიერება, დიდი ოპტიმიზმით იწინასწარმეტყველა უკეთესი მერმისის აუცილებლობა, თავისი სამშობლოს ბედნიერი მომავალი, როცა «შრომის სუფევა» დამყარდებოდა და «ძმობა, ერთობა, თავისუფლება» მხოლოდ სიტყვები აღარ იქნებოდა.

ვ. კოტეტიშვილი საგანგებოდ სწევს წინ ილიას ამ ოპტიმიზმს, განვითარების ისტორიული კანონზომიერების შეცნობას, რამაც მის შემოქმედებას პროგრამული ხასიათი მისცა.

მართალია, «მესმის, მესმის» ილიამ გარიბალდის ბრძოლებით აღფრთოვანებულმა დაწერა და ამგვარი ბრძოლების ზეიმი თავის სამშობლოშიც ინატრა, მაგრამ იგივე შეეძლო განემეორებია მას რუსეთში დაწყებული საგლეხო რეფორმების გამოც. ამიტომაა, რომ ვ. კოტეტიშვილს ეს ლექსი სწორედ ასე გაუგია და პოეტის ამ ოცნებათა განხორციელების ჭეშმარიტ სურათს «ოთარაანთ ქვრივში» ხედავს.

მეტად ღრმად და დამაჯერებლად წარმოადგინა ვ. კოტეტიშვილმა «ოთარაანთ ქვრივის» იდეური აზრი და მხატვრული ღირსებები. მას სწორად აქვს გაგებული როგორც ამ მოთხრობის ადგილი ილიას შემოქმედებაში, ასევე ცალკეულ სახეთა ყოველი შტრიხი.

ერთი მხრივ, ლუარსაბის ახალ ვითარებაში მოხვედრილი შვილი-

შვილები — არჩილი და კესო, მეორე მხრივ — განთავისუფლებული მიწის შვილები — ოთარაანთ ქვრივი და ახალ დროში დაბადებული გიორგი, — ასეთია ის დაპირისპირება, რომელიც მწერალს მისთვის ჩვეული კონტრასტების ნაცვლად წარმოუდგენია. მე ვამბობ «ნაცვლად», რადგან ამ დაპირისპირებას კონტრასტის დანიშნულება აღარ აქვს, მათი საკმაოდ მნიშვნელოვანი განსხვავების მიუხედავად. ამჯერად მწერალს სწორედ ამ კონტრასტულობის გაუფერულებაზე (და არა გამუქებაზე) გადააქვს მახვილი. როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, არჩილი მომნანიებელი თავადია. არისტოკრატი და-ძმა თავიანთი წოდების დანაშაულისა და შეცდომის აღიარებისა და შეცნობის გზაზე დგანან. მათ თეორიულად უკვე მიუღწევიათ კიდევაც ამისათვის, მაგრამ მისი პრაქტიკულად განხორციელებისათვის ჯერ კიდევ დროა საჭირო. ასე ფიქრობს და ასეთია, ყოველშემთხვევაში, მწერლის სურვილი.

«ოთარაანთ ქვრივით» ილია არა მარტო დიდ მხატვრად და ფსიქოლოგად წარმოსდგა, არამედ მოაზროვნე-სოციოლოგადაც, რომელიც კრიტიკულად აკვირდება არა მხოლოდ ლუარსაბისა და დათიკოს მოდგმას, არამედ გაბრიელისა და დათოს შთამომავლობასაც. აბა მოიგონეთ გლეხობის ღირსებებზე მსჯელობით გატაცებული არჩილისა და კესოს დიალოგი: — «ეგ, ჩემო საყვარელო, ძველი მოთხრობაა— ახლად ნათქვამი; აქაოდა გლეხია, ყოველთვის მართალი უნდა იყოს.

— მაგ სულელობას რადა მწამებ, ჩემო კარგო? მე გლეხკაცს გუშინდელი ბალღივით კი არ შევხარი, — ანგელოზია მეთქი, მე ვსინჯავ, მე ვჩხრეკავ, და როგორც ჯკუადამჯდარი მგლოვიარე, დავტირი ჩემ დაკარგულ ნახევარს».

მართლაც, «ოთარაანთ ქვრივში» ილია «გლეხკაცს გუშინდელი ბალღივით» როდი შეხარის, არც ანგელოზად მიაჩნია იგი. ის სინჯავს და ჩხრეკს არა ერთ, არამედ ორივე მხარეს. მისი სიმპატიები, საერთოდ, გლეხობის მხარეზეა, მაგრამ გლეხკაცზე ორმოციანი წლებისათვის დამახასიათებელი სენტიმენტალური მსჯელობა მის არც ერთ ჭეშმარიტ იდეოლოგს აღარ შეეფერებოდა. ილიაც აღფრთოვანებულია ოთარაანთ ქვრივის ეკონომიური და მორალური აღორძინება-განვითარებით, გიორგის მტკიცე ხასიათითა და შრომისადმი პატივისცემით, მაგრამ მისთვის არც ისაა შეუმჩნეველი, რომ ოთარაანთ ქვრივთა ჯიბეებში ქისების გამრავლებამ და საკუთარ ძალთა გაბედულმა შეგნებამ, დღეს თუ ხვალ, უნდა გამოიწვიოს ბევრი მათგანის «გაბურჟუება» და შესატყვისი ფსიქიკით აღჭურვა. გავბედავთ და ვიტყვით, რომ სოსია მეწისქვილის გამოუვანა «ოთარაანთ ქვრივში» ავტორს არა მხოლოდ იმიტომ დასჭირდა, რომ დაემტკიცებია თავისი

დიდი ოსტატობა «უსიტყვო» პერსონაჟის შთამაგონებელი სახის შექმნაში, როგორც ეს მკვლევართა მსჯელობიდან გამომდინარეობს, არამედ უფრო მნიშვნელოვანი მიზნით. კერძოდ, ხომ არ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ოთარაანთ ქვრივი, სანამ მას ქისები არ ამძიმებდა, უფრო კარგად გაუგებდა ბეჩავ სოსიას? დიახ, უფრო გაუგებდა. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ ეკონომიური გაძლიერება და შესატყვისი ფსიქოლოგიური ევოლუცია გლეხობაშიც დიფერენციაციას ბადებს და მათ შორისაც ხიდის ჩატეხის შესაძლებლობას ქმნის. ეს გარემოება ილიას, სამწუხაროდ, არა აქვს გაშლილი, ვინაიდან მან, საერთოდ, არჩია გვერდი აევლო ბურჟუაზიული განვითარების უშუალო სურათების ჩვენებისათვის. სწორედ აქ არის მისი მსოფლმხედველობის აქილევსის ქუსლიც.

ილიამ გასაოცარი სიღრმითა და მხატვრული ოსტატობით წარმოადგინა მიმავალი ქვეყანა — ბატონყმური სამყარო; ასევე დიდი ინტერესით მოეკიდა იგი ამ სამყაროს მეორე ნაწილის — გლეხკაცობის ბედს ბატონყმობის მოსპობის შემდეგაც, მაგრამ ხელშესახებად არაფერი აჩვენა ახალი კლასის ბურჟუაზიის წარმოშობა-განვითარებისა და მისი პერსპექტივების შესახებ ჩვენში. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა მისი და სხვა სამოციანელის (ნ. ნიკოლაძე, გ. წერეთელი და სხვა) დაპირისპირება და გათიშვა 70-იანი წლებიდან*.

ოთარაანთ ქვრივი მეტად მრავალმხრივი და საინტერესო სახეა. იგი ბევრი სხვადასხვა მხრითაა საყურადღებო და მნიშვნელოვანი. როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, ის ნაციონალური ტიპიცაა და საკაცობრიოც. «ილია, — წერს კრიტიკოსი, — გასცილდა ეროვნულ ზღუდეს და საერთო ტიპთა გალერეაში ოთარაანთ ქვრივსაც ადგილი მოუპოვა. და თუ დეზდემონა მსოფლიო სახეა ნაზ, სათნო და თავდადებით მოსიყვარულე ქალისა, თუ პორცია — მსოფლიო ქალის სა-

---

* გულუბრყვილობად გვეჩვენება ზოგიერთის ცდა — ერთმანეთს დაუპირისპირონ ილია ჭავჭავაძე და ნ. ნიკოლაძე როგორც მშრომელი ხალხისა (ი. ჭავჭავაძე) და ბურჟუაზიის (ნ. ნიკოლაძე) იდეოლოგები. ამგვარ იდეოლოგობას ის კი არ განსაზღვრავს მხოლოდ, თუ ვინ რა პრობლემას ეხება, არამედ — თუ როგორ წყვეტს ამ პრობლემებს. ნ. ნიკოლაძე თუ ბევრს წერს ბურჟუაზიული განვითარებისა და ურთიერთობის შესახებ, განა იბრძოდა, რომ მათ ინტერესებს იცავდა მშრომელი ხალხის ინტერესების საწინააღმდეგოდ? აბა, გვითხრან და მივუთითონ ასეთ შემთხვევაზე! ანდა, როცა ნ. ნიკოლაძე ი. ჭავჭავაძეს ეკამათება იმის გამო, რომ ბანკმა დაგირავებული მიწები მიჰყიდოს არა მდიდარ უცხო ვაჭრებსა და მევახშეებს, არამედ გლეხთა გაერთიანებებს (ვინაიდან თითოეულ მათგანს შესაძლებლობა არა აქვს), რატომ არის ნ. ნიკოლაძე ბურჟუაზიის ინტერესების დამცველი? ასეთ სერიოზულ საკითხებზე და ასეთ დიდ მოაზროვნეებზე ამგვარი მსჯელობა მეცნიერების თანამედროვე დონისათვის ფრიად შეუფერებელია.

ხეა, სიმტკიცის და შეურყეველი ნების გამომსახველი, თუ ნორა — მშვენიერი ხატებაა ურჩი, ამაყი და თავისუფლების ფრთაასხმული ქალისა, თუ კორდელია — შემაერთებელია ქალური სინაზის და მამაკაცური მტკიცე ნებისა, და მით მსოფლიო პანთეონის დამამშვენებელია, ჩვენი ოთარაანთ ქვრივიც სწორუფლებიანია, რომ თავის თოხით ჩადგეს მათ რიგებში და მკაცრად იმეტყველოს, — ის იქნება საერთო სახე სასტიკი, უკმეხი და ქედმოუხრელი დედაკაცისა, რომლის თავზეც მიჰქრის ტანჯვა-მწუხარების ულმობელი ქარავანი და მის შუბლზე კი ერთ საზსაც ვერ სტოვებს... ოთარაანთ ქვრივი წმინდა ნაციონალური ტიპიცაა. ისაა გამომსატველი და მაჩვენებელი იმ სიღრმისა, რომელსაც ხალხის გული ეწოდება».

მეტად ღრმად აქვს შეცნობილი ვ. კოტეტიშვილს გიორგის ალალი შინაგანი სამყაროც. იგი, სრულიად მართებულად, არ იზიარებს კ. აბაშიძის ეჭვს გიორგის მოქმედების მოხელეობრივი კარიერისტობის შესახებ და მშვენივრად ესმის მისი და მისი ავტორის გულისცემაც ამ საკითხთან დაკავშირებით.

ვ. კოტეტიშვილმა ცალკე გამოჰყო პოემა «განდეგილი», მაგრამ არა იმიტომ, რომ თითქოს იგი განცალკევებულად იდგეს მწერლის შემოქმედებაში. პირიქით, პოემის დედააზრს იგი «მგზავრის წერილებში» წამოყენებულ შეხედულებებთან აკავშირებს, და სრულიად მართებულადაც. როგორც «მგზავრის წერილებში», «განდეგილშიც» მწერალმა მოძრაობის, მოქმედების და ხალხისადმი სამსახურის იდეა იქადაგა. მაგრამ ამ იდეისათვის მან სხვა მასალა და სხვა სიტუაცია გამოიყენა. ამასთან, თავის ამ იდეას უფრო ღრმა ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური საფუძველი მოუძებნა.

ილიამ, როგორც მკვლევარი ამბობს, განდეგილი არა მხოლოდ მწყემს ქალთან შეხვედრისას და მასთან საუბარში დაამარცხა (ეს მხოლოდ საბაბი უფრო იყო), არამედ თვით თავის თავში აპოვნინა და აშკარადაც დაანახვა ის, რასაც ხელოვნურად ჰრიდებდა თვალს. «განდეგილის მთელი დრამა იმაშია,—წერს ვ. კოტეტიშვილი.—რომ მას არ ჰყოფნის თავისი «ბედის» ხელოვნური გადაცდენა ცხოვრების ნამდვილი გზიდან, მას არ ეყო ზნეობრივი ექსტაზი, რომ ნებისყოფის განგებ მოტეხით, სიამოვნების შეგნებული უარყოფით და მონანიებით თუ გვემით, მოეკლა ხორციელი ჟინი. ილია ჭავჭავაძის განდეგილი კი არ აღმოჩნდა აქ სუსტი, არამედ თვით განდეგილობის იდეა, რადგან, პოეტის აზრით, საბოლოოდ მაინც შეუძლებელია სურვილთა იმ ათასნაირი ქსელების გაწყვეტა, რომელნიც გვაკავშირებენ ცხოვრებასთან...

«განდეგილის» კრიტიკოსთაგან ვ. კოტეტიშვილი მხოლოდ

Wasian-ისა და კიტა აბაშიძის აზრებს იზიარებს და სამართლიანად მიუთითებს «განდეგილის» მაღალ ღირსებებზე ანალოგიურ თემაზე დაწერილ მსოფლიო ლიტერატურის ნიმუშებთან შედარებით.

ყოველმხრივ მომზადებული და, რაც მთავარია, ამაღლებული ფსიქოლოგიური განწყობილებით იწყებს ვ. კოტეტიშვილი ილია ჭავჭავაძის — როგორც ლირიკოსის დახასიათებას.

მართალია, ილია თავისი ლექსებით გაეცნო პირველად მკითხველს და თავისი პოეტური კრედოც პირველად ლირიკული შედევრებით გამოსატა, მაგრამ ვ. კოტეტიშვილმა თავისი მონოგრაფია ილია ჭავჭავაძეზე კი არ დაიწყო, არამედ დაამთავრა პოეტის პოეზიის დახასიათებით. ქრონოლოგიური ევოლუცია თითქოს დაირღვა ამით, მაგრამ ამ დარღვევას საგანგებოდ მიმართა მან, რადგან მიზნად ჰქონდა ყველა მისადგომები დაეპყრო წინასწარ, რათა უფრო თვალშესაბები გაეხადა დიდი შემოქმედისა და დიდი ქართველის მდიდარი სული, რომელიც პირველყოვლისა მას არ ასვენებდა, შემდეგი კი — ყველა მის თანამემამულეს.

ვ. კოტეტიშვილი ილიას უდიდეს და მეტად ნაზ ლირიკოსს უწოდებს. თითქოს თვითონაც უკვირს, რომ ეს ასეა, რომ ეს რკინის კაცი გრძნობათა უნაზეს განცდებშიც იძირებოდა, მაგრამ ეს ხომ უდავო ფაქტია. როგორც ჩანს, თვით ილიასაც კი «აკვირვებდა» ხოლმე თავისი ტყვეობა გრძნობათა მეუფის წინაშე და თითქოს თავსაც იმართლებდა:

..ვაჟკაცს ცრემლსა რად უძრახენ?
რკინაც სტყდება, როს სცემს გრდემლი,
კაცთ და პირუტყვთ გასაოცნებად,
ღმერთმა შეჰქმნა მაგრად ცრემლი".

მაგრამ ეს ცრემლი ილიას შემოქმედებაში გამოკრთის ხოლმე არა როგორც ქონდრისკაცობისა და უძლურების გამომხატველი, არამედ როგორც დიდსულოვნობის ნიშანი. ეს გარემოება ხიბლავს სწორედ ნიჭიერ მკვლევარს და, ხედავს რა ორგანულ კავშირს პოეტის ლირიკასა და მის მთელ შემოქმედებას შორის, დამაჯერებლად დაასკვნის: «ილია ჭავჭავაძის ლირიკულ ლექსებში იგივე ხმები ისმის, რაც მის ბელეტრისტულ ნაწარმოებში, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ამ უკანასკნელში იგი სხვათა სასით აპიროვნებდა თავის ფიქრებსა და განცდებს, ლირიკულ ლექსებში კი, თვით რჩება თავის თავთან და გვაგებინებს იმ დრამას, რომელიც მის არსებაში წარმოებდა». ხოლო ამ პიროვნული დრამის საუკეთესო გამოხატულებად მიუჩნევია

პოეტის უსათაურო ლექსი — «ბევრი ვიტანჯე...», რომლის ფსიქოლოგიური სიმართლე ხიბლავს მას.

ვ. კოტეტიშვილი საგანგებოდ მსჯელობს ილიას ერთ ნიშანდობლივ თვისებაზე — «თავისი არაფრობისა» და სიკვდილის შიშზე, რაშიც ის ხედავს პოეტის გამძლეობისა და გამარჯვების საფუძველს. თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ბოლომდე მოვუსმინოთ მას: «შეიძლება ითქვას, — შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, — რომ არც ერთ ქართველ პოეტს არ ჰქონდა სიკვდილის ისეთი დიდი შიში, როგორც ილია ჭავჭავაძეს. ფიზიკური სიკვდილის შიშზე არ ვლაპარაკობთ, რადგან იგი გარდუვალია, ჩვენ ვგულისხმობთ სიკვდილს ისტორიის წიაღში, და ეს არის მისი memento mori».

ვ. კოტეტიშვილი კარგად ხედავს, რომ ილია ჭავჭავაძისებური «შიში» არა ჰგავს არც ედგარ პოს, არც გოფმანისა და არც მოპასანის შიშს, რომელიც ცხოვრების ჭეშმარიტი შეუცნობლობითაა განპირობებული. რა თქმა უნდა, იგი არც არტისტული პოზა და მოჩვენებითი კეკლუცობაა, იაფფასიანი თანაგრძნობის მოსაპოვებლად გამიზნული.

ასეთ გზას, ცხადია, ვერც აირჩევდა ის ლირიკოსი, რომლისთვისაც ყველაფერზე უდიდესი და უწმინდესი სამშობლო და მისდამი უანგარო სიყვარული გამხდარა. ილიას აზრსა და გრძნობაში ძნელად თუ ვინმე იპოვის იმ წერტილს, სადაც მთავრდება პატრიოტული და იწყება წმინდა პიროვნული. ამის გამოა, რომ ზოგჯერ მოჩვენებით წინააღმდეგობასთან გვაქვს საქმე მისი ლირიკის შემფასებელთა კონცეფციებში. ამის მაგალითია თვით ვ. კოტეტიშვილის გაპაექრება კ. აბაშიძესთან, თითქოს ამ უკანასკნელმა ვერ შეამჩნია ილიას პოეზიაში პირადი განცდების გადმოცემა. თუმცა იქვე თვითონ დასძენს, რომ «ილია ჭავჭავაძე სამშობლოს ტრფიალია და ამ სიყვარულს ამბობს, როგორც საკუთარი სულის ტკივილსო».

ვ. კოტეტიშვილს სწორად აქვს შეცნობილი ილიას ადრინდელ ლექსებში შეჭრილი სულიერი ღელვა, დიდი პასუხისმგებლობის მტვირთველ ახალგაზრდას რომ არ ცილდებოდა. დიდი მისიის შესასრულებლად დაფიქრებულ ჭაბუკს თავისი ზნეობრივი ატმოსფერო ჰქონდა შექმნილი და არც მალავდა.

„მას აქეთ, რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული,
პოი მამულო, გამიკრთა მე ძილი და შვება!
შენს ძარღვის ცემას მე ყურს ვუგდებ სულგანაბული,
ღამე თენდება, ეგრედ ჩემი და ღღე ღამდება“.

უფრო მეტიც. მაღალი მოვალეობის ღრმა შეცნობა მებრძოლ პოეტს აბედვინებს, რომ მაღალი სამრეკლოდან გადმოიძახოს:

„მაგრამ, მამულო, ჩემი ტანჯვა მხოლოდ ის არის,
ის არის მხოლოდ სავალალო და სამწუხარო,
რომ შენს მიწაზედ, ამდენ ხალხში კაცი არ არი,
რომ ფიქრი ვანდო, გრძნობა ჩემი გაეზიაროს.

როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, «ეს ბაირონისებური ამოკვნესაა, ანდა ლერმონტოვისებური ჩივილი», მაგრამ თუ ღრმად დავაკვირდებით არა მხოლოდ ანალოგიურ ნათქვამთა შინაარსს, არამედ იმ სიტუაციასაც, რამაც მათ ეს ათქმევინა და იმასაც გავითვალისწინებთ, თუ რას წარმოადგენდნენ ისინი ამ დროს, დიდ განსხვაებასაც შევნიშნავთ მათ შორის.

მაგრამ ილია არ ყოფილა მხოლოდ ბობოქარი მეზარე. მას ეხერხებოდა დიდი წვიმების შემდეგ გამონათებულ მზესავით გაღიმება და მარადქალური სევდიანობით გულს მისალბუნებაც, თუმცა ფორს-მინორით თავის ლირიკას იშვიათად თუ დაამძიმებდა.

ვ. კოტეტიშვილი საგანგებოდ ჩერდება ილიას სატრფიალო ლირიკაზე, ვინაიდან ფიქრობს, რომ მისი წარმოჩენა საჭიროა როგორც ილიას პოეზიის რელიეფურად წარმოდგენისათვის, ასევე მისი ავტორის პოეტური სამყაროს გასაგებად. იგი უდავოდ მართალია, როცა შენიშნავს, რომ მიუხედავად პოეზიის ახალი ქარიშხალის შექმნისა, ილიამ «მაინც ვერ გაატიალა ის ყვავილები», რომლებმაც მას ბესიკისა და ალ. ჭავჭავაძის ბაღში გაუღიმეს. ამიტომაა, რომ მას არ შეუძლია დრო და დრო მაინც არ გაიხსენოს «ტუჩთ ჩაკონვა, ტუჩთ ჩაკოკრება». ანდა რით უნდა გაემართლებია ილიას თავი, რომ მას ვერ შეემჩნია ხორციელი სილამაზე, ადამიანთ რომ მშვენიერი ქალის, «შავი თვალების» სახით მოევლენია და შრომასა თუ ბრძოლაში სიცოცხლეს მატებს. დიახ, ჩვენს პოეტს არც ეს მხარე გამოპარვია მსედველობიდან:

„ვიშ, მაკ შენს ნარნარს გულის ცემასა,
ვით ლოცვის ბგერას, ღმობით ვისმენდე.
ვით ცოდვილთ ფიქრთა ზედ მოსეულსა
შენის სიწმინდით ვიგერიებდე“.

ილიასათვის არც ეროტიკაა უცხო.

ვ. კოტეტიშვილს არ სჩვევია ერთი მწერალი მეორის დამცირების ანგარიშზე განადიდოს. ასეთი გზა არა მარტო მკვლევარს ხდის პატარად და ამცირებს მას, არამედ თვითონ იმ მწერალსაც, რომლის დიდად წარმოდგენაც სურს მას. სამწუხაროდ, ახლაც არიან ისეთი მწერალი-კრიტიკოსები, რომლებსაც ეს უბრალო ჭეშმარიტება ვერ შეუგნიათ და სულ იმის ცდაში არიან, რომ «ამოწყვიტონ» წინამორ-

ბედები, რათა ყოველივეს დამწყებნი და მოციქულნი თვითონ გახდნენ, თუმცა ვერაფერი საამაყოა უკაცრ ქვეყნის დიდი კაცობა! ჭეშმარიტად პატარები არიან ასეთი «დიდი კაცები». პირდაპირ საწინააღმდეგო ბუნების იყო ილია. გადაიკითხეთ მისი წერილები, მისი სტატია კრიტიკის შესახებ და თქვენთვის აშკარა გახდება, თუ როგორი მიკროსკოპული თვალით ეძებდა დიდი პოეტი ყოველ სიახლეს თავის წინამორბედთა შემოქმედებასა და მოღვაწეობაში.

გსიამოვნებთ ისიც, რომ სწორედ ამ თვალით სწავლობს ვ. კოტეტიშვილი დიდ ილიას. იგი ითვალისწინებს ყველაფერს, რაც მანამდე გაკეთებულა, რაც ადრე შექმნილა, მაგრამ მაინც ძნელი ხდება ყოველივე იმის აღრიცხვა, რაც უშუალოდ ილიას სახელთანაა დაკავშირებული. ამიტომ, იგი ხშირად მხოლოდ ჩამოთვლით თუ მინიშნებით კმაყოფილდება.

ასე იქცევა ის, მაგალითად, როცა ილიას შემოქმედების მხატვრულ მხარეს ახასიათებს. აი, ეს დებულებებიც: 1. პროზის აღორძინება ილიამდე დაიწყო, ქართული სიტყვაც რეალისტურ ლიანდაგზე ილიამდე დააყენეს, მაგრამ «ილია ჭავჭავაძის პროზა... უკვე ქართული სიტყვის ზეიმია... მან ქართულ სიტყვას მოუძებნა ახალი წონასწორობა და შექმნა მტკიცე, დამთავრებული მხატვრული სისტემა»; 2 .«ილია ჭავჭავაძემ ახალი კომპოზიცია შექმნა... სიუჟეტიდან სიმძიმის ცენტრო მოთხრობის უნარზე გადმოიტანა... არაკი კი არ არის მის მოთხრობებში ორგანიზაციის მიმცემი, არამედ თხრობის მანერა... იგი იმით კი არ გიპყრობთ, რომ რაღაც ინტრიგა იყოს შიგ და ხლართაედეს მას ინტერესის გასაღიზიანებლად, არამედ სიტყვის ოსტატობით»; 3. «ილია ჭავჭავაძის მოთხრობები აზრებით არის სავსე... ყოველი მისი სიტყვა ზედმიწევნობის ძირამდე არის დაყვანილი და აზრსა და გამოთქმას შორის ცარიელი ადგილი აღარ რჩება»; 4. «სალიტერატურო ენად მან ხალხის ენა აქცია და ამ «გააბალგაზრდავების» საშუალებით სულ ადვილად მოუპოვა ის სიცოცხლე და დრამატულობა, რაც კარგი ენის ღირსებას შეადგენს»; 5. შემცდარია ის მოარული აზრი, რომელიც ილიას ლექსს მძიმეს და ნაკლებ მუსიკალურს უწოდებს; 6. რითმის თვალსაზრისით, ილიას ლექსი მძიმე არ არის: პირველი ადგილი უჭირავს ორმარცვლოვან რითმას, მეორე — სამმარცვლოვანს, მესამე — ერთმარცვლოვანს, მეოთხე—ოთხმარცვლოვანს და ბოლოს, ხუთ და ექვს მარცვლოვანს; 7. რითმაში ილია, მართალია, ხმოვნებს აქცევს ყურადღებას და არა თანხმოვნებს, მაგრამ ამ ნაკლს ფარავს რიტმი; 8. ილიას ლექსის ზომაში ახალი არაფერი შეუტანია, მაგრამ «ახალი ის გუნებგანწყობილება იყო, რომლითაც ილია ჭავჭავაძემ ეს ძველი ზომა კვლავ სასიცოცხლოდ გა-

მოიწვია»; 9. ილიას პოეზიას ამშვენებს მონუმენტურობა, დიდი ხელოვნების მთავარი ნიშანი.

ასე წარმოადგინა ვ. კოტეტიშვილმა ილია ჭავჭავაძის დამსახურება ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. და თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ყველაფერ ამას იგი წერდა ილიაზე გარკვეული «თავდასხმების» ეპოქაში, — ვულგარისტ სოციოლოგთა «მოღვაწეობის» დროს, გასაგები გახდება მისი დიდი წვლილი ბუმბერაზი მწერლის შესწავლის საქმეში.

სრულიად კანონზომიერი ხასიათი მიიღო ილიას შემდეგ აკაკი წერეთელზე შეჩერებამ ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში. და ეს ასე გაგრძელდება მანამ, სანამ ეს ისტორიები ავტორთა გვარებით დასათაურდება. ამგვარი ვითარება თითქოს კიდევაც ვნებს თანამედროვეთაგან საქართველოს უგვირგვინო მეფედ აღიარებულ პოეტს. ილიას შესახებ ყველა ბრწყინვალე ეპითეტის გამოყენების შემდეგ, ლიტერატურის ისტორიკოსები თითქოს დაღლილნი და ვალმოსდილთა სიმშვიდით იწყებენ აკაკიზე მსჯელობას.

მაღალი მოქალაქეობრივი კეთილშობილების გამო ამ გარემოებას თვით აკაკისათვის გულისტკენა არიდეს მიუყენებია, თორემ ვალში არავის დარჩებოდა და მისებურად მაინც გაუმასპინძლდებოდა. მაგრამ მას ყოფნიდა საკუთარი რწმენა, რათა უფრო დიდი სიმაღლეებიდან მოესმინა თავისი ბუმბერაზი თანამედროვის ობიექტური დახასიათება. ამას იქნებ ისიც აადვილებდა, რომ აკაკის მხოლოდ ერთი კერპი ჰყავდა, რომლისაც სწამდა და სჯეროდა — ეს კერპი იყო ხალხი, რომელსაც იგი არასოდეს დაუმცირებია და არასდროს სხვებზე ნაკლები სიყვარულითა და შარავანდედით არ შეუმოსავს. მართალია, მას არ ეკუთვნის სიტყვები — «ღმერთთან მისთვის ვლაპარაკობ, რომ ჩარუძღვე წინა ერსაო», მაგრამ მის საუბარს, რომ ერი უსმენდა ეს მისთვის საიდუმლო არ ყოფილა.

აკაკი ის პოეტი იყო, რომელიც ყველაზე მეტად ენდობოდა პოეზიას, სწამდა მისი ძალის და სხვა იარაღზე არც კი ფიქრობდა. როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, «მისთვის პოეზია ის გზა იყო, რომელსაც მიჰყავდა აღქმის ქვეყნისაკენ... სხვა გზა მისთვის არ არსებობდა, და რომ დაენახა კიდეც, იმ გზას არ გაჰყვებოდა, რადგან მეტად თავისებური პიროვნება იყო». აკაკის სხვა დიდი თავისებურებაც ამკობდა. არასოდეს არ ცდილობდა თანამებრძოლთა საგანგებო შეგროვებას. მას სჯეროდა, რომ ხალხის ფიქრს გამოხატავდა, და სრულიადაც არ აწუხებდა მონაბლანიეით «მარტო» დგომა.

ვ. კოტეტიშვილი ხედავს და გრძნობს აკაკის ნიჭისა და ბუნების მაღალ ღირსებებს, მაგრამ თითქოს უძნელდება ყველა მათგანის სათანადოდ წარმოდგენა. ილიაზე მსჯელობის შემდეგ «დაღლილობა» როგორღაც მასაც ატყვია და ნაკლებ დროს ხარჯავს ახსნას და დამტკიცოს მისივე წამოყენებული სწორი დებულება: აკაკი «საქართველომ სიცოცხლეშივე შემოსა მეფური დიდებით ისევე, როგორც საფრანგეთმა ვიქტორ ჰიუგო, და ამ თაყვანისცემაში არის რაღაც ირრაციონალური, რომელსაც ვერ ახსნი იმის საშუალებით, რა დოკუმენტებიც ხელთ გიჭირავს».

დებულების პირველი ნაწილი ჭეშმარიტებაა, მაგრამ თქმა იმისა, რომ მისი ახსნა შეუძლებელია იმ დოკუმენტებით, რაც ხელთ გვიჭირავს, ცხადია, სწორი არ არის. აკაკი ჭეშმარიტი პოეტი იყო და მის შესასწავლად და დასაფასებლად მხოლოდ ერთი დოკუმენტია საჭირო — მისი პოეზია და ამ პოეზიისადმი უანგარო თავდადება.

აკაკი პირველი ქართველი პოეტი იყო, რომელიც არა მხოლოდ პოეზიისათვის ცხოვრობდა, არამედ — მხოლოდ პოეზიით ცხოვრიბდა. ვ. კოტეტიშვილი სწორად შენიშნავს, რომ პუშკინის მსგავსად, მასაც შეეძლო ეთქვა:

«Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать».

მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში არც ამის საფუძველი ჰქონდა.

აკაკის დიდი პოპულარობა და მისი პოეზიის თანამედროვეებთან ყველაზე ახლოს მისვლა განაპირობა შემდგომმა გარემოებებმა: 1. აკაკი დროულად და გულწრფელად იგებდა და ესმაურებოდა ხალხის ტკივილსა და ფიქრებს; 2. იგი ყველაზე კარგად იცნობდა და, რაც მთავარია, უხვად და ოსტატურად იყენებდა ხალხურ სიბრძნეს, — ხალხის აზრისა და ფანტაზიის მიერ საუკუნეების მანძილზე დაგროვილსა და დახვეწილ პოეტურ არსენალს; 3. აკაკი, თავისი დიდი ნიჭის წყალობით, არასოდეს «ძალას არ ატანდა თავის თავს», მისი გრძნობა «სადაა და ღრმა: იგი ბუნებრივად მომდინარეობს», როგორც ვ. კოტეტიშვილი იტყოდა; ხოლო რაც ბუნებრივია, იგი ხალხისათვის საინტერესო და ადვილად მისაწვდომია; 4. აკაკი დროებითაც კი არ მოცილებია სამწერლო ასპარეზს, ხალხს იგი ყოველთვის აქ ეგულებოდა და ისიც ყოველთვის აქ იყო, აქედან ელაპარაკებოდა მას და აქედან აძლევდა რჩევასა და დარიგებას, უზიარებდა თავის სიხარულსა და მწუხარებას, ხალხის წარმატებით თუ წარუმატებლობით გამოწვეულს.

და განა ეს ის საბუთები არაა, რის გამოც მშობლიურმა ხალხმა სწორედ მას უწოდა «ერის უგვირგვინო მეფე»?

ვ. კოტეტიშვილიც ხომ თვითონ შენიშნავს და ამბობს: «შემთხვევითი არც ის იყო, რომ თავის ჟურნალ «აკაკის კრებულში», ყველა ნომერში, მოცემულია ორი ავტორის ნაწარმოები: თავისი და ქართველი ხალხისა. ალბათ, ხალხი მიაჩნდა თავისი შემოქმედების სათაველ და თავისი თავი კი ამ განძეულის შემნახველად და გამგრძელებლადო».

აკაკის არ უყვარდა თავისი ნიჭის გადაჭარბებულად შეფასება. პირიქით, ის საკუთარი დამსახურების დამცირებასაც არ ერიდებოდა ხოლმე. «საზოგადოდ, — შენიშნავს ერთგან აკაკი, — მე ხელოვნებას ყურადღებას არ ვაქცევდი და ისე მიმაჩნდა მწერლობა, როგორც ერთი უბრალო იარაღთაგანი, დღიურ ავკარგიანობის საბრძოლველსამსახურად; თუ რამე ხელოვნური გამომსვლია ხელიდან, ეს ძალაუნებურად და შემთხვევით მომსდარა, თვარა ის ჩემს ღღეში არა მქონია ფიქრად, რომ მომავლისათვის ვწერო».

კიტა აბაშიძემ ამ სიტყვებში ავტორის ერთგვარი კეკლუცობა ამოიკითხა, ხოლო ვ. კოტეტიშვილმა — პოეტის საყვედური «თავისი თავისადმი, რომ ისე იოლად და უბრალოდ ექცეოდა პოეზიას და მხოლოდ შემთხვევამ გადაარჩინა სრული დაღუპვისაგან». ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ჩვენი კრიტიკოსები სადღაც დასცილდნენ ჭეშმარიტებას, ვინაიდან აკაკის ამ სიტყვებში გაცილებით დიდი აზრია, ვინემ კეკლუცობაა. მაგრამ პოეზიისადმი «იოლად და უბრალოდ მოქცევაც» შეუძლებელია ბრალად დავდოთ პოეტს.

ცხადია, აკაკის არაფერი შეუთვისებია რუსი ნიჰილისტებისგანაც. მისი სიტყვები — «არც მიწისა ვარ, არც ცისა», ანდა — «ხან უგნური ვარ, ხან ბრძენი, ხან არც ისა ვარ, არც ესაო»; ვფიქრობთ, არ შეიძლება ისე გავიგოთ, რომ პოეტს ხან შთაგონება ატყობს, ხან შთაგონების გარეშე რჩება. აქ სიტყვებში ჩვენ, მეტწილად ვხედავთ გულისტკივილს იმ ადამიანისას, რომელიც ყოველთვის ვერ ახერხებს იმაზე ლაპარაკს, რაზეც საჭიროა და რასაც მოითხოვს მისგან ცხოვრებისა და სალხის ინტერესები; იძულებულია ნახევარ ტონებში ისაუბროს, ზოგჯერ — მხოლოდ ეზოპეს ენით.

როგორც აღვნიშნეთ, აკაკის ბრძოლის ყველაზე მახვილ იარაღად მწერლობა, პოეზია მიაჩნია, მით უმეტეს იმდროინდელ საქართველოში, სადაც საკუთარი აზრის გამოთქმის უკეთესი ტრიბუნა არ არსებობდა. და ჩვენი პოეტი, რომელსაც მიზნად ჰქონდა არსებულის წინააღმდეგ ბრძოლა და ამ ბრძოლაში ხალხის მხარდამხარ ყოფნა, რა თქმა უნდა, იმაზე კი არ ფიქრობდა, რომ რაღაც მონუმენტალური და

მუდამ «ხელი-ხელ საგოგმანებელი» შეექმნა, არამედ — ისეთი, რომელიც გარკვეულ სიტუაციას თუ მოვლენას პასუხს გასცემდა, გააშიშვლებდა, თუნდაც გარკვეული დროის მანძილზე, და ამით ხელს შეუწყობდა ხალხის მიერ მის სწორად დანახვასა და შეფასებას. აკაკი პოეტი მებრძოლია, მუდამ ბარიკადებსა და საგუშაგოზე მდგომი, რომელსაც უფლება არ აქვს თუნდაც დროებით მილულოს თვალი, და შემდეგ კი მეტი ძალით იბრძოლოს. ამიტომაა, რომ ის გულწრფელად აღიარებს თავის მოუცლელობას ამა თუ იმ ქმნილების დასახვეწად და მრავალგზის გადასამუშავებლად. იმდროინდელ პრესას, და ცხოვრებას საერთოდ, აკაკი ჰყავდა შეუცვლელ იმედად, რომლის აფეთქება და საყვირის ხმად ქცევა ყოველ წუთს შეეძლო. ამიტომ მოითხოვს აკაკი, რომ ლიტერატურის ისტორიკოსები ცოტა სხვაგვარად მოექცნენ მის ნაწერებს: გაიგონ რატომ და რა ვითარებაში დაიწერა იგი. ჩვენ კი, ჩვენი მხრით, დავუმატებდით: უნდა გავიგოთ ისიც, თუ სხვები რას აკეთებდნენ ამ დროს. მხოლოდ ამ კრიტერიუმით არ შევცდებით და ჩავწვდებით იმ საიდუმლოებასაც, რომელიც პოეტისადმი ხალხის უსაზღვრო სიყვარულს ბადებდა. თორემ ვის შეუძლია ამტკიცოს, რომ აკაკის რომ ათ წლობით შეძლებოდა თავის ქმნილებებზე რუდუნება, როგორც ამას ბევრი აკეთებდა, არ მივიღებდით მართლაცდა საუკუნეთა ესთეტიკური ქარ-ცეცხლის გამძლე შედეგრებს? მაგრამ ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ აკაკი, თუ ამ გზით წავიდოდა, როგორც პოეტი მოიგებდა, მაგრამ საქართველო და ქართველობა კი უდავოდ წააგებდა. მანაც საკუთარი «ზარალი» ამჯობინა და საქვეყნოდ განაცხადა:

„მისთვის მომცა ღმერთმა ენა,
სიმართლისთვის გავიწირო,
ბაგრულ მოძმეს მოვევხმარო,
თუნდაც ქვითაც დავიკირო;
მოძმის ვიყო შემწე პირში,
ვიხარო და გავიხარო:
რაც კი ვნახო მასში ცუდი,
გამოვსთქვა და არ დავფარო".

ზოგიერთი ობივატელი ფიქრობს, რომ აკაკიმ ამით ავნო საკუთარ პოეზიას. ერთი შეხედვით და გარკვეული საწყაოთი — ეს მართლაც ასეა, მაგრამ აბა მოიგონეთ სხვა მაგალითი, თუ არა აკაკის იუბილის დღეებისა, როცა ეტლიდან ცხენები გამოეშვათ და თვით ვაქკაცები შებმოდნენ მასში? აბა დაასახელეთ დაუმთავრებელი იუბილის სხვა მაგალითი, თუ არა აკაკისა, რომელიც რვა წელს

გაგრძელდა და დასასრული მაინც არ ჩანდა, პოეტისათვის რომ სიცოცხლეს არ ეღალატნა.

მაგრამ ყოველივე ამას რომ თავი დავანებოთ, განა აკაკიმ სხვებზე ნაკლები მხატვრული შედევრები შექმნა ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით? მაგონდება ერთი ენამახვილური ნათქვამი: ერთი მომცრო ტანის ყმაწვილი გადაეკიდა მასზე მაღალ, მაგრამ მხრებში მოხრილს და წამდაუწუმ «კუზიანოს» ეძახდა. ამ უკანასკნელმა კი დინჯად უთხრა: ყმაწვილო, შენ სიმაღლეზე, და კიდევ მეტი, ხომ სწორი ვარ, რაღა ამ კუზს გადაეკიდე, ის ხომ ისედაც შენზე ზედმეტიაო. განა აკაკის სრული უფლება არა აქვს ასევე მიმართოს ბევრს და დღევანდელ ზოგიერთ კრიტიკოსსაც, რომლებიც აკაკის პოეზიაში რატომღაც «წყალს» უფრო ეძებენ, თუმცა თვითონ სხვას არაფერს წარმოადგენენ?

ვ. კოტეტიშვილმა, მართალია, მისთვის და, რაც მთავარია, ბუმბერაზი პოეტის შესაფერად ვერ აჩვენა აკაკის დიდი დამსახურების საიდუმლოება, მაგრამ აღნიშნა და მიუთითა კი. მან მშვენივრად შენიშნა, რომ აკაკიმ მახვილი მიმართა იმ ტკივილების წინააღმდეგ, სადაც ერთიანდებოდა პიროვნული და ეროვნული. იგი მას უწოდებს ნამდვილ რევოლუციონერს და დიდ მოქალაქეს, რომელიც «გამუდმებულად რეკავდა იმ ზარებს, რომლებსაც ხალხი უნდა გამოეფხიზლებინა». ხაზი გაუსვა იმასაც, რომ თავისი credo პოეტმა ბოლომდე გლადიატორის შეუდრეკლობით დაიცვა. «აკაკი წერეთლის პოეზია, — ამბობს იგი, — შეიძლება განხილულ იქნეს როგორც ერთგვარი ეროვნული ტეოდიცეა, რაღაც ჭირვეული სიყვარულით შექმნილი. მისი პოეზია შეიძლება ერთ დიდ პოემად წარმოვიდგინოთ, სადაც გამოყვანილია ორი მომქმედი პირი: თვით პოეტი და საქართველო...»

კარგადაა ნათქვამი. აკაკის პოეზია, მართლაც, ერთ დიდ პოემად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, თავისი ორი მთავარი პერსონაჟით — პოეტითა და მისი სატრფო-სამშობლოთი. სად უნდა იყოს, რაზე უნდა ფიქრობდეს და რა განწყობილებით უნდა იყოს შებოჭილი, რომ აკაკიმ დაივიწყოს თავისი «ძველი ტურფა, დღეს მკვდარივით მძინარი» ლეჩაქახდილი სამშობლო. ამიტომაა, რომ აზიური ჰანგებით გრძნობაამაღლებულიც სხვას არას ითხოვს მეზურნისაგან თუ არა:

„ახ შეზურნევ, დაჰკა, დაჰკა!
გამაგონე ეგ სევდის ხმა,
მაგაშია ჩემთა ძველთა
მამაცური ოხვრა-მოთქმა.
გამიხურე ჰანგით გული,
ეგებ დასდნეს მწუხარება,
და ჩემთ თვალთა გადმოსთხიონ
ნაღველიანი მდუღარება"...

ვ. კოტეტიშვილისათვის საიდუმლოებას არ წარმოადგენს არც ის, რომ აკაკის პოეტურ წარმოსახვაში საპატიო ადგილს იჭერს სამშობლო ქვეყნის წარსული. სხვაგვარად შეუძლებელიც იყო: მას ხომ სამშობლო ერთ დროს ტურფად და ახლა ლეჩაქახდილად წარმოუდგენია! მაგრამ აკაკისათვის სამშობლოს დიდებულ წარსულს ის როლი როდი აქვს, რაც რომანტიკოსებისათვის ჰქონდა. არა, მას იყენებდა მხოლოდ იმ დიდ ზარებად, რომლებიც გულში ჩამწვდომად სცემდნენ ძველ სამრეკლოთა გუმბათებიდან არა ლოცვისათვის, არამედ ბრძოლისათვის, ახალი სამყაროს შესაქმნელად. აკაკის პოეზიის ამგვარმა სურნელებამ ათქმევინა ვ. კოტეტიშვილს, რომ «დაჩაგრულ და დამორჩილებულ ერში ეროვნული განთავისუფლების იდეა რევოლუციონური იდეაც არის, რადგან იგი მიმართულია გაბატონებული სახელმწიფოს წინააღმდეგ, იმპერიალისტური ზრახვებით რომ არის შეპყრობილი. და თუ ამას მივუმატებთ აკაკი წერეთლის პოეზიის სახალხო მიმართულებას, მაშინ მისი პატრიოტიზმი რევოლუციონური სახით წარმოგვიდგება, რადგან იგი ემსახურებოდა მშრომელი ხალხის ეროვნულ განთავისუფლებას».

პოეზიას ყველა ეპოქაში თავისი დიდი დანიშნულება ჰქონდა, აქვს და ექნება. ე. წ. წმინდა პოეზია, რომელიც როგორც ასეთი არც არსებობს, უველაზე ადრე ხუცდება, რადგან არა აქვს სათანადო საყრდენი, ფართო განწყობილების მტკიცე ნიადაგი. აკაკის შემოქმედების უპირველესი დანიშნულებაც ის იყო, რომ დაჩაგრულთათვის ცრემლი შეეშრო, მჩაგვრელთ კი — გულში ისრად ჩასობოდა. ეცნობით ამ დიდი პოეტის შექმნილ სახეებს და თქვენს წინ ცოცხლდება ძველი საქართველო თავისი ღირსებითა და ტკივილებით. «აგერ თორნიკე — ბერის ანაფორა მეომრის აბჯარზე რომ შეუცვლია, აგერ ელიზბარი, ბიძინა, შალვა — მტრისგან რომ განგმირულან ვით თერმოპილეს სახელოვანი გმირები; აგერ გიორგი სააკაძეც, პატარა კახიც — ჩვენი ერის ნებისყოფის უდიდესი გამოცხადებანი; აგერ კიდევ ნათელა — აღმოსავლეთის დესპოტს რომ მოსტეხავს და თავისი გმირობით საქართველოს მოსპობის აზრს რომ აცვლევინებს. შეხედეთ კიდევ ქართ-

ველ დედას, ამაყად და მტკიცედ რომ ხვდება ბრძოლის ველიდან მომავალ შიკრიკს!..»

აკაკისდროინდელ საქართველოს აღორძინება და მებრძოლი სულის აღზრდა ეჭირვებოდა. მის ერთგულ შვილებსაც კარგად ესმოდათ ეს გარემოება. ამ სახელოვან ადამიანთაგან კი აკაკიმაც აკაკურად მოიხადა ვალი, მისი სახელი პატრიოტისა და დიდი ბუნებრივი ნიჭის პოეტის სიმბოლოდ იქცა.

აკაკის შემოქმედება, ერთი შეხედვით, თითქოს მოტივთა სიღარიბეს გვაჩვენებს. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით; მისი შემოქმედება იმდროინდელი საქართველოს მხატვრული ისტორიაა, თავისი მრავალფეროვნებითა და ტკივილებით. აკაკი გარემოების საყვირია, რომელიც ქვეყნის საჭიროების მიხედვით იცვლის ხმას და ძალს და მოსვენებას უფრთხობს ავისმსურველსა და ვაიპატრიოტებს. მისი სატირა ხშირად საოცრად მკაცრ ხასიათს იღებს და დაუზოგველად ანადგურებს «აპელაციის მცოდნე ჩანჩურას შვილებსა» და რუსეთუმეებს, რომლებიც უდროო დროს გაჩენილან თორნიკესა და პატარა კახის სამშობლოში.

ვ. კოტეტიშვილი ერთგვარ მწუხარებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ აკაკიმ «სატირის ხმლის მოქნევაში წონასწორობა ვერ დაიცვა და მაღალი პიედესტალიდან დაბლა გადმოექანა. დიდი და ზოგადი კითხვების გარდა მეტად წვრილმან და პირადულს შეალია თავისი დიდი ნიჭიო». ჩვენ ვერ გავიზიარებთ ამ დებულებას და ვიტყვით, რომ აკაკი სატირის მაღალი პიედესტალიდან თავს კვეთდა არა მარტო «დიდსა და ზოგადს», არამედ იმ პატარასა და კერძოსაც, რაც ნიადაგს უქმნიდა ამ «დიდს» და, თავის მხრივაც, ასეთად გახდომას ლამობდა. ბოროტი და შემარცხვენელი, დიდი მასშტაბისაა, თუ პატარასი, მაინც ყველა მოსპობას და გამომზეურებას მოითხოვს.

აკაკის ლექსები სიმღერებად აიტაცა ხალხმა, რადგან მათში საკუთარ გულისნადებს ხედავდა. და თუ ზოგჯერ ეს სიმღერები ნაღვლიანი და ცრემლიანია, ხშირად — ომახიანი და შემმართველი ძალის აღმძრელია. აკაკის იმედს ჭანგი აროდეს მოსდებია, მის ვაჟკაცურ სულს მოხუცის სისუსტე არ დატყობია. იგი თვით იყო თორნიკე და კიდევაც ამბობდა:

„არა, ბატონებო იქნება,
გულს ვერ გამიტეხს ჭაღარა,
ჯმირებს დაეძებს, უყივის,
ჩემი დაფი და ნაღარაა".

მას დაჩაგრული მშრომელი აროდეს მიუუვანია უიმედობასა და უკეთესი მერმისის უწამებლობამდე. მან ბევრი რამ მწარე უთხრა

მათ უადამიანო და მძიმე ცხოვრებაზე, მაგრამ ჯეროდა მათი მომავლის და ბედნიერი მყობადიც უწინასწარმეტყველა ყმობიდან განთავისუფლებულთა შვილებს.

მაგრამ აკაკი სომ მარტო ლირიკოსი არ ყოფილა. მისი ნიჭი მხატვრული მწერლობისა და პუბლიცისტიკის ყველა სფეროში გაიბნეწილა. თითქოს აღიარებული აზრია, რომ აკაკი თავისი მთავარი მოწოდებით პოეტი-ლირიკოსია, მაგრამ ეს შედარება თვით აკაკის ნიჭთა ფარგლებში თავსდება, თორემ «თორნიკე ერისთავის», «პატარა კახის», «გამზრდელის», «ბაში-აჩუკის», «ჩემი თავგადასავლის» და სხვათა ავტორს ძნელია ასეთი წრდება დავუკანონოთ. ამიტომაა, რომ ვ. კოტეტიშვილიც ღრმად დარწმუნებული აცხადებს: «უდავოა, რომ აკაკი წერეთელი პოეტური შემოქმედების სფეროში დიდი ფიგურა იყო, მაგრამ არანაკლებია პროზაული ნაწერების ღირსებაც — აქაც იგივ ძალდაუტანებელ აზრთა დენა, მხატვრული მოყვანილობა, ნაწილთა ერთმანეთთან შეთანაბრება, მთლიანი კომპოზიცია და, რაც უმთავრესია, უბრალოება».

თავის მოკლე და ლაკონიურ დახასიათებაში ვ. კოტეტიშვილმა მაინც მოაკერხა «ბაში-აჩუკის» მხატვრულ ღირსებათა ილუსტრაცია, მისი ელვარების იმ წყაროთა აღნუსხვა, რაც ბევრისათვის შემდეგშიც შეუნიშნავი დარჩა. «ამ მოთხრობით, — ამბობს ის, — აკაკი წერეთელმა ლამაზად შეაერთა აღთქმული იდეა და ისტორიული სინამდვილე... აქ თქვენ ვერ ნახავთ ვერცერთ ზომადაკარგულ ადგილს. დეტალიზაცია სულ არ არის. მხოლოდ წმინდა მხატვრული შტრიხები, გადაკრული სიტყვები და მისახვედრი ნიშნებია მთელი მოთხრობის მანძილზე. მისი გმირები ბევრს არ ლაპარაკობენ, მაგრამ ენერგიულად კი მოქმედებენ და მოხდენილადაც. ავტორი თავის გმირებს ისეთ პირობებში აყენებს, რომ მათი ცოტა სიტყვა პასუხისათვის შეუბრუნებელია... თუ «ბაში-აჩუკის» გმირებს ანალიზს მოვუსდენთ, ვნახავთ, რომ «დამთავრებული» სახე არც ერთს არ აქვს. ყველა მათგანი მხოლოდ გაკვრით არის დახატული, მაგრამ ისეთი ხაზებით, რომ მკითხველს არ დარჩება შეუმჩნეველი...»

მთელი «ბაში-აჩუკი» ვ. კოტეტიშვილს სამ გვერდზე აქვს დახასიათებული, მაგრამ დიდ მონოგრაფიებსა და საგანგებო გამოკვლევებშიც ვერ იპოვით იმდენ და ჭეშმარიტად მახვილ მიხვედრებს, ისეთ ღრმა დაკვირვებებს, რამდენსაც აქ, მე ვიტყოდი, მხატვრულად დაწერილ «თეზისებში».

შესაძლოა, როგორც კ. აბაშიძეს, ასევე ვ. კოტეტიშვილს შეედავოთ აკაკი წერეთლის რეალიზმის თავისებურებათა ხასიათის გაგებაში, რომანტიკულ გადახვევებთან მიმართების საკითხში, მაგრამ ეს საგან-

„მაგრამ, მამულო, ჩემი ტანჯვა მხოლოდ ის არის,
ის არის მხოლოდ სავალალო და სამწუხარო,
რომ შენს მიწაზედ, ამდენ ხალხში კაცი არ არი,
რომ ფიქრი ეანდო, გრძნობა ჩემი გაეგუბიაროს".

როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, «ეს ბაირონისებური ამოკვნესაა, ანდა ლერმონტოვისებური ჩივილი», მაგრამ თუ ღრმად დავაკვირდებით არა მხოლოდ ანალოგიურ ნათქვამთა შინაარსს, არამედ იმ სიტუაციასაც, რამაც მათ ეს ათქმევინა და იმასაც გავითვალისწინებთ, თუ რას წარმოადგენდნენ ისინი ამ დროს, დიდ განსხვავებასაც შევნიშნავთ მათ შორის.

მაგრამ ილია არ ყოფილა მხოლოდ ბობოქარი მეზარე. მას ეხერხებოდა დიდი წვიმების შემდეგ გამონათებულ მზესავით გაღიმება და მარადქალური სევდიანობით გულს მისალბუნებაც, თუმცა ფორს-მინორით თავის ლირიკას იშვიათად თუ დაამძიმებდა.

ვ. კოტეტიშვილი საგანგებოდ ჩერდება ილიას სატრფიალო ლირიკაზე, ვინაიდან ფიქრობს, რომ მისი წარმოჩენა საჭიროა როგორც ილიას პოეზიის რელიეფურად წარმოდგენისათვის, ასევე მისი ავტორის პოეტური სამყაროს გასაგებად. იგი უდავოდ მართალია, როცა შენიშნავს, რომ მიუხედავად პოეზიის ახალი ქარიშხალის შექმნისა, ილიამ «მაინც ვერ გაატიალა ის ყვავილები», რომლებმაც მას ბესიკისა და ალ. ჭავჭავაძის ბაღში გაუღიმეს. ამიტომაა, რომ მას არ შეუძლია დრო და დრო მაინც არ გაიხსენოს «ტუჩთ ჩაკონვა, ტუჩთ ჩაკოკრება». ანდა რით უნდა გაემართლებია ილიას თავი, რომ მას ვერ შეემჩნია ხორციელი სილამაზე, ადამიანთ რომ მშვენიერი ქალის, «შავი თვალების» სახით მოვლენია და შრომასა თუ ბრძოლაში სიცოცხლეს მატებს. დიახ, ჩვენს პოეტს არც ეს მხარე გამოპარვია მხედველობიდან:

„ვიშ, მაკ შენს ნარნარს გულის ცემასა,
ვით ლოცვის ბგერას, ღმობით ვისმენდე.
ვით ცოდვილთ ფიქრთა ზედ მოსევასა
შენის სიწმინდით ვიგერიებდე".

ილიასათვის არც ეროტიკაა უცხო.

ვ. კოტეტიშვილს არ სჩვევია ერთი მწერალი მეორის დამცირების ანგარიშზე განადიდოს. ასეთი გზა არა მარტო მკვლევარს ხდის პატარად და ამცირებს მას, არამედ თვითონ იმ მწერალსაც, რომლის დიდად წარმოდგენაც სურს მას. სამწუხაროდ, ახლაც არიან ისეთი მწერალი-კრიტიკოსები, რომლებსაც ეს უბრალო ჭეშმარიტება ვერ შეუგნიათ და სულ იმის ცდაში არიან, რომ «ამოწყვიტონ» წინამორ-

ვ. კოტეტიშვილს, ვფიქრობთ, 70—80-იანი წლების დახასიათება ჰქონდა მიზნად, მაგრამ, მთლიანობის უფრო სრული აღდგენის მიზნით, 60-იანი წლებით დაიწყო ამ ეპოქის პრესისა და სალიტერატურო აზროვნების განვითარების შესწავლა.

აღნიშნული ნარკვევი მოკლედ, მაგრამ სწორად და მეტად საგულისხმოდ წარმოგვიდგენს დასმულ პრობლემას მთელი მისი მრავალფეროვნებებით. აქ ყოველი სიტყვა გამიზნულად «ძევს» და ტექსტზე მეტი ქვეტექსტებია.

ძირითადი აზრი ამ ნარკვევისა, ასეთია: საგლეხო რეფორმის განხორციელებამ არსებითად შეცვალა საზოგადოებრივი ცხოვრება; გაძლიერდა და გაიზარდა ქვეყნის სოციალური და ეროვნული ინტერესები, გამრავლდა ინტელიგენცია, რომელიც ერის წინამძღოლის როლს კისრულობს. მაგრამ ამ გარემოებამ აზრთა მეტი დაძაბულობა და დიფერენციაცია გამოიწვია, რასაც ხელს უწყობდა პრესის განვითარება, პუბლიცისტური და მხატვრული სიტყვის უფრო ძლიერი და უფრო მაღალი ხმა. თუ 60-იან წლებში ჩვენი ლიტერატურული ცხოვრების მთავარ პრობლემას რეალიზმის გაბატონება და, შესატყვისად ამისა, ძველი ლიტერატურული მიმართულების და მათ დამცველთა ჩამორჩენილობის გამომზეურება წარმოადგენდა, 70-იანი წლებიდან ვითარება საგრძნობლად იცვლება. ამჯერად, აზრთა ჭიდილი ფესს იკიდებს თვით ახალი თაობის წარმომადგენელთა შორის. ბატონყმური ინსტიტუტის წინააღმდეგ ბრძოლა ყველა დემოკრატსა და პროგრესულად მოაზროვნეს აერთიანებდა და აახლოებდა, მაგრამ რეფორმის შემდგომი ეპოქა მათსავე დაშლასა და დაპირისპირებას უწყობდა ხელს, რადგან ბევრი რამ იყო სრულიად ახალი, ღრმად გამოსაკვლევი და წინდახედულად გასათვალისწინებელი. მათთვის, უდავოდ, ცხადი იყო ერთი: იწყებოდა ბურჟუაზიული ურთიერთობის გამოკვეთილი ეპოქა, რომელიც საფუძვლიანად ცვლიდა ყოველივე ძველს. დიას, ეს მათთვის გასაგები იყო, მაგრამ გაუგებარი, ან ნაკლებ გასაგები იყო ამ დიდ ისტორიულ ფაქტთან დამოკიდებულების გარკვევა, ყველა კითხვაზე პასუხის გამცემი კონცეფციის ჩამოყალიბება და ხალხამდე მისი მიტანა. ამიტომ, ბევრი მათგანი შეგნებულ დუმილს, ან შემოვლით მსჯელობას არჩევდა.

ცხადია, იბადება კითხვა: ნუთუ ასე უძნელდებოდათ ამ ახალი ურთიერთობით გამოწვეულ კითხვებზე პასუხის გაცემა და მათი გადაწყვეტა, როცა რუსეთის, და განსაკუთრებით ევროპის, მაგალითზე ისინი იცნობდნენ ახალ ცხოვრებას? დიახ, იცნობდნენ მას, მაგრამ რუსეთისა და ევროპის საზოგადოებრივი ცხოვრების მაგალითი მათ ვერაფერს ეუბნებოდა მეტად აუცილებელ და სამძიმო კითხვებზე. ბურ-

ქუაზიული განვითარების რელსებზე ქვეყნის აშკარა გადასვლა მხოლოდ სოციალური პრობლემა, ანდა გარკვეული ხასიათის ეროვნული საკითხი როდი ყოფილა ქართველი მოღვაწეებისათვის. მათ თვითონ უნდა გაერკვიათ, თუ რა ბედი ელოდა ამ ახალ ვითარებაში მათთვის უმთავრეს საზრუნავ საგანს — საქართველოს ეროვნული თავისუფლების პერსპექტივას და აი, ამ თავსატეხმა საკითხმა დააცილა და დაუპირისპირა ერთმანეთს ბევრი მათგანი. მათ სიტყვასა და საქმეში ეს დილემა იქნებ არცთუ პირდაპირ გამოსჭვიოდა, მაგრამ დავისა და აზრთა სხვადასხვაობის საფუძველი მაინც ის იყო. ეროვნული პრობლემა ბურჟუაზიული ურთიერთობის პირობებში და ეროვნული თავისუფლების პერსპექტივა ამ ურთიერთობის შუქზე — აი, სადავო და თავსატეხი საკითხი, რომელმაც დაამძიმა 70—80-იანი წლების ქართული ლიტერატურული და საზოგადოებრივი აზრი.

ვ. კოტეტიშვილი სწორია, როცა აცხადებს, რომ ამ დროისათვის «საზოგადოებრივი მდგომარეობის ყოველი საკითხი სალიტერატურო ამოცანად იქცევა და ლიტერატურის მნიშვნელობა და ავტორიტეტიც რაღაც არაჩვეულებრივ საზოგადოებრივ ყურადღებას იკრებს თავის კალთაში». საქმეს ისიც ართულებდა, რომ ლიტერატურის, — კერძოდ რეალიზმის წინაშე უაღრესად განსხვავებული და ახლებური ვითარება იქმნებოდა, ე. წ. შეუფერავი რეალიზმის გაბატონების სახით. ვ. კოტეტიშვილს შენიშნული აქვს ამ ახალი პროცესის დღის წესრიგში დასმის საკითხი და ამბობს: «გლეხთა განთავისუფლება სოციალურ ცხოვრებაში ახალ ურთიერთობას ქმნიდა, რაც უსათუოდ გამოიხატებოდა ლიტერატურაში, და ისე კი აღარ, როგორც წინათ, ე. ი. შებრალებისა და თანაგრძნობის მხრივ, არამედ ხალხის ცხოვრების დადებითი შესწავლისა და ორგანიული დაკავშირების სახით».

ისიც ნამდვილია, რომ პროგრესული იდეების გავრცელებას ახალ ქართულ ლიტერატურაში, უპირველეს ყოვლისა, «საქართველოს მოამბემ» დაუდვა საფუძველი და მისი «კალთიდან გამოვიდნენ ყველა ის მიმართულებანი, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ მეცხრამეტე საუკუნეში (სამოციანი წლებიდან)».

«დროება», «კრებული», «სასოფლო გაზეთი», «მნათობი», «ივერია», ზედმეტ-ნაკლებად, «საქართველოს მოამბის» მიმართულებიდან გამოდიოდნენ, მაგრამ მხოლოდ საერთოდ, ზოგადი პროგრესულობის თვალსაზრისით, თორემ კონკრეტულად მათ აღარ შეეძლოთ მის ინტერესთა სამყაროში დარჩენილიყვნენ და ზუსტად მისებრ ვადაეწყვიტათ საჭირბოროტო საკითხები.

ნ. ნაკოლაძე, გ. წერეთელი, ს. მესხი და სხვები, 70-იანი წლე-

ბიდან, ახალ პრიზმში და ახლებურად უცქერდნენ მომავალს, მისი განვითარების ისტორიულ კანონზომიერებას. კიდევ უფრო ცილდებოდა ადრეულ მონახაზებს ანტ. ფურცელაძე, გ. ქიქოძე და სხვები. ხალხოსნური მწერლობის გაძლიერება არა მხოლოდ ლიტერატურის ამოცანების, არამედ ცხოვრების მოსალოდნელი მიმდინარეობის ახლებური გაგება და შეფასება იყო. ერთი სიტყვით, თანდათან იყოფოდნენ გზები, იცვლებოდა თვალთასედვა, თუმცა ყველა მათგანს იმის შეგნება აერთიანებდა, რომ «რომანტიული თვლემა, თუ წარსულის კალთაში თავის დება, აღარ შეიძლებოდა».

70-იანი, და განსაკუთრებით 80-იანი, წლების მოღვაწეთა საქმიანობას ის ართულებდა, რომ რეაქცია თანდათანობით ძლიერდებოდა და აშკარად უსწორდებოდა არა მხოლოდ ეროვნულ-გამათავისუფლებელ იდეებს, არამედ ყოველივე პროგრესულსა და დემოკრატულს. და თუ ამ დროს ჩვენმა ინტელიგენციამ შეძლო არა მარტო პრესის გაძლიერება, არამედ ქ. შ. წ. კ. გ. საზოგადოებისა და ქართული თეატრალური კომიტეტის შექმნა და სათანადო მუშაობის გაწევა, ეს პირდაპირ საგმირო საქმედ შეიძლება ჩაითვალოს. ისიც ცნობილია, რომ ამას იმით აღწევდნენ, რომ ამგვარი საკითხების გადაწყვეტისას ცითქმის ყველა ქართველი მოღვაწე ერთიანდებოდა, მათი სოციალ-პოლიტიკური კრედოს მიუხედავად.

მაგრამ, სამწუხაროდ, იყო ერთი უწყება, — მსედველობაში გვაქვს ბანკი, რომელიც ხელს უწყობდა ამ კრედოთა დაპირისპირებას და გარკვეულ გათიშვის გაფორმებას.

საინტერესოა, რომ ეპოქის ამ რთულ ლაბირინთებში ვ. კოტეტიშვილი მეტად ღრმად, დაკვირვებულად და ობიექტურად ისედება. მართალია, ზოგჯერ მოკლედ, ზოგჯერ მხოლოდ მინიშნებით მიუთითებს ის ბევრ საინტერესო კითხვაზე, რის გამოც ჩვეულებრივი მკითხველისათვის შეიძლება შეუმჩნეველიც კი იყოს, მაგრამ ეს ავტორის სტილის საქმეა.

I

აღნიშნული ეპოქის მხატვრული აზრის ერთ-ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენლად ვ. კოტეტიშვილი გ. წერეთელს მიიჩნევს. მართლაც, გ. წერეთელი მეტად ნაყოფიერი და ფხიზელი მოაზროვნე იყო, რომელიც, გაზეთ «დროების» დაარსებიდან, ყოველთვის მოწინავე პოზიციებზე იდგა. მის მხატვრულ და პუბლიცისტურ ნაწერებს აფასებდა და ანგარიშს უწევდა ყველა თანამედროვე, ვისთვისაც ძვირფასი და საინტერესო იყო მშობლიური ქვეყნის მომავალი.

გ. წერეთელი — როგორც თერგდალეულთაგანი, ჯერ კიდევ «სა-

ქართველოს მოამბის» ფურცლებზე გაეცნო მკითხველს. მას შემდეგ იგი ყოველთვის ყურადღების ცენტრში იდგა და ნიჭსა და ენერგიას არ იშურებდა თავისი სალხის საკეთილდღეოდ.

გ. წერეთელი — მხატვრული სიტყვის ოსტატი — ილია ჭავჭავაძის სკოლის წარმომადგენელია, თავისი შემოქმედებითი მეთოდით იგი ჭეშმარიტი რეალისტია, — იმდროინდელი ცხოვრების არსებითი მხარეებით დაინტერესებული მხატვარი. მაგრამ მას გააჩნდა დიდი ინდივიდუალობაც, რამაც მის შეფასებას ზოგჯერ ჩრდილიც კი მიაყენა.

გ. წერეთლის მხატვრული ტალანტი უნაკლო არ ყოფილა. მას, როგორც მხატვრული სიტყვის ოსტატს, გარკვეული ხარვეზები გააჩნია, ამ მხრივ იგი, ცხადია, ჩამორჩება ილიასა და აკაკის. მაგრამ როგორც მოაზროვნე — სოციოლოგი, გ. წერეთელი ფხიზელი და მახვილი თვალის პატრონია. ეს გარემოება მის მხატვრულ ნაწერებსაც აშკარად ატყვია: მწერალი, შესაძლოა მისდა უნებლიედაც, იქით ისრებს ხოლმე, საითაც უფრო ძლიერია.

წერეთლის მხატვრული ტალანტის ხასიათი მხარეებით მშვენივრად ისარგებლა კრიტიკოსმა კ. აბაშიძემ, რომელმაც იგი ნატურალისტად გამოაცხადა. კ. აბაშიძის მცდარ პოზიციაზე დგომა იმთავითვე აქცა შენიშნული და გ. წერეთელი კვლავ რეალისტად იქნა აღიარებული (ნ. ნიკოლაძე), მაგრამ წინააღმდეგობა და შეუთანხმებლობა გ. წერეთლის მხატვრული ბეთოდის შეფასებაში მაინც გრძელდებოდა. ამიტომაა, რომ კ. კოტეტიშვილსაც მიაჩნდა აუცილებლად კ. აბაშიძის მცდარი კონცეფციის უარყოფა დაუსახავს მიზნად.

ვ. კოტეტიშვილი არ ცდება, როცა გ. წერეთლის «შეუფერავ რეალიზმს» არ აიგივებს ნატურალიზმთან და დაბეჯითებით აცხადებს: გ. წერეთელი «ილია ჭავჭავაძის სკოლის მიმდევარია, მხოლოდ უფრო ვიწროიერი ქვეყნით დაინტერესებული და. ამის გამო, ნაკლებ განყენებულია».

ვ. კოტეტიშვილს მსჯელობიდან არ გამოპარვია არც ის გარემოება, რომ გ. წერეთელი-მხატვარი ზოგჯერ ცილდება გ. წერეთელ-მოაზროვნეს (ლიტერატურის თეორეტიკოსს); და ეს შეინიშნება მაშინ, როცა მის ლიტერატურულ შეხედულებებს ემჩნევა ე. ზოლას «ექსპერიმენტალური რომანის» გარკვეული გავლენა თუ თავისებური გაგება

• სხვათაშორის, ვ. კოტეტიშვილის ამ შეხედულებაზე არსებული აქვს ნათქვამი დოც. ე. ვახანიას, რომელიც თავის ნაშრომში („შეუფერავი რეალიზმის“ გაგებისათვის“, 1960 წ.) ფაქტიურად ამავე შეხედულებას ავითარებს, მხოლოდ უფრო მცდარ განზოგადებას აკეთებს. საერთოდ, ამ ნაშრომში, სამწუხაროდ,

გ. წერეთელ-მხატვარში ვ. კოტეტიშვილი, სრულიად სამართლიანად, მხოლოდ და მხოლოდ რეალისტს ხედავს. მისი შემოქმედებიდან იგი საგანგებოდ გამოყოფს «მგზავრის წიგნებს» («კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა») და «პირველ ნაბიჯს», როგორც ავტორის მიმართულებისა და ნიჭის რელიეფურად გამომხატველთ.

ილია ჭავჭავაძისაგან განსხვავებით, გ. წერეთელი თავის შემოქმედებაში ყურადღებას ამახვილებს არა მხოლოდ ყმისა და ბატონის, თუ გლეხისა და მემამულის ურთიერთობაზე, არამედ ბურჟუაზიული ყოფის დამკვიდრებასა და ამ ახალ ვითარებაში ინტელიგენციის დიფერენციაციის საკითხზეც. მკვლევარი სწორად შენიშნავს, რომ გ. წერეთელი ამ მიმართულებით ანვითარებს გ. ერისთავისა და ლ. არდაზიანის მიერ დაწყებულ ტრადიციებს.

«კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა» ვ. კოტეტიშვილს მოსწონს როგორც იდეური სიმკვეთრით, ასევე იმდროინდელ ინტელიგენტთა სახეების საინტერესოდ ჩვენებით. ამ მოთხრობაში, — ამბობს ის, — გ. წერეთელი ძალიან მახვილი თვალით აგვიწერს «ჩვენი სინამდვილის მიმალულ კუთხეებს. აქ ნაჩვენებია ჩვენი გლეხკაცობაც, თავადაზნაურობაც და ინტელიგენციაც. ნაჩვენებია მხატვრული სისწორით, ზომიერების დაცვით და გამოკვეთილად». მართალია, ეს ნაწარმოები, მისი თქმით, წმინდა ლიტერატურული ნაწარმოები არ არის, მასში ბევრია პუბლიცისტიკა, მაგრამ ამ გარემოებას მისი შინაარსიც (მგზავრობის აღწერა) განაპირობებსო. რაც შეეხება კ. აბაშიძის შენიშვნას, რომ მასში ნასკვი არ არის, ვ. კოტეტიშვილი მას იზიარებს, მაგრამ კანონზომიერად თვლის ასეთი ხასიათის ნაწარმოებისათვის: «რა ნასკვი არის, — წერს ის, — ილია ჭავჭავაძის «მგზავრის წერილებში», ან ალექსანდრე ყაზბეგის «ნამწყემსარის მოგონებაში», ან ჰაინეს «მოგზაურობა ჰარცზეში».

რაც შეეხება «პირველ ნაბიჯს», ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, მასში ავტორი აღარ იყენებს პუბლიცისტურ სტილს, «ეს უკვე ნამდვილი გამართული რომანია, რთული ინტრიგით, ტიპების მკაფიო დახატვით და შინაარსიანობით, ფსიქოლოგიური ანალიზის სიღრმით და ყოფის ცოცხალი სურათებით».

«კიკოლიკი...» და «პირველი ნაბიჯი»,—ვ. კოტეტიშვილის თქმით, — გ. წერეთლის შემოქმედების თავი და ბოლოა. «ამ ორ პოლუსს შორის ექცევიან დანარჩენი მისი ნაწარმოებნი («ჩვენი ცხოვრების ყვა-

---

ვერაფერი ვნახეთ ისეთი, რომელიც შეიძლებოდა მიგვეჩნია მისი დაწერის განმაპირობებელ მიზეზად. ასეთ მიზეზად, ჩვენი აზრით, უნდა ჩაითვალოს ავტორის წინამორბედ მკვლევართა შეხედულებების არასაფუძვლიანად შესწავლა და გათვალისწინება.

ვილი», «მამიდა ასმათი», «რუხი მგელი» და სხვ.). ასე რომ, რაც «კიკოლიკში» ერთგვარად დეკლარაციის სახით იყო თქმული, შემდეგ ყველა თემას ნაწილობრივად ზემოხსენებულ ნაწარმოებებში შეეხო, ხოლო სინთეზი კი «პირველ ნაბიჯში» მოახდინა».

სამწუხაროდ, ვ. კოტეტიშვილს არ მოუცია გ. წერეთლის დასახელებული მოთხრობების ანალიზი და კონკრეტული შეფასება. მიუხედავად ამისა, მან მიუთითა გ. წერეთლის — როგორც მხატვრის ნიშანდობლივ თვისებებზე. კერძოდ, იგი სწორად შენიშნავს, რომ ჩვენი მწერალი არ არის ბუნების მხატვარი, გმირების ხატვაში კი ძლიერია. «მან იცის მკვეთრი ხაზები, ფიგურის გამოკვეთა და ხასიათის გარეგნული ჩვენება. ზოგჯერ ერთი ნიშნის ჩვენებითაც კმაყოფილდება, მაგრამ ეს ისეთი ნიშანია, რომ ყველაფერს იცავს». არც რთული ფსიქოლოგიური ხლართები და სოციალურ ურთიერთობათა სქემის გართულება ახასიათებს მის მოთხრობებს. «იგი სადაა და მკაფიო ბოლომდე. მისი იუმორი მსუბუქია, გონებამახვილობა — რბილი, სატირა — ენერგიული, თხრობა — ცოცხალი».

საინტერესოა ის საერთო დასკვნები, რომელიც ვ. კოტეტიშვილს მის მიერ ჩატარებული ანალიზის საფუძველზე გამოაქვს. «გიორგი წერეთელი, — ამბობს ის, — ისეთივე რეალისტი იყო, როგორც ილია ჭავჭავაძე, ეკუთვნოდა ამ უკანასკნელის სკოლას და მახლობელ გავლენასაც განიცდიდა, განსაკუთრებით პირველი პერიოდის ნაწარმოებებში. მხოლოდ მას არაფერი გაუმეორებია და თუ გ. წერეთელს რაიმე არჩევს თავის თანამედროვეებისაგან, ეს — ახალი ეპოქისა და ტენდენციის უფრო მახლობელი შეგრძნება, სამრეწველო ინტერესების შემჩნევა და ლიტერატურაში შემოტანა. ამ მხრივ იგი შეიძლება იმ ნაკადის გამგრძელებლად ჩაითვალოს, რომელსაც სათავე ლავრენტი არდაზიანმა დაუდო. ამის გარდა კი, გიორგი წერეთელი სამოციანი წლების ტიპიური წარმომადგენელია, რადიკალური იდეებით, ეროვნულ აღორძინებაზე ფიქრით და ყველა იმ ახალი თემებით, რომლებიც «თერგდალეულებმა» აღძრეს».

ეს შეფასება არა მხოლოდ ღრმა და ბევრისმთქმელია, არამედ მართებულიც. აქედან გამომდინარე, გასაგები ხდება ის დამსახურებაც, რომელიც ვ. კოტეტიშვილს მიუძღვის გ. წერეთლის შესწავლის საქმეში.

ვ. კოტეტიშვილმა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში თავისი კუთვნილი ადგილი მიუჩინა ანტონ ფურცელაძესაც.

ანტ. ფურცელაძეს ალ. ხახანაშვილიც შეეხო თავის «ქართული

სიტყვიერების ისტორიაში», მაგრამ მეტად ზოგადად წარმოადგინა მისი სამწერლო დამსახურება. კრიტიკოს კ. აბაშიძეს კი საერთოდ არ მიუწნევია საჭიროდ მის შემოქმედებაზე მსჯელობა.

ცხადია, არც ვ. კოტეტიშვილის ნარკვევია სრული და ამომწურავი ხასიათის, მაგრამ მასში სწორადაა შეფასებული მწერლის მიმართულება და მისი შემოქმედების იდეურ-მხატვრული ღირებულება. ამასთან ერთად, მართებულადაა დახასიათებული ანტ. ფურცელაძე როგორც მოქალაქე და მოღვაწე. ერთი სიტყვით, ვ. კოტეტიშვილმა პირველმა განსაზღვრა ანტ. ფურცელაძის ადგილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში და ეს განსაზღვრა საფუძვლიანი და გასაზიარებელი აღმოჩნდა.

ვ. კოტეტიშვილის თქმით, ანტ. ფურცელაძე არა მხოლოდ ძველი თაობის წარმომადგენლებს დაუპირისპირდა სამოციან წლებში, არამედ კონტაქტი ვერ დაამყარა ახალ თაობასთანაც, თუმცა ამ უკანასკნელთან მის დავას ჰქონდა არა მსოფლმხედველობრივი და ლიტერატურული საფუძველი, არამედ — არაპრინციპული სასიათის უთანხმოება. უფრო სწორად, ანტ. ფურცელაძეს მეტი პრეტენზია ჰქონდა, ვიდრე — შესაბლებლობა, რასაც მისი უპრინციპო სიჯიუტე და თავისებური ხასიათი კიდევ უფრო აშიშვლებდა.

საკუთარი თავისადმი ნაკლები, ხოლო სხვისადმი გადაჭარბებულად დიდი მოთხოვნების წაყენება ანტ. ფურცელაძეს მართლაც უსერხულ მდგომარეობაში აყენებდა ხოლმე, მაგრამ იგი ბოლომდე დარჩა თავისი გზისა და ხასიათის ერთგული. მიუხედავად ამისა, ყველა თანამედროვე ხედავდა, რომ ანტ. ფურცელაძე ჩვენი ერისათვის საჭირო და სასარგებლო მოღვაწე იყო.

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ანტ. ფურცელაძე ერთადერთი იყო, რომელიც ჩვენს სინამდვილეში ნიჰილისტურ მიმართულებას უთანაგრძნობდა, თუმცა არც მას უერთგულია ბოლომდე. პისარევის მსგავსად, ერთ დროს მანაც უარყო ჩვენი კლასიკოსების დამსახურება და მათი პოეზია, მაგრამ საბოლოოდ არც თვითონ მას უწამებია თავისი აზრი.

ვ. კოტეტიშვილი ამ ნიჰილიზმთან აკავშირებს ანტ. ფურცელაძის ხალხოსნობასაც და დასძენს: «ეს იყო მისი მოქმედებითი თუ შემოქმედებითი განვითარების თანმიმყოლობა. ამავე წესით შეიცვალა რუსეთში ეს მიმართულება».

ანტ. ფურცელაძემ, ვ. კოტეტიშვილის თქმით, პირველმა გაიზიარა ხალხოსნური იდეები და პრაქტიკულადაც აქტიურად მონაწილეობდა შესაფერ ორგანიზაციებში, მაგრამ «ანტ. ფურცელაძის ამ «ხალხოსნობით» გატაცებაში თუ რუსული ჟურის «ნაროდნიკობას» დავინა-

ცავთ მხოლოდ, შეცდომაში ჩავვარდებით. არა, აქ ანტონ ფურცელაძე თავისი ქვეყნის შვილია და ხალხის განთავისუფლების იდეას ჩაატარა ეროვნული განთავისუფლების აზრიც... მისი პატრიოტიზმი როდი ჰგავდა იმ ცრუ ფრაზეოლოგიას, რომელიც გაშლილ სუფრას დაეკვება. მისი პატრიოტიზმი რევოლუციონერია, მებრძოლი, სახალხო».

ანტ. ფურცელაძე, როგორც თითქმის ყველა სამოციანელი, მრავალმხრივი მწერალი იყო. ეს გარემოება კი, როგორც სამართლიანად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, ძნელადა მას და შედარებით მკრთალს ხდიდა მოღვაწეობის სხვადასხვა დარგში. უფრო მეტი მან მაინც ბელეტრისტიკისა და პუბლიცისტიკის სფეროში გააკეთა.

ანტ. ფურცელაძე-ბელეტრისტი. ვ. კოტეტიშვილის შესედულებით, ძირითადად ორი მთავარი მოტივის გარშემო ტრიალებს: ესაა სოციალური და ეროვნული კითხვები.

ეროვნული მოტივის გაშლისას, იგი ხშირად წარსულს მიმართავს სოლმე, მაგრამ არა იმიტომ, რომ «გვირვინები განუმტკიცოს წარსულის გმირებს. არამედ ამ გვირგვინების მოსახდელად, იმ ხალხის ასაბაღლებლად, რომელიც წოდებრივმა მიდრეკილებამ მიჩქმალა».

განსაკუთრებული ინტერესით გააშუქა ანტ. ფურცელაძემ გ. საკაძის პიროვნება და ის ეპოქა, რომელშიც მას უხდებოდა ცხოვრება და მოღვაწეობა. ამ თემას მან უძღვნა ისტორიული მონოგრაფია («გიორგი საკაძე და მისი დრო») და ხუთმოქმედებიანი ტრაგედია («დიდი მოურავი») და, როგორც ჩვენი მკვლევარი შენიშნავს, «ანტონ ფურცელაძემ გიორგი საკაძე არამცთუ გაამართლა, შეიყვარა კიდეც, როგორც უდიდესი რევოლუციონერი და ნებისყოფის გენიოსი, თუ შეიძლება ასე ითქვას».

ანტ. ფურცელაძე ისტორიაში ხალხის ჭეშმარიტი როლის წინ წამოწევითაა დაინტერესებული. მისთვის ბევრს არაფერს წარმოადგენდა თანამდებობრივი და წოდებრივი ავტორიტეტები. ამას მოწმობს. თუნდაც მისი სიტყვები:

..დაჯდა ბაკური ქართლის მეფედ. მოკვდა ბაკური.
ბაკურის შემდეგ დაჯდა ფარსმანი. კაცი უბედური.
სუმბათის შემდეგ მეფედ დაჯდა პაგრატ რეკვენი.
მოკვდა რეგვენი. სუმბათ, დავით და სხვა მეფენი.

რაც შეეხება ანტ. ფურცელაძეს—სოციალური ყოფის მხატვარს—იგი მშრომელთა ქომაგი და თანამგრძნობია. ამ თემაზე დაწერილ მის ყველა მოთხრობას, როგორც მახვილად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, შეიძლება მიეცეს ერთი სათაური — «ვაი მართალთა», რადგან მათში

ყველგან კეთილსა და ბოროტს შორის ჭიდილია ასახული და ყველგან ბოროტი იმარჯვებს.

მაგრამ ანტ. ფურცელაძე პესიმისტი ან სკეპტიკი როდი გახლავთ. მისი ნაწერებიდან აშკარად იგრძნობა, რომ სიმართლე მშრომელი, დაჩაგრული ხალხის მხარეზეა; მხოლოდ მათშია შეურყვნელი სინდისი და ზნეობრივი სისპეტაკე. ამიტომ ის ამხედრებს მკითხველს ამ საძაგელი სინამდვილის წინააღმდეგ და დარწმუნებულია, რომ ბოლოს და ბოლოს მოისპობა უსამართლობა. შემთხვევითი არაა, რომ «ვაი მართალთა» გმირი — მიხეილი რევოლუციური შინაარსის წიგნებს უკითხავს სხვებსაც და ფრანგი მატერიალისტების იდეებს ქადაგებს. ამ იდეებით შთაგონებული, თვითონ გარიბალდის რაზმში ეწერება და, ბოლოს, პარიზის კომუნარებთან ერთად იბრძვის ბარიკადებზე და მათთან ერთად იღუპება. ვ. კოტეტიშვილის თქმით, «აქ რუდინის თავგადასავალი გვაგონდება და... ტურგენევის გავლენა გარკვეულად ჩანს. მაგრამ ეს სულაც არ უშლის ხელს, რომ იგი დიდი ინტერესით იკითხებოდეს».

ახასიათებს რა ანტ. ფურცელაძის მხატვრულ ტალანტს, ვ. კოტეტიშვილი სამართლიანად უსაყვედურებს მას დაუდევრობას. «იგი, — შენიშნავს ის, — ძალიან ბევრსა წერდა, მაგრამ მან არ იცოდა სიტყვის მზერა, რაც აუცილებელია მწერლისათვის... განსაკუთრებით მისი პოეზია არის ამ მხრივ ყოვლად სუსტი. არც რითმი, არც ზომა, არც სახე და ლექსის ფაქტურის სხვა ელემენტები მის ლექსებში არ არიან დამაკმაყოფილებლად წარმოდგენილი». მაგრამ ყოველივე ეს მაინც შეუძლებელია მხოლოდ დაუდევრობასა და ეპოქის ხასიათს მივაწეროთ. ანტ. ფურცელაძე — როგორც მხატვრული სიტყვის ოსტატი — არ ყოფილა მაღალი ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული შემოქმედი. ის კი უდავოა, რომ «იგი სრულიად გარკვეული სალიტერატურო სკოლის დამაარსებელია... იგი უნდა ჩაითვალოს «ტეტიათა მოტრფიალეების» ერთ-ერთ მამამთავრად, რევოლუციური იდეების ერთ-ერთ პირველ მქადაგებლად... და, საერთოდ, ჩვენი კულტურის ერთ-ერთ მოამაგედ».

ასე საფუძვლიანად წარმოადგინა ვ. კოტეტიშვილმა ანტ. ფურცელაძის დამსახურება და მიუჩინა მას თავისი კუთვნილი ადგილი ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

*

ახალი ქართული ლიტერატურის ყველა სხვა ისტორიკოსისაგან განსხვავებით, ვ. კოტეტიშვილმა საჭიროდ მიიჩნია ცალკე თავი ეძღვნა

ნ. ნიკოლაძისათვის. ნ. ნიკოლაძე არ ყოფილა არც ბელეტრისტი და არც პოეტი, ამიტომ თითქოს გაუმართლებელია მისი შეყვანა ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. მაგრამ ეს ერთი შეხედვით. ლიტერატურის ისტორიას თუ ჯერმარიტად მთელი იმ პროცესის სახით წარმოვადგენთ, როგორადაც ის სინამდვილეში ვითარდება, შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ იმ მოაზროვნეებს, რომლებმაც თავიანთი კრიტიკული აზრით ხელი შეუწყვეს ამ პროცესის განვითარებას. როგორც რუსული ლიტერატურის ისტორიაა წარმოუდგენელი ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვისა და პისარევის გარეშე, ასევე ქართული ლიტერატურის ისტორია — ნ. ნიკოლაძის გარეშე.

ნ. ნიკოლაძე თავისი ეპოქის ბუმბერაზი ფიგურაა ჩვენს სინამდვილეში. მის მოღვაწეობასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართული ლიტერატურის განვითარების პროცესი — სამოციანი წლებიდან საუკუნის დასრულებამდე. ამიტომ, ვ. კოტეტიშვილის მიერ გადადგმული ნაბიჯი სრულიად გამართლებულია.

ნ. ნიკოლაძეზე მსჯელობას ვ. კოტეტიშვილი იწყებს არჩილ ჯორჯაძის სიტყვებით: «არაჩვეულებრივი აღელვებით ვიწყებთ ჩვენ ნიკო ნიკოლაძის ნაწერების დაფასება-განმარტებასო», და ამით თავიდანვე აგრძნობინებს მკითხველს, რომ საქმე აქვს დიდ მოღვაწესთან.

ვ. კოტეტიშვილი გულისტკივილით შენიშნავს, რომ ნ. ნიკოლაძე იქცა შორეული სვლის გემად, რომელსაც ქართული ლიტერატურის ნაპირის დატოვება უხდებოდა ხოლმე, «მაგრამ ის, — დასძენს ჩვენი მკვლევარი, — რაც გააკეთა ქართული ლიტერატურისათვის, მაინც მას უფლებას აძლევს, რომ ჩვენს პირველხარისხოვან მწერლებს უდგეს გვერდში და მათთან ერთად ატაროს ქართული ლიტერატურის რეფორმატორის სახელი».

რამდენიმე შტრიხით ვ. კოტეტიშვილი ახერხებს ნ. ნიკოლაძის — როგორც «უცხოელი მოღვაწის» გაცნობას და, ამის შემდეგ, იწყებს მისი — როგორც ქართველი კრიტიკოსისა და პუბლიცისტის დახასიათებას.

ვ. კოტეტიშვილი საგანგებოდ მიაქცევს მკითხველის ყურადღებას იმ გარემოებას, რომ ნ. ნიკოლაძეს განსაკუთრებულ დროს მოუხდა სტუდენტობა პეტერბურგში. მისი ბუნებრივი მოწოდება და შექმნილი გარემო თითქოს ავსებდნენ ერთმანეთს, რათა ახალგაზრდა ყმაწვილისაგან შემდეგ მიგვეღო ყველასათვის ცნობილი ნიკო ნიკოლაძე, რომელმაც «სრულიად ახალი საშუალებით დაიწყო ჩვენი სულის ქირურგია».

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ნ. ნიკოლაძის უდიდესი დამსახურება ქართველი ხალხის წინაშე ის იყო, რომ «მან მიაგნო ჩვენი

ქვეყნის სატკივარს და მთელი თავისი გულისყური ასალგაზრდობას მიაპყრო, რომლის მომზადებასაც დიდის პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა». ნ. ნიკოლაძე ყოველთვის საქმის ინტერესიდან გამოდიოდა და ყველას დაურიდებლად ეკამათებოდა, თუკი ამის აუცილებლობას ობიექტურად სჭიდავდა. იგი იყო აწმყო ვითარების ღრმა ანალიტიკოსი, რომელიც მუდამ მომავლის შუქზე აფასებდა მოვლენებს. ამიტომ, ხშირად, არც შეეძლო პირდაპირ ეთქვა თავისი გულისტკივილის მიზეზი, უშუალოდ და თავისუფლად ელაპარაკნა მასზე, რაც შინაგანად აღელვებდა. ნ. ნიკოლაძის ამგვარი ბუნების დასახასიათებლად ვ. კოტეტიშვილი იშველიებს კვლავ არჩ. ჯორჯაძის სიტყვებს: ნ. ნიკოლაძის «აზრი, გრძნობა, მისწრაფება — სულ მომავლისაკენ იყო მიქცეული და მიმართული. ამისათვის იგი მკაცრ და მკვახე მსჯავრს სდებდა არამცთუ გადაბირებულ მოღვაწეებს, ასლებსაც და ხშირად ვერ ეწყობოდა და ვერ ურიგდებოდა თავის მედროვე ახალ თაობას. მომქმედმა, დაუღალავმა, შორს მჭვრეტელმა ნ. ნიკოლაძემ, იმთავითვე შეიგნო ერთგვარი ცხოვრების ხასიათი, იგი სდევნიდა ყოველგვარ გაუბედავობას, ლაჩრობას, «სენტიმენტალობას...»

ნ. ნიკოლაძე თავის მოწინააღმდეგეს ვეფხვივით დააცხრებოდა ხოლმე. და ამ ჭიდილში იგი სიმკაცრესა და ერთგვარ გადაჭარბებასაც არ ერიდებოდა. მისი ასეთი გაცხარება, როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, «გაბრაზებული კაცის მსჯელობას ჰგავდა, რომელიც საქმის დანაკლისს მკვახე სიტყვებით ავსებს. მხოლოდ, მიკერძოებას აქ ადგილი არ ჰქონია; ეს გულისტკივილი იყო და არა ჯავრის ამოყრა».

ვ. კოტეტიშვილი მართებულად სვამს საკითხს, როცა ამბობს, რომ ახალი თაობის წარმომადგენელთა შორის დაწყებულ დიდ დავას, რომელსაც მაშინ ჰქონდა ადგილი, პრინციპული საფუძველი უნდა მოეძებნოს და არა სუბიექტური. ასეთ საფუძვლად კი მას მიაჩნია ეკონომიური ცხოვრების გარშემო შექმნილი აზრთა სხვადასხვაობა. «ეს ბრძოლა, — შენიშნავს იგი, — სათავადაზნაურო ბანკით დაიწყო და იქედან მომდინარეობს «მესამოციანელთა» დარღვევის პროცესი და ორი იდეური მიმართულების აღმოცენება. ერთი მხრით დადგა ილია ჭავჭავაძე და მეორე მხრით — ნიკო ნიკოლაძე. პირველი — ვაჭრობისა და აღებ-მიცემობის თავისუფლების პრინციპს ადგება და იმეორებს პოლიტიკურ ეკონომიაში ლიბერალური სკოლის სახელით ცნობილ დევიზს: «Laisser faire, laisser passer», მეორე კი ამ პრინციპს ებრძვის როგორც ბურჟუაზიულს და თვით კი სოციალიზმის სახელით ლაპარაკობს».

ჩვენ აქ არ შევუდგებით ამ დებულების ანალიზს, ვინაიდან იგი უაღრესად პრობლემატურია და დაწვრილებით შესწავლას მოითხოვს,

მაგრამ ვიტყვით კი, რომ ვ. კოტეტიშვილის ეს შეხედულება უაღრესად საინტერესო და ანგარიშგასაწევია.

ვ. კოტეტიშვილი ჩერდება ნ. ნიკოლაძის ეროვნულ იდეალებზეც და სრულიად სამართლიანად სწევს წინ მის დამსახურებას, ცრუ პატრიოტებისათვის ნიღბის ჩამოხდის საქმეში. ნ. ნიკოლაძემ მკაცრად ამხილა «ვიწრო თვალებდახუჭული ტვინის» პატრონი ადამიანები, რომლებიც «ხმას როდი იღებდნენ და ხალხს როდი აღვიძებდნენ იმ დროს, როცა მამულის სიყვარული საშიში რამ იყო, როცა მამულის ერთგულ კაცს საზოგადოების ტაშის კვრა კი არა, უფროსების რისხვა და ღახვრა ელოდა».

მაშინ, როცა ბევრს თავი მოჰქონდა დიდ პატრიოტად მხოლოდ იმის გამო, რომ სენტიმენტალური სიტყვებით «ამტკიცებდა» თავის დიდ სიყვარულს სამშობლოს წინაშე, საქმით კი ბევრს არაფერს აკეთებდა, ნ. ნიკოლაძემ საჯაროდ და ყველას გასაგონად განაცხადა: «ჩვენი ცრუ-პატრიოტების დედა-აზრი, ბურჯი, მოედანი და ბურთი იმაში მდგომარეობს, რომ «ჩვენი მამული გვიყვარს...» აი, რით ამპარტავნობს დღეს ჩვენებური კაცი. ეს სწორედ იმასა ჰგავს, ამპარტავნობა იმით რომ დავიწყო — წმინდა ჰაერი მიყვარს, ან პური, ან წყალი-მეთქი. ვის არ უყვარს თავის მამული? სად მოიძებნება იმისთანა ქვეწილება, რომელსაც დაბადებიდანვე თანდაყოლილი არ ჰქონდეს ამისთანა გრძნობა? კაცს კი არა, პირუტყვსაც აძლევს ბუნება იმ ადგილის სიყვარულს, სადაც დაბადებულა, გაზრდილა, გათამამებულა... თქვენ წარმოიდგენთ, რა სიცილს და ხარხარს დააყრიდნენ საფრანგეთში ან ინგლისში იმისთანა კაცს, რომელიც იმის თქმას გაბედავდა, ჩემი მამული მიყვარს და ჩემი სამშობლოს სიკეთისათვის ვშრომობო!.. ეს საყოველთაო მოვალეობაა, ისეთი რომელიც ყოველ ხეირიან კაცს, ვინც ხეპრე, ქურდი ან უსულო არ არის, უნდა ჰქონდეს...»

ვ. კოტეტიშვილს სამართლიანად და დროულად მიაჩნია ნ. ნიკოლაძის მკაცრი ამხედრება ცრუ პატრიოტიზმისა და უმოქმედობის წინააღმდეგ, მის მიერ საკითხის პრინციპულად დაყენება — საქმით და არა სიტყვით შეფასებულიყო პატრიოტობა. მართალია, როგორც ილია იტყოდა, ზოგჯერ თვით სიტყვაც საქმეა, მაგრამ «ზოგჯერ» და არა ყოველთვის. ასე რომ, ნ. ნიკოლაძემ საჭირო დროს მიაწოდა მკითხველს თავისი «მამულის სიყვარული და მსახურება», რომელშიც გარკვევით იყო ნათქვამი: «გაუადვილეთ ხალხს სხვისთვის შრომისაგან თავის დახსნა, გამოიყვანეთ ის უსაქმო კაცების მონობისაგან, მიწა დაუმკვიდრეთ, და მუქთახორებისაგან დაიხსენით, ან ასწავლეთ, თუ რა გზით დაიხსნას თავი. სასარგებლო, გამოსადეგი რჩევა აძლიეთ,

სიკეთე, ნამდვილი რეალური სიკეთე მოუტანეთ მას რჩევით ან საქმით, და მაშინ ნახავთ, რომ მარტო ამნაირ საშუალებით შესაძლებელი ყოფილა, როგორც ერთობის დაარსება, ისე ხალხის მოპოვება... აი, მარტო მაშინ დაამტკიცებთ, რომ მამულიც «გყვარებიათ, და მისი მსახურებაცა გცოდნიათო...»

კომენტარს უკეთებს რა ამ სიტყვებს, ვ. კოტეტიშვილი ნ. ნიკოლაძეს უწოდებს ერთ-ერთ იდეურ ცენტრთაგანს. მას ამ დიდ მოღვაწეში იტაცებს საქმისადმი ერთგულება, განუწყვეტელი ძიება და ფხიზელი ხედვა. მას არც ის გარემოება აკვირვებს, რომ ნ. ნიკოლაძემ ლიტერატურული კრიტიკოსობაც «წუნიაობით დაიწყო».

ნ. ნიკოლაძემ, ვ. კოტეტიშვილის შეფასებით, თავის სალიტერატურო კარიერის დასაწყისშივე სწორად განმარტა მწერლობისა და მწერლის დანიშნულება. მან, როგორც რეალიზმისათვის მებრძოლმა კრიტიკოსმა, არა მხოლოდ რეალიზმის ზოგადი მოთხოვნები და პრინციპები ჩამოაყალიბა, არამედ ყურადღება გაამახვილა მისი ქმედითობისა და მებრძოლი ბუნებისათვის აუცილებელ პირობაზე, რაცა ხაზგასმით აღნიშნა: «მწერლობას უკეთესი ცხოვრების და განწყობილების ნათლად გამოხატული იდეალი უნდა ჰქონდესო». კრიტიკული რეალიზმის წინაშე ასეთი ამოცანის დასმა მცირე მნიშვნელობის ფაქტად არ შეიძლება ჩაითვალოს. იგი წინგადადგმული დიდი ნაბიჯია შედარებით იმ აზრთან, რომელიც ლაიბნიცის სიტყვებით გამოითქვა: «აწმყო— შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავალისა».

მაგრამ ნ. ნიკოლაძე არ ყოფილა არც ტენდენციურობის მომხრე ლიტერატურაში და, როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, — მან კიდევაც «გაილაშქრა იმ დროს გაბატონებული შეხედულების წინააღმდეგ, რომელიც ტენდენციას აკანონებდა და ლიტერატურას აქცევდა ბრალდების ტრიბუნად».

ნ. ნიკოლაძემ, პირველმა ჩვენს სინამდვილეში, წამოაყენა ე. წ. შეუფერავი რეალიზმის პრინციპების დანერგვის აუცილებლობა და მათ შუქზე შეაფასა თავის თანამედროვე მწერლობაც.

როგორც კრიტიკოსს, ნ. ნიკოლაძეს მეტად დიდი მოთხოვნა აქვს წაყენებული კრიტიკისადმი. მისი თქმით, «კრიტიკა ნიადაგ ტონს უნდა აძლევდეს თავის ლიტერატურას და ისე უნდა მიმართავდეს მის ძალას და შრომას, როგორც საუკეთესო იქნება ცხოვრებისათვის». კრიტიკის დანიშნულების ამგვარი გაგება კი ბევრ რამეს ავალებდა კრიტიკოსებს და მათ შორის თვით ნ. ნიკოლაძესაც, რომელიც სწორედ ამ შეხედულებით ხელმძღვანელობდა თავის ლიტერატურულ მოღვაწეობაში.

«ყოველი კერძო შემთხვევა, მოვლენა, ხასიათი, მდგომარეობა და

სხვა მარტო მაშინ ხდება მწერლობის ღირსი, როცა იმას რამე ს ა ზ ო გ ა დ ო მნიშვნელობა აქვს, როცა ის წარმომადგენელია მრავალი სხვა თავის გვარი მოვლენებისაო», — ეუბნებოდა ნ. ნიკოლაძე მწერლებს და ამით წინ წევდა ჯეშმარიტი რეალიზმის ერთ-ერთ უმთავრეს პრობლემას — ტიპიურობის პრობლემას.

ბევრი ასეთი საკითხი დააყენა და განმარტა ნ. ნიკოლაძემ ჩვენს ლიტერატურაში, რის წყალობითაც, როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, «სალიტერატურო ქვეყანაში მოწიწებისა და სერიოზულობის ატმოსფერო შექმნა. კითხულობთ მის ნაწერებს და გიხარიათ, რომ ილია ჭავჭავაძის გვერდით გვყოლია მპატერული გემოვნების მეორე კრიტიკოსი, ნიკო ნიკოლაძე, რომლის ლოღიკური ჯკუა და წარმოდგენის სინათლე ბენგალივით ანათებდა ჩვენი ლიტერატურის იმდროინდელ ორღობეებს».

ვ. კოტეტიშვილი იზიარებს პროფ. ალ. ხახანაშვილის შეხედულებას, რომ ნ. ნიკოლაძეს «შეიძლება ეწოდოს მე-19 საუკ. მეორე ნახევრის, ქართული დამოუკიდებელი აზრის გაღვიძების ეპოქის ფიქრთა მპყრობელი». იგი სწორად აფასებს ამ დიდი მოღვაწის როლს მაშინაც, როცა ამბობს: «ნიკო ნიკოლაძეს გამუდმებულად არ უმუშავნია სალიტერატურო სარბიელზე, მაგრამ ის გამუდმებით იდგა ჩვენი ქვეყნის სადარაჯოზე და ხალხს ასწავლიდა იმ საშუალებათ და იარაღებს, რომლითაც საბოლოოდ უნდა დამხობილიყო «ჩვენი ცხოვრების ძველებური კილო».

ვ. კოტეტიშვილი ერთგვარი მობოდიშებით შენიშნავს, რომ მან ნ. ნიკოლაძე უფრო ზოგადი მასშტაბით დაახასიათა და ნაკლებად შეჩერდა მის სალიტერატურო მოღვაწეობაზე. მაგრამ სრულიად მართებულად შენიშნავს, რომ «იმ ზოგადითაც ნიკო ნიკოლაძე საბოლოოდ ქართულ ლიტერატურას ემსახურებოდა, რადგან იგი იმ სათავეებსა წმენდდა, საიდანაც ლიტერატურის მდინარეც მოდიოდა». ჩვენი მკვლევარი «თავს იმართლებს» იმაშიც, რომ ნაკლები სისრულით წარმოადგინა ნ. ნიკოლაძე — ლიტერატურის კრიტიკოსი. «ასეც უნდა მოვქცეულიყავით, — დასძენს იგი, — რადგან ის უფრო მეტად საქართველოს მთლიანი ცხოვრების კრიტიკოსი იყო, ხშირად დაუნდობელი, ხშირად გადაჭარბებით მთქმელი, ზოგჯერ შემცდარიც, მაგრამ ყოველთვის ენებიანი, ყოველთვის მოქმედი, მახვილი, მაღალი და ხშირად მართალი. გოეთეს თქმის არ იყოს, იგი ტექსტების მაგიერ ფაქტებს ეძებდა, საშინელის წარმოდგენის მაგიერ საშინლად წარმოიდგენდა და გამუდმებით რეკავდა ცხოვრების განახლების იმ დიდ ზარებს, რომლის რეკაც დიდმა ალექსანდრე გერცენმა ასწავლა».

ჩვენ ამ ნათქვამს დღესაც არაფერს დავუმატებდით, მხოლოდ «ალექსანდრე გერცენს» «ნიკოლოზ ჩერნიშევსკით» შევცვლიდით.

*

ვ. კოტეტიშვილმა ივანე მაჩაბელიც არ დაივიწყა. მან და მხოლოდ მან დაუთმო ადგილი ივ. მაჩაბელს ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. მისი ეს ნაბიჯიც ჩვენ გამართლებულად მიგვაჩნია. ივ. მაჩაბელი თავისი ორიგინალური მხატვრული შემოქმედებით ამ პატივს არ იმსახურებდა, მაგრამ როგორც შექსპირის ნიჭიერი მთარგმნელი, რომელმაც დიდად აამაღლა მხატვრული გემოვნების კულტურა და თარგმნილი ლიტერატურის პრესტიჟი, უდავოდ ღირსია ჩვენი ლიტერატურის ისტორიის მკვიდრი გახდეს.

ოთხმოციანი წლების ქართული საზოგადოებრივი და ლიტერატურული აზრის ამომწურავი და საფუძვლიანი შესწავლა შეუძლებელია ივ. მაჩაბლის დამსახურების გაუთვალისწინებლად. როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, ივ. მაჩაბელი ის ნიჭიერი შემოქმედია, რომელიც დიდმა ილიამ თავიდანვე შეიცნო, «მაშინვე თავისი კალთა გადააფარა და «ივერიის» მეორე რედაქტორობა ჩააბარა». მაგრამ, სანამ «ივერიის» საქმეებს მიანდობდა, ილიამ პეტერბურგში, ივ. მაჩაბელთან ერთად, თარგმნა «მეფე ლირი». სწორედ მაშინ მოიწონა ილიამ ამ ახალგაზრდის ნიჭი და შესაძლებლობა.

ივ. მაჩაბელი იყო ფართოდ ერუდირებული მოაზროვნე, მრავალწხრივი მოღვაწე და უაღრესად პრინციპული ხასიათის მოქალაქე, რომელმაც მალე მოისვეჭა ავტორიტეტი. ვ. კოტეტიშვილის დახასიათებით, ივ. მაჩაბელი «იყო დიდი ზომის მჭერმეტყველი, სერიოზული ცოდნით გამართული, გონებამახვილი პუბლიცისტი, კარგი ფინანსისტი, ჭკვიზელი პრაქტიკოსი და, რაც უმთავრესია, მეტად მნიშვნელოვანი მხატვრული და ლიტერატურული ძალის პატრონი».

ნაყოფიერი და საინტერესო იყო ივ. მაჩაბლის მოღვაწეობა «ივერიაში». საქმეებით გადატვირთული ილია მას დიდ ნდობას უცხადებდა. მანაც შეძლო ამ დიდი ადამიანის მაგივრობა გაეწია. ვ. კოტეტიშვილის თქმით, «კითხულობთ და, ხშირად, ამ უსახელო მეთაურებში ველარ არჩევთ, ვის ეკუთვნის; იღებთ მთელს ჟურნალს, თუ გაზეთს და აღარ იცით სად თავდება ილია ჭავჭავაძის ხელი და სად იწყება ივ. მაჩაბელის».

ივ. მაჩაბელი, მართლაცდა, ისე სწრაფად იზრდებოდა, რომ ველარ ეტეოდა ილიას კალთის ქვეშ. ამას მოჰყვა სწორედ უთანხმოების დაწყება მათ შორის, რაც თანდათანობით გაღრმავდა და, ბოლოს, აშკარა

და დაუნდობელ ბრძოლაში გადაიზარდა. «ბანკობიადამ» საბოლოოდ ცხადყო, რომ მათი ცხვრები ერთად ვეღარ მოძოვდნენ. ამ ბრძოლებში დაიფლითა და გაიცვითა ივ. მაჩაბლის ნებისყოფა.

ივ. მაჩაბელს, კრიტიკულ და პუბლიცისტურ წერილებთან ერთად, ლექსებიც უწერია, მაგრამ «ქართველი საზოგადოება, — როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, — მას იცნობს როგორც შექსპირის მთარგმნელს და მისი ლიტერატურული დამსახურებაც მხოლოდ ეს არის».

ივ. მაჩაბელი არ ყოფილა შექსპირის ტრაგედიების შემთხვევითი და გულგრილი მთარგმნელი. დიდი ინგლისელი დრამატურგის შემოქმედებაში მან თავისი სულიერი საზრდო, თავისი პათოსის წესატყვისი შემართება და მომხიბვლელი მხატვრული სრულყოფილება პპოვა. ამიტომ, გადაჭარბებულად არ მიგვაჩნია ვ. კოტეტიშვილის გაბედული ნათქვამი: «ისე მეჩვენება, რომ შექსპირის გმირები ივ. მაჩაბლისათვის შეადგენდნენ ყველაზე მახლობელ მეგობრებს და, ლიტერატურისათვის შეუცნობელ საათებში, მათთან ერთად განიცდიდა ბორკილების ძალას, სისუსტეს, უოველისშემძლებლობას. ქვეყნის უკუღმა მხარეს მათთან ერთად განიცდიდა ქვეყნიურ ტრაგედიას».

ვ. კოტეტიშვილი იმასაც ითვალისწინებს, რომ ბევრს გაჟვირვებდა მთარგმნელის შეყვანა ლიტერატურის ისტორიაში, მაგრამ ეს გაკვირვება საფუძველმოკლებულად მიაჩნია. «თარგმანი, — ამბობს ის, — უბრალო, მექანიკური გადმოღება არ არის. კარგი თარგმანი — იგივე შემოქმედებაა, რადგან მას ჯირკვება ავტორთან ბიარება და საკუთარი ხელობა ლექსიკური მასალის შესარჩევად».

ივ. მაჩაბელი შექსპირის ერთ-ერთი ბრწყინვალე მთარგმნელია მთელ მსოფლიოში. მან შეძლო შექსპირის ტრაგედიებისათვის თარგმანშიც შეენარჩუნებინა ის საოცარი მაღალი, რომელიც მხოლოდ მათი კუთვნილებაა. ივ. მაჩაბლის ენა. — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — «პირდაპირ მომხიბვლელია. კითხულობთ და გგონიათ, თითქოს შექსპირს ქართულად დაუწერია თავისი ტრაგედიები, იმდენად ძალდაუტანებელია ყოველი ფრაზა და იმდენად ორგანულია სიტყვათა შერჩევა. ამას გარდა, მან ქართველ საზოგადოებას საშუალება მისცა შესულიყო ამ დიდი შემოქმედის ლაბაზ და მრისხანებით სავსე ქვეყანაში და ზიარებოდა იმ უძირო განცდებს და აზროვნებას, რომელიც შექსპირმა, ვით ამირანმა ცეცხლი, მოუტანა კაცობრიობას».

ვ. კოტეტიშვილს, ცხადია, არ გაურჩევია ივ. მაჩაბლის თარგმანები სხვა თვალსაზრისით. მისთვის მთავარი იყო მითითება იმ წვლილზე, რომელიც მან შეიტანა ქართული ლიტერატურული ცხოვრების გამდიდრების საქმეში. ამასთან ერთად, მან ამ ტრაგიკული ადამიანის

პორტრეტიც მოგვცა ზოგად საზებში და მადლიერ თანამემამულეთა გრძნობაც გამოხატა.

8

80—90-იანი წლების ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ლიტერატურის დახასიათებას ვ. კოტეტიშვილმა ცალკე თავი უძღვნა. აღნიშნული პერიოდი მართლაც იმსახურებს ასეთ ყურადღებას, რადგან ბევრი რამ სიახლე შეინიშნება ამ დროს.

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ეს პერიოდი ჩვენს მწერლობაში აღინიშნა იმ იდეების დანაწევრებითა და დიფერენციაციით, რომლებიც სამოციანელებმა წამოაყენეს და ზედმეტ-ნაკლები სისრულით განავითარეს. კერძოდ, იგი ჩვენს იმდროინდელ ლიტერატურაში ხედავს სამი ახალი ჯგუფის თუ მიმდინარეობის წარმოშობას: 1. «ტეტიათა მოტრფიალენი», ანუ ხალხოსნები, 2. «მესამე დასელები», 3. ნეორომანტიკოსები.

ასეთი დიფერენციაცია სამოციანელთა მიერ წამოწეული და წამოყენებული იდეებისა ვ. კოტეტიშვილს კანონზომიერად და ცხოვრების საჭიროებით შეპირობებულ მოვლენად მიაჩნია. «ახალი თაობა», რომელსაც ილია ჭავჭავაძე მეთაურობდა, — წერს იგი, — ბოლომდე ვერ მიჰყვა იმ ახალ ლოზუნგებს, რომელიც ჩვენს ცხოვრებასა და ლიტერატურაში შემოიტანა. თითქოს შენელდა კიდეც ის გზნება, რომლითაც ამ «ახალმა თაობამ» დაიწყო თავისი საქმიანობა. ცხოვრება კი ახალ და ახალ ამოცანებს იძლეოდა, რასაც ლიტერატურაში უნდა გამოხმაურება ეპოვნა. ახალი თაობაც გაჩნდა, რომელთან შედარებით ჩვენი მესამოციანენი უკვე მამებად გამოიცქირებიან».

ამ ახალი თაობის ერთ-ერთ ჯგუფს წარმოადგენდნენ ე. წ. «ტეტიათა მოტრფიალენი», რომლებიც ჩვენს სინამდვილეში ნაროდნიკულ მიმართულებას ანვითარებდნენ.

ქართველმა ხალხოსნებმა, ვ. კოტეტიშვილის თქმით, ახალი კოლორიტი შემოიტანეს ჩვენს ლიტერატურაში, თუმცა იდეოლოგიურად მათ ახალი არაფერი შეუქმნიათ; «სამოციანელთა ფართო და ზოგადი პროგრამიდან მათ ერთი მუხლი აიღეს და გამუდმებით მასზე წერდნენ, ფიქრობდნენ და საქმიანობდნენ». ეს შეფასება, ჩვენი შეხედულებით, მართებულია მხოლოდ იმ შესწორებით, რომ ხალხოსნები იდეოლოგიურადაც ახალ ატმოსფეროს ქმნიდნენ. მართალია, ვ. კოტეტიშვილს მხედველობაში აქვს მათი მხატვრული მემკვიდრეობა, მაგრამ თქმა იმისა, რომ მათ იდეოლოგიურად ახალი არაფერი შეუქმნიათო, მაინც ვერ იქნებოდა ზუსტი და სინამდვილის ამსახველი. ამაზე მიუთითებს თვით ჩვენი მკვლევარის მსჯელობა ქართველი ხალხოსნების რუს

ნაროდნიკებთან მჭიდრო ორგანიზაციული და იდეური კავშირის შესახებ.

ვ. კოტეტიშვილი მართებულ შეფასებას აძლევს ხალხოსანთა ლიტერატურულ ორგანოს, — ჟურნალ «იმედს», რომელსაც, — მისი თქმით, — არსებობის ორი წლის მანძილზე, «იდეური შინაარსიანობით თუ სხვა რამ ღირსებით დიდი არაფერი შეუძენია ჩვენი ლიტერატურისათვის, მაგრამ ეს მოვლენა მაინც მნიშვნელოვანი იყო. ეს გავდა ერთგვარ ლაბორატორულ მუშაობას, სადაც ბევრი ცდა ამაოდ მიდის, მაგრამ «ამაოების» შედეგად დიდ მიღწევებს ვიღებთ».

«იმედის» გარშემო შემოკრებილი მწერლები (მიხ. გურგენიძე, ანტ. ფურცელაძე, ნ. ხიზანიშვილი, ს. მგალობლიშვილი, სტ. ჯრელაშვილი და სხვ.), როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, დიდ ორიგინალურ აზროვნებას ვერ ამჟღავნებდნენ და, მეტწილად, მკვახე და ზერელე სიტყვით გამოირჩეოდნენ, მაგრამ ისინი იყვნენ დაბალი წრეების წარმომადგენლები, რომლებიც ბევრი დიდი ამბების მოლოდინს გამოხატავდნენ.

სამოციანელთა მხრივ მათდამი უარყოფითი დამოკიდებულება განპირობებული იყო მათი სამწერლო ნიჭის სისუსტითა და ცხარე კილოთი. ამას მოწმობს მათივე (სამოციანელთა) სხვაგვარი დამოკიდებულება თუნდაც გ. მაიაშვილთან, რომელმაც 1882 წელს, ჟურნალ «ივერიაში», გამოაქვეყნა «წერილი ჩვენ საზოგადოებრივ მოღვაწეთა მიმართ», რომელიც ხალხოსნური იდეოლოგიის პოზიციებიდან იყო დაწერილი, მაგრამ ჯეროვნად აფასებდა სამოციანელთა ღვაწლსა და დამსახურებასაც.

რაც შეეხება «მესამე დასელებს», მათ გამოსვლას ვ. კოტეტიშვილი უწოდებს ფრიად მნიშვნელოვანსა და პროგრესულს. მათ, მისი თქმით, წინ წამოწიეს და მთავარ საკითხად აქციეს ე. წ. «საწარმოო იდეები», რომლებიც, თავის დროზე, ყურადღების ცენტრში დააყენეს ნ. ნიკოლაძემ და გ. წერეთელმა.

ნეორომანტიკოსები (ალ. ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა) კი თითქოს ანტიპოდად გაუჩნდნენ ახალი ცივილიზაციის აპოლოგეტებს და თავის შემოქმედებაში განავითარეს ის რომანტიკული სული, რომელიც ღრუბელივით ავლია სამოციანელთა ლიტერატურულ მემკვიდრეობას.

ასე წარმოადგინა ვ. კოტეტიშვილმა 80—90-იანი წლების ლიტერატურული ატმოსფერო. ამ შეფასების ღირსება-ნაკლოვანებაზე ჩვენ შემდეგაც გვექნება ლაპარაკი, რადგან მათზე უფრო კონკრეტულად, იგი მომდევნო თავებში მსჯელობს.

ძლიერი პათოსითა და საოცარი ენამზეობით იწყებს და ამთავრებს ვ. კოტეტიშვილი რაფ. ერისთავის დახასიათებას. ვ. კოტეტიშვილამდე რაფ. ერისთავი ასე სრულად და საფუძვლიანად არავის შეუსწავლია. კ. აბაშიძემ, როგორც ცნობილია, დაწერა ნარკვევი რაფ. ერისთავზე, მაგრამ მხოლოდ «დამატებაში» შეიტანა იგი.

ამიტომ ვ. კოტეტიშვილის წინაშე იდგა საკითხი, თუ სად და რა ადგილი უნდა მიეჩინა რაფ. ერისთავისათვის ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. და, როგორც ვხედავთ, რაფ. ერისთავი, თავისი პოეზიით, მან 80-იანი წლების ლიტერატურული სამყაროს წარმომადგენლად უფრო მიიჩნია და «ტეტიათა მოტრფიალე» სკოლის მეთაურად გამოაცხადა. ვ. კოტეტიშვილის შემდეგ რაფ. ერისთავს თითქოს დაუკანონდა ეს ადგილი ჩვენი ლიტერატურის ისტორიაში. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ ჩვენ მას არ ვიზიარებთ.

რაფიელ ერისთავი სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა 40-იან წლებში და თავისი მიმართულება (თემატიკურად, იდეურად და მხატვრული ბუნებით) ჯერ კიდევ სამოციანელთა გამოსვლამდე გამოკვეთა. მართალია, უკანასკნელ პერიოდში იგი მეტად ნაყოფიერია და უფრო გარკვეულად წარმოადგენს თავის ეროვნულ და სოციალურ იდეალებს, მაგრამ პრინციპულად ახალს, წინა პერიოდთან შედარებით, მაინც არაფერს ამბობს. ამიტომ, რაფ. ერისთავი არათუ იგებს, არამედ საკმაოდ აგებს, როცა მას ოთხმოციანელთა შორის წარმოადგენენ.

საგულისხმოა, რომ ვ. კოტეტიშვილს თვითონ შეუნიშნავს ამგვარი ნაბიჯის უხერხულობა და არ მალავს — ეს გარემოება ერთგვარ გაკვირვებას გამოიწვევს, რადგან რაფ. ერისთავი ქრონოლოგიურად ძველ თაობას ეკუთვნოდაო. მაგრამ ვინაიდან რაფ. ერისთავი მას «ტეტიათა მოტრფიალეთა» მეთაურად მიაჩნია, ცხადია, სხვაგვარად ვეღარ მოიქცეოდა. ამიტომ, «ფსიქოლოგიურ» გამოსავალს ეძებს და «გვარწმუნებს», რომ რაფ. ერისთავი «სულით უფრო ახალგაზრდა გამოდგა და, ნახევარ საუკუნეს გადაცილებული, სათავეში ჩაუდგა იმ მოძრაობას, რომლის შარაგზაც ხალხისკენ მიდიოდა. ლიტერატურული თაობის თვალსაზრისით, იგი უფრო შემდეგ ეპოქას მიეკუთვნება, ვიდრე მისი თანატოლები იყვნენო».

ის კი ნამდვილია, რომ რაფ. ერისთავმა «თავისი პოეტური ინტუიციით შეძლო იმ «მდევის ნამუხლარის» მიგნება, სადაც ჩვენი ერის სტიქიონი სთვლემდა და რამაც მოგვცა ვაჟა-ფშაველას უზარმაზარი პოეზია». მაგრამ ეს «მიგნება» 80-იან წლებზე უფრო ადრე მოხდა,

როგორც მშვენივრად შენიშნა დიდმა ილიამ. ეს გარემოება არც ვ. კოტეტიშვილს ეპარება მხედველობიდან და არ მალავს, რომ «ტეტიათა მოტრფიალე» პოეტის ბუნება ადრინდელ ლექსებშიც ელავს. მაგრამ იქ სხვადასხვა პოეტურ თემებში ეს მხარე თითქოს იკარგება»; «შეუმჩნეველი არ უნდა დაგვრჩეს ის სოფლური მოტივებიც რომელნიც აქა-იქ კრთიან და გვანიშნებენ ავტორის ბუნების კერ გაუშლელ თვისებებს. 1857 წელს რაფიელ ერისთავი წერს ლექსს, სათაურით «მთხოვნელი მსაჯულისადმი», აქ იგივე სურათია აღწერილი, რაც შემდეგ ილია ჭავჭავაძემ უფრო ფართო გაქანებით «კაკო ყაჩაღში» დახატა... ასევე, ადრევე არის დაწერილი «მთხოვარა გლახაკი» (1859 წ.), სადაც შებრალების კილოთი არის აწერილი დაბეჩავებული ადამიანის საშინელი დრამა... ამ მოტივზე კიდევ რამდენიმე ლექსი აქვს დაწერილი თუ გადმოთარგმნილი».

მაშ რატომღა გადაგვყავს რაფ. ერისთავი 80-იან წლებში? რატომ ვუკარგავთ მას კუთვნილ პრიორიტეტს ლიტერატურულ ევოლუციაში? ვ. კოტეტიშვილს ამ გადახვევას, როგორც აღვნიშნეთ, აიძულებს რაფ. ერისთავის დაკავშირება ხალხოსნებთან, რაც შეცდომაა. მას სამართლიანად უწოდებდნენ «ტეტიათა მოტრფიალეს». მაგრამ ამ უკანასკნელის გაიგივება ხალხოსნობასთან შეუძლებელია.

ვ. კოტეტიშვილი რაფ. ერისთავის პოეზიაში. სრულიად მართებულად. სამ მთავარ მოტივს ხედავს: პატრიოტულს. სოციალურს და სატრფიალოს, მაბვილად აქვს შენიშნული ისიც, რომ «რაფ. ერისთავის პატრიოტული მოტივი. რაღაც გამაფრთხილებელი და შთამაგონებელი ხასიათისაა, ერთგვარი დიდაქტიური იერით».

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ეროვნული ინტერესების განსორციელების საქმეში რაფ. ერისთავი მთავარ მნიშვნელობას «ციხის შიგნიდან გამაგრებას» აძლევს, რის გამოც, ხშირად, ერთგვარი საყვედურითაც მიმართავს იმ თანამემამულეთ, რომელთაც უცხო რეჟიმის გავლენა დატყობიათ. განსაკუთრებით უფრთხილდება იგი დედა-ენის თავის უფლებებში დაცვას.

პატრიოტულ მოტივზე დაწერილ ლექსთაგან, ცხადია, იგი გამოჰყოფს «სამშობლო ხევსურისას». რომელსაც უწოდებს «ფიცმიღებულ სიყვარულს თავისი მიწისას». იგი სამართლიანად უარყოფს პროფ. ალ. ხახანაშვილის მოსაზრებას აღნიშნული ლექსისა და შოტლანდიელი პოეტის ბიერნსონის ლექსის ნათესაობის შესახებ.

ვ. კოტეტიშვილის აზრით, რაფ. ერისთავის პოეზიის დიდი ნაწილი სოციალურ მოტივზეა აგებული. ეს დაკვირვება, უდავოდ, მართებულია. რაფ. ერისთავმა მეტად უშუალოდ შეიგრძნო გლეხკაცის ცხოვრება, მისი წუხილი და სიხარული, ფიქრი და ოცნება. მისი ლექ-

სების ციკლი, რომელიც გლეხის ფსიქოლოგიასა და მდგომარეობას გვაცნობს, ქართული პოეზიის ოქროს ფონდს მიეკუთვნება. იგი თითქოს უპრეტენზიო და მარტივი იდეალებით შეპყრობილ გლეხობას გვაცნობს, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, როგორც ჩვენი მკვლევარიც შენიშნავს, «რაფიელ ერისთავის გლეხები თითქოს გულხელდაკრეფილი პროტესტანტების სახით გამოიყურებიან, მაგრამ ამ პასიურობაში რაღაც მრისხანება ტორტმანებს. დიდია რაფიელ ერისთავის გლეხობის ჩუმი პროტესტანტობა. ის გულის სიღრმეში მზადდებოდა. გადიდებას იწყებდა და საგუბარიდან ამოდუღებული შეძლებდა საწადელის მიღწევას. ამ პასიური პროტესტანტობის ქვეშ დიდი ამხედრება მეტყველებდა».

სწორად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი იმასაც, რომ რაფ. ერისთავის გლეხები მარტო ნივთიერი დოვლათის მაძიებელნი როდი არიან, ისინი მთელი ჩვენი ცხოვრების ბურჯებია. აბა, ნახეთ ამ გლეხის შვილები ბრძოლის ფრონტზე! ისინი ისე დინჯად და შეგნებულად ხვდებიან სამშობლოსათვის ბრძოლას, რომ მძიმე განსაცდელის დროსაც არ კარგავენ მხნეობასა და ვაჟკაცურ თავმოყვარეობას.

რაც შეეხება რაფ. ერისთავის სატრფიალო ლექსებს, ისინი საპატიო რიცხვით არიან წარმოდგენილი პოეტის შემოქმედებაში. განსაკუთრებით პირველ პერიოდში უხდიდა ხარკს ამ მარადიულ და ტრადიციულ თემას ჩვენი მგოსანი. თანაც, ძველი პოეტების მსგავსად, იგი სატრფოს გარეგნული სილამაზის აღწერაზე უფრო ჩერდება; «მაგრამ მიუხედავად ასეთი დიდი ვნებიანობისა, რაფიელ ერისთავის ტრფიალება რაღაც დრამატიულობით არის სავსე». შემოქმედების მეორე პერიოდში კი, ამ მოტივზე დაწერილ ლექსებშიც, უმთავრესად, გლეხთა განცდებს, მათ ბუნებრივსა და უშუალო გრძნობას გვაცნობს.

მაგრამ მხოლოდ ამ სამი მოტივით არ ამოიწურება რაფ. ერისთავის შემოქმედება; «მას წარსულისკენაც გაუხედნია, რომ მოეთხრო «ხინჩლას გალაშქრება ქისტებზე»... ხან ხალხურ ლეგენდებს ეყებოდა... ხან ბუნების პეიზაჟებს ხატავდა, რაც ძალიან ეხერხებოდა». ასე რომ, რაფ. ერისთავი არ ყოფილა «ერთ ტონიანი და ერთ ხმაზე მთქმელი პოეტი». ამასთან, რაც თქვა, «თქვა ისე გულიანად, ისეთი ჩაწვდენით, რომ აღწერა მხატვრობას ეჯიბრება, თითონ თქმის მანერა სურათს აჭარბებს».

ვ. კოტეტიშვილმა, სულ რამდენიმე სიტყვით, რაფ. ერისთავის ლექსების მხატვრული ღირსებაც დაახასიათა. მისი თქმით. ჩვენი პოეტის ლექსის ზომა და მუსიკალობა — სადაა და ხმიერი; ლექსის მოქნილობა დაეუვანილია ხალხური შაირის დონემდე, რომელიც უფრო სიმღერად არის განკუთვნილი.

მკვლევარს მითითებული აქვს იმაზეც, რომ რაფ. ერისთავის შემოქმედება პოეზიით არ ამოიწურებოდა. იგი იყო დრამატურგი, პროზაიკოსი, ეთნოგრაფიული მასალის შემკრები და სხვ. ხაზგასმით აღნიშნა რა რაფ. ერისთავის დამსახურება ლიტერატურაში ფშავ-ხევსურული და მთიულური სურნელების შემოტანის საქმეში, ვ. კოტეტიშვილი იმ აზრისაა, რომ რაფიელმა შექმნა გარკვეული სკოლა, რომლის გზას გაჰყვნენ ძმანი რაზიკაშვილები, მღვიმელი და სხვ. ასევე, მის მიმდევრებად უნდა ჩაითვალონ ნ. ლომოური, ს. მგალობლიშვილი, ე. გაბაშვილი და სხვ.

აღნიშნული მოსაზრება ზედმეტ-ნაკლებად გასაზიარებელია, მაგრამ სადავოც ბევრია მასში. ის კი უდავოა, რომ რაფიელ ერისთავისთვის პირველი სერიოზული დამფასებელი ჩვენი ლიტერატურის ისტორიკოსთა შორის ვ. კოტეტიშვილი იყო.

რაფ. ერისთავის სკოლის ერთ-ერთ საინტერესო წარმომადგენლად ვ. კოტეტიშვილმა იოსებ დავითაშვილი მიიჩნია. საგულისხმოა ისიც, რომ ლიტერატურის ისტორიაში მან ადგილი დაუთმო ი. დავითაშვილს მაშინ, როცა ასეთი პატივი არ არგუნა ს. მგალობლიშვილს, ნ. ლომოურს და ე. გაბაშვილს. ე. წ. ხალხოსან მწერალთაგან ის მხოლოდ ანტ. ფურცელაძესა და ი. დავითაშვილზე შეჩერდა. ამასთან, ანტ. ფურცელაძე მაინც სხვა სიტუაციაში წარმოადგინა. სამაგიეროდ, რაფ. ერისთავი გამოაცხადა ამ სკოლის მამამთავრად.

ი. დავითაშვილის სახელი ჩვენი მწერლობის ისტორიაში პირველად ილია ჭავჭავაძემ წამოსწია, როცა საგანგებო სტატია უძღვნა ამ უპრეტენზიო პოეტის ხსოვნას. ილიას ხელის «წაკვრა» არ იყო მცირე მნიშვნელობის ფაქტი და იოსებიც უფრო გაბედულად დაეპატრონა თავის ადგილს ჩვენი მწერლობის ისტორიაში.

თავისთავადაც მრავლისმეტყველია ის ფაქტი, რომ ილიამ კალამი აიღო ი. დავითაშვილის პორტრეტის მოსახაზავად. ეს ყურადღება მან თავისი მდგომარეობითა და პოეზიით დაიმსახურა. პირველმა მუშა პოეტმა, რომელსაც არავითარი განათლება არ მიუღია, თავისი ნიჭის წყალობით სადღაც მხარი გაუსწორა ჩვენს დიდ შემოქმედებს, საკუთარი სმა და გრძნობა შეუერთა მათ მძლავრ ბუკსა და ნაღარას; მათაც არ უთაკილებიათ მიწის სუნით გაქღენთილი და უპრეტენზიო მგოსნის გამოჩენა მაღალ ტრიბუნაზე. ყველა სიამოვნებით შეხვდა მის ალალ და გულმართალ სიმღერას, ნახევრად სევდიანი და ნახევრად იმედიანი ქნერით რომ გაისმა.

ფართო მკითხველმაც გულთან მიიტანა ი. დავითაშვილის მოწათხრობი. სხვაგვარად არც იყო მოსალოდნელი, «უქუდო, ჩოხის ამარა» გლეხი თითქოს გულის ნაფლეთებს აყოლებდა თავის სიტყვებს:

„ნაჯ დაკაშრო, შე ობერო, ღარიბების პედის წყარო,
აწოდეღდი, რომ კვეყანა ერთნაირად გაახარო".

ანდა, როგორ შეიძლებოდა ყურადღება არ მიექცია მჭადით გამოზრდილ, საწყალი გლეხის შვილს, რომელიც მლოცველის სისპეტაკით ბუტბუტებდა:

„იზარდე მწვანე ჯეჯილო, დაპურდი, გახდი ყანაო.
იკურთხოს იმის მარჯვენა, ვინც გთესა, მოგიყვანაო".

ვ. კოტეტიშვილიც ჩვენი პოეტის უშუალობასა და გრძნობის სიალალეს მოუსიბლავს. იგი დიდად აფასებს იმ ფაქტს, რომ იოსების ბევრი ლექსი ხალხს გაუტაცნია და მღერის, როგორც თავისას, საკუთარს. მკვლევარს შენიშნული აქვს ისიც, რომ ეს ლექსები ესთეტიკური პრიმიტიულობით ხასიათდება, მაგრამ, სამაგიეროდ, აქვთ ემოციური მონუმენტალობა და ბუნებრივი სისადავე. ი. დავითაშვილის «პოეზია, — წერს იგი, — გაშლილ ხოდაბუნებსა ჰგავს, რომელიც შავად არის ხნულებით გაერთფეროვნებული, მაგრამ ხნულებს შორის მომცინარე ყაყაჩოებით და გვირილებით მაინც გაცოცხლებული და თვალისათვის საყვარელია».

ი. დავითაშვილის პოეზიის ძალისა და ღირსების წყარო იქედან მომდინარეობს, რომ მისი ავტორი ხალხის ჭეშმარიტი შვილია და ხალხისავე სიყვარულით ათრთოლებული გულისცემის ხმას გამოსცემს.

«მიწამ მშვა, მიწამ გამზარდა, მიწასვე მივებარებიო», — ამბობს ი. დავითაშვილი და ეს პოეტური კეკლუცობა როდია, ეს მისი გრძნობა-ფიქრების შეუფერავი ამეტყველებაა. ამიტომაა, რომ «ი. დავითაშვილმა, — როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, — მოგვცა სოფლის ცხოვრების მთლიანი სურათი, დაგვიხატა მეხრეთა სილუეტები, გლეხის ბიჭი, რომელიც უქუდო, ჩოხის ამარა მინდვრად დასდევს ხარებს; დაგვატოვებინა ყველაფერი, გადაგვიყვანა მინდვრად, რომლებიც ირწყვებიან მუშის ოფლით; დაგვანახვა მწვანე ჯეჯილი, გლეხის ოფლის ნაყოფი!»...

«შრომისა შვილო, გლეხო პატარა, ისწავლე წიგნი. ისწავლე ჩქარაო», — ჩასძახის გლეხის შვილებს იოსები მუდარითა და მთელი დამაჯერებლობით, რადგან მათ ხსნას მხოლოდ სწავლა-განათლებაში ხედავს. იგი თანამოძმეთა გამოფხიზლებას ცდილობს და ყველაფერს

გასაგებად, მარტივად, მათ ენაზე უხსნის, რომ უფრო ადვილად შეიგნონ და დაუჯერონ.

მაგრამ მხოლოდ სიღარიბიდან თავის დახსნა როდი აღაფრთოვანებს ჩვენს პოეტს. როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, მას თავისი თანამოძმე უნდა ნახოს ეკონომიურად გაძლიერებული და სულიერად გასპეტაკებული, ჭეშმარიტი პატრიოტი თავისი ენისა და ქვეყნისა. ამიტომაა, რომ იგი უმღერის ლამაზ, ზურმუხტოვან სამშობლოს. რომლის ქებას უცხონიც კი ამბობენ, მაგრამ დღეს დაღონებულად გამოიყურება. იგი ხელგაშლილი შეღაღადებს თავის ხალხს:

„ვილები კოგათ გაბარდეთ.
ახ'ველეთ დედა-ენაო".

და როცა ხედავს გადაგვარებულ დედებს, რომლებიც

„ეჯებნებიან, შვილებო, მამას უძახეთ პაპაო.
სამშობლოს ენა ნუ გინდათ, რა ბედმა გადაყლაპაო"

აღშფოთებას ეძლევა და მწარე სიტყვებსაც არ ერიდება. უსწავლელობას, უმოქმედობას და მშობლიური მიწისადმი გულგრილობას ვერ იტანს. მან იცის მიწის ყადრი და ამიტომაა, რომ სხვებსაც აფრთხილებს:

„თუ არ მოეფერთ, იცოდეთ,
მემდეგ გახდება სხვისაო.
ორერემ გაჭხდებით საჭმელად
ფრიდრიჭ და გეერჩისაო".

ი. დავითაშვილის ბუნებისათვის პესიმისტური კილო შეუფერებელი იყო და, როგორც ჩვენი მკვლევარიც შენიშნავს, იგი ყოველთვის იმედით სავსე პასუხს იძლევა.

ვ. კოტეტიშვილი მართებულად ამახვილებს ყურადღებას იმაზეც, რომ ი. დავითაშვილის პოეზიაში შეინიშნება გურამიშვილისებური ტონი; ამ დიდი წინამორბედის მსგავსად, იოსებიც «თავის ქმნილებას... რელიგიის მარმარილოში ჰკვეთს».

„სამაგიეროს ნუ ეზამ, დეე ღვთი მიხვდესო"...

თითქოს დევიზად გაუხდია პოეტს ეს სიტყვები, თუმცა ყველას აფრთხილებს, «არავის დაეჩაგვრინოთო».

ი. დავითაშვილმა, როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, სიყვარულის თემაც გლეხური უშუალობით წარმოადგინა. მისი სატრფიალო ლექსები საღი სიცოცხლითა და ვნებითაა სავსე:

„გოგოე ლამაზო. შენ გემონები.
თუ ნებას მომცემ, ჩაგეკონებიო"...

მიმართავს სატრფოს გლეხის ბიჭი და სრულიად სადად გამოხატავს თავის ძლიერ გრძნობას.

როგორც სიტყვის ოსტატი, ი. დავითაშვილი ხალხური პოეზიიდან ამოდის «და მიუხედავად მისი ლექსების რაოდენობრივი სიმცირისა, წერს ვ. კოტეტიშვილი, იგი იმ ისტორიული მომენტის წარმომადგენელია, რომელსაც ეწოდება ხალხის შეგნების დასაწყისი».

დასასრულ, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ, რომ ვ. კოტეტიშვილმა მეტად თბილად, დამაჯერებლად და მოსაწონი სისრულითაც წარმოადგინა ი. დავითაშვილის პოეტური პორტრეტი. შეუძლებელია წაიკითხოთ ეს ნარკვევი და სიყვარულითა და სიმპათიით არ გაიმსჭვალოთ პოეტისადმი, არ იწამოთ მისი ნიჭი და დამსახურება. ეს კი მთავარია.

9

ნეორომანტიზმი!

ამ სახელწოდებით განსაზღვრა კ. აბაშიძემ პირველად ალ. ყაზბეგის მხატვრული მეთოდი, ხოლო ვაჟა-ფშაველა სიმბოლისტად გამოაცხადა.

ვ. კოტეტიშვილმა კი ვაჟა-ფშაველაც ნეორომანტიკოსად ჩათვალა

ვ. კოტეტიშვილის კონცეფცია ასეთია: სამოციან წლებში დაწყებული მძლავრი დემოკრატიული ნაკადი ქართულ ლიტერატურაში ოთხმოციანი წლებისათვის ორ განშტოებად ფორმდება. პირველი იბრძოდა მშრომელი ხალხის ეკონომიური და უფლებრივი განთავისუფლებისათვის, მეორე — ადამიანის სულის აღდგენისა და იმ ეთიკის წინააღმდეგ, რომელიც ცივილიზაციას მოჰქონდა. პირველ მიმართულებას წარმოადგენდნენ — ხალხოსნები, მეორეს ნეორომანტიკოსები. ეს მიმართულებები თითქოს ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ, მაგრამ არსებითად აქ წინააღმდეგობა არ ყოფილა. იყო მხოლოდ სხვადასხვა თვალსაზრისი, მიზანი კი – ერთი: «არსებულის წინააღმდეგ ამხედრება და ადამიანის ნივთიერი და ზნეობრივი გამარჯვება». ნეორომანტიკოსებიც წინააღმდეგნი იყვნენ უმცირესობის უმრავლესობაზე ბატონობის, მაგრამ ამ პროტესტანტობის საფუძვლად სოციოლოგიურ მხარეს კი არ ეჭიდებოდნენ, არამედ ზნეობრივს. ისინი იბრძოდნენ ახალი ძალისა და ახალი ურთიერთობის დამკვიდრების წინააღმდეგ, მაგრამ «იმიტომ კი არა, რომ იგი ნივთიერად აღატაკებდა ხალხს, არამედ იმიტომ, რომ სულს ურყვნიდა». ამ დაპირისპირებაში თითქოს მთისა და ბარის ინტერესები იყო დაპირისპირებული.

პირველი — რეალიზმით იხატებოდა ლიტერატურაში, მეორე – ნეორომანტიზმით.

ამ კონცეფციაში ბევრია საინტერესო და საგულისხმო. მაგრამ სადავო და, ვფიქრობ, მცდარი დასკვნებიც შეინიშნება. კერძოდ, მცდარია ამ ორი მიმდინარეობის სხვადასხვა მიმართულებად გამოცხადება. ხალხოსნური მიმდინარეობაც და ე. წ. მთის პოეზიაც ორივე რეალიზმის ჩარჩოებში თავსდება თავისუფლად. მათ განმასხვავებელ თემატიკურ აქცენტზე მკვლევარის დაკვირვება კი მართებულია.

ასე რომ, ალ. ყაზბეგისა და ვაჟა-ფშაველას მოწყვეტა რეალიზმისაგან და რომელიმე სხვა მიმართულებასთან მათი დაკავშირება, ნიჭიერად შესრულებული ცდების მიუხედავად, უსაფუძვლო აღმოჩნდა. თვით კ. აბაშიძისა და ვ. კოტეტიშვილის მიერ ჩატარებული კვლევა-ძიება, ამ მწერალთა შემოქმედების შესასწავლად, აშკარად ადასტურებენ მათ რეალისტობას და არა ნეორომანტიკოსობასა და სიმბოლისტობას.

განსაკუთრებით დიდია ის როლი, რომელიც ვ. კოტეტიშვილმა შეასრულა ალ. ყაზბეგის ცხოვრებისა და შემოქმედების მეცნიერული შესწავლის საქმეში. მან არა მარტო ნიჭიერად და საფუძვლიანად დაიცვა ალ. ყაზბეგის ავტორობა, როცა ეს უკანასკნელი სადავო გახადეს , არამედ მეტად ღრმად და ოსტატურად ჩაიხედა ამ დიდი და თავისებური შემოქმედის სულში.

ალ. ყაზბეგის მხატვრული შემოქმედების შესაფერ დონეზე შესწავლას ჩვენი მკითხველი, პირველყოვლისა, კ. აბაშიძესა და ვ. კოტეტიშვილს უნდა უმადლოდეს. მათ დიდი დაკვირვებითა და ყურადღებით შეისწავლეს დიდებული შემოქმედი. ღრმად ჩაწვდნენ მის იდეურ და მხატვრულ ინდივიდუალობას, მოქალაქეობრივ იდეალებსა და შემოქმედებით თავისებურებებს. მათ ვამოკვლევებში შეიმჩნევა რომანტიკული აღმაფრენის ერთგვარი ანარეკლი, მაგრამ ამის მიზეზი თვით ობიექტის სიდიადესა და თავისებურებაში უნდა ვეძებოთ: ყაზბეგზე «მშრალად» წერა თითქმის შეუძლებელია.

ვ. კოტეტიშვილმა პირველი ფრაზიდანვე ამაღლებული ტონით დაიწყო ალ. ყაზბეგის დახასიათება. მისი თქმით, ალ. ყაზბეგი და ვაჟა-ფშაველა «უცხოდ დგანან საერთო ლიტერატურის სივრცეზე». ასეთი განცხადება თითქოს მოულოდნელი და მეტად პრეტენზიულია, მაგრამ ირკვევა, რომ მკვლევარს მხედველობაში აქვს მთის საიდუმლოებათა ჩვენების ოსტატობა უმთავრესად.

• მხედველობაში გვაქვს მისი ნაშრომი — „ალექსანდრე ყაზბეგი ავტორობის საკითხი“.

მოდის ახალი საუკუნე შეუბრალებლად, რომელსაც გულში ანგარება უძევს და თავი დამძიმებული აქვს მზაკვრული ფიქრით უსირცხვილო სარგებელზე, — ამას გვკარნახობს ალ. ყაზბეგის მსოფლმხედველობა: მაგრამ ამ აზრს მწერალი პირდაპირ კი არ გამოთქვამს, არამედ — მძაფრი სახეებით, რომლის ლოგიკურ სქემას ამ დასკვნამდე მივყავართო, დასძენს ვ. კოტეტიშვილი.

ალ. ყაზბეგის შემოქმედება. ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ერთი მთლიანი რომანია; «არამცთუ ძირითადი მოტივი, არამედ ხასიათიც და გარეგნული დეტალებიც კი ერთია ყველა ცალკე ნაწარმოებში. აქ არ არის განცდათა მრავალმხრივობა, არც ხასიათთა სხვადასხვაობა». მაგრამ ამ ფაქტში იგი ხედავს არა მოსაბეზრებელ განმეორებას, არამედ მოტივთა ისეთ დინამიკას, როცა ყველაფერი ხარბად გიზიდავთ.

დაახლოებით ამგვარი შეხედულება ალ. ყაზბეგის შემოქმედებაზე პირველად გ. მაიაშვილმა გამოთქვა, მაგრამ ის მწერლისაგან პრინციპულად ითხოვდა ინტერესთა სამყაროს გაფართოებას ვ. კოტეტიშვილი კი გამართლებას აძლევს ამ გარემოებას და ფიქრობს, რომ ალ. ყაზბეგის შემოქმედებას სრულიად არ ვნებს ის ურთიერთმსგავსება, რომლის გამო ყველა მის რომანს შეიძლება «მამის მკვლელი» ეწოდოს, ისევე როგორც ბალზაკმა ყველა თავის რომანს «ადამიანური კომედია» უწოდაო.

და თავის ამ მთლიან რომანში, შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, ცენტრალური ფიგურა თვით ავტორია, რომელიც ზოგჯერ აშკარად, ზოგჯერაც უსილავად თან სდევს თავის გმირებს. ალ. ყაზბეგისათვის მთავარი და ძირითადი ადამიანია. იგი, მართალია, თითქმის ყველაფერს სულდგმულად წარმოადგენს, მაგრამ მხოლოდ იმიტომ, რომ გარს ევლებოდეს ადამიანს — როგორც ერთადერთ აზრის მიმცემს ქვეყნისათვის.

ვ. კოტეტიშვილის თქმით, სათანადო განმარტებას მოითხოვს ის გავრცელებული აზრი, რომლის მიხედვით ალ. ყაზბეგი ბუნების მსატვარია. «თუ ბუნებას ავიღებთ როგორც სტატიკაში გაქვავებულს,— წერს ის, — უნდა ითქვას, რომ ალ. ყაზბეგი ასეთი ბუნების მსატვარი სულაც არ არის. ვაჟა-ფშაველა ამ მხრივ ისე დიდია, რომ ალ. ყაზბეგი მის გვერდით ვერ გამოჩნდება. ხოლო თუ ბუნებას ავიღებთ როგორც ადამიანის გარშემო და ადამიანთან ერთად დიდ მოძრაობაში მოსულს, ალ. ყაზბეგი ისეთ გენიოსურ სურათებს შლის, რომ არამცთუ ჩვენს

---

* გაზეთი „Новое обозрение", 1892 წ., №№ 2767, 2768.

მწერლობაში, არამედ მსოფლიო ლიტერატურაში ძნელად მოეძებნება ბადალიო».

ეს შეფასება უდავოდ გასაზიარებელია. ალ. ყაზბეგი არ არის პეიზაჟის ხატვით გატაცებული მხატვარი. ბუნების სურათები მის შემოქმედებაში საკმაოდ საპატიო ადგილს იჭერს, მაგრამ მათ დამოუკიდებელი მხატვრული ფუნქცია არა აქვთ დაკისრებული და აღმიანთა სახეების გამოკვეთის ინტერესებით არიან განპირობებული, მათ უშუალო სამსახურში არიან; ბუნება ხშირად ბარიკადების როლს ასრულებს ადამიანებისათვის და ალ. ყაზბეგსაც ამდენად აინტერესებს ის და არა როგორც Natur—mort-ი.

ჩვენი მწერლისათვის მთავარია ხევის ტრაგედია. იგი ვერ იტანს, რომ «ხალხი, რომელიც ცას დაახლოებოდა, ირყეოდა ადგილზე უნებურად და გარედან შემოწოლილი უსამართლო ძალა უმართავდა შეგინების სისხლიან ნადიმს». ალ. ყაზბეგი, როგორც მოხდენილად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, არათუ ეფარებოდა გულგრილობის კედელს, არამედ მაღლა ადიოდა და «შემოქმედების კოშკიდან დასცქეროდა ძირს დაგდებულ და შეგინებულ ხევის დროშას». იგი აღშფოთებული გასცქეროდა სისხლშეუმშრალ ბრძოლის ველს, სადაც მისთვის საყვარელ ადამიანთა ცხედრები იყო მიმოფანტული.

ალ. ყაზბეგი, ვ. კოტეტიშვილის აზრით, იმ რწმენის იყო, რომ ხევს ან თავი უნდა მოეკლა, ანდა მოკლავდნენ. თემმაც თავის მოკვლა ამჯობინა, მაგრამ ისე კი, რომ მხოლოდ უკანასკნელი ტყვია მოხვედროდა მას, ყველა სხვა დანარჩენი — მტერს.

რაც შეეხება ალ. ყაზბეგის ესთეტიკური აღქმის სასიათს, ვ. კოტეტიშვილის შეფასებით, იგი უაღრესად რეგლამენტირებულია: კატეგორიულად მისაღები და კატეგორიულად უარსაყოფი. ამიტომაც, მისი გმირები ან უაღრესად სიმპათიურნი და საყვარელნი არიან, ან მთლიანად უარსაყოფნი და საზიზღარნი; სანაბევრო ხაზები მას არ უყვარს. ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს ონისე («ხევისბერი გოჩა») და მათია («ელგუჯა»), «რომელთ სულშიც ვნების გრიგალი არის ატეხილი, ხოლო მოვალეობის შეგნება კი ყალყზე დამდგარ აფთარივით ახრჩობს ამ დევ-ვაჟკაცებს, და იწეწება მათი სული, იღრღნება მათი ნებისყოფა».

ალ. ყაზბეგის დადებითი პერსონაჟები ნებისყოფისა და ზნეობრივი სიწმინდის განსახიერებას წარმოადგენენ. მათთვის უცხოა სიტყვის გატეხა და სიტყვის გამტეხის დანდობა. მათ, როგორც მკვლევარი შენიშნავს, სიცილიც არ იციან, რადგან «თითქოს ყველა წინასწარ გრძნობს, რომ მათ თავზე საბედისწერო ხმალი არის გადმოკიდებული». ნიშანდობლივია ისიც, რომ ალ. ყაზბეგი არაა დაინტერესებული

ტიპების შექმნით. მას უფრო მოვლენა აინტერესებს და ამ საზოგადოებრივ აშლილობას გმირთა ინდივიდუალური ბუნების ჩვენებით უფრო აღწევს. მართალია, მისი ზოგიერთი პერსონაჟი თითქოს მისულია ტიპის სისრულემდე, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით და იმ საერთო თვისების გამო, რომ «ყველა ჭირვეულად მოითხოვს თავისას, პიროვნულს, მეტ წილად სიყვარულს».

მისაღებად მიგვაჩნია მკვლევარის დაკვირვება ალ. ყაზბეგის გადმოცემის პოლიარულობაზეც — «იგი ან პიროვნებას ამოქმედებს, ან მასას». ამასთან, მასიური სცენების აღწერაში იგი შეუდარებელია.

ვ. კოტეტიშვილი ყურადღებას მიაქცევს იმ ფაქტსაც, რომ ხევის ტრაგედია ალ. ყაზბეგმა სქესობრივი სიყვარულის ფონზე გადაშალა და ამით «ორი სიმძაფრე შეახალა ერთმანეთს». მართლაც, უბრალო მკითხველი შესაძლოა ვერც კი მიხვდეს, რომ სიყვარული არ არის ყაზბეგის შემოქმედების მთავარი თემა, ისე ძალუმად და ჭარბადა აქვს ეს გრძნობა და მით გამოწვეული განცდები თავის რომანებში. ამიტომაც ამახვილებს მკვლევარი ამ საკითხზე ყურადღებას და მართებულადაც აფასებს მას.

ვ. კოტეტიშვილი საგანგებოდ ჩერდება, აგრეთვე, ალ. ყაზბეგის შემოქმედებით პროცესზე. მის მიერ ახლად მოპოებული დიდძალი მასალის საფუძველზე, იგი საინტერესოდ არკვევს ცნობილ სახეებზე მწერლის მუშაობის პრაქტიკას, ავტობიოგრაფიული ელემენტების კონკრეტულ ხასიათს, პროტოტიპთა საკითხს და სხვ.

ვ. კოტეტიშვილი რამდენიმე სიტყვით შეესო მწერლის დაუმთავრებელ ნაწარმოებებსაც და დასვა კითხვა, თუ რატომ არ დაუმთავრებია ისინი ავტორს. მაგრამ საგანგებოდ მოერიდა პასუხის გაცემას და აღნიშნა: «სჯობს ისევ ისე დარჩეს ეს შემოქმედების გვირაბი, რომელიც ბნელი პირით იცქირება და ფანტასტიკას ამრავლებსო».

საერთოდ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკითხის დიდი ცოდნით, საგანგებო ინტერესით, ჭეშმარიტი სიყვარულითა და მაღალი გემოვნებით შეისწავლა ალ. ყაზბეგი ვ. კოტეტიშვილმა. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ალ. ყაზბეგის შესწავლისა და დაფასების საქმეში ვ. კოტეტიშვილს დღემდე ყველაზე დიდი დამსახურება მიუძღვის. ამასთან, სასიამოვნოა, რომ ვ. კოტეტიშვილი — ალ. ყაზბეგის მკვლევარი ყოველთვის ჭეშმარიტებისა და ზომიერების პატივისმცემელია. დიდ სიყვარულს და, შეიძლება ითქვას, პირად სიმპატიებს ის შეცდომაში ვერ შეყავს და არასოდეს ივიწყებს, რომ ლიტერატურის ისტორიკოსია, ამიტომ ალ. ყაზბეგის მისეული პორტრეტი სჯობს მისივე სიტყვებით დავამთავროთ: «იგი საზღვრებგადალახული მწერალია. მისი შემოქმედება არაგვისებურია: ზოგან ღრმა, ზოგან თხელი, მაგრამ

მაინც აწყვეტილი და მგმინავი. იგი თავისებურია, რომელიც ყველაფერს განზე ტოვებს და აჩენს მხოლოდ დიდი საშინელების ერთ კუნჭულს, პატარა კუნჭულს, რომელშიც ეს დიდი საშინელება მოკეცილა და ატრიალებს საბედისწერო ჯარას. მასზე იჩეჩება ბიოგრაფია— დავიწყებული მოდგმის სული და ისტორიის მიერ დაწყეველილი ნებისყოფა».

*

მთამ დიდი გულუხვობა გამოიჩინა: ალ. ყაზბეგთან ერთად ჩვენს მწერლობას მისცა ბუმბერაზი ვაჟა-ფშაველა.

ვაჟა-ფშაველა ქართული პოეზიის ერთ-ერთი მწვერვალთაგანია, რომელიც ამაყად დგას ქართული პოეტური სიტყვის ოსტატთა მხედრიონში. როგორც თავისი პოეზიით, ასევე საკუთარი ცხოვრებით, ვაჟა გამორჩეული და უაღრესად ორიგინალური იყო.

ვაჟა-მოქალაქე და ვაჟა-პოეტი მთის საუკეთესო ტრადიციათა და საუკუნოებით დაგროვილი სიბრძნის ვულკანური წარმოჩენაა. ამიტომაცაა, რომ ვ. კოტეტიშვილს ამჯერად საგანგებოდ გადაუხვევია არჩეული გზისათვის და პოეტის მხატვრულ მემკვიდრეობას მისი ავტორის ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირში იხილავს. ვ. კოტეტიშვილი, საერთოდ, იმ შეხედულებისაა, რომ «ავტორის პირად ცხოვრებასა და შემოქმედებას შორის გაბმულია შინაგანი კავშირი», მაგრამ ყველა სხვა მწერლის შესწავლისას ნაკლებად ჩერდებოდა მათ ბიოგრაფიულ ცნობებზე. და თუ ახლა გამონაკლისს უშვებს, მხოლოდ იმიტომ, რომ ვაჟას ცხოვრებაში არ ხედავს მარტო მის პიროვნულ ცხოვრებას. იგი გრძნობს, რომ რაღაც საოცარი კავშირია პოეტისა და მთის ხალხის ცხოვრებას შორის. «სად თავდება ვაჟა და სად იწყება ფშავი— ძნელი გამოსარკვევია. თითქოს ფშავმა ვაჟას სახე მიიღო და ათასი სმით სათქმელი, ათასი კაცის განცდილი, ვაჟამ გამოთქვა»...

ვაჟამ არა მხოლოდ ასახელა თავისი კუთხე, არამედ ჩაგვახედა მის ალალ გულში და თავდავიწყებამდე შეგვაყვარა იგი. მან, როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, «მთელი საქართველო გაოცებით მიახედა ფშავის მთებისკენ და მოწიწებით ქუდი მოახდევინა. ეს სასწაულს უდრიდა, რადგან საქართველოს გაოცება დიდი ხანია დავიწყებული აქვს».

მაგრამ ვ. კოტეტიშვილი არც ამ შემთხვევაში მიჰყვება შაბლონს— მწერლის ბიოგრაფიის ჩვეულებრივი წესით გადმოცემას. იგი არჩევს მხოლოდ ისეთ მომენტებს, რომლებიც უშუალოდ ანათებენ შემოქმედის პოეტურ სიმაღლეებს.

ვაჟას შემოქმედების თვითმყოფი და ორიგინალური სახის შექმნა-

ში, ცხადია, დიდი როლი შეასრულა მთამ — ფშავმა, სადაც უფრო ადვილად იბადება და თავისუფლად იზრდება ლეგენდები და ზღაპრები. სადაც ჩვეულებრივ მოვლენადაა გამხდარი პოეტური ნიჭი. «ვაჟა-ფშაველა — პოეზიაში, ხოლო ფშავში კი — ლუკა რაზიკაშვილი, მთის ფიზიკური და ფსიქიური ტრადიციების მემკვიდრეა. პირველი გაამართლა ბრგეობით, მკლავის რკინით, თვალის მახვილით, მეორე კი — ვაჟკაცობით, სიამაყით, პირდაპირობით», როგორც მოხდენილად ამბობს ვ. კოტეტიშვილი.

ვაჟა-ფშაველა მთის კაცის ცხოვრებით ცხოვრობდა, გოგოთურისა და მინდიას საზოგადოებაში აღამებდა დღეებს, ღამით კი ჯერ ჩონგურს ააკვნესებდა, შემდეგ — თავისი მუზით შებოჭილი, უკვდავ ლექსებად დნებოდა.

ვაჟამ იცოდა თავისი ფასი პოეზიაში; მაგრამ ეს გარემოება კი არ აშორებდა, პირიქით, აჯაჭვავდა მას თავის კუთხესთან. იგი ლაღად გრძნობდა თავს და ზეშთაგონებას ეძლეოდა, როცა

„შაიყრებიან ფშაველები,
ლამაზ-ლამაზად ზრდილნია,
ისმის ფშაური სიმღერა,
ტკბილი ფშაური ლხინია".

ვ. კოტეტიშვილის შეფასებით, «ვაჟას ლირიკა — ეს თითქმის საჩონგურო სიმღერებია, და ამიტომ არის, რომ 191 სალირიკო ლექსიდან 83 ლექსს «სიმღერა» ეწოდება...

ზოგიერთმა მკვლევარმა ვაჟას პრიმიტიულ ცხოვრებაში მისი ჩამორჩენილობა «ამოიკითხა». მაგრამ ეს მხოლოდ მათი ჩამორჩენილობა იყო. «ვაჟა-ფშაველა, — როგორც ვ. კოტეტიშვილი შენიშნავს, — თავისი განუზომელი გზნებისა და სტიქიური აზროვნების წყალობით. იმდენად წინ იყო წასული, ან უკეთ, იმდენად მაღლა, რომ ჩვენი კაბინეთური მწიგნობრობა ვერც კი შეიძლებს იმის დანახვას, რასაც ჩვენი პოეტი ხელშესახებად განიცდიდა. ჩვენ მხოლოდ უნდა ვიკვლიოთ ის ამოცანები, რომელიც ფშავის მწვერვალებიდან ჩვენმა პოეტმა გადმოუყარა მხოლოდ საქართველოს კი არა, მთელ კაცობრიობას, ამ ამოცანათა შორის კი ის ძირითადი, რომელიც მთელ თანამედროვე აზროვნებას და ამბებს საფუძვლად უდევს: ადამიანი».

ადამიანი! აი, ვის ეძებდა და ვის გვაცნობდა ვაჟა-ფშაველა. ამიტომაა, რომ მისი პოეზია თითქმის ერთნაირად საინტერესო და მიმზიდველია ყველასათვის.

ადამიანი — ბუნების შვილი, — ადამიანი — საზოგადოებრივი კოლექტივის წევრი, აი ვის გარშემო ტრიალებს ვაჟა და რატომაა,

რომ მის შემოქმედებაში ერთმანეთს შეუღლებია ბუნება და ადამიანი. გასაგებია ისიც, რომ მას ვერ აღაფრთოვანებდა ის ძალა, რომელიც ამ შეუღლებას შლიდა და ანადგურებდა.

ვ. კოტეტიშვილის თქმით, ის დიდი საიდუმლოება, რომელიც ბუნებაში დაინახა, ვაჟამ ასე გამოთქვა: «ბუნება მბრძანებელია, იგივ მონაა თავისა».

ბუნება ვაჟასათვის ერთი ბუმბერაზი გოლიათია, რომლის სხეულის ნაწილთა შორის დიდი ჰარმონიაა; მასში კეთილიც და ბოროტიც მოთავსებულა, მაგრამ მაინც ჰარმონიაა, ერთი დიდი სიცოცხლეა. ვაჟა «ამაყობს» რომ დაუახლოვდა ამ შეუდარებელ გოლიათს და თავისი ენაც ასწავლა:

..ესულო საგნებს სელი ჩავბერე,
ავასაუბრე ღრდები კლდისა.
და როგორც მეფე, გავთამამე
ძწირი ბალახი, ის ჭეჩი მთისა,
მაღლი მფენია მარჯვენაზედა
იმ შემოქმედის, მიღალის ღვთისა...

და როცა ბუნების წიაღიდან ცივილიზებულ სამყაროს გადახედავს ხოლმე, ვაჟას ადამიანი საბრალოდ და შებორკილად ეჩვენება.

..რა უყავ, კაცო, რა უყ-ე
ის შენი დიდი ქონება:
სელი წრფელი და მდიდარი,
ნათლით მოსილი გონება?-

— მიმართავს პოეტი ადამიანს და წუხს, რომ მასში წაშლილა საკუთარი მეობა და სხვისი სიყვარული, რის გამოც ცხოველის სახე მიუღია. ამიტომაა, რომ ბედს უჩივის — რატომ ადამიანად გამაჩინე და არა წვიმადო. აბა მოუსმინოთ თვით ვაჟას — როგორი ზიზღითაა განწყობილი ადამიანობას მოკლებულ ადამიანებთან:

..არა, თქვენ, სადიაცენო,
ოომ ძროხებივით საღებითა,
ღამე მაძღრები დაწვებით,
დილით მშივრები სდგებოდა,
თავის ჯამს ჩასცქერთ, საქვეყნოდ,
არც-როს არ გამასდგებითა.
ოავისად სცოცხლობთ, მცონარედ.
ღეში ალაღოთ, ჰკვდებითა,
გაიგებთ კარგის გარჯასა
გწყინთ და შურითა ხდებითა;
უქმად ჩამაჰლევთ სიცოცხლეს,
უქმად საფლავში სწვებითა.

დაჰკარგავთ საქართა.
ვერც საქიროს სწვდებითა".

მაგრამ ვაჟა სკეპტიკი, ჩამორჩენილი მოაზროვნე, ან იდეალების უქონელი პოეტი არ არის. «დიდი შეცდომა იქნება იმის ფიქრი, — სწორად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, — თითქოს ვაჟა-ფშაველას, ზვიადაურისა და რაზიკაულის ცხოვრება ესახებოდა უკანასკნელ მიზნად. მართალია, ეს უკანასკნელი ურჩევნია თანამედროვე პუდრშეყრილ «ვაჟკაცებს», რომელთაც მამაკაცური ჯიში დაკარგვიათ, მაგრამ ეს კიდევ იმას არა ნიშნავს, რომ ვაჟას თავისი ოცნებები არა ჰქონდა. ჰქონდა და ძალიან შორეულიც, მას უნდოდა ადამიანის აღდგენა, პიროვნების ამაღლება და შემოქმედებითი თავისუფლება».

ვაჟა ვერ ურიგდებოდა ბურჟუაზიული ცივილიზაციის მიერ ადამიანის გადაგვარებას და ზნეობრივად დამდაბლებას ნივთიერი გაძლიერების მიზნით. ამაშია მისი უკმაყოფილების სათავე, ამიტომაა სულ იმის ცდაში, რომ ადამიანს აჩვენოს და შეაყვაროს ადამიანობა; ამიტომ დაგვიწერა მორალური კოდექსიც — «ვინა, ვინ არის კაი ყმა».

ვაჟა-ფშაველა, — ხაზგასმით იმეორებს ვ. კოტეტიშვილი, — საბოლოოდ შერიგებული არაა მთის ცხოვრებასთან და მას შორეული მიზნები აქვს. მაგრამ ამ მიზნამდე მისვლა მას მხოლოდ ზნეობრივად მაღალი და სპეტაკი ადამიანებით სურს.

მახვილად შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, რომ ვაჟა-ფშაველა ტრადიციებისა და ადათის ბრმა დამცველი და პატივისმცემელი როდია. ეს რომ ასე არ იყოს, მაშინ მისი სიმპათიები ალუდას, ჯოყოლასა და აღაზას მხარეზე როდი იქნებოდა. ალუდა მას მოსწონს იმის გამო, რომ «უველაფერი დასთმო, მაგრამ თავისი ინდივიდუალობა შეინახა. თემს, მამა-პაპათა ტრადიციების მტკიცედ დამცველს, გადაუმტვრია ჩვეულებათა დროშის ტარი და ზნეობრივი მიწის ძერა მოახდინა». ასეთივეა ჯოყოლა, აღაზა და ზვიადაური, რომლებიც თემმა დასაჯა, მაგრამ მათი საქციელი უკვალოდ არ დარჩენილა. ისინი ყოველ ღამით აჩრდილებად ევლინებიან ამ ქვეყანას და მაგალითად უხდებიან.

რაც შეესება მინდიას სახეს («გველისმჭამელი»), ვფიქრობთ, რომ იგი სრულად და დამაჯერებლად ვერ შეაფასა ვ. კოტეტიშვილმა, რომელიც, სამწუხაროდ, ვაჟა-ფშაველას პიროვნებისა და შემოქმედების მოზაიკური სურათის ჩვენებამ უფრო გაიტაცა, ვიდრე მისმა ღრმა ანალიზმა და სასეთა იღეურმა თავისებურებამ.

სამაგიეროდ, ვ. კოტეტიშვილმა ჩვეული სიმასვილით შენიშნა ვაჟას თავისებურება პატრიოტიზმის მოტივის გაშლისას. ვაჟამ, მისი თქმით, «ისეთი პატრიოტიკა შექმნა, რომელიც სამუდამოდ იარსებებს. მან

ეროვნული გრძნობის ის მუდმივი ელემენტები ამოიღო, ის საყოველთაო თუ საკაცობრიო თვისებები, რომელიც ერთგვარ მარადისობას შეიცავენ». მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ვაჟას ბევრი და მეტად საინტერესოდაც არ ეთქვას თავისი ქვეყნის «ჭრილობებზე». და თუ სხვებისაგან განსხვავებით, ის გაურბის ეროვნული გრძნობის პუბლიცისტური ფორმით გადმოცემას, პოეტური სახეებით ხომ უფრო ოსტატურად ასერხებს იმავეს თქმას. ამ მხრივ, თუნდაც რად ღირს მისი «ფშაველი ჯარისკაცის წერილი დედასთან», სხვებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ.

ვაჟა სამშობლოს სიყვარულშიც გოლიათი და კეთილშობილი მოქალაქეა:

..სამშობლოს არვის წავართმევთ,
ჩვენც ნურვინ შეგვეცილება,
თორემ ისეთ დღეს დავაყრით,
მკვდარსაც კი გაეცინება".

ამიტომაა, რომ თავის საყვარელ სამშობლოს და მის ისტორიულ ბედს იგი სიმბოლიურად ხედავს ხოლმე ხმელ წიფელში თუ დაჭრილ არწივში.

ვ. კოტეტიშვილის თქმით, ვაჟას სილაღე განაპირობა მისი პოეზიის არა მხოლოდ შინაარსმა, არამედ მხატვრულმა ფორმამაც. ვაჟამ იცის სიტყვის საიდუმლოება და სიტყვას ისევე უცქერის როგორც ცოცხალ არსებას. «ვაჟას ტოლი დიდი ტემპერამენტისა და შორეული ხილვის პოეტი, — მისივე შეხედულებით, — მეცხრამეტე საუკუნეს არ ჰყოლია».

მიუხედავად ბევრი და საინტერესო დაკვირვებისა, ვ. კოტეტიშვილს ვაჟა-ფშაველა მთელი სიღრმით, და მე ვიტყოდი თავისი შესაძლებლობით, არ შეუსწავლია. მან მხოლოდ დიდი პოეტის მიმზიდველი პორტრეტი დახატა, რათა მეტი ინტერესი შეექმნა მასთან ახლოს მისვლისა და შეცნობისათვის. ამ მიზანს კი უდავოდ აღწევს.

10

ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორია ვ. კოტეტიშვილმა ეგნატე ნინოშვილით დაასრულა. მართლაც, ე. ნინოშვილის შემდეგ ქართული მწერლობის განვითარებაში იწყება ახალი ეპოქა, რომელიც სოციალისტური რეალიზმის საწყისების გამოჩენასთანაა დაკავშირებული. პირველი საიმედო ნაბიჯის გადამდგმელი კი, ამ მიმართულებით, იროდიონ ევდოშვილი იყო. მის პოეზიაში გამოჩნდა მუშათა კლასი, — პროლეტარიატი, როგორც უძლიერესი ძალა მომავალი ცხოვრების შენების გზაზე.

ამ მიმართულების აღმოცენებისათვის ნიადაგის მომზადებაში, ცხადია, დიდი წვლილი მიუძღვის ეგნ. ნინოშვილსაც, რომლის დასაფლავება იქცა «მესამე დასელთა» საპროგრამო გამოსვლის ერთ-ერთ ტრიბუნად. ეს გარემოება კი შემთხვევითი არ იყო.

90-იანი წლებისათვის, როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, ჯერ კიდევ განიცდებოდა სამოციანელთა სიტყვის ცხოველმყოფელობა, სალხინო იდეებსაც არ ჰქონდათ თავიანთი ძალა საბოლოოდ დაკარგული. მაგრამ აშკარად იგრძნობოდა ახალი სიტყვისა და ახლებური მოქმედების საჭიროება. ახალგაზრდობა, განსაკუთრებით მოსწავლე ახალგაზრდობა, უფრო აქტიური, რევოლუციური მოღვაწეობისათვის იყო განწყობილი და წინა თაობათა მშვიდობიან ქადაგებას აღარ შეეძლო მათი დაკმაყოფილება. სულის ეს შინაგანი აბობოქრება ლაღიაშვილის მიერ სემინარიის რექტორის — ჩუდეცკის მოკვლითაც გამომქღავნდა, თავი რომ დავანებოთ რევოლუციურ წრეებში ახალგაზრდობის ჩაბმას.

და ამ რთულ ეპოქაში თავის ისტორიულ სიტყვას ამბობს მოაზროვნეთა ის ჯგუფი, რომელიც «მესამე დასის» სახელით გახდა ცნობილი. როგორც ვ. კოტეტიშვილი ამბობს, ამ დასის წარმომადგენლები შეუდგნენ თავიანთი თანამედროვე ცხოვრების ფილოსოფიურ და სოციოლოგიურ შესწავლა-შეფასებას მარქსიზმის თვალსაზრისით და იმ პრაქტიკული ამოცანების გადაწყვეტას, რომელსაც ჩვენი ქვეყნის ცხოვრება აყენებდა.

«მართალია, მატერიალისტური მსოფლგაგების ელემენტები ჩვენში ადრეც გამოვლინდა, თუნდ გ. მაიაშვილის მიერ, მაგრამ ეს მარქსიზმი არ იყო და არც დიდი მოძრაობის ხასიათი მიუღია. «მესამე დასელების» გამოსვლით კი ნამდვილი მოძრაობა შეიქმნა. «მესამე დასმა» პირველმა შეამჩნია ჩვენი მუშა ხალხი, ანუ პროლეტარიატი, რომელიც ახლად ჩასახული კლასი იყო ჩვენში და ამ კლასს ჩაუდგა სათავეში... «მესამე დასი» სრულიად გარკვეულ და მძლავრ მეცნიერულ მოძღვრებას ემუარებოდა... არ ვიტყვით, რომ «მესამე დასელებმა თავიდანვე სრული და უზადო იდეოლოგია მისცეს ჩვენს ქვეყანას. თავისი გაჩენის პირველ ხანებში, დიდი ქანაობა იყო მათ ბანაკშიც... მაგრამ ის კი უდავოა, რომ ცხოვრების ძირითად კითხვაზე მათ გარკვეული და გადაჭრილი პასუხი ჰქონდათ: საქმე უნდა გაკეთდეს პროლეტარიატის საშუალებით, სოციალიზმის მიმართულებით».

ვ. კოტეტიშვილი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მესამე დასელებთან დავაში ცდებოდნენ ყველა სხვა ჯგუფებისა და პარტიათა წარმომადგენლები, რომლებიც მოითხოვდნენ წოდებრივობის დავიწყებას, შეუთანხმებელ ინტერესთა ხელოვნურ დაახლოებას და სხვ. ამიტომაც, მე-

სამედასელებამდე არც შექმნილა მასიური მოძრაობა. «მესამე დასმა მტკიცე ნიადაგი აირჩია, და ეს იყო მებრძოლი პროლეტარიატი».

ეგნ. ნინოშვილიც ამ იდეოლოგიასთან დაახლოებულ მწერლად მიაჩნია ვ. კოტეტიშვილს, რომელიც მეტად თბილად და დიდი სიყვარულით ახასიათებს ცხოვრებისაგან გატანჯული ბელეტრისტის ცხოვრებასა და შემოქმედებას. «ჩვენს ლიტერატურაში, — წერს იგი, — ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოებნი სწორედ იმით გამოირჩევიან, რომ აქ სისხლისაგან დაწურული და ნაწამები გული მეტყველებსო».

ეგნ. ნინოშვილის ბიოგრაფიას ვ. კოტეტიშვილი. სრულიად სამართლიანად, ერთ გაბმულ კვნესასა და დიდ წამებას უწოდებს. ამიტომ, არცაა გასაკვირი, რომ ჩვენმა მწერალმა ადვილად დაინახა და გაიგო ღარიბი გლეხობის მძიმე ცხოვრება. «მისი შემოქმედების ხელი გურიას არ ცილდება. მაგრამ ის, რაც ამ კუთხეში ხდებოდა, ჩვენი ქვეყნის საერთო სურათი იყო».

ვ. კოტეტიშვილის შეხედულებით, ეგნ. ნინოშვილის შემოქმედებაში ახალი ცხოვრების პულსი იგრძნობა აქა-იქ. მაგრამ ეს ცოტა შორეული იყო, «გამოუცნობი და შიშით სავსე. მეტწილად და უმთავრესად კი ჩვენი ავტორი სოფლის გულის მესაიდუმლეა. მისი უბედურების მტვირთველი». სამაგიეროდ, დიდი სიღრმითა და ოსტატობით გადაგვიშალა ცხოვრება და ფიქრები ტრომელი გლეხობისა. და როცა მათ სახეებს ხატავს, იგი გაურბის რიტორობასა და ზედმეტსიტყვაობას; «იგი სურათსა ხატავს..., რომელსაც არ შეუძლიან შთაბეჭდილება არ მოახდინოს»; იგი კი არ მოუწოდებს, არამედ გვაჩვენებს. რათა ჩვენში ბუნებრივად წარმოიშვას პროტესტი.

სოფლის ცხოვრებას 90-იან წლებში ეგნ. ნინოშვილზე უფრო დიდი და საინტერესო მხატვარი არ ჰყოლია. მან შექმნა ჭეშმარიტი, შეუფერავი სურათები იმდროინდელი ჩვენი სოფლისა. რომელიც სახეს იცვლიდა და იფლითებოდა ბურჟუაზიული ყოფის ბალუში შეჭრის წყალობით.

როგორც სიტყვის ოსტატი, შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, ეგნ. ნინოშვილი სხვადასხვაგვარად მიიღეს და შეაფასეს, მაგრამ მას აქვს ისეთი ღირსება, რომელიც სადავოდ არ შეიძლება გახდეს: «მიუხედავად ერთფეროვნებისა და მონოტონურობის თემის მხრივ, ეგნატე ნინოშვილი მაინც გვაინტერესებს და წასაკითხად გვიზიდავს». ამის მიზეზი კი ავტორის წრფელ ბუნებასა და ცხოვრების შეუფერავი სურათების სადად გადმოცემაში იმალება. ამასთან, «ეგნ. ნინოშვილს ეხერხება დრამატიზმის გადმოცემა».

ვ. კოტეტიშვილის თქმით. ეგნ. ნინოშვილი მხატვრობის გარეგნული ფორმით მჭიდროდ არის დაკავშირებული ილია ჭავჭავაძის სკო-

ლასთან და ალ. ყაზბეგთან. იგი, ერთი მხრივ, ამთავრებს წინა პერიოდს, მეორე მხრივ, გვამცნობს ახალი ეპოქის დაწყებას ჩვენს ლიტერატურაში.

ასე წარმოადგინა ვ. კოტეტიშვილმა ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორია; ასეთია ვ. კოტეტიშვილის — როგორც ლიტერატურის ისტორიკოსის დამსახურება. და როგორც ვნახეთ, ეს დამსახურება ეგზომ დიდი და საპატიოა, რომ ვ. კოტეტიშვილს უფლება აქვს მუდამ ამაყად ეჭიროს თავი ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსთა შორის.

მაგრამ მხოლოდ ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კურსით არ ამოიწურება ვ. კოტეტიშვილის მეცნიერული მემკვიდრეობა. მან დაგვიტოვა უაღრესად მნიშვნელოვანი სხვა გამოკვლევებიც ლიტერატურის, ხელოვნების და ფოლკლორის საინტერესო საკითხებზე.

11

ვ. კოტეტიშვილი სამოღვაწეო ასპარეზზე ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა სტუდენტი გამოვიდა. მისი პირველი ლიტერატურულ-კრიტიკული სტატია—«საზოგადოებრივი ჰანგები მე-17—18 საუკუნეების ქართულ მწერლობაში» დაიბეჭდა 1912 წელს, გაზეთ «სახალხო გაზეთში».

აღნიშნული სტატია საინტერესოა არა მხოლოდ დასმული საკითხის შესწავლის აქტუალობის მიხედვით, არამედ მომავალი მკვლევარის მეთოდოლოგიური პრინციპებისა და ლიტერატურული გემოვნების გამოვლენის თვალსაზრისითაც. შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნაშრომში უკვე გარკვეულად გამომჟღავნდა ვ. კოტეტიშვილის — ლიტერატურის ისტორიკოსის ნიჭი და კვლევის მანერა.

საგულისხმოა, რომ მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის მომავალმა ისტორიკოსმა თავისი სადებიუტო წერილი უძღვნა აღორძინების პერიოდის მწერლობის შესწავლას საზოგადოებრივი მოტივების თვალსაზრისით. კანონზომიერი და ნიჭიერი არჩევანია ასეთი გადაწყვეტილება, ვინაიდან ახალი ქართული ლიტერატურის საწყისები სწორედ აქ უნდა ეძია მკვლევარს.

საზოგადოებრივი ჰანგის დამკვიდრების საქმეში ვ. კოტეტიშვილმა, პირველყოვლისა, წინ წამოწია არჩილის დამსახურება. საინტერესო და სათანადო ექსკურსების შემდეგ, მკვლევარმა დაასკვნა, რომ «არჩილი გამოვიდა მქადაგებლად და მამხილებლად ქართველთ დაქვეითებისა და დაწვრილმანებისა, მაგრამ მის ქადაგებას აკლდა ის სიცოცხლე, რომელიც ნაწარმოებს ხდის ხელი-ხელ საგოგმანებელ საგნად და რომელიც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მსმენელზე». არჩილმა, მისი

თქმით, ჩვენი ლიტერატურა შეამზადა «უფრო მშვენიერი ქადაგებისათვის» და გამოჩნდა კიდევაც დავით გურამიშვილი, რომელიც მოხდენილი, მარტივი ენითა და სმენის დამტკბობი მუსიკალური რითმით სიტყვის ბუმბერაზს ოსტატად წარმოდგა.

ფაქიზი და ძლიერი გრძნობის წყალობით. შენიშნავს ვ. კოტეტიშვილი, დ. გურამიშვილმა მეტად შთამბეჭდავად გაგვაცნო. როგორც საკუთარი, ასევე მთელი ერის ტრაგედია, გამოწვეული ისტორიული ავბედობით.

..ნე კი ეფარე, მაგრამ ჩემი სიტყვები არა ფარავს.
შენთან მწარედ გელი მტყუან, მაგრეთლებს და ტანში მზახარს.
.. მოვითმენ, თუ არ დ ვცმობ. ალმა მწვნელს და ცილმა ..ხარს.

— ამბობდა დ. გურამიშვილი და, როგორც ვ. კოტეტიშვილი წერს, თავის სალხს უშიშრად აჩვენებდა მწარე სინამდვილის ცოცხალ სურათს. დავითის პოეტური პრინციპი სიმართლის თქმაში მდგომარეობს. სხვაგვარად მას ვერც წარმოედგინა, რადგან ამის უფლებას თვით სარწმუნოებაც არ აძლევს. დავითი, როგორც არჩილი, — შენიშნავს ჩვენი მკვლევარი, — რელიგიური კაცია, მაგრამ იგი «ფესვგამდგარი ფანატიკოსი კი არ არის, ან მორჩილი. ან ასკეტი, არა, მისი პოეზია განსახიერებული რეალობაა, თვით ცხოვრების გამოძახილია...»

დ. გურამიშვილი «საქართველოს განახლების მოციქულად შეიქმნა». იგი ხალხის ზნეობრივი სისპეტაკისა და გონებრივი განვითარებისათვის იბრძოდა და ამიტომაც «შეეხო ყოველ მხარეს ქართველთ ცხოვრებისას».

არჩილისა და დ. გურამიშვილის შემოქმედებაზე ყურადღების გამახვილება, ჩვენს მწერლობაში საზოგადოებრივი მოტივების შემოტანისა და დამკვიდრების თვალსაზრისით, არა მხოლოდ მართებული იყო, არამედ უაღრესად დროულიც, რაც ახალგაზრდა მკვლევარის ნიჭსა და ალღოზე მეტყველებს*.

1915 წელს, სათაურით «შავი წიგნი», ვ. კოტეტიშვილმა ცალკე წიგნად გამოაქვეყნა კიდევ უფრო საყურადღებო გამოკვლევა, რომელშიც შ. არაგვისპირელის შემოქმედებას იხილავს.

თვით არჩევანის შეჩერება შ. არაგვისპირელის შემოქმედებაზე ბევრ რამეზე მეტყველებს. ეს საინტერესო და ორიგინალური მხატვარი შემჩნეული იყო კრიტიკოსთა და მკითხველთა მიერ, მაგრამ შესწავ-

---

* სამწუხაროდ, ძველი ქართული ლიტერატურის მკვლევარები აღნიშნულ შრომაზე არსად მიუთითებენ, თუმცა ბევრი მათგანი მასში გამოთქმულ შეხედულებებს არ ცილდება. და ეს იმიტომ ხომ არა, რომ ვ. კოტეტიშვილი, თავისი ძალიან ჩითადი პროფილით, ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსია?

ლილი და შეფასებული არ ყოფილა ლიტერატურის ისტორიკოსის თვალთახედვით. რის გამოც მისი დამსახურებისა და ადგილის ჩვენებას არავინ ცდილა.

ვ. კოტეტიშვილმა მახვილად შენიშნა, რომ გარკვეული ვითარების გამო, მე-19 საუკუნის ქართველი მწერლები, მცირე გამონაკლისის გარდა, გვერდს უვლიდნენ ფილოსოფიურ კითხვებს. და ამ მიმართულებით პირველი საინტერესო სიტყვის თქმა შ. არაგვისპირელის სახელთანაა დაკავშირებული. «შ. არაგვისპირელმა, — წერს ვ. კოტეტიშვილი, — თამამად ასწია ხომალდის აფრა და იქით მიაშურა, სადაც მოსჩანდა ნისლით მოცული «წყეულ კითხვათა» კლდე. მან ადამიანის «შიშველი სული» გაიხადა რკვევისა და ძიების საგნად. ადამიანის «შიშველმა სულმა» აღუძრა მას სურვილი მისი გაგების და შ. არაგვისპირელმაც ფსიქოლოგიური ეტიუდების სახით გადმოგვცა თავისი დაკვირვება-განცდანი... პრობლემა პიროვნული, მისი უფლებები, ღირებულება, მისი დამოკიდებულება მსოფლიოსთან — აი ის მწვავე კითხვები, რომელნიც გამოქანდაკებულან მწერლის წინაშე და ითხოვენ პასუხს».

ვ. კოტეტიშვილმა ღრმად ჩაიხედა მწერლის სულში. მისი შემოქმედების ფსიქოლოგიურ პასაჟებში და მახვილად შენიშნა როგორც მისი ძლიერი მხარეები, ასევე ხარვეზებიც. მისი ეს ნაშრომი უკვე სრულად გვაცნობს თვითონ ვ. კოტეტიშვილ-მკვლევარის ნიჭსა და შესაძლებლობას. ეს შესაძლებლობა კი უფრო რელიეფურად გამოვლინდა მის შემდგომ გამოკვლევაში — «უოლტ უიტმანი», რომელიც 1921 წელს გამოქვეყნდა.

ეს ნაშრომი მოწმობდა მისი ავტორის არა მხოლოდ ნიჭსა და გემოვნებას, არამედ ფართო ნაკითხობასა და ერუდიციას. შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ ვ. კოტეტიშვილის აღნიშნული გამოკვლევა ერთ-ერთი საინტერესო გამოკვლევათაგანია უოლტ უიტმენის შესახებ დაწერილ გამოკვლევათა შორის საერთოდ. ჩვენმა მკვლევარმა დიდი პათოსითა და ძლიერი სიყვარულით აჩვენა მკითხველს უოლტ უიტმენი—მოქალაქე და შემოქმედი, საინტერესოდ მოხაზა მისი პორტრეტი და მიუთითა, რომ «უიტმანი უფრო მეტად მომავალს ეკუთვნის, ვიდრე აწმყოს... იგი თანამედროვე ხანის წარმოშობაა, მაგრამ მისი მაღალი ტანი, ზევით, მეტად მაღლა არის წასული და იქ. სადღაც შორს, ანათებს მისი ბიბლიური შუბლი». უიტმენის შესახებ ასე წერა და ამგვარი შეფასება იმ დროისათვის, როცა საოცარი ბრძოლები წარმოებდა ათასგვარ ბურჟუაზიულ «იზმებთან» და ბევრს მიზნად ჰქონდა დემოკრატიული მწერლობის უარყოფა, უაღრესად საჭირო და სასარგებლო საქმე იყო. ვ. კოტეტიშვილიც სწორად უღებს

ალღოს ცხოვრების ამ მოთხოვნას და უიტმენზე დაწერილი მონოგრაფიით არა მარტო მის ღირსებებს ამაღლებდა, არამედ გზას უწმენდდა თავის თანამედროვე ქართულ პროგრესულ, რევოლუციურ მწერლობას.

კიდევ უფრო ინტენსიური და ფართო ხასიათი მიიღო ვ. კოტეტიშვილის ლიტერატურულმა კვლევა-ძიებამ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ. გარდა ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კურსისა, რომელსაც ჩვენ უკვე გავეცანით, ვ. კოტეტიშვილმა დაწერა ბევრი ცალკეული გამოკვლევა, რომელთაგან საგანგებოდ შეიძლება დავასახელოთ: «ილია ჭავჭავაძე და ხალხური შემოქმედება». «აკაკი წერეთლის შემოქმედება და ფოლკლორი», «გიორგი წერეთელი», «ნიკო ნიკოლაძე», «ანტონ ფურცელაძე და ეგნატე ნინოშვილი», «ნიკო ლომოური», «1922 წლის ქართული მწერლობის მიმოხილვა», «ლევ ტოლსტოი» და სხვ., რომელთა უმეტესობა მისი «რჩეული ნაწერების» მეორე ტომში შევიტანეთ და ამჟამად ხელმისაწვდომია.

ჩვენ მიზნად არა გვაქვს ამ გამოკვლევათა ღირსება-ნაკლოვანებათა ვრცელი დახასიათება გავაკეთოთ. ვიტყვით მხოლოდ, რომ მეტად ორიგინალურად, ჩვეული სიმახვილითა და მაღალი გემოვნებით აქვს მკვლევარს გარკვეული და გადაწყვეტილი დასმული პრობლემები. ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში ჩახედული მკითხველი წაკითხვისთანავე იგრძნობს, თუ როგორი ალღოსი და ერუდიციის იყო მათი ავტორი, რომლის ბევრ დაკვირვებათა ფასი და ღირსება დღეს უფრო იგრძნობა, ვიდრე მაშინ, რადგან შემდგომში ჩატარებულმა კვლევა-ძიებამ უფრო აშკარა გახადა ნიჭიერი მკვლევარის მინიშნებათა მნიშვნელობა და ინტუიციის ძალა.

მაგრამ მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობით როდი შემოიფარგლებოდა ვ. კოტეტიშვილის ინტერესთა სამყარო. იგი არანაკლები ინტერესითა და წარმატებით არკვევდა ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხებს, როგორც საერთოდ, ასევე ქართული, ეროვნული ხელოვნების შესწავლისა და განვითარების მიზნით.

ვ. კოტეტიშვილში შერწყმული იყო თეორეტიკოსი და ისტორიკოსი. ამასთან, მას მომადლებული ჰქონდა დიდი ბუნებრივი ნიჭი, რის წყალობითაც მისთვის მისაწვდომი იყო ხელოვნების თითქმის ყველა სფერო. თვითონ მშვენიერი მოქანდაკე, მუსიკოსი, მხატვარი ადვილად ახერხებდა ხელოვნების ზოგად და კონკრეტულ პრობლემებში გარკვევას. მისი წერილები «ქართული ხელოვნებათმცოდნეობისათვის», «შორეული», «თანამედროვე ქართული ხელოვნება», «მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე», «ქართველ მხატვართა გამოფენა» და ლექციების კურსი ქანდაკების ისტორიაში ნათქვამის ჭეშმარიტ დადასტურებას

წარმოადგენენ. მათი გაცნობის შემდეგ შეუძლებელია მკითხველი აღფრთოვანებული არ დარჩეს ნიჭიერი ხელოვნებათმცოდნის თეორიული მომზადებითა და კრიტიკული ნიჭის სიმახვილით. ზოგჯერ გაოცებაც კი გეუფლებათ: ნუთუ ეს წერილები ორმოცი-ორმოცდახუთი წლის წინათ დაიწერა! ავტორს მაშინ ხომ წინასწარმეტყველება და განჭვრეტა უხდებოდა უმეტესად, და როგორი სიმახვილითა აქვს ნაგრძნობი ის, რაც შემდეგში უდავო გახდა.

პატრიოტული გრძნობისა და მეცნიერული ობიექტურობის მშვენიერ მორიგებასთან გვაქვს საქმე მის ნაწერებში ყოველთვის. ამ მხრივ სანიმუშოა, მაგალითად, წერილები — «მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე», «ქართველ მხატვართა გამოფენა» და «ქართულ სელოვნებათმცოდნეობისათვის». რაც შეეხება «ქანდაკების ისტორიას», რომელიც მის მიერ წაკითხული ლექციების კონსპექტურ კურსს წარმოადგენს, ავტორს არ გამოუქვეყნებია და არც მოუმზადებია გამოსაქვეყნებლად. იგი 1963 წელს გამოიცა მხოლოდ პროფ. გ. ჯიბლაძის რედაქციით. ამიტომ, გასაგებია აღნიშნულ ნაშრომში ზოგიერთი საკითხის მეტად შემოკლებულად წარმოდგენის, ანდა სხვა ხასიათის ხარვეზების მიზეზი. მასში მხოლოდ ის ჩარჩოებია, რომელსაც ხორცს ასხამდა შემდეგ ლექტორი თავის ლექციებში, რომელსაც ყოველთვის ზეპირად კითხულობდა.

მაგრამ, მიუხედავად ამისა, «ქანდაკების ისტორია» აშკარად მოწმობს ვ. კოტეტიშვილის ფართო განათლებასა და ძველი და ახალი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის მშვენიერ ცოდნას. მასში მკითხველი ეცნობა ავტორის შეხედულებებს ქანდაკებისა და ხელოვნების სხვა დარგების ურთიერთმიმართებაზე, ქანდაკების განვითარების ევოლუციაზე, აფრიკული, ევროპული და ბერძნული ქანდაკების ისტორიის საინტერესო მომენტებზე.

საგულისხმოა, რომ თავის ნაშრომებს ხელოვნების საკითხებზე ვ. კოტეტიშვილი წერდა ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიისა და ფოლკლორული პრობლემების გაშუქების პარალელურად. თანაც, როგორც მოქანდაკე, პრაქტიკულადაც ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდა.

როგორც ცნობილია, ვ. კოტეტიშვილის სახელთან დაკავშირებულია ქართული საბჭოთა ფოლკლორისტიკის შექმნა. მან არაჩვეულებრივი ენერგიითა და გატაცებით მოკიდა ხელი ფოლკლორის შესწავლას.

ახალი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კურსის დაწერის შემდეგ, ვ. კოტეტიშვილი, ძირითადად, ფოლკლორის «სამყაროში» გადავიდა. მან ჩათვალა, რომ თავისი მთავარი სათქმელი — როგორც ლიტერატურის ისტორიკოსმა — უკვე თქვა. ამიტომ, მეტი სარგებ-

ლობის მოტანა ახლა ფოლკლორის შესწავლითა და ფოლკლორისტიკის წინ წამოწევით შეეძლო. ეს საქმე მაშინ ძალიან ჩამორჩენილი იყო და ნიჭიერ გულშემატკივარს ელოდა. და უნდა ითქვას, რომ ჩვენს ფოლკლორისტიკას ბედმა გაუღიმა, ვ. კოტეტიშვილზე უფრო სასურველი ქომაგი მას არ შეეძლო ენატრა.

1926 წლიდან ვ. კოტეტიშვილი შეუდგა ფოლკლორის საკითხებზე შრომების გამოქვეყნებას, ხოლო 1927 წლიდან — ფოლკლორის კურსის კითხვას თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. თავისი პირველი საცდელი ლექციით, რომელსაც ივ. ჯავახიშვილი, კ. კეკელიძე, ა. შანიძე, გ. ახვლედიანი და სხვები დასწრებიან, მან აშკარა გახადა, რომ მდიდარი ხალხური სიბრძნის შესწავლას ნიჭიერი და გულმხურვალე მკვლევარი უდგებოდა სათავეში.

კარგ დასაწყისს შემდგომი კარგი ღონისძიებებიც თან მოჰყვა და ვ. კოტეტიშვილმა შექმნა ქართული საბჭოთა ფოლკლორისტიკის მტკიცე საფუძვლები. დაბრკოლებებით მდიდარ გზაზე ვ. კოტეტიშვილი დაკვირვებულად და საიმედოდ მიაბიჯებდა; და ვინ იცის, კიდევ რამდენ რამეს გააკეთებდა, უდროოდ რომ არ გამოკლებოდა მეცნიერთა რიგებს.

ვ. კოტეტიშვილის სანიმუშო გამოკვლევები: «საგაზაფხულო დღეობათა წრე», «ხალხური «ამბავი ტარიელისას» თეატრალური შესრულება საგაზაფხულო ცერემონიალთან დაკავშირებით», «ამირან-პრომეთეს თქმულება», «სურამის ციხის ლეგენდის წარმოშობა და მისი პარალელები მსოფლიო ფოლკლორში», «ქართული პოეტური ფოლკლორი» და სხვ., რომლებიც მისი «რჩეული ნაწერების» მეორე ტომით შეუძლია გაიცნოს დღევანდელმა მკითხველმა, არა მხოლოდ მაშინ, არამედ დღესაც ბევრ და საინტერესო აზრს უღვიძებენ მკვლევართ.

მისი ბევრი გამოკვლევა მოხსენებების სახით იყო წაკითხული თავის დროზე და არ გამოქვეყნებულა, თუმცა, როგორც ჩვენ შევამჩნიეთ, «გამოსმაურებაის» გარეშე მაინც არ დარჩენილა.

საოცარი ინტუიციის მკვლევარი თავისი მიგნებებითა და დაკვირვებებით არა ნაკლებ ფურორს აბდენდა ფოლკლორისტიკაში, ვიდრე ლიტერატურათმცოდნეობაში. დიდი ერუდიცია, პოეტური ნიჭი და მისვედრათა დიდი ალღო მას ხელს უწყობდა ხალხური მარგალიტების საიდუმლოებაში ადვილად გარკვეულიყო და იქ, სადაც სხვებს არაფრის დანახვა არ შეეძლოთ, ბევრი რამ საინტერესო და ახალი შეემჩნია.

ფოლკლორის ზოგადი პრობლემების მაღალ თეორიულ დონეზე გაშუქებასთან ერთად, ვ. კოტეტიშვილმა მეტად საინტერესოდ გაარ-

კვია ფოლკლორულ-ლიტერატურული ურთიერთობისა და ქართული ფოლკლორისტიკის სხვა ხელუხლები საკითხები.

მაგრამ ფოლკლორისტიკაში მისი დამსახურების სრულად გათვალისწინება შეუძლია მხოლოდ მას, ვინც ღრმად შეისწავლის მის მიერ შედგენილ «ხალხურ პოეზიას», რომელსაც მისივე სანიმუშო კომენტარები ამშვენებს; თითოეული კომენტარი ბრწყინვალე გამოკვლევას წარმოადგენს და ავტორის დიდ ნიჭს ამქღავნებს. პროფ. ე. ვირსალაძის თქმით, «ამ კრებულის «შენიშვნებში», როგორც მათ თავმდაბლობით უწოდა ავტორმა, პირველად დაისვა ქართული ფოლკლორის ისტორიის მრავალი, კარდინალური საკითხი»*.

შეუძლებელია არაფერი ვთქვათ ვ. კოტეტიშვილის დამსახურებაზე პოეტიკის საკითხების შესწავლის საქმეშიც. მან არა მარტო პოეტიკის კურსის წაკითხვა მოახერხა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, არამედ საინტერესო და მეტად პრობლემატური ხასიათის შრომებიც მოამზადა ამ სფეროში. სამწუხაროდ, უმეტესი მათთაგანი ამჟამად დაკარგულია და მხოლოდ მოღწეული ცნობებით ვიგებთ, რომ ავტორს ისინი საჯარო სხდომებზე წაუკითხავს.

კიდევ ბევრი რამის თქმა შეიძლებოდა ვახტანგ კოტეტიშვილისა და მისი დამსახურების შესახებ ჩვენი მეცნიერების წინაშე, მაგრამ ის, რაც უკვე ითქვა, ვფიქრობთ, საკმაოა ამ უაღრესად ნიჭიერი მეცნიერისა და ხელოვანის პროფილის აღსადგენად. ჩვენი მიზანიც ამ ფარგლებში თავსდება.

პროფ. დ. გამეზარდაშვილი

---

* იხ. ვახტანგ კოტეტიშვილი — „ხალხური პოეზია", 1961 წ., გვ. 17 (ე. ვირსალაძის შესავალი წერილი).

ს ა რ ჩ ე ვ ი

რ ე დ ა ქ ტ ო რ ი ს ა გ ა ნ

ლიტერატურული წერილები 7
საზოგადოებრივი ჰანგები XVI—XVII საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში 9
ილია ჭავჭავაძე და ხალხური შემოქმედება 24
აკაკი წერეთლის შემოქმედება და ფოლკლორი 39
გიორგი წერეთელი 57
ნიკო ნიკოლაძე 72
ანტონ ფურცელაძე და ეგნატე ნინოშვილი 80
ნიკო ლომოური 95
შავი წიგნი (ვ. არაგვისპირელის შემოქმედება) 110
1922 წლის ქართული მწერლობის მიმოხილვა 125
1926 წლის ქართული მწერლობა 133
ლევ ტოლსტოი 136
ორი სტიქიონი (კანტისა და ბაირონის ხსოვნისადმი) 145
ეოლტ უიტმანი 148
წერილები ხელოვნებასა და მეცნიერებაზე 163
ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობისათვის 165
შორეული 169
თანამედროვე ქართული ხელოვნება 171
მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე 175
ქართველ მხატვართა [illegible]ოფენა 183
ქანდაკების ისტორია (ლექციების კურსი) 191
მეთოდის საკითხი სოციოლოგიაში 257
ფოლკლორის საკითხები 283
საგაზაფხულო დღეობათა წრე 285
ხალხური „ამბავი ტარიელის“-ას თავყრილობა „შესრულება საკაბა-ფხელო ცერემონიალთან დაკავშირებით 310
ამირან — პრომეთეს თქმულება 331
სურამის ციხის ლეგენდის წარმოშობა და მისი პარალელები მსოფლიო ფოლკლორში 338
ფოლკლორის კურსის პროგრამა 362
ქართული პოეტური ფოლკლორი (ლექციების კურსიდან) 367
ვ ა ხ ტ ა ნ გ კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი (პროფ. დ. გამეზარდაშვილი) 439

Вахтанг Ильич Котетишвили

Избранные письма
в двух томах
Том II

(на грузинском языке)

Издательство «Сабчота Сакартвело»
Тбилиси, ул. Марджанишвили,
1967

გამომცემლობის რედაქტორი ლ. ფოფხაძე
მხატვარი ა. სარჩიმელიძე
მხატვრული რედაქტორი ლ. შენგელია
ტექნიკური რედაქტორი რ. მელაძე
კორექტორები: ნ. აფხაზავა, ნ. თევაძე

გადაეცა წარმოებას 10/VI-67 წ. ხელმოწერილია ღასაბეჭდად 20/II-68 წ.
ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆. ნაბეჭდი თაბახი 35.75
საღრ.-საგამომც. თაბახი 30,65

უე 12318 ტირაჟი 5000 შეკვეთა 1501

ფასი 1 მან. 05 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1
Типография Тбилисского университета, Тбилиси, пр. И. Чавчавадзе, 1