

აკაკი განაჩელია

ლიტერატურული ძეგლები ნარკვევები

«ნარკვევები პოეტიკიდან»
«პორტრეტები»
«ლიტერატურული ძეგლები»
1932—1947

სახელგამი
თბილისი
1948

ნაკვეთები პოლიტიკა

რუსთაველი

(„ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის საკითხები)

„ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს ქართული კლასიკური ლიტერატურის უმაღლეს მიღწევას—ასეთია საერთო შეხედულება, რომელიც ერთნაირის უფლებით ბატონობს პოპულარულს სახელმძღვანელოებსა და აკადემიურ გამოკვლევებში. ქართული პოეზიაც მთლიანად ამ შეხედულებას ადასტურებს: მისი ისტორიის მანძილზე ჩვენ ვხედავთ რეფორმებსა და რეაქციებს, მაგრამ რუსთაველისადმი ინტერესის შენელებას კი—იშვიათად. „ვეფხისტყაოსნის“ სრული უარყოფა ქართულმა მწერლობამ არ იცის თავისი განვითარების არც ერთს პერიოდში.

როგორც ყოველი დიდი ნაწარმოები პოეტური კულტურისა, „ვეფხისტყაოსანი“ შემდგომ ეპოქებში გადაიქცა ბრძოლისა და კრიტიკული ათვისების საგნად. თვითეული ეპოქა თავისთვის შესაფერ საზრდოს პოულობდა პოემაში. ამ მოვლენის ასახსნელად არ კმარა რუსთაველის სტილის ელემენტების აღწერა ან კლასიფიკაცია მხოლოდ, საჭიროა მათი წარმომშობი წიაღის ჩვენებაც. ამიტომ ჩვენ გვერდს ვუხვევთ ცალკეული საკითხების ვრცელ მიმოხილვას. ასეთი საკითხებია, მაგალითად, რუსთაველის რიტმი და მეტრი, ბგერწერა და ინტონაცია, სიუჟეტი და სხვ. წინამდებარე ნარკვევი, „ვეფხისტყაოსნის“ ყველა ამ კომპონენტს იხილავს მათს ურთიერთობაში.

ჩვენ წინასწარ ურყევ დებულებად უნდა მივიჩნიოთ ტრადიციული შეხედულება, რომელიც „ვეფხისტყაოსანს“ კლასიკურ ეპოქას აკუთვნებს. ყოველი ცდა, რომლის მიზანი იყო რუსთაველის პოემა თამარის ეპოქისაგან დაეშორებინათ, მარცხით დასრულდა. ასეთი შეხედულების წინააღმდეგ ლაპარაკობს, უპირველეს ყოვლისა, პოემის პროლოგი, რომელიც თუნდაც ყალბისმქნელის ნაწარმოებად ჩაითვალოს, მაინც გამოდგება ნაწარმოების დასათარიღებლად. ამ პროლოგში წარმოდგენილი ისტორიული რეალიები ძველი გადმოცემის სასარგებლოდ ლაპარაკობენ. მათ შესახებ საკმაოდ უწერიათ და ქართველი მკითხველისთვისაც ის დიდი ზანია ცნობილია.

აღსანიშნავია აგრეთვე პოემის ეპილოგის შემდეგი სტროფი:

ამირან დარეჯანის ძე¹ მოსეს უქია ხონელსა
 აბდულ მესია შავთელსა, ლექსი მას უქეს რომელსა,
 დილარგეთ სარგის თმოგველსა, მას ენა დაუშრობელსა
 ტარიელ მისსა რუსთველსა, მისთვის ცრემლმეუშრობელსა.

უნდა ვიფიქროთ, ამ სტროფის ავტორად რუსთაველი ვერ ჩაითვლება, რადგან ხელნაწერებში ის მოთავესებულია დამატებულ თავების შემდეგ და მხოლოდ ვახტანგ VI-ის ოპერაციის წყალობით მოხვდა ძირითადი ტექსტის დასასრულს. მაგრამ ეს მოვლენა ამჟამად არ არის ჩვენთვის საყურადღებო. საინტერესოა უფრო სხვა მომენტი, რომელსაც მნიშვნელობა ენიჭება „ვეფხისტყაოსნის“ ისტორიული თვალსაზრისით განხილვის დროს.

დღემდე მიღებული რედაქციით ცნობილი ტექსტის ამ ბოლო სტროფში რუსთაველის სახელი მოყვანილია მოსე ხონელის, შავთელისა და სარგის თმოგველის სახელებთან ერთად, ხოლო „ვეფხისტყაოსანი“ („ტარიელ“) მოხსენებულია „ამირან დარეჯანიანისა“, „აბდულმესიანიანისა“ და ჩვენამდე მოუღწეველ „დილარგეთიანის“ გვერდით. ეს ავტორები და თხზულებანი ეკუთვნიან ქართული ლიტერატურის კლასიკურ ეპო-

ქას და ზემოთ მოყვანილი სტროფის ავტორი სრულიად მართებულად იქცევა, როდესაც რუსთაველის პოემასაც ამ ეპოქას აკუთვნებს.

ჩვენ არავითარი საბუთი არ გავაჩნია რუსთაველთან ქრონოლოგიურად ყველაზე ახლო მდგომ უჩინარი ავტორის ცნობის უარსაყოფად. „ვეფხისტყაოსნის“ შესწავლის ისტორიაში კი იყო შემთხვევები, როცა პოემის დაწერის დრო მომდევნო საუკუნეებში გადმოჰქონდათ, თუმცა ასეთი ჰიპოთეზების წინააღმდეგ ნაწარმოების შესავალი და დასასრული ლაპარაკობდა. მაგრამ ამ თავებში დაცული ისტორიული ცნობებიც რომ არ არსებულებოდა და ხელთ გვექონოდა მხოლოდ პოემის ეპიური ნაწილი, მსოფლმხედველობისა და სტილის ანალიზის საფუძველზე ჩვენ უნდა დავგვესკვნა, რომ—„ვეფხისტყაოსანი“ ეკუთვნის იმ ლიტერატურულ ეპოქას, რომელშიაც დაიწერა ჩახრუხადისა და შავთელის ოდები, ვისრამიანი და თამარის ორი ისტორიკოსის მათიანეები. პოემის ეპილოგის უკანასკნელი სტროფის ავტორს უკეთ ესმოდა რომელი ეპოქის მხატვრულ ძეგლებთან ერთად დაესახელებინა რუსთაველის პოემა (ეს ავტორი უფრო ადრინდელი ხანის მოღვაწეა, ვიდრე აღორძინების ხანის პოეტები ან მე-18 საუკუნის კომენტატორები; მიუხედავად ამისა, ყველა ისინი შეთანხმებული არიან პოემის თარიღის საკითხში).

2

რუსთაველის პოემაში ცხადად ჩანს კლასიკური ეპოქის ძეგლების გავლენა, „ვეფხისტყაოსანი“ დაკავშირებულია ამ ძეგლებთან სტილის მხრივ. ავტორი კარგად იცნობს ბერძნულ ფილოსოფიას, ასახელებს პლატონს, შედარებებში დასახელებული ჰყავს ფახრუდინ გორგანელის პოემის გმირები, სარგებლობს ირანის სხვა პოეტების (მაგ., ნასირ ხოსროს, ნიზამისა და სხვ.) სენტენციებით. ბიზანტიის გზით მომავალი ნეოპლატონიზმისა და ირანული საერო პოეზიის ასეთი გავლენა, როგორც ცნობილია, XII საუკუნის ქართული კულტურის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს.

აღსანიშნავია აგრეთვე ირანულ-შიიტური წარმოდგენა მეფეში ღვთაებრივობის განსახიერებაზე, რომელიც საერთოა ჩახრუხადისა და რუსთაველისათვის. „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ სტროფშივე ნათქვამია:

მისგან [ე. ი. ღმრთისაგან] არს ყოვლი ხელმწიფე სახითა მის მიერთთა.

ხოლო ღმერთის ხატად რუსთაველს მიაჩნია მზე:

ვის ხატად ღმრთისა გიტყვიან ფილოსოფოსნი წინანი.

მიმართავს ის მზეს.

რუსთაველი, ისევე, როგორც ჩახრუხადე, მზის განსახიერებას ხედავს თამარში. აქ გვაქვს „ღვთაების ინკარნაცია ადამიანის სახით“¹.

აღსანიშნავია აგრეთვე პოემის ასტრალური მხარე. რუსთაველი, შავთელი და ჩახრუხადე მიმართავენ ბერძნულსა და არაბულს ტერმინოლოგიას, მაგალითად:

რუსთაველი:

კრონოს, წყრომით შემხედველმან, მოიშორვა სიტკბო მზისა

(482₂).

ჩახრუხადე:

უგავს ეტლობა კრონოს ციერსა

(ქება 3,4)².

მოყვანილ ტაეპებში ბერძნული სახელებია გამოყენებული. უფრო ხშირად კი რუსთაველი არაბული ვარსკვლავთმრიცხველობის ტერმინებს მიმართავს (იხ. ავთანდილის ლოცვა მნათობებისადმი). ავიღოთ ცნობილი ტაეპი:

ეტლის ცვალება მზისაგან შეჯდომა სარათანისა.

¹ Н. Марр, Древне-грузинские одописцы (XII в.). СПб 1912.

² მარს მოჰყავს Кромех-ის ციტატა, სადაც მსგავსი შეხედულება დახასიათებულია, როგორც „Incarnation der Gottheit in Menschengestalt“... [გვ. III].

³ შდრ.: Н. Я. Марр, Грузинская поэма „Витязь в Барсовой Шкуре“ Шоты из Руставы и новая культурно-историческая проблема, П—д 1917. გვ. 432.

სარათანი აქ კირჩხიბს ნიშნავს (ვახტანგ: „საროსტანი—
კირჩხიბსა ჰქეიან“)¹. შავთელს იგივე შედარება არაბული
ტერმინის ქართული სახელით აქვს გამოთქმული:

სწორად არს მზისა, კირჩხიბსა ზისა (ქება 13₁).

ფრაზეოლოგიის მხრით შესადარებლად საყურადღებოა
აგრეთვე მეორე ადგილი „აბღულმესიანიდან“:

მზრდელ არს მონათა, ზეცით მონათა
იელისის მხემან ზედ ლომთა ჯდომით (ქება 10_გ).

მაშასადამე ასტრალურს პლანშიც „ვეფხის-ტყაოსანი“ კლა-
სიკური ეპოქის ძეგლებთან ახლო მდგომი ნაწარმოებია.

მაგრამ უფრო საინტერესოა სტილიური ნათესაობა აღნიშ-
ნული თხზულებებისა.

ცალკე ფრაზები და თვითონ პოემის მეტრიც კი გენეტიკუ-
რად უკავშირდება ჩახრუხაძის ოდებს². შეხვედრები ამ მხრივ
შავთელსა და რუსთაველს შორისაც არსებობს. რუსთაველის
ტაეპები:

თამარს ვაქებდეთ მეფესა, სისხლისა ცრემლდათხეული

და:

ქმნა მართლისა სამართლისა ხესა შეიქმს ხმელსა ნედლად—

სავსებით ენათესაებებიან „აბღულმესიანის“ შემდეგს ტაეპებს:

თამარს ვაქებდეთ მეფედ ცხებულსა (2_ა)

და:

ესა მართალი: ე სამართალი

ხეს შეიქმს ხმელსა წყალმომდინარედ. (21 ა)

¹ იხ. Март, Древ.-груз. одионисцы, პირდაპირმა შეხვედრებმა ფრაზებ-
ში ნიკ. მარი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ „ვეფხის-ტყაოსნის“ დამწერი
და ოდების ავტორი ერთ და იმავე ავტორად გამოაცხადა, თუმცა ერთ-
გვარი იქვის ქვეშ.

² აი ისიც (მოგვეყავს ტაეპები სტროფებიდან):

„შენ მწუნობი ხარ მნათობთა: არის, ასმენ, ლებ, არიდენ“ (ქება 85₁)

და:

„მსგავსად აქილევ ტროელთა უმიროსისგან შესხმანი“ (ქება 86_ა)

მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფაქტი ე. წ. 16 მარცვლიანი „შაირის“ არსებობისა „თამარიანში“. ჩახრუხადის მიერ ერთხელ ნახმარი საზომი „ვეფხის-ტყაოსანში“ იქცა ძირითად მეტრად. სამაგიეროდ ჩახრუხადის ქებათა აუცილებელი კომპონენტები—შინაგანი რითმა და ომონიმები—შემთხვევით ელემენტებს წარმოადგენენ „ვეფხის-ტყაოსანში“. ეს გამოწვეულია აღნიშნულ ნაწარმოებთა უნარული განსხვავებით: პოემას არ შეეძლო ოდების სტილის ყველა ელემენტი ესესხებინა და რუსთაველის მაჯამები ჩახრუხადისაგან შეძენილ რუდიმენტებად უნდა ჩაითვალოს. „ვეფხის-ტყაოსანში“ მათი ფუნქცია ძალზე შეცვლილია.

„ვეფხის-ტყაოსანი“ შემდგომი საფეხურია ქართულს პოეზიაში ჟანრის თვალსაზრისით: „თამარიანი“ და „აბდულმესიანი“ წარმოადგენენ ოდების კრებულს, ისიც სხვადასხვა დროს დაწერილს¹, „ვეფხის-ტყაოსანი“ კი—პოემას.

როგორც რომანს, „ვეფხის-ტყაოსანს“ საერთო ბევრი აქვს „ვისრამიანთან“ და „ამირან-დარეჯანიანთან“. მაგრამ მხედველობაში უნდა მივიღოთ ისიც, რომ „ვისრამიანი“ წარმოადგენს პროზად თარგმნილ პოემას, ხოლო „ამირან-დარეჯანიანი“—ამბავთა კრებულს. ამის გამო დასახელებული თხზულებანი მოკლებული არიან ფაბულის იმ თავისებურებას, რომელსაც ლექსის კონსტრუქცია ჰქმნის და რომელიც რუსთაველს განსაცვიფრებელ სიმალლეზე აჰყავს.

ჩვენ აღვნიშნეთ ზოგადი ხაზები, თუმცა შეიძლებოდა საკითხის მეტი დეტალიზაცია. სპეციალურ ლიტერატურაში ამის შესახებ საკმაოდ მასალა მოიპოვება.

„ვეფხის-ტყაოსანი“ წარმოადგენს კლასიკური ლიტერატურის საუკეთესო მიღწევათა კრიტიკულად გამოყენების საფუძველზე შექმნილ ნაწარმოებს, რომელშიც თავს იყრის ამ ლიტერატურის განვითარების ყველა ძირითადი ხაზი. ამავე დროს პოემა აღბეჭდილია განუმეორებელი ინდი-

¹ ნ. მარი, Др.-гр. уз. одописцы.

ვიდუალობით. ეს ნიშანი განასხვავებს მას—ქართული პოეტური მეტყველების უპირველეს ნაწარმოებს—თავისი დროის შედეგებისაგან.

3

„ვეფხისტყაოსნის“ ენა¹ ძალზე რიტმიზირებულია და, რასაკვირველია, განსხვავდება პროზაული მეტყველებისაგან. ეს ნათლად ჩანს თუნდაც მთავარი ცეზურის ადგილებში, სადაც დახანება შუაზედ ჰყოფს სინტაქსურად მთლიან ერთეულებს (მაგ.: „მე გარდავსულვარ, სი ბ ე რ ე || მ კ ი რ ს კ ი რ თ ა უ ფ რ ო ძ ნ ე ლ ი ა“, „ვითა კაკაბი არ წ ი ვ ს ა | ქ ვ ე შ ე, მიდამო ძრწე-ბოდა“ და მრ. სხვ.). ასეთი მოვლენა წარმოუდგენელია პროზაში (მაშინაც კი, თუ ჩვენ მთავარ ცეზურას არ გაუწევთ ანგარიშს, ვიგრძნობთ სხვა ტონს—სინტაქსის ძალმომრეობას მეტრზე. რიტმული ჩარჩოების მსგავს დარღვევას პროზაში ჩვენ ვერ ავითვისებდით: ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ლექსის ინტონაციით გამოწვეულ მოვლენასთან). რიტმის ბატონობა ენაზე იწვევს მორფოლოგიური და სინტაქსური ერთეულების გადაჯგუფებას, ტაეპის კონსტრუქცია ლებულობს თავისებურ სახეს.

რიტმული ფაქტორები განსაზღვრავენ აგრეთვე სიტყვის მნიშვნელობასაც. რუსთაველის პოემაში სიტყვა დატვირთულია მრავალი გამჭვირვალე ნიუანსით, გარდა მისი ძირითადი, ლექსიკური მნიშვნელობისა. ამიტომ სრულიად არ არის მოულოდნელი რუსთაველის მეტაფორა, რომელსაც ბადალი არ მოეძებნება ქართულს პოეზიაში.

რუსთაველის ენის პრობლემასთან არის დაკავშირებული აგრეთვე მისი სისადავის საკითხი.

„ქართლის ცხოვრება“, ჩახრუხაძისა და შავთელის ოდები „ვეფხისტყაოსნთან“ შედარებით უფრო მწიგნობრული მეტყველების ფაქტებია. ამ ძეგლების ენა შემუშავდა ე. წ. საეკლესიო ენის ტრადიციების თანახმად. რუსთაველის ენა კი უფრო ახლოსაა სასაუბრო მეტყველებასთან. „ვეფხისტ-

ტყაოსნის“ სახით ჩვენ გვაქვს კლასიკური ეპოქის ნაწარმოები, რომელიც უდიდეს გავლენას ახდენს აღორძინების მწერლობის ენაზე. ამ გავლენის პარალელურად მოდის მეორე ხაზი, რომელსაც სათავე აქვს ჰიმნოგრაფიასა და ჩახრუხადის ოდებში, გამოივლის ბესიკს და უკანასკნელ თავშესაფარს პოულობს მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის არქაისტებში. ამ პლასტს თან მოსდევს შინაგანი რითმები და ომონიმები, რომლებსაც „ვეფხისტყაოსნის“ კანონიზაცია უარყოფდა.

მაგრამ რუსთაველის ენის სისადავე როდია ხალხური ენის ფორმათა უკრიტიკოდ მიღების შედეგი. ხალხური ნაკადი მის პოემაში შესულია გადამუშავებული სახით და შენარჩუნებული აქვს პირვანდელი საწყისის მნიშვნელობა. კონტროლისათვის რუსთაველი მიმართავს კლასიკურ ქართულს; „ვეფხისტყაოსანი“ წარმოადგენს რაფინირებული სისადავის საუკეთესო მაგალითს. ამიტომ შეინარჩუნა მან დღემდე სტილიურად დაუძლეველი ნაწარმოების სახელი.

ავილოთ სტროფი:

მიწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნად ამოსვლა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათის პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარათანისა,
სულთქნა, რა ნახა ყვაილი მან, უნახებან ხანისა.

სიტყვიერი მასალა აქ დიდი სიფაქიზით არის დამუშავებული. მოჩანს ის ზომიერი უბრალოება, რომელიც სავსებით არ ეშვება სასაუბრო მეტყველებამდე, მაგრამ არც მწიგნობრული ენის სიმძიმის მატარებელია.

ენის სისადავემ, იუველირის სიმკაცრით სტილის დამუშავებამ რუსთაველის პოემის გავლენის ხანგრძლივობა საუკუნეებით განსაზღვრა. „ვეფხისტყაოსანში“ მხილდება მაქსიმუმი ქართული ენის შესაძლებლობისა გამოთქმის მხრივ.

რუსთაველის მიერ ენის სტიქიის დამორჩილების გამო „ვეფხისტყაოსანი“ სტილიურად არაჩვეულებრივად რთულ ძეგლს წარმოადგენს. აქ მოკლედ შევხებით იმ ფაქტორებს, რომელნიც ამ სირთულეს იწვევენ.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია პოემის საზომი, მისი მეტრი¹.

¹ რუსთაველის მეტრიკის საკითხები ცალკე გამოკვლევის საგანს წარმოადგენს; ჩვენ ამჟამად ჩვინტერესებს მისი ფუნქცია პოემაში; ყოველ შემთხვევაში, მივუთითებთ საერთო ნიშნებზე.

„ვეფხისტყაოსანში“ მოცემულია ორი მეტრი: „დაბალი შაირი“ და „მაღალი შაირი“. „დაბალ შაირში“ სჭარბობს რიტმულად ნელი ტემპის მქონე ტერფების კომბინაცია: დიპოდის (ქორე+დაქტილი ან დაქტილი+ქორე) და ცალკე ტერფის (დაქტილის) შეერთება თვითნებულ კოლონაში ერთი მთავარი ცეზურით, მაგალითად:

იყო არაბეთს | როსტევან || მეფე ლეთისაგან | სვიანი
~~~~~ | ~~~~~ || ~~~~~ | ~~~~~

ან:

მისივე მეტობს | ყოველსა || სული და ტურფა | ფერობა.  
~~~~~ | ~~~~~ || ~~~~~ | ~~~~~

„მაღალ შაირში“ კი მოცემულია პეონური ტერფების კომპლექსი; სამი მთავარი ცეზურით, მაგ.:

მე რუსთველი | ხელობითა | ვიქმ საქმესა | ამადარი
~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~

(სამი მე-2 პეონი+მე-3 პეონი ბოლოში).

ან: დიქორული საზომი, სადაც ზოგჯერ მე-3 პეონიც გვხვდება (სხვადასხვა ტერფში, გარდა სარიტმო ტერფისა):

ნახეს უცხო | მოყმე ვინმე | ჯდა მტირალი | წყლისა პირსა  
~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~

ამ ძირითადი მეტრებიდან გამომდინარეობენ დანარჩენი რიტმული ვარიაციები.

აღსანიშნავია აგრეთვე ისიც, რომ ორივე ეს მეტრი პირველად გვხვდება ჩახრუხადის ოდებში არა მარტო სილაბის მხრივ, არამედ აქცენტური სისტემის მხრივაც. თუ ჩვენ გავშლით ჩახრუხადის ტაქს:

თამარ წყნარი | შესაწყნარი | ხმა ნარნარი | პირმცინარი
~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~

მივიღებთ „მაღალ შაირს“ აგრეთვე სამი ცეზურით დიქორულ ტერფებში, ხოლო იმავე პოეტის ტაქსში:

მსგავსად აქილევ | ტროელთა, | უმირაოსისგან | შესხმანი  
~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~ | ~~~~~

მოცემულია „დაბალი შაირის“ მეტრული ტიპი. რუსთაველი აღნიშნულ მეტრებს არაჩვეულებრივად ამრავალფეროვნებს, იყენებს პოემის მიზნისათვის.

„ვეფხის-ტყაოსანი“ დაწერილია 16 მარცვლიანი საზომით, რომელსაც ორი ძირითადი, აქცენტური სისტემისა და ტემპის მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავებული აგებულება აქვს (ე. წ. „მაღალი“ და „დაბალი“ შირი). ამით არის გამოწვეული ის მრავალფეროვნება ინტონაციისა, რომლის მსგავსს ჩვენ ვერ ვხედავთ ვერც ერთს დიდს ეპიურ ნაწარმოებში კლასიკურ ეპოქებიდან: რუსთაველმა დასძლია ამ ძეგლებისათვის დამახასიათებელი მონოტონური დინება თხრობისა და თავიდან აიცილინა ხელოვნურობა, რომელიც კონტრასტული მეტრების ურთიერთცვლას შეეძლო გამოეწვია მთელი პოემის მანძილზე.

ასევე შეუდარებელია რუსთაველი, როგორც ევფონისტი. პოემაში განსაკუთრებული გულმოდგინებით არის შერჩეული ბგერები (ხმოვნები და თანხმოვნები). ეს იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ქართველი მკითხველისათვის მაგალითებს არც კი საჭიროებს. ცალკე უნდა აღინიშნოს მხოლოდ სიტყვების განმეორება, რომელსაც რუსთაველი ხშირად მიმართავს. საყურადღებოა უფრო ის ტაქები, რომლებშიც განმეორებული სიტყვები ერთად მოხვედრილან; მაგალითად:

„მზე აღარ დარობს ჩვენთანა, და რ ი არ დარობს, და რ უ ლ ა დ“
„შენ გენუკვი, შემიჯურო, ღმერთი იღმერთო, ცაცაიცო“
„მი ვ გ ე ბ ვ ი, მთ მ ე გ ე ბ ო ს, ამ ი ტ ი რ დ ე ს, ა მ ა ტ ი რ თ ს“
„ღღე მოვიდა, ნაჯროზობა, დედოფალსა ძღვენი ი ვ ძღვენი თ,
ჩვენ მივართვით, მათ გვიბოძეს, ავივსენით, ავაავსენით“

ფლექსიის მცირეოდენი მიმოხრით აქ მიღწეულია სიტყვათა სემანტიკური სხვაობა (ნ. მარი); ევფონიის მხრით კი მოყვანილ ტაქებში სიტყვათა ორკესტრული დენა სავსებით უნაკლოა.

5

უფრო საყურადღებოა „ვეფხის-ტყაოსნის“ ინტონაცია. პოემაში ერთის მხრით ძლიერია ე მ ფ ა ტ ი უ რ ი (მიმართვის) ტონი (შესავალი, წერილები, ლოცვები და სხვ.), ხოლო მეორეს მხრით—ე პ ი კ უ რ ი თ ხ რ ო ბ ა (მოგონებანი, მოგზაურობანი და სხვ.). მიმართვითი ინტონაციით დაწერილ თავებში

მეტია ჩახრუხადის ოდების გავლენა (ფრაზეოლოგიასა, შედარებებსა და ლექსიკონში), თხრობითი ნაწილში კი—ირანული ეპოსის ზოგიერთი ტრაფარეტის მხატვრული, გადამუშავებული სახით გამოყენება. ცალკეულ შეხვედრათა მიუხედავად „ვეფხისტყაოსანი“ გამოირჩევა სიუჟეტის არაჩვეულებრივი ოსტატური გაშლით აღმოსავლეთის ეპიურ თხზულებათა შორის.

პოემის მიმართებით აღვიღებთ იშლება ასტრალურ პლანში (თამარის წარმოდგენა მზედ პროლოგში, ვარსკვლავთა ჩამოთვლა ავთანდილის ლოცვაში, ამ უკანასკნელის მიმართვა მთვარისა და მზისადმი მეორედ გაპარვის აღწერის სცენაში და სხვ.); ეს პლანი გადადის ეპიურ ნაწილშიც, განსაკუთრებით იმ თავებში, სადაც მოქმედი პირები ასტრალურ ხაზებშია დახასიათებული. საერთოდ კი პოემის ეპიური ნაწილი უფრო რეალურ პლანს შეიცავს. ეს შინაგანი ორპლანობა ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია „ვეფხისტყაოსნის“ სტილისა (დაწვრ. ქვემოთ).

მაგრამ ემფატიური ინტონაციის ძლიერ ნაკადს შეეძლო შეესუსტებინა სიუჟეტის გაშლის მომენტი, ამბავთა ცხოველი განვითარება. ავტორი თითქოს იძულებული უნდა ყოფილიყო მექანიკურად მიეკერებინა ამბავთა შემცველი აღვიღები ლოცვებისა და წერილებისათვის: ამის მაგალითები საკმაოდაა ირანულ ეპოსში. „ვეფხისტყაოსანში“ კი მექანიკური გადასვლები არ არსებობს და სიუჟეტური ძაფი არ სწყდება მიმართებით ტონით შესრულებულს თავებშიც, ისინი შინაგანი ძაფებით არიან ფაბულის მთავარ ხაზებთან დაკავშირებულნი. ასე, მაგალითად, ნესტან-დარეჯანის წერილი, რომელიც ლირიკული მეტყველების უმაღლეს მიღწევას წარმოადგენს და რომელშიც ტარიელი ასტრალურ პლანშია დახასიათებული („მზე უშენოდ ვერ იქნების, რადგან შენ ხარ მისი წილი, განალამცა მას ეახლე, მისი ეტლი არ თუ წბილი“), იმავე დროს შეიცავს აღვილს, სადაც ნესტანი სთხოვს ტარიელს წავიდეს ინდოეთს და შეეხას ხატაელთ. პოემის ბოლო თავებში აღწერილია ამბავი თვითონ ამ შებმისა—სრულიად რეალურ პლან-

ში. ეს, ერთის შეხედვით თითქოს უხილავი ძაფები, ჰქმნიან „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტს, რომლის მსგავსს ჩვენ ამაოდ ვეძებთ კლასიკური ან აღორძინების ხანის მწერალთა პოემებში.

„ვეფხისტყაოსანში“ ორი პლანი ერთმანეთს არ უშლის ხელს, ისინი ავითარებენ და ავსებენ სიუჟეტს. ეს მიღწეულია ფაბულის შეთანხმებით ემფატიურ ინტონაციასთან, რომელიც ჩვეულებრივ ვერ ითმენს რთულ ფაბულას. „ვეფხისტყაოსანში“ შესანიშნავად არის გადაჭრილი შინაგანი კომპოზიციის საკითხი.

6

პოემის ფაბულა, სიუჟეტის ყველა ძირეული ხაზით, უთუოდ დიდს ადგილს დაიკავებდა, რომ ავტორს ის ქრონოლოგიური პრინციპის დაცვით და სწორხაზობრივად განევითარებინა. ეპიზოდებიდან ეპიზოდზე გადასვლა მაშინ მოითხოვდა უფრო ვრცელი პანორამის გაშლას და მივიღებდით ამბავთა კრებულს, რომლის მსგავსი (ტიპოლოგიურად) ბევრი მოიძებნება ქართულს, ირანულს და საერთოდ აღმოსავლურს ლიტერატურაში.

„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი იშლება პოემის რიტმის მოძრაობის თანახმად. ამიტომ ძალზე განსხვავდება ჩვეულებრივი, პროზაული სიუჟეტისაგან. ის შეკუმშულია და ჩასმული ინტონაციის ჩარჩოებში.

ამას კარგად ადასტურებს პოემის დრო.

ავილოთ ტარიელის საქმებრად კაცების გაგზავნის აღწერის სცენა:

მოახსნეს კაცნი, გაგზავნეს ოთხთავე ცისა კიდეთა;
უბრძანეს: „წადით, პატივთა თავიმცა რად დარიდეთა;
მონახეთ, ძებნეთ იგი ყმა, სხვად ნურად მოიკლიდეთა,
მისწერეთ წიგნი, სადაცა ვერ მისწვდეთ, ვერ მიხვიდეთა.

კაცნი წავიდეს, იარეს მათ ერთი წელიწადია,
მონახეს, ძებნეს იგი ყმა, იკითხეს კვლა და კვლა დია;
ვერცა თუ ნახეს მნახველი ღმრთისაგან დანაბადია,
ცუდად მაშვრალნი მოვიდეს, მათსავე გულსა ზადია.

მონათა ჰკადრეს: „მეფეო, ჩვენ ხმეჲნი მოვიარენით:
მაგრა ვერ ვჰკაუვეთ იგი ყმა, მით ვერა გავიხარენით,
მისსა მნახველთა სულდგულსა კაცსა ვერ შევეყარენით,
ჩვენ ვერა ვარგეთ, საქმენი სხვანი რომ მოიგვარენით“.
მეფე ბრძანებს... და სხვ.

აქ შეკვეცილია მოგზაურობის აღწერა და ის „საინტერესო
ამბები“, რომლებიც მოგზაურობასთან დაკავშირებით შეეძლო
მოეთხრო ავტორს. მაგრამ „ვეფხის-ტყაოსანი“ წარმოადგენს
ლირიკული, დრამატული და პლასტიკური სურათების ცხო-
ველ დენას, და არა ამბავთა ქრონიკას.

ავთანდილის პირველი გამგზავრების აღწერაშიაც გვხვდება
შემდეგი ადგილები:

გამოემართა ავთანდილ, მოყმე მხნე, ლალად მავალი,
ოც დღე იარა, დამესა დღე ზედა წართო მრავალი.

ან:

ყოფლი პირი ქვეყანისა მოვლო, სრულად მოიარა,
ასრე რომე ცასა ქვეშე არ დაურჩა არ იარა;
მაგრა იგი მის ამბისა მსმენელსაცა ვერ მიმხვდარა.
ამაშიგან წელიწადი სამი სამთვედ მიიყარა.

და. ა. შ.—პოემის სხვა თავებშიც.

რუსთაველი ამოკლებს თხრობის დროს, მოქმედება გადა-
აქვს შეკვეცილ ხანაში: დროის, ადგილისა და მოქმედების
მთლიანობის საშუალებით ის აღწევს საგნების ყოველმხრივ
და პლასტიკურ ჩვენებას. ყოველივე ამის მიღწევა გრძელი
დროის მანძილზე გაძნელებოდა.

„ვეფხის-ტყაოსანში“ დრო კონსტრუქციის საკითხს სწყვეტს.
ეს კარგად შენიშნა ჯერ კიდევ აკად. მარი ბროსემ,
რომელიც წერდა:

„გამოვიანგარიშოთ სულ რაოდენი დრო გამოვა „ვეფხის-
ტყაოსნის“ მოქმედებაში. ეპოვებთ 13 წელიწადს 9 თვეს და
რაოდენსამე დღეს თუ მეტს ნაკლებს. თუმცა დრო ესე გრძე-
ლია, მაგრამ რუსთაველის ხელოვნებითა ასე შემოკლებულია,
რომ იმისი ანგარიში წამკითხველს დაავიწყდება. მაგალითად
ორი მოგზაურობა ავთანდილისა, რომელიც გაგრძელდება
ოთხს წელიწადზედ მეტს, მხოლოდ რაოდენთამე მუხლთა
2. აკაკი გაწერელია.

შეიცავს. თუ სხვა მწერალი ან მეზღაპრე ყოფილიყო, უთუოდ ზღაპარსა თვისსა გმირის დაბადებიდგან დაიწყებდა და გრძლად აღწერდა სიყრმესა მისსა. ხოლო რუსთაველი ტარიელის პირით, ყველას ასე მოგვითხრობს, რომ მოქმედების დროში არ შვეა არც მისი შობა, არც უდაბნოში ათწელდგომა. ამისმებრცა სხვანი გარემოებანი შემოკლებულ არიან¹. მართლაც—„ვეფხისტყაოსანში“ რეალური დროის დინებისას დაშვებულია გადახვევანი (წარსული დრო), რომელნიც ავსებენ ამბავს, მაგრამ რეალურ დროში არ შემოდინან, უამისოდ პოემა ძალზე გაიზრდებოდა.

რუსთაველი მიმართავს მოგონებებს (ტარიელის მიერ ყრმობის ამბავთა თხრობა, ფატმანის საუბრები და სხვ.), რომელიც პოემაში პარალელურ დროს ბადებს და კარგადაა შეთანხმებული რეალურ დროსთან. ამ მოსაზრებას ადასტურებს როგორც მთლიანად პოემა, ისე ცალკე თავები და სტროფებიც კი. რუსთაველი, მაგალითად არ იფიწყებს მთხრობელის მდგომარეობას თვითონ თხრობის პროცესში. ტარიელი ჰყვება:

მე ხუთისა წლისა ვიყავ დაორსულდა დედოფალი
ესე რა თქვა, ყმამან სულთქნა, ცრემლით ბრძანა; „შობა ქალი“.
დაბნედასა მიეწურა, ასმათ ასხა გულსა წყალი.
თქვა: „მაშინვე მზესა ჰგვანდა აწ მედევის ვისგან ალი“.

პარალელური დრო (მოგონება) აქ ხელს არ უშლის პოემის რეალურ დროის დინებას, პირიქით,—ის ხელს უწყობს მიმართვისა და თხრობის ერთმანეთთან შეთანხმებას პოემაში, ინტონაციის დინამიკურ განვითარებას. მეტრული ცვალებადობაც ამ დინამიკის თანახმად ხდება: ემფატიური ინტონაციის ადგილებში სქარბობს დიქორული და პეონური საზომი (ე. წ. „მაღალი შაირი“), ხოლო ეპიურ ადგილებში—ქორედაქტილური მეტრი (ე. წ. „დაბალი შაირი“) თავისი ნელი ტემპით.

ასევე კარგად არის გადაჭრილი რუსთაველის მიერ ორი პლანის—ასტრალურისა და რეალურის—ურთიერთმოქმედების საკითხი.

¹ იხ „ვეფხისტყაოსანი“, მ. ბროსეს წინასიტყვაობით (СПБ. 1841, გვ. 9)

პოემის პროლოგში თამარი წარმოდგენილია მზედ:

ვის ზვენის, ლომსა, ხმარება შუბისა ფარ შიმშერისა,
მეფისა მზის თამარისა.....

ეს არის ზოგადი, ასტრალური პლანი; მეხუთე სტროფში კი მოცემულია პლასტიკური სურათი თვითონ მეფის გარეგნობისა:

მიბრძანეს მათდა საქებრად თქმა ლექსებისა ტკბილისა.
ქება წარბთა და წამწამთა, თმათა და ბაგე-
კბილისა,
ბროლ-ბალახშისა თლილისა, მით მიჯრით
მიწყობილისა.
გასტეხს ქვასაცა მაგარსა გრდ:მლი ტყვიისა ღბილისა.

ეს არის რეალური პლანი.

შესაველში რუსთაველი მეფეს მიმართავს, როგორც ერთ-ერთი მკვრეტელი („მისთა-მკვრეტელთა...“). მისთვის ნაცნობია თამარის სახე ორივე პლანში—როგორც მეფის ანუ მზის, ისე ქალის,—გარეგნობის ყველა ატრიბუტით!¹.

ასევე იქცევა რუსთაველი პოემის ძირითად ნაწილშიც. თინათინის პირველი გამოჩენა ასეა აღწერილი:

სხვა ძე არ ესვა მეფესა მართ ოდენ მართო ასული,
სოფლისა მნათი მნათობი, მხისაცა დასთა დასული;
მან მისთა მკვრეტთა წაუღის გული გონება და სული,
ბრძენი ხამს მისად საქებრად და ენა ბევრად ასული.

ამ სტროფში გადმოცემულია შორით მკვრეტელის, სამეფო დარბაზის წევრის („მისთა მკვრეტთა...“) თვალებით ასტრალურ პლანში დანახული მეფის სახე („სოფლისა მნათი მნათობი“). ჯერ კიდევ არ არის ნაჩვენები სახის დეტალები, მათი აღწერა. ავტორი-მთხრობელი თავის ადგილს უთმობს ავთანდილს, რომელმაც იცის:

ამოა ჰვრეტა ტურფისა, სიახლე [ე. ი. სიახლოვე] საყვარელისა.

¹ რუსთაველის სტილის ეს ნიშნობლივი ხერხი პირველად ნ. მარმა აღნიშნა (იხ. მისი Вступит. и завх. строфы, გვ. 21).

სიახლოვის მომენტში კი, როცა თვითონ მეფე-მზე მიიწვევს მას თავისი ხან, ავთანდილისა და მკითხველის წინაშე იშლება პლასტიკური სურათი:

გაძრვილსა ტანსა ემოსნეს ყარყუინი უსაპირონი,
ებურნეს მოშლით რიდენი, ფასის თქმად გას პირონი;
შვენოდეს შავნი წამწამნი. გულისა გასაგპირონი,
მას თეთრსა ყელსა ეხვივნეს გრძლად თმანი, არ უხშირონი.

რეალური პლანის (თინათინის გარეგნობის) დაახლოება მკითხველთან შესაძლებელი გახდა ასტრალური პლანის დაახლოებით მკვრეტელთან (ავთანდილთან). ამის შესახებ ნათქვამია პოემაშიაც:

პირისპირ პირსა უკვრეტდა სავსე ლხინითა დიდითა.

„ვეფხისტყაოსანში“ სხვა ადგილასაც მეორდება ეს ხერხი. ხატაელებზე გამარჯვებული ტარიელი ბრუნდება ინდოეთს და მეფესთან ერთად შედის დარბაზში, სადაც პირისპირ შეხვდება ნესტანს:

.
მეფე გარდახდა, დარბაზსა შეედიოთ ჩემთა მზრდელთსა
შეხვდენ, დავკრთი ელვასა დაწკთა მხიებო ნათელთასა!
მას მზესა ტანსა ემოსნეს ნარინჯის ფერნი ჯუბანი,
ხურგით უთქს ჯარი ხადუმთა, დას-დასად, უჩან-უბანი;
სრულად ნათლითა აევესო სახლი, შუკა და უბანი;
მუნ ვარდასა შუა შენოდეს ძაწ-მარგალიტი ტყუბანი.

.
პირისპირ მიჯდა იგი მზე, გული ვისთვისაც კვდებოდა.

.
რა უამეა პირისპირ საყვარელისა კვრეტასა?!

როგორც ვხედავთ აქ თითქოს განმეორებულია სურათი თინათინისა და ავთანდილის შეხვედრისა. ერთნაირი სიტყვებიც კი (...ტანსა ემოსნეს...), ეს მომენტი ხაზგასმულია ფაბულაშიც.

ტარიელის პირველი გამოჩენის აღწერის დროს რუსთაველი განზრახ მალავს „უცხო მოყმის“ გარეგნობას:

წავიდა მონა საუბრად მის ყმისა გულმდუღარისად,
თავჩამოგდითა მტირლისა არ კვრეტით მოლიხლარისად.

მის საძებრად წასულ ავთანდილს მგზავრები აცნობებენ:

რადგან ილი [ტარიელი] არის სადმე უცნობო და ისრე რეტად
რომე კაცსა არ მიუშვებს საუბრად და მისად ჰვოეტად.

გამოქვაბულში კი სულ სხვა სურათი იშლება:

ავთანდილ სარკმლით უმხერდა ჰვრეტითა იღუმალითა.

ამარტის ფერად შესცვალა ბროლი ცრემლისა ბანამან,
დიდსანს იტირეს ყმამან და მან ქალმან შაოსანამან;
შესსნა, შეილო აბჯარი, ცხენიცა მოიყვანა მან;
დადუმდეს, ცრემლნი მოჰკვეთნა შავმან გიშრისა დანამან.

საკითხავია, რატომ აგვიანებს რუსთაველი რეალური პლანის ჩვენებას? ნუთუ ავტორი აქ პერსპექტივის საერთოდ ცნობილ კანონს იცავს მხოლოდ?

ასტრალური პლანი მოითხოვს მეფე-მზე ზოგად ხაზებში იქნეს დახასიათებული. თინათინი ამ პლანში ნაჩვენებია, როგორც მზის ბადალი, მზის სწორი; აი ტაეპები, რომელნიც მას ახასიათებენ:

მისი სახელი თინათინ, არს ესე საცოდნარია.
რა გაიხარდა, გაივსო, მზე მისგან საწუნარია.

შუქთა მისთაებრ საქმეცა მისი მხებრ განაცხადია.

მან განანათლეს ყუფელნი, ვით მხემან მანათობელმან.

თინათინ მხესა სწუნობუა, მაგრამ მზე თინათინებდა.

ჰფიცა ნხე თინათინისა, მის მზისა მოწუნარისა.

ადგა და კარსა მივიდა, —ჰქონდა მზისაცა ცილობა.

ამ სიტყვიერ ატმოსფეროში სავსებით იკარგება ზორციელი ადამიანის განცდა; პოეტი განგებ არ მიმართავს ნილაბის კონკრეტული რელიეფის გამოკვეთას: მკვრეტელი და დარბაზი აქ მოქცეულა თვითონ მეფე-მზის შუქის ქვეშ; ამიტომ არის ნათქვამი თინათინზე:

ქალი მხებრ უჰვრეტს ყოველთა ცნობითა
ხე-მხედველითა.

რეალურ პლანში კი იგივე მზე თინათინი ჩვეულებრივი ადამიანის ატრიბუტებს იძენს და თუ აქაც ხშირად ისმის სიტყვა „მზე“, არა როგორც მეფე-ღვთაების შემცველი ცნება, არამედ როგორც ეპითეტი.

საერთოდ მკითხველმა უნდა გაარჩიოს სად როგორი მნიშვნელობით იხმარება ეს სიტყვა, „მზე“ ხშირად მიემართება მამაკაცებსაც (მაგ. ავთანდილს, ტარიელს და სხვ.), რაც სავსებით ბუნებრივია. პოემის რეალურ პლანში სიტყვა მზე ამოვარდნილია იმ ლექსიკურ ატმოსფეროდან, რომელშიაც მას უხდებოდა მოძრაობა ასტრალური პლანის დინებისას. რეალურ პლანში ის სხვა დანიშნულებას ასრულებს, მოხვედრილია სულ სხვა ლექსიკურ რიგში. „მზე“ აქ გვხვდება, როგორც აღწერის საშუალება, შედარების ელემენტი, და სწორედ ამის გამო ჩნდებიან მის გვერდით სიტყვები: „ღარი“, „ჰგვანდა“ „მსგავსი“ და სხვ.

ტარიელი ამბობს:

მოვიმწიფე, და ვემსგავსე მზესა თვალად, ლომსა ნაკვთად.

ხოლო ნესტან-დარეჯანი ასეა დახასიათებული ტარიელის მოგონებაში (სადაც პირველად ჩნდება მისი სახელი).

თქვა: „მაშინვე მზესა ჰგვანდა, აწ მედების ვისგან ალი.“

მართ მაშინვე ჰგვანდა იგი მზისა შუქთა ნასამალსა.

მთარისა მსგავსი, მზისაგან მშვენებით არ შეფლობილი
და სხვ.

მკითხველს უნდა მოეგონოთ, რომ ნესტანი არ არის მეფე (როგორც მაგ, თინათინი). ამიტომ კონკრეტულ პლანში მისი დახასიათება სავსებით ბუნებრივია. მაგრამ საკმარისია პოეტმა ის ასტრალურ პლანში მოაქციოს (პოემის შემდგომ თავებში), რომ სიტყვა „მზემ“ სულ სხვა მნიშვნელობა შეიძინოს. ემფატური ინტონაცია ამ მომენტს კიდევ უფრო აძლიერებს. მაგ., მიმართვა ნესტანისადმი ტარიელის წერილში:

მივუწერე: „მზეო, შუქი შენი, შენგან მონაფენი“.
ან კიდევ ფატმანი ნესტანისადმი:

ფატმან წერს: „აჰა, მნათობო, სოფლისა მზეო ზენაო“
და სხვ.

8

როგორც ვთქვით, ასტრალური პლანი განსაკუთრებით ძლიერია იმ ადგილებში, რომლებიც ემფატური ინტონაციითაა დაწერილი. რუსთაველი ამ ადგილებში მიმართავს შინაგანი სიმბოლიკის განსაკუთრებულს ინტენსივაციას: მნათობებთან დაკავშირებულია ბედის სხვადასხვა საფეხურიც (იხ. ლოცვა მნათობებისადმი), ნესტანის წერილში ტარიელი მზის წილად არის მიჩნეული და სხვ. ¹.

ჩახრუხაძის ოდებშიც, რომლებიც მიმართვის ფორმებს წარმოადგენენ, თამარი დახასიათებულია ასეთს ზოგად, ასტრალურ პლანში:

თამარი შენ გიცნობ, ასულად გიციობ
მზე დაუვალაი შუქ მომფინარი! (ქება 21)
არსნი მზედ გხმობენ... (23)
მან ცათამ არის, მან ცა თაჰარის
და მზე აბნელა მაცისკროვნებლადი (25)
შენსა სად არსა? შენსა სადარსა
ვერა ესპერეტ ცხადად და სახსოვარადი
თქვენ ას ენათა, მზეო ზენათაი (28)
ზევსმან მზედ გიცნა, უმზესად ზესა
მით რომელ უცხო ხარ სახილველი (70)
შენ მწუნობი ხარ მნათობთა... (85)
(შედარ.: რუსთ. „თინათინ მზესა სწუნობდა..“)

ჰერეტის მომენტს ჩახრუხაძეც აქცევს ყურადღებას; ის მიმართავს თამარს:

¹ „ვეფხისტყაოსნის“ ამ მხარის გასაცნობად იხ. პროფ. ზ. ავალიშვილის ნაშრომი: „ვეფხისტყაოსნის საკითხები“, პარიზი, 1931.

•6:

ვერვინ გიხილა, ნახვად გიხილა
ანუ გიკვრეტდეს გარეცხულად (53)¹

აქ მკითხველის ყურადღებას მივაქცევთ შემდეგს მომენტზე: „კვრეტა“ და „ხილვა“ (ან „ნახვა“) სხვადასხვა მდგომარეობაა. რუსთაველსაც აქვს ისენი გამიჯნული: „... უმზერდა კვრეტითა იღუმალითა“, — ამბობს ის ავთანდილზე (ხომ არ შეიძლება მაგ. თქმა: „ცქერით უცქერდა“). სიტყვა კვრეტასთან დაკავშირებულია აგრეთვე ემოციური მომენტი. მოყვანილ ტაეებში დაცულია დისტანცია მზე მეფესა და მკვრეტელს შორის. რეალურ პლანში, როგორც ვსთქვით, რუსთაველი აახლოვებს გმირთან აბსტრაქტულ პლანს და მიმართავს გარეგნობის დაწვრილებით აღწერას. ამ მხრივაც რუსთაველს ბევრი საერთო აქვს ჩახრუხაძესთან, რომელმაც პირველად შემოიღო „მეონის ტბის“ პოეტიკა (იხ. ქვემოთ). მაგრამ აღსანიშნავია, რომ სიყუვა „მზეს“ ჩახრუხაძე აღარ ხმარობს რეალურ პლანში ეპითეტის მნიშვნელობით, რადგან მიმართვის ტონი მის ოდებში არ იცვლება ეპიური თხრობით და ლექსიკური ატმოსფეროს ხასიათი ბოლომდე ერთფეროვანი რჩება.

9

ქალის (თამარის, თინათინის და ნესტანის) აღწერისას რუსთაველი უმთავრესად სახის ნაწილებს აღნიშნავს. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ის თვალეზს, რომლის მეტაფორული გამოხატვისათვის მას აქვს გამოთქმა: „მელნის ტბა“, და წამწამებს, — რომელსაც ადარებს: „გიშერს“, „ჭინდოთ ჯარს“ ან „ყორნის ბოლოს“. პოემაში

¹ შდრ. თამარის დახასიათება მემატიანის მიერ: „მზე იგი მზეთა და ნათელი ნათელთა ელვარება, და მზეებო მამუქებელი სხივ კამკამებათა“ „ქართლის ცხოვრება“, ბროსეს გამოცემა, СПД 1849, გვ. 277; ან: „ველად დაჯდა ცხებული ღვთისა საყდართა ზედა ზე ამალღებულთა, შვენებითა მით აფორდიტიანთა, და სიუხვითა მით მხებრ აპოლონიანთა, სატურფო ს აკურეტი, ვიდრე დაბნედამდის და გაკრა-ვახელებამდის ყოველთა მისთა გამცდელ მხედთა...“ (იქვე, 282).

მრავლად მოიპოვება ვარიაციები ამ სახეებისა და მეტაფორებისა. ავიღოთ ტიპიური მაგალითები:

- „შიგან მელნისა მორევსა ეყარის გიშრის შუბები“
- „მელნისა ტბათა მიჯარვით ჰბურავს გიშრისა ქერიტა“
- „ტარიელ შვერთა, შეინძრა რაზმი ჰინდოთა [ე. ი. წამწამთა] ტომისა“.

რუსთაველი აქაც ხვდება ჩახრუხადეს:

ლაწვთა არესა, შუქნი მთვარესა,
მელნისა ტბანი დგანან მორევად
ვნახე რა სახე, შამბნარისა ხე
ჰინდოთა ცვად ყონ ნამუხთალევად (ქება 49).

მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლებოდა.

მოქმედ პირთა გამოსახვის ასეთი მანერა—პლასტიკური მხარის ხაზგასმა,—რასაკვირველია, მარტო რუსთაველის პოემისა და ჩახრუხადის ან შავფელის ოდების¹ თვისებას არ წარმოადგენს. „ვისრამიანში“ და, საერთოდ, ირანულ ეპოსში, ის საკმაოდ გავრცელებული ხერხია. მშვენივრად ფლობენ მას თამარის პირველი და მეორე ისტორიკოსიც („ქართლის ცხოვრება“)²; რუსთაველს კი უკიდურესობამდე აქვს განვითარებული აღნიშნული ხერხი.

„მელნის ტბის“ პოეტიკამ დიდი გავლენა მოახდინა ქართული პოეზიის შემდგომ ისტორიაში. ამ გავლენის საერო სიძლიერეს, თვით ყოფაშიაც კი, მოწმობს აგრეთვე მე-18

¹ იხ. მარის შრომები: Древне-груз. описицы да Вступит. и вак. строфы... (გვ. 24).

² „ქართლის ცხოვრებაში“ ყურადღებას იქცევს გარეგნობის ხშირი აღწერა. მემატრიანეები ამ მიზრე შესანიშნავ სურაფებს გვიხატავენ. ჩინგილ-ხანის ურდოების შესახებ, მაგალითად, ეამთა აღაწერელი შემდეგნაირად მოგვითხრობს (გვ. 343); „...ხოლო იყუნეს ტანითა სრულ, გვამითა ახოვან და ძლიერ, ფერხითა შვენიერ და სპეტაკ ხორცითა; თვლითა მცირედ ჰვრიტ და გრემან, განზიდულ და საჩინო; თავითა დიდ, თმითა შავ და ხშირ, შუბლბრტყელ, ცხვირითა მდაბალ, ეს-ოდენ რომელ ლაწვნი უმაღლეს იტყვიან ცხვირთა, და მცირედნი ოდენ ნესტენი ჩნდიან ცვირთა; ესე ვითარი აქენდათ უმსგავსო სახე“.

საუკუნის მოგზაურისა და კლერიკალის ტიმოთე გაბაშვილის განცხადება რუსთაველზე:

„...აღწერა ქალისა ვისთვისმე თუალი მელნისა, პირი ბროლისა, ლაწვი ძოწისა; და ამის გამო დედანი საქართველოსანი ხატად ლუთისა შექმნილსა სახისა წილ ფერაწთა წამალთა იცხებენ და მიცვალებულთა თმათა მოიბმენ საფრთხედ სულთა“...¹

რაინდების დასახასიათებლად რუსთაველს აქვს სხვა სახეები: „ხე“, „სარო“, „ლერწამი“, რომლებიც მიემართებიან ტანს, სხეულს². ზოგჯერ ეს „ტანი“ სახის გარეშეა დატოვებული: ხაზგასმულია მხოლოდ სიარულის მომენტი. უფრო ხშირად კი ორივე ერთად არის მოცემული.

პირველივე ცნობა ავთანდილზე ასეთია:

... ავთანდილ იყო სპასპეტი, ძე ამირ სპასალარისა
საროსა მჯობი ნაზარდი

.

მას თინათინის მშვენება ჰკლევდის წამწამთა ჯარისა

აქ დაპირისპირებულია ქალის სახის ნიშნობლივი ატრიბუტი („წამწამები“) ავთანდილის აღმნიშვნელ სიტყვისადმი („სარო“).

რაინდის („ჩაუქის“, „ლომის“) ავთანდილის დასახასიათებლად რუსთაველს აქვს თავისი პოეტური შედარებანი:

„ადგეს სოგრატ და ავთანდილ ტანი თამით კენარითა“
„ავთანდილის შემხედველთა, ჰგავს ალვან, ედემს ის ხეს“
„იგი ლალი და უკადრი მივა ტანისა მრხველად“
„ნახოს, მკერეტელთა ახელებს, ტანი ლერწამი ხევითა“.

ტარიელი:

„ტანად სარო და პირად ნზე, მამაცად მსგავსი გმირისა“
„ძალად ლომსა, თვალად მხესა, ტანად ვგვანდი ედემს ზრდილსა“.
„ცნა მფეფმან ტარიელა,—მარტო მოვა, მოხრის ტანსა“.

და მრ. სხვ.

¹ იხ. „მოზილვა წმიდათა და სხუათა აღმოსავლეთისა ადგილთა ტიმოთესაგან, ქართლისა მთავარ-ეპისკოპოსისა“ პ. იოსელიანის გამოცემა, 1852, გვ. 154, შენიშვნაში.

² შტრ. Март, Вступл. и вакл. строфы, გვ. 27.

ტანის მოყვანილობისა და უსიტყვო სიარულის ხაზგასმით გადმოცემა „ვეფხისტყაოსანში“ ჰბადებს პანტომიმურ სურათებს.

მაგრამ ზემოთ მოყვანილ შედარებებსა და სახეებს რუსთაველი აღწერისათვის მარტო როდი მიმართავს. სიუჟეტში „მელნის ტბისა“ და „საროს“ ურთიერთმოქმედებაც არის ნაჩვენები. პროლოგში პოეტი ამბობს:

მელნად ვიხმარე გიშრის ტბა და კალმად ნაი [ლერწამი] რხეული.

ეს მეტაფორა გაშიფრვით ნიშნავს: მელნად მე მქონდა [თამარის] თვალები, ხოლო კალმად—ლერწამი [თვით მე ვიყავ].

ტექსტში ავთანდილი მიმართავს ოტარიდს:

დაჯე წერად პირთა ჩემთა, მელნად მოგცემ ცრემლთა ტბასა
კალმად გიკვეთ ტანსა ჩემსა გაწლობილსა ვით ლერწამსა.

როგორც ვხედავთ, აქ მეტაფორა უცნაურ შინაარსს შეიცავს: კალმის დანიშნულებას ასრულებს ტანი—ლერწამივით გაწლობილი („ვეფხისტყაოსანში“ „ლერწამი“ ჩვეულებრივ მიემართება ტანს. იხ. „ვის ბალახში არა ჰგვანდეს და ლერწამი ტანად ეზროს“, და „...ტანი ლერწამი ხე ვითა“; ნესტანდარეჯანიც წერს ტარიელს: „ტანი კალმად მაქვს კალამი ნაღველთა ამონაწები“).

ამ რთული მეტაფორების გაგება შესაძლებელია კონტექსტში, პოემის სიუჟეტის გათვალისწინებით¹. უნდა მოვიგო-

¹ მეტაფორების კონტექსტიდან იზოლირებულად განხილვის კარგ მაგალითებს გვაწვდის ალ. სარაჯიშვილი თავის ნაშრომში: „ვეფხისტყაოსანის ყალბი ადგილები“ (ტ. „მოამბე“, 1896—1900 წ. წ.) მან ყალბად გამოაცხადა მაგ. მთელი სტროფი, სადაც ნესტანი წერს ტარიელს: „ტანი კალმად მაქვს, კალამი ნაღველთა ამონაწები“ (იხ. ტ. „მოამბე“, 1900 წ., № 3, გვ. 9). ამ ჩართლაც „საკვირველი მეტაფორის“ გახსნა მან ვერ შესძლო ნაწარმოების სტატიკურ ფორმად შიჩნევის გამო (სტილიური კომპონენტი მკვლევარს უბრალო „სამკაუოდ“ მიაჩნდა); მთელი გამოკვლევის მანძილზე ა. სარაჯიშვილი აკრიტიკებს პოემის სტროფებსა და ცალკე თავებს იქ, სადაც საგნებსა და მოვლენებს შორის ზოგჯერ ლოგიკური კავშირი არ არსებობს, —თითქოს ხელოვნება არასოდეს არ ლაღობდეს მოვლენების ბუნებრივ წესრიგს!

ნოთ, რომ აეთანდილს „ჰკლავს“ თინათინის „მელნის ტბა“ და „წამწამთა ჯარი;“ ჯაერისაგან გაღებული ტანი ემსგავსება „ლერწამს“, რომელიც შეიძლება გამოყენებულ იქნეს კალმად, ისაზრდოს „მელნის ტბით“ (ე. ი. თვალებით). მეტაფორა ამრიგად პოემის მთელ შინაგან ფორმასთან არის დაკავშირებული და მისი სრული ახსნა შეიძლება პოემის სიუჟეტური მოტივების ათვისების დროს.

10

„ვეფხის ტყაოსანში“ სატრფოს სიყვარულით დაბნედილ და ველად გაქრილ მიჯნურს ეწოდება „ხელი“¹. ასეთია მაგ. ტარიელი, რომელსაც აეთანდილი ნახავს დახოცილ ლომისა და ვეფხის გვამებთან ერთად შამბნარში. პოემის ამ ადგილის პოეტიკა მოცემულია ჩახრუხადის ოდების შემდეგოთხ ტაეპში:

ჩემსა მოყმესა, ლომთა მოძმესა,
ვის არად უჩნდის სახლი და კარი,
დამპეტეს მქნელად: გაიჭრეს ველად
სადგურად ჰქონდეს ლომთა შამბნარი (59).

ასეთი შეხვედრები კიდევ ერთხელ ცხადყოფენ ერთსადაიმევე ლიტერატურულ სკოლას, ეპოქას. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ რუსთაველი აღრმაცებს ამ სკოლის კულტურას, აძლევს მას სიმბოლურ შეფერვას.

რუსთაველი ხშირად მიმართავს მხატვრულ გადაკარბებას: მისი გოლიათი გმირები ცრემლს აფრქვევენ, ვეფხვთან მორ-

¹ მაგ. რუსთაველის სიტყვები პროლოგში:

ჩემსა ხელმწიფელმან დ.მმართოს, ლალმა და ლამ.ზმანები.
ან:

აჰა გული გამიჯნურდა, მიხდომია ველთა რბენა.

ან კიდევ:

მიჯნური შმაგსა გვიქვიან არაბულისა ენითა.

აეთანდილი ამბობს:

ვარ მიჯნური, ხელი ვ ნე, გაუძღვებლად სულთა დგმისად.

(შდრ. ამონაწერი „ქართლის ცხოვრებიდან“).

კინალი ტარიელი იმავე დროს უაღრესად მგრძობიარე რაინდია. რუსთაველი ამართლებს თავისავე კოდექსს მიჯნურობისას:

ხამს მიჯნერი ხანიერი, არ მეძავი, ბილწი, მრუში,
რა მოშორდეს მოყვარესა, გაამართლოს სულთქნა, უში.

ამ შეგნებულ მხატვრულ მეთოდთან ერთად (აქვე უნდა მოვიგონოთ პოემის ფანტასტიკური ადგილები, დევები და სხვ.), „ვეფხისტყაოსანი“ შეიცავს რეალისტურ ადგილებს, ყოფის დამახასიათებელი შტრიხებით (მაგ. ფატმანის თხოობაში).

რ. სთაველისათვის ობიექტურ სამყაროს („რეალურ პლანს“) მარტო დამოუკიდებელი აღწერის მნიშვნელობა როდი აქვს. პოეტი იმავე დროს იძლევა მის ახსნას სიმბოლურ ხაზებში („ასტრალურ პლანში“). მაგალითად, რუსთაველი თავის გმირებს ხშირად ჯკავშირებს კოსმიურ სისტემას; აქ ის სწორუპოვარია; ამიტომაც ხშირია პარალელები ვარსკვლავებთან, მზესთან და მთლიანად ცასთან.

ტარიელის ნახვის შემდეგ არაბეთს მიქცეული ავთანდილი შედის სასახლის დარბაზში და ხედავს თინათინს:

მას ავთანდილ თაყვანი სცა, ლომთა ლომმან მზეთა მზესა,
მუნ ბრალი და ვარდ გიშეოი გაეტურჟა სინახესა!
პირი მისი უნათლეა სინათლესა ზესთა-ზესა,
სა ხლ-სამყოფი არა მართებს, ცამცა
გაიდარბაზესა.

რუსთაველისთვის ადამიანის ცხოვრება წარმოადგენს კოსმიური ანსამბლის შემადგენელ ნაწილს; პოემის ქვეყანა გაშუქებულია მზით, თვითონ ადამიანებაც მზის ამ ქვეყნიერ სახეებად არიან გამოცხადებულნი (ტარიელზე: „ვთქვით თუ მზეაო ქვეყანად“; ნესტანზე — „ანუ მზე იყო ქვეყანად, ან მთვარე პირგავსებული“), რომელნიც ბოლოს უბრუნდებიან მთავარ, კოსმიურ მზეს; ნესტანი მიმართავს ტარიელს:

მუნა [მზეში] გნახო, მანდვე გასახო, განმინათლო გული ჩრდილი!
იუ სიცოცხლე მწარე მქონდა, სიკვდლაშცა მქონდეს ტკბილი.

ასე, — მზე არის სიცოცხლის საწყისიც და მისი დასასრულის შემცველიც.

„ვეფხისტყაოსანში“ პარალელური ხაზები ბოლოს მაინც იჭრებიან ურთიერთში: მათი ურთიერთმოქმედება შეადგენს პოემის სტილის უმთავრეს ნიშანს. ზემოთ თქიულის მიხედვით აქ წარმოვადგენთ სქემას, როგორც ერთგვარს ილუსტრაციას ჩვენი დებულებებისას:

რიტმისა და ინტონაციის მრავალფეროვნებას პოემაში ჰქმნის ორი მთავარი მეტრის—„მაღალი შაირისა“ და „დაბალი შაირისა“—ურთიერთმოქმედება. მეტრული ცვალებადობა (უმთავრესად ტემპის მხრივ) მიღწეულია როგორც მიმართვის, ისე თხრობითს ადგილებში, მაგრამ დომინანტური როლი ერთს მათგანს აქვს შენარჩუნებული მისთვის შესაფერადგილებში (პეონურ ან დიქორულ მეტრს—მიმართვით ადგილებში, ხოლო ქორედაქტილურს—თხრობითს ადგილებში). შინაგანი სიმბოლიკის მხრივაც პოემაში ორი პლანია მოცემული: ასტრალური და რეალური. ეს ორი პლანი ბოლოს ურთიერთში იჭრებიან, თუმცა პირველი სჭაობობს უფრო ემფატური ინტონაციით შესრულებულ თავებში, მეორე კი—ეპიკურ ნაწილში.

პარალელიზმს იცავს რუსთაველი აგრეთვე მოქმედ პირთა განაწილებაში (ერთის მხრივ—თინათინი და ავთანდილი, ხოლო მეორეს მხრივ—ნესტანი და ტარიელი). მათი ბედიც ერთმანეთთან არის დაკავშირებული (იხ. პოემის ბოლო).

პარალელური ხაზების ურთიერთმოქმედების მომენტი ხაზგასმული პოემის დროშიაც („რეალური“ და „პარალელური“ დრო) და მეტაფორებში („მელნის ტბა“ და „ხე“, „ლერწამი“).

როგორც ვხედავთ, რუსთაველის პოემის სტილის ყველა ელემენტები დიალექტიკურ ურთიერთობაში იმყოფებიან. სწორედ ამის გამო „ვეფხისტყაოსანი“ უაღრესად დინამიკური თხზულებაა.

თეიმურაზ პირველი

(პოეტური ჟანრების ისტორიისათვის)

ქართული ლიტერატურის ყველა მკვლევარისათვის ცნობილია ის დიდი სახელი, რომელიც თავის დროზე ჰქონდა თეიმურაზ პირველს. პოლიტიკურად ნაკლებ გამჭრიახ მეფეს თამამად ადარებდნენ რუსთაველს. აღორძინების ხანის პოეტები ერთხმად აღიარებენ მისი ოსტატობის მაღალ დონეს. მეფე-მგოსნის ბიოგრაფი და პოეტი არჩილი თეიმურაზს მთელი მე-17 საუკუნის ლიტერატურული მოძრაობის შეტრად სთვლიდა.

ჩვენ ვიცით გურამიშვილის დიდი პოეტური უშუალობა და მხატვრული ძალა. შესანიშნავია ბესიკის ლექსის მუსიკალური კულტურა; თეიმურაზი კი გვევლინება სულ სხვა მიმართულების პოეტად და მისი როლი არანაკლებ მნიშვნელოვანია ზემოჩამოთვლილ პოეტების ლიტერატურულ როლთან შედარებით.

ამ მოვლენის ახსნის ცდას წარმოადგენს ეს წერილი.

* *

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია თეიმურაზის დამოკიდებულება რუსთაველის პოეტიკისადმი. -

ცნობილია, რომ ქართულ პოეზიაზე „ვეფხისტყაოსანის“ სტილის გავლენა კოლოსალურია. ეს გავლენა აღწევს თითქმის მე-19 საუკუნის 30-იან წლებამდე, თუმცა, რასაკვირველია, ყოველთვის არა ერთნაირის სიძლიერით. მე-15 და მე-16 საუკუნეებში „ვეფხისტყაოსანის“ სტილი ფლობდა მთელს მწერლობას, მე-17 საუკუნეში არის ცდები ამ გავლენიდან თავის

დალწვევისა და ახალი ჟანრების აღმოცენებისა; მე-18 საუკუნეში კი „ვეფხის-ტყაოსნის“ გავლენა შედარებით პერიფერიულია და ვრცელდება უმთავრესად პოემაზე: ამ ეპოქაში, მართალია, რუსთაველის ნაწარმოები ისევ ინარჩუნებს უჩაღლესი მხატვრული ნორმის სახეს, მაგრამ ლიტერატურის ყველა ჟანრზე აღარ ვრცელდება დევიზი: „რუსთველს რად ვერ წაბაძესა“ (არჩილი).

საერთოდ კი „ვეფხის-ტყაოსანი“ ამ ეპოქის მანძილზე წარმოადგენდა პოეტური სიტყვის უმაღლეს იდეალს, რომელიც თუ მისდამი მიმბაძველობის აშკარა ფორმებში არა, რომელიმე ფორმულით მაინც იჩენდა ხოლმე თავს ამა თუ იმ ჟანრში. მისი მეტრი („შირი“) ბატონობდა ორი საუკუნის მანძილზე; ლირიკაში მოარულ სენად იყო გადაქცეული „მელნის ტბის“ პოეტიკა. დიდი იყო აგრეთვე „ვეფხის-ტყაოსნის“ სიუჟეტის ვარიაციების თხზვა.

აქ ზედმეტად მიგვაჩნია მაგალითების მოყვანა ჩვენი მოსაზრების დასასაბუთებლად. მარტო ის ფაქტი, რომ მე-16 და მე-17 საუკუნეების მანძილზე არ დაწერილა ერთი პოემაც კი არარუსთველური მეტრით, თავისთავად ბევრს ლაპარაკობს. აღორძინების ხანის პოეტების შემოქმედება, თარგმნილ ძეგლებშიაც, „ვეფხის-ტყაოსნის“ უშუალო გავლენის ქვეშ იმყოფება. ისეთი პოეტებიც კი, რომელნიც თემატურ სიახლეს ამჟღავნებენ, მოქცეული არიან რუსთაველის მხატვრული კულტურის ტყვეობაში. რუსთაველურია (არა ხარისხობრივად, რასაკვირველია) მათი სტროფი, სახე და რიტმი: აქ დავეკმაყოფილდეთ ერთი მაგალითით.

„დიდმოურავიანის“ ავტორი, იოსებ ტფილელი, ასე იმეორებს რუსთაველის სტროფულ სურათს:

თათ ჩემო, ვით გასრულო, სევდიანო, როგორ კრულო,
საჭართველოს რჯულისათვის ათას ფერად წამებულო,
მეფეთათვის რა ნასაჯო, ნამსახურო, რა ერთგულო,
აღარ შეგრაჩა ნოსტეს ლხინი, ედემს, სტამბოლს დაკარგულო!
(„დიდმოურავიანი“, 1851 წ. სტროფი 294).

შდრ. რუსთაველი:

მოსთქვამს: „ჭაი, საყვარელო, ჩემო ჩემთვის დაკარგულო, იმედო და სიცოცხლეო, გონებაო, სულა გულო; ვინ მოგკვეთა, არა ვიცი, ხეო ედემს დანერგულო ცეცხლმან ცხელმან ვით ვერ დაგწვა, გულო ასჯერ დადაგულო“.

არა მარტო მეტრი, — აქ ინტონაცია, რითმა და სიტყვიერი მასალაც კი ერთნაირია; და ეს მე-17 საუკუნის იმ პოეტის თხზულებაში, რომელიც კლერიკალურ წრეებს ეკუთვნოდა (ეს წრეები, როგორც ცნობილია, მტრულად იყენენ განწყობილნი შოთას პოემისადმი); რაც შეეხება თეიმურაზს, რუსთაველის გავლენა მის პოეზიაშიც დიდია: მან ვერ გაარღვია „ვეფხისტყაოსნის“ საზომის ბატონობის რკალი, ვერ დასძლია რუსთაველის მეტაფორების სტილი. მაგალითისათვის ავიღოთ რუსთაველის ტაეპები:

ა) მელნად ვიხმარე გიშრის ტბა და კალმად ნაი რხეული

და:

ბ) ეტლის ცვალება მზისაგან შეჯდომა სარატანისა

შდრ. თეიმურაზი:

ა) „მელნისა ტბამან გიშერი ტვერად გარს ივლო, ისარა“
„მელნის ტბა ტვერად გიშერსა გარშემოივლებს, ისარებს.“
„მელნისა ტბათა უჩრდილებს გიშრის წამწამთა შენება“
„მოგწონდების დამნახველთა თმა მელნისა და გიშრისა“.
„მელნის ტბისაგან ლახვართა მკვრეტელთა ისრად უშენდა“

(ამ მეტაფორების განმეორება თითქმის სისტემადაა ქცეული თეიმურაზის მიერ თარგმნილს „ლეილ-მეჯნუნიანში“).

ბ) მზე კირჩხიბზედ [სარატანზე] გარდაჯდების შეიქმნების ქვეყნად
თბობა.

მზე ცუდათ მაშვრლობს, ვერ ნათობს; ეტლზე შენ ზიხარ, ის არა.
და სხვ.

„ვეფხისტყაოსნის“ სტილის ერთ-ერთი თავისებურება — სიტყვათა განმეორება — თეიმურაზის ლექსებშიაც გვხვდება. ზოგჯერ ის პირდაპირ იმეორებს რუსთაველის ფრაზეოლოგიას: მაგ. რუსთაველი:

მზე აღარ მხეობს ჩვენთანა, და რ ი არ და რ ო ბ ს და რ უ ლ ა დ

3. აკაკი გაწერელია.

თეიმურაზი:

მისგან შეენის მთა და ბარი, დარჩ დარობს დარანიცა.

თეიმურაზი ხშირად ასახელებს რუსთაველს და მხედველობაში აქვს აფორისტული სტილი „ვეფხისტყაოსნისა“:

შოთამ სთქვა სწორედ მიღგომა მზისაგან ვარდთა ნებვისა.

ან:

ვის სიცოცხლე მწარე ქონდეს სიკვდილი თქვა შოთამ ტკბილად.

და მთელი რიგი სენტენციებისა, რომელიც თეიმურაზს „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილი აფორიზმების მიზაძვით შეუდგენია.

ამრიგად, სტილის მხრივ (მეტრსა, სახეებსა და აფორისტულ თქმებში) თეიმურაზ პირველი უმთავრესად რუსთაველისაგან არის დამოკიდებული.

* *

და მაინც—აღორძინების მწერალთა მიერ თეიმურაზი დიდ პოეტად არის აღიარებული. არჩილის „გაბაასებაში“ ის პირდაპირ მიმართავს რუსთაველს:

ჩემმა წიგნმა დააკარბა, შენს წიგნს ვინც წერს ცუდათ ზისა.

მე-17 საუკუნის პოეტი მამუკა მდივანი ასე ახასიათებს თეიმურაზს:

თვით კანთა მეფე თემურაზ ყოველთა უკეთესია
მსმენელი, გამომეტყველი, მისგან ვინ უკეთესია¹.

ხოლო ავტორი წერილისა „მცირე უწყება ქართველ მწერალთათვის“ წერს, რომ „[თეიმურაზმა] უცხოოდ შეაწყო საღმრთო და საერო სწავლისა შაირნი და ანბანთ ქებანი“². თეიმურაზ ბატონიშვილის აზრით კი—„სტიხთა შორის ქართველთა ენასა ესე უაღრესად სხვათა აღმოჩენილ არს და დიდისა ხელოვნებითა ქმნილ“³. პანეგირიკულ სტრიქონებს უძღვნებთ თეიმურაზს: არჩილი, თეიმურაზ II, ანტონ კათოლიკოსი.

¹ შაჰ-ნამე ანუ მეფეთა წიგნის ვერსიები, 1916, გვ. 4.

² ძველი საქართველო, 1909, ტ. I, განყ. III, გვ. 26.

³ Цагарелин, Сведенья, II, вып. 3, стр. 126; СПб 1894.

მაგრამ განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ის ლიტერატურული პოლემიკა, რომელსაც არჩილი გადმოგვცემს თავის „გაბაასებაში“. ეს ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები ქართული პოეზიისა ჯეროვნად არც კია დაფასებული ჩვენი მწერლობის მკვლევართა მიერ. „გაბაასება მეფის თეიმურაზისა და რუსთველისა“ საინტერესოა უმთავრესად იმით, რომ არკვევს „ვეფხისტყაოსნის“ ირგვლივ გამართული პოლემიკის მიზეზს და გვაძლევს საუკეთესო გასაღებს პოეტური ჟანრების ისტორიის გასათვალისწინებლად. ამ თხზულების მიხედვით ირკვევა, რომ მე-17 საუკუნეში ჟანრული რეფორმების მოხდენის წინასწარ პირობას წარმოადგენდა რუსთაველის პოემის ფორმალური ტყვეობიდან განთავისუფლება.

„გაბაასებაში“ თეიმურაზი დაპირისპირებულია რუსთაველი-სადმი. უფრო მეტი: რუსთაველი ერთგვარ თავმდაბლობასაც კი იჩენს მეფე-მგონისადმი:

ნახეთ რუსთველი მეფესა, რა ტკბილად გასიტყვებოდეს,
ესათნოება, ეკრძალვის, მას უნდა ეს უხდებოდეს.

აქ მხედველობაში არაა მისაღები ის ფაქტი, რომ არჩილი თეიმურაზის სკოლას ეკუთვნის და მისი აშკარა პანეგირი-სტიკა. „გაბაასება“ დაწერილია თეიმურაზის სიკვდილის შემდეგ და გამოხატავს ლიტერატურული წრეების შეხედულებასაც. რუსთაველისადმი ასეთი დამოკიდებულება არ აიხსნება არც იმით, თითქოს თეიმურაზს უარყოფითი განწყობილება ჰქონოდა შოთას არაქრისტიანული პოემისადმი. მისი „კლერიკალიზმი“ აქ არაფერ შუაშია. თვითონ თეიმურაზი საკუთარი შემოქმედების შესახებ ამბობდა: „მიჯობდა თუ სულისათვის სინანული დამეწესაო“ (პოეტური პრაქტიკის მხრივ ის არანაკლებ დამნაშავე იყო!) და ხმამაღლა აცხადებდა თავისი გატაცების შესახებ ირანული საერო პოეზიით:

სა:რსთა ენისა სიტკბომან მასურვა მუსიკობანი!

ყველაფერი ეს შევკნებული ჰქონდა არჩილსაც. ამის გამო

„გაბაასებაში“ რუსთაველისა და თეიმურაზის პოლემიკა უფრო ლიტერატურულ ნიადაგზეა წარმოებული. თვითონ ავტორი ნეიტრალურ პოზიციას ირჩევს ამ პაექრობის დროს და თეიმურაზსვე ალაპარაკებს ყველას მიერ აღიარებულ რუსთაველის ავტორიტეტზე:

აწ შენი მქები უფროა, ბოლოს დროს ჰყოფენ ნანასა.

მაშასადამე, არჩილი სავსებით იცავს ისტორიულ პერსპექტივას.

თეიმურაზი არ მალავს გადაქარბებულ წარმოდგენას საკუთარ თავზე:

მე ჩემი ჯობნი მგონია თუ სხვათ ვერ გამოგდავესა!

საერთოდ კი თეიმურაზს აგულისებს ის გარემოება, რომ მისი პოეტური უპირატესობა ყველას მიერ არ არის აღიარებული:

ზოგი შენ გაქებს, მე მეტყვის: „შოთამ გაჯობა შენაო“

ხან კიდევ გამაგულისეს, მათი მომინდა შენაო.

არჩილის „გაბაასების“ ამ ადგილს ამართლებს თვითონ თეიმურაზის საკუთარი სიტყვები „მაჯამებში“:

ლექსი ჩემი სჯობს გვარად და ტკბილად სასმენლად ყურისა,

მაინც რუსთაველსა აქებენ, მე იმან გამაგულისა.

როგორც ვხედავთ, რუსთაველისა და თეიმურაზის გაპაექრებას ჰქონდა ლიტერატურული საფუძველი.

* *

„გაბაასებაში“ რუსთაველი კარგად უსაბუთებს თეიმურაზს თავისი პოემის ფასეულობას. მას აღნიშნული აქვს: 1) პოემის პოპულარობა („საქართველო სავსე არის, ჩემი წიგნი ყველგან გაჰქუხს“); 2) ნოვატორული როლი თხზულებისა („მე ვარ ძირი ლექსის თქმისა, მელექსენი ჩემზედ შენობს“) და 3) პოემის იოლად ათვისების მომენტი („მხიარულად წაიკითხვენ, მასზე თვალნი არვის უწუხს“). მიუხედავად ამისა, ლიტერატურულ წრეებში შესაძლებლად მიაჩნდათ რუსთაველისა და თეიმურაზის გაპაექრება პირველობაზე. ეს უკანასკნელი გაბედულად მიმართავს „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორს:

მართალია, შენი წიგნი კარგი იყო აქამდისა,
ახლა ჩემმა დააქარბა, ამაღ ცრემლი ჩამოგდისა.
მთვარე ღამეს გაანათლებს, მკრე ფარავს შუქი მზისა,
ჩემმა წიგნმა დააქარბა, შენს წიგნს ვინც წერს, ცუდად ხისა.

ამგვარად, მე-17 საუკუნეში მომწიფებულა ლიტერატურული ეპიგონობის საწინააღმდეგო შეგნება. როგორც ცნობილია, „ვეფხისტყაოსნისადმი“ მიმბაძველობა ერთგვარ კანონდაც კი იყო გამოცხადებული („რუსთველს რად ვერ წაბაძესა“). თეიმურაზს სურს დააღწიოს თავი ამ მიმბაძველობას.

„გაბაასება“ ცხადყოფს პირველ ჩანასახს იმ გადაფასებისას, რომელიც განიცადა ეპიგონურმა პოეტიკამ მე-17 საუკუნეში. მართალია, არავის მოსვლია ფიქრად უარყო რუსთაველის პოემის პოეტური უნიკალობა, მაგრამ ლიტერატურული პროცესი მოითხოვდა მისგან განკერძოებას გარკვეულ სფეროში და გარკვეულ დროს. ლიტერატურას ამით ერთგვარი გასაქანი ეძლეოდა.

მე-18 საუკუნეში, როდესაც „ვეფხისტყაოსნის“ გავლენა უმთავრესად პოემებზე ვრცელდებოდა (ნათარგმნსა და ორიგინალურზე)—თუმცა არა ყოველთვის (გურამიშვილი და ბესიკი ახალი პოემის ტიპს ქნიან), „ვეფხისტყაოსნის“ შეფასებისას კიდევ უფრო მეტ რადიკალიზმს იჩენდნენ. ამ მხრივ აღსანიშნავია თეიმურაზ II, რომელიც უარყოფითად ექცეოდა პოემის სიუჟეტის არალოკალურ ხასიათს („არ გაგონილა ინდოეთს ნესტან-დარეჯან ქალადა“... ან „არაბისტანში თინათინ არ იყო ბროლ-ფიქალადა“...).

თეიმურაზ პირველი არ ყოფილა ძველი ფორმების დეკანონიზატორი (სტილის მხრივ). მიუხედავად ამისა, უფლება მაინც ჰქონდა გაზვიადებული წარმოდგენა ჰქონოდა საკუთარ შემოქმედებაზე თავისი დროის პოეტთა შორის. ამის ახსნა ამჟამად მხოლოდ ისტორიულად თუ შეიძლება.

* *

მე-15—მე-16 საუკუნეების მანძილზე ქართულ ლიტერატურაში გაბატონებული ჟანრი იყო პოემა. თეიმურაზ პირველმა გააარღვია ჟანრული კონსერვატიზმის ეს რკალი. მისი ლიტერატურული მისიაც ამაში გამოიხატა.

შართალია, თეიმურაზი მიმართავდა 16 მარცვლოვან მეტრს. ამ მხრივ მისი ლირიკული ლექსები წარმოადგენენ კლასიკური პოემის ფრაგმენტებს: შენ არ ჩუნებ ულია ჩარჩო, მაგრამ ჩარჩოს თემატური ფარგლები დავიწროებ ულია; თეიმურაზს რომ ახალი მეტრიც ეპოვა მე-18 საუკუნეში მომხდარი რევოლუცია ვერსიფიკაციის დარგში ჩვენ ერთი საუკუნით უკან უნდა დაგვეწია. მაგრამ თეიმურაზს არ შეეძლო ლიტერატურული პროცესის დაჩქარება მისი რთული განისაზღვრა მხოლოდ სიგნალით და გაბედული გასვლით ჟანრობრივი სივიწროვიდან.

როგორც ცნობილია, რუსთაველის *Ars poetica*-ს თანახმად, პოეზიის უმთავრესი ფორმა არის პოემა. თეიმურაზ პირველი კი რუსთაველის მიერ ათვალისწინებული „სალალობო“ და „სათრეველი,“ „მესამე“ რიგის ლექსთა კანონიზატორად გვევლინება. ამ ჟანრს პოეტი შემდეგნაირად ახასიათებს:

გათავდა წიგნი მაჯამა ლექსი აქაიქ თქმულები,
სასწრაფოდ უბეს სადები ან საოტყელს ჩასარკჳლები,
იახტანს თანა სარონი, გვოც თასი, ღვინო, კულები,
ყოვლის წიგნისა უმცროსი, ჩანს მათი უფლისწულები.

მთლიანი პოემის გვერდით ჩნდება ლექსების კრებულები, — „ლექსი აქაიქ თქმულები, სასწრაფოდ უბეს სადები ან სარტყელს ჩასარკჳლები.“ თუ რუსთაველის პოემა თავის დროზე წარმოადგენდა შემდგომ საფეხურს ოდების კრებულებთან („თამარიანი“, „აბდულმესიანი“) შედარებით და თვით ამ ოდების სტილიური ელემენტების კრიტიკულად გამოყენების საფუძველზე იყო შექმნილი, მე-17 საუკუნეში თეიმურაზი ხელახლა გვევლინება ლექსების კრებულის ავტორად, რომელიც ლირიკულ ჟანრში იყენებს რუსთაველის პოემის სტილიურ ელემენტებს.

„მაჯამების“, როგორც ჟანრის, ფრაგმენტული და შემკრებლობითი ხასიათი კარგად ესმოდა, რასაკვირველია, არჩილსაც. ის ალაპარაკებს თეიმურაზს:

მუნ მაჯაჳს შეყრილსა ჰნახავ, არ აქაიქ დაკარგულსაო!

¹ ცხოვრება მეფისა თეიმურაზ პირველისა, ტფილისი, 1853 წ., გვ. 162, სტროფი 640,4.

თეიმურაზმა დაიწყო ის საქმე, რომელსაც შემდეგ კანონად ქცეული ნორმების ბატონობიდან საბოლოო განთავისუფლება მოჰყვა. ამ რეფორმებს ამთავრებს მამუკა ბარათაშვილი თავისი „ჭაშნიკით“.

ზემოთ თქმულის შემდეგ გასაგებია ის მოვლენა, რომ აღორძინების პოეტების მიერ თეიმურაზი დიდ პოეტად არის გამოცხადებული. ამ უკანასკნელის ლექსებს სიახლე შეჰქონდათ თანამედროვე პოეზიაში, ჰქმნიდნენ ახალი თემების დამუშავების შესაძლებლობას; ლექსი ეძებს ახალ აუდიტორიას, ახალ სოციალურ წრეს ეს ძიება იწვევს თვითონ ლექსის სტილის რეფორმებს.

ხაზგასასმელია აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ აღორძინების ხანის პოეზიაში თეიმურაზს ეკუთვნის პირველი ცდა ახალი საზომის მონახვისა. ეს ცდა, როგორც ჩანს, უშედეგოდ დამთავრებულა; მხოლოდ ერთ ლექსში „შვიდთა კრებათათვის“ თეიმურაზი მიმართავს ე. წ. „ჩახრუხაულს“ და ამ მეტრის გზით—შინაგან რითმას. ოდების საზომს ის ვერ ჰფლობს: პოეტმა ვერ აღჭურვა ეს საზომი ახალი ფუნქციით. სამაგიეროდ თეიმურაზის სკოლა (არჩილი და სხვ., ხოლო უფრო გვიან—საბა ორბელიანი და სხვ.) „ჩახრუხაულს“ ხშირად მიმართავს.

მაშასადამე, თეიმურაზის რეფორმა ჟანრის ფარგლებს არ გასცილებია, მან ვერ შესძლო ახალი მეტრის მონახვა ახალ ჟანრში.

* *

თეიმურაზის განსაკუთრებულ პოეტურ ღირსებებს ხედავენ მის მაჯამებში.

თეიმურაზმა გააცოცხლა და დომინანტური მნიშვნელობა მიანიჭა ლექსის ერთს კომპონენტს: ომონიმს. ამით ერთგვარი სიცოცხლე შეიტანა კლასიკურ პოემიდან ნასესხებ სტროფებში. ომონიმს თითქოს უნდა აენაზღაურებინა ლექსის ინტონაციის სიღარიბე.

მაჯამებს მიმართავს რუსთაველიც, მაგრამ „ვეფხისტყაოსანში“ ის გვხვდება, როგორც შემთხვევითი მოვლენა, რო-

გორც რ უ დ ი მ ე ნ ტ ი ჩ ა ხ რ უ ხ ა ძ ი ს ო დ ე ბ ი დ ა ნ . მ ი ს ი თ ა ვ ი ს ე ბ უ რ ე ბ ა მ დ გ ო მ ა რ ე ო ბ ს შ ე მ დ ე გ შ ი : ს ტ რ ო ფ შ ი ა ნ ტ ა ე პ შ ი შ ე ს ა რ ი თ მ ა ვ ი ს ი ტ ყ ე ვ ბ ი ფ ო ნ ე ტ ი კ უ რ ი შ ე მ ა დ გ ე ნ ლ ო ბ ი ს მ ხ რ ი ე უ ც ვ ლ ე ლ ა დ მ ე ო რ დ ე ბ ი ა ნ , ხ ო ლ ო მ ა თ ი მ ნ ი შ ე ნ ე ლ ო ბ ა ი ც ვ ლ ე ბ ა . ე რ თ ი ს ი ტ ყ ე ვ ა , ო მ ო ნ ი მ ი , შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ე ლ ი ა დ ა უ ყ ო ფ ლ ა დ გ ა ნ მ ე ო რ დ ე ს ს ტ რ ო ფ ს ი ყ ე ე ლ ა ს ა რ ი თ მ ო რ ი ე შ ი , ს ა დ ა ც მ ა თ ე რ თ მ ა ნ ე თ ი ს ა გ ა ნ გ ა ნ ს ხ ვ ა ე ბ უ ლ ი მ ნ ი შ ე ნ ე ლ ო ბ ა ა ქ ე თ , ა ნ კ ი დ ე ვ დ ა ყ ო ფ ი ლ ი ქ ე ნ ს ც ა ლ კ ე ნ ა წ ი ლ ე ბ ა დ , ა მ ნ ა წ ი ლ ე ბ ი ს ს ე მ ა ს ი ო ლ ო გ ი ზ ა ც ი ს მ ი ზ ნ ი თ (მ ა გ . : „ ა ს ე რ ა , “ „ ა ს ე , რ ა ! “) .

თეიმურაზი კარგად ფლობს ომონიმების ტექნიკას. ამ ხელოვნურ ფორმას ჰქონდა თავისი დანიშნულება (არსებობდა დიდი ინტერესი მაჯამების მნიშვნელობის ამოხსნისადმი). რასაკვირველია, მაჯამა არ შეიძლება ჩაითვალოს ლექსის პოეტურ ფორმად, მაგრამ აქ ისტორიული პერსპექტივის დაცვაა საჭირო: არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მაჯამები მკითხველის ყურადღებას აჩერებდა სტილის შინაგან მომენტზე, ლექსის აზრის დენაზე. მაჯამა არ იყო ინერტული ფორმა ლექსისა — ეს კი ბევრს ნიშნავდა.

უმთავრესი ნოვატორული დამსახურება თეიმურაზისა მაინც მდგომარეობდა ქანრის განახლებაში: მაჯამები, გაბაასება, ანბანთქებანი — ფორმათა ეს შედარებითი მრავალფეროვნება — წარმოადგენდა დიდ ნაბიჯს წინ თანამედროვე ლიტერატურაში, — ირანულიდან პოემების თარგმნასა (დაუსრულებელი ვერსიები „შაჰ-ნამესი“, „იოსებ-ზილიხანიანისა“ და სხვ.) და „ვეფხისტყაოსნის“ მიმბაძველობასთან („ომიანიანი“, ნანუჩას დამატებანი) შედარებით.

ამ ფაქტში უნდა ვეძიოთ ახსნა თეიმურაზ პირველის ავტორიტეტისა აღორძინების ხანის მწერალთა შორის.

* *

თეიმურაზი სუბიექტურად ე. წ. საერო მწერლობას თითქოს უარყოფდა, მაგრამ რელიგიურად განწყობილი პოეტიც კი იძულებულია აღიაროს, რომ:

საღმრთო წიგნი ბევრი წახდა უყდოთა და უბუდობით,
საშაიროს ინახავენ სტავრის ბუდით ან ნახლობით.

ჩვენ არ ვიცით მეორე პოეტი, რომელსაც ასეთი განცხადება ეკუთვნოდეს:

სპარსთა ვნისა სიტყობიან მასურვა მუსიკობანი!

ამიტომ მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე ირანული პოეზიისა და თეიმურაზის შემოქმედების ურთიერთობის საკითხს. აქ მართო მისი პოემების თემატური გენეზისისა და პროტოტიპების ძიებით არ უნდა განისაზღვროს კვლევის არე.

მაგრამ შეუძლებელია ითქვას, თითქოს თეიმურაზი ყოველთვის მიმართავდეს ირანელ ავტორებს; მისი ლირიკული ლექსების ანალოგების ძიება ქართული ლიტერატურის გარეთ ვერ მოგვეცემს დამაჯერებელ მასალას. უფრო მართებული იქნებოდა აგვეხსნა, თუ როგორ გადაუშავდა ირანული გავლენის ნაკადი თეიმურაზის ლექსებში, პოეტური მეტყველების რომელი მხარის გაძლიერებას შეუწყო ხელი მან.

ისეთი ლექსები თეიმურაზისა, როგორცაა, მაგალითად, „სოფლის სამღურავი“, თავისი ემოციური ტონით უფრო ადგილობრივი წარმოშობისაა, ვიდრე ირანული სუფიზმის მოტივების ნიადაგზე აღმოცენებული. თავი რომ დავანებოთ ლექსის ახსნას ავტორის ბიოგრაფიის საშუალებით, თეიმურაზს ლიტერატურული გზითაც შეეძლო მიეღო მისი თემაკლასიკური ეპოქიდან. ტაეპები:

უწყის უფალმან, სოფელი არავის გაუთავდების,
მე მას ვკვლობ, ვინცა მიენდოს...

ან კიდევ:

ნეტაი ყველამ იცოდეთ, სოფელი როგორ მქნელია
კაცსა მიინდობს ლალატად...

და სხვ. —სავსებით ეხმაურებიან „ვეფხისტყაოსნის“ საკმაოდ ცნობილ სტროფებს.

ამიტომ საკითხი უნდა დაისვას იმის შესახებ, თუ ირანულმა გავლენამ ქართული ლექსის რომელი თემატური ტრადიციის აღდგენა გამოიწვია თეიმურაზის შემოქმედებაში.

სულხან-საბა ორბელიანი

ყოვლადე იკირვინ და ლამეთა ათენ: რამეთუ
უფროსნი წიგნი ლამით სანთლითა უთარგმნიან...

გიორგი ათონელი:

ცხოვრებაჲ ფოთკმესი (XI საუკ.).

ქართული კულტურის ბუნებრივი ევოლუციის შეწყვეტის შემდეგ, რომელიც მონგოლთა ბატონობას მოჰყვა ჩვენში, უცნობია მეორე მოღვაწე, რომელიც ასე ორგანული, ასე ქართული და ასე მრავალმხრივი ყოფილიყო თავის სამწერლო, სამეცნიერო და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში, როგორც სულხან-საბა ორბელიანი. შემოქმედებისა და ბიოგრაფიის მთლიანობის თვალსაზრისით მას პირველი ადგილი უჭირავს აღორძინების ეპოქის მწერალთა შორის. ამიტომ გვიყვარს ჩვენ სულხან-საბა—განსხვავებული ტიპი ქართველი მწერლისა XVI—XVIII საუკუნეთა მანძილზე.

სულხან-საბა ორბელიანმა ჩინებული განათლება მიიღო. მისი ჰაბუკობაც ბედნიერი იყო, როგორც თვითონ წერს, „ზრდიდენ სათუთად და ნებიერად, ვითაც შვენის თავადთა ძეთა“. დიდი ნიჭისა და სიბრძნის წყალობით სულხან-საბას წილად ერგო პირველი ადგილი სპეროდა სამეფო კარზე და მთელი ქვეყნის ჭირ-ვარამზე ეზრუნა. არის რაღაც მომხიბვლელობა მის გარეგნობასა და კეთილშობილ რაინდობაში და აკი ასე შესაფერისად ისმის უცხოელის სიტყვები—„მთელს საქართველოს მამად მიაჩნიაო“.

არ შეიძლება ითქვას, თითქოს ეპოქა და გარემო, რომელშიაც საბას მოუხდა ცხოვრება, ხელსაყრელ პირობებს ჰქმნიდა ასეთი სრულყოფილი პიროვნების წარმოშობისათვის.

სულხან-საბას ცხოვრება სავსეა სულიერი კრიზისებით, დაბრკოლებებით, განმარტოებითა და ბედის ირონიით. მიუხედავად ამისა, მწერლის პიროვნული სახე და შრომანი მთლიანია და ჰარმონიული.

ანგარებით სავსე კარისკაცთა, გონებაშეზღუდულ ფეოდალთა და კარიერისტთა შორის დიდ ქართველ პატრიოტს მრავალი ტანჯვა ხვდა წილად, არაერთხელ ჩამოუშორებიათ იგი სახელმწიფოს მართვა-გამგეობიდან. ეპოქის სუსხმა აიძულა საბა დავით გარეჯის უდაბნოს შეჰკედლებოდა მარტვილობისათვის. და ეს კაცი, რომელსაც მეფე მიმართავდა ხოლმე გაკირვებისას, რამდენჯერმე მოგზაურობს საქართველოს უკეთესი მერმისის საძიებლად ჯერ ირანში, შემდეგ კი ევროპაში. რომის პაპთან და ლუდოვიკო XIV-ის „ბრწყინვალე“ კარზე სულხან-საბა ორბელიანი კარგს შთაბეჭდილებას სტოვებს თავისი ქეუითა და სიღარბაისლით; მაგრამ საკუთარ მიწა-წყალზე ფეხის დადგმის უმაღლეს ქართველ დიპლომატს ახალს უსიამოვნებას შეამთხვევდნენ ხოლმე.

ლიტერატურული და სამეცნიერო მუშაობის მხრივაც თავისი დროის მეტრს წარმოადგენდა იგი. ვახტანგ VI გასაჩაღხავად უგზავნის „ქილილა და დამანას“ თარგმანს და სულხან-საბაც ასწორებს ხელნაწერს ჩვეული სიფაქიზითა და გემოვნებით; ჯერ კიდევ ქაბუკობაში დაიწყო მუშაობა „ლექსიკონზე“, რომელსაც დღემდე არ მოეპოვება ბადალი ქართულ ლექსიკოგრაფიულ ლიტერატურაში, ადგენს ბიბლიის მონუმენტალურ კონკორდანსს, ამუშავებს „ევროპაში მოგზაურობის“ დღიურს, წერს ლექსებს, სტოვებს იშვიათ ჰომილეთიკურ მემკვიდრეობას; „სიბრძნე სიცრუისა“ კი, ყველანიშნით, ახალგაზრდობაშივე დაუწყია, მაგრამ, ჩანს, ავტორი მას შემდეგშიაც ავსებდა და ავრცელებდა ახალი იგავ-არაკებით.

და ყველაფერი ეს—დიდს სახელმწიფოებრივ მოღვაწეობასთან ერთად! „ლექსიკონის“ ბოლოს მიწერილია ავტორისავე დამახასიათებელი ფრაზა: „ერისაგანი იყო და წარჩინებული და სოფლისა საქმეთაგან უცალო იყო“. ეს სიტყვები უნებლიედ გვაგონებენ ძველი ქართველი მწერლების შესახებ

თქმულს: სოფლითგან უცალო იყვნენ და უფროჲსი ღამით უწერიათო.

სულხან-საბა ორბელიანი უშუალო გამგრძელებელი იყო X—XII საუკუნეთა ქართველი მოღვაწეების ტრადიციისა.

* *

არც თეიმურაზ პირველის სუფიური პესიმიზმით შეფერილი პოეზია, არც არჩილის რეალისტური ეპოსი, არც ბესიკის რაფინირი მუჰამბაზური ლირიკა არ შეიძლება შევაღაროთ სულხან საბა ორბელიანისა და გურამიშვილის უაღრესად ქართულ შემოქმედებას.

თეიმურაზს ჩვენ ვიცნობთ, როგორც მღელვარე ბიოგრაფიის მქონე მეფე-პოეტს, ავტორს შესანიშნავი ლექსისა „სოფლის სამღურავი“, რომელშიაც ბედისადმი ჩივილი იშვიათი დრამატიზმით არის გამოთქმული. მაგრამ თავისი შემოქმედების ზოგადი ხასიათის მიხედვით თეიმურაზ პირველი მაინც აღმოსავლური სკოლის მწერალია.

არჩილ მეფის ლირიკა მოკლებულია ღრმა ინდივიდუალურ აქცენტს. იგივე ითქმის ბესიკის სუფთა ლექსებზედაც...

რაც შეეხება დავით გურამიშვილს (რომელმაც საბასავით უცხოეთში დალია სული) თავისი ქვეყნის ტკივილებს იგი განიცდის დიდის უშუალობით, მთელი გულითა და ნერვებით. გურამიშვილი გამგრძელებელია ქართული კლასიკური მწერლობის ხაზისა; იგი იყო მძაფრი ტემპერამენტისა და მღუღარე სულის პოეტი, რომელსაც არ ჰყოფნიდა სიწყნარე თავისი ქვეყნისა და საკუთარი თავგადასავლის თხრობისას.

სულხან-საბა ორბელიანი ამათგან გამოირჩევა, უწინარეს ყოვლისა, ინტელექტით, სიბრძნით, გონების თამაშით—ირონიითა და სკეპსით. და არა მარტო იმით, რომ საბა თავის თავში აერთებდა პოეტსა და მეცნიერს, არამედ იმ თავისებური დამოკიდებულებით მოვლენებისადმი, რომელიც მას შეუმუშავა ცხოვრების გამოცდილებამ.

რასაკვირველია, სულხან-საბა პირველ ადგილს უთმობს სხვა ქართველ მწერლებს, მაგალითად, პოეტური აღტაცების

დროს,—როცა პოეზია გვეკირდება ჩვენი ემოციების თანამგზავრად (გურამიშვილი); მაშინაც, როცა მწერლის შემოქმედებისაგან მოველით პლასტიკურ თუ მუსიკალურ ზეგავლენას (თეიმურაზ I, ბესიკი); სამაგიეროდ სულხან-საბა ორბელიანი შეუდარებელია იქ, სადაც მწერლობა ცხოვრების მასწავლებლად გამოდის, ხოლო აზრის სიმახვილეს ინტელექტუალური ტკობის ქვეყანაში შევეყვართ. მწერლის შემოქმედების ეს განსაკუთრებული თვისება მხილებულია ქართული პროზის შედევრში „სიბრძნე სიცრუისაში“, აგრეთვე „ლექსიკონში“ და ჰომილეტიკურ ნაწარმოებებში.

* *

„სიბრძნე სიცრუისაში“ მოთხრობილია ერთი არაკი, რომელიც აქ მთლიანად მოგვყავს:

„ორნი კაცნი იყვნენ ქალაქსა ერთსა. ერთი წამდაუწუმ სულ ტიროდა და ერთი სრულებით იცინოდა, რომე მოწყენილს ვერავინ ნახევდა. ჰკითხეს მოტირალს კაცსა:—ავზე და კარგზე, საცინელზე და სატირელზე, სულ რატომ ტირიო?— მან ეგრე თქვა:—რა ვქნა? ეს სოფელი მოკლეა, ყოველნი კაცნი ამ საწუთროს საქმეს შვრებიან, საუკუნო სასჯელი დაუვიწყებიათ, და მით ვტირი, ყოველნი ჯოჯოხეთს იშენებენო.

მერმე მას მოცინარეს კაცს ჰკითხეს: შენ რა გაცინებსო?—მან ესრე თქვა:—ეს სოფელი მოკლეა, ყოველნი კაცნი ავს შვრებიან, კარგს არ იქმონენ. ყოველს კაცს ვუქადაგე, ვურჩიე, ვერა დავაჯერებინე რა და აწ სიცილს ძალი მივეც. მეც რომ ზრუნვით თავი მოვიკლა, რას მარგია, ან მათი რა სარგებელია?“.

„აწ სიცილს ძალი მივეცო!“—ლაპარაკობს თვითონ საბა. მას შველის ეს სიცილი, როგორც იარაღი და საშუალება სიღუბეპირეთა ასატანად ცხოვრებაში. სულხან-საბა ორბელიანს, ალბათ, არ აკლდა ირონია იმათ მიმართ, ვისაც ამოდ ასწავლიდა და რჩევა-დარიგებას აძლევდა ხოლმე მეფის კარზე სამსახურის დროს.

მთელ რიგ არაკებს წითელი ძაფივით გასდევს აგრეთვე ფა-

რული იქვე. ერთ ადგილას („ორი პურით მასპინძლობა“) სულხან-საბა ორბელიანი გვაფრთხილებს:

„მუდამეამ ფრთხილ იყავ, სახლშიაც იყო.“

„ქარგისათვის კარგი არავის უქმნია“ — იმეორებენ მისი არაკების მთხრობელნი.

სულხან-საბა დაექვევებულია თანამედროვეების მიმართ. მას არ სწამს პილიგრიმების სიწმინდე; დასცინის ყიამყრალებს, რომელთა მოწოდებას სიცრუისა და ბოროტების გავრცელება შეადგენს; სძულს ფლიდი კარისკაცები, ვაზირები...

თუ შინაარსის მხრივ ამ ჟანრში სულხან-საბა ზოგჯერ დავალებულია აღმოსავლეთისა და ნაწილობრივ ევროპის მწერლებისაგან (უფრო კი ქართული ფოლკლორისაგან), — სამაგიეროდ მთავარი იდეებისა და საერთო ტენდენციის მხრივ იგი სრულიად განსხვავდება წინაპრებისაგან. არც ეზოპეს შიშველი დიდაქტიკა, არც არაბულ-ირანული არაკების პრიმიტიული მორალისტიკა არ შეეფერება „სიბრძნე სიცრუისას“ არაკების ხასიათს. ამ უკანასკნელთა მთავარი ნიშნებია — ფაქიზი (ზოგჯერ მწვავე) ირონია და სკეპსისი.

სულხან-საბა არ ცდილა ყოფილიყო მკაცრი სატირიკოსი და ჩვენი ფიქრით შეცდომაა ანალოგიის ძიება სვიფტთან. საბას აკლდა „გულივერის მოგზაურობისა“ და „კასრის ზღაპრის“ ავტორის გამანადგურებელი სარკაზმი.

„სიბრძნე სიცრუისას“ ირონია — მიმართული თანამედროვე ეპოქის მრავალი სიმახინჯისა, ადამიანურ ნაკლოვანებათა და ეკლესიის (ქრისტიანულისა და მაჰმადიანურის) მოღვაწეების წინააღმდეგ, — ყოველთვის გამომდინარეობს მშვიდი თხრობიდან. ავტორს ამისთვის არ სჭირდება დამამცირებელი ეპითეტების დახვევა. მისი ირონია მუდამ გამჟღავნებელია.

აი როგორ დასცინის სულხან-საბა, მაგალითად, პილიგრიმებს (მოგვეყავს დასაწყისი არაკისა „მოდღარი მელა“):

„ერთი მელი დაცანცარებდა, ძველათგან თურე ნასოფლარი ყოფილიყო. სამღებროს ქვეერი, ღილით სავსე; პირლია დარჩომილიყო. სღვასა იქიაქა, შიგ თურე ჩავარდა, ამობორტყდა, ამოვიდა. მელი შავად შეღებილი შეიქნა. და

დაიწყოს სიარული. ერთი მამალი შემოეყარა. ჰკითხა მელსა:—
რა დაგმართებიაო?—მელმან უთხრა: „ჩემნი დღენი ცოდვის
ქმნით დავალამე. ახლა ჰკუა მოვიხმარე, ეს სოფელი გავუშვი,
ბერად შევდეგ, იერუსალიმს მინდა წავიდეო“.

ასეთივე ფაქიზი ირონიით მოგვეთხრობს სულხან-საბა ჰა-
ლაბელ ყადზე, რომელიც „ქაბას მია“ და ჯორს ეძებს სა-
ყიდლად („ყადი და ჯორი“).

„სიბრძნე სიცრუისაში“ მოჩანს თვითონ ავტორის დამო-
კიდებულება სინამდვილის მიმართ და თუ ვილაპარაკებთ
ანალოგიებზე, შეიძლება უნებლიეთ გავიხსენოთ ლეონარდო
და ვინჩის ცნობილი „Favole“ (იგავნი), რომელშიაც იტა-
ლიელი გენიოსი საკუთარი ცხოვრების გამოცდილებას აჯა-
მებს და მისი იქვი ადამიანისადმი უკიდურეს, ნიჭილისტურ
უნდობლობაში გადადის. მაგრამ სულხან-საბა ორბელიანი
ასე შორს არ მიდის. მისი სკეპსისი შემწყნარებელია და
ცხოვრებასთან შემარტივებელი. მწერლის გონება ერთნაირად
წყნარია ბედისა თუ უბედობის მიმართ.

სულხან-საბა ორბელიანს თანამედროვენი ერთხმად უწო-
დებდნენ ბრძენს. არც ერთ ქართველ მწერალზე არ უხმა-
რიათ ეს ეპითეტი ისე ხშირად, როგორც სულხან-საბას შე-
სახებ. მას მართლაც შეეფერებოდა ეს სახელი რუსთაველი-
სებური გაგებით:

ანუ არის ბრძენი ვინმე
მალალი და მალლად მხედი
არცა ლხინი ლხინად უჩანს,
არცა ჰირი ზედა-ზედი,
ვით ზლაპარი ასე ესმის
უბედობა თუნდა ბედი,
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს,
გონება უძს ვითა მტრედი.

რადგან სულხან-საბასაც რუსთაველისებური დამოკიდებუ-
ლება ჰქონდა საერთოდ ადამიანის სიცოცხლისა და ბრძოლე-
ბისადმი. მისი გონება „მალლად მხედი“ იყო, იგი ყველაფერს
ბუნების უმაღლესი კანონის თვალსაზრისით უტკეპროდა. აი
ნაწყვეტი მისი ჰომილეტიკური შემოქმედებიდან:

„ვაი უგუნურებასა თქვენსა, არა იცით, რამე თუ გვარი კაცისა უადვილეს არის შესამუსვრელად ვიდრეღა ჭიქა ლენისა და სიკვდილი უმახლობელ არს, ვიდრეღა თვალთა დაწამწამება და სოფლისა ამის დიდებანი უადვილესად განბნევალი არის, ვიდრეღა ქარისა სისასტიკისაგან ბზე“.

ეს სტრიქონები ამხელენ დავით გარეჯის უდაბნოში მარტობით დამწვარი სულის ღაღადისს, ძველი აღთქმის მკითხველ მწირს, რომელსაც თავის სენაკში ანალოგზე უძევს დაბადება და გადაშლილი აქვს იგი იმ ადგილას, საიდანაც „ეკლესიასტე“ იწყება.

* *

მაგრამ სულხან-საბას ირონია და იქვი, მისი „მალლად მხედი“ გონება, არასოდეს არ უარყოფდა ცხოვრებასთან შერიგებას. უწინარეს ყოვლისა, ეს ჩანს მის დიდ სიყვარულში ადამიანისადმი. მართალია, სულხან-საბა ორბელიანი გვასწავლის „მუდამ ეამს ფრთხილ ვიყოთ“, სახლში ყოფნის დროსაც კი, მაგრამ მოგვიწოდებს ამხანაგის პატივისცემისაკენაც. მისი სიტყვებია:

„კარგი ამხანაგი ადვილად არ იშოვების, გზაზედ ცუდად არ იპოვების, იათად ვერავინ იყიდის. ამხანაგი ციხე წყლიანია, ზღუდე მაღალია, სიმაგრე დაურღვეველია. ამხანაგი ფრიადია, სიხარულთა გამამდიდრებელია, სუფრათა შემამკობელია. ამხანაგი გულთა ნათელია, თვალთა ჩინია, მკლავთა ძალია და ზურგთა მბელია. ამხანაგი მტერთათვის მაზიანებელია, მოყვარეთათვის სამედოვნება, უცხოს თანა გამოსაჩენია და მეცნიერსა თანა მოსამსახურება. ამხანაგი მარტოსათვის ხმის გამცემია, ჯართათვის მარგებელია და ცოტას კაცთა შემამკვეელია. ამხანაგი ჭირში მომხმაროა, სნეულებაში მკურნალია, სიკვდილში თავის წამგებია. ამხანაგის უკეთეს ვის იშოვნი? რათ გძულან, რად ეშუღვლი, რად ეკამათები? მე მრავალი კარგი კაცი მინახავს, მამაშვილობასა და ძმობას გაპყროდეს და ამხანაგს შესწყობოდეს. ამხანაგი თუ არ სიყვარული, საქიშპარი

არა არის რა“. სულხან-საბა ორბელიანი აქ პირდაპირ ქადაგებს იმას, რასაც რუსთაველი „ვეფხისტყაოსანში“!

მისი შესანიშნავი ცხოვრებაც ამ დეკლარაციას ადასტურებს. საბას უყვარდა ვახტანგ VI, რომელიც მისი აღზრდილი იყო და რომელსაც უანგაროდ ემსახურებოდა. მაგრამ მოხდა ისე, რომ სულხან-საბა ჩამოაშორეს მეფეს კარისკაცებმა. მასზე გამართლდა „სიბრძნე სიცრუის“ ერთი არაკის გმირის, ანაკოფიელი მეფის, იგავი: თავის ქვეყნის ერთგული მსახური უკანასკნელად კიდევ გაჰყიდეს! „ჩემი ერთგულნი სარჯელნი ბოროტად უთხრეს ჭორითა (მეფესო)“, — ამბობს თვითონ საბა. მარტოობასა და სიღარიბეში ატარებდა იგი სიბერის დღეებს, მაგრამ მეფე თვითონ მიხვდა დანაშაულს და რუსეთს გამგზავრებისას ისევ მიიხმო. 65 წლის მოხუცი სულხან-საბა გვერდით უდგას მეფეს და მასთან ერთად იზიარებს მოგზაურობის სიძნელებს.

სკეპტიკოსი სულხან-საბა ორბელიანი უფაქიზესი მორალის რაინდი იყო.

* *

სულხან-საბა ორბელიანმა შედარებით ადრე მიაღწია იდეალურ კანონს: ადამიანებსა და საგნებზე ისე საუბარს, რომ მოჩვენებითი გულუბრყვილობა თბრობაში იმავე დროს ცხადყოფს ძნელად მისაღწევ სისადავეს.

სულხან-საბა არსად არ უმაღლებს ტონს, ის არ არის ალტაცების მწერალი. ამ თვისებამ ააცილა მას ყალბი პათოსი, რეზონერობა და ჭარბი გრძნობიარობა.

სულხან-საბა ორბელიანი დიდი მცოდნე იყო ქართული კლასიკური მწერლობისა. ლექსიკონზე მუშაობამ მოსთხოვა მას ნათარგმნი ფილოსოფიური ტრაქტატების, მატეიანეების, საერო და სასულიერო ლიტერატურის მრავალი ძეგლის იშვიათი სიზუსტით შესწავლა. ამის შემდეგ მას ხელთ ჰქონდა არა მარტო უძლიდრესი ლექსიკური მარაგი, არამედ სიტყვათა კომბინაციებისა და ფრაზის გამართვის საშურო გამოცდილებაც.

„სიბრძნე სიცრუისას“ ავტორმა დასწერა „უამსა სიკბაბუ-
კისა მისისა.“ ახალგაზრდობაშივე დაასრულა საბამ თავისი
„ლექსიკონი“. „მოგზაურობა ევროპაში“ კი დაწერილია 60
წლის მწერლის მიერ. ორივეს — „სიბრძნე-სიცრუისას“, და
„მოგზაურობას“ — აერთებს სტილიური მსგავსება: თხრო-
ბის სისადავე და ელიპტური წყობა ფრა-
ზისა.

გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ „ქილილა და დამანას“
რედაქცია და ჰომილექტიკური ნაწარმოებნი. პირველი „გაი-
ჩალხა“ გარკვეული შეკვეთით, რის გამო მასში არქაული ელე-
მენტები და რიტორიული ტონი სკარბობს, ხოლო დავით გა-
რეჯის უდაბნოში ნაწერ ლოცვებში ავტორს, ბუნებრივია, არ
შეეძლო დაეცვა თხრობის საკუთარი მანერა. მიუხედავად ამი-
სა, ორივეში გამოსკვივის საბას სტილის ზოგიერთი დავისე-
ბურებანი. მათ შესახებ — ცოტა ქვემოთ.

როგორ ავხსნათ სულხან-საბას ასეთი დამოკიდებულება
მხატვრული მეტყველებისადმი?

თქმა იმისა, რომ „სიბრძნე სიცრუისას“ არაკები შეუძლებელი
იყო ანტიკლერიკალურად განწყობილ ახალგაზრდა სულხანს
დაწერა მწიგნობრული ენით — არათერს არ ხსნის. მაშინ იბა-
დება კითხვა: რატომ არ წერს 60 წლის კათოლიკე საბა თა-
ვის „მოგზაურობას“ იმ ენით, რომლითაც მაგ. ტიმოთე გაბა-
შვილი წერდა თავის „მოხილვას“? მაშასადამე, თანრული მო-
მენტი აქ მოსატანი არ არის.

მეორე მოსაზრება — რომ სულხან-საბა ორბელიანი ხალხუ-
რი ენის დიდ გავლენას განიცდიდა — მიუთითებს საყოველ-
თაოდ ცნობილ ფაქტზე, მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო სა-
კითხს მაინც არ სწყვეტს. ჯერ ერთი: სულხან-საბას ენა
თუმცა უბრალოა, იგი მაინც განირჩევა ხალხურისაგან. საკმა-
რისია შევადაროთ „სიბრძნე-სიცრუისა“ ეპოქის სიგელ-გუჯ-
რებს ან უფრო ნაგვიანევი ხანის ნაწარმოებს — იესე ოსეს-ძის
„თავგადასავალს“, რომ მაშინვე დავინახოთ განსხვავება საბას
ზომიერ და აღნიშნული ძეგლების ვულგარულ ენას შორის.
ეს განსხვავება ჩანს აგრეთვე ჩვენამდე მოღწეულ საბას ეპის-
ტოლარულ მემკვიდრეობასა (იხ. თამარაშვილის წიგნში) და

მისი დროის კერძო მიმოწერას შორის (შდრ. ვახტანგ VI-ის ბარათები იქვე). თვით გურამიშვილი უფრო ახლოსაა სასაუბრო ენასთან, ვიდრე საბა.

სულხან-საბა ორბელიანის სისადავე შედეგია სიტყვაზე ხანგრძლივი მუშაობისა.

ორი ნაკადის—ხალხურისა და ლიტერატურულის—შეხვედრაში ჩამოყალიბდა საბას ლიტერატურული ენა. რომ მას გამოუმუშავებული ჰქონდა საკუთარი პოეტიკა, ჩანს თუნდაც იქედან, რომ მწერალს შეეძლო ემუშავნა საწინააღმდეგო მიმართულებითაც: მის მიერ გასწორებული „ქილილა და დამანას“ თარგმანი ამის საბუთს წარმოადგენს.

„თიმსარიანის“, „მელის წიგნის“ ან ეზოპეს იგავ-არაკთა ქართული თარგმანების „სიბრძნე სიცრუისასთან“ შედარებისას ცხადად ირკვევა ამ უკანასკნელის სტილიური ორიგინალობა. რაგინდ დამოკიდებული არ იყოს სულხან-საბა შინაარსობრივად ამ ჟანრში მსოფლიო ლიტერატურის სხვა თხზულებებისაგან¹, სიტყვათა დალაგების წესი, ფრაზული მიმოხრა და ირონიული ტონი მის არაკებს განუმეორებელ ორიგინალობას ანიჭებენ.

ჯერ თხრობის მანერის შესახებ.

„სიბრძნე-სიცრუისაში“ მიღწეულია არაჩვეულებრივი სიზუსტე მოქმედების გადმოცემისა, ფრაზა ყოველთვის ავსებულაა შინაგანი დინამიკით. სულხან-საბა მტრობს ვრცელ აზრებს, სამაგიეროდ მთელი ნაკვეთი იმდენად შეკუმშულაა შიგნით, რომ ორ წერტილს შორის მოქცეული სტრიქონი მთე-

¹ მეცნიერული ძიებანი ამ მიმართულებით ჩატარებული აქვთ პროფ. ალ. ცაგარელს. (იხ. მისი „Книга Мудрости и Лжи“ Савхи-Сулхана Орбелиани СПб, 1878); პროფ. კორნ. კეკელიძეს (ქართ. ლიტ. ისტორია, ტ. II, 1924). პროფ. ზ. ავალიშვილს (Die Weisheit der Lüge, gesprochen von Sulchan-Saba Orbeliani, Berlin, 1933, გვ. 11—53: Einleitung) და სხვ.

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში სრულიად დაუმუშავებელია „სიბრძნე სიცრუისას“ სიუჟეტური კონსტრუქციის საკითხები, გაკვრით, მაგრამ საინტერესო შენიშვნები აქვს გამოთქმული ვ. შკლოვსკის საბას არაკების შესახებ წიგნში: О теориях прозы, изд. Крив, 1925, გვ. 64, 92, 95).

ლი აბზაცის შესატყვის როლს ასრულებს. ამიტომაც სულხან-საბას პროზაში სტრიქონი მეტწილად მიემართება არაკის მოქმედ გმირებს, იქ ყოველთვის ისმის მოქმედის სახელი, ნაცვალსახელი, ან ორივე ერთად. ამით არის გამოწვეული სიმრავლე ფორმებისა—„მან“, „მას“, „იგი“, „მის“, და სხვ, მოგვეყავს მაგალითები პირველი ფურცლებიდანვე:

„მის კაცისა პატრონი იგი ურია მისანი იყო. სცნა ყოველი იგი ყოფილი, გაწყრა კაცსა მას ზედა, შეიპყრა, აიალაფა, მერხმლეს მისცა იგი სიკვდილად“...

„წავიდა კაცი იგი, მოვლო მრავალი ქვეყანა და უცნაურად მოვიდა ქალაქსა მას მეფისას. მეფე მალალთა ჩარდახთა ზედა ჯდა ნადიმაღ და მგოსანი იგი იმღერდეს. ერთმან მათგანმან იცნა პატრონი მისი ქვე გავლილი, ატირდა და ჩანგი ხელთაგან გააგდო. კითხა მეფემ:—რა დაგემთხვიაო?—მან მოახსენა ნახული მისი. მონახეს კაცი იგი და პოვეს“ („ხორასანელი მეფე“).

სახელები აქ ძალიან ახლოსაა ერთმანეთთან. აი ცალკე სტრიქონებიც:

„იწყინა მან კაცმან და ეგრე თქვა“...

„შეესწრაფა ხუროსა და მან კაცმან უთხრა:“...

„წარიღო კაცმან მან და წავიდა“.

„მან კაცმან სიგლახაკისაგან შეიწყალნა“.

„მდიდარი იგი წავიდა და არაბმან პური ხუროსავე მიუტანა, მან ყოველივე სათხოვარი მისცა“ („ძუნწი ვაჭარი“).

სულხან-საბას პროზაში განდევნილია ვრცელი გრამატიკული პერიოდები, ცნებათა სიმრავლე აბზაცებში, სამაგიეროდ ბევრია მოქმედება და საგნობრივი კონკრეტობა. აი მთელი არაკი:

„ერთი ყრუ კაცი იყო და ხარი დაეკარგა, საძებნელად წავიდა. ერთი კაცი შემოეყარა. კითხვა დაუწყო. თურე ის კა-
52

ცი უფრო ყრუ იყო და ვირი თურე ეპოვნა. მან ხარისა შე-
იტყო. ასე უთხრა:—ვირი თუ შენია, საპოვნელა მომეცო!
ერთმანერთისა ვერ შეიტყეს.

ერთი ცხენოსანი კაცი მოვიდოდა და ქალი ვინმე გავას
უჯდა. მივიდენ მასთან. ამან ამისი ხარისა უთხრა, მან მისი
ვირისა, თურე ის უფრო ყრუ იყო, ეგონა დიაცს მართმევე-
ნო. ფიცი თქვა:—ცოლი მომიკვდა, ეს იმისი მოახლე არის,
სხვისას ნუ გონებთო.—ვერც ერთმა ვერა გაიგეს რა. ყაღ-
თან წავიდენ, ყველამ თავიანთი საჩივარი თქვეს. ყალი თურე
სიბერით დაყრუებულიყო, რამაზანი იყო. ეს მოჩივარი მთვა-
რის გამოჩენის მახარობელი ეგონა. თქვა:—რადგან მთვარე
უნახავთ, ნალარას ჰკარითო!—ვერც ერთმან ვერა გაიგეს რა“.
(„რამაზანის მთვარე“).

ამ არაკში თვითეული სტრიქონი ახალ მდგო-
მარეობას უჩვენებს. მწერალი თითქოს გაურ-
ბის გაშლილ აბზაცს და ორ წერტილს შორის
მდგომარეობის აღმნიშვნელ პერიოდების შე-
ერთებას კავშირის მრავალი ფორმით.

კიდევ მოვიყვანთ ერთ არაკს მთლიანად:

„ერთი მკერვალი იყო დია ქურდი. რაც ნაქსოვი გამოჭ-
რის, ბევრი მოიპარის. ლამესა ერთსა ნახა სიზმარი: პირთა
ხე ამოსლოდა და ყოველი ნაპარევი ნაჭერი ზედ ეკიდა რტოთა.
რა გაეღვიძა, შეშინდა, შვილს უთხრა:—როდესაც შემატყო
მაკრატელთა ხმარებასა შიგან პარევა, ხე მომაგონეო!—ერთ-
მან დიდებულმან დიახ უცხო ოქროქსოვილი გამოაქრევინა.
რა პარევა დაიწყო, შვილმა ხე მოაგონა. ეწყინა მკერვალსა,
მაკრატელი პირში ჩასცა და ეგრე უთხრა:—ამისთანა ნაქსო-
ვი როდის ეკიდა მას ხეზედაო?“ („ქურდი მკერვალი“).

როგორც მკითხველიც ხედავს, ამ არაკში მხოლოდ ერთ-
ხელ არის ნახმარი კავშირის ფორმა („და“). იშვიათია მეორე
მწერალი ქართულ ლიტერატურაში, რომელიც ისე ხშირად
მიმართავდეს წერტილს, როგორც სულხან-საბა. აქედან მომ-
დინარეობს პუნქტუაციის უდიდესი მნიშვნელობა მის პროზა-

ში („სიბრძნე სიცრუისა“, „მოგზაურობა ევროპაში“, კერძო წერილები). სულხან-საბა განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს სასვენი ნიშნების კონსტრუქციულ როლს, ყოველ მძიმესა და წერტილს მის არაკებში დაკისრებული აქვს სტილიური ფუნქცია. ეს მატებს სულხან-საბას თხრობას იშვიათ ზომიერებას, ზღუდავს მას მრავალსიტყვაობისაგან.

საერთოდ—სულხან-საბა ორბელიანი გვასწავლის ჩვენ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ხელოვნებას—წერტილის თავის დროზე დასმას.

* *

მაგრამ ლაპიდარული სტილი მარტო „სიბრძნე სიცრუისათვის“ როდია დამახასიათებელი. ასეთივეა „მოგზაურობა ევროპაში“, ლექსიკონის წინასიტყვაობა და ის მოკლე ავტობიოგრაფია, რომელიც ამ რამდენიმე წლის წინათ აღმოჩნდა ქ. ქუთაისში.

ლაკონიური თხრობის პრინციპი სულხან-საბასათვის მარტო ენარს არ უკარნახებია. საკმარისია მისი „მოგზაურობა“ გადავიკითხოთ, რომ დავინახოთ: სიბერეში შესული დიპლომატი წერს „სიკაბუჯის ქვამს“ გამოქუშავებული სტილით (არაა შემთხვევითი ისიც, რომ საბას ამ „მოგზაურობაში“ შეტანილი აქვს რომში გაგონილი ერთი არაკი). ეს თანმიმდევრული სისადავე ნაყოფია იმ გარემოებისა, რომ სულხან-საბა ადრე შეუდგა ქართული კლასიკური ლიტერატურის შესწავლას („ლექსიკონის“ მზადების პერიოდი) და თავიდანვე აირჩია საკუთარი გზა არქაული თხზულებების გარემოცვაში. ამიტომ შემდეგ არ გადაუხვევია ერთხელ არჩეული გზიდან.

აქ ისევ თავს ჰყოფს „ქილილა და დამანას“ თარგმანის საკითხი.

ჯერ ერთი: თვით ვახტანგ VI-ის თარგმანის „გაჩაღხვის“ დროსაც საბას არ უღალატნია თავისი უმთავრესი პრინციპისათვის—თხრობის ლაკონიურობისათვის. მკითხველს არა აქვს საშუალება ვრცლად შეადაროს საბას მიერ შესწორებული თარგმანი ვახტანგ VI-ის დედანს (ეს უკანასკნელი გა-

მოუცემელია), მაგრამ სამეცნიერო ლიტერატურაში მოყვანილი პარალელები¹ კმარა ჩვენი წერილის ამ ადგილსათვის. აი რამდენიმე მაგალითი:

მ ა ხ ტ ა ნ ბ ი:

„წინათ ქმსა და დროს ერთი დედაბერი იყო.“
 „თავის ნათესავი იმ სიყვართა და სიმსუქნითა დაინახა.“
 „ქარგი და მზიარული“
 „დაცემითა და დავარდნით, ხან ადგომით“.
 „თუ შენ სხვის სარგებელი შეგძლია,—ის უკეთესია, ვინემ შენ სხვისგან გერგოა და სხვისგან ცდალობდუ სარგებელს.“

ს ა ბ ა:

„იყო ერთი დედაბერი“
 „თავის ნათესავი გაპოხებული ნახა.“
 „ფრიად მშვენიერი“.
 „ლოწილით“.
 „და ესე უმჯობესია, შენ სხვას არგებდუ, ვირემ შენ სხვისგან რგებას ცდილობდუ“.

ეს ადგილები კიდევ ერთხელ ცხადყოფენ საბას ლაკონიურ სტილს (მრავალსიტყვაობის ნაცვლად ერთი ეპითეტის დატოვება, სტრიქონის ვიწრო ჩარჩოებში ჩასმა, კავშირის ფორმების განდევნა და სხვ.). გარდა ამისა, საბას მიერ გასწორებულ თარგმანში მიღწეულია ქართული ფრაზის კოლორიტულობა, ლექსიკური სისუფთავე—ყელაფერი ის, რაც აქლია ვახტანგის თარგმანს. მაგრამ საბას რედაქციას ახასიათებს გადაქარბებული არქაიზაცია და პათეტიკური ტონი, რაც სრულიად არ შეფერის „გამჩაღხავის“ პოეტიკას.

სულხან-საბა ორბელიანს ამართლებს ის გარემოება, რომ „ქილილა და დამანას“ რედაქცია მუშავდებოდა გარკვეული საზოგადოებისათვის, ისიც მეფის შეკვეთით. ამიტომ „ქილილა და დამანას“ გაჩაღხვის მხატვრული შედეგი ერთგვარ გამო-

¹ მხედველობაში გვაქვს ალ. ბარამიძის ნარკვევი: „ანვარი სოჰაილის ანუ ქილილა და დამანის ქართული ვერსიები“ (იხ. მისი „ნარკვევები“.. ტფ., 1929, განსაკ. გვ. 269—295); საბას მიერ გაჩაღხული თარგმანისა და ვახტანგის დედნის პარალელები მოყვანილი გვაქვს ამ ნარკვევიდან. იქვეა მოცემული ორივე რედაქციის დაწვრილებითი დახასიათებაც.

როგორც პროფ. ა. ბარამიძე აღნიშნავს, საბა ზოგჯერ ავრცელებს თარგმანს, მაგრამ ეს უმეტესად შეეხება მთელს ნაკვეთს ან სტროფებს და არა სტრიქონს, ტაქსს. ნაკვეთი ან სტროფი შეიძლება გავრცობილ იქნეს, ხოლო ფრაზის ლაკონიურობა—ზუსტად დაცული.

ნაკლის წარმოადგენს საბასათვის და ახასიათებს უფრო ეპოქის ლიტერატურულ გემოვნებას, ვიდრე თვითონ გამჩაღხავს.

ამ მოსაზრების სასარგებლოდ ლაპარაკობს კიდევ ორი გარემოება:

1) თვით გასწორებულ „ქილილა და დამანაშიც“ გვხვდება ადგილები, რომელთა სისადავე ზოგჯერ მოგვაგონებენ საბას არაკების უბრალო თხრობას და

2) „ქილილა და დამანა“ გასწორებულია საბას მიერ ევროპიდან დაბრუნების შემდეგ, „მოგზაურობის“ შედგენის მახლობელ წლებში. ეს უკანასკნელი კი დაწერილია არაკების სტილით. ამის შემდეგ საკითხავია: როგორ მოხდა, რომ საბა „ქილილა და დამანას“ არ თარგმნის საკუთარი არაკების ენით (ყნარული ერთიანობა ხომ ამას უფრო ავალებდა?), ხოლო „მოგზაურობაში“ არსად მიჰართავს პათეტიკურ ტონსა და არქაიზმებს (მით უფრო, რომ ამ ყნარში, საერთოდ, პიროვნული დიქცია სჭარბობს ზოგჯერ ეპიურ თხრობას?). მაშასადამე—საბას სტილს რაიმე ევოლუცია არ განუცდია არქაიზაკისა და რიტორიკის მიმართულებით.

რაც შეეხება სულხან-საბას ჰომილეთიკას, ბუნებრივია, ის ვერ შეიქმნებოდა „მოგზაურობისა“ და „სიბრძნე სიცრუისას“ სტილით. აქ დიდი როლი ითამაშა ყნარის ტრადიციამ, რომელსაც საბაც ვერ აუვლიდა გვერდს. გარდა ამისა, მისი „სწავლანი და ნოდგრებანი“ გამიზნული იყო ეკლესიის კედლებში მყოფთათვის.

მაინც პატარა შენიშვნა: თუ მწერლის ეს ჰომილეთიკური მემკვიდრეობა ოდესმე ეღიროება დაბეჭდვას, ჩვენ დავინახავთ, რომ სულხან-საბა ზოგან თითქოს არ ემორჩილება ბიბლიური მეტყველების რიტმს და ქართველი ჰიმნოგრაფების მიერ კანონიზებულ, მძიმე სინტაქსურ კონსტრუქციებს. საბას არქაულ „ქადაგებებშიაც“ მოჩანს, თუმცა ძლიერ იშვიათად, ავტორის თხრობის მანერა.

* *

დიდი ლაკონიზმი თხრობაში, სისადავე, შეკუმშული ჩარჩოები ფრაზისა—ასეთია სულხან-საბა ორბელიანის პროზის ნიშნობლივი მხარეები. იმ ეპოქაში, როცა არ არსებობდა შეგნება სტრიქონის მოკვეთილობისა და მარტივად გამარ-

თერსა (ამის მიზეზს მე ვეძებ ირანული ეპოსის გადმოქართულებაში: დაუსრულებელი „სარიდონიანები“ და „ბარამიანები“ ამბავთა მოშვებული თხრობის ნიმუშებია) და როცა ეკლესიური ორატორიის მაღალფარდოვანი სტილი თანდათან ისწრაფვოდა ლიტერატურის ცენტრისაკენ, — საბას შემოაქვს თითქოს მიამიტური მეტყველება, რომელიც იმთავითვე ამხელს მწერლის იშვიათ ტაქტსა და ზომიერებას.

სულხან-საბა იშვიათად მიმართავს აგრეთვე ორნამენტს. ის არაა მოზაიკის ოსტატი. ამიტომაც დიდი ზომიერების გრძობას იჩენს იქ, სადაც ფერების განაწილება სჭირდება: მწერალი თავდაპირველად აღნიშნავს მოქმედების მომენტს, შემდეგ ძალიან ძუნწად შლის ფერებს და ბოლოს ისევ მოქმედების აღმნიშვნელ თხრობას უბრუნდება. მაგ.:

„**ცოლი მყვა ერთი.** მასთან მთიები ცას ვერ გაანათლებდა; ყორნის ფრთე მისის წარბისაგან გრემა ქმნილ იყო. მისის ლაწვის მეშურნეობით მაისის ვარდი აღარ იშლებოდა. მისის პირის ფერის ბაძითა, ვერცხლის ახალი ჩაღბი მოევლო, მისის ტანადობისა შესულობას კვიპროზი გაეკვირვებინა. მყვა და მიხაროდა“...

ან კიდევ:

„**მამამ მომგვარა ცოლად ქალი დიდებულისა კაცისა, მშენიერი, გაბადრული, მთვარე ვერ უსწორდებოდა. დიდად მიყვარდა“.**

ავტორი ჩქარობს — გარეგნობის აღწერას სცვლის მოქმედებით¹.

ეს ადგილები სულხან-საბას უმთავრესად წამოღებული აქვს პოეზიიდან. ჩანს რუსთაველის გავლენაც — „ვეფხისტყაოსნის“ მეტაფორების დაშლა პროზაულ კონსტრუქციებში.

არაკების პლასტიკურად გამართულ ადგილებში; სულხან-საბა თავის პოეტურ კულტურას იყენებს, თუმცა — ძალიან იშვიათად.

ცნობილია, სულხან-საბა ორბელიანი დიდი რეპუტაციით

¹ შდრ. ბუნების აღწერა: „ესთი ადგილი იყო: დიდი წყალი ჩადიოდა წყალს პირსა ხენი შვენიერი დადგეს, დაღნი კლდენი მოსცემდნენ. კოლნი წყანნი ყვავილოვანნი. თუე ვეფხის სამკვიდრო იყო და მუნ დაღვა“ (არაკი „ვირი და ვეფხი“).

სარგებლობდა, როგორც პოეტი. განსაკუთრებით „ქილილა და დამანას“ ლექსებში გამოჩნდა მისი ორნამენტური ხატვის ნიჭი. მამუკა ბარათაშვილი წერდა: „საბა სულხან ორბელიანმა ქილილა და დამანა გალექსა. თუმცა რუსთველის ნათქვამი არ არის, მაგრამ ნაკლებადაც სათქმელი არ არის“ („ქაშნიკი“). ასეთი შეფასება იმით არის გამოწვეული, რომ „ქილილა და დამანას“ ლექსითი ადგილებში საბა სავსებით აკმაყოფილებს ეპოქის მოთხოვნილებას: მხატვრული შედარებებისა, მეტაფორებისა და მოზაიკური ფერების ჭარბად ხმარებას. სამაგიეროდ საბა დიდს სიძუნწეს იჩენს ამ მხრივ საკუთარს პროზაში¹.

თბრობითი ტონის სიწყნარისა და ორნამენტის ძუნწად ხმარების მხრივ ახალ ქართულ პროზას ბევრის სწავლა შეუძლია საბას არაკებისგან და შეცდომა იქნებოდა, თუ ვიფიქრებდით, თითქოს „სიბრძნე სიცრუისას“ სტილი მარტო მის ჟანრს შეეფერებოდეს. საბას თბრობას შეიძლება დაეკისროს კონტროლის როლი ისევე, როგორც ლაფონტენისა და ლაბრუჟერის სტილს აკისრებდა ასეთსავე როლს ფლობერი. ის წერდა ლუიზა კოლეს:

„რამდენადმე მშრალმა ლაბრუჟერმა მეტი სარგებლობა მომიტანა მე, ვიდრე ბოსუემ, რომლის აღმფრენა უფრო ახლოსაა ჩემთან. შენი ლექსი ხშირად ფილოსოფიურია და ცარიელი, გადაჭარბებულად ლამაზი და რამდენადმე აბნეულიც. იკითხე, გადაიკითხე და შეისწავლე ლაფონტენი, რომელსაც არ გააჩნია არც ეს ღირსება და არც ეს ნაკლოვანებანი; და ლახეროს ეშმაკმა, მე არ მეშინია, რომ შენ არაკების წერას დაიწყებ“.

¹ უნდა აღინიშნოს შემდეგი: საბა თუმცა ნაკლებად იყენებს ლექსის პრინციპებს თავის პროზაში, სამაგიეროდ მისი დაპიდარული სტილი ლექსის მეტრიკის გავლენაზე მიუთითებს. ცნობილია, რომ ლექსი არ ითმენს მრავალსიტყვობას და შინაგანი ლაკონიურობა მისი კონსტრუქციის აუცილებელ პირობას შეადგენს (პროზად გაშლილი ლექსის ტაეპს ყოველთვის აკლია ჩვეულებრივი სტრიქონისათვის აუცილებელი სიტყვები). ჩვენის აზრით, საბას პოეტურმა პრაქტიკამ თავისი ნაყოფი უმთავრესად მის პროზაში გამოიღო. ამას მოწმობს მსახური სიტყვების სიმცირე და პუნქტუაციის დიდი რაოლი „სიბრძნე სიცრუისაში“.

ლაფონტენისა და „მშრალი ლაბრუჟერის“ სახელები შემთხვევით არა აქვს ნახსენები ფლობერს, რომელიც ხშირად კითხულობდა აგრეთვე რაბლეს. ჩვენ განზრახ მოვიყვანეთ ამონაწერი თანამედროვე რომანის ერთ-ერთი მამამთავრის წერილიდან.

* *

მრავალფეროვანი იყო სულხან-საბა ორბელიანის ლიტერატურული და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა. მისი დაულალავი შრომა მაგალითია იმისა, თუ როგორ უნდა ებრძოლოს ყოველი ნამდვილი შემოქმედი ნწერლობაში გაიოლების სენს, — ყველაზე უფრო აუტანელ ავადმყოფობას საერთოდ კულტურის დარგში.

სულხან-საბა ბედნიერი შეხამება იყო ბუნებრივი ნიჭისა და ერუდიციისა. იგი ღრმად იყო დაკავშირებული საკუთარი ერის კულტურის ფესვებთან, აგრეთვე — ზოგადკაცობრიულ კულტურასთან.

სულხან-საბა დღემდე განუმეორებელი იუველირია ქართული სიტყვისა, მისი არტისტული სისადავე — დღესაც მიულწეველი...

ყველაფერი გვხიბლავს ჩვენ ამ მწერალში: არაჩვეულებრივი მთლიანობა პიროვნებისა და შემოქმედების, დიდი ინტელექტი და რაინდული მორალი, — კეთილშობილება, რომელსაც სიბრძნე ამართლებს („სიბრძნე — ესე არს მშობელი ქიუისა და გამსინჯველი ცნობათა. სიბრძნე და სივერაგე ემსჯავსებთან: სიბრძნე კეთილ, სივერაგე — არაკეთილ“. „ლექსიკონი“).

შესანიშნავია სულხან-საბა თავისი გარეგნობითაც. ჩვენ ყველას გვინახავს იგი სამს მომენტში: საწერ მაგიდასთან ფეხსოართხმით მჯდომარე და ბატისფრთით ხელში, დიდი სახელწოდუო მოღვაწე, რომელიც წიგნს მიაართმევს ვახტანგ VI-ის და, ბოლოს, — პირდაპირ მაცქერალი მოხუცი, დამახასიათებელი ქუდითა და ხშირი წვერით.

თითქოს უკანასკნელი პორტრეტის წერილობით განმარტებას შეიცავს თანამედროვის ცნობა ტოსკანიის მისიონერ-

თა არქივიდან: „60 წლისა არის, მაღალი ტანისა, მხნე და ძლიერის აგებულებისა; მშვენიერი სახე აქვს და თეთრმოწითალო ფერი; ერთ მტკაველზე მეტი გრძელი წვერი აქვს, რომელიც დიდათ უხდება“.

პორტრეტს აკლია მხოლოდ ბრძენის შემპარავი ღიმილი, რომლის შესახებ საბასავე „ლექსიკონში“ ვკითხულობთ:

ღიმილი არს სიცილი სიმშვიდით უხმო, ბაგეთა ოდენ შეეტყობოდეს.

ოქტომბერი, 1937 წ.
ივლისი, 1939 წ.

დავით გურამიშვილი

დავით გურამიშვილი ემიგრანტი იყო თავისი ცხოვრებითა და შემოქმედებით. ჯერ კიდევ ყმაწვილი გაიტაცეს ის ტყვედ ლეკებმა ლამისყანიდან. ამ დროს დაღისტანი ცუდ მეზობლობას უწევდა საქართველოს: „დავითიანში“ კარგადაა მოთხრობილი ლეკების თარეში მაშინდელ კახეთში. რომლის გამო ერეკლე II წერდა ეკატერინეს: ლეკთა გაალაგეს საქართველო!

გურამიშვილმა პირადად განიცადა მთიელთა ავაზაკობის სიმწვავე. მომავალმა პოეტმა რამდენიმე წელი დაჰყო პატიმრობაში ავარიის ერთ-ერთი მხარის, ყოისუბუს მთავარ სოფელ ონსოქოლოში. ჩვენთვის ეს აული ცნობილია სხვა მხრივაც: მე-19 საუკუნის დამდეგს ონსოქოლოში ცხოვრობდა ალექსანდრე ბატონიშვილი, რადგან დაღისტანი მაშინ საიმედო თავშესაფარს წარმოადგენდა თეიმურაზობელური რუსეთის მტრებისათვის; გურამიშვილისათვის კი ის საპყრობილედ იქცა...

ბოლოს, მაინც დააღწია თავი ტყვეობას: ონსოქოლიდან გამოპარული ჩაეიდა ჩრდილო-კავკასიაში, ხოლო აქედან რუსეთს, სადაც შეუერთდა ქართულ ემიგრანტულ წრეს, რომელიც ვახტანგ VI-ს გაჰყვა საქართველოდან.

დ. გურამიშვილის ცხოვრება. სავსეა საინტერესო ეპიზოდებით. ამ სამშობლოდაკარგული პოეტის ლექსებისა და პოემების კრებული შეი ავს ისტორიულ სურათებს, რომელთა უშუალო მხიველიც ავტორი იყო, პრუსიაში ტყვეობის აღწერას, ვახტანგ VI ს ემიგრანტული წრის კარგ დახასიათებას და სხვ. პოეტური დღიურის უკანასკნელი ფურცლები კი წარმოადგენენ საკუთარი თავის გამოტირილს.

გურამიშვილის ანდერძში დრამატიზმით სავსე პათოსი უაღრესად ექსპრესიულია და დიდს შთაბეჭდილებას სტოვებს; უცხოეთის ცის ქვეშ გამოიგლოვა მან თავისი უთვისტომობა და მარტოობა:

მე ვარ, ვითა აღდაჭი, ბიცი და მლაშობი
დედისაგანვე ცოდვად ნაშობი;
უშრტო და უნაყოფო, ვით გალი გამხმარი;
უძეო, უასულო, არარად სახმარი;
საწუთროს სოფლისგან ბევრის გზით ვნებული,
მრავალს განსაცდელსა შინა შეყვანებული
სხვის ქვეყნად სამკვიდროს ქვეყნით გამოძებული,
.....
დაკარგული ცოდვით, არ მადლით ბოძებული,
.....

„დავითიანში“, რომლის შემადგენელი ნაწილები სხვადასხვა დროს არის დაწერილი (უკანასკნელი თავები ავტორს სიბერეში აქვს შესრულებული) დიდი გულწრფელობით არის განცდილი თანამედროვე პოლიტიკური და სოციალური უკულმართობანი; ისტორია ამ კრებულში დაკავშირებულია ავტორის ბიოგრაფიასთან და ქართულ ლიტერატურაში იშვიათად მოიძებნება მეორე პოეტი, რომელსაც ასე ოსტატურად შეეხამებინოს ეპიკური თხრობა ინტიმურ მოთქმასთან.

გურამიშვილი იყო პირველი პოეტი აღორძინების მწერალთა შორის, რომელმაც პოეზიის უმთავრეს თემად საკუთარი ცხოვრება გაიხადა... ამიტომ მისი ეპოქის მწერალთა შორის „დავითიანის“ ავტორი გამოირჩევა ლირიკული ინტიმობითა და უშუალობით.

* * *

გურამიშვილი ტიპური წარმომადგენელი იყო თავისი დროისა. ის შეგნებულად ანხორციელებდა მამუკა ბარათაშვილის კოდექსს მწერლობის თემატური განსაზღვრულობის შესახებ. არავის ისე ქარბად არ დაუმუშავებია ბიბლიის თემები, როგორც გურამიშვილს.

მაგრამ არ იქნებოდა სავსებით სწორი, თუ ვიფიქრებდით, რომ გურამიშვილის რელიგიური მოტივები მარტოოდენ მამუკას პოეტიკის მიერ იყოს ნაკარნახევი. მან კარგად იცოდა, რომ „ჭაშნიკში“ გამოთქმული შეხედულებანი თვით ავტორისათვისაც არ აღმოჩნდა სავალდებულო (მამუკა ბარათაშვილს საკმაოდ უწერია ე. წ. „სასიყვარულო თემებზე“). ცხადია, მხატვრული კულტურის მხრივ გურამიშვილი ეკუთვნის მამუკას სკოლას, რომელიც ასე ძლიერი იყო ვახტანგ VI-ს ემიგრაციაში, მაგრამ მის მოტივებსა და თემებს გარდა საზოგადოებრივი და ლიტერატურული სათავეებისა, ბიოგრაფიული საფუძველიც მოეპოვება. გურამიშვილს ჰქონდა საკუთარი დამოკიდებულება სამყაროსადმი, გამომუშავებული სხვა ქვეყნის ცის ქვეშ ხეტიალში, გაქირვებასა და ტყვეობაში.

„დავითიანის“ ავტოგრაფს დართული აქვს გურამიშვილის ავტოპორტრეტი. ამ სურათში პოეტი გვევლინება მლოცველის პოზაში, ჩაცვნილი თვალებითა და ასკეტის სახით. რელიგიური მოკრძალების გამომსახველი ფიგურა ამეღავენებს ადამიანს, რომლის სხეული დროს შეუმუსრავს. ეს ავტოპორტრეტი თითქოს ილუსტრაციაა მისივე ანდერძებისა.

* *

დ. გურამიშვილის ლირიკა უაღრესად სუბიექტურ ელფერს ატარებს. საკმაოდ ცნობილ ეკლესიურ მორალისტიკასაც მის ლექსებში რალაც უშუალო განცდის ბეჭედი აზის. მარადი დუალიზმი სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის, ბნელსა და ნათელს შორის, გურამიშვილის მიერ ხელახალი მსჯელობის სანგანად არის გადაქცეული, თუმცა პოეტს კარგად ესმის ამ პრობლემების ხანდაზმულობა. ლექსში „გოდება დავითისა, საწუთროს სოფლის გამო ტირილი“ გურამიშვილი ასე წყევლის თავის გაჩენის დღეს:

.
გული ღონდება, ვიწყო გოდება:
ვაი საწუთრო ცრუო სოფლო
ბორგნა-ბოდება, რაც მაგონდება:
ვაი საწუთრო, ცრუო სოფელო!

სული მშორდება, ხორცი მშორდება:
ვაი საწუთრო, ცრუო სოფელო!
რად მშვა დედამან, შავმა ბედამან:
ვაი საწუთრო ცრუო სოფელო!

„ადამის საჩივარშიაც“ გურამიშვილი კალდერონის ერთ-ერთი გმირივით (პიესიდან „ცხოვრება სიზმარია“) აცხადებს:

ნეტავი ისევ მიწადა
მე ვყოფილიყავ, არ კაცად!

პოეტს უბრალოდ, ზოგჯერ თითქოს გულუბრყვილოდ აქვს დასმული კითხვები, რომლებიც ბიბლიის ავტორების, ან. ჰიკური და ახალი ეპოქების უდიდეს მოაზროვნეთა თავსამტვრევ პრობლემებს წარმოადგენდნენ. და ეს იმ დროს, როცა საქართველოში თანდათან იმარჯვებდა ბესიკის მუჭამბაზური ლირიკა, ვირტუოზული თავისი რაფინირებული მეტყველებით, მაგრამ მოკლებული ღრმა ინდივიდუალურ აქცენტს. მე-18 საუკუნის ქართული ემიგრანტული წრეების საუკეთესო წარმომადგენლის პოეზია განთავისუფლებულია ასეთი სიმსუბუქისაგან. ამ მხრივ გურამიშვილის როლი მის თანამედროვე სიტყვაკაზმულ მწერლობაში მოგვაგონებს ნიკ. ბარათაშვილის როლს მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ პოეზიაში...

მაგრამ დასმულ პრობლემათა გადაწყვეტის დროს გურამიშვილი ვერ გასცილდა სოფლის ეკლესიურ გაგებას, ხსნას ის მაინც რელიგიაში ხედავდა. ამიტომ მიმართავს პოეტი ხოლმე ასკეტური მორალის ქადაგებას. უნდა ითქვას, რომ გურამიშვილის დიდაქტიკა ბევრით არ განირჩევა ჩვეულებრივი საეკლესიო ჰომილეტიკისაგან და სრულიად შეუფერებელია ჩვენი დროისათვის.

სამაგიეროდ გურამიშვილი ძლიერია, როგორც პოეტი-ჰიმნოგრაფი. გურამიშვილის ლირიკაში გაცოცხლდა ტრადიციები ქართული ჰიმნოგრაფიისა, რომელსაც ძველად შესანიშნავი წარმომადგენლები ჰყავდა.

გურამიშვილის ლირიკის ეს ხაზი შექმდეში არავის გაუგრძელებია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ბარათაშვილის შესანიშნავ ლექსს „ჩემი ლოცვა“.

დავით გურამიშვილი მღელვარე ეპოქის შვილი იყო და სწორედ ამის გამო მის კრებულში ხშირია ჩივილი სოფლის ვერაგობაზე; მრავალ ალაგას პოეტი აქარბებს კიდევ საწუთროს კიციხის დროს.

ის მშვენივრად იცნობს „ვეფხისტყაოსნის“ ცნობილ სტროფებს სიკვდილისა და სოფლის მუხთლობის შესახებ, მაგრამ თითქოს ყურადღებას არ აქცევს პოემის იმ ადგილებს, სადაც რუსთაველი აშკარად აღიარებს სინამდვილესთან შერიგების აუცილებლობას და სიცოცხლის მიღებას ყველა მისი ფერით. რუსთაველს სიბრძნის ერთ-ერთ ნიშნად მიაჩნია სიწყნარე:

ანუ არის ბრძენი ვინმე. ნაღალი და მალღად მხედი
არცა ლხინი, ლხინ-დ უჩ-ნს, არცა ჰირი ზედა-ზედი;
ვით ზღაპარი ასე ესმის უბედობა, თუნდა ბედი
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინ-ვს გონება უძს, ვითა ტრედი.

გურამიშვილს აკლდა ეს წყნარი ირონია ცხოვრების მახინჯ მოვლენებზე, უბედობისა თუ ბედის მრმართ. მის ლირიკაში ხშირად ისმის ერთი და იგივე სამდურავე, ხშირად „ეკლეზია-სტეს“ პესიმიზმით შეფერილი:

მიდის, მოდის ეს სოფელი,
ქარტეხილთა ზღვასებრ ლელავს!
უკან დასდევ ს დრო და უამი,
ბის ნაქსელავს ქსოვს და სთელავს,
ის მკლე კაც ცელს რას აქნევს.
რასა სთაბავს, რასა სცელავს?
ამად ვწუნობ საწუთროსა,
სულ ბნელია, რაცა ელავს.

სიბერეში შესული პოეტის სამდურავს საწუთროსადმი ისიც შეადგინდა, რომ მან მემკვიდრე არ გაუჩინა. ამ დანაკლისის შევსება გურამიშვილმა პოეზიაში სცადა:

დაიჯექ და ლექვა დავიწყე
ვსთქვი თუ ვიშვილებ ამასო.

პოეტის ერთადერთი საზრუნავი ამიერიდან იყო ამ „შვილობილის“ აღზრდა:

აწ რომ მე იქ [საიჭიოს] წამიყვანონ
ვინ გამიზრდის ამ თბოლსა [ლექსებს]?

კითხულობდა იგი და იქვე დასძენდა:

მე რაც ვშობე, შვილად ვსჯერვარ
ეს თუ მზრდელმან გამიზარდა,
ვზრდი მომღერლად მე თუ ჩემი
სიმღერა არ გამიზარდა!

„დავითიანის“ უკანასკნელი ფურცლები ამართლებენ ავტორის ვარაუდს—მოხუცი გურამიშვილის სიმღერა ზარს (მოთქმას) დაემსგავსა:

.
მოიხსენე უფალო, სჯად შენდა მოსული.
დავით გურამიშვილის უბადრუკი სული:
გვერდთ, ხელთ, ფერხთ სისხლი შენი სასწოროს აბრად შეუდევ-
განჯმსუბუქე, მძიმე ცოდვანი შეუნდევ.
ჯვარცმითა, სიკვდილითა შენითა მონაყიდს,
დაუშრიტე, ასხურე სისხლი ალ-მონაკიდს!
უფალო, შეისმინე დავითისა თქმული,
აღმოიყვანე სულით ჯოჯოხეთს დანთქმული.
ღმერთო, ისმინე დავით მონ-სა შენისა,
დაუამე ტკივილი ძნელისა სენისა,
იხსენ სული მისი უკუნითა ბნელითა,
ნუ სტანჯავ სატანჯველითა მით ძნელითა.
.

* *

ეს ფსალმური პათეტიკა თითქმის შეუმჩნეველი დარჩა მე-18 საუკუნის ქართულ პოეზიაში, რადგან, როგორც ვსთქვით, გურამიშვილი ემიგრანტი იყო არა მარტო ცხოვრებით, არამედ შემოქმედებითაც. სამაგიეროდ ძალიან საგულისხმოა

66

პოეტის ორგანული კავშირი ქართულ კულტურასთან. „და-
 ვითიანის“ შესავალში პირდაპირაა დასახელებული ქართული
 პოეზიის ცნობილი სახელები; ბევრგან მისი ლექსების ფრა-
 ზული წყობა ამხელს არა მარტო რუსთაველისა და აღორძი-
 ნების ხანის პოეტების მკითხველს, არამედ უფრო ადრინდე-
 ლი მწერლების—შავთელისა და ჩახრუხაძის—ოდების საუკე-
 თესო მცოდნესაც. ამას ადასტურებს მისი ჩახრუხაული—„და-
 ვითის შესხმა პირველი“ (წიგნი ბ), რომელშიაც აგრეთვე „აბ-
 დულმესიანის“ სიტყვიერი მასალაც გადასულა. გურამიშვილის
 პიმნების შესწავლა კი ამტკიცებს, რომ მათი ავტორი ზედმი-
 წვევით იცნობდა დავითის ფსალმების ქართულ თარგმანს
 (ბიბლია) და მიქელ მოდრეკილის, იოანე მინჩხისა და სხვა
 პიმნოგრაფების თხზულებათ. „დავითიანის“ პრაქტიკული
 დიდაქტიკა კი გამოძახილია არჩილის „საქართველოს ზნეო-
 ბანისა“. ეს იმდენად თვალსაჩინოა, რომ პარალელების მოყ-
 ვანას არც კი საჭიროებს.

გურამიშვილის შემოქმედების ჩამოყალიბებაში, ამ ტრადი-
 ციების გარდა, დიდი როლი ითამაშეს აგრეთვე რუსულ-უკ-
 რაინულმა ხალხურმა სიმღერებმა, რომლებიც მის ლექსებს
 უმთავრესად ემოციურ ტონს კარნახობენ. მაგ. ლექსს—„რეუ-
 ლი“—სათაურის ქვეშ აქვს ავტორის შენიშვნა: „ეს რუსულად:
 პოლნო, პოლნო, ნე პრელშჩაისა“—რომლის შემდეგ მიდის
 ტექსტი:

კმარა, კმარა ნულარ სცოდავ,
 სულს აგების მიხედვს შევბა!
 და ა. შ.

ქართულ ხალხურ სიმღერებს კი გურამიშვილის ლირიკაში
 მუსიკალური ლეიტმოტივიც შეაქვთ (ნახე ლექსი: „დინა-
 რი“—„პატარა ქალო თინაოს“ სანაცვლოდ სამღერალი“,—
 სადაც სიტყვების გარდა ამღერებაც ხალხურია). საერთოდ
 გურამიშვილის პოეზიაში რუსულ-უკრაინულმა და ქართულმა
 ხალხურმა სიმღერებმა ისეთივე როლი ითამაშეს, როგორც
 ირანულმა მუჰამბაზებმა და ტასნიფებმა ბესიკისა და ალ. ჭავ-
 ჭავაძის შემოქმედებაში.

ხალხურ ფოლკლორთან სიახლოვის საფუძველზე ჩამოყალიბდა აგრეთვე გურამიშვილის ლექსების ენა. მისი პოეტური მეტყველება უაღრესად სადაა და საუბართან დაახლოებული. მაგ.:

.
იმდენი მეზი თავზედა,
დაგეცა ზეგარდმო ცითა!

ან კიდევ:

ჩემი ცოდვაც მისცემია
ჩემს ამამთარელს, ამამბზარავს!

„ქაცვია მწყემსი“ მთლიანად ამ ენით არის დაწერილი. ენის მხრივ გურამიშვილს ქართულ პოეზიაში უჭირავს ის ადგილი, რაც საბა ორბელიანს ქართულს პროზაში.

მაგრამ ეს სისადავე როდი იყო სასაუბრო ენის პირდაპირი ინერციის შედეგი ლექსში. „დავითიანში“ გამოყენებული მრავალი საზომი და ინტონაციის მრავალფეროვნება, ბუნებრივია. მოითხოვდა სასაუბრო მეტყველების ჩამოყალიბებას ლექსის ჩარჩოებში.

გურამიშვილი მიმართავდა არა მარტო ხალხური სიმღერების საზომებს, არამედ კლასიკური პოეზიის მეტრებსაც. ზოგიერთი კი დამოუკიდებელივ თვითონ მან შექმნა.

მეტრული სიახლის ძიებაში, გურამიშვილი, როგორც ჩანს, ქართული მწერლობით არ შემოფარგლულა. მის ლექსს ალაგ-ალაგ აჩნია რუსული სიმღერების აქცენტუაციის გავლენა. ამას მოწმობს ვაჟური რითმის ჩანასახი, რომელიც პირველი შემთხვევაა მთელ ქართულ კლასიკურ მწერლობაში. მაგ.:

მე გაქმედი, მე გასმედი, მე გაცმედი ტანთ,
შენ დასარბდი მცირეს ძღვენთა, სხვისგან მონატანთ!

ან:

რადგან ასე მომიგვარე მე შენს შესართავს,
ის თუ გინდა კმრად შეირთე ნება დამირთავს!

ეს ტაეპები გვხვდება ლექსში „სიმღერა“; რომელსაც აქვს შენიშვნა: „რომელ არს რუსულად ამისა. ხმა: ულეტელა ზაზულინკო ჩერეზ დუბინუ“.

გურამიშვილი არ მიმართავს ორნამენტს, მისი სტილი გაძარცულია იმ ეპითეტებისაგან, რომელიც ასე გაცვდა ალორძინების პოეტების ლექსებში—თეიმურაზ I-დან მოყოლებული, ვიდრე თეიმურაზ II-მდე. „დავითიანს“ არც მეტაფორების სიუხვე ახასიათებს. გურამიშვილის საყვარელი სტილიური კომპონენტი არის გაშლილი (თხრობითი) შედარება, რომელიც მთელ სტროფს სწვდება ხოლმე. ამ ელემენტს უმთავრესად მის პოემებში ვხვდებით. მაგ.:

ვით მამალი სხვის მაჰალსა
დაჰმტერდეს და წაეკიდოს,
მას სცემოს და თვით იცემოს,
დაქოჩროს და დაეკიდოს.
რა ორნივე დაღალულნი
ძალღმან ნახოს, პირი ჰკიდოს,—
ეგრეთ ქართლი და კახეთი
დარჩა თურქთა, ლეკთა, დიდოს!

ან კიდევ:

ვით სითბოთ ვარდმან ყვავილი,
სუნი გამოსცემს იამა,
დაბუზებულმან, ნახამთრმა
მხარი აღისხას კიამა,
დიდის სიცხითა მაშურალსა
აამოს სიონიავმა,—
ეგრეთ ხელმწიფის ბრძანება
მეფეს რა ესმა იამა.

მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლებოდა (შდრ. წიგნი ა, სტროფი 293 და სხვა).

„დავითიანის“ მხატვრული ძალა მდგომარეობს ავტორის დრამატულ პათოსში, რომელიც უორნამენტოდაც აღწევს თავის მიზანს.

ოქტომბერი, 1937 წ.

ბ ე ს ი კ ი

1

ლიტერატურული ეპოქა, რომლის წარმომადგენელია ბესიკი, ხოლო უფრო ადრე საბა ორბელიანი,—მე-17 საუკუნის მიწურული და მე-18 საუკუნე მთლიანად,—ხასიათდება ჟანრების მრავალფეროვნებით. მე-16 საუკუნეში და ნაწილობრივ მე-17-შიც გაბატონებული ჟანრი იყო პოემა. მე-17 საუკუნის ქართულს მწერლობაში კი ჩვენ ვხედავთ არაკთა კრებულებს, ლირიკულ ლექსებს, „მოგზაურობათა“ ციკლს და ლიტერატურის სხვა ფორმებს.

საბა ორბელიანი და ბესიკი ამ ეპოქას ეკუთვნოდნენ (არა ქრონოლოგიური გაგებით, რასაკვირველია,—ბესიკი დაიბადა საბას გარდაცვალებიდან გაცილებით გვიან). ორივენი ცნობილი იყვნენ სათუთი დამოკიდებულებით სიტყვიერი მასალისადმი. საბა ორბელიანი არაკებისა: „მოგზაურობისა“ და შესანიშნავი „ლექსიკონის“ ავტორი იყო. ბესიკიც მცირე ფორმებისა და პოეტური ლექსიკის საუკეთესო ოსტატად არის აღიარებული. ის შეგნებულად გაურბოდა ადრევე გავრცელებულ სენს—პროზაული ამბების „გალექსვას“ (არჩილის „ვისრამიანი“ და სხვ.). თქმისა და სიმღერის ასპარეზად კი ბალი აორჩია, რომელიც კლასიკური დარბაზის მაგიერობას სწევდა.

ახალი მხატვრული ფორმების ჩასახვას თან ახლავს პოეტის ახალი ტიპიც. ბესიკი ბედნიერი შემთხვევაა ამ მხრივ. საბა ორბელიანისა და გურამიშვილის შემდეგ, სხვა პოეტებთან შედარებით, მას ყველაზე უფრო საყურადღებო ბიოგრაფია აქვს.

ქართულ პოეზიაში „ვეფხისტყაოსნის“ *Ars poetica* ეპოსის კანონიზაციას მოითხოვდა. პოემა რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში გასაქანს არ აძლევდა მას: იმიტაცია ითვლებოდა საუკეთესო არჩევანად, ხოლო ოდნავი გადახვევა იწვევდა გაკილვას. დამახასიათებელია არჩილ მეფის თქმა: „რუსთველს რად ვერ წაჰბაძესა!“.

მე-17 საუკუნეში პირველად იჩინა თავი ახალმა შეგნებამ— დაიწყო პოლემიკა რუსთაველის გარშემო. შესაძლებელი გახდა მის გვერდით სხვა პოეტის დაყენება. ასეთი პოეტი აღმოჩნდა „უმცროსი წიგნების“ ავტორი თეიმურაზ პირველი.

არჩილ მეფის „გაბაასებაში“ თითქოს ჩანს რუსთაველის „შემცირება“ მეჩვიდმეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ფონზე. თუნდაც ის ფაქტი, რომ ავტორი გადაუქრელად სტოვებს საკითხს—რომელი უფრო დიდი პოეტია—შოთა თუ თეიმურაზ პირველი, ხოლო „გაბაასება“ თავისთავად ასეთი დასკვნის გამოტანის საშუალებას არ იძლევა—მეტად სიპტომატური მოვლენაა თავისი დროისათვის (უნდა შევნიშნოთ, რომ, ეს პოლემიკა არ ატარებდა კლერიკალიზმის არავითარ ნიშანს. თეიმურაზი ირანული პოეზიის დიდი პატივისმცემელი იყო. გვიან ის დანაწიებით შენიშნავდა კიდევ: „მიჯობდა თუ სულისათვის სინანული დამეწესა“...)

მიუხედავად რუსთაველის კატეგორიული განცხადებისა, რომ—„მე ვარ ძირი ლექსის თქმისა, მელექსენი ჩემზედ შენობს“,—თეიმურაზ პირველს მის ნოვატორობაშიაც შეაქვს იქვი („ჩახრუხადემ უწინ არ სთქვა, რად იპარავ პირველ თქმასა“... ამით თეიმურაზ მეფე მიუთითებს პოემის მეტრზე, რომელიც პირველად „შესხმაში“ გვხვდება, მართალია, როგორც მეორე ხარისხოვანი და შემთხვევითი ფორმა) და უფრო შორს მიდის—ასე ასაბუთებს თავის უპირატესობას:

მართალია შენი წიგნი კარგი იყო აქამდისა.
ახლა ჩემმა დააკარბა, ამაღ ცრემლი ჩამოგდისა;
მთვარე ღამეს გაანათლებს, მერე ფარავს შუქი მზისა,
ჩემმა წიგნმა დააკარბა, შენს წიგნს ვინც წერს

ცუდათ ხისა.

ეპიგონობის ფაქტი ნაცნობი ყოფილა (რუსთაველის განცხადება „გაბაასებაში“: „მელექსანი ჩემზედ შენობს“..); ლიტერატურულ წრეებში დასჯულა პოემის გადაფასების საკითხი.

„ვეფხისტყაოსნის“ ასეთი „უგულბელყოფით“ ცხადდება ეპიგონობის აღკვეთის შეგნება და არა რუსთაველის პოემის უარყოფა...¹

„ვეფხისტყაოსანში“ განსაცვიფრებელი სიმეტრიაა დაცული მიმართვით ინტონაციასა (მესავალი, წერილები, ლოცვა მნათობთადმი) და სიუჟეტს შორის. დროის პერსპექტივა გადმოცემულია სტროფების მცირე ნაწილით. სწორედ ამის გამო პოემა უდიდესი ინტერესით იკითხება.

შემდეგ საუკუნეებში არ ესმოდათ პოემის ეს ორიგინალური მხარე: გან. ვრცობდნენ „ამბებს“, წერდნენ მხოლოდ ინტრიგების გაგრძელებებს; ვერ ერკვეოდნენ პოემის მეტაფორების რთულ სიმბოლიკაში. სისტემის სქემამდე დაყვანამ გამოიწვია თვითონ სისტემის პერიფერიაში გასვლა და ეს, უწინარეს ყოვლისა, მისი პირველსათავის, „ვეფხისტყაოსნის“ „უარყოფის“ ნიშნის ქვეშ. თავისთავად ეს მოვლენა ეპიგონობისათვის უარისთქმას გულახმობდა მხოლოდ: „შენს წიგნს ვინც წერს ცუდათ ზისა!..“

ძველი ქანრების ასეთი დეფორმაციის ეპოქაში მოღვაწეობდნენ საბა, ბესიკი და გურამიშვილი.

* *

ახლო გავიცნოთ ეს ლიტერატურული ეპოქა. ბესიკის ადგილი ქართულ სიტყვაკაზმულ ნწერლობაში უურო ნათლად იქნება გამორკვეული.

მეჩვიდმეტე საუკუნის ქართულ პოეზიაში არ დასრულებულა პოემის. როგორც გაბატონებული ქანრის, დაშლის ტენდენცია.

„ვეფხისტყაოსნის“ გავლენა გრძელდებოდა მისი ელემენტების ახალ ფორმებში გამოყენებითა და ფუნქციის შეცვლით. ჯერ კიდევ ბატონობდა შაირი (ბეური), რომელსაც თავისთა-

¹ დაწვრილებით იხ. წერილში თეიმურაზ I-ლის შესახებ.

ვად მოჰქონდა შინაარსობრივი ატრიბუტება (მაგ. რუსთაველის მეტაფორების განმეორებანი თეიმურაზის ლექსებში).

თეიმურაზის მოვლენა იყო სიგნალი რეფორმებისათვის და არა თვითონ რეფორმა. უკანასკნელისათვის ნიადაგი მზადდებოდა.

რუსთაველის „სწავლისათვის მოშაირეთასა“ მესამე ხარისხოვან მნიშვნელობას აკუთვნებს „სუფრის პოეზიას“:

მესამე ლექსი კარგია სანადიმოდ, სამღეროდ,
სააშიკოდ, სალადობოდ ამხანაგთა სათრეველად;
ჩვენ მათიცა გვიამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად
მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად.

ვახტანგ VI ამ სტროფის კომენტარში, რუსთაველის აზრის ცხადსაყოფად, სხვათა შორის, წერს: „ჩვენ კარგის მეღექსეების სუფრის კარგად შაირობაც გვეამებაო“ („ვეფხისტყაოსანი,“ 1712. გვ. სჟთ, კომენტ. კდ.), ხოლო სხვა სტროფის („მოშაირე არა ჰქვიან“..) აზრის განმარტებაში აღნიშნავს: „მას მოშაირედ არ აგდებს ვინც თვითო ოროლს ლექსს იტყვის და გრძელის გაღექსვა არ შეუძლია: ყოველს მეღექსეს თავი მეღექსის სწორი ნუ ჰგონიაო: ერთი ორი და შორი შორი უმსგავსო განაღამც რომ სთქვას, ეს არ ჩაიგდებაო“ (გვ. წჷჰ... კომენტ. კბ).

შოთას ეს დევიზი კარგად ჰქონდათ შეგნებული მე-17 საუკუნეშიც. თეიმურაზ პირველი მას საწინააღმდეგო პოეტიკას უპირისპირებს:

გათავდა წიგნი მაჯამა ლექსი აქა იქ თქმულები,
სასწრაფოდ უბეს სადები, ან სარტყელს ჩასარქულები,
იხტანს თანა სარონი, გვეუც თასი, ღვინო, კულები.
ყოფლის წიგნისა უმცროსი, ჩანს მისი უფლისწულები.

„ლექსი აქა იქ თქმულები“, „უმცროსი წიგნები“ იკავებენ ეპიკური თხზულებების ადგილს. საბას და ბესიკის შემოსვლა უფრო გვიან, რასაკვირველია, მეტი თვალსაჩინო მნიშვნელობის მოვლენა იქნებოდა.

* *

გურამიშვალის და ბესიკის პოეზიას წინ უსწრებდა მამუკა ბარათაშვილის „ქაწნიკი“, ეს ქართული L'art puétique.

თუ თეიმურაზის მოვლენა წარმოადგენდა სიგნალს, სამაგიეროდ მამუკა ბარათაშვილმა კატეგორიულად განაცხადა: „ლექსი ორს სტრიქონსაც ჰქვია და ამბავს ერთად გალექსულს, სულ ლექსის წიგნსაც ყველას ლექსი ჰქვია“ („ქაშნიკი“, 1920, გვ. 25) და „ქილილა და დამანაში“ ჩართული ფრაგმენტები (ხშირად მართლაც ორ ტაეპიანი სტროფები) „ვეფხისტყაოსნის“ შესადარ მოვლენად გამოაცხადა. სხვაგვარად არ შეიძლება აიხსნას ამ სტროფების ავტორი-მთარგმნელის, საბას, ასეთი რეპუტაცია: „სულხან-საბა ორბელიანმა ქილილა და დამანა გალექსა, თუმცა რუსთველის ნათქვამი არ არის, მაგრამ ნაკლებად სათქმელიც არ არი, იმაში ბევრი ხმა მოუყვანია“ (გვ. 14).

საბამ საბოლოოდ აღადგინა „ჩახრუხაული“, საზომი, რომელიც რუსთაველის პოეტიკის ბატონობამ დაასამარა მთელი საუკუნეების მანძილზე, მოიხმარა სხვა მეტრებიც—„ბევრი ხმა“ („წყობილი“, „რუფლი“ და სხვ.); ინტონაციის სიახლემ გამოიწვია საბას პოეტური ავტორიტეტი, ამჟამად გაუგებარი ჩვენთვის...¹ „მცირე უწყება ქართველ მწერალთათვის“ მას უწოდებს „ძველთა მელექსეთა შესადარს“...

საყურადღებოა შემდეგი გარემოება:

რუსთაველის პოემის საზომი („შირი“) თავისი ნელი ტემპით მხოლოდ ეპოსისათვის იყო გამოსადეგი. „ჩახრუხაულის“ მოკლე ტერფთა გრადაციები და შინაგანი რითმები კი სპობდნენ რიტმის ნელ მოძრაობას, შემოჰქონდათ ხოტბის ორატორული ეესტი და ქმნიდნენ ახალი თემების დამუშავების შესაძლებლობას. ამიტომაც ხდება ჩახრუხადის სრული რესტავრაცია მე-18 საუკუნის ქართულ პოეზიაში: იწერება „ჩახ-

¹ ვახტანგ VI საბას საუკეთესო ქართველ პოეტებს შორის მოიხსენებს:

„ლექსი რუსთველისა მეფეა, ტახტოსან გვირგვინოსანი,
კვლავ ჩახრუხაძე აგრეთვე სხვისა რიგისა მგოსანი,
მეფის არჩილის სასჯელი სწავლაა გასამხნოსანი,
საბათავადი მჯდომელი, მამუკა ბოლოს მხმოსანი.“

შდრ. მამუკა ბარათაშვილი:

„მენება შოთა, ზოგადმან საბა მივიღო მოდებად.“

რუხაულით“ ოდები, ანტონ კათოლიკოსი აცხადებს: „შოთას შაირთა, თუ სთქუა უკეთესთაცა, მთქმელი მესტიხე... ყოვლად საჭეები, რიტორთ მესტიხეთ გვირგვინი“ („წყობილსიტყვაობა“, 1853, გვ. 286). მასვე იმეორებს „უწყება ქართველ მწერალთათვის“: „...რომელსა უწოდდენ მესტიხეთ გვირგვინად“ („საისტორიო მასალანი“ ე. თაყაიშვილისა, 1913, გვ. 26).

მეტრების მრავალფეროვნება მე-18 საუკუნის ქართულ პოეზიაში შესაძლებელს ხდიდა ლირიკული თემების დამუშავებას. ამ მხრივ საუკეთესო ოსტატად გვევლინება ბესარიონ გაბაშვილი.

* *

დ. გურამიშვილის უშუალო, ყოველგვარ სტილიზაციას აცილებულ პოეტურ მეტყველებას თვალსაჩინო როლი არ უთამაშნია ქართული პოეზიის განვითარებაში. ის ემიგრანტი იყო თავისი ცხოვრებითა და შემოქმედებით.

ბესიკის პოეზიამ კი მიმბაძველების მთელი თაობა აღზარდა. მისმა გამოჩენამ მეთვრამეტე საუკუნის ლიტერატურის ფონზე სიტყვის იშვიათი კულტურა მოიტანა. შენახულია ცნობა (თუ ლეგენდა), რომლის მიხედვით ბესიკი საკუთარი ლექსების მომღერლად გვევლინება: ტრუბადურისა და მინეზინგერის დავიანებული ტიპი საიათნოვასთან ერთად!.. მას ირანული ტანსიფების კილო შემოჰქონდა, — ქალის სახის ნაკვთების შესხმას ეპითეტებისა და სახეების ნიაღვარი მოჰყვა...

ბესიკის ლექსების სიტყვიერმა კულტურამ თანამედროვეთა დიდი ყურადღება მიიპყრო. პოეტის ტალანტი ერთხმად იქნა აღიარებული და ეს შეგნება შემდეგ კიდევ უფრო განპტკიცდა. „უწყება ქართველ მწერალთათვის“ აღნიშნავს: „ბესარიონ გაბაშვილი იყო მეცნიერებასა შინა გამოცდილი და უცხო პიიტაკოსი, მოშაირე მსჭავესი რუსთველისა, რომელმანც მრავალნი საამო შაირნი დასწერა, სპარსთა ხმათა ზედა სამღერელი ქართულისა ენითა და აგრეთვე სხვანიცა ლექსნი. მოუთხორობდენ ამისათვის, რომელ ჰსცოდნოდეს ზეპირად მთლად ლექსიკონი ქართული“ (45).

მოყვანილ ამონაწერში მარტო საბას ლექსიკონი როდია ნაგულისხმევი. წინადადების შინაარსი პოეტის ლექსებზე დაკვირვებასაც გადმოგვცემს. ბესიკის ლირიკულ ოდებში სიტყვა სიტყვას მისდევს კავშირების გარეშე, სიტყვის ფრაზობრივი მნიშვნელობა შესუსტებულია და ლექსი ეფექტს აღწევს თავისი „ლექსიკონით“. გამოწვეულია ეს იმით, რომ ცალკეული სიტყვა მოქცეულია დამოუკიდებელი ტერფის ფარგლებში და ინტონაციის მიჯნები ემთხვევიან სიტყვათა შორის არსებულ პაუზებს.

მაგალითად:

ტანო ტატანო, გულწამტანო, ჟცხოდ მარებო! —
 ზილფო კავებო, მომკლავებო, ვერ საკარებო!
 წარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო, შემაზარებო!
 ძოწ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთ წამარებო!
 პირო მთვარეო, მომიგონე, მხისა დარებო!

(„ტანო ტატანო“).

სტროფის თვითეული ტაეპი სამი მუხლისაგან შედგება, ყოველი მეორე ტერფი — ცალკე სიტყვისაგან (გულწამტანო — მომკლავებო — მისათვალნო — დამდაგეო — მომიგონე), მიღწეულია თვითეული სიტყვის თანაბარი რელიეფობა. ლექსიკური სისავსის ცხადყოფა, რომელსაც აძლიერებს ტაეპის დასაწყისში მდგომი სიტყვის ბგერითი შემადგენლობის მრავალკეცი განმეორება მიმდევრო ერთეულებში:

მაგალითად:

| | |
|----------------------------------------|---------------------|
| ტანო ტატანო, გულწამტანო | („ტანო ტატანო“) |
| ზილფო კავებო, მომკლავებო | „ |
| თვალთა ნარგისი, დამდაგისი | „ |
| ზილფო ნაშალო, შეწაშალო | („ჩე შენი მგონე“) |
| ცრემლთა ისარო, მისისხარნა | („ცრემლთა ისარანი“) |
| დაგვბეზან ქარმან, დაუწყნარან | „ |
| დაბონდდა თვალნი, შეუმკრთალნი | „ |
| ვარდო სასურო, მაისურო | („ვარდო სასურო“) |
| ვარ წისთვია ხელი, ღომნახველი | „ |
| ვიხილე სახე, ვივანახე | „ |
| თმა სათ გიშერი, მშვენერი | „ |
| ორნი ობოლნი, ნახად მწოლნი | „ |

და ასე მთელი ლექსის გასწვრივ.

ამ თავისებურების სათავე უნდა ვეძიოთ ჩახრუხადისა და შავთელის რესტავრაციაში ბესიკის დროს: „ქებათა“ სტილი (შინაგანი რითმების მხრივ) უნდა ჩაითვალოს ზემოთ ნაჩვენები ტავტოლოგიის საწყისად.

* *

ყოველივე ამის შედეგია ბესიკის პოეზიის „სიუცხოვე“ (მე-18 საუკ. ლიტერატურული ტერმინია). პოემაში ტაეპს უნდა გადმოეცა შინაარსი კონტექსტის მიხედვით. ამიტომაც ახლდა საღეჭსო ფრაზას მეტნაწილად მსახური სიტყვები (აქსესუარები), რომელნიც მუხლებსა და ტერჟებს შორის არსებული ცეზურებ-ს ზეგავლენით ტაეპის ბუნებრივი ფარგლების გარეთ ექცეოდნენ. იქნებოდა „ფრაზობრივი მნიშვნელობა“, სიტყვა ჰკარგავდა დამოუკიდებელ ღირებულებას, მსახური სიტყვები გამოდიოდნენ მათ ტოლებად. „ვეფხისტყაოსანში“ განსაკუთრებული ფუნქციითაა აღჭურვილი უაყოფის („არ“) და კავშირის ფორმები, რომელნიც მეტრის ზეგავლენით მოძრაობენ ტაეპში. ეს შეეხება ცალკე სიტყვებსაც:

მაგალითად:

გაძრკვლისა ტანსა ე მოსნეს || ყარყუმნი უსაპირონი
ან:

მას მონისა არა ესმა || სიტყვა, არცა ნაუბარი.

როგორც ვხედავთ, ცეზურა აქ სინტაქსურ ერთეულებს („ემოსნეს ყარყუმნი“ — „ესმა სიტყვა“) შუაზე ჰყოფს. პოემაში აუცილებელია ასეთი გადასვლები. ბესიკის ლექსებში კი ვამჩნევთ სრულიად საწინააღმდეგო პრინციპს: სიტყვა ტაეპის ფარგლებში ისევე დამოუკიდებლად მოძრაობს, როგორც ტაეპი სტროფის ჩარჩოში. ინტონაციური აქცენტი კი უკანასკნელი ტაეპის უკანასკნელ სიტყვაზე ძევს. მაგ. ლექსში „ტანო ტატანო“ კურსივი მოუღის შემდეგ სიტყვებს: „მზისა დარებო“ — „დამამწარებო“ — „უცხოდ მარებო“. მსახური სიტყვები, კერძოდ, კავშირი „და“, არც ერთხელ არ გვხვდება. ბესიკის ამ ციკლის ლექსებისათვის ეს ხერხი დამახასიათებელია.

3. უმიკაშვილი წერდა გურამიშვილზე: „გურამიშვილი, რასაკვირველია, ატყობდა, რომ ქართულს ლექსს ერთი ნაკლულეევანება აქვს, მარცვალთა რიცხვი თვითეულს ლექსში თავიდან ბოლომდის ერთგვარია, თუნდაც რომ ცეზურა სხვადასხვა იყოს. ამ ნაკლულეევანების შემცნევა ნიკოლოზ ბარათაშვილსაც ეტყობა, რომელიც ამის მოსასპობლად სხვადასხვა ხანებს სხვადასხვა რიცხვიანის მარცვლით ახამებს (მაგალითად, მერანი), მაგრამ ასეთი ლექსი მასაც ცოტა აქვს. გურამიშვილს უფრო წარმატებაში შეჰყავს ლექსთ თხზვა: იმას თვითთა ხანაში სხვადასხვა რიცხვის მარცვლოვანი სტრიქონები აქვს“ („დავითიანი“, 1894, გვ. XXIII—XXIV).

ლექსის კომპოზიციურ სიახლეში ასეთივე დამსახურება ბესიკსაც მიუძღვის. ლექსები: „დედოფალს ანაზე“, „სტვენს ბულბული“, „პირველ სიმდაბლეს ალეკარ“, ოდებისა და პოემების უმრავლესობა ყურადღებას იქცევენ სტროფული აღნაგობის მხრივაც. ბესიკის ზოგიერთ ლექსა ახასიათებს სტროფული გარდამავლობის პრინციპი, შემდეგ რომანტიკოსების მიერ თავისებურად განვითარებული ჩვენში.

ბესიკის პოემები ალაგ-ალაგ ცხადყოფენ „ტანო ტატანოს“ ავტორს—ლირიკული თემა აქაც სქარბობს. „რუხის ბრძოლაში“ კი ბესიკი მთლიანად აღადგენს ჩახრუხბადისა და შავთელის ორატორულ სტილს. მაგ.:

ათინელთ ენა, ქველ შესაძენა.

შდრ. შავთელი:

შემოკრბით ბრძენო, ათინელთ ძენო.

ასეთი მეტრით დაწერილ სტროფს იქვე ენაცვლება 16 მარცვლიანი „შაირი“:

ოდეს ვისცა ეშმა ბრძოდეს, მუნ იცნობის კაცი კაცად
და სხვა.

მიმდევნო სტროფს კვლავ მისდევს ათმარცვლოვანი, შინაგანი რითმებით აგებული ტაეპი:

ამგვარი „შეხამება“ თავისთავად ჰქმნის პოემის ახალ ფორმას, რომელიც ეპოსისა და ხოტბის შუა ძეგს. მსგავსი ფორმების შემდგომი დაკანონება მოხდა მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ პოეზიაში.

* *

ბესიკის ლექსებში მეტაფორებმა და სახეებმაც მიიღეს ეპიკური პოეზიისათვის უჩვეულო ელფერი. რიტმული წყობის სიახლემ გამოიწვია სემანტიკური რიგის სიახლე: შედარებებს ჩაიოცილდათ ზოგადი მნიშვნელობა, იქცნენ საგნობრივ, კონკრეტულ ცნებებად. შეფის დარბაზის გადმოცემას ცისა და მნათობთა სიმბოლიკით (რუსთაველი: „სახლსამყოფი არა ჰყოფნით, ცამცა გაიდარბაზესა“) სცელის ბალის რომანტიკა. მართალია, ბესიკი რუსთაველის „მელნის ტბის“ პოეტიკის მიმდევარია, მაგრამ არც ისე მოქარბებულად, როგორც მისი წინაპარნი პოეზიის სფეროში (მაგ. თეიმურაზ პირველი). ბესიკის შედარებებში უარყოფილია მეტაფორების აგების ნაცნობი მანერა:

შვიდნი ციურნი მოციმციმედ არ შეგაღარე.

უცხადებს ბესიკი თავის მიჯნურს და ძველი შედარებების ასეთი უარყოფა იმთავითვე ბადებს ახალ სახეს. იშვიათ შემთხვევაში პოეტი მიმართავს ნამყოფორებს:

ეტლმშვენიერად მთარულო გამსგავსე მთვარეს
(„მე შენი მგონე“)

განახევრებულია—მზე, მთვარე,—მნათობები. თვითონ ავტორი იქცა შედარების საგნად:

შენმა გონებამ მიმამსგავსა მიღეულს მთვარეს

მიმართავს ბესიკი, ალბათ, ანა დედოფალს.

ეს „მიღეული მთვარე“. აუცილებელი იყო მეთვრამეტე საუკუნის ქართული პოეზიისათვის.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი

(სტილი და თემა)

გასული საუკუნის პირველ ნახევარში ქართული პოეზიის განვითარებამ ახალი მიმართულება მიიღო: ერთის მხრივ, ჩვენი პოეტები აგრძელებენ მე-18 საუკ. მიწურულის ტრადიციებს, ხოლო, მეორეს მხრივ, რუსეთიდან მომდინარე გავლენას განიცდიან. ასე, მაგ., აღმოსავლური პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ალექსანდრე კავეჭავაძე, იმავე დროს ვოლტერისა და პუშკინის მთარგმნელიც იყო. გრ. ორბელიანი კი თავისუფლად ათავსებდა აშუღური რომანსის კანონიზაციას („სავათნავას მიბაძვა“, მუჰამბაზები) ლექსის ევროპულ ფორმებთან.

ნ. ბარათაშვილი ასცდა ამ თავისებურ სინთეზურ ხაზს, თუმცა უფროს პოეტებთან მას ბევრი საერთო ჰქონდა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია გრ. ორბელიანის გავლენა; ორივეს ახასიათებდა ერთი და იგივე უკმაყოფილება ემოციებისათვის შესაფერი გამოთქმის ძიებისას; გრ. ორბელიანი წერს:

და მით უფრო ვარ უბედურ,
რომ ვერ აღმოვსთქვამ მსგავსად სხვათ.
ნამდვილი ტრფობა გინა რამ
სიტყვით ეძებდეს, ვერ ჰპოებს,
რათა გამოსთქვას ძვის გრძობა
და მისთვის ოზრავს, მღუპარებს.

(„გამოსალმება“, 1831).

თითქმის ამასვე აღნიშნავდა ნ. ბარათაშვილიც:

მოკვდავსა ენას აო ძალუძს უკვდავთა გრძობათ გამოთქმა.

(„არ უკიენო“, 1841).

ნ. ბარათაშვილი არ ართულებს ლექსის სინტაქსურ კონსტრუქციას ისე, როგორც გრ. ორბელიანი, და თუ ამ უკანასკნელთან მაინც აქვს საერთო, ეს უნდა აიხსნას იმ გარემოებით, რომ გრ. ორბელიანის შემოკმედებაში უკიდურესი არაქაიზმი უფრო ნაგვიანევი მოვლენაა. ნ. ბარათაშვილი კი საშუალო არაქაისტთა პლეადის წარმომადგენელია და საფიქრებელია, რომ ისიც ალექსანდრე ორბელიანივით აღმაცერად უცქეროდა უკიდურესი არაქაიზმის დამცველთ (თვით გრ. ორბელიანიც არ იცავდა ე. წ. „საეკლესიო ენას“ 70-იანი წლების ცნობილი პოლემიკის დაწყებამდე).

ქართული რომანტიკული პოეზიისათვის დამახასიათებელ ფორმათა გამოყენების მხრივ (კერძოდ ქანრში), ბარათაშვილი მისდევს იმ საერთო ხაზს, რომელსაც გრ. ორბელიანიც იცავდა. მაგრამ ალ. ჭავჭავაძის მიერ აღდგენილი აშუღური რომანსი კი მისთვის უცხო მოვლენას წარმოადგენს.

* *

ნ. ბარათაშვილის საუკეთესო ლექსები დაწერილია სამი მეტრით: „შავთელურით“, „დიდბესიკურით“ და „მცირე ბესიკურით“. ამ მეტრებს მის ლექსებში მოცილებული აქვს მათი ადრინდელი და დამახასიათებელი ელემენტი—შინაგანი რითმა. ბესიკის ლირიკულ ლექსებსა და შავთელის ოდებში შინაგანი რითმები აუცილებელი იყო. ბარათაშვილის ლექსებში კი, როგორც ვსთქვით, შინაგანი რითმა იშვიათად გვხვდება. ტაებები:

მას ჰგავდა მთვარე ნახად მთარე, დისკო გადახრით შექმიბინდული ან:

ჰოი, სალამოვ მყუღროვ, საამოვ, შენ დამშოი ჩემად სანუგეშებლად

არ წარმოადგენდნენ ტიპიურ მაგალითებს, თუმცა მათს არსებობას ბარათაშვილის ლექსის ტაეპში თავისი ახსნა მოეპოვება.

ბესიკისა და შავთელის მეტრების გამოყენების ფაქტი არკვევს შემდეგს: ბარათაშვილი ახლო იცნობს ქართული კლასიკური პოეზიის ძეგლებს. ეს არც გასაკვირია, რადგან ამ პოეტების ლექსების კულტურა თვალსაჩინო გავლენას ახდენდა მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ პოეზიაზე.

6. აკაკი ვაჭერელია.

ნ. ბარათაშვილი, უეკველია, შეგნებულად იქცეოდა, როცა თავის ლექსებში—„შემოღამება მთაწმინდაზე“ და „მერანი“— ბესიკური და შავთელური მეტრებით აგებულ სტროფებს „ახამებდა ერთმანეთთან“ (გამოთქმა უმიკაშვილისა). მას გაუთვალისწინებია ის გარემოება, რომ ამ მეტრებს ბევრი საერთო აქვთ ერთმანეთთან: ბესიკის მეტრი, შინაგანი რითმებითა და ტავტოლოგიით, საწყისს შავთელისა და ჩახრუხაძის ოდებიდან იღებს. განსაკუთრებით ბესიკის ინტონაციამ გააცოცხლა ეს დავიწყებული ელემენტი მე-18 საუკუნის ქართულ პოეზიაში; არა მარტო პრინციპის (ფონეტიკური შემადგენლობის განმეორება) მხრივ, არამედ ზოგჯერ ლექსიკის მხრივაც ცოცხლდება მის ლექსებში ოდების სტილი. მაგალითისათვის:

შავთელი:

იხმარის მკლავნი, კაფად მომკლავნი

(ქებანი, სტროფი 29)

ბესიკი:

ზილფო მკლავებო, მომკლავებო...

(„ტანო ტატანო“)

ნ. ბარათაშვილმა სრულიად შეგნებულად მიმართა საუკუნეებით დაშორებული პოეტების საზომების კომბინაციას. რომ ის იცნობდა ბესიკის პოეზიას, ეს არ იწვევს იკვს¹— ბესიკი საკმაო პოპულარობით სარგებლობდა მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში, მაგრამ „შავთელურის“ გამოყენება მკითხველმა შეიძლება შემთხვევით მოვლენად ჩანსთვალოს. ნამდვილად კი ეს ასე არ არის.

1835 წელს პეტერბურგიდან დაბრუნებულმა პ. იოსელიანმა, რომელიც დიდი რეპუტაციით სარგებლობდა გემოვნებისა და ერუდიციის მხრივ, 1838 წელს პირველად დაბეჭდა ჩახრუხაძისა და შავთელის ოდები თბილისში. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამით რედაქტორმა შეასრულა, უწინარეს ყოვლისა, არქაისტების ლიტერატურული დაკვეთა: მათ შორის „ქებათა“ ავტორები განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდნენ. ჯერ კიდევ

¹ ბესიკი: „ლაჟე მთოვარე, ქველ მოარე“... („ცრემლთა ისარნი“) და ბარათაშვილი: „მას ჰგავდა მთვარე, ნახად მოარე“... („შემოღ. მთაწმ.“).

ცნობილი არქაისტი სოლომონ დოდაშვილი წერდა 1832 წელს:

„...ლექსი ჩახრუხადისა თამარიანი—ქება თამარ დედოფლისა—უმაგალითოჲსა თანხმობისა გამო თვისისა და ძნელისა გუარისა გამო სტიხთასა ფრიად შესანიშნულ არს.

ზომიერი და განწყობილი ხმა მისი აწარმოებს სმენისათვის სასიამოვნოსა სიმფონიასა; ხოლო გამოხატვა იდეათა, ცვალება და ხმარება სხუადასხუათა მნიშვნელობათა მსგავს ხმოვანებასა შინა ლექსთასა შეადგენენ მახვილგონიერებასა აზრთასა“ (იხ. „მოკლე განხილუა ქართულისა ლიტერატურისა ანუ სიტყვიერებისა“. თურნ. „სალიტერატურონი ნაწილნი ტფილისის უწყებათა“, 1832, № 2. გვ. 31)¹.

ეს ექსკურსიცი არ იქნებოდა საკმარისი, რომ არ მოიპოვებოდეს სხვა ნიშნებიც, რომლებიც გვითვალისწინებენ ნ. ბარათაშვილის დანტერესებას ოდების ავტორების სტილით.

1. შავთელის „ქების“ უკანასკნელი ოდის დასასრული (სტროფი 108) მოგვაგონებს ნ. ბარათაშვილის „ჩემი ლოცვის“ ბოლოს:

შავთელი:

გვედრებ თქვენ სულად, ქებისა წილად
ჩემგან დუმილი თვით მიითვალეთ.

ბარათაშვილი:

და ჩემთა ბაგეთ რალა დაუშთ შენდა სათქმელად,
მაშა დუმილიც მიმითვალენ შენდამი ლოცვად.

¹ როგორც გამოვარკვეით, ჩახრუხადის შეფასებისას ს. დოდაშვილზე გავლენა მოუხდენია კიევის მიტროპოლიტ ევგენი ბოლხოვიტინოვის (1767—1837) ცნობილ წიგნსაც—*Историческое изображение Грузии...* (С 1802). ს. დოდაშვილი მას არსად არ ასახელებს, მაგრამ ჩვენს მიერ მოყვანილი ადგილი („მოკლე განხილვიდან“) წარმოადგენს ბოლხოვიტინოვის წიგნის სათანადო ადგილის სიტყვა-სიტყვით განმეორებას. შდრ. „... поэма Тамариани еще замечательнее... по без примерной почти гармонии своей и весьма трудному роду стихов... iМерный и гармонический звон рифм производит приятную слуху симфонию; а соображение идей, переносы и намеки разных знаменований в самой подобозвучности слов, составляют остроумнейшую игру мыслей“ (დასახ. თხზულების გვ. 87).

2. ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ ლექსიკონში მხოლოდ ერთხელ გვხვდება სიტყვა, რომელიც პირველად და მხოლოდ და მხოლოდ ჩახრუხადის მეხუთე ოდაში მოიპოვება. ჩახრუხადე:

შუქნი კრებიან, ემუქმკებიან,
ზოალი ინებს დაქადებულად.

(ქება 5)

შრდ. ბარათაშვილი:

თმანი ნაშალნი

მკერდზე დაყრილნი

ემუქმკებიან

(„ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“)

სიტყვა „ემუქმკებიან“ არავის გამოუყენებია ქართულ პოეზიაში, გარდა ამ ორი პოეტისა.

ყოველივე ამის შემდეგ საკითხავია: რატომ განდევნა ნ. ბარათაშვილმა დასესხებულ მეტრებიდან შინაგანი რითმა?

შავთელისა და ბესიკის მეტრები მამოძრავებელ ლერძს წარმოადგენენ იმ ჟანრულ სისტემაში, რომელსაც ბარათაშვილის ლექსის კულტურა უარყოფდა: ოდებსა და სასიმღერო ლექსებში, კერძოდ მუჰამბაზებში შინაგანი რითმა ტაეპის აუცილებელი ატრიბუტი იყო. ნ. ბარათაშვილის ლექსში კი ყოველი ტაეპი მჭიდრო კავშირშია სტროფის დანარჩენ ტაეპებთან. შინაგანი რითმა ჩვეულებრივ ამთვისებლის ყურადღებას აჩერებს სიტყვიერ ერთეულების (შერიტმულ სიტყვათა) ბგერითს განმეორებაზე. ეს უკანასკნელი დააბრკოლებდა ნ. ბარათაშვილის ლექსის საერთო დინამიკას: ჟანრის მხრივ ის უარყოფდა მუჰამბაზების სტილს და ოდებში გაბატონებულ შინაგან ტაეტოლოგიას. ამიტომ არის ახალი ნ. ბარათაშვილის ინტონაცია, მიუხედავად მისი ლექსების ნაცნობი მეტრისა.

* *

ვიდრე ვუპასუხებდეთ კითხვას თუ რამ გამოიწვია გადახვევა მუჰამბაზური სტილის პოეზიიდან ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებაში, რამდენიმე სიტყვა მისი სტროფიკისა და ფილოსოფიური მოტივების შესახებ.

ნ. ბარათაშვილმა შესცვალა ქართულ ლექსში ტაეპების ურთიერთმონაცვლეობის წესი და თვითონ კონსტრუქცია ლექსისა. ის ფაქტი, რომ მან სხვადასხვა მეტრული წყობის სტროფთა შეერთებას მიმართა, თავისთავად მიუთითებს ძველი ფორმების შეგნებულ დეფორმაციაზე. მართალია, პირველ ჩანასახს ასეთი ხერხისა ჩვენ გურამიშვილისა და ბესიკის ლექსებშიაც ვხედავთ, ბარათაშვილის რითმების რიგიც AAB₁ მამუკა ბარათაშვილისა და გურამიშვილის სტროფსაც ახასიათებს, მაგრამ ნ. ბარათაშვილის ლექსებში ის სულ სხვა ფუნქციით არის აღქმული.

ნ. ბარათაშვილი უმთავრესად მიმართავს მომიჯნე რითმებს: სტროფი, რომელიც მეტწილად 4 ტაეპს აერთებს, კლავზულების მხრივ იყოფა ორ ჯგუფად და რითმების რიგიც ასეთ სახეს ღებულობს—AAB₁. ამ მწკრივიდან პირველი ჯგუფი (AA) მეორე ჯგუფთან (B₁) შედარებით თითქოს ჩაკეტილია ინტონაციის მხრივ. ტაეპთა თვითეულ ჯგუფში დამოუკიდებელი ემოციური შეფერვა იქცევა ყურადღებას: სტროფის მეორე ჯგუფში მეტია ინტონაციური სიმკვეთრე, ვიდრე პირველში:

ოჰ ვით ყოველი ბუნებაც მაშინ იყო ლამაზი, მინახებული A
 ჰე, ცაო, ცაო ხატება შენი ჯერ კიდევ გულზედ მაქს დაჩნული A
 აწცა რა თვალნი ლაქვარდს გიხილვენ, მყის ფიქრნი შენდა
მოისწრაფიან, B
 მაგრამ შენდამი ვერ მოაღწევენ და ჰაერშივე განიბნევიან. B
(„შემოდ. მთაწმ“).

პირველი მწკრივი უფრო აღწერიითია, მეორეში კი სტროფის სურათს აძლიერებს მიმართვა და ინტონაციური ენსტი („...და ჰაერშივე განიბნევიან!“).

ამ წესით არის აგებული „მერანც“. პირველი მწკრივიდან მეორეზე გადასვლას აძლიერებს ლექსის სიმკვეთრე დაბოლოებაში:

კენესა გულისა, ტრფობისა ნაშთი, მივცე ზღვის დღღვას, A
 და შენს მშვენიერს, აღტაცებულს, გიგურსა ლტოლვას I A
 გასწი მერანო, შენს ჰენებას არ აქვს სამძღვარი B
 და ნიავს მივე ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი. B

ბარათაშვილის ლექსისათვის საერთოდ დამახასიათებელია ასეთი გადასვლები სტროფის ფარგლებში შიგნით. რაც შეეხება ემოციურ ტონს და სახეების კულტურას, ამ მხრივ მისი პოეზია თავისუფალია მუჰამბაზური პოეზიის სიმსუბუქისაგან.

რასაკვირველია, ნ. ბარათაშვილის ლექსებს აკლია კლასიკური სიმსუბუქე და გურამიშვილის სისადავე. ძველს ქართულ პოეზიაში ჩვენ ვერ მოვითმენდით ნ. ბარათაშვილის ზოგიერთს, მსახური სიტყვებით (რომ, რამ და სხვ.) დამძიმებულ ტაეპებს. სამაგიეროდ თვითვე მის ლექსს ინდივიდუალობის დალი აზის, პოეტის ხმა არ არის ეპიგონური პოეზიის სარეკელა. ბარათაშვილის „მძიმე“ ლექსი უფრო მოქმედი და ახალი იყო, ვიდრე ის „ჭარმონიული“ ლექსები, რომელთაც ნოვატორი კი არ წერდა, არამედ თვითონ ლიტერატურის ინერცია.

ნ. ბარათაშვილმა შესძლო ასეთი ჰარმონიისათვის გვერდის ავლა. მიუხედავად იმისა, რომ პოეტის ლიტერატურული მემკვიდრეობა არც ისე მდიდარია რიცხვობრივად, იგი მაინც იწვევს ჩვენს განცვიფრებას: „შემოღამება მთაწმინდაზე“ ხომ 19 წლის ყმაწვილის მიერ არის დაწერილი...

მის პოეზიაში ხშირია ფილოსოფიური ლირიკის მოტივებიც. მაგ.:

„სიღამაზე ნიკი მხოლოდ ხორციელების“ ...

„თვით უკვდავება მშენიერსა სულში მდგომარებს“...

„მოკვდავსა ვნას არ ძალუძს უკვდავთა გრძნობათ

გამოთქმა“¹ და მრ. სხვ.

(იხ. აგრეთვე ყველასათვის ცნობილი ადგილები ლექსებიდან: „მერანი“ (სტროფი 8) და „ფიქრნი მტკვრის პირას“ (სტრ. 8), რომლებიც ანთავისუფლებენ მის პოეზიას სახეებისა და დიდაქტიზმის გაცვეთილ ფორმებისაგან).

ბარათაშვილის ლექსი სხვა თავისებურებითაც იქცევს ჩვენს ყურადღებას. აღსანიშნავია ორი მომენტი: 1. რიტმული იმპულსით დატვირთვა ტაეპის დასაწყისისა და 2. Enjambement (სინტაქსისა და მეტრის ურთიერთმოქმედება—გადატანა). პირველის მაგალითებია:

¹ შდრ. ტიუტჩევი: „Мысль изреченная есть ложь“ („Silentium“).
86

ა ქ ვეძიებდი ნაცნობს ადგილს განსასვენებლად;
ა ქ ლბილს მდებლობზე სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით;
ა ქ ა ყოველი არე-მარე იყო მოწყენით...

(„ფიქრნი მტკ. პიკ.“)

ა რ ა, ა რ ა მჭამს, როგე ბედმა მე მიორგულოს

(„ნაპოლეონი“)

მ ა რ კ ე ვ ი, რა უყავ, სად წარიღე სულის მშვიდობა...

მ ა რ კ ე ვ ი, რა იქმნენ საკვირველნი ესე აღთქმათი?..

(„სულო ბოროტო“)

ნ უ თ უ აღმიჩნდი ცხოვრებისა ჩემის მნათობლად;

ნ უ თ უ შენ ჰფინო შეების სხივი ჩემს გულსა კვალად..

(„აღმობხდა მნათი“)

ნ უ ვ ი ნ სჩივის თავის უთვისტომობას...

(„სული ობოლი“)

და ასე თითქმის ყოველ ლექსში.

ტაეპის დასაწყისში მახვილის გაძლიერება ბარათაშვილის ლექსებს ემოციურ პათეტიკას ჰმატებს. „მერანი“, მაგალითად, ასეთი პათეტიკით არის ძლიერი (ნახე უარყოფის ფორმის „ნუ“-ს ხშირი განმეორება ამ ლექსში).

რაც შეეხება მეტრისა და სინტაქსის ურთიერთობის საკითხს, პოეტი აქაც მიმართავს ქართული კლასიკური პოეზიისათვის უცნობ მეთოდს. ცნობილია, რომ მანამდე ტაეპის დაბოლოება ყოველთვის ემთხვეოდა მეტრისა და ინტონაციის დასასრულს. ამიტომ არაფერი იყო მოულოდნელი ლექსის სინტაქსურ წყობაში—მეტრი ბატონობდა ყველგან.

ნ. ბარათაშვილმა პირველად შეარყია ეს კონსერვატიზმი. შედარებისათვის კმარა ორი ადგილი მისივე ლექსებიდან—ერთი. რომელიც ამ კონსერვატიზმს იცავს და მეორე, რომელიც მას არღვევს.

რა სახითაც გინდა შენ მე შეჩვენო,
მაინც გიცნობ მშვენიერის ც ს მჩენო;
ნათელი ხარ შენ ნათელის სულსა,
მაღხინებელ დაბინდულის გულისა.

(„ჩემს ვარსკვლავს“).

ამ სტროფში თვითეული ტაეპის დაბოლოება ბუნებრივია და ინტონაცია არსად იცვლება—სინტაქსი ემორჩილება აკცენტუაციის რიგს...

საწინააღმდეგო მაგალითი:

თვითონ მეფენიც უძლეველნი, ო რომელთ უმაღლეს
ამო სოფლით არღა არის სხვა რამ დიდება ო
ჰშოთოვენ და დრტენენ და იტყვიან ო როდის იქნება
ის სამეფოცა ჩენი იყოს ო და აღიძვრიან
იმავე მიწისთვის ო რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან. ო

იმდენად თვალსაჩინოა ამ სტროფში სინტაქსის როლი, რომ იგი განმარტებას არ საჭიროებს... მართალია, Enjambement არ არის დამახასიათებელი ნ. ბარათაშვილის ლექსებისათვის, მაგრამ თითო-ოროლა შემთხვევაც სიმპტომატურია.

ყოველივე ეს ცხადყოფს ნ. ბარათაშვილის ლექსის კულტურის სიახლეს თანამედროვე პოეზიაში. პოეტი კრიტიკულად ეპყრობა ქართული ლექსის ტრადიციულ ფორმებს.

* *

მუჰამბაზური სტილის პოეზიიდან გადახვევას ჰქონდა თავისი გამართლება. როგორც ირკვევა, ნ. ბარათაშვილი სრულიად შეგნებულად უარყოფდა „მუჰამბაზის კილოს“ (ვ. ორბელიანის გამოთქმა).

ზემოთ ჩვენ აღნიშნული გვქონდა, რომ არქაული მეტყველებით ნ. ბარათაშვილი ახლო დგას გრ. ორბელიანთან. ამავე დროს მისთვის სრულიად უცხოა აღ. ჰავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის მიერ კანონიზებული აშუღური რომანსი.

ნ. ბარათაშვილის სტილის ახალიზის საფუძველზე ჩვენ დავინახეთ, რომ პოეტისათვის ეს გზა აუცილებელი იყო, მაგრამ აქ სხვა მომენტიც არის მხედველობაში მისაღები. საკითხავია: რატომ არ გაერთიანდა ბარათაშვილის ლირიკაში ჩვენ მიერ აღნიშნული ორი ხაზი მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული პოეზიისა—მუჰამბაზური და არქაულმწიგნობრული? ამის მაგალითს ხომ უფროსი რომანტიკოსები იძლეოდნენ; ალექსანდრე ჰავჭავაძე და გრ. ორბელიანი დავვიანებით იმეორებდნენ ბესიკისა და საიათნოვას პოეტურ ხმას, რომელსაც შემდეგი ნიშნები ახასიათებდა:

1. აშღერება. ბესიკის ლექსში სიტყვიერი მასალა ისეა შერჩეული, რომ ბგერათა წყობა საშუალებას იძლევა ტაეპის მუსიკალურ რეჩიტატივთან დასაახლოებლად. სტროფში ტა-

ები მკიდრო ურთიერთობაში არ არის მეორე ტაეპთან. „ტანო ტა ჯანოს“ სტროფში შესაძლებელია ტაეპების გადასმა და ამით არ დაირღვევა არც სემანტიკური ჩარჩო და არც ინტონაცია ლექსისა (ამ ლექსში კავშირის ფორმა „და“ არც ერთხელ არაა ნახმარი). ტაეპის სასიმღეროდ გამიზვნა ასუსტებს თვითონ ტაეპის აზრობრივ სიმტკიცეს სტროფში.

6. ბარათაშვილის ლექსის ჩარჩო კი მტკიცედ არის შეკრული. აზრობრივ მხარეს პოეტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს და სწორედ ამიტომ მის ლექსში თავსა ჰყოფს ენის ზეგაველენა მეტრსა და რიტმზე (Enjambement).

2. მუჰამბაზურ პოეზიას ახასიათებდა მეტყველების დაბალი სტილი. ეს უკანასკნელი ვერ ითმენდა არქაულ მეტყველებას და, პირიქით, არაქაული მეტყველება ვერ ითმენდა მუჰამბაზების სტილს.

ვერც ალექსანდრე ჭავჭავაძემ და ვერც გრ. ორბელიანმა შესძლეს ამ ორი ხაზის გაერთიანება ჟანრში: პირველის „მუჰამბაზები“, ერთის მხრივ, და „გოგჩის ტბა“, მეორეს მხრივ, — სხვადასხვა პოეტური კულტურის ლექსებია, ხოლო გრ. ორბელიანის „საათნავას მიბაძვას“ საერთო არაფერი აქვს მისსავე ლექსთან „ჩემს დას ეფემიას“.

„მუჰამბაზურ კილოს“ წინააღმდეგ მიმართულია ნ. ბარათაშვილის ლიტერატურული შეგნება: ის არ იზიარებდა უფროსი რომანტიკოსების მისწრაფებას „სასიმღერო“, „სუფრის პოეზიისადმი“¹. სამაგიეროდ ბარათაშვილს შეეძლო სავესებით

¹ ი. ჭავჭავაძეს კარგად ესმოდა აღ. ჭავჭავაძის ლექსის ბუნება, მისი მუსიკალური ფაქტურა, როცა წერდა:

მისი ლექსი შვებით, ლხენით

ხან სუფრაზე მოჭფრინდება,

გულს ჩაეკვრის, ლაღობა, ხარობს,

გამღერებს და ამღერდება (ლექსი „აღ. ჭავჭავაძე“).

თვითონ ა. ჭავჭავაძე სათაურშივე აღნიშნავდა თუ რომელ ხმაზე იმღერებოდა მისი ლექსები („ჯანყუშა ბუიელარდის ხმა“, „მანჭა განჯილუ დეგულამის ხმა“, „მუხამბაზი, ბოი სალჟუჩინარის ხმაზე“ და სხვა). წინააღმდეგ ნ. ბარათაშვილისა, შინაგანი რითმების ბესიკურ სისტემას განსაკუთრებით იცავს აღ. ჭავჭავაძე. იხ. „მუხამბაზი“:

აღვისა ტანი, ბაღვანი, ვერ გიცანია.

ლერწამ ახატოს, ვინც დახატოს შენი ტანია—და სხვ.

აღ. ჭავჭავაძის სასიმღერო ლექსებისათვის ეს ელემენტი საჭირო იყო.

გაეზიარებინა ვახტანგ ორბელიანის სიტყვები, დაგვიანებით თქმული:

მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა
კინტოთ კილო, კილო შუა ბაზრისა,
იმ კილოთი რა ვიმღერო, პოეტო,
თუ არ დვინო, ტოლ უმბაში და კინტო
მათ დუდუკი, დიპლიპიტო და ზურნა,
მათ უაზრო ლაზლანდრობა, ყიყინა?
მე არ მიყვარს სურათები ამგვარი,
მუხამბაზით სხვას რას იტყვი, მითხარი?
(„პოეტ“).

ვახ. ორბელიანს კარგად ესმოდა, რომ მუჰამბაზურ ლირიკაში გაბატონებული იყო „მდაბიური“ სტილი:

რისთვის მინდა და რაში ვაქნევ კინტოს
იმის დუდუკს და იმის დიპლიპიტოს,
ან ლოპიანას ან დიმიტრი ონიკოვს?¹
ჩემი გული სხვაგვარ სურათებს ითხოვს,
მანც ამ ხშირ ჯედი, რომე რამ გვიამბოთ
მდაბიური,—იქნება, ზოგს ვიამოთ.

(იქვე).

განსაკუთრებით ნ. ბარათაშვილი უარყოფდა „მდაბიურ ხმას“ პოეზიაში. ეს ჩანს ერთი წერილმანიდან, რომლისათვისაც დღემდე არ მიუქცევიათ ყურადღება.

ნ. ბარათაშვილის პოეტურ მემკვიდრეობიდან განსაკუთრებით გამოიყოფა მისი საპაექრო ეპიგრამები და მაიკო ორბელიანისადმი გაგზავნილი ორი პატარა (თითო სტროფიანი) ლექსი, რომლებშიაც სჭარბობს მეტყველების დაბალი სტილი და ამღერება. ნ. ბარათაშვილის პოეტიკა, როგორც ვიცით, სწორედ ამ მომენტებს რიცხავდა. საილუსტრაციოდ კმარა მაიკო ორბელიანისადმი გაგზავნილი ლექსი „მადლი შენს გამჩენს“:

¹ იგულისხმება გრ. ორბელიანის ლექსები: „დიმ. ონიკაშვილის დარღები“ და სხვ. მისთ.

მადლი შენს გამჩენს, ლამაზო, ქალო შავთვალეებიანო,
დღისით მხევი, ღამით მთოვარევი, წყნარო და ამოდ ხშიანო
შენის ლოდინით ვსულდგმულვარ, თაყვანს ვსცემ შენსა სახელსა;
დედის ერთა ვარ ნუ მამკლავ, ნუ დამანანებ სოფელსა!

რასაკვირველია, აქ არ ისმის „სულო ბოროტოს“ ავტორის ხმა, სამაგიეროდ ისმის ნაცნობი „კილო“—ფოლკლორიდან, დაბალი სტილის პოეზიიდან. ნ. ბარათაშვილი თვითონვე აღნიშნავს ამ ფაქტს; მაიკო ორბელიანს პოეტი წერს: „აი ამ ქართულს ლექსს (იგულისხმება ზემოთ მოყვანილი კუპლეტი, ა. გ.) გიგზავნი მ და ბ ი უ რ უ ლ ა დ დაწერილს, როგორღაც ფიქრში მამივიდა, — მე ვარ და ჩემი ნაბადი იმის ხმაზე“ (ლექსები... 1922 წ. გვ. 120 პირველი და მეორე დაყოფა ჩვენია. ა. გ.). მაშასადამე, ნ. ბარათაშვილს „მდაბიური“ ლექსები შემთხვევით („როგორღაც თავში მამივიდა“) დაუწერია. აქედან დასკვნა: მისი არქაიზმი ნაყოფია პოეტური ენისადმი შეგნებული დამოკიდებულებისა.

* *

მე-19 საუკუნის ქართული სალიტერატურო ენის შესახებ არსებობს ერთი უცნაური შეხედულება—თითქოს ალ. ჭავჭავაძის, გრ. ორბელიანისა და ნ. ბარათაშვილის „მძიმე მეტყველება“ შედეგი იყო ქართული ენის დაკნინებისა ამ პერიოდში. ეს მოსაზრება ნაყოფია იმ გარემოებისა, რომ არქაისტების ლიტერატურულ როლს ჩვენ ვაფასებდით შემდგომი, გამარჯვებული თაობის პოზიციებიდან. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ არქაისტებს საკუთარი მხატვრული კოდექსი გააჩნდათ. ეს ცხადყო ე. წ. „მამათა და შვილთა“ ბრძოლამ 60-იან წლებში. ამჟამად გამორკვეულია ისიც, რომ თვითონ არქაიტების ბანაკში არსებობდა ორი ფრთა: უკიდურესნი (გრ. ორბელიანი, პ. იოსელიანი და სხვ.) და საშუალონი (ალ. ორბელიანი და სხვ.)¹.

¹ ამ საკითხზე დაწერილებით იხ. ნარკვევში „პლატონ იოსელიანი“.

ნ. ბარათაშვილის არქაიზმსაც თავისი სათავეები მოეპოვება. პოეტის დის ბარბარე ვეზირიშვილის ცნობით „ნიკო საუცხოვოდ ჰკითხულობდა საღვთო წერილს“ (ლექსები, 1922, გვ. 242). ეს საგულისხმო ცნობაც რომ არ არსებულებოდა, ჩვენ მაინც შეგვეძლო გამოგვეჩვენებინა მისი მეტყველების სათავეები ლექსებიდან მიღებული შთაბეჭდილების მიხედვით.

ბარათაშვილის ლირიკაში აშკარად ჩანს ქართული ჰიმნოგრაფიის გავლენა. ამ მოსაზრებას ადასტურებენ ლექსები: „ფიქრნი მტკვრის პირას“, „სულო ბოროტო“ და განსაკუთრებით კი „ჩემი ლოცვა“, რომელიც აქ მთლიანად მოგვყავს

ღმერთო მამაო, მომიხილე ძე შეცთომილი

და განმასვენე ვნებათაგან ბოროტ ღელვილი!

ნუ თუ მამასა არლა ჰქონდეს გულის ტკივილი,

ოდეს იხილოს განსაცდელში შემცოდე შვილი?

ჰოი სახიერო, რად წარვიკვეთ მე სასოებას:

პირველ უმანკომ თვით ადამამაც ჰსცოდა შენს მცნებას,

უმსხვერპლა წადილს სამოთხისა მძვენიერება,—

გარნა იხილა სასუფეველის მან ნეტარება.

ცხოვრების წყაროვ მასე წმიდათა წყალთაგან შენთა,

დამინთქე მათში საღმობანი გულისა სენთა!

არა დაჰქროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა,

არამედ მოეც მას სადგური მყუდროებისა!

გულთა-მხილავო, ცხად არს შენდა გულისა სიღრმე:

შენ უწინარეს ჩემსა უწყი, რაც ვიზრახო მე

და-ჩემთა ბაგ თ რალა დაუშთ შენდა სათქმელად?

მაშა ღუმილიც მიმათვალენ შენდამი ლოცვად!

სიტყვიერი მასალა და თვითონ ინტონაცია ლექსისა სავსებით ამართლებენ სათაურს.

ყოველივე ეს მიუთითებს ნ. ბარათაშვილის ენის საერთო სათავეებზე. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ნ. ბარათაშვილისა და არქაისტ სოლომონ დოდაშვილის ლიტერატურული ურთიერთობა.

* *

სოლომონ დოდაშვილი (1804—1836) მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის ცნობილი ქართველი ინტელიგენტი. განათლება მიიღო ყოფ. პეტერბურგის უნივერსიტეტში, სადაც ის 92

იონა ხელაშვილის უშუალო დახმარებით სწავლობდა. რუსეთიდან დაბრუნების შემდეგ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა თბილისის გიმნაზიაში და ბექდავდა გაზეთს — „ტფილისის უწყებანი“. ს. დოდაშვილი ერთ-ერთი ორგანიზატორთაგანია 1832 წლის ცნობილი შეთქმულებისა, რომლის აღმოჩენის შემდეგ ის გადაასახლეს რუსეთს, სადაც გარდაიცვალა კიდეც¹.

სოლ. დოდაშვილს ეკუთვნის საინტერესო ფილოსოფიური შრომა რუსულ ენაზე „ლოლიკა“, რომელიც 1827 წელს დაიბეჭდა პეტერბურგში². ამ წიგნში ავტორი იცავს ლოგიკას, როგორც ფსიქოლოგიისაგან დამოუკიდებელ, ნორმატიულ მეცნიერებას და რუსული ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიისათვის მნიშვნელობას არაა მოკლებული. მისი ავტორი ერთ-ერთი კანტიანელია და ამჟღავნებს თავისი დროისათვის შესაფერ კულტურას³.

ს. დოდაშვილის ნაწერებს შორის აღსანიშნავია აგრეთვე წერილი „მოკლე განხილვა ქართულისა ლიტერატურისა ანუ სიტყვიერებისა“, რომელიც დაიბეჭდა „ტფილისის უწყებათა“ დამატების, ჟურნ. „სალიტერატურონი ნაწილნი“-ს პირველ და მეორე ნომერში (წერილის რუსული თარგმანი მოთავსებულია ტფილისის გიმნაზიის ხელნაწერ ჟურნალში, რომლის თანამშრომელიც ნიკ. ბარათაშვილი იყო). ს. დოდაშვილი ამ წერილში ქართულ ენას იცავს უცხო ენიდან შემოპარულ სიტყვებისაგან და, საერთოდ, ამხელს დიდს სიყვარულს ძველი ქართული მწერლობისადმი.

ლიტერატურული შეხედულებების მხრივ ს. დოდაშვილი არქაისტად უნდა ჩაითვალოს. ამის მკაფიო საბუთს, გარდა ზემოთ დასახელებულ წერილში გამოთქმულ მოსაზრებებისა,

¹ მასალები 1) Акты. ტ. VIII. გვ. 392; 2) ზ. კ., სოლომონ დოდაშვილი-ტფილისისი? — 3) Воспоминание о Соломоне Ивановиче Додаеве-Магарском (იხ. „Кавказ“, 1856, № 54).

² იხ. Курс философии, часть первая. Логика. Сочинение Соломона Додаева-Магарского. СПб, 1827.

³ ამ ნაშრომმა თავის დროზე გამოხმაურება ჰპოვა რუსულ მწერლობაში (იხ. „Кавказ“, 1856, № 48, გვ. 4).

წარმოადგენს მისი გრამატიკა, რომელიც თბილისის გიმნაზიაში იხმარებოდა 30-იან წლებში¹ და განსაკუთრებით დაფასებული „ქართული სიტყვიერების მცოდნეთა მიერ“². ავტორს ის დაუმუშავებია ანტონ პირველისა და ნაწილობრივ რუსი გრამატიკოსების (ვოსტოკოვისა და გრეჩის) სახელმძღვანელოთა მიხედვით. რაც შეეხება ს. დოდაშვილის პოლიტიკურ მოღვაწეობას, ის საკმაოდ ცნობილია ჩვენს საისტორიო მწერლობაში. ამ თავისებური რომანტიკოსის მსოფლმხედველობის გასაცნობად საკმარისია ეარგმანები იმ ლექსებისა, რომელნიც მას აღმოაჩნდა დაპატიმრებისას, 1832 წელს. თარგმანები დაბეჭდილია „აქტებში“ (ტ. VIII, გვ. 498, შენიშვნაში). ასეთია, ძალიან ძოკლედ, ს. დოდაშვილის მოღვაწეობის ზოგადი ხასიათი.

ნ. ბარათაშვილისა და ს. დოდაშვილის პირადი ურთიერთობის შესახებ მკრთალი ცნობები შენახულა. ჩვენ არ ვიცით, რას ემყარება ერთი ბიოგრაფი, ზ. ჭიჭინაძე, რომელიც დაწვრილებით მოგვითხრობს დოდაშვილისა და ბარათაშვილის ურთიერთობის შესახებ თავის ბროშურაში: „ს. დოდაშვილი და ნ. ბარათაშვილი“ (ტფილისი, 1920 წ.). საინტერესოა პოეტ ვახტანგ ორბელიანის ცნობა, თუ მას დაახლოებით მაინც გადმოგვცემს ბროშურის ავტორი: „აი რა სთქვა ერთხელ პოეტმა ვახტანგ ორბელიანმა: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი გამოიწურთნა სოლომონ დოდაშვილთან და პოლონელ პროფესორებთან შეიგნო მან მამულიშვილური მიმართულება; თუ სოლ. დოდაშვილი არ ყოფილიყოს, მაშინ შეიძლებოდა არც ბარათაშვილი ყოფილიყოს“ (გვ. 15). ზ. ჭიჭინაძის ცნობით ახალგაზრდა ბარათაშვილს ახლო დამოკიდებულება ჰქონია 32 წლის შეთქმულების წევრებთან. ყოველ შემთხვევაში, თუ საიქვოა ცნობა პოეტის დაპატიმრების შესახებ (გვ. 17), მისი ურთიერთობა ს. დოდაშვილთან და ზოგიერთ პოლონელ მოღვაწესთან დადასტურებულია ფაქტიური ცნობებით.

¹ იხ. შემოკლებული „ქართული გრამატიკა“, გამოცემული სოლომონ დოდაშვილის მიერ, ტფილისი, 1830 წ.

² იხ. „Грамма“, 1856, № 48, გვ. 4.

აშკარად გამოხატული ბონოპარტიზმი (ლექსი „ნაპოლეონი“) და კონსტიტუციური იდეებით გამსჭვალული ზოგადი პოემისა „ბედი ქართლისა“, უსათუოდ მხედველობაშია მისაღები, როცა ბარათაშვილის მსოფლმხედველობას ვეხებით. ამ წხრივ სრულიად არ არის გამორიცხული სოლ. დოდაშვილის გავლენა.

არა ნაკლებ საინტერესოა ის ლიტერატურული შეხვედრა, რომელიც ცხადყოფს ს. დოდაშვილის გრამატიკული სისტემის გავლენას ბარათაშვილის ლექსების სტილზე. ისევე, როგორც ანტონ პირველის გრამატიკამ დიდი გავლენა იქონია მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ სალიტერატურო ენაზე, ხოლო პ. იოსელიანის გრამატიკულმა წესებმა გრ. ორბელიანის ენაზე, — დოდაშვილის გრამატიკამ თვალსაჩინო დალი დაასვა ნ. ბარათაშვილის ლექსების სტილის (განსაკუთრებით ორთოგრაფიის) ზოგიერთ მხარეს.

* *

როგორც ცნობილია, თბილისის გიმნაზიაში ნ. ბარათაშვილს ქართულ ენას ასწავლიდა ს. დოდაშვილი. ახალგაზრდა გიმნაზიელს ერთხელ შენიშვნაც კი მისცა მასწავლებელმა სახელმძღვანელოს („გრამატიკის“) უქონლობის გამო და აიძულა შეეძინა იგი.

რასაკვირველია, ჩვენთვის მნიშვნელობა არა აქვს იმ ელემენტარულ გრამატიკულ წესებს, რომელიც ჰოეტმა ისწავლა გიმნაზიაში. ს. დოდაშვილის სახელმძღვანელოს გავლენა ამ გრამატიკული სისტემის ათვისების იქით მიდის. ჩვენ აღვნიშნავთ მხოლოდ ფაქტს, რომ ს. დოდაშვილის მიერ გამომუშავებულ კლასიფიკაციებს გავლენა მოუხდენია ნ. ბარათაშვილის პოეტურ ხელრთვაზე. აქ მოგვყავს ერთი შემთხვევა, როგორც სტილიური და არა როგორც მარტოოდენ გრამატიკული გავლენა.

დაკვირვებული მკითხველი ნ. ბარათაშვილის ლექსებში შენიშნავს საგულისხმო დეტალს: ე. წ. შორისდებულებს დაკისრებული აქვთ წმინდა სტილიური ფუნქცია — გადმოცემა ემოციური თრთოლვისა.

პოეტი ხშირად ხმარობს ფორმებს ოჟ, ოჰ, ოე, ვაჟ გლახ,—
რომელიც განსაკუთრებით აძლიერებენ ლექსის ემოციურ
ტონს. მაგალითად:

ში მთაწმინდავ, მთაო წმინდაე... („შემოდ. მთაწმ.“)

ში ადგილნო, მახსოვს, მახსოვს... (იქვე)

ში სალაპოვ, მყუდროვ, საამოვ... (იქვე)

ში ჩონგურო, ნეტავი ოდეს... (იქვე)

ში საყუროვ, გოდნებით ამრეო... („საყურე“)

ში სახეირო, რად წარმიკვეთ მე სასოებას... („ჩემი ლოცვა“).

განვედი ჩემგან, ში მაცდურო, სულო ბოროტო („სულო ბოროტო“)

ში ნაპირნო, არაგვის პირნო... („ბედი ქართლისა“)

სე, ცაო. ცაო, ხატება შენი... („შემოდ. მთაწმ.“)

სე, მწირო, სოფლად ყოველსა აქვს ჟამი და ბოლო

(„სუმბული და მწირო“)

სე, დალისტნელნო .. („ომი ქართველთა“...)

სე ძძანო, ნუ თუ არ გესმით... (იქვე)

ვაჟ, თუ მასაც უდროდ ატკნობს უწყალო ველი

(„სუმბული და მწირო“)

ვაჟ მას, ვისაც მოხვდეს ხელი შენი მსახვრალი

(„სულო ბოროტო“)

ახ, რად არ ძალუძს განცოცხლება წმინდას აჩრდილსა

(„საფლავი მეფის ირაკლისა“)

რად შემოპყარ მე გლახ გული... („ქეთევან“) და სხვ.

ამ მაგალითებში ყურადღებას იქცევს არქაული ფორმებით დაწყებული ტაეპების თავისებური „ფსიქოლოგიზაცია“, რომელიც ბარათაშვილის ლექსებს უაღრესად სუბიექტურ ელფერს ანიჭებს. მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის არცერთი პოეტი არ იცავს აღნიშნულ ფორმებს ისე მკაცრად და შეგნებულად, როგორც ნ. ბარათაშვილი. და აქ ჩანს უტყუარი გავლენა ს. დოდაშვილის გრამატიკული სისტემისა. „გრამატიკაში“ ვკითხულობთ (იხ. გვ. 55, „თავი მერვე. შორისდებულისათვის“):

„§ 68. შორისდებული არს ნაწილი სიტყვისა, რომელიცა აჩვენებს ვითარსამე გრძნობილებასა ანუ მოძრაობასა სული-სასა.

§ 69. შორისდებულნი, მნიშვნელობისამებრ თვისისა აჩვენებენ: ა) განკარგულებასა: ოჰ! ეჰა! ზ! ბ) საღმობასა: ვაჟ,

ფი, ვაჟბე, ღმე; გ) შევებასა: ეიშ! ვახ! ე) იღუმალობასა: სუ!
სუსუ! ჩუმაღ! ჰსღუმენინ!... ც) წოდებასა: ეი! ეიეი! ფ! თ) ღა-
ღადებასა: ოჰ! ფ! ი) შეწყალებასა: ვაჟ! გლახ! ია) განზნო-
ბასა: შაბაშ! შაბაშ-შაბაშ! იბ) ნატერასა: ნეტარ! ვაში! ნე-
ტარძი!“

როგორც ვხედავთ, ს. დოდაშვილიც „შორისდებულებს“
ემოციურ ელემენტს უკავშირებდა: „შორისდებულ
არს ნაწილი სიტყვისა, რომელიცა აჩვენებს
ვითარსამე გრძნობილებასა ანუ მოძრაობასა
სულისასაო“.

შეიძლებოდა კიდევ სხვა მაგალითების აღნუსხვა. მაგრამ
ესეც კმარა.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითები ცხადყოფენ ს. დოდაშვი-
ლისა და ნ. ბარათაშვილის ლიტერატურულ ურთიერთობას.
შესანიშნავი ქართველი რომანტიკოსი წერილ-
მანებშიაც იცავს დოდაშვილის პოეტიკის წე-
სებს. იდეოლოგიური სიახლოვე 1832 წლის შეთქმულების
ერთ-ერთ ორგანიზატორთან კი არკვევს ნ. ბარათაშვილის
თემატიკის ზოგიერთ საკითხებს.

* *

ნ. ბარათაშვილს თავისებურ ისტორიულ სიტუაციაში მოუხ-
და ცხოვრება; 1832 წლის შეთქმულების დამარცხებას მოჰყვა
მისი მონაწილეების გადასახლება რუსეთში; ლიტერატურუ-
ლი თბილისი დაცარიელებული იყო. მიუხედავად ამისა.
ბარათაშვილის ლირიკაში ჩანს დაინტერესება იმ საკითხებით,
რომელზედაც დამარცხებული თაობა ფიქრობდა („ბედი
ქართლისა“, „საფლავი მეფის ირაკლისა“). შეთქმულთა
ლიტერატურული ინტერესების ახლო გაცნობის საფუძველზე
უნდა იყოს წარმოშობილი მისი ზონოპარტიზმიც („ნაპოლე-
ონი“), რომელიც საერთოდ რომანტიკოსებს ახასიათებდათ
მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში (ბერანჟე, ლერმონტოვი;
ჰაინე)¹.

¹ ამ საკითხს ჩემი ყურადღება მიაქცია პოეტმა სიმ. ჩიქოვანმა.

აღსანიშნავია, რომ ბარათაშვილი გვერდს უხვევდა ნაპოლეონის, როგორც სარდლისა და პოლიტიკური მოღვაწის, დახასიათებას. თემის ფილოსოფიური ლირიკის სახეებში გაშლით „ნაპოლეონი“ ორიგინალური მოვლენაა. ლექსის სტროფებიდან ლაპარაკობს ადამიანი-ინდივიდუალისტი:

ან: ეამი ჩემია და ჯამისა მე ვარ იმედი...

თვითონ სამარეც მევიწროვოს თუ ტოლი მყვანდეს...
და სხვ.

ნაპოლეონის ამგვარი ნიღბით ჩვენება ნ. ბარათაშვილს უფრო აახლოებს ფ. ტიუტჩევთან, ვიდრე ბერანჯესთან ან ჰაინესთან.

შეთქმულების წევრებთან ბარათაშვილის კავშირს ადასტურებს აგრეთვე შემდეგი ფაქტი: პოეტის ნაადრევი სიკვდილი განსაკუთრებული გულისტკივილით გამოიტირეს სწორედ შეთქმულების ყოფილმა წევრებმა—გიორგი ერისთავმა (ლექსი „ნიკოლოზ მელიტონის ძე ბარათოვის გარდაცვალებაზე“) და ალ. ორბელიანმა. ეს უკანასკნელი უფრო გვიან (1865 წ.) ეურ. „ცისკარში“ წერდა: „... ცოდო არ არის ეხლა შორსა გზაზედ იყო შენ—შენ კაცის გულის გამომთქმელი სინაღლისა, შენ, ჩვენო საქართველოს უზადო პოეტო, ყმაწვილო კაცო, თავადო ნიკოლოზ ბარათაშვილო. იმ დაუღვეველს გზაზედ იდგე, სადაც სანატრელი სიმართლეა, მხოლოდ იქა? ჯერ არ იყო დრო: გემოვნება გაგელო შენ, რომელმა მსაჯულებამ წაიღო ეგ შენი სხივმოსხმული, ნათელი სული პოეტობისა? აკი ძლიერ ჰფლობდა, პატრონობდა, მას დაწმენდილს სულსა შენსასა?.. შენ ქართველების დიდო პოეტო! მაინც რალაც უნდა იყოს, შენა წევხარ უნაკლულოს პოეტების საგალობელს კუბოს ჩანგში, რომელთა გენიის ღმერთა შენს ძილსა მშვიდობას უალქრსებს, შენსა მიღულებულს თვალებს ჰკოცნის, უმანკოს და წრფელის გულით. ახ! უდროვო ესე ძილო, ესე მშვიდობიანო... ასე ბედკრულო შენ უბედურო! ობლობის ცრემლსა იხოცს შენს საფლავზე საქართველო“. ასე დაიტირა არქაისტმა და პატრიოტმა ალ. ორბელიანმა ნიკ. ბარათაშვილი. და ამ გამოტირებას ჰქონდა თავისი ლიტერატურული და საზოგადოებრივი სარჩული.

პლატონ იოსელიანი

1

ბიოგრაფიული ქარგა ასეთია:

პლატონ იოსელიანი დაიბადა 1809 წელს¹.

პლატონის მამა, ეგნატე იოსელიანი, საქართველოს უკანასკნელი მეფის გიორგი მეთორმეტის სასახლესთან დაახლოებული პირი იყო. სასულიერო წოდების წარმომადგენელი ხშირად უყვებოდა თავის ახალგაზრდა ვაჟს იმ ამბების შესახებ, რომელიც საქართველოს პოლიტიკურ ცხოვრებაში მოხდა მეთვრამეტე—მეცხრამეტე საუკუნეთა მიჯნაზე. მომავალმა ისტორიკოსმა შემდეგში ისარგებლა მამისაგან მოსმენილი ეპიზოდებით და მის კაპიტალურ ნაშრომში—„ცხოვრება მეფე გიორგი მეცამეტისა“,—ეგნატე იოსელიანი ვეივლინება, როგორც მოწმე და მონაწილე სამეფო სასახლის აგონიისა².

¹ ზოგიერთი წყაროების ცნობით (მაგ. Словарь кавказских деятелей, 1890, გვ. 40) პლ. იოსელიანი დაბადებულია 1810 წელს, მაგრამ ეს არ არის მართალი. საქ. მუზ-ში დაცულია პ. იოსელიანის ხელთნაწერი (უ-ის სერია № 1793): Введение в историю философскую (ორი რეეული, რომლის წინა ფურცელს ასეთი წარწერა აქვს: Сия история философская, принадлежит ученику философии Платону Иоселианову 1824-го года, Декабря 11-го числа, был я 15-ти лет в сие время. Обучал, Преображенского Монастыря, Ректор Архимандрит Иринеи“. ამ მინაწერიდან ჩანს, რომ პლ. იოსელიანი დაბადებულია 1809 წელს (იხ. აგრეთვე ზ. ჯ. „პლატონ იოსელიანი“. ტფ. 1893, გვ. 7).

² ალექსანდრე ორბელიანი წერს (წ. რ.-კ. ს. ხელნაწ. № 1646: „პლატონ იოსელიანს“—გვ. 5): „პლატონის პაპა მღვდელი ონისიმე მეფე გიორგის ახლდა და მამა პლატონისა მღვდელი ეგნატეც მეფეს გიორგისვე, არამც თუ ერთისა, მთელი საქართველოს სამეფოს ოჯახისა თავშეწირული ერთგული იყო და უნამეტნავესად თავის მშობლის მამულისა; დიდი გონიერი კაცი იყო ეს ეგნატე და დიდი მადლიანი წმინდა.“ ის გარდაცვლილა 1843 წელს; ხელმოკრედ (1841 წ.) პეტერბურგს წასულ პლატონ იოსელიანს დაბრუნებისას ცოცხალი არ დახვედრია (იქვე, გვ. 3, 5 შენიშვნები). ახალგაზრდობისას ეგნატე იოსელიანი დაახლოებული ყოფილა ვერკლე მეორესთანაც (№ 1646—გ.; ალ. ორბელიანი: „ღუბროვინისა მიმართ პასუხი“).

პლატონ იოსელიანი სწავლობდა გამოჩენილ კალიგრაფ დავით რექტორთან. დაასრულა თბილისის სემინარია. სემინარიის დამთავრების შემდეგ (1831) მიემგზავრება პეტერბურგს და შედის სასულიერო აკადემიაში. პეტერბურგში ის ახლო ეცნობა საქართველოდან გადასახლებულ ბატონიშვილებს, მარიამ დედოფალს და ახლო ურთიერთობა აქვს მათთან.

აკადემიაში პლატონ იოსელიანი სწავლობდა ფილოსოფიას, ისტორიას და ლეთისმეტყველების დარგებს. აკადემია დამთავრა ლეთისმეტყველების მაგისტრის ხარისხით.

საქართველოში პლ. იოსელიანი დაბრუნდა 1835 წელს და სემინარიაში შევიდა ფიზიკისა და ფილოსოფიის მასწავლებლად. თბილისშივე დაიწყო მან საისტორიო-საგამოკვლევო მუშაობა, გრამატიკულ სახელმძღვანელოთა გამოცემა და სარედაქციო საქმიანობა.

ორმოციან წლებში და შემდგომ პლატონ იოსელიანი თბილისის სალონების საპატიო წევრად ითვლებოდა, პირადად შეგობრობდა ალექსანდრე ჰავკავაძის ოჯახს და ხშირი სტუმარი უნდა ყოფილიყო მანანა ორბელიანის ცნობილი სალონისა, სადაც თავს იყრიდნენ თბილისის „მალაღი საზოგადოების“ წარმომადგენელი¹.

¹ გრ. ორბელიანი წერდა მანანას 1846 წლის 18 თებ. „თქვენი გაბრწყინებული სალონი სავსეა ანგლიჩნებით, ფრანცუზებით, ჰინდოელებით: კუმშორიტად მშურს მათი ბედნიერება და ვამბობ: ნეტავი მათ რიცხვში მეც ვიყო“.

სალონის შთაგონებას, თუ ვიტყვით ძველი ლექსიკონით, თვითონ მანანა ორბელიანი წარმოადგენდა. „ცისკარში“ (1871, იანვარი) დაბეჭდილია ეკატერინე ერისთავის შემდეგი ხოტბა მანანასადმი:

სატრფოს პორტრეტსა
გჰკრეტ ვით მხესა.
მკჷმუნვარეს გულის განმანათლებლად.
მხატვრობა ესე
მშვენებით სავსე,
მსგავსი თუ ოდენ ყოფილ არს
ძველად.
ოდესცა ვნახე
მის ტურფა სახე,
მყის განკვირვებით ვიქენ მოცული;
და ვით მშვენიერს,
პლანეტსა ციერს
გსჰკრეტი, შევიქენ აღტაცებული
იხილავს გულსა,
მსხვერპლად გძღვნი სულსა,
ნუ თუ მალნიტი გჰკონან თვალეზში

და მისთვის მარად
მყავ მონად მყარად,
მალად გონებით მჯობმა ქალებში.
უმანკო გული,
კეთილით სრული,
ალატრფობს ყოველთ შენდა
საქებრად,
გაჰე შესაფერი
ეგ ნახი ფერი,
მოგნიკებოეს განსაშვენებლად.
ხარ სრული გრძნობით,
განსჯით და ცნობით
სამაჰალითოდ წარმოდგენილი.
ქიევა ქებული.
გაჰე დიდებული,
გშვენის ქალთ მეფად გყონ დადგენილი.

როგორც ჩანს, ამ სალონებში პლატონ იოსელიანის ბაკენ-ბარდები ფარული გაკილვის საგნად იყო მიჩნეული. „აუჩქარებელი რიტორი“, რომლის საუბარს მუდამ ახასიათებდა ანალოგიები ანტიკური ისტორიიდან და ლიტერატურიდან, მსხვერპლი ხდებოდა მანანა ორბელიანის სალონის წევრის ნიკო ბარათაშვილის ენამახვილობისა. ეს უკანასკნელი წერდა გრ. ორბელიანს 1841 წელს:

„ჩვენ დიდს პლატონს ძილში კატა დასწოლოდა ბაკენბარდზე და ასე გაეთელა, რომ ველარას გზით ვერ გაუსწორებია. ეს ერთი ბაკენბარდი ასე გათელილი დარჩა: ვურჩევთ, რომ მოიპარსოს, მაგრამ არ გვიჯერებს. ეს აკლდა ამის ფილოსოფოსურს სახეს“.

ამ ორი მწერლის პირადი დამოკიდებულების სხვა ფაქტებიც არის ცნობილი. იონა მეუნარგიას ჩაწერილი აქვს ნ. ბარათაშვილის ენამახვილობის ერთი შემთხვევა, რომელიც მას ლევან მელიქიშვილისა და ნიკო ერისთავისაგან (ბარათაშვილის მეგობრები) მოუხმენია:

„მეორეჯერ თავისი მახვილი სიტყვა სტყორცნა ბარათაშვილმა პლატონ იოსელიანს. ერთს საზოგადოებაში ვილაცამ თურმე იკითხა:

— ე, ბერძენ-რომაელებს რომ ყველაფრის ღმერთი ჰყავდათ, ნეტა ვიცოდე, ვირების ღმერთიცა ჰყავდათ?

— ეს პლატონს უნდა ვკითხოთ, ის არის ბოლასლოვიო,— მიუგო რუსული ზმით ბარათაშვილმა და მიუშვირა ხელი იოსელიანს“¹.

პლ. იოსელიანის ახირებული გარეგნობა თანამედროვეების საერთო ყურადღებას იქცევდა². თვითონ სახელიც—პლატონ—საბედისწერო გამოდგა: მისმა „ცრუკლასიციზმმა“ საბაბი მისცა მაშინდელი საზოგადოების წარმომადგენელთ

¹ ი. მეუნარგია, ნიკოლოზ ბარათაშვილი; შდრ. М. Туманов, Хар. и моск., გვ. 159.

² ამის შესახებ იხ. აგრეთვე ხ. ჭ. „პლ. იოს.“, გვ. 20.

ბერძენი ფილოსოფოსის გასახსენებლად. ჩქარა მის გვარს შეენაცვლა ეპითეტი ფილოსოფოსი და აქედან მოდის პლატონ იოსელიანის—პლატონ ფილოსოფოსად მოხსენიების ტრადიცია. მთელი ცხოვრების მანძილზე ის ამ ზედმეტი სახელით იყო ცნობილი.

ეგრეთ წოდებული „ახალი თაობის“ წარმომადგენელი პლ. იოსელიანის ამ ზედმეტ სახელს ირონიული მნიშვნელობით ხმარობდნენ ¹.

1849 წელს პლატონ იოსელიანმა სამეცნიერო მიზნით იმოგზაურა ათონის მთასა და სტამბულში ². დაბრუნების შემდეგ იგი მუდმივად საქართველოში, თბილისსა და ღუშეთში, ცხოვრობდა.

2

პლ. იოსელიანის „ღრამმატიკა“ მეტყველების არქაული ნორმების დაკანონების ცდად უნდა ჩაითვალოს. ის ანტონ კათალიკოსის გრამატიკის ანალოგიური მოვლენაა მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში. ასეთივე არქაიზმით ხასიათდება მის მიერ შედგენილი „ქართული ანბანი“ და კალენდარი.

¹ ეს ირონიული ტონი იმის გ. წერეთლის სიტყვებში, როცა ის „ცისკრის“ მწერლების დახასიათებას დასძენს: „ერთი მოლაყბე გამოჩენილა და მართალია ლაყბობას კი ეძახის თავის სტატიებს, მაგრამ იმას უფრო სარგებლობა მოაქვს იმის ლაყბობით, როგორც თვითონ უწოდებს, ვიდრე იმ ფილოსოფოსებს, რომელნიც ხან ინახით ჯდებიან გორს და ხან ათინა, რომი და ევროპა შესძრეს თავისის ფილოსოფიით, რომელიც დააფუძნა საქართველოში პლატონ ფილოსოფოსმა. ბერძენების პლატონზედ არ მოგახსენებთ, არა, მე მოგახსენებთ ჩვენს პლატონს ფილოსოფოსზედ“ (იხ. გ. წერეთელი: „თბზულ. სრული კრებული“. სიმ. ხუნდაძის რედაქციით, 1931 წ., ტ. I, გვ. 382. მოლაყბე—ფსევდონიმია „ცისკრის“ რედაქტორის—ივ. კერესელიძისა. იქვე. გვ. 449, შენიშვნა. გ. წერეთლის ზემოთ მოყვანილი სიტყვები ეკუთვნის 1862 წელს).

² ამ მგზავრობის აღწერა იხ. პლ. იოსელიანის ხელნაწერში: „Из путе-шествия на Афон“ (წ. რ.-კ. ს. № 3055). იქვეა მასთან დაკავშირებული მიმოწერა (შდრ. „ცხოვრება“... გვ. 200).

გრამატიკა პრაქტიკული მიზნებისათვის განოუსადგეარი აღმოჩნდა და პოპულარობა ვერ წიოპოვა¹.

გრამატიკის გამოქვეყნების შემდეგ პლ. იოსელიანი უმთავრესად რუსულ ენაზე სცემს თავის გამოკვლევებს, ხოლო 50-იან წლებიდან კვლავ უბრუნდება ქართულ მწერლობას, — 1845 წელს გამოდის გ. ერისთავის „გაყრა“, რომელსაც წინ უძღვის პლ. იოსელიანის შემდეგი წინასიტყვაობა:

„ყოველმან ქართველმან იცის რა არის წიგნი „ვეფხისტყაოსანი“. დიდად მცირენი არიან, რომელთაც არა წაეკითხოს ძველთა მწერალთა წიგნები შეათელისა, ჩახრუხაძისა, მოსე სონელისა; ახალთ დროებაში „ქაცვია მწყემსი,“ „სიბრძნე სიცრუე“, „ქილილა და დამანა“ და სხვანი. გარდა ამათსა ჩვენ ქართველთა გვაქვს მრავალთა მწერალთა სხვადასხვა გვარნი თხზულებანი ლექსად და პროზად, სათილოსოფოსონი, ღვთისმეტყველებითნი, ისტორიულნი, ზნეობითნი;— მიხედვით სხვათა ხალხთა ევროპისა და აზიისა, ვიტყვი გაბედვით, მეთვრამეტე საუკუნედმდე, ქართველნიცა მდიდარნი იყვნენ მწერლობითა.— მაგრამ მწერლობა ძველთა, გარდა რუსთაველისა და მცირეთა სხვათა, არა იყო ჩვეულებითის საუბარისა ენითა, რომელიც არის და უნდა იყოს ქემშარიტი ენა ხალხისა. დამწერმან, ამა პირველისა, ქართულსა ენაზედა, კომედიისა, თავადმან გიორგი დავითის ძემან ერისთავმან, დაბადა ენა ქართული ახლისა გვარისა მწერლობისათვის. სახელმან მისმან ქართველთათვის ესრეთივე მიიღო ღირსება, რომლისთვისცა ეკვირვებიან ბერძენთა და რომაელთა კომიკთა არისტოფანეს, კრატინს, პლავტსა, ტერენციოსს, მენანდრსა და სხვათა.

¹ აღსანიშნავია ვო ს ტო კო ვ ი ს გრამატიკის გავლენაც. ეს ფაქტი პლ. იოსელიანის თანამედროვეებმაც აღნიშნეს. იხ. „ცისკარი“, 1857, № 5, გვ. 59: „უფ. იოსელიანის გრამატიკა არის თითქმის ვოსტოკოვისგან ნათარგმნი“. რასაკვირველია, ასეთი შეფასება გადაჭარბებაა, მაგრამ გავლენის სათავეზე მართებულად მიუთითებს.

მაქვს იმედი, რომ ესრეთსა ჩემგანს ახლისა გვარისა მწერლობისა მოწონებასა, არვინ მიიღებს პირმოთნეობით თქმულად და თვითთული კეთილგანმზრახი ქართველი სიხარულით და სიამოვნებით წაიკითხავს ამ კომედიასა და სხეანიცა ახალნი მწერალნი გაბედვით შეუდგებიან მაგალითსა მისსა.

პლატონ იოსელიანი¹.

როგორც ამ წერილიდან ჩანს (და ჩვენ მიერ ხაზგასმული სიტყვებიც ამასვე ადასტურებენ), წინასიტყვაობის ავტორის არქაისტული პოზიცია საერთოდ ცნობილი ყოფილა. რეაქციონერი ენის საკითხში, ძალაუნებურად ანგარიშს უწევს ახალი მეტყველების ისეთ ფაქტს, რომელიც მის გრამატიკულ ნორმებს არსებითად ეწინააღმდეგება. ერთის მხრივ, წერილში პირდაპირ გვხვდება მოწოდება „ახალი გვარის მწერლობისადმი“ მიბაძვისა, ხოლო, მეორეს მხრივ,—თვითონ მოწოდების, წინასიტყვაობის ენა ლაპარაკობს გამოთქმული თვალსაზრისის საწინააღმდეგოდ. ამ კომპრომისს არსებითად არაფერი შეუცვლია პლ. იოსელიანის შეგნებაში; პირიქით,—წერილი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს იმ სარედაქციო მუშაობას, რომელმაც ქართული ლიტერატურა მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში უაღრესად არქაული თხზულებებით გაავსო.

¹ იმავე წელს (1850) მანუჩის თეატრში—(და არა თამამშოვის ქარვასლაში, როგორც ი. მუუნარგიას აქვს აღნიშნული,—იხ. თ. გიორგი დავითის ძის ერისთავის თხზულება, 1884, გვ. XLII; ამაზე შენიშვნა—*АКТЫ* 1888, ტ. XI, გვ. 915: თამამშოვის ქარვასლაში თეატრი გაიხსნა 1851 წელს)—3 მაისს დაიდგა გ. ერისთავის მეორე კომედია—„დავა“, რომელშიაც მოხუც ონოფრეს როლს ასრულებდა პლ. იოსელიანი (აფიშის სია მოყვანილია ი. მუუნარგიას დასახელებულ გამოცემის წინასიტყვაობაში (იხ. აგრეთვე *АКТЫ*, XI). ვორონცოვმა მიანდო აგრეთვე პლ. იოსელიანს ქართული პიესების ცენზორობა (*АКТЫ*, XI, გვ. გვ. 917, 934; გ. ერისთავის თხზ. გვ. XLI).

„გაყრასთვის“ ასეთს საჯარო რეკომენდაციას, როგორც ჩანს, არქაისტების გარკვეულ ჯგუფში უკმაყოფილება გამოუწვევია. 1857 წელს, როცა ჟურ. „ცისკარის“ გამოცემა განახლდა (სხვა ლიტერატურული ორგანო კი 1852—1857 წლებს შორის არ არსებობდა), ალ. ორბელიანი ბეჭდავს წერილს: „რამდენიმე სიტყვა გაყრის კამედიაზე“, სადაც უარყოფს პლ. იოსელიანის აზრს, თითქოს გ. ერისთავს „დაეზადოს ახალი ენა“ და დასძინს:

„პლატონ იოსელიანი სხვებს რიამ ურჩევს იმ კამედიაში წინასიტყვაობაში „შეუდქით მაგალითსა მისსაო“, რატომ თავის წინასიტყვაობას ერისთავის წერას არ ამსგავსებს და სხვებს კი ურჩევს? გავს, ვერ მოუხერხებია, ამისათვის, რომ იოსელიანის წერა სწორე წერა არის და ერისთავის კამედია დაკუწვილი ლაპარაკი, კითხვა-მიგების მზგაესი“¹.

1853 წლიდან პლ. იოსელიანი დიდი ხნით ანებებს თავს ქართული წიგნებისა და გამოკვლევების ბეჭდვას. ამ პერიოდის შესახებ ის უფრო გვიან აღნიშნავდა:

„მშრომელი მივიწყებული, ვითარცა მფრინველი ფრთა შეკვეცილი, მივჩუმდი: შედგა ბეჭდუა წიგნთა ქართულთაო“².

რაც შეეხება პ. იოსელიანის რუსულ შრომებს, ისინი მხატვრულ მონოგრაფიებად არიან მოთქმებულნი. ავტორი ალაგ-ალაგ ლალატობს ფაქტების აკადემიურ დალაგებას და მათ დასაბუთებას იკვმიუტანელი მაგალითებით. ეპიგრაფებად ხშირია: პლატონის, ვირგილიუსის, ოვიდიუსის, კატულის, დანტეს, ლამარტინის, ბაირონის, შატობრიანისა და სხვათა ლექსები და ნაწყვეტები. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ეს გადაჭარბებული „კლასიციზმი“ იყო მიზეზი თანამედროვეთა ფარული დაცინვისა, რომელიც ბოლოს აშკარა მხილვებაში

¹ იხ. „ცისკარი“. 1857 წ. № 9, გვ. 47.

² „ცისკარი“, 1869. მარტი, გვ. 4.

გადავიდა. მალე ის ლიტერატურული პაროდის მასალადაც იქცა. ჯერ კიდევ მეორმოცუაათე წლებში ვოდვეილისტმა ზ. ანტონოვმა დასწერა კომედია „ტივებით მოგზაურობა ლიტერატორებისა“, რომელშიაც დაცინვის მასალად აღებული იყო პლ. იოსელიანისა და მხატვარ გაგარინის მგზავრობა მტკვარზე. ეს კომედია დაიდგა 1852 წელს თბილისში.

აუდიტორიას უცვნიდა ცნობილი მწერალი, რასაც გამოუწვევია მაშინდელ მთავარმართებელთან (ვორონცოვთან) პლ. იოსელიანის მისვლა: ამ უკანასკნელს მოუთხოვია პიესის აკრძალვა. ინციდენტი დამთავრებულა ვოდვეილისტისა და პლ. იოსელიანის შერიგებით. ზ. ანტონოვს გამოესარჩლა თვითონ მ. ვორონცოვი.

ზ. ანტონოვი ერთი იმ მწერალთაგანი იყო, რომელიც გ. ერისთავის „მაგალითს შეუდგა“. როგორც ვხედავთ, პლ. იოსელიანს ძვირად დაუჯდა „გაყრას“ ლიტერატურული რეკომენდაცია.

ტივებით მოგზაურობას თვითონ პლ. იოსელიანი ასე გადმოგვცემს:

„ტკბილია ტივზედ ჯდომა და სიარული მტკვრისა გზითა. კნიაზმან გიორგი გაგარინმან, აწ ლოქმეისტერმან, მოინდომა წამოსვლა გორიდამ თფილსს და ვიარეთ ამ გზით მე და მან 1851 წელსა სექტემბრის თვეში— დილით წამოსული მოვედით ს. გომს და მეორესა დღესა 8 რიცხვსა, ქალაქსა თფილისსა. ტივზედ მჯდომელნი თავისუფლად და დაუბრკოლებლად ვიკითხავდით წიგნთა და ვჰსწერდით. ესე ქმნა მან, რათა შეაჩვიოს ქართველნი ტივითა ჩამოსვლასა ქართლით თფილისად, მაგალითითა მით, რომელ ტიროლში მდინარითა აზარ, მოვლენან ესრეთ ტივითავე მუნხენში; ესრეთმან მგზავრობამან მიჰსცა საგანი კომედიისა მწერალსა ანტონოვსა და დაჰსწერა ტივით სიარული. მ. ვორონცოვმან, დამბადებელმან ქართულისა თეატრისა, დააჯილდოვა მწერალი და მიიღო ყოველივე დასაბეჭდავად წარსაგებელი“¹.

¹ „ცხოვრება ზეფე გიორგი მეცამეტისა“, ტფ. 1893, გვ. 103.

ცნობილია გრ. ორბელიანის ტივებით მგზავრობაც. მათი მეგობრობის ფონზე ბიოგრაფიული დეტალების ასეთი შეხვედრა საგულისხმოა ეპოქის დახასიათების თვალსაზრისით.

3

1861 წელს პლატონ იოსელიანმა იმოგზაურა დაღისტანს. წიგნი „Путевые записки по Дагестану в 1861 году“ (თბ. 1862) ასე იწყება¹:

„Человек, по паленин своем, осужден на странствование. Он именуется у священников писателей и у философов пришелец, странником на земле“ (გვ. 5).

დაღისტანს გამგზავრების არჩევანი ისტორიული თვალსაზრისითაც არის საინტერესო.

ჯერ კიდევ „ზაკაკვასკი ვესტნიკის“ რედაქტორობისას (1845—50 წ. წ.) პლ. იოსელიანი ბეჭდავს ცნობებს დაღისტანზე. ეს ის დროა, როცა იქ მურიდიზში მძვინვარებს. მოხელის კოსტიუმს ამოფარებული არქაისტი განსაკუთრებული ყურადღებით ადევნებდა თვალს იმ დიდ ნაციონალურ-რელიგიურ მოძრაობას, რომელმაც მონარქიულ მილიტარიზმის მსვლელობას გზა გადაუჭრა მთელი 40 წლის განმავლობაში, პლ. იოსელიანის უფროსი მეგობრის, გრ. ორბელიანის დიდი სამხედრო კარიერა დაღისტანში დაიწყო. ეს უკანასკნელი გამანადგურებელ ძალას წარმოადგენდა ავარიაში და შამილი მას თავის მოსისხლე მტრად რაცხდა. ბედის მაძიებელი თავადი სიამაყით წერდა თავის ნათესავეებს ათასწლოვანი ტყეების გაჩეხვასა და ადამიანების უამრავ მსხვერპლზე. პოეტი-მხედრის ბატალიონები დიდი სიძნელეების გადალახვით იკაფავდნენ გზებს და მთიელის ტყვია ათეული წლების განმავლობაში აჩერებდა მათ მოქმედებას.

¹ პ. იოსელიანის რუსული შრომებიდან აქ მოყვანილ ამონაწერებს ჩვენ არ ვთარგმნით: მის მეორე ენას ახასიათებს საკმაო ორიგინალობა, რომლის გაცნობა არ უნდა იყოს ინტერესს მოკლებული მკითხველისათვის.

1858 წლის დამდეგს გრიგოლ ორბელიანი დალისტნიდან გადმოყვანილ იქნა ტფილისში. მის დაბრუნებას ავარიიდან ეურ. „ცისკარი“ მიესალმა თვითონ რედაქტორის, ივ. კერესელიძის ლექსით.

საინტერესოა პირველი სტროფი:

მოშესმა მოსულა ტფილისს ქალაქსა თქვენი, გრიგორი
განშორდი კავკასს, მისთა საფრთხეთა სად გმირთ ესწორი,
მუსრე შამილის მწყობრი და რაზმი, მთანი და გორი,
სიმართლით ვეტყვი ამათ ყოველთა, არ არის კორი.

და სხვ.¹

შამილი დაატყვევეს 1859 წელს ლუნიბში. 1861 წელს კი პლატონ იოსელიანმა თვითონ დაათვალიერა ის ადგილი, სადაც კავკასიური ომის ეპილოგი შესრულდა.

რამდენიმე წლის წინათ თუ მისი ამხანაგი ტყვიით მიიკვლევდა ბილიკებს დალისტნის მთებში, ახლა ეს წიგნების ჩრჩილი თავისუფლად ათვალიერებდა ავარიის ლანდშაფტებს გაკაფულ გზებიდან. ამ შემთხვევამ გამოიწვია გრ. ორბელიანის ჰუმორული შენიშვნა:

„Что даже стыдно для Дагестана!“

„სამგზავრო წერილები“ განსხვავდება ბერეზინის, ადოლფ ბერეს, ზისერმანის და სხვათა სამგზავრო აღწერებიდან. ის მოთქმებულია, როგორც მხატვრული ნარკვევი. ჩვეულებრივ მას ჰორაციუსის კუპლეტი უძღვის წინ.

ამ „წერილებში“ რუსული მილიტარიზმის ხოტბასთან ერთად გვხვდება შამილის პიროვნების აპოლოგიაც. შამილის სამფლობელოს ის უწოდებს „დალისტნის თავისუფლების სამეფოს“ (გვ. 24), დალისტანს—„იან-ეაკ რუსსოს სამყაროს“ (გვ. 47), შამილს—„კავკასიის პრომეთეს“ (გვ. 34. იხ. აგრეთვე გვ. 57 და შემდეგ).

ჰაჯი-მურატის პანეგირიკი ასე თავდება:

¹ იხ. „ცისკარი“, 1858 წ. მაისი, გვ. 3—4.

„Очень жаль, если не соберутся великие имена свободы Дагестанской, свободы Галлов до Кессара, свободы азиатской Швейцарии, для потомства и истории“.

ასეთი შეხედულება ეწინააღმდეგება პლ. იოსელიანის თანამედროვე ისტორიკოსთა თვალსაზრისს.

დალისტანში პლ. იოსელიანი მგზავრობს ყოფილ ნაიბებთან ერთად. ლუნიბიდან თემირ-ხან-შურისკენ მიმავალს სალთის ხიდამდე (ლუნიბის ახლოა) მიაცილებს ომარ დებირი; ხუნძახის გავლის შემდეგ აულ ტელეტლოში ესაუბრება ცნობილი ნაიბი ყიბიტ-მაგომა (გვ. 71). რელიგიური ფანატიკოსი და სამხედრო მოღვაწე თვითონ უყვება პლატონ იოსელიანს უახლოესი წარსულის ამბებს.

დალისტანის შესახებ არსებულ ლიტერატურაში იშვიათად თუ მოიპოვება ასე კარგად დაწერილი წიგნი, მიუხედავად ზოგიერთი ადგილის მკერმეტყველურად შეფერილი სტილისა¹.

1861 წელს დაიწყო აშკარა ბრძოლა არქაისტებსა და რადიკალ მწერალთა შორის. ამ ბრძოლაში პლ. იოსელიანის როლი ფარულია, მაგრამ ისტორიულ მნიშვნელობას იგი მოყ-

¹ თანამედროვე ოფიციაზმა ამ წიგნს აღფრთოვანებული ბიბლიოგრაფი უძღვნა. ავტორი (რეცენზია ხელმოუწერელია) „სამგზავრო წერილებს“ პლ. იოსელიანის შემოქმედების აპოგეად სთვლის და აღნიშნავს: „Имена Шота Руставели и Платона Иоселиани суть два крайние фазиса обширной грузинской цивилизации. Будущий историк картульской литературы, конечно, найдет еще несколько славных имен, этих спутников геллер“ ან „Воспитанный в детстве древних ораторов, П. Иоселиани и до сих пор сохранил эту свежесть языка Демосфена и Цицерона, которые увлекали своих современников простотою и силою“ („Кавказ“, 1862, № 45). ფელეტონის გაგრძელება საეგუა ამონაწერებით პლ. იოსელიანის წიგნიდან. ბიბლიოგრაფი განსაკუთრებით იწონებს ავტორის ენას და დასასრულ წერს: „Как Руставели стал на рубеже, отделяющем миф и предание от летописных сказаний истории, так и Иоселиани стоит на рубеже отжившего мира Грузии при вступлении ея в новый фазис гражданственности“. ეს სიტყვები ცხადყოფენ იმ შთაბეჭდილებას, რომელიც პლ. იოსელიანის წიგნს მოუხდენია თანამედროვეებსზე. რასაკვირველია, მოჩანს გაზვიადებაც.

ლებული არ არის. ამ მნიშვნელობის გასათვალისწინებლად აუცილებელია მესამოცე წლების ლიტერატურული მოძრაობის სურათის აღდგენა, რასაკვირველია, ზოგად ხაზებში.

4

როგორც ცნობილია, ილ. ჭავჭავაძის წერილმა რევაზ ერისთავის თარგმანზე („ცისკარი“, 1861, № 4) არქაისტებს შორის დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. იმავე ჟურნალის ფურცლებზე დაიბეჭდა გ. ბარათაშვილის, ალექსიეე-მესხიევის, ბარ. ჯორჯაძის, თვით რევაზ ერისთავისა და სხვათა წერილები. ილ. ჭავჭავაძემ მათ საერთო „პასუხი“ გასცა („ცისკარი“, 1861, ივნისი, გვ. გვ. 181—251), რასაც ხელახლა მოჰყვა სამაგიერო პასუხები.

„ახალი თაობა“ მოითხოვდა:

ა) ძველი ორთოგრაფიული ნიშნების უკუგდებას; ბ) „მალფარდოვანი“ მეტყველების შეცვლას შედარებით დაბალი ლიტერატურული სტილითა და ფორმებით; გ) გრამატიკული არქაიზმის უარყოფას (ანტონ კათალიკოსის ავტორიტეტის წინააღმდეგ ბრძოლა ამას ნიშნავდა).

არქაისტები კი იცავენენ, როგორც ძველ ორთოგრაფიას, ისე მაღალ სტილსა და ოდის რიტორიზმს.

რადიკალი მწერლების („თერგდალეულთა“) პოზიცია ცნობილია ილია ჭავჭავაძის წერილებით. რასაკვირველია, ეს ბრძოლა შემდეგ წლებში გაღრმავდა, მაგრამ ამჟამად ჩვენ გვაინტერესებს ბრძოლის ჩასახვა და არა მისი დასასრული. გამარჯვებული თაობის აზრი მეტწილად თავის სასარგებლოდ განმარტავს გავლილი ბრძოლების შინაარსს.

საინტერესოა არქაისტების ლიტერატურული მოსაზრებების გაცნობა.

„ძველ თაობას“ არ შეეძლო გაეზიარებინა ჩახრუხაძის „ლიზლობით ხსენება“, რომელიც რიტორიული ჟანრების უარყოფას აღნიშნავდა. მიუღებელი იყო მისთვის აგრეთვე ახალი ორთოგრაფიის შემოღების ცდები. მათ კარგად ესმოდათ, რომ სტილისა და ენის საკითხების ამგვარი გადაჭრა მალფარდოვანი მეტყველების წინააღმდეგ წასვლას ნიშნავდა. თვითონ

ილ. ქავჭავაძის წერილის ენაც იწვევდა არქაისტების პროტესტს¹.

1874 წელს „ძუელი სემინარისტ“ (გრ. ორბელიანი) ერთ-ერთი თერგდალეულის მოთხოვნის განხილვაში წერდა:

„მე არ ვეხები ავტორის იდეასა, და არცა მის მიმართუასა. მე ვეძებ ქართულს მოთხოვნასში მხოლოდ ქართულის ენის სიწმინდესა“².

„ენის სიწმინდის“ პრობლემა კი სტილის საკითხებსაც იტევდა. ბრძოლაც ამ საკითხების ირგვლივ გაიშალა.

მაგრამ თერგდალეულები არ შებმიან ერთ მთლიან ბანაკს. „ძველი თაობა“ თავის შიგნით კიდევ იყოფოდა რამდენიმე ჯგუფად და არქაისტებს შორის ლიტერატურის საკითხების შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა არსებობდა.

5

„ძველი თაობა“ არ იჩენდა ერთსულოვნებას სტილისა და ენის საკითხებში. იყვნენ უკიდურესნი, რომლებიც მოითხოვდნენ „ეკლესიური“, მწიგნობრული ენის ნორმათა დაკანონებას და მაღალი ოდების ჟანრს. ისინი ქართულ ლიტერატურაში ხედავდნენ ტრადიციის უწყვეტელ ჯაქვს: თვით „საერო მწერლობის“ ზოგიერთ თხზულებებს (მაგ. „ვეფხისტყაოსანს“) „საღვთო წერილის“ ენის სათავეებს უკავშირებდნენ. „საშუალო“ და „დაბალი“ ენა კი მიაჩნდათ დასამუშავებელ მასალად ლიტერატურისათვის.

¹ იხ. „ცისკარი“, 1861, იენისი, გვ. 252: „რასაკვირველია, კარგათ იცით, რო წერა არის სამგუარი: მაღალი, საშუალო და მდაბალი. არ ვიცი ამ სამში რომელს მიეთვისება თქუენი კალამი? ჩუენში, სადაცა იმარება ნაცვალსახელი „იგი“ ამ მაღალს სიტყუას ზმნისზედა შეეფერება „ოდეს“ და არა სრულიად მდაბიური ლექსი „როცა“, რომლითაც იწყება პირველივე სიტყვა, ან თქუენითავე სიტყუით ვჰსთქუათ, „ბაირახტარი“ თქუენის კრიტიკისა“ (სარდიონ ალექსიე-მესხიევი: უსტარი ანტიკრიტიკული). („ლექსიკა“ აქ ნახმარია სიტყვა-ს (Слово, Wort) მნიშვნელობით. ამ მნიშვნელობით იხმარება იგი „კალმასობაში“ და მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის მწერალთა მიერ, „ცისკარის“ არქაისტების ჩათვლით). იგივე ავტორი „მაღალი“ და „დაბალი წერის“ დაპირისპირების შემდეგ იცავს მეტყველების რიტორიულ სტილს და ჩანარუხადეს (იქვე, გვ. 160-161).

² იხ. „ცისკარი“, 1874, სექტ—ოქტ.

მოკლედ: მათი მიდგომა ლიტერატურის საკითხებისადმი უკიდურესი კონსერვატიზმით ხასიათდებოდა. სხვაგვარად სწყვეტდნენ ამავე საკითხებს საშუალონი, რომელნიც „დარბაისლურ“ ანუ „საშუალო“ ენას იცავდნენ და ეს უკანასკნელი მიაჩნდათ კაზმული მეტყველების საფუძვლად. ისინი უარყოფდნენ არა მარტო „ხალხურ“ (აღ. ორბელიანის გამოთქმით—„გლეხურ“) ენას, არამედ „ეკლესიურ“, უკიდურესად არქაულ ენასაც. საშუალონი მიჯნავდნენ „საერო“ და „ეკლესიურ მწერლობას“ ერთმანეთისაგან: რუსთაველის პოემა, მაგალითად, მიაჩნდათ „დარბაისლური ენის“ დოკუმენტად, ხოლო საეკლესიო ენა—მარტოოდენ ბიბლიური წიგნებისა და ჰაგიოგრაფების მეტყველებად.

უკიდურესთა წარმომადგენლები არიან: გრ. ორბელიანი და პლ. იოსელიანი, საშუალოთა—აღ. ორბელიანი, ალექსიევი-მესხიევი, ბარბარე ჯორჯაძე, გ. ბარათაშვილი და სხვ. დავიწყოთ ამათგან.

ძველი და ახალი თაობის ბრძოლის წელს (1861) აღ. ორბელიანი წერდა „ცისკარში“:

„ქართულის ენის თვისებას რომ ერთი ცხედ დაუმატოთ, სამანთ გაიყოფა: საღმთო წერილად ანუ ეკლესიურად, მეორე მდაბიურად ანუ დარბაისელთ უბნობად და მესამე გლეხ-კაცების ენად; ვნახოთ, გავარჩიოთ ესენი... ვიცით მეტი კარგი ენა არის ქართული საღმთო წერილი, მაგრამ, რა უყოთ, აბაროგორ იქნება ამისი შემოღება? თუ შეიძლება და მართლა შემოიღებენ საკვირველება იქნება... ჩვენი ერი საღმთო წერილის ენაში მეძნელად მეჩვენება!“¹

აღ. ორბელიანს იქვე მოჰყავს დავითის ფსალმუნიდან ერთი ადგილი და სთარგმნის ჯერ „დარბაისლურ“, შემდეგ კი „გლეხურ“ ენაზე. ავტორი ცალ-ცალკე არჩევს მეტყველების ამ ნიმუშებს და ასკვნის:

¹ „ქართული უბნობა ანუ წერა“. თ. ალექსანდრე ჯამბაკურიან ორბელიანის ნაწერი, ტფ. 1879, გვ. 174—175 (შდრ. „ცისკარი“, 1861, № 6).

ჩვენ ქართველებს, თუმცა სამში ერთი უნდა ამოგვეჩინა ქართული სიტყვიერებიდან, იმისთვის მიგვებაძა, იმ ენაზე დაგვეწყუო ლაპარაკი და წერა, მაგრამ ექსლესიურის წესისათვის ზეთ ითქვა: ძნელი შემოსაღებია მეთქი. ახლა თუ მეორეს ჩემზედ მოაგდებთ და ამომარჩევენებთ, მე საშუალო ენას ამოვირჩევ, დარბაისელთ ენას, ამისათვის რომ უფროსი ერთი უწინდელი საერო წიგნები დარბაისელთ ენაზე უწერიათ და იმათის ენითვე ულაპარაკნიათ, ვითარცა რუსუდანიანი, ვისრამიანი, დავრიშიანი, სიბრძნე-სიცრუე, ყარამანიანი, სხვანი და სხვანი და ბოლოს ვიტყვი „ვეფხვის ტყაოსანი“¹.

ადვილი შესამჩნევია, რომ ენის საკითხის გარშემო აზრთა ასეთი სხვადასხვაობა სტილის პრობლემებსაც მოიცავდა. ჩანს—შესაფერი დაჯგუფებანიც არსებულან და ამას თვითონ ალ. ორბელიანის სიტყვებიც ადასტურებენ:

„ვიცი, ამ საგანზე მაინც თავისი აზრი აქვთ ყველას: ერთნი ირჩევენ საეკლესიო სიტყვებით წერას, მეორენი დარბაისელთა ენაზე და მესამენი უფრო დაშვებულს ენაზედ“².

ალექსანდრე ორბელიანის გარდა საშუალო ენის დამცველებად გამოდიან: გ. ბარათაშვილი, რომელიც 1861 წელს არჩევდა ილ. ჭავჭავაძის „არა დარბაისლურ“ ლექსიკონსა

¹ „ქართული უბნობა ანუ წერა“ თ. ალ. ჯამბაჯურიან ორბელიანის ნაწერი; ტფ. 1879, გვ. 177—178. ყურადღებას იქცევს აგრეთვე ენობრივი კატეგორიების კლასიფიკაცია წოდებრივი თვალსაზრისით: „...ჩვენს საშვალს ქართულს ენას, როგორც გნებავთ ისე მიმოხრით, ისე მიმოაქცევთ და გამოთქმას ხომ რბილად გაიგონებს ყური. მეტი საამო იყოს სმენისათვის, მაშინ როდესაც გლუხკაცების ენაზედ ეს არ შეიძლება. მართალია, გლუხკაცების ლაპარაკი მარტივი ენა არის და ადვილი გასაგონი, მაგრამ მაღალი საგანი ვერ გაშთვარიგინანად, არა ყურის საამოდ. რადგან მოშვებულნი ენა არის გლუხების ლაპარაკი“ (გვ. 175). ყელა ამ მოსახრებებს ალ. ორბელიანი იმეორებს 1865 წელს იმ. ვ. ქურნალის ფურცლებზე (ნ. „ზოგიერთი შენიშვნა“. ნაწერი—გვ. გვ. 240, 243, 252).

² იქვე, გვ. 183.

და ეპითეტებს¹ და ბარბარე ჯორჯადე, რომელიც პირდაპირ აღნიშნავდა:

„ლიტერატურა უნდა შეიცავდეს პატიოსნურს და დარბაისლურს ენას და არა უშვერობას. ის გვიწერს, რომ ვითომც ჩვენ ვახდენდეთ ენას, არამც თუ ვაკეთებდეთ. თუ უკაცრავად არ ვიქნებით, მგონია, თითონ უფრო ახდენს“².

ამასვე იმეორებს მწერალი ქალი თავის „პასუხის პასუხში“:

„ენას, ჩვენს მამაპაპათ, დარბაისლურს ენას არც ამალღება, არც დამდაბლება ექირეება. ჩვენი ენა დიდი ხანია სისრულეშია მოყვანილი, მხოლოდ გზა აბნევია ამ ენას თქვენებრ მწერალთ წყალობით, რომელსაცა დაფუძნება უნდა და მიმართულება“³.

მაგრამ არქაისტების ორივე ბანაკი ერთხმად უარყოფდა ილ. ჭავჭავაძის მიერ ჩახრუხხადის დეკანონიზაციას. გ. ბარათაშვილი ილიას აზრს ანტონ კათალიკოსის ავტორიტეტულ შეფასებას უპირისპირებს. იმავე დროს ვრცლად არჩევს მის ლექსებს და ასკვნის (ბარბარე ჯორჯადის შეხედულებანი ცნობილია და აქ ისინი არ მოგვეყავს):

„უფ. ჭავჭავაძის ლექსები არიან უგარმონიო, უფერული, უნდილი და ისეთი მძიმე, რომ ვერა თავგის მუცელი ვერ მოინელებდა“⁴.

ამ პოლემიკაში უკიდურესთა წერილების რიცხვი საკმაოდ მცირეა და თითქმის მარტოდენ პლ. იოსელიანისა და გრ. ორბელიანის შენიშვნებით ამოიწურება. მოწინააღმ-

¹ იხ. წერილი რედაქტორთან შესახებ თ. ილ. ჭავჭ. კრიტიკისა („ცისკარი“, 1861, მაისი. გვ. 70—81)

² იხ. ილ. ჭავჭავაძის კრიტიკაზე (იქვე, გვ. 34)

³ „ცისკარი“, 1861, სექტ. გვ. 98.

⁴ იხ. „ცისკარი“, 1861, ივნისი გვ. 155—156.

დღევთა მიერ ისინი ჩარიცხულ იქნენ საერთოდ „ძველი თაობის“ რიგებში. ნამდვილად კი ორივე ავტორს განსხვავებული პოზიცია ეჭირა და ხშირად საშუალონიც კი აღმატებულად უცქეროდნენ უკიდურეს კონსერვატიზმს ენისა და სტილის საკითხებში¹.

6

1869 წელს პლ. იოსელიანი წერდა:

„ქართველთა მწერლობა ძუელი, წინათ ქრისტესსა წყობილი და ქრისტიანობისა შემდგომად განვრცელებული, არ არის დასაკარგავი. ენა ქართველთა, ეკლესიისათვის ქრისტესა შემზადებული, უმეტეს და უკეთესად რომაელთა ანუ ლათინთა ენისა, არის ღირსი გაფრთხილებით დაცვისა. ენა მან ამან დაბადა ენა რუსთაველისა. შავთელისა, ჩახრუხაძისა და ქართველთა წმინდათა მამათა ცხოვრებისა აღმწერელთა. ვითარცა მცოდნე, ვიტყვი გაბედვით, ლათინთა ენისა, ბერძულისა და რუსულისა, ვითარცა მთავართა ენათა, ერთთა დიდთა ეკლესიათათვის შემზადებულთა, რომელ ენა ქართველთა მრავლით უმცირესი ბერძულისა, არის მრავლით უმაღლესი ორთა სხვათა. მხოლოდ ეკლესიურისა მწე-

¹ პლ. იოსელიანის გრამატიკულ არქაიზმს, რომელიც ანტონ კათალიკოსისა და რუსული გრამატიკოსების (ვოსტოკოვის და სხვათა) სისტემათა კონგლომერატს შეიცავდა, მაინცდამაინც არ იზიარებდნენ საშუალონი, ადვილი მისახვედრია, თუ ვის გულისხმობს ალ. ორბელიანი, როცა წერს: „როგორც არის ჩვენი ქართულის ენის თვისება, ისეც დაიწერა სამრიგად: საეკლესიო, დარბაისლური და გლეხური; ეს არის მარტივი დამტკიცება და არა ისეთი გარჩევა, რომ ქართულს ენას უპირებენ გარ... მითამ გაარკვიონ, მაგრამ კი გადანათლონ, არამც მონათლონ, რომელიცა არც ღვთისათვის კარგი იყოს და არც ჩვენი კაცისათვის“ (ნაწერი, გვ. 249. ნაწილაკი „გაარ...“ აქ ნიშნავს სიტყვას: „გაარუსონ“ და ნაგულისხმევია პლ. იოსელიანის გრამატიკა). ორთოგრაფიის მხრივაც მათ ნაწერებს მეტი სისადავე ეტყობა. საშუალოთა პოეტის წარმომადგენელია აგრეთვე — ნიკოლოზ ბარათაშვილი, მაგრამ ეს საკითხი ცალკე წერილის თემას წარმოადგენს.

რლობისა გამო. სხვანი საერონი მწერლობისა წიგნნი იწერებოდნენ არა ეგოდენ ძლიერითა და ტკბილითა ენითა¹.

პლ. იოსელიანი აქ პირდაპირ იცავს მწიგნობრულ, უაღრესად არქაულ („საეკლესიო“) ენის დამკვიდრების აზრს. აშკარად ჩანს რადიკალური განსხვავება საშუალოთა (ალ. ორბელიანის და სხვ.) და უკიდურესთა მოსაზრებებს შორის. პლ. იოსელიანის აზრით, ნაწილობრივი დეკადანსი აჩნია „საერო მწერლობის წიგნებს“, საშუალოთა ტერმინოლოგიით — „დარბაისლური ენის“ ძეგლებს („საერონი მწერლობისა წიგნნი იწერებოდნენ არა ეგოდენ ძლიერითა და ტკბილითა ენითა“); თვით რუსთაველს, შავთელს და ჩახრუხაძეს პლ. იოსელიანი უკავშირებს „საეკლესიო ენის“ სათავეებს მაშინ, როცა ალ. ორბელიანი მათ შორის გარკვეულ ზღვარს ხედავს.

ქართული ბიბლიის ენის პანეგირიკი, რომელიც იმავე დროს მწიგნობრული ენის ლობას ნიშნავდა, უფრო მკაფიოდ გამოთქმული აქვს პლ. იოსელიანს ერთს თავის რუსულ ბროშურაში შემდეგი სიტყვებით:

„Ни славянский перевод, ни латинский Вулгата, ни немецкий Лютера, ни французский de-Saci, ни итальянский Jivani Дюдаты псалом, но могут оспаривать прана происхождения и значения у перевода грузинского. Это говорю насчет тех мест, которые остались неизменными при издании псалмов в Москве 1713 году. Это торжество языка, торжество духа и истинического, отражающегося на словах, столь ясных, величественных, вполне воплощающих великие мысли величайшего поэта. Искать же поэзии грузинского слова, как в псалмах, так вообще в церковных книгах, найдут лучшие и богатые образцы выражений поетических. В них целое море кра-

¹ „სიტყუა, საყოველთაოდ საუწყებელი წიგნთა ქართულად ბეჭედისა გამო“ (იბ. „ცისკაოი“, 1869 მარტი, 1—?, ძველ წიგნები) გამოცემა პლ. იოსელიანს მიანდო გრ. ორბელიანმა. (იბ. გ. „ნათობი“, ტფ. 1869, ნ.ეგმბ.-დექ 33. 214).

სოც სლოვა, უნე უსთაროვშაგო, კაკ დუშაუტ ნო-
კოტორიე, უ ლჳკა უსთაწოვნიშაგოსი ოკოწჩა-
ტელიწო, სოპრემსნიშაგო, უ ნოკა ესე ნე ისეშაგო,
უ ოსთაჟ ნაროდა, კოწოწიწი, კნიშაგო Lettre,
კაკ ვერაჟაკოტსა ფრანცუზსკიო პისეტელი.

ჳზჳკ მასსი, ვსეგდა უ ოსოხ ნაროდა, ბჳს უ
ბუდეტ ნე ლიტერატურჳსი¹.

აქაც ჩანს ფარული მითითება სამოციანი წლების იმ მწერ-
ლებზე, რომელნიც უარყოფდნენ „მწიგნობრულ Lettre“-ს. ან
შესაძლოა ავტორს საშუალონი ჰყავდეს ნაგულისხმევი
(„როგორც ზოგიერთები ფიქრობენ!“); ესენი ხომ
იქვის თვალით უყურებდნენ „საეკლესიო წიგნებზე“ დამყარე-
ბის შესაძლებლობას; რაც შეეხება „მასების ენის“ უარ-
ყოფას, ამ საკითხში უკიდურესნი და საშუალონი ერთს
თვალსაზრისს იცავენ („მასების ენა იყო და იქნება
არალიტერატურული“. შდრ. ალ. ორბელიანის მიერ
„მოშვეებული“ ენის უარყოფა).

უკიდურესთა ეს შეხედულება, რომელიც პლ. იოსელიანის
ზემოთ მოყვანილ ამონაწერებშია გამოთქმული, როდი წარ-
მოდგენდა ვიწრო ენობრივ პრობლემას. ეს იყო გარკვეული
პოეტიკა, რომელიც დაუპირისპირდა თერგდალეულთა მხატვ-
რულ კოდექსებს. პლ. იოსელიანის სხვა შენიშვნები უშუალოდ
ქანრისა და სტილის საკითხებს ეხებიან.

უკიდურესნი სამოციანი წლების შემდეგ მხატვრული პრაქ-
ტიკითაც უპირდაპირდებოდნენ ახალი მწერლობის წარმომად-
გენელთ. 1871 წელს გრ. ორბელიანი აქვეყნებს პოემა „სა-
დღეგრძელოს“ (ამ დროისათვის ჯერ კიდევ არ არის და-
წერილი ცნობილი „პასუხი“); პოემა ყურადღებას იქცევს,
როგორც არქაისტული პოეტიკის ნიმუში. იმავე წელს პლ.
იოსელიანი გაზ. „კავკაზში“ ათავსებს შემდეგს რეცენზიას ამ
ნაწარმოებზე:

„Библиографическая заметка. На днях вышла из
печати на грузинском языке брошюра под заглавием: „Здрав-
ный тост“ „სადღეგრძელო“, сочинение князя Григория
Димитриевича Орбелиани. Эта поэма в стихах—есть подража-

¹ „Путевые записки от Тифлиса до Мцхеты“, ტფ. 1871, გვ. 53—54.

ные поэмы, известной на русском языке „Песнь в стале русских воинов“, Жуковского. Автор грузинской поэмы, как поэт, известен в грузинской словесности. Предмет поэмы— воинские подвиги царей грузинских и героев в борьбе с врагами их веры и отчизны.

Такое индеев литературное—посвятило славу литературе грузинской. Оно резко отделило эпоху падения от эпохи высоты ее столпия. Оно доказало возможность писать языком писателей. Оно дало ключ открывать сокровищницу и находить слова не в смеси наречий грузинского народа и не в их порче от палых отломков народных, представляющих от себя сенаарское смешение языков в обиталище его. Замечательна самостоятельность языка или словесности его как в алфавите его из всех алфавитов языков, древних и новых самом полным на разумные лингвистов европейских, так и в самом употреблении слов и способе построения мысли по образцам, данным народу от начала появления письменности за 3 века до Р. Х. Болезненно, печально видеть оспаривание права гражданства у языка не начинающегося, не возрождающегося, но существующего в его высоком, научном, прекрасном развитии. Язык массы или народный—не есть язык литературы. От массы заимствуется только лучшее. Так пчела собирает цветы не от всех трав, но от самых годных для сотов меду.

Слова есть символы мысли: они воплощают мысль. Как же совершается это, так сказать, оформление мысли? Здравым суждением или здравым смыслом (логика); правильным произношением или установкою слов в устах и на бумаге (грамматика); красивым, плавным, мерным, токующим, гармоническим изложением (риторика). Так, по требованию новейших писателей и самого орла красноречия Цицерона: *Verborum apta et quasi rotunda constructio*. Так, и по указанию великого законодателя вкуса литературного Лонгина: „В трактате о высоком“ (περὶ ὕψους) выражаясь возбуждать удивление и потрясать сердца: [Μετ'ἐλευθερίας καὶ παύσης].

Таковы мои невольные впечатления от чтения повлиявшей брошюры. Отраден язык грузинский в следующей строфе поэта.

ვითარცა ცეცხლი ნარტოდა, ჰსიანს ველსა ხედა ჰშთომილი,
რომლისა კუამლი ჰაერში ჰარის შებერვით არს მქრალი,
ეგრეთ იქმნების აღზოცილ ამ სოფლით მისი სახელი,
გზა ცხოვრებისა ვინც განვლო და არ აღბეჭდა ნავალი.

Поштыаюсь передать на русский язык прозой смысл строфы поэтической, рифмованной:

Как видел огонь одинокий, еще на позо не потухший,
И дым его дуновением ветра в воздухе исчезающий;
Так пропадает с лица земли имя того,
Кто на поприще жизни не оставил следа початы стопов своих.

ვინ გვითხრას, ვინა გვიჩუენოს, სადა ჰსცხოვრებდენ ძეულ-გმირნი.
დრომან შემუსრა, აღჰგავა მიწით მათნიცა საფლავნი,
მარამ ცოცხალან ჯერეთაც დიდების მათ მოვლანი,
მათი სახელი, მათ ხმალი, საქმენი სახელოვანნი!

Кто скажет нам, кто нам покажет, где жили древние
исполнители?
Время сокрушило, подняло с лица земли могилы их;
Но живы еще поля их славы, их имя, их мечь, их славными
дела.

აწ სად არიან იგინი, მას ეამსა ლხინში ვინც იჩუენენ,
ძმანი და ტოლნი ვაჟკაცნი, რომელნი ხილვით გუალზუნდნენ?
განუშორდნენ გულის ნაცნობნი, ვინცა გულითა გვიყუარდნენ,
თულთ მიგუეფარნენ... წავიდნენ... ძეულთაგან დაგვშითთ მე და შენ!

Где теперь они, свидетели времени шира,
Братья, сверстники-боицы, которых взор нас веселил?
Удалились от нас знакомые сердца; любимые сердцами
Скрылись от глаз... ушли... От старых остались — я и ты!

Понимание достоинства стихов как расцвитаемого, певучего слова (La parole chantée) дополняется общим, внутренним, человеку прирожденным чувством. Оно понимается тем языком души человеческой, который определяет и разумет Данте в своем научном стихе:

„Il parlare, che nell' anima si sente“.
„ენითა მით, რომლითა სული საუბრობს“.

И косялся анализа стихов поэмы с целью дать некоторое понятие о их достоинстве. Будет ли разбор этот краткий тем дуновение ветерка, который, касаясь листьев розы, разносит запах от нея? Такова нежная, милая фраза (Molle dicendi genus.—Ovidius) молустиашия строфы поэта (стр. 15).

მიხედვთ ვარდსა,—მაშინ ჰქენს უმეტეს სუნნელებათა,
ოდეს ნიკვი შეხებით შეარყევს მისსა რტობთა.

Взгляните на розу: тогда она благовоиния обняном развеселется;
Когда воздуха дуновоние прутья ея коснется...

П. Иоселиани¹

პლატონ იოსელიანი ამ საინტერესო „ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნაშიც“ ასაბუთებს მწიგნობრული ენის დაკანონების აზრს, იმ ენის, რომლის „მოქალაქეობრივი უფლებების ცილობის“ საგნად გადაქცევა მას „აეადმყოფურ“ მოვლენად მიაჩნია. განმეორებით აცხადებს, რომ „მასე ბის თუ ხალხის ენა—არ არის ენა ლიტერატურის“. ბიბლიოგრაფიის აღფრთოვანებული ტონი გამოწვეულია იმით, რომ გრ. ორბელიანის პოემას „დაუმტკიცებია შესაძლებლობა ნწერლების ენით წერისა“, ერთის მხრივ, და რიტორიული ოდის ყველა წესის გამოყენება, მეორეს მხრივ.

როგორც ვხედავთ, პლ. იოსელიანი თავის ესთეტიკურ შეხედულებათა კონკრეტულ გამართლებას პოულობს გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში. ამ ორი არქაისტის პირადი ურთიერთობა ზემოთაც გვექონდა აღნიშნული. ცხადი ხდება მათი ლიტერატურული გზების ერთიანობაც: არქაისტების ბანაკში ისინი განცალკევებით იდგნენ და, როგორც ირკვევა, გრ. ორბელიანის პოლემიკაში „შვილთა“ წინააღმდეგ მთავარ არგუმენტებს პლ. იოსელიანის თეორიული მოსაზრებანი წარმოადგენდნენ.

7

1874 წელს „ცისკარში“ დაიბეჭდა „ძუელი სემინარისტის“ (გრ. ორბელიანის) „პასუხი უღირსთა შვილებთა“². უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ის, რომ გრ. ორბელიანი ქართული პატრიოტიზმის გამოხატულებად სთვლიდა თავის მოღვაწეობას დაღისტანში. „პასუხში“ ასეთი აღგილი გვხვდება:

¹ „Кавказ“, 1871, № 22.

² „ცისკარი“, 1874, ივლისი და აგვისტო გვ. 1—8.

მამანი თქუენნი,
თავის დროს ძენი,
თავის დროს იყუნენ სახელოვანნი
ოსმალ-საარსები,
დალისტნის მთები,
ქებით გეტყვიან დიდთა მათ საქმეთს..

იმ ბრძოლაში, რომელსაც ზეფის რუსეთი აწარმოებდა დალისტნის წინააღმდეგ, დამპყრობთა შორის გრ. ორბელიან-ერთი პირველთაგანი იყო. თავის ამგვარ ნაბიჯებს ის „ლეკები ზე შურისძიების“ მოტივით ამარცხლებდა. ასეთსავე შეხედულებას იცავდა პლ. იოსელიანიც. „შვილებმა“ კი არ ჩაუთვალეს ეს ღვაწლი „მამებს“ დიდ დამსახურებად. მაგრამ ბრძოლის ნამდვილი მიზეზი ამაში როდი მდგომარეობდა. „ძუელი სემინარისტი“ აცხადებდა:

აღიღენ მწერლები,
ქურნალისტები!
ვაი საბრალოს... ვაი ჩუენს ენას!
მათ უსწავლელთა,
კრუ-რუსთაველთა,
სულ წაგვიბილწეს ენა მდიდარი..
ენა მაღალი,
მის ძალი, მადლი,
უწყალოვ წახდა უწმინდურთ ხელში (გვ. 4).

„ქურნალისტების“ მიერ „მდიდარი“ (ე. ი. ტრადიციის მქონე) და „მაღალი“ ენის „წახდენა“ წარმოადგენდა ბრძოლის მთავარ მიზეზს. ისინი ვერ ითმენდნენ, რომ ქართულ ლიტერატურას „დაეხელმწიფნენ ცრუ-პოეტები“ (გვ. 8).

იმავე წლის „ცისკრის“ შემდეგ ნომერში „ძუელი სემინარისტი“ არჩევს გ. წ-ს (გ. წერეთლის) „კიკოლიკს“². ავტორი

¹ სამოცდათიან წლებში ქართულ პრესაში გახშირდა კამათი „ქურნალის დ. ნიშნულებზე“. გრ. ორბელიანს, როგორც ქართული ლიტერატურის დიდი ტრადიციის გამგრძელებელს, არ შეეძლო მწერლობის ცენტრში დაეყენებია შედარებით „დაბალი“ საქმიანობა — „ქურნალისტობა“. ამრიგად, აღნიშნული ფაქტის გათვალისწინებით ლექსის ტაეპი კონკრეტული შინაარსით იყსება.

² იხ „მგზავობა სვანეთისაკენ. გ. წ. განხილვა“. „ცისკარი“, 1874, სექტემბ. ოქტომბ. (ქვემოთ ყველგან ნაჩვენებია ქურნალის გვერდები).

აღნიშნავს: „მე არ შეეგებები ავტორის იდეასა, არცა მის მიმართვას! მე ვეძიებ ქართულს მოთხრობასში მხოლოდ ქართულის ენის სიწმინდესა“—და განაგრძობს (თითქო პლ. იოსელიანი ჰქარნახობდა ავტორს ამ სტრიქონებს):

„ახლანდელთა მწერალთა მიეწერებათ მართლად დიდი ქება მისთვის, რომ ესრეთის მეცადინეობით, ესრეთის ერთგულად მსახურებით, შეუდგნენ იგინი გულმხურვალედ აღდგენასა ჩუენისა დავრდომილისა ენისა, და არა არიან ეგენი ბრალეულ, თუ ზოგიერთის წერასში მოსჩანს მრავალი შეცდომილება, როგორც პირისპირ ენისა თვისებისა, ეგრეცა მართლწერისა. მათ არა ჰქონიათ შემთხუევა ღრმად შესწავებისათვის ქართულის ენისა, და ამა მიზეზითვე არ არიან ჩვეულნიცა საღმრთოს წერილისა, რომელიცა არის, მართლად გამოუღვეელი საუნჯე ჩუენისა ენისა და რომელშიაცა მაღალნი და ღრმანი ჰაზრნი არიან გამოთქმულნი ადვილად და მეტად მშუენიერის ძორმითა“ (გვ. 192—193).

მაშასადამე, გრ. ორბელიანი 1874 წელს პირდაპირ იმეორებს იმ შეხედულებას, რომელიც პლ. იოსელიანს უფრო ადრე აქვს გამოთქმული „ცისკარში“, თავის რუსულ ბროშურასა და „ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნაში“ (1869—1871 წ. წ.). აქ მოყვანილი ამონაწერის ენაც ამხელს პლ. იოსელიანის გრამატიკული წესების გავლენას. „ძუელიჰსემინარისტი“ თვითონვე წერს ამის შესახებ:

„მეტადრე მაწუხებს ის ჰაზრი, რომ, ვაი თუ არ მოეწონოთ ჩუენთა ქალებთა, რომელნიცა ყოველსა ღროსა ყოფილან და აწცა არიან უკეთესნი ენისა დამფასებელნი. ისინი აქა ვერა ჰპოებენ ვერცა პოეტიკურად აღწერილსა ვარდის სუნნელსა, ვერცა მარგარიტ-ცრემლსა დატანჯულისა სიყუარულისაგან და ვერცა სიცილსა მახვილგონიერის მოთხრობისაგან. რა ექნა, არცა მე მაქვს ამაში ბრალი. ეს გახლავთ მხოლოდ ერთი ნამცეცია ნაწილი პლატონის ღრამმატიკისა, და

ქარგად მოგეხსენებათ, რომ ქილოსოფოსის ლაპარაკი მოითხოვს წარბ-შეკმუხებით მოთმინებასა. პლატონი არის დამნაშავე თქუენს წინაშე და არა მე. მარადის თქუენი ერთგული, მშუენიერნო, თქუენგან და თქუენ-თვის დამწვარი! პლატონს რომ არ დაეწერა ღრამმატიკა, არც ეს ჩემი სტატია დაიბადებოდა თქუენს შესაწუხებლად!“ (გვ. 194—195).

გრ. ორბელიანის ეს სიტყვები ირონიულ ელფერს არ ატარებენ, მათ მხოლოდ ჰუმორი ახლავთ. გრ. ორბელიანი ქართველ ქალებს მართლაც სთვლიდა „ენის სიწმინდის“ დამცველებად და შემნახველებად (იხ. იქვე, გვ. 28). მწერლის პირადი ბარათებიც ამასვე გადმოგვცემენ. რაც შეეხება ეპითეტს „ფილოსოფოსი“, რომელსაც გრიგოლ ორბელიანი ხმარობს პლ. იოსელიანის მიმართ, მოკლებულია იმ პარადიულ შეფერვას, რომლითაც მას „შვილები“ ხმარობდნენ. ეს ზედმეტი სახელი სხვადასხვანაირად ისმოდა მაშინდელი არქაისტიკისა და თერგდალეულის სმენაში (მაგ. ერთ-ერთი მწიგნობარი პლ. იოსელიანს პირდაპირ „ფილოსოფოსის“ სახელწოდებით მიმართავს. წ.-რ. კ. ს. ხელნაწ. № 3055).

ამის შემდეგ გასაგებია თითქმის უშუალო განმეორებანი პლ. იოსელიანის შეხედულებათა:

ა) ქართული აღფაბეტიკისა და ორთოგრაფიის შესახებ გრ. ორბელიანი წერს:

„იშვიადსა ენასა აქუს ისეთი სრული ანაბანა, როგორცა ქართულსა“ (გვ. 195. შდრ. პლ. იოსელიანის შეხედულება ამავე საკითხზე, რომელიც მას „ბიბლ. შენიშვნაში“ აქვს გამოთქმული).

ბ) უკიდურესი ენობრივი კონსერვატიზმის დაცვა, მწიგნობრული („საეკლესიო“) ენის უპირატესობის აღიარება „საერო“ მწერლობასთან შედარებით და რუსთაველის დაკავშირება პირველის ტრადიციებთან:

„ჩუენ, დიდად უცოდინართა ქართულისა ენისა, ვინ მოგუცა ის უფლება, რომ ესრეთის გაბედვით, ესრეთის

კადნიერებით, უარყოთ, გადავაგდოთ და შევქსცუალოდ ის წესი, ის კანონი, რომელიცა დაჰსდრეს ჩუენისა ენისათვის დიდად მეცნიერთა ღრამატიკოსთა, თვით ენისა თვისებისავე გამოკულებითა; რომელთაგან საბერძნეთიდან ძუელად გადმოტანილი ჰსწავლა და ხელოვნება ჩუენსა მხარესში ღრმად იყო დანერგილი და გარდაფენილი მთლად საქართველოსზე; რომელთაცა სირიის და ბერძულის ენით გადმოიღეს ქართულად საღმრთო წერილი ესრეთის მშუენიერ სიტყუაობითა და ძლიერებითა; და რომელთაგან დაწესებულნი კანონნი ვერა შექსცუალეს ვერცა შავთელმა, ვერცა ჩახრუხადემ და ვერც თვით რუსთაველმა? ანტონ კათალიკოსმა, დიდად მცოდნემ ქართულისა ენისა, არა თუ დააკლო, არამედ მიუმატა ასო ქ. ახლა, ნუთუ მართლად ჩუენ უნდა დავივიწყოთ იგინი, რომელთა სახელნი გვიბრწყინუენ ჩუენს ისტორიასა ესოდენტა საუკუნეთა განმავლობასში და შეუდგეთ გ. წ.-ის კუალსა და მის მიმდევართა, რომელნიცა ესრეთ უწყალოდ ჰრყუნიან ჩუენსა მართლ-წერასა? ჯერ აღვიდეთ იმ სიმალლესზედ, რომელზედაც იდგნენ ძუელნი მსწავლულნი ქართულის ენის ცოდნაში, შეუღანასწორდეთ მათ, და მერე... იყავნ ნება შენი“ (გვ. 11—12).

„ახალი სტილი ვერ შესცულის ენის ბუნებითსა თვისებასა. მართალია, ღროთა განმავლობასში ზოგიერთი სიტყუა უვარგისობისა გამო ძუელდება და აღარ იხმარება, მაგრამ ენის თვისება მყოფობს მარადის შეურყევლად. ენა არ არის მოგონებული ერთისა ვისგანმე, რომ მეორესა შეეძლეს ძირიანად შეცულა მისი!..“ (გვ. 23).

„ხშირად ამბობენ აწინდელნი მწერალნი: „ხალხის ენაზე ვჰსწეროთო“. მაშ რა ენაზე უნდა დაჰსწერონ? მაგრამ ეს კი უნდა ახსოვდეთ, რომ ხალხის ენა არის მხოლოდ მასალა შეუშუშავებელი; ვიდრე დახელოვნებული მწერალი მასალასა მას არ გადაარჩევს კარგსა უვარგისისაგან, არ გაჰსწ-

მენდს, არ გაამშუენიერებს და დიდებულე-
ბითა აღიყუანს სალიტერატუროს სამფლო-
ბელოსში... არხიტექტორი თავის ხელოვნე-
ბით თუ არ შეეწია შენობასა, ტალახი დაჰ-
შთება ისევ ტალახად. მწერლობაშიაცა
სწორედ ასე არი“ (გვ. 24). (შდრ. პლ. იოსელიან-
ნის მიერ „ბიბ. შენ-ში“ მოყვანილი ფუტკრისა და ყვა-
ვილის მაგალითი, მისი აზრი სალიტერატურო ენასა
და „ხალხურ“ მეტყველებას შორის არსებულ განსხვავე-
ბაზე და სხვ. იხ. აგრეთვე გვ.გვ. 23, 25, 31, 32, 36).

„ძული სემინარისტი“ ზოგჯერ უცვლელად იმეორებს პლ.
იოსელიანის აზრს ქართული ენის გრამატიკულ ბუნებაზე. ერ-
თი მაგალითი:

პლ. იოსელიანი:

„Язык (იგულისხმება—ქართული ენა, ა. გ.) богат составным
окончанием рифм, и он легко находит чрезвычайное обилие
даже в целых словах по оборотам грамматическим,
другое значение в себе заключающих. Язык
по гибкости своей может переводить почти все слова из одной
области части речи в другую. Почти все наречия, предлоги
могут обращаться в существительные имена и глаголы, напр.:
ოდეს, одესობა კიგდ? სადა, სადობა გდ (Ubi, ubitas). И эти
совсем не догадывается насиле языку, особен-
но в стихах“¹.

გრ. ორბელიანი:

„ქართულსა ენასა აქვს ერთი დიდად მოსაწონი თვი-
სება, რომლისა მსგავსი იშვიათად იპოება სხუათა
ენათა შორის. თვისება ესე არის შემოკლება სიტყვისა
ნათესაობითსა და მიცემითსა ბრუნვაში, მოსპობითა
უკანასკნელის მარცვლისა, მაგ. „არსებისა, არსებასა“
ითქმის: „არსების, არსებას“. თანდებულნი, ზედა, ში-
ნა, შემოკლდებიან და გამოითქმიან: ზე, ში, მაგალ.:
ქუეყანასა ზედა, სახლსა-შინა“; ვიტყვი: „ქუეყანასზე,
სახლსში“; ამის გარდა, აქ მოდი, ვამბობთ: „აქმო“
„შენი არის, შენია“ და სხუანი! ესრეთი თვისება

¹ „Путешие записки от Тифлиса до Мухстн“, გვ. 47—48.

ენისა, რომელიცა სიტყვის შემოკლებითა—
რასაკვირველია კანონიერად—არ შეჰსცე-
ლის სიტყვის მნიშვნელობასა, აძლევს დიდ-
სა სიადვილესა, მეტადრე ლექსის წერას-
ში“. (გვ. 15—16).

აზრების ასეთი იდენტური შეხვედრა და გრ. ორბელიანის
შითითებაც თავის ავტორიტეტზე თვალსაჩინოს ხდის პლ.
იოსელიანის ადგილს „მამებისა და შვილების“ ბრძოლაში.
„ძველი თაობის“ იმ ბანაკს, რომელსაც ჩვენ უკიდურესნი ვუ-
წოდეთ, ჰყავდა ორი წარმომადგენელი: გრ. ორბელიანი და
პლ. იოსელიანი. ისინი ერთმანეთის პოზიციას ამაგრებენ და
განკერძოებულ ლიტერატურულ მოვლენას წარმოადგენენ არ-
ქაისტებს შორის¹.

¹ 1873 წელს გაზ. „დროებაში“ ნ. სკანდელი (ნ. ნიკოლაძე) ათავსებს
პაროდულ ფელეტონს „ჯანდაბას“ სახელწოდებით, რომელიც ნათ-
ლად გადმოგვცემს ამ ორი არქაისტის ლიტერატურულ განმარტობას. ფე-
ლეტონში აღწერილია „წლიური სხდომა ქართულის მწერ-
ლობის მოყვარულთა“, რომელზედაც დამახასიათებელი სიტყვებით
ლექსებითა და რეპლიკებით მონაწილეობენ: გრ. ორბელიანი („მოხუცი
თავმჯდომარე“), პლ. იოსელიანი („პლატონ ფილოსოფოსი“), ილ. კავკაჯა-
ძე, ანტონ ფურცელაძე, პ. უმიკაშვილი, დ. ერისთავი (გლუხარჩი II) და
სხვები. პლ. იოსელიანისა და გრ. ორბელიანის ურთიერთობის დასახასია-
თებლად საინტერესოა ამ ფელეტონის შესავალი:

„სცენა წარმოადგენს ბნელ დარბაზს. შუაგულ, ამაღლებულ ადგილზე
წითელი და მოოქრული მაუდით შემკულ ტახტზე ზის მოხუცი თავმჯდო-
მარე. ირგვლივ სამუხებზე სხედნან მწერლები და ვითომ-მწერლები, ზოგი
ჩანგით, ზოგი ისრით, ზოგი კალმით დაიარაღებული. გარშემო ორიოდ
მკითხველი დგას. გარედამ ისმის გამწარებული წვიმისა და ქარიშხლის ხმა.

პირველი გამოსვლა.

თავმჯდომარე

აწ სად არიან იგინი, მას ეამსა სჯაში ვინც იყუნენ,
ძმანი და ტოლნი მწერალნი, რომელნი ცქერით გუალხენდნენ?
გვიან მოდიან ნაცნობნი, ვინცა აღრევე გვიწუევდნენ...

(მიუბრუნდება პლატონ ფილოსოფოსს):

კვლავ შიგუფინის; წარვიდეთ, ხომ ხედავ დავშით მე და შენ...

პლ. იოსელიანის წერილი „შოთა რუსთაველი“ (იხ. „Кавказ“, 1870 № 13.—ადგილები გაზეთიდან მოგვყავს)—საყურადღებო დოკუმენტი: ანტონ კათალიკოსის სქოლასტიკური აზროვნების აპოლოგეტი მაინც ითვალისწინებს უდიდესი პოეტის ღირსებებს. შეტიც: ასეთი აღფრთოვანებით მას არ უწერია არც ერას ჰაგიოგრაფზე. როგორ ათავსებდა პლ. იოსელიანი ბიბლიის თარგმანის ხოტბას შედარებით „დაბალი“ შეტყველების აპოლოგიასთან?

როგორც ზემოთაც იყო აღნიშნული—პლ. იოსელიანი იცავდა ქართული არა საერო ლიტერატურის ტრადიციებთან

პ ლ ა ტ ო ნ ფ ი ლ ო ს ო ფ ო ს ი

ჟამნი მრავალნი უხილველ გარბიან ვითა machinu.

Tempora ჩუენი მიილტვის, გუელის ალაპი ჩუენ შინა,
წარვიდეთ, ვითა გამოთქვა ძუელთაგან ძუელმა ჰომერმა,
Ἐλεχαι(ძეგ ὕσυχ(ძეგ არ წარიტაცოს იმერმა!

¹ სიტყვანი ესე: „ელიკოპიდეს გინაიკეს“, მოყვანილი თხზულება-სა შინა ჰომერისა, „ილიადად“ წოდებულსა, ქართულსა ენასა ზედა ძნელად ითარგმანებიან. გარნა მოასწავებენ ქალსა, რომელსა აქუს თვალნი მოძრავნი, მრბილნი, აღვსებულნი სიტკბოებითა, ეშხითა და ნარნარითა მხაკვარებითა. ესე ყოველივე გამოითქმის ორითა მით ელლინურითა სიტყვითა, ხოლო რასა მოასწავებს ხსენება „იმერისა“—არა ძალმიძს გამოთქმად. ვინაიდგან თხზულებათა შინა ჰენიოდისა, პლატონისა და ტიტუს ლივიისასა ერთგზისაც არა ხმარებულ არს სიტყვა ევე (შენიშვნა თვით პლატონ ფილოსოფოსისა)*.

სხვა მწერლების კამათის ფონზე გრ. ორბელიანისა და პლატონ იოსელიანის დიალოგი ყურადღებას იქცევს არქაული სტილისა და ორთოგრაფიის მხრივ. თავმჯდომარის სიტყვებში ნაგულისხმევია სწორედ ის ადგილი „სადღეგრძელოდან“, რომელსაც პლატონ იოსელიანმა აღფრთოვანებული ქება უძღვნა. პლ. იოსელიანის სიტყვებში კი ხაზგასმულია „მაღალფარდოვანება“ ლათინური და ბერძნული ფრაზეოლოგიით. ეს დიალოგი მესამოცე წლების მოღვაწეთა (ილ. ჰავკავაძის, უმიკაშვილის, ნ. ავალიშვილის და სხვ.) სიტყვების ფონზე პაროდიულ ელფერს ატარებს. საგულისხმოა აგრეთვე „თავმჯდომარის“ ის სიტყვები, რომლითაც „პლატონ ფილოსოფოსს“ მიმართავს:

... წ ა რ ვ ი დ ე თ, ხ ო მ ხ ე დ ა ვ დ ა ვ შ თ ი თ მ ე დ ა შ ე ნ ი ..

მარტოდ „დაშთენილნი“ მართლაც უნდა წასულიყვნენ ლიტერატურის ავანსცენიდან.

რუსთაველის დაკავშირების აზრს. ეტიუდში რუსთაველის შესახებ ის წერს:

„XIV. Откуда возникло это светило первой величины в грузинской литературе? Руставели не мог быть Минервой, родившеюся из головы Юпитера, как символ ума Божий. Бог сомневался, сд имел предшественников и образцы, стал на почве литературы, явившей в переводах еврейского и халдейского пророков, священной лире, которых уступал и Гомер. В V веке мы уже видим стихи величайшего поэта Данди в его исаамах и поэмы завет, до ныне неизменный в оборотах и идиоме языка греческого“...

ამის შემდეგ სავეცებით გასაგებია მისი წერილის პანეგირიკული ტონი:

„VIII В стихах его образцовых, до ныне неподражаемых, явлется эпопея рыцарства Востока, война и любовь. Прелесть его рассказа трогательнее истинных рассказов Тесокрита. В нем больше элегии и нежностей, чем в Тибулс. Рассказы приключений выше и интереснее, чем Амадиса“.

„IX. Европа, уже христианская, справедливо гордится именами трех поэтов эпических, которые в средние века были тем же, чем Гомер для греческого Олимпа. Это Данте, Тассо и Мильтон, но они были подражателями друг друга: один у другого предшественника занимал способ изложения. Руставели равнее их вывел свою песнь и был ее творцом, прославил язык и обессмертил его для потомства.“

Не боюсь осуждения, если со всею смелостью скажу, что язык Руставели выше, чем язык Данте, Тассо и Мильтона. Течению слов и мыслей в творении поэта не видит препятствия ни в рифмах, ни в предметах рассказа, ни в эпизодах. Поэт одинаково и ровно парит. Гораций сказал о Гомере: *quandoguidem et divus Homerus dormiat* (иногда и божественный Гомер спит). О Руставели сказать этого нельзя“...

„XVII. И так, сд оно под пером и кистью Руставели сделалось сильным и могучим. Могущество этого слова произвело то, что имя Руставели в грузинской литературе есть не имя поэта, а имя поэзии“.

პოეზიას პლ. იოსელიანი აცხადებს საზოგადოებრივი შემოქმედების ყველა ფორმაზე (მეცნაერება, პოლიტიკა და სხვა) მალა მდგომ მოვლენად. სიტყვის კულტი აშკარად და მკაფიოდ აქვს აღიარებული:

„XV... С л о в о т о ლ კო, კაკ მძღე დუში ვიპოენეაა, სეგ მანინა იეტიჟი—პოღა სეა, რელიგჟი, პრავდუეიპოესი. პრეკრეანოგო ი ვსეგო ლუჟაგო. ს ლოვო მ, კაკ ვერაჟეიჟო მ დუში, თო ლკო ი იზმერდეს ი პრედელესეა სეოენე რავიტიჟი გრჟდუეიპოესი... (ხაზგასმა ავტორისა).

აღსანიშნავია, რომ გრ. ორბელიანი და პლ. იოსელიანი აქაც ხვდებიან ერთმანეთს. „ძუელი სემინარისტი“ წერს:

„სიტყუა გამომთქმელი ჭემმარიტებისა, არის უკვდავი და მომქმედი მარადუამს... დაირღუნენ ეგვიპტისა პირამიდები. ბაბილონი შთანთქა მიწამ. მაგრამ სიტყუა. თქმული მოსესაგან, ჯერეთაცა არს ცოცხალ და ჰმფლობელობს ქუეყანასზე, ვითარცა ჰსჯული. ს ი ტ ყ უ ა მ და აყენა კაცი მას დიდებისა მალალსა ხარისხსზედ“¹.

სიტყვის კულტმა პლ. იოსელიანი პირდაპირ მიიყვანა სიტყვა-კაზმულ მწერლობასთან.

9

1872 წელს „ცისკარში“ (მაისი, გვ. 273—274) დაიბეჭდა პლ. იოსელიანის თარგმანი: „ბ რ ძ ო ლ ა პ ი რ ი ს პ ი რ ო ს მ ა ლ -

¹ იხ. „ცისკარი“, 1874, სექტ.-ოქტ. გვ. 15. საერთოდ, ორივენი დიდად აფასებდნენ რუსთაველს. აღსანიშნავია ისიც, რომ პლ. იოსელიანმა ჯერ კიდევ სამოცი წლის წინ მიუთითა პოემის მოსალოდნელ საფრთხეზე: „დრო, უმკველია, გაწმენდს ამ ნარეჟს და აღადგენს ძველ ტექსტს. ამით გამოსწორდება შეცდომა პოემისა და პოეტის გამომცემელთა და შემსწორებელთა. მაგრამ ჩვენ არ ვუსურვებთ რუსთაველს იმ ხვედრს, რომელიც წილად ხვდა ჰომეროსის სიმღერებს ათინაში ლიტერატურული გემოვნების დაცემის ხანს. ათინაში გემოვნების დაქვეითებისას გასწინდა ილიადა და ოდისეას ორი ტექსტი. დედნის შემსწორებელი იმავე დროს იყო წიგნის გამყიდველიც. პოეტი ილიარქი შედის წიგნის გამყიდველთან და ეკითხება: არის თუ არა ჰომერის თხზულება? წიგნის გამყიდველის შეკითხვაზე: რომელი ტექსტი გნებავთ? ილიარქი (ასე იწოდება ქართულ წიგნებში და არა პლუტარქთან) მიუგებს: „ნუ თუ მოიპოვება სხვა ტექსტი ჰომეროსისა?—„არის, ნამდვილ დედნად მიჩნეული და ჩემგან შესწორებული“. „ამ შრომისათვის მიიღეთ თუ არა რაიმე ჯილდო ათინელებისაგან?“—ეკითხება ილიარქი. „არავითარი“,—მიუგებს წიგნის გამყიდველი. ახალგაზრდა პოეტი გააწნავს მას სილას და ეუბნება: „აი თქვენი ჯილდოც!“ („Кавказ“, 1870, № 13).

თა (1826 წელსა). თქმული ლამარტინისგან. ნათარგმნი პროზად¹.

ეს თარგმანი წარმოადგენს პლ. იოსელიანის გრამატიკული ნორმებისა და პოეტიკის გამართლების ცდას. იმდენად დამძიმებულია იგი ძველი ორთოგრაფიითა და გართულებული სინტაქსით, რომ აქ მისი მოყვანა თითქმის შეუძლებელია. მთარგმნელისათვის უყურადღებოდ ჩაუვლია მის წინააღმდეგ გამართულ ბრძოლებს; სამწერლო სარბიელზე პრაქტიკული მუშაობისადმი ფარულმა მიდრეკილებამ მაინც იჩინა თავი არქაული ზეტყველების ფორმებში.

„ცისკრის“ რედაქტორმა, ივ. კერესელიძემ, პლ. იოსელიანის თარგმანის გვერდით დაბეჭდა „გალექსილი“. იგივე ნაწარმოები—არქაული სტილის Vers libre-ს დაუპირისპირა რით. მიანი ლექსი.

ცხადია, უაღრესად დამძიმებული ენა პლ. იოსელიანის თარგმანისა ნაკლებ ეფექტს გამოიწვევდა; მარტივი, დაბალი და ყოველგვარ სტილიზაციას მოკლებული (თავისთავად—ძალიან სუსტი) კერესელიძის გალექსილი უფრო ადვილად ასათვისებელი გამოდგა. ამას გამოუწვევია პლ. იოსელიანის საბოლოო ჩამოცილება ქურნალიდან.

* *

განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია პლ. იოსელიანის მონოგრაფია „ცხოვრება მეფე გიორგი მეცამეტისა“. ეს გამოკვლევა შეიძლება ნახევრად მხატვრულ ნაწარმოებად ჩავთვალოთ. წიგნის სიუჟეტი იშლება ისტორიული დეტალიზაციის და მოტივების ფორმებში იმრიგად, რომ თხრობის მანერაც კი სცილდება აკადემიური გამოკვლევისათვის სავალდებულო ფარგლებს.

ეს ნაშრომი ავტორის სიცოცხლეში არ გამოქვეყნებულა და არ უთამაშნია გარკვეული როლი იმ ბრძოლაში, რომლის სურათის აღდგენაც წარმოადგენდა ჩვენს მიზანს¹.

¹ ამ შრომის დაწერ. დახასიათებისათვის იხ. „ცხოვრება გიორგი მეცამეტისა“, ტფ. 1936 (ჩვენი რედაქციით). შესავალი წერილი.

პლ. იოსელიანის მოღვაწეობის უკანასკნელი პერიოდი არქეოლოგიისა და ისტორიკოსის მუშაობის ნაცვლად არქაისტის ლიტერატურულ ცდებს შეიცავს. ეს ცდები მარცხით დამთავრდნენ—მეტყველების დაშორებას აუდიტორიისაგან მოჰყვა პლ. იოსელიანის ლიტერატურული დუმილი: ლამარტინის თარგმანის შემდეგ მას არაფერი დაუბეჭდავს¹.

¹ „ცხოვრებას“ წერა პლ. იოსელიანმა ადრე დაიწყო. 1867 წელს იგი ალ. ორბელიანს უკითხავს თავის წინოგრაფიას (იხ. ალ. ორბელიანის წერილი: „პლ. იოსელიანს“ წ.-რ. კ. ს. ხელნაწ. № 2646, გვ. 1). იმავე წელს მარი ბროსესა და იოანე ბატონიშვილს უგზავნის ხელნაწერის ერთ ცალს (იხ. პლ. იოსელიანის წერილები ბროსესადმი, წ.-რ. კ. ს. № 4797).

რატომ აყოვნებდა პლ. იოსელიანი „ცხოვრებას“ გამოქვეყნებას? რასაკვირველია, მატერიალური ხალვათობა ვერ ჩაითვლება ამის მიზეზად. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მესამოცე წლების ბრძოლამ შეუშალა ხელი მიზნის სისრულეში მოყვანისას: „ცხოვრება“ ამართლებს გიორგი მეთორმეტის პოლიტიკას საქართველოს რუსეთთან „დაკავშირების“ საკითხში. ამ აზრის დაცვა არ უნდა ყოფილიყო ადვილი: თერგდალეულნი ხომ სწორედ ასეთ შეხედულებას არ იზიარებდნენ? თვით ს ა შ უ ა ლ ო ნ ი ც ა ლმაცერად უტკეპროდნენ პლ. იოსელიანის პოლიტიკურ მრწამს. კერძოდ ალ. ორბელიანი, 1832 წლის შეთქმულების მონაწილე, მტრულად იყო განწყობილი პლ. იოსელიანისადმი. ზემოთ დასახელებულ წერილში იგი, საექვოდ მიიჩნევს იმ ფაქტებსა და ეპიზოდებს, რომელიც პლატონ იოსელიანს ზეპირად მოუხსენია პეტერბურგს გადასახლებულ ბატონიშვილებისაგან. მისი აზრით, ბატონიშვილები პლ. იოსელიანთან საუბარსაც კი გაუზრბოდნენ. საერთოდ პოლემიკური წერილის ავტორი საგანგებოდ აღნიშნავს პლ. იოსელიანის კავშირს ოფიციალურ წრეებთან: „[როცა] აქედამ ვარანცოვი წავიდა და იმის მოადგილე რიადი დაადგეს აქ, მაშინ იმისი მახლობელი სხუა არავინ იყო პლატონ იოსელიანის მეტი, რომლებიცა ორივე ერთად დროებს ატარებდნენ უბოალო დედაკაცებთან და ამით შეექცეოდნენ... პლატონ იოსელიანი, ვარანცოვის და რიადის დროებში თავის სრულს სფერაში იყო“ (გვ. 11).

თავის მხრივ პლ. იოსელიანს არა ერთხელ გამოუთქვამს ხოტბა რუსული მმართველობისადმი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ უარყოფითად უტკეპროდა 1832 წლის შეთქმულებას. მაგ. ს. დოდაშვილზე წერს კერძო ბარათში ბროსეს: „გაზეთსა (იგულისხმება „სალიტერატურო ნაწილნი ტფილისის უწყებათა. 1832“. ა. გ.) აბეჭდინებდა ს. დოდავეი და უბედურსა ამას მოუხდა ცუდათ, რომ თურმე საამბოხოდ ერისა ყოფილა“ (წ.-რ. კ. ს. № 4797). ჩვენ მაინც ვფიქრობთ, რომ ყოველივე ეს ეპოქის მიმართ დაშვებული კომპრომისებია და არა შეგნებული პოლიტიკური ოპორტუნობა.

პლატონ იოსელიანი გარდაიცვალა 1875 წლის 15 ნოემბერს. „დროების“ რედაქტორი, გამარჯვებული თაობის წარმომადგენელი, სერგეი მესხი წერდა მეთაურ წერილში:

„...ზოგიერთებს გაუკვირდათ, ზოგიერთებმა თითქოს ვერ გაიგეს ის, რომ გამყოლთ რიცხვში თითქოს ყველა წარმომადგენელი ჩვენის ახალის თაობისა ერივნენ.

„დროების“ რედაქციამ თავის გაზეთის მკითხველები დაპატიჟა, რომ დასწრებოდნენ მიცვალებულის გასვენებაზე და ამნაირად უკანასკნელი პატივი ეცათ იმის ხსენებისათვის.

ეს გარემოება კიდევ უფრო გაუგებარი შეიქნა ზოგიერთებისათვის. ამბობდნენ: „რა იყო საერთო მიცვალებულ პლატონ იოსელიანსა და ახალგაზრდობას შუა“.

„...მართალია, ახალთაობისა და პლატონ იოსელიანის რწმუნებათა და აზრებს შუა დიდი განსხვავებაა“... „მიცვალებულს ბევრი ისეთი რამ ჩაუდენია თავის სიცოცხლეში, რომელსაც ის [„ახალი თაობა“. ა. გ.] ვერ თანაუგრძნობს...“ [მაგრამ]—„ქართული ლიტერატურის სიყვარულმა ორი თაობა შეაერთა მიცვალებულის საფლავზეო“¹.

„ახალი თაობა“ საკუთარი პოზიციებიდან აფასებდა პლ. იოსელიანის ლიტერატურულ მოღვაწეობას თავისი ბატონობის ხანაში. ამემად კი, როცა სამოციანი და სამოცდაათიანი წლების ლიტერატურულ ბრძოლებსაც ისტორიული მნიშვნელობა აქვს ჩვენთვის, პლ. იოსელიანის დამსახურება ობიექტურად უნდა შეფასდეს.

1932 წ.

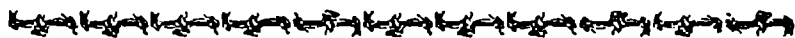
დავატმავითი უნიუვერსიტეტი

სტილისა და მჭერმეტყველების საკითხებში პლ. იოსელიანი გამოდის ქვინტილიანის, ციცერონისა და დიონისი ლონგინის ტრაქტატებიდან: კერძოდ ტერმინი „ჰარმონია“, რომელსაც

¹ იხ. „დროება“, 1875, № 134.

ის ხშირად ხმარობს პოეტური ნაწარმოების შეფასებისას—
აღებულია ლონგინის ცნობილი ტრაქტატიდან: „უმაღლესის
შესახებ“ („პერი იფსოს“, du Sublime; არსებობს რუსული
თარგმანი: О высоком, творенне Дпописня Мопгива. Пере-
вод Ивапа Мартынова. პეტ. 1826). პლ. იოსელიანი ამ
შრომას ბერძნულ დედანში იცნობდა („ბიბლ. შენიშენაში“ მოყ-
ვანილია ფრაზა ტრაქტატიდან). ლონგინის თხზულება დიდი
გემოვნებით არჩევს ანტიკური ლიტერატურის ძეგლებს სტი-
ლის მხრივ და არისტოტელეს „პოეტიკის“ შემდეგ ითვლება
შესანიშნავ შრომად პოეზიის თეორიაში.

პლ. იოსელიანი უშუალოდ კითხულობდა იმ ავტორებს, რო-
მელთა დაკვირვებანი განსაკუთრებით სტილის საკითხებს ეხე-
ბიან (არისტოტელეს „პოეტიკა“, ლონგინის „პერი იფსოს“,
ჰორაციუსის „პოეტურ ხელოვნებაზე“, ბუალოს „L'art poèti-
que“, ლაჰარპის „Le Lycée ou cours de Literature Ancienne
et Moderne“, 1799 (რუს. თარგ. 1810—1814. I—II...) და
სხვა. მის დაკვირვებებს ქართულ ვერსიფიკაციაზე (იხ. Опис.
гор. Душета, ტფ. 1861, გვ. 32—34; „Путевые записки от
Тифлиса до Мухеты“, გვ. 56—75 და სხვ.) ეხებებით სპეცია-
ლურ გამოკვლევაში: „ქართული კლასიკური ლექსი“.



ილია ჭავჭავაძე

ოცდაოთხი წლისა იყო ილია ჭავჭავაძე, საქართველოში რომ დაბრუნდა რუსეთიდან. პეტერბურგის მრავალფეროვან ცხოვრებას არაფერი შეუცვლია მის ხასიათში, სამაგიეროდ ინტელექტუალურად დაავაჟიკა იგი. ახალი კულტურით დატვირთული, გარეკნულადაც უცხო, ევროპულ კოსტიუმში გამოწყობილი შემოვიდა ახალგაზრდა ილია სამოციანი წლების თბილისში.

ახალი დასრულებული იყო კავკასიის ომი. თეთრჩალმიანი იმამი ორი წლის წინათ ტარანტასით გაუყენეს გზას კალუგისაკენ. დაწყნარებულ მთებიდან დაბრუნებულიყვნენ გენერლები და ახლა ბანქოს თამაშობდნენ მოწყენილობის მოსაკლავად ან ვაჟკაცობის გამომჩენ მოედნისაკენ ეპირათ თვალი. დოდი ან კრივი უფრო აინტერესებდათ მათ, ვიდრე გონებრივი გასართობები.

ილია ჭავჭავაძეს ყველაფერი მთვლემარე ქვეყანას მოაგონებდა. პოეტმა კარგად დაგვიხატა ეს მყუდრო და უმოძრაო პანორამა:

მკრთალი ნათელი სავსე მთვარისა
მშობელ ქვეყანას ზეჲ მოჭფნოდა,
და თეთრი ზოლი შორის მთებისა
ლაქვარდს სივრცეში დაინთქმებოდა.
არსაიდან ხმა, არსით ძახილი...
მშობელი შობილს არრას მეტყოდა,
ზოგჯერ კი ტანჯვით გამოძახილი
ქართველის ძილშია კვნესა ისმოდა.
ვიდექ მარტოკა, და მთების ჩრდილი
კვლავ ჩემ ქვეყნის ძილს ვალერსება.
ოხ, ღმერთო ჩემო, სულ ძილი, ძილი,
როსდა გვეღირსოს ჩვენ გაღვიძება!

ი. ჭავჭავაძე პირველი ინტელიგენტი იყო, რომელმაც მამა-პაპური ძილი გაუფრთხო თანამედროვეებს. მაშინ ყველა გამოერკვა. საჩხედრო მუნდირებში გამოწყობილი არისტოკრატია პირველად დაცინვით შეხვდა პოეტის გაბედულ ნაბიჯს. მას ვერც კი წარმოედგინა გმირობა აბჯარასხმული რაინდის ქველობისა და ხმლის ტრიალის გარეშე. ამიტომ ერთგვარი ქედმაღლობით მიუთითებდა განსწავლულ შვილს თავის დამსახურებაზე დალისტინის მთებში და „ოსმალ სპარსებთან“.

მაგრამ ამ ხალხს არ ესმოდა, რომ გამოცვლილი იყო პირობები, რომ იგივე რაინდი, დაჯილდოებული ყოფილი იმპერიის ყველა ორდენით, მესამე წოდებისაგან სესხულობდა ფულს. ამ პირობებში აღარ შეელოდნენ საქმეს ძველი რელიქვიები.

ბრძოლა დაიწყო სტილისა და გრამატიკის საკითხების ირგვლივ, შემდეგ კი მან საზოგადოებრივი საკითხები მოიცვა. ი. ჭავჭავაძე წინააღმდეგი იყო როგორც ძველი ორთოგრაფიული ნიშნებისა და ანტონ პირველის სისტემისა, ისე მთიელებთან ომში მოპოვებული ხარისხებისა. ამ ბრძოლის შესახებ საკმაოდ უწერიათ და მასზე არ შევჩერდები.

ი. ჭავჭავაძე ახალ თაობას წინამძღოლობდა, ძველმა თაობამ, ისტორიული აუცილებლობის გამო, გზა დაუცალა ამ ახალ ძალას. ი. ჭავჭავაძემ დაიკავა მბრძანებლის პოსტი და მთელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა ქართულ საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ აზროვნებას. ბრძოლა გადაგვარების გზაზე დამდგარი ეროვნული კულტურის გადარჩენისა და ახალი სალიტერატურო ენის შექმნისათვის, ბრძოლა ბატონყმობის ინსტიტუტის წინააღმდეგ, პოლემიკა საქართველოს ისტორიული ავტორიტეტის დასაცავად, ზრუნვა საეურნალო კულტურის განმტკიცებისათვის, — ასეთი იყო ილია ჭავჭავაძის მრავალფეროვანი მოღვაწეობის შინაარსი.

პოეტის მხატვრული შემოქმედების საერთო ხასიათიც საზოგადოებრივმა მიზნებმა განსაზღვრეს. მის ლექსებში სპარბობს მოწოდებითი ინტონაცია, ეთიკური და პოლიტიკური მოტივები. ილია ჭავჭავაძე ტიპიური წარმომადგენელია სა-

მოციანი წლების იმ თაობისა, რომელიც ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვისა და ნაწილობრივ პისარევის იდეებით იკვებებოდა რუსეთში. ამიტომ საზოგადოებრივ მომენტს უპირველეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ყოველთვის. პოეტის ლექსები „ელეგია“, „გუთნის დედა“, „მამულა“, „ჩემს კალამს“ და „ქართვლის დედა“ მეცხრამეტე საუკუნის ლირიკის საუკეთესო ნიმუშებს უნდა მიეკუთვნოს, ისინი მეტწილად პროგრამული შინაარსის შემცველი ლექსებია, მაგრამ ქართველი მკითხველი ლოგიკურ პერიოდებშიაც კარგად გრძნობს დიდი პიროვნების ლაღადისს.

მუსიკალურობის თვალსაზრისით ი. ჭავჭავაძის ლირიკის შედარება ბესიკის ან აკაკის მელოდიურ ლექსებთან, რასაკვირველია, შეუძლებელია. სამაგიეროდ ავტორის ხმა, მისი გრძნობები და ფიქრები უფრო ახლოსაა ჩვენთან, უფრო მშობლიურია, ვიდრე საზანდრის ტაქტზე დამღერებული მუჰამბაზების უღარდელი კილო და ლეიტმოტივი.

ი. ჭავჭავაძის პოეზიას არ ახასიათებს ნ. ბარათაშვილის უნივერსალური პათოსი. თემებისა და იდეების მხრივ ნ. ბარათაშვილის ლირიკა მეტწილად ზოგადსაკაცობრიოა (გამონაკლისს წარმოადგენს თითო-ორი ლექსი) „ჩემი ლოცვა“ ან „სულო ბოროტო“ გამოდგებოდა ყველა ჯურის რომანტიკოსის ლექსთა კრებულისათვის; თვით მისი „საყურე“ ადრესატის გარეშეც ინარჩუნებს პოეტურ ლირებულებას.

ი. ჭავჭავაძის საუკეთესო ლექსებს კი საზოგადოებრივი სარჩული აქვთ, ისინი გასაგები არიან ისტორიული პერსპექტივის შექდევ. ამ ლექსების კითხვის დროს მკითხველი ითვისებს თავის თავს, როგორც ეროვნულ ერთეულს.

თავისი დიდი ლიტერატურული საქმე ი. ჭავჭავაძემ ენის რეფორმით დაიწყო. „მგზავრის წერილებშივე“ იგი აშკარად ემიჯნება თანამედროვე მწერლობას: ნარკვევი დაწერილია სასაუბრო ენით, ბუნებრივ თხრობაში არსად იჭრება არქაული სინტაქსი.

მაგრამ ფრაზის ბუნებრიობის დაცვა—სალაპარაკო ქართულის შესაბამისად—როდი იყო საკმარისი. ახალი სალიტერატურო ენის სტრუქტურა უნდა შეესებულებოდა და გამდიდრებულიყო სიტყვიერი მარაგით, ახალი ცნებებითა და ფერებით. მასწავლებლად ამ სფეროში მას ჰყავდა ხალხი, აგრეთვე ხშირად მიმართავდა ქართულ კლასიკურ ლიტერატურასაც.

ქართული მწერლობაც პოეტის მიერ გაკვლეული გზით წავიდა.

ილია ქავჭავაძეს არა ერთხელ გაუმართა ხელია თანამედროვეები. ერთს სატირულ ლექსში („ბედნიერი ერი“) ის არ იშურებს დამამცირებელ ეპითეტებს მათ დასახასიათებლად. ილიას აწუხებდა ამ ხალხის აწმყო („შენის აწმყოთი სული, გული დამწყულდება“); ამ ბრძოლის ფონზე გამოიკვეთა მისი დიდი პიროვნებაც.

ცნობილია, რომ ილია დაუნდობელი იყო მოპირდაპირის მიმართ, მაგრამ საჯარო ბრძოლა არ უყვარდა. მხოლოდ ე. წ. „ბანკობის“ პერიოდში იბრძოდა იგი ტრიბუნიდან. ამ ბრძოლაში თუ ძველებურად შეუდრეკელი იდგა, სამაგიეროდ ზოგჯერ ჰკარგავდა ჩვეულ წონასწორობას. შემდეგ ეს არ განმეორებულა. ილიას ხასიათის თვისებებს საზოგადოდ გარეგნული სიწყნარე და სიძიძიე შეადგენდა. „ილია შესახედავად მეტად მშვიდი იყო და ნებისყოფას დამორჩილებული, მაშინაც კი, როდესაც მასში იწვოდა სული და გულიო“, — ამბობს არტურ ლაისტი.

სამაგიეროდ ილიას შეეძლო ყოფილიყო საშიში თავისი კაბინეტიდან. „ივერიის“ რედაქციაში ან ყოფ. ანდრეევის ქუჩაზე, ერთსართულიანი სახლის მკუდრო ოთახში, აბაჯურიანი ლამფის სინათლეზე წერდა იმ ფელეტონებს, რომელთაც შემდეგ ქარიშხალი გამოჰქონდათ პრესის ფურცლებზე. ილია უფრო კაბინეტის კაცად ითვლებოდა, — წყნარი იყო მოძრაობის დროს, ხოლო შინაგანად ამოძრავებული — მაგიდასთან ჯდომისას. ასეთი მოძრაობა არა ნაკლებ გადამღებია, თუ მას პიროვნების გონებრივი დიაპაზონი ამართლებს.

ილიას კაბინეტური ხასიათი როდი მოწმობდა მის მწიგნობრულ ბუნებას. ის უთუოდ ბევრს ნუშაობდა მასალაზე პოლემიკურ-ისტორიული ხასიათის ნარკვევებისათვის („აი ისტორია“ და სხვ.), მაგრამ ყოველთვის ახერხებდა ცხოვრების შუაგულში ყოფნას. ილიას ეუცხოებოდა აკაკი წერეთლის ბოჰემური ცხოვრება, თუმცა არასოდეს არ ყოფილა მარტოოდენ მკვრეტელი და არ უფიქრია გოეტესავეით, რომ მებრძოლს სინიღისი არა აქვს, სინიღისი აქვს მხოლოდ მაყურებელსო.

ცხოვრების შუაგულში ყოფნის დროს ი. ჭავჭავაძე ყოველთვის ინარჩუნებდა თავის ზვიადობას. ეს მისი სტილი იყო. 60-იან წლებში, როცა დარიალში შემოდინოდა, თერგს ასხამდა ხოტბას დაუდგრომელი მოძრაობისათვის და თვალს აშორებდა მყინვარს, რადგან მისი ბუნებისათვის მაშინ შეუფერებელი იყო „მიუქარებლობა“, „სიცვიე“ და „განდგომილობა“, —საერთოდ, სტატიკური ზვიადობა. უფრო გვიან, ილიამ „აჩრდილის“ შესავალში ისევე გამოსახა კავკასიონის მწვერვალი. ამ პოემაში წყინვარს ამოძრავებაც შეუძლია:

.....
აღმოჩნდა მთების ზემოთ მყინვარი,
ცისა და ჭვეყნის შუა დაკიდულ,
იგივ დიადი, იგივ მძვინვარი,
იგივ დიდებულ და დადუმებულ.

.....
.....
ჭვეყანას მშიშარს მის ფრთეოა ზევი
დასცქერის რისხვით და მუქარებით,—
თითქო ელისო განკითხვის დღესა,
რომ იგრილოს, წამოიქუხოს,
ხმელეთს დაეცეს, მერმეთ ჭვესკნელსა
თიფც დაიღუპოს, ისიც დაღუპოს.

ილიას უბრალოდ როდი იზინდავდა მთების ეს კოლოსი; ამოძრავებული მყინვარის სურათი, შესაძლებელია, გამკვირვალე სიმბოლიკას შეიცავდეს.

პოეტის გარეგნობასაც დამაჯერებელი ძალა ჰქონდა. „ილია-დაბალი ტანისა იყო, ჩასხმული, კარგად ჩასქელებული, კისერ ჩარგული, ერთი სიტყვით, „ბურთივით მრკვალი,“ როგორც მოსწრებულად დაახასიათა გრ. ორბელიანმა. მაგრამ ამ ტანზე, რომელსაც ვერ დავსწამებთ სილამაზის ნიმუშობას, იჯდა თავი, ილიას თავი, რომელიც საბერძნეთში ღირსი და დამამშვენებელი იქნებოდა ფიდიუსის ქანდაკებისა“ (მანსფელტ-შვილი). ფამილარული საზოგადოება კი უდიდესი დაძაბულობით ცდილობდა დატოლებოდა ამ დაბალი ტანის კაცს, და როცა მიზანს ვერ აღწევდა—მიმართავდა გინებას. პოეტს საკმაოდ ჰყავდა ასეთი მტრები. ილია ქვეყნაძემ მაინც შესძლო თავისი ღირსების შენარჩუნება და იშვიათია პიროვნება, რომელსაც ნებისყოფისა და გონების ასეთი მთლიანობა ახასიათებდეს.

გავრცელებულია აზრი, თითქოს „ოთარაანთ ქვრივი“ ილიას თავისი თავი ჰყავდეს განსახიერებელი. მწერლის მიერ შექმნილ პორტრეტებში ავტორის ნიღაბის ძიება საერთოდ სახიფათო საქმეა, მაგრამ ზემოთ აღნიშნული პარალელი არაა საფუძველს მოკლებული.

„ოთარაანთ ქვრივი“ დახმარებას უწევს ლატაკებს, მაგრამ არ იშურებს მამხილებელ სიტყვასაც. მას მხოლოდ „პილპილ-მოყრილი მადლი“ სწამს. ი. ქვეყნაძეს უფლება ჰქონდა ეთქვა ჭაჩრდილის“ პირით: „მარად და მარად, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა,“ თანაც ემხილა აწმყოს სიმახინჯე. თავისი მრწამსი პოეტმა კარგად გამოსთქვა ლექსში „ჩემს კალამს“:

ჩემზედ ამბობენ: ის სიავს ქართველისას ამბობს,
ჩვენს ცუდს არ მაღავს, ეგ ხომ ცხადი სიძულვილია.
ბრიყვნი ამბობენ, კარგი გული კი მაზინვე სცნობს—
ამ სიძულვილში რაოდენიც სიყვარულია.

ი. ქვეყნაძეს არ სჩვეოდა წინააღმდეგობები და ორკოფული განწყობილებანი. „ჭირვეული იყო ყველაფერში, როგორც მუშაობაში, ისე ზარმაცობაში, როგორც სიყვარულში, ისე მტრობაში“. „ოთარაანთ ქვრივის“ ავტორს, ალბათ, იშვიათად ჩაუხედავს სკეპტიკოსების ნაწერებში. შეგნებული სტო-

ოციზში ეხმარებოდა მას ყოველდღიურ ბრძოლაში, მწერლობასა და პრაქტიკულ მოღვაწეობაში. რომ ეს სტოიციზმი არ იყო გონებრივი შეზღუდულობის ნაყოფი, ამის საბუთს მისი პოეტური მემკვიდრეობა წარმოადგენს.

ილია ჭავჭავაძე იყო ინტელექტუალური სინიდისი თავისი ეპოქისა. მან საკუთარ მხრებზე გადაიტანა მძიმე და რთული ბრძოლა ნაციონალური კულტურის პრესტიჟის დაცვისა და აყვავებისათვის. პოეტის მისია დასრულდა ცხრაასიან წლებში, რადგან ჯერ კიდევ 90-იან წლებში დაიწყო ახალი მოძრაობა, თავისი შინაარსით ინტერნაციონალური მასშტაბის მქონე.

* *

ილია ჭავჭავაძის ცხოვრების დასასრული ტრაგიკული ეპიზოდია ქართველი ხალხის ისტორიაში.

ეს მოხდა 1907 წლის 20 აგვისტოს. საგურამოში ეტლით მიმავალ სამოცდაათი წლის მოხუც პოეტს წიწამურთან თავს დაესხა ავაზაკთა ბრბო. ილია მოჰკლეს, ხოლო მისი მეუღლე მძიმედ დასჭრეს.

იმ წუთებში, როცა უდიდესი ქართველის აზრი სტოვებდა თავის ფიზიკურ სამყოფელს, ქართველი ინტელიგენცია, როგორც მორალურად მთლიანი ერთეული, არ არსებობდა. შეგდეგშიაც არ გამოუჩენია მას ასეთი მთლიანობა. მხოლოდ დღეს, როცა ობელისკი დაიდგა მკვლელობის ადგილზე, ქართველი ხალხი ერთსულოვანია დიდი პოეტის სახელის პატივისცემაში.

მაისი, 1937 წ.

დავით კლდიაშვილი

1

ათი წლის იყო დავით კლდიაშვილი, რუსეთში რომ ჩავი-
და სასწავლებლად. სამხედრო გიმნაზიაში ყოფნის დროს მას
მთლიანად გადაავიწყდა მშობლიური ენა და არდადეგებზე
ჩამოსულს ხელმეორედ დასკირდა ქართულის შესწავლა. მაგ-
რამ მალე ისევ რუსეთს გაემგზავრა და საბოლოოდ მხოლოდ
მოსკოვის სამხედრო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ,
დაბრუნდა საქართველოში.

როგორც ჩანს, რუსეთში დიდხანს წამყოფ, სხვა ხმებსა და
სხვა ადამიანებს შეჩვეულ დავით კლდიაშვილზე საოცარი
შთაბეჭდილება დასტოვა მისმა ქვეყანამ, უკეთ—ამ ქვეყნის
პატარა კუთხემ—იმერეთმა. მწერლის დამკვირვებელი თვა-
ლისათვის ამ კუთხეში უცნაური ადამიანები მოქმედებდნენ.
მის გამახვილებულ სმენას ახირებული საუბრები და ამოძახი-
ლები ესმოდა. შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთი ქართველი
ბელეტრისტი არ გაოცებულა თანამედროვეებით ისე ძლიერ.
როგორც დავით კლდიაშვილი, არავის არ უსმენია მათი სა-
უბრებისათვის ისე გულმოდგინედ, როგორც „სოლომან მორ-
ბელაძისა“ და „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ავტორს.

იმერეთის უმნიშვნელო, პატარა ადამიანების თავგადასავა-
ლი, მათი ტკივილები და უხერხულობანი დ. კლდიაშვილის
სევდანარევ სიცილს იწვევდნენ. ამ კუთხის ბინადართა ეზოე-
ბი, რომელთაც შემოდგომის ბინდის ლეჩაქი გადაჰკროდათ,
სამუდამოდ შევიდნენ ქართულ ლიტერატურაში, როგორც
შეუღარებელი სურათები ძველი იმერეთისა.

სიბერის ეამს, როცა მახსოვრობა წაერთვა და მხედველობამ უღალატა, დავით კლდიაშვილს წაუკითხეს მისივე მოთხრობის ერთ-ერთი პასაჟი და თავის გმირებზე ჩაფიქრებულმა მწერალმა სთქვა:

„მდა... უცნოური ამბავია!..“

საოცრად ადამიანური, მაგრამ მაინც უცნაური ამბავის შეუღარებელი მხატვარი იყო იგი.

2

ჯერ ფონის შესახებ, — თუ როგორ ხედავდა დავით კლდიაშვილი თავისი გმირების გარემოს.

დედინაცელის სანახავად ბრეგაძის სახლში მისული პლატონ საძანიშვილი სახლის აივნიდან ათვალეერებს მასპინძლის ეზოს:

„წამოწოლილ ბინდში ახლა კიდევ უფრო გულდაწყვეტილი შეხედულება მიიღო აქაურობამ, ვიდრე პირველ დანახვაზე ჰქონდა პატარა ხრიოკი დაფურღებული ადგილი, აქა-იქ ჩამტვრეული ღობით შემოვლებული; ფერდობზე მიკრული, წინიდან ბარჯგებზე შეყენებული პაწაწინა ოდა, რომლის აივანზე იჯდა ახლა პლატონი; ცოტა მოშორებით გლეხური სახლი, ალბათ, უწინ სამხარეულოდ ხმარებული, როგორც უფროს ძმას გადაეტანა და რომელშიაც ახლა სცხოვრობდა თავის ცოლშვილით.—ეს იყო შენობები, რაც ამ ეზოში სჩანდა. ღობეს გადაღმა მოსჩანდა ისლით დახურული ერთი-მეორეზე მიკრული გლეხის სახლები“.

ძუნწად, მაგრამ კარგად დახატული ეზოს ეს სურათი, სადაც ამდენი მოწყენაა შეტანილი, წარმოადგენს დ. კლდიაშვილის გმირების ასპარეზს. ეს ფონი ტიპიურია. პლატონ სამანიშვილი, რომელიც მამასთან გაყრის შემდეგ ცალკე იწყებს ცხოვრებას, იგონებს იმ გარემოს, —

„რომელსაც ამ ერთი წლის წინად ისეთი შეცოდებით მისჩერებოდა დავითის აივნიდან“.

ასეთია, ავტორის წარმოდგენით, ბინდის თალხ ბადეში გახვეული ეზოები იმერეთისა; ეს ჩანს ზემოთ მოყვანილი სურათის შემდეგი ვარიაციებიდან მწერლის სხვა მოთხრობებში.

მაგ. „ქამუშაძის გაჭირვებაში“:

„ამასობაში სტუმარი აივანზე იჯდა და ბრკვიდან, რომელზედაც წამოსკუბული იყო ოტიას პაწაწინა ორთვალისანი სახლი, გადასჩერებოდა მის თვალწინ გადაშლილ სურათს;

თავდაშვებულ დაღმართი, რომელზედაც ოტიას სახლის გარდა კიდევ ბევრი მოსახლენი მოსჩანდნენ, ქვევით ვაკდებოდა.

პატარა, უფრო ქოხების მაგვარი სახლები საცოდავად გამოიყურებოდნენ და ერთი-მეორეს მისდევდნენ, ან შორდებოდნენ, თავ-შეყრილად იყვნენ, თითქო ეწადათ უფრო თვალსაჩინოდ დაენახებებინათ მათი პატრონების მდგომარეობა, თუ ვინმე მოიწადინებდა ამას“.

იმავე მოთხრობაში:

„ზამთრდებოდა. ფოთოლ-გაცვინული, გატიტვლებული ხეები აღარ მალავდნენ, უფრო გამოაჩინეს დაბალი, პატარ-პატარა, ზოგან მერცხლის ბუდესავით ფერდობზე მიკრულ-მიკოსებული სახლები, სახურავებიდან ამომავალი კვამლის შავ ბურ თავდადგმული“.

დავით კლდიაშვილი აკვირდება ყოველ წვრილმანს, ყოველ მოძრაობას ამ ეზოებში და გამოყოფილი აქვს აუცილებელი ატრიბუტები სურათისათვის—თავსაფრიანი ქალები და ტიტველი ბავშვები.

პლატონ სამანიშვილი ესტუმრება თავის დას:

„ეზოს კარებში ყმაწვილი ქალი გულზედ ახუტებულის ბავშვით თავზე ადგა გლეხს, რომელიც ალბათ ბოსტანს რაგვეადა. ქალი მობრუნდა, რაკი გლეხმა ანიშნა ეზოში სტუმრის შემოსვლა, მიაჩერდა მას და რა იცნო თავისი ძმა პლატონი, უცბათ ჩამოსვა მიწაზე ბავშვი, გაისწორა თავსაფარი და ერთის ძახილით, სინარულით აფრენილი გამოეჟანა ძმისაკენ“.

სხვა ადგილებში თავსაფრიანი ქალები და პერანგამარა ბავშვები უფრო ხშირად ჩნდებიან.

მაგალითად, არისტო და პლატონი შედიან ბრეგაძის ეზოში:

„ოდის ყურიდან თავსაფარ წაკრული ქალის თავი გამოჩნდა და იმ წამსვე მიიმალა; მერმე იქიდანვე გაქობტა წვივებ-გატიტვლებული, პერანგამარა ბავშვი, მიტრიალდა უცბად, ამოეფარა სახლის ყურეს და იქიდან დაუწყა ცქერა მოსულეებს“.

ძველი იმერეთის ეს სურათი დაუვიწყარია თავისი ტიპიურობით. დ. კლდიაშვილმა იცის ნაპოვნი დეტალის ფასი და ამიტომ არაერთხელ უბრუნდება მას სხვა მოთხრობებშიაც. შეადარეთ შემდეგი ადგილი „ქამუშაძის გაქირვებიდან“:

სახლის ყურიდან გამოჩნდა თმა-გაძეძილი, მოხუცებული ეკვირინეს თავი. ცხენოსანმა თვალი მოჰკრა მას და ხმა-ბალლა მიაძახა:

— მამიდა ეკვირინეს ვახლავარ, მამიდას, მამიდას!

ეკვირინე ერთი წუთით მიიმალა და ისევ გამოჩნდა. თავსაფარდახურული, იგი მოხუცებული ადამიანის კუნკულით გამოეჭანა ამოტყენ და, აქლოვინებული შეღმართში ამორბენით, მიესალმა სტუმარს.

მოთხრობიდან „მრეკლში“:

„დაძახილზე სახლიდან გამოვარდა ახალგაზრდა ქალი თავსაფარ-წაკრული, სახელოებწაკაპიწებული“.

მოთხრობიდან „მიქელა“:

„რამდენიმე თითქმის ტიტველა ბავში, ტალახში ჩამდგარ გვერდზე გადაწეულ სალორესთან, გარს შემოხვეოდა წელში აბხუჯულ, გამხდარ ღორს, რომელიც მათ ხარხარში საცოდავად ქვიროდა მოგრეხილი დაშენილ წკვლებს ქვეშ. დაინახეს უცხო კაცი თუ არა ბავშვებმა, იმ წამს გადაადგეს წკვლები, გადავარდნენ დაბალ ღობეს გადაღმა და სახლს ამოფარებულებმა დაუწყეს მხერა მოსულს“.

დავით კლდიაშვილი რომელიმე პერსონაჟის თვალით მიაცილებს თავის გმირებს ამ ეზოებს გადაღმაც, — ორრიგად მიმავალ ხეებსა, შუკებსა და ორლობებში. მაგ. ბეკინა ხედავს:

„პლატონმა გადაიარა ეზო, გავიდა ჭიშკარში და მალე ორლობეში მიმავალი, გზას იქით-აქით მიმყოფ ხეებში მიიმალა“.

ან კიდევ—და ეს ნამდვილი შედეგერია აღწერისა—შეზარხოშებული კირილეს გაქცევა ჯიმშერის სახლიდან:

„—გოულეთ... გოულეთ მაგ შეჩვენებულს ჭიშკარი... გოულეთ... მაგ თავლაფდასხმულს, მაგას!—მიაყვირა უკან ჯიმშერმა.“

— რა არი, ყმაწვილო... რანაირი საქციელია?—შეუტია ჯიმშერს სალომემ,—რა ჰქუაა ახლა მაგ?

და შეწუხებული ქალი, ერთს ადგილას გაშეშებული, მისჩერებოდა ქვევითკენ მიმქროლავ მმისწულს, რომლის ქუდიღა მოსჩანდა, თითქო ქარისაგან მოტაცებული, ღობეების სარებზე ვიოთ“.

ოდის ყურიდან წამიერად გამოჩენილი თავსაფარიანი ქალეზი, სახლს ამოფარებული ან „გვერდზე გადაწეულ სალორესთან“ მდგარი პერანგამარა ბავშვები, ორლობეში მიმავალი ცხენოსნები და, ბოლოს, ღობის სარზე ზემოთ მიმქროლი,

თითქოს ქარისაგან მოტაცებული ქუდი,—ასეთია დ. კლდიაშვილის აღწერის დეტალები. იმპრესიონისტული ესკიზივით შესრულებული 'ეს სურათები, რომლებიც უურადლებას იქცევენ კონტურების მოჟლოდნელობით, იშვიათად თუ მოკვავონებენ რომელიმე სხვა ქარფველი ბელეტრისტის პროზის ადგილებს. მათი ანალოგიები მხატვრობაში თუ მოიძებნება.

3

დ. კლდიაშვილი დიალოგის დიდი ოსტატია. ეს არის მწერლის მთავარი ხერხი პერსონაჟის დახასიათებისა და ჩვენებისა (როგორც თხრობის ოსტატი, დ. კლდიაშვილი არ არის ძლიერი, —მწერალს ღალატობს საღებავები, ენაც ზოგჯერ უფერულია).

დ. კლდიაშვილს დაკერილი აქვს იმერელი აზნაურის საუბრის ყოველი ნიუანსი, წინადადების მიმოხრა, თავისებური გამოთქმები, აკვიატებული სიტყვები და ხშირად — მნიშვნელობას მოკლებული ბგერებიც კი. საკმარისია მისმა პერსონაჟებმა ხმა ამოიღონ, რათა ყოველგვარი საზღვარი წაიშალოს სინამდვილესა და ხელოვნებას შორის, — იმდენად ცოცხალნი და დამაჯერებელნი არიან ისინი.

ამასთანავე — მწერალს არსად არ ღალატობს ზომიერების გრძნობა და საუბრის გადმოცემისას იგი არაჩვეულებრივ სიფრთხილეს იჩენს. დ. კლდიაშვილი დიდი ტაქტის მქონე მწერალია.

მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს ამ მოსაზრებათა საილუსტრაციოდ.

უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ერთგვარი რუდიმენტები, რომელიც დ. კლდიაშვილის პერსონაჟების საუბრის დახასიათებელ თვისებას შეადგენს. ეს არის გამოთქმა — „კაი დაგემართოსთ!“ ან „ისემც კარგი დაგემართოსთ!“

— სად მიხვალთ, ყმაწვილო? — შეიკოთხა გვერდევანიძე პლატონს.

— აგერ გაახლებით, ბატონო, მალღამურში! — და პლატონი შეჯდა ცხენზე.

— კაი დაგემართოსთ! აბა მგზავრები ვყოფილვართ ამ ერთ ხანახედ...“

პლატონს ეკითხება არისტო, მართლა ეძებთ თუ არა სა-
დედინაცვლოსო:

- ვეძებ! — მიუგო მან ბოლოს.
- თქვენ ძმა გყავთ?
- არა.
- და?
- გათხოვილი
- კაი დაგემართოსთი? .

არისტო და პლატონი მორიგდებიან:

— კაი დაგემართოსთი, კაი დაგემართოსთი.. აბა ხვალ ნულარ გადავდებთ!
არისტო საერთოდ ხშირად იმეორებს ამ გამოთქმას. ახლა
სხვა პერსონაჟებსაც მოეუსმინოთ:

— იაი დაგეუართოთ! — დაატანა სიტყვა მიქელამ. ("მიქელა").

ეს გამოთქმა განსაკუთრებით ახასიათებს დარისპანის საუ-
ბარს ("დარისპანის გასაჭირი"):

დარისპანი ქალიშვილები რამდენი გყავთ, ონი-
სიმე ჩემო?

ონისიმე — სამი.

დარისპანი ისევე კარგი დაგემართოსთი! და ა. შ.

დავით კლდიაშვილმა საბოლოოდ დააკანონა ეს გამოთქმა,
როგორც ძველი იმერლის ყოველდღიური საუბრის ყველაზე
თვალსაჩინო ნიშანი.

ასეთსავე აკვიატებულ სიტყვებს წარმოადგენს აგრეთვე
"რას იზამ?" და მიჰართვა "ბიძიკო!"

— მაგ მეც ქე ვიცი, მარა რას იზამ კაცი?
(„სოლომან მორბელაძე“)

მამა ზოსიმეს ეუბნება პეტრია:

— ნამეტანი გადასხვ. ფერდა ეს ხალხი!.. ნამეტანი გადასხვაფერდა... სულ
გამოიკვალა რას იზამ ადამიანი? — ნამეტანი შეუსძენელი შეიქნა).
გვირყვნა ქვეყანა. ნა'დვლად გვირყვნა, რომ ვუყურებო მარა რას იზამ
კაცი, რას იზამ? ("მრევლში").

ქორწილში ჩხუბგადახდილი კირილე უძახის გოგოს:

— ბიძიკო, თუ შეიძლება, ეს ჩოხები, რავარც იქნება, ისე გამილაბბე.
(„სამანიშ. დედინაცვ.“).

„დარისპანის გასაპირში“ სასიძოს სურს გაიგოს, აქვს თუ არა ქალს მზითვი:

„ს ო ს ი კ ო — აქვს რამე?“

ო ნ ი ს ი მ ე — ამ აბზეკილი ცხვირისა, წვრილი ტანისა, შეღებილი წარბებისა და მარდი ფეხებისა — მეტი არაფერი. ბ ი ძ ი კ ო !“

დ. კლდიაშვილის გმირები ხშირად ხმარობენ აგრეთვე სიტყვებს „იმე!“ „აბა!“ „კი!“ და სხვ. ეს გამოთქმები არაჩვეულებრივად ცოცხალ ელფერს ანიჭებენ მწერლის დიალოგებს. ხშირად ერთმარცვლიან დამხმარე სიტყვებს დაკისრებული აქვთ უფრო მეტი მნიშვნელობის გამონათქვამის ფუნქცია, ვიდრე ეს მათ შეუძლიათ.

დარისპანის სულიერ განწყობილებას კარგად გადმოგვცემს გარკვეული კილოთი წარმოთქმული ერთი ადგილი (და განსაკუთრებით მისი ბოლო).

დ ა რ ი ს პ ა ნ ი — ჰმ.. იმ გამკნარ ნათლიდედას თუ სული უწუნს სამი ქალიშვილის სახლში ჯდომით... მე, შე დალოცვილო, ოთხი მყავს... ოთხი მყავს... ყოფილიყავი ჩემს ადგილას, ნახავდი რა ამბავშია ცქნებოდნი კი (გადის ბალკონზე გაჯავრებული)“.

ჩვენ ქვემოთ დაუბრუნდებით ამ ერთმარცვლიანი სიტყვის („კი“) როლს დ. კლდიაშვილის დიალოგებში. ახლა კიდევ ერთი მაგალითი:

პლატონი და კირილე გაემგზავრებიან ბეკინას საცოლოს საძებნელად:

„ასე სიცილით და ხალისიანად მიემგზავრებოდენ ორივენი, რომ უერად კირილემ ხელი შებლზე შემოირტყა. შეაჩერა ცხენი და წამოიძახა:

— ა უ ი ჰ !“

— რა იყო? — მიაკითხა პლატონმა შეშინებით. — რა იყო, კირილე?

— არაფერი, არაფერი, გავწოთ ჩვენთვის“.

კირილეს გაახსენდა, რომ ის ქორწილში იყო დაპატიჟებული!

ამ ამოძახილის („აუიჰ“) მნიშვნელობა იცის ყველამ, ვინც იმერული საუბრის ხასიათს იცნობს კარგად. და ამ ბგერებშიც ი ე ვ ე ზუსტად არის დაქერილი იმერული კილო, როგორც არისტოს მთელ ფრაზაში პლატონთან საუბრისას: „...იმიტომ წამოგყევი, სანქმე გაგაკეთებინე... ცუდი რა მიქნია, ძმარო ჩემო საყვარელო!“.

დავით კლდიაშვილის პერსონაჟებს მკვიდრად არ უდგათ ფეხი ნიადაგზე,—ისინი თითქოს ებლაუქებიან მას. ეს გარემოება ექსცენტრიული ბუნებით აჯილდოებს მათ.

თვითეულ მათგანს რაიმე პროექტი აქვს განსახორციელებელი—არსებობისათვის ბრძოლამ აიძულა ისინი მოფუსფუსე, თუმცა ხშირად უშედეგო, ძიებაში იყვნენ გართულნი. ყველას ნება ისეა მომართული, მათი არსებობის ყოველი წუთი ისეა დამძიმებული ხვალისდელი დღისათვის ზრუჭით, რომ ჩვეულებრივი საუბრისათვის მათ არცკი სცალიათ; მათთვის უცნობია მხიარული, უდარდელი სჯა-ბაასი (გამონაკლისი—კირილე მიმინეიშვილი!); მაგრამ დ. კლდიაშვილის გმირებმა ისიც კარგად იციან, რომ შეუძლებელია ყოველთვის და ყველგან პირდაპირ საქმეზე სიტყვის ჩამოგდება. სხვა რომ არა იყოს, იმერული ზრდილობა და ეთიკეტი მოითხოვს ამას. თანაც, ბაასის გაქიანურებისათვის მათ არა აქვთ დრო და ხანმოკლე პაუზების ქამს ყოველთვის უხერხულად გრძნობენ თავს. მწერალი შესანიშნავად გადმოსცემს ამ მომენტს.

— ხომ მშვიდობით ბრძანდებით, ბატონო?—მოიკითხა სოლომანმა პელაგია.

— გახლავარ, შენი კირიმე!..—უპასუხა მან,—თქვენ, ბატონო?

— გმადლობთ... გახლავართ, ისე!

— კაი დადექართოსთ—წაილაპარაკა პელაგიამ... ცოტა ხნით სიჩუმე ჩამოვარდა.

— ნამეტანი სიცხე დეიკავა... ერთობ შეგვაწუხა სიცხემ აქეთი..—დაიწყო პელაგიამ.

— ჩვენც, ბატონო, ჩვენც!

— შარშან არ ყოფილა ამ დროს ამისთანა სიცხე... უფრო გრილი იყო. წვიმებიც იყო... ახლა კი...

— კი, ბატონო, კი.. წრეულს წვიმა სულ არ ყოფილა თითქმის... დეიწვა ქვეყანა, თქვენი მტერი დეიწვას!—უგუნებოდ ამბობდა სოლომანი და ბესარიონაც შეამჩნია, რომ ეს ყოვლად უმპიშენელო ლაპარაკი აწუხებდა სოლომანს. ამისთანავე თვითონაც ეჩქარებოდა მალე გაეგო თუ რა ამბავი მოუტანა მაშვალმა, მაგრამ ელპიტეს აქ ყოფნა უშლიდა. ამიტომ მოინდომა, ქალიშვილი თავიდან მოეშორებინა.

— რა დროს შარშანდელ ამინდებზედ მუსაიფია, შე ქალო—ჯთხრა მან
ოვლს”...

და როცა დ. კლდიაშვილის გმირები მთავარ საგნებზე სა-
უბარს ამთავრებენ, მათ შორის კვლავ ის უხერხულობა ჩა-
მოვარდება ხოლმე, რომელიც ასეთ საუბარს წინ უძლოდა.

არისტო და პლატონი მორიგდებიან:

„ამ საგანზე ლაპარაკი გამოლოფულად უნდა ჩათვლილიყო ვაზშობამდგ
ორივე ჩაჩუმდა, სანამ ახალ სალაპარაკო საგანს მიაგნებდნენ.

— კი არ გაყრნულა ჩაი...—წაველო ხელი სტაქანს არისტომ.—შენ რომ
არა, უფრო თბილის დაღევა მოგვიხდებოდა ორსავეს,—ღიმილით დაატა
ნა მან.

— ცივი კბილეს შეინახავს,—მიუგო პლატონმა.

— ეგეც მართალია!—სთქვა არისტომ..!*

მაგრამ დ. კლდიაშვილის პერსონაჟები იშვიათად ეთანხმე-
ბიან ერთმანეთს. თვითეული ცდილობს მეორე დაარწმუნოს,
თუ შესაძლებელია—მოატყუოს კიდევაც. როცა ვერ მორიგ-
დებიან ხოლმე (ისინი ზედმიწევნით იცნობენ ერთმანეთს) დაიბ
შარებენ თვალებს, სახის გამომეტყველებას მოპირისპირეში
წამდვილი აზრის ამოსაკითხად:

„ოტია შეჩერდა და მაშვალს თვალის გაუყარა. ზედ ემჩნეოდა
რომ მას რალაც ვეკი ეპარებოდა გუნებაში“ („ჩამუშადის გაკირვება“).

ბეკინას აჯერებენ, ორნაქმარევი ქალი კარგი იქნება შენ-
თვისო.

„— ჰო, ორ ნაქმარები...—გაიპვორა სიტყვა გაგრძელებით პლატონმა.—
რა უნდა უკირდეს?.. შენ არ მო'იკვდე არაფერი!

— რას ცუდლუტობ, შე კაი კაცო!—თვალის თვალში გაუყარა
ბეკინამ—რას ცუდლუტობ, ვაებატონო?“

თვალების შემწეობით შინაგანი ბრძოლა განსაკუთრებით
შაშინ იჩენს თავს პერსონაჟებს შორის, როცა რომელიმე მათ-
განი გაკირვებაში იმყოფება. მოტყუებული სოლომან მორბე-
ლაძე ეუბნება ქაიხოსროს:

„— აბა, შენ არაფერს მომცემ?

— არაფერს. გითხარი ბესარიონი მოგცემს.

— ნუ შეუბი მაგ საქმეს ქაიხოსრო!—და სოლომანმა ცალკე თვა-
ლით დაუწყო ურთობა ქაიხოსროს.

— შე გითხარი და ისაა... ტყვილა იწუხებ თავს!—უპასუხა მან“.

მწერლის მზერა აქ ისევე უცთომელია, როგორც შისი სმენა, რომელსაც ასე კარგად აქვს დაქერილი ქაიხოსროს იმერული კილოთი ნათქვამი:

„—მელა ხარ, მელა სოლომან ჩემო!“

5

დავით კლდიაშვილის მთავარი გმირები ყოველთვის მოგზაურობენ: სოლომან მორბელაძე სამაჰანკლოდ დადის; პლატონ სამანიშვილი სადენინაცვლოს ეძებს; მამა ზოსიმე მრევლში მოგზაურობს; დარისპანს თავისი ქალი დაჰყავს გასათხოვრად სოფლიდან სოფელში; როსტომ მანველიძე ნაცხოებებში დაეხეტება...

ყველანი დასუსტებულ ცხენებზე ან ჯორებზე სხედან. ეს მომენტი ანათესავენს ჩვენს ბელეტრისტს სერვანტესთან.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობებში გამხდარი ცხენები და ჯორები არაჩვეულებრივად ერთგულნი არიან თავიანთი პატრონებისა, იტანენ ყველა სიძნელესა და გასაჭირს მათთან ერთად, ყველას ახსოვს სოლომან მორბელაძის ჯორი:

„...ღია კიშვარში შემოაჯირითა მოჩაქაქე ჯორი მამაკაცმა“ „...სოლომანი გულამღერეული მიაჩაქაქებდა აღმართ-დაღმართში ჯორს და წამდაუშუმ სცემდა დეხებს საწყალ პირუტყვს...“ („სოლომან მორბელაძე“)

„[მამა ზოსიმე] მოუსვენრად სცემდა ქუსლებს პატარა ჯორს, რომელიც თანდათან უმატებდა ჩიქიქს“ („მრევლში“).

„...შემოჰკრა დეზი თავის მსგავს ჯორს“ (იქვე).

როგორც ვთქვით, ეს პირუტყვები ყოველთვის გამხდარნი არიან და საცოდავად გაოიყურებიან, „სოლომან მორბელაძეში“ და „სამანიშვილის დედინაცვალში“ საკმაოდ ხშირადაა მითითებული ავტორის მიერ ამ ნიშანზე. მწერლის სხვა მოთხრობებშიც ვხვდებით ასეთს დახასიათებას, მაგ.:

„შუჯდებოდა როსტომი თავის გაჰხმარ, ბებერ ჯორზე...“ და ა. შ („როსტომ მანველიძე“).

ვისმესთან სტუმრად მისვლისას ცხენოსნები ყოველთვის, ცდილობენ თავიანთ გამხდარ პირუტყვებზედაც იზრუნონ, რადგან შინ მათი საკვები არ მოეპოვებათ. ამას ისინი აკეთებ-

ბენ მოხერხებულად, თითქოს-და საკუთარი ღირსების დაუმცირებლად:

„— ჯორი ჩამოართვი, ბიჭო!—უბოძანა ზესარიონმა. სოლომანმა მისცა ჯორი პატარა ბიჭს, ჩამოუშვა ჩოხის აკცილი კალთები, გაიბეჭუა მცვერი, გადაელაპარაკა ბიჭს—აბა, ბიძი, შენ იცი ჯორს კარგად მიპვი, — დაბალი კიბე ქვეითად აირბინა და ავიდა აივანზე.

— დილა მშვიდობისა, სოლომან ჩემო!—შეეგება ბესარიონი.

— ლეერთმა შენი თავი მიცოცხლოს, ჩემო ბატონო!—მიუგო სოლომანმა და ჯორისაკენ გადმოიხედა.

ამ უკანასკნელს მალლა აღიარა თავი და პატარა გიგოიას უძლიანდებოდა, ფეხს არ იცვლიდა ადგილიდან, თუმცა საწყალი ბიჭი, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, ლაჯამში ექ ჩებოდა.

— ჩიშ, ჩიშ! შე ეწმაკეს კერძო!—გადმოსძახა სოლომანმა, — გასაძღომად მიყვებარ შე უბედურო ჩიშ, ჩიშ!

ჯორმა თითქო გაიგო პატრონის სიტყვა და გაჰყა ბიჭი.

— მაგ საწყალს ჰგონია, სახლში რომ ტყვილა თავჩამოკული აბია, აქაც ისე დამემართებაო, და თავის გუნებაში ისე გარეთ, წმინდა ჰეზუ ყაზნას რუობს!—სიცილით სთქვა სოლომანმა.

ა ე, — ხუმრობასა და სიცილში ჩაატარა სოლომანმა დამამცირებელი ფესტი.

უფრო პირდაპირ იქცევა არისტო ქვაშავიძე („საბან დედინ.“): ბრეგაძეებისას მისელის დროს, ეხომი. ია არ ივიწყებს თავის ცხენს და სერაპიონს ეუბნება—დღესვე უნდა გავბრუნდეთ და ცხენებისათვის საკვებო გვიშოვეო. ოხერხებულად მოაგონებს ამასვე მცირე ხნის შემდეგ საუბარში:

„— ბატონი ძალიან გემდუროდათ, რომ არ ნახულობდით!— მიმართა არისტოს ნუჩიამ, ჩვეულებრივის მისალმების შემდეგ.

—ახლა საქმე ისე მაქვს, რომ აწი აღარ ვათქმევინებ მაგნიარ სამდღრავს ჩემზე!—მიუგო არისტომ.

— კაი დაგემართოსთ!—სთქვა ელენემ.

— აგერ ნახავ!—სთქვა არისტომ და მერე უცებ დაატანა—უკაცრავად ვარ, სერაპიონ ჩემო, ცხენებისათვის რომ გთხოვე... აწი ქე დაღამდება-და..“

არისტო არსად წასულა იმ ღამით!

რომ აქ შტრიხსაც შეგნებულად მიმართავს მწერალი, ჩანს კიდევ ერთი შეხვედრილი ადგილის მიხედვით;

მამა ზოსიმე და მისი განუყოფელი თანამგზავრი, „სულელი სტოროვი“ პეტრია მიდიან ავადმყოფის საზიარებლად.

„(ხოსიემე) შეიყვანა ჯორი გაღებულ ქიშკარში და დაბალი ისლით გადახურულ სახლის დერეფანთან გადმომხტარმა, ჯორი შემოგებებულ აღფეხა ბიქს გადასცა. ამ დროს პეტრიაც გამოჩნდა ეზოში.

— ჩალა უშოვე მაგას!—უთხრა პეტრიამ ბიქს, როცა ის ჯორს ბოძთან აბამდა“ („მრველში“)

აქვე უნდა აღინიშნოს დ. კლდიაშვილის გმირების ერთი საერთო თვისება: ისინი ძალზე ამპარტავენები არიან. ასეთი ხასიათი მათ სასაცილოდ ხდისთ ხელმოკლეობისა და გაქირვების ეამს.

სოლომან მორბელაძე დიდხანს ეპატიეება სტუჟარს ვახშმად; მაგრამ ეს უკანასკნელი არ იცდის. როცა ცოლი ეუბნება, „რომ ეპატიეებოდი იმ კაცს, რა გეგულებოდა სახლში მისათანადო!“ აივნის დასაჯდომ ფიცარზე წამოწოლილი სოლომანი ამაზე უპასუხებს: „ერთი-ორი შეპატიეებით რაეა დარჩებოდა შე ქალო, გადამთიელი ხომ არ არის, ჩვენებური ჩვეულება რომ არ იცოდეს!“.

„ჩვენებური ჩვეულება“—ამპარტაენობა იქაც, სადაც ამისათვის საფუძველი არ მოიძებნება—კარგად აქვს შენიშნული დ. კლდიაშვილს.

საერთოდ—თავმოყვარეობის დაცვა მისი აზნაურების მუდმივი ზრუნვის საგანს შეადგენს, თვით უაღრესად არახელსაყრელ გარემოებაშიც. ეს მომენტი ხშირად კურიოზულ მდგომარეობაში აყენებს მათ.

არისტო ქვაშავიძე დიდის მონღოებით უყვება პლატონ სამანიშვილს ქვედურეთში მცხოვრები ქერივის, თავისი მამიდის ღირსებებზე. პლატონს მოაგონდება, რომ მგზავრობის დროს მას ამ ქერივზე ელაპარაკებოდა აგრეთვე გზად შეხვედრილი ადვოკატი გვერდევანიძე, ბიძა არისტოსა. როცა არისტო გაიგებს ამას, აჩქარებული მოჰყვება გვერდევანიძის გინებას და უმატებს—„მისი სიტყვის დაჯერება გაგონილა?“

პლატონი ამშვიდებს მას:

„—არა ყმაწვილო, გინებით არც იმას უგონებია ის ქალი, ის კი არა, ძალიან აქო... ძალიანაც აქო...“

— ასე დაგეწყო, შე დალოცვილო, თავიდანვე... ტყვილა გამაღანძლიე ნათესავი“...

და ბოლოს დამშვიდებული ცნობით, რომ ბიძაშისსაც შეუქია მამიდამისი, არისტო კვაყოფილად ასკვნის;

„— ალბათ ღვთის ნებაც ურევია ამ საქმეში, თვარა ერთნაირად მოლაპარაკე კაცი სადმე შეგხვედრია შენ ჩვენში, თუ ძმა ხარ?“

სწორედ ეს ორპირობა — „ჩვენებური ჩვეულება“ — აიძულებთ დ. კლდიაშვილის გმირებს ურთიერთის სიტყვას არ ენდონ, თვალთ შეამოწმონ ხოლმე ერთმანეთი.

6

ჩვენ განზრახ მიემართეთ ამ წერილში ვრცელ ციტაციას დ. კლდიაშვილის სხვადასხვა მოთხრობებიდან. გაუყვებით ამ გზას ქვევითაც, რადგან ჩვენი მიზანია მკითხველისათვის ნათელი გახდეს გამმა დეტალებისა, ერთი და იმავე მოტივის ხშირი განმეორებანი მწერლის მიერ.

არსები თად დ. კლდიაშვილმა და გვიტოვა ერთი დიდი წიგნი. ამ წიგნის მთავარი გმირია — გალატაკებული აზნაური თავისი ახირებული თავგადასავლით!

სრული სიცხადით ეს აზნაური პირველად „სოლომან მორბელაძეში“ გამოჩნდა. ამ მოთხრობაში ის ჯერ კიდევ ჯანღონით არის სავსე, იბრძვის არსებობისათვის, თუმცა ერთს საქმეში — მაქანკლობაში — ხშირად მარცხდება. მკითხველს მოთხრობის წაკითხვის შემდეგაც სჯერა, რომ ის მიუხედავად თავგადასავალის სამწუხარო ფინალისა, ხვალ ისევ დაიწყებს ჯანმრთელ საცილს, ისევ შეჯდება ჯორზე და ივლის სამაქანკლოდ. „სამანიშვალის დედინაცვალში“, „დარისპანის გასაქირში“ და „ქამუშაძის გაქირვებაში“ მკითხველი დაწვრილებით ეცნობა ამ აზნაურის ცხოვრებას: მას აწუხებს შიწის სიმცირე, რომლის გამო არ სურს მოქიშპე გაუჩნდეს მომავალში; სახლში გაუთხოვარი ქალიშვილები ჰყავს, რომლებსაც საკუთარი ბინა ვერ მიუჩინა; ბოლოს უკიდურეს გაქირვებაში ვარდება, სიმშობის საშინელება ატყდება თავს და იძულებულია სოფელი მიატოვოს და ქალაქში გადასახლდეს („ქამუშ. გაქ.“).

ამ აზნაურის ირგვლივ გამეფებულია ყოველგვარი ცრუმორწმუნეობანი—ხატზე გადაცემა, კუდიანობა, გადალოცვები და სხე.

უკანასკნელი ნილაბი „შემოდკომის აზნაურისა“ არი, როსტომ მანველიძე—გმირი დ. კლდიაშვილის ერთ-ერთი უკანასკნელი მოთხრობისა ამ ციკლიდან¹—ანუ ერთი მთლიანი წიგნის უკანასკნელი თავისა,—თავისთავთან მართოდ მყოფი, ცოლისა და შვილების მიერ მიტოვებული აზნაური, რომელსაც აღარ ეხალისება ადამიანებთან საუბარი. ჩვენ უკვე ვეღარ ვცნობთ მასში მოხარხარე სოლომან მორბელაძეს, რომელიც მხოლოდ წამიერად ჩაუფიქრდებოდა ხოლმე თავის ხედვებს; ეს უკვე უნებისყოფო ადამიანია, მათვის ცხოვრება სიცოცხლე ზივე შეჩერებულია. აქედან—როსტომ მანველიძის არაჩვეულებრივი სიზნატე და მიზანტროპია:

„შეჯდებოდა ზოსტომი თავის გამხზარ ბებერ ჯორზე, მიადგებოდა რომელსამე მახლობლად მცხოვრებ ნათესავს ან მეგობარს, რომ მწარე გულით მიანდომებულს ძველებურად მოეღბინა და ყმაწვილებთან სმაში გამბულიყო. მაგრამ მეორე-მესამე ჭიქაზე უკვე მთვრალი იყო ხოლმე, მეოთხეზე-კი ძილი მოეკიდებოდა და სუფრაზე ბერინავდა. დაბრუნდებოდა შინ და ისევ მიეგდებოდა თავის გამოყრუებულ სახლში.

ასეთს ცხოვრებას ატარებს დღეს საწყალი როსტომ მანველიძე, რომელსაც აღარც სახლთუხუცესის ჯავრი აქვს, აღარც მარშლების, აღარც ბანკისა, აღარც ოჯახისა; რომელიც აღარც ცოლის ამბავს კითხულობს, აღარც შვილებისას,—კარგად არიან, ავად არიან, სად არიან, ვისთან არიან? თხოვდებიან თუ ისევ ქალიშვილობაშივე ბერდებიან.

¹ „სოლომან მორბელაძე“ დაიწერა 1894 წელს, ხოლო „როსტომ მანველიძე“—1910 წელს. აღსანიშნავია, რომ ავტორის პიესები „ირინეს ბედნიერება“ და „დარისპანის გასაქირი“, რომლებიც აგრეთვე აზნაურების ცხოვრებას ეხებიან, ამ ორი მოთხრობის თარიღებს შორის ექცევინან: პირველი დაიწერა 1897 წელს, მეორე კი—1908 წელს. ამ რიგად, „როსტომ მანველიძე“ საბოლოოდ ამ თავრებს დ. კლდიაშვილის ორივე უანარის ციკლს გარკვეულ თემაზე. პიესა „უბედურობა“ (1914) და მოთხრობები - „კიმოთე მეშველიძე“ და „შუა ცეცხლის პირას“—გლეხობის ცხოვრებას ეხებიან. მართალია, „ბაკულას ღორების“ (1912) პერსონაჟიც აზნაურია, მაგრამ აზნაურული აზნაურების მას უკვე არ ახასიათებს და თავისი სოციალური მდგომარეობით უფრო გლეხობასთან დგას.

თუ ვინმე საქვეყნო საქმეზე ჩამოაგდებს მასთან სიტყვას, ერთი გაჯავრებით ხელს ჩააქნევს, გესლიანად კარგად შეღწურთიებს და ყველაზე გულგატეხილი, ყველასა და ყოველათფერს ჯანდაბამდის გზას დაულოცავს, მიუჩნდება და ისევ თავისებურად მიეგდება“.

დ. კლდიაშვილის/მოთხრობის ეს დასასრული ისმის, როგორც მწერლის მიერ მთლიანი წიგნის ძთავარ გმირზე წაკითხული რექციეზი.

ასეთია ევოლუცია დ. კლდიაშვილის აზნაურისა— ღარიბი, მაგრამ ჯანმრთელი ადამიანიდან პირქუშ მიზანტროპად... და არა მარტო მწერლის წიგნის შესავალი და დასასრული, არამედ ამ წიგნის ცალკე თავების— ე. ი. მისი მოთხრობების— შესავალი და ბოლოც ამ ევოლუციას გვისახავენ.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობები ყოველთვის წხიარული აკორდით იწყება, ხოლო თავდება უნეტემო, ღალატით: გმირი დასაწყისში იცინის, ბოლოს კი მოსთქვამს.

ავიღოთ თუნდაც „სოლომან მობრებლადე“:

„და... აქ სოლომანმა გადაიხარხარა!“ — ნათქვამია მის შეახებ მოთხრობის დასაწყისში. დასასრულს კი, მოტყუებული, თვითონაც ტყუილს შეჩვეული, სოლომანი თავისთვის მოთქვამს:

„ტყუილი, ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზედ ტყუილი და უპირულობა რა გაპოვიდა ორი თვის ჩემი წანწალიდაჲ? მოვატყუე, მომატყუეს და ერთი მოტყუებული ხვალ ან ხეგ კაოზედ მომადაკება კიდევ. საშველი თუ მაინც მოგვეცემა როდისმე, რომ კაცური ცხოვრება გვეღირსოს... ღმერთო, ღმერთო! — სასოწარკვეთილებით წამოიძახა ჯანასკებული სიტყვები საბრალო სოლომანმა და, თითქო მისი გული სიბრალულთ აიგოს ყოველი ღვთის გაჩენილისა და დაჩაგრულისადმი, ამთ რიცხვში, რასაკვირველია, თავის ჯოჯოსადმიც, რომელიც, თუმცა ბევრს არაფერს სიამ ვნებას ხედავდა თავის ღარიბის პატონის ხელში, მაგრამ მაინც ყოველთვის მისი მორჩილი ერთგული მოსამსაჯურე, ხანდახან ამხანაგიც იყო და რომელიც ალაც თავ-დაუხოველად მიაქროლებდა სახლისაკენ თავის ნაღვლიანს, შავ უკულმა ფიქრებში წასულს ბატონსა“.

ამ ხერხს შეგნებულად მიმართავს ავტორი.

„სამანიშვილის დედინაცვალის“ პირველსავე გვერდზე ბეკინა მხიარულად იცინის:

„... და ამასთან მხიარულად გადაიხარხარებდა ხოლმე“.

ან კიდევ:

„ალბათ სურს [ღმერთს], რომ სამანიშვილები მოამრავლოს. მასაც ქვეყნად მხოლოდ რჩეულები უნდა რომ ყავდეს! ხა, ხა, ხა!...“

მოთხრობის მესამე გვერდზე:

„ხა, ხა, ხა,—გადაიხზარა ბეკინამ და სიტყვა გააწყვეტინა პლატონს.— შვილი გეყოლებათ... ხა, ხა, ხა! რალა დროს ჩემი შვილია, შე კაცო!... ხა, ხა, ხა!“...“

მოთხრობის ბოლოში კი ბეკინა განწირული ხმით ეგვდრება პლატონს, რომ არ უღალატოს, არ გაეყაროს მოხუც მამას, უპატრონოდ არ დასტოვოს იგი. ბეკინა უმწეოა გამოთქმის მხრივ და ამიტომ ლულულეებს:

„კი, შვილო, კი, ჩემო საყვარელო! ვინ გეიგონა ჩვენი გაყრა! კი, ჩემო პლატონ, კი! შენი კეთილი გულის ამბავი არ ვიცი განა?.. რაც ჩემი სიყვარული გქონდა. ასე უცებ რაღა დამეკარგება, როგორ დევიჯერო? კი, კი, ჩემო პლატონ—ემუდარებოდა ბეკინა გულაპღვრეულ შვილს“.

ეს არა ერთხელ ნახმარი „კი“ გასაოცრად ათბობს მოთხრობას და მთელი წინანდელი კომიზმისაგან ნატამალიც აღარ რჩება¹.

იმდენად თვალსაჩინოა ეს მომენტი დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში, იმდენად დიდია მწერლის მიერ შეგრძნობა საკუთარი გმირების ადამიანური ტკივილისა, რომ შეუძლებელია „სოლომან მორბელაძისა“ და „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ავტორის მიჩნევა სატირიკოსად.

პატარა კუთხე, იმერეთი და ამ კუთხის ადამიანები დ. კლდიაშვილმა დახატა იშვიათი სიძლიერით. თუმცა აქ ბევრია კომიზმიც, მაგრამ უფრო მეტია მუქი კოლორიტი, ზოგჯერ

¹ აი მაგალითებიც ამ ფორმის ხშირი ხმარებისა მწერლის სხვა მოთხრობებში: „კი, ჩემო სონია, კი“—ეუბნება ოტია თავის მეუღლეს („ქამუშ. გაკ.“); „კი, შვილო, კი, კი!“—ამშვიდებს ეკვირინე თავის ვაჟს (იქვე); „კი შვილებო, კი, კი!“—ამბობს პელაგა (იქვე); „კი, დედიკო, კი!“—მოსთქვამს ილენე შვილის სურათის წინ („მშობლის ნუგეში“) და სხვ. ასევეა გათამაშებული შეკითხვა „ა?": „ბიკო, ნესტორა, ოჯახი არ გამოცივო, ბაბუა-ა?“ („ნიქელა“); „მერე, რა პასუხს მამცემ შენი ჭირი შემეყარა, ა? რა პასუხს მომცემ, ა?“ (უბედურება); კირილე ეუბნება პლატონს: „...ა, მითხარი, თუ ძმახარ?.. კარში გამომაგდებ? ა?“.

მისტიკის საზღვართან მდგომი. „ქამუშაძის გაჭირვება“—ნამღ-
ვილი ენციკლოპედია ძველი იმერეთისა—ჩვენი მოსაზრების
მშვენიერ დადასტურებას წარმოადგენს.

ქართულს პროზაში მე არ მეგულება მეორე ნაწარმოები,
რომელშიაც ასე მძაფრი საღებავებით იყოს ნაჩვენები გამოუ-
ვალი, პირდაპირ ფატალური მდგომარეობა ადამიანებისა, რო-
გორც დ. კლდიაშვილის ამ მოთხრობაში; და არსად არ სცემს
ავტორის გული ისე თანაგრძნობით პატარა ადამიანებისადმი,
როგორც მის მოთხრობებში.

ეს თვისება განასხვავებს დ. კლდიაშვილის ჰუმორს შჩედ-
რინისა და ილია ჭავჭავაძის სატირისაგან, ჩეხოვის მელანქო-
ლიური ლიმილისაგან. დავით კლდიაშვილი კი არ
ებრძვის თავის პერსონაჟებს, კი არ აკარო-
კატურებს მათ, არამედ ცხოვრების უაღრესად
სერიოზულ მომენტში ანთავისუფლებს მათ
სასაცილო მდგომარეობისაგან, აჭყავს ისინი
ადამიანური განცდის მაღალ საფეხურზე.

და აქ ამელავენებს იგი თავის ჰუმანიზმს. არ უნდა დავივიწყ-
ოთ, რომ დ. კლდიაშვილი, უწინარეს ყოვლისა, მორა-
ლისტია.

7

დ. კლდიაშვილის მოთხრობებში უმთავრესად სათნო ბუნე-
ბის, გამრჯელი და პატიოსანი ქალებია გამოყვანილი. ასეთნი
არიან, მაგალითად, დარიკო და მელანო („სამანიშვილის
დედინა(ვალი“), სონია („ქამუშაძის გაჭირვება“), მარინე
 („მსხვერპლი“) და სხვები.

მაგრამ მწერლის პერსონაჟებს შორის განსაკუთრებულ ყუ-
რადღებას იქცევს ორი, ერთმანეთის საწინააღმდეგო ბუნებით
დაჯილდოებული სოფლელი ქალი—კაროენა „დარისპანის გასა-
ჭირში“ და ეკვირინე „ქამუშაძის გაჭირვებაში“.

კაროენა არ არის სასაცილო ქალი, როგორც ჩვეულებრივ
ფიქრობენ. მისი სახით მწერალმა გვიჩვენა ღარიბი იმერელი
აზნაურის ოჯახში აღზრდილი, დაჩაგრული და გაუთხოვარი

ქალი, ადამიანი, რომელზედაც ბედს განსაკუთრებით უკუღმართად უმუშავნია. კაროენას წართმეული აქვს მეტყველების უნარი, უპასუხებს მარტო შეკითხვაზე, — მეტწილად კი ჩუმადაა; ეს სიჩუმე. ეს შეგნებული ღუმილი უმწეო და უბედური სოფლელი ახალგაზრდა ქალისა, ღუმილი, რომელიც პიესაში პირდაპირ ფიზიკურად ხელშესახები ძალით მონაწილეობს, — ნაწარმოების ქვეტიქსტში უნდა წაიკითხოს მკითხველმა; ის უნდა იგრძნოს დაკვირვებულმა მყურებელმა ცნაწარმოების თეატრალური განსახიერების დროს.

კაროენას პასუხები უაღრესად ლაკონურია, პირველი შეხედვით თითქოს სასაცილოც, თუმცა ალოგიური რამ მის სიტყვებში არაფერი ისმის. როცა მამა ეკითხება საღებავის სახელს, კაროენა მოკლედ უპასუხებს—

— „ბურია!“

ამ საბრალო ადამიანს მხოლოდ სხეები ახასიათებენ, უფრო ხშირად კი მამა-მისი დარისპანი, რადგან კაროენა მუდამ არაჩვეულებრივის გულმოდგინებით სდუმს.

„— ამ გზაში სულ იმას ჩავჩიჩინებ—აი, ბოშო, სხვას რომ დვინაზე თამამად იყავი, ხმა ამოიღე, ენა მუცელში ნუ ჩავივარდება, დანახვე რომ მუნჯი არა ხარ... შენც არ მომიკდე, ვერასფერი შევასმინე—რავარც გარეშეს თვალს მოჰკრავს, ქეც დამუნჯდება, ქეც დაყრუვდება, ქეც დაკუთდება... დაჯდომა 'თუ ერთი მოასწოო, ააყენებ ზეზე? ისე დაეკოსება ერთ ადგილას, რომ ვერას გზით ვერ ააგლეჯ ზევით.. შომკლა მე მაგანი!“

კაროენა უკიდურესი სუბტელა დაჩაგრული ქალისა. მასში თითქოს შეწყვეტილია სიცოცხლის ფეთქვა, შეცვლილია იგი მარტოოდენ ღუმილით. პიესაში ამ ღუმილს არღვევს მის მიერ უკანასკნელად სასოწარკვეთილებით ნათქვამი:

„— მე არ გთხოვთ გათხოვებას!... ვიქნები ჩემთვის!“

ჩვენ არ ვიცით რა აწუხებს კაროენას, როგორია მისი შინაგანი ტკივილი: ხშირმა დამცირებამ, ბედის სუსხმა გამოიწვია მასში სიჩუმე, რომელიც ერთგვარს გალენჩებაში გადადის. მისი ნამდვილი აზრების შესახებ ვერაფერს ვტყუობილობთ იმ ერთადერთი ფრაზიდანაც. რომელსაც მწერალი ალაპარაკებს მას პიესის დასასრულს. სულ სხვა ადამიანია ეკვირინე. ეს არის წყარო დაუსრულებელი ოპტიმიზმისა; თვით უკიდურესი გა-

პირველის ეამსაც კი გამოუღეველი მარაგი გააჩნია მზრუნველი სიტყვებისა თავის ვაჟისადმი. ეკვირინე ნამდვილი განსახიერებაა ტრადიციული ქართველი ქალისა, რომელიც იშვიათი დედობრივი სიყვარულით არის გამსჭვალული შეილისა და რძლისადმი და რომელსაც გმირულად გადააქვს ოჯახის ყველა სიღუბეზე.

დაუფიწყარია სცენა, როდესაც ეკვირინე პირველად ესაუბრება თავის რძალს: იგი დაათვალღერებინებს ქალაქელ ქალს მისი ქმრის ეზოს და მამულს, აღუწერს ისე, თითქოს ლატაკი ოტია ქამუშაძე ნამდვილად მდიდარი იყოს. პირველად ჩვენს პროზაში მოახერხა მწერალმა პერსონაჟის მხრივ ტყუილის წარმოთქმისას ეჩვენებინა არაჩვეულებრივი კეთილშობილება თავისი გმირისა, უმწეო და გამოუვალი მდგომარეობის მიერ ნაკარნახევი ნაბიჯი, რომელიც სრულიად არ შეეფერება ამ გმირს. ვფიქრობთ, არცერთს სერიოზულ მკითხველს არ გაუცინია ამ ადგილის კითხვის დროს, მიუხედავად მდგომარეობის კომიზმისა.

„იმედი, იმედი!“—აი დევიზი ეკვირინესი. მომავალს ის მუდამ იმედიანად შესცქერის, თუმცა ყოველ დღეს ახალი დაბრკოლება მოაქვს. აზნაურის ქალი, რომლის ცხოვრებას სიღარიბესა და ოჯახისათვის ზრუნვაში გაუვლია, სიბერის ეამსაც თავის ვაჟსა და რძალს ეხმარება, გვერდში უდგას მათ, სირცხვილად მიაჩნია ოჯახის ახალმა წევრმა ცუდად იგრძნოს თავი ქმრის ხელში.

მოთხრობაში არც ერთხელ არ დაუკენესია ამ ქართველ დედას. პირიქით—იგი ყველაზე ბევრს ლაპარაკობ იმედინად.

8

ასეთივე პერსონაჟებია მამაკაცთა შორის—კირილე მიმინეი-შვილი და ლევან ქამუშაძე.

კირილეს დაუშრეტელი წყაროა სიხალისისა; მართალია, ეკვირინესებური მზრუნველობა და გარჯა ოჯახისათვის მას არ ახასიათებს (ამ საქმეს მისი ცოლი უძღვება), მაგრამ იგი ნამდვილი განსახიერებაა ცხოვრების სიხარულისა. თუმცა

მასში ბევრი ფუქსავატობაა, მაგრამ ყოველი მისი გამოჩენა მოთხრობაში სიცოცხლის ზეიმს მოწმობს. კირილე მოჰეიფე, მოჩხუბარი აზნაურია; ჩოხას დაუფლეთენ ქორწილში, მაგრამ ამას არაფრად აგდებს; უკანასკნელად, ჯიმშერის სახლში მისული, კირვეულობს, მოითხოვს ღვინოს, ილანძღება და როცა ესეც ვერ გასკრის,— გულმოსული ეზოში გაეარდება ხმალამოღებული, ერთს დავიდარაბას ასტეხს, მოახტება ცხენს და გაქრება. მკითხველი იხსომებს დ. კლდიაშვილის ამ ერთადერთს, სიცოცხლით სავსე, მოქეიფე, მუდამ მხიარულ აზნაურს.

კირილეს სრულ წინააღმდეგობას წარმოადგენს ლევან ქამუშაძე (მოთხრობიდან „ქამუშაძის გაქირვება“). ის კაროენას ენათესავება თავისი დუმილით, როგორც მხიარული კირილე—მოხუც ეკვირინეს თავისი ოპტიმიზმით...

ლევან ქამუშაძე მეორე ხარისხოვანი პერსონაჟია მოთხრობაში. ის არის ბიძა მოთხრობის მთავარი გმირის, ოტია ქამუშაძისა; ცხოვრობს ცალკე თავისი ცოლით; მასთან არავინ დაიარება, რადგან უკიდურესი ღარიბი აზნაურია; როცა მისი ბიძაშვილი ოტია ქალაქიდან მოიყვანს ქალს ცოლად, ოტიას დედა ეკვირინე შეგნებულად არ უშვებს მასთან რძალს: ეშინია თვალი არ აეხილოს კმრის ნათესავების სილატაკეზე; ეკვირინე. ცდილობს შთააგონოს რძალს—ლევანის ოჯახში იმიტომ არ მიისვლება, რომ მისი ცოლი, ეფროსინე, მავნე სულია, მკითხაობს და სოფელში გავრცელებულია ხმა მისი კუდიანობის შესახებო.

ერთხელ სონიას გზაზე შეხვდება ეს „კუდიანი“ ქალი, ნამდვილად კეთილი მოხუცი დედაკაცი და ბოდის იხდის—ვერ დაგპატიეთ, მაგრამ რით გცეთ პატივი, საშინელ გაქირვებაში ვიმყოფებითო. თან სთხოვს „...ნუ დაგვკარგავ, შენ გენაცვალე, ამ ჩვენი გაქირვებულობისათვის...“ შენ მაინც დაადგი შენი ბედნიერი ფეხი შენი ბიძის ქოხში... ნახე გაქირვებული, გაახარე, დაგლოცავს, დაგიმადლებს... საწყალი ველარსად მიღის-მოდის... რცხვენია ქვეყნის, ასე საწყალად რომ ჩავარდა და უბედურად... სახლს გარედ ველარავის ეჩვენება...“

სონია ც. გადასწყვეტს ინახულოს ლევანის ოჯახი, მიუხედავად გაფრთხილებისა დედამთილის მხრივ. მას გამოეგებება ეფროსინე — „სახლის წინ გადმოხურულში რომ იჯდა, გაიბერტყა კაბა მტვერისაგან და თავსათარის სწორებით, მომლიმარი სახით შეეგება სტუმარს“.

სონია ხედავს უმწეობისა და სილატაკის საშინელ სურათს: „სახლის წინ მისავალი ისლით იყო გადახურული და დანარჩენი კი ყავრით, ყავარი მეტად გაშავებული იყო სიძველისაგან და ადგილ-ადგილ ჩამტვრეულიც იყო“.

სონია სამფეხა სკამზე ჩამოჯდება... შემდგომი თხრობისათვის სიტყვა დაუთმობთ ავტორს, რადგან ქვემოთ მოყვანილი, შესანიშნავად ნიუანსირებული სცენის შინაარსის გადმოცემა შეუძლებელია:

9

„სონია დაჯდა. ეფროსინე შევიდა სახლში და კარი მოიკლო. ასე რომ სონიამ ვერ მო.სწრო შიგ შეეხედნა და დაენახა იქა, რობა. მან მიიხედ-მოიხედა, მაგრამ ამ ქოხის მეტი ეზოში არაფერი არა სჩანდა, სასიმინდეც-კი არსად იყო. სახლის ზემოთ შემხმარი სიმიინდი იყო, ჩალა უღონო, დაბალი. აქედან ქონდა ეფროსინეს გამოტანილი ეს სიმიინდი, რომელსაც ეს იყო არჩევდა.“

ცოტა ხნის შემდეგ ეფროსინე ისევ გამოვიდა სტუმართან და მას გამოჰყვა მაღალის ტანის, ცოტათი ბეჭებში მოხრილი, მოხუცებული. ახალუხზე ყვირელი თასმის ქამარი ვერტყა და ზემოდან გაშლილი რამდენსამე ადგილას დაკერებული ჩოხა ეცვა; ახალუხის შესწრილ საყელოდან უჩანდა ქუქყისაგან ძალზე გაშავებული ჰერ:ნგი. მოხუცებულს მეტად სასიამოვნო პირისახე ჰქონდა, ყმაწვილ-კაცობაზე ლამაზი კაცი უნდა ყოფილიყო. ეს იყო ლევან ქამუშაძე, ოტიას უფროსი ბიძა.

მან, შეშინებული კაცივით, გაღმობიჯა ზღურბლზე, გაუხედავად მივიდა წამოდგარ სტუმართან, უნახავ რძალთან, და ხელი ჩამოართვა; მერე თვალებზე გადაისვა მარჯვენა ხელი, მიიხედ-მოიხედა და უცბად წამოიძახა, თითქოს მხოლოდ ახლა მოვიდა გონსაო;

— დაბრძანდით... დაბრძანდით, ბატონო,—და ისევ მიყუჩდა.

ეფროსინე მისჩერებოდა ქმარს თვალებ აცრემლებული. სონია დაჯდა. ცოლის სიტყვაზე ჩამოჯდა ლევანიც.

— შენი რძალია, ლევან... შენ რომ ნატრულობდი!...—შემადლებული ხმით მიმართა ეფროსინემ.

— ვიცის!...—წყნარად წაილაპარაკა ლევანმა.

— შენ რომ ნატრულობდი მ.გის შეხედვას... ა, თავად მოვიდა ახლა შენს სანახავად!..

— ღმერთმა ყოველი სიხარული და სიკეთე ანახოს! ღმერთმა, ღმერთმა!— ხელები ალაპყრო მოხუცებულმა; მარე ისევ ჩაჩუქდა და გაბნეულად დაუწყო მხერა ხან ცოლს და ხან სონიას და ხმას აღარ იღებდა.

თვალცრემლიანი ეფროსინე მიწაზე მორთხმული მისჩერებოდა ქმარს და თავსაფრის ყურით თვალებში ცრემლებს იწმენდა.

— ასეა, შენ დაგენაცულე, სულ ასეა... დილიდან მოკიდებული საღამომდინ. ღამეც ერთს წვიძინებს და მერე იქვე ნათლად უნდა გაათენოს, — ათრთოლებული ხმით უთხრა სონიას, მერე მიუბრუნდა ქმარს ისევ: — ხომ გაგებარდა, ლევან, ამის რებედეა? ხომ გესიამოვნა?

— ჰმ!.. — გააქნია მან თავი პირზე ღიმილით, — ჰმ! — და ცოტა ხნის შემდეგ დაუმატა. — უკაცრავად ვარ, ბატონო! მე უნდა მენახეთ... მომელოცნა მარა... — და მან მხრები აიშმუშნა და წარბები ხევით ასწია და ისევ ჩაჩუქდა, ერთი-კი მარჯვენა ხელი გაშალა.

ეფროსინემ ისევ თვალებზე ცრემლები მოიწმინდა.

— აღარ არის, აღარ არის კაცი, შენ დაგენაცულე! რა კაცი, რომ გენახა! — ხმაძაშვებით დაიწყო ეფროსინემ, რომელსაც თვალები მიაშტერა ლევა. მა. გაპირებებამ ფიქრში ჩააგდო, სირცხვილმა, ყველასთან დარტყენილად რომ გრძობს თავის თავს, გული მოუხარჩა და რავეც ეხლა ხედავ, ისე მოაქცია. ბევრი ვებრძოლეთ სიღარიბეს, ბევრი ვითმინეთ, ბევრი ვიმატადინეთ, მარა მაინც არაფერი გაგვეწყო... რაც დრო გადიოდა, უარესი და უარესი ამბები მოდიოდა ჩვენს თავზე. უმატადინო კაცი არ ყოფილა, შენ გენაცულე, მაგ საწყალი, რეც ცოტა-ცოტა შორიდან შემოაძიოდა ხან ფულით, ხან ქათმით; კერცხა, ღვინო, პური წამლის ფასად და სამკითხაოში... მეც ვუწყობდი ამით ოჯახს ხელს.. მარა ოჯახს ბევრი რამ სჭირია, ქალიშვილები გვყავდა დასათხოვრები, ცოდვა აღარ მოვიკიდეთ, თავ-თავისი ბედი ყველას მიუჩინეთ ჩვენს წესზე და რიგზე... ვიგინდარას შენი ჭარი შემეყარა, ვერ ჩაუგდეთ შეილი... ამას ბევრი მოუწინა, ვფიქრობდით, მერე რამეს ვიშოვიდით, მარა კი ვეღარაფერი ვიშოვეთ... საშოვარიც რომ აღარ არის — რა უნდა გვეშოვა! შეილები ჯავრით კინალამ გადაგვერიენ. დაჭრეს ხელი და ერთი აქეთ გადავარდა, მეორე იქით, ვითომ სოფლის გადაღმა, ეგებ ეშოვათ რამე, სხელში რომ აღარაფერი ეგულებოდათ... სად არიან, ჩვენთვის გოუგებელი შეიქნა... მოვალეებმა რომ შეგვაწუხეს, ცოტა რიგიანი სახლი გავდგა, ის გავყიდეთ, მოვალეები ცოტაზე შევაწყარეთ ვითომ და ჩვენ ამ ქონში შევიხიზნეთ დროებით; ჩვენის ფიქრით, მარა ამაში უნდა დავლიოთ ჩვენი წუთი-სოფელი, ცხადია, ა, შეილო, შეიხედე, რა საცოდავად ვყრივართ! ჩვენთვის არც სახურავია, არც საფარავი... თითქო გარეთ ვეყაროთ! შენ შესმენილი ოჯახის შეილი რო ხარ შეილო შენი ბედნიერი თვალით რომ ამ ჩვენს ამბავს ბეხედავ, შენ მაინც ხანდა-ხან შეგვიცოდებ და შეგვიბრალებ, თვარა უიმედოთ ვართ, შეილო, უიედოთ! ქალიშვილებია და ვერც ერთი გასახარულ ცხოვრებას ვერ ეღირსა, იპათგან რა შემწეობას და ხელისწყობას მოველოდეს ვაჟი-

შვილები იყვნენ და ორივემ ასე მოგვიტყლა, რომ მშობელს კი არა, ასე ძალღს არ მოიძულებენ. შენ გენაცვალე, ძაღლს არ მოიძულებენ!

ლევანი უკმაყოფილების ნიშნად ამაზე შეიშმუშნა და წყენის გამოსათქმელად წამოიძახა „ჰმი ჰმი“

— ეგებ არც იმათ ჰქონდეთ რაზე, ბიცილა?—სთქვა სონიამ.

— რა ვიცი, შვილო! აბა რითი რჩენს თავს, ასე ცოლშვილიანად რომ გადავარდა ჯერ უფროსი და მერე უმცროსიც ასე ამბის უკითხავად ჩვენ რომ გვიყურო, ამს იტყვი, კაცის მკამელს უნდა შეეცოდოსო, და შვილმა მიგვივიწყოს?.. ა, ვარჩევ განხმარ სიმინდს ყანაში თითო ტარობით და მომაქვს, დაეკაცლავ და ეგებ ვინმემ საძოწყალოდ წამილოს ეს ერთი კალათი წისქვილში დასაფქვავად. მრცხვენია, თავი მოვაწყონე ყველას დაფქულის თხოვნათ... ჩვენთვის, შვილო, არც საკმელი, არც სასმელი, არც წყალია, არც შეშა... ცხელ საკამადს ეგებ ორ-სამ დღეში ერთხელ ველირსოთ, თუ არა და ცოჯ ჭადხედ ვაგდივართ, ჩემო შვილო!—და ეფროსინემ ისევ ტირილი დაიწყო.

ლევანი გაყურებული იჯდა. ახლა მას თითქოს არასფერი ესმოდა ეფროსინეს ლაპარაკიდან, ისეე გულგრილად იმზირებოდა წინ.

სონია, გარეტებული იმით, რაც გაიგონა და რასაც თავისი თვალით ხედავდა, ძლივს იმაგრებდა ცრემლებს. ამ სურათმა გული მოუკლა. ძლივს მოახერხა პასუხი მიეცა ეფროსინესთვის, როცა ამან ისევ თავისი თავი შეაბრალა, სთხოვა. ხან-და-ხან ენახულა საცოდავი ბიძა.

— ეგებ შენთან მაინც ამოილოს ხმა... ეგებ შენი შეხედვით გონს მაინც მოვიდეს, თვარა ეს უბედური ასე დავარდა, ასე დავცა! ჯავრობს, დარდობს. რატომ მოვესწარი ამ დღესაო. ფიქრობს რალაცას, თავის თავს რალაცას ელაპარაკება... რა ვქნათ, აღბათ. ასეთი ბედი გვქონებია უფლისაგან. ჯავრით და დარდით კაცი თუ სულ ხდება, თვარა რა საშველი ეძლევა, ჩემო გვრიტო... ელაპარაკები ამს. ვითომც ვამხნეებ, მაგრამ ვერაფერი ვერ შევამინე... ამ ბოლო დროს ასე მოიქცა, რომ არ უნდა კაცს შეახედვინოს თავის თავზედ... რა ვუყო, რა მოვახერხო, ჩემო სინათლევ!.. მაგის მამზერალი მეც ვტირი და ვევიე... აბა რა ვქა, რა შევწყალში გადავარდე! ღმერთო, რა დაგშავეთ იმისთანა ვაიმე, ვაიმე!

და მოხუცებულმა ქალმა ისევ ტირილი დაიწყო. ლევანი ისევ მიაჩერდა მტირალს, წამოდგა, მიბრუნდა, ორი ბიჯი გადადგა სახლში წასასვლელად, მარა თითქო რალაც გაახსენდაო, უცებ უკან გაბრუნდა და ისევ დაჯდა თავის ადგილას.

სონიამ ვეღარ გაუძლო ამათ ყურებას, გულ-ამღვრეული, სასოწარკვეთილებით წამოდგა წასასვლელად.

— მიბრძანდები?— უთხრა ლევანმა.

— უნდა გიახლოთ,— მიუგო ათრთოლებული ხმით სონიამ.

— მადლობელი ვარ. მადლობელი ვარ! ღმერთმა ბედნიერად გამყოფოს ბიძიკო! ღმერთმა ყოველივე მწუხარება გაშოროს! მადლობელი ვარ ნახვისათვის!— მოხუცებული თითქო გამოფხიზლდაო, რომ შეგებენდათ, რამდენ-

ზედმე კიდევაც გაჭყვა მიმავალ სონიას, მერე ერთი შედგა, უცებ მოტრიალდა, გაბრუნდა სახლისაკენ, წავიდა აჩქარებული ნაბიჯით, შევიდა შიგ და კარებიდან დაუწყო მხერა სონიასა და ეფროსინეს“.

10

მოყვანილი ნაწყვეტის დასაწყისში სონია ვერ ახერხებს ლევან ქამუშაძის სახლში შეხედვას. ქვევით კი თითონ ლევანის ცოლი ეუბნება მას: „ა, შეილო, შეიხედე, რა საცოდავად ვყრივართ, ჩვენთვის არც სახურავია, არც საფარავი... თითქო გარედ ვეყართო...“ ხაზგასმულია შინაგანი სიცარიელე თვითონ სახლისა, საიდანაც მხოლოდ ღამე, სიბნელე იცქირება. ამ ქობიდან გამოდის ლევან ქამუშაძე.

მისი გარეგნობის ხატვის დროს მწერალი არ აღნიშნავს რაიმე საზარელ ნიშანს, არა აქვს გამოყოფილი ისეთი პლასტიკური წვრილმანი, რომელიც ამ პერსონაჟის შინაგან ქვეყანას შეეფერებოდეს. პირიქით — „მოხუცებულს მეტად სასიამოვნო პირისახე ჰქონდა“. დ. კლდიაშვილი სრულიად შეგნებულად ხატავს უბრალო აზნაურის ზომიერ გარეგნულ ნიღაბს და როგორც სხვა ეპიზოდიდან ვგებულობთ — ეს აზნაური კეთილი ადამიანიც ყოფილა. საერთოდ კი — ლევან ქამუშაძე უფერული, ჩვეულებრივი ადამიანია.

მაგრამ მას უცნაურად უჭირავს თავი გამოჩენისთანავე. სახლის ზღრუბლზე გადმობიჯებისას თვალებზე გადისვამს ხელს (მკითხველი შემდეგ მისი ცოლის სიტყვებიდან გაიგებს, რომ ლევანს ხშირად ძინავს) და გონს მოსული ესალმება სტუმარს — „დაბრძანდით... დაბრძანდით ბატონო! — და ისევ მიჩუმდა“...

ამის შემდეგ იწყება ეფროსინეს საუბარი ქმართან და სონიასთან, რომლის დროს ლევანი მხოლოდ მოკლედ უპასუხებს ხოლმე ცოლის შეკითხვებზე, მეტწილად კი სდუმს. როცა ცოლი აცნობს მას რძალს, ისმის ლევანის დასტური:

„— ვიცი!.. — წყნარად წაილაპარაკა ლევანმა“.

მან რამდენიმე სიტყვით დალოცა სონია „მერმე ისევ ჩაჩუმდა და გაბნეულად დაუწყო მხერა ხან ცოლს და ხან სონიას და ხმას აღარ იღებდა“.

მკითხველი თითქოს კიდევ ელის, რომ ლევან ქამუშაძე ბოლოს ალაპარაკდება, გვამცნობს თავის ტკივილს თუ სიხარულს, მაგრამ ამაოდ. ცოლი ეკითხება:

„— ხომ გაგეხარდა, ლევან, ამის შეხედვა? ხომ გესიამოვნა?“

„— ჰმ!.. გაიქნია მან თავი პირზე ღიმილით, — ჰმ!.. და ცოტა ხნის შემდეგ დაუმატა: — უკაცრავად ვარ, ბატონო! მე უნდა მენახეთ, მომელოცნა, მარა... — და მან მხრები შეიშმუნა და წარბები ზეწით ასწია და ისევ მიჩუმდა, ერთი კი მარჯვენა ხელი გაშალა“.

ლევანის სიჩუმე აქ ხაზგასხულია ავტორის მიერ. „დარისპანის გასაქირში“ კი კაროენას სიჩუმე თვითონ მკითხველმა უნდა იგრძნოს. მაგრამ ლევან ქამუშაძის ღუმილი უფრო ღრმაა, უკეთ — მასში მეტი სიცარიელეა, ისეთივე, როგორც მის ყავარჩაშავებულ ქოხში გამეფებულია.

ეს არის ფლეგმა, გამოწვეული სიმშლით, გაქირვებითა და მარტოობით.

ამის შესახებ ჩვენ ვტყობილობთ ეფროსინეს სიტყვებიდან. როგორც თვითონ დარისპანი ახასიათებს კაროენას, ისევე აქაც — ცოლი თავის ქმარს:

„— აღარ არის, აღარ არის კაცი, შენ დაგენაცვლე რა კაცი, რომ გენახა!“ ხმადაშვებით დაიწყო ეფროსინემ, რომელსაც თვალები მიაშტერა ლევანმა. — გაქირვებამ — ფიქრში ჩააგდო, სირცხვილმა, ყველასთან დარცხვენილად რომ გრძნობს თავს, გული მოუხარჩა და რავარც ეხლა ხედავ, ასე მოაქცია...“ შემდეგ ეს მოხუცი-ქალი დაწვრილებით აცნობს სონიას ქმრის ბიოგრაფიას: ლევანს ბევრი უბრძოლია სიღარიბესთან; ქალიშვილები დაუთხოვებია და მათს მზითევს წაუღია ყველაფერი; ვაჟიშვილებს აღარ მოუსურვებიათ ღარიბოჯახში დარჩენა და გადავარდნილან; „სად არიან, ჩვენთვის გოუგებელი შეიქნაო“ — წუწუნებს ეფროსინე, და ბოლოს, როცა თავის ორ ვაჟს იგონებს და საყვედურობს — „ორივემ ასე მოგვიძულა, რომ მშობელს კი არა, ასე ძალღს არ მოიძულებენ, შენ გენაცვალე, ძალღს არ მოიძულებენ“ — ლევანი უკმაყოფილების — ნიშნად ამაზე შეიშმუნება და წყნის გამოსათქმელად წამოიძახებს — „ჰმ! ჰმ!“.

მიხედეს, ვის მიემართება ლევანის წყენა—ცოლს, რომელიც შვილებს აუგათ იხსენებს, თუ თვითონ მის ვაჟებს, რომლებმაც სიბერის ჟამს უპატრონოდ მიატოვეს მამა. მაგრამ აქ ყველაზედ საინტერესო ის არის, რომ ლევანის უსიტყვო ყმუილი („ჰმ! ჰმ!“) მშვენიერად ადასტურებს მის შესახებ ცოლის ნათქვამს—„ასე ძალღს არ მოიძულებენო“.

მეორე მნიშვნელოვანი წვრილმანი ჩვენს მიერ ხაზგასმულ სცენაში ის არის, რომ ლევანი ცოლს მიაშტერდებოდა საუბრის დროს. ეტყობა, იგი ისეა შეჩვეული თავის თავზე ერთი და იმავეს მოსმენას, რომ უკვე აღარ უშლის ხელს ცოლს ლაპარაკის დროს, პირიქით, ისევე უსმენს მას, როგორც სტუმარი. ლევან ქამუშაძეს მეუღლისათვის დაუთმია საკუთარი მდგომარეობის დახასიათება სხვასთან, უცხოსთან, თვითონ კი სდუმს. იგი თითქოს ინდიფერენტულადაც არის განწყობილი ამ სიტყვებისადმი, რომელსაც, ალბათ, ხშირად ისმენს ხოლმე ცოლისაგან თავის თავზე.

მაგრამ დ. კლდიაშვილი ამ ფსიქოლოგიურ განწყობილებას საკუთარი რემარკებით არ გადმოგვცემს. პერსონაჟის შინაგანი პორტრეტი მას შესრულებული აქვს ფლეგმის გარეგნული დეტალების ხაზგასმით:

„ლევანი გაყუჩებული იჯდა, ახლა მას თითქო არაფერი ესმოდა ეფროსინეს ლაპარაკიდან, ისე გულგრილად იმზირებოდა წინ“.

დაკვირვებულ მკითხველს შეუძლია სრული სისრულით წარმოიდგინოს ამ აბზაცში ფლეგმამორეული იმერელი აზნაური!

დ. კლდიაშვილს მშვენიერად ესმის ფასი მის მიერ ასე ძუნწად და თავდაპირველად დაბატული სურათისა და სავსებით დაჯერებული შენიშნავს:

„სონია, გარეტებული იმით, რაც გაიგონა და რასაც თვალით ხედავდა, ძლივს იმაგრებდა ცრემლებს. ამ სურათმა გული მოუკლა“.

მაგრამ სურათი ჯერ კიდევ არ არის დასრულებული.

რომ სიმუილი, გაკვირვება და მარტოობა ანვითარებს თვით-ანალიზს, დაფიქრებას საკუთარ ბედზე, ფატალური კანონების წინაშე უმწეობის შეგნებას და ამის გამო თავის თავში

ჩაყურვას,—ეს შესანიშნავად იცის დავით კლდიაშვილმა. ეფროსინე ამბობს თავის ქმარზე „ფიქრობს რაღაცას, თავის თავს რაღაცას ელაპარაკებაო“. უკიდურესი სუბიექტივიზმი ადამიანისა ყოველთვის მხილდება ხოლმე არაჩვეულებრივ მდუმარებაში სხვასთან და საკუთარ თავთან საუბარში. ძალიან ხშირად ეს ავადმყოფობა იღებს ანომალიის ხასიათს. ფლეგმამორეული ადამიანები, თავის თავში ჩაყურულნი ან დიდი მწუხარებისაგან გაოგნებულნი ჩვეულებრივ ვერ ახერხებენ კარგად საუბარს სხვებთან, რადგან ასეთი საუბრის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს ყურადღების თანაბარი გაყოფა, მისი მომართვა სხვისი ლაპარაკის გულდასმით მოსასმენად. „გაბნეულად მომზირალ თავის“ ამის მოხერხება ყოველთვის თავისთავზე ძალდატანებას მოითხოვს.

ყოველივე ეს უნდა გაითვალისწინოს მკითხველმა, რათა კარგად იქნეს ათვისებული დავით კლდიაშვილის მიერ დახატული სურათი, რომლის შინაარსი მთლიანად ქვეტექსტშია ჩატანილი და ნიჟანსებსა და უთქმელ ხარვეზებში იგულისხმება. ამ ნიჟანსების გახსნა მკითხველისათვის მიუზღვია ავტორს.

„ვაიმე, ვაიმე, ვაიმე!“—ამ უმწეო ამოძახილით ამთავრებს ლევანის ცოლი სონიასთან ოჯახის უბედურობის თხრობას და მოჰყვება ტირილს.

„... ლევანი ისევე მიაჩერდა მტირალს, წამოდგა, მიბრუნდა, ორი ბიჯი გადადგა სახლში შესასვლელად, მარათითქო რაღაც გაახსენდაო, უცებ უკან გამობრუნდა და ისევე დაჯდა თავის ადგილას“...

პირველი შეხედვით ლევანის ეს უცნაური მოქცევა მას გიჟს ამსგავსებს. მართალია, მასში უკვე მუშაობს ავადმყოფობის ელემენტი, მისი ბუნება სულიერი კასტრაციის საზღვარზეა მდგარი,—მაგრამ მოყვანილ აბზაცს აქვს თავისი, ადვილად ასახსნელი, შიფრი და ის უნდა წაიკითხოს მკითხველმა:

ლევან ქამუშაძეს, უეკველია, მოგებრდა ცოლის მოთქმა; შესაძლოა ამ მოთქმამ გააღიზიანა მისი ის ნერვი, რომელიც აიძულებს თავისთავთან ყოფნას, თავისთავის უხმო გამოტი-

რილს. ლევანი გადასწყვეტს ისევ სახლში შევიდეს, მაგრამ უცებ გაახსენდება, რომ მათთან, პირველად მოსული სტუმარა ზის, და კვლავ თავის ადგილს უბრუნდება.

„სონიამ ველარ გაუძლო ამათ ყურებას, გულამღვრეული, სასოწარკვეთილებით წამოდგა წასასვლელად“.

სურათი მთავრდება გასაოცარი აზრით:

- „მოხუცებული თითქო გამოფხიზლდაო, რომ შეგეხედნათ, რამდენზედმე კიდევაც გაპყვა მიმავალ. სონიას, მერე ერთი შედგა, უცებ მოტრიალდა, გაბრუნდა სახლისაკენ, წავიდა აჩქარებული ნაბიჯით, შევიდა შიგ და კარებიდან დაუწყო მზერა სონიასა და ეფროსინეს“.

ლევან ქამუშაძე გამოაფხიზლა იმის შეგნებამ, რომ მალე უნდა დაუბრუნდეს თავის ფლეგმას, თავის ბნელ ქოხს, საიდანაც იგი, როგორც მოჩვენება, გამოჩნდებოდა ხოლმე დღის სინათლეზე. დიდმა უბედურებამ იმდენი შინაგანი ენერჯიაც კი არ დაუტოვა, რომ სტუმარი ჭიშკრამდე მიაცილოს. ლევანი თავაზიანი ადამიანია, მაგრამ მაინც შიატოვებს რძალს შუა გზაზე, უცბად მიტრიალდება, დადგება თავისი ცარიელი სახლის ზღურბლთან და იქიდან იცქირება ნაძძინარევი და ბნელი თვალებით...

დავით კლდიაშვილი აქ აღწევს აბსოლუტურ ოსტატობას. ფსიქოლოგიური ხატვის მხრივ ახალ ქართულ პროზას ბევრის სწავლა შეუძლია ასე ბრწყინვალედ ნიუანსირებული ადგილები-ბისაგან.

ლევან ქამუშაძე კიდევ ორჯერ ჩნდება მოთხრობაში, მაგრამ არც ერთხელ არ უჩივის ვისმე თავისი ცხოვრების გამო, არ საყვედურობს სხვებს ან საკუთარ ბედს. როცა ძმა ომანი მიუვარდება სახლში და გამოითხოვს ეფროსინეს (რადგან ამ უკანასკნელის კუდიანობას აბრალებს თავისი ვაჟის ავადმყოფობას), გაღებულ სახლიდან ისმის ლევანის ხმა:

—რა გინდათ?—წამოიძახა ერთი, დონიჯშემოყრილმა, წელში გამართვიან ლევანმა,—რა გინდათ?—შეუყვია წყრომით და მეტის ჯავრისაგან

ათრთოლებული, სიტყვას რომ ველარ ახერხებდა, შერჩა ერთ ადგილას გაქვევებულივით“.

ლევან ქამუშაძე არ გადმოდის ზღრუბლის გადმოღმა, მას არ სურს თავისი ბნელი საკანის დატოვება.

მესა?ედ და უკანასკნელად დ. კლდიაშვილი აღწერს მას სარეცელზე მდებარეს. „სკამლოგინზე მწოლიარე აღარც-კი სჩანდა საბნის ქვეშ გაფითრებულ-აბურძგენილ თავის მეტი. ღრმად ჩაყარნილი თვალეები ხან-და-ხან გამოიხედავდნენ, მოველებოდნენ მის გარშემო მდგომთ და ისევ დაიხუტებოდნენ“.

მასთან მიდიან ნათესაეები—მათ შორის ეკვირინე, სონია და ოტია ქამუშაძეები. შეკითხვებზე ლევანი უპასუხებს ნშვიდად და აუღელეებულად; არაეითარი სამღურაევი არ ისმის მისგან სასიკედილო აგონიის დროსაც:

„სიკედილი სჯობია, რძალო!.. სიკედილი!..“

ეუბნება ის ეკვირინეს. ლოცავს სონიას და შემდეგ:

„მისი ტუჩები კიდევ ცმატურობდნენ. ალბათ ის რალაცას ამბობდა კიდევ, მაგრამ სრულიად მისუსტებული ხმა აღარ ისმოდა და ამასთანავე თვალეები ისევ მიხუტა.—

ის ეე სიჩუმე, ისევ შეკაეებული ქეითინი ისმოდა მხოლოდ.

— ნეტავი მალე მაინც სული გეეყრებოდეს... წვალობს, სხვა არაფერი!— გამწარებით წაილაპარაკა ეფროსინემ და გამმმარ ლოყაზე ცრემლეები ჩამოსდიოდა“.

ლევანი თავის ძმას მოიკითხავს.

„კარების ზღრუბლზე ომანმაც გადმოაბიჯა. იგი მიუახლოედა მომაკვდავს, მოიგლიჯა თავიდან ქუდი და ათრთოლებული ხმით ჩასძახა ძმას:

— ლევანი!.. ლევანი!.. რას შერეები, კაცო?.. რაეა ხარ?

ლევანმა გაახილა თვალეები და ხმამაღლე მიაშტერდა თავზე მდგომ ძმას.

— რას შერეები კაცო?—გაიმეორა ომანმა.

— ეკედები, ძმაო!.. მადლობელი შვარ, მადლობელი!—ცოტა ხნის გაჩუმების შემდეგ დაუმატა მან.

ომანი შერჩა თავის ადგილს ხმა-გაკმენდილი.

— მშვიდობით... მშვიდობით, ავოკაცო!.. აწი მაინც ტკბილად... ტკბილად იყავით!.. ეფროსინე! უბედურო... ომან... თუ ძმა ხარ. კმარა, იცით, სირცხვილია... კმარა, რაც გვინახავს... თქვენ იცით... კმარა, კმარა!..

ომანის თვალეზზე ცრემლები ბრწყინავდნენ, ეწინოდა ხმის ამოღება, რომ იქაურობა არ გაეყრუებინა თავის ძლიერი, გულმკერდიდან ამოხეთქილი ხმით.

სახლში კიდევ შემოვიდა რამდენიმე ქალი და კაცი: მომსვლელები თანდათან ემატებოდნენ. ამ გამომშვიდობებაში ისე ამოხდა სული ამ მოხუცებულს, რომ ვერც-კი გაიგეს. იგი მიიცვალა წყნარად, მშვიდობიანად. უშფოთველად“.

სიკვდილი თითქოს ბუნებრივი გაგრძელებაა ლევანის ცარიელი და სიჩუმით სავსე ცხოვრებისა.

აქ სიკვდილი აღწერილია ისევე ძუნწი ფერებით, როგორც პერსონაჟის ფლეგმა და ფსიქოლოგიური სიცარიელე.

ასეთია ხვედრი დ. კლდიაშვილის აზნაურებისა.

„სონია მარტოდ ყოფილია და მართლაც მოწყვნილი მისჩერებოდა მუთაქაზე მიწოლილი, კვამლისაგან გაშავებულ ოთახის დაბალ კედელს. ეს ყოველმხრივ მარტოდ ყოფნა იმ სიჩუმესთან, რომელიც მის გარშემო სუფევდა, ეს დაბალი დახრივნილი ოთახი, სანახევროდ ჩამობნელებული, ყოველივე ეს სულს უხუთავდა მას და გულს უწუთებდა. იგი წამოდგა და ნელის ნაბიჯით მივიდა კარებთან, კარის ჩარჩოს მიაწვა და ეხოში მხერა დაიწყო. კარგა ხანს იდგა ასე სონია, მაგრამ ვერც იმ სურათთან, მის თვალწინ რომ იშლებოდა, თავისი სილამაზით გული ვერ გაუხსნა და სევდა ვერ გადაუყარა. ეს მიყრუებულობა-მიგარდნილობა უფრო უმძიმებდა გულსა და აღონებდა.“

— ღმერთო ჩემო, ამ მიყრუებულში უნდა დავლიო ჩემი სიცოცხლე? — გაიფიქრა მან და რალაცამ თითქო ყელში წაუჭირაო და თანვე თვალეზში ჩამოებინდა“.

ასეთია პირველივე განცდა ქალაქიდან იმერეთის სოფელში ქამუშაძისას რძლად მოყვანილი ქალისა, რომელიც მოთხრობის დასასრულს ნახულისა და განცდილის გამო ფიქრობს:

„მთელი ღამე ძილი არ მიჭკარებია არც ცოლსა და არც ქმარს: სონიას თვალწინ ედგა ლევანი, საწყალი ფეროსინე. სეფე მარუშაძე ჩაფით მხარზე, ტიტველა მისი შვილები, გადარეული სარდიონი, მოხითხითე პორფირი, გაჯიუტებული მისი ძმა ბეგლარი და ქმარი ოტიაც. ესენი ირვოდნენ ერთმანეთში. ფუსფუსებდნენ, მის წინ ხმაურობდნენ, ვინ რას ჩასჩინებდა, ჩასჩაოდა და მოსვენებას არ აძლევდა ღონემიხდილს ქალს.“

ამავე დროს გარეთ, ბალკონზედ გაშხლართული ოტია, ძილ-გამფრთხალი, მიცვალა ლეევანზე ფიქრში იყო გართული. ამ ფიქრში თავის თავი ეხატებოდა მომავალში: თუ იგი დროზე

მართლაც აქაურობას არ გაეცლებოდა, თუ სხვაგან უფრო მოსახერხებელ ადგილს არ შეაფარებდა თავს, მასაც ასეთივე ბოლო ექნებოდა. ისიც გააქცევდა შვილებს აქეთ-იქით და თავის ბიძასაებრ მწიერი, მწყურვალე, უპატრონო ასეთ საცოდაობაში დალევდა თავის გაჯახილებულ სულს*.

ეს ნაღვლიანი ეზო და იქ მოთუსთუსე გმირები—თავიანთი ბედითა და უბედობით,—მიაგავენ შემოდგომის ნაშუადღევს ანაზღეულად მოვარდნილი ქარის მიერ ველიდან მალა ატაცებულ ფოთლების ორომტრიალს და ამავე ფოთლების უხმაურო ცვენას ისევ მიწაზე. ერთადერთი ყვითელი ფოთოლი, რომელიც კიდევ დიდხანს ფარფატებს ჰაერში და გვიან ეცემა მიწაზე, ან სადმე ვენახის მესერს დალლილი რომ მიეფინება ხოლმე, — მე მაგონებს როსტომ მანველიძეს, — ზანტ და მიზანტროპ იმერელ აზნაურს: როსტომიც დიდხანს უმკლავდებოდა ბედისწერას, მაგრამ ქარმა იმძლავრა და ნაღვლიანი ქვეყნის ეს უკანასკნელი მგზავრიც მიაწვინა.

12

დავით კლდიაშვილმა იშვიათის სიძლიერით დაგვიხატა ბინდნაკრავი. ქვეყანა, — დასახლებული გაჭირვებული ადამიანებით, მყარნიადაგს მოკლებული აზნაურებით, რომელთაც შერჩენილი ამპარტავნობა ხელს უშლით ახლოს იყვნენ მიწასთან და რომელთა თავგადასავლის ფინალი ყოველთვის დრამატული შუქით არის განათებული.

ამ ქვეყანაში იმდენი სევდა, მოწყენა და მარტოობაა, რომ მკითხველს ბოლოს აღარც ახალისებს პერსონაჟთა სასაცილო უხერხულობანი.

ამ მოწყენის შემგრძნობი გული და ასეთი ფერების ამთვისებელი თვალი შერჩა მწერალს სიბერეშიაც.

მე მაგონია, — ჰყვება სერგო კლდიაშვილი, — რომ დავითი ახლაც ცოცხალი იქნებოდა, რომ არ სცოდნოდა საოცარი მოწყენა. დავითი მარტოობას ვერ იტანდა, დავითს მალალი, ძლიერი ხმა ჰქონდა. ხმა პირდაპირ გულიდან ამოდიოდა. როცა მარტოობის გრძნობა მოერეოდა, ისეთი ხმით იწყებდა ყვირილს, რომ ხმა შორს ისმოდა, ყვიროდა გაბმით, გუგუნით.

როცა ერთხელ ვკითხე, რად ყვირის ასე უცნაურად, გულაჩუ-
კებით მითხრა:

„—მარტო ვარ!“

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მოწყენისა და მარტოობის ეს გრძობა მწერლის ბუნებაში ჩაისახა ჯერ კიდევ მაშინ, როცა მან, ქამუშაძის რძალსავეთ, პირველად დაინახა საკუთარი ქვეყნის ღარიბი ეზოების, პატარა ადამიანების უნუგეშო მდგომარეობისა და გაკირვებათა ერთფეროვნება.

და ეს დიდი მხატვარი, დავით კლდიაშვილი, სიბერის ეამს ამოდ აფრთხობდა ყვირილით თავის ქვეცნობიერებაში დაბუ-
ღებულ ლანდებს; შესუსტებულ მხედველობაშიაც ძველი იმე-
რეთის შემოდგომის ფერები ჩარჩენოდა.

ვასილ ბარნოვი

ბევრს ახსოვს რუსთაველის პროსპექტზე ნელი ნაბიჯებით მიმავალი ვასილ ბარნოვი. მას აღმოსავლური მოგვისა და ვიზიონერის გამომეტყველება ჰქონდა. თითქოს სიზმრისაგან ახლახან გამოფხიზლებული თვალები, დინჯი და აუჩქარებელი მიმოხედა მოწმობდნენ მწერლის შინაგან სიმშვიდეს. მკერდზე ბიბლიური მოხუცის წვერი ეფინა; ოდნავ გახუნებულ ცილინდრსა და ზონარიან სათვალეს ატარებდა; შავი პალტო და ტროსტი ამთავრებდნენ მის გარეგან პორტრეტს.

ხშირად უნახავთ აგრეთვე მის გვერდით მიმავალი მეორე დიდი ბელეტრისტი—დავით კლდიაშვილი. მუდამ დარბაისელ ვასილ ბარნოვს მოუსვენარი, პატარა ტანის დავით კლდიაშვილი თითქოს სადღაც ეზიდებოდა და მიაჩქარებდა, ბარნოვი კი მას აჩერებდა...

ეს ორი მწერალი შემოქმედების მხრიაც ასევე განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან.

დ. კლდიაშვილმა უშუალოდ დანახული, იმერეთის პატარა ადამიანების მღელვარებით აავსო ქართული პროზა და მკითხველებმაც ავტორთან ერთად გაიზიარეს პირველი შეხედვით: სასაცილო, მაგრამ ემოციურად ასათვისებელი ტკივილები და უხერხულობანი ჰისი პერსონაჟებისა. ვასილ ბარნოვი კი წყნარი შემოქმედელი იყო. მწერლის მზერა უმთავრესად მიქცეული იყო საქართველოს შორეულ წარსულისაკენ, ორმოციანი წლების თბილისისაკენ და ჩვენც მასთან ერთად ვაკვირდებოდით ამეტყველებულ ფრესკებს, სიცოცხლისათვის ხელმეორედ მოწოდებულ აჩრდილებს, წარმოვიდგენდით ამ აჩრდილების დაფერფლილ ვნებებს. ვ. ბარნოვი არ ყოფილა მგრძნო-

ბიარე ტემპერამენტის მწერალი და მის მიერ აღწერილი მძაფრი ისტორიული ეპიზოდების კითხვის დროსაც მუდამ დამშვიდებული ვიყავით ავტორთან ერთად.

ვ. ბარნოვი მშვიდი იყო არა მარტო ცხოვრებაში, არამედ თავის მოთხრობებსა და რომანებშიაც.

* *

ქართულ პროზაში, მე-19 და მე-20 საუკ. საზღვარზე ვასილ ბარნოვი სავსებით განმარტოებით დგას. მისი სახელის ირგვლივ არასოდეს გაუმართავთ ლიტერატურული ბრძოლები, მწერლის პიროვნება და შემოქმედება არქაულობის შთაბეჭდილებას სტოვებდა, განსაკუთრებით რევოლუციის ეპოქაში. მიუხედავად ამისა, ვ. ბარნოვი ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა რევოლუციის წინაღობის ქართული პროზისა.

რევოლუციამდე ქართული ბელეტრისტიკა უშთავერესად სამოციანი წლების ტრადიციებს აგრძელებდა. ალექსანდრე ყაზბეგი, ხალხოსნები, ნაწილობრივ დავით კლდიაშვილიც, სამოციანი წლების ლიტერატურული მემკვიდრეობით იკვებებოდნენ. მთავარ ხაზებში ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება განსაზღვრავდა ამ პროზის ხასიათს: სატირული პროზის სათავეს მკითხველი „კაცია-ადამიანში“ იპოვის, მთის რომანტიკისას—„მგზავრის წერილებში“, სოციალური საკითხებით დაინტერესებისას—„ოთარაანთ ქვრივში“ და „გლეხის ნაამბობში“. განსაკუთრებით არაფერი შეცვლილა სტილის სფეროშიაც: ხასიათების რეალისტური ხატვა, ცოცხალი დიალოგი, ჰუმორი,—ყველაფერი ეს ჯერ კიდევ ილია ჭავჭავაძის პროზაშია მიღწეული. ლტოლვა ენის დემოკრატიზაციისაკენ, ბარბაროზების გაჩენა (რომლისაგანაც თავის დაღწევა მხოლოდ თვით ამ პროზის ფუძემდებელმა შესძლო) ნიშანდობლივი თვისებაა ვ. ბარნოვის დროის პროზისა. ამ პროზას ახასიათებდა აგრეთვე ეთნოგრაფიზმი, რომელიც მხოლოდ დავით კლდიაშვილმა დასძლია იმით, რომ იშვიათი ლირიზმითა და ადამიანური თანაგრძნობით მოგვითხრო თავის გმირებზე.

ვასილ ბარნოვი „ივერიის“ თანამშრომელი იყო, მაგრამ მწერლობაში რედაქტორის ხაზს იგი არ ავრძელებდა. ამიტომაც მისი ლიტერატურული სავარძელი უფრო ახლოს იდგა ძველ ქართველ მემკვიდრეებთან, სულხან-საბა ორბელიანთან ან ტიმოთე გაბაშვილთან, ვიდრე ს. მგალობლიშვილთან ან ნ. ლომოურთან.

ყოველივე ამის შესაბამისად ჩამოყალიბდა ვ. ბარნოვის ენაც.

ძველი ქართული მწერლობის ტრადიციებიდან გამოსულ ვ. ბარნოვის ენას ახასიათებდა მწიგნობრული ლიტერატურის დიდი გავლენა: უცთომელი სინტაქსი, თხრობაში გაშლილი რიტმი „დაბადების“ ქართული თარგმანისა და არქაული ლექსიკონი. ოთხმოცდაათიან წლებში, როცა ქართულ პროზაში და ქართულ სცენაზე ხშირად გაისმოდა პროვინციული გამოთქმები და თბილისელ მოქალაქეთა ჟარგონი (ამას, რასაკვირველია, საერთო არაფერი ჰქონდა სამოციანთა ნოვატორულ მემკვიდრეობასთან), უხმაუროდ შემოდის შესანიშნავი მოქართულე, რომელიც შეიძლება კიდევაც აღიზიანებდა მკითხველთა სმენას ასეთი სიტყვებით: „გარნა“, „მუნ“, „გინა“ და მისთ.

არ უნდა იყოს ძნელი წარმოდგენა იმ შთაბეჭდილებისა, რომელსაც მაშინ ახდენდა, ალბათ, ვ. ბარნოვის პროზის ასე ფაქიზად გამართული აბზაცები: „განმარტოვდა ქალთან. ტყეში თუ წარმოიდგინა თავისი თავი ფერიასთან... ნაკადის კიდე შამბმორეული. ქალის კაბა ფოთლით მოსილ რტოთა განგრძობა. ტევრთა სუნი სუნნადსუნნელი“ („ფერიასთან“, 1887).

ფერებით მოლივლივე ეს სტილი, რომელშიაც „ქებათა-ქების“ რიტმი და ხატოვნება იგრძნობა, ოთხმოცდაათიანი წლების არც ერთი სხვა ბელეტრისტის ნაწარმოებში არ გვხვდება.

* *

არ შეიძლება ითქვას, თითქოს ვასილ ბარნოვს არაფერი აკავშირებდა თავის ეპოქასთან. იგი იყო ავტორი მთელი რიგი

მოთხრობებისა, სადაც სოციალური საკითხებია დამული. ამ მოთხრობებს ახასიათებთ ფსიქოლოგიური დეტალების კარგი დამუშავება, ყოფის მშვენიერი ცოდნა, მეტი ენობრივი სისადავე. მაგრამ ისინი მოკლებულნი არიან სოციალური ანალიზის სიმახვილეს, რომლითაც გამოირჩევიან, მაგალითად, ალ. ყაზბეგის ან დ. კლდიაშვილის მოთხრობები.

ვ. ბარნოვს თავისი უმთავრესი თემები მაინც საქართველოს წარსულიდან აქვს აღებული. ძალზე დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ მწერალს არ დაუწერია არც ერთი მნიშვნელოვანი არა ისტორიული რომანი.

ოთხმოცდაათიან წლებში ვ. ბარნოვი თემების მხრივაც წარმოადგენდა გადახვევას მწერლობის საერთო გზიდან. „სვიმონ ხელი“, ერთ-ერთი ისტორიული მოთხრობა ჩვენი ბელეტრისტისა, დაიბეჭდა „კვალში“, რომელიც საზოგადოებრივი და ეკონომიური საკითხებით იყო დაინტერესებული. ამ ჟურნალის ფურცლებზე, პუბლიცისტურ წერილებს შორის, ვ. ბარნოვის პროზას ერთგვარი დისონანსი შეჰქონდა თემატური და ენობრივი დამოუკიდებლობით.

მთელი სერია ისტორიული რომანებისა და მოთხრობებისა („არმაზის მსხვერვა“, „ხაზართა სასძლო“, „ისნის ცისკარი“ „თამარ მრწემი“, „გიორგი სააკაძე“ და მრავალი სხვ.) ვ. ბარნოვს სამართლიანად აღიარებს ამ ჟანრის მამად ქართულ მწერლობაში...

ვ. ბარნოვი ნამდვილი რესტავრატორი იყო შორეული ეპოქების ნივთიერი გარემოსი, იგი ზედმიწევნით იცნობდა აღწერილ ხანის კოლორს, ზნე-ჩვეულებებს, იმ გეოგრაფიულ გარემოს, რომელშიაც მოქმედებენ მისი გმირები.

ძვირფასი თვისება ბარნოვის ისტორიული პროზისა ისიც არის, რომ მწერალი არ კმაყოფილდება მარტოოდნე ეპიზოდის შიშველი თხრობით, თავის პროზას მწერალი ავსებს ისტორიულად უცნობი, მეორე და მესამეხარისხოვანი პერსონაჟებით და ყველა ისინი მოქმედებენ დროის შესაფერისად, საუბრობენ თავისი ეპოქის ენით; და არა მარტომოქმედ პირთა ანსამბლი, არამედ რეკვიზიტიც კი ბარნოვის რომანებისა

უაღრესად ისტორიულია, მწერალმა არ იცის შეუსაბამობის დაშვება ამ მხრივ.

„ისნის ცისკარი“, - ერთ-ერთი საუკეთესო ისტორიული მოთხრობა ბარნოვისა, ძალზე დამახასიათებელია მწერლის თვალისთვის. ერეკლე მეორის ეპოქის თბილისი ჯერ არავის დაუხატავს ასე სრულყოფილად. ავტორს ამ მოთხრობაში გამოყენებული აქვს ყველა მნიშვნელოვანი მასალა, რომელიც ქართულ ისტორიოგრაფიაში მოიპოვება.

„ისნის ცისკარში“ ზუსტად შესრულებული ისტორიული მოდელების შთაბეჭდილებას სტოვებენ არა მარტო ზარათები, მებანჯლე იოთამე, ან აშული საიათნოვა, არამედ ქალაქის ქუჩაბანდები და მოედნებიც... საღებავების ასეთი სიუხვე ახასიათებს ბარნოვის სხვა რომანებსაც — „ხაზართა სასძლოს“, „თამარ მრწემს“ და სხვ.

სასიყვარულო ინტრიგა, რომელიც ისტორიულ ამბავთა ლეიტმოტივს წარმოადგენს ბარნოვის რომანებში, არასოდეს არ სტოვებს ეპოქაზე ხელოვნურად გავრცელებული მომენტის შთაბეჭდილებას. ამ რომანების მოქმედნი პირნი არ არიან განსაკუთრებული თვისებებით აღჭურვილი გმირები და ატარებენ საკუთარი ეპოქის ცუდსა და კარგს თვისებებს. ბარნოვის გმირები სჩადიან იმას, რაც შეეძლოთ ჩაედინათ მათი დროის ჩვეულებრივ ადამიანებს.

ბარნოვი უტყუარი ჭკრეტის შემომქმედი იყო და თავისი ისტორიული გმირებისათვის არ დაუკისრებია ისეთი მოვალეობანი, რომელთა შესრულება ეპოქის სურათის საერთო ფონზე თვალსაჩინო კონტრასტს შექმნიდა.

* *

ყოველი ერის ლიტერატურაში მოიპოვებიან მწერლები, რომელთა შემოქმედების ღრმად გაცნობა, მასში თავისებური მომხიბლაობის აღმოჩენა მკითხველისაგან მოითხოვს ერთგვარ ძალდატანებას საკუთარ ინტერესზე, შეჩვევასა და გემოვნების კულტურას.

ყოველი ერის მწერლობაში მკითხველთა მცირე წრე ჰყავს ისეთს პროზას, რომელსაც ფოლიანტების სურნელება გამო-

ჰყოლია, რომლის პერსონაჟთა სულიერი განწყობილებანი და ვნებანი დაშორებულნი არიან თვით ავტორის ეპოქას და სა-
ქიროებენ მკითხველისაგან წარმოდგენის დაჭიმვას კონტაქტის
დასამყარებლად.

ასეთი ავტორი იყო ვასილ ბარნოვი ასეთნი არიან საერ-
თოდ წყნარი მწერლები, რომელთა სტილი და თემა ისტო-
რიზმით სუნთქავს.

რუსთაველის პროსპექტზე ნელი ნაბიჯებით მიმავალი ვა-
სილ ბარნოვი უკანასკნელი ნაშეიერი იყო იმ ქართველ ჟამთა
აღმწერლებისა, რომელთაც ეზოს მოძღვრის, ან მწიგნობართ-
უხუცესის კაბა ეცვათ და თავიანთ მატეიანეების უფროდს
ლამითა წერდნენ ბატისფრთით.

ნოემბერი, 1939 წ.



გალაქტიონ ტაბიძე

მიმდინარე წელს სრულდება ოცდაათი წელი გალაქტიონ ტაბიძის გამოსვლიდან ლიტერატურის სარბიელზე, ხოლო მომავალ წელს—ოცი წელი მისი მეორე წიგნის „Crâne aux fleurs artistiques“ გამოქვეყნებიდან. ლირიკული კრებული, რომელშიაც მოთავსებულია პოეტის მთელი რიგი შესანიშნავი ლექსები, დღემდე ინარჩუნებს თავის სიცხოველესა და მიმზიდველობას. და რადგანაც უახლოეს ქართული პოეზიის ისტორიაში ამ წიგნით იხსნება სრულიად ახალი ხანაპოეტურისა, აულტურისა, დროა უფრო დაწვრილებით გავერკვეთ უნიკიერესი ქართველი ლირიკოსის შემოქმედების ზოგიერთს თავისებურებაში.

გალაქტიონ ტაბიძემ ლექსების პირველივე წიგნით გამოამყდავანა იშვიათი ოსტატობა ლირიკული თრთოლების გადმოცემის სფეროში. მართალია, პოეტი ჯერ კიდევ მიდიოდა რომანტიკული ლირიკის ნაცნობი გზით, იგი დიდი სიფაქიზით იმეორებდა ძველ მოტივებს, რომლითაც ყოველთვის გამოირჩეოდა თანამედროვეთა შორის, მაგრამ ფერების ზუსტი განაწილება, პეიზაჟის ხატვის უნარი, დიდი ემოციური ძალა მისი ლექსებისა, იმთავითვე ცხადყოფდა, რომ რომანტიკულ ლირიკას შემდეგში აღარ შეეძლო რაიმე ახლისა და მნიშვნელოვანის თქმა ამ მიმართულებით. გალაქტიონ ტაბიძემ თითქმის ამოსწურა ამ ლირიკის შესაძლებლობანი. იგი ეხებოდა საკმაოდ ცნობილ თემებს („ყორანი“, „მთაწმინდაზე“, ციკლი ლექსებისა მარტოობისა და მიუსაფრობის შესახებ) და თითქოს უკანასკნელად იმეორებდა ნაცნობ პოეტურ ხმას:

რა აღრე გაქრა ჩემი ყრმობა,
ჩემი სიზმარი
დროო წყეულო, სად წარიღე
ჩემი ფიქრები,
დროო ბოროტო, სად დამარხე
ოცნება წყნარი?
მარკვი... და სხვა.

მეორე წიგნში კი პოეტმა სრულიად შესცვალა ეს ინტონაცია. „მე მილაღატეს ძველმა რითმებმა!“—აცხადებს გალაქტიონ ტაბიძე „Crâne aux fleurs artistiques“-ში. არა მართო რითმებმა, ძველმა რიტმმა და სახეებმაც ულაღატეს მას. ეს იყო ღალატი, გამართლებული ისტორიულად, რომელმაც ქართული პოეზიისათვის სასურველი ნაყოფი გამოიღო: გალაქტიონ ტაბიძე შემდეგ აღარ დაბრუნებია ტრადიციას.

ამ წიგნის პირველ ფურცლებზევე ჩნდება ეპიგრაფები ფრანგი ლირიკოსების ლექსებიდან. ავტორი ამით თითქოს წინასწარ გვანიშნებდა საკუთარი პოეტური კულტურის ევროპულთან დაახლოებაზე. პირველად ჩვენს პოეზიაში იბადება საგნების თავისებური იერარქია, განწყობილების ახალი ტონოსი, რომელიც უნდა გაეზიარებინა ქართული მხატვრული სიტყვის ბუნებას ან უკუეგდო იგი. გალაქტიონ ტაბიძემ შესანიშნავად გადასჭრა ეს ამოცანა.

წინასწარი პირობები ამისათვის თვით გალაქტიონ ტაბიძის ლექსებში იყო მოცემული.

იშვიათია პოეტი, დაჯილდოებული ისეთი აბსოლუტური სმენით, როგორც გალაქტიონ ტაბიძე. ყოველი ბგერა მის რილიკურ შედეგებში წარმოადგენს მუსიკალური გამმის ერთეულს, მელოდიური ტალღის ფაქიზად გამართულ ელემენტს. თუნდაც ამიტომ გალაქტიონ ტაბიძეს უფლება ჰქონდა „Romances sans paroles“-ის ავტორის სახელი აღენიშნა თავისი წიგნის პირველსავე გვერდზე.

თუ უმაღლესი პოეზია არასოდეს არ შეიძლება იყოს ის, რაც არის პროზა (პოლ ვალერი), გალაქტიონ ტაბიძის ლექსიც, როგორც იუველირის ნამუშევარი, ვერ ითმენს დაშლას არაპოეტური კონსტრუქციისათვის: მისი უაღრესად ნიუანსირებული სტროფისა თუ ტაეპის აზრის თარგმნა პროზის

ენაზე შეუძლებელია. და საერთოდ,—თუ პოეზიაში ორიგინალური, მაგრამ ბუნებრივი ხმა მხოლოდ მაშინ იბადება, როცა პოეტი გამოთქმისათვის შესაფერი ფორმების ძიებისას უნდობლად ეკიდება ყოველ ფრაზას, სიტყვის ყოველ მიმობრას (მათთვის ახალი ბუნებრიობის მინიჭების მიზნით), ხოლო საბოლოოდ გაფორმებულ ლექსში ამ უნდობლობის კვალსაც არ სტოვებს,—გალაქტიონ ტაბიძემ შესანიშნავად იცის პოეტური ალქიმიის ეს საიდუმლოება.

* *

ის თავისებური დამოკიდებულება სიტყვისადმი, რომელიც სიმბოლისტურ სკოლას ახასიათებდა საფრანგეთსა და რუსეთში, ყველაზე ფრთხილად ქართულს პოეზიაში გალაქტიონ ტაბიძემ გაიზიარია. ამასთანავე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გალაქტიონ ტაბიძე იმთავითვე იყო განთავისუფლებული ამ სკოლის დეკადენტური თემატიკისაგან.

გავლენის საკითხი პოეზიაში საერთოდ რთული პრობლემაა. ერას შემთხვევაში გავლენა თამაშობს დადებით როლს, რამდენადაც ის მეორე ერის პოეტური მეტყველების კულტურაში სიტყვის ახალ შესაძლებლობებს ჰქმნის და ახალი კუთხით აშუქებს თემებსა და განწყობილებებს. მეორე შემთხვევაში კი გავლენა ჰბადებს ეპიგონობას, რჩება ორგანულად უცხო ამ ერის მხატვრული კულტურისათვის.

გალაქტიონ ტაბიძეს ჰყავდა თავისი მასწავლებლები რუსულ და ევროპულ პოეზიაში. „Grâce aux fleurs artistiques“-ში გვხვდება სახელები ბოდლერის, ვერლენის, გოტიესის და სხვების; უფრო ადრინდელი თუ გვიანი ხანის ლექსებში—ნოვალისის, შელლის, ბლოკისა და სხვების. მაგრამ არც-ერთი ამათგანის პირდაპირი მიმბაძველი გალაქტიონ ტაბიძე არ ყოფილა. მან იცოდა, რა მიეღო თავისი უცხოელი წინაპრებისაგან.

სწორედ ამიტომ შესძლო გალაქტიონ ტაბიძემ მოენახა სინთეზური ხაზი ევროპულსა და ქართულს პოეზიას შორის, პოეტი მიმართავს ქართული ლექსის იმ მარაგს, რომელიც საუკუნეებით დაგროვილა, ხოლო მისი ორიგინალურად გამოყენების დროს, მეტყველების სიახლის ძიებისას ტექნიკურ სა-

შუალეგებს ევროპულ პოეზიიდან იღებს. ამ სინთეზური მომენტის დაჭერა შეიძლება თვით მისი სალექსო ფრაზის პერსონაჟების სიაშიც. ვერლენის, ედგარ პოესა და ბლოკის სახელების გარდა იქ გვხვდებოდა რუსთაველის, აკაკისა და ილიას სახელები. მსოფლიო ისტორიულ პირებში გარეულია დავით ნარინის სახელიც. და მის წარმოდგენას ერთნაირად იზიდავს როგორც ტეოფილ გოტიეს ეგზოტიკური ქვეყანა, ისე „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებში ამეტყველებული აღმოსავლეთი. ეს პოეტური უნივერსალიზმი ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ვალ. ტაბიძის მრავალფეროვანი ლირიკისა.

* *

შეიძლება ითქვას, რომ ვალაქტიონ ტაბიძემდე ქართულმა პოეზიამ არ იცოდა მინორული ტონის ისეთი შეხამება წარმოდგენებისა და განწყობილების უფაქიზეს ქსოვილთან, როგორსაც ჩვენ „Crâne aux fleurs artistiques“-ში ვგრძნობთ. ქართულ ლექსში ამ ახალ თვისების შეტანა პოეტის ერთ-ერთი დიდი დანსახურებაა.

ვალაქტიონ ტაბიძის ლირიკაში მელოდიური რხევა შერწყმულია სიტყვის თავისებურად მერყევ აზრობრივ პლანთან: პოეტი ლაპარაკობს არა მარტო სიტყვათა პირდაპირი, საგნობრივი მნიშვნელობით, არამედ ამ სიტყვებს შორის დატოვებული ხარვეზებით, ნახევარტონებით; „სიტყვის აზრის განზრახ დაბნელებას“, რომელიც ვალერი ბრიუსოვს სიმბოლისტური პოეტიკის არსებით ნიშნად მიაჩნდა, ვალაქტიონ ტაბიძე სრულიად შეგნებულად მიმართავს; სწორედ ამ სფეროში რჩება იგი ერთგული თავისი ევროპელი და რუსი მასწავლებლებისა.

სიტყვისადმი ასეთი დამოკიდებულება თითქოს წინასწარი პირობა უნდა ყოფილიყო იმისათვის, რომ ვალაქტიონ ტაბიძეს ჰქონოდა სიმბოლისტის გზით ევლო. მაგრამ პოეტს ეს მეთოდი თვითმიზნური აბსტრაქციისათვის არ მოუხმარია. სიზმარი, ზღაპარი, ლანდები, რომელნიც მის ლექსებში იჭრებიან, მოკლებულნი არიან იმ მეტაფიზიკურ განზოგადებას, რომელიც ასე დამახასიათებელი იყო რუსი და ფრანგი სიმბოლისტების ლირიკისათვის. არც ამ სკოლის ლირიკულ პერსონაჟებს (ჰამლეტი, ოფელია, კოლომბინა, არლეკინი) დასესხებია პოეტი.

სხვათა შორის, აქ ჩანს განსხვავება გალაქტიონ ტაბიძესა და ალექსანდრე ბლოკს შორის, რომელთანაც ხშირად აკავშირებენ „Crane aux fleurs artistiques“-ის ავტორის სახელს.

სიზმრისა და ზღაპრის, როგორც ირრეალური ყოფის, მოტივები გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკაში შეფერვილია ქართული კოლორიტით. მაგალითისათვის ავიღოთ თუნდაც მისი შესანიშნავი „პირიმზე“, რომლის სათაურიც გვანიშნებს ლექსის ლოკალურ ხასიათს:

დავიწყებული კიშკრის კარბაზე
ხავსი, ყაურები და წვიმის წვეთი!
გაჭკრა ათასი თეთრი დარბაზი,
გადარჩა მხოლოდ ცამეტი სვეტი.
კუბო კი ღაპით სავსეა იით
და წაქცეული სვეტები დგება.
ამოდის მთვარე და სამაიით
ფერმკრთალ ქალების ნიმოდის წყება.
ცეკვავს სამეფოდ ნაქარგი კოში
და ხელსახოკთა ჭკრიან ზღაპრები,
და მეძახიან მშვიდ სამეფოში
მთები, სიზმრები და წინაპრები.
დილით დამკჳნარი არის ბალახი...
ზედიხედ ისევ ეცემა სვეტი.
გაიყვეს ძვებმა მოხუცი ბალი
და მწუხარება დამრჩა ასეთი.

გალაქტიონ ტაბიძემ პირველმა გააცოცხლა ქართული პეიზაჟი:

ქალაქში, მტვერში წაიქცა ბავშვი
[ნუკრის] თვალებით, თმით—მიმოხებით
და მწუხარების მალენიავში
მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები.
შეშლილი სახით ჰკივოდა ქუჩა:
შორს კი მზე დარჩა და მშობლის კერა!
მზეზე ყვავოდა სოფლად აღუჩა
და მოისმოდა დების სიმღერა!

ხშირად ეს პეიზაჟი წმინდა იმპრესიონისტულად აქვს დაბატული პოეტს:

ეხლაც ჩემს თვალწინ აჩინ
თქვენი ბინა ტყის პირად,

და სალამო მდინარის
გახელილი ცისფერად.

ან:

ოჰ, ეს ფოთლები ცვენილი ქარით,
ეს მწუხარე და ნაზი ზმანება,
ეს ყვავილები, ეს ცა, მითხარით,
არავის თქვენგანს არ ენანება?
(„შემოღამების ფრაგმენტი“).

ალსანიშნავია, რომ გალაქტიონ ტაბიძემ ლექსების მეორე
წიგნში შეცვალა პეიზაჟების ხატვის მანერაც. აზრის ცნად-
საყოფად კმარა ერთი პარალელი.

იგი შეენოდა—ნაზი, როგორც პირველი ვარდი
და მკვირცხლი, როგორც უდარდელი მაისის წვიმა.

ან:

ჰაეროვანი, როგორც სიოს ნელი ალერსი,
მსუბუქი, როგორც გახაფხულის დღეთა მშვენება.

მოყვანილი ადგილები ამოღებულია პირველი წიგნიდან.
„Crâne aux fleurs artistiques“-ში კი ბუნება მელანქოლიით
შეტყერილი აღწერისა და შედარების საგნიდან დამოუკიდებელ
ემოციურ სურათად არის ქცეული:

ჩემს სამშობლოში მე მოველე მხოლოდ
უდაბნო ლურჯად ნასავერდევით...

ამ ნაწყვეტის მეორე ტაეტი წარმოადგენს ბუნების შეგრძ-
ნობას სიტყვების საწინააღმდეგო ფერების შეთანხმების
(ოქსიუმორონი) გზით (...უდაბნო ლურჯად...). გალ. ტაბიძე
ხშირად მიმართავს ამ ხერხს მეორე წიგნში, ხოლო არც ერ-
თხელ—პირველ წიგნში. ამიერიდან ბუნება მის ლექსებში
გვევლინება საკუთარი ტკივილებით:

ათოვს გამვლელებს და გულცივ ბაღებს...
... სცივათ ნაპრალებს ...

ან:

ჩამავალი მზის მომაკვდავ ალებს
ისვრის ღრუბლები და დალილობა,
მთებს, ირმებს, შველებს, ხევს და ნაპრალებს
აწუხებთ ღრუბლის მძიმე კრილობა.

მართალია, გალაქტიონ ტაბიძეს შემდეგშიაც შერჩა ბუნების

პლასტიკურად გაღმოცემის სტილი (ლექსი „მთაწმინდის მთვარე“ და სხვ.) და ისეთი სტრიქონები, როგორცაა, მაგ.

გინახავთ თქვენ, ფერი დაბინდულ კლიავის?
ეს ჩემი სამშობლოს მთებია!

ან მთელი სტროფი:

გაისმა თოფის სროლის ხმა მთაში
და მონადირემ დაჰკოდა შველი,
სალამო იწვა ხავერდის ყდაში
ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი.

შეუდარებელი არიან ფერების სისრულითა და საგნობრივი რელიეფობით, მაგრამ გალაქტიონ ტაბიძის მეორე პერიოდის ლირიკაში უმთავრესად იმპრესიონისტული ხატვის მანერა სქარბობს. ლექსებში: „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“, „თოვლი“, „ალეები თოვლში“, „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“, „პირიმზე“, „სალამო“, „ვერხვები“, „გობელენი“, „სახლი ტყის პირად“, „ზღაპარი“, — ბუნება გაღმოცემულია ნახევარჩრდილებით, დაკერილია მხოლოდ კონტურები. საგნები ფაქიზი პირბადით არიან დაფარულნი. ბუნება და ადამიანები ერთნაირად არიან ამ კანონს დაქვემდებარებულინი:

მდინარის პირად ხეივანში ყოველ საღამოს
ორი ქალწული მემორავე ჩრდილად გახდება,
ისინი ჩუმად გადიხდინან ლეჩქთა სამოსს
თვითონ მდინარეც და დუშილიც გალეჩქადება.
ტყის პირად სხედან ნახნი, წარბებ-გადაზატული
და თავს ადგანან თავადები ნაბდინები.
ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული,
სჩანს: სასიკვდილოდ ამ სიყვარულს არ ვენანები!

ბუნებისა და საგნების ანარეკლთა ასეთი გამმა უნებლიეთ გვაგონებს ალექსანდრე ბლოკისა და პირველი პერიოდის რაინერ მარია რილკეს ზოგიერთ ლექსს; ამ უკანასკნელთან გალაქტიონ ტაბიძეს ანათესავებს აგრეთვე მისტიკური განწყობილებაც წიგნში „Счастье...“ (მხედველობაში მაქვს ლექსების „სილაში ვარდი ანუ სილაქვარდე“, „ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი“ და სხვ. შდრ. თემატურად მსგავს ლექსებს რილკეს კრებულში „დას მარიენლებენ“).

ცნობილია გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკის დიდი მუსიკალურობა. მან გაამდიდრა ქართული ლექსი ახალი რითმებით, თავისებური რიტმული წყობით, სტროფული მრავალფეროვნებით (სონეტი, Vers libre და სხვ.). ჯერ კიდევ პირველ წიგნში პოეტი მიმართავდა კლასიკური ლექსის თითქმის ყველა ძირითად საზომს-- ხუთ, რვა, ათ, თოთხმეტ და თექვსმეტ მარცვლიან მეტრებს ქალური და დაქტილური რითმებით. წერდა ვაჟური რითმებითაც (მაგ., „პატარა ხალი, კოცნის შემდეგ რომ || დააჩნდა სახეს და წაშალა დრომ“. ნახე აგრეთვე ლექსი „იმ ვარდისფერ ატმებს ვიგონებ კვლავ“). მეორე წიგნში კი გალაქტიონ ტაბიძე გვევლინება ნოვატორად, რომელსაც ქართულ პოეზიაში შემოაქვს საკუთარი რიტმი და ინტონაცია, განწყობილებათა და შთაბეჭდილებათა გადმოცემის ახალი საშუალებანი. ცნობილია აგრეთვე მისი ლექსის ორკესტრული სიმდიდრე („აღფრთოვანება ავიღებს თარებს და ისარის ფრთით ფიქრი მიფრინავს“), ხმოვნების მელოდიური თანმიმდევრობა. ზოგჯერ ეს მელოდიკა პირდაპირ რაფსოდირულ მეტყველებაში გადადის:

ატმის რტოო, დაღალულო რ, ჯოო,
 ატმის რტოო, სიმშვიდეა შორი,
 ქარიშხალი მოდის საიმდროო,
 ყვავილების ქარში მოდის ტბორი.

გალაქტიონ ტაბიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ფონეტიკურად მსგავსი სიტყვების ერთმანეთის მიმართ განსხვავებულ პოზაში დასმას.

თუ ასეთი წარმართი გზით წარემართები...

ან:

ზამთარი ცივი და ნახევთარი...

ზოგჯერ ნეოლოგიზმის დახმარებით: •

ირგვლივ დამქნარია ფერი და ფერვალი.

ან კიდევ—სიტყვათა განმეორებანი:

იელვებს, ქრება და კვლავ იელვებს. •

(„თოვლი“)

იალებს და ჰქრება და ისევ იალებს...

(„ლამე ხეობაში“)

გრადაციები:

ქალაქში. მტვერში წაიქცა ბავშვი...

(ი. ა.)

ლამის ნათელში, მტვერში, მთვარეში
მიყვარდა სულს შეგება შენი,
თბილისის დაღლილ ქარის თარეში
კოშკები ძველად ნაგებ ნაშენი.

(„სანთელი“)

შეგვეძლო კიდევ სხვა ნიშნებზედაც მიწვევითობინა,—გალაქტიონ ტაბიძის ლექსი უმდიდრეს მასალას გვაწვდის პოეტური ოსტატობის მრავალფეროვნების გასათვალისწინებლად,—მაგრამ ეს ჩვენს მთავარ მიზანს არ შეადგენს, მით უფრო, რომ პოეტმა თვითონ მოსპო ტექნოლოგიური ნაკვალევი თავის პოეზიაში—ყოველი მისი ლექსი უშუალო ამღერებას წარმოადგენს და არასოდეს არ ამხელს მარტოოდენ ექსპერიმენტატორის გონებრივ ვარჯიშობას. სწორედ ამის გამო, უწინარეს ყოვლისა, ვხედავთ ავტორს, როგორც მთავარგმირს საკუთარი ლირიკული კრებულებისა: გალაქტიონ ტაბიძის პოეზია უაღრესად პერსონიფიცირებულია.

აუდიტორია იცნობდა ამ ავტორის სახეს ორ პერიოდში—რევოლუციამდე და რევოლუციის შემდეგ.

პირველი პერიოდის გალაქტიონ ტაბიძე ამბობდა:

და მეც მოვევლე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად,
ოღონდ ვსთქვა, თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა
თუ სიზმარმა ვით შეისნა ციდან ცამდე ფრთები.

პოეტმა შექმნა საკუთარი ქვეყანა თოვლისა, ზღაპრისა და სიზმრებისაგან, რომელთანაც ის თითქოს არც აპირებდა გამოთხოვებას.

ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს

გადაზნეპილი სიზმრების წელი

(„ალეები თოვლში“)

ყოველთვის როცა დაბერავს ქარი

და ტყეს მთებისას გაიფრენს აფრად,

ვერხვის ფოთოლთა თეთრი ლაშქარი

აშრიალდება უშორეს ზღაპრად.

ხლაპარი იგი მათრობს და მზიბლავს
ძველი ლეინის სმით, უგონოდ, მძაფრად,
ქარში დაკარგულ ვარდს და გვირილებს
მოგონებებში ვიქერ თანაბრად.

(„ვერხვები“)

ასეთი ირრეალური ყოფისადმი მისწრაფებას გალაქტიონ
ტაბიძე ამართლებდა მარტოობისა და მიუსაფრობის მოტი-
ვით. იგი თითქოს თავის თავს მიმართავდა:

ნურჰინ ქვეყნად ნუ დარდობს შენზე
ბედნიერებას შენ აღარ ელი!..

ან:

მეგობრობაში, სიყვარულში, შურში, მტრობაში
მარტო ვიქნები და რა ეპოვო მარტოობაში?
ვიმღერო? მაგრამ ჩემთვის რაა ჩემი სიმღერა?
წუთით მიტაცებს, საქუდამო წყლულს ვერ შლის, ვერა
და თუ შორს ვინმე ტკბება ჩემი სვედიან ხმებით,
ის ჩემს ხმებს მიჰყავს... მე ვის წავყვე ჩემი წამებით?

მარტოობის ამ რაინდს ჰყავდა ლირიკული მიმართვების
საგანი—„ცისფერი ქალი“—მერი. გალაქტიონ ტაბიძე ამ სა-
ხელს ხშირად უბრუნდება (ლექსები „არ დაბრუნება“, „შენ
ზღვის პირად“ და სხვა), როგორც თემას, როგორც პოეტურ
ბიოგრაფიას. ეს იყო ოცნების მატერიალიზაცია მხოლოდ.
„ერთად ერთს საქართველოში“—აღბათ, იმავე „ცისფერ
ქალს“—გალაქტიონ ტაბიძე უძღვნიდა თავისი შთაგონების
ნაყოფს, მაგრამ დიდი სიფრთხილით:

გიგზავნი ამ წიგნს, როგორც ოდესმე
მომქონდა შენთან წიგნი პირველი,
შენმა ღიმილმა უბოროტესმა
დაინდოს წიგნი და შემწირველი!

პოეტს თვითონვე აწვალებდა მარტოობისაგან გამოწვეული
ნიჰილიზმი:

ჩემთვის ერთია: ბედის წინაშე
ბავშვებს საიდან ელით საშველი,
მე აღარ ვაბობ: უშველეთ ბავშვებს,
მიეცით ბავშვებს სასუფეველი.

მაგრამ ხანდისხან მე გული მტკივა,
რად არის ასე, რად არის ასე?
რისთვის მოჰკალით ჩემი სინაზე?
მახსოვს ფოთლები, ვენახი, თივა...
ო, მეგობრებო, სანამდე მივა
ოცნება ფერფლზე, მზეზე, წვიმაზე!

ზოგჯერ გ. ტაბიძე თავის არსებაში ბოროტ სულსაც კპო-
ულობს და მაშინ პოეტის ლექსი ბოდლერული პათეტიკით
ელერს:

შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ბნელ-ცოდვილს
ლჟუციფერს. ჩემს სულში ავობით მძვინვარეს,
ლჟუციფერს, მრისხანე ვეფხვივით დაკოდილს
და ეხლა მძინარეს.
შეუნდე, შეუნდე ჯოჯოხეთს—ჩემს თვალებს!
შეუნდე ჩენს ხელებს, ბოროტად დაღალულს,
მე შენი უმანკო ნათელი მაწვალებს,
მე ველი სასწაულს.

ამ ინდივიდუალისტური განმარტოებისა და უიმედობის
ატმოსფეროში, რომელსაც საზოგადოებრივი სარჩული გააჩნ-
და, გალაქტიონ ტაბიძეს მაინც ჰქონდა გამოსავლის ძიების
სურვილი.

ო, სად ხარ, სადა, უჩვეულო რაიმე ძალო,
სიცალიერის შავი ნოსლი რომ გამაცალო?

ასეთ ძალად საუკეთესო ქართველი ლირიკოსისათვის იქცა
რ ე ვ ო ლ უ ც ი ა .

1916 წელს დაწერილ ლექსში „წერილი მეგობრებისადმი“
გალაქტიონ ტაბიძე აცხადებდა:

ო, როგორ მინდა უფრო მძლავრად გავშალო ფრთები,
განა არ არის საშინელი საცოდობა,
ისეთ ქვეყანას, როგორც ჩვენი საქართველოა,
რევოლუცია არ აძლევდეს სიმშვენიერეს?
ვულკანიური ორკესტრივით უნდა ისმოდეს
გრძნობათა ჩვენთა და ოცნებათ ძლიერი ქნარი.

მეორე წიგნში (1919 წ.) პოეტი ბუნდოვნად, მაგრამ მაინც
ხედავდა ამ უჩვეულო ძალის მოახლოებას,—წიგნში, სადაც
პირველად გაიელვა რევოლუციის გენიოსის ლენინის სახელმა.

გალაქტიონ ტაბიძემ, როგორც ბლოკმა რუსეთში (მე მიხედება ცნობილი მოსაზრების განმეორება) თავიდანვე მიიღო ოქტომბრის რევოლუცია—როგორც ძველი სამყაროს ნგრევის სტიქია და ახალი ქვეყნის შენების საფუძველი.

რევოლუციების ეპოქაში გალაქტიონ ტაბიძემ მშვენივრად განსაზღვრა თავისი მისია:

ჩვენ ვხლავ ვიციტ, სად დადგებიან კლოდელი, ჟამში, სიუარესი, დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია და სისხლიანი დგას ანგელოსი, ახალ გრიგალებს ვსჭირავთ სიცოცხლეს, ჩვენ, პოეტები
საქართველოსი.

ამეამად გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკული შემოქმედების გარეშე არ რჩება არც ერთი სფერო ჩვენი სინამდვილისა. პერსონალიზმის ნაცვლად მის პოეზიაში საბოლოოდ განმტკიცდა საზოგადო და ინდივიდუალური სიხარულის შეგნება.

ეს არის მეორე პერიოდის გალაქტიონ ტაბიძე—თავისი დიადი სოციალისტური სამშობლოს მომღერალი.

გამოიცვალა ამ მომღერლის ხმაც.

გალ. ტაბიძის უახლოეს ლირიკულ შემოქმედებაში ძლიერია რევოლუციური პათეტიკა და სასაუბრო დეკლამაციის ნაკადი, თქმის რეალიზმი და ფოლკლორული პოეზიის გავლენა.

გალაქტიონ ტაბიძის ცდა ჟანრული სიახლის ძიებისა—პოემების შექმნის მხრივ — მარცხით დამთავრდა. გასაგებია, თუ პოეტმა რატომ დაშალა ეს პოემები ცალკეული ლირიკული ლექსების ციკლებად ნაწერების უკანასკნელ გამოცემაში (ნახე „თხზულებანი“, ტომი II, 1935), გალაქტიონ ტაბიძე, უწინარეს ყოვლისა, ლირიკოსია, თუმცა ზოგიერთ სააგიტაციო ლექსებშიაც აღწევს პოეტურ ეფექტს (მაგ.: „პრესა“ და სხვ.).

* *

გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკის საერთო ხასიათის მიმოხილვის შემდეგ მე მრჩება რაზდენიმე სიტყვა მისი მნიშვნელობის შესახებ ახალი ქართული პოეზიისათვის.

გალაქტიონ ტაბიძემ შემოიტანა პოეტური გემოვნების კულტურა თანამედროვე ქართულ პოეზიაში. ძალდაუტანებელი

პათოსი, იშვიათი მელოდიურობა ლექსებისა, არაჩვეულებრივი სინატიფე მისი სახეებისა და შედარებების ქსოვილისა დღემდე ინარჩუნებს ერთგვარი კონტროლის მნიშვნელობას. 30 წლის მანძილზე მისი ლირიკა ჰკვებავდა პოეტების მთელ პლეადას. ხშირად ვისმენდით გ. ტაბიძის სტრიქონების, მისი ინტონაციის, რითმებისა თუ სახეების გამოძახილს სხვა პოეტების ლექსებში. ეს ზეგავლენა თავიდანვე თვალსაჩინო შეიქნა. პირველი პერიოდის გ. ტაბიძე, რომელსაც „მარტოობის დემონი“ უჩურობდებოდა—ნისლის, სიზმრებისა და მიუსაფრობის ქვეყანა გამოეხატა ემოციურად მთრთოლვარე სტრიქონებში, ყოველთვის პოულობდა გამოძახილს ჯერ კიდევ ჩვენს მოუწესრიგებელ, მშფოთვარე ყოფაში. ეს იყო ტრიუმფი, უკანასკნელი ზეიმი იმ თავის თავის გამოტირილის პოეზიისა, რომელსაც წარსულში დიდი წარმომადგენლები ჰყავდა გურამიშვილისა და ბარათაშვილის სახით. ამ პოეტების შექმნე და ამ მიმართულებით არავის არ უმოქმედნია ისე ძლიერ ჩვენს ემოციებზე, როგორც გალაქტიონ ტაბიძეს. მისმა ლირიკამ შეიძინა რაღაც შთამაგონებელი ძალა, ის გვდევდა ყველგან,— ხან როგორც ცალკე ტაეპი, ხან როგორც სტროფი, ხან როგორც მთელი ლექსი. ამ ლექსისადმი სიყვარულში შეთანხმებულნი იყვნენ უბრალო მკითხველნი და ლიტერატურული გამოცემების მქონენი,—პირველი ნიშანი ნამდვილი პოეზიისა!

გალაქტიონ ტაბიძემ შემოიტანა აგრეთვე ახალ ქართულ პოეზიაში ლექსის კულტი, თავისებური პოეტური ფანატიზმი:

იყო მრავალი განადგურება
 ლექსის სიკვდილი კი—არასოდეს!

ეს ლექსი მუდამ აფრთხილებდა პოეტებს, რომ ქეშმარიტი პოეზია უნდა გვაოცებდეს მოულოდნელობით, ენაში ახალი შესაძლებლობის აღმოჩენით—რომ პოეტური მეტყველებისათვის მიუღწეველი არ უნდა რჩებოდეს უინტიმესი განცდების გამოხატვაც კი. გალაქტიონ ტაბიძე ხშირად იმარჯვებდა ამ გზაზე და, თუ მისი, როგორც ადამიანის, ცხოვრება მდიდარი არ არის გარეგანი ფაქტებით, სამაგიეროდ მას აქვს შინაგანი ბიოგრაფია ნამდვილი შემომქმედისა.

მაგრამ, ვიმეორებ, ქართველი საზოგადოების ეს უსაყვარ-
ლესი ლირიკოსი არ ჩაკეტილა თავის ხმაში, ის არ მოუტყუ-
ებია „ყრუ წლების“ ეხოს. მთელი თავისი ტემპერამენტით
გ. ტაბიძე ეძებდა ახალ გზას, რომ მისი სევდიანი სიმღერა
შეცვლილიყო სიხარულის ჰიმნად. ჯერ კიდევ პეტერბურგში,
1917 წელს, მან ნახა ძველი ქვეყნის გამოლვიძება და ამ სა-
ნახაობით გატაცებულმა, საქართველოში დაბრუნების შემდეგ
სთქვა:

რა საოცარი დასრულდა წლები!
მეფეთა წყება გაჰქრა, ვით ლანდი,
მოშორდენ ტახტებს: ვილჰელმი, კარლოს,
ნიკოლოზი და ფერდინანდი.
მაგრამ მწუხარედ მათზე კი არა,
სხვაზე იფიქრებს მარტიროლოგი,
იმ საშინელ წელს—პოეტი მეფე—
გარდაიცვალა ალექსანდრ ბლოკი,
ჰანგების მეფე—დიდი სენ-სანსი
და ღირიგორი ნიკიში, მძლავრი...
ეკლიან გზაზე დაეცა ბევრი,
მხოლოდ მე ერთი გადავრჩი მგზავრი,
რომ გამომეველო ჯერ არ სმენილი
ქართველები ცეცხლთა ფენისა
და მომეტანა საქართველოში
სიმღერა ქვეყნის გადარჩენისა.

თავის ხალხთან ერთად გამოლვიძებული პოეტი მაღლიერია
იმათი, ვის სახელებთანაც არის დაკავშირებული ისტორიის
ახალი ეპოქის დასაწყისი:

გგონია იქნებ გზას გავიგნებდით,
გზას გაიგნებდა წყვილიაღში თვალი,
უკვდავი ლანდის კლდე რომ არ სჩანდეს,
რომელს მარადის ჰქვია სტალინი

გალაქტიონ ტაბიძე—ქეშმარიტი პოეტი—ამიერიდან მთე-
ლი თავისი ხმით უმღერის დიდი სტალინის მზით განა-
თებულ სამშობლოს.

დეკემბერი, 1938 წ.

დ ე მ ე ტ ი ბ ე |

ვ მ რ ვ რ ე ვ ე ბ ი

ივანე ჯავახიშვილი

1937 წელს, საბჭოთა მწერლების საკავშირო პლენუმზე, რომელიც რუსთაველის იუბილესადმი იყო მიძღვნილი, ივანე ჯავახიშვილი გამოვიდა მოხსენებით მეთორმეტე საუკუნის საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული ვითარების შესახებ. ამ საზეიმო დღეს, მოძმე ერების წარმომადგენლებით, მეცნიერებითა და მწერლებით სავსე რუსთაველის თეატრის საკონცერტო დარბაზში, რადიოს საშუალებით კი მთელს საქართველოში, გაისმა ხმა უხუცესი ქართველი ისტორიკოსისა, რომელიც მსმენელებს აცნობდა ჩვენი ხალხის წარსულის საუკეთესო პერიოდს. პრეზიდენტში მჯდომი ივანე ჯავახიშვილი მისთვის ჩვეული სიღინჯით ჰყვებოდა თამარის ძლევა მოსილ ლაშქრობაზე, კულტურის აყვავებასა და დიდს ჰუმანიზმზე. რომელიც რუსთაველის ეპოქის ნიშნობლივ თვისებებს წარმოადგენდნენ. და სწორედ იმ მომენტში, როცა ივანე ჯავახიშვილი შეუდგა თხრობას საქართველოში მონღოლთა შემოსევაზე, როცა ისტორიკოსის მუდამ ზეაწეული და შუბლისაკენ გაფრენილი მარცხენა წარბის ბოლო შეიჩხა (ეს კი ორატორის საზღვარმიჩენილ მღელვარებაზე ანიშნებდა), დარბაზში გამოჩნდა ყაზახეთის სახალხო მომღერალი, ოთხმოცდაათი წლის აკინი დომბრით ხელში. ამ მოხუცის გარეგნობა მიაგავდა იმ მონღოლთა სახეებს, რომელნიც ასე კარგად ჰყავს დახატული ჟამთა აღმწერელს „ქართლის ცხოვრებაში“ და რომლის უნებლიე მოგონებაც, უწინარეს ყოვლისა, ივანე ჯავახიშვილს შეეძლო ამ წუთებში: იყვნეს... თვალითა მცირედ ჰკრიტ და გრემან, განზიდულ და საჩინო... ცხვირითა მდა-

ბალ, ესოდენ, რომელ დაწვნი უმაღლეს იტყვიან ცხვირთა და მცირედნი ოდენ ნესტენი ჩნდიან ცხვირთაო.

ორატორმა რამდენიმე წუთით შეწყვიტა მოხსენება და დარბაზთან ერთად მიესალმა ვიწროდ გაქრილი თვალებით მოჭირალ საბალხო მგოსანს, რომელსაც თავისი ხალხის სახელით მოეტანა სიყვარულით აღსავსე ჰიმნი, მიძღვნილი რუსთაველისა და ქართველი ხალხისადმი.

მთელ ამ სცენაში იყო რაღაც ძალზე დამახასიათებელი. ორივენი—ერთის მხრივ, დიდი ისტორიკოსი, რომელიც თავის ხსოვნაში იტევდა მშობელი ხალხის გმირულ წარსულსა და ბევრ სიდუხჭირეს, ხოლო, მეორეს მხრივ, მონღოლური სახის მოხუცი, რომელსაც მუსიკალური საკრავი ეპკრა ხელთ ნაცვლად ელვარე და ნახევარ მთვარის მსგავსი ხჰლისა,— გამოსთქვამდნენ საერთო სიყვარულს ქართული სიტყვის უდიდესი შემოქმედიადმი.

ივანე ჯავახიშვილი ამ კრებაზე იყო მონაწილე და მოწმე არა მარტო ქართული კულტურის ზეიმისა, არამედ თავისი ხალხის ახალი ისტორიის დღესასწაულისაც საბჭოთა კავშირის სხვა ერების წარმომადგენლებთან ერთად.

მეორედ და უკანასკნელად, დამაწრეთა მოწმობით, ასევე მღელვარე მოხსენება უძღვნა მან ქართული ლიტერატურის ისტორიის შესწავლის საკითხებს და ამ მოხსენების დროს მიიცვალა იგი 1940 წლის 18 ნოემბერს.

ამ ორი მოხსენებით სამუდამოდ დაავალა ივანე ჯავახიშვილმა ქართული მწერლობა.



მარტოოდენ საჯარო გამოსვლებში როდი იჩენდა იგი განსაკუთრებულ ინტერესს ქართული ლიტერატურის ისტორიისადმი.—ივ. ჯავახიშვილს ეკუთვნის მთელი რიგი მონოგრაფიები და წერილები, რომლებშიაც ის დაწვრილებით არკვევს ჩვენი ძველი მწერლობის უაღრესად მნიშვნელოვან საკითხებს. მისი „ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა“ შეიცავს საინტერესო და საგულაუსხმო ცნობებს ლიტერატურ-

რული ძეგლების, ავტორებისა და მათი წარმოშობი წიაღის შესახებ. ასეთ ვე მნიშვნელობის მქონეა ივ. ჯავახიშვილის შესანიშნავი წიგნი „ქართული დამწერლობა ანუ პალეოგრაფია“. მთელი ეპოქა შექქნეს მის მიერ აღმოჩენილმა ხანმეტმა ძეგლებმა; ფრთხილი და დიჯი აზროვნების ნაყოფია ივ. ჯავახიშვილის მოხსენებები და წერილები „ვეფხისტყაოსანზე“.

არა მარტო ძვილი მწერლობა, არამედ ხელოვნებაც—მუსიკა, არქიტექტურა და სხვა—წარმოადგენდნენ ივ. ჯავახიშვილის უშუალო შესწავლის საგანს. მას ეკუთვნის პირველი სერიოზული მონოგრაფია ქართული მუსიკის ისტორიიდან. ყოველივე ეს ცხადყოფდა ივ. ჯავახიშვილის მდიდარ ერუდიციას, მისი კვლევითი არის სიფართოვეს.

ივ. ჯავახიშვილის უმთავრესი დამსახურება კი. რასაკვირველია. საქართველოს მეცნიერული ისტორიის შექმნაში გამოიხატა. ამ დარგში იგი იყო არა მარტო უცილობელი ავტორიტეტი, არამედ ახალი ტიპების დამდგენელი, ნოვატორი და საუკეთესო სისტემატიკოსიც. როცა მკითხველი ეცნობა ივ. ჯავახიშვილის კაპიტალურ ნაშრომებს, არ შეიძლება არ განცვიფრდეს ავტორის უმაგალითო შრომის უნარიანობით, ფართო და მრავალმხრივი განათლებით, ანალიზის იშვიათი სიმახვილით. ჩვენი ისტორიის შესწავლის მკაცრ მეცნიერულ საფუძველზე დაყენების საქმეში ივანე ჯავახიშვილის როლი განუზომელია. ამოკანა, რომელიც არ შეეძლო გადაეწყვიტა გასულ საუკუნეს (მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო სრულად თავმოყრილი და ფილოლოგიურად შესწავლილი მრავალი პირველხარისხოვანი ისტორიული მასალა), ივანე ჯავახიშვილმა ნაწილობრივ მაინც გადაწყვიტა. ამ მხრივ მისი დაუღალავე ძიება სანიმუშო მაგალითი იქნება მომავალი თაობისათვის.

არ შეიძლება ითქვას, თითქოს ივ. ჯავახიშვილს წინაპრები არ ჰყოლოდეს ამ გზაზე. გასული საუკუნის პირველ ნახევარში მოღვაწეობდა ცნობილი მეცნიერი მარი ბროსე, ქართული ფილოლოგიის მამამთავარი და ისტორიკოსი, მეორე ნახევარში კი—დიმიტრი ბაქრაძე. ამ ორმა ადამიანმა დიდი ღვაწლი დასდეს ჩვენი ერის წარსულის შესწავლის საქმეს. მაგრამ

ეს ორი ისტორიკოსი განსაზღვრული იყვნენ მეცნიერულად დადგენილი წყაროების სიმცირით, ისტორიის მომიჯნე დისციპლინების ჩამორჩენილობით ჩვენში იმ დროისათვის. ივანე ჯავახიშვილს წილად ხედა არა მარტო გაგრძელება სახელოვანი წინაპრების მიერ დაწყებული საქმისა, არამედ მრავალ შემთხვევაში ახალი შენობის აგებაც იქ, სადაც მარტოოდენ ცარიელი ადგილი მოიპოვებოდა. ივ. ჯავახიშვილი იძულებული იყო დამოუკიდებლევ შედგომოდა ახალი მასალის მოპოვებას, მის ფილოლოგიურ შესწავლასა და გამომხეურებას, აგრეთვე — დამხმარე დისციპლინების (სამართლის, ნუმიზმატიკის, დიპლომატიკის, პალეოგრაფიისა და სხვ.) ისტორიის სრული სურათის გათვალისწინებას (ყველა ამ საკითხს მან შემდეგ ცალკე შრომები მიუძღვნა), ხოლო პარალელურად თავისი „ქართველი ერის ისტორია“ დაემუშავებინა.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ყოველივე ამის მისაღწევად ივ. ჯავახიშვილს ხელს უწყობდა შესანიშნავი სკოლა, რომელიც მან ყოფ. პეტერბურგის უნივერსიტეტში გაიარა. ივ. ჯავახიშვილი იყო მოწაფე ნიკო მარისა, გენიალური ფილოლოგისა და ენათმეცნიერის, რომლის ლინგვისტური თვალსაზრისი მან ნშეწინვრად გამოიყენა ჩვენი ჯალხის უძველესი, ბნელით მოცულ რეპტების დახასიათებისას (იხ. „ქართველი ერის ისტორიის“ პირველი გამოცემა). უფრო გვიან ივ. ჯავახიშვილმა ბევრი რამ ახალი და ორიგინალური შეკმატა თავის კვლევის მეთოდს.

ასევე მისაბაძი და საუკეთესო თვისება ივ. ჯავახიშვილის, როგორც ისტორიკოსისა, იყო ფაქიზი, კრიტიკული დამოკიდებულება ისტორიული ფაქტებისა და ცნობებისადმი. შეუმოწაებელი და მსუბუქად ნავარაუღევი ჰიპოთეზები მის შრომებში არსად არ გვხვდება. ის იყო მეცნიერი, რომელსაც ორგანულად ეჯავრებოდა გაიოლების აჩრდილი. ამიტომ ყოველი მისი ნაბიჯი ხანგრძლივი მუშაობისა, ფიქრისა და ძიების ნაყოფს წარმოადგენდა.

არაჩვეულებრივი მეცნიერული სინიღისი, — აი რა ახასიათებდა ივ. ჯავახიშვილის დაწყარილსა და ზეპირად თქმულს.

ივ. ჯავახიშვილი დიდხანს ამოწაებდა ხოლმე თვითეულ

დეტალს. რამდენიმე ცნობის ერთმანეთთან შეჯერების შემდეგ გამოჰქონდა საბოლოო დასკვნები. მართალია, მუშაობის ამგვარმა ხასიათმა, ისტორიული ამბების თხრობაში უშუალოდ ჩართულმა და გამოვლინებულმა, თავისებური დალი დაასვა ჯავახიშვილის სტილს—იგი მძიმედ ასათვისებელია და მოკლებულია ფრანგი თუ საუკეთესო რუსი ისტორიკოსების სტილის სიმსუბუქესა და ელვარებას. სამაგიეროდ, ივ. ჯავახიშვილის შრომები დიდხანს დარჩებიან უველაზე სანდო და საორიენტაციო წყაროებად საქართველოს ირავალსაუკუნოვანი ისტორიის შესწავლის დროს.

ქართული ლიტერატურის მუშაკებისა და ფართო საზოგადოებისათვის განსაკუთრებულად საყურადღებო იყო აგრეთვე ივ. ჯავახიშვილის მთელი რიგი ლექციები ძველი საქართველოს ყოფისა და ჩვენი წინაპრების ყოველდღიური სახმარი ნივთების ისტორიიდან. დიდი მნიშვნელობისაა აგრეთვე ის ცნობები, რომელსაც ივ. ჯავახიშვილი გვაწვდის თავის „ქართული სამართლის ისტორიაში“ ჩვენი რეფერების კარზე არსებული ეთიკეტისა, დარბაზობებისა და სხვათა შესახებ. საქართველოს შორეულ წარსულის თემებზე მომუშავე ჩვენი მწერლების მომავალი თაობები მუდამ დავალებული იქნებიან ივანე ჯავახიშვილის ღვაწლით ამ დარგში.

* *

ივანე ჯავახიშვილი იყო არა მარტო დიდი ისტორიკოსი, არამედ დიდი პიროვნებაც. ის არ დაკმაყოფილებულა ჩვენი ხალხის მარტოდენ წარსულის კვლევით. ივ. ჯავახიშვილმა არა მარტო ზედმიწევნით გაიმეორა თავის ხსოვნაში ქართველი ხალხის ისტორიის დიდი ამბავი თუ პატარა შემთხვევა, არამედ თვითონაც შეიტანა ახალი ფურცელი საკუთარი ქვეყნის მომავლის ისტორიაში: იგი იყო ერთ-ერთი დამაარსებელი ქართული უნივერსიტეტისა, სადაც ახალი ქართული ინტელიგენცია აღიზარდა. ამ პირველხარისხოვანი ეროვნული საქმისათვის ბრძოლაში ივანე ჯავახიშვილი შეუპოვარი აღმოჩნდა.

მრავალ საზოგადოებრივ საქმიანობაში ჩაბმული მეცნიერი შემდეგშიაც აგრძელებდა ქართული მოქალაქეობრიობის საუკეთესო ტრადიციებს. თვით მისი ხელწერაც, რომელსაც თითქოს ფოლიანტების გადამწერთა ხელწერა უნდა მოეგონებინა ჩვენთვის, უფრო მხედრულს მიაგავდა, — ამ ერთდღიანი ისტორიკოსის ხელწერის ქართული ასოები, გაფანტულნი და ზოგჯერ უწესრიგოდ ერთმანეთზე გადახლართულნი, მოგვაგონებდნენ იმ სახელმწიფო მოღვაწეების ხელრთვას, რომელნიც სხვადასხვა აქტზე თუ გრაგნილზე აღნიშნავდნენ ხოლმე თავიანთს სახელსა და გვარს წარსულში.

მეცნიერული მუშაობა ივ. ჯავახიშვილს აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ნაწილად მიაჩნდა. ამიტომ სრულიად ბუნებრივი იყო, რომ საკავშირო მთაწერობის მიერ დაჯილდოებული იქნა შრომის წითელი დროშის ორდენით, ხოლო ჩვენმა ქვეყანამ დეპუტატად აირჩია უმაღლეს საბჭოში, სადაც მას სხვებთან ერთად სიტყვით, თუ ხელრთვით უნდა ედასტურებინა თავისი ქვეყნისათვის საჭირო სახელმწიფოებრივი ღონისძიებანი.

ნოემბერი, 1940 წ.

ვანო სარაჯიშვილი

ეს წერილი მიზნად არ ისახავს ვანო სარაჯიშვილის ეოკალური სტილის ანალიზს, რომელიც სპეციალისტის ამოცანას შეადგენს. მ მდინარე წლის შემოდგომაზე სრულდება ოცი წელი გამოჩენილი ქართველი მომღერლის გარდაცვალებიდან და მაშინ სიტყვა მიეცემა უმთავრესად მუსიკალურ საზოგადოებას. ჩვენ მოუთხოვრებით მხოლოდ იმ შთაბეჭდილების შესახებ, რომელიც ვანო სარაჯიშვილის სიმღერისაგან მიგვიღია. ყველაფერი ქვემოთ თქმული ნაწილობრივ ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა და მოულოდნელი არ აღმოჩნდება თუ საოპერო ხელოვნების მცოდნე მასში რაიმე ლაპსუსს შეამჩნევს. გამბედაობას გვმატებს ის აზრი, რომ ასტრონომიის ცოდნა ყოველთვის როდია სავალდებულო იმისათვის. ვინც ნზის ცხოველმყოფელი სხივების ზეგავლენაზე ლაპარაკობს ან მაისის დღეებით არის აღტაცებული.

* *

ხელოვნების ისტორიაში ხშირი მოვლენაა, როცა დიდი ავტორი და დიდი შემსრულებელი ერთად გამოვლენ კულტურის სარბიელზე. ასეთი მაგალითი ჩვენი მუსიკის ისტორიაშიც იცის: ქართული კომპოზიტორული ხელოვნების მწვერვალი იყო და არის—ზაქარია ფალიაშვილი, ხოლო მისი ოპერების საუკეთესო შემსრულებლად ითვლებოდა ვანო სარაჯიშვილი.

როგორც მომღერალს, ვანო სარაჯიშვილს მოხვეჭილი ჰქონდა დიდი სახელი, აუდიტორიის იშვიათი ნდობა და სიყვარ-

რული, მაგრამ მისი სცენიური ამბლუა არასოდეს არ ამეღაფ-
ნებდა თვითკმაყოფილებას ეესტში და, რაც მთავარია, სიმ-
ღერაში. აუდიტორია მუდამ გრძნობს მომღერლის ხმაში ამ-
პარტავენობისა თუ გულწრფელობის ნატამალსაც კი. არა-
ჩვეულებრივი უშუალობა აკავშირებდა ვანო სარაჯიშვილის
ხმას მაყურებელთან, რომელიც ყოველთვის სიყვარულით შეს-
ცქეროდა და გულით უსმენდა მსახიობს. შეიძლება მან ინს-
ტიქტურად იცოდა კიდევაც, რა წამს თვითკმაყოფილების
გრძნობა დაეუფლება ხელოვანს, იგი აცდებდა როგორც ქეშმა-
რიტი შემოქმედი. ვანო სარაჯიშვილი თვითონ იყო გამოხა-
ტულება მაყურებლის უკეთილშობილესი თვისებებისა სცე-
ნაზე. იგი ამ თვისებების გამოცოცხლებას ეწეოდა სცენიდან.
ვ. სარაჯიშვილის სახიობის ზეგავლენის ასეთი ძალა ყველაზე
მძაფრად თავს იჩენდა სწორედ მისი ტირილის დროს,—არა-
ვინ არ ტირიდა ქართული ოპერის რამპის გადაღმა ისე კარ-
გა.ს, ორგანულად და ემოციურად, როგორც ეს მსახიობი.
დონ ხოხეს შემოსვლა ოპერის უკანასკნელ აქტში, აბესალო-
მის მოთქმა (ცნობილი „ვაი ვაი“), მალხაზის განთქმული
„თავო ჩემო“ („დაისი“) ან კიდევ შეუდარებელი მგრძნობია-
რობით შესრულებული გამოსაძახოვარი არია რუსთაველისა
„მშვიდობით“ („თქმულება რუსთაველზე“), — დაუვიწყარია
იმისათვის, ვისაც ეს არიები ვანო სარაჯიშვილის შესრულე-
ბით მოუსმენია. ტირილის თუ მოთქმის ვოკალური ილუზია
ამას იქით შეუძლებელია წაჭადეს... ყოველგვარი სახიობა
მათ შორის ვოკალურად, ნაწილობრივ მაინც ეფემერულია
და ის ლეგენდად რჩება თვით შემოქმედის სიკვდილის შემ-
დეგ, მაგრამ ბედნიერია თაობა, რომლისთვის ვანო სარაჯი-
შვილი სინამდვილე იყო და არა ლეგენდა.

ვ. სარაჯიშვილი უბადლო იყო ტკივილის სიმღერით გად-
მოცევის დროს. ყოველი მწვავე განცდა (ორგანული თუ ფსი-
ქოლოგიური) საერთოდ გამოირიცხავეს დანაწევრებულ მეტყვე-
ლებას და მით უფრო—სიმღერას. ტკივილის ხმიერი ობიექ-
ტივაცია არის გმინვა, დრტვინვა, უკიდურეს შემთხვევაში
კივილი, ცისევე, როგორც სიყვარულისათვის—მარტოოდენ
ჩურჩული! მაგრამ ხელოვნებას საზოგადოდ აქვს ჰიპერბო-
202

ლური ფორმები გამოთქმისა, კერძოდ ვოკალურს კი — სიმღერის წიაღში შერჩეული. ვანო სარაჯიშვილის დიდი ხელოვნება მდგომარეობდა იმაში, რომ სულიერი გმიწვის გადმოცემისას იგი ვოკალური მეტყველების ფორმას სავსებით დამაჯერებელს ხდიდა. მსახიობი თითქოს მართლაც ტიროდა, თავის ტკივილს ფიზიკურად აგრძნობინებდა მაყურებელს... ეს იყო მოთქმა, სულის უღრმეს ფიბრებიდან ამოსული, ზოგჯერ კივილის წსგავს ხმასთან შერეული და განუმეორებელი მელოდიით შეფერილი.

ვანო სარაჯიშვილი არ აკვირებდა აუდიტორიას ხმის უჩვეულო სიძლიერით, არ ატყვევებდა მარტოოდენ გარეგანი გრაციით, არ სრესდა მას ცალკეული რეგისტრების ძლიერი და გრანდიოზული ეფექტით. იგი მსმენელის შინაგან არსებას არხევდა, ჰგვრიდა მას ერუანტელს, — ვანო სარაჯიშვილი ინტიმურად საკირო იყო ამ მსმენელისათვის...

ვ. სარაჯიშვილი შესანიშნავი წარმომადგენელი იყო იტალიური ხელ-ხანი-სი ქართული ოპერის სცენაზე, ბრწყინვალედ ფლობდა მელოდიას და თუ მისი ხმის ძალა ასე თუ ისე შეზღუდული იყო, სამაგიეროდ, ეს ხმა თანაბარი სისავსით ეღერდა ყველა რეგისტრებში. ვ. სარაჯიშვილის ამ თვისებას უმაღლეს ყველა ამჩნევდა მის უჩაქლო ფრაზირებაზე დაკვირვების დროს. სიტყვიერი პროფილის არაჩვეულებრივი რელიეფობის გამო, რომელსაც ორკესტრის ძლიერი ეღერაც ვერ ჩქალავდა. ამასთანავე ვანო სარაჯიშვილი სიმღერაში მოცემული იყო შერწყმა, ბედნიერი შეთავსება ვოკალის ოსტატური დამთავრებულობისა როლის დრამატული მხარის არტისტულ შესრულებასთან.

ვ. სარაჯიშვილის სიმღერისა და თამაშის ხასიათზე დღეს ვრცლად შეუძლიათ იმსჯელონ მათ, რომელთაც თავიანთ მეხსიერებაში შეინახეს მომღერლის ცოცხალი ხმა, უშუალოდ დაკავშირებული ქესტთან, როლის სცენიური განსახიერების ფორმებთან. ვ. სარაჯიშვილის ვოკალური კულტურისათვის მაინც, ჩვენის აზრით, დამახასიათებელი იყო არა მარტო იტალიური ბელ-კანო მისი წმინდა სახით, არა მარტო საყოველთაოდ აღიარებული სრულყოფილობა ვოკალისა და რო-

ლის უნაკლო განსახიერებისა, არამედ ინდივიდუალური ელფერი მისი ფრაზის მელოდიური ქსოვილისა, ნაციონალური ელერა მისი შინაგანად გამთბარი ტემბრისა. ვანო სარაჯიშვილის სიმღერა ატარებდა გარკვეულ მუსიკალურ სტილს, მაგრამ ეს როდია მთავარი. საკმარისი იყო მოსმენა თუნდაც ერთი ფრაზისა ამ მომღერლის შესრულებით, რომ დარწმუნებულნიყავით—ეს ფრაზა არ იყო მარტოოდენ ოპერული სიმღერა საზოგადოდ, არამედ კიდევ რაღაც მეტი, თავისებური და განუმეორებელი. ამ ფრაზას ვერავენ იპლერებდა ისე, როგორც მას ვანო სარაჯიშვილი მღეროდა.

ქვეით ჩვენ კიდევ ვიტყვით რამდენიმე სიტყვას მისი ტემბრის ინდივიდუალობაზე, მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს ერთი დეტალიც:

ვანო სარაჯიშვილს ჩინებულად განვითარებული სუნთქვა ჰქონდა. დღემდე ვერავენ შეეძრება მას ჩვენში მუსიკალური პიესის უკანასკნელი ფრაზის დასრულების მხრივ. ეს ფრაზა ყოველთვის გადაეზრდებოდა ორკესტრს, მიდიოდა სადღაც შორს. სტრუვებდა დასალიერისაკენ მსრბოლი რკალის შთაბეჭდილებას, ერთვოდა ჰორიზონტს, ჰბადებდა თავისებურ პერსპექტივას. მომღერალი ამას სჩადიოდა არა ეფექტისათვის, არამედ როლის დრამატული სახის დასამთავრებლად: ვანო სარაჯიშვილი ყოველთვის იწვოდა სცენაზე და მისი სიმღერის დასასრული ამ დაფერფლვია სრულ ილუზიას იწვევდა. მომხიბლავი იყო ვანო სარაჯიშვილი ამ დროს ოდნავ გადახრილი თავით, შთაგონებულა სახით, თითქოს ამ ქვეყნიდან წასული მინორული ტონების სამყაროში, როცა ძნელი გასარჩევი იყო საზღვრები სრული დადუმებისა და ფრთხილსავით მსუბუქად მრხევი ბგერებისა. და თვითონ მომღერალიც ირრაციონალურად იკარგებოდა ჰორიზონტის კიდესთან.

არ შეიძლება ამ შთაბეჭდილების სიტყვით გადმოცემა. და რა სამწუხაროა, რომ სრულიად ვერ გადმოსცემს მას გრამაფონისათვის ჩაწერილი რამდენიმე სიმღერაც, რომლის დაკვრის დროს ვანო სარაჯიშვილის ვოკალური ფრაზის ბოლოს ასე უმოწყალოდ ნთქავს ფოლადის ნემსისა და ფირფიტის ერთმანეთთან შეხებით წარმოშობილი ხრკიალი.

ყველა როლში ის იყო ჩვენი ვანო სარაჯიშვილი. არც ერთი ქართველი მომღერლის სახელი და ჯვარი არ აღბეჭდილა აფიშებში სხვადასხვა აღფაბეტიით და სხვადასხვა ენაზე ისე ხშირად, როგორც ვანო სარაჯიშვილისა. და მაინც ის არ ყოფილა ტიპი უცხო ქალაქების სასტუმროებში ხშირად ჩამომხტარი „საოპერო ვარსკვლავისა“. მიუხედავად შესანიშნავი მუსიკალური კულტურისა, მიუხედავად იმ შთაბეჭდილებისა, რი.მელსაც ვანო სარაჯიშვილი სტოვებდა უცხოელებზედაც,—იგი მაინც, უწინარეს ყოვლისა, ქართული ვოკალური ხელოვნების მშვენიერა იყო. თავისი საკვირველი ხმის გამომცეპი ძაფები იმ მიწას დაუბრუნა, რომელმაც ისინი წარმოშვა და ჰკვება. ვანო სარაჯიშვილს სძინავს დედაქალაქში, თავისი არტისტული სასახლის გვერდით. არც თუ სახარბიელოა ბედი მუმიებისა, რომელთაც საკოფაგები დაატოვებინეს და სხვა ქვეყნების მუზეუმებში მოუთავსებიათ. დიდ მეფეებს, მხედრებს და შემოქმედთ თავიანთ სამშობლოში უნდა ეძინოთ. სხვაგვარი ხე დღეი ცუდი ბედსწერაა, რომლის შესახებ უფრო ადრე რუსთაველმა ბუნების ირონიად გამოაცხადა.

იგი ჩვენი იყო, შეიძლება არც ერთი მომღერალი არ იყო მასავით ეროვნული. არა მარტო იმიტომ, რომ ქართველი იყო და პირველი შემსრულებელი დიდი ქართველი კომპოზიტორის რეპერტუარისა. არა.

იმიტომ, რომ მისი ხმის ტენზორი იყო არაჩვეულებრივად კოლორიტული, ქართული. იმიტომ, რომ ამ ტენზორს ახასიათებდა თავისებური არქაიკა და პლასტიკური გამომსახველობის ძალა: მის ხმაში ჩარჩენილი იყო კილოები ქაბუკი ჩალვადრების, ტლუ მწვემსების, ღამის მეხრეების სიმღერისა, რონელიც ოდესღაც გაისმოდა მთის ფერდობებზე, მთვარით განათებულ თერმ. რებზე ან კალოობისას...

მისი „ურმული“ შესანიშნავი იყო სწორედ ამ მხრივ.

და როცა ვანო სარაჯიშვილი თეთრ ჩოხაში ან ქართულ ქულაჯაში გამოწყობილი გამოჩნდებოდა სცენაზე, იგი არა

მარტო ხმით, არამედ გარეგნობითაც ამტკიცებდა ქართველის ტიპს თავისი კეთილშობილი რაინდობით, საკუთარი სილამაზის ძალაში ანგარიშმიუცემელი, ბუნებრივი გრაციით. და მაშინაც, როცა ვანო სარაჯიშვილი სტიროდა ან კვდებოდა სცენაზე, ის რჩებოდა ლამაზ და მომხიბლავ რაინდად. ეს იყო სიკვდილი სიყვარულისაგან. სწორედ სიყვარულისა, რაინდობისა და მზის ჰიმნად იყო დაღვრილი იგი და არა პირქუში, ფატალური ძალებისადმი მორჩილების სიმღერად.

* *

ვანო სარაჯიშვილი ქართული საოპერო ხელოვნების დავაჟაციების ეპოქას ეკუთვნის. იგი ახალგაზრდა იყო და მის მოსვლამდე ქართულ ვოკალურ ხელოვნებას არც ჰყოლია დიდი კულტურული სტილის შომღერალი. ვანო სარაჯიშვილი პირველი იყო და სრულყოფილიც.

ვანო სარაჯიშვილი ქართულ სცენაზე მოვიდა თვით ამ სცენის მაისის დღეებში, როგორც უსუფთავესი ოცნება ვაზსკვლავებით მოქედილი ცის ქვეშ. მოხდენილი იყო იგი, გონიერი და მთელი არსებით ამღერებული. როცა ბუნება ჰქმნიდა ვანო სარაჯიშვილს, ის ერთი წამითაც არ დაფიქრებულა საქართველოს ბუღბუღლისათვის რამდენიმე პრივილეგიის—სილამაზისა, ნიჭისა და ხმის ერთბაშად მინიჭებაზე და მან უმაღვე აკოცა ახლად შობილს შუბლზე, ყელთან და თვალებში.

ბუნება საერთოდ იშვიათად ყოფილა ასე უხვი მიწიერი-სადმი და ჩვენთვის, ვანო სარაჯიშვილის მომსწრეთათვის, მისი მსგავსის მოსმენა და ნახვა, ალბათ, ისევე შეუძლებელი იქნება ამიერიდან, როგორც ხელახალი განცდა პირველი სიყვარულისა.

აპრილი, 1944 წ.

მერიკო ანჯაზაჩიძე

(„ოქელა“ და „ივლითი“)

იგი თავისებური მსახიობია. მთელს რიგ როლებში, ოფელიადან მოყოლებული ვიდრე ივლითამდე, ქართულ სცენაზე მომხიბლავად ირხეოდა და მეტყუელებდა, იშვიათი ლირიზმით აღსავსე სახე. საუკეთესო როლებს შორის მან მხოლოდ ერთხელ ამხილა თავისი არტისტული ბუნების უცხო მხარე: დამცინავი, სარკასტიული დამოკიდებულება უდანაშაულო ადამიანისადმი. ეს იყო ტოლერის „კაცი მასაში“, რომელშიაც ის საპატიპროს მცველის როლს ასრულებდა.

ქართულ აუდიტორიას კარგად არ დაუხსომებია ეს მსახიობი ჯონ სინგის „გმირშიაც“. სცენაზე უღარდგლად იცინოდა სველ მინდვრებიდან გამოქცეული გლეხის ჯანმრთელი გოგონა, რომელიც ბალახებისა და ველური ყვავილების სურნელებს აფრქვევდა ირგვლივ, კალათით ხელში იდგა ქობის კედელთან მიყუდებულ კიბეზე და მზით დაძწვარ მუხლებს ათამაშებდა მიჯნურის გასახელებლად.

როცა ამ მსახიობის სცენიურ სახეს იგონებენ, მუდამ თვალწინ ესახებათ პროფილში მდგომი ახალგაზრდა ქალი, ნახევრად დახურული გრძელწამწამებიანი ქუთუთოებით, რაღაც ბავშვური გაოგნების მამხილებელი, წინწამოწეული ქვედა ბაგით. ის ოდნავ თავშეკავებული გაფაციცებით აღეგნებს ხოლმე თვალს მიჯნურის ყოველ ნაბიჯს სცენაზე, მონაწილეა მისი უბედობისა და ძალიან ხშირად უმწეოდ იშვერს ხელს მისკენ, თითქოს სურს გამოსტაცოს მტრებს და საშინელ გარემოცვას.

სუსტი ხმით (რომელიც ზოგჯერ სცენის განათებული რამპის გადაღმა ძლიერ აღწევს) უხმობს ეს ქალი თავის რაინდს, რომელსაც ძალა აღარ შესწევს თავი დააღწიოს მოჯადოებულ წრეს. და როცა ყველა გზები გადაკრული აღმოჩნდება, ის საყვებით ხუჭავს თვალებს, რომელთაც მხოლოდ სიყვარულით აღსავსე ცქერა შეეძლოთ; უმოძრაოდ სტოვებს გაფითრებულ ტუჩებს, რომელნიც ტკბილი, ღამეული ჩურჩულისათვის იღვნიენ მოწოდებულნი, გულზე იკრეფს ხელებს, რომელნიც ასე ამაოდ ცდილობდნენ რბილ სასთუმლად გახდომოდნენ საყვარელ ადამიანს. ის წევს გაუნქრეველად, პროფილში, შავ ფონზე, როგორც ალებასტრისაგან ჩამოსხმული ცხედრის თეთრი მოდელი: მას საწამლავე დაუღევეია ან დამხრჩვალნი ამოუტანიათ მჯინარიდან!

როდესაც ჩვენ ვიგონებთ უკანასკნელ ათეულ წლებში ქართულ სცენაზე განსახიერებულ ოფელიასა და ივლითს, გვაგონდება ვერიკო ანჯაფარიძე, რომელმაც ასეთის გრაციით მოგვითხრო მათი ლირიკული თავგადასავალი.

* *

შეიძლება არც ერთმა ქართველმა მსახიობმა არ იცოდეს კოსტიუმის ისე კარგად შერჩევა, როგორც ვერიკო ანჯაფარიძემ. ეს აუცილებელიც იყო მისი თამაშის სტილისათვის. რაგინდ დიდ ემოციას არ უზიარებდეს ვერიკო ანჯაფარიძე თავის სცენიურ ორეულს, რაგინდ არ ავალებდეს ქარბი მგრძნობიარობა ამ მსახიობს წრეგადაღებულ მოქმედებას, მისი თამაშის არსებითი ხასიათი მაინც გარეგნული წერილობების მკაცრად დაცვაში მდგომარეობს. უკიდურესად გამძაფრებული დრამატული კოლიზიის დროსაც ის არ ივიწყებს ეესტსა და მიმოხერას შეუფარდოს თავისი სულიერი ტკივილები თუ ამოძახილები, და ასეთს მომენტებში ვერიკო ანჯაფარიძე შესანიშნავად იყენებს კოსტიუმს.

დე-სანტოსი სწყვილის განდგომილ აკოსტას. ქვევით, სცენის მარჯვენა კუთხეში, ერთად შექუჩებულ და შეძრწუნებულ

ხალხის გროვაში დგას ივლითი, რომელიც თავდახრილი ის-
მენს შეჩვენების სიტყვებს. ყველა, მათ შორის ივლითიც,
იძულებული იყო გასცლოდა აკოსტას, მაგრამ იმ წამ-
სვე, როცა დე-სანტოსი აკოსტას უქადის ქალის აღერსს მოკ-
ლებულ მომავალს, ივლითი, მხოლოდ ერთხელ შეჰკვივლებს
სავსე ხმით და მიფრინავს დაწყევლილისაკენ. ამ სცენიურ
ეპიზოდს ვერიკო ანჯაფარიძე ასრულებს იშვიათი ოსტა-
ტობით: ის იშვერს ხელებს წინ, მიეშურება აკოსტასაკენ,
თითქოს მთლიანად გამოყოფილი არა მარტო მხდელი
თანამოძმეებისაგან, არამედ საკუთარი სამოსელისაგანაც: მი-
სი მსუბუქი, მოფრიალე კაბის ბოლო და სამკლავები თით-
ქოს რჩებიან უკან, აკოსტასაკენ კი მიემართება ყველა ზნეობ-
რივი და მატერიალური ხუნდისაგან განთავისუფლებული
ქალწული: ტანსაცმელი შესანიშნავად ეხმარება მსახიობს
ამ მომენტში, ის ეთანხმება გაქცევის რიტმს,—გრძელი
ტოტები, რომელნიც თითქოს გზაზე რჩებიან, მანძილის სრულს
ილუზიას ჰქმნიან სცენაზე.

ოფელიას როლში ვერიკო ანჯაფარიძეს ეცვა გამქვირვალე,
მსუბუქი კაბა, ისეთი მსუბუქი, როგორიც ოფელიას ბავშვეუ-
რად მეოცნებე გონებას შეეფტებოდა; ყვავილებით ხელში
მღეროდა ის—„ხვალ ვალენტიანას დღე არის...“—და მისი
გამხდარი ხელები და სამოსელის სიმსუბუქე რაღაც ცოცხა-
ლი ზღაპრის შთაბეჭდილებას სტოვებდნენ.

და არა მარტო ტანსაცმელს,—ვერიკო ანჯაფარიძე შესა-
ნიშნავად იყენებს სცენიურ რეკვიზიტსაც: კედელს, ფარდებს,
სავარძლებსაც კი.

სინაგოგისაკენ აკოსტას გაქცევის შემდეგ, რომელსაც წინ
უსწრებდა მისი შეხვედრა ბრმა დედასთან, სცენაზე მარტოდ
დარჩენილი ივლითი შეფრინდება სკამზე, რომელსაც შუაზე
გადაჭრილი ვაზის ფორმა აქვს, მოთავსდება შიგ დიდი თაი-
გულივით. და ავსებს მას. მსახიობის ხელები არ სცილდებიან
ვაზის კიდევებს, ის მთლიანად მის გულშია მოქცეული. და
როცა ივლითი ვერაფერს გააწყობს კივილით (სურს უკან და-

აბრუნოს აკოსტა), დაემხობა სკამის კიდეს, თავს რგავს ხე-
ლებში და მაშინ სკამი და მსახიობი ერთ მთლიან გორელიეფს
ჰქმნიან.

ეს დეტალებია.

ვერიკო ანჯაფარიძემ იცის, შეიძლება ქვეშეცნეულადაც,
რომ განსაკუთრებულ ეფექტს მისი თამაში აღწევს მაშინ, რო-
ცა ის ზედმიწევნით, პირდაპირ აკვარელისებური სიფაქიზით
ამუშავებს ქესტს, სახის ყოველ მოძრაობას. არ არის შემთხვე-
ვითი, რომ თავის საუკეთესო როლებში ვერიკო ანჯაფარიძე,
უმთავრესად, პროფილით არის მიქცეული მაყურებლისაკენ.
მსახიობის მიზანია შექმნას მთლიანი გამმა განწყობილებისა
სცენაზე მიჯნურთან, ამიტომაც ის პირდაპირ მხოლოდ ამ
მიჯნურს უცქერის, აუდიტორიას კი მარტოოდენ სცენიური
ურთიერთობის გარეგნული ანარეკლით ასაჩუქრებს. იმდენად
დიდი ინტიმობით არის ის დაკავშირებული თავისი ცხოვრე-
ბის ერთადერთ მეგობართან სცენაზე, რომ თითქოს არც სურს
მაყურებლის ფხიზელი თვალი ჩაერიოს ამ ინტიმობაში.

აქედან გამომდინარეობს ვერიკო ანჯაფარიძის თამაშის პლას-
ტიკური სტილი.

ვერიკო ანჯაფარიძე ხშირად მიმართავს თამაშის დროს გა-
რეგნული მდუმარების დაცვის ხერხს,—როცა მსახიობის მიერ
მკაფიოდ არაფერია თქმული თავის ნამდვილ სულიერ მდგომა-
რეობაზე და მისი ამოკითხვა მაყურებლისათვის მიუნდვია.

ქორწილის ჯამს ივლითი ქმართან ხელიხელ გაყრილი დადის
შოკეკავეთა შორის. სცენაზე საზეიმო განწყობილებაა, ყვე-
ლანი იცავენ მუსიკის რიტმს, ივლითიც ამ რიტმს მისდევს,
მსახიობი არც ერთი ხაზგასმული მიმოხვრით ან გრიმასით არ
ამჟღავნებს თავის სულიერ განწყობილებას, მაგრამ შეკავებუ-
ლი მოძრაობით, გაყინული სხეულით მას მაინც შეაქვს დისო-
ნანსი საერთო რიტმში. დარბაზი კარგად ამჩნევს, რომ ივლი-
თი მხოლოდ ფიზიკურად არის აქ და რომ ნამდვილად ის
სხვაგან იმყოფება, რომ მთლიანად სხვას ეკუთვნის. და ის,
რაზედაც მსახიობი სდუმს და განსაკუთრებული მიმიკით არ
ამხელს, მაყურებლისათვის სავსებით ცხადი ხდება მსახიობის
მთელ ფიგურაზე დაკვირვებით.

ეს მოჩვენებითი მღუმარება არსებითზე, უმთავრესზე, რაც სცენიური სახის შიგნით ხდება, შეადგენს ვერიკო ანჯათარძის თამაშის ერთ-ერთს დამახასიათებელ მხარეს. უმწეობისა და სასოწარკვეთილების გამოსახვის მომენტებში მსახიობი ხშირად იცავს ამ სტილს. ძველი, მელოდრამატული სკოლის მსახიობები კი უსათუოდ მიმართავდნენ თვალებს. (უნუგემო გამომეტყველება, ცრემლი), სხვადასხვა სენტიმენტალურ მიმობრას. ვერიკო ანჯათარძე მიმართავს მთელი თავისი სხეულის კორპუსს,—ხელებს, ტანს, სახის პროფილს; მსახიობი უმოქმედოდ სტოვებს მათ: ხელები თითქოს მას აღარ ეკუთვნიან, ქვედა ბაგე უმოძრაო რჩება, თვალები არაფერს განსაკუთრებულს არ მოგვითხრობენ. და ეს მოჩვენებითი დაღლილობა ჰქმნის ნამდვილი სასოწარკვეთილების ატმოსფეროს სცენაზე,—აღამიანი აღიარებს თავის უმწეობას ფატალური ძალის წინაშე.

ამგვარად ასრულებს ვერიკო ანჯათარძე ივდითს. ის კი არ მოუწოდებს სცენაზე მყოფთ ან მაყურებელს ჩვეულებრივი თანაზიარობისათვის დიდი მწუხარების ჟამს (მისი გრაციოზული ბუნება თითქოს არც საჭიროებს ასეთ ღარიბულ ხარკს), არამედ მღუმარედ საყვედურობს მათ, რომ აქამდე მიიყვანეს, რომ შესაფერისად ვერ დააფასეს იგი.

* *

ვერიკო ანჯათარძემ იცის წამიერი განათება ამ ლირიკული სახის.

აკოსტას შეჩვენების შემდეგ, როცა ყველანი სტოვებენ სცენას, ივდითი აღის კიბეზე, მას უკან მიჰყვება აკოსტა და ზემოთ, კიბის უკანასკნელ საფეხურზე, მსახიობი ნელა იბრუნებს პირს აკოსტასაკენ და ასევე ნელა, თანდათანობით იღიმება. ეს ღიმილი დაუფიწყარია: არაჩვეულებრივი ნათელი ეფინება არა მარტო მსახიობის სახეს, არამედ სცენის მოედანს მთლიანად,—ეს ღიმილი თითქოს აძლიერებს ელექტრონის შუქსაც. მაგრამ ასეთს მომენტში ვერიკო ანჯათარძე არ სცილდება ზომიერების ფარგლებს.

არიან მსახიობები, რომლებსათვის მთავარია რამდენიმე ეფექტიანი მიზანსცენის ჩატარება და არა საერთო სცენიური სურათი. ვერიკო ანჯაფარიძე არასოდეს არ მიმართავს გადაქარბებულ მგრძობიარობას გარეგანი ეფექტის მისაღწევად, მისთვის მთავარია ქესტების, გამომეტყველებისა და ცალკე რეპლიკის საერთო ქსოვილი. ამიტომაც არ აქვს მსახიობს ცარიელი ადგილები, ის ყოველთვის მონაწილეობს სცენიურ ატმოსფეროში, მაშინაც კი, როცა სცენაზე არ იმყოფება. მსახიობი თანდათანობით შლის თავის არტისტულ ბუნებას, როგორც ფერადოვან მარაოს.

სცენაზე პირველი გამოჩენის დროს ვერიკო ანჯაფარიძე იშვიათად უშვებს ისეთს მიზანსცენას, რომელიც ერთბაშად გახსნიდა როლის ხასიათს. არტისტი დიდხანს სტოვებს მაყურებელს მომლოდინედ და სწორედ ამის გამოა, რომ სცენიდან გასულს მას კულისებშიც მიჰყვება მაყურებლის ინტერესი,—ეს მაყურებელი მოუთმენლად ელის მის ხელახლა გამოჩენას. აუდიტორიის ასეთი ლოდინი ვერიკო ანჯაფარიძის დიდი მონაპოვარია და მოწმობს მსახიობის შესანიშნავ თეატრალურ სკოლას.

ვერიკო ანჯაფარიძე მეორე ან მესამე მოქმედებიდან იწყებს დარბაზის ლოდინის გამართლებას და ამთავრებს მას ურთულესი სცენიური ამოცანის ბრწყინვალე გადაწყვეტით: არავინ არ კვდება ქართულ სცენაზე ისე კარგად, როგორც ვერიკო ანჯაფარიძე.

ასეთს მომენტებში მსახიობის თამაში არ იწვევს ჩვეულებრივი სიბრალულის გრძობას; ის სავსებით ბუნებრივად იწყებს ფარულ ბრძოლას შინაგან, ფიზიკურ ტკივილებთან. მან იცის, რომ ადამიანი უაღრესად სერიოზული ხდება სიკვდილის წუთებში და ყალბი, ოპერული ქესტებისათვის მას არ სცალია. ამასვე ავალებს მსახიობს სცენიური სახის მთლიანობაც. იგი ერთსა და იმავე დროს ცდილობს—არ ამხილოს თავისი სასიკვდილო აგონია (ეს მას სცენაზე მყოფთათვის სჭირდება) და იმავე დროს მაყურებელიც მიახვედროს, რომ მის სხეულში დაწყებულია რღვევისა და დაშლის პროცესი,—სახე

ფიქრდება, სხეულს კონველსიური თრთოლვა აიტანს და შემდეგ რაღაც ნაძალადევი ძილის მსგავსი ეუფლება... ბოლოს ის წევს გაუნძრევლად, გამოუთქმელი საყვედური შერჩენია წინ წაწეულ ბაგეზე, თითქოს ეუბნება ყველას, რომ სიკვდილი ნებაყოფლობით მიიღო იმ უხერხულობის დასამთავრებლად, რომელსაც მისი ყოფნა იწვევდა სიყვარულის უსუფთავესი მელოდისადმი სმენადახშულთა შორის.

* *

საუკეთესო თანამედროვე მსახიობთა შორის, რომელნიც საბჭოთა კავშირის სცენას ამშვენებენ, ვერიკო ანჯაფარიძე განცალკევებით დგას. უკანასკნელი ორი ათეული წლების განმავლობაში თბილისს ახსოვს მათ მიერ შესრულებული როლები. აქ იყო ექსცენტრული ბაბანოვა, საყოფაცხოვრებო ტიპების იშვიათი მხატვარი გლიზერი, გრაციოზული ალისა კოონენი და სხვები. უკანასკნელ წლებში იშვიათად გამოდიოდა და ახლა ისევ დაუბრუნდა ქართულ სცენას ნინო ჩხეიძე.

ვერიკო ანჯაფარიძის თამაშის სტილი სავსებით განსხვავდება ზემოთ დასახელებულ მსახიობთა თამაშის მანერისაგან. მას არაფერი საერთო არა აქვს ნინო ჩხეიძის ემოციონალიზმთან, გლიზერის ნიღაბებთან, ალისა კოონენის საგრძნობ ხელოვნურობასთან.

ვერიკო ანჯაფარიძე ვერ დგას შესაფერ სიმალლეზე საყოფაცხოვრებო პიესებში, იგი არ არის ქანრული სტილის მსახიობი, როგორც, მაგალითად, გლიზერი ან ჩვენი ნიქიერი ცეცილია თაყაიშვილი. ვერიკო ანჯაფარიძის თამაშის პლასტიკა, შინაგანი ლირიზმი, მთელი მისი გარეგნობა უარპყოფს მსახიობის გამოსვლას ასეთს პიესებში.

ვერიკო ანჯაფარიძე უმთავრესად კლასიკური რეპერტუარის მსახიობია, ფართო დიაპაზონისა და განზოგადოების არტიტი. ის დიდხანს მოუთხოვდა ქართველ მაყურებელს ახალგაზრდა ქალის უბედურ თავგადასავალს, ქალის, რომე-

ლიც სიყვარულისათვის იყო გაჩენილი და ბოლოს იძულებული გახდა სიკვდილით გაქცეოდა გადაულახველ დაბრკოლებებს.

თუ ვერიკო ანჯაფარიძე ოდესმე ითამაშებს იბსენის ჰედდა გაბლერს, იგი ერთხელ კიდევ გაიმეორებს თავისი სცენიური ორეულის თავგადასავალს,—უკვე ხანდაზმულობის პერიოდში და არისტოკრატიული ზიზღით გონებაშეზღუდული ქმრისადმი, ნამდვილი სიყვარულის მიმართ ყრუ ადამიანებისადმი.

1940 წ.

†

და მ ა ტ ე მ ა 11

დ ი ვ ა ნ ა ზ ე რ ი ძ ი ბ ა ნ ი

ტაციტი, ჰენდელი და საქართველო

აქვს თავისი ბედი ისტორიულ ეპიზოდებსაც.

საქართველოს წარსულიდან ევროპულ ლიტერატურაში განსაკუთრებული ყურადღება წილად ხვდა ორ პირს: ქეთევან დედოფალს (მე-16—17 საუკ.) და იბერიის მეფის ფარსმან პირველის ვაჟს რადამისტს (I საუკუნის პირველი ნახევარი ჩვ. წ. აღ.). ქეთევანის თავგადასავლით დაინტერესებულა განთქმული გერმანელი დრამატურგი ანდრეას გრიფიუსი (Andreas Gryphius) (1616—1664), რომელსაც დაუწერია ტრაგედია „ეკატერინე ქართველი“-ს („Katharina vom Georgien“, 1657 წ.) სახელწოდებით. ქართველი მკითხველისათვის სრულიად უცნობია ეს თხზულება ბაროკოს ეპოქის დიდი წარმომადგენლისა, რომლის შემოქმედება ასე საფუძვლიანად არის შესწავლილი ევროპელი მკვლევარების მიერ. მას სპეციალური მონოგრაფია უძღვნა ფრ. გუნდოლფმა, ავტორმა გახმაურებული შრომებისა გოეთესა და შექსპირის შესახებ.

უფრო საინტერესოა რადამისტის თავგადასავლის გამოდახილი დასავლეთის ლიტერატურასა და მუსიკაში.

როგორც ცნობილია, რადამისტისა და მისი მეუღლის ზენობიას დრამატული ამბებით აღსავსე ისტორია ბრწყინვალედ აქვს მოთხრობილი I—II საუკ. გამოჩენილ რომაელ ისტორიკოსს ტაციტს თავისი „ანალები“-ს (ქრონიკების) XII წიგნში. ეს ნაწარმოები ერთ-ერთი ძირითადი ქმნილებაა ანტიკური ეპოქის უდიდესი მემკვიდრისა.¹ მისი ცნობები ყვე-

¹ ტაციტის პიროვნებისა და მოღვაწეობის შესახებ იხ. პროფ. გრეკისი, „ტაციტი“, 1946, (რუსულად).

ლაზე სანდო და ვრცელ მასალას წარმოადგენს ფარსმან პირველისა და საერთოდ I—II საუკ. იბერიის შესახებ¹.

ტაციტის „ანალებს“ ხშირად მიმართავდნენ ჩვენი წარსულის მკვლევარნი. უკანასკნელად ფარსმანის მეფობას რომელი მემატრიანის ცნობათა მიხედვით მოკლედ მოგვეთხრობს აკად. ს. ჯანაშიას, ივ. ჯავახიშვილის და ნიკ. ბერძენიშვილის „საქართველოს ისტორია“² და გერ. ქიქოძე თავის წერილში „ძველი იბერიელების ფსიქოლოგიიდან“.³

ტაციტის „ანალები“ საფუძვლად დაედო ფრანგი დრამატურგის პროსპერ ჟოლიო კრიბილიონ-უფროსის (1674—1762) ტრაგედიას „რადამისტი და ზენობია“ (1711). ეს შედეგრი თავის დროზე დიდი წარმატებით იღვმებოდა ფრანგულ სცენაზე. პიესის რუსული თარგმანი, ლექსად შესრულებული სტ. ვისკოვატოვის მიერ, 1810 წელს გამოიცა და სცენაზედაც ასრულებდნენ. კრიბილიონის ტრაგედიის ახალი რუსული თარგმანის ნაწყვეტი დაბეჭდილია „დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ქრესტომათიაში“⁴. იგივე სიუჟეტი დაამუშავა ალ. გრიბოედოვმა, რომლის ნაწარმოებსაც „რადამისტი და ზენობია“ ეწოდება⁵.

ქართულ ლიტერატურაში დღემდე არ მიუქცევიათ ყურადღება იმ ფაქტისათვის, რომ რადამისტისა და ზენობიას თავგადასავალს მართო ლიტერატურაში როდი ჰქონია გამოცხილი. ტაციტის მიერ დრამატულად დაძაბული სტილით მოთხრობილი ეპიზოდი საქართველოს ისტორიისა გამოუყენებია ფრიდრიჰ ჰენდელს (1685—1759). 1720 წელს ლონდო-

¹ ტაციტი, თხზულებანი, მოდესტოვის თარგმანი (რუს.), აგრეთვე—ლათინური, „ძველი მწერლების—ბერძნებისა და რომაელების—ცნობები სკვიითიისა და კავკასიის შესახებ“ (რუს.) ტომი II, ნაკვეთი I, გვ. 241—246.

² ქართ. გამოც., 1943 წ. გვ. 71; (რუს. გამოც., 1946, გვ. 81).

³ გ. ქიქოძე, „ეტიუდები და პორტრეტები“, 1946.

⁴ „XVIII საუკუნე, მოსკოვი, 1937“, გვ. 195—203; მ. ტალოვის მიერ თარგმნილია მესამე მოქმედების მეხუთე სცენა. იქვეა რამდენიმე ილუსტრაცია ტრაგედიის ძველი, ფრანგული გამოცემიდან.

⁵ დაწვრ. იხ. ვანო შადურაი, „გრიბოედოვი და ქართული კულტურა“, თბილისი, 1946, გვ. 54—55 (რუს.).

ნის იტალიურ ოპერაში დაიდგა მუსიკის ამ გიგანტის ოპერა „რადამისტი“ („Radamisto“), რომელსაც ნამდვილი სენსაცია გამოუწვევია. იგი შვიდი წლის მანძილზე სცენიდან არ ჩამოდიოდა. „ამ ოპერაში არის რადამისტის ერთი არია „Omnia cara di mia sposa“ (იტალ. „ძვირფასი აჩრდილი ჩემი ნეუღლისა“), რომელსაც აქამდე არ დაუკარგავს ძალა ადამიანთა გულების შერხვევისა“, — წერს ე. ბრაუნდო¹. როგორც ამ არიას, ისე ოპერის სტრუქტურის ცალკეულ ნაწილებს ეხება რომენ როლანი²; ჰენდელის ნაწარმოები გაკვრით მოხსენებული აქვს ცნობილ მუსიკის მკოდნე ჰ. კრეჩმარს³ და სხვ.

¹ ე. ბრაუნდო, „მუსიკის საზოგადო ისტორია“, ტ. II, გვ. 37 (რუს.). შდრ. ჰუგო რიმანი, „მუსიკალური ლექსიკონი“, 1901, გვ. 326 (რუს. თარგ.).

² რომენ როლანი, „ჰენდელი“. თხზულებათა კრებული, ტ. XVII, გვ. გვ. 57, 90 (შენიშვნაში), 91 (შენიშვნა) და სხვ. (რუს. თარგ.).

³ ჰ. კრეჩმარი, „ოპერის ისტორია“, 1919 (რუს. თარგ. 1925, გვ. 128). ჰენდელის ამ ოპერას არ ასახელებს კ. ნეფი თავის მშენიერის ნაშრომში (იხ. კარლ ნეფი, „დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორია“, მეორე გამოცემა, გადამუშავებული და შეესებოდა თარგმანი ბ. ვ. ასაფი ევის (იგორ გლუბოვის) მიერ გერმანული ნაშრომის ფრანგული, შემოკლებული თარგმანიდან, მოსკოვი, 1938. (ჰენდელის შეს. გვ. 188—191).

დამატებით აღვნიშნავთ შემდეგს:

ჰენდელს თავისი ოპერა დაუდგამს 1720 წ. 27 აპრილს თეატრ Haymarket-ში (როლანი, ციტ. თხზ. გვ. 56—57); კომპოზიტორს სწორედ ამ, თავისი პირველი ოპერით, გაუხსნია „საოპერო აკადემია“ (იხ. მასალები და დოკუმენტები მუსიკის ისტორიიდან, ტ. II, XVIII საუკუნე (იტალია; საფრანგეთი, გერმანია, ინგლისი, მოსკოვი (რუს.), 1934, ქრესტომათიის ბოლოს, ქარტახე). ოპერა ავტორს მიუძღვნია კაროლისადმი (როლანი, ციტ. თხზ., გვ. 57; შდრ. „მასალები“... გვ. 564, სადაც დაბეჭდილია თარგმანი ჰენდელის ამ მიძღვნის ნაწყვეტისა). 1722 წელს „რადამისტი“ იდგებოდა ჰამბურგში მატესონის თარგმანით (როლანი, გვ. 57). ჰენდელის ოპერის ტექსტი კი ეკუთვნის ჰაიმს (იქვე, შენიშვნაში). „რადამისტოში“ ხმები შემდეგნაირადაა განაწილებული: 4 სოპრანო, 1 ალტი, 1 ტენორი და 1 ბასი (როლანი. გვ. 90); თვით რადამისტის დასაწყისი არია ყოფილა: *Sommi dei...* (იქვე, გვ. 91).

ჰენდელის თხზულებათა სრული კრებული (100 ტომად) გამოცემული აქვს მის ბიოგრაფს ფრიდრიხ კრიხანდერს, ხოლო „რადამისტი“ ამ გამოცემის 63-ე ტომშია მოთავსებული. (როლანი, გვ. 143, იხ. იქვე — ბიბლიოგრაფია ჰენდელზე; შდრ. ე. ბრაუნდო, ციტ. თხზ., გვ. 62).

აუცილებელია ამ ოპერის მოძებნა, სიტყვიერი ტექსტის იტალიურიდან თარგმნა და, თუ შესაძლებელი იქნება, ჩვენი ოპერის სცენაზე დადგმა.

ამჟამად, როცა მცხეთის არქეოლოგიურმა გათხრებმა ჩვენი ქვეყნის ანტიკური ეპოქის წარსული აამეტყველეს, როცა არმაზის ციხის კედლებმა ისევ დაინახეს ქართული ცა, ხოლო ფარსმან პირველის თანამედროვეთა იარაღებმა და ძვირფასი თვლებით მოოქვილმა სამკაულებმა ისევ გამოსცეს ელვარება,—კარგი იქნებოდა თუ ამ ეროვნულ სიხარულს დაამშვენებდა ჰენდელის დიადი მუსიკის ხმებიც, ორასოცდახუთი წლის წინათ ასე რომ აღელვებდა ინგლისელ საზოგადოებას, რომელიც მცხეთისაკენ ლტოლვილი იბერიელი უფლისწულისა და მისი მეუღლის მოთქმას ისმენდა ლონდონის იტალიურ ოპერაში.

1946 წ.

ლეონარდო და ვინჩი და სულხან-საბა ორბელიანი

(ერთი იგავ-არაკის ბენეფისის გამო)

სულხან-საბა ორბელიანს აქვს არაკი, რომელიც „სიბრძნე სიცრუისას“ უკანასკნელი გამოცემის რედაქტორს კარგად აქვს დასურათებული: „მთიელი და კაკლის ხე“. აი ეს არაკიც:

„კაცი ვინმე იყო, ზეგანთა აღჯთჳ მყოფი, რომელსა წალკოტი არა ენახა ჩამოვიდა ბართა ადგილთა, წალკოტი ნახა. შევიდა შიგან და ყოველივე ნახა: ხეხილი, მწვანელი. დია მოეწონა და ღმერთს მადლობა მისცა:—ყველა კარგად გაგირიგებია და ეს ავადო; ცოტას ბალახისათვის ნესვი მოგიბაშს და დიდის ხისათვის ნიგოზიო!—მიიარ-მოიარა და ნიგოზთა ძირსა დაეძინა მოვიდა ყვავი, ზედ შემოჯდა, კაკალი ჩამოაგდო. მას კაცს შუბლში დაეცა და გაუტეხა. აღდგა კაცი იგი და თქვა:—ღმერთო, შენ უკეთ გაგირიგებიაო. თუ იქ ამისგან უდიდესი ბმოდა, თავს გამიკყელტაო“¹.

პროფ. ალ. ცაგარელის რუსული თარგმანის ახალ გამოცემაში ეს არაკი აგრეთვე დასათაურებულია, როგორც „მთიელი და კაკლის ხე“².

საბას ნაწარმოების ანალოგიური იგავ-არაკი მოიპოვება ვარდანის იგავების ცნობილ კრებულში, რომელიც აკ. ნ. მარმა გამოსცა³. არაკს ეწოდება „ნიგოზი და საზამთრო“. ეს უკანასკნელი გვხვდება ვარდანის კრებულის არაბულ თარგმანშიაც⁴ და საერთოდ აღმოსავლურ წარმოშობისად.

¹ „სიბრძნე სიცრუისა“, ს. იორდანიშვილის რედაქციით. თბილისი, 1938, გვ. 27—28.

² „Мудрость жпн“, пер. Ал. Цагарели. Редакция, предисл. и примеч. С. Иорданшвили, литредакция Ю. Н. Тынянова. Тбилиси, 1939, стр. 28.

³ Н. Марр. Сборник притч Вардана, ч. I, стр. 211—212.

⁴ Сборник..., გვ. 5 (იხ. ტაბულის № 128)

ითვლება¹. არაკი მოთავესებულია კერძოდ აღნიშნული კრებულის იმ რედაქციაში, რომელიც „მელის წიგნის“ სახელით არის ცნობილი. იგავი თარგმნილია ქართულადაც. თარგმანი ეკუთვნის მე-18 საუკუნის მიწურულს². არაკს სათაურად აქვს ნიგოზი და საზამთრო³.

საბას „მთიელი და კაკლის ხეს“ ნათესაობა „მელის წიგნის“ იგავთან აღნიშნული აქვთ ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსებსა და ფილოლოგებს⁴ დღემდე არ დაუსახელებიათ კავკასიურ ფოლკლორში არსებული იგივე არაკი, რომელიც რუსულად გამოქვეყნდა 1927 წელს. აი ამ არაკის ზუსტი თარგმანი:

„ყუმბიხელი კაკლის ხის ქვეშ“

ერთი ყუმბიხელი ზურგით იწვა კაკლის ხის ქვეშ, გრილოში.

ასეთს დიდს ხეზე მან შენიშნა მხარჯა მცირე ნაყოფები—კაკლები და, გაიხედა რა გვერდზე, წვრილ ღეროებზე დაინახა დიდი გოგრები.

1 და თავისთვის თქვა:

— ეტყობა ღმერთმა ვერ შესძლო მათი შექმნა ისე, როგორც საჭირო იყო: ასეთს დიდ ხეზე უნდა იყოს ასეთივე დიდი ნაყოფები, ხოლო პატარა ღეროზე—პატარები.

ამ დროს ხიდან ჩამოვარდა ერთი კაკალი და ცხვირზე მოხვდა.

— აჰ, რა!—შეჰყვირა ყუმბიხელმა,—გფიცებით, უფალმა შესძლო მათი შექმნა ამ ხეზე რომ ის გოგრები ყოფილიყო, მაშინ ჩემი თავი ახლა ნაკუწ-ნაკუწად იქნებოდა დაფლეთილი“⁵.

საბას არაკი კავკასიურს ენათესავენ. აღსანიშნავია, რომ ქართული არაკის პერსონაჟი მთიელია („ზეგანთა ალაგთა მყოფი“), თუმცა დეტალებით იგი „მელის წიგნის“ ვარიანტს უფრო უახლოვდება. დაღისტანში ეს არაკი ქართულიდან უნდა იყოს შესული, ან კიდევ „მელის წიგნის“ არაბული ვერსიიდან. მეორე შესაძლებლობის წინააღმდეგ კი ლაპარაკი

¹ Сборник..., გვ. 247.

² ალ. ბარამიძე, ნარკვევები ქართ. ლიტ. ისტორიიდან, II, 436. თბილისი, 1940.

³ იხ. „მელის წიგნი“, ე. თაყაიშვილის რედ. ტფილისი, 1899.

⁴ კ. კეკელიძე, ქართ. ლიტ. ისტორია, II, 432, თბილისი, 1941; ალ. ბარამიძე, ნარკვევები... II, 271, 1940; „Мудроеть лжи“, 201 და სხვ.

⁵ Дагестанские сказки, вып. I, стр. 17. Махач-Кала, 1927.

კობს ის, რომ დალისტნურ იგავ-არაკს არ ახასიათებს მრავალსიტყვაობა, რომელიც ამ იგავის საერთო გავრცელებულ ვარიანტებს ემჩნევათ.

საბას „მთიელი და კაკლის ხეს“ დაახლოება კავკასიურ ფოლკლორთან კიდევ იმიტომაა აუცილებელი, რომ ქართველი ავტორის არანაკლებ ცნობილი არაკი — „კუ და მორიელიც“ — სხვა წყაროებთან ერთად (ეზოპე, „ანვარი სოჰაილი“, „პანჩატანტრა“) ავარულ წიაღთანაც არის დაკავშირებული¹.

* *

გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია საბას მეორე არაკის — „სადაფი და კირჩხიბის“ ანალოგიების ძიების საკითხი. აი ეს არაკიც:

„ზღვასა შინა რა სადაფი ვალს, პირაშკმული არის ოდეს კირჩხიბს ნახავს პირს შეიკრავს. კირჩხიბი რა ახლოს მივა, პირთან ფერხს მიადგამს. რა პირს ცოტაც არის გააღებს, ფერხს შეუყოფს, ნელ-ნელა შევა შიგრა ც სიცოცხლე ძვეს შესჭამს“².

იყო ცდა ამ იგავის გამოყვანისა ბასილი კესარიელის „ფიზიოლოგიდან“. ამ შეცდომის მიზეზი შემდეგია:

ვარდანის კრებულში მოიპოვება არაკი „მხეცი კეთილსურნელოვანი პირით“, რომელიც ნ. მარს რუსულად აქვს თარგმნილი და ქართულად ასე გამოიყურება:

„არის ზღვაში ცხოველი. მზრებში იგი სუსტია და არ შეუძლია ინადროს: მიდის ზღვის კუთხეში, სადაც ბევრი თევზია და, ლოდქვეშ ჩასაფრებული, ალებს ხახას; მისი პირი გამოსცემს სასიამოვნო სურნელს, რითაც სივრცეს ავსებს. სურნელი იზიდავს ყველა თევზს და ისინი შედიან მის მუცელში; რადგან ცხოველს დიდი ხახა აქვს, ის ხურავს პირს და ეს არის მისი საკვები“³.

¹ შიფნერი, ავარული ტექსტები (გერმ.), სპბ, 1873, გვ. 100, № 11; შდრ. „Мудрость жн“, 1939, 204.

² „სიბრძნე სიცრუისა“, 1933, გვ. 50.

³ Н. Марр, Сборники... 362.

ამ იგავის არაბული ვერსია უფრო მოკლეა:

„ხლვაში იყო ერთი ცხოველი, როცა მოშიგდებოდა, ალებდა ხახას, რომელიც სასიამოვნო სურნელს გამოსცემდა; მოდიოდნენ ძველები და შედიოდნენ მის ხახაში, ცხოველი ჰკეტავდა პირს და ეს იყო მისი საკვები“¹.

აღნიშნული იგავი ნ. მარს გამოჰყავს „ფიზიოლოგიდან“². არაკი წარმოადგენს დასახელებული ძეგლის „სტატის მეორე ნახევარს ვეშაპის [„კიტის“] შესახებ“. მხეცის სახელი გამოტოვებულია³.

„ფიზიოლოგი“— ანუ ქართულად „სახისმეტყველი“— ეგზეგეტურ (ბიბლიის ტექსტის განმმარტებელ) თხზულებათა რიგს ეკუთვნის. იგი პოპულარული ნაწარმოები ყოფილა და „შეიცავს ბიბლიურ მხეცთა და ცხოველთა თვისებების დაკვირვებას მისტიკური და ზნეობრივი ხასიათის შენიშვნათა თანდართვით“⁴. თხზულება მიეწერება, როგორც ეთქვით, ბასილი კესარიელს (329—379). ძეგლის უძველესი ქართული თარგმანი გამოსცა ნიკ. მარმა. ადგილი ვეშაპ-თევზზე, რომელსაც იგი ასახელებს ვარდანის იგავთა წიგნის განმარტებებში, ასე იკითხება თარგმანში (დიდაქტიკური დასკვნის ჩამოცილებით):

„და სხუაჲ სამარადისო სახეჲ ატ. რა ჟამს ჰმშინ ალაღის პირი თვისი და სული სულნელებისაჲ საკუმეველთაჲ გამოხუის პირისაგან მისისა და ეცის სული იგი ნელი თევზთა და მისდევდ და შთაიბნინიან პირსა ვეშაპ-თევზისასა მის. და რა ჟამს აღიესის პირი მისი მაშინ შეიმტკიცნის ნიჩურნი მისნი და შთანთქის წულილნი იგი თევზნი“⁵.

ნ. მარის მიერ გატარებულმა პარალელმა ვარდანის არაკსა და „ფიზიოლოგის“ ამ ადგილს შორის საბას ზოგიერთ მკვლევარს შთააგონა აზრი „სადაფი და კირჩხიბის“ დაკავშირებისა აგრეთვე ბასილის თხზულების ჩვენ მიერ ზემოთ

¹ Н. Марр, Сборники, 20.

² იქვე, 21.

³ Н. Марр, Сборники, 412—413.

⁴ კ. კეკელიძე, კ. ლ. ისტ. I. გვ. 422.

⁵ Н. Марр, Физиолог (Тексты и размышления... кн. VI, стр. 26—27 რუსული თარგმანი იხ. იქვე, გვ. 95); ქართულად ტექსტს ეწოდება: „მხეცთათვის სახისა სიტყუა...“

მოყვანილ ადგილთან. მაგრამ თუ „მელის წიგნის“ არაკეთ-
დაკავშირებით ასეთს პარალელს სრული და იჭვირუტახელი
საფუძველი აქვს, საბას „სადავი და კირჩხიბის“ მინარა, იგი
ნიადაგს მოკლებულია. ეს ნათელია ბასილის მიერ მოთხრო-
ბილი ამბავისა და ქართული იგავის უბრალო შედარებიდა-
ნაც. ჩვენს მოსაზრებას სავსებით უდაოს გახდის სულხან-საბას
არაკის უშუალო წყაროს დასახელება. ეს წყაროა იმავე ბა-
სილი კესარიელის მეორე, სრულიად უდავო ეგზეგეტიური
თხზულება „ექუსთა დღეთაჲ“, „რომელშიაც განმარ-
ტებულია ბიბლიური კოსმოგონია ანუ თქმულება სამყაროს
ექვს დღეში შექმნის შესახებ“ და რომელიც ქართულად
უთარგმნია გიორგი მთაწმინდელს (10—11 საუკ.)¹.

საბას არაკის მომდინარეობა ბასილი კესარიელის თხზუ-
ლებიდან პირველად აღნიშნა პროფ. ზ. ავალიშვილმა „სიბრ-
ძნე სიცრუისას“ გერმანული გამოცემის „შესავალში“², სადაც
ავტორს ბასილის ნაწარმოების ლათინურ პუბლიკაციაზე აქვს
მითითებული³. ვინაიდან „ექუსთა დღეთაჲს“ ქართული
თარგმანი დღემდე არ ყოფილა გამოცემული, ამიტომაც უც-
ნობი იყო—როგორი ტექსტური ურთიერთობა არსებობდა
წყაროსა და საბას ქმნილებას შორის.

„ექუსთა დღეთაჲს“ ქართული თარგმანი შეიცავს ერთ
ადგილს ვერაგ და მზაკვარ ადამიანთა წინააღმდეგ. დიდაქტი-
კური შესავლისა და დაბოლოების ჩამოცილებით აღნიშნული
ადგილი ასე იკითხება:

„კირჩხიბსა გული უთქუამს ვორცისათჳს ოსტრეაჲსა, არამედ ძნელ არს
მისსა მონადირებაჲ მისი ბუდეთა მათთჳს ძჳლისათა. რამეთუ განუჟუ-
ეთელითა ზღუდითა მოჰკრძალა ბუნებაჲმან სიჩიოებაჲ იგი ვორცისა მი-

¹ კ. კეკელიძე, ქ. ლ. ისტ. I, 198.

² Die Weisheit der Lüge, gesprochen von Sulchan-Saba Orbeliani, გვ. 19.

³ გამოკვლევის ავტორი მიუთითებს მინის გამოცემაზე, ძველის სა-
თანადო ადგილის დასახელებით („S. Homilia VII in Haxaemeron,
Migne, P. G., t. 29 col 154“) (იქვე). თვითონ არაკის სათაური—„სადა-
ვი და კირჩხიბი“—თარგმნილია როგორც „Die Permuschel und Krebs“
(იბ. Die Weisheit... 114, № 39).

სისაჲ, ვინაჲცა კეც-ტყაჲ სახელ ედუა მას. და ვინაჲთგან ორნი იგი ნაპებნი ძუალისანი მტკიცედ მოზავებულნი უოთიერთარს გარე-შეიცვენ ოსტრეასა, იძულებით უქმ იქმნიან კლიკნი იგი კირჩხიბისანი. რასა უჯუე იქმს? რაჲმს იხილის მყუდროთა ადგილთა განსუენებით მფუფუნებელად, მცხინვარებისა მიმართ მზისა რაჲ განებუნიან ნასხმანნი იგი ბუდეთა თვსთანი, მაშინ ფარულად შთაადღის მათ შინა ღვწუჲ, და დააბრკოლნის იგი შუყოფისაგან; და ესრეთ ნაკლულევენებაჲ იგი ძალისა მისისაჲ ღონისძიებისა მიერ სრულ იქმნების. და ესე არს სიბოროტე მათი, რომელთა-იგი არა აქუს არცა ჳმა, არცა სიტყუა. და მე მნებავს, რაჲთა გონიერებასა მას და ღონისძიებასა კირჩხიბისასა ებაძვო მოგებისათჳს კეთილთა საქმეთაჲსა, ზოლო ვნებასა მოყუასისასა განეშორო¹.

ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლების შესანიშნავი მკოდნე სულხან-საბა, რასაკვირველია, ჩინებულად იცნობს ბასილი კესარიელის თხზულების ქართულ თარგმანს. ფაქტიური ცნობა რომ არ გვექონოდა ხელთ, ჩვენ ეს a priori უნდა გვევარაუდნა, მაგრამ ამ ფაქტს იკვმიუტანელს ხდის თვითონ მისი არაკის მიმართება ბასილის ტექსტისადმი და „ლექსიკონი“, რომელშიაც „ექუსთა დღეთაჲ“ რამდენიმეჯერ არის დასახელებული; მოვიყვანთ ორიოდე მაგალითს:

1. „დაეპენიან ესე იგი არს უჩინო იქმნიან (4. ექუსთა დღე)“.

2. „გულფ (8 „ექუსთა დღეთაში“ იძიე)“. სხვა ხელნაწერთ: „გულფ—რომელნი იტყვიან ოდესმე დედაქაც გულფ და თევზა ზღვსა (8 ექუსთა დღე)“.

გარდა ამისა, და რაც ამჟამად ჩვენთვის საგანგებო მნიშვნელობას იძენს, საბა შემდეგნაირად განმარტავს „ოსტრეას“: „ოსტრია, ქართულად სტრიადას ჰქვიან, ხამანწყას ჰგავს, უზკქესია“.

ამის შემდეგ თვითონ „ხამანწყას“ განმარტება იქცევს ყურადღებას:

„ხამანწყა ნიჲარას ხორცი“.

¹ ბასილი დიდი, ექუსთა დღეთაჲ. ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო მიხ. კახაძემ. თბილისი 1947, გვ. 84. ვისარგებლეთ ნაბეჭდი ფორმებით. მისივე დახმარებით შევამოწმეთ წინამდებარე ნარკვევისათვის საჭირო და ასახსნელი სიტყვები ბერძნულ-ლათინურ ორიგინალთან.

ამრიგად, „ოსტრია“ შედარებულია „ხამანწყასთან“, რომელსაც საბა „ნიჟარას ხორცს“ უწოდებს, ხოლო ეს სამივე ცნება არაკში გაერთიანებულია „სადაფის ქვეშ, რასაც აგრეთვე საბას ლექსიკონი ადასტურებს:

„სადაფი მარგალიტის კეც-ტყავი“.

როგორც ვხედავთ, საბა თავის ლექსიკოლოგიურ ძიებაშიც ბასილის თხზულების ზემოთ ამოწერილ ადგილისაგან არის დამოკიდებული. საბამ ბასილის ტექსტის ქართული თარგმანის მიხედვით იცის, რომ ოსტრიას „ხორცს“ ეწოდება „კეც-ტყავი“. ამიტომაც ამ სახელის ახსნისას იგონებს „ხამანწყას“. ხოლო სხვა ადგილას უკანასკნელს განმარტავს, როგორც „ნიჟარას ხორცს“. სიტყვა „სადაფი“ ჩამოთვლილ თვისებებს თავს უყრის, რის გამოც არაკში „ოსტრია“ შეცვლილია „სადაფით“, კირჩხიბი კი დატოვებულია.

როგორია ფაქტიური, ეტიმოლოგიური შედგენილობა ამ სიტყვებისა? იცავს თუ არა საბა სიზუსტეს?

ბერძნული სიტყვა „ოსტრეიონ“ ან „ოსტრეონ“ იქნება устрица, раковина (ხამანწყა, სადაფი); ლათინურად იგივეა „ოსტრეა“ ან „ოსტრეუმ“.

მაშასადამე—საბას სრული უფლება ჰქონდა თავისი ლექსიკური არჩევანისა. აი კიდევ ერთი საბუთიც მისივე „ლექსიკონიდან“:

„ზუმილი ტვეთიდი, სელქანი, მალაქანი, სიპიანი და მისთანანი კეც-ტყაოსანნი არიან უსისხლო და სულიერნი, ვითარცა სადაფი, ხამანწყა და მისთანანი მრავალრიგნი“.

ყველა მეცნიერული ლექსიკონი—ძველი და ახალი—საბას განმარტებებს ემთხვევა. როგორი ვითარებაა „კირჩხიბის“ მიმართ?

გ. მთაწმინდელი და საბა აქაც უცდომელნი არიან.

ბერძნული „კარკინოს“ და ლათინური „კანკერ“ ნიშნავს „კირჩხიბს“. ჩუბინაშვილის ლექსიკონიც ასე განმარტავს: „კირჩხიბი, საბა: ასთაკვი, კიბო, კარკინო, romar, мидракош праკ“ (გერმანულად დი კრაბზე, კრებს). საბა „კიბოს“

არ ხმარობს, რადგან მისი აზრით ეს სახელი „კირჩხიბის“ იდენტურ მნიშვნელობას არ ატარებს.

ყოველივე თქმულის შემდეგ საბოლოოდ ირკვევა საბას არაკის დეტალების მიმართება ბასილის ტექსტის ქართულ თარგმანთან:

1) საბა სტოვეებს „კირჩხიბს“ და მას სხვა სინონიმით არ სცვლის. „ოსტრიას“ ნაცვლად კი ხმარობს „სადაფს“ იმიტომ, რომ ამ სახელის ქვეშ გულისხმობს ყველა იმ თვისებას, რომელიც „ხამანწყას“ ანუ „ოსტრიას“ აქვს და რომელთა შესახებ ბასილის ტექსტში საკმაოდ ვრცლად არის მოთხრობილი. ფაქტიურადაც „ოსტრია“ შეიძლება ითარგმნოს როგორც „ხამანწყად“, ისე „სადაფად“.

საბას ლაკონიზმი საერთოდ ცნობილია¹ და ამ შემთხვევაშიაც არ ლალატობს იგი თავის სტილს: ქართული იგავის ავტორი თითქოს ენდობა მკითხველს, რომ ოსტრიას ლაყუჩების ძვლების სიმკვრივე, მისი „კეც-ტყავი“, საერთოდ ცნობილია. ამიტომაც ხმარობს ლექსიკონში „სადაფის“ განმარტების დროს სწორედ ბასილის ნაწარმოების ქართულ თარგმანში ნახმარ სიტყვას: „კეც-ტყავს“ („ს ა დ ა ფ ი მ ა რ გ ა ლ ი ტ ი ს კ ე ც - ტ ყ ა ვ ი“).

2) საბას არაკშიაც ხაზგასმულია ბასილის თხრობაში აქცენტირებული მომენტი: კირჩხიბის ცდა ხამანწყის (საბათი—სადაფის) ხახაში ხაოიანი ფეხის შედგმისა, რაიც „ფიზიოლოგის“ ცნობილ ადგილს არ მოიპოვება, სხვა არსებით დეტალებთან ერთად („სახისმეტყუელში“ არც ოსტრია და კირჩხიბი მოქმედებენ). ამრიგად საბას არაკის დაკავშირება „ფიზიოლოგთან“ (მით უმეტეს ამ ძეგლისაგან დამოკიდებული „მელის წიგნის“ უკვე დასახელებულ იგავთან) სრულიად უსაფუძვლოა. მნიშვნელობას არაა მოკლებული ის გარემოებაც, რომ საბა თავის ლექსიკონში არსად არ მიუთითებს „სახისმეტყუელის“ ადგილებზე და არ მოაქვს ლექსიკური მასალა ამ ძეგლის ქართული თარგმანიდან.

¹ იხ. ჩვენი „ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან“, 1938 და აქვე: შტრ. Die Weisheit der Lüge, 15.

დასკვნა: საბას არაკი—„სადაფი და კირჩხიბი“—უშუალოდ გამოდის ბასილის მეორე თხზულებიდან („ექუსთა დღეთაჲ“). თანაც—ეს დამოკიდებულება მშვენიერ ილუსტრაციას წარმოადგენს ჩვენი შესანიშნავი მოქართულის მუშაობისას წყაროებზე.

* *

საბას არაკების პროტოტიპების ძიებას საკმაოდ დიდი ხნის ისტორია აქვს. ძიებანი ამ მხრივ ჩატარებული აქვთ: ალ. ცაგარელს, უორდროპს, ხახანაშვილს, ზ. ავალიშვილს და მთელ რიგ ქართველ მეცნიერთ. მითითებული იყო პარალელები ქართულ ფოლკლორში, აღმოსავლეთის იგავთა კრებულებში („პანჩატანტრა“, „ჰილოპადემა“, „ქილილა და დამანა“, „სინდბადი“, „მელის წიგნი“ და სხვ.). ასახელებდნენ ეზოპეს, რაბლეს, სვიფტს, ლაფონტენს, შილერს...

1895 წელს „ივერიამ“ დაბეჭდა თავისი კორესპონდენტის, ვინმე Inman-ის წერილი, რომელშიაც გადმოცემული იყო შინაარსი ჟურნ. „Athenaeum“-ში (1895, 16 თებერ.) მოთავსებული რეცენზიისა საბას არაკების ინგლისური (უორდროპისეული) თარგმანის შესახებ. კორესპონდენტის მიხედვით ინგლისელი რეცენზენტის აზრით:

„— ზღაპრები მდევების შესახებ გულივერის მოგზაურობას ჰგავს. მხოლოდ აღსანიშნავია ისიც, რომ სვიფტის წიგნი დაიბეჭდა, დაახლოებით რომ ვთქვათ, ორბელიანის სიკვდილთან ერთად. ეს გარემოება ნამდვილად რომ არ ვიცოდეთ, გვეგონებოდა, რომ ორბელიანს სცნობიაო ეს წიგნი, როდესაც დასავლეთში ჰმოგზაურობდა, რადგან ამ წიგნის სახელი სასწრაფოდ გავარდა ინგლისშიაცა და ინგლისს გარეშეც, შორეულს ქვეყნებში“¹.

ასეთივე პარალელია გატარებული შილერის მიმართაც:

„პეტერბურგში დაბეჭდილ პროფესორ ცაგარელის კრებულში, მე-27 ფურც. ნათქვამია „ბეხი-ბის“ ქვეყანა და მო-

¹ „ივერია“, 1895, № 60.

თხრობილია ზღაპარი, რომელიც ძალიან ემსგავსება შილერის
კარგად ცნობილ „Der Gauß nach dem Eisenhammer“-ის¹.

ამჟამად ჩვენ გვაინტერესებს ანალოგია ლაფონტენთან.
(1621—1695), რადგან ზოგი სპეციალისტის აზრით საბას
არაკი „სადაფი და კირჩხიბი“ მოგვაგონებს ფრანგი მწერ-
ლის ცნობილ იგავს „ხამანწკა და ვირთხას“². აღნიშნული
აქვს იგი ზ. ავალიშვილს³.

ლაფონტენის იგავის ფაბულა ასეთია:

მინდვრის ვირთხამ დასტოვა თავისი მყუდრო სადგომი,
სადაც მარცვლეული ჰქონდა დაგროვებული და გაემართა სა-
სეირნოდ; სოროდან გამოაულმა პირველად გადაავლო თვა-
ლი იდამოს და ბორცვებს რომ შეხედა შესძახა: „აგერ აქე-
ნინები! აგეო კავკასიცი!“ ბოლოს მიაღწია ზღვის სანაპიროს,
სადაც მან შენაშნა მსუქანი და თეთრი ხამანწკა, რომელიც
მხეზე გაშლილიყო, ჰაერს ისუნთქავდა და ინაზებოდა. ვირ-
თხამ იფიქრა—დღეს ნოყიერად ვისადილებო, წაიგრძელა კი-
სერი და მიუახლოვდა მას, მაგრამ საშინელმა თავდასხმამ გა-
აყრუა: ხამანწკა დაიხურა და შთანთქა ვირთხა.

ლაფონტენის არაკში, რასაკვირველია, სულ სხვა მოტივე-
ბია და გენეტიკურად საერთო არაფერი აქვს საბას იგავთან,
არც ამ უკანასკნელის წყაროსთან—ბასილი კესარიელის მიერ
მოთხრობილ მორალურ ალეგორიასთან. ლაფონტენის „ოს-
ტრია“ თვითონ გამოდის გამარჯვებული, და თუ რაიმე შე-
დარებაზე უნდა იყოს ლაპარაკი, ისევე „ფიზიოლოგის“ ცნო-
ბილ ადგილზე ვეშაპ-თევზის შესახებ. საერთოდ კი ლაფონ-
ტენის არაკის ანალოგიები საკმაოდ ბევრი მოიპოვება მსოფ-
ლიო საიგავო ლიტერატურაში. მას სულ სხვა სათავეები აქვს;
კერძოდ ფრანგ მწერალს თავისი იგავის სიუჟეტი აუღია
აბსტემის არაკების კრებულიდან (აბსტემი—XV საუკუ-
ნის მწერლისა და პროფესორის ბევილიაკვის ფსევდონიმია).

ამ საკითხს ქვემოთ კიდევ დავუბრუნდებით.

¹ „ივერია“, 1895, № 60; შდრ. Die Weisheit. გვ. 21.

² იხ. Басни Лафонтена. СПб 1901, გვ. 367—368: „Устрица и Крш-
са (Le Rat et l'Huitre)“.

³ Die Weisheit... გვ. 20

საბას არაკების შესახებ ჩვენ ვწერდით 7 წლის წინათ:

„ამ უკანასკნელთა მთავარი ნიშნებია—ფაქიზი (ზოგჯერ მწვავე) ირონია და სეკსი. „სიბრძნე სიცრუისაში“ მოჩანს თვითონ ავტორის დამოკიდებულება სინამდვილის მიმართ და თუ ვილაპარაკებთ ანალოგიებზე, შეიძლება უნებლიეთ გავიხსენოთ ლეონარდო და ვინჩის ცნობილი „Favole“ (იგავნი), რომელშიაც იტალიელი გენიოსი საკუთარი ცხოვრების გამოცდილებას აჯამებს და, სადაც იქვე ადამიანისადმი უკიდურეს ნიჰილისტურ უნდობლობაში გადადის. მაგრამ სულხან-საბა ორბელიანი ასე შორს არ მიდის. მისი სეკსისი შემწყნარებელია და ადამიანებთან შემარიგებელი“¹.

არცერთ მკვლევარს, რომელსაც საბაზე უწერია, ფიქრად არ მოსვლია რაიმე პარალელის გატარება ამ ორ სახელს შორის. იქნებოდა თუ არა მრავალმხრივ საყურადღებო მოვლენა, თუ აღმოჩნდებოდა, რომ მათ ერთი და იგივე სუჟეტის შემცველი იგავები მოეპოვებათ?

ვფიქრობთ, რომ პასუხი თავისთავად ნათელია.

ჩვენი მთავარი მიზანია მოვიყვანოთ ერთი პარალელი ლეონარდო და ვინჩის (1452—1519) იგავთა კრებულიდან. მაგრამ ჯერ უნდა აღვნიშნოთ ამ უკანასკნელის ხასიათი და მნიშვნელობა მსოფლიო ლიტერატურის თვალსაზრისით. რუსი სპეციალისტი ამ საკითხის შესახებ წერს:

„ის, რასაც ლეონარდო ლაპარაკობდა იგავებში, გამოხატავდა მის გულისნადებს ცხოვრებასა და ბედზე. თუ საერთოდ მისი ჩანაწერები—დღიურებია, [სამაგიეროდ] მთელს მის მხატვრულ პროზაში „Favole“-ს შეიძლება ინტიმური და პირადული ხელოვნება ეწოდოს. ეს ეხება იმდენად არა მათ ფორმას, რამდენადაც მათ შინაარსს. გარეგნულად ისინი ასე თუ ისე ტრადიციულნი არიან. ლეონარდოს სამწერლო ოსტატობა აქ იმაში გამოიხატა, რომ, მისდევდა რა იგავის ძველისძველ წყობას, თავის მხრივ მან შესძლო ისეთი ნიმუშები

¹ „წიგნები და ავტორები“, 1941, გვ. 128. შდრ. აქვე, გვ. 42.

შექმნა, რომელნიც ამ ჟანრის უალრესად სრულყოფილ ნაწარმოებთა დონეზე დგანან... ამჯერად არ შეიძლება რაიმე დაქვეება იმაში, წარმოადგენენ თუ არა „იგავეები“ ლეონარდოს საკუთარ შეილებს თუ გადაკეთებას, სხვის მასალის გადამუშავებას. ისინი—ლეონარდოსეულნი, საკუთარნი არიან... რასაკვირველია, იგი კარგად იცნობდა ამ სახის ლიტერატურას (ნაწილობრივ დასახელებულია წყაროები)... „Favole“ ყველაზე სევდიანი [კრებულია] მსოფლიო ლიტერატურის საიგავო კრებულებს შორის. ლეონარდოს პესიმიზმი აქ პროგრამულია. „Favole“—ლეონარდოსეული ეკლესიასტია. ცხოვრება—ბოროტება, განადგურება და წყვედიანია. ნურაფრისადმი ნუ მიილტვი—შენ დაგსეტყვავს ბედი. არავის გაუკეთო კეთილი—გადაგიხდიან ბოროტებით. თუ მდიდარი ხარ—დამალე მონაგარი—წაგართქვენ. ნუ გიხარია—იტირებ. თუ საფრთხეს ასცდები—გახსოვდეს: გითვალთვალებს მგორე. ნუ გშურს ძლიერის—მას შთანთქავს უფრო ძლიერი... ლეონარდო აქ აჯამებს თავისი ცხოვრების გამოცდილებას. ეს არის შეფასება საკუთარი ოცნებებისა, მიზნებისა, ცდისა—შოეპოვა ადგილი ეპოქაში და ადამიანთა შორის. „იგავეებში“ ლაპარაკობს გრძნობა საზოგადოებრივი მიუათრობიანა, სოციალური მერყეობისა, არარაობამდე დაყვანა პიროვნებისა, რომელსაც შეეძლო ყველაფერი, არ ხედავდა თანატოლს საკუთარ, ყოვლასშემცველ ნიჭიერებათა მხრივ, მაგრამ განახორციელა მცირე, თითქმის არაფერი, რადგან მისი განუსაზღვრელი სიდიადე არავის სჭირდებოდა. საჭირო იყო მხოლოდ ყოველდღიური მუშაობა და ყოველდღიური საქმეები. „Favole“-ში გადმოცემულია მოხუცებულობისა და მარტობის სიმძიმელი¹.

ამონაწერის ავტორი ასახელებს იგავეებს საზოგადოდ გაერთელებული შეხედულების საილუსტრაციოდ. ჩვენც მოგვყავს რამდენიმე:

¹ ლეონარდო და ვინჩი, რჩეული თხზულებანი, ტ. II, 336—339. „Academia“. 1935.

1

იმდენი მიწა და ღორლი მოიტანა წყარომ საკუთარს ბინაში, რომ თეი-
ონვე გახდა იძულებული—კალაპოტი დაეტოვებინა.

2

მთის შროშანამ მოიკალათა ტიჩინოს სანაპიროზე, მდინარებამ კი წა-
ლექა სანაპიროცა და შროშანაც.

3

ბადე, რომელიც მიჩვეული იყო თევზის კერას, დატუსაღებული და გა-
ტაცებული იქნა გამძვინვარებული თევზების მიერ.

4

არწივმა მოისურვა გაეჭირუნა ბუ, თვითონ კი ფრთებით გაება ფრინ-
ველთა მახეში. იგი დაიჭირა და მოჰკლა ადამიანმა.

5

ობობამ თავისი მოღალატური ქსელით მოისურვა ბუბის დაჭერა და
თვითონ სასტიკად იქნა მოკლული კრაზანას მიერ.

6

ობობა, რომელიც ზვრებს შორის ცხოვრობდა იპერდა მუმლს, რომე-
ლიც ასეთ ზეარში იკვებებოდა. მოვიდა რთველის დრო და გასრესილ იქ-
ნენ ობობაც და ყურძენიც.

7

ღვინო ჩანთქა ლოთმა—და ამ ღვინომ შური იძია ლოთზე.

აღსანიშნავია, რომ ლეონარდოს მოეპოვება ორი იგავი,
რომელიც „ფიზიოლოგოსის“ ცნობილ ადგილსა და ლაფონ-
ტენის „ხამანწკა და ვირთხას“ ანალოგს წარმოადგენენ. აი
ეს იგავებიც:

1'

კიბორჩხალა დაიმალა კლდეში, რათა დაეჭირა თევზები, რომელნიც
[კლდის] ქვეშ შედიოდნენ, მაგრამ მოვარდა ნიაღვარი, ქვები სისწრაფით
დააგორა და ამათი დაცემისაგან გაისრისა თვითონ ეს კიბორჩხალა.

2

ზღვის ახლოს, მეთევზის სახლში, სხვა თევზებთან ერთად გადმოტვირ-
თეს ხამანწკა. იგი სთხოვეს ვირთხას რომ წაიღოს ზღვისაკენ. ვირთხას კი

პისი შექმნის სურვილი აღედღვრის და აქებებს ხამანწყას გაიშალოს; როცა ვართხა უკბენს მას, ხამანწყა ჩაივდებს მის თავს [ხახაში] და იხურება მოდის კატა და ჰკლავს მას“.

მეორე იგავი, როგორც მკითხველიც ხედავს, ლაფონტენის ნაწარმოების სრულ პარალელს წარმოადგენს. ახალია აქ მხოლოდ ლეონარდოს მსოფლმხედველობის შესაბამისი დაბოლოება (აგრესორს ჰკლავს უფრო ძლიერი აგრესორი!). ეს მაგალითიც მოწმობს, რომ ლაფონტენისეული იგავის ძირითადი ფაბულა ტრადიციული იყო ჯერ კიდევ ორი საუკუნით ადრე.

ასევე ტრადიციული ჩანს საბას „მთიელი და კაკლის ხის“ სიუჟეტი, რომელიც უფრო დეფორმირებული სახით გვხვდება ლეონარდოს კრებულის რამდენიმე არაკში, თუმცა ამგვარი შინაარსის შემცველ ნაწარმოებთა ძირითად იდეას—შესწორება არ იქნეს შეტანილი ბუნების ფატალურ ჰარმონიაში—ლეონარდოც იმეორებს. მოვიყვანთ ამ იგავებსაც:

1

კედარმა მოისურვა გამოესხა შესანიშნავი და დიდი ნაყოფი თავის კენწვროზე და მთელი თავისი წვენით განახორციელა ეს. მაგრამ როცა [ნაყოფი] გაიზარდა, იქცა იმის მიზეზად, რომ მალაღმა და პირდაპირმა კენწვრომ ხნეკა დაიწყო.

2

ატმის ხეს შეშურდა ნაყოფის იმ სიმრავლისა, რომელსაც მისი მეზობელი თხილნარი ისხამდა, გადასწყვიტა გაეკეთებინა იგივე და ისე დაიტვირთა ნაყოფებით, რომ მათ ძირფესვიანად მოთხარეს და დამტკრეული ძირს დანარცხეს.

3

არავინ არ უტკეროდა ლელვის ხეს, რომელიც იდგა უნაყოფოდ; როცა მან მოისურვა გამოესხა ნაყოფი და ადამიანთა ქება დაემსახურებინა, მაშინ ადამიანებმა მოხნიქეს და გადატეხეს იგი.

ამ იგავებთან ერთად ლეონარდოს „Favole“-ში მოიპოვება პატარა იგავი, რომლის მსგავსი ნაწარმოები აქვს მხოლოდ საბას. მოგვყავს ეს იგავ-არაკიც (ლეონარდოს ნაწარმოებსაც არა აქვს ავტორისეული სათაური):

ხამანწყა: მთვარის დაცხრობისას იგი სავსებით გაიშლება და როცა კირჩხიბი ხედავს მას, შიგ უგდებს რაიბე კენქს ან ღეროს და ხამანწყას უკვე აღარ შეუძლია დახუროს [ხახა], რის გამოც იმავე კირჩხიბის კერძი ხდება.

იტალიურად კირჩხიბს ეწოდება „გრანკიო დი მარე“, ხოლო ხამანწყას—„ოსტრია“. ლექსიკური დამთხვევა საბას სადაფსა და კირჩხიბთან თავისთავად აშკარაა.

ლეონარდოს ეს პატარა კმნილება სადაოდ არ ხდის იმ აზრს, რომ ლაფონტენის იგავსა და წერილ თევზების ჩანთქმელ ვეშაპზე გავრცელებულ ალეგორიულ სიუჟეტებს სულ სხვა სათავეები აქვთ და ისინი ძალზე ტრადიციულნი არიან. მათი პარალელური იგავ-არაკების გვერდით ლეონარდოს აქვს სულ სხვა სიუჟეტის მქონე ნაწარმოებიც—აქ მოტანილი იგავი კირჩხიბზე. ეს არაკი ტრადიციული არაა—იგი არ მოიპოვება ეზოპეს კრებულში (და ამ კრებულიდან მომდინარე ევროპულ საიგავო ლიტერატურაში, კერძოდ, არც რომელი მწერლის ფედრისა და არც მარტინ ლუთერის „იგავებსა“ და მისი ეპოქის სხვა მწერალთა კრებულებში; მსგავს სიუჟეტს არ იცნობს ეზოპეს მიმდევარი ბურხარდვალდისი და უფრო გვიან ლესინგიც); უცნობია იგი აღმოსავლური კრებულებისათვისაც და სხვა.

რამდენადაც ჩვენ შეგვეძლო შეგვემოწმებინა, ლეონარდოს ნაწარმოების ანალოგიურია მხოლოდ საბას არაკი, რომელიც თავის მხრივ მწიგნობრული წარმოშობისაა და მომდინარეობს ბასილ კესარიელის თხზულებიდან „ექუსთა დღეთაჲ“. ამის შემდეგ საკითხავია—სად უნდა ვეძიოთ თვითონ ლეონარდოს იგავის სათავე?

ლეონარდო და ვინჩის კოლოსალური ერუდიცია სწვედებოდა ისეთს თხზულებებსაც, რომელთაც მხოლოდ სპეციალური წრეები კითხულობდნენ. გაბრიელ სეაილის ცნობით მის ბიბლიოთეკაში ინახებოდა ბასილი კესარიელის ჰომილიებიც, რომელთა შორის მეშვიდე ჰომილიად ითვლება სწორედ „ექუსთა დღეთაჲ“. ფაუნის შესახები ცნობებით დაინ-

ტერესებულ ლეონარდო-მეიგავესა და ჩვენი საბას ქმნილებებს ერთი შორეული სათავე უნდა ჰქონდეთ.

ამ შეხედულებას ამაგრებს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება, რომელზედაც ჩემი ყურადღება მიაქცია პავლე ინგოროვამ.

ბასილის ტექსტში ნათქვამია, რომ როცა კირჩხიბი დაინახავს ოსტრეას, მზის შუქზე წყალში მონებივრეს და „ბუდეებ“ გაშლილს, „მაშინ ფარულად შთააგდის მათ შინა ღვინქაჲ“, რის გამოც ოსტრია ველარ ჰხურავს პირს და კირჩხიბის მსხვერპლი ხდებაო... ბერძნული ტექსტის „ფსეფის“, ხოლო ძეგლის ლათინური თარგმანის „კალკულუს“ არის მდინარის ან ზღვის კენჭი (καλκίον) და გ. მთაწმინდელს იგი უთარგმნია, როგორც „ღვინქაჲ“; საბას ლექსიკონში კი ეს სიტყვა ასეა განმარტებული: „ღვინქა, კენჭი წყალთა (8,17 იობ)“ ან კიდევ: „ხვინქა არს კენჭი წყალთა შინა“ (ნ. სიტყვაზე „ქვა“). თვითონ გ. მთაწმინდელის თარგმანის სხვა ადგილასაც სწორედ ამგვარი გაგებით იხმარება ეს სიტყვა; მაგ. „მრავალგზის სიღრმეთა შინა მისთა მდებარენი ღვინქაი გამოაცხადნის“ (19,19) და სხვ.

კირჩხიბის მიერ ოსტრეას პირში კენჭის (ღვინქას) „შთაგდების“ დეტალი საბას არაკში არ მოიპოვება. შესაძლოა ჩვენს მწერალს იმიტომ არ დასჭირდა იგი, რომ კირჩხიბის მხრივ სადაფისათვის ასეთი ოპერაცია არ უნდა მივიჩნიოთ საბედისწეროდ, რადგან სადაფი თვითონ ატარებს კენჭის მსგავსს — მარგალიტს, — რაც სრულიადაც არ უშლის მას თავისუფლად გაალოს და დახუროს პირი. ასეა თუ ისე, ჩვენ არ ვიცით, რა მოსაზრებით ხელმძღვანელობდა საბა, როცა თავის იგავში არ შექმონდა ბასილის მიერ მოთხრობილი დეტალი. სამაგიეროდ ის მოიპოვება ლეონარდო და ვინჩის იგავში, სადაც ვკითხულობთ: „...როცა კირჩხიბი ხედავს მას [ე. ი. ხამანწკას], შიგ უგდებს რაიმე კენჭს [რუსულშია камень] ან ღეროსო“. (ეს უკანასკნელი ავტორის მიერ არის მიმატებული. ა. გ.).

ყოველივე თქმულის შემდეგ ლეონარდოსა და საბას იგავების საერთო სათავე მიგნებულად უნდა ჩაითვალოს. რამდენ-

ნადაც საკითხის ლიტერატურისათვის ხელი მიგვიწვდებოდა, ლეონარდოს არაკის წყაროს შესახებ ამეამად სხვა ცნობები არ მოგვეპოვება. ერთი უექველია: ყველა მკვლევარს იგი ბასილის ტექსტთან მიიყვანს, ხოლო მსოფლიო საიგავო ლიტერატურაში აღნიშნული არაკების არაპოპულარობა საფუძველს აცლის ბასილის მიერ კირჩხიბის შესახებ მოთხრობილი ამბის იტალიური და ქართული ვარიაციების სხვა პარალელებს. სიუჟეტი, რომელიც დაუშუშავებია იტალიის რენესანსის „უნივერსალურ ადამიანს“, ორი საუკუნის შემდეგ დამოუკიდებლად გამოუყენებია ქართველ ენციკლოპედისტ მწერალს.

ასე შეხვდა ქართული ლიტერატურის დიდი წარმომადგენლის ფიქრი „ჯიოკონდას“ შემქმნელის აზრს ანალოგიური სიუჟეტების წრეში.

პარალელი მაშინაც არ იქნებოდა მნიშვნელობას მოკლებული, რომ გაანალიზებული ორი იგავის სიუჟეტი მოარული ყოფილიყო. მაინც საგანგებო ყურადღების საგნად დარჩებოდა ის მოვლენა, რომ ლეონარდოს სწორედ ისეთი იგავ-არაკი შეაქვს თავის პატარა, მაგრამ განუზომლად დიდი მნიშვნელობის მქონე კრებულში, როგორც 200 წლის შემდეგ საბას უკვდავ წიგნშიაც გვხვდება.

დასასრულ ერთი საკითხის გამოც.

თავის იგავ-არაკები ლეონარდოს დაუწერია მარტივ, სასაუბრო იტალიურზე და სტილის იშვიათი დახვეწილობითა და პლასტიკურობით არის ცნობილი. ესეც მოგვაგონებს საბას ნაწარმოების თანაბარ როლსა და ღირებულებას ქართულ მწერლობაში. მსგავსებას აღრმავენს კიდევ ისიც, რომ ორივე მწერლის კრებულებში ცალკეული იგავ-არაკები ექვემდებარებიან ერთს ზოგად გარკვეულ იდეას ან ტონს: ლეონარდო და ვინჩის „Favole“-ში—მატერიალისტი მოაზროვნის უკიდურეს სკეპტიციზმს, ქართველი მწერლის კრებულში კი—მორალისტის თავდაპირველ გაღმებებს ადამიანთა ზნეობრივ ნაკლოვანებებზე.

„მეფის-ტყაოსანი“ ხუნძახში

1843 წელს გრიგოლ ორბელიანი დანიშნეს ავარიის მმართველად. მაისში ის წერდა თავის ძმას ზაქარიას: „ამ თვის ორსა მოველ ჩემს სატახტოს ქალაქსა ხუნძახს. რვა ვერსზე მომეგებენ ყადიები, ბეგაულები და სხუანი ამათში ჩინებულნი“-ო („წერილები“, I, 64).

გრ. ორბელიანი ცხოვრობდა ხუნძახელ ხანების სასახლეში. პოეტმა თავის რეზიდენციად გაიხადა ის ადგილი, რომელიც ოდესღაც ავარიის მრისხანე ბატონისა და ერეკლე მეორის დაუძინებელი მტრის ომარ-ხანის საბრძანებელს წარმოადგენდა. თვითონ გრ. ორბელიანიც აღნიშნავდა:

„ომარ-ხანმა... გამოიყენა ტყვედ ორნი დანი აბაშიძისა, რომელნიცა იყვნენ ბების ჩემის დები. მე როდესაც ვიყავ ავარიის მმართველად, ვიდეგ იმ სახლში, სადაც ჰსცხოვრებდა მათა, ომარ-ხანის ცოლი, ბების ჩემის და. ზოგნი ერთნი მათს მსახურნი, იყუნენ ისევ ცოცხალნი და მე მსახურებდენ“ (პ. იოსელიანი: „ცხოვრება გიორგი XIII-სა“, 1936 წ., გვ. 286, შენიშვნებში).

ხუნძახელი ხანების სასახლე ეკზოტიკური ფერებით აქვს აღწერილი მარლინსკის თავის მოთხრობაში „ამალათ-ბეგი“. მის გმირ ქალს, სულთანეთს, რომელიც ამ სასახლის რომანტიკულ სილამაზეს წარმოადგენდა, გრ. ორბელიანი პირადად იცნობდა: „მე, სულთანეთთამ და ნუხ-ბიქამ დიდი მიწერ-მოწერა გავმართეთო“, — წერდა ის მეორე ძმას, ილიას, ხუნძახიდან 1843 წლის 18 ივნისს. უფრო ადრე, 6 მაისს, გრ. ორბელიანი ატყობინებდა მასვე შემახიიდან ხუნ-

ძახამდე გავლილი გზის მარშრუტს და, სხვათა შორის, აღნიშნავდა:

„გამოვიარეთ ამაღათ-ბეგის სოფელი და აწ ვზივარ სულთანეთის ოთახშიო“ (ე. ი. ხუნძახის სასახლეში... თვითონ სულთანეთი კი იმეამად დაღისტანის სხვა მხარეს, საშამხალოში, იმყოფებოდა).

ხანების სასახლე დიდი ხანია აღწერილია ლიტერატურაში (იხ. Костенецкий: „Записки об Аварской экспедиции на Кавказе 1837 г.“ СПб, 1851 და: „Описание ханского дворца в Хунзахе“, „Кавказский сборник“, ტ. XXXI, გვ. 38—40. 1911).

როგორც ჩანს, გრ. ორბელიანს ომარ-ხანის ჩამომავალთა სადგომი პირვანდელი სახით არ ჩაუბარებია:

„რეინკამფი იყო აქ ჯარების ინსპექტორად. ორასის კაცით არახთაუზედ მივეგებე დიდკაცურად, ჰაა ხანურად. მეორეს დღეს დაეპატიჟე სადილად ჩემს დივანხანეში, რომელიცა ჯერ უფანჯრო, უქარო და უმინო გახლავსთ. ახლა ვაკეთებ აქ სახლებსა, შენ ჩემს საქმეს უყურე, კოდა გამიშვია და აქ შენობას ვაგებ“,—წერდა ის ზაქარიას 1843 წ. (I, 80).

ამ უფანჯრო სასახლიდან ათვალიერებდა ის ავარიის ლანდშაფტს სამხედრო საქმეებისაგან მოკლილობის უამს: „ეს ერთი კვირა არის დღედ აღამ მოუწყვეტლივ მოდის წვიმა. გული მიწუხდება ამ საშინელის ღრუბლებისაგან, რომელნიც მდევებსავეთ ადიან, ჩადიან“ (I, 83).

მოწყენის დროს თუ დაებადა გრ. ორბელიანს სურვილი „ვეფხის-ტყაოსნის“ კითხვისა. თოფთან ერთად ის სთხოვდა ილიას ხუნძახიდან (I, 80): „...ამის გარდა ერთი და ერთნი გამომიგზავნე და ერთიც ვეფხის-ტყაოსანი პატარა დაბეჭდილიო“ (გრ. ორბელიანი, აღბათ, გულისხმობს ბროსეს წინასიტყვაობით 1841 წელს ქ. პეტერბურგში გამოცემულ „ვეფხის ტყაოსანს“).

როგორც ჩანს, ილიას შეუსრულებია ძმის თხოვნა, რადგან გრ. ორბელიანს ჩვეულებად ჰქონდა სათხოვარის ხშირად განმეორება. ასეთს რამეს კი მის ბარათებში არ ვხვდებით.

(გვიან გრ. ორბელიანი წერდა მანანა ორბელიანს: „წინ

მიძევს დავითნი და ყოველ დღით თითო კანონს ვჰკითხულობ ცრემლითა და შენანებითა, რომ ესოდენი წელიწადნი ჩემნი წასულან ამოდ...“ (I, 120).

ამრიგად, უნდა ვიფიქროთ, რომ ჩვენი პოეტი „ვეფხისტყაოსანს“ ჰკითხულობდა იქ, სადაც რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში მხოლოდ ყურანის სურების მონოტონური კითხვა გაისმოდა: ხუნძახელ ხანების ყოფილ რეზიდენციაში!

1937 წ.

ტეოფილ გოტიე და ზიჩი

ჰაინრიხ ჰაინე თავის ერთ-ერთს ნარკვევში („პირინეებიდან“) ბუნების სანახაობით მოხიბლული წერდა:

„ეს სანახაობა მე ცხოვლად მაგონებს დეკამპის მშვენიერ სურათს, რომელიც წრეულს იყო გამოფენაზე და რომელიც ბევრმა, მათ შორის, ხელოვნებაში ყველაზე მცოდნე ფრანგმა ტეოფილ გოტიემ, დაუმსახურებლად გადააქცია მკაცრი განკიცხვის საგნად“ (თხზულ. კრებული. Academia ტ. IX, გვ. 336).

ცნობილი პოეტი, პარნასელთა სკოლის მეტრი, ტეოფილ გოტიე (1811—1872) იმავე დროს მხატვრობის საუკეთესო მცოდნედაც ითვლებოდა. გარდა მისი ბიოგრაფების ცნობისა და თვით პოეტის მრავალრიცხოვანი წერილებისა მხატვრობაზე, ამას ადასტურებს ზემოთ მოყვანილი ცნობა თავდაქერილი და ქებაზე ძუნწი პოეტის ჰაინრიხ ჰაინესი.

ჯერ რამდენიმე სიტყვა გოტიეს ლირიკაზე.

ტ. გოტიე დიდი სიფაქიზით ეპყრობოდა ყოველ სიტყვას, ყოველ სტრიქონს. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ის პლასტიკურ მომენტს პოეზიაში—საგნებისა თუ პეიზაჟების რელიეფურ გამოკვეთას. ამის საუკეთესო საბუთია გოტიეს ლექსების წიგნი „Emaux et Camees“ (1852), რომელიც რუსულადაც არის ნათარგმნი. ამ შესანიშნავი ლირიკული კრებულის ავტორი სამართლიანად აცხადებდა: „მე იმათაგანი ვარ, ვისთვისაც არსებობს ხილული ქვეყანა“. გატაცება „ოპტიკური რიტმით“. გოტიეს აახლოებდა სკულპტურასა და მხატვრობასთან.

ტ. გოტიე სიყმაწვილეშივე სწავლობდა მხატვრობას ერთ-ერთი ოსტატის ატელიეში. მწერლის მრავალფეროვან პროზაულ მემკვიდრეობაში (რომანები, ლიბრეტოები, მოგზაურობათა ჟანრი,—სულ 34 ტომი) საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს კრიტიკულ ნაწერებს მხატვრობაზე.

ტეოფილ გოტიე მოგზაურობის მოყვარულიც იყო. მან დასტოვა კარგი აღწერები აღმოსავლეთისა და ევროპის ქვეყნებში მიღებული შთაბეჭდილებებისა („აღმოსავლეთი“, „მოგზაურობა ესპანეთში“, „იტალია“ და სხვ.). 1858 წელს გოტიე რუსეთსაც ეწვია...

რუსეთში ყოფნის დროს ტეოფილ გოტიე გაეცნო მაშინდელ პეტერბურგში მომუშავე ჰუნგრელი მხატვრის მიხეილ ალექსის-ძე ზიჩის (1829—1906) სურათებს და თავის მოგზაურობის წიგნში (იხ. Theophile Gautier, Voyage en Russie, Paris 1866) მხატვრის შემოქმედების ანალიზს მთელი თავი უძღვნა (იხ. ტ. I, გვ. 274—314, თავი 16: Zichy). ზიჩის ნიჭის საყოველთაოდ აღიარება გოტიეს ამ შეფასების შედეგი იყო. მხატვარი ამის შემდეგ მიემგზავრება ევროპაში და რუსეთში ხელმეორედ ჩამოდის 1880 წელს.

„ვეფხის-ტყაოსნის“ დასურათებას ზიჩი შეუდგა 1881 წელს. მთელი სამუშაო მან შეასრულა არაჩვეულებრივი, გულმოდგინებითა და სიფრთხილით, ისიც სრულიად უფასოდ. საჭიროა ითქვას, რომ რუსთაველის პოემის ილუსტრაციათა შორის ზიჩის ნამუშევარს ერთი პირველი ადგილთაგანი უკავია, თუმცა მას თან ახლავს ზოგი თვალსაჩინო ნაკლიც. ზიჩი—რუსთაველის დორეა.

სხვათა შორის, ტ. გოტიეს გაჰყავს პარალელი დორესა და ზიჩს შორის და მხატვრის მთელ რიგ სურათებს დადებითად აფასებს. ქართველი მკითხველისათვის არ უნდა იყოს ინტერესს მოკლებული ის ფაქტი, რომ „ვეფხის-ტყაოსნის“ ერთ-ერთი საუკეთესო ილუსტრატორის შესახებ კარგი წარმოდგენისა იყო საფრანგეთის შესანიშნავი პოეტი და თავისი დროის გამოჩენილი კრიტიკოსი მხატვრობისა.

„ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრება“

(მოთხრობის ქართული თარგმანის გამო)

ესპანური მოთხრობა „ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრება“ პატარა მოცულობისაა და არ მოითხოვს დიდ დროს მკითხველისაგან. სამაგიეროდ დიდი მნიშვნელობისაა ეს ნაწარმოები თავისი მხატვრული ღირსებებით და იმ ისტორიული როლის მხრივ, რომელიც მან შეასრულა ესპანურ ლიტერატურაში. „ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრება“ ეკუთვნის წიგნების იმ მცირე რიცხვს, რომელიც მსოფლიო ლიტერატურამ გამოაჭყო ეპიურ ქმნილებებიდან, როგორც საზოგადო მნიშვნელობის ძეგლი. სერვანტესის „დონ-კიხოტსა“ და კალდერონის დრამებთან ერთად „ლაზარილო“ ყოველთვის ითარგმნებოდა სხვა ენებზე და ამ შემთხვევაში არც ქართულ ლიტერატურას დაუშვია გამონაკლისი. ამას ამტკიცებს პ. უმიკაშვილის მშვენიერი თარგმანი, რომელსაც მკითხველი გაეცნობა მოთხრობის მეორე გამოცემაში (1933 წ. თბილისი). „ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრება“ (*La vida Lazarillo de Tormes*) პირველად გამოიცა 1554 წელს ბურგოსის, ენარესის და ანტვერპენის ტიპოგრაფიების მიერ¹. ამ შესანიშნავ ნაწარმოებებს გამოსვლისთანავე გაუგონარი პოპულარობა და

¹ ცნობილი ესპანისტის ტიკნორის აზრით პირველი გამოცემა დაიბეჭდა 1853 წელს, ანტვერპენში, ხოლო 1854 წ. ის გადაბეჭდილი იქნა ბურგოსის ტიპოგრაფიის მიერ. იხ. ტიკნორი, ესპან. ლიტ. ისტორია 1883, ტ. I, გვ. 423, შენიშვნა. რუსული თარგ. მოსკოვი). ჯემს კელის ცნობით კი მოთხრობის პირველი გამოცემები (სამივე) 1554 წელს ეკუთვნის. (იხ. ჯემს კელი, ესპანური ლიტერატურა, 1923, გვ. 122 (რუს.).

გავრცელება ხედა წილად. მე-16 საუკუნის მანძილზე გამოდის უთვალავი გამოცემები „ლაზარილოსი“ ესპანურ და სხვა ევროპულ ენებზე.

„ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრებამ“ ესპანურ ლიტერატურაში მიმბაძველობის ძლიერი ტალღა გამოიწვია. ნაწარმოების გამოქვეყნების მეორე წელსავე (1555) ქ. ანტვერპენში გამოდის უცნობი ავტორის მიერ შედგენილი მეორე ნაწილი ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრებისა (*La Segunda parte de Lazarillo de Tormes*), რომელიც მოთხრობას აგრძელებს სწორედ იმ ადგილიდან, სადაც ის თავდება. შემდეგ ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა ასეთი გავრცელებების გამოქვეყნება. ცნობილია საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ვარიაციები ამ მოთხრობის სიუჟეტზე, თუმცა ისინი მოკლებულნი არიან პირვანდელი პროტოტიპის მხატვრულ ღირსებებს¹; ბევრი მათგანი შეუმჩნეველი დარჩა, ზოგმა დაიმსახურა ყურადღება².

„ლაზარილოს“ ავტორის ვინაობა უცნობია. პირველ გამოცემაში აღნიშნული არაა დამწერის სახელი და გვარი. ტრადიცია დიდხანს მიაწერდა ამ თხზულებას დიეგო ურტადო მენდოზელს, რომელიც ცნობილი მეცნიერი, პოეტი და დიპლომატი ყოფილა³. მე-19 საუკუნემდე ეს ტრადიცია მტკიცე იყო, მაგრამ ჯერ კიდევ ტიკნორი აღნიშნავდა: „მე არ მესმის, ავტორს, რომელიც არ იყო პროტესტანტი, როგორ შეეძლო დაეწერა ისეთი რამ, როგორცაა თავი ინდულგენციის გამყიდველზე. მენდოზა, მგონი, ოფიციალურად არასოდეს არ აცხადებდა თავს „ლაზარილოს“ ავტორად. და მართლაც, პატრი სიგუენზა თავის ვრცელ და საინტერესო ისტორიაში წმ. იერონიმეს ორდენისა გამოსთქვამს მოსაზრებას, რომ „ლაზარილო“ დაწერილია კარლოს V-ის ერთ-ერთი მახლობელის, ხუან ორტეგოელის მიერ, იმპერატორის ჩასვლისას

¹ ტიკნორი, ტ. I.

² ტიკნორი, ტ. I, გვ. 424.

³ დიეგო ურტადო მენდოზელის ბიოგრაფია და მისი ლიტერატურული მოღვაწეობის მიმოხილვა იხ. ტიკნორის წიგნში, ტ. I, გვ. 421—422, 425—434.

წმ. იუსტას მონასტერში¹. შემდეგმა მეცნიერულმა ძიებამ დაადასტურა დიეგო მენდოზელის ავტორობის ვერსიის უსაფუძვლობა². მიუხედავად ამისა, დღემდე საბოლოოდ არაა გამორკვეული „ტორმესელის“ ავტორის ვინაობა. ესპანისტებს შორის ამ საკითხის გარშემო აზრთა წინააღმდეგობა არსებობს—ასახელებენ სხვადასხვა პირთ მე-16 საუკუნის ესპანური ლიტერატურიდან³.

* *

„ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრება“ გამოქვეყნდა კარლოს V-ის მეფობის დროს (1517—1556); ეს არის მძლავრი მონარქიის, ესპანიის კოლონიური პოლიტიკის გამარჯვებისა და დიდი კულტურული აღორძინების ხანა. ამ ეპოქაში ჩაეყარა საფუძველი ესპანურ აბსოლუტიზმს. ტრიუმფალურმა ომებმა და კოლონიებიდან შემოტანილმა საქონელმა შეჰქმნეს მტკიცე მატერიალური ბაზა საზოგადოების მაღალი ფენებისათვის. ისინი ჰქმნიან გარკვეულ ლიტერატურულ ქანრებსა და სტილს ისევე, როგორც კულტურის სხვა ღირებულებებს. ამ ეპოქის ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან გამოირჩევა მხოლოდ „ლაზარილო“, რომლის თემატური და მხატვრული ორიგინალობა შეუფერებელი იყო არისტოკრატიის მაღალი სტილის მწერლობისათვის. „უხეშ“ კასტილიურ ენაზე დაწერილი პატარა თხზულება, რომელშიაც მოთხრობილია თავგადასავალი საბრალო, მაგრამ ეშმაკი მსახურისა, თავკიდურად იქცა ახალი ეპოსის განვითარებაში.

„ლაზარილო“ ეხებოდა არა რაინდების თავგადასავალს, არამედ საზოგადოების გარკვეული ფენების ყოფაცხოვრებას. ეს ფენა იყო ჰიდალგია, წვრილი აზნაურობა, მოკლებული მტკიცე ეკონომიურ ნიადაგს ესპანური აბსოლუტიზმის ეპოქაში.

¹ ტიხნორი, ტ. I, 423, შენიშვნა.

² A. Schultheiss, *Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachbildungen*, Hamburg, 1893, p. 132.

³ ტიხნორი, კელი, შულთეისი. შდრ. К. Н. Державиц, *Мексиканский плутовский роман („Нанк в литературе“*, вып. II, Л. 1930)

ამ ჰიდალგიას არ გააჩნდა ისეთი ურყევი მატერიალურა ბაზა, როგორც ჰქონდათ არისტოკრატის, ვაჭრებს ან სამხედრო იერარქიაში მოკალათებულ პირებს. შინაგანი კრიზისი, რომელიც კოლონიურ პოლიტიკას მოჰყვა შედეგად ოქროს ზედმეტი რაოდენობით შემოტანისა და აგრეთვე შინა რესურსებისა და საგარეო ვაჭრობის დისპროპორციის გამო, თავს დაატყდა უმთავრესად წვრილ აზნაურობას, რომელიც გალატაკების გზას ადგა. „ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრება“ გვიხატავს სწორედ იმ ფენის ყოფაცხოვრების სურათს, რომელსაც რაინდული თავგადასავლის რომანების ავტორები არ ენებოდნენ. ეს თემატური სიახლეც საკმარისი იყო, რომ მოთხრობას შესაფერი ყურადღება მიეპყრო. ესპანურ პროზას წალეკვას უქადდა რაინდული რომანების ტალღა და „ლაზარილო“ იყო სიგნალი ახალი ეპოქის დაბადებისა. ეს პატარა მოთხრობა პირველი წარმომადგენელია ახალი, მანამდე არ არსებული ეპიკური ფორმისა. იგი მოუთხრობდა პიკაროს (იშკილბაზის, ეშმაკის, რუს. ПИКУТ) თავგადასავალზე, რის გამოც პროზის ასეთს ეპოქა ეწოდა „La novella picaresca“. პიკარული ნოველის ზეგავლენით შემდეგ იწერებოდა რომანებიც—„Quisto picaresca“.

ახალი ეპოქის საბოლოო კანონიზაციის გამო „რაინდულმა რომანებმა“ თავისი მნიშვნელობა დაჰკარგეს. სერვანტესმა საბოლოოდ დაასამარა ეს ეპოქა „დონ-კიხოტის“ სატირული ფურცლებით. ესპანურ პროზაში ეს გარდატეხა „ლაზარილო ტორმესელის“ გამოქვეყნების შემდეგ დაიწყო.

„La novella picaresca“-ს სიუჟეტური ხერხები პირველად გვხვდება სწორედ „ლაზარილოში“, რომლის კლასიკური სქემა ეპიზოდების თხრობისა საფუძვლად დაედო ამ ეპოქის კომპოზიციას. რასაკვირველია, ტრადიციამ შემდეგ ზოგი რამ შესცვალა თვითონ სქემაში და ზოგი ახალიც შეჰმატა მას, მაგრამ ისტორიული თვალსაზრისით საინტერესოა სქემის პირვანდელი სახე.

„ლაზარილო ტორმესელის“ კითხვისას ადვილი შესამჩნევია დამოუკიდებელი და ცალკეული ამბები, რომელთა თანმიმდევრობა დაცულია პიკაროს ავტობიოგრაფიის ფონზე. ეპიზო-

დები ერთმანეთთან დაკავშირებულნი არიან ერთი ძირითადი მოტივის საფუძველზე—ისინი უშუალოდ ეხებიან მოთხრობის მთავარ პერსონაჟს, ლაზარილო მონაწილეა იმ ამბებისა, რომელსაც თვითონვე მოუთხრობს.

განსაკუთრებული მიზეზების გამო ლაზარილო ხშირად იცვლის პროფესიას და ყოველ ეპიზოდში ახალი ბატონის მსახურად გვევლინება. ამ ხერხის საშუალებით ავტორს თავისი გმირის თავგადასავალში შეაქვს საზოგადოების სხვადასხვა ფენების დახასიათება, ხშირად მწვავე სატირული ხასიათისა (მაგ. თავი მღვდელზე, ინდულგენციის გამყიდველზე და სხვ.), ამ მხრივ „ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრება“ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს და ეპოქის ღირსშესანიშნავ დოკუმენტს წარმოადგენს. გალატაკებული პიკარო ცდილობს მატერიალური უზრუნველყოფისა და წყნარი ცხოვრების მოპოვებას. თვითეული მისი ცდა მიმართულია ამ მიზნის მიღწევისაკენ და ერთი ეპიზოდიდან მეორეზე გადასვლა მოტივირებულია გმირის იმედგაცრუებით. ამიტომაც სრულიად ბუნებრივია იმ დროის სოციალური ყოფის დამახასიათებელი მასალის სიუხვე მცირე მოცულობის პირველ პიკარულ მოთხრობაში.

ამრიგად, სიუჟეტური სქემის მხრივ ნაწარმოებში ამბები გარკვეული წესითა და მოტივაციით არის გადმოცემული. მთლიანობის დასაცავად გამოყენებულ ასეთს კომპოზიციურ ხერხს ბევრი საერთო აქვს აღმოსავლური ეპოსის ზოგიერთ ფორმებთან. თუ გავიხსენებთ „ქილილა და დამანას“, „თიმსარიანს“ და სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისას“, ადვილად შევამჩნევთ იგავ-არაკების ამ კრებულებსა და პიკარული ნოველების წიგნს შორის არსებულ კომპოზიციურ ნათესაობას. მსგავსება გამოწვეულია საერთო სტილიური და სიუჟეტური სქემებით: ერთმანეთისაგან განსხვავებული ეპიზოდები, ანეგდოტები ან იგავეები გაერთიანებულია ნაწარმოების ერთი პერსონაჟის თხრობის ან რამდენიმე პირის გასაუბრების საშუალებით. მთავარი მოქმედი პირი შეიძლება უშუალოდ მონაწილეობდეს ეპიზოდებში, ან ჰყვებოდეს ამბავს თუ იგავს რომელიმე თავისი სენტენციის დასასაბუთებლად თუ საილუსტრაციოდ. მაგ. სულხან-საბა ორბელიანის კრებულში

ასსამოცზე მეტს არაკსა და ანეგლოტს აერთიანებს მარტივი შინაარსის ამბავი, რომელიც კრებულის შესავალში ექსპოზიციის სახით არის მოთხრობილი და ერთს გვერდს-ღა შეიცავს. წიგნში იგავთა და ამბავთა თანმიმდევრობა რეალიზებულია თვითონ იგავების მომყოლთა ურთიერთშენაცვლებით. აღმოსავლურ არაკების კრებულებში ამ ხერხის სხვაგვარი ვარირებაც წეიმზნევა და ის თითქმის აუცილებელი ატრიბუტია სიუჟეტისა.

რასაკვირველია, ესპანური პიკარული ნოველების კრებულებმა თავისებური ევოლუცია განიცადეს, ისინი ყოველმხრივ როდი იმეორებდნენ აღმოსავლური არაკების კანონებს, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ეპიზოდების გაერთიანების ხერხის სათავე ორიენტალურ სფეროში უნდა ვეძიოთ. ევროპის ფოლკლორსა და „დეკამერონში“ ბევრია აღმოსავლეთიდან ნასესხები სიუჟეტური ხერხები და კლიშეები. „ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრებაც“ ანხელს, რომ მისი ავტორი გაცნობილი უნდა ყოფილიყო ფოლკლორსა და აღმოსავლურ არაკებს. და შემთხვევითი არაა ის გარემოება, რომ პიკარული მოთხრობის პირველი ნიმუშის მკვლევარ-ესპანისტთა შორის ამჟამად ყველაზე უფრო ის შეხედულებაა გაბატონებული, რომელიც „ლაზარილოს“ ავტორად ხალხური ანდაზებისა და არაკების ერთ-ერთ შემგროვებელს აცხადებს. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ, კერძოდ ესპანეთის კულტურა ნაკვებია ადგილობრივი მავრიტანული, ე. ი. აღმოსავლური კულტურის ღრმა ტრადიციებით.

— * * —

„ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრების“ ქართული თარგმანი, პ. უმიკაშვილის მიერ შესრულებული, პირველად დაიბეჭდა 1899 წელს ე. „მოამბეში“ და იმავე წელს ცალკე წიგნადაც განოვიდა. ამ თარგმანის სათაური—„ლაზარილო ტორმესელი“—არ არის სრული და მეორე გამოცემაში ჩვენ ის შევცვალეთ. თვითონ მოთხრობის სახელწოდება უფრო ვრცელია და იკითხება ასე: „ცხოვრება ლაზარილო ტორმესელისა: და

მისი ბედი და უბედობანი“ („La Vida de Lazarillo de Tormes: y de sus fortunas aduersidades“). სწორია თუ არა წაკითხვა „ლაზარილიო?“ პირდაპირი თარგმანი იქნებოდა „ლაზარილო“, მაგრამ მთარგმნელს საკუთარი სახელების ქართულად გადმოცემის წესი დაუცავს, რასაც ინიც ამტკიცებს, რომ შეკვეცილი ფორმით ამ სახელის ხმარებისას ტექსტში „ლაზარილიოს“ ნაცვლად ქართული „ლაზარეც“ გვხვდება (მაგ. „ლაზარე, შენ მე მომატყუე, ღმერთმანი“... და მისთ.).

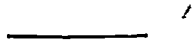
თვითონ ძეგლი უშუალოდ ესპანურიდან ან ფრანგულიდან არაა თარგმნილი, ამას პ. უმიკაშვილიც აღნიშნავს: „სამწუხაროდ, ჯერჯერობით სამხრეთ ენების ცოდნა და კარგის მთარგმნელების ნაკლებობა ჩვენში მეტისმეტია... ამისთანა შემთხვევაში უსარგებლოდ არ დავინახეთ, აგველო ეს მოთხრობა ესპანურიდან რუსულად ნათარგმნი 1897 წ. პანტელეევის გამოცემული და გადმოგვეთარგმნა მკითხველებისათვის“ (იხ. ლ ა ზ ა რ ი ლ ი ო ტ ო რ მ ე ს ე ლ ი. ესპანური მოთხრობა თარგმანი პეტრე უმიკაშვილისა. ტფილისი, 1899, გვ. V).

„ლაზარილო ტორმესელის ცხოვრების“ ქართული თარგმანის შედარება უკანასკნელ, რუსულ გამოცემასთან (იხ. Жизнь Лазарильо с Тормеса. კ. ნ. დერჟავინის შესავალი წერილითა და რედაქციით, Academia, II-д, 1931) ცხადყოფს, რომ უმიკაშვილის თარგმანი ზოგან დაშორებულია ორიგინალს (უკანასკნელი რუსული თარგმანი მოთხრობის პირველი, ესპანური გამოცემიდან არის შესრულებული). განსაკუთრებით ეს ეხება შესავალს, მეხუთე თავის დასასრულს, და ცალკეულ გამოთქმებს. წინადადებათა შედარებისას აღმოჩნდა, რომ ზოგი განსხვავება გამოწვეულია ქართველი მთარგმნელის მიერ ხალხური თქმებისა და იდიომების უხვად გამოყენებით. სამაგიეროდ ეს გარემოება „ლაზარილოს“ კარგ საკითხავ წიგნად ხდის. მაგ. ფრაზა— „...ხუცესმა ამიყვანა და მე, ვაის გამყრელი, ვუის შევეყარე“—არ შეიძლება წარმოადგენდეს ორიგინალის სათანადო ადგილის სიტყვა-სიტყვით განმეორებას, მაგრამ ის ქართულად გამოხატავს კონტექსტის შინაარსს. თარგმანის მხატვრული ღირსებაც ამაშია.

აბზაცებისა და პერიოდების რიგი პ. უმიკაშვილის თარგმანისა ხშირად განსხვავდება უკანასკნელი რუსული გამოცემის აბზაცთა რიგისაგან. ეს ბუჩებრივიცაა: პ. უმიკაშვილი მისდევს სულ სხვა ტექსტს. ამის გამოც ქართულ თარგმანში ზოგი ადგილი უფრო მოკლეა, ზოგი კი უფრო გავერცობილი, ხოლო ქართული თარგმანის მე-8 თავი Academia-ს გამოცემაში (და, მაშასადამე, მოთხრობის ესპანურ დედანში) სრულიად არაა.

„ლაზარო ტორმესელის ცხოვრების“ შესახებ ქართულ ენაზე ლიტერატურა არ მოიპოვება, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ თითო-ორი რეცენზიებს, რომელიც თავის დროზე ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში დაიბეჭდა პ. უმიკაშვილის თარგმანის პირველი გამოცემის გამო.

1933 წ.



გოეტე ქართულ ლიტერატურაში

1832 წელს გარდაიცვალა გოეტე. მას შემდეგ ასმა წელმა განვლო. მთელმა კულტურულმა კაცობრიობამ პატივისცემით აღნიშნა ეს თარიღი.

ჯერ კიდევ დიდია ის განცვიფრება, რომელსაც ამ მანძილზე იწვევდა გენიალური პოეტის შემოქმედება. გოეტეს დაფასებისა და შესწავლის მიზნით ფილოლოგებისა და ისტორიკოსების რიერ გაწეული ჯაფის შედეგად მარტო გერმანიაში დაგროვდა გამოკვლევათა აურაცხელი მარაგი. „გოეტე და ბიბლია“, „გოეტე და დანტე“, „გოეტე და შექსპირი“, „გოეტე და ბაირონი“ და ა. შ.—ჩვეულებრივი სათაურებია გოეტეს შესახებ გერმანულად გამოსული შრომებისა,—და ეს მხოლოდ მისი პოეტური მემკვიდრეობის პოპულარიზაციის ხაზით. მწერლის პიროვნების შესაცნობად, მისი მრავალმხრივი მოღვაწეობის დაფასებისას კი სახელი „Goethe“ ერთგვარი საცთურია: რა შეიძლება მიემატოს ყველაფერ იმას, რაც მის შესახებ თქმულა და დაწერილა?

გოეტეს სახელი დაკავშირებულია მსოფლიო ლიტერატურასა, ხელოვნებასა და აზროვნების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიასთან. განუსაზღვრელად ფართო იყო მისი ინტერესების სფერო. „ვაიმარელი ბრძენის“ ხელი ჩანს სამეცნიერო დარგებშიაც: ბოტანიკაში, ოპტიკაში, მინერალოგიაში; იგი ყველაფერს იტევს: ანტიკურ კლასიციზმს, რენესანსს, გოტიკას, აღმოსავლეთს, შეთვრამეტე საუკუნის იდეოლოგიურ მიღწევებს...

თვითეული ეპოქა თავისებურად აფასებს გოეტეს მემკვიდრეობას. მისდამი დამოკიდებულების ხასიათი და შინაარსი

იტყვებოდა ზოგჯერ ათეული წლების მანძილზედაც. თემა „გოეტე ქართულ ლიტერატურაში“ კი ცხადყოფს თაობათა ნაფიქრს მისი პიროვნებისა და შემოქმედების ირგვლივ ჩვენში.

* *

როგორც მოსალოდნელი იყო, გოეტესადმი ინტერესი ქართულ ლიტერატურაში მე-19 საუკუნეში იზადება. ასეთი ინტერესი, რასაკვირველია, ლიტერატურული მოძრაობის სახეს არ ატარებდა (როგორც თანდაჰყვა, მაგალითად, ბაირონით გატაცებას მსოფლიო მასშტაბით). მიუხედავად ამისა, ჩვენში გოეტეს შემოქმედებით დაინტერესების სპორადული ხასიათი მნიშვნელობას არაა მოკლებული.

ქართულ პოეზიაში პირველად გრიგოლ ორბელიანი თარგმნის „ლერმონტოვიდან“ ლექსს „Горные вершины“, რომელიც თავის მხრივ გოეტეს განთქმული ლექსის „Über allen Gipfeln ist Ruh“ რუსულ თარგმანს წარმოადგენს. გრ. ორბელიანის თარგმანი ასეთია:

მ თ ა ნ ი მ ა ლ ა ლ ნ ი

მთანი მაღალნი,
მიმშვიდებულნი,
ღამისა ბნელში მიეცნენ ძილსა,
მყუდრონი ვეღნი,
ტკბილ სამოსელნა,
გულს უჯრილებდნენ შრომით ძლეულსა.
ხმა არსით ისმის
არა რა იძვრის...
არც გზაზე მტვერი, არც ხის ფოთოლი:
ჭეშვინვენ სიმშვიდით,
ცა ვარსკვლავებით,
ქვეყანა ტკბილად მოსვენებული.
რა გაქვს ძმავ, მგზავრო,
გულს სამწუხარო
ამ დროს შეშფოთვით რომ მიაჭენებ?
შედგე წამს ოდენ,
მიმოიხედენ...
და გულს სიმშვიდით შენც განისვენებ.

გოეტეს ეს ლექსი (ორიგინალში 8 ტაეპიანი) სიკოცხლის მწუხრზე მეტყველებს. ქართულ თარგმანში იგი ძალზე გავრცობილია, თუმცა ავტორის პოეტური დიქცია სავსებით არც აქ იკარგება.

არ უნდა იყოს შემთხვევითი ის ფაქტი, რომ გრ. ორბელიანმა ხელი მოჰკიდა გოეტეს ამ ლექსის გადმოქართულებას. ქართული ფეოდალური არისტოკრატის საუკეთესო წარმომადგენლის სუბიექტური მხილებისათვის „მთანი მალანი“ თითქოს კარგ მასალას შეიცავდა. ყოველ შემთხვევაში, გარდა წმინდა ლიტერატურული ინტერესისა, აქ ფსიქოლოგიური მომენტიც უნდა ვივარაუდოთ.

* *

ქართულ ლიტერატურაში ცნობილია შედარება, რომლის ავტორია ილია ჭავჭავაძე: „მგზავრის წერილებში“ მყინვარის ზვიადობა გაპიროვნებულთა გოეტეს სახით. ამ შედარებაში ყურადღებას იქცევს ერთი-დაიმავე ეპითეტის ხშირი განმეორება და საბოლოო მოტივაცია. ადგილები ნაწყვეტების სახით მოგვყავს:

„...დიდებულთა რამ არის ეგ მყინვარი“...

„...ცისა ლაქვარდზედ ზოჩანდა იგი თეთრად და აუმღვრევლად. ერთის მუჭის ოდენი ღრუბელიც არ ფარავდა მის მალალს შუბლსა, მის ყინვით შევერცხლილს თავსა. ერთადერთი ვარსკვლავი, მეტად ბრწყინვალე, ზედ დაჰნათოდა, ერთს ალაგს გაჩერებული, თითქოს მყინვარის დიდებულსა სახეს განუცვიფრებიაო. მყინვარი!... დიდებულთა, მყუდრო და მშვიდობიანი, მაგრამ ცივია და თეთრი“.

ამ აღწერით ადგილს მოსდევს შეფასება:

„...მყინვარი მთელი თავისი დიდებულებით საკვირველია და არა შესაყვარებელი. აბა რად მინდა მისი დიდება? ქვეყნის ყაყანი, ქვეყნის ქარიშხალი მის მალალ შუბლზე ერთ ძარღვსაც არ აატოკებს. ძირი თუმცა დედამიწაზე უდგა, თა-

ვი კი ცას მიუბჯენია, განზე გამდგარა, მიუკარებელია. არ მიყვარს არც მაგისტანა განზე დგომა, არც მაგისტანა მიუკარებლობა...“

და ბოლოს—შესადარებელი ობიექტის გაპიროვნება:

„... არა, მყინვარი არ მიყვარს: მისი სიცივე სუსხავს და სითეთრე აბერებს. მაღალიაო! რად მინდა მისი სიმალლე, თუ მე იმას ვერ აეწვდები და ის მე ვერ ჩამომწვდება. არა არ მიყვარს მყინვარი. მყინვარი დიდ გეტეს მაგონებს!“.

ეს არის ძირითადი „მგზავრის წერილებში“ გოეტესა და მყინვარის შედარების მხრივ. მყინვარის სიმბოლიკა ი. ქავჭავაძეს ყველგან ასეთს პლანში აქვს გადმოცემული: ხაზგასმულია მისი სიმშვიდე და „დიდებულეზა“. მყინვარი მიუკარებელი და ზვიადი სახით არის გამოსახული პოეტის პოეზიებშია. მაგ.:

აღმოჩნდა მთების ზემოდ მყინვარი
ცისა და ქვეყნის შუა დაკიდულ,
იგივ დიადი, იგივ მძინვარი,
იგივ დიდებულ და დაღუმებულ.

(„აჩრდილი“)

ან:

სადაც დიდებულს მთასა მყინვარსა
ორბნი, არწიენი ვერ შეჭხებდნან,
სად წვიმა-თოვლნი, ყინულად ქმნილნი
მზისგან არასდროს არა ჰდნებდნან,
სად უდაბურსა მას მყუდროებას
კაცთ ყრამული ვერ მისწვდენია...

(„განდგეილი“)

როგორც ვხედავთ, „მგზავრის წერილების“ ერთ-ერთი თემატიკური მოტივი მოყვანილ ტაეპებში დამუშავებულია ნაცნობი შედარებების საშუალებით (დაცულია სიტყვა „დიდებულის“ ვარიაცია).

ილია ჭავჭავაძეს, საერთოდ, იზიდავდა მყინვარის ზვიადობა. ამიტომაც გოეტეს შედარება მთების კოლოსთან, ორივეს მიმართ უარის თქმით, უთუოდ, შეიცავს გამჭვირვალე სიმბო-
ლიკას¹.

* *

როგორ დაიბადა ასეთი პარალელი?

მყინვართან გოეტეს შედარებისას ილ. ჭავჭავაძეს მხედვე-
ლობაში აქვს დიდი გერმანელის ბიოგრაფიის უკანასკნელი
პერიოდი.

ბევრი დაწერილა იმ მეფური გარემოს შესახებ, რომელშიაც
გოეტე ატარებდა თავისი მოხუცებულობის წლებს. იგი თით-
ქოს აუღელვებლად უცქეროდა ეპოქის სოციალურ და პოლი-
ტიკურ ძვრებს, უარყოფითად შეხვდა საფრანგეთის დიდ რე-
ვოლუციას და ჩაფლული იყო სამეფო კარის „წვრილმან ინ-
ტერესებში“. ამ პერიოდის გოეტე უკვე აღარ არის „ვერტე-
რისა“ და „გეც ფონ ბერლიხინგენის“ ავტორი, „Sturm und
Drang“-ის ერთი შესანიშნავი წარმომადგენელთაგანი,—მეამ-
ბოხე სული ბიუროკრატიული გერმანიისა. ის გარეგნულად
დამშვიდებულია, „განზე გამდგარი“ და „დიდებული“, ვი-
თარცა ზვიადი მყინვარი, რომელსაც „კაცთ ჟრიაშული ვერ
შესწვდენია“:

„მე ვცხოვრობ, ვითარცა უკვდავი ღმერთი: არ ვიცი არც
სიხარული, არც მწუხარება“ (გოეტე).

ილია ჭავჭავაძის შედარებაში მოცემულია მწერლის ნილაბი,
ნაკარნახევი საკმაოდ გავრცელებული ტრადიციული შეხედუ-
ლებით („გოეტე—ოლიმპიელი“).

¹ ი. ჭავჭავაძის მიერ თარგმნილ ლექსთა შორის ქრონოლოგიურად
პირველი ადგილი უჭირავს გოეტეს ლექსს: „ზედა მქადაგებელი“. პოეტმა
ის თარგმნა 1857 წელს, ე. ი. იმ ხანებში, როცა იწერებოდა „ყვარლის
მთებს“. ამ ლექსშიაც მოჩანს მყინვარის სიმბოლიკის ნიუანსები. ავტორი
მიმართავს მთებს: „მე თრთოლვით ვსკვრეტდი ღაჟვარდ ცაზე
თქვენსა სიმაღლეს და შევნატროდი ყმაწვილურად თქვენს ხეშო
მხარეს, სადაც ღრუბელნი ვერ ჰბედავენ შიშით სრბოლასა...“, „ვნატრობდი
ხოლმე, რომ ამოვფრინდე და შევეხო თქვენს ამაცხ თავსა“. შეხვედრილი წერტილები ცხადყოფს, რომ ამ პერიოდში გოეტეს სიდიადე
და მთების ზვიადობა პოეტის წარმოდგენათა ობიექტები იყო.

სიმშვიდისა და მიუკარებლობისათვის არ უყვარს ილიას მყინვარი და, მაშასადამე, არაპირდაპირ ის „დიდ გეტეს“ სიმშვიდესაც უარყოფს. ასეთი უარყოფა შეეფერება იმ ლიტერატურული პერიოდის თვალსაზრისს, როდესაც თერგდალეულებს მოუხდათ გამოსვლა საზოგადოებრივ სარბიელზე. ქართულ ლიტერატურაში ეს ხანა აღინიშნა „მამათა და შვილთა“ ბრძოლით; მაღალი წოდების ახალი თაობა მოითხოვდა „სიმშვიდისაგან“ თავის დაღწევას და ამ ისტორიულ სიტუაციაში მხატვრული შეგნებაც შესაფერ სახეებს ჰპოულობდა გამოთქმის მხრივ: თერგის „გამალე ბული ბრძოლა“ უპირისპირდებოდა მყინვარის სტატიკურ ზვიადობას. აქვე იყო მეორე პარალელიც: გოეტე და ბაირონი, — განსხვავებული პოლუსები ადამიანური ვნებისა და ტემპერამენტისა. თვითონ გოეტე ბაირონს დაუცხრომელ და მებრძოლ დემონად რაცხდა, ხოლო ბაირონმა გოეტეს დასახასიათებლად თავის „სარდანაპალს“ შემდეგი მიძღვნა გაუკეთა: „უდიდეს გოეტეს“...

ილიას პარალელს მხატვრული და ისტორიული გამართლება ჰქონდა.

* *

გოეტესადმი ინტერესი ჩვენში ამით არ ამოწურულა. გ. წერეთელი თარგმნის „ეგმონტს“, სმაილსის ერთ-ერთი დიდატიკური თხზულების თარგმანში აცნობს ზკითხველებს გოეტეს საუბრებს ეკერმანთან, ქართულ პერიოდულ გამოცემებში არაერთხელ გვხვდება ცნობები მისი პიროვნებისა და შემოქმედების შესახებ¹. მაგრამ საყურადღებოა უფრო სხვა: გოეტეს მთავარი პოეტური ნაწარმოების „ფაუსტის“ შესახებ ქართულ მწერლობაში გამოთქმულია მოსაზრებანი, რომელ-

სია ქართულად ნათარგმნ გოეტეს ნაწერებისა, პოეტ ი. გრიშაშვილის მიერ შედგენილი, იხ. „სალიტ. გაზეთში“ (1932 წ. № 15). ამ სიას ამჟამად რამდენიმე მნიშვნელოვანი ძეგლის სათაური უნდა მიემატოს. მაგ. იხ. პოეტ ხ. ვარდოშვილის მიერ თარგმნილი, „ლირიკა“ გოეტესი, 1946 და სხვ.

ნიც, ალბათ, თავის დროზე გავრცელებულ შეხედულებათა გავლენით შეუშუშავენიათ მათ ავტორებს.

ჯერ მცროხოდენი გადახვევა:

„ბუნებამ მოისურვა დაენახა საკუთარი თავი და შეჰქმნა გოეტე“—ამბობს ჰაინრიხ ჰაინე თავის „სამგზავრო სურათებში“. გ. ზიმელი შეეცადა მოეცა ანალიზი იმისა, თუ როგორ იშლება ამ მწერლის პიროვნული „მე“—ბუნებცა და სულიერი კულტურის ობიექტივაციის ფონზე—მის შემოქმედებაში (იხ. ზიმელი, „გოეტე“). და მართლაც, იშვიათია პოეტი, რომელსაც ასე ზედმიწევნით გადმოეცეს „ბუნების სიმშვიდე და მისი ღრმა გაგება“ (ჰაინე). გოეტეს შემოქმედების სიძლიერე რეალური სამყაროს ხელოვნების ერთ გადმოცემაში მდგომარეობს¹. დიდი პოეტი ყველგან და ყველადღერში კანონზომიერ განვითარებასა და ცალკეულ ელემენტთა ჰარმონიას ხედავს, და თუ ხელოვნება მაინც სცვლის საგნების წესრიგს, გოეტეს შეხედულებით ეს თვითონ ხელოვნების კანონად უნდა ჩაითვალოს. რუბენსის ერთ-ერთ სურათში გამოსახული ორმხრივი სინათლის შესახებ გოეტე ეუბნება ეკერმანს: „ორმხრივი სინათლე, რასაკვირველია, ძალდატანებაა და თქვენ გაქვთ უფლება სთქვათ, რომ ეს ბუნების წინააღმდეგ არის მიმართული. მე მაინც ვიტყვი, რომ იგი ბუნებაზე ამაღლებულია. მე მაინც ვიტყვი, რომ ეს გაბედული ხერხია მხატვრისა, რომ ხელოვნება სავსებით არ ემორჩილება ბუნებრივი აუცილებლობის კანონს, რომ ხელოვნებას აქვს თავისი კანონი. მხატვარმა, რასაკვირველია, წვრილმანებში სწორად და

¹ გოეტეს დაკვირვების სიღრმეს მოწმობენ ყველა მისი თხზულებანი, აკი თვითონ გოეტე თავის მეცნიერულ ნაშრომთა შორის განსაკუთრებით ოპტიკურ ძაბვებს (Farbenlehre) აფასებდა, უფრო მეტად, ვიდრე იმ აღმოჩენებს, რომლებშიაც იგი უცილობლად ნოვატორი იყო. ეს მომენტი აქვთ მხედველობაში, როდესაც მიუთითებენ გოეტეს „ობიექტივიზმზე“, თუკაც ასეთი თვალსაზრისი ცალმხრივია. ჩვენშიაც სრულიად სამართლიანად შენიშნავენ: „გრძნობისა, აზროვნებისა ერთრიგად და თანაბრად მომთავსებელ პოე უბნად უნდა ჩავთვალოთ შექსპირი, გეტე“... „შექსპირი, გეტე, რამდენადაც ობიექტიური, იმდენად სუბიექტიური პოეტებიც არიან. მხოლოდ მათში არ დაუჭერია, როგოც საზოგადოდ არის, შესაძინევი ალაგი სუბიექტიურ თვისებებს“ (იხ. „ივერია“, 1909, № 34, ფელეტონი „მწერლობა საზოგადოდ“).

კეთილსინდისიერად უნდა მიჰბაძოს ბუნებას, მან თავისი სურვილისამებრ არ უნდა შესცვალოს მცენარის ან რომელიმე ცხოველის შემადგენელი ნაწილების ან კავშირთა აღნაგობა, რადგან ამით დაირღვევა მათთვის ჩვეული ხასიათი. ეს ემგვანებოდა ბუნების მოსპობას. მაგრამ მხატვრული პრაქტიკის უმაღლეს სფეროებში, როდესაც საქმე ეხება იმას, რომ სურათი იქცეს სურათად, მხატვარს ეძლევა გასაქანი და იქ მას შეუძლია მიმართოს ფიქციას, როგორაც მოიქცა რუბენსი“¹.

გოეტესათვის ხელოვნება წარმოადგენდა ბუნების ჩვენებისა და მისი ახსნის უმაღლეს ფორმას. ამ შეგნების ნაყოფია „ფაუსტი“.

„ფაუსტის“ უკანასკნელი რედაქცია მუშავდება იმ პერიოდში, როდესაც გოეტე კანტის კრიტიკისტული ფილოსოფიის შესწავლით იყო გატაცებული (ცნობილია კანტისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება შილერთან მეგობრობის პერიოდში). „ლესინგი, ვინკელმანი და კანტი იყვნენ ჩემზე უფროსნი და ორ პირველთ გავლენა იქონიეს ახალგაზრდობისას, უკანასკნელმა — როცა მოვხუცდიო“ — ეუბნება გოეტე ეკერმანს (I, 206). „კანტმა, იქვს გარეშეა, მოგვეტანა განსაკუთრებული სარგებლობა მით, რომ მიუთითა იმ მიჯნებს, თუ სანამდე შეუძლია მისწვდეს ადამიანის გონებას და რომ მან გადაუწყვეტელ ამოცანებს თავი უნდა გაანებოს“ (II, 204).

„ფაუსტში“ მხოლოდ ნაწილობრივი გამოხატულება ჰპოვა კანტის კრიტიკულმა ფილოსოფიამ, რომელიც სამუშაო ჰიპოთეზად იქცა პოეტისათვის.¹ ეს დრამატული პოემა უდიდესი პანორამაა ადამიანის გონებრივი ძიებისა და შინაგანი ბრძოლისა. მას ღირსეულად აფასებდენ ჩვენშიაც. ვაჟა-ფშაველა, მაგალითად, შემდეგს წერდა: „ყოველი დიდებული საკაცობრიო ნაწარმოები შექსპირისა, გიოტესა ხალხურ თქმულებებზეა აშენებული სწორედ ისე, როგორც ზევით მოგახსენეთ, როგორც ამას ჩვეულან რჩეულნი ამა ქვეყნისანი, დიდი ნიქის პატრონი მწერლები. ავტორები „ფაუსტს“, გიოტეს

¹ გოეტეს საუბრები, შეკრებილი ეკერმანის მიერ (რუსული თარგმანი ავერკიევისა, 1891, II, გვ. 338—339. ადგილები ამ გამოცემიდან მოგვყავს).

გარდა, ასობითა ჰყვანდა, მაგრამ გიოტეს მეტმა ნამდვილი „ფაუსტის“ დაწერა ვერავენ შესძლო, რადგან საკუთარმა სულიერმა ქურამ სხვა მწერლისამ ვერ შესძლო გადადუღება ხალხისაგან მოცემულის მასალისა და მის საკუთრებად გარდაქმნა“.

ილია ჭავჭავაძე კი სრულიად მკაფიოდ მიუთითებდა „ფაუსტის“ შინაგანი იდეის ერთ-ერთ მომენტზე—ტრანსცენდენტურის ძიებაზე. ნიკ. ბარათაშვილის „მერანის“ ანალოგიისათვის მან, სხვათა შორის, „ფაუსტის“ ტრაგედიაც დაასახელა: „საზღვარ დადებული სიგრძე-სიგანე ადამიანის აზრიანობისა ჩვენის პოეტის „სულის კვეთბას“ ვერ იტყვის, მას სწყურს ეს საზღვარი ბედისა გაარღვიოს და ნიავს მისცეს თავისი „შავად მღელვარე ფიქრი“, რომ დაუსრულებელი სივრცე ქვეყნისა მოიაროს. ბაირონის კაინმა ამისათვის ლიუციფერო აირჩია, გეტეს ფაუსტმა—მეფისტოფელი და ჩვენმა პოეტმა—თავისი სულის ქროლვა“. (ტ. IV, გვ. 237 დაყოფა ჩვენია. ა. გ.).

ასეთია დიდი ქართველი მწერლების აზრი გოეტეს უმთავრესი ქმნილების შესახებ. რაც შეეხება მონოგრაფიების სიმცირეს მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში, აიხსნება იმ გარემოებით, რომ ევროპული მწერლობის ისტორიის სპეციფიკისტები მაშინ იშვიათად მოიძებნებოდნენ ჩვენში. ზერეაღე მიმოხილვები ან კომპილაციური წერილები კი ილიას სამართლიან ირონიას იწვევდა. იგი დაცინვით შენიშნავდა, რომ ჩვენში ჰეგელის ესთეტიკაზე, ლესინგის ან ტენის „ფილოსოფიაზე“, გოეტესა და ბაირონზე „უზარმაზარი“ წიგნებს დასწერენ, მაგრამ ერთს პატარა ლექსს რომელიმე ჩვენი პოეტისას კი „ვერ გაუძღვებიანო“. და იქვე იძლეოდა ამ მოვლენის ახსნას: „შექსპირი, გეტე, ბაირონი სხვა მეცნიერთაგან დიდი ხანია გარჩეულია მრავალგვარად. ამაზედ მრავალი უწერიათ, მრავალი უთქვამთ. ამათზედ ასეთისა თუ ისეთის აზრის შედგენა მეტისმეტად ადვილია და აზრის საბუთიც მზად არის, თქვენ ოლონდ იმოდენა ღონე იქონიეთ, რომ მოჰკრიბოთ, ერთი მეორეს შეუფარდოთ, შეუწონოთ და ყოველივე შეკრებილი, შეფარდებული და შეწონილი -ერთს ძნად შეჰკრათ და ისე მიაართვეთ მკითხველსა. რა თქმა უნდა,

რომ ამასაც ქუა, ცოდნა უნდა და მცირეოდენი ხელოვნებაც. მაგრამ აქ თვითმოქმედება უფრო ხელისაა, თუ ასე ითქმის, ვიდრე იმ სულიერის ძალდონისა, რომელიც თვითონ ჰქმნის“... (ტ. IV. გვ. 165).

* *

გოეტეს თავისებურად აფასებს ჩვენი საუკუნეც. ჯერ კიდევ სიმბოლისტებმა გაიზიარეს გოეტეს ზოგიერთი მხატვრული ფორაულა, რომელიც მათ მიერ სავსებით მეტაფიზიკურად იქმნა განპარტებული. ეს თვალსაჩინო გახდა რუსეთშიაც, ვიაჩესლავ ივანოვი თავის წერილში „გოეტე ორი საუკუნის მიჯნაზე“ აცხადებდა, რომ სიმბოლიზმი გამართლებულია გოეტეს მსოფლმხედველობით და რომ „მის პოეტიკას... საერთო აქვს უკანასკნელი წლების ჩვენს პოეტიკასთან“.

გოეტეს ცნობილი გამოთქმა:

Alles Vergängliche
Ist nur ein gleichnis

[ყოველი წარმავალი
არის მხოლოდ მსგავსება]

გამოცხადებული იყო სიმბოლიზმის იდეოლოგიურ ფორამულად, ბოლოს კი—თანამედროვე ბურჟუაზიული კულტურა-ფილოსოფიის წარმომადგენელთა მიერ—თვითონ კულტურათა ისტორიული ურთიერთმონაცვლეობის კანონად. გოეტეს იდეალისტურად განპარტავენ: გუნდოლფი, ვალცელი და სხვანი.

ახალ ქართულ ლიტერატურაში საგრძნობლად გაიზარდა ინტერესი გოეტეს მიმართ: დაიბეჭდა თარგმანები ზოგიერთი მისი მხატვრული ნაწარმოებისა, კრიტიკული წერილები პოეტის შესახებ და სხვ. ცალკე უნდა აღინიშნოს კონ. გამსახურდიას შრომები: პირველი კრიტიკული ნარკვევი ქართულ ენაზე „გოეტე“ (1932), მხატვრული წიგნი „გოეტეს ცხოვრების რომანი“ (1934) და „ვერტერის“ ახალი თარგმანი (1928 წ.).

მარტი, 1932¹.

¹ იბეჭდება მცირეოდენი შესწორებით. ა. გ.

ს ა რ ჩ ი შ ი

ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან

| | |
|---------------------------------|-----|
| | 83 |
| რუსთაველი | 5 |
| თეიმურაზ პირველი | 31 |
| სულხან-საბა ორბელიანი | 42 |
| დავით გურამიშვილი | 61 |
| ბესიკი | 70 |
| ნიკოლოზ ბარათაშვილი | 80 |
| პლატონ იოსელიანი | 99 |
| ილია ჭავჭავაძე | 134 |
| დავით კლდიაშვილი | 141 |
| ვასილ ბაჩოვი | 173 |
| გალაქტიონ ტაბიძე | 179 |

დამატება I. პორტრეტები

| | |
|-----------------------------|-----|
| ივანე ჯავახიშვილი | 195 |
| ვანო სარაჯიშვილი | 201 |
| ვერიკო ანჯაფარიძე | 207 |

დამატება II. ლიტერატურული ძიებანი

| | |
|------------------------------------------------------|-----|
| ტაციტი, ჰენდელი და საქართველო | 217 |
| ლეონარდო და ვინჩი და სულხან-საბა ორბელიანი | 221 |
| „მეფაის-ტყაოსანი“ ხუნძახში | 238 |
| ტოფუღი გოტიე და ხიჩი | 241 |
| „ლაზარელი ტარაშესელის ცხოვრება“ | 243 |
| გოეტე ქართულ ლიტერატურაში | 251 |

რედაქტორი ს. ჩიქოვანი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10/XII-48 წ. უფ. 17243. შეკვეთის № 928.
ანაწყობის ზომა 5¹/₂×9. ქალაქის ზომა 54×84. ნაბეჭდ ფორმათა
რაოდენობა 16,5 სააქტორო ფორმათა რაოდენობა 13,8. ტირაჟი 5.000.

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული პოლიგრაფიისა და
გამომცემლობის საქ. სამმარ. ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი.
თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.