

გიორგი ჭიჭლაძე

**კრიტიკული
უბიუღეები**

ქ 0 3 5 7

11

19 ს ა ხ ე ლ გ ა მ ი 55

„კრიტიკული ეტიუდები“

მეორე ნაწილი

„კრიტიკული ეტიუდების“ პირველი ნაწილი 1945 წელს გამოვიდა, მაგრამ სრული არ იყო. ამან გვაფიქრებინა, 1950 წელს მეორე გამოცემა მიგვეწოდებინა მკითხველისათვის შევსებული და ნაწილობრივ შესწორებული სახით. რაც შეეხება მეორე ნაწილის ამ გამოცემას, თემატიკურად იგი არ წარმოადგენს პირველის გაგრძელებას, თუმცა ძირითადი დანიშნულებისა და ხასიათის მიხედვით მთლიანად მისგან გამომდინარეობს.

თვითეული ეტიუდი, რომელიც ჩვენი წიგნის მეორე ნაწილში შევიდა, დაწერილია სხვადასხვა დროს და დღემდე სრული სახით არ ყოფილა გამოქვეყნებული, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ „ვაჟა-ფშაველას“ პირველ ნახევარს, „ნიკოლოზ ჩერნიშევსკის“ და რამდენიმე თავს „ბესარიონ ბელინსკიდან“ (ამ ნაშრომის ზოგიერთი ნაწილი გამოყენებულ იქნა ბელინსკის თხზულებათა ქართული გამოცემის პირველი ტომის წინასიტყვაობაში). რაც შეეხება ეტიუდებს „დანიელ ჰონკაძის „სურამის ციხე“ და „გიორგი ლეონიძე“ პირველად ქვეყნდება.

ამ სახით გამოდის „კრიტიკული ეტიუდების“ მეორე წიგნი, რომელსაც, ისევე როგორც პირველს, ერთი მიზანი აქვს: დახმარება გაუწიოს ლიტერატურით დაინტერესებულ მკითხველებსა და მოსწავლე ახალგაზრდობას.

ავტორი

თბილისი, 14/Ⅹ-53

ბესარიონ ბელინსკი

როცა გადაშლით მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრის რუსული ლიტერატურული კრიტიკის დიდ წიგნს, თქვენს წინაშე აღიმართება ადამიანი, რომელსაც თანამედროვეთა შორის პუშკინის შემდეგ ყველაზე საპატიო ადგილი უკავია. ეს ადამიანია ბესარიონ ბელინსკი, გიგანტივით რომ დგას ჩვენს წინაშე, როგორც მთელი რუსული მწერლობის მშვენება და სიამაყე, ადამიანი, რომელმაც საყოველთაო აღიარება ლიტერატურაში პირველი გამოჩენისთანავე მოიპოვა. მან ღრმა კვალი დააჩნია რუსეთის ცხოვრებას და შემთხვევითი არ არის, რომ ბელინსკის სახელი დიდი რუსი ხალხის ძლიერებისა და უკვდავების გამომხატველია, იმის მკაფიოდ მლალადებელია, რომ ერი, რომელმაც ბელინსკის გენია წარმოშვა, არ შეიძლება დაიღუპოს.

მერედა რით მოიპოვა დიდების ასეთი უჭკნობი გვირგვინი ამ ადამიანმა, რით დაიმსახურა მან ასეთი ღირსება უკვდავი იყოს თავის დიდ ხალხთან ერთად? ვინ არის ბელინსკი ან რა დამსახურება მიუძღვის მას თავისი ერისა და მთელი მოწინავე კაცობრიობის წინაშე?

ბელინსკი იყო ლიტერატურული კრიტიკოსი, რევოლუციონერი დემოკრატი, თავისი ქვეყნის მხურვალე პატრიოტი და მისი ბედნიერებისათვის დაულალავი მეზრძოლი, რომელმაც დიდებულ მშობლიურ ლიტერატურას უკვდავების გვირგვინი კიდევ უფრო დაუმშვენა ახალი მარგალიტებით. მან შორს გასტყორცნა თავისი დროის ხელოვნების სახელი გენიალური კრიტიკული ქმნილებებით, რომლებმაც უკან მოიტოვეს იმდროინდელი ყველა ნაწარმოები ამ დარგში. ბელინსკიმ ერთბაშად ასტყორცნა თვალუწვდენ სიმალღებზე რუსული ლიტერატურული კრიტიკა, რომლის შემქმნელადაც ის იქნა აღიარებული. ეს იმას არ ნიშნავდა, რომ მანამდე თითქოს რუსული ლიტერატურული კრიტიკა არ არსებობდა. პირიქით, ეს კრიტიკა იყო, მაგრამ არ იყო ბელინსკი, როგორც მისი სახელი და დიდება.

ბელინსკამდე რუსულ ლიტერატურაში მოღვაწეობდნენ ისეთი ცნობილი მწერლები, როგორც იყვნენ ლომონოსოვი, სუმაროკოვი, ტრედიაკოვსკი, რადიშჩევი, კარამზინი, ჟუკოვსკი; უფრო თანამედროვენი მერზლიაკოვი, ბესტუჟევი-მარლინსკი, ვიაზემსკი და მრავალი სხვა. თვითეული მათგანი ლიტერატურული კრიტიკოსიც იყო, შეიძლება ითქვას, თავისი დროისათვის უთუოდ მნიშვნელოვანი მოვლენა. ლომონოსოვი გამოიძრეოდა ენციკლოპედიური ცოდნით; ამუშავებდა ენის პრობლემებს, სამი სტილის თეორიას, ლიტერატურას უყურებდა, როგორც საზოგადოებრივ მოვლენას, როგორც გარკვეული იდეისა და ასევე გარკვეული შინაარსის შემცველს; წერდა სპეციალურ ტრაქტატებს, რომლებშიც განმარტავდა ხელოვნების თეორიის მთელ რიგ არსებითს საკითხებს, პოეტიკიდან მოყოლებული მუსიკის თეორიამდე. ლომონოსოვის ისეთმა შრომებმა, როგორცაა „მოლექსის თვისებათა შესახებ“, „რიტორიკა“, „რუსული გრამატიკა“, „საეკლესიო წიგნების სარგებლობის შესახებ რუსულ ენაში“ ხელი შეუწყვეს რუსული ლიტერატურული კრიტიკისა და საერთოდ ხელოვნების თეორიის შემდგომ განვითარებას, კერძოდ, იმ პრინციპების წინ წამოწევას, რომლებიც პოეზიას მეცნიერებასთან მჭიდრო კავშირში განიხილავდნენ და თვით პოეტისაგან, ცოდნასთან ერთად, ღირსეულ მოქალაქეობას მოითხოვდნენ.

ლომონოსოვის თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკოსი ვასილ ტრედიაკოვსკიც ლიტერატურას და მის ენარებს საზოგადოებრივ ცხოვრებას უკავშირებდა; ეს კავშირი გულისხმობდა არა მარტო სოციალურ პირობებს, არამედ პოლიტიკურ-ეკონომიურ მდგომარეობასაც, როგორც ჩვენ ამას ვხედავთ მის წიგნში „აზრები პოეზიის დასაბამისა და საერთოდ ლექსების შესახებ“. იკვლევდა რა მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკას, ტრედიაკოვსკი ცდილობდა პოეზია განეხილა, როგორც მხატვრული გამოვლენა, სინამდვილის ქვეშეობითი სახე, ამავე დროს არა მარტო ლექსად დაწერილი ნაწარმოები, არამედ, პროზაულიც პოეტურად მიეჩნია, თუკი ეს უკანასკნელი შემოქმედებითი ხასიათის მატარებელი იყო, როგორც, მაგალითად, მის მიერ თარგმნილი ჯონ ბარკლაის „არგენიდა“.

კიდევ უფრო შორს წავიდა ტრედიაკოვსკის დაუღალავი ლიტერატურული მოწინააღმდეგე ალექსანდრე სუმაროკოვი, რომელიც ტრედიაკოვსკისთან ერთად დაუნდობლად აკრიტიკებდა ლომონოსოვის პოეზიასაც. მისი „პასუხი კრიტიკოსს“ შეიცავს ტრედიაკოვსკის სასტიკ მხილებას, ისევე, როგორც „კრიტიკა ოლაზე“

წარმოადგენს ლომონოსოვის მოურიდებელ განქიქებას. გარდა ამისა, მან დაწერა სპეციალური ტრაქტატი „სახელმძღვანელო მწერლად გახდომის მსურველთათვის“, არსებითად შედგენილი ორი წინანდელი ნაშრომისაგან „წერილი რუსული ენის შესახებ“ და „წერილი მოლექსეობის შესახებ“. ეს არის სუმაროკოვის დიდაქტიკური ხასიათის წიგნი, რომლის მიზანია, ისევე, როგორც პორაციუსის „პოეზიის. მეცნიერებისა“ და ბუალოს „პოეტური ხელოვნებისა“, დახმარება გაუწიოს მწერალს, რომ იგი ნამდვილად ხელოვანი გახდეს. და ერთ-ერთი მთავარი მოთხოვნა, რომელსაც სუმაროკოვი მწერალს უყენებდა, იყო სიცხადე და სისადავე მხატვრულ შემოქმედებაში; ეს გულისხმობდა ბუნების ისე მიბაძვას, როგორც ხალხურ შემოქმედებაში გვაქვს ხოლმე.

თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა სუმაროკოვის ლიტერატურულ კრიტიკას, ნათლად შეგვიძლია დავინახოთ თვით ბელინსკის წერილიდან „სიტყვა კრიტიკის შესახებ“, რომელშიაც რუსული კრიტიკის მიმოხილვის ცდა არსებითად მხოლოდ სუმაროკოვის გარჩევით დამთავრდა. რასაკვირველია, ჩვენ საცესებით შეგნებული გვაქვს, რომ შესაძლოა ბელინსკიმ ვერ განახორციელა თავისი დაპირება, მოეცა რუსული კრიტიკის დაწვრილებითი დახასიათება, მოყოლებული ლომონოსოვიდან, მაგრამ საქმე ის არის, რომ სუმაროკოვს, როგორც ლიტერატურულ კრიტიკოსს, მისი ბევრი ნაკლის გამოაშკარავენასთან ერთად, მან ასე დიდი ადგილი დაუთმო და ასე მაღალი შეფასება მისცა. ამ საკითხს უფრო დაწვრილებით მაშინ შევეხებით, როცა თვით ბელინსკის წერილს განვიხილავთ; აქ კი ის გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ბელინსკამდე რუსულ ლიტერატურას, საკმაოდ მდიდარსა და ძლიერს, ასევე მდიდარი და ძლიერი ლიტერატურული კრიტიკა ჰქონდა, თუმცა ჯერ კიდევ არ ჰყოლია მისი დამამწვენებელი ვარსკვლავი, როგორც ბელინსკი შეიქნა. ბესტუჟეე-მარლინსკიცა და ვიაზემსკიც, რომლებმაც რუსული რომანტიზმის თეორიული საფუძვლები განამტკიცეს, უთუოდ იყვნენ თავისი დროის მნიშვნელოვანი ძალები ლიტერატურულ კრიტიკაში. პირველმა ბუნების საღებავები ამჯობინა კაბინეტის საღებავებს, ხოლო მეორემ მთელი ფორმულა ჩამოაყალიბა იმის აღნიშვნით, რომ „ლიტერატურა საზოგადოების გამოხატეა“, ხოლო „მწერალი ყოველთვის არის საზოგადოებრივი აზრის მეთაური“.

ეს შეხედულებანი თანდათან იკაფავდნენ გზას რუსულ კრიტიკაში, რასაც ხელს უწყობდა ლიტერატურული ცხოვრებისადმი ინტერესის გაძლიერება, მით უფრო, რომ მოვიდა მწერალი,

რომელმაც რუსული მხატვრული სიტყვა არნახულ სიმაღლემდე აიყვანა. ეს იყო პუშკინი. მისი გამოჩენა შემდეგ ბელინსკიმ მზეს შეადარა, მაგრამ მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო ისეთი კრიტიკოსი, რომელიც თავისი ძალით პუშკინს გაუტოლდებოდა. ლიტერატურულ კრიტიკაში მალე ისიც მოვიდა. ეს იყო ბელინსკი, რომლის გამოჩენა პუშკინმა ასე კარგად შენიშნა.

ვკითხულობთ და ვაკვირდებით ბელინსკამდელ კრიტიკულ წერილებს; ვეცნობით მერზლიაკოვსა და ნიკიტინს, შევირიოვსა და ნაღეჯდინს, მაგრამ ვამჩნევთ, რომ არც ერთ მათგანს არა აქვს აზროვნებისა და კრიტიკული ანალიზის ის გასაოცარი უნარი, რომელსაც ბელინსკი ამჟღავნებს; არც ერთ მათგანს არა აქვს არც ის სათუთი, ფაქიზი და უტყუარი მხატვრული ალღო, რითაც ბელინსკი გამოირჩევა. ამ მხრივაც ის თითქოს განზე დგას თავის თანამედროვე კრიტიკოსთა შორის, სწორედ ისევე, როგორც პუშკინი სრულიად განსაკუთრებული ჩანდა თავის თანავარსკვლავედში. ეს არ არის უნებლიე შედარება.

პუშკინი და ბელინსკი!

პირველი რუსული პოეზიის ისეთივე გიგანტური ფიგურაა, როგორც მეორე რუსული კრიტიკისა; პირველი რუსული პოეზიის ისეთივე ფუძემდებელი და შემქმნელია, როგორც მეორე რუსული მეცნიერული ლიტერატურული კრიტიკისა; ცხადია, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს პუშკინამდე არ არსებობდა რუსული პოეზია, ან კიდევ ბელინსკამდე — რუსული ლიტერატურული კრიტიკა. ჩვენ ვიცით მოკლე მიმოხილვიდანაც კი თუ რა იყო რუსული ლიტერატურული კრიტიკა ბელინსკამდე; რით ხასიათდებოდა იგი და რა მიღწევები ჰქონდა. მაგრამ ბელინსკის ლიტერატურულ კრიტიკაში მკითხველმა ბევრი რამ ისეთი დაინახა, რაც მისთვის სრულიად ახალი, უჩვეულო და მიმზიდველი იყო. ჩანდა აზროვნების ახალი ქვეყანა, თავისი მრავალფეროვანი და თვალისმომჭრელი სილამაზით. ყოველივე ამას თან ერთვოდა არაჩვეულებრივად დახვეწილი, სადა, საესებით ბუნებრივად მომდინარე ენა, რომელიც პირველივე სტრიქონიდან იპყრობდა მკითხველის ყურადღებას, აჯადოებდა მას და განაცდევინებდა სიხარულს. მკვლევარისათვის ვრცელ თემას წარმოადგენს ბელინსკის ენის შესწავლა და გამოკვლევა სტალინის ფუძემდებელი საენათმეცნიერო შრომების საფუძველზე¹. ბელინსკამდე არავინ წერდა

¹ ი. ბ. სტალინი, მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები, სახელგამი, 1951 წ., გვ. 3 — 53.

ასეთი ენით; ბელინსკამდე არც ერთ ლიტერატურულ კრიტიკოსს არ ჰქონია ასეთი მშვენიერი, მხატვრული, ასეთი მოქნილი და დინამიური ენა. ამ ენით ბელინსკიმ შესძლო დიდი წარმატების მოპოვება, ვინაიდან, როგორც სტალინი თავის გენიალურ შრომაში აღნიშნავს, „ენა არის საშუალება, იარაღი, რომლის შენიჭობითაც ადამიანებს ურთიერთობა აქვთ ერთმანეთთან, უზიარებენ ერთმანეთს აზრებს და აღწევენ ურთიერთგაგებას“¹. ვინც კითხულობდა ბელინსკის კრიტიკულ სტატიებს, რეცენზიებსა თუ მიმოხილვებს, ის გრძნობდა, რომ მის წინ გადაშლილი იყო სრულიად ახალი ფურცელი რუსული კრიტიკის ისტორიაში; მის წინ იდგა სრულიად ახალი ყალიბის, დიდი ნიჰისა და მძაფრი გრძნობის ადამიანი, რომელიც ლიტერატურული კრიტიკის მშვეთვარე პარნასიდან ჰერკულესის ძალით გრგვინავდა. ეს ძალა ჩანდა მის ენაშიც, მის შეუპოვარ ბრძოლასა და ყოვლისმომცველ ლოგიკაშიც. მანამდე არც ერთ ლიტერატურულ კრიტიკოსს არ ჰქონია აზროვნების ასეთი სიღრმე, ანალიზის ასე დიდი უნარი. პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ღრმა ანალიზი ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთი უაღრესად დამახასიათებელი თვისება იყო, რითაც იგი მთლიანად იმორჩილებდა ყველაფერს, თავიდან ბოლომდე გააშიშვლებდა რა თვითეულ საგანსა თუ მოვლენას, რომელსაც შეეხებოდა. ეს ღრმა ანალიზი ხშირად ისე შორს მიდიოდა, რომ ბელინსკის მთელი გვერდები კი არა, კრიტიკული წერილის მთელი თავები აღარ ყოფნიდა რომელიმე, თუნდაც უნებლიეთ წამოჭრილი კერძო საკითხის გასარკვევად. ამას ემატებოდა აზროვნების სიახლე და ორაგინალურობა; ბელინსკის მოჰქონდა ახალი იდეები, ჰქადაგებდა ახალ, მოწინავე შეხედულებებს, რასაც მკითხველთა დიდი ნაწილი, რა თქმა უნდა, პროგრესულად განწყობილი, აღფრთოვანებით ხვდებოდა. ყოველივე ამას ისიც ემატებოდა, რომ ბელინსკი თვითეული საკითხის გარკვევაში, სულ ერთია, რასაც არ უნდა შეხებოდა, — ისტორიას თუ სოციოლოგიას, ფილოსოფიას თუ ლიტერატურას, პუბლიცისტიკას თუ ეთნოგრაფიას, — ამქადავებდა უდიდეს ერუდიციას, ჩვენ ვიტყვოდით, თავისი დროისათვის ენციკლოპედიურ ცოდნას, მიუხედავად იმისა, რომ მის შესახებ ზოგიერთი თანამედროვე, მაგალითად პრაქესორი პოგოდინი², დაციხვით ამბობდა უმალესი განათლება არა აქვსო. მაგრამ, აბა რომელი იმდროინდელი უმალესი

¹ ი. ბ. სტალინი, მარქიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები, სახელგამი. 1951 წ., გვ. 23.

² Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений, редакция и примечания К. Чуковского, 1934 г., стр. 429.

განათლების მქონე ადამიანი, რომელსაც ოფიციალური თანამდებობა ეკავა, შეედრებოდა ბელინსკის ცოდნით და განათლებით? რა შეუდარებლად მალლა დგას ბელინსკი ყველა მის თანამედროვე სიტყვიერების თეორეტიკოსსა, პროფესორსა და აკადემიკოსზე, თუნდაც იმავე მ. პოგოდინზე! ყველას რომ არ გამოვეკიდოთ, თვით შევირიოვიც, ნიკიტინიცა და მერზლიაკოვიც კი ისე ჩანან ბელინსკის გიგანტური ფიგურის წინაშე, როგორც პირველი კურსის სტუდენტები დამსახურებული მასწავლებლისა თუ ბრწყინვალედ განსწავლული პროფესორის წინაშე. თავისი ენციკლოპედიური ცოდნით ბელინსკი ხიბლავდა მკითხველებს, სიხარულს ჰგვრიდა მათ, ხოლო გამანადგურებლად ამხილებდა ლიტერატურულ მტრებსა თუ უნიჭობით დაავადებულ ადამიანებს, რომლებსაც აკვიატებული ჰქონდათ ის აზრი, რომ როგორმე მწერალი გამხდარიყვნენ. ეს ცოდნა ეხმარებოდა ბელინსკის დაეკავებია მთელი თაობის მასწავლებლისა და ბელადის ადგილი მოწინავე ლიტერატორთა შესანიშნავ პლეადაში.

და ბელინსკის ბრწყინვალე ნიქს, დაუღალავ შრომასა და ენერჯიას ამოდ არ ჩაუვლია. მან დაგვიტოვა დიდი მემკვიდრეობა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი თავისი ძალების სრული გაფურჩქვნის პერიოდში, 38 წლის ასაკში გარდაიცვალა; ეხლახან აღმოჩენილი ბელინსკის წერილების ორიგინალები და ნაწყვეტები მისი დრამიდან „ორმოცდაათი წლის ბიძიკო“ („Пятидесятiletний дядюшка“) ერთხელ კიდევ მოწმობენ მის გასაოცარ ტალანტსა და იმ მძიმე პირობებს, რომლებშიაც დიდ კრიტიკოსს უხდებოდა თავისი ნაწერების გამოქვეყნება¹. ამ პირობებს ჩვენ შემდეგ გავეცნობით, როცა დავახსიანებთ ცხოვრების იმ გზას, რომელიც ბესარიონ ბელინსკიმ განვლო. ეს გზა განუყოფელია რუსული რევოლუციური აზროვნების ისტორიისაგან, ვინაიდან, როგორც ლენინი თავის კლასიკურ ნაშრომში „რა ვაკეთოთ?“ აღნიშნავს, ბელინსკი იყო რუსეთის სოციალ-დემოკრატიის წინამორბედი გერცენთან, ჩერნიშევსკისთან და 70-იანი წლების რევოლუციონერთა ბრწყინვალე პლეადასთან ერთად².

ჩვენ აქ მოკლედ გადმოვცემთ ბ. ბელინსკის ბიოგრაფიას, დაახლოებით იმ თანმიმდევრობით, როგორც ეს მოცემულია „ბ. გ. ბელინსკის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითად თარიღებში“³.

¹ „Литературная газета“, 11 марта 1952 г., № 31 (2904).

² იხ. ლენინი ლიტერატურის შესახებ, სახელგამო, 1945 წ., გვ. 86.

³ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1949 г., стр. 1031—1034.

ბესარიონ გრიგოლის ძე ბელინსკი დაიბადა 1811 წლის 1 ივნისს ქალაქ სევაბორგში. მამამისი იყო ექიმი, რომელმაც მალე დაანება თავი საზღვაო ფლოტში სამსახურს და საცხოვრებლად გადავიდა ქალაქ ჩემბარში, სადაც ბელინსკი შეიყვანეს სამაზრო სასწავლებელში. მომავალი დიდი კრიტიკოსი შემდეგ გადავიდა პენზის გიმნაზიაში. ამ დროს მას გაიტაცებს წიგნების კითხვა და თვითონვე იწყებს ლექსებისა და მოთხრობების წერას. ერთხანს ბელინსკი რუსული ენის გაკვეთილებს აძლევდა პენზის გიმნაზიის პირველ კლასში. ეს იყო 1829 წელს. სწორედ ამ წელს იგი მიემგზავრება მოსკოვში და დიდი ვაი-ვაგლახით ახერხებს უნივერსიტეტში შესვლას. 1830-32 წლებში ბელინსკი ხელმძღვანელ როლს ასრულებს მოწინავე სტუდენტთა წრეში, რომელიც ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი საკითხებით იყო გატაცებული. როგორც თვით ბელინსკი მიუთითებდა, ეს წრე მათთვის წარმოადგენდა დიდი მნიშვნელობის მოვლენას, რამდენადაც უნივერსიტეტის სულის-შემხუთველი ატმოსფეროს შემდეგ თავისუფლად მოაზროვნე სტუდენტები მხოლოდ ამ შეხვედრების დროს კმაყოფილდებოდნენ სულიერად და იდეურად. ძალიან საგულისხმოა, რომ პირველად სწორედ ამ წრეში წაიკითხა ბელინსკიმ თავისი დრამა „დიმიტრი კალინინი“, რომელშიაც ახალგაზრდა მწერალმა გამოთქვა თავისი ღრმა აღშფოთება და პროტესტი, როგორც ბატონყმობის, ისე თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ. ამ დრამას ბელინსკი წერდა 1830 წლის სექტემბრიდან დეკემბრამდე. რამდენიმე თვის შემდეგ, 1831 წლის თებერვალში, სტუდენტთა წრის მოწონებითა და რჩევით ბელინსკიმ თავისი დრამა სცენაზე დადგმის ნებართვისათვის გადასცა საცენზურო კომიტეტს. მაგრამ ამ უკანასკნელმა ბელინსკის დრამა აკრძალა. ამის შესახებ ჩვენ ქვემოთ გვექნება საუბარი, ახლა კი გვინდა მიუთითოთ, რომ დრამის რევოლუციურმა ხასიათმა და პროტესტანტულმა იდეებმა პოლიციის თვალში ბელინსკის პოლიტიკურად არასაიმედო სტუდენტის სახელი მოუპოვეს და იგი სპეციალური მეთვალყურეობის ქვეშ დააყენეს. ეს წელი საგულისხმოა იმიტაც, რომ სწორედ ამ წლის 27 მაისს ეჟურნალ „Листок“-ში პირველად დაიბეჭდა ბელინსკის ლიტერატურული ნაწარმოები—„Русская нить“. დაახლოებით ერთი წლის შემდეგ, 1832 წლის 27 სექტემბერს ბელინსკის რიცხავენ უნივერსიტეტიდან იმ მოტივით, რომ თითქოს იგი სწავლაში უნიკო იყო. სინამდვილეში კი გარიცხვის მიზეზს წარმოადგენდა ბელინსკის ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი შეხედულებანი, რომლებსაც იგი

თავისუფლად ქადაგებდა თავის ამხანაგთა წრეში და რომლებიც ასე აშკარად გამოთქვა „დიმიტრი კალინინში“.

უნივერსიტეტიდან გარიცხვის შემდეგ ბელინსკი სრულიად უსახსროდ დარჩა; ოჯახიც თითქმის არავითარ დახმარებას არ უწევდა მას, რის გამოც იძულებული შეიქნა ლუკმაპურის საშოვნელად მასწავლებლობა დაეწყო. მაგრამ მალე, 1833 წლის მარტში ბელინსკი ეცნობა მოსკოვის უნივერსიტეტის პროფესორს ნ. ი. ნადეჟდინს, რუსული ლიტერატურის ისტორიკოსსა და კრიტიკოსს, რომანტიზმის წინააღმდეგ მებრძოლსა და რეალიზმის დამცველს (რომანტიზმის წინააღმდეგ თავის წერილებს ნ. ი. ნადეჟდინი ფსევდონიმად აწერდა ნიკოდიმ არისტარხოვიჩ ნადოუშკოს). ნადეჟდინი 1831 წლიდან 1836 წლამდე სცემდა ჟურნალ „Телескоп“-ს და მის დამატება გაზეთ „Миръ“-ს. ნადეჟდინმა ერთბაშად გამოიცნო ბელინსკის დიდი ლიტერატურული ნიჭი და თანამშრომლად მიიწვია „ტელესკოპში“. იმავე წლის შემოდგომაზე ბელინსკი დაუახლოვდა ფილოსოფიით გატაცებულ ახალგაზრდა ნ. ვ. სტანკევიჩს და მის ირგვლივ შემოკრებილ ახალგაზრდობის წრეს. ამ წრეში სხვებთან ერთად შედიოდნენ მომავალში ისეთი ცნობილი მოღვაწენი, როგორც იუვენე კ. ს. აქსაკოვი, მ. ა. ბაკუნინი და ვ. პ. ბოტკინი (ორი უკანასკნელი წრეში შევიდა 1836 წელს). ბელინსკი მხურვალედ ჩაება სტანკევიჩის ფილოსოფიურ წრეში და ხელი მოჰკიდა გერმანული ფილოსოფიის ღრმად შესწავლას.

1834 წელს ბელინსკი „მოღვაში“ ბექდაეს თავის პირველ ვრცელ კრიტიკულ წერილს „ლიტერატურული ოცნებანი“, რომელსაც ჩვენ ქვევით განვიხილავთ. შემდეგი წლის აპრილიდან დეკემბრამდე, ნადეჟდინის საზღვარგარეთ ყოფნის გამო, „ტელესკოპი“ და „მოღვა“ ბელინსკის რედაქტორობით გამოდის.

ბელინსკის ავტორიტეტი თანდათან უჩვეულოდ იზრდება. ქვეყნდება მცხი მთელი რიგი წერილები, რომლებიც სულ უფრო ამტკიცებენ ბელინსკის, როგორც დიდ ლიტერატურულ კრიტიკოსს.

1836 წლის მაისში, მოსკოვში ყოფნის დროს, პუშკინი უნდა შეხვედროდა ბელინსკის, მაგრამ ეს შეხვედრა არ შედგა. დარჩენილია პ. ვ. ნაშჩოკინისადმი 1836 წლის 27 მაისის თარიღით პუშკინის წერილი, სადაც დიდი პოეტი სთხოვს თავის მეგობარს „სოვრემენნიკის“ უკანასკნელი ეგზემპლარი მისი სახელით გაუგზავნოს ბელინსკის და გადასცეს, რომ ძალიან სწუხს, ვინაიდან მისი ნახვა ვერ მოასწრო. იმავე წლის „სოვრემენნიკის“ მესამე წიგნში დაიბეჭდა „წერილი გამომცემელს“, რომელშიაც დიდი პოეტი მალაღ

შეფასებას აძლევდა ბელინსკის კრიტიკულ ნიჭს. ამ წერილში ვკითხულობთ:

„Жалёю, что вы, говоря о „Телесконе“, не упомянули о г. Белянском. Он обличает талант, подающий большую надежду. Если бы независимостью мнений и остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности—словом более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного“¹.

ბელინსკი ძალიან გაახარა პუშკინის მიერ მიცემულმა ამ მაღალმა შეფასებამ, რის შესახებაც ის შემდეგ გოგოლს ატყობინებდა.

1836 წლის ოქტომბერში მთავრობამ აკრძალა ნადეჟდინის „ტელესკოპი“ ჩაადგევის ცნობილი „ფილოსოფიური წერილების“ დაბეჭდვის გამო, რამაც ბელინსკი მთავრად მდგომარეობაში ჩააყენა. სწორედ ამ პერიოდს ეკუთვნის პუშკინისადმი პ. ვ. ნაშკოკინის წერილი, რომელშიაც დიდ პოეტს თავისი მეგობარი ატყობინებს, რომ უსახსროდ და უმუშევრად დარჩენილ ბელინსკის, მართალია, „მოსკოვსკი ნაბლუდატელი“ ათასს ჰპირდება, მაშინ როცა ნადეჟდინი 3 ათასს აძლევდა, გრეჩიც სამუშაოდ იწვევს, მაგრამ თუ გსურს, ის მზად არის შენთან გადმოვიდეს სამუშაოდ და როგორც მისი მეგობრები ამბობენ, მათ შორის შჩეპკინიც, თავს ბედნიერად ჩასთვლის, თუ შენთან იმუშავენსო².

უსახსროდ დარჩენილი ბელინსკი, მას შემდეგ, რაც პუშკინი დაიღუპა, 1837 წელს ბექდავს გრამატიკის სახელმძღვანელოს, რომელიც მოსკოვის სასწავლო ოლქის მზრუნველმა არ მოიწონა; მაისში მიემგზავრება პიატიგორსკს სამკურნალოდ, უახლოვდება და ხშირად ხვდება ლერმონტოვს, რომელიც ამ დროს კავკასიაში იყო. შემდეგ ბრუნდება მოსკოვში, სადაც მეგობრების დახმარებით ეწადება ჰეგელის ფილოსოფიას. მ. კატკოვი ასწავლის „ესთეტიკას“, ხოლო მ. ბაკუნინი „რელიგიის ფილოსოფიას“ და „სამართლის ფილოსოფიას“³. იმისათვის, რომ ფიზიკური არსებობა შეინარჩუნოს, ბელინსკი იძულებული ხდება მასწავლებლობას მოჰკიდოს ხელი. 1838 წლის მარტიდან ბელინსკი რუსულ ენას ასწავლის. აპრილიდან კი სათავეში უდგება ჟურნალ „მოსკოვსკი ნაბლუდატელს“, რომელშიაც აქვეყნებს თავის მთელ რიგ შესანიშნავ კრიტიკულ სტატიებს, მათ შორის ვრცელ წერილს: „ჰამლეტი“, შექსპირის დრამა. მოჩალოვი ჰამლეტის

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1949 Г., стр. 1032.

² იქვე.

³ იქვე.

როლში“, რომელშიაც ბელინსკი, ერთის მხრივ, იძლევა შექსპირის უკვდავი ტრაგედიის გენიალურ ანალიზს, ჰამლეტის ფილოსოფიისა და დუალიზმის კლასიკურ დახასიათებას, მეორეს მხრივ, იშვიათი ძალით ცხადპყობს გენიოსი რუსი ტრაგიკოსის მოჩალოვის აქტიორული ხელოვნების უმაღლეს ოსტატობას. მართალია, ეს წერილი განეკუთვნება ბელინსკის ლიტერატურული მოღვაწეობის იმ პერიოდს, როცა დიდი კრიტიკოსი ჯერ კიდევ იდეალისტი იყო, ავითარებდა სინამდვილესთან შერიგების ფილოსოფიას, ისევე, როგორც შემდეგ გამოქვეყნებულ წერილებში, მაგრამ „ჰამლეტი“ ისე სწორად აქვს გაგებულ, ამასთან მოჩალოვის არტისტულ ხელოვნებას ისე ღრმად სწვდება, რომ მთელ რიგ ნაკლთა და შეცდომათა მიუხედავად, ბელინსკის ეს წერილი უნდა ჩაითვალოს საერთოდ თეატრალურ-კრიტიკულ ნაშრომთა შორის ბრწყინვალე შედეგად.

აქ არ შეიძლება არ მოვიხსენიოთ, რომ „დიმიტრი კალინინის“ გარდა, ბელინსკის დაწერილი აქვს ღრამა „Пятидесятилетний дя-дюшка“, რომელიც 1839 წლის 29 იანვარს მოსკოვში დაიდგა დიდი რუსი მსახიობისა და ბელინსკის უახლოესი მეგობრის მ. ს. შჩეპკინის საბენეფისოდ. ამავე წლის ივლისში ბელინსკიმ მიატოვა „მოსკოვსკი ნაბლუდატელი“ და სამუშაოდ გადავიდა კრაევსკისთან (ჟურნალებში „ოტჩეისტვენნიე ზაპისკი“ და „რუსკი ინვალიდის“ ლიტერატურული დამატებანი“). ოქტომბერში ბელინსკი სტოვებს მოსკოვს, მიემგზავრება პეტერბურგში, სადაც შეხვედრები აქვს მთელ რიგ იმდროინდელ გამოჩენილ მოღვაწეებთან, მათ შორის გოგოლთან და გერცენთან¹. ბელინსკი ერთი წლის განმავლობაში აქვეყნებს წერილებს: ცნობილი რუსი სამხედრო მწერლისა და დეკაბრისტი პოეტის თ. გლინკას „ბოროდინოს ბრძოლის ნარკვევების“ შესახებ, „მენცელი, გოეთეს კრიტიკოსი“, „ა. ს. გრიბოედოვის კომედია „ვაი კუისაგან“ (ამ წერილებში, ისევე, როგორც „ბოროდინოს ბრძოლის ნარკვევების“ შესახებ წერილში განსაკუთრებით ფართოდ ავითარებს სინამდვილესთან

¹ ხდება გერცენისა და ბელინსკის შერიგება, რაც ასე კარგად აღწერა თვით გერცენმა „ნამყოსა და ფიქრებში“. პეტერბურგში განგზავრებამდე ბელინსკისა და გერცენს დავა ჰქონდათ ჰეგელის ფილოსოფიის იმ დებულების შესახებ, რომელიც გამოხატულია ფორმულით: „ყველაფერი არსებული გონიერია, ყველაფერი გონიერი არსებულია“. გერცენი განუმარტავდა ბელინსკის, რომ ამ დებულების სინამდვილესთან შერიგების ახრით გაგება არ შეიძლება, მაგრამ ბელინსკი ვერ დაარწმუნა. ამიტომ ისინი განშორდნენ ერთმანეთს. „Былое, и думы“, 1946 წ. გვ. 219.

შერიგების ფილოსოფიას), „ნ. ა. პოლევოის თხზულება „რუსული ლიტერატურის ნარკვევები“, „მ. ი. ლერმონტოვის თხზულება „ჩვენი დროის გმირი“ და სხვ. ბელინსკი დაუღალავად მუშაობს კრავესკის ჟურნალებში და თავისი პირველხარისხოვანი კრიტიკული წერილების გვერდით იძულებულია წეროს ყველაფერი, უბრალო ქრონიკებიდან მოყოლებული, რიგით ბიბლიოგრაფიებამდე.

1841 წელი ბელინსკის ცხოვრებაში აღინიშნა დიდმნიშვნელოვანი მოვლენით: ბელინსკი გაეცნო ნეკრასოვს, მომავალ განუყრელ მოწაფესა და მეგობარს, რომელიც ბოლომდე მისი უსაზღვროდ ერთგული დარჩა. ამავე წელს ბელინსკის ირგვლივ იკრიბება მოწინავე ახალგაზრდობის წრე, რომელშიაც შედიან ა. ი. კულჩიცი, ნ. ნ. ტიუტჩევი, კ. დ. კაველინი, ი. ი. მასლოვი, ი. ი. პანაევი, პ. ვ. ანენკოვი და სხვები¹. 1843 წლის დასაწყისში ბელინსკი ეცნობა ი. ს. ტურგენეცს, ახალგაზრდა მწერალს, რომელიც მისი ახლო მეგობარი ხდება. ამავე წელს, 12 ნოემბერს, ბელინსკი ცოლად ირთავს მარია ვასილის ასულ ორლოვას, ადამიანს, რომელიც ბელინსკის ნიჭის უდიდესი თაყვანისმცემელი და მისი ერთგული მეგობარი იყო. თავის წერილებში (ჯერ საცოლესადმი, შემდეგ კი ცოლისადმი)² ბელინსკი დიდ სიყვარულსა და პატივისცემას ამჟღავნებს მარია ვასილის ასულისადმი. 1845 წლის 13 ივნისს ბელინსკის შეეძინა ქალიშვილი ოლგა, რომელიც შემდეგ საბერძნეთში გათხოვდა. ერთი წლის შემდეგ, 26 ნოემბერს, დაიბადა ბელინსკის ვაჟი ვლადიმირი, რომელიც 1847 წლის დასაწყისში გარდაიცვალა, რამაც კიდევ უფრო გასტეხა დიდი კრიტიკოსის ისედაც დასუსტებული სხეული. თუ რა ტანჯვა განიცადა ბელინსკიმ თავისი ვაჟის სიკვდილის გამო, და როგორ შეარყია მან საბოლოოდ დიდი კრიტიკოსის ჯანმრთელობა, მკითხველს შეუძლია კარგად წარმოიდგინოს ბელინსკის თანამედროვეთა, კერძოდ, ა. ვ. ორლოვას მოგონებებით. ამის შემდეგ ბელინსკის მდგომარეობა ძალიან გართულდა. იმავე წლის მაისში იგი სამკურნალოდ გაემგზავრა საზღვარგარეთ. მკურნალობდა ზალცბრუნში. სწორედ აქ, ამ ქალაქში დაწერა მან თავისი სახელგანთქმული „წერილი გოგოლს“. შემდეგ გაემგზავრა პარიზში, სადაც შეხვდა გერცენს. სექტემბრის ბოლო რიცხვებში ბელინსკი დაბრუნდა პეტერბურგში, თითქოს

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1949 г., стр. 1033.

² В. Г. Белинский в воспоминаниях современников, 1948 г., т. II. აგრეთვე ბელინსკის წერილები ცოლისადმი წიგნში: Сочинения В. Г. Белинского в четырех томах, 1907, т. IV, გვ. 1142—1195 და 1224—1282.

მოკეთებული, მაგრამ ახალ ბინაზე გადასვლის დროს ის გაცივდა, განუახლდა ავადმყოფობა, რაც მისთვის საბედისწერო შეიქნა. მძიმე ავადმყოფობის მიუხედავად, დიდი კრიტიკოსი მაინც დაუღალავად განაგრძობდა მუშაობას, რასაც თვითონვე აღნიშნავს 1848 წლის თებერვალში ანენკოვისათვის გაგზავნილ წერილში. ამ დროს მესამე განყოფილება ლებულობს სამ ანონიმურ წერილს, რომლებიც მიმართულია ბელინსკის წინააღმდეგ. 20 თებერვალს მას იბარებენ მესამე განყოფილების უფროს ღუბელტთან, მაგრამ ბელინსკი ისე მძიმედ არის ავად, რომ ვერ ახერხებს ღუბელტის ნახვას. სამაგიეროდ ბრძანება იცემა გააძლიერონ მეთვალყურეობა ბელინსკის ლიტერატურული ნაშრომების ბეჭდვაზე. კვლავ იწერება ანონიმური წერილები, კვლავ იბარებენ ავადმყოფ კრიტიკოსს ჟანდარმერიაში, მაგრამ... 1848 წლის 26 მაისს, დილის 5—6 საათზე, ტუბერკულოზისაგან ფილტვებდაცრეცილი, არაადაპიანური შრომისა და ტანჯვისაგან განაწამები ბელინსკი გარდაიცვლება. სიკვდილის წინ, აგონიით შეპყრობილ დიდ კრიტიკოსს, როგორც ა. ვ. ორლოვა გადმოგვცემს, მოეჩვენა, რომ იგი დგას შეკრებილი ხალხის წინაშე და დაიწყო სიტყვის წარმოთქმა, რომელშიაც იგი ლაპარაკობდა „გენიოსის, პატიოსნების შესახებ“, ბოლოს კი უთქვამს: „ჩემი კი მათ არ ესმით, სრულებით არ ესმით. ეს არაფერია: ახლა არ ესმით—შემდეგ გაიგებენ“¹.

30 მაისს დილით ბელინსკი დაკრძალეს ვოლკოვის სასაფლაოზე. მცირერიცხოვანი პროცესია მიაცილებდა გენიალურ კრიტიკოსს უკანასკნელ გზაზე. შემდეგ კი მის სახელსაც აღარ ახსენებდნენ,—მეფის მთავრობამ აკრძალა ბელინსკის სახელის მოხსენიება პრესაში. და მხოლოდ 1855 წელს ჩერნიშევსკიმ პირველად გაარჩია ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკა სახელგანთქმულ ნაშრომში „გოგოლის პერიოდის რუსული ლიტერატურის ნარკვევები“.

II

თანამედროვეთა მოგონებებმა შთამომავლობას შემოუნახეს სახელოვანი მწერლისა და შოაზროვნის ნათელი სახე, ხოლო ა. ნ. პიპინს მნიშვნელოვნად გაუადვილეს შედგენა ბელინსკის ვრცელი ბიოგრაფიისა, რომელიც პირველად 1876 წელს გამოვიდა. ვისი მოგონებაც არ უნდა წაიკითხოთ: ბელინსკის ნათესავის დ. პ. ივანოვის თუ მასწავლებლის ი. ი. ლაქეჩნიკოვის, სტუდენტობის

¹ В. Г. Белинский в воспоминаниях современников, 1948 г., т. 2. 2-я часть белинского письма к Толстому в Цюрихе: Сочинения В. Г. Белинского в четырех томах, 1907, т. IV, стр. 404.

დროინდელი ამხანაგების ნ. ა. არგილანდერის, პ. პროზოროვის თუ მწერალ კ. დ. კაველინის, ა. ი. გერცენის თუ პანაევების, ერთგული მეგობრის პ. ვ. ანენკოვის თუ ნ. ნ. ტიუტჩევის, ტურგენევის თუ გონჩაროვის, ცოლის დის—ა. ვ. ორლოვას თუ ი. შმაკოვის—ყველგან თქვენ ხედავთ ბელინსკის შთამაგონებელ სახეს. კითხულობთ ამ მოგონებებს და როგორადაც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ისინი ერთმანეთისაგან, თქვენს წინაშე მაინც სავსებით ცოცხლად დგას ნამდვილი ბელინსკი: მგრძობიარე ბავშვი, ბეჯითი მოსწავლე, ღარიბი სტუდენტი, ახალგაზრდა მწერალი, ღირსეული მოქალაქე, უანგარო მეგობარი, მზრუნველი მამა, შეუპოვარი მებრძოლი, გენიალური კრიტიკოსი! ადამიანურად თავმდაბალი და ადამიანურად ამაყი! ყველანი აღნიშნავენ მის უჩვეულო ზნეობრივ სისპეტაკეს, რამაც შემდეგ დობროლიუბოვს საშუალება მისცა განეცხადებინა, რომ „ბევრი არ მოიძებნება ზნეობრივად ისე სპეტაკი პიროვნებანი, როგორც ბელინსკი, რომელიც უმეტესობისა და ბოროტების წინააღმდეგ თავისი ხანგრძლივი, შეუპოვარი ბრძოლიდან გამოვიდა ფიზიკურად დამსხვრეული, მაგრამ ზნეობრივად წმინდა და ნათელი. ყოველგვარი ლაქისა და ნაკლის გარეშე“¹.

სწორედ ასეთი სახით წარმოსდგა ბესარიონ ბელინსკი შთამომავლობის წინაშე, რასაც სხვა ლიტერატურულ მასალებთან ერთად მოწმობს დიდი რუსი დემოკრატი პოეტის ნიკოლოზ ნეკრასოვის ერთი მეტად საყურადღებო ნაწარმოები, რომელზედაც ჩვენ ახლა გვინდა შევაჩეროთ მკითხველის ყურადღება. ეს ნაწარმოებია „ბ. გ. ბელინსკი“.

ნეკრასოვმა ბელინსკის მთელი ცხოვრება დაახასიათა 1855 წელს დაწერილს ლექსში „В. Г. Белинский“², რომელიც სრული სახით პირველად მხოლოდ 1881 წელს გამოქვეყნდა. ამ ლექსს თვით ნეკრასოვმა პოემა უწოდა, შესაძლოა იმიტომაც, რომ ბელინსკის მთელ ცხოვრებას სიუჟეტურად ასახავს და ძირითადად სწორად გადმოგვცემს.

პოემა იწყება იმის აღწერით, რომ ქალაქის განაპირა უბნის ერთ-ერთ სარდაფში ღარიბი პოეტი კვდება. სიკვდილის წინ იგი თავის მეგობრებს დაახლოებით შემდეგ სიტყვებს ეუბნება: ისე, როგორც მე, შვიდი წლის წინათ (მაშასადამე 1848 წელს, როცა

¹ „Белинский в воспоминаниях современников“, 1948 г., стр. 470.

² Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений, 1934 г., стр. 66—67.

ბელინსკი გარდაიცვალა), ამ ქვეყანას განშორდა ასეთივე სნეულე-
ბით დაავადებული მეორე ლატაკი ადამიანი, რომლის უახლოესი
მეგობარიც და ძმაც მე ვიყავიო. ჩვენ ერთი ეკლიანი გზით მივ-
დიოდით და ვერ შევძელით დაგვეძლია ბედი, რომელიც ორივეს
მიმართ თანასწორად მკაცრი იყო. მან აღრე გაიკაფა გზა სასაფ-
ლაოსაკენ, ვინაიდან პატიოსნად ემსახურებოდა ქვეშარიტებს,
იყო სულით მამაცი და ფაქიზი. ახლა ჩემი რიგია... მე მასზე ცო-
ტა უფრო მეტხანს ვიცოცხლე, ბევრი არ გამიკეთებია, ამაოდ და-
იღუპა ჩემი ცხოვრება. ჩემი ტანჯვანი სასტიკნი იყვნენ, მაგრამ
ბევრი მათგანის მიზეზი მე თვით ვიყავი. ახლა, უკანასკნელ წუთებში,
მინდა ჩემი მოვალეობა მოვიხადო, მინდა გითხრათ ჩემს საბრალო
მეგობარზე ყველაფერი, რაც მინახავს, რაც ვიცოდი, და რაც
მტანჯველი ავადმყოფობის დროს პატიოსან ადამიანებს მან უან-
დერძაო... ამის შემდეგ იწყება ბელინსკის ცნობილი ბიოგრაფიუ-
ლი ფაქტების მხატვრული გადმოცემა, მოყოლებული დიდი კრი-
ტიკოსის სოციალური წარმოშობის დახასიათებიდან, კერძოდ, იმის
აღნიშვნიდან, რომ იგი დაიბადა, როგორც პლებეი, ხოლო მამა
მისი

„... был лекарь жалкой,
Он только пить любил, да палкой
К ученью сына поощрял“.

ასეთ პირობებში გაატარა ბელინსკიმ თავისი ბავშვობა. ეტ-
ყობა, ნეკრასოვი კარგად იცნობდა თავი სი მეგობრის განვლილ
ცხოვრებას, რასაც მოწმობს ის გარემოებაც, რომ აქ ძირითადად
სწორად არის წარმოდგენილი ბელინსკის მამის სახე, როგორც
ამას დიდი კრიტიკოსის ბიოგრაფებიც მოწმობენ; სწორია მითი-
თებაც, რომ იგი გალოთდა, სცემდა შვილს, რასაც გვიდასტურე-
ბენ თვით ბესარიონ ბელინსკის წერილები¹. ნეკრასოვი ასევე ზუს-
ტად გამოხატავს ბავშვობიდანვე ბელინსკის გატაცებას წიგნებით,
მის დაუცხრომელ მისწრაფებას ცოდნისაკენ:

„Книжонки дельные, пустые
Читало с жадностью дитя“.

სწავლას მოწყურებული და წიგნებით ასე გატაცებული მგრძნო-
ბიარე ბავშვი: აღრევე განიცდის მეოცნების სევდას, თუმცა მე
არ ვიციო, ამბობს ნეკრასოვი, რომელმაც პროზაიკოსმა ან პოეტმა
გაუწია მას სულიერ განვითარებაში დახმარება ან კიდევ:

¹ В. Г. Белинский, „Письма“, 1914 г., т. II.

„К добру и славе прилепиться —
... Но в нем кипел
Родник богатых сил природных—
Источник мыслей благородных
И честных, бескорыстных дел“

ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ბელინსკი, ცხადია, გულ-გრილი ვერ დარჩებოდა იმ წიგნებისადმი, რომლებიც მას ხელში ჩაუვარდებოდა. როგორც ნეკრასოვი აღნიშნავს, ბევრი მათგანი მართლაც იქნებოდა ფუჭი და უშინაარსო, მაგრამ შეუძლებელია არ ყოფილიყო კარგი და შინაარსიანი წიგნებიც. მით უფრო, რომ თავისი დროისათვის საკმაოდ განათლებულ და ლიბერალურად განწყობილ გრიგოლ ბელინსკის შედარებით კარგი ბიბლიოთეკა ჰქონდა. ეს ბუნებრივად ხელს შეუწყობდა. მომავალ კრიტიკოსს ბავშვობიდანვე გასცნობოდა მრავალმხრივ ლიტერატურას, როგორც ამას მისივე ბიოგრაფები აღნიშნავენ. თუ ნეკრასოვი ამის შესახებ არაფერს ამბობს, მხოლოდ იმიტომ, რომ მაშინ ბელინსკის მეცნიერულად დადგენილი ბიოგრაფია არ არსებობდა და ცხადია, ნეკრასოვსაც არ შეეძლო ყველაფერი დაწვრილებით სცოდნოდა. სამაგიეროდ მან ბევრი რამ სავსებით სწორად გადმოსცა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ პოემის შემდეგ ადგილს:

„С кончиной лекаря, на свете
Остался он убог и мал;
Попал в Москву, учиться стал
В московском университете;
Но выгнан был, не доказав
Каких-то о рожденьи прав,
Не удостоенный патентом,—
И оставался целый век
Не доучившимся студентом“.

ეს ნაწყვეტი ლიტერატურის ისტორიკოსთა დავას იწვევს, ვინაიდან აქ სწორად არ არის მითითებული ბელინსკის ბიოგრაფიის ზოგიერთი მომენტი, კერძოდ ის, რომ მამის გარდაცვალების დროს ბელინსკი თითქოს პატარა იყო. პირიქით, მამის გარდაცვალებისას დიდი კრიტიკოსი უკვე 25 წლის იყო და ამგვარად ნეკრასოვის ცნობა სინამდვილეს არ შეეფერება, ისევე, როგორც სწორი არ არის მისი მითითება მოსკოვის უნივერსიტეტიდან ბელინსკის გარიცხვის მიზეზების შესახებ¹. ეს მიზეზები ჩვენ უკვე

¹ Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений, редакция и примечания К. Чуковского, 1934 г., стр. 488.

დახასიათებული გვაქვს და აქ აღარ განვიმეორებთ. სამაგიეროდ ნეკრასოვი სწორად გადმოსცემს ბელინსკის დარჩენას უმაღლესი სკოლის გარეთ და ასევე ძალიან სწორად აკრიტიკებს პროფესორ მ. პ. პოგოდინს (თუმცა პირადად მას არ იხსენიებს), რომელიც ბელინსკის უმაღლესი განათლების უქონლობას დასცინოდა. ნეკრასოვი ასევე სწორად გვიხასიათებს ბელინსკის მძიმე ცხოვრებას, მის გაჭირვებასა და წუხილს, გვიჩვენებს, რომ „დიდი კრიტიკოსი

„В подвале жил—и начал вскоре
Писать в журналах. Помню я:
Писал он много... Мыслью новой,
Стремленьем к истине суровой
Горячий труд его дышал,—
Его заметили... В ту пору
Пришла охота прожектору,
Который барышей желал,
Обширный основать журнал...
Вникая в дело не глубоко,
Искал он одного, чтоб тот,
Кто место главное займет,
Писал разборчиво—и срока
В доставке своего труда
Не нарушал бы никогда.
Белинский как-то с ним списался
И жить на Север перебрался...“

ყველაფერი აქ სრული სიმართლეა და ყველაფერი ზუსტად არის გადმოცემული: თუ როგორ მძიმე პირობებში უხდებოდა ბელინსკის ცხოვრება, როგორ დაიწყო მუშაობა ჟურნალებში, მისი წერილების ხასიათი, დაუღალავი შრომა და კრაევსკის მიწვევით პეტერბურგში გამგზავრება.

შემდეგ დახასიათებულია მთელი პერიოდი, როცა გარდაიცვალა გენიალური პუშკინი, რუსული ლიტერატურის დიდება და სიამაყე; დახასიათებულია დრო, როცა

„... все глухо и мертво
В литературе нашей было...“

და სწორედ მაშინ მიეცათ მეტი გასაქანი ისეთი ტიპის ლიტერატურულ ქვემძრომებს, როგორიც იყვნენ, მაგალითად, ბელინსკის მიერ ჯერ კიდევ „ლიტერატურულ ოცნებანში“ მიწასთან გასწორებული მესამე განყოფილების აგენტი ფადეი ბენედიქტეს-ძე ბულგარინი, ფსევდონიმ „ბარონ ბრომბეუსს“ ამოფარებული, გაქნილი კალმოსანი ოსიპ ივანეს-ძე სენკოვსკი, ხშირად „თითუთიუნჯი ოლ-

ლის* ხელმოწერითაც რომ ახარებდა ბულგარინის მსგავს ადამიანებს; ეს მომენტი აქვს მხედველობაში ნეკრასოვს, როცა პუშკინის გარდაცვალების პერიოდს ახასიათებს. აქვე შეიძლება მოვიხსენიოთ ნესტორ ვასილის-ძე კუკოლნიკის სახელი, რომელსაც ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ბელინსკიმ გამანადგურებელი ლახვარი ჰქონდა „ლიტერატურულ ოცნებანში“. ამ დროს რუსული ლიტერატურის საიმედოდ და სასახელოდ თანდათან იზრდებოდა გოგოლის გენია, და სწორედ ამ დროს მთელი ძალით შლიდა ფრთებს ბელინსკის გენიაც:

„ И он пришел, племей безвестной!..

Не пощадил он ни льстецов,

Ни подлецов, ни идиотов,

Ни в маске жарких патриотов,

Благонамеренных воров!

Он все предания проверил,

Без ложного стыда измерил

Всю бездну дикости и зла,

Куда, заснув под говор лести,

В забвеньи истины и чести.

Отчизна бедная зашла!

Он расточал ей укоризны

За рабство-вековой недуг—

И прокричал врагом отчизны

Его—отчизны ложный друг.

Над ним ужь тучи собирались,

Враги шумели, ополчались.

Но дикий вопль клеветника

Не помешал ему пока...

В нем силы пуще разгорались

И между тем, как перед ним

Его соратники смирялись,

И в подлецов преображались,

Он шел один неколебим!..“

მოვიდა თუ არა ბელინსკი, თან მოიტანა სიმართლის ქადაგება და გააჩაღა დაუნდობელი ბრძოლა ლიტერატურული ნიღბოსნების წინააღმდეგ, ამხილა გაიძვერები და ცრუ პატრიოტები, გაილაშქრა ბოროტების წინააღმდეგ, მონობის წინააღმდეგ; მასაც აუშხედრდნენ მტრები, რომლებმაც ცილიც კი დასწამეს შეუპოვარ მებრძოლს. მაგრამ ის მაინც ურყევად იდგა და განაგრძობდა თავის

გზას. ბელინსკის მოსვლამ ლიტერატურაში, იმდროინდელი ჟურნალების ფურცლებზე მისმა გამოჩენამ ალტაცებაში მოიყვანა ყველა პატიოსანი, კეთილშობილი, პროგრესულად განწყობილი ადამიანი, რომლებმაც იგი თავის მასწავლებლად და მეთაურადაც კი აღიარეს:

„ О! сколько есть душой свободных
Сынов у родины моей,
Великодушных, благородных
И неподкупно верных ей,
Кто в человеке брата видит,
Кто зло клеймит и ненавидит,
Чей светел ум и ясен взгляд,
Кому рассудок не теснят
Преданья ржавые оковы,—
Не все ль они признать готовы
Его учителем своим?“. ¹

ასე გადაიქცა პლებეი მოწინავე თაობის მასწავლებლად და მეთაურად, წინამძღოლად იმ თაობისა, რომელსაც თვით ნეკრასოვი ეკუთვნოდა. ეს თაობა დაულალავად შრომობდა ისევე, როგორც ხანგრძლივად, დიდხანს და ბევრს მუშაობდა თვით ბელინსკი მშობლიური ლიტერატურისათვის. ბევრი სასარგებლოს თქმა მოასწრო მან, მაგრამ იმ დროს, როცა იფეთქა 1848 წლის თებერვლის რევოლუციამ საფრანგეთში, როცა ნიკოლოზ პირველმა ფლიგელ-ადიუტანტ დ. ბუტურლინის თავმჯდომარეობით მთელი საიდუმლო კომიტეტი შექმნა ცენზურაზე უმაღლესი ზედამხედველობისათვის, როცა გაძლიერდა რეაქცია და პროგრესულად განწყობილ ადამიანთა დევნა, როცა ბელინსკისაც რეაქციონერები სამშობლოს მტრად აცხადებდნენ, სდევნიდნენ და ციხეს უწინასწარ-მეტყველებდნენ, სწორედ ამ დროს

„ ... тут услужливо могила
Ему объятья растворила:
Замучен жизнью трудовой
И постоянной нищетой,
Он умер... Помянуть печатно
Его не смели... Так о нем
Слабеет память с каждым днем
И скоро сгибнет невозвратно!“. ⁴

¹ Н. А. Некрасов, Полное собрание стихотворений, редакция и примечания К. Чуковского, 1934 г., стр. 67.

გარდაიცვალა ბელინსკი, შრომითა და განუწყვეტელი სილატაკით განაწამები, ისე, რომ მისი ხსენებაც კი ვერ შესძლეს პრესაში, ხოლო მთავრობამ ყველა ზომა მიიღო, დაეწყვებას მისცემოდა გენიალური კრიტიკოსის სახელი.

ასე დაწვრილებით და ზუსტად გადმოსცა ნეკრასოვმა თავისი უკვდავი მეგობრის ბესარიონ ბელინსკის მთელი ცხოვრება. პოემა კი იმით დაამთავრა, რომ უკანასკნელი სიტყვების წარმოთქმის შემდეგ, პოეტი, რომელიც სიკვდილის წინ მის სარეცელთან შეკრებილ მეგობრებს ბელინსკის თავგადასავალს უყვება, დადუმდა. ერთი დღის შემდეგ პოეტიც გარდაიცვალა. მეგობრებმა გადასწყვიტეს მისთვის დაედგათ ძეგლი, მაგრამ სიზარმაცემ მათ ხელი შეუშალა ამ კეთილი საქმის შესრულებაში. შემდეგ კი მისი საფლავიც დაიკარგა, ისევე, როგორც ერთ დროს ბელინსკის მეგობრებმა დაჰკარგეს თავისი დიდი მასწავლებლის საფლავი. მაგრამ რა?!

„Живой печется о живом,
А мертвый спи глубоким сном“..

ამ სევდიანი ირონიით ამთავრებს ნეკრასოვი თავის პოემას „В. Г. Белинский“. საერთოდ, მის მთელ პოეტურ შემოქმედებაში არც ერთი მწერლის სახე, გარდა დობროლიუბოვისა და ჩერნიშევსკისა, რომლებსაც ნეკრასოვმა შთამაგონებლად დაწერილი ლექსები მიუძღვნა, ლექსები, რომლებშიაც მთელი არსებით წარმოსდგნენ რაზნოჰინცური ინტელიგენციის ეს გამოჩენილი მეთაურები, ისე ცოცხლად და მიმზიდველად არ არის დახატული, როგორც მონუმენტური ფიგურა ბელინსკისა. მთელი თავისი პოეტური მგზნებარებითა და ოსტატობით ხატავს ნეკრასოვი მისთვის განსაკუთრებით საყვარელი ადამიანის, მასწავლებლისა და მეგობრის მრავალტანჯულ აჩრდილს, იყრის რა მუხლს მისი სახელის წინაშე. ნეკრასოვისათვის, ისევე, როგორც მთელი მოწინავე საზოგადოებისათვის ბელინსკი იყო ჭეშმარიტებისათვის მებრძოლი, დაუღალავი ვეტერანი, რომელმაც გრიგალსა და ქარიშხალში გამოატარა თანასწორობის, ძმობისა და თავისუფლების დროშა:

„ Белинский был особенно любим...
Молясь твоей многострадальной тени,
Учитель! перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени!
В те дни, как все коснело на Руси,
Дремля и раболепствуя позорно,

Твой ум кипел—и новые стези
Прокладывал, работая упорно.
Ты не гнушался никаким трудом:
„Чернорабочий я — не белоручка!“—
Говаривал ты нам — и на пролом
Шел к истине, великий самоучка!
Ты нас гуманно мыслить научил,
Едва ль не первый вспомнил о народе.
Едва ль не первый ты заговорил
О равенстве, о братстве, о свободе“...¹

ასეთი სიყვარულითა და პატივისცემით არის გამთბარი ნეკრასოვის თვითეული სტრაქონი ბელინსკისადმი. და შემთხვევითი როდია, რომ პროგრესულად განწყობილი თანამედროვენი ბელინსკის სახით ხედავდნენ ადამიანს, რომელიც შეუპოვარი იყო მტრებისადმი, ხოლო მორცხვი და მშვიდი მეგობრების მიმართ. ის არ ფიქრობდა ღიღების გვირგვინზე; მისი გონება ჩაუქრობლად იწვოდა კემმარიტების სამსახურში და ფიქრობდა ხალხის მომავლისათვის. ნეკრასოვმაც ამიტომ დაამთავრა ბელინსკის უტყუარი პორტრეტის დახატვა შემდეგი სიტყვებით:

„Не даром ты, мужая по часам,
На взгляд глупцов казался переменчив,
Но пред врагом заносчив и упрям,
С друзьями был ты кроток и застенчив.

Не думал ты, что стоишь ты венца,
И разум твой горел не угасая,
Самым собой и жизнью до конца
Святое недовольство сохраняя —

То недовольство, при котором нет
Ни самообольщенья, ни застоя,
С которым и на склоне наших лет
Постыдно мы не убежим из строя —

То недовольство, что душе живой
Не даст восстать противу новой силы
За то, что заслоняет нас собой
И старцам говорит: „пора в могилы!“²

¹ Н. А. Некрасов, Полное собр. стихотворений, 1934 г., стр. 168—169.

² იქვე, გვ. 169.

ნეკრასოვმა თავისი ღრმა სიყვარული ბელინსკისადმი უკვდავ-
პყო არა მარტო ლექსებით, არამედ მთელი მოღვაწეობითაც — მი-
დიოდა რა ბელინსკის მიერ ნაჩვენები გზით. მხედველობაში გვაქვს
პირველყოვლისა 60-იან წლებში მისი დამოკიდებულება რაზნოჰინ-
ციებისადმი, რომლებსაც ფართოდ გაუღო „სოვრემენნიკის“ კარე-
ბი, აგრეთვე პოზიცია, რომელიც დაიკავა ლიბერალებსა და რე-
ვოლუციონერ-დემოკრატებს შორის დაწყებულ ბრძოლაში. რომ
არ ყოფილიყო ბელინსკის ნაყოფიერი გაელენა, ნეკრასოვი ვერ
შესძლებდა 60-იანი წლების რთულ ვითარებაში ასე სწრაფად გარ-
კვევას და, მიუხედავად ყოყმანისა, მაინც გაბედულ დადგომას
რევოლუციური დემოკრატიის მხარეზე. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს,
რომ ნეკრასოვი მარტო არ იყო. საბრძოლველად გამოსული იყო
ბელინსკის მიერ აღზრდილი მთელი თაობა, რომელმაც განავითა-
რა და წინ წასწია თავისი დიდი მასწავლებლის საქმე. ეს თაობა
აშკარად აღიარებდა უღრმეს პატივისცემას ბელინსკისადმი, სცნობ-
და მას თავის მასწავლებლად, ქედს იხრიდა მისი გენიის წინაშე
ისე, როგორც თვით ნეკრასოვი, და მზად იყო ყველაფერი გაეკე-
თებინა ბელინსკის ანდერძის შესასრულებლად, რასაც მოწმობენ
არა მარტო ლიტერატურულ-პუბლიცისტური წერილები თუ მო-
გონებანი თანამედროვეებისა, არამედ, პოეტური თხზულებანიც.

ამეამად ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს გავაშუქოთ საკითხი, თუ
როგორ გამოიხატა ბელინსკის სახე რუსულ პოეზიაში; ეს მთელი
მონოგრაფიის საქმეა. მაგრამ არ შეგვიძლია ნეკრასოვის ლექსე-
ბის განხილვის შემდეგ უყურადღებოდ დავტოვოთ დობროლიუბო-
ვის ერთი პოეტური ნაწარმოები, რომელიც ბელინსკის ხსოვნისად-
მია მიძღვნილი. მხედველობაში გვაქვს ლექსი „На тоист в память
Белинского“, რომელიც ავტორს 1858 წელს დაუწერია, ბელინს-
კის გარდაცვალების ათი წლისთავზე. საინტერესოა ცნობა, რო-
მელიც მწერალ მ. ა. ანტონოვიჩს ეკუთვნის. დობროლიუბოვის ამ
ლექსთან დაკავშირებით, 1878 წელს ანტონოვიჩი წერდა, რომ ნეკ-
რასოვის გადმოცემით, თურმე ბელინსკის მეგობრები, მოწაფე-
ები და პატივისცემელები, ორმოციანი წლების ადამიანები, ყოველ-
წლიურად აწყობდნენ სადილებს ბელინსკის ხსოვნის აღსანიშნავად.
ეს სადილები ეწყობოდა 6 ივნისს, ბელინსკის სახელწოდების დღეს.
ერთ-ერთ ასეთ სადილს, ორმოცდაათიან წლებში, დასწრებია
დობროლიუბოვიც. იგი უკმაყოფილო დარჩენილა „მდიდრული სა-
დილით“, რომელზედაც, მართალია, ახსენებდნენ ბელინსკის სა-
ხელს, მაგრამ დობროლიუბოვს არ მოსწონებია არც ეს სადილი
და არც მის მონაწილეთა ქცევა. დაუწერია ლექსი და დაუგზავნია

„სადილის“ ყველაზე უფრო გამოჩენილ მონაწილეთათვის. ნეკრასოვს შეურაცხყოფა არ უგრძენია, სხვებს კი გული მოსვლიათ, რაკი გაუგიათ, რომ ლექსის ავტორი არის ახალგაზრდა კრიტიკოსი დობროლიუბოვი¹.

იმისათვის, რომ სრული წარმოდგენა მივიღოთ, ჩვენ მთლიანად მოვიტანთ დობროლიუბოვის ამ ლექსს:

„НА ТОСТ В ПАМЯТЬ БЕЛИНСКОГО

6 ИЮНЯ 1858 г.

И мертвый — жив он между нами
И плачет горькими слезами
О поколеньи молодым
Святую веру потерявшем,
* Холодном, черством и немом,
Перед борьбой позорно павшем...
Он грозно шел на грозный бой,
Самоотверженной душой.
Он, под огнем врагов опасных,
Для нас дорогу пролагал
И в Лету груды самовластных
Авторитетов побросал.
Исполнен прямоты и силы,
Бесстрашно шел он до могилы
Стезю правды и добра.
В его нещадном отрицаньи
Виднелась новая пора,
Пора действительного знания.
И, умирая, думал он,
Что путь его уже свершен,
Что молодые поколенья
По им открытому пути
Пойдут без страха и сомненья,
Чтоб к цели, наконец, дойти.
Но молодые поколенья,—
Полны и страха и сомненья,—
Там, где он пал, на месте том,
Всмущеньи рабском суетятся
И им проложенным путем
Умеют только любоваться.
Не раз я в честь его бокал

¹ Революционно-демократическая поэзия 60-х годов, 1934 г., стр. 50.

На пьяном пире поднимал
И думал: „только! только этим
Мы можем помянуть его,
Лишь пошлым тостом мы ответим
На мысли светлые его!..“¹

ასე გულწრფელი სიყვარულითა და პატივისცემით ეპყრობოდნენ რაზნოჩინელები გენიალურ კრიტიკოსს, რომელსაც სიამაყით მიიჩნევდნენ თავიანთ მასწავლებლად და წინამორბედად. ბელინსკი მართლაც იყო რუსული რაზნოჩინეული ინტელიგენციის დიდი შთამაგონებელი. ამ ფაქტს ყველა რაზნოჩინელი აღიარებს, ნიჰილისტების გამოუკლებლად.

ბელინსკის პიროვნებაზე შედარებით სრული წარმოდგენა რომ მივიღოთ, ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ, რასაც თვით ბელინსკი ამბობს თავისივე თავის შესახებ. ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე დამახასიათებელ ადგილს მოვიტანთ მისი მდიდარი ეპისტოლარული მემკვიდრეობიდან.

1838 წელს ბელინსკი თავის მეგობარს მ. ბაკუნინს სწერდა: „მთელი არსებით ვზრუნავ იმისათვის, რომ რამე ვაკეთო, ვიყო საზოგადოების სასარგებლო წევრი... მე ბევრი შევწირე ამ კეთების მოთხოვნილებას. მისი გულისათვის მე კონკეტში დაედევარ, გაჭირვებას ვითმენ...“² ამავე წერილში ბელინსკი ატყობინებდა მ. ბაკუნინს: „მე კვლავინდებურად გავაკეთებ, ვიცოცხლებ, რათა ვიპროვოცო და ვიტანჯო, იქნებ ბევრს მივუთითო ნეტარების შესაძლებლობა, ბევრს დავეხმარო მიაღწიოს მას, ბევრნი, რომლებიც მე პირადად არ მიცნობენ, ვაიძულო უყვარდეთ და პატივი სცენ თავის თავს და ჩავთვალო ისინი ისეთ ადამიანებად, რომლებიც თავის განვითარებას და თავისი ნეტარების წუთებს მე უნდა მიმადლოდნენ; მაგრამ ჩემი წილხვედრი, გარდა წამიერი სიტკბოებისა, მხოლოდ ტანჯვა იქნება... მე კი — არა მხოლოდ ჩემი ტანჯვა, თვით ჩემი ნეტარებაც სამძიმო, საძნელო და სამწუხაროა. სიყვარული და მტრობა, ახალი აზრი, ახალი გარემოება — ყოველივე ეს ჩემში მძიმეა, ძნელიცაა და სამწუხაროც“³.

დაულალავი, დაუცხრომელი, ამასთან უმძიმეს მატერიალურ პირობებში ჩაყარდნილი ბელინსკი ორი წლის შემდეგაც ბოტკინი-

¹ Революционно-демократическая поэзия 60-х годов. 1934 г., стр. 50—51.

² В. Г. Белинский. Избр., соч., 1947 г., стр. 626, ხაზი ბელინსკისა — გ. ჯ.

³ იქვე, გვ. 627.

სათვის გაგზავნილ წერილში აღნიშნავდა: „...სულში ვგრძნობ უფრო მეტ გატაცებას და ენერჯიას. უფრო მეტად და მეტად მზად ვარ მოვკვდე და ვიტანჯო ჩემი რწმენისათვის“¹. ამ რწმენით გატაცებული ბელინსკი ცხოვრობდა მარტო, იტანდა მრავალ გაქირვებას და შენთხვევითი როდი იყო, როცა თვითონვე ამბობდა:

„და აი, კვლავ არავინ არის ჩემთან, კვლავ მარტოკა ვარ,—და ცარიელია ის ოთახი, სადაც ჯერ კიდევ ამ ცოტა ხნის წინათ ჩემი საყვარელი ალექსი ვასილის-ძე (კოლცოვი — გ. ჯ.) დილიდან დაღამებამდე ჩაის ეძალებოდა და მეც მაძალებდა... რატომ არ მძინავს კუბოში, როგორც სტანკევიჩს (სტანკევიჩი მაშინ ახალი გარდაცვლილი იყო — გ. ჯ.), რატომ მარტო ვარ მიტოვებული?... ბოტკინ, შთაბეჭდილება, რომელიც ჩემზე სტანკევიჩის დაკარგვამ მოახდინა, მაიძულებს საფრთხობელასავით მეშინოდეს განშორებისა... დაუჩქარე ჩვენს შეხვედრას, თორემ, იქნებ, ერთმანეთი კი ვნახოთ, მაგრამ ველარ კი ვიცნოთ... რა უნდა ვქნათ, როდესაც ამ საშინელ სინამდვილეს ვხედავთ? გულხელდაკრეფილნი კი არ უნდა დავტკბეთ მისი ცქერით, არამედ უნდა ვიმოქმედოთ შეძლებისამებრ, რომ შემდეგ სხვებს შეეძლოთ უკეთესად ცხოვრება (სწორედ ისეა ნათქვამი, როგორც ბარათაშვილი „მერანში“ ამბობს — გ. ჯ.), თუ ჩვენ არასგზით არ შეგვეძლო ცხოვრება“². ასეთ პირობებში ჩაეარდნილ ბელინსკის კიდევ უფრო უმწარებდა სიცოცხლეს ცენზურის სასტიკი მოქმედება, რასაც ის არაერთ წერილში უჩიოდა. ყოველივე ეს ხშირად ისეთ მდგომარეობაში აგდებდა დიდ კრიტიკოსს, რომ თავის მეგობრებს სასოწარკვეთილი ატყობინებდა: „...ხშირად ისე მგონია, რომ საცოდავი მჯღაბნელი და საშუალო ნიქის პატრონი ვარო“³. და ასე ტანჯული, ასე გაწამებული ადამიანი, რომელიც თავის თავზე, ფიზიკურ სისუსტეზე ძალიან ცოტას ფიქრობდა, მიუხედავად იმისა, რომ მისი სიცოცხლის ლამპარი თანდათან ჰქრებოდა, როგორც დაღეული მბეჭუტავი სანთელი, განუწყვეტლივ ზრუნავდა საერთო, სახალხო საქმისათვის. ბელინსკის ბოლომდე ჰქონდა შეგნებული, რომ „ადამიანი შეიძლება მხოლოდ საზოგადოებრივ ნიადაგზე ვითარდებოდეს და არა თავისთავად“, რომ „აბა რა არის ადამიანის ცხოვრება საზოგადოების გარეშე!“ „თუ არ არის საზოგადოება, არ არის არც მეგობრობა, არც სიყვარული, არც სულიერი ინტერესები“...

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 636.

² იქვე, გვ. 629.

³ იქვე.

ამიტომ ბელინსკი პირად ბედნიერებას კი არ ეძებდა, არამედ თავ-
განწირულად იღვა იმ ინტერესების სადარაჯოზე, რომლებიც მას
თავისი ხალხისა და შეგნებული კაცობრიობის ინტერესებად მიაჩნ-
და. „მე არ მინდა ბედნიერება, — წერდა ბელინსკი, — თუნდაც
მუქთად, თუ დამშვიდებული არ ვიქნები ჩემი თვითეული ღვიძლი
მოდმის შესახებ, — ჩემი სისხლი სისხლთაგანისა და ხორცი ხორცი-
თაგანის შესახებ“¹. მაგრამ თვით ბელინსკის ჯანმრთელობაზე არა-
ვინ ზრუნავდა, გარდა რამდენიმე კეთილი და ერთგული მეგობ-
რისა, იმ დროს, როცა სასწრაფო საეჟრნალო მუშაობა ისე სწოვ-
და დიდი კრიტიკოსის „სასიცოცხლო ძალებს, როგორც წურბელა-
სისხლს“. ამას თან ერთვოდა „ოტჩეისტვენნიე ზაპისკის“ რედაქ-
ტორ კრაევსკის ვამპირული დამოკიდებულება ავადმყოფი ბელინს-
კისადმი. გერცენისათვის გაგზავნილ წერილში 1846 წლის 2 იანვ-
რის თარიღით ბელინსკი თავის მეგობარს ატყობინებდა, რომ
„...კრაევსკისთან საქმის დაქვერა შეუძლებელია. იგი, შეიძლება,
ძალიან კარგი კაცი იყოს, მაგრამ იგი ფულს ხევეკავს, მაშასადამე
წურბელაა, რომელიც მუდამ მზად არის გამოსწოვოს ადამიანს
სისხლი და სული, შემდეგ კი ფანჯრიდან გადაისროლოს, როგორც
გამოწურული ლიმონი“². გარდა ამისა, ბელინსკი უჩიოდა იმ
მდგომარეობას, რომ კრაევსკიმ საშინლად დაამცირა მისი როლი
ეჟრნალში, თანაც სასაცილო მდგომარეობაში ჩააყენა: კრაევსკის
„...ეჟრნალში მე ახლა საკმაოდ უკანასკნელ როლს ვასრულებ, —
სწერდა ბელინსკი, — ვაძაგებ ბულგარინს, ამ ლანძღვით ვანიშნებ,
რომ კრაევსკი ჩინებული ადამიანი და სათნოების გმირია. საზილ-
რობაა იარაღი იყო ფლიდის ხელში მისი უნამუსო მიზნების მისალ-
წევად და მეორე ფლიდი ლანძღო არა ჰემმარიტებისა და სიკეთის
გულისათვის, არამედ როგორც № 1 ფლიდის ყურმოჭრილმა მონან“³.
დიდი კრიტიკოსი ბოლოს იმ აზრამდე მივიდა, რომ კრაევსკი ბულ-
გარინზე 100-ჯერ უარესი და 1000-ჯერ საშიში გახდა. გარდა ამისა,
ბელინსკის სულიერ დრამას ემატებოდა საყვედურები, რომ მან
უცხო ენები, კერძოდ გერმანული არ იცოდა (ფრანგულსაც კარ-
გად ვერ ფლობდა); უსაფუძვლო საყვედურები იმის შესახებაც,
რომ ცოდნა გაკლიაო (რაკი უნივერსიტეტიდან გარიცხული იყო).
ამიტომ იყო, რომ ბელინსკი თავის მეგობარ ბოტკინს სწერდა:
„მე გოეთე და შილერი მესმის იმათზე უკეთესად, რომლებმაც ისინი

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 640—641.

² იქვე, გვ. 650.

³ იქვე.

ზეპირად იციან, გერმანული კი არ ვიცი“. და ბელინსკი ნატრობდა: „მე რომ მქონოდა თავისუფლება, თუნდაც ათი წელიწადი მემუშაენა საზოგადოებისათვის, — ხოლო შემდეგ, თანახმა ვარ, თუნდაც ჩამომახრჩონ, — მე, შესაძლოა, სამ წელიწადში დავიბრუნებდი ჩემს დაკარგულ სიყმაწვილეს — შევეისწავლიდი არამარტო გერმანულს, არამედ, ბერძნულსა და ლათინურსაც, შევიძენდი საფუძვლიან ცოდნას, შევიყვარებდი შრომას, ვპოვებდი ნებისყოფის ძალას“¹. მაგრამ ბელინსკის ამის საშუალება არ ჰქონდა. მას ყოველდღიური ბრძოლა სჭირდებოდა ლუკმა-პურისათვის და თვითონვე წერდა: „...სიღარიბემ ჩემში განავითარა ქალაქის ჯღაბნის ენერჯიაო“. მეორე წერილში კი, იმითი თვითებდა: „ჩემი ცხოვრება თვითონ აპათია, მთქნარება, ზარმაცობა, დამდგარი ქაობია, მაგრამ ამ ქაობის ფსკერზე ცეცხლის ზღვა გიზგიზებს. მე მუდამ მეშინოდა, რომ წელთა სრბოლაში მოვკვდებოდი, — პირიქით გამოდის. მე ყველაფერზე გული გამიტყდა, არაფერი არა მწამს, არაფერი და არავინ არ მიყვარს, და მაინც პროზაული ცხოვრების ინტერესები სულ უფრო და უფრო ნაკლებად მიზიდავს“²... ასეთ წინააღმდეგობათა ხლართში გახვეული დიდი კრიტიკოსი, რომლის ცხოვრება დაუსრულებელ შრომად და ტანჯვად იქცა, ხანდახან მხოლოდ იმით გაიხარებდა, რომ შეიტყობდა, თუ რა უსაზღვრო სიყვარულით იყო მისი სახელი გარემოსილი საზოგადოების მოწინავე (განსაკუთრებით ახალგაზრდობის) წრეებში. „არ ვიცი, რა იქნება მომავალში, — წერდა ბელინსკი, — ჯერჯერობით კი განცვიფრებული ვარ იმით, რომ ჩემ სახელს ყველგან იცნობენ და რუსეთის საზოგადოება დიდ პატივსა მცემს: ეს არცკი დამსიზმრებია“³. ამავე დროს ბელინსკი ირონიით შენიშნავდა, რომ მისი შრომით სხვები ისქელებდნენ ჯიბეს, როგორც მაგალითად კრაევსკი, და მას ბევრი პატივისცემით უყურებს, როგორც „ისეთ ადამიანს, რომელიც დაჯილდოებულია სათნოიანი უნარით — სხვები გაამდიდროს, თვითონ კი ლატაკად დარჩეს“⁴. ბელინსკის არ შეეძლო, როგორც თვითონვე მიუთითებს, ადამიანებთან ვაჭრული ურთიერთობა ჰქონოდა. ის ვერ იტანდა არა მარტო ფლიდობას, მის შეწყნარებასაც კი. თავისი პირდაპირი, პრინციპული, მართალი დამოკიდებულებით, მაღალი ადამიანური თვისებებით ბელინსკიმ მეგობართა წრეში

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 643.

² იქვე, გვ. 644.

³ იქვე, გვ. 653.

⁴ იქვე.

არაჩვეულებრივი სიყვარული დაიმსახურა¹. ჩემი მეგობრების ჩემ-
დამი სიყვარული, — წერდა ბელინსკი, — ხშირად უხერხულობა-
ში მაყენებს და სავალალოდ მოქმედებს ჩემზე, რადგან, მარ-
თალი რომ ითქვას, ვერ ვგრძნობ, ვერ შემიგნია, რომ მე
ამ სიყვარულის ღირსი ვიყო². მეგობრებს რომ ხელი არ შეეწყოს,
ბელინსკი დიდი ხნით ადრე გარდაიცვლებოდა, შიმშილისა და გა-
კირვებული მდგომარეობისაგან. შემთხვევით კი არ ამბობდა დიდი
კრიტიკოსი, რომ მისი ყოფა აუტანელი იყო; დღე-ღამეს ასწორებდა
შრომაში, წარმოდგენლად ჩქარა და ბევრს წერდა; ასე რომ არ
მოქცეულიყო, ლიტერატურით თავს ვერ ირჩენდა. და ბელინსკი
მართალს ამბობდა, როცა მიუთითებდა, რომ მას მოფიქრების
დროც კი არ ჰქონდა, რომ მისი საუკეთესო სტატიები „იმპრო-
ვიზაციას წარმოადგენენ“, რომლებიც დაწერილ იქნა „უკიდურესი
გაცოფების გამო“. ასეთ პირობებში ჩაყენებული ბელინსკი თავის
თავზე დაცინვით ამბობდა: „ბუნებამ წილად მარგუნა ძალღვივით
ვიყუფო და ტურასავით ვიკივლო, გარემოებანი კი მაიძულებენ
კატასავით ვიკრუტუნო, მელიასავით კული ვაქიციწინო“³. მკითხველი
მიხვდება, რომ ბელინსკის აქ მხედველობაში აქვს არა მარტო თა-
ვისი პირადი მდგომარეობა, არამედ პირველყოფლისა ლიტერატუ-
რული მოღვაწეობა, კერძოდ ის, რომ საშინელი ცენზურული პი-
რობები მას საშუალებას არ აძლევდნენ პირდაპირ გამოეთქვა ყო-
ველივე ის, რასაც განიცდიდა, ფიქრობდა და გრძნობდა. ამ ნერ-
ვიულობამ, ბელინსკის ისედაც მგზნებარე ორგანიზმზე გამანად-
გურებლად იმოქმედა, რასაც ყველა მისი მეგობარი, განსაკუთრე-
ბით გერცენი გრძნობდა, ხოლო ჩერნიშევსკი ბრწყინვალედ ახა-
სიათებდა „გოგოლის პერიოდის რუსული ლიტერატურის ნარკვე-
ვებში“. ცხადია, ეს დიდი სულიერი მღელვარებანი, სხვა უბე-
დურებებთან ერთად, აჩქარებდნენ იმ დღის მოახლოებას, როცა
დიდი კრიტიკოსი, როგორც გერცენი მიუთითებდა, გლადიატო-
რივით უნდა დაცემულიყო და კიდევაც დაეცა.

ასეთია, მოკლედ, ბელინსკის მიერ განვლილი ცხოვრების გზა.

ახლა ჩვენ შევეცდებით მკითხველს გავაცნოთ ძირითადი მო-
მენტების აღნიშვნით ბელინსკის ლიტერატურულ-კრიტიკული მე-

¹ იხ. 1948 წელს გამოცემული წიგნი „Белинский в воспоминаниях сов-
ременников“, განსაკუთრებით დ. პ. ივანოვის, ნ. ივანისოვის, ნ. ა. არგი-
ლანდერის, პ. პროხოროვის, კ. კაველინის, ა. გერცენის, პანაევების, პ. ანენკოვის,
ტიუტჩევის, ტურგენევისა და გონჩაროვის მოგონებანი.

В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 655.

³ იქვე, გვ. 656.

მკვიდრეობა, რომლის სრული ანალიზისა და შესწავლისათვის, ეს წინასწარ უნდა ვიცოდეთ, ჩვენი ნაშრომის ფარგლები, ცხადია, შესაფერისი არ არის. ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკის ყოველმხრივი დახასიათება უაღრესად ვრცელ ნაშრომს მოითხოვს. უფრო მეტიც: ტომებია საჭირო, ვინაიდან ბელინსკი გენიალური კრიტიკოსია და მისი კრიტიკული წერილებიც გენიალური აზრების სიღრმითა და მრავალმხრივობით გამოირჩევიან. ასეთი მემკვიდრეობის გაცნობისათვის ერთი მონოგრაფია საკმარისი როლია; იგი მხოლოდ იმის საშუალებას იძლევა, რომ მკითხველს ზოგადი წარმოდგენა მისცე და ზოგიერთი მთავარი, არსებითი საკითხი გააშუქო. ამიტომ ჩვენს ნაშრომშიც ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკის მხოლოდ ზოგადი დახასიათება და ასევე ზოგიერთი მთავარი საკითხის გაშუქების ცდა იქნება წარმოდგენილი. ხოლო თუ ეს ცდა მკითხველს დახმარებას გაუწევს ზოგადად მაინც წარმოიდგინოს ბელინსკის ლიტერატურულ-კრიტიკული მემკვიდრეობა, მაშინ ჩვენი მიზანი მიღწეულად უნდა ჩაითვალოს, ვინაიდან სხვა პრეტენზია მას არც ჰქონია და არც დაუსახავს.

III

„ვინც პოეტად დაიბადა, ის პოეტადვე მოკვდება. მისთვის წერის შესაძლებლობის წართმევა იმას ნიშნავს, რომ მას სიცოცხლის შესაძლებლობა წაართვან“, — ასე სწერდა 1837 წელს ახალგაზრდა, იდეალისტი ბელინსკი თავის ბავშვობის მეგობარს დ. ივანოვს, გატაცებული იმ იდეით, რომ ფილოსოფია არის „ყოველი ცოდნის დასაწყისი და წყარო“, რომ „უფილოსოფიოდ ყოველგვარი მეცნიერება მკვდარი, გაუგებარი და უაზროა“.¹ ასეთ ფილოსოფიად მაშინ ბელინსკის იდეალიზმი, კერძოდ, ჰეგელის აბსოლუტური სულის, აბსოლუტური იდეის ფილოსოფია მიაჩნდა. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ბელინსკი ამ დროს უკვე ამქლავნებდა ჰეგელისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას და ბევრი მისი მხარე მიუღებლად ეჩვენებოდა. დაეწყოთ თუნდაც იქიდან, რომ ბელინსკი თავის მეგობარს ივანოვს ეუბნებოდა: „შენ იწერები, რომ გსურს წაიკითხო ჰეგელის ფილოსოფიურ მეცნიერებათა ენციკლოპედია. ეს უსარგებლოა, — შენ იქ სრულებით ვერაფერს გაიგებ. იმისათვის, რომ ჰეგელი გაიგო, უნდა გაეცნო კანტს, ფიხტეს და შელინგსაც კი. ფიხტემ ორი წიგნი დასწერა პროფანებისათვის — იკითხე ისინი. შენ მათ გაიგებ, და ისინი დაგაინტერესებენ და ფილოსოფიისადმი

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 620.

ხალისს აღვიძრავენ. მათ შესახებ მიმართე არამზადა ბაკუნინს. იშოვნე კიზევეტერის ფილოსოფია. კიზევეტერი კანტის მოწაფე და მიმდევარია და მასზე უფრო გასაგებია. დასაწყისისათვის ეს იქმარებს¹. მერედა რას მისცემდა ეს ფილოსოფია ადამიანს? „პასუხს სულის კითხვებზე, — ფიქრობს ბელინსკი, — მშვიდობას და პარმონიას“, „უმაღლეს ბედნიერებას“, „მთელ სამყაროს“, „ქეშმარიტ ტაძარს“, „თავისუფლებას“². ამ ყალბ აზრში დარწმუნებული, იდეალისტური ფილოსოფიით ასე გატაცებული ბელინსკი ურიგდება „საძაგელ სინამდვილეს“ და „დიმიტრი კალინინის“ მემბოხე, რევოლუციური სულისკვეთების ნაცელად, იმის ქადაგებას იწყებს, რომ, მართალია, „მთავრობა ბატონყმობის წინააღმდეგ წერის ნებას არ იძლევა, მაგრამ, იმავე დროს თანდათან ათავისუფლებს გლეხებს“, თავადაზნაურობას ურევოლუციოდაც ბოლო ედება, საქირო არ არის შეთქმულებანი და ამზობებანი, ტირანი მემამულეებიც სულ ჰქრებიან, სასჯელებიც ეცირდება, ერთი სიტყვით, ფიქრობს ბელინსკი, „რუსეთშიაც ყველაფერი უკეთესისაკენ მიდის“³. უფრო მეტიც, თვითმპყრობელური ძალაუფლება თურმე ადამიანებს აძლევს სრულ თავისუფლებას იფიქრონ და იაზროვნონ, თუმცა ზღუდავს ხმამაღლა ლაპარაკს და მის საქმეებში ჩარევის თავისუფლებას, მაგრამ ამასაც იმიტომ აკეთებს, რომ კარგი და კანონიერია; ეინაიდან მთავრობამ იცის: „ის, რაც შეიძლება იცოდე შენ, არ უნდა იცოდეს გლეხმა, იმიტომ რომ ის აზრი, რომელმაც შეიძლება შენ უკეთესი გაგხადოს, დალუპავდა გლეხს, რომელიც... ამ აზრს ყალბად გაიგებდა“⁴. ამ მცდარ შეხედულებას ბელინსკი კიდევ უფრო აღრმავებდა იმაზე მითითებით, რომ „ჩინებულ და საქებარ ღონისძიებად“ სთვლიდა თვითმპყრობელობის მიერ უცხოეთიდან პოლიტიკური წიგნების გამოწერის აკრძალვას; რადგან, ფიქრობს ბელინსკი, ეს წიგნები „ზერულე ადამიანებს თავბრუს დაახვევდნენ“. და „ამაში არაერთარი აზრის შევიწროებას არ ვხედავ, არამედ, პირიქით, ამას აზრის გავრცელების ყველაზე კეთილგანზრახულ საშუალებად ვთვლი“⁵. არა, განაგრძობდა მცდარ თვალსაზრისზე მდგომი ბელინსკი, უნდა „ურყევად და უქვევლად ვიწამოთ, რომ ყველაფერი უკეთესისაკენ მიდის, რომ არსებობს

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 621.

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ იქვე, გვ. 622.

⁵ იქვე.

მარტოოდენ სიკეთე, რომ ბოროტება უარყოფითი ცნებაა და მხოლოდ სიკეთისათვის არსებობს, ხოლო ჩვენ თვითონ ყურადღება მიუაქციოთ ჩვენს თავს, შევიყვაროთ სიკეთე და კემშარიტება, მეცნიერების გზით ვესწრაფოთ ერთსაც და მეორესაც. რა სარგებლობა იქნება შენთვის, თუ შენ მთელი ევროპის საქმეები თვით ტალეირანსა და მეტერნიხზე უკეთესად გეცოდინება, შენ თვითონ კი სენატის მაგიდის უფროსი ან საერობო სასამართლოს მდივანი იქნები?.. ეშმაკმა წაილოს პოლიტიკა, გაუმარჯოს მეცნიერებას!¹

მაგრამ ბელინსკი ბრმად მაინც არ მიჰყვებოდა იდეალიზმს, რასაც მის ნაწერებში მკითხველი ადვილად შეამჩნევს. თუ ჩვენ ზოგჯერ გვიხდება ვილაპარაკოთ ბელინსკის ლიტერატურული მოღვაწეობის პირველი პერიოდის კრიტიკულ წერილებში წინააღმდეგობათა შესახებ, ეს მარტოოდენ იმას კი არ ნიშნავს, რომ იდეალიზმის არათანმიმდევრული ხასიათი თავის თავს ავლენდა, არამედ იმასაც, რომ დიდი კრიტიკოსი სრულიად თავისუფლად გადაუხვევდა ხოლმე იდეალისტური გზიდან და ეწინააღმდეგებოდა თავისივე წერილის ძირითად იდეალისტურ ხაზს. ჰეგელისადმი ბელინსკის კრიტიკულ დამოკიდებულებას ჯერ კიდევ მის ადრინდელ, ე. წ. პირველი პერიოდის ნაწერებში ვხედავთ. მაგალითად, 1838 წელს ბესარიონ ბელინსკი მ. ბაკუნინს სწერდა: როცა ხელოვნებაზე და ესთეტიკურ გრძნობაზეა ლაპარაკი, მაშინ „მე გამბედავი და კადნიერი ვარ, და ჩემი გამბედაობა და კადნიერება, ამ მხრივ, იმდენად შორს მიდის, რომ თვით ჰეგელსაც ავტორიტეტიც კი ზღვარს ვერ დაუდებს. დიახ, დეე, ჰეგელმა სცნოს მოლიერი მხატვრად; მე არ მინდა მისი გულისათვის უარყოფილი სალი აზრი და გრძნობა... მესმის მოწაფის მისტიკური პატივისცემა თავისი მასწავლებლისადმი, მაგრამ ჩემ თავს მოვალედ არა ვთვლი, რადგან არა ვართ მოწაფე ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, სეიდის როლი შევასრულო. დიდ პატივს ვსცემ ჰეგელს და მის ფილოსოფიას, მაგრამ ეს ხელს არ მიშლის ვიფიქრო, (იქნებ შეცდომით: მერე რა?), რომ მისი სახელით გამოტანილი ყველა განაჩენი ჯერ კიდევ არ არის ხელუხლებლად წმიდათა წმიდა და უცვლელი. ჰეგელს ერთი სიტყვაც არ უთქვამს პირადი უკვდავების შესახებ. ხოლო მისმა მოწაფემ ჰიომელმა ეს დიდი ამოცანა, რომლის დამაკმაყოფილებლად გადაჭრის გარეშე ფილოსოფიის საქმის დამთავრებას ჯერ კიდევ ბევრი უკლია, განსაკუთრებული გადაწყვეტის საგნად აირჩია. რიოტშერმა ფილოსოფიურად, აბსოლუტური თვალსაზრისით გა-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 623.

არჩია „ლირი“, ხოლო ბაუმანმა პოეტთა მეფის, ხელოვნების ქრისტეს ამ უზარმაზარ ქმნილებას რამდენიმეჯერ შეაელო თვალი და გამოსთქვა საკუთარი შეხედულება, რომელმაც გაანადგურა რიოტ-შერის შეხედულება (სახელდობრ კორდელიას ხასიათზე). მაშისადამე შეცდომები და გაუგებრობა შეიძლება აბსოლუტურ ადამიანებსაც. სპეკულატური დარგის მოქალაქეებსაც მოუვიდეთ, და, მაშისადამე, ყველაფრის საესებით დაჯერება არ ვარგა¹.

ბელინსკის შემდეგ აღარც ფიხტე აკმაყოფილებდა, შელინგთან შედარებით უფრო მოქმედი, უფრო აქტიური, უფრო ცოცხალი; არ აკმაყოფილებდა იმიტომაც, რომ მის იდეალიზმში რობესპიერიზმი დაინახა². დიდ კრიტიკოსს არ შეეძლო კმაყოფილებით მიეღო „მკვდარი, აბსტრაქტული აზრის რწმენა“, რასაც მასში ფიხტეს ფილოსოფია აღვივებდა. ამიტომ იყო, რომ იგი თვითონვე აღნიშნავდა, დიდ სარგებლობასთან ერთად, ფიხტეწმმა თუ რა ბევრი ბოროტება მოუტანა მას³. ეს ფიხტეში, როგორც თვით ბელინსკი აღნიშნავს, მან ისევე არასწორად და ცალმხრივად გაგებული მიიღო ბაკუნინისაგან, როგორც ჰეგელი. მართალია, ამ დროს ბელინსკი სტანკევიჩის მისტიციზმს, ისე როგორც ყოველთვის, კრიტიკული თვალთ უყურებდა (თუმცა მის ნიჰს ძალიან დიდ პატივსა სცემდა ხოლმე), მაგრამ ეს მაინც არ იყო საკმარისი იდეალიზმის დასაძლევად. სწორედ სტანკევიჩისადმი გაგზავნილ წერილში აღნიშნავს ბელინსკი, რომ იგი ბაკუნინის საშუალებით დაწვრილებით გაეცნო ჰეგელის ფილოსოფიას (ბაკუნინს ამ დროს „გადაუხედავს“, როგორც ბელინსკი შენიშნავს, ჰეგელის რელიგიისა და სამართლის ფილოსოფიისათვის), რომელიც მათთვის „ახალი სამყაროს“ აღმოჩენას ნიშნავდა. ბაკუნინმა, რომელსაც ჰეგელი ცალმხრივად ესმოდა, სწორად ვერ განუმარტა ბელინსკის ჰეგელის ვერც ფილოსოფია საერთოდ, და ვერც მისი ცალკეული დებულებანი, კერძოდ დებულება: „ყოველი ნამდვილი გონიერია, ყოველი გონიერი ნამდვილია“. ეს მით უფრო საბედისწერო შეიქნა ბელინსკისათვის, რომ მაშინ ბაკუნინს ფილოსოფიის დიდ მცოდნედ თვლიდნენ, მას ამ დარგში ავტორიტეტი ჰქონდა და მისი განმარტებანიც ბევრ შემთხვევაში თითქმის უკრიტიკოდ იქნა მიღებული ახალგაზრდა კრიტიკოსის მიერ, რომელიც აღტაცებული წერდა, რომ მაშინ „სიტყვა „სინამდვილემ“ ჩემთვის სიტყვა „ღმერ-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч. 1947 г., стр. 625, წერილი მ. ა. ბაკუნინს, 1838 წლის 12 ოქტომბერს.

² იქვე, გვ. 628.

³ იქვე, გვ. 630.

თის⁴ თანაბარი მნიშვნელობა მიიღო¹. შემდეგ კი, როცა ბელინსკი დარწმუნდა თავისი და თავისივე მასწავლებლის შეცდომაში, მან თვითონვე აღიარა, რომ „ჩვენ (ე. ი. ბაკუნინმაც — გ. ჯ.) ძალიან ცუდად გავიგეთ „სინამდვილე“, ვფიქრობდით კი, რომ ძალიან კარგად გავიგეთ ის. ... ჩვენ მის შესახებ, დაწყების კვალბაზე, არც-თუ ცუდად, ჩინებულადაც კი ვმსჯელობდით და ვწერდით, მაგრამ საშინლად არანამდვილად ვახორციელებდით მას სინამდვილეში...“² ამის შედეგი იყო სოციალურ სფეროში შერიგება თვით-მპყრობელურ-ბატონყმურ „საზიზღარ სინამდვილესთან“ (რასაც ბელინსკი ახალგაზრდობიდანვე ებრძოდა), ხოლო ხელოვნებაში გრიბოედოვზე, შილერზე, მიცკევიჩზე და მთელ რიგ სხვა მწერლებზე თავდასხმა. ყოველივე ეს შემდეგ ბელინსკიმ, როგორც დავინახავთ, დიდი გულსტიკივლით მოინანია. მაგალითად, იგი წერდა: „ჩემი საზიზღარი შფრიგება საზიზღარ სინამდვილესთან. ღმერთო ჩემო, რამდენი უშვერი საძაგლობა ვთქვი საჯაროდ... ყველაზე მეტად ახლა მალონებს მიცკევიჩის წინააღმდეგ გალაშქრება საზიზღარ სტატიაში მენცელის შესახებ (ბელინსკი ნანობს, რომ იგი უსამართლოდ იქცეოდა, როცა ცდილობდა უფლება წაერთმია მიცკევიჩისათვის გამოეტერია თავისი სამშობლოს დაცემა და დაეწყევლა მისი ჯალათები — გ. ჯ.). და აი, ამ კეთილშობილ და დიდ პოეტს საჯაროდ ვუწოდე მუვირალა, გართმული პამფლეტების პოეტი! ამის შემდეგ ჩემთვის ყველაზე სამძიმოა მოგონება „ვაი ქკუისაგანისა“, რომელიც დავგმე მხატვრული თვალსაზრისით და რომელზედაც ქედმაღლურად, მედიდურად ვლაპარაკობდი და იმას კი ვერ ვხედებოდი, რომ ეს არის უაღრესად კეთილშობილი ჰუმანური ნაწარმოები, ენერგიული (და თანაც ჯერ კიდევ პირველი) პროტესტი რუსეთის საზიზღარი სინამდვილის წინააღმდეგ, მოხელეების, მექრთამეების, გარყვნილ ბატონკაცთა წინააღმდეგ, ჩვენი... მაღალი საზოგადოების წინააღმდეგ, უვიცობის, ნებაყოფლობითი მონობისა და სხვათა და სხვათა წინააღმდეგ“³. შემდეგ ბელინსკი ასევე სინანულით იგონებს თავის წერილს — „ბოროდინოს ბრძოლის ნარკვევებს“, აღნიშნავს, რომ იგი ცდებოდა, როცა უარყოფის იდეას არ ავითარებდა, ვინაიდან უამისოდ კაცობრიობის ისტორია „აყროლებულ ქაობად“ გადაიქცევა; ცდებოდა, როცა თავს ესხმოდა

¹ В. Г. Белинский, Избр., соч., 1947 г., стр. 634, წერილი მ. ა. ბაკუნინისადმი, 1838 წ. 12 ოქტომბერი.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 636. წერილი ვ. პ. ბოტკინისადმი, 1840 წლის 10—11 დეკემბერს.

ფრანგებსაც... მაგრამ გამოიღვიძა და ახლა მისთვის საზარელია მისი ძილის გახსენება¹. და ბელინსკი გულისტკივილით აღნიშნავს ძალდატანებითს შერიგებას საზიზღარი სინამდვილისადმი, სადაც „ბუშქინი სილატაკეში ცხოვრობდა და დაიღუპა, როგორც მსხვერპლი საზიზღრობისა, ხოლო გრეჩები და ბულგარინები ჯაშუშობის საშუალებით მთელ ლიტერატურას მართავენ და განცხრომით ცხოვრობენ... არა, დეე, გახმეს ის ენა, რომელიც კრინტს დასძრავს ყოველივე ამის გამართლების მიზნით, — და თუ ჩემი ენა გახმება — არავის შევჩივლებ“².

ასე მწარედ მოინანია დიდმა კრიტიკოსმა თავისი მცდარი შეხედულებანი, რომლებიც არსებითად იდეალისტური კონცეფციიდან მომდინარეობდნენ და თვითონვე გამოუცხადა სასტიკი ბრძოლა „საზიზღარ სინამდვილესთან შერიგების საზიზღარ ფილოსოფიას“. ეს ფილოსოფია რომ არასწორად გააცნო ბაკუნინმა, ამას ბელინსკიც აღიარებს, თუმცა ისევე უნდა ითქვას, ბელინსკიმ გერმანული ენა არ იცოდა, რის გამო მას არ შეეძლო ორიგინალებში წაეკითხა ის ფილოსოფოსები, რომელთა სისტემებსაც ის გაეცნო ამხანაგების (ბაკუნინის, გერცენის და სხვ.) დახმარებით. ამიტომ იყო, რომ შემდეგ, როცა ბელინსკი უფრო ღრმად გაერკვა ფილოსოფიურ საკითხებში, ის თვითონვე მიხვდა თავის შეცდომებს, თვითონვე დაპკმო და გამოასწორა ისინი, ზოგი გერცენის წყალობით, ზოგი კიდევ საკუთარი ძალით. ინტერესსმოკლებული არ არის ვიცოდეთ, თუ როგორ განმარტავდა თვით ბელინსკი ამ შეცდომების მიზეზს, კერძოდ, თავის ცალმხრივსა და მცდარ დამოკიდებულებას შილერისადმი, იმ ადამიანისადმი, რომელიც თავისი შემოქმედებით ამხედრდა სოციალური ჩაგვრის წინააღმდეგ. თუ რატომ ესხმოდა თავს შილერს, და მიაჩნდა რა თავის პირად მტრად, აკრიტიკებდა მას, ბელინსკიმ ყოველივე ეს თვითონვე განმარტა, როცა წერდა: ბაკუნინმა „გამოაცხადა, რომ კვებარიტება მხოლოდ ობიექტურობაშია და რომ პოეზიაში სუბიექტურობა არის პოეზიის უარყოფა, რომ უსასრულო უნდა ვეძიოთ ყოველ წერტილში; ხელოვნებაში იგი მქლავნდება ფორმის საშუალებით და არა შინაარსის საშუალებით, იმიტომ რომ თვით შინაარსი ლაპარაკობს ფორმის საშუალებით, ხოლო სადაც პირიქითაა — იქ ხელოვნება არ არისო. მე ამ იდეებისაგან გავმძვინვარდი, გავბრუვდი — და ადამიანთა წი-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 637. წერილი ბოტკინისადმი, 1840 წლის 10—11 დეკემბერს.

² იქვე.

ნაშე კაცობრიობის კეთილშობილ დამცველს — შილერს თავს დაატყდა სასტიკი წყევა-კრულვა“¹. არსებითად ეს იყო ხელოვნების იდეალისტური თეზისის დაცვა და მისი ინტერესებისათვის გალაშქრება იმ მწერლების წინააღმდეგ, რომლებიც ხელოვნებას მარტოდენ ფორმის, ცალმხრივად გაგებული ესთეტიკური ტკობის თვალსაზრისით კი არ უცქეროდნენ, არამედ აკისრებდნენ გარკვეული სოციალური შინაარსის, გარკვეული საზოგადოებრივი ეპოქის გამოხატვას. ყოველივე ეს შემდეგ ბელინსკიმ თვითონვე ძალიან კარგად გაიგო, თვითონვე დაიწყო სასტიკი ბრძოლა ამ ცდუნების წინააღმდეგ, ისეთი ბრძოლა, როგორც საერთოდ მან იცოდა: დაუნდობელი, პირდაპირი, უკომპრომისო. მაგრამ, ვიმეორებთ, ეს იყო შემდეგ, იდეალიზმის ბურჟუასაგან განთავისუფლების შემდეგ, როცა დიდი მწერალი აშკარად გამოვიდა რუსული საზოგადოებრივი აზრის წინაშე იდეალიზმის კრიტიკით, კერძოდ, ჰეგელის აბსოლუტური სულის ფილოსოფიის კრიტიკით და დაიწყო იმ ფილოსოფიური პრინციპების დაცვა, რომლებსაც მატერიალიზმი ჰქადაგებდა. ამ ბრძოლას ჰქონდა უდიდესი მნიშვნელობა არა მარტო ბელინსკისათვის, არამედ საერთოდ მოწინავე რუსული საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარებისათვის, ვინაიდან ნიადაგი ემზადებოდა იდეალიზმზე მატერიალიზმის გამარჯვებას, რომლის დროშა ბელინსკიმ აიღო, რაზნოჩინელებმა კი მძლავრად გაშალეს სამოციან წლებში. მაგრამ ეს არ მომხდარა ერთბაშად, ხელის ერთი დაკვრით. ბელინსკის ფილოსოფიური განვითარება მეტად რთული და წინააღმდეგობრივი იყო. იდეალიზმის წინააღმდეგ მისი გალაშქრებაც ერთ წელს ერთბაშად არ დაწყებულა, როგორც ამას ზოგიერთები ფიქრობენ. პირიქით, დიდი კრიტიკოსის ბრძოლა იდეალიზმის წინააღმდეგ, კერძოდ, ჰეგელის იდეალიზმის კრიტიკა, უფრო ადრე დაიწყო.

ვიდრე ამ საკითხს დაწვრილებით შევხებოდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ ჩერნიშევსკიმ 1855 წელს გამოქვეყნებულ „გოგოლის პერიოდის რუსული ლიტერატურის ნარკვევებში“ მოგვცა რუსი მოაზროვნეების ჰეგელისადმი დამოკიდებულების ისტორიულად სწორი და ღრმა დახასიათება. აღნიშნავდა რა ჰეგელის ფილოსოფიის ზოგიერთ დადებით მხარეს, კერძოდ იმას, რომ ფილოსოფიური ჰემმარიტებანი „...ჰეგელამდე არავის მიერ არ ყოფილა ისე ნათლად ფორმულირებული და ისე მძლავრად გამოთქ-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 634.

მული, როგორც მის სისტემაში¹, რომ სწორედ ჰეგელმა წამოაყენა განთქმული „დიალექტიკური მეთოდი აზროვნებისა“², რომ მისი ფილოსოფიის მიხედვით „სინამდვილეში ყველაფერი დამოკიდებულია გარემოებებისაგან, ადგილისა და დროის პირობებისაგან“, რომ „განყენებული ქეშმარიტება არ არსებობს, ქეშმარიტება კონკრეტულია“ (თუმცა ჰეგელი, როგორც ჩერნიშევსკი შენიშნავს, თვითონვე არღვევს თავის ამ შესანიშნავ ფორმულას, ისევე, როგორც სხვა მთელ რიგ ფორმულებს და დასკვნებში ჩერდება „შუაგზაზე“), რომ ჰეგელის დიალექტიკას არაჩვეულებრივი ძალა აქვს, იგი გენიალურია³, რომ ეს „განსაცვიფრებლად ძლიერი დიალექტიკა“ ჰეგელის ძველ სისტემას „თითქოსდა ურღვევი ერთიანობის ჯაგვანით აღკურავს“ და სხვა; ჩერნიშევსკი ამავე დროს მიუთითებდა, თუ როგორი კრიტიკული დამოკიდებულება გამოამქლავნეს მისდამი რუსმა მოაზროვნეებმა. „ჩვენ ისევე ნაკლებად ვართ ჰეგელის მიმდევრები, — წერს ჩერნიშევსკი, — როგორც დეკარტესი ან არისტოტელესი. ჰეგელი ამაჟამად უკვე ისტორიას ეკუთვნის. აწმყო ხანას სხვა ფილოსოფია აქვს და კარგად ჰეგელის სისტემის ნაკლს“. ეს ნაკლი უფრო ადრე დაინახეს მკვირცხლი და გამბედავი გონების ადამიანებმა — ბელინსკიმ და ზოგიერთმა იმდროინდელმა მოღვაწემ, რომლებმაც უარი თქვეს ჰეგელის სისტემის წინანდელ რწმენაზე, და მიუხედავად იმისა, რომ ჰეგელის ფილოსოფიის ყველა ნაკლი ძალიან კარგად არის დაფარული თვით ჰეგელისვე დიალექტიკური მეთოდის არაჩვეულებრივი ძალით, ჩერნიშევსკი აღნიშნავს, რომ ბელინსკიმ, რომელიც სტანკევიჩის ფილოსოფიური წრის წევრებთან ერთად, პირველ ხანებში „უფრო თავგამოდებული ჰეგელიანელი იყო, ვიდრე თვითონ ჰეგელი“, „მალე უკუაგდო ყველაფერი, რასაც კი ჰეგელის სისტემაში მისი აზრი შეეძლო შეეზღუდა, და მალე პეტერბურგში გადასვლის შემდეგ ის უკვე სრულიად დამოუკიდებელ მომქმედად გვევლინება“⁴ და ეს იმიტომ მოხდა, რომ „ისეთი ცოცხალი ბუნების ადამიანისათვის, როგორიც ბელინსკი იყო, კვიეტიზმამდე და აპათიამდე მიმყვანი აბსტრაქტული იდეალებიდან სინამდვილის ცოცხალ ცნებაზე გადასვლა ბუნებრივი და ადვილი იყო“⁵. გარდა ამისა, ისიც უნდა

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამი, 1945 წ., გვ. 519.

² იქვე, გვ. 520

³ იქვე, გვ. 524—526.

⁴ იქვე, გვ. 533.

⁵ იქვე, გვ. 539.

გავითვალისწინოთ, რომ ჰეგელის სისტემა, რომლის სიდიადემატ პელინსკი მოხიბლა, ვერასოდეს ვერ აკმაყოფილებდა ბელინსკის დაუცხრომელ გონებას და ამიტომ იყო, რომ მის „ცივ კვრეტაში“ ბელინსკის ყოველთვის შეჭკონდა „თავისი ცოცხალი ბუნების პათეტური ცეცხლი“.

ჩვენ, მართალია, ვერ გავიზიარებთ ჩერნიშევსკის მიერ კრავესკის როლის გადაქარბებულ დახასიათებას, ისევე, როგორც ბელინსკამდელი კრიტიკის გამოცხადებას ხან ფრანგული, ხან გერმანული თეორიების ანარეკლად, მაგრამ მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლისა, ჩერნიშევსკიმ მაინც მთელი რიგი მართებული დებულებანი წამოაყენა. კერძოდ ის, რომ ჰეგელის სისტემა ბელინსკიმ და მისმა მეგობრებმა „დამოუკიდებლად გააკრიტიკეს“, ისევე, როგორც ჩერნიშევსკიმ, რასაც, ცხადია, თავის თავზე ჩერნიშევსკი არ აღნიშნავს, რომ ბელინსკიმ არაჩვეულებრივი ძალით გამოსთქვა ქეშმარიტებანი, რომლებიც დღემდე ინარჩუნებენ თავის ფასსა და ღირებულებას, რომ ბელინსკი თავისი დროის მოწინავე საზოგადოებას ელაპარაკებოდა იმას, რაც მას აინტერესებდა, რომ იგი სულ წინ მიდიოდა ლიტერატურულ კრიტიკაში, ხოლო 1840 წლიდან სულ უფრო იმსქვალეობდა ცხოვრების ინტერესებით, სწვდებოდა მას. განმარტავდა ლიტერატურისა და ცხოვრების მჭიდრო ურთიერთობის არსებითს საკითხებს. ერთი სიტყვით, ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკა სულ უფრო სისხლსავსე ხდებოდა სინამდვილით, უფრო მეტ ძალას იკრებდა, უფრო პირდაპირი, ნათელი და მეტრძოლი ხდებოდა, „ცუდს ის პირდაპირ ცუდს უწოდებდა, არ ფარავდა რა თავის მსჯელობას დიპლომატური დანათქვამებით და ორაზროვანი ქარაგმული სიტყვე ბით“¹. და ბელინსკის წინსვლის ერთ-ერთ გადამწყვეტ პირობას ჩერნიშევსკი იმაში ხედავს, რომ ბელინსკიმ დაჰგმო, გააკრიტიკა ჰეგელის სისტემის რეაქციული ხასიათი და იგი „განთავისუფლდა ჰეგელის უსიტყვოუპირობო თაყვანისცემისაგან“².

ყოველივე ამის შემდეგ საესებით ბუნებრივი და გასაგებია, თუ რატომ არის, რომ ბელინსკის ნაწერებში ჰეგელის ფილოსოფიის კრიტიკა ატარებს არა ეპიზოდურ, არამედ, სისტემატიკურ ხასიათს. ამას მოწმობს დიდი კრიტიკოსის არა მარტო ლიტერატურული ნარკვევები, არამედ ეპისტოლარული მემკვიდრეობაც. მეგობრები-

¹ ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამი, 1945 წ., გვ. 556.

² იქვე, გვ. 562.

სადმი გაგზავნილ წერილებში ბელინსკი ხშირად ეხება ჰეგელის ფილოსოფიისადმი თავისი დამოკიდებულების საკითხს და აღძრავს მთელ რიგ უაღრესად სპეციფიკურ პრობლემებს. მაგალითად, ბოტკინისათვის გაგზავნილ წერილში 1840 წელს ბელინსკი მიუთითებს, რომ „სენ-სიმონისტების შეხედულება ქორწინებაზე უფრო უკეთესი და ადამიანურია, ვიდრე ჰეგელის შეხედულება“¹. ერთი წლის შემდეგ კი, 1841 წლის 1 მარტს იმავე ბოტკინს ბელინსკი სწერდა: „მე უკვე დიდი ხანია ვეჭვობდი, რომ ჰეგელის ფილოსოფია მხოლოდ მომენტია, თუმცა ძალიან დიდი მომენტი, მაგრამ რომ მისი შედეგების აბსოლუტურობა... არ ვარგა, რომ მასთან შერიგებას სიკვდილი სჯობს... რეგენები სტყუიან, როდესაც ამბობენ, ჰეგელმა ცხოვრება მკვდარ სქემებად აქციაო; მაგრამ ის კი მართალია, რომ მან ცხოვრების ნოვლენები აქცია აჩრდილებად, რომლებსაც ძვლის ხელები ჩაუკიდნიათ ერთმანეთისათვის და სასაფლაოზე ცეკვავენ ჰაერში... მე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მიზეზები მაქვს ჰეგელზე გასაბრაზებლად, რადგან ვგრძნობ, რომ მისი ერთგული ვიყავი (შეგრძნებაში), როდესაც ვურიგდებოდი რუსეთის სინამდვილეს, ვაქებდი ზაგოსკინსა და მის მსგავს სისაძაგლეებს და მძულდა შილერი. უკანასკნელის მიმართ თვით ჰეგელზე უფრო თანმიმდევარი, თუმცა მენცელზე უფრო რეგენი ვიყავი. ჰეგელის მთელი მსჯელობა ზნეობაზე — მტკნარი სისულელეა, რადგან აზრის ობიექტურ სამეფოში არ არის ზნეობა, ისევე, როგორც არ არის ის ობიექტურ რელიგიაში (როგორც, მაგალითად, ინდიურ პანთეიზმში, სადაც ბრამა და შივა — თანასწორი ღმერთებია, ე. ი. სადაც კეთილსა და ბოროტს თანასწორი ავტონომია აქვთ)“². იქვე ბელინსკი აღფრთოვანებას გამოთქვამს იმისათვის, რომ ეხტერმაიერმა „ენერგიულად ჩაუკაუნა ჰეგელს ფილოსოფიურ ჩაჩში“. ბელინსკი თვითონაც აკრიტიკებს ჰეგელს პრუსიის სახელმწიფოს ქება-დიდებას გამო და წერს: „კარგი შვილი კი არის პრუსიის მთავრობა, რომელშიაც ჩვენ გონიერული მთავრობის იდეალის დანახვას ვფიქრობდით! რალა უნდა ვთქვათ — არამზადები, კაცობრიობის ტირანები არიან! წვერი თავისუფლებისა და გონების ჯალათების სამთა კავშირისა. აი ესეც შენი ჰეგელი! ამ მხრივ მენცელი (რომელსაც წინათ ბელინსკი თავს ესხმოდა და უგუნურს უწოდებდა — გ. ჯ.) ჰეგელზე უფრო კქვიანია, ხოლო ჰაინეზე ხომ ლაპარაკიც ზემდეტია“³. ბოტკინისათვის 1841 წლის 28 ივნისს გაგზავნილ

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 637.

² იქვე. გვ. 640

³ იქვე. გვ. 641.

წერილში ბელინსკი ისევ უბრუნდება ჰეგელის პოლიტიკურ იდე-
ალს და აკრიტიკებს მას. „ჰეგელი ოცნებობდა, — წერს ბელინსკი, —
კონსტიტუციურ მონარქიაზე, როგორც სახელმწიფოს იდეალზე —
— რა ვიწრო ცნებაა!“ საინტერესოა ის არის, რომ ბელინსკი ჰე-
გელს ყველგან აკრიტიკებს მისი რეაქციული და არა პროგრეს-
ული შეხედულებებისათვის.

თუ ამ საკითხს საფუძვლიანად ჩაუვკვირდებით, დავინახავთ,
რომ ჰეგელის წინააღმდეგ ბელინსკის ბრძოლას მართლაც ღრმა
სარჩული ჰქონოდა. მას მართლაც არ შეეძლო განსაკუთრებული მი-
ზეზი არ ჰქონდა მის წინააღმდეგ, ვინაიდან ბელინსკი ხედავდა,
რომ ჰეგელის ფილოსოფიის რეაქციული სისტემა, რომლის მან-
ტიაში გამომწყვდეული იყო მისივე მეთოდი, ბევრ შემთხვევაში
ართულებდა საქმეს. მაგალითად, ბელინსკიმ შემდეგ ძალიან კარ-
გად გაიგო, რომ ჰეგელის დებულება გონივრული სინამდვილის
შესახებ სრულიადაც ისე არ გამოიყურება, როგორც იგი ერთი
შეხედვით ჩანს, რომ იქსაქმე სრულიად სხვანაირადაა. და ბელინსკი
თვითონვე ეკითხება თავის თავს: „რაც არსებობს, ის გონივრულია:
კი მაგრამ, ჯალათიც ხომ არსებობს, და მისი არსებობა გონივრუ-
ლი და ნამდვილია, მაგრამ მიუხედავად ამისა იგი საზიზღარი და
საძაგელია... რით ვიტანჯებოდი ეგრე საშინლად? — სინამდვილით,
რომელსაც გონივრულს ვუწოდებდი და რომლისთვისაც ვიბრძო-
დი... უცნაური წინააღმდეგობაა“¹. სწორედ ამ წინააღმდეგობას
ვერ ამჩნევდა ბელინსკი თავდაპირველად. ხოლო ვინც ჰეგელის
დებულებას ღრმად დააკვირდება, არ შეიძლება მის ინტერპრეტა-
ციაში არ დაინახოს ორმაგი ბუნება: პირველი გულისხმობს დე-
ბულებას ისე, როგორც არის, ყოველგვარი კომენტარის გა-
რეშე; მეორე თავისში შეიცავს იმის კრიტიკას, რაც არის, მა-
გრამ საექვოდ ხდება. ჰეგელი ხომ თვითონვე ამბობს: „ის, რაც
ნამდვილია, გონივრულია. მაგრამ უნდა ვიცოდეთ,
რა არის არსებითად ნამდვილი“². მაშასადამე, თუ ერთის
მხრივ ის, რაც ნამდვილია, ის გონივრულია, მეორეს
მხრივ აუცილებლად საჭიროა იმის ცოდნაც, თუ რა არის არ-
სებითად ნამდვილი. ამ მეორე დებულებას ექვი შეაქვს ნამდ-
ვილში — არის თუ არა ის ნამდვილი, ე. ი. კრიტიკულად უყურებს
იმას, რაც ნამდვილად გვეჩვენება, რაც არსებობს. ჰეგელი აქ არ
ჩერდება და თვითონვე იძლევა თავისი დებულების ანალიზს. ობი-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 637.

² Гегель, Сочинения, т. X, стр. 204.

ვატელურ ცხოვრებაში ყველაფერი ნამდვილია, მაგრამ არსებობს განსხვავება მოვლენათა სამყაროსა და სინამდვილეს შორის. ამ განსხვავებას ჰეგელი ხედავს ადამიანთა საქციელშიც. „Поверхность нравственного — поступки людей — имеет в себе много плохого, и здесь многое могло бы быть лучше... Если мы познаем действительность субстанции, то мы должны проникать глубже, смотреть дальше поверхности, где возятся, дерутся между собой страсти. Временное, преходящее конечно существует, может наделать человеку довольно много хлопот; но, несмотря на это, оно так же мало представляет собою истинную действительность, как и частные особенности отдельного лица, его желания и склонности“¹.

ადამიანის საქციელში ბევრია ცუდი და შეიძლებოდა უკეთესი ყოფილიყო. თუ ჩვენ გვინდა შევიცნოთ სუბსტანციის ნამდვილადობა, საჭიროა ღრმად ჩაუვკვირდეთ მას — ეს დაკვირვება აღმოაჩენს იმ ჰეშმარიტებას, რომ არსებობს ღრობებითი, გარდამავალი და იგი ისევე ნაკლებად წარმოადგენს ჰეშმარიტ სინამდვილეს, როგორც ცალკეულ ადამიანთა კერძო განსაკუთრებულობანი, მისი სურვილები და მიდრეკილებანი. განა ცხადი არ არის, რომ ის, რაც ნამდვილია, მხოლოდ მაშინ არის გონივრული, თუ ნამდვილი ჰეშმარიტად ნამდვილია და მარტოოდენ არსებულობას არ გულისხმობს. არაერთარი ექვი არ შეიძლება არსებობდეს, რომ ჰეგელისათვის ყოველგვარი ნამდვილი არ ნიშნავს ნამდვილს, ე. ი. ყოველგვარი არსებული არ უდრის ნამდვილს, მათ შორის ისეთივე სხვაობა შეიძლება არსებობდეს, როგორც სხვაობა მერცხლის ფიტულსა და ცოცხალ მერცხალს შორის. ჰეგელის დებულების მკვდარი გაგება მით უფრო შეუთავსებელი იყო ბელინსკის დაუცხრომელ გონებასთან და ამ გაგებას არ შეეძლო დიდხანს შერჩენოდა მის ნაწერებს, ადრე თუ გვიან ჰეშმარიტებას თავისი სწორი გზა უნდა ენახა. ეს სწორი გზაც აღმოჩნდა. ამ მხრივ შეუძლებელია არ აღინიშნოს ის თვალსაჩინო როლი, რომელიც გერცენმა შეასრულა. მან ბევრი რამ სწორად განუმარტა ბელინსკის, ააცდინა იგი ბაკუნინის ყალბ ინტერპრეტაციებს, თუმცა ეს მისთვის არც ისე ადვილი იყო, ვინაიდან, როგორც ვნახეთ, ერთხანს ამ ნიადაგზე ბელინსკისა და გერცენს შორის დაძაბული ვითარება შეიქმნა. მაგრამ ჰეშმარიტების წყურვილმა თავისი გაიტანა და ორივე ისინი სამუდამოდ ერთგულ მეგობრებად დარჩნენ. ბელინსკი ყოველთვის

¹ Гегель, Сочинения, т. X, стр. 205.

აღტაცებული და მოხიბლული იყო გერცენის გონებით, ხოლო გერცენი არასოდეს არ დაეჭვებულა, რომ ბელინსკის სახით მას გენიალური მეგობარი ჰყავდა. ამ მეგობრობამ ბევრი კარგი შესძინა როგორც ერთს, ისე მეორეს, საერთოდ კი, რაც მთავარია, მთელ რუსულ ლიტერატურას.

ბელინსკიმ რომ გერცენის გავლენით შემდეგ მართლაც კრიტიკულად შეხედა ჰეგელის დებულებას, ეს ჩანს 1841 წელს გამოქვეყნებული მისი წერილიდან „მ. ლერმონტოვის ლექსები“, რომელშიაც დიდმა კრიტიკოსმა გაასწორა თავისი შეცდომა და თვითონვე მიუთითა: „რაც ნამდვილია, ის გონივრულიცაა, და რაც გონივრულია, ის ნამდვილიცაა; ეს უდიდესი ქეშმარიტებაა; მაგრამ ყველაფერი ის როდია ნამდვილი, რაც სინამდვილეშია, ხოლო მხატვრისათვის უნდა არსებობდეს მხოლოდ გონივრული სინამდვილე. მაგრამ ამ სინამდვილის მიმართაც იგი მისი მონაკი არაა, არამედ შემოქმედი“¹.

მაგრამ ბელინსკი არ კმაყოფილდებოდა იდეალისტური ფილოსოფიის მარტოოდენ ერთი წარმომადგენლის — ჰეგელის კრიტიკით. მას შემდეგ, რაც დიდმა კრიტიკოსმა უკუაგდო იდეალისტური ცრურწმენანი, მას შემდეგ, რაც მან ანგარიში გაუსწორა თავის ძველ ფილოსოფიურ სინიდიხს, ხოლო უფრო მკაცრად ჰეგელის სისტემას, ბელინსკი იძლევა საერთოდ იდეალისტური კონცეფციების კრიტიკას მატერიალიზმის პოზიციიდან. რომ მართლაც ასეა, ამას მოწმობს ბელინსკის მიერ ოგიუსტ კონტის ფილოსოფიის ბრწყინვალე კრიტიკა.

ბელინსკი სწორედ მატერიალიზმის პოზიციიდან აკრიტიკებდა კონტის იდეალისტურ პოზიტივისტურ ფილოსოფიას. მხედველობაში გვაქვს პირველყოვლისა 1847 წლის 17 თებერვალს ბელინსკის მიერ ბოტკინისათვის გაგზავნილი წერილი. რომელიც თითქმის მთლიანად კონტის იდეალისტურ-პოზიტივისტური ფილოსოფიის კრიტიკას შეიცავს. ბელინსკი ამ დროს უკვე მატერიალისტი იყო და ბუნებრივია კონტის კრიტიკასაც მატერიალიზმის პოზიციიდან აწარმოებს.

ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ბელინსკის კონტი არ მიაჩნია ახალი ფილოსოფიის შემქმნელად და უარყოფს იმ დროს გავრცელებულ აზრს. თითქო მას ახალი ფილოსოფია დაეარსებინოს. ბელინსკიმ ბრწყინვალედ გაიგო, რომ კონტის მთელი ეს „ახალი ფილოსოფია“ სხვა არაფერია, თუ არ ძველით ფონს გასვლა

¹ ბ. გ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, ტ I, სახელგამი, 1952 წ., გვ 289.

და „სასაცილო პრეტენზია — სიტყვა იღეა შესცვალოს ბუნების კანონით“. ამდენად, კონტი რომ ახალი ფილოსოფიის დამაარსებლად მივიჩნიოთ (თუმცა მას ბელინსკი შესანიშნავ ადანიანს უწოდებს), არ შეიძლება, ვინაიდან „ამისათვის საჭიროა გენია, კონტში კი მისი ნატამალიც არ არის. ეს ადამიანი შესანიშნავი მოვლენაა, როგორც რეაქცია მეცნიერებაში თეოლოგიური ჩარევის წინააღმდეგ, და რეაქცია ენერგიული, მოუსვენარი და შფოთიანი. კონტი მდიდარი ცოდნითა და დიდი ჰქუით აღჭურვილი ადამიანია, მაგრამ მისი გონება მშრალია, მასში არ არის ის აღმაფრენა, რომელიც აუცილებელია ყოველი შემოქმედისათვის, მათემატიკოსისთვისაც კი, თუ მას მეცნიერების ფარგლების გაფართოების ძალღონე შესწევს. თუმცა ლიტრე კონტის მოწაფის თავმდაბალი როლით დაკმაყოფილდა, მაგრამ ახლა ჩანს, რომ იგი უფრო მდიდარი ბუნების კაცია, ვიდრე კონტი“¹. რაც შეეხება საკუთრივ მისი ფილოსოფიის ხასიათს, ბელინსკიმ შესანიშნავად მიუთითა, რომ კონტი არსებითად ახალს არაფერს ჰქმნის, იგი მხოლოდ ცვლის აბსოლუტურ იდეას აბსოლუტური კანონით, რაც ერთი და იგივეა, „რადგან ორივე გამოხატავს რაღაც ზოგადს, უნივერსალურს, უცვლელს, შემთხვევითობის გამომრიცხველს“. ამის შემდეგ ბელინსკი ფიქრობს, და ფიქრობს საესებით სამართლიანად, რომ ეს არის ძველის გამოყენება, თუმცა მიზნად ისახავს ახალის შექმნას. „ეს სასაცილოა, — წერს ბელინსკი. — კონტს ბუნება არასრულყოფილად მიაჩნია: ამაში მე ვხედავ იმის ყველაზე განსაცვიფრებელ დამამტკიცებელ საბუთს, რომ იგი ბელადი კი არ არის, არამედ წამომწყებია, ახალი ფილოსოფიური მოძღვრება კი არ არის, რეაქციაა, ე. ი. უკიდურესობით გამოწვეული უკიდურესობაა“². და ბელინსკი დასცინის პიეტისტებს, რომლებიც განასახიერებდნენ იმ უკიდურესობას, რომ თითქოს ბუნება სრულყოფილია, მაშინ როცა კონტი, ებრძოდა რა მათ, განასახიერებდა მეორე უკიდურესობას, რომლის მიხედვითაც ბუნება არ არის სრულყოფილი და შეიძლებოდა იგი ყოფილიყო უფრო სრულყოფილი. ეს უკანასკნელი, ე. ი. ის, რომ ბუნება შეიძლებოდა უფრო სრულყოფილი ყოფილიყო, ბელინსკის აბდაუბლად მიაჩნია, მაშინ როცა პირველს, ე. ი. ბუნების არასრულყოფილობას, მართალ დებულებად მიიჩნევს, იმიტომ, რომ „ბუნების სწორედ არასრულყოფილობაშია მისი სრულყოფილობა“.

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 654.

² იქვე.

თუ რა ღრმად ჰქონდა შეგნებული ბესარიონ ბელინსკის იდეა-ლიზმის შინაგანი სიყალბე და როგორ ებრძოდა მას, მოწმობს დიდი კრიტიკოსის მიერ მოცემული კონტის აღნიშნული დებულების კრიტიკა. „სრულყოფილობა, — წერს ბელინსკი, — აბსტრაქტული ტრანსცენდენტალიზმის იდეაა და ამიტომ ის ქვეყნად უსაზიზღრესი რამ არის. აღამიანი მოკვდავია, მას შეიძლება შეხვდეს ავადმყოფობა, შიმშილი; მან ბრძოლით უნდა დაიცვას თავისი სიცოცხლე. ეს მისი არასრულყოფილობაა, მაგრამ ის სწორედ ამით არის დიადი, სწორედ ამით არის მისთვის საყვარელი და ძვირფასი მისი სიცოცხლე. დაზღვევით ის სიკვდილისა, ავადმყოფობისა, შემთხვევისა და სევდისაგან — და იგი იქნება თურქეთის ფაშა, რომელიც მოწყენილი ნეტარებს მცონარებაში, უარესიც — იგი პირუტყვად გადაიქცევა. კონტი ვერ ხედავს ისტორიულ პროგრესს, ცოცხალ კავშირს, რომელიც ცოცხალ ნერვად გადის კაცობრიობის ისტორიის ცოცხალ ორგანიზმში. აქედან მე ვხედავ, რომ მისი შეზღუდულობისათვის ისტორიის სფერო დახურულია“¹. მაგრამ არა მარტო ეს ერთი სფერო აღმოჩნდა კონტისათვის დახურული, არამედ, მეორეც — ფილოსოფიის სფეროც, იმიტომ რომ კონტმა ამ მხრივაც ცალმხრივობა გამოამჟღავნა. რაში მდგომარეობდა ეს ცალმხრივობა? იმაში, რომ „კონტი სპობს მეტაფიზიკას არა როგორც ტრანსცენდენტურ შეუსაბამობათა მეცნიერებას, არამედ როგორც გონების კანონთა მეცნიერებას“. მისთვის მეცნიერებათა მეცნიერებას ფიზიოლოგია წარმოადგენდა და ბელინსკის სრული უფლება ჰქონდა განეცხადებინა, რომ სწორედ ეს მოწმობდა კონტისათვის მეორე სფეროს — ფილოსოფიის სფეროს დახშულობას, და იმასაც, რომ „მისთვის მისაწვდომი ცოდნის სფერო მხოლოდ და მხოლოდ მათემატიკური მეცნიერება და ბუნებისმეტყველება“² იყო.

იცავს რა შესანიშნავად მატერიალისტურ თეზისს აღამიანის სულიერ და ფიზიკურ ბუნებათა ურთიერთმიმართების შესახებ, ბელინსკი დასკვნას იძლევა, თუ რა უნდა წარმოადგენდეს ე. წ. „ახალი ფილოსოფიის“ ამოცანას, ფილოსოფიისა, რომლის შექმნის პრეტენზია კონტს მართალია ჰქონდა, მაგრამ არ შეუქმნია და ვერც შექმნიდა, ვინაიდან საამისო მონაცემები მას არ გააჩნდა. ბელინსკი წერს, რომ „მეცნიერების განთავისუფლება ტრანსცენდენტალიზმისა და theologie-ს აჩრდილებიდან, ჩვენება გონების

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 654.

იმ საზღვრებისა, რომლებშიც მისი მოქმედება ნაყოფიერია, გონების სამუდამოდ მოწყვეტა ყოველივე ფანტასტიკურისა და მისტიკურისაგან — აი რას გააკეთებს ახალი ფილოსოფიის დამაარსებელი. და აი რას ვერ გააკეთებს კონტი... თვითონ ის ძალიან გონებაშეზღუდულია ასეთი ფართო, მრავლისმომცველი საქმისათვის. იგი რედაქტორია და არა დამაარსებელი, იგი ქარიშხლის მაუწყებელი ციალია და არა ქარიშხალი, იგი გონებრივი რევოლუციის სიახლოვის მაუწყებელი ერთი საგანგაშო მოვლენათაგანია და არა რევოლუცია. გენია დიდი რამეა: მას, როგორც გოგოლის პეტრუშკას, საკუთარი სუნი დაჰყვება; კონტს გენიალობის სუნი არ უდის. შეიძლება მე ვცდებოდე, მაგრამ ჩემი აზრი ასეთია¹. ბელინსკი არ ცდებოდა. კონტის კრიტიკაში ის მატერიალისტურ თვალსაზრისზე იდგა და სწორად აკრიტიკებდა ამ „ახალი ფილოსოფიის“ იდეალისტურ-პოზიტივისტურ ხასიათს.

ჩვენ აქ მკითხველის ყურადღება გვინდა შევაჩეროთ ერთ უალრესად მნიშვნელოვან საკითხზე, რომელსაც ბევრი რამის გარკვევა შეუძლია ბელინსკის აზროვნების განვითარების სწორი წარმოდგენისათვის. მხედველობაში გვაქვს ბელინსკის მიერ მარქსის წერილების გაცნობა და ის მოწონება, რომელიც მას გამოუთქვამს გერცენისადმი 1845 წლის 26 იანვრის თარიღით გაგზავნილ წერილში.

IV

როგორც ისტორიულად ცნობილია, ბელინსკის 1844 წელს წაუკითხავს კარლ მარქსის წერილები „ებრაელთა საკითხისათვის“ და „ჰეგელის სამართლის ფილოსოფიის კრიტიკისათვის“, რომლებიც მოთავსებული იყო „გერმანულ-ფრანგულ ყოველწლიურ კრებულში“². პროლეტარიატის დიდი ბელადის ამ ნაშრომებს, ბელინსკიზე ძალიან დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია. ეს ფაქტი არ შეიძლება შემთხვევითად ჩაითვალოს. ბელინსკის აზროვნება ამ პერიოდში სწორედ იმ გზით მიემართებოდა, რომ მასზე აუცილებლად სასურველ გავლენას მოახდენდა მარქსიზმის წარმოშობა, გენიალური კრიტიკოსი ასე ახალგაზრდა რომ არ დაღუპულიყო. ასევე, შემთხვევითად ვერ ჩაითვლება ის ფაქტიც, რომ ჯერ კიდევ 1841 წლის 28 ივნისს ბელინსკი თავის მეგობარს ბოტკინს სწერდა, თუ რა ღრმად განიცდის სიყვარულს თავისუფლებისადმი და რა ძლიერია მასში ეს გრძნობა. „მე გამივიტარდა, — წერს

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 655.

² В. Г. Белинский, Избранные сочинения, вступительная статья и примечания Ф. М. Головенченко, 1947 г., стр. V.

ბელინსკი, — რაღაც ველური, შმაგი, ფანტიკური სიყვარული ადამიანის პიროვნების თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისადმი. რაც შესაძლებელია მხოლოდ სიმართლესა და ქველობაზე დაფუძნებულ საზოგადოებაში¹. ყოველივე ეს სავსებით ნათლად არკვევს ჩვენთვის უაღრესად საინტერესო საკითხს, რომ ბესარიონ ბელინსკი არა მშვიდად, კაბინეტის წყნარი განწყობილებიდან, არამედ შეუპოვარი ბრძოლითა და უღრმესი რწმენით მივიდა სოციალიზმის იდეასთან. ეს ჩანს 1841 წლის 8 სექტემბერს ბოტკინისათვის გაგზავნილი მისივე წერილიდან, რომელშიაც ვკითხულობთ: „მე გაკვირვებითა და ტკივილით ვეთხოვები ძველ იდეას, — სწერს ბელინსკი, — სასტიკად უარვყოფ მას, ხოლო ახალ იდეაში პროზელიტის მთელი ფანატიზმით გადავდივარ ხოლმე... ეს არის სოციალიზმის იდეა, რომელიც ჩემთვის გახდა იდეათა იდეა, ყოფიერების ყოფიერება, საკითხთა საკითხი, რწმენისა და ცოდნის ალფა და ომეგა. ყველაფერი მისგან გამომდინარეობს, მისთვის არსებობს და მას ელტვის. ის არის საკითხი და საკითხის გადაწყვეტა. მან (ჩემთვის) შთანთქა ისტორიაც, რელიგიაც, ფილოსოფიაც. და ამიტომაც ახლა ამ იდეით ვხსნი ცხოვრებას ჩემსას, შენსას და ყველა იმისას, ვისაც ვხვდებოდი ცხოვრებისაკენ მიმავალ გზაზე“². და მართლაც ეს ახალი იდეა ბელინსკიმ მიიღო სწორედ პროზელიტის მთელი ფანატიზმით, როგორც შეეძლო ადამიანს, რომელმაც ისევე სასტიკად დაპგმო ძველი, როგორი სიყვარულითაც ახალი მიიღო. ეს ახალი სოციალიზმის იდეა იყო, მაგრამ ამ იდეამდე ბელინსკი მიიყვანა არა მართო უტოპიური სოციალიზმის ლიტერატურამ, რასაც, ეჭვი არ არის, ბელინსკი გატაცებით კითხულობდა, არამედ, სოციალურ ცხოვრებაზე, სოციალურ სინამდვილეზე ღრმა დაკვირვებამ და იმ ფაქტმა, რომ ბელინსკი მხურვალედ ეწაფებოდა თავისი ღრის მოწინავე ლიტერატურას, თვითონვე იყო ამ ლიტერატურის წარმომადგენელი და 1844 წლიდან იცნობდა ახალგაზრდა კარლ მარქსის წერილებს. რომ მართლაც ბელინსკი სწორედ სოციალურმა სინამდვილემ მიიყვანა პირველყოვლისა სოციალიზმის იდეამდე, რომ მართლაც სოციალური საკითხი გადაიქცა მისთვის მთავარ საკითხად, ამას მოწმობს მისივე სიტყვები ბოტკინისადმი წერილში, სიტყვები, რომლებიც უბრწყინვალეს მონო-

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 644.

² ბ. გ. ბელინსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამი, 1948 წ., გვ. 293—294 (ხაზი ბელინსკისა—გ.ჯ.).

ლოგად უნდა ჩაგვეთვალა, მართლაც რომ მონოლოგად იყოს დაწერილი. შეიძლებოდა მისი სცენიდან მონოლოგად წაკითხვა, თუმცა რატომღაც წესად არ არის მიღებული მშვენიერი აზრებით საესე და ლამაზად დაწერილი კრიტიკული წერილიდან ადგილები მოვისმინოთ რომელიმე აქტიორის შესრულებით. უკულმართ სოციალურ ცხოვრებაზე ღრმად ჩაფიქრებული ბელინსკი ამ სიტყვებს კი არ წერდა, პირდაპირ მოსთქვამდა და ჰგოდებდა. თუ მკითხველი არ მოიწყენს, ჩვენ გვინდა ცოტა ვრცლად მოვიტანოთ ეს ადგილი ბელინსკის წერილიდან.

„სოციალურობა, სოციალურობა — ან სიკვდილი! აი ჩემი დევიზი. რას ვაქნევ იმას, რომ ცხოვრობს ზოგადი, როდესაც იტანჯება პიროვნება? რას ვაქნევ იმას, რომ დედამიწაზე გენიოსი ზეცაში ცხოვრობს, როდესაც ხალხი სიბინძურეშია ჩაფლული? რას ვაქნევ იმას, რომ მე მესმის იდეა, რომ ჩემთვის ღიაა იდეის სამყარო ხელოვნებაში, რელიგიაში, ისტორიაში, როდესაც არ შემიძლია ეს გავუზიარო ყველას, ვინც ჩემი მოძმენი უნდა იყვნენ კაცობრიობის მხრივ... მაგრამ ვინც ჩემთვის უცხონი და თავიანთი უმეცრებით ჩემი მტრები არიან? რას ვაქნევ იმას, რომ რჩეულთათვის არის ნეტარება, როდესაც ღიღმა ნაწილმა არცკი იცის, რომ ის შესაძლებელია? მაშ, შორს ჩემგან ნეტარება, თუ ის მისაწვდომია მხოლოდ ჩემთვის ათასთაგან! არ მინდა ის, თუ იგი მე მეკუთვნის და ჩემს უმცროს თანამომემთ ვერ გავუზიარებ! გული ცეცხლით მედაგვის და ტკივილით მეკუმშება, როდესაც ხალხსა და მის წარმომადგენლებს ვხედავ. სევდა, მძიმე სევდა მიპყრობს მაშინაც, როდესაც ვხედავ ქუჩაში კოჭობანას მოთამაშე ფეხშიშველა ბიჭებს, ჩამოკონკილ მათხოვრებს, მთვრალ მეეტლეს, საგუშაგოდან მომავალ ჯარისკაცს, სირბილით მიმავალ, იღლიაში პორტფელამოჩრილ მოხელეს, თავისი თავით კმაყოფილ ოფიცერს და ამაყ დიდებულს. ჯარისკაცს კაპიკს რომ მივცემ, თითქმის ვტირი, მათხოვარ ქალს რომ კაპიკს მივცემ, გავურბივარ მას, თითქოს ცუდი რამ გამეკეთებინოს და თითქოს ჩემი საკუთარი ფეხის ხმის გაგონება არ მინდოდეს. ესეც ცხოვრებაა: ჩამოკონკილი იჯდე ქუჩაში, სახის იდიოტური გამომეტყველებით, დღისით მოაგროვო რამდენიმე კაპიკი, საღამოს კი სამიკიტნოში სასმელში დახარჯო. და ადამიანები ამას ხედავენ, მაგრამ ყურს არავენ იბერტყს!“¹ მაგრამ ბელინსკის სწამდა, რომ უსამართლოდ

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 647.

აგებულ სოციალურ ყოფას ბოლო მოეღებოდა, დაიმსხვრეოდა ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრაზე დამყარებული ცხოვრება და გამოჩნდებოდა ის სანეტარო კაშკაშა ვარსკვლავი, რომელიც განათებდა კაცობრიობის ცხოვრებას. ამ ვარსკვლავში ჩვენ ვგულისხმობთ სოციალიზმს, რომლის სურათების ჩვენებასაც ბელინსკი გაკვრივით ცდილობს. „დადგება ღრო,—წერდა ბელინსკი,—მე მხურვალედ მწამს ეს—დადგება ღრო, როდესაც არავის არ დაწვავენ, არავის არ მოჰყვეთენ თავს... არ იქნებიან მდიდრები, არ იქნებიან ღარიბები, არც მეფეები და ქვეშევრდომები, არამედ იქნებიან ძმები, იქნებიან ადამიანები...“¹ როგორ შეიძლება ამის მიღწევა, რით შესძლებენ ადამიანები გააუმჯობესონ თავისი ცხოვრება და დაიმყარონ სოციალიზმი? ეტყობა ბელინსკი ამ საკითხებსაც ღრმად უკვირდებოდა, ეძებდა გზებსა და საშუალებებს, ცდილობდა თვითთელი მათგანი შეემოწმებინა თეორიულად მაინც სწორი აზრის შესამუშავებლად. რა გენიალური სისწორით მიხვდა ბელინსკი ჯერ კიდევ 1841 წელს, რომ სოციალური პროგრესი, სოციალიზმის განხორციელება შეუძლებელია თავისთავად, ძალდაუტანებლად, რომ ადამიანთა ბედნიერი ცხოვრება ჯადოსნური ვაშლივით ზეციდან კი არ ჩამოვარდება ან სემირამიდის ბაღში კი არ ხარობს, არამედ, იგი მხოლოდ და მხოლოდ ბრძოლით, სისხლის გაღებით, რევოლუციით მოიპოვება და რა შორს წავიდა ბელინსკი უტოპიური სოციალიზმის თეორიიდან, რა შორს მოიტოვა მან ფალანგებისა და ფალანსტერების ლამაზი ფანტაზიები, რა ახლოს მივიდა იგი ქვეშარტებასთან, არა როგორც პროზელიტი, არამედ მებრძოლი რევოლუციონერი-დემოკრატი. ამას მოწმობენ მისივე სიტყვები: „არაფერია იმაზე უფრო დიადი და კეთილშობილური, ვიდრე ხელის შეწყობა სოციალურობის განვითარებისა და მსვლელობისათვის. მაგრამ სასაცილოა იმის ფიქრიც კი, რომ ეს შეიძლება მოხდეს თავის-თავად, ღროთა ვითარებაში, ძალდატანებითი გადატრიალების გარეშე, სისხლის გაუღებლად. ადამიანები ისეთი ბრძევები არიან, რომ ისინი ძალით უნდა წაიყვანონ ბედნიერებისაკენ. ან კი რა არის ათასობით ადამიანის სისხლი მილიონების დამცირებასა და ტანჯვასთან შედარებით. თანაც: „დე აღსრულდეს მართლმსაჯულება, თუნდაც ქვეყნიერება დაიღუპოს!..“ მე მუდამ ვფიქრობდი, რომ მესმის რევოლუცია. სისულელეა, — მე მხოლოდ ვიწყებ მის გაგებას. უკეთესს ადამიანები ვერაფერს გააკეთებენ“².

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 647—648

² იქვე, გვ. 648.

სწორედ აქ, ამ სიტყვებში ჩანს იდეალიზმის ბურჟუასიზმად „გამოფხიზლებული“ და „გამოჯანმრთელებული“ ბელინსკი, მატერიალისტი და სოციალისტი ბელინსკი, დიდი რევოლუციონერი დემოკრატი ბელინსკი, რომელმაც სოციალური ცხოვრების საკითხები თავისი ზრუნვის პირველხარისხოვან საქმედ გაიხადა. გენიალურმა კრიტიკოსმა დაიწყო შეუპოვარი ბრძოლა სოციალური ცხოვრების გაუმჯობესებისათვის. ამიტომ იყო, რომ ბელინსკი ებრძოდა სოციალურ უსამართლობას, ადამიანის მიერ ადამიანის ჩაგვრას, ებრძოდა იმ დამამცირებელ ყოფას, რომელიც კაპიტალიზმს, ბურჟუაზიას მოჰქონდა. დიდმა კრიტიკოსმა ამავე დროს კარგად იცოდა, რომ ბურჟუაზია ქვეყანას მოვევლინა არა თვითნებურად, არამედ, გარკვეული ისტორიული პირობების შედეგად, რომ მისი გამოჩენა სავსებით კანონზომიერი იყო თავის დროზე. ბელინსკი წერდა: „მე მესმის, რომ ბურჟუაზია შემთხვევითი მოვლენა კი არ არის, არამედ ისტორიით გამოწვეულია, რომ იგი გუშინ კი არ გაჩენილა, თითქოს სოკო ამოსულიყოს, და რომ, ბოლოს, მას ჰქონდა თავისი დიდი წარსული, თავისი ბრწყინვალე ისტორია, მან უდიდესი სამსახური გაუწია კაცობრიობას“¹. ეს იყო ის პროგრესული როლი, რომელიც კაპიტალიზმმა შეასრულა კაცობრიობის ისტორიაში, როლი, რომელიც ბელინსკის ესმოდა, თუმცა არ შეეძლო მეცნიერულად ბოლომდე განეჭვრიტა და დაესაბუთებინა. ჩვენ კი ვიცით, როგორც მარქსიზმ-ლენინიზმი გვასწავლის, რომ კაპიტალიზმმა თავის დროზე ითამაშა პროგრესული როლი. „...კაპიტალიზმის პროგრესული მნიშვნელობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, — გვასწავლის დიდი ლენინი, — რომ მან დაარღვია ადამიანის ცხოვრების წინანდელი ვიწრო პირობები, რომლებიც გონებას აჩლუნგებდნენ და საშუალებას არ აძლევდნენ მწარმოებლებს თვითონვე გასძლიოლოდნენ თავიანთ ბედს“². სწორედ ამიტომ იყო, რომ კაპიტალიზმი წარმოადგენდა წინ გადადგმულ ნაბიჯს ფეოდალიზმთან შედარებით; მან შესძლო ისეთი შრომის ნაყოფიერების შექმნა, რომლის მსგავსი არ ჰქონდა და არც შეიძლებოდა ჰქონოდა ფეოდალიზმს. სწორედ ამიტომ იყო, რომ კაპიტალიზმმა შესძლო დაემარცხებინა ფეოდალიზმი, რომელიც საზოგადოებას ვეღარ აძლევდა იმას, რისი მიცემაც მხოლოდ კაპიტალიზმს შეეძლო. „რატომ დაამარცხა და სძლია კაპიტალიზმმა ფეოდალიზმი? იმიტომ, რომ, — წერს დიდი სტალინი, — მან შექმნა შრომის ნაყოფიერების უფრო მაღა-

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 659.

² ლენინი ლიტერატურის შესახებ, 1945 წ., გვ. 102.

ლი ნორმები, მან საზოგადოებას შესაძლებლობა მისცა გაცილებით მეტი პროდუქტები მიეღო, ვიდრე ამას ადგილი ჰქონდა ფეოდალური წესწყობილების დროს—იმით, რომ მან უფრო მდიდარი გახადა საზოგადოება¹.

რაც შეეხება სულიერი ცხოვრების სფეროს, აქაც კაპიტალიზმმა დიდი ნაბიჯი წარსდგა წინ—დაიწყო მატერიალიზმით და თავისუფლების ქადაგებით. მაგრამ, დროთა სვლაში, პროგრესულიდან იგი რეგრესულ, რეაქციულ მოვლენად იქცა, საზოგადოების განვითარების შემფერხებელ ძალად, აღმავლობის ნაცვლად დაღმავლობისაკენ დაექანა და იმპერიალისტური ბურჟუაზიის პირსისხლიან დიქტატურამდე მივიდა. ეს დღესსაყოველთაოდ ცნობილია, მაგრამ როცა ბელინსკიზე ვლაპარაკობთ, ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ შემდეგი მეტად საყურადღებო ფაქტი: ბელინსკიმ ხალხოსნებზე ათეული წლებით ადრე შესანიშნავად გაიგო, რომ კაპიტალიზმის ისტორიაში მკვეთრად უნდა განსხვავდეს ორი მომენტი: პირველი, ბურჟუაზიის, როგორც საზოგადოებრივი კლასის აღმავლობისა და, მეორე, ბურჟუაზიის, როგორც საზოგადოებრივი კლასის დაღმავლობისაკენ სვლის გამომხატველი მომენტი. ეტყობა, ბელინსკი ღრმად უკვირდებოდა კაპიტალიზმის სინამდვილის სურათებს, კითხულობდა იმდროინდელ კრიტიკულ ლიტერატურას, რომელიც ამხელდა კაპიტალიზმის შინაგან მხეცურ ბუნებას და კარგად გაიგო, რომ „ბურჟუაზია ბრძოლაში და ბურჟუაზია გამარჯვებული ერთი და იგივე არ არის... მან შეგნებულად დაიმონა ხალხი შიმშილითა და კაპიტალით... ახლა იგი გამარჯვებული ბურჟუაზიაა და არა მებრძოლი“². ხოლო ეს გამარჯვებული ბურჟუაზია, რომელიც ბრძოლის შემდეგ განცხრომას მიეცა, ვინაიდან თავისი ბატონობა განიმტკიცა, ისე დაქვეითდა და გამხეცდა, რომ თავისი ადრინდელი სახის გარეგნული ნაკვთებიდანაც კი აღარათფერი დაიტოვა. განა შეიძლება რაიმე მსგავსება ჰპოვოს ადამიანმა ერთის მხრივ მე-18 საუკუნის ბურჟუაზიული აზროვნებისა და მორალის დიდ კანონმდებლებსა და მეორეს მხრივ თანამედროვე ბურჟუაზიის მოციქულთა შორის? პირველნი გამოდიოდნენ გონებისადმი ღრმა რწმენით, მეორენი გამოდიან გონების უარყოფით; პირველნი ჰქადაგებდნენ მატერიალიზმს, მეორენი ჰქადაგებენ არხიიდეალიზმს; პირველნი იცავდნენ „პიროვნების თავისუფლებას“ ლოზუნგს, მეორენი ტყავში ძვრე-

1 ი. ბ. სტალინი, „ლენინიზმის საკითხები“, 1951 წ., გვ. 622.

2 В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947г., стр. 660. წერილი ვ. პ. ბოტკინს.

ბიან, რათა ადამიანის მონობისა და ხალხთა მასობრივი გაჯლე-
ტის „სამართლიანობა“ დაასაბუთონ; პირველნი ცდილობდნენ გა-
ნემტკიცებინათ მორალური სისპეტაკე, მეორენი ცდილობენ განა-
მტკიცონ ყველაზე საშინელი მორალური გახრწნილება; პირველნი
აფრიალებდნენ რეალიზმის დროშას ხელოვნებაში, მეორენი კი
ყველაზე უხამსი, ყველაზე უგვანო მისტიციზმის დროშას; პირ-
ველნი ეტრფოდნენ ძმობასა და ერთგულებას, მეორენი, ეტრფიან
გამყიდველობასა და ორგულობას; პირველნი აიდეალებდნენ სიყვა-
რულს, მეორენი აიდეალებენ სიძულვილს; პირველნი ამქლავებ-
დნენ ჰუმანიზმს და მოითხოვდნენ ადამიანისადმი პატივისცემას,
მეორენი კბილთა ღრქიალით ლაპარაკობენ ადამიანზე და ანხორ-
ციელებენ კაცთმოდულეობას; პირველნი ცრემლებს ღვრიდნენ,
მეორენი კი სისხლს ღვრიან; ერთი მითხარით, სად არის აქ მსგა-
ვსება? არა, მსგავსება კი არა, სრული უფსკრულია, ისევე, რო-
გორც სრული უფსკრული არსებობს ბალზაკის გენიალურ შედევრ-
თა და ეან ეენეს საზიზღარ ნაჯღაბნთა შორის. თანამედროვე
კაპიტალიზმის მხეცური ბუნება შედეგია მთელი იმ საშინელი სის-
ხლიანი გზისა, რომელიც მან განვლო მოგების ბარბაროსული
წყურვილის მდინარეებიდან ზემოგების ოკეანებამდე. ეს არის
არაჩვეულებრივად ველური ძარცვის, მასობრივი მკვლელობის,
სისხლიანი ომებისა და მორალური გახრწნის უჩვეულოდ საზარელი
ისტორია, რომლის მსგავსი მანამდე კაცობრიობას არ ენახა.

თავის გენიალურ ნაშრომში „სოციალიზმის ეკონომიკური პრობ-
ლემები სსრ კავშირში“ ამხანაგმა სტალინმა დაახასიათა რა თა-
ნამედროვე კაპიტალიზმის ძირითადი ეკონომიკური კანონის მთა-
ვარი ნიშნები და მოთხოვნები, აღნიშნა, რომ შეიძლება მათი
დაახლოებით შემდეგნაირად ჩამოყალიბება: „მაქსიმალური კაპი-
ტალისტური მოგების უზრუნველყოფა მოცემული ქვეყნის მოსახ-
ლეობის უმრავლესობის ექსპლოატაციის, გაჩანაგებისა და გალა-
ტაკების გზით, სხვა ქვეყნების, განსაკუთრებით ჩამორჩენილი ქვეყ-
ნების ხალხთა დაკაბალებისა და სისტემატური გაძარცვის გზით,
ბოლოს, ომებისა და სახალხო მეურნეობის მილიტარიზაციის გზით,
რასაც იყენებენ უმაღლესი მოგების უზრუნველსაყოფად“¹.

კაპიტალიზმის ამ მხეცურ დანაშაულთა და ვერაგობათა მო-
სასპობად ბრძოლა, საერთოდ, ბრძოლა თანამედროვე კაპიტალიზ-
მის წინააღმდეგ, არის ყველაზე სამართლიანი, ყველაზე კეთილშო-
ბილური საქმე.

¹ ი. ბ. სტალინი, სოციალიზმის ეკონომიკური პრობლემები სსრ კავშირში,
1952 წ., გვ. 42.

ამ ბრძოლაში ჩვენთან არის მთელი მოწინავე კაცობრიობა, მისი ყველა ქეშმარიტი წარმომადგენელი და მათ შორის ბელინსკი, რომლის გენიალობა და სიდიადე იმაშიც მდგომარეობს, რომ თავისი მემკვიდრეობით იგი დღესაც ემსახურება მოწინავე კაცობრიობას მშრომელი ხალხის მტრების წინააღმდეგ ბრძოლაში. დღესაც ბელინსკი ცოცხლად დგას ჩვენს შორის და ებრძვის მონობას, ებრძვის კაპიტალიზმს. დღესაც ბელინსკი გამოდის, როგორც უხეში ძალმომრეობის, ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაციის, ჩაგვრისა და დამცირების წინააღმდეგ შეუპოვარი მებრძოლი. დღესაც მისი მხურვალე სიტყვები საბრალდებო აქტს წარმოადგენს ამერიკელ-ინგლისელი იმპერიალისტებისადმი. „...არ ვარგა სახელმწიფო, — წინასწარმეტყველურად ამბობდა ბელინსკი, — კაპიტალისტების ხელში... ვაი იმ სახელმწიფოს, რომელიც კაპიტალისტების ხელშია; ესენი ის ადამიანები არიან, რომელთაც არ გააჩნიათ პატრიოტიზმი, არ გააჩნიათ არავითარი ამალღებული გრძნობა. მათთვის ომი თუ მშვიდობა მხოლოდ ფონდების მომატებას, თუ შემცირებას ნიშნავს — ამას იქით ისინი არაფერს ხედავენ¹. გეგონებათ თითქოს თანამედროვე კანიბალების — ამერიკელ-ინგლისელი ომისგამჩალებლების წინააღმდეგ იყოს ნათქვამი. დღესაც ხომ ამერიკასა და ინგლისში იმპერიალისტი ონავრების წყალობით ამ ქვეყნების ხალხები საშინელ ტანჯვასა და უბედურებას განიცდიან. მთელი ამერიკის პოლიტიკას ფაქტიურად რამდენიმე მილიარდერის ოჯახი განაგებს. დღევანდელი ამერიკის მმართველ ხროვას ხელთ უპყრია ქვეყნის სადავეები და ყოვლად საზიზღარი მეთოდებით ცდილობს ძირმომპალი, დასალუპავად გამზადებული კაპიტალიზმის გადარჩენას. და რომ ეს „სახელმწიფო არ ვარგა“, ბელინსკის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, ამაში დიდი ხანია დარწმუნდნენ მსოფლიოს მოწინავე, პატიოსანი ადამიანები. მათ ისიც კარგად იციან, რომ კაპიტალისტებს, იმპერიალისტებს არავითარი პატრიოტული, არავითარი ამალღებული გრძნობა არ გააჩნიათ, რომ მათი ერთადერთი მიზანია, რაც შეიძლება მეტი, წრეშეუწერელი მოგების მიღება, რომ ამის იქით ისინი მართლაც ვერაფერს ხედავენ, ყველაფერს ამ მოგებას უმორჩილებენ, რომ ომი და მშვიდობა მათთვის არსებობს მხოლოდ იმის მიხედვით, თუ რამდენად ხელსაყრელია ერთი ან მეორე გაუმადლარი, ხარბი, უაზროდ დიდი მოგებისათვის. დღევანდელ „ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ინგლისში, ისე როგორც საფრანგეთში, — თქვა

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 660.

ამხანაგმა სტალინმა, — არიან აგრესიული ძალები, რომელთაც სწყურიათ ახალი ომი. ომი მათ ესაჭიროებათ ზემოგების მისაღებად, სხვა ქვეყნების გასაძარცვავად. ესენი არიან მილიარდერები და მილიონერები, რომელნიც ომს ისე უცქერიან, როგორც შემოსავლიან საქმეს, რაც კოლოსალურ მოგებას იძლევა¹.

ასეთია კაპიტალიზმის, იმპერიალიზმის მხეცური სახე.

ბელინსკიმ ჯერ კიდევ საუკუნის წინ შესანიშნავად გააშიშვლა ბურჟუაზიის, ჩარჩვაქრის საზიზლარი ბუნება. „ჩარჩი თავისი ბუნებით უხამსი, საძაგელი, მდაბალი და საზიზლარი არსებაა, — წერდა ბელინსკი, — ვინაიდან იგი ემსახურება პლუტუსს, ეს ღვთაება კი ყველა სხვა ღვთაებანე უფრო ექვიანია და მათზე მეტად უფლება აქვს თქვას: ვინც ჩემი მომხრე არ არის. ის ჩემი მოწინააღმდეგეაო. იგი თავისთვის მოითხოვს ადამიანს მთლიანად, განუყოფლად, და მაშინ უხვად აჯილდოებს მას: ხოლო არასრულ მიმდევრებს იგი აკოტრებს, შემდეგ საპყრობილეში, ბოლოს კი სილატაკეში აგდებს. ჩარჩი ისეთი არსებაა, რომლის სიცოცხლის მიზანია სარფა, ამ სარფისათვის საზღვარის დადება შეუძლებელია. ის ისეთივეა, როგორც ზღვის წყალი: წყურვილს კი არა ჰკლავს, არამედ მხოლოდ უფრო აღიზიანებს. ჩარჩს არ შეიძლება ჰქონდეს ისეთი ინტერესები, რომლებიც მის ჯიბეს არ შეეხება. მისთვის ფიცი საშუალება კი არ არის, არამედ მიზანია, და ადამიანებიც — აგრეთვე მიზანია; მას არ უყვარს ადამიანები, არ ებრალება ისინი, იგი მხეცზე უფრო მძვინვარეა, სიკვდილზე უფრო შეუწყნარებელია, იგი ყველა საშუალებას ხმარობს: ბავშვებს აიძულებს დაიხოცონ მისთვის მუშაობით, პროლეტარს ავიწროებს შიმშილით სიკვდილის შიშით... ლატაკს ვალში ჰხდის კონკებს, გარყვნილებით სარგებლობს, მას ემსახურება და ღარიბთა ხარჯზე მდიდრდება...“²

აქ ყველაფერი ისე ნათლად და გარკვევით არის ნათქვამი, რომ არა გვეგონია რაიმე კომენტარი იყოს საჭირო. ეს დახასიათება საკმაოდ ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს, თუ რა ღრმად ესმოდა ბელინსკის კაპიტალიზმის უხამსი, საძაგელი, საზიზლარი ბუნება, რა კარგად გრძნობდა იგი, რომ ბურჟუაზიის ერთადერთი მიზანი უსაზღვრო მოგებაა და ამ მიზნის გარდა მას არავითარი

¹ ი. ბ. სტალინი, „საუბარი „პრავდის კორესპონდენტთან“, სახელგამი, 1951 წ., გვ. 11.

² В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 660. ხაზი ყველგან ჩვენია — გ. ჯ.

სხვა მიზანი არა აქვს, რომ ყველაფერს იგი ამ ავადმყოფურ მიზანს უმორჩილებს, რითაც მხეცზე უფრო მქინვარე და სიკვდილზე უფრო შეუწყნარებელი ხდება, რომ იგი მასებს შიმშილით ჰკლავს, ძარცვავს და აჩანავებს, რომ მისი მთელი სიმდიდრის დაგროვება ხდება მხოლოდ ღარიბთა ხარჯზე. ასეთია კაპიტალიზმის მხეცური ბუნება, ბუნება იმ საზოგადოებისა, რომლის შესახებაც ჯერ კიდევ კაპიტალიზმის გარიერაზე თომა ჰობსმა სთქვა: „ადამიანი ადამიანისათვის მგელიაო“. მართლაც, რა უნდა იყოს ადამიანი ადამიანისათვის, თუ არა მგელი, ისეთ საზოგადოებაში, სადაც მეტი ფულის მიღებით გატაცებული მეკუბოვე მეტი ხალხის სიკვდილზე ფიქრობს; რათა მეტი კუბო გაასალოს, ჰურკლეულის მებატრონე ყოველი ბანკეტის, ქეიფისა და ქორწილის დროს აყალ-მაყალზე ფიქრობს, რათა მეტი ჰურკელი დაიმტერეს და ამგვარად მეტი გაასალოს, ყვავილების მალაზიების მებატრონესათვის ხელსაყრელია როგორც მეტი ქორწილი, ისე მერი გასვენება, რათა მეტი ყვავილი გაასალოს და რამდენი ასეთი მაგალითის მოტანა შეიძლება ბურჟუაზიული სინამდვილის საზიზღარი ქაობიდან. ყოველივე ეს იმას მოწმობს, რომ ასეთ საზოგადოებაში ადამიანი მართლაც ადამიანისთვის მგელია. გაიგო რა კაპიტალიზმის მგლური, მხეცური ბუნება, ბელინსკის ამავე დროს თვალი არ დაუხუჭავს იმ როლზე, რომელიც კაპიტალიზმმა ისტორიაში შეასრულა და არც მის მომავალზე, რომ მისი დაღუპვა გარდუვალია. „მე ვიცი, — ამბობდა ბელინსკი, — რომ მრეწველობა უდიდეს ბოროტებათა წყაროა, მაგრამ ვიცი, რომ იგივე მრეწველობა საზოგადოებისათვის უდიდეს სიკეთეთა წყაროც არის. სწორი რომ ვთქვა, იგი მხოლოდ უკანასკნელი ბოროტებაა კაპიტალის ბატონობაში, შრომის მიმართ მის ტირანიაში... ვაი სახელმწიფოს, როდესაც მის სათავეში მხოლოდ ეს მოდგმა დგას“¹.

აქედანაც ნათლად ჩანს, თავისი დროისათვის თუ რა ღრმად ესმოდა ბელინსკის კაპიტალიზმის მგლური, მხეცური ბუნება, გარკვეულ პერიოდში მისი პროგრესული მნიშვნელობა, მისი აღსასრულის გარდუვალობა და ის საშინელებანი, რომლებიც მის მუდმივ თანამგზავრს შეადგენენ. ამიტომ იყო, რომ გენიალური კრიტიკოსი, თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის დასასრულს მოუწოდებდა კაპიტალიზმის წინააღმდეგ საბრძოლველად და თავის მეგობარ ვ. პ. ბოტკინს სწერდა: „თავს უნდა დაეცხხათ... დიდ კაპიტალი-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 661.

სტებს, როგორც თანამედროვე საფრანგეთის ქირსა და ხოლერასო¹. ასეთი მოწოდებებითა და ბურჟუაზიულ-მემამულურ წყობილებაზე, თვითმპყრობელურ სახელმწიფოებრივ მანქანაზე გაბედული, შეუპოვარი თავდასხმებით ბელინსკიმ შეასრულა უდიდესი პროგრესული, გამარეგოლუციურებელი როლი არა მარტო რუსული საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და აზროვნების ისტორიაში. ბელინსკიმ ისეთი მაგალითის პრეცედენტი შექქა, რომლის მსგავსს რუსული ლიტერატურა მანამდე არ იცნობდა.

V

ახლა ჩვენს ამოცანას შეადგენს გავეცნოთ ბელინსკის ლიტერატურული მემკვიდრეობის ხასიათს, განვიხილოთ ამ დიდი ლიტერატურული კრიტიკოსის ზოგიერთი მთავარი ნაშრომი და უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ ის დიდი როლი, რომელიც ბელინსკიმ რუსული ლიტერატურის ისტორიაში შეასრულა.

როგორც ბიოგრაფიიდან ვნახეთ, 1834 წელი დიდი მნიშვნელობის თარიღია ბელინსკის ცხოვრებაში. ამ დროს გამოაქვეყნა ნადეჟინის „ტელესკოპმა“ თავის ყოველკვირეულ დამატება „Миръ въ“-ში ბელინსკის პირველი დიდი წერილი „ლიტერატურული ოცნებანი. ელეგია პროზად“. მოყოლებული 1834 წლის სექტემბრიდან დეკემბრამდე გაგრძელებების სახით იბეჭდებოდა ახალგაზრდა ბელინსკის პირველი დიდი წერილი, და მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი სრულ ხელმოწერას არ უკეთებდა თავის შრომას, მხოლოდ მორცხვად აწერდა „ОН.—ВНЕСЪМЪ“-ს, მაინც ერთბაშად გაეთქვა მას სახელი. ყველამ იგრძნო, რომ ლიტერატურაში მოვიდა სრულიად ახალი ძალა, ბრწყინვალე ტალანტი, რომელმაც კრიტიკული აზროვნების არაჩვეულებრივი უნარი გამოამჟღავნა და რომელმაც სრულიად ახალი თვლით შეხედა რუსულ მწერლობას, მის წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. ამ წერილში პირველად გამოჩნდა ბელინსკი მისთვის დამახასიათებელი ყველა თვისებით; ამ წერილში პირველად გაშალა არწივის მძლავრი ფრთები მისმა გენიამ. ყველაფერი ის, რითაც ხასიათდებოდა ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკა: ლამაზი, მიმზიდველი ენა, დებულებებისა და ფორმულირებების დახვეწილობა, ანალიზის სიღრმე და სიფართოვე, ლიტერატურული პარალელებისა და ანალოგიების გასაოცარი სიუხვე, ბრძოლა რუსული ლიტერატურის ორიგინალობისათვის და უცხოური კულტურის წინაშე ქედმოხრის წინააღმდეგ,

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 661.

ვიმეორებთ ყველაფერი, რითაც საერთოდ ცნობილია ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკა, გარდა იდეალიზმისა, რომელსაც იგი განშორდა თავისი მოღვაწეობის მეორე პერიოდში და მიაშურა მატერიალიზმს, როგორც მეცნიერულ მსოფლმხედველობას, ყველაფერი, რაც ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკის დამახასიათებელია საერთოდ, ერთბაშად გამოჩნდა „ლიტერატურულ ოცნებანში“.

მაგრამ მკითხველი აქვე უნდა გავაფრთხილოთ, რომ ბელინსკის არა აქვს უფრო მცდარი დებულებებით სავსე წერილი, ვიდრე მისი „ლიტერატურული ოცნებანია“. წერილის ძირითადი დებულებაა კი, რომ „ჩვენ არა გვაქვს ლიტერატურაო“, — ყალბი, მიუღებელი, თავიდან ბოლომდე მცდარი და პარადოქსალურია. ამავე დროს არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ მცდარი დებულების გვერდით, ბელინსკიმ მთელი რიგი სწორი მოსაზრებანი განავითარა, როგორც ცალკეული მწერლების, ისე ლიტერატურის ზოგადი საკითხების მიმართ; რად ღირდა თუნდაც ის, რომ იმ დროს ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა კრიტიკოსმა მიწასთან გაასწორა იმდროინდელი რუსული მწერლობის ისეთი წარმომადგენლები, როგორიც იყვნენ კუკოლნიკი, ბრამბეუსი, ბულგარინი, გრეჩი და სხვ. თუ რა სასტიკი ირონიით გაუმასპინძლდა ახალგაზრდა კრიტიკოსი ამ გაბერილ ლიტერატურულ სახელებს, თუ როგორ ჩამოხადა მათ ნიღაბი, მოწმობს ბელინსკის მთელი წერილი, რომელიც სავსეა სარკასტული დახასიათებებით. ავილოთ კუკოლნიკი, რომელსაც ბელინსკი შემდეგნაირად წარმოგვიდგენს: „ახლა ჩვენს ლიტერატურულ ბაზრებში ჩვენი დაუცხრომელი ჰეროლდები ხმამაღლა გაჰყვირიან: კუკოლნიკი, დიდი კუკოლნიკი, კუკოლნიკი — ბაირონი, კუკოლნიკი მამაცი მოქიშპე შექსპირისა! მუხლი მოიყარეთ კუკოლნიკის წინაშე!“ იმ კუკოლნიკის წინაშე, რომელიც თავისი ნიჭით საშუალო მწერალზე მაღლა არ ასულა, მაგრამ სახელი კი დიდი გაითქვა ლიტერატურაში ჟანდარმერიის აგენტების — ბულგარინის, ბრამბეუსისა და გრეჩის წყალობით; და ბელინსკი ირონიით წერს, რომ „ჩვენი პოეზიის ახალგაზრდა ლომი, ჩვენი მძლეთამძლე კუკოლნიკი, პირველი ნახტომითვე დაეწია ყოვლისმომცველ ბუმბერაზს გოეთეს და მხოლოდ მეორე ნახტომით ცოტათი ჩამორჩა კრიუკოვსკისო“¹. არა ნაკლებ გამასხრებელია ბულგარინი, „ჩვენი დაუშრეტელი ფადეი ბენედიქტეს-ძე ბულგარინი, ქეშმარიტი გამშოლტავი და

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 5.

მდევნელი ბოროტი მანკიერებისა“, რომელიც „თავის თხზულე-ბებში ამტკიცებს, რომ comme il faut ადამიანის გაიძვერობა და თაღლითობა არ ვარგა, რომ ლოთობა და ქურდობა მიუტევე-ბელი შეცოდებაა, და რომელმაც თავის ზნეობრივ-აღწერიითი და ზნეობრივ-სატირული (განა უფრო მართებული არ იქნება ვთქვათ: პოლიციური) რომანებით და ხალხურ-იუმორისტული უბადრუკი სტატიებით მთელი საუკუნეებით წასწია წინ ჩვენი სტუმართმოყვარე სამშობლო ზნეობრივი განწმენდის საქმეში“¹. რაც შეეხება ბულგარინის მეგობარ გრეჩს, ბელინსკის არ გამოპარვია მათი ლიტერატურულ-პოლიტიკური არიფიონიც და მიუთითა, რომ „ჩვენმა დიდად პატივცემულმა ნიკოლოზ ივანეს-ძე გრეჩმა (ფადეი ბენედიქტეს-ძესთან ერთად და შეხმატკბილებით) ანატომიურად დაშალა, სახსრებად დაანაწილა ჩვენი ენა და მისი კანონები წარმოადგინა თავის სამმაგ გრამატიკაში—ამ ქვეშარიტი ალექსის საჩრდილობელში, სადაც მის, ნიკოლოზ ივანეს-ძე გრეჩის, და მისი მეგობრის, ფადეი ბენედიქტეს-ძის გარდა, აქამდე ჯერ კიდევ არც ერთ უეცს ფეხი არ შეუდგამს“². ეს იყო დიდი გამბედაობა ახალგაზრდა კრიტიკოსის მხრივ, თუმცა ამ სწორსა და გაბედულ ნაბიჯს ბევრი შეცდომაც თან ახლდა, პირველყოელისა წამოყენება და დაცვა ყოველად მიუღებელი დებულებისა—ჩვენ ლიტერატურა არა გვაქვსო.

ამ უცნაური დებულების საფუძველი უნდა ვეძიოთ ბელინსკის იდეალისტურ ფილოსოფიაში. მას ამ ფილოსოფიის თვალსაზრისით აქვს განხილული ხელოვნების თეორიის საკითხები. ხელოვნებაზე მისი შეხედულებანი კი გამომდინარეობენ საერთოდ იმ იდეალისტური კონცეფციიდან, რომლითაც ბელინსკი უცქერის სამყაროს. „მთელი უსაზღვრო, მშვენიერი ღვთაებრივი სამყარო სხვა არაფერია,—წერს ბელინსკი,—თუ არა სუნთქვა ერთიანი, მარადიული იდეისა (ერთიანი, მარადიული ღვთაების აზრისა), რომელიც მქდავენდება ურიცხვი ფორმების სახით, როგორც დიდებული სანახაობა აბსოლუტური ერთიანობისა უსასრულო მრავალფეროვნებაში“³. ეს იყო მთავარი დებულება, რომლის განვითარებასაც ბელინსკი იძლევა ამ წერილში, და აგრძელებს სხვა წერილებშიც 1842 წლამდე, მაგალითად, წერილებში „ხელოვნების იდეა“, „პოეზიის დაყოფა გვარებად და სახეებად“, თავი რომ დავანებოთ სხვა მთელ რიგ სტატიებს, „ლიტერატურულ ოცნებანიდან“ მოყოლე-

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 4—5.

² იქვე, გვ. 5.

³ იქვე, გვ. 8—9.

ბული, პუშკინის შესახებ დაწერილ კლასიკურ თერთმეტ წერილამდე. ეს იდეალისტური კონცეფცია ბელინსკის საშუალებას არ აძლევდა „ლიტერატურულ ოცნებებში“ სხვანაირად გაეგო ხელოვნება, თუ არ გამოხატვა სამყაროს მარადიული იდეისა. „ღიახ, — წერდა ახალგაზრდა ბელინსკი, — ხელოვნება არის გამოხატვა სამყაროს ღიადი იდეისა მის უსასრულოდ მრავალფეროვან მოვლენებში! საუცხოოდ იყო სადღაც ნათქვამი, რომ მოთხრობა ადამიანის ბედის უსასრულო პოემის მოკლე ეპიზოდიაო... პოეტის მთელი ხელოვნება იმაში უნდა მდგომარეობდეს, რომ მკითხველი დააყენოს ისეთ თვალსაზრისზე, საიდანაც იგი დაინახავდა მთელ ბუნებას შემცირებული, მინიატურული სახით, როგორც დედამიწას გეოგრაფიულ რუკაზე, რომ მან მკითხველს აგრძნობინოს ქროლვა, სუნთქვა ამ სიცოცხლისა, რომელიც ასულდგმულებს სამყაროს, გადასცეს მის სულს ეს ცეცხლი, რომელიც ათბობს მას“¹. მაგრამ ამ განსაზღვრამდე ბელინსკის დასჭირდა წარმოედგინა ხელოვნების ზოგიერთი ცნობილი განმარტება და მიეთითებინა, რომ ისინი ან მცდარია ან კიდევ ნაწილობრივ მართალი. მაგალითად, სწორი არ არის განმარტება, რომლის მიხედვითაც „რომელიმე ხალხის ლიტერატურად უნდა ვიგულისხმოთ მთელი წრე მისი გონებრივი მოღვაწეობისა, რაც დამწერლობის სახით ვლინდება“². ეს განმარტება სწორი არ არის, ვინაიდან ლიტერატურად წარმოდგენილია ყველაფერი, რაც დაწერილია, და არა საკუთრივ მხატვრული ლიტერატურა; ამ განმარტების მიხედვით, ლიტერატურას უნდა განეკუთვნოს, როგორც ბელინსკი აღნიშნავს, ყველაფერი კარამზინის „ისტორიიდან“ მოყოლებული, ველანსკისა და პავლოვის ფიზიკების გავლით, პუშკინის „ბორის გოდუნოვამდე“ და სვეჩინის „ალექსანდროიდანმდე“. თუ ასეაო, — ირონიით შენიშნავს ბელინსკი, — „მაშინ ჩვენ გვაქვს ლიტერატურა და თანაც ლიტერატურა — მდიდარი განთქმული სახელებით და ამაზე არა ნაკლებ განთქმული თხზულებებით“.

ლიტერატურის არც მეორე განმარტებას იზიარებს ბელინსკი, განმარტებას, რომელსაც ლიტერატურა ესმის, როგორც „სიტყვაკაზმულ განსაზღვრულ ნაწარმოებთა კრებული“. ასეთი კრებულები საკმაოდ ბევრია რუსულ ლიტერატურაში, მაგალითად, ლომონოსოვის, დერჟავინის, ხემნიცერის, კრილოვის, გრიბოედოვის,

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 11.

² იქვე, გვ. 5.

ბატიუშკოვის, ეუკოესკის, პუშკინის. ოზეროვის, ზაგოსკინის
ლაეჩნიკოვის, მარლინსკის, თავად ოდოევსკისა და სხვ., მაგრამ
არ მოიძებნება ქვეყნად არც ერთი ენა, რომელზედაც „არ არსე-
ბობდეს რამდენიმე სანიმუშო მხატვრული ნაწარმოები, ხალხური
სიმღერები მაინც“ რუსეთი ვეებერთელა ქვეყანაა და რა გა-
საკვირია, თუ მას უფრო მეტი ნიჭიერი ადამიანები ყავდეს,
ვიდრე, რომელიმე „სერბიას, შვეციას, დანიას და სხვა პატარა
ქვეყნებს?“ ამიტომ ბელინსკი დაასკვნის, რომ მოტანილი განმარ-
ტებიდანაც არ გამომდინარეობს, რომ „ჩვენ გვქონდეს ლიტე-
რატურა“.

თავის მცდარ შეხედულებას ბელინსკი თანდათან აღრმავებს,
მოაქვს რა ე. წ. მესამე განმარტება, რომლის მიხედვითაც „ლი-
ტერატურა ეწოდება იმგვარ მხატვრულ-სიტყვიერ ნაწარმოებთა
კრებულს, რომლებიც ნაყოფია იმ ადამიანთა თავისუფალი ზე-
შთაგონებისა და შეხმატკბილებული (თუმცა დაუთქმელი) ღონის-
ძიებებისა, ვინც შექმნილია ხელოვნებისათვის, სუნთქავს მართო-
ოდენ მისთვის და ისპობა მის გარეთ, ვინც თავის ნატიფ ქმნი-
ლებებში სრულად გამოხატავს და გადმოსცემს იმ ხალხის სულს.
რომელშიც ის დაბადებულა და აღზრდილა, რომლის ცხოვრები-
თაც ის ცხოვრობს და რომლის სულითაც სუნთქავს; იმ ადამიან-
თა, რომლებიც თავიანთ შემოქმედებითს ნაწარმოებებში გამოხა-
ტავენ ამ ხალხის შინაგან ცხოვრებას უიდუმალესი სიღრმითა და
ფეთქვით“¹. ამართლებს თუ არა რუსული ლიტერატურა ამ გან-
მარტებას? ბელინსკი პირდაპირ პასუხს არ იძლევა; იგი საკიროდ
თვლის თუნდაც ზერელე მიმოხილვა გაუკეთოს ზოგად რუსულ
ლიტერატურას „ლომონოსოვიდან, მისი პირველი გენიოსიდან.
ბ-ნ კუკოლნიკამდე, მის უკანასკნელ გენიოსამდე“ და საბოლოოდ
მაინც არასწორად დაასკვნას, რომ „ჩვენ არა გვაქვს ლიტერატუ-
რა“. მაგრამ თვით მიმოხილვა რუსული ლიტერატურისა იმდენად
საინტერესოა. იმდენად ახალი თავისი დროისათვის, იმდენად
ორიგინალური, რომ მიზანშეწონილი არ იქნება თუნდაც რამდე-
ნიმე სიტყვით მაინც არ წარმოვედგინოთ მკითხველს მისი ზოგადი
შინაარსი. არაფერს ვიტყვით ბელინსკის სავსებით სამართლიან
ირონიაზე, რომლითაც იგი უმასპინძლდება ბესტუჟევ-მარლინსკის
კრიტიკულ წერილს პოლევოის რომანზე — „Клятва при гробе го-
поднем“, წერილს, რომელიც ინდური ლიტერატურის განხილვით
იწყება; არც კლასიციზმისა და რომანტიზმის დახასიათებაზე

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 5.

უარის თქმის შესახებ, პირდაპირ შევეხებით ხელოვნების კიდევ ერთ განმარტებას, საიდანაც ბელინსკის მთელი თავისი წერილისათვის ხანგრძლივად სადისკუსიო დასკვნა გამოჰყავს. ეს არის ფრანგების მიერ მოცემული განსაზღვრა, რომლის მიხედვითაც ლიტერატურა „საზოგადოების გამოხატვაა“. მაგრამ ამ განსაზღვრას, ბელინსკის აზრით, მარტოოდენ ფრანგებისათვის აქვს მნიშვნელობა, ვინაიდან იქ საზოგადოებად იგულისხმება „უაღრესად განათლებულ ადამიანთა რჩეული წრე, ანუ, მოკლედ რომ ვთქვათ, მაღალი საზოგადოება“¹. რაკი ეს საზოგადოება არის ფრანგული ხალხური სულის, ხალხური ცხოვრების უმაღლესი გამოვლინება, რაც სხვა ერებს, მაგალითად გერმანელებს არ ახასიათებს, და რაკი ფრანგების „ლიტერატურა მუდამ იყო საზოგადოების უტყუარი ანარეკლი, მისი სარკე, მუდამ ამ საზოგადოებასთან ხელიხელჩაკიდებული მიდიოდა, ივიწყებდა რა ხალხის მასას“, ბელინსკი ამიტომ ფიქრობს, რომ განსაზღვრა—„ლიტერატურა საზოგადოების გამოხატვაა“ გამოსაყენებელია მხოლოდ ფრანგების მიმართ, სხვა ხალხებისათვის მას ღრმა აზრი არა აქვს, ვინაიდან ფრანგები ამ მხრივ ერთადერთ გამონაკლისს შეადგენენ. ამიტომ ბელინსკი აყენებს დებულებას, რომ ლიტერატურა არის არა საზოგადოების (ასეთი მხოლოდ ფრანგული ლიტერატურაა!), არამედ, „ხალხის შინაგანი ცხოვრების გამოხატვა“². მისი დანიშნულება და მიზანი იპაში მდგომარეობს, რომ „სიტყვით, ბგერით, ხაზებითა და საღებავებით გამოხატოს, ასახოს ბუნების საყოველთაო სიცოცხლის იდეა“, ეს „ერთიანი და მარადიული თემა ხელოვნებისა!“ საბოლოოდ კი,—ფიქრობს ბელინსკი,—„პოეზიას თავის გარეშე მიზანი არ გააჩნია“³.

ამ თვალსაზრისით, არის თუ არა რუსული ლიტერატურა საზოგადოების გამოხატვა, ან გამოხატვა ხალხური სულისა?

თვითეულ ხალხს,—ამბობს ბელინსკი,—შეუძლია თავისი წვლილი შეიტანოს საერთო საუნჯეში. ვინაიდან თვითეულ ხალხს აქვს თავისი თვითმყოფობა, რომელიც იხატება „განსაკუთრებულ, მარტოოდენ მისთვის დამახასიათებელ აზრთა წყობასა და შეხედულებაში, რელიგიაში, ენასა და ზნე-ჩვეულებებში“. ამ დამახასიათებელ თვისებათაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი ზნე-ჩვეულებანია. „შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ხალხი, რომელსაც არა ჰქონდეს

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 8.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 11.

ყველა წოდებისათვის საერთო ერთი ენა; მაგრამ კიდევ უფრო ნაკლებად შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ ისეთი ხალხი, რომელსაც არა ჰქონდეს განსაკუთრებული, მარტოოდენ მისთვის დამახასიათებელი ზნე-ჩვეულებანი¹. ბელინსკის აზრით, სწორედ ეს შეადგენს ხალხის სახეს, და ამ ზნე-ჩვეულებათა გარეშე „ხალხი არის უსახო ხატება, არარსებული და განუხორციელებელი ოცნება“.

მაგრამ პეტრე დიდის ენერგიულმა მოღვაწეობამ ბევრი რამ შესცვალა რუსეთის ცხოვრებაში. ბელინსკი ფიქრობს, რომ რუსეთში ხალხის მისა და საზოგადოება სხვადასხვა გზით წავიდა: პირველი იმად დარჩა, რაც იყო თავისი სევდიანი სიმღერებით, ხოლო მეორემ „დაივიწყა ყოველივე რუსული“, და შექმნა თავისთვის ლიტერატურა, რომელიც „მისი ნამდვილი სარკე იყო“. საზოგადოების უმაღლესი ფენა, — წერს ბელინსკი, — „მთელი თავისი არსებით გაიტაცა მიმბაძველობამ, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, უცხოელთა გამოჯავრებამ“... ასეთ პირობებში არც კანტემირი და არც ტრედიაკოვსკი არ შეიძლება მივიჩნიოთ ხალხის გამომხატველ მწერლებად: პირველის სახელგანთქმული სატირები უკვე დაივიწყებულია, რაკი იგი პოეტი არ იყო, ამასთან, როგორც უცხოელს, „არ შეეძლო ხალხისათვის თანაეგრძნო და მისი იმედები და შიში გაეზიარებინა“, ხოლო მეორე სრულიადაც არ იყო პოეტი, და გუთნისათვის დაბადებული, „ბედმა თითქოს დაცინვით... ფრაკში გამოაწყო“.

ასეთი ირონიული ექსკურსების შემდეგ ახალგაზრდა ბელინსკი თავის ელეგიაში განსაკუთრებით ჩერდება მიხეილ ლომონოსოვის მონუმენტურ ფიგურაზე და მიუთითებს იმ დიდი დამსახურების შესახებ, რომელიც ამ გენიოს ადამიანს მიუძღვის საერთოდ რუსული კულტურის წინაშე. და ბელინსკი შენიშნავს, რომ არსებითად, რუსული ლიტერატურა „ლომონოსოვით იწყება; იგი იყო მისი მამამთავარი და ლალა; იგი იყო მისი პეტრე დიდი... ეს იყო დიდი და გენიოსის დალით აღბეჭდილი ადამიანი... ყოველივე ეს უდავო ჰეშმარიტებაა... მან მიმართულება მისცა თუნდაც დროებითი, ჩვენს ენასა და ჩვენს ლიტერატურას“². მაგრამ ეპოქის გაბატონებულმა მოთხოვნილებამ — მიმბაძველობამ — ლომონოსოვის გენიაზეც უარყოფითი გავლენა იქონია და ამიტომ არის, რომ ენის სიწმინდის მხრივ განმაცვიფრებელი მისი სტროფებისა და ლექსების გვერდით, გვხვდება ნაწარმოებნი, რომლებშიაც ჩანს, თუ როგორ „ჯიჯგნიდა და ღვლარქნიდა იგი რუსულ ენას მსგავსად

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 12.

² იქვე, გვ. 15.

ლათინურისა და გერმანულისა“. ამივე დროს, „მისი მეტყველების ყოველი პერიოდი სრულიად უმაქნისად“ არის „გავსებული ესოდენ დიდძალი ჩართული წინადადებებით და ბოლოში ზმნით“ არის გამახვილებული. ეს იყო მიმბაძველობის შედეგი, და არა იმისა, რომ თითქოს იგი დიდი ორატორი იყო, პოეტი კი არა; პირიქით.—ამბობს ბელინსკი,—ლომონოსოვი უფრო მეტად პოეტი იყო. თანაც დიდი პოეტი, მის „ლექსებს გენიის ბეჭედი აზის“. რაც შეეხება მის პოეზიაში გონების აღმატებას გრძნობაზე. ეს ცოდნის წყურვილით იყო გამოწვეული, და ამიტომ არის, რომ მისი ლექსების „ცისარტყელას ფერების პრიზმაში ხშირად მოჩანს სილოგიზმის მშრალი ჩონჩხი“. ამის მიზეზი იყო ისევ და ისევ მიმბაძველობა და არა პოეტური ნიჭის სიმცირე¹.

სხვა იყო სუმაროკოვი, რომელიც ყველანაირად წერდა, ცდილობდა რუსი ვოლტერი გამხდარიყო, მონურად ბაძავდა ლომონოსოვს, მაგრამ მისი „ნიჭის ნაპერწკალიც კი არ გააჩნდა“. ისე როგორც კანტემირისა და ტრედიაკოვსკის, სუმაროკოვის მიმართაც ბელინსკი ძალიან ტენდენციურია, აქარბებს, აზვიადებს; სუმაროკოვის მთელი მხატვრული მოღვაწეობა, მაგალითად, „უსუსურ და სასაცილო ვაინაჩრობად მიაჩნია“, პოეტად მას არ თვლის, ყოველგვარი იდეის გარეშე აყენებს, „არავითარი წამოდგენა არა ჰქონდა ხელოვნებაზეო“, „ეს საცოდავი მწერალუკანა ასეთი ხალხურობით სარგებლობდაო“. ეს მეტისმეტი იყო, თუმცა როგორც სუმაროკოვს, ისე კანტემირსა და ტრედიაკოვსკის ძალიან ბევრი ნაჯლი ჰქონდათ. შემდეგ ბელინსკიმ თანდათან შეარბილა ამ მწერლებისადმი დამოკიდებულების ტონი, და მათი შემოქმედების კრიტიკას უფრო ობიექტური ხასიათი მისცა.

მოდის ეკატერინე მეორის საუკუნე, — წერს ბელინსკი, — ეპოპეის საუკუნე, რომლის განსხვავებული ხასიათი მის ხალხურობაში მდგომარეობდა იმიტომ, რომ მიმბაძველობის მიუხედავად, რუსეთი „თითქოს თავის ჯიბრზე, რუსეთად რჩებოდაო“. ახალგაზრდა ბელინსკი მეტისმეტად აიდვალებს ეკატერინეს მეფობის ხანას, უწოდებს რა მას „მშვენიერსა და მომხიბლველს“, რის დამამტკიცებლადაც მიაჩნია ეკატერინეს მიერ პოეტურ თხზულებათა წერა, ჟურნალის ხელმძღვანელობა, და დედაენისადმი სიძულვილისათვის ტრედიაკოვსკის უმძიმესი ენით დაწერილი „ტელემახიდის“ წაკითხვითა და დაზეპირებით დასჯა. ეს დრო, ეს საზოგადოება, აისახა

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 17.

ლიტერატურაში, — წერს ბელინსკი. — მისი გამოხატულება იყო უმთავრესად ორი პოეტი, თუმცა თავიანთი გენიით მეტად არათანაბარნი: დერჟავინის მკვექარე სიმღერები რუსეთის ძლიერების, დიდებისა და ბედნიერების სიმბოლო იყო; ფონ-ვიზინის მწვავე და მახვილგონიერი კარიკატურები იმდროინდელ ადამიანთა უგანათლებულესი კლასის ცნებათა და აზრთა გამოხატულების საყვირი იყო“. დერჟავინი ყველაზე დიდია. იგი „არის ეკატერინეს საუკუნის სრული გამოხატულება, ცოცხალი მატთანე, საზეიმო ჰიმნი, მგზნებარე დითირამბი, მისი ლირიკული აღფრთოვანებით, მისი აწმყოთი, სიამაყითა და მომავლის იმედებით, მისი განათლებითა და უეცობით, მისი ეპიკურეიზმითა და დიად საქმეთა წყურვილით, მისი სანადიმო უქმად ყოფნითა და დაუცხრომელი პრაქტიკული მოღვაწეობით“¹. ბელინსკი მართალია, როცა მაღალ შეფასებას აძლევს დერჟავინის თხზულებების მრავალფეროვნებას, ისევე, როგორც სწორია მითითება, რომ მის შემოქმედებაში „წარმოსახვა სპარბობს გრძნობას, და ყველაფერი წარმოდგენილია გაზვიადებული, ჰიპერბოლური ოდენობით“. ბელინსკის გაგებით, დერჟავინი „უაღრესად ხალხური პოეტი“ იყო, და ამიტომ არ შეიძლებოდა იგი რუსეთისათვის ყოფილყო არც პინდარი, არც ჰორაციუსი და არც ანაკრეონი, როგორც ზოგიერთები მას უწოდებდნენ მისი განდიდების მიზნით. „დერჟავინის სახით, — წერს ბელინსკი, — გვყავს დიდი, გენიალური რუსი პოეტი, რომელიც რუსი ხალხის ცხოვრების, ეკატერინე II საუკუნის ნამდვილი გამოძახილი იყო“².

რაც შეეხება ფონ-ვიზინს, მართალია, იგი ნიჭით დაჯილდოებულია, მაგრამ ბელინსკი მაინც ფიქრობს, რომ მის შემოქმედებაში ქვეიანი მეთვალყურე და მახვილგონიერი მწერალი უფრო ჩანს, ვიდრე მხატვარი. ეს შეხედულება პირველ ნაწილში სწორი იყო, მეორეში კი უმართებულო, ვინაიდან არ შეიძლება წაართვა ფონ-ვიზინს მხატვრის სახელი იმ მოტივით, რომ „უსწავლელსა“ და „ბრიგადირში“ გამოყვანილი ტიპები მეტისმეტად ზუსტად არიან გადაწერილნი სინამდვილისაგანო. ბელინსკის მიერ ფონ-ვიზინის ასეთი შეფასების მიზეზი იდეალისტური კონცეფციაა და არა ქეშმარიტება.

ბელინსკი უყურადღებოდ არ ტოვებს აგრეთვე ამ ეპოქის ისეთ მწერლებს, როგორიც იყვნენ „სულიკოს“ ავტორი ბოგდანოვიჩი, თავმდაბალი ხემნიცერი, ხერასკოვი, რომელსაც დმიტრიევის

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947г., стр. 19.

² იქვე: გვ. 20.

გვერდით აყენებდნენ („როსსიადის“ და „ვლადიმირის“ ავტორი, რომელიც ბელინსკის კარგ ვერსიფიკატორად მიაჩნია, მაგრამ პოეტად კი არა), მაღალფარდოვანი პეტროვი, შრომისმოყვარე კნიაჟინინი, რომელიც ფორმისა და ენის მხრივ ერთგვარ ნიქს იჩენდა, აგრეთვე თაღისი დროისათვის კარგი ვერსიფიკატორები კოსტროვი და ბობროვი. ყველა ამ მწერალს დიდი სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი, მაგრამ ყველა ისინი დავიწყებული არიან, გარდა დერჟავინისა, ფონ-ვიზინისა და ხემნიცერისა. მაგრამ მათ შორისაც მხოლოდ დერჟავინი მიაჩნია ბელინსკის ისეთ პოეტად, რომელიც „სიამაყით შეგვიძლია დავაყენოთ ყველა საუკუნისა და ხალხთა პოეტების“ გვერდით, თუმცა იქვე შენიშნავს, რომ მაშინ „ტალანტი ბევრი იყო, მაგრამ გენიოსი არცერთი“ (თითქოს ბელინსკის დავიწყებოდეს, რომ სულ რამდენიმე აბზაცის წინ დერჟავინს „დიდი, გენიალური პოეტი“ უწოდა.)

შემდეგ ბელინსკი ჩერდება კარამზინისა და დმიტრიევის მოღვაწეობაზე, ორ მწერალზე, რომლებმაც „გადააბიჯეს ალექსანდრეს საუკუნეში“, და წარმოადგენდნენ „ამ საუკუნის დასაწყისის საუკეთესო სამკაულს“. ახალგაზრდა ბელინსკის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს, რომ მან შედარებით სწორად განსაზღვრა კარამზინის ადგილი რუსული ლიტერატურის ისტორიაში, უწოდა რა პერიოდს XVIII საუკუნის ოთხმოცდაათიანი წლებიდან XIX საუკუნის ოციანი წლებამდე „კარამზინის პერიოდი“, სახელწოდება, რომელიც შერჩა რუსული ლიტერატურის ისტორიას. განიხილავს რა კარამზინის მთელ მოღვაწეობას, ბელინსკის გამოჰყავს დასკვნა, რომ თავისი დიდი დამსახურებით „კარამზინის სახელი უკვდავია, მაგრამ მისი თხზულებანი, გარდა „ისტორიისა“, უკვე მოკვდნენ და არასოდეს აღარ გაცოცხლდებიანო“, — დასკვნა, რომელიც აზრობრივად განმეორებულია ილია ჭავჭავაძის პირველ კრიტიკულ წერილში — „ორიოდე სიტყვა...“ კოზლოვის „შემოიღის“ რევაზ ერისთავისეული თარგმანის გამო.

ბელინსკი მაღალ შეფასებას აძლევს კარამზინთან ერთად ლიტერატურულ სარბიელზე გამოსულ ი. ი. დმიტრიევსაც, რომლის თხზულებანი სანიმუშოდ მიაჩნია, ვიდრე რუსულ მწერლობას ეუკოვსკი და ბატიუშკოვი მოველინებოდნენ. დმიტრიევს ჰქონდა ნიჭი, რომელიც ზოგჯერ ლირიზმის სიმალლეს აღწევდა, მახვილგონიერება; საუცხოო იყო მისი იგავ-არაკები, თუმცა მათ აკლდა ხალხურობაო, — წერდა ბელინსკი. ამ მხრივ გენიოსური მოვლინება აღმოჩნდა კრილოვის გამოჩენა. მან სრულჰყო იგავ-არაკი, რომელიც, ბელინსკის აზრით, „გაჩნდა არა შემთხვევით, არამედ შედე-

გად ჩვენი ხალხური სულისკვეთებისა, რომელსაც საშინლად უყვარს იგავეები და სხარტი თქმები. აი ყველაზე უფრო დამაჯერებელი საბუთი იმისა, რომ ლიტერატურა აუცილებლად უნდა იყოს ხალხური, თუ მას სურს იყოს მტკიცე და მარადიული“. კრილოვის ხალხურობას ბელინსკი იმ არგუმენტითაც ამტკიცებს, რომ უცხოელებმა ბევრჯერ სცადეს მისი თარგმნა, მაგრამ მარცხი განიცადეს.

შემდეგ ბელინსკი განიხილავს ოზეროვს — „პირველ დრამატიულ მწერალს“, რომელმაც „ფრანგული თეატრი შემოიღო“ და ეუკოვსკის, რომელსაც „ჩვენი სამშობლოს კოლუმბს უწოდებს“ თავისი თარგმანების გამო, მიაჩნია რა იგი „არაჩვეულებრივად ენერგიული ნიჭის პატრონ პოეტად“, ფასდაუდებელი ამავი რომ დასდო მშობლიურ ლიტერატურას, თუმცა მაინც არ თვლის მას „საკუთრივ რუს პოეტად“. დაახლოებით ასეთივე დახასიათება ეძლევა ბატიუშკოვს, რომელიც, ბელინსკის აზრით, ეუკოვსკიზე დაბლა დგას, თუმცა ეუკოვსკისთან ერთად იგი რუსული „ლექსის ენის გარდამქმნელი იყო“. ცალკეა განხილული მერზლიაკოვი — „არაჩვეულებრივი პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი“, მაგრამ შემცდარი თავისი ნიჭის შეფასებაში, მერზლიაკოვი, რომელიც ერთ დროს კრიტიკის მისნად იყო აღიარებული, მაგრამ „არ იცოდა, რას ემყარება კრიტიკა“.

„კარამზინის პერიოდის“ ლიტერატორთაგან ბელინსკი აღნიშნავს აგრეთვე კაპნისტის შემოქმედებას, მიუთითებს გნედიჩისა და მილონოვის „ქუმმარიტ პოეტობაზე“, არ იფიწყებს ვოეიკოვსაც, ხოლო ვიაზემსკის, კრიტიკის მიუხედავად, რუსი „შესანიშნავი პოეტებისა და ლიტერატორების რიცხვს“ აკუთვნებს.

თუ „კარამზინის პერიოდი“ ოცდახუთ წელიწადს მოიცავდა, ფიქრობს ბელინსკი, მისი მომდევნო პუშკინის პერიოდი „თითქმის სრული ათი წელიწადი გაგრძელდა“, ეს იყო პერიოდი, როცა მთელი ძალით გაისმოდა ორი სიტყვა — კლასიციზმი და რომანტიზმი. განსხვავებით კლასიციზმისაგან, რომანტიზმი ბელინსკისათვის „სხვა არა იყო რა, თუ არა ბუნებრიობისა და, მაშასადამე, თვითმყოფობისა და ხალხურობისაკენ დაბრუნება ხელოვნებაში, უპირატესობა, რაც იღეას მიენიჭა ფორმასთან შედარებით, და დამხობა ძველი დროის უცხო და ვიწრო ფორმებისა, რომლებიც უახლესი ხელოვნების ნაწარმოებთ სწორედ ისევე ეწყობოდნენ, როგორც შეპულდრულ პარიკს, მოქარგულ კამზოლსა და გაპარსულ წვერს დამვენდება ბერძნული კვართი ან რომაული ტოგა“¹. კლა-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 31.

სიციზმი კი ევროპაში „სხვა არა იყო რა, თუ არა ლიტერატურული კათოლიციზმი“, ე. ი., რამდენადაც მე შემიძლია აქ ბელინსკი გავიგო, დაბრუნება ძველი ანტიკური, ბერძნულ-რომაული ლიტერატურისაკენ, მათი ახლებურად, თუმცა დამახინჯებით აღდგენისათვის. რუსეთში კი, ამბობს ბელინსკი, „კლასიციზმი იყო, არც მეტი და არც ნაკლები, ევროპის ქუხილის სუსტი გამოძახილი“. მთავარი, რაც პუშკინის პერიოდს ახასიათებდა, იყო „ცხოვრების უდიდესი მოძრაობა“ და შესაძლოა ამიტომაც ფიქრობდა ბელინსკი, რომ რამდენადაც „კარამზინის პერიოდი“ „ნელა და გაუბედავად მიდიოდა“, იმდენად „უფრო სწრაფად და ჩქარა მიმდინარეობდა პუშკინის პერიოდი“. პუშკინი შეიქნა „თავისი დროის სრულყოფილი გამოხატულება“, „იგი გამოეხმაურა ყველა დიდ თანამედროვე ამბავს, მოვლენასა და აზრს, ყველაფერს, რაც კი მაშინ შეეძლო ეგრძნო რუსეთს.“ ამიტომ ახალგაზრდა ბელინსკი კატეგორიულად ილაშქრებს ძალიან დიდხანს გავრცელებული მცდარი შეხედულების წინააღმდეგ, რომ თითქოს პუშკინი (თუნდაც თავისი შემოქმედების პირველ პერიოდში) ბაძავდა ბაირონს. ბელინსკი უარყოფს ამ აზრს, და უარყოფს სავსებით სამართლიანად; ეს უარყოფა მით უფრო დიდმნიშვნელოვან მოვლენად უნდა ჩაითვალოს, ვინაიდან იგი გამოთქმულ იქნა თვით პუშკინის სიცოცხლეში, გამოთქმულ იქნა მოსაზრება, რომელიც ლიტერატურის მომდევნო პერიოდის ისტორიკოსებმა და კრიტიკოსებმა, იშვიათი ერთეულების გამოკლებით, ვერ გაიგეს და დაჟინებით იმეორებდნენ მცდარ შეხედულებას პუშკინისა და ბაირონის შემოქმედების ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. ახალგაზრდა ბელინსკის სწორმა ალლომ კი ამ საკითხს შესანიშნავად გაუგო. მარტო ის რად ღირდა, რომ ბელინსკიმ გაილაშქრა იმ ყოვლად საზიზლარი აზრის წინააღმდეგ, რომელიც საქვეყნოდ ამტკიცებდა, თითქოს პუშკინის ნიქი ჩაქრა, იგი ამოიწურა, და რომ თითქოს ამას ყველაზე უკეთესად მოწმობს „ევგენი ონგენი“. მხედველობაში გვაქვს რეაქციონერ ბულგარინის მიერ მოცემული „კრიტიკა“ „ევგენი ონგენის“ VII თავისა, რომლის შესახებაც ეანდარმთა შეფის ბენკენდორფის აგენტმა ლიტერატურაში უსირცხვილოდ განაცხადა: არცერთი აზრი ამ წყალ-წყალა VII თავში, არც ერთი გრძნობა, არც ერთი სურათი არ არის, რომელიც თვალსაზრისის ღირსი იყოს! სრული დაცემაო¹. ეს იყო პუშკინის მიწასთან გასწორების ცდა.

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 34.

ბელინსკიმ სამართლიანად გაილაშქრა ბულგარინისა და მისი დამ-
ცველის გრეჩის წინააღმდეგ და დარწმუნებით აღნიშნა: „მე მწამს
და ვფიქრობ, და ჩემთვის სასიამოვნოა მწამდეს და ვფიქრობდე,
რომ პუშკინი დაგვასაჩუქრებს ახალი ქმნილებებით, რომლებიც
წინანდელზე უკეთესნი იქნებიანო“¹.

ორიგინალობა და კრიტიკული მახვილგონიერება გამოამქლავნა
ბელინსკიმ პუშკინის პერიოდის ცნობილ მწერალთა დახასიათება-
შიც, მხედველობაში გვაქვს პირველყოფლისა ბარატინსკის, კოზ-
ლოვის, იაზიკოვის, დენის დავიდოვის, დელევიგის, შევირიოვის,
ვენევიტინოვის, ხომიაკოვის, მარლინსკის შეფასება. განსაკუთ-
რებით მნიშვნელოვანია ის პოზიცია, რომელიც ახალგაზრდა ბე-
ლინსკიმ დაიკავა უდროოდ გარდაცვლილ გრიბოედოვის შემოქმე-
დების მიმართ. ეს საკითხი მით უფრო მნიშვნელოვანია, ვინაიდან
ბელინსკის შემდეგ არასწორი შეხედულება გამოუმუშავდა „ვაი
კუჩისაგან“-ის მიმართ, შეხედულება, რომელიც დიდმა კრიტიკოსმა
კვლავ უარყო, დაადგა რა საბოლოოდ იმ თვალსაზრისს, რომელიც
სწორად განსაზღვრავდა გრიბოედოვის მხატვრულ ტალანტსა და
განსაკუთრებულ ადგილს რუსულ ლიტერატურაში. საესებით სწო-
რად უარყო რა ბარატინსკის პუშკინთან გატოლების სრული მცდა-
რობა, ბელინსკი ამავე დროს არ მოერიდა მიეჩნია გრიბოედოვი
„თითქმის პუშკინის ტოლად,“ სრულიად ორიგინალურ და დამოუ-
კიდებელ პოეტად, რომელმაც „არ აღიარა თავის თავზე პუშკინის
გავლენა“. განსაზღვრავს რა კომედიას, როგორც „ცხოვრების
წარმოდგენას ცხოვრების იდეისადმი წინააღმდეგობაში“, ბელინსკი
გრიბოედოვის კომედიას თვლის „ქეშმარიტად divina comedia“-დ,
პოეტური გამოგონების უმაღლესი ქეშმარიტების განსახიერებად.
იგი იყო პირველი რუსული კომედია, რომელსაც ზოგიერთმა ნაკლმა,
ბელინსკის აზრით, ხელი ვერ შეუშალა „სანიმუშო, გენიალური
ნაწარმოები იყოს არარუსულ ლიტერატურაშიაც კი, რომელმაც
გრიბოედოვის სახით კომედიის შექსპირი დაჰკარგა“.

ერთი სიტყვით, პუშკინის პერიოდი, მართალია, რუსული ლიტე-
რატურის „ყველაზე მეტი აყვავების ხანა“ იყო, მაგრამ მაშინაც კი
თურმე ლიტერატურა არ არსებობდა, იყო მხოლოდ ლიტერატუ-
რის აჩრდილი; ამ მცდარ, ყალბსა და მიუღებელ აზრს ბელინსკი
კიდევ უფრო ავითარებს შემდეგ, როცა იგი აღრმავებს თავის
შეცდომას და იმ მოტივით, რომ თითქოს ოცდაათიან წლებში და-
წყებულ ახალ პერიოდსა და წინაპერიოდს შორის არ იყო არავი-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 663—664.

თარხ ვარდამავალი ხანა, არამედ იყო რაღაც „ძალდატანებითი შე-
სვენება“, „ბუნების საწინააღმდეგო ნახტომები“ (ამ პერიოდის
ბელინსკის ეგონა, რომ ბუნებაში ნახტომები არ არის). აი, სწო-
რედ ეს ადასტურებს, ფიქრობს ბელინსკი, „რომ ჩვენ არა გვაქვს
ლიტერატურა, და მაშასადამე, არც ლიტერატურის ისტორია გვაქვს;
ვინაიდან ამ ლიტერატურაში არც ერთი მოვლენა არ ყოფილა შე-
დეგი მეორე მოვლენისა, არც ერთი ამბავი არ გამომდინარეობდა
მეორე ამბიდან. ჩვენი სიტყვიერების ისტორია სხვა არაფერია, თუ
არა ისტორია უცხოური ლიტერატურებისადმი ბრმა მიბაძვის სა-
შუალებით საკუთარი ლიტერატურის შექმნის ფუჭი ცდებისა“¹. ეს
მცდარია, ყოვლად მიუღებელი დებულება ბელინსკიმ იმითაც გა-
იღრმავა, რომ ქეშმარიტებად ჩასთვალა, თითქოს „ოცდაათი წლით
გათავდა, ანდა, უკეთ რომ ვთქვათ, უეცრად შეწყდა პუშკინის პე-
რიოდი, რადგან გათავდა თვით პუშკინიც, ხოლო მასთან ერთად
შეწყდა მისი გავლენაც“² და სხვა და სხვა.

ძირითადი არგუმენტი, რომლითაც ბელინსკი თავის მცდარ დე-
ბულებას იცავდა, იყო ხალხურობის უქონლობა. მაგრამ „რა
არის ხალხურობა ლიტერატურაში? — ხალხური სახის ანაბეჭდი,
ხალხის სულისა და ხალხის ცხოვრების ტიპი. მაგრამ გვაქვს თუ
არა ჩვენ ჩვენი ხალხური სახე?“, — აყენებდა კითხვას ბელინსკი და
ეს მიაჩნდა ძნელად გადასაწყვეტ საკითხად, ვინაიდან ფიქრობდა,
რომ რუსული ლიტერატურის ხალხურობა იმ დროისათვის მდგო-
მარეობდა „რუსული ცხოვრების სურათების სწორად გამოხატვაში
და არა რუსული საქმიანობის განსაკუთრებულ სულსა და მიმართუ-
ლებაში, რომლებიც ერთნაირად გამოვლინდებოდნენ ყველა ქმნი-
ლებაში, მიუხედავად მათი საგნისა და შინაარსისა“. ამ აზრით
ფიქრობს ბელინსკი, რომ პუშკინის შემოქმედებაში ხალხური მხო-
ლოდ „ევეგენი ონეგინი“ და „ბორის გოდუნოვია“, რადგან მათი
დაწერა მხოლოდ რუს პოეტს შეეძლო, და არა იმავე პუშკინის
„კავკასიის ტყვე“, „ბახჩისარაის შადრევანი“ და „ბოშები“, რო-
მელთა დაწერა შეეძლო „ყოველ ევროპელ მწერალსო“. ამიტომ,
ჯერჯერობით, ჩვენ ლიტერატურის ხალხურობა არა გვაქვს, „არც
შეიძლება გვქონდეს“ თვით საზოგადოების სიახალგაზრდავის გა-
მო, — დაასკვნის ბელინსკი.

მართალია, ხალხური მიმართულება რუსულ ლიტერატურაში
ჯერ კიდევ პუშკინის პერიოდში დაიწყო, მაგრამ „მაშინ მას ისე

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 42.

² იქვე, № 42.

მკვეთრად არ უჩენია თავი“. ბელინსკი საეცებით სამართლიანად დასცინის რეაქციონერ ბულგარინს, როგორც ყალბი ხალხურობის განმასახიერებელს, რამდენიმე თბილი სიტყვით იხსენიებს პოგოდინს, „იური მილოსლავსკის“, ველტმანსა და ლაქეჩნიკოვს, ვ. ოლოვესკის, ხოლო განსაკუთრებული აღტაცებით გოგოლს, რომელსაც „განსაკუთრებულ ადამიანთა რიცხვს“ აკუთვნებს, ხოლო ისეთ „გენიოსებს“, როგორიც იყვნენ მასალსკი, კალაშნიკოვი და გრეჩი, მისთვის ჩვეული ირონიით დასცინის.

ამგვარად, ბელინსკი განიხილავს რუსული ლიტერატურის ოთხ პერიოდს — ლომონოსოვის, კარამზინის, პუშკინისა და პროზაულ-ხალხურ პერიოდს, ირონიით ჩერდება რა მეხუთე ე. წ. „სმირდინის პერიოდზე“, რომლის დროსაც სმირდინი აწარმოებდა ტალანტების გადაბირებას „ფულის მომხიბლველი წკრიალით“, ლიტერატურის „აღებას იჯარით“, სქელტანიან ჟურნალში ისეთი „მწერლების“ თავმოყრას, როგორიც იყვნენ გრეჩი, ფადეი ბულგარინი, ბარონი ბრამბეუსი და მათი ავან-ჩავენნი, და ბელინსკი ილაშქრებს რა სმირდინის „პატრიოტულ-საეპრო წამოწყების“ წინააღმდეგ ლიტერატურაში, საეცებით სამართლიანად აღიარებს, რომ ამით სმირდინმა მაინც ვერ შესძლო „ლიტერატურის მოკვლა“, ვინაიდან, როგორც „გამოცოცხლება შეიძლება მომაკვდავისა და არა არარსებულისა“, ასევე „არ შეიძლება ტალანტის შექმნა ფულით, ისევე, როგორც არ შეიძლება მისი მოკვლა ფულით“. ბელინსკიმ, პუშკინთან ერთად, მიწასთან გაასწორა უნიკობითა და დასმენის ხარჯზე გაბერილი ყველა ეს „სმირდინისტები“, როცა მათ წინააღმდეგ მოურიდებლად აღნიშნა: „სადაც უნდა დაწერონ, რომელ ჟურნალშიაც უნდა მოათავსონ თავისი ნახელავი და რამდენიც უნდა მიიღონ ამაში ბატონებმა გრეჩმა, ბულგარინმა, მასალსკიმ, კალაშნიკოვმა, ვოეიკოვმა, ისინი ყოველთვის და ყველგან იმადვე დარჩებიან, რაც არიანო“¹. დასასრულ, ბელინსკიმ მათ ანგარიში გაუსწორა იმითაც, რომ გამოააშკარავე სმირდინისტების „ფულადი მეურნეობით“ გატაცება: „ვაი იმ მხატვარს, რომელიც ფულისთვის წერს და არა წერის ანგარიშმიუცემელი მოთხოვნების გამო!“

— არა, ჩვენ არა გვაქვს ლიტერატურა, — კვლავ გაიმეორა ბელინსკიმ თავისი წერილის დასასრულს ეს მცდარი დებულება და თითქოს მთელი წინანდელი ნათქვამი შეაჯამაო, განავითარა შემდეგი მოსაზრება: ხალხურობა კი მხოლოდ დერჟავინის, პუშკინის,

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 49.

კრილოვისა და გრიბოედოვის შემოქმედებაში ჩანს, ამიტომ მხოლოდ ისინი არიან რუსული ლიტერატურის წარმომადგენლები, მაგრამ „შეუძლია თუ არა ოთხ კაცს, რომლებიც სხვადასხვა დროს მოგვევლინენ, მთელი ლიტერატურის შექმნა?“ არა, არ შეუძლია, — ფიქრობს ბელინსკი, და საკითხს კიდევ უფრო ამწვავებს, როცა წერს: „ამრიგად, ყველა ჩვენი ლიტერატორის შეერთებულმა შრომამ ვერაფერი შექმნა საშუალო ლირებულებაზე ზევით! გეკითხებით, სად არის-მეთქი ლიტერატურა?“ თავის მცდარ დასკვნაში კიდევ უფრო შორს წასული ბელინსკი იქამდე მივიდა, რომ აყენებდა კიდევ უფრო ყალბ შეხედულებას, თითქოს რუსეთის ისტორიაში იმ დროისათვის „არ ყოფილა ხელოვნების ეპოქა, ლიტერატურის ეპოქა“¹. ყოველივე ეს იყო ახალგაზრდა კრიტიკოსის შეცდომა, დიდი შეცდომა, რომელიც მანვე გამოასწორა მომდევნო კრიტიკულ წერილებსა და მთელ თავის ლიტერატურულ მოღვაწეობაში.

გვერდს ვერ აუუვლით იმ პროგრესულსა და დადებითს, რაც აქ წერილს ახასიათებს მის დასკვნით ნაწილშიც. ბელინსკიმ ღრმა რწმენით აღნიშნა, რომ რუსეთს დიდი მომავალი აქვს, რომ ეს მომავალი, ნამდვილი, ქეშმარიტი, აღმაფრთოვანებელი იქნება. „როდის-ღა დადგება ჩვენში ქეშმარიტი ხელოვნების ეპოქა?“ აყენებდა კითხვას ბელინსკი და თვითონვე უპასუხებდა: „ეს ეპოქა დადგება, ამაში დარწმუნებული იყავით, მაგრამ ამისათვის საჭიროა, ჯერ ერთი, რომ ჩვენში შეიქმნას საზოგადოება, რომელშიაც გამოიხატებოდა მძლავრი რუსი ხალხის ფიზიონომია; საჭიროა, რომ ჩვენში იყოს ჩვენი შრომით შექმნილი და მშობლიურ ნიადაგზე განვითარებული განათლება. ჩვენ არა გვაქვს ლიტერატურა. მე ამას ვიმეორებ ალტაცებით, სიამოვნებით, რადგან ამ ქეშმარიტებაში ვხედავ ჩვენი მომავალი წარმატების საწინდარს... დადგება დრო და განათლება ფართო ნაკადად მოეფინება რუსეთს, ხალხის გონებრივი ფიზიონომია გამოირკვევა, და მაშინ ჩვენი მხატვრები და მწერლები თავიანთ ყველა ნაწარმოებში აღბეჭდავენ რუსულ სულს... დიახ! ჩვენ მალე გვექნება ჩვენი, რუსული, სახალხო განათლება; ჩვენ მალე დავამტკიცებთ, რომ არ გვესაჭიროება უცხოელთა გონებრივი მეურვეობა“². ეს აზრი, უცხოეთის წინაშე ქედმოხრილობის წინააღმდეგ ბრძოლის აზრი, თავიდან ბოლომდე გასდევს ახალგაზრდა ბელინსკის ამ პირველ დიდ წერილს, რომელმაც მას ბრწყინვალე

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 50.

² იქვე, გვ. 50—51.

კრიტიკოსის სახელი ერთბაშად მოუპოვა, და შემთხვევითი არ არის, რომ არსებითად ამ აზრით მთავრდება „ლიტერატურული ოცნებანი“.

დამახასიათებელია, რომ იდეალისტური ფილოსოფიით გატაცების პერიოდშიც ბელინსკი ორიგინალური რჩება, თუმცა ზოგჯერ ის უკიდურესობამდე მიდის. მაგალითად, წერილში „ვაი ჭკუისაგან“ ბელინსკი მთელ რიგ უკიდურესობას ავითარებს. ის ფიქრობს, რომ კლასიკურ ხელოვნებასა და რომანტიზმს შორის განსხვავება, მაშინ, როცა პირველი გულისხმობს ძველ ბერძნულსა და რომაულ პოეზიას, ხოლო მეორე შუასაუკუნეებისა და ნაწილობრივ ახალი დროის პოეტების, როგორც მაგალითად შილერის შემოქმედებას, ნათლად გვიჩვენებს, რომ უწოდოს კლასიკოსები ისეთ პოეტურ მახინჯებს, როგორიც იყვნენ: კორნელი, რასინი, ბუალო, მოლიერი, კრებილიონი, ვოლტერი, დიუსისი, ადისონი, პოპე, ალფიერი და მათი მსგავსნი, ან უწოდოს რომანტიკოსები შექსპირს, სერვანტესს, ბაირონს, ვალტერ სკოტს, კუპერს, გოეთეს, პუშკინს შეუძლიათ მხოლოდ იმ ადამიანებს, რომლებიც ფრანგული იდეებით განიხილავენ ხელოვნების საკითხებს¹. რა თქმა უნდა, შეარქვა „ПОИТХ-УСЕННЕ УРОДЫ“ კორნელს, რასინს, ბუალოს, მოლიერს თუ ვოლტერს, ან კიდევ რომანტიკოსობა წაართვა ბაირონსა და ვალტერ სკოტს, იმ მოტივით, რომ ეს ფრანგული იდეებით აზროვნება იქნებაო, — სწორი არ არის. უფრო მართალი და შეჯარებით სწორი იყო დებულება, რომელიც ფრანგულ კლასიციზტურ ლიტერატურას გარეგნული ფორმის მხრივ ამსგავსებდა ძველ ბერძნულს. ბელინსკი წერდა: „...კლასიციზმი, როგორც იგი ესმოდათ ფრანგებს და როგორც იგი გადმოვიდა მათგან ჩვენში, იყო ფსევდოკლასიციზმი, რომელიც იმდენადვე ჰგავდა ბერძნულს, რამდენადაც XVIII საუკუნის მარკიზები ჰგავდნენ ძველი საბერძნეთის ღმერთებს, მეფეებსა და გმირებს“². ფრანგმა კლასიციზტებმა, ფიქრობდა ბელინსკი, გადაიღეს ძველი ბერძნული ტრაგედიის გარეგნული ფორმები და ისინი არ შექრილან ძველი ბერძნების ნათელი ქვეყნის არსებაში. ამიტომ მათი თითქოსდა ტრაგედია — quasi-ტრაგედია — ფსევდოკლასიკურ ხასიათს ატარებდა და არ შეიძლებოდა ბერძნული გამხდარიყო.

ვიმეორებთ, ბელინსკი თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდშიც გამოირჩევა არა მარტო ორიგინალობით, არამედ, იდეალისტური

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1949 г., стр. 92.

² იქვე, გვ. 93.

კონცეფციის ისეთი განვითარებითაც, რომ გაგრძნობინებთ მოაზროვნეს, რომელიც იდეალიზმს ბოლომდე ვერ შერჩება. ამას მოწმობს თუნდაც ის გარემოება, რომ ბელინსკი თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდშიც კი ებრძოდა ხელოვნების იდეალისტური თეორიის მთელ რიგ დებულებებს. მაგალითად, ჯერ კიდევ 1836 წელს მ. ბაკუნინს ბელინსკი სწერდა: „სიმბოლოები და ალეგორიები ჩემთვის პოეზია კი არ არის, არამედ პოეზიის სრული უარყოფა და დამცირობაა“¹. შეუძლებელია თუნდაც ამ დებულებაში არ დავინახოთ რეალისტური ხელოვნების ის ტენდენცია, რომელიც შემდეგ თვით ბელინსკიმ სისტემად აქცია და შესძლო შეექმნა რეალისტური ხელოვნების მთელი თეორია. მაგრამ ბელინსკი მარტო თეორიით როდი დაკმაყოფილდა, მან დაიწყო ბრძოლა რუსეთში ნატურალური სკოლის გამარჯვებისათვის, რაც არსებითად რეალიზმისათვის ბრძოლას ნიშნავდა. ეს უკანასკნელი ორგანულად უკავშირდებოდა ფორმისა და შინაარსის ერთიანობისათვის ბრძოლას, თავდაპირველად თუმცა იდეალისტური გაგებით, მაგრამ თანდათან მატერიალიზმისაკენ სვლით, ისევე, როგორც მთელი რუსული ლიტერატურა კლასიციკური პერიოდიდან უფრო უახლოვდებოდა სინამდვილის არსებითს შოთხოვნილებებსა და ცხოვრების მღელვარე საკითხებს. ამიტომ სავესებით ბუნებრივი გვეჩვენება დიდი კრიტიკოსის მიერ უშინაარსო ფორმის კატეგორიული უარყოფა. მაგრამ ეს უარყოფა ცალმხრივი როდი იყო. პირიქით, ბელინსკი ებრძოდა უშინაარსო ფორმას, ისევე, როგორც უფორმო შინაარსს. „უშინაარსო ფორმა — უხამსობაა, ხშირად საკმაოდ ლამაზი; უფორმო შინაარსი — სიმახინჯეა, რომელიც ხშირად კაცს ტრაგიკული სიდიადით ანცვიფრებს, როგორც ძველი გერმანული სამყაროს მითოლოგია. მაგრამ ეს სიმახინჯე — რა დიდებულიც უნდა იყოს ის — უფორმო შინაარსია, მაშასადამე, იგი არის არა სინამდვილე, არამედ მოჩვენებითობა“². ამ თეზისის დაცვაში „გამოფხიზლებული“ ბელინსკი ყოველთვის თანმიმდევარი იყო, ყოველთვის თვლიდა, რომ არ ვარგა ის ხელოვნება, რომელიც გარკვეულ შინაარსს, ამასთან საზოგადოებრივ შინაარსს არ გამოხატავს; მაგრამ თუ ეს შინაარსი მოკლებულია თავის შესატყვის ფორმას, თუ მას არა აქვს გარკვეული მხატვრული დამუშავება, მაშინ ხელოვნებასა და ჩვეულებრივ რომელიმე ჰუმანიტარულ მეცნიერებას შორის საზღვარი იშლება, ხელოვნება იქცევა სოციოლოგიად ან მის რომელიმე განშტოებად.

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 623.

² იქვე, 33. 646.

ამიტომ უშართებულოდ უნდა ჩაითვალოს გაბატონებული შეხედულება, თითქოს ბელინსკი მხოლოდ მხატვრული თვალსაზრისით ამუშავებდა ხელოვნების საკითხებს, თითქოს მისთვის საინტერესო არ იყო და თითქოს იგი არც ცდილობდა ლიტერატურის იდეურ ანალიზს. ამ თვალსაზრისის ყველაზე სერიოზული დასაბუთება ბართლომე ზაიცემა სცადა თავის შედარებით ვრცელ წერილში „ბელინსკი და დობროლიუბოვი“¹, მაგრამ მიუხედავად მთელი რიგი გონებამახვილური დასკვნებისა, ზაიცემაც ვერ შესძლო დამაჯერებლად განევითარებინა თავისი დებულება, ვინაიდან თვით ბელინსკი არ იძლევა ამის არც საშუალებას და არც უფლებას.

ვაკვირდებით რა ღრმად და მეცნიერული თვალით ბელინსკის ვრცელ ლიტერატურულ შემოქმედებას, ჩვენ ყველგან ვამჩნევთ მისი ავტორის დიდ პატრიოტულ გრძნობას, რომელიც თავიდან ბოლომდე გასდევს როგორც კრიტიკულ სტატიებს, ისე ეპისტოლარულ მემკვიდრეობას. სწორედ ეს პატრიოტული გრძნობა უკარნახებდა მას სიამაყით განეცხადებინა 1840 წელს გამოქვეყნებულ თავის წერილში „მარლინსკის თხზულებათა სრული კრებული“, რომ „ჩვენ უკვე გვაქვს პოეზია, რომლითაც თამამად შეგვიძლია მეტოქეობა გავუწიოთ ევროპის ყველა ხალხის პოეზიასო“². ეს გრძნობა შთააგონებდა მას მიეჩნია, რომ რუსული „ხალხური ანუ უშუალო პოეზია სიმდიდრით არ ჩამორჩება აოც ერთი ხალხისას მსოფლიოში“, რომ რუსული „მხატვრული პოეზია, პუშკინის ქმნილებებში, გვერდით ამოუდგა ყველა საუკუნისა და ყველა ხალხის პოეზიას“³. ბელინსკის ჰქონდა ამ პატრიოტული განცხადებების სრული საფუძველი, ვინაიდან მან თვითონვე შესანიშნავად გამოაჩინა თავისი კრიტიკული წერილებით პუშკინი და ლერმონტოვი, გოგოლი და კანტემირი, როგორც თვითონვე უწოდებს, „მძლავრი დერჟავინი“, „ხალხური კრილოვი“, „რომანტიკული ეუკოვსკი“, „პლასტიკური ბატუშკოვი“, „იუმორისტული გრიბოედოვი“, „ილიადას“ უკვდავი მთარგმნელი გნედიჩი“, „ცოტად თუ ბევრად ბრწყინვალე და ძლიერი ტალანტები, როგორიც არიან ლომონოსოვი, ფონ-ვიზინი, ხემნიცერი, კაპნისტი, კარამზინი (როგორც მელექსე და რომანისტი), მერზლიაკოვი, ოზეროვი, დმიტრიევი, თავ. ვიაზემსკი, გლინკა (თ. ნ.), ხომიაკოვი, ბარატინსკი, იაზიკოვი, დავიდოვი (დენის), დელვიგი, პოლუეაევი, კოზლოვი, ვრონჩენკო, კოლცოვი, ნარეენი,

¹ В. Зайцев, Избр. соч., 1934 г., т. 1, стр. 159—202.

² В. Г. Белинский, Избр. соч., 1949 г., стр. 128.

³ იქვე, გვ. 128.

ზაგოსკინი, დალი (ლუგანელი კაზაკი) ოსნოვიანენკო, ალექსანდროვი (დუროვა), ველტმანი, ლაქეჩნიკოვი, პავლოვი (ნ. თ.), თავ. ოდოევსკი და სხვები, აგრეთვე „სუმაროკოვი, ხერასკოვი, პეტროვი, კნიაენინი, ბოგდანოვიჩი და სხვ.“, რომლებიც, მართალია, ბელინსკის აზრით ცდებოდნენ თავიანთი მოწოდების შეფასებაში, მაგრამ, ვინაიდან ლიტერატურა შემთხვევითი მოვლენა კი არ არის, არამედ, ისტორიულად ვითარდება, როგორც „ცოცხალი და ორგანიული“, მათაც გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდათ რუსული მწერლობის განვითარებისათვის. ამ აზრით მიაჩნია ბელინსკის, რომ „განვიხილავთ რა რომელიც არ უნდა იყოს ხალხის ლიტერატურას შეუძლებელია მისი განვითარება ჩამოვაშოროთ საზოგადოების განვითარებას“¹. ეს უთუოდ პროგრესული აზრი იყო, რომელსაც დიდი კრიტიკოსი იცავდა თავის წერილში, და ამ აზრს იგი იყენებდა მარლინსკის წინააღმდეგ ბრძოლაშიც, რათა შეემცილებინა მისი „ფსევდორომანტიკული“ გავლენა საზოგადოებაზე. ბელინსკი ამიტომაც იწუნებდა მარლინსკის მხატვრულ შემოქმედებას, შედარებით უკეთეს შეფასებას, აძლევდა რა მის კრიტიკულ წერილებს, თუმცა მათი განხილვაც ძალიან სერიოზულ შენიშვნებსა და ასევე სერიოზულ ნაკლთა მხილებას შეიცავს. შემოქმედებას რაც შეეხება, დიდი კრიტიკოსი პრინციპულად იმ თვალსაზრისს იცავს, რომ მხატვრული ნაწარმოები, თუ იგი ნამდვილად ქეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოებია, მკითხველის განცვიფრებას უნდა იწვევდეს თავისი ქეშმარიტი ხასიათით, ბუნებრიობით, სიმართლითა და სინამდვილით; მკითხველს ღრმად უნდა სჯეროდეს, რომ ის, რაც მოთხრობილია ან წარმოდგენილია მხატვრულ ნაწარმოებში, სწორედ ასე მოხდებოდა და სხვანაირად არც შეიძლებოდა. ეს იყო რეალისტური ხელოვნების უფლებათა დაცვა ბელინსკის მიერ, მისი შინაგანი არსობის ჩვენება და დასაბუთება იმისა, თუ რატომ იბრძოდა იგი რომანტიზმისა და კერძოდ მარლინსკის „ფსევდორომანტიზმის“ წინააღმდეგ, თუმცა, ვიმეორებთ, მარლინსკის კრიტიკულ ნაწერებს ბელინსკიმ შედარებით მაღალი შეფასება მისცა და აღიარა, რომ მათ ავტორს „მნიშვნელოვანი დამსახურება მიუძღვის რუსულ ლიტერატურაში“².

ეს იყო სწორი დასკვნა მარლინსკის ლიტერატურული მოღვაწეობიდან და ბელინსკის ჰქონდა ბრწყინვალე კრიტიკოსის ყველა საკირო პირობა ასეთივე სწორი დასკვნები გამოეტანა კრილოვის,

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1949 г., стр. 129.

² იქვე, გვ. 144.

კანტემირის, ბენედიქტოვის, კოლცოვისა და მთელ რიგ სხვა რუს მწერალთა შესახებ სპეციალურად დაწერილ სტატიებში. თუ რა ღრმად და ყოველმხრივ ამომწურავად აშუქებდა ბელინსკი რუსი მწერლების შემოქმედებას, ნათლად მოწმობს თუნდაც ამავე პერიოდში დაწერილი შესანიშნავი კრიტიკული წერილები დიდი რუსი მწერლის გოგოლის შემოქმედების შესახებ.

VI

ვრცელ წერილში „რუსულ მოთხრობასა და ბ-ნ გოგოლის მოთხრობებზე“, რომელიც 1835 წელს დაიბეჭდა, ბელინსკიმ მოგვცა „აწაბესკებისა“ და „მირგოროდის“ არა მარტო ვრცელი ლიტერატურული ანალიზი, არამედ, ძალიან მკაფიოდაც გვიჩვენა საერთოდ გოგოლის მხატვრული შემოქმედების ხასიათი. ყოველივე ეს მან მკიდროდ დაუკავშირა რომანის ლიტერატურული ეანრის საკითხის გარკვევას, პარალელს სხვა ეანრებთან, მხატვრული პროზის ისტორიას და თეორიას, რათა უფრო ნათელი გაეხადა მკითხველისათვის გოგოლის, როგორც რომანისტის, ღირსებასთან ერთად მისი ადგილი რუსული ლიტერატურის ისტორიაში. ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა ბელინსკის ცდა ლიტერატურულ ეანრთა წარმოშობა და ბატონობა მკიდროდ დაუკავშიროს საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებას, რასაც მოწმობს მისივე დებულება: იუვენალიც კი ჩვენს დროში სატირებს კი არა, მოთხრობებს დასწერდა, ასეთია ეპოქის მოთხოვნილებაო. სავსებით ადასტურებს რა ეპოქის ამ მოთხოვნილებას მოთხრობებზე, ბელინსკი ჩვეულებრივად განიხილავს იმდროინდელი მთელი რიგი პროზაიკოსის, მათ შორის მარლინსკის, პოგოდინის, პოლევოის, პავლოვის მოთხრობებს და თვითეულ მათგანს ახასიათებს თავისი შემოქმედების სპეციფიკის მიხედვით; ამავე დროს ცდილობს თვითეულ მათგანში ასევე დაინახოს ეპოქის მოთხოვნილების გამოვლენა და მისი ხორცშესხმა თვითეულის ნიქისა და უნარის მიხედვით. არსებითად ეს იყო მხატვრული ფორმის საკითხის დაყენება და ბელინსკიმაც არ დააყოვნა წამოეყენებია თავისი ცნობილი დებულება, რომ „ფორმა ყოველთვის მშვენიერია, როცა შეესაბამება იდეას“. სწორედ ამ თვალსაზრისით განიხილა მან მარლინსკის, ოდოევსკის, პოგოდინის, პოლევოის, პავლოვის, გოგოლის მოთხრობები, მიიჩნია რა ეს განხილვა, როგორც რუსული მოთხრობის მთელი ისტორია, შესაძლოა არა სრული, მაგრამ მაინც ისტორია.

რა იყო გოგოლის, როგორც შემოქმედის, უდიდესი ღირსება ბელინსკის აზრით? ის, რომ გოგოლი წარმოადგენდა „ნამდვილი ცხოვრების პოეტს“. ამ ნამდვილ ცხოვრებას ვხედავთ გოგოლის მოთხრობებში, მაგალითად, „ძველი დროის მემამულეებში“. ათანასე ივანეს-ძისა და პულხერია ივანეს ასულის ცხოვრების წარმოსახვაში ბელინსკიმ დაინახა გოგოლის განსაცვიფრებელი მხატვრული ტალანტი; სწორედ ამ ტალანტმა შეაძლებინა მას ცხოვრების ნამდვილი კემშარიტება მკიდროდ დაეკავშირებინა შემოქმედებითი გამოგონების სისადავესთან. როგორც მწერალი, გოგოლი ცხოვრების ერთგულია, და ამიტომაც, რომ მის შემოქმედებაში გასაოცარი მსგავსებით არის გამოსახული ყველა სახე, მოვლენა თუ ფაქტი. ვინც არ უნდა იყოს იგი, ივანე ნიკიფორეს-ძე, თუ დევგმირ ბულბას კოლოსალური ფიზიონომია, ნევის პროსპექტზე გამვლელი რუსი გლეხები თუ სხვა ვინმე, ყველგან ჩვენ ვხედავთ ცხოვრების არაჩვეულებრივი დამაჯერებლობითა და სიზუსტით გამოხატვას. თავისი შეხედულების დასამტკიცებლად ბელინსკის მოჰყავს ადგილები გოგოლის „ძველი დროის მემამულეებიდან“ და მკითხველს უჩვენებს ეს მართალი სურათები თუ რა ზომამდე წარმოადგენენ უმაღლეს პოეზიას. ბელინსკი იქვე აცხადებს, რომ მას დასჭირდებოდა სიტყვა-სიტყვით ამოწერა მთელი მოთხრობა, თუ შეეცდებოდა მიეთითებინა ყველა იმ ადგილზე, რომლებიც მოწმობენ გოგოლის მიერ აღწერილი ცხოვრების იდეის საეხებით ზუსტ გამოხატვას. ასე დიდი მხატვრული ნიჭით არის დაჯილდოებული გოგოლი.

მაგრამ რა წარმოადგენს მისი შემოქმედების ფორმას? ვთქვათ, რა არის ფორმა ჩვენს მიერ დასახელებული ნაწარმოებისა? გოგოლის „ძველი დროის მემამულეებს“ მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით ბელინსკი უწოდებს „ცრემლიან კომედიას;“ იქვე აღნიშნავს გოგოლის ორიგინალობის მთელ რიგ ნიშნებს, მათ შორის ისეთ დამახასიათებელსაც, როგორცაა მისი ინდივიდუალობიდან გამომდინარე კომიზმი, რომელსაც ყოველთვის თან ახლავს ღრმა სევდის გრძობა. ეს უკანასკნელი, ბელინსკის აზრით, ყოველთვის იმარჯვებს პირველზე, ისევე, როგორც ჩვენ ამას ვხედავთ უკვე დასახელებულ „ძველი დროის მემამულეებსა“ და „შეშლილის წერილებში“. მაგრამ უფრო გვიან, 1847 წელს, ბელინსკი სწერდა იმ დროს ახალგაზრდა ლიტერატორს კაველინს, რომ „ბულბა“, ისე, როგორც დანარჩენი თხზულებანი მოწმობენ შემდეგს: გოგოლი იმდენად ტრაგიკოსია, რამდენადაც კომედიოგრაფი, რომ ცალ-ცალკე ის იშვიათად გვევლინება თავის რონელიმე ნაწარმო-

ებში, უფრო ხშირად კი ის ორივეს ერთად განასახიერებს; რომ „სიტყვა კომიზში — ვიწროა გოგოლის ნიჭის გამოსახატავად. მასში კომიზშიც კი იმაზე მაღალია, რასაც ჩვენ მივეჩვიეთ კომიზში ვეწოდოთ“¹.

ბელინსკი რომ აქ სავსებით მართალია, და რომ ეს აზრი ბუნებრივად გამომდინარეობს მისი წინანდელი შეხედულებიდან, — დავას ვერ გამოიწვევს. ამას მოწმობს გენიალური კრიტიკოსის მიერ გოგოლის თხზულებების ანალიზი. მისი აზრით, მართალია, გარკვეული განსხვავება არსებობს „ძველი დროის შემამულეებსა“ და „ივანე ივანეს-ძესა და ივანე ნიკიტორეს-ძეს“ შორის, იმ მხრივ რომ პირველ მითხრობაში გამოყვანილი გმირები საცოდავ, ცარიელ, არარა ადამიანებთან ერთად წარმოადგენენ თავისებურად კეთილსა და გულლია არსებებს, მეორე მითხრობაში კი. ისევ არარა, ცარიელ ადამიანებს ზნეობრივად საზიზლარი სახე აქვთ, ვინაიდან „მათში ადამიანური არაფერია“. მაგრამ, ამ განსხვავების მიუხედავად, მათ შორის საერთო მაინც ბევრი შეინიშნება იმ ჰუმორის ფონზე, რომელსაც ბელინსკიმ „წმინდა რუსული, მშვიდი, გულლია“ ჰუმორი უწოდა. ეს ჰუმორი გასდევს გოგოლის მთელ შემოქმედებას და მისი ყველაზე დამახასიათებელი თვისება ცხოვრებაზე სწორ შეხედულებაში მდგომარეობს. ეს არ არის, როგორც ბელინსკი ამბობს, ცხოვრების კარიკატურული წარმოსახვა; ის ყველგან ერთნაირია, თავისთავს არასოდეს არ ღალატობს, მაშინაც კი, როდესაც გატაცებულია მის მიერ აღწერილი საგნის პოეზიით. ავილოთ, მაგალითად, გმირული ეპოპეა „ტარას ბულბა“ — ეს ვეებერთელა სურათი, რომელიც ბელინსკის მიაჩნია ჰომეროსის ყალმის ღირსად. „ტარას ბულბაშიც“ გმირული, საშინელი, ყრუანტელისმომგვრელი სურათების აღწერასთან ერთად, ავტორი გვიჩვენებს ისეთ პასაჟებსა და განწყობილებებს, რომლებიც ჩვენში ჰუმორის გრძნობას იწვევენ. საბოლოო ანგარიშით, ეს კომიზში ცხოვრების სიმართლის გამოხატვას ემსახურება და არ არის ავტორის უნარი ან მიდრეკილება ყველაფერში სასაცილო დაინახოს. ის ხატავს საგნებს ისე, როგორიც ცხოვრებაშია, თუმცა ბელინსკი აქ ცდება, როცა გოგოლს მიაწერს სურათების ყოვლად უმიზნო გამოხატვას — თითქოს მას არ აინტერესებდეს საგნების მდგომარეობა და ხატავდეს მათ მხოლოდ სიამოვნებისათვის. ასევე ვერ გავიზიარებთ ბელინსკის დებულებას, რომ გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“-ის შემდეგ თითქოს მას არ ეგულება

¹ В. Г. Белинский, О Гоголе, 1949 г., стр. 447—448.

სხვა თხზულებანი რუსულ ენაზე, რომლებიც ისე მოქმედებდნენ მკითხველებზე ზნეობრივი სისპეტაკით, როგორც გოგოლის მოთხრობები; ბელინსკის შეეძლო და კიდევაც უნდა დაესახელებინა აქ პირველყოვლისა პუშკინი, რომლის შემოქმედებაც მან ზნეობრივი სისპეტაკის თვალსაზრისით ყველაზე მაღლა დააყენა, მაგრამ უკვე ცოტა უფრო გვიან, თავის სახელგანთქმულ თერთმეტ წერილში „ალექსანდრე სერგეის-ძე პუშკინი“. რაც შეეხება „ტარას ბულბას“ შედარებას „ილიადასთან“, ჩვენ ვფიქრობთ, ამ შედარებას მხოლოდ ის აზრი ჰქონდა, რომ დაესურათებინა მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში ეპოსის ახალი სახით არსებობა. და ბელინსკიმ კიდევაც სცადა ეჩვენებინა, რომ რომანი მართლაც ახალი დროის ეპოსია, თუმცა ამ შედარების ხელოვნურობას, ეტყობა, თვითონვე ხედავდა, რასაც მისივე სიტყვები მოწმობენ: გაცილებით აღვილია გრძნობდღე და გესმოდეს მშვენიერება, ვიდრე აიძულო სხვები გრძნობდნენ და ესმოდეთ იგი. ყოველ შემთხვევაში, ბელინსკიმ შესანიშნავად ცხადპყო გოგოლის მხატვრული ტალანტი, შემოქმედებითს გარიჟრაჟზევე მას მიაკუთვნა უდიდესი პოეტის, გენიოსის პოეტის სახელი, აღნიშნა მისი არაჩვეულებრივი, ძლიერი, მაღალი ნიჭი, დააყენა იგი ლიტერატურისა და პოეტების მეთაურად, მიაკუთვნა რა პუშკინის მიერ დატოვებული ადგილი. ეს ადგილი მართლაც უნდა დაეკავებინა იმ ადამიანს, რომელიც ცხოვრების სინამდვილეს წარმოსახავდა, ვინაიდან, როგორც ბელინსკი ამბობდა, სადაც ცხოვრებაა, იქ პოეზიაა, გოგოლი კი ცხოვრებასთან იყო, ამავე დროს, როგორც ცხოვრების გამომხატველი ქეშმარიტი პოეტი.

ასეთ მაღალ შეფასებას აძლევდა ბელინსკი გოგოლის მხატვრულ ტალანტს და შემთხვევითი არ იყო, რომ წერილშიც „ჩიჩიკოვის თავგადასავალი ანუ მკვდარი სულები“, იგი კვლავ აღნიშნავდა გოგოლის არაჩვეულებრივ ნიჭს, რომელსაც პირველი გამოჩენისთანავე, მართალია, მხურვალე თაყვანისმცემლები აღმოუჩნდნენ, მაგრამ მისი სახით ყველამ როდი დაინახა დიდი მწერალი. ეს არც იყო გასაკვირი, ვინაიდან გოგოლმა პირველმა შეხედა გაბჭდულად და პირდაპირ რუსულ სინამდვილეს, ხოლო თუ ამას დაეუმატებთ, როგორც ბელინსკი ამბობს, ღრმა ჰუმორსა და დაუსრულებელ ირონიას, ადვილი წარმოსადგენია, რომ საზოგადოებას უფრო შეეძლო შეეყვარებინა იგი, ვიდრე გაეგო. ასეა თუ ისე, ცხოვრების სინამდვილე არაჩვეულებრივი ოსტატობით გამოიხატა გოგოლის „მკვდარ სულებში“ და გამოიხატა იმავე შემოქმედებითი პრინციპებით, რა პრინციპებითაც მის ადრინდელს

თხზულებებში. ვკითხულობთ ამ ნაწარმოებს და ვგრძნობთ, რომ აქაც გოგოლი არ ლალატობს ჰუმორის გრძნობას, აქაც იგივე დაუსრულებელი ირონიაა, რასაც ბელინსკი ამ პოემის თვისებად მიიჩნევს. მაგრამ, განმარტავს რა „მკვდარი სულების“ მხატვრულ ღირსებას, კერძოდ იმას, რომ ამ ნაწარმოებით სრული დატკბობა შეუძლიათ იმ ადამიანებს, ვისთვისაც მისაწვდომია ნაწარმოების აზრი და მხატვრული შესრულება, ყოველივე ეს კი დაკავშირებულია ჰუმორთან, ხოლო ჰუმორი მარტოოდენ ღრმა და ძლიერ განვითარებული სულის მქონე ადამიანებისათვის არის მისაწვდომი, ბრბოს იგი არ ესმის და არ უყვარს, ამიტომ „მკვდარი სულები“ ყველასათვის გასაგები არ იქნებაო, — ჩვენ გვგონია, ბელინსკი აქ ცდება, ვინაიდან ის მეტისმეტად ართულებს ამ საკითხს და მეტისმეტად დიდ, შეიძლება ითქვას, პირდაპირ ჩინურ კედელს აშენებს ჰუმორის გაგებაში. ასე რომ არ იყოს, მაშინ „მკვდარი სულების“ წარმატება ძალიან საეჭვო იქნებოდა, მისი წარმატება კი ნამდვილად დიდი იყო, რასაც მოწმობს თვით ბელინსკის მეორე წერილი „რამდენიმე სიტყვა გოგოლის პოემაზე ჩიჩიკოვის თავგადასავალი ანუ მკვდარი სულები“.

ამ წერილში ბელინსკიმ მკაცრად გააკრიტიკა კონსტანტინე აქსაკოვის ბროშურა გოგოლის რომანზე; გააკრიტიკა იმიტომ, რომ საჭიროდ ჩასთვალა გამოეაშკარაებინა აქსაკოვის ძირითადი დებულებების უმართებულობა: რომ თითქოს ისტორიულად ეპოსი კი არ განვითარდა რომანად, არამედ, პირიქით. დაეცა რომანამდე და მხოლოდ გოგოლმა „მკვდარი სულებით“ აღადგინა ეს ძველი ეპოსი, მოგვცა რა თავისი რომანით მეორე „ილიადა“. ბელინსკი ებრძვის აქსაკოვის ამ დებულებებს. მას მიაჩნია, რომ რომანი არის არა ძველი ეპოსის დამახინჯება, როგორც ამას აქსაკოვი ფიქრობდა, არამედ თანამედროვე ეპოსი, ისევე როგორც თანამედროვე კაცობრიობა არ წარმოადგენს ძველი საბერძნეთის დამახინჯებას. ასე ფიქრობს ბელინსკი და ჩვენ აჭარაფერს ვიტყვი იმის შესახებ, რომ ჯერ კიდევ ჰეგელს, თავის „ლექციებში ესთეტიკის შესახებ“ განიხილავდა რა ძველ ეპოსს, რომანი მიაჩნდა ეპოსის განვითარებულ, თანამედროვე სახედ. ეტყობა, როგორც ჰეგელის ფილოსოფიის საფუძვლიანი მცოდნე, ბელინსკი იცნობდა ეპოსს-რომანის ამ საკმაოდ გავრცელებულ თეორიას, რასაც მოწმობს 1841 წელს გამოქვეყნებული მისი დიდი წერილი „პოეზიის დაყოფა გვარებად და სახეებად“, სადაც პირდაპირ არის მითითებული, რომ „ჩვენი ღროის ეპოპეა არის რომანი“. მაგრამ ნურავენ იფიქრებს, თითქოს აქსა-

კოვის კრიტიკას ამ დროს ბელინსკი ახდენდა ჰეგელის თეორიის დასაცავად; პირიქით, მისი მიზანი იყო ნათლად ეჩვენებინა, რომ ეანრების ისტორიაც და თეორიაც, როგორც ეს დასაბუთებულია წერილში — „პოეზიის დაყოფა გვარებად და სახეებად“, სხვა დასკვნას ვერ მოგვეცემს, გარდა იმ დასკვნისა, რომ თუ რომანის ისტორიულ ძირებს გამოვეყიდეებით, აუცილებლად ეპოსთან მივალთ. მაგრამ ეს ეპოსის დამახინჯება კი არა, ისტორიული ქეშმარტიების აღიარება იქნება. ამ ისტორიული ქეშმარტიების ძიებამ ბელინსკი ბუნებრივად მიიყვანა უფრო მნიშვნელოვან საკითხთან, კერძოდ, იმ საკითხთან, რომ გოგოლის „ეპოსის“ ხასიათის გამორკვევა შეეფარდებინა პუშკინის მხატვრულ შემოქმედებასთან და გამოეტანა სადავო დასკვნა, რომ „მკვდარი სულების“ ავტორს უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს რუსული საზოგადოებისათვის, ვიდრე პუშკინს, ვინაიდან გოგოლი უფრო მეტად სოციალური, და მასასადაამე, უფრო თავისი დროის სულისკვეთების პოეტი; მასში წმინდა რუსული უფრო მეტია; ამას მოწმობს, მისი აზრით, ის გარემოება, რომ თუ პუშკინის შემოქმედების ძალიან მცირე ნაწილის გადათარგმნა მაინც მოსახერხებელია უცხო ენებზე, გოგოლის შემოქმედებიდან თითქმის არაფრის თარგმნა არ შეიძლება. ასეთია ბელინსკის დასკვნა. შეუძლებელია ეს დებულება სადავო არ იყოს, თუმცა არც ის შეიძლება, რომ მისი ერთი ნაწილი არ გავიზიაროთ, კერძოდ ის ნაწილი, რომელიც გოგოლის შემოქმედების სპეციფიკას, მის სოციალურ-ეროვნულ ხასიათს აღნიშნავს. აქ ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ, რომ თვით ბელინსკიმ განავითარა შემდეგ მოსაზრება, რომელიც ამ თვალსაზრისს ეწინააღმდეგებოდა. ბოტკინისადმი 1840 წლის 13 ივნისს გაგზავნილ წერილში ახასიათებდა რა ლერმონტოვს, ბელინსკი წერდა: „ლერმონტოვი დიდი პოეტი: მან გააობიექტურა თანამედროვე საზოგადოება და მისი წარმომადგენლები. ამან ჩემში აღძრა აზრი, თუ რა განსხვავებაა პუშკინსა და გოგოლს შორის, როგორც ნაციონალურ პოეტებს შორის. გოგოლი დიდია, როგორც ვალტერ-სკოტი, კუპერი; შესაძლოა მისმა შემდგომმა ქმნილებებმა დაამტკიცონ, რომ იგი მათზე უფრო მაღლაც კი დგას. მაგრამ მხოლოდ პუშკინია ჩვენი ისეთი პოეტი, რომლის კრილობებში შეგვიძლია ჩავდეთ თითები, რათა ჩვენი კრილობების ტკივილი ვიგრძნოთ და მათ ვუმკურნალოთ. ლერმონტოვიც ამის იმედს იძლევა“¹. მკითხველი ხედავს, რომ ეს თვალსაზრისი უპი-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 635.

რისპირდება პირვანდელს და იგი გაცილებით უფრო სწორია, ვიდრე პირველი.

მომდევნო სტატიაში — „განმარტება განმარტებაზე გოგოლის პოემა „მკვდარი სულების“ გამო“ ბელინსკიმ აქსაკოვის პასუხის პასუხში კიდევ უფრო მეტი არგუმენტები წარმოადგინა ეპოსისა და რომანის საკითხზე, მაგრამ ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია საკუთრივ გოგოლის მხატვრული შემოქმედების ღრმა კრიტიკული ანალიზი, ერთის მხრივ, და იმის მკაფიოდ ჩვენება, მეორეს მხრივ, თუ რაში მდგომარეობს გოგოლის კომიკური ნაწარმოების ტრაგიკული მნიშვნელობა, რასაც „მკვდარი სულები“ გამოჰყავს ჩვეულებრივი სატირული თხზულებების რიგიდან და აყენებს ჰუმანიტარულად დიდი მხატვრული ქმნილებების გვერდით. მიუხედავად თავისი მცდარი დებულებისა, რომ „ისტორიაში ნახტომები არ არის“, ბელინსკი მთელ რიგ შემთხვევაში მაინც სწორად განმარტავს ჟანრების ისტორიას და აქსაკოვთან კამათში სიმართლე მის მხარეზეა, თუმცა თვითონაც ზოგიერთ ისეთ დებულებას აყენებს, რომელიც ძველ დროსაც მცდარი იყო, და ახლაც მცდარია. ყოველივე ეს, ვიმეორებთ, ბელინსკის ხელს არ უშლის სავსებით სწორად დაინახოს გოგოლის დიდებულება და გენიალობა მის ერთგულებაში სინამდვილისადმი, მაშასადამე, მისწრაფებაში, გააობიექტუროს თავისი თანამედროვე სინამდვილე, ერთი სიტყვით, გოგოლის მხატვრული მოღვაწეობა მიიჩნიოს სინამდვილისადმი ერთგულებად და ამაში დაინახოს მისი გენიალურობის ნიშანი. გამომდინარე აქედან, დიდი მხატვრების საზომად გამოაცხადოს იდეა, შინაარსი, შემოქმედებითი გონება და ყოველივე ეს ასე კარგად აღმოაჩინოს გოგოლის მხატვრულ შემოქმედებაში.

VII

როგორც ბელინსკის ბიოგრაფიიდან ცნობილია, დიდ კრიტიკოსს განზრახული ჰქონდა დაეწერა ვრცელი ნაშრომი რუსულ ლიტერატურაზე და გამოეცა ცალკე წიგნად. ამ ნაშრომის სახელწოდება მას უკვე მოფიქრებული ჰქონდა, ხოლო წერილების სერია დაწყებული. წიგნის სახელწოდებად ბელინსკის შეურჩევია „რუსული ლიტერატურის კრიტიკული ისტორია“. ამ წიგნში სხვა წერილებთან ერთად უნდა შესულიყო 1841 წელს დაწერილი ნაშრომები: „პოეზიის დაყოფა გვარებად და სახეებად“, რომელიც ნაწილობრივ ჩვენ ზევით განვიხილეთ, და „ხელოვნების იდეა“, რომელიც ავტორს დაუმთავრებელი და გამოუქვეყნებელი დარჩა. პირველად იგი მხოლოდ 1862 წელს დაიბეჭდა კ. სოლდატენკო-

ვისა და ნ. შჩეპკინის მიერ გამოცემულ ბელინსკის თხზულებათა კრებულში¹. ვინაიდან ეს წერილები ხელოვნების თეორიას განეკუთვნებიან, ერთმანეთის გაგრძელებას თუ დამატებას წარმოადგენენ, ჩვენც ერთად განვიხილავთ, რომ მკითხველმაც უფრო სრული წარმოდგენა მიიღოს ორივე ნაშრომში აღძრულ საკითხებზე.

პირველი წერილი — „პოეზიის დაყოფა გვარებად და სახეებად“, პირველყოფლისა იმით არის საინტერესო, რომ იდეალისტური კონცეფციის მიუხედავად, ბელინსკი მაინც პოეტიკისა და ესთეტიკის მთელ რიგ პრობლემებს თვით იდეალიზმის საწინააღმდეგო თვალსაზრისით აშუქებს, თუმცა გზადაგზა ძალიან ხშირად მიმართავს ციტირებას ეან-პოლ რიხტერიდან, რომელსაც „გერმანიის სახელგანთქმულ პოეტ-მოაზროვნეს“ უწოდებს. უკვე ამ წერილში ბელინსკი პირველად უახლოვდება ხელოვნების იმ საყოველთაოდ ცნობილ განმარტებას, რომელიც მან მეორე წერილში — „ხელოვნების იდეა“ მოგვცა; ეს მიახლოება იმით გამოიხატა, რომ მან პოეზია მიიჩნია ისეთ მოვლენად, რომელიც იდეის აზრს სავსებით გარკვეულ, პლასტიკურ სახეებში განახორციელებს. ამ დებულებამ შემდგომი განვითარება ჰპოვა ხელოვნების იმ ახალ განმარტებაში, რომელიც ბელინსკიმ „ხელოვნების იდეაში“ წამოაყენა. ეს არის განმარტება, თავის დროზე სავსებით გაზიარებული პოტებნიასა და პლესხანოვის მიერ, ხოლო შემდეგ ძალიან გავრცელებული ლიტერატურაში, განმარტება, რომელიც გამოხატულია სიტყვებით: „ხელოვნება არის კეშმარტივების უშუალო შეგრძნება ანუ აზროვნება სახეებში“. მართალია, ამ განმარტებას ბევრი დაუპირისპირდა, ბევრმა იგი არ გაიზიარა, აღმოჩნდნენ კიდევ „შემკეთებლები“, რომლებმაც მოითხოვეს ნაცვლად სიტყვისა „სახეებში“ ყოფილიყო „სახეებით“ ან კიდევ „სახეების“, რათა ხაზი გასმოდან მხატვრულ სახეს არა მარტო როგორც აზრის გამოხატვის სპეციფიკურ საშუალებას, არამედ იმასაც, რომ თვით მხატვრული სახეც გარკვეულ, სპეციფიკურ ლოგიკურ კატეგორიას წარმოადგენს, რამდენადაც თვითონაც აზრს გამოხატავს, და მაშასადამე, მარტოდღენ საშუალება კი არ არის, არამედ, თვითონაც გამოხატულია. მაგრამ დროთა სვლაში ბელინსკის დებულება მაინც უცვლელი დარჩა, ვინაიდან მის ავტორს მხატვრული სახე, როგორც საშუალება, არასოდეს არ მოუწყვეტია სპეციფიკური ლოგიკური კატეგორიისათვის, პირიქით,

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 665.

პირველს ყოველთვის განიხილავდა, როგორც აზრის გამომხატველს. ეს იყო სრულიად ახალი, ორიგინალური, ღრმადმეცნიერული და უაღრესად ლაკონიური განმარტება, რომლის მსგავსი იმ დროის ლიტერატურაში არ არსებობდა, თუმცა ხელოვნებისა და პოეზიის რაღაც კავშირს მხატვრულ სახესთან ესთეტიკური აზროვნება საუკუნეების მანძილზე გრძნობდა, მოყოლებული სოკრატე — პლატონის ეპოქიდან ჰეგელამდე, თვით ჰეგელის ჩათვლით. მაგრამ არ იყო განმარტება, არ იყო ფორმულა, არ იყო ის, რაც მსოფლიო ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში პირველად ბელინსკიმ გააკეთა. ამ მხრივაც ბელინსკიმ უდიდესი ღვაწლი დასდო მთელი ესთეტიკური აზროვნების ისტორიას. მის დამსახურებად ისიც უნდა ჩაითვალოს, რომ წამოყენებული ფორმულა იყო მკაფიო, ზუსტი, ლაკონიურად და გასაგებად გამოთქმული.

პირველ წერილში ბელინსკი იცავს შეხედულებას, რომ პოეზია არის ხელოვნების უმაღლესი გვარი, ხოლო დრამატული პოეზია წარმოადგენს საერთოდ პოეზიის უმაღლეს გვარს, ხელოვნების გვირგვინს. მიაჩნია რა დრამატული პოეზია ურთულეს ხელოვნებად, რაშიაც ბელინსკი სავსებით მართალია, ამავე დროს, შესაძლოა ისტორიული ფაქტების გათვალისწინების საფუძველზე, იმის საფუძველზეც, რომ ეპოსთან შედარებით ტრაგედიას მაღლა აყენებდნენ ანტიკური ესთეტიკოსებიც (პირველყოფლისა არისტოტელე „პოეტიკაში“), დიდი კრიტიკოსი ფიქრობს. რომ ხელოვნებათაგან ყველაზე რთულ დარგს — დრამას პოეზიის უმაღლესი გვარის ტიტული უნდა მიეცეს და იწოდებოდეს ხელოვნების გვირგვინად¹. არსებობს ეპიური, ლირიკული და დრამატული პოეზია. პირველი ორი ერთმანეთის დიამეტრალურად საწინააღმდეგო მოვლენებია, დრამატული პოეზია კი წარმოადგენს ორივეს შერწყმას (კონკრეციას) ცოცხალ და დამოუკიდებელ მესამეში². პირველი ობიექტური პოეზიაა, მეორე — სუბიექტური, ხოლო მესამე — ეპიურის ობიექტურობისა და ლირიკულის სუბიექტურობის — ამ ურთიერთსაწინააღმდეგო ელემენტების შერიგება, ის, რომ იგი არ არის არც ლირიკა, არც ეპოსი, არამედ არის სრულიად ახალი მესამე — დრამა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს პირველი ორის დამცირებას. პირიქით, ბელინსკი იმ აზრისაა, რომ დაიცვას შეხედულება, რომლის მიხედვითაც ლირიკა არის ყოველგვარი პოეზიის სიცოცხლე და სული, არის პოეზიის პოეზია, რომ უღირისმოდ

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 162.

² იქვე, გვ. 163.

ეპოპეაც და დრამაც მეტისმეტად პროზაიკულნი და გულგრილნი იქნებოდნენ თავიანთი შინაარსისადმი, ისევე, როგორც ნელნი, უმოძრაონი და მოქმედებით ღარიბნი, თუ ლირიზმი მათ გაბატონებულ ელემენტად გადაიქცევა¹. ამასთან, ბელინსკის მოჰყავს მაგალითები, როცა ეპოსში იჭრება დრამა, როგორც მაგალითად, გოგოლის „ტარას ბუღბაში“, პუშკინის „პოლტავაში“, და პირიქით. დრამაში იჭრება ეპოსი, როგორც მაგალითად, სოფოკლეს ქმნილებაში „ანტიგონე“, რომელშიაც მთავარი მოქმედი გმირის ანტიგონეს სახით განხორციელებულია ოჯახურობის ბუნებრივი უფლების იდეა.

ამ ძირითადი სახელმძღვანელო პრინციპების მიხედვით, ბელინსკი განიხილავს არა შარტო ჰომეროსის, ვირგილიუსის, არისტოს, ტასოს, მილტონის, შექსპირის, ბაირონის, გოეთეს, პუშკინის თხზულებებს, ინდურ პოემებს „მაჰაბჰარატასა“ და „რამაიანას“, არამედ, ვალტერ სკოტისა და ფენიმორ კუპერის რომანებსაც და კიდევ სხვა მრავალ ნაწარმოებს. საყურადღებო ის არის, რომ უკვე დასახელებული ინდური პოემები, რომლებიც ქრონოლოგიურად წინ უსწრებენ ჰომეროსის ეპიურ პოემებს, ბელინსკის არ მიაჩნია ისეთ ნაწარმოებებად, რომლებიც ჰომეროსის ეპოსთან შედარებას გაუძლებდნენ, მაგრამ მხოლოდ იმ მოტივით, რომ ისინი ადრე, ხელოვნების განვითარების იმ სტადიაზე შეიქმნენ, როცა ხელოვნება ჯერ კიდევ მიისწრაფვოდა თავისი განხორციელებისაკენ, შაშასადამე, ჯერ კიდევ არ აკმაყოფილებდა პოეზიის ყველა მოთხოვნილებას. რა თქმა უნდა, ბელინსკი მართალია, როცა ჰომეროსის ეპოსს მაღლა აყენებს, ვიდრე „მაჰაბჰარატასა“ და „რამაიანას“, ისევე, როგორც იგი მართალია „ნიბელუნგების“ კრიტიკაში, მაგრამ მისი თვით მოტივი სწორი არ არის, და გამომდინარეობს იმ იდეალისტური ფილოსოფიიდან, რომელსაც მაშინ ბელინსკი იცავდა; იმ ფილოსოფიიდან, რომლის მიხედვითაც ხელოვნების განვითარების პირველი სტადია წარმოადგენს იდეის მიერ თავისი ფორმის ძიებას, მაგრამ არა პოვნას ხელოვნებაში. აქვე ჩვენ გვხვდება ბელინსკის ცნობილი სიტყვები ბერძნული ხელოვნების საკაცობრიო მნიშვნელობის შესახებ, რომლებიც ძალიან მოგვაგონებენ მარქსის სიტყვებს ამავე საკითხზე. „Грехи.— წერდა ბელინსკი, — эпохою своего младенчества, выразили младенчество целого человечества, как полные и достойные его представители, — и в поэмах Гомера человечество вспоминает

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 165.

ს უმილენიემ ო სვთლოი ეპოხე სვოეო სობსთვნიეო (ა ნე გრეჩესკოე თოლკო) მლადენჩესთვა“¹.

ჩვენ აქ აღარ შევეხებით ეპოსისა და რომანის საკითხს, რომელსაც ბელინსკი დაწვრილებით განიხილავს, ვინაიდან გოგოლის შემოქმედების დახასიათების დროს ამ თემაზე საკმაოდ ვილაპარაკეთ, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ძნელია გავიზიაროთ ბელინსკის დებულება, თითქოს რომანი თავისი მაღალი მხატვრული განვითარებით დავალებულია ვალტერ სკოტისაგან, რომ მანამდე ისინი მხოლოდ ეპოქას აკმაყოფილებდნენ, შემდეგ კი კვდებოდნენ თვით ეპოქის აღსასრულთან ერთად, და რომ ამ მხრივ გამონაკლისს მხოლოდ სერვანტესის „დონ-კიხოტი“ წარმოადგენს. არაფერს ვიტყვით სერვანტესზე. მისი უკვდავი რომანი უფრო მეტი ქების ღირსიცაა, მაგრამ ვალტერ სკოტს, მისი დიდი მხატვრული ნიჭის მიუხედავად მაინც ვერ მივიჩნევთ ევროპული რომანის ისეთ განმავითარებლად, როგორც ბელინსკის ჰგონია, მით უფრო, რომ ისტორიულად უკანონობა იქნება გვერდი ავუაროთ რენესანსის ეპოქის რომანისტებს (მაგალითად, რაბლეს), რომლებმაც შუასაუკუნეების შემდეგ პირველებმა შექმნეს ახალი რომანი. ბელინსკი შემდეგ ამტკიცებს, რომ ეპიური პოეზიის ისეთი გვარი, როგორიცაა იგავი, თავის უმაღლეს განვითარებას ფრანგულსა და რუსულს პოეზიაში აღწევსო. ასახელებს ლაფონტენსა და კრილოვს. არც ეს დებულება შეიძლება სავსებით გავიზიაროთ. სამაგეროდ, იგი სავსებით მართალია, როცა კრილოვს მაღალ შეფასებას აძლევს და უწოდებს მას „ხალხური იგავების ჭეშმარიტად გენიალურ შემოქმედს“².

მოსალოდნელი იყო, რომ ბელინსკი უფრო დაწვრილებით განიხილავდა დრამატიულ პოეზიას, რომელსაც მან ესოდენ მაღალი შეფასება მისცა, მაგრამ ასე არ მოხდა. ეს არ მომხდარა შექსპირის მიმართაც კი, რომელსაც მან „დრამის ჰომეროსი“ უწოდა, ხოლო მისი დრამა მიიჩნია, როგორც „ქრისტიანული დრამის უმაღლესი პირველსახე“³. ამას ხელი არ შეუშლია ბელინსკისათვის მაინც საკმაო ყურადღება მიექცია ტრაგედიისა და კომედიის ურთიერთმიმართების საკითხზე და გამოეტანა დასკვნა, რომ კომედიაში ადგილი აქვს ცხოვრების მიერ თავისივე თავის უარყოფას, რამდენადაც კომედიის არსი ის არის, რომ მასში გამოხატული ცხოვრება წარმოადგენს წინააღმდეგობას ცხოვრების მოვლენებსა

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 178.

² იქვე, გვ. 183.

³ იქვე, გვ. 190.

და ცხოვრების თვით არსს, დანიშნულებას შორის. თუ ტრაგედია პოეზიის მზის შემობრუნების პუნქტია, — მისი აპოგეა, კომედია წარმოადგენს მის ჩასვლას, ისევე, როგორც ძველი ბერძნებისათვის კომედია იყო პოეზიის სიკვდილი. ბელინსკი აქ მართალი იყო ისტორიული ფაქტების მიმართ, მაგრამ ცდებოდა საერთოდ კომედიის მნიშვნელობის ძალიან დამცირებაში, თუმცა ეს იქვე გაასწორა. როგორც კი ახალ ეპოქას შეეხო, და აღნიშნა, რომ ახალ დროში კომედიას ასეთი სამწუხარო მნიშვნელობა ხელოვნებისათვის აღარა აქვს; მას შეუძლია ტრაგედიასთან ერთად განვითარდეს და „წინაც კი უსწრებდეს მას ხელოვნების ისტორიულ განვითარებაში“¹.

აქედან გამომდინარე, ბელინსკი აღფრთოვანებით აღნიშნავდა, რომ მხატვრული კომედიის უმშვენიერეს ნიმუშს გოგოლის „რევიზორი“ წარმოადგენს; ხოლო გრიბოედოვის „ვაი ქკუისაგან“, რომელიც მხატვრულ კომედიამდე ამაღლებულ დიდაქტიკურ კომედიად მიიჩნია, გამოაცხადა ამ გვარის „უმაღლეს ნიმუშად“ და „გენიალური ადამიანის უკეთილშობილეს ქმნილებად“, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, როგორც ჩვენი ლიტერატურის, ისე ჩვენი საზოგადოებისათვის. დასასრულ ბელინსკი დასძენდა, რომ ორივე კომედია „რევიზორი“ და „ვაი ქკუისაგან“ უკვდავია, ვინაიდან ქეშმარიტად მხატვრული კომედია, მასში გამოხატული საზოგადოების ჩვევათა ცვლილების შედეგად, არასოდეს არ დიძველდება.

თავისი წერილი ბელინსკიმ დაამთავრა იმის აღნიშვნით, რომ „პოეზია ლაპარაკობს არა აღწერებით, არამედ სურათებითა და სახეებით; პოეზია არ აღწერს და არ გადმოწერს საგანს, არამედ ჰქმნის მას“. ეს არის დებულება, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება მეორე წერილში დაყენებულ საკითხს, და ამგვარად შემაერთებელ ხიდსა დებს „ხელოვნების იდეასთან“, რომელიც სწორედ ხელოვნების განმარტებით იწყება. ჩვენ ეს განმარტება ზემოთ უკვე შოვებისენიეთ და ამიტომ აქ აღარ შევხებით. აღნიშნავთ მხოლოდ რამდენიმე საკითხს, ვინაიდან წერილი „ხელოვნების იდეა“ ამ მხრივაც იმსახურებს თანამედროვე მკითხველის ყურადღებას, კერძოდ, ნათლად რომ წარმოვიდგინოთ, თუ რა პირობებში წინაოყენა ბელინსკიმ ხელოვნების თავისი ცნობილი განმარტება. მაგრამ ვიდრე ეს საკითხები განხილვის საგნად გადაიქცეოდნენ, ჩვენ გვევალება მივუთითოთ, რომ მთელს წერილში ძალიან აშკარად ჩანს ბელინსკის იდეალისტური კონცეფცია. მთელი სამ-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 191.

ყარო მას წარმოდგენილი აქვს. როგორც მხოლოდ აზროვნება. ყველაფერი არსებული. — აზრობს ბელინსკი, — ყველაფერი, რაც არის, ყველაფერი, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ მატერიასა და სულს, ბუნებას, ცხოვრებას, კაცობრიობას, ისტორიას, მსოფლიოს სამყაროს, ყველაფერი ეს არის აზროვნება¹. ყველაფერი არსებული. მსოფლიო ცხოვრების მთელი ეს დაუსრულებელი მრავალფეროვნება მოვლენებისა და ფაქტებისა ბელინსკისათვის ამ დროს სხვა არაფერია. თუ არა აზროვნების ფორმები და ფაქტები. მაშასადამე. — დასძენს ბელინსკი, — არსებობს მხოლოდ ერთი — აზროვნება და აზროვნების გარეშე არაფერი არ არსებობს². ეს აზროვნება ბელინსკისათვის არის მოქმედება, ხოლო რაკი მოქმედება აუცილებლად გულისხმობს მოძრაობას, მაშასადამე, აზროვნებაც გულისხმობს მოძრაობას, და ბელინსკი ამტკიცებს, რომ აზროვნება მდგომარეობს აზრის დიალექტიკურ მოძრაობაში ანუ განვითარებაში თავისივე თავიდან, რომ ეს მოძრაობა ანუ განვითარება არის აზროვნების სიცოცხლეს და არსებაც, რომ მათ გარეშე არ იქნებოდა მოძრაობა. არამედ იქნებოდა რაღაც მკედარი, ქაოტიური მდგომარეობა, რომელიც აღწერილი აქვს ბაირონს „შილიონის ტუსაღში“, მდგომარეობა, რომლის დროსაც იყო უზნელო წყვილიადი, იყო სიცარიელის უფსკრული, რომელსაც არ ჰქონდა განვითარება და საზღვრები, იყო უსახო სახეები, იყო რაღაც საშინელი მსოფლიო, რომელსაც არ ჰქონდა ცა, სინათლე და მნათობები: დრო, დღეები და წლები: განგება, სიკეთე და უბედურებანი; არც სიცოცხლე, არც სიკვდილი; იყო რაღაც მსოფლიო უმოძრაო, მოღუშული და მუნჯი.

ასე იდეალისტურად ეხატებოდა ყველაფერი ბელინსკისაც, რომელმაც აზროვნების გამოსავალ პუნქტად მიიჩნია ღვთაებრივი აბსოლუტური იდეა, რომლის განვითარებაშიც თავისივე თავიდან დაინახა თვით აზროვნების განვითარება, უმაღლესი (ტრანსცენდენტალური) ლოგიკისა და მეტაფიზიკის კანონების მიხედვით³. ეს იდეალისტური დებულებანი ქვევით ბელინსკიმ კონკრეტული მაგალითებითაც სცადა ცხადეყო, დაიცვა რა იდეალისტურ-მეტაფიზიკური შეხედულება, რომ არსად ნახტომები არ არის, ყველაფერი წარმოადგენს ღვთაებრივი იდეის განვითარებას მკაცრი თანმიმდევრობით⁴. აქედან გამომდინარე ბელინსკი აყენებდა იმ დროს

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 197.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 197.

⁴ იქვე, გვ. 198.

საკმაოდ გავრცელებულ შეხედულებას, რომელსაც მაღალ დე-სტა-ლიც მხურვალედ იცავდა, თითქოს კაცობრიობასაც იგივე კანონები აქვს, რაც პიროვნებას, და მისთვისაც არსებობს ყრმობის, კბუ-კობისა და დაეაჟაკების ეპოქები. ყოველი მნიშვნელოვანი მოვ-ლენა კაცობრიობაში ხდება თავის დროზე, არც ადრე, არც გვიან, და ყოველი დიდი აღამიანი ასრულებს თავისი დროის საქმეს, წყვეტს თავის თანამედროვე საკითხებს, გამოხატავს თავისი მოღვაწეობით სულისკვეთებას იმ დროისა, რომელშიაც ის დაიბადა და განვითარ-და¹. ამ სამ ეპოქას და სამ ასაკს აქვს თავისივე ფორმები — პირ-ველს რელიგია, რომელიც ფილოსოფიური განმარტებით ბელინსკის ესმის, როგორც ქეშმარიტების უშუალო წარმოდგენა, მეორეს — ხელოვნება, რომელიც ქეშმარიტების უშუალო შეგრძნებაა და მესამეს — წმინდა აზროვნება, ყოველგვარი უშუალობისაგან მოწყ-ვეტილი, რომელიც სულ მალღდება წმინდა ცნებამდე და თავისივე თავს ემყარება².

ეს იდეალისტური თვალსაზრისია გატარებული მთელს წერილში „ხელოვნების იდეა“, მაგრამ ჩვენთვის, როგორც აღნიშნული გვაქვს, მნიშვნელოვანია არა ბელინსკის კონცეფცია ამ ნარკვევში, არამედ ხელოვნების ის კლასიკური განმარტება, რომელიც დიდმა კრიტი-კოსმა გენიალურად ჩამოაყალიბა ზუსტი ფორმულის სახით.

მუშაობდა რა დაუღალავად ხელოვნების თეორიის საკითხებზე, ბელინსკი პარალელურად უფრო ინტენსიურ მოღვაწეობას კონკრე-ტული კრიტიკის დარგში ეწეოდა. წერილს წერილზე აქვეყნებდა, ხოლო თვითეთელი ეს წერილი მთელი მონოგრაფიის შემცველი იყო. ეს კრიტიკული წერილები იძლეოდნენ რუსული ლიტერატურის დიდ წარმომადგენელთა შემოქმედების გენიალურ ანალიზს და მკი-თხველებს ანციფრებდნენ თავიანთი ორიგინალობით, სიახლით, აზროვნების სიღრმითა და სიცხადით. ასეთია, მაგალითად, ბელინ-სკის წერილები რუსულ ლიტერატურაში უეცრად გამოჩენილი ახა-ლი ტალანტის — ლერმონტოვის შემოქმედების შესახებ.

VIII

ლერმონტოვის შემოქმედების გარჩევას ბელინსკიმ მიუძღვნა ორი ვრცელი წერილი: „ჩვენი დროის გმირი“ და „მ. ლერმონტოვის ლექსები“. პირველი წერილი გამოქვეყნდა 1840 წელს, ხოლო მე-ორე — ერთი წლის შემდეგ. ამ წერილებში ბელინსკიმ მოგვცა ლერ-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 199.

² იქვე, გვ. 200.

მონტოვის პოეზიის, პროზისა და დრამატურგიის დაწვრილებით ანალიზი, ამავე დროს განსაზღვრა ის დიდი ადგილი, რომელიც ახალგაზრდა მწერალმა რუსული ლიტერატურის ისტორიაში დაიკავა. მაგრამ ეს ადგილი რომ განესაზღვრა, ბელინსკის დასჯირდა, როგორც ყოველთვის, ზოგადად დაეხასიათებია რუსული მწერლობა, აღენიშნა მისი განვითარების მთაუარი მომენტები, ეჩვენებინა ბრწყინვალე მიღწევებთან ერთად მისი სუსტი ადგილები და გამოერკვია თუ რა ახალი შემოიტანა ამა თუ იმ მწერალმა, მათ შორის ლერმონტოვმა, მშობლიურ ლიტერატურაში. ასეთი მიდგომა მით უფრო აუცილებელი იყო, რომ ლერმონტოვის სახით ბელინსკი გრძნობდა, მას საქმე ჰქონდა არა ჩვეულებრივ რიგით მწერალთან, რომელიც უცებ გამოჩნდება, ერთ შემოხედვასაც ვერ მოასწრებს და უკვე ცთომილი ვარსკვლავივით ჰქრება, იძირება რა ლეტაში, არამედ მის წინ იდგა გიგანტის ფიგურა, რომელმაც მძლავრი პოეტური შთაგონებით შემოაღო რუსული ლიტერატურის დიდებული კარები და გენიოსთა შორის ერთბაშად დაიკავა ერთ-ერთი პირველი ადგილი. ვის ჰქონდა უფლება ასე მოქცეულიყო, ან ვის შეეძლო ეს გაეკეთებინა? მხოლოდ გენიოს ადამიანს, რომელიც თავისი შემოქმედებით გაათართობდა მხატვრული შემეცნების საზღვრებს და ახალ სიტყვას იტყოდა პუშკინის გენიის შემდეგ. ეს ახალი სიტყვა ლერმონტოვმა თქვა, პირველყოვლისა, არა მარტო როგორც პოეტმა, არამედ, როგორც პროზაიკოსმაც თავისი რომანით „ჩვენი დროის გმირი“. სწორედ ამ რომანს განიხილავს ბელინსკი პირველ წერილში და გვიჩვენებს ლერმონტოვის, როგორც რომანისტის დიდ დამსახურებას რუსული ლიტერატურის წინაშე.

თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა „ჩვენი დროის გმირს“, როგორც პროზაულ ნაწარმოებს, ბელინსკი არკვევს ევროპული ლიტერატურის ზოგადი ისტორიული მიმოხილვით, რომლიდანაც გამოჰყავს დასკვნა, რომ მიუხედავად დიადი მხატვრული ქმნილებებისა, რომლებითაც სავსებით სამართლიანად შეუძლია იამაყოს ახალგაზრდა რუსულმა ლიტერატურამ, იგი მაინც ღარიბია კარგი ბელეტრისტული ნაწარმოებებით. ასე იყო ეკატერინეს ეპოქაში. როცა რუსულ ლიტერატურას ჰყავდა დერჟავინი და სხვა არავინ, რომელიც რამდენადმე მაინც მიუახლოვდებოდა მას; ნახევრად დავიწყებული ფონ-ვიზინი და დავიწყებული ხენნიცერი და ბოგდანოვიჩი, რომლებიც ბელინსკისათვის, იყვნენ იმ დროის ერთ-ერთი შესამჩნევი ბელეტრისტები. კრილოვი, ეუკოვსკი და ბატიუშკოვი იყვნენ ალექსანდრე პირველის ეპოქის პოეტური კოროფეები; კაპნისტი, კარამზინი, ღმირტიევი, ოზეროვი და კიდევ

მცირეოდენი ბრწყინვალე ამაგრებდნენ. (подерживали) მაშინდელ ბელესტრისტიკას. შემდეგ მოვიდა პუშკინი — პირველი დიდი რუსი სახალხო პოეტი და მას თან მოჰყვა მთელი პლეადა ბრწყინვალე ნიჭით დაჯილდოებული ბელეტრისტებისა, რომლებიც თავიანთ თხზულებებში ხშირად პოეტურ სიმაღლესაც კი აღწევდნენ. ორმოციანი წლების დასაწყისში თავი იჩინა „რომანულმა და დრამატიულმა მოძრაობამ“, გამოჩნდა მიხეილ ზაგოსკინის „იური მილოსლავსკი“ და კუკოლნიკის „ტორკვატო ტასო“, რომლებიც დიდ იმედებს იძლეოდნენ, თუმცა ეს იმედებზე შემდეგ არ გამართლებულა. მაგრამ გამოჩნდა დიდი შემოქმედებითი ტალანტის კაშკაშა ვარსკვლავი — გოგოლი, თუმცა პუშკინის გარდაცვალების შემდეგ ერთხანს მან შესწყვიტა თავისი ნაწერების გამოქვეყნება, რასაც ბელინსკი გულისტკივილით აღნიშნავს. და სწორედ ამ დროს ბელინსკი ხედავს ძლიერ მხატვრულ ტალანტს ლერმონტოვს, რომელიც 1838 წელს „რუსი ინვალიდის“ ლიტერატურულ დამატებებში¹ ხელმოუწერლად აქვეყნებს თავის პოემას „სიმღერა ვაჰარ კალაშნიკოვზე“, უფრო ადრე, 1835 წელს პოემას „ჰაჯი-აბრეკი“ (თუმცა ამის შესახებ აქ ბელინსკი არაფერს ამბობს), ხოლო 1839 წლიდან სისტემატურად ბეჭდავს თავის ლექსებს. ბელინსკი აღფრთოვანებული ხვდება ლერმონტოვის პოემას „სიმღერა ვაჰარ კალაშნიკოვზე“. რომელიც, მისი აზრით, დიდი მხატვრული ღირსებებითა და ორიგინალობით გამოირჩევა, თუმცა ბევრს იგი შეუმჩნეველი დარჩა. სამაგიეროდ, მთელი საზოგადოების საყოველთაო აღტაცებასა და მოწონებას იმსახურებს მისი პატარა ლექსები, რომლებშიაც, ბელინსკის აზრით, ყველამ დაინახა „რალაც სრულიად ახალი, თვითმყოფი“, შთაგონების ძლიერება, გრძნობის სიღრმე და ძალა, ფანტაზიის სიმდიდრე, ცხოვრების სისავსე, მხატვრულ ფორმაში მკვეთრად გამოთქმული აზრი. ამ ლექსებმა ერთბაშად განუმტკიცეს მის ავტორს დიდი მომავლისმქონე პოეტის სახელი და, სწორედ ამ დროს, როგორც ბელინსკი შენიშნავს, ქვეყნდება მოთხრობა „ბელა“, უკვე პროზით დაწერილი ნაწარმოები, რომელიც კიდევ უფრო მრავალმხრივ ავლენს ლერმონტოვის მხატვრულ ნიჭს. ამ ნაწარმოებმა საზოგადოებას უჩვენა, რომ „ლირიკული პოეზია და თანამედროვე ცხოვრების მოთხრობა ერთ ნიჭში შეერთდნენ“, რომ ლერმონტოვი პროზაშიც ისეთივე მხატვრულ ძალას ამჟღავნებს, როგორც პოეზიაში¹.

ეს მხატვრული ძალა ჩანდა მთელ რომანში „ჩვენი დროის გმირი“,

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 84.

რომელიც ერთი მოქმედი პირის — გრიგოლ ალექსანდრეს-ძე პეჩორინის სახით აერთიანებდა მოთხოვნებს: „ბელა“, „თავადის ასული მერი“, „მაქსიმ მაქსიმიჩი“, „ტამანი“ და „ფატალისტი“. ბელინსკიმ დაწერილებით განიხილა ლერმონტოვის ყველა მოთხოვნა, გადმოსცა მათი შინაარსიც, თუმცა თვითონვე შენიშნავდა, რომ „კრიტიკოსისათვის არაფერია უფრო მძიმე და უსიამოვნო, როგორც მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის გადმოცემა“¹. ძნელია იმიტომ, რომ ყოველ ცალკე ნაწყვეტს მთლიან კონტექსტში აქვს სრული მნიშვნელობა; რა ოსტატობითაც არ უნდა აჩვენო ცალკე ადგილი, იგი ვერასოდეს ვერ დატოვებს ისეთ შთაბეჭდილებას, როგორსაც თვით ნაწარმოებში ახდენს; ხოლო „მთელი ნაწარმოების გადაწერა არ შეიძლება“. მაშ, როგორ უნდა მოიქცეს კრიტიკოსი, რომელიც ვალდებულია მკითხველს აძლევდეს სრულწარმოდგენას მის მიერ გარჩეულ ნაწარმოებზე? დარჩენილია ერთადერთი საშუალება: კრიტიკოსმა თავისი ენით უნდა გადმოსცეს ნაწარმოების მნიშვნელოვანი ადგილები, ორიგინალთან სრული მიახლოებით და ამავე დროს მოიტანოს მაგალითები, რომლებიც მკითხველს დაეხმარებიან ნაწარმოების გაგებაში. ბელინსკიც ასე იქცევა და ჩვენ შეგვიძლიან განვაცხადოთ, რომ არავის ისე ღრმად, ამომწურავად, ისე დამაჯერებლად და სრულად არ გაუჩვენია ლერმონტოვის რომანი, როგორც თვით ბელინსკის; მან კრიტიკული თვალთ გამოარჩია „ჩვენი დროის გმირის“ ყველა მთავარი სურათი, გამოჰყო ძირითადი პერსონაჟები, დაახასიათა ისინი, ცხადჰყო თვითეული მათგანის მხატვრული სიძლიერე და გვიჩვენა, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭება ლერმონტოვის მიერ გამოკვეთილ სახეებს: პეჩორინს, ბელას, მერი ლიგოვსკაიას. გრუშნიცკის, მაქსიმ მაქსიმიჩის, ვერას, კაზბიჩის, ვერნერსა და აზამატს. თვითეულ ამ სახეში ლერმონტოვმა დაინახა ძირითადად სინამდვილის სწორად წარმოსახვა, და წამოაყენა თავისი ცნობილი ესთეტიკური თეზისი: „ჩვენ უნდა მოვითხოვდეთ ხელოვნებისაგან, რომ იგი გვიჩვენებდეს სინამდვილეს, როგორც იგი არის, ვინაიდან როგორიც არ უნდა იყოს იგი, ეს სინამდვილე, იგი მეტს გვეტყვის, მეტს შეგვასწავლის, ვიდრე მორალისტების ყველა მონაგონი და ქადაგებანი...“² მართალია, ბელინსკი იქვე შენიშნავს, რომ ეს მოთხოვნა მას ესმის, როგორც „გონივრული სინამდვილის წარმოსახვა“, როგორც მოვლენების წარმოდგენა „გონივრული აუცილებლობის კანონების“

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1949 г., стр. 82.

² В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 106.

თანახმად, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ იდეალისტური კონცეფციის მიუხედავად, აქ იგი მაინც ცნობს და აღიარებს არა განყენებულ, არა აბსოლუტურ, არამედ რეალისტურ-რომანტიკულ, ხალხურ ხელოვნებას, თუმცა ამ ხალხურშიც იგი ეროვნულს გულისხმობს და არა საკუთრივ ხალხურს. ამ საკითხს ჩვენ უფრო დაწვრილებით სხვა ადგილას შევხებით, აქ კი საჭიროდ მიგვაჩნია ხაზი გაუსვავთ სინამდვილის თვით წარმოსახვის საკითხს ლერმონტოვის რომანში, კერძოდ, პეჩორინის პიროვნების იმ დახასიათებას, რომელიც ბელინსკიმ მოგვცა.

ბელინსკის პეჩორინი მიაჩნია გაორებულ ადამიანად და ამ მხრივ ის სავსებით ეთანხმება პეჩორინს, რომ მასში „ორი ადამიანი ცხოვრობს“. ამ გაორების მიზეზს ბელინსკი ეძებს არა მარტო პეჩორინის პიროვნებაში, არამედ, პირველყოვლისა საზოგადოებაში, რომელმაც იგი წარმოშვა და რომელმაც ყველა პირობა შექმნა ამისათვის. პეჩორინში „...ორი ადამიანია, — წერს ბელინსკი, — პირველი მოქმედებს, მეორე უცქერის პირველის მოქმედებას და მსჯელობს მის შესახებ, უფრო სწორად რომ ითქვას, მსჯავრს დებს მას, იმიტომ რომ იგი მართლაც ღირსია მსჯავრის დადებისა“¹. მაგრამ ეს როდია მთელი უბედურება. კიდევ უფრო მეტი უბედურება ის არის, რომ „პეჩორინი, მოქმედებს რა არასწორად, კიდევ უფრო არასწორად ასამართლებს თავისთავს“. საიდან იღებს სათავეს პეჩორინის ეს საოცარი გულგრილობა, პესიმიზმი, ექვი, ცხოვრების ათვალწუნება, ჰიპოხონდრია, ცინიზმით სავსე გაღიმება, დაუსრულებელი ძიება განსაცდელისა, ოჯახური ცხოვრების უარყოფა, „შეუბრალებლობა როგორც სხვების, ისე საკუთარი თავისა? — „მისი სული მომწიფდა ახალი გრძნობებისა და ახალი ფიქრებისათვის, — გვეუბნება ბელინსკი, — გული მოითხოვს ახალ მიდრეკილებას: ს ი ნ ა მ დ ვ ი ლ ე — აი ყველა ამ ახლის არსება და ხასიათი. ის მზად არის მისთვის, მაგრამ ბედი ჯერ კიდევ არ აძლევს მას ახალ ცდებს, და, სძულს რა ძველნი, ის მაინც მათი მიხედვით მსჯელობს ცხოვრებაზე“². ბელინსკის ეს მიაჩნია სულის გარდამავალ მდგომარეობად, რომელშიაც ადამიანისათვის ყველა ძველი დამსხვრეულია, ხოლო ახალი ჯერ კიდევ არა ჩანს და რომელშიაც ადამიანი წარმოადგენს მხოლოდ შესაძლებლობას რაღაც სინამდვილისა მომავალში, და სრულქმნილ აჩრდილს აწმყოში. ეს აძლევს სათავეს რეფლექსიას, რაც ასე მკაფიოდ ჩანს პეჩორინის პიროვნებაში, და ბელინსკის აზრით, ეს იმი-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 109.

² იქვე, გვ. 115.

ტომაც მოხდა, რომ „ჩვენი საუკუნე უპირატესად არის რეფლექსიის საუკუნე“. თავი რომ დავანებოთ ამ იდეალისტურ ახსნას, ბელინსკიმ მაინც შესძლო იდეალიზმის ბურჟუას გარღვევა და იმ ქეშმარიტებამდე მისვლა, რომ ლერმონტოვის პეჩორინის სულიერი ტკივილები პოეტმა ბრწყინვალედ გამოხატა საუცხოო პოეტურ შედეგშიც „ფიქრი“. რომელიც, ისევე როგორც თვით პეჩორინი, მართლაც იყო მწუხარე ფიქრი მომავალზე, ხოლო გაორების მიზეზი — დაბადება და აღზრდა „ყაჩაღების გემის ბაქანზე“, როგორც ეს თვით პეჩორინმა აღიარა¹ და რასაც ბელინსკი ეთანხმება. პეჩორინი მოითხოვს მოქმედებას, მოძრაობას, მაგრამ ადგილს ვერ პოულობს და გაორებული ხდება. იგი ეძებს ქარიშხალს, ისე როგორც ლერმონტოვის იალქანი, თითქოს ქარიშხალში იყოს სიმშვიდე, მაგრამ ვერც მას პოულობს და იტანჯება. აქედან წარმოსდგება პეჩორინის კონფლიქტი სინამდვილესთან, კონფლიქტი, რომელიც მან ბავშვობიდანვე იგრძნო, როგორც ამის შესახებ მერი ლიგოვსკაიას ეუბნება, და რომელიც ბოლოს მას ტრაგედიად გადაექცა. ბელინსკიმ ბრწყინვალედ გახსნა ამ ტრაგედიის სურათი, ისევე როგორც ბრწყინვალედ გადაგვიშალა ლერმონტოვის მთელი მხატვრული პროზის დიდებული პანორამა. მაგრამ არ შეიძლება დავეთანხმოთ გენიალურ კრიტიკოსს; რომელმაც მალაღმბატვრული ნაწარმოებნი უწოდა „ბელას“, „მაქსიმ მაქსიმჩის“ და „ტამანს“. მოთხრობა „თავადის ასულ მერის“ მხატვრული ღირსების შეფასებაში, მისი აზრით, ეს ნაწარმოები, როგორც ცალკე აღებული მოთხრობა, უფრო ნაკლებ მხატვრულია, ვიდრე „ჩვენი დროის გმირის“ დანარჩენი მოთხრობები, და თითქოს ნხოლოდ ერთი გრუშნიცკია „ქეშმარიტად მხატვრული ქმნილება“². გრუშნიცკის გარდა, ბელინსკისათვის ამ მოთხრობაში დრავუნის კაპიტანი შეუდარებელია მხატვრული შესრულებით, თუმცა, როგორც ნაკლებმნიშვნელოვანი სახე, ის ჩრდილში დგას. განსაკუთრებით სუსტია, ბელინსკის აზრით, ქალთა სახეები. მაგალითად, ვერა უფრო სატირაა ქალებზე, ვიდრე ქალი, ვინაიდან მას, ერთის მხრივ, უსაზღვროდ უყვარს პეჩორინი. მაგრამ მეორეს მხრივ, ცოლად მიყვება მოხუცს და ორივეს დალატობს. თავადის ასული მერი ბელინსკის უფრო მხატვრულ სახედ მიაჩნია, რა თქმა უნდა, ვერასთან შედარებით. მიუხედავად ამისა, ბელინსკიმ ბოლოს მაინც აღიარა, რომ ამ ნაკლთა მიუხედავად, ეს მოთხრობაც სავსეა პოეზიით და უმაღ-

¹ ეს საკითხი განხილული გვაქვს „კრიტიკული ეტიუდების“ პირველ წიგნში, 1950 წ., გვ. 67—73 და ამიტომ დაწვრილებით აქ აღარ შევხებით.

² В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 114.

ლესი ინტერესის შემცველიაო, რითაც თავისი კრიტიკული შენიშვნები არსებითად შეარბილა და ჩვენც უფრო მეტი საბუთი მოგვცა არ გაგვეზიარებინა გენიალური კრიტიკოსის თვალსაზრისი „თავადის ასულ მერის“ მხატვრული ღირებულების შეფასებაში. ეს მოთხრობა „ჩვენი დროის გმირის“ ისეთივე მაღალმხატვრული ნაწარმოებია, როგორც „ბელა“, „მაქსიმ მაქსიმოვი“ და „ტამანი“.

რაც შეეხება ლერმონტოვის პოეზიას, ბელინსკიმ დაწვრილებით განიხილა დიდი რუსი პოეტის თითქმის ყველა პოეტური ნაწარმოები, რომლებიც მისთვის მაშინ ცნობილი იყო, და ჩვენც იძულებული ვართ უფრო მეტ ხანს შევაჩეროთ მკითხველის ყურადღება ამ საკითხზე.

თავის წერილს „მ. ლერმონტოვის ლექსები“ ბელინსკი იწყებს პოეზიის განმარტებით.

რამდენადაც ვრცელი ადგილი უკავია წერილში პოეზიის განმარტებისათვის ბელინსკის მსჯელობას, იმდენად უფრო ნათლად ვხედავთ მის დანიშნულებასაც; იმდენად უფრო ნათლად ვგრძნობთ, რომ პოეზიის ამ განმარტებას აქვს არა თავისთავადი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, აქვს არა ფორმულის ღირებულება, რომელსაც განათლებულ ლიტერატორთან ერთად გამოიყენებს ყველა ადამიანი. ვინც კი პოეზიის შესახებ მსჯელობას მოისურვებს. მართალია, როგორც ბელინსკი ამბობს, „ყველა ლაპარაკობს პოეზიაზე, ყველა მოითხოვს პოეზიას“, თითქოს ყველასათვის იგი ისე გასაგები იყოს, როგორც სიტყვა „პური“ ან კიდევ სიტყვა „ფული“. მაგრამ, საქმეც ის არის, რომ დაიწყებენ თუ არა, ერთი შეხედვით, მათთვის ასე ახლობელი და საესებით ნათელი საგნის განმარტებას, აღმოჩნდება, რომ ერთი პოეზიის ეძახის; „წყალს“, ხოლო მეორე „ცეცხლს“. არავითარი უხერხულობა კი აქ არ არის, ვინაიდან ბელინსკის მიაჩნია, რომ თუ საერთოდ ძნელია პოეზიის მეცნიერული განმარტება, კიდევ უფრო ძნელია საზოგადოებას ყოველდღიური ენით მიუთითო მის დანიშნულებაზე. ძნელია იმიტომ, რომ თუ პოეზია ყველას გაეგება, სამაგიეროდ ყველას თავისებური წარმოდგენა აქვს ამ საგანზე. შესაძლოა ძალიან ჭკვიანი იყოს ადამიანი, მაგრამ პოეზიის მნიშვნელობა მაინც არ ესმოდეს და უყურებდეს მას, როგორც სისულელეს, მაშინ როცა შეუძლებელია ამ ჭკვიანმა ადამიანმა არ დაინახოს მეცნიერების, მაგალითად მათემატიკის მნიშვნელობა, თუმცა, როგორც ბელინსკი ამბობს, „პოეზია და მეცნიერება ერთი და იგივეა“. ეს იმიტომ ხდება, რომ ამ იგივეობაში არის განსხვავებაც: მეცნიერებას საქმე აქვს პირველ ყოვლისა ჭკუასთან, რომელიც ვიწროა, „ზუსტ“ მეცნიერებათა საზღვრებს არ სცილდება,

ხოლო პოეზიას საქმე აქვს გონებასთან, რომელმაც ადამიანი ადამიანად აქცია იმით, რომ თვით იგი მოიცავს დაუსრულებელ სფეროს. მაგრამ ადამიანები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან თავისი ბუნებით და ეს განსხვავება ჰქმნის პოეზიისადმი მათი დამოკიდებულების განსხვავებასაც. თუ ადამიანი პოეზიისათვის უცხოა, ბავშვობიდანვე რაც უნდა ასწავლოთ მას ხელოვნება, მისი ფორმების მეტს ვერაფერს შეისწავლის, შემოქმედების თვით არსება კი მისთვის სამუდამოდ გაუგებარი დარჩება. „და ასეთი ადამიანები, რომლებიც თავიანთი ბუნებით უცხონი არიან პოეზიისათვის, შეუდარებლად მეტია, ვიდრე მშვენიერის ინსტინქტით დაჯილდოებული ადამიანებიო“, — წერს ბელინსკი. რატომ არც ასე? — თვითონვე აყენებს კითხვას დიდი კრიტიკოსი, და საკუთარი პასუხის ნაცვლად იხსენიებს პუშკინის მოცარტის პასუხს სალიერისადმი. პასუხს, რომელშიაც გენიალური კომპოზიტორი ხელოვნებას მხოლოდ რჩეულთა ხვედრად მიიჩნევს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ყველას რომ ჰარმონიის ძალა ისევე ეგრძნოთ, როგორც „ერთიანი მშვენიერის ქურუმებს“, მაშინ ქვეყანას არსებობაც აღარ შეეძლებოდა, ვინაიდან არავინ აღარ იზრუნებდა მდაბიო ცხოვრების საჭიროებათათვის. ასეთია მოცარტის პასუხი სალიერისადმი და ბელინსკიც ეთანხმება ამ აზრს, რაკი მიაჩნია, რომ ბრბო ისევე გულცივად არის განწყობილი ხელოვნებისადმი, როგორადაც გატაცებულია სარგებლიანობით,¹ რასაც პუშკინი ჯერ კიდევ „Чернь“-ში აღნიშნავდა, როცა დასცინოდა ცხოვრების „საჭიროებათა და ზრუნვათა მონებს“, რომლებიც თიხის ქოთანს უფრო აფასებდნენ, რაკი მასში თავიანთ საკმელს ხარშავდნენ, ვიდრე ხელოვნების ღვთაებრივ ძეგლებს. ეს იდეალისტური შეხედულება ამ დროს უცხო არ იყო ბელინსკისათვის, ვინაიდან მაშინ, 1841 წელს, როცა ლერმონტოვის პოეზია გააჩნია, ბელინსკი ჯერ კიდევ არ იყო „გამოფხინებული“, ჯერ კიდევ იდეალისტურ თვალსაზრისზე იდგა. მაგრამ ყოველივე ამან, ჩვენს მიერ დახასიათებულმა აშკარად იდეალისტურმა კონცეფციამ. ხელი მაინც ვერ შეუშალა ბელინსკის ნათელ გონებას ბევრი ქემშარიტად პროგრესული აზრი გამოეთქვა. როგორც საერთოდ ხელოვნების, ისე თვით ლერმონტოვის პოეზიის შესახებ. ამას მოწმობს მისი განმარტებაც პოეზიისა: იდეალისტური თვალსაზრისის წინააღმდეგ ბელინსკიმ ხელოვნება ცხოვრებას კი არ მოსწყვეტა, პირიქით, განავითარა შეხედულება, რომ ხელოვნება ცხოვრებას არ უნდა დაშორდეს, იგი ცხოვრებას უნდა გამოხატავდეს, და რაც

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 128.

უფრო სრულია ეს გამოხატვა, ხელოვნება მით უფრო დიდი ღირებულების შემცველი ხდება. ცხოვრება კი ბელინსკისათვის მაშინაც მოძრაობასა და მოქმედებას ნიშნავდა. „ცხოვრობდე, ნიშნავს — გრძნობდე და აზროვნებდე, იტანჯებოდდე და ნეტარებდე; ყოველგვარი სხვანაირი ცხოვრება — სიკვდილია“¹. ცხოვრება ადამიანისა ორგანულად არის დაკავშირებული სამშობლოსთან, საზოგადოებასთან, კაცობრიობასთან. თვითეულ კეთილშობილ პირვნებას ღრმად აქვს შეგნებული თავისი სისაღბორცველი კავშირი სამშობლოსთან. და თვითეული ცოცხალი ადამიანი თავის სულსა და გულში, მთელ თავის არსებაში ატარებს საზოგადოების ცხოვრებას, განიცდის მის ტანჯვასაც და სიხარულსაც. მაგრამ ბელინსკის სწავს, რომ „სამშობლოსადმი სიყვარული უნდა გამომდინარეობდეს კაცობრიობისადმი სიყვარულიდან, როგორც კერძო ზოგადიდან. გიყვარდეს შენი სამშობლო ნიშნავს — მხურვალედ გასურდეს დაინახო მასში კაცობრიობის იდეალის განხორციელება და შენი შესაძლებლობის მიხედვით დააჩქარო იგი“². ერთი სიტყვით, — ამბობს ბელინსკი, — სამშობლოსადმი სიყვარული უნდა იყოს კაცობრიობისადმი სიყვარულთან ერთად. და თუ პოეზიას საქმე აქვს ცხოვრებასთან, რაშია ცხოვრების ექვი არ ეპარება. მაშინ, მისი აზრით, პოეზიის განმარტება ასეთი უნდა იყოს: „პოეზია არის ცხოვრების გამოხატვა. ან, უკეთ რომ ითქვას, თვით ცხოვრება. ეს კიდევ ცოტაა: პოეზიაში ცხოვრება უფრო მეტად არის ცხოვრება, ვიდრე თვით სინამდვილეში“³.

თუ ამ განსაზღვრის პირველ ნაწილს ჩვენ შეგვიძლია დავეთანხმობთ, სამაგიეროდ არ შეგვიძლია მისი მეორე ნაწილი სავსებით უკრიტიკოდ მივიღოთ, ვინაიდან ბელინსკი ამ საკითხს მთლიანად იღებს და მხოლოდ ერთი კუთხით — გააზრების, შემოქმედების, ანალიზის კუთხით, სრულიად უვლის რა გვერდს მის ობიექტურ მხარეს, თუმცა ერთგან თვითონაც შენიშნავს, რომ „ცოცხალ სინამდვილეში ბევრი მშვენიერებაა, ან, უკეთ რომ ითქვას, მთელი მშვენიერება მხოლოდ ცოცხალ სინამდვილეშია“. მაგრამ, საქმე ის არის, რომ ბელინსკისათვის ლანდშაფტი, ნიჟიერი მხატვრის მიერ ტილოზე დახატული, უკეთესია ბუნების ყოველგვარ ლამაზ სანახაობაზე, ვინაიდან „სინამდვილე მშვენიერია თავისთავად, მაგრამ მშვენიე-

¹ В. Г. Беллинский. Избр. соч., 1947 г. стр 130.

² იქვე, გვ. 131.

³ იქვე, გვ. 132.

რია თავისი არსებით, თავისი ელემენტებით, თავისი შინაარსით, და არა ფორმით;“ სინამდვილე ჰგავს წმინდა ოქროს, მაგრამ მიწისაგან გაუწმენდელს, ხელოვნება და მეცნიერება კი წმინდენ სინამდვილის ოქროს და აძლევენ მას მშვენიერ ფორმებს. ხელოვნება და მეცნიერება კი არ იგონებენ ახალსა და არყოფილ სინამდვილეს, არამედ მისგან იღებენ მზა მასალებს, მზა ელემენტებს, ერთი სიტყვით გამზადებულ შინაარსს და აძლევენ მას შესაფერ ფორმას. ლანდშაფტი მშვენიერია შორიდან, მაგრამ თუ ახლოს მიხვალთ, ის უკვე თვალთგან იკარგება, და თქვენს წინაშე გამოჩნდება რომელიღაც უვარგისი ქოხი, უვარგისი წისქვილი, უმნიშვნელო ნაკადული, ჩვეულებრივი ქალები, რომლებიც უსწორმასწოროა. „შორიდან კი ყველაფერი ასე სუფთა, წმინდა, ლამაზი, მთლიანი, ჩარჩოში ჩასმული იყო, როგორც ნამდვილი სურათი!“¹ ხელოვნებაში კი ასე არ არის. იქ არ არის არაფერი შემთხვევითი და ზედმეტი, მისი ყველა ნაწილი მთელს ექვემდებარება, ყველაფერი მიმართულია ერთი მიზნისაკენ, ყველაფერი ჰქმნის ერთ მშვენიერს, მთლიანსა და ინდივიდუალურს, რაც არა აქვს ბუნების მშვენიერებას.

ეს იყო იდეალისტური ესთეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი: ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების გარკვევისათვის, რომელსაც შემდეგ, გასული საუკუნის 60-იან წლებში ბრძოლა გამოუცხადა ჩერნიშევსკიმ თავისი სამაგისტრო დისერტაციით „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულებანი სინამდვილისადმი“.

მაგრამ, მიუხედავად ამ საკითხში იდეალისტური თვალსაზრისისა, ბელინსკიმ მაინც შესძლო სწორი დასკვნის გაკეთება თვით ხელოვნებისათვის, როცა ბუნებისა და ხელოვნების მშვენიერების იდეალისტური შეპირისპირება ანალოგიით გადაიტანა შემოქმედებაზე და ხაზი გაუსვა მრავალის ერთში თავმოყრას, ე. ი. ტიპიურობას. მაგალითად, შექსპირი დრამის შეზღუდულ მოცულობაშიც თუ ახერხებს რომელიმე ისტორიული პიროვნების, ვთქვათ, რომელიღაც რიჩარდ II მთელი ცხოვრების ჩვენებას, ან კიდევ მის ცხოვრებაში მომხდარი უმნიშვნელოვანესი ამბების გადმოცემას, რასაც რამდენიმე წელიწადი მოუხდა, მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი იღებს მთავარსა და არსებითს, რომლებსაც უშუალო კავშირი აქვთ გმირის ცხოვრებასთან, დანარჩენს კი უარს ეუბნება, როგორც სრულიად ზედმეტს, თუმცა თავისთავად ეს ზედმეტიც ხშირად საინტერესო და მნიშვნელოვანია. პეტრე დიდმა რუსეთს

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 132.

შეუქმნა არმია და ფლოტი, ეს ისტორიული სინამდვილეა, მაგრამ ისტორიკოსი, როცა ამ ფაქტს მოგვითხრობს, ის მთელ რიგ წერილმანებს გაუშვებს ხოლმე ხელიდან, მაგალითად, თუ როგორ აგროვებდნენ ჯარისკაცებსა და მატროსებს, როგორ ასწავლიდნენ თვითეულ მათგანს და სხვ. ასევე „პოეტი არ არის ვალდებული აგვიწეროს მისი რომანის გმირი თუ როგორ სადილობდა ყოველდღე, მაგრამ პოეტს შეუძლია დახატოს მისი ერთ-ერთი სადილთაგანი, თუ ამ სადილს გავლენა ჰქონდა მის ცხოვრებაზე, ან თუ ამ სადილში შეიძლება წარმოდგენილ იქნას ამა თუ იმ ხალხის სადილების დამახასიათებელი ნიშნები ამა თუ იმ ეპოქაში“¹.

პოეტისათვის არ არსებობს დაქუცმაცებული და შემთხვევითი მოვლენები,—ამბობს ბელინსკი.—ის ჰქმნის მთლიანს, ერთიანს, რომელიც გამოჩატავს ერთ იდეას. ამიტომ მხატვრულ ნაწარმოებში გამოყვანილი თვითეული სახე ერთი გვარის ადამიანთა და უსრულებელი რიცხვის გამომხატველია და ჩვენც ვამბობთ: ეს კაცი ნაწილი ოტელოა, ეს ქალი ნამდვილი ოფელია. ასეთია ონეგინის, ლენსკის, ტატიანას, ოლგას, ზაგორეცკის, ფამუსოვის, სკალოზუბის, მოლჩალინის, რეპეტილოვის, ხლესტოვას, სკვოზნიკ-დმუხანოვსკის, ბობჩინსკის, დერჟიმორდასა და სხვათა სახეები, რომლებიც ასე უხვად გვხვდება რუსულ ლიტერატურაში, და სწორედ ეს აფქვრებიან ბელინსკის, რომ განაცხადოს: „მეცნიერებასა და ხელოვნებაში სინამდვილე უფრო მეტად ჰგავს სინამდვილეს, ვიდრე თვით სინამდვილეში“². რაც არ უნდა უაზრო იყოს მე-18 საუკუნის ფრანგი ესთეტიკოსების შეხედულება, ბელინსკის სწამს, რომ ხელოვნება უნდა ალამაზებდეს ბუნებას, როგორც ამას დენი დიდრო ფიქრობდა, თუმცა ბელინსკი დიდროს სახელს აქ არ იხსენიებს.

პოეზიისა და ხელოვნების ეს ვრცელი მიმოხილვა ბელინსკიმ დაუკავშირა ანტიკური ესთეტიკის ძირითად პრინციპებს, კერძოდ, ხელმძღვანელობდა რა ს. შვეირიოვის წიგნით „Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов“, მან სცადა პლატონის იდეალისტური კონცეფციის ფხიზელი წაკითხვა, მაგრამ თვით იდეალიზმმა ბელინსკის ხელი შეუშალა ამ წერილში გამოეცნო პლატონის მისტიციზმის რეაქციული ხასიათი და იძულებული შეიქნა ისევ იდეალისტურ დებულებას დაბრუნებოდა.

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 133.

² იქვე, გვ. 133.

ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ბელინსკის შემდეგი მოსაზრებანი: „პოეზიას არა აქვს არაერთი მიზანი თავისი თავის გარეშე, მაგრამ თვით არის თავისი მიზანი, ისევე როგორც ქვეყნობა ცოდნაში, როგორც სიკეთე მოქმედებაში“¹; „სილამაზე არის თავისი თავის მიზანი“; „როგორც სილამაზე, ისე პოეზიაც სილამაზის გამომხატველი და ქურუშია, თავისი თავის მიზანია, და თავისი თავის გარეშე არა აქვს არაერთი მიზანი“². ანალოგიური, წმინდა იდეალისტური შეხედულებანი „მარადიული მშვენიერების“, პოეტის, როგორც ნარტოდენ მხატვრისა და არა ფილოსოფოსის შესახებ, რომელიც ყველაფერში მხოლოდ ფორმებსა და საღებავებს ხედავს,—ბელინსკის აქ ძალიან უხვად აქვს გამოთქმული, მოჰყავს რა ვრცელი ამონაწერები პლატონის თხზულებებიდან შევირიოვის წიგნის მიხედვით. ერთგან კი ის პირდაპირ მიუთითებს, რომ შთაგონების შესახებ პლატონის ცნება ღრმად სწორია, პოეტური და შთამაგონებლად გამოთქმული³. რა თქმა უნდა, ყველაფერი ეს იდეალიზმია. ბელინსკის ლიტერატურული მოღვაწეობის ეგარეთ წოდებული პირველი პერიოდის დამახასიათებელი, მაგრამ უცხო და მიუღებელი მისი სისტემისათვის იმ დროს, როცა უკვე „გამოჯანმრთელებული და გამოფხიზლებული“ კრიტიკოსი გულისტკივილით იგონებდა თავის აღრინდელ შეცდომებს.

ამ საკითხს ჩვენ სხვა ადგილას შევხებით. ახლა კი მსჯელობას გავაგრძელებთ პოეზიის განმარტებისა და ამ განმარტების ლერმონტოვის შემოქმედებასთან დაკავშირების შესახებ, რაზედაც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი. ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ პოეზიის ვრცელ განმარტებას ამ წერილში ბელინსკისათვის აქვს არა თავისთავადი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, აქვს არა ფორმულის ღირებულება, რომელსაც განათლებულ ლიტერატორთან ერთად გამოიყენებს ყველა ადამიანი, ვინც კი პოეზიის შესახებ მსჯელობას მოისურვებს. პოეზიის ამ განმარტებას ბელინსკისათვის აქვს წმინდა პრაქტიკული მნიშვნელობა—მიუყენოს იგი ლერმონტოვის შემოქმედებას, რასაც არც თვითონ მალავს. მართლაც, ერთი შეხედვით, რა საჭირო იყო ასე ვრცელი მსჯელობა პოეზიის არსობისა და ფუნქციის შესახებ, მსჯელობა, რომელმაც მთელი წერილის თითქმის ნახევარი დაიკავა, როცა ავტორის წინაშე მტად

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 135.

² იქვე, გვ. 136

³ იქვე, გვ. 137—138.

კონკრეტული ამოცანა იდგა—განეხილა ახალგაზრდა პოეტის, იმ დროს ლიტერატურაში ახლადმოვლენილი მწერლის—ლერმონტოვის ლექსების პატარა წიგნი?! რა საჭირო იყო? მით უმეტეს ანტიკური ესთეტიკიდან მოყოლებული პოეზიის ცნებისა და განმარტების ათასგვარი ვარიანტები? ღირდა კი ახალგაზრდა მწერლის პატარა წიგნი ასე ვრცელ თეორიულ ექსკურსად?

ჩვენი პასუხი ამ კითხვაზე დადებითია, ვგრძნობთ რა ბელინსკის გულწრფელ მისწრაფებას ხაზი გაუსვას იმ გარემოებას, რომ ბევრი არ მოიძებნება ისეთი პოეტი, რომელთა შემოქმედების გარჩევისათვის უცნაური არ იქნებოდა ასე გრძელი წინასიტყვაობა პოეზიის არსობაზე. ლერმონტოვი კი, როგორც თვით ბელინსკი მიუთითებს, „ეკუთვნის ამ მცირეოდენ პოეტთა რიცხვს“; მისი შემოქმედების გარჩევა მოწმობს, რომ პუშკინის შემდეგ „...ლერმონტოვი სულ სხვა ეპოქის პოეტია, და რომ მისი პოეზია—სრულიად ახალი რგოლია ჩვენი საზოგადოების ისტორიული განვითარების ჯაჭვში“¹. ეს წინასწარი დასკვნა გამოჰყავს ბელინსკის ლერმონტოვის ლექსების გარჩევამდე პუშკინისა და ლერმონტოვის ლიტერატურულ დებიუტთა პარალელიდან, როცა მიუთითებს, რომ „რაც უფრო მალა დგას პოეტი, მით უფრო მეტად ეკუთვნის იგი საზოგადოებას, რომელშიაც დაიბადა, მით უფრო მჭიდროდ არის დაკავშირებული მისი ნიჭის განვითარება, მიმართულება და თვით ხასიათიც კი საზოგადოების ისტორიულ განვითარებასთან“². არ შეიძლება ამ დებულებას არ დავეთანხმოთ და ლერმონტოვი არ მივიჩნიოთ იმ მწერლად, რომელიც თავისი ნიჭის განვითარებით, ხასიათითაც კი მართლაც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საზოგადოების ისტორიულ განვითარებასთან, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ არ შემოფარგლულა იმით, რაც იყო, არამედ, აწმყოსთან ერთად განსუკრიტა მომავალიც და მეგობრული ხელი გაუწოდა თავისი დროის პროგრესულ შეხედულებებს. ბელინსკიც ამიტომ უფრო მეტად აფასებდა მის პოეტურ შემოქმედებას, რომლის გარჩევაც ეურნალ „სოვრემენნიკში“ 1837 წელს დაბეჭდილი ნაწარმოებით დაიწყო. ეს ნაწარმოები იყო „ბოროდინო“³, რომელშიაც ლერმონტოვი აშკარად ამჟღავნებდა უკმაყოფილებას თავისი თაობისადმი მისი უმოქმედობის გამო. და

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 139.

² იქვე.

³ „ბოროდინო“ ბელინსკის მიაჩნია ლერმონტოვის პირველ დაბეჭდილ ნაწარმოებად, რაც სწორი არ არის. პირველად ლერმონტოვმა დაბეჭდა პოემა „ქაჯი აზრეკი“, 1835 წელს.

ერთგვარად აიდეალებდა წარსულს. ამ უკმაყოფილებამ, როგორც ბელინსკი საესებით სამართლიანად შენიშნავს, ლერმონტოვს არაერთი ნაწარმოები დააწერინა, ხოლო მთელ მის შემოქმედებაში ყველაზე დიდი კვალი გაავლო. აქედან წარმოსდგა ლერმონტოვის ცნობილი პესიმიზმიც, მისი რომანტიზმის ერთ-ერთი ნიშანდობლივი თვისება.

„ბოროდინოს“ გარდა, თავის წერილში ბელინსკიმ დაწვრილებით გაარჩია ლერმონტოვის ლექსები და პოემები: „სიმღერა ვაჟარ კალაშნიკოვზე“, „დემონი“, „ფიქრები“, „მე შენ არ მიყვარხარ“, „ლოცვა“, „ჟურნალისტი, მკითხველი და მწერალი“, „მეზობელი“, „ოდეს ბიბინებს ოქროსფერად პური მღელავი“, „დავშორდით, მაგრამ შენი პორტრეტი“, „რისთვის“, „მადლობა“, „ა. ი. ო-სკის ხსოვნას“, „თერგის საჩუქარი“, „ალი“, „სამი პალმა“, „კაზაკური იავენანა“, „საჰაერო ხომალდი“, „მთების მწვერვალნი“, „მწირი“ და სხვ. ნაწარმოებნი, რომლებიც ლერმონტოვის ლექსების პირველ კრებულში იყო მოთავსებული. ამ ნაწარმოებებმა ლერმონტოვს ერთბაშად გაუთქვეს დიდი პოეტის სახელი, მაგრამ ყველაზე უფრო მეტად, ცხადია, პუშკინის გარდაცვალებაზე დაწერილმა ლექსმა, რომელიც მაშინ ხელნაწერის სახით გავრცელდა თითქმის მთელს რუსეთში. წარმატების მიზეზი იყო, იდეურ სიახლესთან ერთად, არაჩვეულებრივი პოეტური სისადავე, ბუნებრივობა და მაღალი ლექსალური კულტურა, რითაც ასე გამოირჩეოდნენ როგორც „ბოროდინო“, ან კიდევ „სიმღერა ვაჟარ კალაშნიკოვზე“, ისე დანარჩენი წვრილ-წვრილი ლექსებიც. „ბოროდინოს“ სისადავე ჩანს მეორე პოემაშიც „სიმღერა ვაჟარ კალაშნიკოვზე“, რომელშიაც ბელინსკიმ მაღალ პოეზიასთან ერთად დაინახა მდიდარი შინაარსი და ღრმა იდეა, დაინახა ნაწარმოები, რომელშიაც არ არის არც ერთი ზედმეტი ან ნაკლები სიტყვა, ნიშნები, ლექსი, სახეები; არც ერთი სუსტი ადგილი; ყველაფერი იქ სრული და ძლიერია. ბელინსკი იმდენად გაახარა ლერმონტოვის ამ პოემამ, რომ არ მოერიდა წამოეყენებია მეტად გაბედული დებულება: პუშკინის ბორის გოდუნოვის შემდეგ ბედმა ყველაზე მეტად გაუღიმა ივანე მრისხანეს — ლერმონტოვის პოემაში მისი კოლოსალური სახე ბრინჯაოსა თუ მარმარილოსაგან არის გამოქანდაკებული¹.

მართალია, ლერმონტოვის შემოქმედების მთელი ანალიზი ბელინსკის დამყარებული აქვს თავისი ეპოქის ჯერ კიდევ იდეალის-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 146.

ტურ გაგებაზე, რომელიც გამოთქმულია დებულებებით: „ჩვენი საუკუნე—უპირატესად ისტორიული საუკუნეა;“ „ჩვენი საუკუნე არის შემეცნების, ფილოსოფიურად მოაზროვნე სულის, ფიქრის, „რეფლექსიის“ საუკუნე“; „ჩვენი საუკუნე არის ფიქრის საუკუნე. ამიტომ რეფლექსია (ფიქრი) არის ჩვენი დროის პოეზიის კანონიერი ელემენტი“¹, მაგრამ მნიშვნელოვანი ის არის, რომ დიდი კრიტიკოსი მაინც მთელ რიგ სავესებით სწორ დასკვნებს აკეთებს ლერმონტოვის პოეზიიდან, იძლევა მისი შემოქმედების გენიალურ ანალიზს, ხოლო ზოგან ამქლავებს შინაგან პროტესტსაც იდეალისტური კონცეფციის წინააღმდეგ. ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ბელინსკის დებულება, რომლითაც ის საფუძველს პოულობს თუ რატომ აკრიტიკებდნენ გოეთეს ისტორიული და საზოგადოებრივი ელემენტების უქონლობისა და სინამდვილით მშვიდი კმაყოფილების გამო, დებულება, რომელსაც ბელინსკი ცოტა უფრო ადრე სასტიკად ებრძოდა წერილში „მენცელი—გოეთეს კრიტიკოსი“, როგორც ეს ჩვენ უკვე ვნახეთ.

რუსულ ლიტერატურაში საზოგადოებრივი ცხოვრების გამოხატვას ბელინსკი უკავშირებს პუშკინის მოღვაწეობას, ხოლო ლერმონტოვის პოეზიიდან, მთელ რიგ ნაწარმოებთა შორის, გამოყოფს „ფიქრს“, „პოეტს“ „ნუ გჯერა შენი“, „დემონსა“ და სხვა შედევრებს. პირველში იგი ხედავს გოლიათურ ენერჯიასა და ძალას, რომლითაც გამომხატულია კეთილშობილური აღშფოთება და ღრმა სევდა. ეს არის შეურაცხყოფილი სულის სიღრმიდან მომდინარე ლექსი, რომლითაც პოეტი საქვეყნოდ აცხადებს, რომ მისთვის შინაგანი ცხოვრების უქონლობა ისეთი ბოროტებაა, რომელიც ათასჯერ უფრო საშინელია, ვიდრე ფიზიკური სიკვდილი. ეს იდეა გასდევს ლერმონტოვის პოეტურ თხზულებებს, და ამავე იდეას ჩვენ ვხედავთ ლექსში „Я скупил, и прощу...“ ისევე როგორც „ფიქრი“, ეს ლექსიც ბელინსკიმ სავესებით სამართლიანად დაუკავშირა პეჭორინის შინაგანი ქვეყნის სულიერ ხმაურს და აღმოაჩინა მათი თითქმის იდენტური ხასიათი. არც ის გამოეპარა მხედველობიდან, რომ ლერმონტოვის „ეურნალისტი, მკითხველი და მწერალი“ თავისი იდეით, ფორმითა და მხატვრული ღირსებით მკითხველს მოაგონებს პუშკინის „წიგნის გამყიდველის საუბარს პოეტთან“. ამ ნაწარმოების სასაუბრო ენას დიდმა კრიტიკოსმა ძალიან მაღალი

¹ ბელინსკი ილუსტრაციისათვის ასახელებს ბაირონის „მანფრედსა“ და „კაენს“, გოეთეს „ფაუსტს“. ხოლო შილერის მთელი პოეზია უპირატესად რეფლექსიის, ფიქრის განსახიერებად მიაჩნდა.

შეფასება მისცა, ისევე, როგორც მის ორიგინალობასა და შეხედულებათა განმაცვიფრებელ სისწორეს. ისეთი ლექსების განხილვის შემდეგ, როგორცაა „ოდეს ბიბინებს ოქროსფერად პური მღელაეი“, „დავშორდით, მაგრამ შენი პორტრეტი“... „რატომ“, „მადლობა“, „ანდერძი“ ბელინსკიმ გამოიტანა დასკვნა, რომ „პოეზია არის თვით სინამდვილე, და ამიტომ იგი უნდა იყოს უღმობელი და დაუნდობელი, სადაც საქმე ეხება იმას, რაც არის ან რაც ხდება“¹. ამით ბელინსკი გამართლებას აძლევდა ლერმონტოვის პოეზიის უღმობელსა და დაუნდობელ სიმართლეს, მის სარკაზმსა და ირონიას.

ორიგინალური, ლირიკულ-სუბიექტური ხასიათის ლექსების გარჩევის დროს ბელინსკი გამოყოფს ბაირონიდან ლერმონტოვის მიერ თარგმნილ ორ ლექსს — „ებრაული მელოდია“ და „ალბომში“, ვინაიდან ეს ლექსებიც მას მიაჩნია პოეტის სულის შინაგანი ქვეყნის გამოხატვად. „პალესტინის შტოს“ და „ღრუბლებს“ კი მიაკუთვნებს იმ ნაწარმოებთა წყებას, საიდანაც იწყება პოეტის გადასვლა სუბიექტური ლექსებიდან „წმინდა-მხატვრულ“ ლექსებზე. ასეთია, მაგალითად, „ალი“, რომელშიაც, ბელინსკის აზრით, პოეტის პიროვნება ჰქრება ცხოვრების მოვლენების მდიდარ ჩვენებათა მიღმა, ლექსი, რომელიც სავსეა ფანტასტიკური კოლორიტით, მდიდარი მხატვრული სახეებით და გამოირჩევა მხატვრული დამუშავებით. „სამი პალმა“ გამოხატავს აღმოსავლეთის მცხუნვარე ბუნებას. არაბეთის ქვიშიან უდაბნოს, აყვავებულ ოაზისებს. სახეების პლასტიკურობითა და რელიეფურობით, ფორმების სიცხადითა და აღმოსავლეთის საღებავების ნათელი ბრწყინვით ეს ლექსი ბელინსკის მოაგონებს ბრიულოვის სურათს. ასეთ ლექსთა ჯგუფს მიაკუთვნებს აგრეთვე „თერგის საჩუქარს“, რომელიც „კავკასიის პოეტურ აპოთეოზს“ წარმოადგენს“. და ბელინსკი შენიშნავს, რომ „მხოლოდ ბერძნების მდიდარმა, ცოცხალმა ფანტაზიამ იცოდა ასე განესახიერებინა ბუნება, მიეცა სახე და განპიროვნება მისი უტყვი და მრავალფეროვანი მოვლენებისათვის“². ვის შეეძლო უტყვი ბუნების ცოცხალი ენით ამეტყველება პოეზიაში? მხოლოდ დიდ პოეტს, გენიოს ადამიანს. სწორედ ასეთი დიდი პოეტი და გენიოსი ადამიანი იყო ლერმონტოვი, რომელიც თავისი შემოქმედებით გვერდში ამოუდგა მხატვრული სიტყვის უკვე ცნობილ გოლიათებს. მაგრამ ლერმონტოვი ამ კოლოსალურ

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 153.

² იქვე, გვ. 154.

ფიგურათა შორის აღიმართა არა როგორც მათი სახეობრივი მსგავსება, არამედ, როგორც სრულიად თავისებური, დამოუკიდებელი, ორიგინალური მოვლენა. და ბელინსკი მართალი იყო, როცა წერდა: „ჩვენ არ ვუწოდებთ ლერმონტოვს არც ბაირონს, არც გოეთეს, არც პუშკინს“¹. ბოტკინისადმი გაგზავნილ წერილში კი, რომელიც ორდონანს-ჰაუზში ლერმონტოვის ნახვის შემდეგ არის დაწერილი, აღფრთოვანებული ბელინსკი იმასვე წერდა, რაც თავის კრიტიკულ სტატიაში გვხვდება: „ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვუწოდებთ მას არც ბაირონს, არც გოეთეს, არც პუშკინს, და არ ვიტყვი, რომ მისგან თავის დროზე გამოვა ბაირონი, გოეთე ან პუშკინი: ვინაიდან ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ მისგან არ გამოვა არც პირველი, არც მეორე და არც მესამე, არამედ გამოვა — ლერმონტოვი“...².

ეს იყო ლერმონტოვის ორიგინალობის, მისი დამოუკიდებელი პოეტური სახისათვის ხაზგასმა და ბელინსკი არ შემცდარა: ლერმონტოვის სახით, პუშკინის შემდეგ, რუსულმა ლიტერატურამ მიიღო ლერმონტოვის კოლოსალური პოეტური ფიგურა. და ბელინსკის არ მიაჩნდა ლერმონტოვის ჰიპერბოლურ შექებად, თუ იტყუოდა, რომ ძლიერი ლექსები, როგორცაა „ალი“, „სამი პალმა“ და „თერგის საჩუქარი“ შეიძლება ვუპოვოთ მხოლოდ ისეთ პოეტებს, როგორც არიან ბაირონი, გოეთე და პუშკინი.

დიდ მხატვრულ შედეგად მიიჩნია ბელინსკიმ „კაზაკური იანანა“. განცვიფრება გამოთქვა, თუ რა ღრმად ჩაწვდა პოეტი კაზაკი დედის ბუნებას; ლექსს კი უწოდა „დედის მხატვრული აპოთეოზი“. მხოლოდ ლერმონტოვის გენიას შეეძლო ასეთი მართალი სურათი დაეხატა. მხოლოდ ლერმონტოვის გენიას შეეძლო ასე აემეტყველებინა კაზაკი დედა — უბრალოდ, სადად, შთამაგონებლად. და მხოლოდ ლერმონტოვის გენიას შეეძლო ცვიდლიციდან აელო მართოდენ იდეა, გადაემუშავებინა იგი თავისებურად და შეექმნა „საპაერო ხომალდი“, რომელიც მხატვრული ღირსებით სავსებით შესაფერია ნაპოლეონის აჩრდილისა. ან კიდევ გოეთეს „მთათა მწვერვალნი“. რვასტრიქონიანი ლექსი როგორ აამეტყველა ლერმონტოვმა თავის მშობლიურ ენაზე!

ეს გენიალური მხატვრული ნიჭი დაინახა ბელინსკიმ ლერმონტოვის პოემაშიც „მწირი“, რომელშიაც აღწერილმა ბუნების სუ-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 155.

² იქვე, გვ. 159.

რათებმა სავსებით გამოამჟღავნეს „დიდი ოსტატის ფუნჯი“. ეს იყო „ფანტასტიკური კავკასიის“ მდიდარი და გრანდიოზული სურათები. „Кавказ взял полную давь с музы нашего поэта...— წერდა ბელინსკი,—Странное дело! Кавказу как будто суждено быть колыбелью наших поэтических талантов, вдохновителем и пестуном их музы, поэтической их родиной! Пушкин посвятил Кавказу одну из первых своих поэм — „Кавказского пленника“, и одна из последних его поэм — „Галуб“ тоже посвящена Кавказу; несколько превосходных лирических стихотворений его также относятся к Кавказу. Грибоедов создал на кавказе свое „Горе от ума“: дикая и величавая природа этой страны, кипучая жизнь и суровая поэзия ее сынов вдохновили его оскорбленное человеческое чувство на изображение апатического, ничтожного вруга фамусовых, Скалозубов, Загорецких, Хлестовых, Тугоуховских, Речетниковых, Молчаливых—этих карикатур на природу человеческую... И вот является новый великий талант — и Кавказ делается его поэтической родиной, пламенно любимой им; на недоступных вершинах Кавказа, венчаемых вечным снегом, находит он свой Парнас“¹. ამ პარნასიდან შექმნა ლერმონტოვმა პოემები — რუსული პოეზიის შედეგები „მწირი“ და „დემონი“, თავი რომ დაეანებოთ მთელ რიგ თხზულებებს, რომლებიც აგრეთვე კავკასიის მდიდარი ბუნების ფონზეა გაშლილი — „ჭაჯი აბრეკი“, „ლტოლვილი“, თავისი შესანიშნავი მხატვრული პროზა და მრავალი სხვა.

ბელინსკი ლერმონტოვის პოეზიის დადებით შეფასებასთან ერთად აღნიშნავს მისი შემოქმედების ზოგიერთ ნაკლსაც. მხედველობაში გვაქვს მისი სიტყვები, რომ ლერმონტოვს ზოგჯერ ახასიათებს „სახეების ბუნდოვანება და არაზუსტი გამოთქმები“². მაგალითისათვის დასახელებულია „თერგის საჩუქარი“, რომელშიაც, მისი აზრით, გაურკვეველია კაზაკი ქალიშვილის დაღუპვის მიზეზი. ასეთი გაურკვეველობა, ამბობს ბელინსკი, ვნებს მხატვრულობას, რომელიც სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ „ლაპარაკობს გარკვეული, ნათელი, რელიეფური სახეებით, სრულად რომ გამოხატავენ მათში ჩაქსოვილ აზრს“³. მაგრამ ასეთი არასწორი გამოთქმები მთელ წიგნში ხუთი-ექვსი თუ ევსულება ბელინსკის,

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 158.

² იქვე. გვ. 158.

³ იქვე.

როგორც, მაგალითად „პოეტში“ ნახმარი გამოთქმა: „*правчина и праведность*“. ბელინსკი მოითხოვს პოეტურ ნაწარმოებში ყოველი სიტყვა იმ ზომამდე ამოსწორავდეს მთელი ნაწარმოების აზრის მიერ მოთხოვნილ მნიშვნელობას, რომ ჩანდეს: ენაში არ არის სხვა სიტყვა. რომელსაც შეეძლოს აქ მისი შეცვლა. ამ მხრივ პუშკინი მას მიაჩნია უდიდეს ნიმუშად. მისი თხზულებების ყველა ტომში, ამბობს ბელინსკი, ძნელად თუ შეიძლება მონახოთ თუნდაც ერთი ცოტად თუ ბევრად არაზუსტი ან გამოძებნილი გამოთქმა, სიტყვაც კი...¹ ასეთი ჭეშმარიტად პუშკინისებური გამოთქმები ახასიათებს ლერმონტოვსაც, მაგრამ ბელინსკი მაინც აღნიშნავს მისი ლექსების კრებულში ხუთ-ექვს არასწორ გამოთქმას და ამ მხრივ ამახვილებს დიდი პოეტის ყურადღებას.

ბელინსკი დაასკვნის, რომ ლერმონტოვი არის მძლავრი და ღრმაპოეტური ნატურა, „სულით რუსი პოეტი, რომელშიაც ცოცხლობს რუსული ცხოვრების წარსული და აწმყო“². და უკვე „შორს არ არის ის დრო, როცა მისი სახელი ლიტერატურაში გახდება სახალხო სახელი, და მისი პოეზიის ჰარმონიული ხმები გასაგონი იქნება ხალხის ყოველდღიურ საუბარში. ცხოვრების საზრუნავთა შესახებ ხალხის ლაპარაკში“³.

ბელინსკის ეს წინასწარხედვა ისტორიამ სავსებით გაამართლა. ლერმონტოვის სახელი, პუშკინის სახელთან ერთად, სახალხო დიდების შარავანდელით შეიმოსა.

IX

ხედავდა რა ახალი ხელოვნების ახალ მიმართულებასა და ხასიათს, ბელინსკი 1841 წელს გამოქვეყნებულ წერილში — „სახალხო პოეზიის ზოგადი იდეა“ მიუთითებდა, რომ „ხალხურობა“ არის ჩვენი დროის ესთეტიკის ალფა და ომეგა, როგორც „ბუნებისადმი შელამაზებული მიზაძვა“ იყო გასული საუკუნის (ე. ი. მე-18 საუკუნის — გ. ჯ.) ესთეტიკის ალფა და ომეგაო“⁴. ჩვენს დროში, წერდა ბელინსკი, ყველაზე დიდი ტიტული, რომელიც შეიძლება პოეტმა მიიღოს, არის ტიტული „სახალხო პოეტისა“, და ყველაზე მაღალი შეფასება, რომელიც შეიძლება მიეცეს მის ქმნილებებს, არის „სახალხო პოემა“, „სახალხო ნაწარმოები“, ნაცვლად ძველი „ჩინებული, დიდი, საუკუნო ნაწარმოებისა“.

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 159.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 160.

⁴ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1949 г., стр. 286.

ეს დებულებანი დღეს, როცა მათი დაწერიდან საუკუნეზე მეტია გასული, და როცა სრულიად ცხადად ვხედავთ, თუ რამდენად მართალი იყო მათი ავტორი, იმას მოწმობენ, რომ ბელინსკის ჰქონდა გასაოცარი უნარი სწრაფად შეემჩნია ყველა ახალი მოვლენა ლიტერატურაში. მაგრამ მარტოოდენ ამის თქმა როდია საკმარისი, თუ ისიც არ ითქვა, რომ გენიალურ კრიტიკოსს ბელინსკის ჰქონდა პოეტური ნიჭის არა მარტო გამოცნობის, არამედ გამოჩენის დიდი უნარიც. მხედველობაში გვაქვს მის მიერ მთელი რიგი ახალი პოეტური ძალების შეუცდომლად შემჩნევა. მათი შემოქმედების ზუსტი განსაზღვრა, დახასიათება, ანალიზი, როცა ყველასათვის ცხადი ხდებოდა თვითეული მათგანის მხატვრული ძალა და შთაგონების ენერჯია. მართალია, ბელინსკი შეცდა სახელოვანი უკრაინელი პოეტის ტარას შევჩენკოს შემოქმედების გაგებაში, ვერ ჩასწვდა ამ დიდი კობზარის პოეტური მეტყველების შინაგან არსებას, ვერ გაიგო მისი რევოლუციური ხასიათი, მაგრამ ასეთი შეცდომები გამონაკლისია ბელინსკის ლიტერატურულ კრიტიკაში. მთელი თაობის აღმზრდელი და მასწავლებელი ბელინსკი ამავე დროს მთელი თაობის შთამაგონებელი იყო. მის მაღალ ლიტერატურულ გემოვნებას შეუმჩნეველი არ რჩებოდა ჭეშმარიტი პოეტური ნიჭი. ამიტომ იყო, რომ ბევრ მწერალში, როცა სხვები ვერ ამჩნევდნენ მომავალს. ბელინსკი ერთბაშად გამოიცნობდა, ამასთან, ხშირად გასაოცარი სიზუსტით, მთელ მის დასრულებულ სახეს. მაგალითად, ივანე კრილოვი ერთხანს რუსეთში აღიარებული იყო, როგორც მარტოოდენ იგავთმწერალი; ბევრი მას დიდ პოეტად არ თვლიდა. ხოლო ბელინსკიმ კრილოვის შემოქმედებაში ხალხურობასთან ერთად დაინახა დიდი პოეტი, რომელიც მარტოოდენ იგავთმწერალი კი არ იყო, არამედ რაღაც დიდი, კიდევ რაღაც სხვა... გენიალური ადამიანი, რომელმაც ინსტიქტურად გაიგო იგავის ესთეტიკური კანონები და შეჰქმნა რუსული იგავი¹. ამით გახდა იგი უკვდავი. როგორც ჭეშმარიტად რუსი პოეტი, რომელმაც საყოველთაო სახალხო სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა. და ბელინსკი მართალი აღმოჩნდა, როცა 1845 წელს დაბეჭდილ წერილში „ივანე ანდრიას-ძე კრილოვი“ აღნიშნავდა, რომ ერთი წლის წინათ გარდაცვალებული კრილოვი, რომლის ძეგლის დასადგმელად დაიწყო შეწირულებათა შეგროვება, ნამდვილად იყო სახალხო პოეტი, რომლის შემოქმედებამ უფლება მოიპოვა იყოს უკვდავი, როგორც რუსი ნაციონალური პოეტის შემოქმედებამ.

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 278.

გამართლდა დიდი კრიტიკოსის სიტყვებიც იმის შესახებ, რომ რაც უფრო მეტად გაიზრდებოდა რუსეთში განაულებულ ადამიანთა რიცხვი, მით უფრო მეტი მკითხველი ეყოლებოდა კრილოვს და მით უფრო მეტად პოპულარული გახდებოდა მისი სახელი მთელს რუსეთში. ბელინსკის ეს ოცნება სინამდვილედ იქცა. დღეს ჩვენს სოციალისტურ სამშობლოში კრილოვი უაღრესად პოპულარული მწერალია, მას მთელი კულტურული მსოფლიო იცნობს და მისი სახელი გაისმის პუშკინის, გოგოლის, ლერმონტოვისა და ბელინსკის სახელებთან ერთად.

ასე სწორად გამოიცნობდა ხოლმე ბელინსკი თვითეულ ახალ პოეტურ მოვლენას. აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ ყოველივე ამას ბელინსკი ახერხებდა არა მარტო თავისი ბუნებრივი ნიჭითა და კრიტიკული ალღოს მეშვეობით, არამედ, ნიქთან ერთად ხელოვნებისა და ლიტერატურის მრავალფეროვანი სამყაროს იმ ღრმა ცოდნით, რაც ბელინსკის თვითეული წერილისათვის დამახასიათებელია, თუმცა ზოგიერთი მოპროფესორო ლიტერატორი, როგორც ზევით გვქონდა აღნიშნული, მას „უსწავლევლობას“ უყენებდა ბრალდებად. ბელინსკის დიდი ცოდნა ჩანს, მაგალითად, მის ვრცელ წერილში „სიტყვა კრიტიკის შესახებ“, რომელსაც რუსული კრიტიკის ისტორიაში დიდი მნიშვნელობა აქვს. ბელინსკის ეს წერილი „Отечественные записки“-ს 1842 წლის მე-9 და მე-11 ნომრებში გამოქვეყნდა. იგი დაწერილია ფილოსოფიის დოქტორ ა. ნიკიტენკოს მიერ პეტერბურგის უნივერსიტეტში 1842 წლის 25 მარტს კრიტიკის შესახებ წარმოთქმულ სიტყვასთან დაკავშირებით და წარმოადგენს რუსული კრიტიკის ისტორიის ზოგად დახასიათებასთან ერთად, მისი ზოგიერთი წარმომადგენლის, განსაკუთრებით სუმაროკოვის კრიტიკული მემკვიდრეობის ვრცელ ანალიზს. ბელინსკი დაწვრილებით განიხილავს ნიკიტენკოს მიერ წარმოთქმულ სიტყვას, იწყებს რა თავის წერილს იმის განმარტებით, რომ ანალიზისა და გამოკვლევის სულისკვეთება — ეს ჩვენი დროის სულისკვეთებაა, დროისა, როცა ყველაფერი, თვით კრიტიკაც კი კრიტიკას ექვემდებარება. ამის შემდეგ ბელინსკი იძლევა კრიტიკის ვრცელ განმარტებას, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საერთოდ ლიტერატურის ისტორიაში.

რა არის კრიტიკა ბელინსკის გაგებით?

ვიდრე ამ საკითხს შევეხებოდეთ, წინასწარ უნდა ითქვას, რომ ბელინსკი ებრძვის კრიტიკის ცალმხრავსა და მეშჩანურ გაგებას, როცა მისი სახელით გულისხმობენ მხოლოდ გაკილვას, ძაგებასა და დამცირებას; რათა ნათელჰყოს, რომ ეს არ არის კრიტიკის

სწორი გაგება, ბელინსკი იძულებული ხდება ვრცლად შეეხოს ამ საკითხს. დაიწყოს თვით ტერმინის განმარტებიდან, განასხვავოს ერთმანეთისაგან აზროვნების ხსენებული დარგის გვარები, და ბოლოს წარმოადგინოს თავისი საკუთარი დებულება. წერილის მთელი ეს ნაწილი თეორიულ ხასიათს ატარებს. ზოგადია, მიზნად ისახავს კრიტიკის სრული გაგება წარმოადგინოს. და შემთხვევითი არ არის, როცა ქართველი მკითხველი, ბელინსკისა და ილია ქავკაჯაძის შეხედულებათა შორის პოულობს დიდ მსგავსებას ყველა იმ საკითხზე, რომელსაც კრიტიკის ზოგადი თუ კონკრეტული განსაზღვრა აყენებს.

იმ ზოგადი მითითების შემდეგ, რომ კრიტიკა ბერძნული სიტყვაა, რომელიც „სჯასა“ და „განსჯას“ ნიშნავს. ბელინსკი სავსებით სწორად განმარტავს, რომ არსებობს კრიტიკა არა მარტო ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოებთა შესაფასებლად, არამედ, არსებობს აგრეთვე კრიტიკა მეცნიერების, ისტორიის, ზნეობისა და სხვ. საგანთა განსახილველად. მაგალითად, ლუთერი იყო პაპიზმის კრიტიკოსი, ისევე როგორც ბოსუეტი ისტორიისა, ხოლო ეოლტერი ფეოდალური ევროპისა¹. ლიტერატურულ კრიტიკას რაც შეეხება, ბელინსკი ვერ ხედავს შინაარსის მხრივ რაიმე განსხვავებას კრიტიკასა და ხელოვნებას შორის; ორივე მას მიაჩნია ეპოქის ცნობიერებად, ეპოქის გამონათქვამად, პირველი ფილოსოფიურ, ხოლო მეორე უშუალო ცნობიერებად, და ამდენად ერთმანეთისაგან მათ მხოლოდ ფორმის მხრივ განსხვავებას. თავისი არსებით, „...კრიტიკა არის განსჯა, მოვლენის შედარება მის იდეალთან“². ამიტომ, რაკი იგი განსჯა და შედარებაა, არ შეიძლება პარადოქსმა და აშკარა სიყალბემ კრიტიკული დაეა გამოიწვიოს. ბელინსკი მიესალმება ნიკიტენკოს, რომ ამ უკანასკნელმა ფართო თვალთ შეხედა კრიტიკას და დაახასიათა მისი უდიდესი როლი საზოგადოებასა და ლიტერატურაში. ეს არც იყო შემთხვევითი, ვინაიდან ბელინსკი თვითონვე აღნიშნავდა, რომ „... ჯერჯერობით მხოლოდ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. მაშასადამე, ესთეტიკურ და ლიტერატურულ კრიტიკაში, გამოიხატება ჩვენი საზოგადოების ინტელექტუალური ცნობიერებაო“³. რაკი ასეა, ხელოვნება არ შეიძლება იყოს მარტოდენ სილამაზის სამსახური, როგორც ეს წინათ ჰქონდა წარმოდგენილი ბელინსკის და რასაც ის ასე მწარე

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 235.

² იქვე, გვ. 236.

³ იქვე.

სინანულით იხსენიებს; ხელოვნება არ არსებობს ხელოვნებისათვის, ისევე. როგორც სილამაზე — სილამაზისათვის. ჩვენი ღრო, ამტკიცებს ბელინსკი, უარყოფს ხელოვნებისა და სილამაზის ასეთ გაგებას. ხელოვნება წარმოადგენს თანამედროვე ცხოვრების, მისი საიდუმლოების გამოხატულებას. არ შეიძლება არ დავინახოთ, რომ „ბაირონი, შილერი და გოეთე — ეს ფილოსოფოსები და კრიტიკოსებია პოეტურ ფორმაში. მათ შესახებ ყველაზე ნაკლებად შეიძლება ითქვას, რომ ისინი პოეტებია და მეტი არაფერი“¹. თვით გოეთეც კი, ფიქრობს ბელინსკი, რომელიც სინამდვილეზე თავისი თვალსაზრისის ასკეტური ხასიათის გამო ყველაზე მეტად შეეფერებოდა იდეალს პოეტისა, ჩიტივით რომ გალობს, ვერ გაექცა ეპოქის მოთხოვნილებას და თავის შედეგებში, როგორცაა „ვერტერი“, „ფაუსტი“, „პრომეთე“ თანამედროვეობა გამოხატა. ასევე მოიქცა კუპერი, რასაც მოწმობენ მისივე რომანები „ჯაშუში“, „ამერიკელი პურიტანები“, „ევა ეფინგემი“ და სხვ. აქ ჩვენ დაწვრილებით არ შევხებით ბელინსკის იმ მცდარ შეხედულებას, რომელსაც იგი ავითარებს ფრანგული ლიტერატურის მთელი რიგი წარმომადგენლების მიმართ. მართალია, ერთის მხრივ, ბელინსკი სავსებით სწორად განმარტავს, თუ რა ადვილად შეიძლება დაიღუპოს დიდი ნიჭის მქონე მწერალიც კი, როცა თანამედროვეობის ისტორიულსა და ფილოსოფიურ სინამდვილეს ანგარიშს არ უწევს, როცა იგი „ჩიტივით გალობს“, ე. ი., თავისი თავი მიაჩნია მხოლოდ „ტკბილ ხმათათვის“ მოვლენილ არსებად, რომელიც ზეცაში, ღრუბლებში უნდა ცხოვრობდეს და არა მიწიერ ქვეყანაზე, მაგრამ ბელინსკი შეცდა, როცა ასეთი კატეგორიის მწერალთა შორის, ჟანენის, ეჟენი სიუსა და ალფრედ დე-ვინის გვერდით, დააყენა ვიქტორ ჰიუგო, ბალზაკი და დიუმა (მამა). ზედმეტი არ იქნება მოვიხსენიოთ, რომ შემდეგ ბელინსკიმ გაასწორა თავისი შეცდომა, განსაკუთრებით ჰიუგოსა და ბალზაკის მიმართ.

მაგრამ ამით უკვე დაეშორდით ჩვენს საგანს, ისევე, როგორც ბელინსკი, და ახლა საჭირო ხდება კვლავ მივუბრუნდეთ კრიტიკის განმარტებას. ბელინსკი სწორად იქცევა, როცა ნიკიტენკოს მიერ მოცემულ კრიტიკის კლასიფიკაციას დაწვრილებით განიხილავს, ვინაიდან ეს ერთ-ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხი იყო თეორიულ (ზოგად) კრიტიკაში. ნიკიტენკომ კრიტიკა დაყო სამ გვარად: პიროვნული, ანალიტიკური და ფილოსოფიური ანუ მხატვრული, როგორც ბელინსკი შენიშნავს. მაგრამ თვით ბელინს-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 239.

კი შენიშნავს. მაგრამ თვით ბელინსკი პიროვნულ კრიტიკას არ მიიჩნევს კრიტიკის გვარად, თვლის რა მას „კრიტიკის ბოროტ გამოყენებად“, თუმცა მასშიაც ორ სახეს არჩევს — გულწრფელსა და მიკერძობებითს. აქედან პირველი მიაჩნია ისეთ მოვლენად, რომელიც ზოგჯერ იმსახურებს ყურადღებას. რაც შეეხება ანალიტიკურ ანუ ისტორიულ კრიტიკას, ბელინსკი მას საჭიროდ და აუცილებელ მოვლენად თვლის, მაგრამ იმ შენიშვნით, რომ ისტორიული კრიტიკა ამავე დროს უნდა იყოს ესთეტიკური და პირიქით, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ცალმხრივ და ყალბი იქნება¹. უყურადღებოდ ვერ დაეტოვებთ ბელინსკის შენიშვნასაც იმის შესახებ, რომ „ანალიტიკური“, რაც „ანალიზიდან“ („გარჩევიდან“) წარმოსდგება, ყოველგვარ კრიტიკაშია, იქნება ის ისტორიული თუ მხატვრული. მაგრამ ერთიც და მეორეც თანამედროვეობას უნდა ემსახურებოდეს, თანამედროვეობას გამოხატავდეს, ვინაიდან „არ შეიძლება იცხოვრო წარსულში და წარსულით და თვალი დახუკო აწმყოს წინაშე“². ამ დებულების განვითარებამ ბელინსკი დიდ ქეშმარიტებამდე მიიყვანა. მან გენიალურად განსჯერბიტა, რომ შემოქმედების თავისუფლება კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ, იოლად ეგუება თანამედროვეობის სამსახურს. ამისათვის არც ფანტაზიის ძალდატანებაა საჭირო, არც თანამედროვეობის თემებზე იძულებითი მუშაობა, საჭიროა მხოლოდ ის, რომ მწერალი იყოს თავისი საზოგადოების, და თავისი ეპოქის მოქალაქე, შვილი, შეიძვისოს ეპოქის ინტერესები, თავისი ინტერესები შეუერთოს მის ინტერესებს, და როგორც ბელინსკი ამბობს, ყოველივე „ამისათვის საჭიროა სიმბათია, სიყვარული, ქეშმარიტების ჯანსაღი პრაქტიკული გრძნობა, რომელიც არ გამოყოფს რწმენას საქმისაგან, მხატვრულ ნაწარმოებებს ცხოვრებისაგან“³. ეს ერთნაირად ეხება ხელოვნებას და კრიტიკას: ორივეს შინაარსი ერთია; თუმცა ამ შინაარსს, როგორც ზევით იყო ნათქვამი, ერთი მხატვრული სახეებით გამოხატავს, მეორე ლოგიკური კატეგორიებით, და მათ შორის კავშირი თანდათან უფრო მჭიდრო და განუყრელი ხდება, რასაც ბელინსკის აზრით, ისიც მოწმობს, რომ ხელოვნება სახეებში აზროვნებად გვევლინება, ხოლო კრიტიკა ხელოვნებად⁴. ამიტომ საყვებით ბუნებრივი იყო, ფიქრობს ბელინსკი, როცა გერმანიაში ლიტერატურული გადატრიალება მოახდინა არა რომელიმე დიდმა პოეტმა, არამედ ქვეიანმა

¹ В. Г. Б е л и н с к и й. Избр. соч., 1947 г., стр. 243.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 244.

⁴ იქვე.

და ენერგიულმა კრიტიკოსმა ლესინგმა, თუმცა ბელინსკი არ მიუთითებს, რომ ლესინგი ამავე დროს ბრწყინვალე დრამატურგი, მაშასადამე „პოეტი“ იყო.

დაახლოებით ასეთია ის წინასწარი თეორიული პრინციპები, რომელთა მიხედვითაც ბელინსკი შემდეგ იწყებს რუსული კრიტიკის ისტორიულ მიმოხილვას, თუმცა მთელი ეს მიმოხილვა არსებითად მისი მხოლოდ ერთი წარმომადგენლის — ალექსანდრე სუ-მაროკოვის კრიტიკული მემკვიდრეობის გარჩევას შეიცავს. მკითხველს გვინდა მოვაგონოთ, რომ ამ წერილშიც ბელინსკი ზოგიერთ თავის ძველსა და მცდარ შეხედულებას ავითარებს. მხედველობაში გვაქვს მის მიერ არაერთგზის ხაზგასმული მცდარი დებულება, რომ თითქოს რუსული ლიტერატურა წარმოიშვა არა საზოგადოების მოთხოვნის, არამედ, უცხოური ლიტერატურისადმი ბრმა მიბაძვის საფუძველზე, რომ თითქოს რუსული ლიტერატურა, ისევე, როგორც რუსული ცივილიზაცია, დაიწყო მიზაძვით, ფორმების ბრმა ათვისებით. ეს იყო უალრესად მცდარი და უალრესად ყალბი შეხედულება, რომელსაც შემდეგ თვით ბელინსკიმ სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადა. მაგრამ ამ მცდარი დებულების გარჩევის დროს არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ბელინსკი არ მისულა უკიდურესობამდე. ის თვითონვე ეძიებდა მისგან სწორ გამოსავალს, ვიდრე არასწორი დებულების შეცდომას გაიგებდა. მაგალითად, თუ ერთის მხრივ, ბელინსკი თვლიდა, რომ რუსული ლიტერატურა მიზაძვის შედეგიაო, მეორეს მხრივ, ამტკიცებდა, რომ ეს კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებდა მის მისწრაფებას დამოუკიდებლობისა და თვითყოფობისაკენ. ამას მოწმობდა, ბელინსკის აზრით, კრილოვის შემოქმედება, რომელიც თუ ფორმის მხრივ მიზაძველობითია, მეორეს მხრივ, მასში რუსული ენა და რუსული პრაქტიკული გონება პოულობენ საშუალებას გაიშალონ ფართოდ, თავისუფლად და ძალდაუტანებლად. არსებითად კი, რუსული პოეზია იწყება პუშკინით, ამბობს ბელინსკი, პუშკინი იყო პირველი რუსი პოეტი⁴. თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ დავამციროთ მნიშვნელობა პუშკინამდელი პოეტებისა, რომლებიც ნაბიჯს დგამდნენ წინ რუსული ლიტერატურის თვითყოფობისა და ეროვნულობისაკენ. ასეთ პოეტთა რიცხვს მიეკუთვნებიან, მაგალითად, ბატიუშკოვი და დერჟავინი. ამ უკანასკნელს ბელინსკი ძალიან მაღალ შეფასებას აძლევს, თუმცა ბატიუშკოვს, როგორც ხელოვანს, შეუდარებლად წინ აყენებს; დერჟავინი კი, რომელიც თავისი ეპოქის სულისკვეთებასთან მჭიდ-

⁴ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 246.

როდ იყო დაკავშირებული (ხოლო ამ ეპოქას პოეზია ესმოდა, როგორც მარტოოდენ საზეიმო ოდა), ბელინსკი უწოდებს „რუსული პოეზიის გოლიათს“. ბელინსკის აზრით, ბატიუშკოვმა რუსულ ლიტერატურაში შემოიტანა „ანტიკური მხატვრობა“. მას ჰქონდა „უპირატესად არტისტული სული“, მშვენიერებით გატაცებული, ნაციონალურს რომ მცირე ხარკს უხდიდა. „არტისტული ბუნებით“ ბატიუშკოვი ყველაზე ახლოს დგას პუშკინთან, მაგრამ მათი შემოქმედება განსხვავდება ნაციონალურის მხრივ: პირველში იგი არ არის, მეორე კი უპირველეს ყოვლისა რუსული პოეზიის განსახიერებაა, მისი „მარადიული ნიმუშია“. „რუსული ლექსის უკვდავი ტიპია“¹.

რუსული კრიტიკაც იმ გზით მიდის, რა გზითაც რუსული ლიტერატურა — ეს არის გზა შეუჩერებელი წინსვლისა თვითმყოფობისა და ნაციონალურისაკენ. კრიტიკაში ამ გზას ახორციელებდა სუმაროკოვი, ბელინსკის აზრით, პირველი რუსი კრიტიკოსი, რომელმაც ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე პირველმა გამოსთქვა თავისი აზრები ბეკლური სახით, გაუკეთა რა წინასიტყვაობა მისსავე „ცრუ დიმიტრის“. გარდა ამისა, სუმაროკოვმა დაბეჭდა მთელი რიგი კრიტიკული წერილები, რომელთა ვრცელ სიას ბელინსკი უკლებლივ ასახელებს. დაწყებული „ბუნების სილამაზიდან“ „ყრმათა სახელმძღვანელომდე“². შეიძლება სავსებით დავეთანხმოთ ბელინსკის, რომ თანამედროვეთათვის სუმაროკოვი უფრო საინტერესოა როგორც ლიტერატურული კრიტიკოსი, რომელიც თავისი დროის თეორიულ მისწრაფებებს გამოხატავს, ვიდრე პოეტი და დრამატურგი. როგორც პოეტი, ამბობს ბელინსკი, სუმაროკოვი ცუდი იყო, თუმცა როგორც მელექსე რიგიანი, ამასთან თავისი დროისათვის კვიანი და უაღრესად განათლებული ადამიანი, მხედველობაში რომ არ მივიღოთ მისი ხასიათის ბევრი ნაკლი (წვრილმანობა, შური, ტრაბახი, საშინელი სიფიცხე და სხვ.). როგორც კრიტიკოსი, ის მრავალმხრივი იყო, დროის მიხედვით პირველი რუსი კრიტიკოსი, და ბელინსკიც რუსული კრიტიკის მიმოხილვას სუმაროკოვით იწყებს, მოჰყავს რა ვრცელი ამონაწერები სუმაროკოვის კრიტიკული წერილიდან, რომელიც ავტორმა თავის ნაწარმოებს „ცრუ დიმიტრის“ წინასიტყვაობად დაურთო.

ეს წერილი მთლიანად პოლემიკური ხასიათისაა და მიმართულია ეგრეთ წოდებული „ცრემლიანი კომედიის“ (მელოდრამის) წი-

¹ В. Г. Белинский А. Избр. соч., 1947 г., стр. 249.

² იქვე, გვ. 252.

ნააღმდეგ. სუმაროკოვს თავისი აზრების ქეშმარიტების დამადასტურებლად მოჰყავს მისადმი ვოლტერის წერილის ამონაწერი, შემდეგ კი თვითგანდიდებას მიმართავს, რასაც ბელინსკი სავსებით სამართლიანად დასცინის, ისევე, როგორც ტრედიაკოვსკის წინააღმდეგ მის წერილს — „პასუხი კრიტიკაზე“: ეს წერილიც მოწინააღმდეგის სასტიკი დაცინვითა და საკუთარი პერსონის განდიდებას მანიით არის დაწერილი. ბელინსკი ასევე სამართლიანად დასცინის სუმაროკოვს, რომელიც ტრედიაკოვსკის კრიტიკისაგან თავს იმით იმართლებს, რომ კორნელიდან, რასინიდან და ვოლტერიდან მას ყველაფერი კი არ წამოუღია, არამედ რასინის „ფედრადან“ ხუთი-ექვსი ლექსი, მაშინ როცა თვით სახელგანთქმულმა ტრაგიკოსმა რასინმა თავისი საუკეთესო ტრაგედიები ევრიპიდეს მიბადვით თუ თარგმანით შექმნაო. ჩემი „ჰამლეტიც“ (სუმაროკოვმა „ჰამლეტიც“ დაწერა — გ. ჯ.) შექსპირის კი არ არის, მას არაფრით არა ჰგავს, გარდა მესამე ნოქმედების ბოლო მონოლოგისა და კლავდიუსის მუხლებზე დაცემის სცენისაო. ბუალოს რაც შეეხება, მე უფრო ცოტა წავიღე ბუალოს „პოეტური ხელოვნებიდან“, ვიდრე თვით ბუალომ ჰორაციუსის „პოეზიის მეცნიერებიდან“ო. ვოლტერიდან სულ ორი ლექსი ვთარგმნე და შევიტანე ჩემს ნაწარმოებშიო. და ყოველივე ამას სუმაროკოვი ისე უბრალოდ ჰყვება, თითქოს ეს დასაშვები და გამართლებული იყოს ხელოვნებაში. მიუხედავად ასეთი ნაკლისა, ბელინსკი მაინც თვლის, რომ სუმაროკოვი იყო „თავისი დროის ქეშმარიტი კრიტიკოსი“, „დაუღალავი მებრძოლი“, რომელმაც თავისში განასახიერა პეტრე დიდის რეფორმების შედეგად რუსულ ლიტერატურაში მომხდარი ცვლილებებიც — მთელი პროცესი თვითმყოფობისა და ეროვნულობისაკენ მისწრაფებისა. შემდგომ ისტორიას რუსული კრიტიკისა, რომელიც მოიცავდა შიშკოვისტების ომს კარამზინისტების წინააღმდეგ და კიდევ უფრო „მნიშვნელოვან ომს“ კლასიციზმისა რომანტიზმის წინააღმდეგ, მართალია, ბელინსკი ეხება უკანასკნელ, მესამე წერილში, მაგრამ ძალიან ზოგადად, უფრო თეორიული განხრით და ზოგადი მიმოხილვის თვალსაზრისით.

X

ბელინსკის ლიტერატურულ-კრიტიკულ მემკვიდრეობაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ვრცელ ნაშრომს, რომელშიაც მოცემულია პუშკინის შემოქმედების ყოველმხრივი ანალიზი და განზოგადებულია მთელი რუსული ლიტერატურის განვითარების გრძელი გზა ლომონოსოვიდან პუშკინამდე.

პუშკინის შემოქმედების კრიტიკულ ანალიზს ბელინსკიმ მიუძღვნა თერთმეტი დიდი წერილისაგან შემდგარი ვრცელი მონოგრაფია. იგი იწერებოდა 1843 წლიდან 1846 წლამდე და ამავე ხანებში იბეჭდებოდა ჟურნალში „ოტეჩესტვენნიე ზაპისკი“. წერილებს ჰქონდა ერთი საერთო სათაური — „ალექსანდრე სერგეის-ძე პუშკინი“, რაც იმაზე მიუთითებდა, რომ მის მიზანს დიდი რუსი პოეტის შემოქმედების გარჩევა შეადგენდა. მაგრამ ჩვენ შევცდებით, თუ ბელინსკის ამ წერილებს განვიხილავთ, როგორც მარტოოდენ პუშკინის შემოქმედების გარჩევას. ბელინსკი აქ ჩვენს წინაშე დგას, როგორც რუსული ლიტერატურის არა მარტო კრიტიკოსი, არამედ, ისტორიკოსიც. წერილში მართალია გარჩეულია მხოლოდ პუშკინის შემოქმედება, მაგრამ მოცემულია პუშკინამდელი მთელი რუსული ლიტერატურის ანალიზი. როგორც უკვე საყოველთაოდ აღიარებულია, ბელინსკის ეს წერილი წარმოადგენს ერთ-ერთ უდიდეს მიღწევას არა მარტო რუსულ, არამედ, საერთოდ მსოფლიო ლიტერატურულ-კრიტიკულ აზროვნებაში. ძნელია მოინახოს მეორე წერილი პუშკინის შესახებ, რომელიც უფრო ღრმად განიხილავდეს დიდი რუსი პოეტის გენიალურ შემოქმედებას.

თავის მონოგრაფიაში ბელინსკი მიმოიხილავს მთელ რუსულ ლიტერატურას დერჟავინიდან პუშკინამდე (ეს არის პირველი წერილი). შემდეგ ეხება კარამზინს და მკითხველს უჩვენებს მის დამსახურებას რუსული ლიტერატურის, საერთოდ რუსი ხალხის წინაშე. განიხილავს რუსული ლიტერატურის ე. წ. „კარამზინის პერიოდის“ შემოქმედებას და ისეთ მწერლებს, როგორც არიან დმიტრიევი, კრილოვი, ოზეროვი, ჟუკოვსკი და ბატიუშკოვი. აქედან ბელინსკი გადადის რომანტიზმის მნიშვნელობის დახასიათებაზე და გვიჩვენებს რომანტიზმის ისტორიულ განვითარებას (ეს უკვე მეორე წერილია). შემდეგ ბელინსკი მიმოიხილავს ბატიუშკოვის პოეტურ მოღვაწეობას და მისი პოეზიის ხასიათს. გვიჩვენებს რა ანტიკური პოეზიით ბატიუშკოვის გატაცებას, ბელინსკი ბუნებრივად გადადის გნედიჩის დახასიათებაზე, ვინაიდან სწორედ გნედიჩმა აამეტყველა შესანიშნავი თარგმანით ჰომეროსის „ილიადა“ რუსულ ენაზე (თუმცა ბელინსკის არ დავიწყებია გნედიჩის ორიგინალური ნაწერებიც). ამავე განასერში განიხილა დიდმა რუსმა კრიტიკოსმა მერზლიაკოვი, შემდეგ კი პეტრე ვიაზემსკი და მესამე წერილი დაამთავრა „კარამზინის პერიოდის“ ბოლო წლების ჟურნალების მიმოხილვით. შემდეგ ბელინსკი გადავიდა ზოგიერთი თეორიული საკითხის განხილვაზე, კერძოდ გაარ-

კება პუშკინის აღრინდელი შემოქმედების ხასიათი და მისი დამოკიდებულება დერჟავინის, ჟუკოვსკისა და ბატიუშკოვის შემოქმედებისადმი. ამ წერილს, რომელიც რიცხვით მეოთხეა, თვით ბელინსკიმ უწოდა შესავალი საკუთრივ პუშკინის შემოქმედების შესასწავლად, კერძოდ, იმის გასაგებად, თუ რა ისტორიული კავშირი არსებობს პუშკინის პოეზიასა და მის წინამორბედ ოსტატთა შორის. ამიტომ, როგორც ბელინსკი განმარტავს, წერილში პუშკინი ნაჩვენებია უმთავრესად როგორც „მოწაფე პოეზიაში“¹. მომდევნო მეხუთე წერილი შეიცავს რუსული კრიტიკის, უმთავრესად თანამედროვე კრიტიკის მიმოხილვას და იმ დებულების დაცვას, რომ პოეტის პათოსის გამოკვლევა კრიტიკოსის პირველი ამოცანაა (სხვათა შორის, ამ დებულებას ბელინსკი აღრეც ავითარებდა თავის წერილში „სიტყვა კრიტიკის შესახებ“). ეს იმიტომ დასკირდა მას, რომ ეჩვენებინა საერთოდ პუშკინის პოეზიის პათოსი და დაეწყო დიდი რუსი პოეტის ლირიკულ ნაწარმოებთა გარჩევა, რაც მან არაჩვეულებრივი ოსტატობით მოახდინა.

მეექვსე წერილში ბელინსკი განიხილავს პუშკინის ისეთ პოემებს, როგორიცაა „რუსლან და ლიუდმილა“, „კავკასიის ტყვე“, „ბახჩისარაის შადრევანი“, „ავაზაკი ძმები“. პოემების განხილვა გრძელდება მომდევნო მეშვიდე წერილში, რომელშიაც მკითხველი ეცნობა „ბოშების“, „პოლტავის“ და „გრავ ნულინის“ ბელინსკისეულ ანალიზს. მერვე და მეცხრე წერილები დიდმა კრიტიკოსმა მთლიანად მოანდომა პუშკინის პოეტური გვირგვინის „ევგენი ონგენის“ კრიტიკულ გარჩევას, ისევე, როგორც მთელი მეათე წერილი დაუთმო „ბორის გოდუნოვს“. მეთერთმეტე წერილში ბელინსკი განიხილავს პუშკინის დანარჩენ თხზულებებს – პოემებს, დრამატულ სცენებს, ზღაპრებს, მოთხრობებს, „პუგაჩოვის ჯანყის ისტორიას“ და ბოლოს, დასკვნამდე, დიდი პოეტის საეჟურნალო წერილებს. ამ წერილში მოაქცია ბელინსკიმ პუშკინის ისეთი ცნობილი ნაწარმოებების გარჩევა, როგორიცაა „ბრინჯაოს მხედარი“, „გალუბი“ („თაზიტი“), „ანჯელო“, „სცენა ფაუსტიდან“, „ლხინი შავი ქირის დროს“, „მოცარტი და სალიერი“, „ძუნწი რაინდი“, „ალი“, „ქვის სტუმარი“, „სცენები რაინდული ხანძდან“, „პეტრე დიდის ზანგი“, „ბელკინის მოთხრობები“, „პიკის ქალი“, „კაპიტანის ქალიშვილი“, „დუბროვსკი“, „სოფელ გოროხინის მატთან“ და სხვ. ასეთია პუშკინის შესახებ ბელინსკის ვრცელი მონოგრაფიის ზოგადი სახე. ეს ყველაზე უკეთესი ნაშრომია დიდი კრიტიკოსის

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 384.

ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში, ამასთან ისეთი ნაშრომი, რომელშიაც ყველაზე ნაკლებად გვხვდება შეცდომები. ისევე, როგორც პუშკინის შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს „ევგენი ონეგინი“, ბელინსკის ლიტერატურულ-კრიტიკულ მემკვიდრეობაშიც „ალექსანდრე პუშკინის შემოქმედება“ მწვერვალია, რომელშიაც მთელი ძალით ჩანს მისი ავტორის ფართო ერუდიცია, მხატვრული ალლო და კრიტიკული აზროვნების გასაოცარი უნარი. არც ერთ კრიტიკოსს მანამდე და არც შემდეგ ისე ღრმად არ განუხილავს პუშკინის შემოქმედება, როგორც ბელინსკის. აქ ყურადღებას იპყრობს არა მარტო მოცულობა, არამედ აზროვნების სიღრმე, საგნის ცოდნა, ანალიზის უნივერსალური ხასიათი და საოცრად სწორი ლიტერატურული პროგნოზები, რომლებიც დროთა სვლამ ქეშმარიტებად აქცია.

ყოველივე ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ამ სახელგანთქმულ ნაწარმოებში ბელინსკის არ ჰქონდეს მცდარი შეხედულებანი. არა, შესავალშივე ბელინსკი მიუღებელ, მცდარ დებულებას იცავს იმის შესახებ, რომ თითქოს „რუსული ლიტერატურა არის არა ადგილობრივი, არამედ გადმორგული მცენარე“¹. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ანალოგიურ ყალბ შეხედულებებს ამ ნაშრომში ჩვენ შედარებით ნაკლებად ვხვდებით, გარდა ამისა, ყოველმხრივ და სრულად ვეცნობით პუშკინის მთელ შემოქმედებას და მის ადგილს რუსულ ლიტერატურაში. ეს ადგილი რომ სწორად განესაზღვრა, ბელინსკის დასკირდა მთელი რუსული ლიტერატურის მიმოხილვა ლომონოსოვიდან პუშკინამდე, ლომონოსოვიდან იმიტომ, რომ იგი მიაჩნია „...რუსული პოეზიის პირველ დამფუძნებლად და პირველ რუს პოეტად“². მართალია, ლომონოსოვს ჰყავდა ისეთი მეტოქენი, როგორიც იყვნენ სუმაროკოვი და ხერასკოვი, რომლებიც თანამედროვეთა მიერ ლომონოსოვზე ნაკლებად როდი ფასობდნენ, მაგრამ ეს იყო შეცდომა. რომელსაც იმდროინდელი ნიქიერა კრიტიკოსი ნოვიკოვიც ხელს უწყობდა სუმაროკოვის, ხერასკოვისა და ტრედიაკოვსკის დაუმსახურებელი ქება-დიდებათ. და ბელინსკის საკმაოდ ვრცელი ამონაწერები მოჰყავს ნოვიკოვის კრიტიკული წერილიდან „რუსეთის მწერალთა შესახებ ისტორიული სიტყვარის ცდა“, რათა ნათელჰყო, თუ რამდენად იძულებული იყო ნიქიერი კრიტიკოსი ნოვიკოვი ხარკი გადაეხადა თავისი ეპოქისათვის და ქება-დიდება დაეწერა ისეთ მწერლებზე, რომლებიც მისი ღირსნი არ იყვნენ. რა ვუყოთ, რომ სუმაროკოვმა მრავალი

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 250.

² იქვე, გვ. 292.

ნაწარმოები შექმნა, ხოლო ხერასკოვმა თორმეტი ტომით გაამდიდრა მშობლიური ლიტერატურა; ისინი მიდიოდნენ კლასიციტური გზით. ხოლო კლასიციტური პოეზია ბელინსკისათვის მშრალი, რიტორული პოეზიაა. „კორნელისა და რასინის პოეზია ჩვენთვის, — წერდა ბელინსკი, — ყალბი, რიტორული პოეზიაა, და ჩვენ მისგან გვეძინება ისევე ტკბილად, როგორც სუმაროკოვის პოეზიისაგან“¹. ლომონოსოვი კი სხვა იყო; ის პოეტური ნიჭით გაცილებით მაღლა იდგა სუმაროკოვზე, თუმცა მისი პოეზიაც ხოტბითი და საზეიმო ხასიათისაა, — შენიშნავს ბელინსკი.

მხოლოდ დერჟავინით იწყება ახალი პერიოდი და როგორც ლომონოსოვი იყო რუსული პოეზიის პირველი სახელი, ისე დერჟავინი მისი მეორე სახელია, ფიქრობს ბელინსკი, ვინაიდან დერჟავინის სახით რუსულმა პოეზიამ წინ გადასდგა უდიდესი ნაბიჯი. ვიმეორებთ, ბელინსკი ამას უწოდებს ახალ პერიოდს, განსხვავებით კარამზინისაგან, რომელმაც დაიწყო ახალი ეპოქა² იმით, რომ ჰქონდა უდიდესი გავლენა რუსულ ლიტერატურაზე, გარდაქმნა რუსული ენა და მიუახლოვა იგი ცოცხალ, ბუნებრივ, სალაპარაკო ენას. ამ აზრით, ბელინსკის მიაჩნია, რომ კარამზინის მოღვაწეობა უპირატესად იყო ლიტერატორის, და არა პოეტის ან მეცნიერის მოღვაწეობა. მან შექმნა რუსი მკითხველი საზოგადოება, რომელიც მანამდე არ იყო³, რასაც ბელინსკი კარამზინის დიდ დამსახურებად თვლის. არსებითად, ფიქრობს ბელინსკი, კარამზინით მთავრდება ლომონოსოვის პერიოდი და კარამზინიდან პუშკინამდე მთელ პერიოდს უნდა ეწოდოს კარამზინის პერიოდი, რომლის მთავარი დამახასიათებელი თვისებაა, კრილოვის სახით, ახალი ელემენტის, კერძოდ ხალხურობის შემოტანა, რაც წინათ მხოლოდ ხანგამოშვებით ბრწყინავდა და გაიღლებდა ხოლმე დერჟავინის პოეზიაში⁴. ჟუკოვსკის რაც შეეხება, მართალია ის იყო კარამზინის მოწაფე, მაგრამ შემდეგ გათავისუფლდა მისი გავლენისაგან, ხოლო როცა მძლავრად გაშალა თავისი პოეტური ფრთები, ამ დროს უკვე გამოჩნდა პუშკინი, რომელმაც სრულიად ახალი პერიოდი დაიწყო რუსულ ლიტერატურაში და ამიტომ აღარ ყოფილა რუსული ლიტერატურის ჟუკოვსკის პერიოდი. მთავარი დამახასიათებელი თვისება, რითაც ჟუკოვსკი გამოირჩევა, ფიქრობს ბელინსკი, ეს იყო მის მიერ „რუსულ-პოეზიაში რომანტიზმის შემოტანა“⁵.

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 292.

² იქვე, გვ. 303.

³ იქვე, გვ. 307.

⁴ იქვე, გვ. 309.

⁵ იქვე, გვ. 310.

აქ ჩვენ გვერდს ვერ ავუვლით რომანტიზმის იმ განმარტებას, რომელსაც ბელინსკი იძლევა. ეს განმარტება საინტერესო და თავისი დროისათვის ორიგინალური იყო, ვინაიდან აბსტრაქტული განყენების ნაცვლად, მის კონკრეტულ შინაარსს ცხადპყოფდა. „რომანტიზმი, — წერდა ბელინსკი, — არ არის მარტოოდენ ხელოვნების, მარტოოდენ პოეზიის კუთვნილება: მისი წყარო იქ არის, სადაც არის წყარო ხელოვნებისა და პოეზიისა — ცხოვრებაში. ცხოვრება იქ არის, სადაც ადამიანია, ხოლო სადაც ადამიანია, იქ რომანტიზმიცაა. ყველაზე ვიწრო და ყველაზე არსებითი თავისი მნიშვნელობით, რომანტიზმი სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის სულის შინაგანი ქვეყანა, მისი გულის იღუმალი ცხოვრება“¹. ამიტომ მიმართა რომანტიზმმა თავისი შთაგონებისათვის აღმოსავლეთს, ვინაიდან „აღმოსავლეთი კაცობრიობისა და ბუნების სამეფოს აკვანია. ადამიანი აღმოსავლეთში — ბუნების შვილია: ყრმა არის, როცა მის გულზე წევს და მოხუცებულიც მის გულზე კვდება“². აღმოსავლეთის ცხოვრების ძირითადი კანონია ბუნებრიობა, რაც იმითაც გამოიხატება, რომ იქ სიყვარულის მთავარ აზრს ადამიანის გამრავლება შეიცავს, აქედან წარმოსდგება, ბელინსკის აზრით აღმოსავლური პოლიგამია (მრავალკოლიანობა) და ის თვალსაზრისიც, რომ აღმოსავლეთის მკვიდრი ქალს უყურებს როგორც ცოლს ან მონას, და არა როგორც ქალს, ხოლო უშვილო ქალს მორალურად განკიცხულ ადამიანად, დამნაშავედ მიიჩნევს და ქვებით ჩაქოლავს ხოლმე. მკითხველი მიხვდება, რომ ბელინსკის მხედველობაში აქვს იუდეიზმის კანონი, რომელიც სწორედ ასე უყურებს ქალს, და ყოველივე ეს სჭირდება იმისათვის, რათა აღმოსავლური სიყვარული განასხვაოს ბერძნულისაგან, ისევე, როგორც მაღლა დააყენოს ბერძნული რომანტიზმი. ანტიკურ საბერძნეთში ბელინსკი ხედავს ქალისადმი სულ სხვა დამოკიდებულებას: იქ სიყვარული თავისი განვითარების უმაღლეს მომენტშია და შემთხვევითი არ არის, რომ ეროსის გამოჩენასთან ერთად ჩნდება აფროდიტა — ქალის სილამაზის განსახიერება, სილამაზის ქალღმერთი. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც აფროდიტა ზღვის ტალღებიდან დაიბადა და ნაპირზე გამოვიდა, მხოლოდ შემდეგ შეუერთდა მას სიყვარული და სურვილი. ძველი ბერძენი ქალში თავყვანს სცემდა სილამაზეს, ხოლო სილამაზე უკვე წარმოშობდა სიყვარულსა და

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 311.

² იქვე.

სურვილს. ასეთ ვითარებაში ბელინსკის არ უკვირს არც ანტეროსისა და არც სხვა მითიური გადმოცემების არსებობა. მთელ ამ მსჯელობაში ბელინსკის ჯერ კიდევ რუდიმენტების სახით დარჩენილ ზოგიერთ იდეალისტურ შეხედულებას ისიც მოწმობს, რომ იგი უმართებულოდ იცავს პლატონის უაღრესად დუალისტურ მოძღვრებას სიყვარულისა და მშვენიერების შესახებ, ხოლო მის აგტორს უწოდებს „არა მარტო ძველი საბერძნეთის, არამედ, მთელი მსოფლიოს უდიდეს რომანტიკოსს“¹. აგრძელებს რა ძველი ბერძნული რომანტიზმის დახასიათებას, ბელინსკი იქამდე მიდის, რომ ყოველგვარი რომანტიზმის უცილობელ საფუძვლად მისტიციზმს მიიჩნევს, რაც შეცდომად უნდა ჩაითვალოს, ვინაიდან, თუ აღმოსავლურ, ბერძნულ, შუასაუკუნეებისა და შემდეგ მე-19 საუკუნის რომანტიზმის რეაქციული ფრთების ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისება მართლაც მისტიციზმი იყო, ეს არ შეიძლება ითქვას ყველა და ყოველგვარი, კერძოდ პროგრესული და რევოლუციური რომანტიზმის შესახებ. მართალია, ბელინსკი რომანტიზმს აცხადებს საერთო მოვლენად ყველა დროისა და ყველა ხალხისათვის, მაგრამ მაინც მიაჩნია, რომ იგი განსაკუთრებით შუასაუკუნეების მოვლენაა და სახელსაც კი ატარებს რომანული წარმოშობის ხალხებისას, რომლებმაც „მთავარი როლი შეასრულეს კაცობრიობის ამ დიადსა და წყვდიადით მოცულ ეპოქაში“. და ეს შეცდომით არ მომხდარა, ფიქრობს ბელინსკი, ვინაიდან „შუასაუკუნეები ნამდვილად და უპირატესად რომანტიკული იყო“. „ქალი წარმოადგენდა ამ რომანტიკული ქვეყნის დედოფალს“². შუასაუკუნეები „...თაყვანს სცემდნენ სილამაზეს, ისევე, როგორც ბერძნები, მაგრამ სილამაზის თავისებურ გაგებაში შეიტანეს სულიერი ელემენტი“. ერთი სიტყვით, შუასაუკუნეების სილამაზე იყო სულიერი, ვიდრე ფიზიკური. და ამიტომ მის გამოსახატავად, ფიქრობს ბელინსკი, ქანდაკება უკვე ღარიბ ხელოვნებას წარმოადგენდა, წინააღმდეგ ანტიკური საბერძნეთისა, სადაც სილამაზეს უმთავრესად ქანდაკება გამოხატავდა, რის გამოც ფერწერამ დაიკავა გაბატონებული ადგილი. და თუ ძველი ბერძნებისათვის სილამაზე მთლიანი იყო, გამოხატული შიშველი თუ ნახევრად შიშველი ტანით, შუასაუკუნეების სილამაზე მხოლოდ სახისა და თვალების გამომეტყველებაში იხატებოდა. ამიტომ ბელინსკის მიაჩნია, რომ სილამა-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 313.

² იქვე, გვ. 316.

ზის. შუასაუკუნეობრივი გაგება უფრო რომანტიული და უფრო ღრმა იყო, ვიდრე ძველი ბერძნებისა¹. მაგრამ ეს რომანტიზმიც დამთავრდა მაშინვე, როგორც კი რეფორმიზმმა (იგივე რენესანსმა) ბოლო მოუღო შუასაუკუნეებს. სერვანტესის „დონ-კიხოტი“ წარმოადგენდა „ირონიის დემონს“, რომელმაც სასტიკი დარტყმა აგემა შუასაუკუნეებს, ჩვენ ვიტყვოდით, რაინდულ რომანს. მე-18 საუკუნე საბოლოოდ ამარცხებს შუასაუკუნეებს, ჩნდება კლასიცი-ტური ლიტერატურაც, სრულიად საწინააღმდეგო იმისა. რაც-შუასაუკუნეებში იყო. შემდეგ, მე-19 საუკუნეში მოდის რომანტი-ზმი და ბელინსკი ამტკიცებს, რომ ჩვენი დროის რომანტიზმი სხვა არაფერია, თუ არ შუასაუკუნეების რომანტიზმის შვილი, რომელიც ასევე ენათესავება ძველ ბერძნულ რომანტიზმსო². და რაკი ჩვენი დრო ადამიანის სულის ყველა მხარის ჰარმონიული შეთანასწორების ეპოქაა, რომანტიზმსაც ახალი გასაქანი მიე-ცა, რადგან რომანტიზმი არის ადამიანის სულიერი ბუნების მარადიული მოთხოვნილება. რა შეეძლო პუშკინს ასეთ ეპოქაში? ის, რომ თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობა სწორედ ამ რომანტიზმით დაეწყო, რაც სინამდვილედ იქცა:

ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ბელინსკის, როცა იგი მე-19 საუკუ-ნის რომანტიზმის დასაწყისს გერმანიაში პოულობს, კერძოდ ში-ლერის პოეზიაში, და სრულიად არ ახსენებს შექსპირს, როგორც ევროპული რომანტიზმის წინამორბედს, სამაგიეროდ ბელინსკი მართალია, როცა შილერში რომანტიკოსს ხედავს შუასაუკუნეების რომანტიზმის აზრითაც და მის შემდეგ აღნიშნავს ძმების შლეგე-ლების, ტიკისა და ნოვალისის მოღვაწეობას. ბელინსკი არც იქ მოტყუებულა, როცა გოეთეს „ფაუსტში“— შუასაუკუნეების ლეგენ-დაში, „ვერტერში“, „ტყის მეფესა“ და „მეთევზეში“ იმდროინ-დელი რომანტიზმის სუნთქვა შენიშნა. სწორი იყო მითითებაც, რომ ვალტერ სკოტი, რომელმაც ფეოდალური ხანისადმი მისწრა-ფება გააღვიძა, აგრეთვე რომანტიკოსთა ბანაკს მიეკუთვნება, ისევე, როგორც ბაირონი, ახალი რომანტიზმის მლალადებელი, რომელმაც ძველს საშინელი დარტყმა მიაყენა³. საფრანგეთში ჰიუ-გო და ლამარტინი წარმოადგენდნენ რომანტიზმს. რაც შეეხება რუსეთს, უმართებულოდ ფიქრობს ბელინსკი, მას არ ჰქონდა თავისი შუასაუკუნეები და ამიტომ რუსულ რომანტიზმს თვითმყოფი

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 317.

² იქვე, გვ. 318.

³ იქვე, გვ. 322.

ხასიათი არ შეიძლებოდა ჰქონოდა, ხოლო ურომანტიზმოდ პოეზია იგივეა, რაც სხეული უსულოდო. დერეფინის ანაკრონულ ლექსებში ხანგამოშვებით გამოკრთებოდა ხოლმე ბერძნული რომანტიზმი, მაგრამ არც მეტი და არც ნაკლები — ხანგამოშვებით გამოკრთებოდა ხოლმე. შემდეგ კარამზინმა შეიტანა რუსულ ლიტერატურაში სენტიმენტალობის ელემენტი, რომლის ამოცანასაც ის წარმოადგენდა, რომ საზოგადოება მოემზადებინა „გულისა და გრძნობის ცხოვრებისათვის“. ამიტომ კარამზინის შემდეგ გამოჩენა ეუკოვსკისა, რომელმაც რომანტიზმი მოიტანა, ბელინსკის სავესებით ბუნებრივ მოვლენად მიაჩნია, იმ პირობით, რომ ეუკოვსკი იყო არა შილერის ან რომელიმე სხვა გერმანელი თუ ინგლისელი რომანტიკოსი პოეტის მთარგმნელი რუსულ ენაზე, არამედ, ეუკოვსკი იყო რუსულ ენაზე მთარგმნელი შუასაუკუნეების რომანტიზმისა, რომელიც მე-19 საუკუნეში მკვდრეთით აღადგინეს გერმანელმა და ინგლისელმა პოეტებმა, უმთავრესად შილერმა¹. ეს არის, ბელინსკის აზრით, ეუკოვსკის დამსახურება რუსულ ლიტერატურაში, და აქედან მოყოლებული, მთელი მეორე წერილი შეიცავს მარტოოდენ ეუკოვსკის შემოქმედების გარჩევას.

მკითხველს რომ თავი არ შევაწყინოთ, ჩვენ აღარ შევეხებით ეუკოვსკის შემოქმედების ბელინსკისეულ ანალიზს; როცა დიდი კრიტიკოსის ამ წერილს გაეცნობა, მკითხველი ჩვენს დაუხმარებლადაც კარგად გაიგებს ბელინსკის მიერ ეუკოვსკის შემოქმედების გარჩევას; მაგრამ აქ მაინც საჭიროდ ვთვლით აღვნიშნოთ, რომ ბელინსკი განსაკუთრებით მაღალ შეფასებას აძლევს ეუკოვსკის ლექსის ოსტატურ მხარეს, აყენებს რა მას თვით ეუკოვსკის წინამორბედი პოეტების ლექსებზე უფრო მაღლა. უყურადღებოდ ვერც იმ დებულებას დავტოვებთ, რომ ბელინსკიმ პირველმა შენიშნა ეუკოვსკის ძლიერი გავლენა პუშკინზე, ისევე, როგორც პუშკინის ძლიერი გავლენა ეუკოვსკიზე. მთავარი კი მაინც ის იყო, რომ ბელინსკიმ გამოიტანა დასკვნა: „ეუკოვსკი რომ არ ყოფილიყო, ჩვენ პუშკინი არ გვეყოლებოდაო“².

ამის შემდეგ ბელინსკის ისლა რჩებოდა, მომდევნო მესამე წერილში განეხილა ბატიუშკოვის შემოქმედება და მიეთითებინა: მართალია, დერეფინი, ეუკოვსკი და ბატიუშკოვი არიან ახალგაზრდა პუშკინის მასწავლებლები, როგორც ეს პუშკინის ლიტერატურულ ლექსებში ჩანს, მაგრამ ყოველთვის გადაუმავებელი, თვითმყოფი

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 323.

² იქვე, გვ. 348.

ელ ემენტების სახითო. ბატიუშკოვმა, რომლის მოწოდებასაც პლასტიკა, მხატვრული აღქმის სკულპტურული გამოსახულება შეადგენდა, თავისი ამოცანა ვერ დაამთავრა, ვინაიდან ადრე გარდაიცვალა, მაგრამ გნედიჩთან ერთად მან შეასრულა თვალსაჩინო როლი რუსული ლიტერატურის ისტორიაში. რას წარმოადგენდა თვით გნედიჩი? მის როლსა და მის მიერ „ილიადას“ რუსულენაზე თარგმნის მნიშვნელობას შესანიშნავად გამოხატავს პუშკინის ლექსი, რომელიც ბელინსკის მოპყავს იმის დასახასიათებლად, რომ გნედიჩმა თავისი თარგმანებითა და საკუთარი ლექსებით ბატიუშკოვთან ერთად რუსულ ლიტერატურაში მეტად თვალსაჩინო როლი შეასრულა — მათ გამოაჩინეს ანტიკური სილამაზის მთელი ბრწყინვალეობა. და პუშკინის ღრმად არტისტულმა ბუნებამ, ამბობს ბელინსკი, იცოდა ძველი ქვეყნისადმი თანაგრძნობა და მისი ვაგება. აქედან მომდინარეობს პუშკინის პატივისცემა ც გნედიჩისადმი.

მთელი ეს ლიტერატურული სახეები ბელინსკის იმისათვის ესაქიროება, რომ გამოაჩინოს პუშკინის მონუმენტური ფიგურა, რომელიც მზესავით ანათებს რუსულ მწერლობას. ამიტომაც, რომ ბელინსკი ბატიუშკოვისა და გნედიჩის სახელებთან ერთად იხსენიებს ვიაზემსკის, როგორც პოეტსა და კრიტიკოსს. ორი წერილით — „ღერჯავინის ხასიათის შესახებ“, „ოზეროვის ცხოვრება და თხზულებანი“ ვიაზემსკი ბელინსკის თვალში უფრო მეტად მნიშვნელოვანი ჩანს, როგორც კრიტიკოსი, ვიდრე თავისი ლექსებით პოეტი. მაგრამ პუშკინის გამოჩენის შემდეგ ვიაზემსკის პოეზიაშიც ახალი ხანა დაიწყო: მართალია, პუშკინის გავლენამ ვერ შესცვალა ვიაზემსკის ლექსების სულისკვეთება, მაგრამ გააუმჯობესა ფორმის მხრივ, ხოლო მისმა პროზაულმა ნაწერებმა დიდად შეუწყვეს ხელი ფრანგული ფსევდო-კლასიციზმის ცრურწმენებისაგან რუსული ლიტერატურის გათავისუფლებას. სულ მალე, 1813 წელს რუსულ ჟურნალებში შეიქრა სიტყვა რომანტიზმი, გაისმა ხმები რომელიც დიდი ინგლისელი პოეტის ბაირონის თუ ბეირონის შესახებ, ამავე წელს ჟურნალში „Вестник Европы“ დაიბეჭდა 14 წლის პუშკინის პირველი ლექსი „კუტუზოვის გარდაცვალებაზე“... შვიდი წლის შემდეგ, 1820 წელს გამოქვეყნდა პოემა „რუსლან და ლიუდმილა“... ამ დროიდან მოყოლებული ჟურნალი „Сын отечества“ აქვეყნებს პუშკინის წერილ ლექსებს... ჩაღდება ბრძოლა კლასიციზმსა და რომანტიზმს შორის... ყოველივე ეს იმის მაჩვენებელი შეიქნა, რომ

რუსული ლიტერატურის კარამზინის პერიოდი დამთავრდა¹. დაიწყო პუშკინის პერიოდი და ბელინსკიც იწყებს პუშკინის შემოქმედების კრიტიკულ ანალიზს.

ბელინსკი წინასწარვე შენიშნავს, რომ პუშკინის შემოქმედებას იგი განიხილავს ქრონოლოგიურად, ვინაიდან წინამორბედ პოეტთაგან განსხვავებით, პუშკინი სწორედ იმით გამოირჩევა, რომ მისი ნაწერების მიხედვით შეიძლება თვალი გაადევნო ამ მონუმენტური სახის მუდმივ განვითარებას, არა მარტო როგორც პოეტისა, არამედ, როგორც ადამიანისაც. ერთ წელს დაწერილი ნაწარმოებნი განირჩევიან მეორე წელს დაწერილ ნაწარმოებთაგან, როგორც ფორმით, ისე შინაარსით და ამიტომ პუშკინის ნაწერების გამოცემა არ შეიძლება ისე მოხდეს, როგორც იცენა, ვთქვათ, დერჟავინის, ჟუკოვსკისა და ბატიუშკოვის თხზულებანი, განსაკუთრებით პირველი და უკანასკნელი, შენიშნავს ბელინსკი². ამ საკითხზე მკითხველის ყურადღებას დიდი კრიტიკოსი იმიტომაც ამახვილებს, რომ ნათელჰყოს, თუ რამდენად გულგრილად ეკიდება მეფის მთავრობა გენიალური პოეტის ნაწერების გამოცემას, როცა პუშკინის გარდაცვალების შემდეგ 1838 წელს გამოსული რვა ტომი ცუდია, და იგი იძულებულია იყენებდეს პოეტის სიცოცხლეში 1826, 1829, 1832 და 1835 წლებში გამოსულ ტომებს. ლიცეუმელი ლექსებისათვის კი იყენებს 1841 წელს გამოცემულ IX ტომს, რომლის გამოც ზოგიერთი თავს ესხმოდა გამომცემლებს. რომ ლიცეუმელი ლექსები შეტანილ იქნა წიგნის შესავსებად, როგორც მასალა, ვინაიდან თვით პოეტი არ თვლიდა მათ დაბეჭდვის ღირსადო. ბელინსკი კატეგორიულად ილაშქრებს ამ ყოვლად უგუნური აზრის წინააღმდეგ. რასაკვირველია, ფიქრობს ბელინსკი, სუსტი ლექსები ისეთი პოეტებისა, როგორიც არიან ვენევიტინოვი, პოლუეჟაევი, ბარატინსკი, კოზლოვი, დავიდოვი და სხვ. არ უნდა იბეჭდებოდეს, ვინაიდან ეს სახელს გაუტეხს მათ; მაგრამ როცა საქმე ეხება ისეთ პოეტებსა და მწერლებს, როგორიც იყვნენ ლომონოსოვი, დერჟავინი, ფონ-ვიზინი, კარამზინი, კრილოვი, ჟუკოვსკი, ბატიუშკოვი, გრიბოედოვი, განსაკუთრებით პუშკინი და ლერმონტოვი,—თვითეული მათი სტრიქონი შთამომავლობას ეკუთვნის და მისთვის უნდა იბეჭდებოდეს. ამიტომ იყო, რომ ბელინსკიმ პუშკინის შემოქმედების გარჩევა დაიწყო სწორედ იმ პირველი ნაწარმოებით, რომელიც 1813 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალში

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 368.

² იქვე, გვ. 371.

„Вестник Европы“, როცა პუშკინს ჯერ 14 წელიც კი არ შესრულე ბოდა. ეს იყო ლექსი „კუტუზოვის გარდაცვალებაზე“, რომელიც პუშკინის თხზულებათა კრებულში არ შესულა და რომელიც ბელინსკიმ თავის წერილში მთელ ციტატად მოიყვანა, რომ მკითხველს წარმოედგინა, თუ რა ნაწარმოებით დაიწყო პუშკინის ლიტერატურული მოღვაწეობა. შემდეგ ბელინსკიმ უკვე დაწვრილებით განიხილა ლიცეუმელი ლექსები, რათა გამოერკვია ის ისტორიული კავშირი, რომელიც პუშკინსა და მის წინამორბედ პოეტებს შორის არსებობს და რაც ასე კარგად ჩანს სწორედ მის ლიცეუმელ ლექსებში. ჩვენ მკითხველს დაწვრილებით არ გავაცნობთ ამ ლექსების ბელინსკისეულ ანალიზს. ვიტყვით მხოლოდ, რომ მთელ ანალიზში ნათლად ჩანს, თუ რატომ არ იქნებოდა პუშკინი, რომ არ ყოფილიყო დერჟავინი, ჟუკოვსკი და ბატიუშკოვი, როგორც ამის შესახებ ბელინსკი დებულებას აყენებდა წინა წერილებში: აქ კი არ გუმენტები მოჰყავდა, თუ რა ზომამდე იყო პუშკინი მოწაფე პოეზიაში წინამორბედი ოსტატებისა და როგორ მძლავრად შლიდა ფრთებს მისი პოეტური შთაგონება. ბელინსკი სავსებით სწორად შენიშნავს, რომ „კრიტიკულად შეათასო ისეთი პოეტი, როგორიც პუშკინია, — განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი წრომაა, მით უფრო, რომ მის შესახებ ცოტაა ნათქვამი, თუმცა ბევრია დაწერილი“¹. და ვიდრე მეხუთე წერილში შეუდგებოდეს პუშკინის სხვა ნაწარმოებთა ანალიზს, ბელინსკი საჭიროდ თვლის გამოთქვას თავისი მოსაზრებანი რუსული ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ. ჩვენ ამ საკითხს მოკლედ შევხებით, გვერდს ვერ ავუვლით, ვინაიდან მას მკვიდრო კავშირი აქვს პუშკინის პოეზიის ხასიათის გარკვევასთან.

დღემდე რუსულ ლიტერატურაში კრიტიკის ორი ხერხი არსებობდაო, — წერს ბელინსკი. პირველი განიხილავდა მხატვრული ნაწარმოების კერძო ღირსებებსა და ნაკლოვანებებს, როგორც ამას სჩადიოდნენ კარამზინი (განიხილა ბოგდანოვიჩის შემოქმედება) და მაკაროვი (დმიტრიევის თხზულებათა ანალიზი). ასეთი კრიტიკა ბელინსკის მიაჩნია ზერელე და წვრილმან კრიტიკად, ვინაიდან ნაწარმოებს განიხილავს არა მთლიანად, არამედ ნაწილობრივად; მისი არსებობა შესაძლებელია მხოლოდ სტილისტიკის ეპოქაში, როცა ნაწარმოებს უყურებენ მხოლოდ ენის, ფრაზის, სიტყვის თვალსაზრისით. მართალია, ბელინსკი

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 384.

უარყოფითად აფასებს ასეთ ცალმხრივ კრიტიკას, მაგრამ თვლის, რომ მასაც ჰქონდა მნიშვნელობა თავისი დროისათვის.

ახალ პერიოდს რუსულ კრიტიკაში იწყებს მერზლიაკოვი, რომელიც ნაწარმოებს უკვე განიხილავს მთლიანად, საფუძვლიანად და შესანიშნავი მკვერმეტყველებით, მაგრამ მისი კრიტიკის ნაკლი ის იყო, ფიქრობს ბელინსკი, — რომ იგი წარმოადგენდა ფსევდოკლასიკურ, უნაყოფო, უდროო მოვლენას, რომელიც ემყარებოდა ბატტიოს, ბლერის, ლაპარპისა და ეშენბურგის პრინციპებს, მოწყვეტილი იყო ლიტერატურის ქეშმარიტ მოთხოვნილებას და მიუხედავად დიდი აკადემიური ცოდნისა, მეტად უხერხულ შეცდომებს უშვებდა (მაგალითად, ხერასკოვს, სუმაროკოვსა და პეტროვს დიდ პოეტებად აცხადებდა) და მხოლოდ რომანტიულმა კრიტიკამ შეძლო სიმართლის თქმა და მერზლიაკოვის ამ შეცდომის გასწორება¹. რომანტიული კრიტიკა ცოცხალი, მოქმედი იყო და ამიტომ შეძლო არა ნაკლებ ათ წელზე მეტ ხანს გაეძლო, წარმოეშვა რა მეორე, უფრო მკაცრი, თუმცა უფრო მტკიცე და გარკვეული კრიტიკა, რომელიც 30-იან წლებში სრულიად სხვა ტონითა და სხვა ენით ამეტყველდა. ეს იყო ნადეჟდინის. პოლევოისა და შევირიოვის ლიტერატურული კრიტიკა, რომლის დიდ ნაკლს წარმოადგენდა ეკლექტიკური ხასიათი, ისევე, როგორც ფსევდოკლასიკური კრიტიკის ნაკლი მდგომარეობდა ახალის არცოდნასა და ძველი ავტორიტეტების ბრმა თაყვანისცემაში, ხოლო ვითომ რომანტიკული კრიტიკისა — ზერელობაში. ამის შემდეგ ბელინსკი გვაძლევს გერმანული ესთეტიკური თეორიის ბრწყინვალე დახასიათებას, ხაზგასმით აღნიშნავს მის მოწყვეტას ცხოვრებისაგან და გვიჩვენებს, რომ ნამდვილი კრიტიკოსის ამოცანაა მწერლისა და ცხოვრების შესწავლა, უამისოდ კრიტიკოსი ვერ შეძლებს თავისი ამოცანის შესრულებას. ამ აზრით, ბელინსკი ირონიით იხსენიებდა ნადეჟდინს (რომელმაც პუშკინი ბაირონს შეადარა და თქვა, რომ პუშკინი არ ვარგაო), პოლევოის (რომელმაც პუშკინი საუკუნისაგან ჩამორჩენილ პოეტად გამოაცხადა) და შევირიოვს (რომელიც ყველა რუსი პოეტის პროტოტიპს რომაულ პოეზიაში ეძიებდა), ვინაიდან ღრმად სწამდა, რომ არ შეიძლება გოეთეს მიუღღე ბაირონის საზომით, ბაირონს კი გოეთეს საზომით, რომ კრიტიკოსის ამოცანაა გადაწყვიტოს არა ის, თუ რატომ ცხოვრობდა და წერდა გოეთე შილერისაგან.

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 385.

განსხვავებულად, არამედ ის, თუ რატომ ცხოვრობდა და წერდა გოეთე, როგორც გოეთე და არა სხვა ვინმე. მკითხველი მიხედვება, რომ ბელინსკი ამ დებულებებს სწორედ იმიტომ წამოსწევს წინა პლანზე, რათა გვიჩვენოს, თუ როგორი იქნება მისი დამოკიდებულება პუშკინის შემოქმედებისადმი, როცა კრიტიკულად გააჩვენებს ამ დიდი მხატვრის გენიალურ მემკვიდრეობას.

მთავარი დებულება, რომელსაც ბელინსკი აყენებს, იმაში მდგომარეობს, რომ პუშკინის შემოქმედებაში იგი ხედავს რუსული სინამდვილის გასაოცრად სწორ წარმოსახვას, რასაც ყურადღება მიაქცია თვითგოგოლმა თავის წერილში „რამდენიმე სიტყვა პუშკინის შესახებ“, საიდანაც ბელინსკის ვებებრთელა ამონაწერი მოჰყავს. ამ წერილში გოგოლი საყვებით სამართლიანად აცხადებს პუშკინს „განსაკუთრებულ მოვლენად“, „ნაციონალურ პოეტად“,¹ და ბელინსკისაც ისლა დაჩვენოდა, რომ ბოლომდე გაექარწყლებინა შეხედულება პუშკინზე, როგორც „ჩრდილოეთის ბაირონზე“, ამავე დროს დაემტკიცებინა, რომ ძნელია მოინახოს ორი პოეტი, რომლებიც თავიანთი ბუნებით ისე ეწინააღმდეგებოდნენ ერთმანეთს, როგორც პუშკინი და ბაირონი². ბელინსკი აქ მართალი იყო და მისი დებულებაც ისტორიამ გაიზიარა, როგორც ჭეშმარიტება.

ბელინსკი მართალი იყო აგრეთვე, როცა მეექვსე წერილში ილაშქრებდა ბუტირელი კრიტიკოსის წინააღმდეგ, რომელმაც „Вестник Европы“-ში მოათავსა „კრიტიკული“ წერილი და პუშკინის „რუსლან და ლიუდმილა“ სულ ერთიანად „მიწასთან გაასწორა“. ბელინსკიმ არაჩვეულებრივი სიცხადით დაამტკიცა, რომ პუშკინის „რუსლან და ლიუდმილას“ ოციანი წლებისათვის ჰქონდა განსაკუთრებული მნიშვნელობა, და მიუხედავად მთელი რიგი ნაკლისა, ეს პოემა წარმოადგენს უმაგალითო, ახალ მოვლენას რუსულ ლიტერატურაში. რაც შეეხება „კავკასიის ტყვეს“, ამ პოემაში პუშკინმა პირველად გააცნო რუს საზოგადოებას კავკასიის თვალისმომკრელი სილანაზის მქონე ბუნება, კავკასიისა, რომელსაც ეს საზოგადოება უფრო ადრე იარალით იცნობდა და კიდევ რამდენიმე პროზაული სტრიქონით დერჟავინისა და ჟუკოვსკის პოეზიაში. მაგრამ, პუშკინის „კავკასიის ტყვე“, მიუხედავად მისი შესანიშნავი ღირსებებისა, მხატვრული თვალსაზრისით ბელინსკის მიაჩნია პოეზიის ჯერ კიდევ მოწაფის, და არა ოსტატის

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 403.

² იქვე, გვ. 404.

ნაწარმოებად. „ბახჩისარაის შადრევანი“, რომელსაც თვით პუშკინი „კავკასიის ტყვეზე“ უფრო სუსტ ნაწარმოებად თვლიდა, ბელინსკის მიაჩნია ფორმის მხრივ წინ გადადგმულ მნიშვნელოვან ნაბიჯად და ამიტომ არ ეთანხმება პუშკინს თავისი პოემის შეფასებაში. უნდა ითქვას, რომ აქ ბელინსკი უფრო მართალია, ვიდრე პუშკინი, ისევე, როგორც იგი მართალია, როცა პატარა პოემას „ავაზაკ ძმებს“ აცხადებს „მოწაფურ ცდად“¹. მას მიაჩნია, რომ „რუსლან და ლიუდმილაში“ პუშკინი ჩანს, როგორც ნიჰიერი მოწაფე, „კავკასიის ტყვესა“ და „ბახჩისარაის შადრევანში“ — ახალგაზრდა პოეტი, „ბოშებში“ უკვე მხატვარი, რომელიც ღრმად იხედება ცხოვრებაში და მძლავრად ფლობს თავის ნიქს. სწორედ ამიტომ „ბოშები“ შუა ეპოქას წარმოადგენს პუშკინის პოეტურ მოღვაწეობაში, რომელსაც განეკუთვნება აგრეთვე „ევგენი ონეგინის“ პირველი ექვსი თავი, „პოლტავა“, „გრაფი ნულინი“, ისევე, როგორც „ბორის გოდუნოვით“. იწყება მისი მოღვაწეობის უკანასკნელი, ყველაზე უმაღლესი ეპოქა². თუ რა შეიძლება აქედან არ გავიზიაროთ, ჩვენ ქვევითაც დავინახავთ, ახლა კი უნდა აღვნიშნოთ, რომ სავსებით სამართლიანად გამოაცხადა რა „პოლტავა“ პუშკინის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს ნაწარმოებად, ჩვენის აზრით, ბელინსკი უმართებულოდ მოიქცა, როცა მარიას სახე, ოსტატური შესრულების მხრივ, ტატიანაზე მაღლა დააყენა, თუმცა ბელინსკის ვერ შევედავებით, რომ მარია ხასიათით უფრო მძლავრია, როგორც პიროვნება, და ამ მხრივ მართლაც სად ის და სად ტატიანა! მაგრამ სახის ორიგინალურობისა და გამოკვეთის მხრივ, რაც პირველყოფლისა სწორედ ოსტატობას განეკუთვნება, ტატიანა მეტია, ვიდრე მარია.

რაც შეეხება პოემა „გრაფ ნულინს“, ბელინსკი მას უწოდებს საზოგადოების ერთი მხარის მსუბუქ სატირიკულ ნარკვევს, დაწერილს უმაღლესი მხატვრული ხელოვნებით, ისეთ ნაწარმოებს, რომელიც პროზაულ სინამდვილეს პოეტური თვალით გვიჩვენებს და პუშკინის ერთ-ერთ ყველაზე საუკეთესო თხზულებას წარმოადგენს. სავსებით სწორად განმარტა რა „გრაფ ნულინის“ მთელი რიგი არსებითი შემოქმედებითი საკითხები, ბელინსკიმ, ექვი არ გვეპარება, ერთგვარი გადაჭარბებაც დაუშვა პუშკინის ამ პოემის შეფასებაში. სამაგიეროდ, გასაოცარი სწორი გზა აიღო მან მერვე წერილში „ევგენი ონეგინის“ განხილვის დროს. ეს განხილვა

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г. стр. 427.

² იქვე: მკ. 451.

მკითხველს ხიბლავს თავისი გენიალობით, სისრულითა და სიმართლით, იმ არაჩვეულებრივი ძალით, რომელიც განსაკუთრებით ახასიათებს ბელინსკის „ევგენი ონეგინის“ კრიტიკული გარჩევინას.

რას წარმოადგენს პუშკინის ეს პოემა? იგი არის გენიალური რუსი პოეტის ყველაზე გულწრფელი ნაწარმოები, მისი ფანტაზიის ყველაზე საყვარელი პირმშო,—წერს ბელინსკი, და იქვე შენიშნავს, რომ „ამ პოემას ჩვენთვის, რუსებისათვის უდიდესი ისტორიული და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვსო“¹. ეს მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ ბელინსკი ამ პოემით ხედავს რუსი საზოგადოების პოეტურად წარმოსახულ სურათს მისი განვითარების ერთ-ერთ უალრესად საინტერესო მომენტში და ამდენად „ევგენი ონეგინი“ მიაჩნია ისტორიულ ნაწარმოებად, თუმცა იქ არცერთი მოქმედი გმირი ისტორიულად ნამდვილად არსებული არ არის. ამ მხრივ იგი პირველი და ამავე დროს ბრწყინვალე ცდაა, რომელშიაც ნათლად ჩანს პუშკინი არა მარტო როგორც პოეტი, არამედ, ამავე დროს როგორც პირველად გამოღვიძებული საზოგადოებრივი თვითშეგნების წარმომადგენელი². გარდა ამისა, პუშკინის ეს ნაწარმოები არის „...პირველი ქეშმარიტად ნაციონალურ-რუსული პოემა ლექსად“, რომელშიაც „ხალხურობა მეტია, ვიდრე რომელიც გნებავთ სხვა ხალხურ რუსულ ნაწარმოებში“. მართალია, ისეთი რომანების ფორმა, როგორიც „ევგენი ონეგინია“, შექმნილია ბაირონის მიერ, მაგრამ არავითარი საერთო პუშკინის „ევგენი ონეგინსა“ და ბაირონის „დონ-ჟუანსა“, „ჩაილდ-ჰაროლდსა“ და „ბეკჰოს“ შორის არ შეიძლება მოინახოს, გარდა გარეგნული ფორმისა და მანერისა, წერს ბელინსკი, და ბაირონის პოემების არა მარტო შინაარსი, არამედ, სულსკვეთებაც კი სპობს რაიმე არსებით მსგავსებას პუშკინის პოემასა და ბაირონის პოემებს შორის. პუშკინი წერდა რუსულ სინამდვილეზე რუსეთისათვის, მაშინ, როცა ბაირონი წერდა ევროპის შესახებ ევროპისათვის და პუშკინის გენიალობა სრულიად დამოუკიდებელი, თვითმყოფი და ნაციონალურია, რასაც საერთო არა აქვს ბაირონთან. ასე მწვავედ ბელინსკი იმიტომ განიხილავს ამ საკითხს, რომ იმ დროს მოდაში იყო ბაირონისათვის შეეპირისპირებინათ თუ შეეფარდებინათ ყოველი ახალი პოეტური სახელი; ასე მოექცნენ პუშკინსაც, გამოაცხადეს „ჩრდილოეთის ბაირონად“, რის წი-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 450.

² იქვე, გვ. 451.

ნააღმდეგაც სავსებით სამართლიანად და სავსებით დამაჯერებელი არგუმენტებით გაილაშქრა რუსული ლიტერატურის მგზნებარე დამცველმა გენიალურმა ბელინსკიმ.

პუშკინის უდიდეს გმირობად ბელინსკი თვლის, როგორც მეცხრე წერილის დასაწყისში აღნიშნავს, მის მიერ „ევგენი ონეგინში“ იმდროინდელი რუსული საზოგადოების პირველ პოეტურ წარმოსახვას ონეგინის, ლენსკისა და ტატიანას სახით. ეს უკანასკნელი, მართალია, ბელინსკის არ მიაჩნია მრავალკეც რთულ არსებად, მაგრამ, სამაგიეროდ, მასში ხედავს სულიერ სიღრმესა და ძლიერებას. იგი მთლიანი და ერთიანია, თითქოს ერთი მთლიანი ნაჭრისაგან იყოს შექმნილი. ამიტომ არის, რომ ტატიანა განსაკუთრებული არსებაა, სულიერად ღრმა, მოსიყვარულე ადამიანია, რომლისთვისაც „სიყვარული შეიძლებოდა ყოფილიყო ან უდიდესი ნეტარება, ან ცხოვრების უდიდესი უბედურება, ყოველგვარი შემარიგებლური საშუალო ხაზის გარეშე“¹. მისი ხასიათის დაწვრილებითს ანალიზს ბელინსკი იმ დებულებით იწყებს, რომ მართალია ბუნება ჰქმნის ადამიანს, მაგრამ მას ავითარებს და აყალიბებს საზოგადოება. და ბელინსკის ღრმად სწამს, რომ ცხოვრების ვერავითარი გარემოებანი ვერ იხსნიან და ვერ დაიკავენ ადამიანს საზოგადოების გავლენისაგან, ვერსად იგი ვერ დაიმალება, ვერსად იგი ვერ წაუა მისგან². ამ შესანიშნავ, სწორ, სავსებით მართალ დებულებას ბელინსკი შემდეგ დაწვრილებით განმარტავს ტატიანას სახის ვრცელ ანალიზში, რომელსაც ჩვენ აქ აღარ შევხებით, ისევე, როგორც ლენსკისა და ონეგინის პიროვნებათა დახასიათებას, ვინაიდან მაშინ ცალკე მონოგრაფიის დაწერა იქნებოდა საჭირო. დასკვნა კი, რომელიც გენიალურ კრიტიკოსს გამოჰყავს, ის არის, რომ ონეგინის, ლენსკისა და ტატიანას სახით პუშკინმა გამოხატა რუსი საზოგადოება მისი განვითარების ერთ-ერთ ფაზაში, გამოხატა დიდი სისწორით, სრულად და შესანიშნავი მხატვრული ოსტატობით. ამიტომ „ონეგინს შეიძლება ვუწოდოთ რუსული ცხოვრების ენციკლოპედია და უაღრესად ხალხური ნაწარმოები“³.

ეს იყო სავსებით სწორი, ჰემმარიტი დასკვნა, რომელიც ისტორიამ გაიზიარა.

შემდეგ ბელინსკი მეთე წერილში განიხილავს რა „ბორის გოდუნოვს“, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ პუშკინის შემოქმედებაში ეს ნაწარმოები, ისევე, როგორც „პოლტავა“ სრულიად ახალი

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 478.

² იქვე, გვ. 479.

³ იქვე, გვ. 496.

ეპოქის შემქმნელია, თუმცა „პოლტავა“ მხატვრული მხრივ ის მიეკუთვნება ბორის გოდუნოვს, როგორც მისწრაფება მიეკუთვნება მიღწევას¹. და მაინც „ბორის გოდუნოვს“ მკითხველი საზოგადოება გულგრილად შეხვდა, ვინაიდან მასში დაინახა პუშკინის ნიკის სრული დაცემა. ბელინსკი ებრძვის ამ ყალბ და მიუღებელ შეხედულებას, თუმცა თვითონვე აღნიშნავს, რომ ეს ნაწარმოები პრეტისათვის ქეშმარიტად ვატერლოოს ბრძოლა იყო, რომელშიაც საკუთარი გენია გაშალა მთელი თავისი სიღრმითა და სიფართოვით, და მიუხედავად ამისა, მაინც გადამწყვეტი დამარცხება განიცადა. ამ დამარცხების მიზეზს ბელინსკი ხედავს დრამატიზმის უქონლობაში, აგრეთვე იმაში, რომ დიდი პოეტი მონურად გაჰყვა კარამზინის მიერ დახასიათებულ გოდუნოვს, მაშინ, როცა კარამზინი შეცდა, როცა დიმიტრის მკვლელობა ხელაღებით მიაწერა ისეთ შესანიშნავ კაცს, ჭკვიანსა და გონიერს, როგორიც ბორის გოდუნოვი იყო. კარამზინი არ არის მართალი, როცა გოდუნოვს გვიხატავს გაორებულიად, ისევე, როგორც იოანე მრისხანეს, და შესაძლოა ჩვენ ზოგიერთ დებულებაში ბელინსკის არ დავეთანხმოთ, მაგრამ არ შეიძლება მას არ მოვუწონოთ კარამზინის კრიტიკა, როცა ისტორიკოსი გოდუნოვს ათქმევინებს, თითქოს ხალხს ძლიერი, ცოცხალი ძალაუფლება არ უყვარდეს. ეს კარამზინის შეცდომა იყო, პუშკინის მიერ განმეორებული, და ბელინსკი მისთვის ჩვეული პირდაპირობით ამხელს ამ შეცდომას.

ჩვენ საშუალება აღარა გვაქვს უფრო დაწვრილებით შევვხოთ ამ საკითხს. ისევე როგორც „ბრინჯაოს მხედრის“, „თაზიტის“, „არზრუმს მოგზაურობისა“ და „ეგვიპტური ღამეების“ ბელინსკისეულ ანალიზს, მაგრამ მკითხველი უნდა გავაფრთხილოთ, რომ დებულება, თითქოს „ბრინჯაოს მხედარი“, „თაზიტი“ და „ეგვიპტური ღამეები“ მხატვრული მხრით პუშკინის ყველა წინანდელ პოემებზე მაღლა იდგნენ, საეჭვოა, და გვეგონია თვით ბელინსკის წინა დებულებებს ეწინააღმდეგება. სამაგიეროდ სწორია დებულება, რომ „ანელო“ პუშკინის ნიქას შესაფერი მართლაც არ არის².

აღარ ვეხებით რა „მოცარტისა და სალიერის“, „ძუნწი რაინდის“, „ქვის სტუმრისა“ და „ალის“ გარჩევას, არც პუშკინის მოთხრობე-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 487.

² იქვე, გვ. 512.

ბის ანალიზს, საჭიროდ მიგვაჩნია მკითხველმა გაითვალისწინოს, რომ ბელინსკი პირველი იყო, რომელმაც პუშკინის მხატვრულ პროზას მაღალი შეფასება მისცა, ხოლო „კაპიტანის ქალიშვილი“ მიიჩნია „ონეგინად“ პროზაში¹. მართალია, როგორც ბელინსკი აღნიშნავს, პუშკინის მოთხრობები ვერ უტოლდებიან პუშკინისავე პოეტურ თხზულებებს (ბელინსკი უფრო შორს მიდის—პირველი პერიოდის თხზულებებსაც კი), მაგრამ ისინი მაინც განეკუთვნებიან რუსული ლიტერატურის შესანიშნავ ნაწარმოებებს.

თავისი უკანასკნელი, მეთერთმეტე წერილი ბელინსკიმ დაამთავრა პუშკინის ზოგადი დახასიათებით და იმ წინასწარმეტყველებით, რომ მოვიდოდა დრო, როცა იგი რუსეთში იქნებოდა პოეტი კლასიკოსი, რომელსაც შთამომავლობა მარად უკვდავ ძეგლს აღუმართავდა. ბელინსკის გენია არ შემცდარა. პუშკინი რუსული ლიტერატურის, და არა მარტო რუსული, არამედ, მთელი მსოფლიო ლიტერატურის ბრწყინვალე კლასიკოსია, რომლის სახელსაც უდიდესი პატივისცემით წარმოსთქვამენ მოწინავე კულტურული ხალხები დედამიწის ყველა კუთხეში.

XI

დაუცხრომელ ლიტერატურულ მოღვაწეობასთან ერთად, ბელინსკის უხდებოდა შეურიგებელი ბრძოლა მიუღებელი საზოგადოებრივი შეხედულებებისა და ყალბი თეორიული სისტემების წინააღმდეგ. მხედველობაში გვაჭვს, მაგალითად, კამათი სლავიანოფილებთან, ცხარე კამათი, რომლის დროსაც ბელინსკის უხდებოდა მისთვის ელემენტარული ქეშმარიტებანი არგუმენტებით ემტკიცებინა მოწინააღმდეგეთათვის.

1847 წლის „სოვრემენნიკის“ მეთერთმეტე ნომერში ბელინსკიმ გამოაქვეყნა საკმაოდ ვრცელი წერილი „პასუხი „მოსკვიტიანინს“. დიდი კრიტიკოსი ამ წერილში ილაშქრებს, სლავიანოფილობის წინააღმდეგ და იცავს იმ პროგრამას, რომელიც განახლებულმა „სოვრემენნიკმა“ თავის პირველ ნომერში გამოსთქვა კაველინის, ნიკიტენკოსა და ბელინსკის წერილების სახით. სწორედ ეს სამი წერილი² გააკრიტიკა ეურნალმა „მოსკვიტიანინმა“, მოა-

¹ В. Г. Белинский. Избр. соч., 1947 г., стр. 522.

² როგორც ბელინსკი მიუთითებს (Избр. соч., 1949 г., стр. 894) ეს წერილებია: კაველინის — „ძველი რუსეთის იურიდიული ყოფის მიმოხილვა“, ნიკიტენკოს — „რუსული ლიტერატურის თანამედროვე მიმართულება“ და ბელინსკის — „1846 წლის რუსული ლიტერატურის მიმოხილვა“.

თავსა რა სლავიანოფილ ი. თ. სამარინის სტატია, რომელშიაც ყველაზე მკაცრად იყო შეფასებული ბელინსკის ლიტერატურულ-კრიტიკული მოღვაწეობა. სამარინი თავის წერილში უფრო ღმობიერად მოექცა კაველინსა და ნიკიტენკოს, ხოლო ბელინსკის მიმართ ის განსაკუთრებით შეუბრალებელი აღმოჩნდა იმიტომ. რომ ბელინსკი, ცხადია, ყველაზე უკეთესად გამოხატავდა რევოლუციურ-დემოკრატიული მიმდინარეობის პროგრამას, ვიდრე დანარჩენები, ამავდროს ბელინსკი უფრო კარგად იცავდა ე. წ. „ნატურალურ სკოლას“, რომელსაც სამარინი დასცინოდა, ვიდრე ნიკიტენკო. ამასთან, სამარინი ბელინსკის უსაყვედურებდა, რომ იგი, ბესარიონ ბელინსკი, რაც კრიტიკის სარბიელზე გამოვიდა, სულ მუდამ სხვისი აზრების გავლენის ქვეშ იყო, ხშირად იცვლიდა თავის შეხედულებებს და ყოველი ახალი აზრი უკიდურესობამდე მიყავდა. ბელინსკი თავს იმართლებდა! მაშინ ეს საჭირო იყო. დღეს კი ყველამ იცის, რომ სლავიანოფილობის რეაქციული ბუნების კრიტიკაში ბელინსკი მართალი იყო, რაც ასე მკაფიოდ ჩანს მის ამ ერთ-ერთ უკანასკნელ წერილში „პასუხი მოსკვიტიანინს“.

სწორედ ამ პერიოდს განეკუთვნება უკანასკნელი ვრცელი წერილი „1847 წლის რუსული ლიტერატურის მიმოხილვა“, რომელსაც მძიმე ავადმყოფი, სიკვდილის პირას მყოფი ბელინსკი წერდა. წერილში ყველაზე მკაფიოდ ჩანს ბელინსკი მატერიალისტი, ხელოვნების იდეალისტური თეორიის წინააღმდეგ შეუპოვარი მებრძოლი და ახალი ესთეტიკური თეორიის — რევოლუციურ-დემოკრატიული, მატერიალისტურ-უტილიტარული ესთეტიკური თეორიის ფუძემდებელი. ეს იყო თეორია, რომელიც შემდეგ, 60-იან წლებში რაზნოჩინელებმა განავეითარეს და მალალ საფეხურზე აიყვანეს. პირველყოვლისა მხედველობაში გვაქვს ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვის, პისარევისა და ზაიცევის კრიტიკული მემკვიდრეობა, რომელმაც ღრმა კვალი გააგლო მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის მთელ რუსულ ლიტერატურაში. აქედან ნათლად ჩანს, თუ რადიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ბელინსკის წერილს „1847 წლის რუსული ლიტერატურის მიმოხილვა“, მაგრამ უფრო კონკრეტულად რომ წარმოვიდგინოთ მისი შინაარსი, საჭიროდ მიგვაჩნია გავაკეთოთ ზოგიერთი შენიშვნა იმ ძირითად საკითხებზე, რომლებსაც ბელინსკის აღნიშნული წერილი აყენებს და განიხილავს.

პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ გასული საუკუნის 60-იანი წლების ქართული მწერლობის ახალი თაობის — თერგდალეულების ლიტერატურული შეხედულებანი ბევრ შემთხვევაში ძალიან ახლო დგანან ბელინსკის აღნიშნული წერილის ძირითად დებულებებთან

და როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ანტონ ფურცელაძის, გიორგი წერეთლის კრიტიკულ-ესთეტიკური თვალსაზრისის შემუშავებაზე, ან კიდევ მათ წერილებზე, რომლებშიაც რეალისტური ესთეტიკის პრინციპებია განვითარებული, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ მხრივ ისინი ბევრად არიან დავალებული როგორც საერთოდ ბელინსკის, ისე კერძოდ აღნიშნული წერილისაგან.

ავილოთ ენის საკითხი, სამოციან წლებში უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხი, ვინაიდან თერგდალეულებმა არსებითად აქედან დაიწყეს მამების წინააღმდეგ გალაშქრება. საჯულისხმოა, რომ ენის საკითხს, იმავე კუთხით და იმავე განასერში, როგორც ეს შემდეგ თერგდალეულებმა დააყენეს, განიხილავს ბელინსკი თავის წერილში — „1847 წლის რუსული ლიტერატურის მიმოხილვა“. ჩვენ დაწვრილებით არ შევხებით ამ საკითხს, აღვნიშნავთ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითს, რათა მკითხველს წარმოდგენა მიეცეთ ბელინსკის ამ წერილის დიდ მნიშვნელობაზე.

ერთის მხრივ, ბელინსკი ებრძვის ენაში უცხო სიტყვების თვითმიზნურ შემოტანას, მეორეს მხრივ კი პურიზმს, რომელიც საერთოდ ყველა და ყოველგვარი უცხო სიტყვის წინააღმდეგია. დადებითად იხსენიებს რა ტრედიაკოვსკის მიერ სიტყვა „предмет“-ის, ხოლო კარამზინის მიერ სიტყვა „примышлленность“-ის შემოღებას რუსულ ენაში, ბელინსკი კმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ „ასეთი რუსული სიტყვები, რომლებმაც მოხერხებულად შესცვალეს უცხო სიტყვები, მრავალია და ჩვენ პირველი ვიტყვით, რომ უცხო სიტყვის ხმარება მაშინ, როდესაც მისი ბადალი რუსული სიტყვა არსებობს, სალი აზრისა და სალი გემოვნების შეურაცხყოფას ნიშნავს. მაგალითად, არაფერი არ შეიძლება იყოს; იმაზე უაზრო და უხეირო, როგორც სიტყვა „უტრირების“ ხმარება „გადაჭარბების“ ნაცვლად... უეჭველია, უცხო სიტყვებით რუსული მეტყველების აჭრელების წადილი, როცა ამის საპირობა და საკმაო საფუძველი არ არსებობს, ეწინააღმდეგება სალ აზრსა და სალ გემოვნებას; მაგრამ იგი ვნებს არა რუსულ ენას და არა რუსულ ლიტერატურას, არამედ მხოლოდ იმათ, ვინც ამ წადილს შეუპყრია. მაგრამ საწინააღმდეგო უკიდურესობა, ე. ი. წრეგადასული პურიზმი, იმავე შედეგებს იწვევს, იმიტომ რომ უკიდურესობანი ერთმანეთს ხედებიან. ენის ბედი არ შეიძლება დამოკიდებული იყოს ამა თუ იმ პირის თვითნებობაზე¹. ამ შეხედულებათა პროგრესულობა კიდევ უფრო ცხადი ხდება დღეს, დიდი სტალინის საენათმეცნიერო მოძღვე-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 569.

რების სინათლეზე. თუ დავაკვირდებით, არ შეიძლება არ დავინახოთ, რომ ახალგაზრდა ილია ქავჭავაძის პირველ კრიტიკულ წერილში — რევან ერისთავის მიერ კოზლოვის „შეშლილის“ თარგმანის შესახებ განვითარებული ბევრი მოსაზრება ძალიან უახლოვდება ბელინსკის თვალსაზრისს.

არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ბელინსკის მიერ დაყენებული და მატერიალისტურად გადაწყვეტილი ხელოვნების თეორიის მთელი რიგი ძირითადი საკითხები. დავიწყოთ გოგოლის მიერ შექმნილი „ნატურალური სკოლიდან“.

ბელინსკიმ მიუთითა, რომ ნატურალური სკოლის წარმატებას მისი უდიდესი პოპულარობა და მის მხარეზე მკითხველთა უმრავლესობის დგომა მოწმობს. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ „ნატურალური სკოლა“, რომელსაც ბელინსკი ხმარობს, ჩვენი გაგებით „რეალისტური სკოლაა“ და არა „ნატურალიზმის სკოლა“, ნატურალიზმი, რომელიც მაშინ არც რუსეთში და არც ევროპაში არ არსებობდა. ამიტომ დიდი შეცდომა და უცოდინარობა იქნება „ნატურალური სკოლა“ თუნდაც ოდნავ დაეუახლოვოთ ნატურალიზმს. ბელინსკი გოგოლის მიერ შექმნილ სკოლას „ნატურალურ სკოლას“ უწოდებდა მისი რეალისტური ხასიათისა და ცხოვრების ღრმა ცოდნით წარმოსახვის გამო, საერთოდ იმ მხატვრული პრინციპების გამოყენების გამო, რომლებიც ხორცშესხმულია გოგოლისა და მისი სკოლის მიმდევრების შემოქმედებაში. აქ ვვერდს აუფელით ბელინსკის მიერ მოცემულ საკმაოდ ვრცელ ექსკურსს, თუ საიდან იწყება ნატურალიზმი რუსულ ლიტერატურაში, რომ მისი დამწყებია მოხუცი კანტემირი, რომლის სახითაც „რუსულმა პოეზიამ გამომამკლავნა მისწრაფება სინამდვილისადმი, ცხოვრებისადმი, როგორც იგი არის, თავისი ძალა დააფუძნა ნატურისადმი ერთგულებაზე“, ხოლო „ლომონოსოვის სახით მან გამომამკლავნა მისწრაფება იდეალისადმი, შეიცნო თავი, როგორც უმაღლესი, მაღალფარდოვანი სიცოცხლის მისანმა, როგორც ყოველივე ამაღლებულისა და ღიადის მქადაგებელმა“. ორივე ეს მიმართულება ბელინსკის კანონიერ მოვლენად მიაჩნია, თუმცა პირველს „ქეშმარიტებისა და რეალობის უპირატესობას ანიჭებს“. დერჟავინი, ბელინსკის აზრით, ორივე ამ მიმართულებას აერთიანებდა, რასაც მოწმობს, მისი ოდები „ფელიცასადმი“, „დიდკაციისადმი“, „ბედნიერებისათვის“. კანტემირის მიმართულება ჩანს აგრეთვე ხემნიცერის იგავ-არაკებსა და ფონ-ვიზინის კომედიებში, ხოლო კრილოვს რაც შეეხება, მისი პოეზიის განმასხვავებელ ნიშნად ბელინსკის სწორედ ნატურალიზმი მიაჩნია; ამ აზრით, კრილოვი „იყო პირველი დიდი

ნატურალისტი ჩვენს პოეზიაში“. ოზეროვი, ქუკოვსკი და ბატიუშკოვი ბელინსკის მიაჩნია ლომონოსოვის მიმართულების გაუგრძელებლად. „ბოლოს გამოჩნდა პუშკინი, — წერს ბელინსკი, — რომლის პოეზია ისე შეეფარდება ყველა მისი წინამორბედი პოეტის პოეზიას, როგორც მიღწევა მისწრაფებას. პუშკინის პოეზიაში ერთ ფართო ნაკადად შეერთდა რუსული პოეზიის ორი ნაკადი, რომლებიც მანამდე ცალცალკე მიედინებოდნენ“. პოემა „ევგენი ონეგინში“ ნატურალობა გამოდის, როგორც „სინამდვილის სწორი ასახვა“. ეს მოხდა ლექსად დაწერილ რომანში, ხოლო ნარეჟნის, მარლინსკის, ზაგოსკინის, ლაჟინიკოვის, ლუშაკოვის, ველტმანის, პოლევის, პოგოდინის პროზაულ რომანებსა და მოთხრობებში საერთო მისწრაფება ის არის, რომ „დაუახლოვონ რომანი სინამდვილეს, აქციონ იგი სინამდვილის უტყუარ სარკედ“¹. ლიტერატურაში ეს მისწრაფება გვირგვინდება მთელი სკოლის შექმნით, რომელსაც გენიალური გოგოლი მეთაურობს, და რომელსაც, ბელინსკის აზრით, ყველაზე უფრო მიუდგება განსაზღვრა, რომ ხელოვნება არის სინამდვილის ასახვა, ჩვენ დავუმატებდით, მხატვრული ასახვა მთელი მისი კემშარიტებით².

ნატურალურმა სკოლამ, ბელინსკის აზრით, ბევრი წინააღმდეგობა განიცადა, ვინაიდან მან სრულიად ახალი სიტყვა თქვა ლიტერატურაში, ამავე დროს სიტყვა, რომლის ნიმუშიც გოგოლს არ ჰქონია. ამ სკოლას ბრალად უყენებდნენ მოხელეებზე თავდასხმას, შემდეგ კიდევ დაბალი წოდების ადამიანთა გამოყვანას ლიტერატურაში, ისეთი ადამიანებისა, როგორიც არიან გლეხები, მეფეზოვენი, მეეტლენი, მაშვრალნი და მშიერნი; იმასაც, რომ მათი გამოყვანა ხდებოდა არა პარიკებითა და გრიმებით. როგორც ამის უფლებას იზივით გამონაკლისის სახით, იძლეოდა კლასიციტური პოეტიკა, არამედ მთელი თავისი უშუალობითა და სინამდვილით. ბელინსკის დამსახურება იყო, რომ მან სასტიკად გაილაშქრა იმ არისტოკრატების წინააღმდეგ, რომლებიც ამბობდნენ: „რა საჭიროა ლიტერატურა ავავსოთ გლეხებითო“. ბელინსკის პასუხი კი ასეთი იყო: „ბუნება—ხელოვნების მარადიული ნიმუშია, ბუნებაში კი უდიდესი და უკეთილშობილესი საგანი—ადამიანია. და განა გლეხი ადამიანი არ არის? — მაგრამ რა შეიძლება იყოს საინტერესო ტლანქ, გაუნათლებელ ადამიანში? როგორ თუ რა?—მისი სული, გონება, გული, ვნებები, მიდრეკილებანი, ერთი სიტყვით, ყოველივე ის, რაც

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр 574.

² იქვე: გვ. 576.

განათლებულ ადამიანში... თქვენ ამბობთ, განათლებული ადამიანი გაუნათლებელზე მალლა დგასო... რა თქმა უნდა, მაღალი წრის ყველაზე ქარაფშუტა ადამიანი გლახზე გაცილებით უფრო მალლა დგას, მაგრამ რა მხრივ? მხოლოდ ამ მაღალი წრის შესაბამისი განათლებით, ეს კი ზოგიერთ გლახს ოდნავაც ვერ შეუშლის ხელს მასზე მალლა იდგეს, მაგალითად, კჳუით, გრძობით, ხასიათით... თუ საზოგადოების განათლებული კლასებიდან მეტი შესანიშნავი ადამიანი გამოდის, ეს იმიტომ ხდება, რომ იქ განვითარების მეტი საშუალებაა, და სულაც არა იმიტომ, რომ ბუნება დაბალი კლასების ადამიანებისათვის თავისი საბოძვის გაცემაში უფრო ძუნწი იყოს¹.

აი ბელინსკის ჰუმანიზმი და დემოკრატიზმი; მისი ბრძოლა გლახთა ინტერესებისა და საერთოდ მშრომელი მასის ინტერესების დასაცავად; მისი ზრუნვა რეალისტური ხელოვნების პრინციპების განმტკიცებისა და განვითარებისათვის. სწორედ ამ წერილში თქვა ბელინსკიმ თავისი შესანიშნავი სიტყვები „დაბალ კლასთა დასაცავიდ“. „შეხედეთ, — წერდა ბელინსკი, — როგორ აფიქრებს ყველას და ყველგან ჩვენს საუკუნეში დაბალ კლასთა ხედრი, როგორ იქცევა კერძო ქველმოქმედება ყველგან საზოგადოებრივ ქველმოქმედებად“. და ლიტერატურაც არ შეიძლება განზე გაუდგეს ან არ ასახავდეს საზოგადოების ცხოვრებას, ვინაიდან იგი „ყოველთვის საზოგადოების გამოხატულებაა“², — ფიქრობს ბელინსკი, — და ბრძოლას უცხადებს ხელოვნების ყალბ იდეალისტურ გაგებას, რომლის მიხედვითაც არსებობს მხოლოდ „წმინდა ხელოვნება“, რომელიც „თვით არის მიზანი და თავის გარეშე არავითარ მიზანს არ სცნობს“. ბელინსკი სავსებით სამართლიანად ფიქრობს. რომ „ეს აზრი ნამდვილი გერმანული წარმოშობისაა“. ააშკარავებს რა ხელოვნების თვითმიზნობრიობის უკიდურესი იდეალისტური გაგების სიყალბეს, ბელინსკი მოხდენილად შენიშნავს, რომ ამ განმარტების წარმომადგენლებმა თვითონვე არ იციან, თუ ნამდვილად რა არის ხელოვნება. მათი განმარტებით, ხელოვნება რაღაც იდეალია, მაგრამ საქმე ის არის, რომ ეს იდეალი არ არსებობს. რა თქმა უნდა, ხელოვნებას აქვს თავისი სპეციფიკური თვისებები, პირველყოვლისა, ხელოვნება ნამდვილად ხელოვნება უნდა იყოს, მაგრამ „აზრი რაღაც წმინდა, განყენებულ ხელოვნებაზე, რომელიც თავის საკუთარ სფეროში ცოცხლობს და ცხოვრების სხვა მხარეებთან საერთო არაფერი აქვს, განყენებული, მეოცნებე აზრია. ასეთი

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 579—580.

² იქვე, გვ. 582.

ხელოვნება არასდროს და არსად არ ყოფილა... ხელოვნება არის სინამდვილის ასახვა, განმეორებული, თითქოს ხელახლა შექმნილი სამყარო: განა შეიძლება იგი რაღაც განმარტოებულ, მისთვის უცხო ყველა გავლენისაგან იზოლირებულ მოქმედებას წარმოადგენდეს?«¹ ეს იყო ბელინსკის გალაშქრება იდეალისტური ესთეტიკის იმ ძირითადი თეზისის წინააღმდეგ, რომელიც სცნობდა ხელოვნების „წმინდა“, „აბსოლუტურ“ ხასიათს, მის იდეალურ ბუნებას, როგორც მარტოოდენ ფორმას, მშვენიერის სამსახურს, მოწყვეტილსა და განყენებულს პრაქტიკული ცხოვრების, საზოგადოებრივი ყოფის მღელვარე საკითხებისაგან. ბელინსკი წინ აღუდგა ამ ყალბ გაგებას, რომლითაც ის ოდესღაც მოხიბლული იყო, და წამოაყენა სრულიად სხვა, სრულიად საწინააღმდეგო შეხედულება. „ჩვენს დროში, — წერდა ბელინსკი, — ხელოვნება და ლიტერატურა უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე წინათ, საზოგადოებრივი საკითხების გამოხატულებად იქცა, იმიტომ რომ ჩვენს დროში ეს საკითხები უფრო საერთო, ყველასათვის უფრო ხელმისაწვდომი, უფრო ნათელი გახდა, ყველასათვის პირველხარისხოვანი ინტერესის საგნად იქცა, ყველა სხვა საკითხის სათავეში მოექცა“². და ბელინსკი სავსებით მართალია, როცა უარყოფს საზოგადოებისაგან განმდგარ ხელოვნებას; იგი მართალია, როცა აღნიშნავს, რომ „წაართვა ხელოვნებას საზოგადოებრივი ინტერესებისადმი სამსახურის უფლება ნიშნავს არა მის ამაღლებას, არამედ მის დამცირებას, იმიტომ რომ ეს ნიშნავს წაართვა მას ყველაზე ცხოველი ძალა, ე. ი. აზრი, აქციო ის რაღაც სიბარიტული სიამოვნების საგნად, უსაქმო მცონარეთა სათამაშოდ, ეს ნიშნავს ჩაკლა კიდევაც ის, რის დამამტკიცებელ საბუთად გამოდგება ჩვენი დროის ფერწერის სავალალო მდგომარეობა. ეს ხელოვნება თითქოს ვერ ამჩნევს მის გარშემო აბოპოქრიფულ ცხოვრებას. ყოველივე ცოცხალზე, თანამედროვეზე, ნამდვილზე თვალს ხუჭავს და ზემოთაგონებას ეძებს დრომოკმულ წარსულში, იქიდან იღებს მზამზარეულ იდეალებს, რომლებზეც ადამიანებმა დიდი ხანია გული აიცრუეს, რომლებიც უკვე აღარავის აინტერესებს, არავის ათბობს, არავის ცხოველ თანაგრძნობას არ იწვევს“³.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის ბელინსკის მიერ აღნიშნულ იმ მსგავსება-განსხ-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 582.

² იქვე, გვ. 583.

³ იქვე, გვ. 585 — 586.

ვაგებას, რომელსაც შემდეგ, 60-იან წლებში ილია ქავჭავაძე შეეხო, ჩვენ ვიტყვით, სავსებით ბელინსკისებურად. თავის სახელგანთქმულ წერილში „საქართველოს მოამბეზედ“¹ ილია ქავჭავაძემ სწორედ იმავე თვალსაზრისითა და იმავე კუთხით გადაწყვიტა ხელოვნების თეორიის ეს ერთ-ერთი რთული საკითხი, როგორც ბელინსკიმ.

როგორ მიუდგა ბელინსკი ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერთობის საკითხს?

ბელინსკიმ გენიალურად მიუთითა, რომ „ხელოვნება და მეცნიერება ერთი და იგივე არ არის, მაგრამ... ისინი განსხვავდებიან სრულებითაც არა შინაარსით, არამედ მხოლოდ მოცემული შინაარსის დამუშავების ხერხით. ფილოსოფოსი სილოგიზმებით მეტყველებს, პოეტი — სახეებითა და სურათებით, ხოლო ორივენი ერთსა და იმავეზე ლაპარაკობენ. პოლიტიკოეკონომი სტატისტიკური ციფრებით შეიარაღებული, თავის მკითხველთა თუ მსწენელთა გონებაზე მოქმედებს და ამტკიცებს, რომ ამა და ამ კლასის მდგომარეობა საზოგადოებაში ბევრად გაუმჯობესდა ან ბევრად გაუარესდა ამა და ამ მიზეზთა შედეგად. პოეტი, სინამდვილის ცხოველი და მკაფიო გამოხატულებით შეიარაღებული, თავისი მკითხველების ფანტაზიაზე მოქმედებს და სწორი სურათით აჩვენებს, რომ ამა და ამ კლასის მდგომარეობა საზოგადოებაში მართლაც ბევრად გაუმჯობესდა ან გაუარესდა ამა და ამ მიზეზთა შედეგად. ერთი ამტკიცებს, მეორე აჩვენებს, და ორივე არ წმუნებს, ოღონდ ერთი — ლოგიკური საბუთებით, მეორე კი — სურათებით. მაგრამ პირველს მცირეოდენი ადამიანები უსმენენ და გაუგებენ, მეორეს კი — ყველანი. — საზოგადოების უმაღლესი და უწმინდესი ინტერესი მისი საკუთარი კეთილდღეობაა, რომელიც თანაბრად უნდა ვრცელდებოდეს ყოველ მის წევრზე. ამ კეთილდღეობის გზაა შემეცნება, შემეცნებას კი ხელოვნება მეცნიერებაზე ნაკლებად როდი უწყობს ხელს. აქ მეცნიერებაც და ხელოვნებაც თანაბრად საჭიროა, და არც მეცნიერებას შეუძლია ხელოვნების შეცვლა და არც ხელოვნებას მეცნიერების“². ამ საკითხებში ისე უახლოვდება ილია ქავჭავაძე ბელინსკის შეხედულებებს, რომ ჩვენ საჭიროდაც კი არ მიგვაჩნია ამონაწერები მოვიტანოთ თერგდალეულთა ბელადის ზემოთ დასახე-

¹ ეს წერილი, რომელიც ეფრანლ „საქართველოს მოამბის“ მოწინავეა, არსებითად წარმოადგენდა საზოგადოებრივ ასპარეზზე ახლადგამოსულ თერგდალეულების სამოღვაწეო პროგრამას.

² В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 586. (ხაზი ყველგან ბელინსკისაა — გ. ჯ.).

ლებული წერილიდან; საკმარისია მკითხველმა გადაიკითხოს იგი, რომ დარწმუნდეს სრულ მსგავსებაში. მთავარი კი ის არის, რომ ბელინსკიმ ხელოვნებისა და მეცნიერების განსხვავება დაინახა არა შინაარსში, არამედ ამ შინაარსის დამუშავების მხოლოდ ხერხში, საშუალებაში; იგრძნო, რომ მხატვრულ სახეს ხელოვნებაში შინაარსის გადმოცემის მხრივ იგივე ფუნქცია ეკისრება, რაც სილოგიზმს მეცნიერებაში; რომ სახეც და სილოგიზმიც არწმუნებენ ადამიანს გარკვეული შინაარსის სიმართლეში, თუმცა ერთის გზა მტკიცებაა, მეორისა კი ჩვენება, მაგრამ მტკიცებაც და ჩვენებაც დარწმუნებაში ერთიანდებიან.

ეს იყო უდიდესი მნიშვნელობის თეორიული დებულება, რომელიც ბელინსკიმ დაიცვა და რომელმაც ხელოვნების თეორიაში პირდაპირ გამარეველუციურებელი როლი ითამაშა. მარტო აქედანაც შეიძლება მკითხველმა კარგად დაინახოს, თუ რა ღირებულების შემცველი იყო ბელინსკის ეს უკანასკნელი, სიკვდილისწინა ვრცელი წერილი, თავი რომ დავანებოთ მის მეორე ნაწილს, სადაც დიდი კრიტიკოსი ბრწყინვალედ იცავს ნატურალური, ე. ი. რეალისტური ლიტერატურული სკოლის პრინციპებს და ვრცლად განიხილავს ისეთ თხზულებებს, როგორცაა გერცენის „ვინ არის დამნაშავე“, გონჩაროვის „ჩვიულებრივი ისტორია“, ტურგენევის „მონადირის წერილები“, გრიგოროვიჩის „სოფელში“ და „ბეჩაფი ანტონი“, დრუჟინინის „პოლინკა საქსი“, დალის „პავლე ალექსისძე იგრივი“, ველტმანის „წუთისოფელში განცდილი თავგადასავალი“, ნესტროევის „საბოევი“, დოსტოევსკის „დიასახლისი“ და სხვადასხვა მოთხრობები, თარგმანები, წერილები და ყოველგვარი ლიტერატურა, რაც მიმოხილვაში შედის.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ბელინსკი მისთვის ჩვეული ძალითა და ენერგიით იცავს თავის კეთილისმყოფელ ნადეჟდინსა და გერცენს შვეიცარიის თავდასხმისაგან, აფრთხილებს რა ამ უკანასკნელს, რომ მას უნდო და ნადეჟდინისათვის ეჩხელიტა, მაგრამ დაივიწყა: „სჩხვლეტენ სიმართლით და არა მონაქორით“¹. შვეიცარიის ბელინსკი იმასაც უსაყვედურებს, რომ მან გერცენისადმი სიძულვილი უფრო გამოამტკიცა, ვიდრე რუსული ენისა და ლიტერატურისადმი სიყვარული, ამავ დროს სწორად ვერ გაიგო თუ ვინ ჩავარდა მძიმე მდგომარეობაში გოგოლის მიერ თავის წინანდელ თხზულებათა უარყოფით. მოუფიქრებელი, მცდარი გამოსვლების რიცხვს მიეკუთვნება ის აზრიც, — წერს ბელინსკი, — რომელსაც „ბევრი განუწყვეტ-

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 613.

ლიე იმეორებს, თითქოს გოგოლმა თავის წინანდელ თხზულებათა უარყოფით სამძიმო მდგომარეობაში ჩავვაყენა ჩვენ, ისე რომ ჩვენ აღარ ვიცით, როგორ მოვიქცეთ. ამ წიგნის გამოსვლიდან (მხედველობაშია გოგოლის წიგნი „რჩეული ადგილები მეგობრებთან მიწერ-მოწერიდან“—გ. ჯ.). წელიწადზე მეტი გავიდა, ჩვენ უკვე რამდენჯერმე ვილაპარაკეთ გოგოლის თხზულებებზე იმავე სულისკვეთებით, რომლითაც მათ შესახებ მისი წიგნის გამოსვლამდე ვლაპარაკობდით. საერთოდ, ჩვენ ყოველთვის ვაქებდით გოგოლის თხზულებებს და არა თვით გოგოლს; ვაქებდით მათ თვით მათი გულისათვის და არა მათი ავტორის გულისათვის. მისი წინანდელი თხზულებანი ჩვენთვის ახლაც იგივეა, რაც წინათ იყო; ჩვენ არ გვაინტერესებს, რას ფიქრობს ახლა გოგოლი თავის წინანდელ თხზულებებზე¹. ამას ამბობს ბელინსკი გოგოლის შესახებ მას შემდეგ, რაც თავისი სახელგანთქმული „წერილი გოგოლს“ გაუგზავნა დიდ მწერალს, წერილი, რომელიც აღსავსეა „მკვდარი სულების“ გენიალური ავტორის საბედისწერო შეცდომათა მკაცრი, მოურიღებელი, გაჰანადგურებელი, თან სავსებით სამართლიანი კრიტიკით; მაგრამ ყოველივე ამას ხელი არ შეუშლია ბელინსკისათვის თავის 1847 წლის ლიტერატურის მიმოხილვაში გოგოლი კვლავ რუსული ნატურალური სკოლის შემქმნელად ელიარებინა.

მაინც რა მოხდა? რატომ უარყო გოგოლმა თავისი წინანდელი თხზულებანი და ამით როგორ შეძლო სამძიმო მდგომარეობაში ჩაეყენებინა ბელინსკი თავის მეგობრებთან ერთად? ან კიდევ, რას უნდა ნიშნავდეს თვით ბელინსკის სიტყვები: „შარშან კრიტიკის ყურადღება უმთავრესად მიიპყრო „გოგოლის მიმოწერამ მეგობრებისადმი“. შეიძლება ითქვას, რომ ამ წიგნს ახლაც მხოლოდ მის შესახებ დაწერილი სტატიები მოგვაგონებს ხოლმე. მის წინააღმდეგ მიმართული საუკეთესო სტატიათაგანი ნ. თ. პავლოვის ეკუთვნის. თავის წერილებში გოგოლისადმი იგი მის თვალსაზრისზე დადგა, რათა ეჩვენებინა, რომ გოგოლმა თავის საკუთარ საწყისებს უღალატა. დახვეწილი ახრი, მარჯვე დიალექტიკა და უაღრესად სიტყვაკაზმული გადმოცემა ნ. თ. პავლოვის წერილებს სანიმუშო და ჩვენს ლიტერატურაში სრულიად განსაკუთრებულ მოვლენად ხდის. სამწუხარო იქნება, თუ მთელი საქმე სამი წერილით დამთავრდა“². ყველა ამ საკითხზე ჩვენ ახლა უნდა გავცეთ პასუხი,—მით უფრო, რომ ეს საკმაოდ ვრცელი, ამასთან რთული საკითხია. საქმე ეხება

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 613.

² იქვე, გვ. 613 — 614.

არა მარტო ორი დიდი მწერლის — ბელინსკისა და გოგოლის დამოკიდებულებას, ისიც მათი ლიტერატურული მოღვაწეობის არსებობითად დამამთავრებელ წლებში, არანედ. საქმე ეხება რუსული მწერლობის ისტორიის ერთ-ერთ შესანიშნავ პერიოდს და ამ პერიოდში საზოგადოებრივ-ლიტერატურული აზროვნების კარდინალურ საკითხებს, საქმე ეხება გოგოლის წიგნს — „რჩეულ ადგილებს“ და ბელინსკის „წერილს გოგოლისადმი“.

XII

დიდმა ჰუმანისტმა, რევოლუციონერმა-დემოკრატმა და განმანათლებელმა ბესარიონ ბელინსკიმ კლასიკური მაგალითი მისცა ლიტერატურულ აზროვნებას, თუ როგორი უნდა იყოს კრიტიკა — ბასრი იარაღი, კომპლიმენტის ნაცვლად. მისი სახელგანთქმული „წერილი გოგოლს“ მსოფლიო ლიტერატურის იშვიათი ნაწარმოებია, რომელმაც დღემდე შეინარჩუნა ცოცხალი მნიშვნელობა. ეს არის გენიალური კრიტიკოსის უკანასკნელი ტიტანური გაბრძოლება მეფის თვითმპყრობელობის, ბატონყმობისა და რელიგიის წინააღმდეგ, უკანასკნელი ამოძახილი, რომელმაც არსებითად დამთავრა მთელი მისი ლიტერატურული პრაქტიკა.

რატომ დაწერა ბელინსკიმ ეს წერილი ან რა უძლოდა წინ მებრძოლი, პრინციპული ლიტერატურული კრიტიკის ამ შესანიშნავ ქმნილებას?

როგორც უკვე ვნახეთ, ბელინსკი ახალგაზრდობიდანვე ალტაცებული იყო გოგოლის მხატვრული შემოქმედებით, მისი ავტორი მიაჩნდა პროგრესულ მწერლად; სიტყვებს არ ზოგავდა, რომ გამოეხატა თავისი აღფრთოვანება გოგოლის პირველხარისხოვანი ნაწარმოებებით და ღირსეულად დაეფასებინა უბადლო მხატვარი, პუშკინთან ერთად რუსული ლიტერატურის სიამაყე! „გოგოლი დიდია, როგორც ვალტერ სკოტი“, ის დიდი მხატვარია, „კოსმოპოლიტი პროეტი დამთავრდა და თავისი ადგილი დაუთმო რუს პოეტს“, „თქვენ ერთი გვეყვხართ ეხლა ჩვენ — და ჩემი ზნეობრივი არსებობა, ჩემი სიყვარული შემოქმედებისადმი მკიდროდ არის დაკავშირებული თქვენს ბედთან: თქვენ არ იქნებით — და მშვიდობით ჩემთვის აწმყოვ და მომავალო ჩემი სამშობლოს მხატვრულ ცხოვრებაში“¹, — ასე სწერდა ბელინსკი კერძო ბარათებში ბოტკინს, კ. აქსაკოვს (შვილს) და თვით გოგოლს. მაგრამ ყოველივე ეს იყო მანამდე, ვიდრე გოგოლი გამოსცემდა თავის „ფანტასტიკურ

¹ В. Г. Белинский, О Гоголе, 1949 г., стр. 434, 435, 439, 440.

წიგნს“, რომელშიაც მან, ბელინსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამაოდ იკისრა მოაზროვნე ადამიანის როლი. მანამდე ბელინსკი „მკედარ სულებს“ და „რევიზორს“ თელიდა ისეთ მხატვრულ კმნილებებად, რომლებიც ამათრახებდნენ მეფის თვითმპყრობელობას, რელიგიის მსახურთ, ბატონყმურ სინამდვილეს. მაგრამ აი 1847 წლის იანვარში დაიბეჭდა გოგოლის კრებული — „რჩეული ადგილები მეგობრებთან მიწერ-მოწერიდან“. ამ წიგნში გოგოლი აშკარად გამოდიოდა თვითმპყრობელობის, ბატონყმური ინსტიტუტისა და რელიგიის დამცველად, ამავე დროს, მოკრძალებით ხელს იღებდა თავის ადრინდელ ნაწერებზე, რომლებმაც არსებითად მას მსოფლიო მწერლის სახელი გაუთქვეს¹.

სადღა იყო ის პროგრესული აზრი, ის საოცარი მამხილებელი სურათები, რომლებიც ბატონყმობას აშიშვლებდნენ, ხოლო მონარქიას წარმოგვიდგენდნენ მთელი სიმახინჯით? „რჩეულ ადგილებში“ გოგოლი იცავდა ძველ წყობილებას, მის სამ ვეშაპს: მართლმადიდებლობას — რუსეთის დასაყრდენს, თვითმპყრობელობას — ბრძნულ ორგანიზმს, რომელიც მართავს ქვეყანას, და მონარქს — „ღვთის სახეს დედამიწაზე“, ბატონყმობას — ღვთის გაჩენილს და ღვთით კურთხეულს, ურომლისოდ გლებობას თურმე ცხოვრება არ შეეძლო.

ეს თავდაყირა აყენებდა გოგოლის მთელ შემოქმედებას და ბელინსკის მიერ ადრე მიცემულ შეფასებას, უარყოფდა ყოველივე იმას, რასაც დიდი მწერლის მხატვრული შემოქმედება ჰქადაგებდა.

როგორ უნდა მოქცეულიყო კრიტიკოსი, რომელსაც ბედმა არგუნა პირდაპირ შეეხედა ამ ორი რადიკალურად დაპირისპირებული მოვლენისადმი? ბრმად მიჰყოლოდა მწერალს, ხელი ჩაეკნია მისი პუბლიცისტური უწესრიგობისათვის, ვინაიდან წესრიგი ჰქონდა შემოქმედებაში, არ გაეფუჭებინა ძველი, გულთბილი მეგობრული დამოკიდებულება, თუ მოურიდებლად ემხილებინა მისი საშინელი დანაშაული? ბელინსკის საუკეთესოდ ესმოდა, რომ ლიტერატურა საქვეყნო, სახალხო საქმეა. იქ არ შეიძლება პერსონალური სიმპათია-ანტიპათიით ხელმძღვანელობა. მან სწორედ ამ თვალსაზრისით შეხედა „რჩეული ადგილების“ დაბადებას, და ვიდრე იგი გაიზრდებოდა, გადასწყვიტა მასთან სასტიკი ანგარიში გაესწორებია. ამ ანგარიშის სისასტიკემ აფიქრებინა ბელინსკის მზრუნველ მეგობარს პ. ანენკოვს ეცადა წერილის ტონი შეერბილებინა ავტორისათვის, მაგრამ...

¹ В. Г. Белинский, Озгоголе, 1949 г., стр. 347.

ანენკოვის მორიდებულ შენიშენას, ბელინსკიმ შემდეგი პასუხი გასცა: „მაშ რა უნდა ვქნათ?.. საჭიროა ყველა ღონისძიებით ვიხსნათ ადამიანები გაცოფებული კაცისაგან, თუნდაც ეს გაცოფებული კაცი თვით ჰომეროსი იყოს. რაც შეეხება გოგოლის შეურაცხყოფას, მე არასოდეს არ შემიძლია ისე შეურაცხვეყო იგი, როგორც ის შეურაცხყოფდა მე ჩემს სულში და ჩემს რწმენაში მისადმი“¹.

ამ რწმენის შეურაცხყოფას ბელინსკი ვერავის ვერ აპატიებდა, როგორც მწერალი, მოქალაქე და ადამიანი, ხოლო თუ რა ზომამდე აღაშფოთა დიდი კრიტიკოსი ამ წიგნმა, ნათლად ჩანს გოგოლისადმი მისი წერილიდან. „ჩემს წინ იყო თქვენი წიგნი და არა თქვენი განზრახვები,—სწერდა ბელინსკი,— მე მას ვკითხულობდი და ასჯერ გადავიკითხე, მაგრამ მაინც ვერ ვპოვე მასში ვერაფერი, გარდა იმისა. რაც მასში არის, ხოლო იმან, რაც მასში არის, ღრმად აღაშფოთა და შეურაცხვეყო ჩემი სული“. აღშფოთებული და შეურაცხყოფილი ბელინსკი ასე აყენებს გოგოლის წინაშე საკითხს: ან მისი მხატვრული შემოქმედება, რუსული ლიტერატურის ისეთი უშესანიშნავესი ძეგლები, როგორიცაა „მკვდარი სულები“, „რევიზორი“, „სალამოები დიკანის მახლობელ ხუტორში“, ან მისი წერილების კრებული, სადაც მათრახისა და არაადამიანური ყოფის დაცვაა. ეს საკითხი რომ შეგვეხებოდეს მარტო ჩვენ, მიუთითებდა ბელინსკი, მაშინ შესაძლოა სიტყვააც აღარ დამეძრა მასზე, მაგრამ ვინაიდან ეს არის მთელი რუსეთის ხალხის საკითხი, არ შემიძლია გავჩუმდეო. ბელინსკის უყვარდა გოგოლი, მაგრამ იმდენად ძლიერი იყო მასში საზოგადოებრივი და მოქალაქეობრივი მოვალეობა, რომ იგი მზად იყო უარი ეთქვა სიმპათიებზე გოგოლისადმი, თუ ეს უკანასკნელი ხელს არ აიღებდა ამ ყოვლად გაუმართლებელი წერილების კრებულზე. ბელინსკიმ ხომ პირდაპირ დააყენა გოგოლის წინაშე საკითხი, რომ მას უარი ეთქვა კრებულზე — „რჩეული ადგილები მეგობრებთან მიწერ-მოწერიდან“. ბელინსკი მოუწოდებდა გოგოლს ბრძოლა გამოეცხადებინა თვითმპყრობელობისათვის, სადაც „არ არის არა თუ რაიმე გარანტია პიროვნებისა, ღირსებისა და საკუთრებისათვის, არამედ არ არის პოლიციური წესრიგიც კი. არის მხოლოდ სხვადასხვა სამსახურებრივ ქურდთა და მძარცველთა უზარმაზარი კორპორაციები“. საჭიროა ამ სიმა-

¹ П. В. Аненков, „Замечательное десятилетие“ 1838—1848, в книге: „Белинский в воспоминаниях современников“, 1948 г., стр. 323. დანარჩენი ციტატებიც ამ გამოცემიდან მოგვყავს.

ხინჯის წინააღმდეგ შეურიგებელი ბრძოლა და არა შემარბიებლური ჰანგები მის დასაცავად.

გოგოლის წივნმა -- „რჩეული ადგილები“ მაშინვე დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. შეიქმნა ორი ბანაკი: პირველში გაერთიანდნენ ისეთი რეაქციონერები, როგორც იყვნენ ეპისკოპოსი ინოკენტი, მწერლად წოდებული მამბულარა ფადეი ბულგარინი, შევიერიოფი და სხვ., რომლებმაც კმაყოფილება გამოსთქვეს გოგოლის ახალი წიგნით და მისი „გვიანი შენანიებით“¹. მეორე ბანაკში გაერთიანდნენ ყველა ისინი, რომლებმაც უარყოფითი პოზიცია დაიკავეს „რჩეული ადგილებისადმი“. ძალიან საგულისხმო იყო ის ფაქტი, რომ მას მტრულად შეხედნენ არა მარტო მედასავლეთენი, არამედ გოგოლის მეკობარი სლავიანოფილებიც, მათ შორის პოგოდინი, სამარინი, მამა-შვილი ს. და კ. აქსაკოვები. თვით ბელინსკიმ ჯერ სპეციალური წერილი მოათავსა „სოვრემენნიკის“ მეორე ნომერში, სასტიკად გააკიცხა მთელი წიგნი, დაჰგმო მისი ავტორის რეაქციული აზრები. აღნიშნა, რომ ეს არსებითად ნიშნავს ხელის აღებას ყოველივე იმაზე, რაც გოგოლის შემოქმედებაში ძვირფასიაო. მაგრამ „რჩეული ადგილების“ ავტორმა გენიალური კრიტიკოსის სამართლიანი გამოსვლა მის წინააღმდეგ მიიჩნია „გაჯავრებული ადამიანის“ ხმად. „მე არ მინდოდა გამეჯავრებინა ის ადამიანიც კი, ვისაც არ ვუყვარვარ, — სწერდა გოგოლი ბელინსკის, — მით უფრო არ მინდოდა გამეჯავრებინეთ თქვენ, რომლის შესახებაც გუშინ ვფიქრობდი, როგორც იმ ადამიანზე, რომელსაც ვუყვარვარ. მე საერთოდ მხედველობაში არ მქონია ჩემი წიგნის რომელიმე ადგილზე გამეჯავრებინეთ“².

¹ იხ. Белинский — О Гоголе, 1949 г., стр. 23. ს. მაშინსკი სახვებით სწორად აღნიშნავს, რომ სლავიანოფილთა უმრავლესობა სერიოზულად მერყეობდა გოგოლის უკანასკნელი წიგნის შეფასების საკითაში. ეს ეხება არა მარტო ივანე აქსაკოვს, რომელსაც ამ საკითხზე დავა ჰქონდა მამასთან — ს. აქსაკოვთან (ივანე აქსაკოვი ჯერ აღფრთოვანებული შეხედა გოგოლის წიგნს, შემდეგ კი. როცა ს. აქსაკოვმა გოგოლს ამ წიგნისათვის შეშლილი უწოდა, ახრი შეიცვალა), არამედ სამარინსაც და ნაწილობრივ პოგოდინსაც, რომლებმაც შემდეგ ზურგი აქციეს „რჩეულ ადგილებს“. რაც შეეხება შევირიოვს, ის დადებითად შეხვდა გოგოლის წიგნის გამოსვლას და მისი წერილი წარმოადგენდა რეაქციის მიერ „რჩეული ადგილების“ აშკარა გამოყენების ერთ-ერთ მაგალითს. ამიტომ გაურკვეველობას იწვევს გოლოვენჩენკოს მიერ შევირიოვის პირველ რიგში დასახელება იმ სლავიანოფილთა შორის, რომლებიც „რჩეულ ადგილებს“ უარყოფითად შეხედნენ (იხ. გოლოვენჩენკოს წერილი წიგნში „Письмо к Гоголю“, 1947 г., стр. 20).

² В. Г. Белинский, „Письмо к Гоголю“, 1949 г., стр. 22 თ. გოლოვენჩენკოს „ბოლოსიტყვაობა“.

ამას სწერდა გოგოლი ბელინსკის იმ დროს, როცა მისი წერილი ცენზურამ თითქმის ერთი მესამედით შეამცირა, შეარბილა, რითაც საშუალება მოუსპო ისედაც თავშეკავებით დაწერილ რეცენზიას სრული სიმართლე ეთქვა სწორი გზიდან აცდენილი მწერლისათვის.

მაინც პირველად რა დასკვნა გამოიტანა ბელინსკიმ გოგოლის ახალი წიგნიდან? ის, რომ გოგოლი აცდენილია თავის კემმარიტ გზას, ის სულ სხვა გზას დაადგა და „ამ ახალ გზაზე მას მოელის უეპველი დაცემა, რომლის შემდეგაც ყოველთვის არ არის შესაძლებელი წინანდელ გზაზე დაბრუნებაო“¹. ამასთან, ბელინსკიმ გაიხსენა კრილოვის ცნობილი იგავი „ქარიყლაპია და კატა“, რითაც დაამთავრა თავისი წერილი.

საგულისხმოა, რომ ბელინსკი ალტაცებით შეხვდა ე. გრუბერისა და ნ. პავლოვის სტატიებს გოგოლის „რჩეული ადგილების“ წინააღმდეგ. პირველს ისეთი ქება მიუძღვნა, რომ გამოაცხადა — „ჩემი მეგობარო“, ხოლო მეორეს „ოსტატური წერის ნიმუში“ უწოდა, ნიმუში, რომელიც მან „რამდენჯერმე წაიკითხა, და ყოველი წაკითხვის დროს ის უკეთესი და უკეთესი ეჩვენებოდა“. „სასწაულია და არა სტატია“, — სწერდა გახარებული ბელინსკი თავის მეგობარ ვ. პ. ბოტკინს.

მიუხედავად საერთოდ ასეთი უარყოფითი დამოკიდებულებისა „რჩეული ადგილებისადმი“, გოგოლმა ბელინსკის წერილში მაინც „გაჯავრებული ადამიანი“ დაინახა და, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამის შესახებ ბელინსკის წერილი მისწერა. გოგოლისაგან ამ წერილის მიღებისთანავე ბელინსკიმ გადაწყვიტა უფრო პირდაპირი პასუხი გაეცა თავისი საყვარელი მწერლისათვის, უფრო მოურიდებლად ეთქვა ყოველივე ის, რაც ცენზურის პირობებში აშკარად არ შეიძლებოდა გამოეხატა. საქმე იმაშიც იყო, რომ გოგოლმა პირველად ვერ გაიგო, თუ რატომ შეხვდნენ მის წიგნს ასე მტრულად, მან ვერ ახსნა „რჩეული ადგილების“ გამო მისადმი სიძულვილის მიზეზი. გოგოლის უკანასკნელი წიგნით, როგორც ვნახეთ, აღფრთოვანებული დარჩნენ მხოლოდ მთავრობის მოხელენი, რეაქციონერები, თვითმპყრობელობასთან შერიგებული ადამიანები, მაგალითად, ვიაზემსკი, რომელსაც ბელინსკიმ სასტიკად დასცინა, უწოდა რა მას „თავადი არისტოკრატიაში და ლაქია ლიტერატურაში“. ვიაზემსკიმ გოგოლის წიგნი დაიცვა,

¹ В. Г. Белинский, О Гоголе, 1949 г., стр. 353.

რამაც აღაშფოთა ბელინსკისთან ერთად იპდროინდელი პროგრესული მწერლები.

სამი დღის განმავლობაში, 12-დან 15 ივლისამდე წერდა მძიმედ დაავადმყოფებული ბელინსკი თავის სახელგანთქმულ „წერილს გოგოლისადმი“. ანენკოვის მოგონებებში — „შესანიშნავი ათწლეული“ მოთხრობილია, რომ ბელინსკი იმ სამ დღეს დადიოდა ხმა-ამოუღებლად, ფიქრებს თავმიცემული, მუშაობდა დღის პირველ საათამდე, ხშირად შორდებოდა მაგიდას აღელვებული, წერდა ფანქრით სხვადასხვა ნაგლეჯ ქალღღებზე, შემდეგ გადაათეთრა, გადაიღო ასლი თავისთვის. ყველაფრიდან ჩანდა, რომ ბელინსკი დიდ მნიშვნელობას აძლევდა ამ საქმეს. როცა გერცენმა პარიზში ბელინსკისაგან მოისმინა მთელი წერილი, მან ანენკოვს უთხრა: ეს გენიალური ნაწარმოებია, და ეს, როგორც ჩანს, მისი ანდერძიაო.

გერცენი მართალი აღმოჩნდა! გოგოლისადმი წერილმა ანდერძის როლი შეასრულა, მან შეაჯამა გენიალური კრიტიკოსის დაუცხრომელი ლიტერატურული მოღვაწეობა, საუკეთესოდ განასახიერა ყოველივე ის, რასაც „გამოფხიზლებული“ ბელინსკი წარმოადგენდა.

თავისი „წერილის პირველსავე სტრიქონებში ბელინსკი ჰკიცხავს გოგოლს იმისათვის, რომ მან ვერ გაიგო საკითხის მთელი სიმძიმე, ვერ გაიგო მისი მნიშვნელობა, ვერ დაინახა „რჩეული ადგილების“ რეაქციული ხასიათი. ბელინსკის კი არ შეეძლო აეტანა ყოველივე ეს, არ შეეძლო დუმილი, როცა „რელიგიის საფართო და მათრახის მფარველობით სიცრუესა და უზნეობას ჰქადაგებდნენ, როგორც ქეშმარიტებასა და სათნოებას“. ამ წიგნმა საბოლოოდ დაამტკიცა, რომ სამშობლოს მოშორებული, საზღვარგარეთ წლების განმავლობაში მყოფი გოგოლი რუსეთის ცხოვრებას ღრმად იცნობდა როგორც მხატვარი, ძალიან სუსტად — როგორც მოაზროვნე. გოგოლი ხომ თავის „რჩეულ ადგილებში“ თვითონვე წერდა: „რატომ უნდა დავმალო ცოდვა—ჩვენ ყველა ძალიან ცუდად ვიცნობთ რუსეთსო“¹. მართლაც, „მშვენიერი შორეთიდან“ დანახული სინამდვილე ისეთი არ იყო, როგორც მას ეჩვენებოდა. ბელინსკის სწორედ ამიტომ დასჭირდა განემარტა „მკვდარი სულების“ ავტორისათვის იმ დროის ყველაზე დიდი ნაციონალური საკითხები, საკითხები, რომელთა შესახებაც მაშინ მართლა შეშფოთებით ფიქრობდა მთელი რუსეთის მოწინავე ინტელიგენცია. რუსეთის ხსნა, როგორც ბელინსკი სწერდა, მართ-

¹ В. Г. Белинский, О Гоголе, 1949 г., стр. 347.

ლაც მდგომარეობდა არა მისტიციზმის, ასკეტიზმისა და ქვიეტიზმის ქადაგებაში, არამედ ცივილიზაციის, განათლებისა და ჰუმანურობის განვითარებაში. „რუსეთს ესაქიროება, — სწერდა ბელინსკი, — არა ქადაგებანი (საკმაოდ მოუსმენია ისინი!), არა ლოცვანი (საკმაოდ უზეპირებია ისინი!), არამედ ხალხში იმ ადამიანური ღირსების გრძობის გაღვიძება, რომელიც ამდენი საუკუნეა დაკარგულია სიბინძურესა და ნაგავში, — არა ეკლესიის მოძღვრების, არამედ საღი აზროვნებისა და სამართლიანობის შესაბამისი სამართალი და კანონები და შესაძლებლობისამებრ მათი ზუსტი აღსრულება“. ბატონყმობის მოსპობა, ფიზიკური დასჯის გაუქმება, თუნდაც იმ კანონების შესრულება, რომლებიც თვით მთავრობის მიერ აღიარებულია, მაგრამ თვით მთავრობა არ იცავს, — ეს საკითხები ბელინსკის მიაჩნია თვითეული მოწინავე ადამიანის. მათ შორის გოგოლის მოწოდების საგნად. ამის სანაცვლოდ „ჩვეული ადგილები“ საშინელ სურათს ხატავდა. დიდი მწერალი, რომელმაც თავისი მხატვრული ნაწერებით ქეშმარიტად შეუწყო ხელი რუსი ხალხის თვითშეგნების განვითარებას, ბრწყინვალე ხელოვანი, რომელმაც ასე შეუდარებლად დახატა მაშინდელი რუსეთის ცხოვრების სურათები, გამოდიოდა წიგნით, რომელშიაც ქრისტესა და ეკლესიის სახელით ბარბაროს მემამულეს ასწავლიდა მეტი ფული აეძრო გლეხებისათვის, ეგინებინა ისინი, ეწოდებინა მათთვის დამამცირებელი სახელი — პირდაუბანელო! ამან აღაშფოთა ბელინსკი, ამან ათქმევინა მას გოგოლისადმი მიმართული მწარე სიტყვები: „შეუძლებელია! ან თქვენ ავით ხართ — და უნდა იქპართ იმკურნალოთ, ანდა... ვერ გამიბედია ბოლომდე გამოვთქვა ჩემი აზრი!..“

ეს აზრი ბოლომდე მართლაც არ შეიძლებოდა გამოთქმულიყო, თუმცა ს. აქსაკოვმა იგი სიტყვა „შეშლილით“ გამოხატა. რაც შეეხება ბელინსკის, გენიალური კრიტიკოსის აღშფოთება იქამდე მივიდა, რომ მან მოურიდებლად უთხრა თავის საყვარელ მწერალს ყველაზე საშინელი ეპითეტები: „მათრახის მქადაგებლო, უმეცრების მოციქულო, ობსკურანტიზმისა და წყვედიადის ქომაგო. თათრული ზნეჩვეულების პანეგირისტო — რას სჩადიხართ! ძირს დაიხედეთ, — თქვენ ხომ უფსკრულის პირას დგებართ!..“

მართლაც უფსკრულის პირას დგომა იყო გოგოლის მიერ განათლების მინისტრ უვაროვისადმი გაგზავნილი მადლობის წერილიც იმ „მოწყალებაზე“¹, რომელიც ნიკოლოზ პირველმა დიდი

¹ В. Г. Белинский, „Письмо к Гоголю“, 1947 г., стр. 31.

მწერლისათვის გაიღო; ბელინსკი იხსენიებს სწორედ ამ წერილს, როგორც უაღრესად დამამცირებელს გოგოლისათვის, მისი შემოქმედებისათვის, რომლითაც ის თითქო უკმაყოფილო იყო, მისი ავტორიტეტისათვის, რომელიც ძალიან შეირყა „რჩეული ადგილების“ გამოსვლის შემდეგ. ბელინსკი პირდაპირ ლაპარაკობს, რომ უკანასკნელმა წიგნმა გოგოლი დაამცირა საზოგადოების თვალში როგორც მწერალი და როგორც ადამიანი, უფრო მეტად — როგორც ადამიანი. ცოტა უფრო ადრე კი იგი სწერდა ტურგენევს, რომ „გოგოლი ძლიერ დასჯილია საზოგადოებრივი აზრის მიერ და გალანძღულია თითქმის ყველა ეურნალში, მისი შეგობრებაც კი, მოსკოველი სლავიანოფ..., ისინიც კი გადაუდგნენ, თუ მას არა, მის საძაგელ წიგნს მაინც“¹.

ამ დამცირებას თავისი ღრმა სოციალურ-მორალური სარჩული ჰქონდა: ბელინსკის კარგად ესმოდა, რომ მოწინავე საზოგადოება, თვით ხალხი თავისი ელემენტარული უფლებების კემმარიტ დამცველს, სიმართლის მქადაგებელს, ერთადერთ ბელადს მაშინ ხედავდა ლიტერატურაში და ლიტერატორებში. ამიტომ სწორედ ლიტერატურა იყო, თათრული ცენზურის მიუხედავად, სიცოცხლისა და წინსვლის გამომხატველი. სწორედ ამიტომ იყო მწერლის სახელი ასე საპატიო და ასე დიდი სიყვარულით გარემოსილი. მცირე ნიჭის მწერალიც სწორედ ამიტომ აღწევდა ხშირად ლიტერატურულ წარმატებას. „პოეტის ტიტულმა, ლიტერატორის წოდებამ ჩვენში უკვე დიდი ხანია დაჩრდილა ეპოლეტებისა და ფერად-ფერადი მუნდირების ზიზილპიპილები, — სწერდა ბელინსკი. — და აი ამიტომ ჩვენში განსაკუთრებით აჯილდოებენ საერთო ყურადღებით ყოველგვარ ეგრეთ წოდებულ ლიბერალურ მიმართულებას ნიჭის სიღარიბის პირობებშიც კი. აი ამიტომ ასე მალე ეცემა პოპულარობა დიდი ტალანტებისა, რომლებიც გულწრფელად თუ არაგულწრფელად ემსახურებიან მართლმადიდებლობას, თვითმპყრობელობასა და ხალხურობას. ამის საოცარი მაგალითია პუშკინი: საკმარისი იყო მას მხოლოდ ორი-სამი ერთგულქვეშევრდომული ლექსი დაეწერა და კამერიუნკრის ლივრეა ჩაეცვა, რომ ერთბაშად დაეკარგა ხალხის სიყვარული“. თუ ეს დაემართა პუშკინის გენიას იმ საბედისწერო წლებში, განა უფრო მოსალოდნელი არ იყო უარესი „რჩეული ადგილების“ ავტორისათვის? საზოგადოება მზად იყო ეპატიებია მწერლისათვის ცუდი

¹ Белинский, О Гоголе, 1949 г., стр. 442. წერილი ი. ს. ტურგენევს, 1847 წლის 28 თებერვლის თარიღით.

წიგნი, მაგრამ მას არასოდეს არ აპატიებდა მანვე წიგნს. ასეთი პირდაპირი, მკაცრი კრიტიკული დამოკიდებულება ლიტერატურისადმი მოსწონდა ბელინსკის, ამაში იგი ხედავდა რუსეთის საზოგადოების ახალ, საღ ალლოს და მომავალს, ამით იყო ის აღფრთოვანებული და ანიშნებდა გოგოლს: „თუ თქვენ რუსეთი გიყვართ (გოგოლს კი რუსეთი უსაზღვროდ უყვარდა — გ. ჯ.), ჩემთან ერთად გაიხარეთ, გაიხარეთ თქვენი წიგნის ჩავარდნით!“

ამაზე მეტი გულწრფელობა, ამაზე მეტი პირდაპირობა, წარმოუდგენელი იყო. ბელინსკისაც არაფერი არ დაუმაღავს, რაც სათქმელი ჰქონდა გოგოლისათვის „ჩვეული ადგილების“ გამო. „მე არ შემძლია სანახევროდ ლაპარაკი, — სწერდა ბელინსკი, — არ შემძლია ცბიერება: ეს ჩემს ბუნებას არ სჩვევია. დეე თქვენ დამიმტკიცეთ ან თვით დრომ დამიმტკიცოს, რომ მე ვცდებოდი ჩემს დასკვნებში თქვენს შესახებ. პირველს მე გამეხარდებოდა ეს. მაგრამ არ ვინანებ იმას, რაც გითხარით. აქ საქმე ეხება არა ჩემს ან თქვენს პიროვნებას, არამედ ისეთ საგანს, რომელიც არა მარტო ჩემზე, არამედ თქვენზედაც კი გაცილებით მაღლა დგას; აქ საქმე ეხება ქვეყნარტებას, რუს საზოგადოებას, რუსეთს“.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბელინსკის უსაზღვროდ უყვარდა გოგოლი — პროგრესული მწერალი, მაგრამ ეს ოდნავადაც არ უშლიდა ხელს დაენახა მის მანვე წიგნში საკუთარი სიცოცხლის ხელყოფაზე უფრო მძიმე დანაშაული. ეს არც დაუმაღავს დიდი მწერლისათვის. აბა დააკვირდით: „ღიახ, მე თქვენ მიყვარდით მთელი გატაცებით, როგორც თავის ქვეყანასთან სისხლით და ხორციით დაკავშირებულ ადამიანს შეუძლია უყვარდეს ამ ქვეყნის იმედი, ღირსება, სახელი, მისი ერთ-ერთი დიდი ბელადი შეგნების, განვითარების, პროგრესის გზაზე“, და „ჩემი სიცოცხლის მოსპობა რომ მოგენდომებინათ, მაშინაც კი არ შემძულდებოდით იმაზე მეტად, როგორც ამ სამარცხვინო სტრიქონებისათვის...“

წერილის მიღებისთანავე აღელვებულმა გოგოლმა სცადა მკაცრი პასუხი გაეცა ბელინსკისათვის, დაეცვა თავისი აზრები, მაგრამ... საპასუხო წერილი დახია. ეს პასუხი მან არადამაკმაყოფილებლად მიიჩნია, არსებითად, ვერ შესძლო მისი დაწერა. ცოტა მოგვიანებით შემდეგი სიტყვები მისწერა გენიალურ კრიტიკოსს: „მე არ შემეძლო მალე შეპასუხა თქვენს წერილზე, ჩემი სული დაიღალა, ყველაფერი ჩემს არსებაში შერყეულია. შემძლია ვთქვა, რომ არ დარჩენილა გრძნობიერი სიმი, რომელსაც არ განეცადოს დაზიანება ჯერ კიდევ მანამდე, ვიდრე თქვენს წერილს

მივიღებდი. თქვენი წერილი მე წავიკითხე თითქმის უგრძობდელ-
მა და მით უფრო არ შემეძლო მეპასუხნა. და რა შემიძლია გიპა-
სუხოთ? ღმერთმა იცის, შესაძლოა, თქვენს სიტყვებში არის სიმარ-
თლის ნაწილი¹. გოგოლი ყოველთვის დიდი ყურადღებით ექ-
ცეოდა ბელინსკის შენიშვნებს, უყვარდა და აფასებდა მას. ამ
პასუხშიც ჩანს ეს მოკრძალება. დიდი გულისტკივილით, მაგრამ
ბელინსკისადმი პასუხში გოგოლი მაინც ხედავს „სიმართლის ნა-
წილს“. შეიძლება მაშინ მეტიც არ შეეძლო „რევიზორის“ ავტორს.
ამიტომ ვერ მოახერხა, თუმცა სცადა, ვრცელი წერილით გაეცა
პასუხი ბელინსკისათვის.

„წერილი გოგოლს“ ხელნაწერის სახით გავრცელდა მთელს რუ-
სეთში; იგი გადაიქცა განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთ ერთ
უდიდეს ნაწარმოებად, რევოლუციური პუბლიცისტიკის ბრწყინ-
ვალე გაშობატულებად. მას გატაცებით კითხულობდნენ პრო-
გრესულად მოაზროვნე ადამიანები, ვისთვისაც ძვირფასი იყო
ხალხის, სამშობლოს, მომავლისა და სიმართლის ინტერესები.
ვინც თავის მოწოდებად სახავდა თვითმპყრობელობის, ბატონყმ-
ობისა და რელიგიის წინააღმდეგ ბრძოლას. პეტრაშეველებმაც
აიტაცეს ბელინსკის „წერილი გოგოლს“. როცა ჟანდარმერია მის-
წვდა მათ „ქალაქებს“, იპოვეს ბელინსკის წერილიც. გენიალურ
კრიტიკოსს, მიუხედავად იმისა, რომ პეტრაშეველებთან უშუალო
კავშირი არ ჰქონდა, დაპატიმრება და გადასახლება არ ასცდე-
ბოდა, მაგრამ ის უკვე აღარ იყო ცოცხალთა შორის. დოსტოვეს-
კი პეტრაშეველებთან ერთად სიკვდილით დასჯის საზიზღარი
სცენის გათამაშების შემდეგ კატორღაში გაგზავნეს. მის წინააღ-
მდეგ ბრალდებაში მთავარი ის იყო, რომ „გაავრცელა ლიტერა-
ტორ ბელინსკის წერილი“, როგორც ეს ნათქვამია განაჩენში². ეს
იყო ცნობილი „წერილი გოგოლს“, რომელიც დოსტოვესკიმ მოსკო-
ვიდან მიიღო და ასლი გადააღებინა.

როცა გერცენმა საზღვარგარეთ „პოლიარნაია ზეზნაში“
1855 წელს პირველად გამოაქვეყნა ბელინსკის „წერილი გოგოლს“.

¹ В. Г. Белинский. „Письмо к Гоголю“, 1947 г., стр. 24-25, т. го-
ლოვენჩенკოს „ბოლოსიტყვაობა“.

² თუ რა ტრაგიზმით იყო აღსავსე დოსტოვესკის სულიერი ქვეყანა სიკვდილით დას-
ჯის საზიზღარი სცენის გათამაშების შედეგად, მოწმობს სოფია კოვალევსკიას მოგო-
ნებანი. იხ. С. В. Ковалевская, „Воспоминания и письма“, 1951 г., стр.
103-120, 124-130, 131, სადაც ნიჟიერი მწერალი და გენიალური მათემატიკოსი
დაწვრილებით მოგვითხრობს დოსტოვესკისადმი თავისი და თავისი დის ანა ჟაკარის
დამოკიდებულებას.

იქვე მიუთითა, რომ არსებითად ეს არ არის უცნობი მასალის პუბ-
ლიკაცია; წერილმა 1847 წელს გარკვეული მითქმა-მოთქმა გამო-
იწვია. ჟანდარმერიის ხელშიც გამოიარა და ჩვენ, კაცმა რომ
თქვას, ცნობილ ნაწარმოებს ებეჭდავთო. მოყოლებული 1847 წლის
15 ივლისიდან, როცა ბელინსკიმ თავისი წერილი დაამთავრა,
გოგოლისადმი მისი პასუხი შეიქნა გაცხარებული მსჯელობის
საგანი. თუ რეაქციონერები გააფთრებით ებრძოდნენ, თუ ჟანდარ-
მერია კარდაკარ სდევნიდა, მოწინავე ინტელიგენცია მასში ხე-
დავდა რაინდულ გაბრძოლებას ბნელეთის მოციქულობის, დამცი-
რებისა და უსამართლობის წინააღმდეგ; მასში ხედავდა სინათლის
სხივს, მოწოდებას სამშობლოს დიდებისათვის საბრძოლველად,
სოციალიზმის ქადაგებას.

ეს იყო რუსეთის სოციალ-დემოკრატიის ერთ-ერთი შესანიშ-
ნავი იარაღი, თაობებს რომ ეხმარებოდა თავისი მიზნების გან-
ხორციელებაში.

მაგრამ რეაქციონერების დევნა ბელინსკის წერილს დიდხანს
არ ასცდენია. 1908 წელს გამოვიდა კრებული „ვეხი“, რომელმაც
კვლავ სცადა ანგარიში გაესწორებინა რუსული რევოლუციურ-გან-
მათავისუფლებელი აზროვნების ამ უშესანიშნავესი ქმნილებისა-
თვის. პროლეტარიატის უდიდესმა ბელადმა ლენინმა მაშინვე სას-
ტიკად გაილაშქრა „ვეხისა“ და ვეხელების წინააღმდეგ, დაიცვა
ბელინსკი და ჩერნიშევსკი, რომლებიც „განადგურებულნი“ აღმოჩნ-
დნენ — პირველი როგორც ფილოსოფოსი, მეორე როგორც პუბ-
ლიცისტი. „ვეხისათვის“, თურმე ნუ იტყვით, იურკევიჩი ნამდვი-
ლი ფილოსოფოსი იყო ჩერნიშევსკისთან შედარებით, ხოლო ბე-
ლინსკი წარმოადგენდა „ინტელიგენტთა“ ბელადს, ისევე, როგორც
ჩერნიშევსკი და დობროლუბოვი¹. ლენინმა დაჰგმო ახლო წარსუ-
ლი წლების განმათავისუფლებელი მოძრაობისაგან ეს განდგომა
და მისთვის ლათის გადასხმა, რასაც ვეხელები ცდილობდნენ; მი-
უთითა, რომ თუ ფილოსოფიაში ისინი ომს უცხადებდნენ მატე-
რიალიზმს, მატერიალისტურად გაგებულ პოზიტივიზმს, ცდილობ-
დნენ მისტიკური მსოფლმხედველობის აღდგენას, სამაგიეროდ
პუბლიცისტიკაში მელაკუდაობდნენ, წრიალებდნენ, იეზუიტობდნენ.
ეს იყო კავშირის გაწყვეტა დემოკრატიის უძირითადეს იდეებთან,
შელემენტარულეს დემოკრატიულ ტენდენციებთან, გამოცხადება
მონური ქედის მოხრისა მეფის მთავრობის წინაშე, მოწოდება
ჩანდგარიყვნენ კაპიტალიზმის მსახურთა წყებაში. ბელინსკის „წე-

¹ ლენინი ლიტერატურის შესახებ, 1945 წ., გვ. 62.

რილი გოგოლს“, რომელმაც ბრწყინვალედ გამოხატა ყმა-გლეხების პროტესტი ბატონყმობის წინააღმდეგ, ვეხელებმა გამოაცხადეს „ინტელიგენტური განწყობილების მგზნებარე და კლასიკურ გამოხატულებად“, ხოლო რუსული „პუბლიცისტიკის ისტორია, დაწყებული ბელინსკის შემდგომი დროიდან, ცხოვრების გაგების აზრით—მთლიან კომპარად“¹. ეს იყო სრული ფალსიფიკაცია, ლაფის გადასხმა ყოველივე იმისათვის, რაც პროგრესულ მოვლენად ითვლებოდა რუსული აზროვნების ისტორიაში; ეს იყო ცდა—ყმა-გლეხების განწყობილება ბატონყმობის წინააღმდეგ, ბელინსკის მიერ ოსტატურად გამოხატული „წერილში გოგოლისადმი“, გამოეცხადებინათ „ინტელიგენტურ“ განწყობილებად, ხოლო ბატონყმობის ნაშთების წინააღმდეგ უფართოესი მასების პროტესტისა და ბრძოლის ისტორია 1861 წლიდან 1905 წლამდე, როგორც ლენინი მიუთითებს, მიეჩნიათ „მთლიან კომპარად“¹. ლენინისათვის, პირიქით, ბელინსკის „წერილი გოგოლს“ „არაცენზურული დემოკრატიული ბექდვითი სიტყვის ერთი საუკეთესო ნაწარმოებთაგანი იყო, რომელთაც დღემდე ცოცხალი მნიშვნელობა შეინარჩუნეს“. ამ წერილმა, ლენინის დახასიათებით, „შეაჯამა ბელინსკის ლიტერატურული მოღვაწეობა.

„წერილი გოგოლს“ რომ გაარჩიო, მთელი ტომი უნდა დაწერო, ვინაიდან იქ თვითეული დებულება მონოგრაფიის შემცველია, თვითეული აზრი ცალკე გამოკვლევის საგანია. და ის, რასაც ბელინსკი ეუბნება გოგოლს—„ჩემი გრძნობისათვის სრული თავისუფლება რომ მიმეცა, ეს წერილი მალე სქელ რვეულად იქცეოდაო“,—მკვლევარსაც შეუძლია გაიმეოროს—„ჩემი გამოკვლევისათვის სრული თავისუფლება რომ მიმეცა, ეს წერილი მალე სქელ წიგნად იქცეოდაო“.

ასეთია გოგოლისადმი ბელინსკის წერილის როლი და მნიშვნელობა.

ბელინსკი ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელია იმ სახელოვანი კულტურისა, რომლის მაღალ შეფასებასაც მარქსიზმ-ლენინიზმი გვაძლევს.

„ცნობილია, — ამბობდა ანდრეი ჟდანოვი, — რომ ლენინიზმმა შეითვისა XIX საუკუნის რუს რევოლუციონერ-დემოკრატთა ყველა საუკეთესო ტრადიცია და რომ ჩვენი საბჭოთა კულტურა წარმოიშვა, განვითარდა და აყვავებას მიაღწია წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის კრიტიკულად გადამუშავების ბაზაზე. ლიტერატურის დარგში ჩვენი პარტია ლენინისა და სტალინის პირით

¹ იხ. ლენინი ლიტერატურის შესახებ, 1945 წ., გვ. 63.

არაერთხელ აღნიშნავდა დიდი რუსი რევოლუციონერი დემოკრატი მწერლებისა და კრიტიკოსების—ბელინსკის, დობროლიუბოვის, ჩერნიშევსკის, სალტიკოვ-შჩედრინის, პლეხანოვის უდიდეს მნიშვნელობას. ბელინსკით დაწყებული, რუსეთის რევოლუციურ-დემოკრატიული ინტელიგენციის ყველა საუკეთესო წარმომადგენელი არ სცნობდნენ ეგრეთ წოდებულ „წმინდა ხელოვნებას“, „ხელოვნებას ხელოვნებისათვის“ და ქადაგებდნენ ხელოვნებას ხალხისათვის, მის მაღალ იდეურობასა და საზოგადოებრივ მნიშვნელობას... გაიხსენეთ ბელინსკის ცნობილი „წერილი გოგოლისადმი“, სადაც დიდი კრიტიკოსი მთელი თავისი დამახასიათებელი მგზნებარებით ამოთრახებდა გოგოლს მისი ცდისათვის ელაღატა ხალხის საქმისათვის და გადასულიყო მეფის მხარეზე“.

სწორედ ხალხის სამსახურში ხელოვნების დაყენებისათვის ბრძოლას შესწირა ბელინსკიმ თავისი ცხოვრება; ხელოვნების მაღალი იდეურობისაკენ მოწოდებას მოახმარა მან მთელი თავისი შემოქმედებითი ძალები და სავსებით ბუნებრივია, რომ ბელინსკი მიჩნეულია ჩვენი საბჭოთა ლიტერატურის ერთ-ერთ უდიდეს წინამორბედად.

„...საბჭოთა ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიცია,—როგორც ანდრეი ჟდანოვი ამბობს,—განგრძობაა XIX საუკუნის რუსული ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციებისა, რომლებიც შეჰქმნეს ჩვენმა დიდმა რევოლუციონერმა დემოკრატებმა—ბელინსკიმ, დობროლიუბოვმა, ჩერნიშევსკიმ, სალტიკოვ-შჩედრინმა, რომლებიც განაგრძო პლეხანოვმა და რომლებიც მეცნიერულად დაამუშავეს და დაასაბუთეს ლენინმა და სტალინმა“.

აი რა უდიდესი იყო და არის ბელინსკის დამსახურება მშობლიური რუსული ლიტერატურის წინაშე! აი რა ისტორიული როლი შეასრულა ამ გენიალურმა კრიტიკოსმა, ბატონყმობისა და თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ დაუღალავმა მებრძოლმა.

როგორც ლიტერატურულ კრიტიკოსს, ბელინსკის ყველაზე უკეთესად შეეძლო გამოერჩია მთავარი მწერალში, მის შემოქმედებაში, განეზოგადებინა იგი და აეყვანა პრინციპულ სიმაღლეზე. გოგოლისადმი წერილი ამ დებულების საუკეთესო ილუსტრაციას წარმოადგენს. მთავარი კი ის არის, რომ მან აღზარდა პროგრესულ მწერალთა მთელი თაობები; მან შეასრულა უდიდესი რევოლუციურ-განმათავისუფლებელი როლი; მისი წინასწარმეტყველური სიტყვები განხორციელდა ჩვენს დროში, რომელმაც მარად უკვდავი ძეგლი აუგო სახელოვანთა შორის სახელოვან ადამიანსა და დაუცხრომელ მებრძოლს—ბესარიონ გრიგოლის-ძე ბელინსკის.

1951—1952 წ. წ.

ნიკოლოზ ჩერნიშევსკი

რუსეთის საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიაში განსაკუთრებული სიყვარულით იხსენიება ნიკოლოზ გაბრიელის-ძე ჩერნიშევსკი იმ სახელოვან ადამიანთა შორის, რომლებმაც უდიდესი როლი შეასრულეს რევოლუციურ-დემოკრატიული მოძრაობის განვითარების ვრცელ გზაზე. მთელი თავისი მეცნიერულ-ლიტერატურული მემკვიდრეობითა და პრაქტიკული მოღვაწეობით ჩერნიშევსკი გამომხატველია გასული საუკუნის სამოციანი წლების უაღრესად საინტერესო ეპოქისა, როდესაც სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდნენ რაზნოჩინელები, მეფის თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ შეურიგებელი მებრძოლნი.

ჩერნიშევსკი იყო სამოციანი წლების მოღვაწეთა იდეური ბელადი და შთამაგონებელი. მის სახელს უკავშირდება ამ ეპოქის ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული მოღვაწეობის დარგში. ფილოსოფია, პუბლიცისტიკა, ეკონომიური მეცნიერებანი, ჟურნალისტიკა, მხატვრული პროზა, ლიტერატურული კრიტიკა — ამ, ჩერნიშევსკის, როგორც მწერლისა და მოაზროვნის სამოღვაწეო ასპარეზი. თვითველ მათგანში ჩერნიშევსკიმ იმდენი გააკეთა, რამდენიც სავესებით საკმარისი იყო ერთი ადამიანისათვის მარტო ერთ დარგში. მაგრამ ჩერნიშევსკი არ წარმოადგენდა მარტოოდენ მოაზროვნეს, მწერალს; მის არსებაში ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს კაპიტალიზმის შესანიშნავი ღრმა კრიტიკოსის მახვილი გონება და მებრძოლი რევოლუციონერის რაინდული ნებისყოფა. ყველა იმ ნაწერში გზიბლავთ მოწინავე აზრი, ენციკლოპედიური ცოდნა, რომელსაც ავტორი იჩენს, და ხედავთ არაჩვეულებრივად განსწავლულ მეცნიერს, დიდ ერუდიტს. ამან მოუპოვა ჩერნიშევსკის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე შესანიშნავი მეცნიერის სახელი, ხოლო პროგრესულმა იდეებმა, რომლებსაც იგი ქადაგებდა, მის ირგვლივ დარაზმა რუს რევოლუციონერ-დემოკრატთა მთელი თაობა. როგორც ლენინი შენიშნავდა, ჩერნიშევსკიმ თავისი ნაწერებით აღზარდა ნამდვილი რევოლუციონერები.

როცა ვახსიათებთ ჩერნიშევსკის ნათელ პიროვნებას, არ შეიძლება ხაზი არ გაესკას მის მოქალაქეობრივ გამბედაობას და შეუღრეკელ ბრძოლას ხალხის ინტერესების დასაცავად. რა კეთილშობილად, რა სიყვარულით ძგერდა ამ დიდი ადამიანის მგზნებარე გული ხალხისა და სამშობლოსათვის! ჩერნიშევსკი იყო ქვეშაირტად დიდი პატრიოტი თავისი ქვეყნისა, თავისი ხალხისა. მაღალი ადამიანური გრძობები და რაინდული თავგამეტება ახასიათებდა რაზნოჩინელების ბელადს ყველა საქმეში, რასაც კი ხელს შეახებდა. ყოველივე ამას ამშვენებდა საოცრად მახვილი, ღრმა გონება და არაჩვეულებრივი, სამაგალითო თავმდაბლობა, რითაც ჩერნიშევსკი ყოველთვის გამოირჩეოდა.

საესებით ბუნებრივი იყო, რომ მისი სახელი თავიდანვე ბელინსკის დაუკავშირეს. დღესაც ჩერნიშევსკის დიდი დამსახურების პარალელისათვის ვიხსენიებთ ბელინსკის, რომლის ლიტერატურული კრიტიკის მემკვიდრე და გამგრძელებელიც იკი შეიქნა. მაგრამ უნდა შევნიშნოთ, რომ თუ ბელინსკის გენიალურ ნაწერებთან ერთად მათი ავტორის მორალური სისპეტაკე ხიბლავდა თანამედროვეთ, იგივე შეიძლება ითქვას ჩერნიშევსკიზე, რომელიც იყო ბელინსკის არა მარტო ლიტერატურული კრიტიკის ღირსეული მემკვიდრე და განმავითარებელი, რაც დიდი ხანია აღიარებულ ფაქტად ითვლება, არამედ, მისი მოქალაქეობრივი მორალის საუკეთესო განმასახიერებელიც. ამან თაობათათვის კიდევ უფრო მიმზიდველი გახადა ჩერნიშევსკის პიროვნება, ისევე როგორც ბელინსკის სახე.

ჩერნიშევსკი დაიბადა 1828 წლის 24 ივლისს ქალაქ სარატოვში. მომავალმა დიდმა მოაზროვნემ ახალგაზრდობაშივე გამოამჟღავნა არაჩვეულებრივი მისწრაფება მეცნიერებისადმი, მიუხედავად იმისა, რომ მამამისი მღვდელი იყო და ბუნებრივია. მისი მთელი ოჯახიც რელიგიური რწმენით ცხოვრობდა. ჩერნიშევსკი წინ აღუდგა მშობლების სურვილს გამხდარიყო სასულიერო პირი და გაეგრძელებია მამის გზა. მაღალი თანამდებობის სასულიერო პირის მანტიას და უშფოთველ ყოფას მან მებრძოლი მეცნიერის ნაკლებად უზრუნველყოფილი ცხოვრება არჩია და, ფილოსოფიით გატაცებული, შეუდგა იმ ეკლიანი გზით სიარულს, რომელიც ბელინსკის მიერ უკვე გავლილი იყო. ამ მიზნით შთაგონებული ჩერნიშევსკი პეტერბურგის უნივერსიტეტში ჩვეულებრივ სასწავლო დისციპლინებთან ერთად ეწაფება იმ პროგრესულ ლიტერატურას, რომელიც გარკვეულ გავლენას ახდენს მისი რევოლუციური აზროვნების ჩამოყალიბებაზე. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, 20 წლის ქაბუკი, თავის დღიურში

58

1848 წელს აღნიშნავს, რომ იგი ტერორისტი და წითელი რესპუბლიკის მიმდევარია. ეს რევოლუციური განწყობილება და მომავალი საფრთხე, რომელიც აშკარად ემუქრებოდა, ჩერნიშევსკის არ დაუმალავს ოღლა სოკრატეს ასულ ვასილიევასათვის, როცა მას ცოლად შერთვამდე პირდაპირ ეუბნებოდა, რომ არ შეუძლია აღუთქვას ბედნიერი ცხოვრება, მხოლოდ ერთგულებას ჰპირდება, ვინაიდან მზად იყო მთელი არსებით ჩაბმულიყო გლახთა აჯანყებაში, მალე რომ დაიწყებოდა მეფის თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ. ჩერნიშევსკი აცხადებდა, რომ მას ვერ შეაშინებდა ვერავინ და ვერაფერი ხალხისათვის სამსახურში, და რომ იგი მზად იყო თავისი საკუთარი სიცოცხლის გაწირვითაც ემსახურა რევოლუციისათვის.

ეს სამსახური ჩერნიშევსკიმ დაიწყო 1851 წელს. როცა სარატოვში დაბრუნებულმა მასწავლებლობას მოჰკიდა ხელი, და გააგრძელა 1853 წელს ჯერ კრაევსკის ჟურნალში „ოტჩენსტვენნიე ზაპისკი“ ხოლო შემდეგ ნეკრასოვისა და პანაევის მიერ აღდგენილ პუშკინის „სოვრემენნიკში“. სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსულმა ახალგაზრდა ჩერნიშევსკიმ მალე იგრძნო, რომ მისი ადგილი იყო არა კრაევსკისთან, რომელმაც ბელინსკის სიცოცხლე გაუნწარა, არამედ „სოვრემენნიკში“, რომელიც ნეკრასოვის იდეებით ხელმძღვანელობდა. კრაევსკისთან სამსახურზე უარის თქმის შემდეგ ჩერნიშევსკი მხოლოდ „სოვრემენნიკში“ მუშაობს, როგორც ამ ჟურნალის იდეური მესაქე და ხელმძღვანელი. ჟურნალის ოფიციალურ გამომცემლად, მართალია, პანაევი ითვლებოდა, მაგრამ სინამდვილეში მისი სულიწაწამდგმელები იყვნენ ნეკრასოვი და ჩერნიშევსკი.

ნეკრასოვმა 1853 წელს, პირველი გაცნობისთანავე, ჩერნიშევსკის სახით დაინახა ადამიანი, რომელიც ყველაზე უფრო მისაღები კანდიდატურა იყო „სოვრემენნიკისათვის“, დაინახა ადამიანი, რომელიც თავისი აზრებითა და შეხედულებებით ახლოს იდგა თვით ნეკრასოვის იდეებთან. აქედან დაიწყო ამ ორი დიდი ადამიანის სამუდამო მეგობრობა; ის უდიდესი პატივისცემა, რომელსაც ჩერნიშევსკი ყოველთვის აქვლავნებდა ნეკრასოვისადმი, როგორც რევოლუციური დემოკრატიის ყველაზე დიდი პოეტური მწვერვალისადმი, ნეკრასოვის მხრითაც მხურვალე გამოხმაურებას პოულობდა ჩერნიშევსკის სახელისა და ავტორიტეტის ასევე მაღალი შეფასებით.

ჩერნიშევსკი ნეკრასოვს თვლიდა რუსულ პოეზიაში ყველაზე დიდ პოეტად, რომლის მსგავსი რუსულ ლიტერატურას მანამდე

არ ჰყოლია და თუ იგი თავს იკავებდა მისი ლექსების წიგნის რეცენზირებისაგან, მხოლოდ იმიტომ, რომ ერიდებოდა პანეგირიკი არ გამოსვლოდა კრიტიკული გარჩევის ნაცვლად. ასეთი უანგარო მეგობრობის პირობებში სავსებით გასაგები ხდება, რომ ნეკრასოვმა ჩერნიშევსკის ყველა პირობა შეუქმნა ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის, ხოლო როცა დობროლიუბოვისა და ჩერნიშევსკის პოზიციის გამო ჟურნალში განხეთქილება მოხდა, როცა ლიბერალურმა თანამშრომლებმა — ტურგენევმა, დრუჟინინმა და კაველინმა აშკარად გაილაშქრეს რევოლუციური დემოკრატიის წინააღმდეგ, ნეკრასოვმა მხარი დაუჭირა ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვს, რითაც „სოვრემენიკი“ საბოლოოდ გადაიქცა რევოლუციონერ რაზნოჩინელთა მებრძოლ ორგანოდ. ეს იყო ნეკრასოვის ერთ ერთი უდიდესი დამსახურება რუსეთის საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიაში, რასაც რაზნოჩინელები ყოველთვის განსაკუთრებული პატივისცემით აღნიშნავდნენ, ისევე, როგორც თვით ნეკრასოვი თავის ბრწყინვალე ლექსებში არაჩვეულებრივი პოეტური ძალით უმღეროდა ჩერნიშევსკის მებრძოლი თაობის უდიდეს დამსახურებას რუსი ხალხისა და დედა-სამშობლოს წინაშე.

პერიოდი, როცა ჩერნიშევსკის მოღვაწეობა დაიწყო, იმით არის შესანიშნავი, რომ რუსეთში მზადდებოდა საგლეხო რეფორმა, რომელსაც უნდა გადაეწყვიტა იმ დროის ერთ-ერთი ყველაზე უდიდესი საკითხი. და ჩერნიშევსკი იყო შესანიშნავი გამომხატველი რუსეთის მრავალმილიონიანი მშრომელი მასის — გლეხობის ინტერესებისა, შეუპოვარი მებრძოლი, როგორც თვითმპყრობელობის, ისე მონური ბატონყმური ცხოვრების წინააღმდეგ.

ეს იყო ეპოქა რაზნოჩინული იდეების აყვავებისა, ეპოქა, როცა სოციალიზმი სხვას არაფერს გამოხატავდა, თუ არა დემოკრატიზმს და დემოკრატიზმი — სოციალიზმს. ამ დროს „დემოკრატიზმი და სოციალიზმი გაუთიშველ, ანუყოფელ მთელს წარმოადგენდა“. ნაროდნიკული თეორია, რობ ლიც ის-ის იყო წარმოიშვა, „საკმაოდ მწყობრი იყო; გამოდიოდა რა წარმოდგენიდან ხალხის ცხოვრების თავისებურ წყობაზე, მას სწამდა „თემური გლეხის“ კომუნისტური ინსტინქტები და ამიტომ გლეხობაში ხედავდა პირდაპირ მებრძოლს სოციალიზმისათვის“. ამ თეორიის ნაკლი იმაში მდგომარეობდა, რომ მას „აკლდა, ერთის მხრივ, თეორიულად დამუშავებული დამამტკიცებელი ფაქტები რუსეთის ცხოვრებიდან და, მეორეს მხრივ, გამოცდილება ისეთი პოლიტიკური პროგრამის გამოყენებაში, რომელიც დაეყრდნობოდა გლეხის ამ ნავარაუდევ თვისებებს“. შემდეგ კი, განსაკუთრებით 90-იან წლებში, როგორც

ლენინმა მიუთითა, ნაროდნიკობა გადაგვარდა მეშჩანურ ოპორტუნისზმად, ვინაიდან ნაროდნიკობის არსობას შეადგენდა „მწარმოებელთა ინტერესების წარმომადგენლობა, წვრილი მწარმოებლის, წვრილი ბურჟუას თვალსაზრისით“¹. ჩერნიშევსკი როდი იყო ამ გადაგვარებული მეშჩანური ოპორტუნისზმის მესიტყვე; პირიქით, როგორც მებრძოლი რევოლუციონერი-დემოკრატი, როგორც „რუსეთში უტოპიური სოციალიზმის უდიდესი წარმომადგენელი“, იგი გამოხატავდა ე. წ. ძველ ნაროდნიკულ მიმდინარეობას თავისი „ობშჩინით“ და გლეხობის სოციალისტურ ბუნებაზე დაყრდნობით.

თავის მრავალრიცხოვან ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებსა, სოციოლოგიურ-ეკონომიურ ნაშრომებსა და პუბლიცისტურ ნარკვევებში ჩერნიშევსკი გვევლინება მებრძოლ რევოლუციონერად, რომელიც სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლას უცხადებს ძალმომრეობაზე დამყარებულ სოციალურ ინსტიტუტს. ჩერნიშევსკი გამოდის მთელი პროგრამით, რომლის მიზანია ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაციის მოსპობა და ხელის შეწყობა იმ დიდი იდეის განხორციელებისათვის, რომელსაც სოციალიზმი ეწოდება. მაგრამ ჩერნიშევსკი სოციალიზმის განხორციელებას შესაძლებლად თვლის არა ფრანგული უტოპიური სოციალიზმის წარმომადგენლების მიერ შემუშავებული ფალანგებისა და ფალანსტერების მშვიდობიანი გზით, არამედ, რევოლუციური მასების აჯანყებისა და სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლის მეოხებით. ამ მხრივ ჩერნიშევსკი უდიდეს ნაბიჯს აკეთებს წინ და აშკარად გამოდის. როგორც კლასობრივი ბრძოლის მომხრე. ჩერნიშევსკის ნაწერებიდან, როგორც ლენინი მიუთითებს, ჰქრის კლასობრივი ბრძოლის სული, რაც მკვეთრად ჩანს მის არა მარტო ბრწყინვალე პროკლამაციებში, როგორცაა, მაგალითად, „საბატონო ყმებს“, არამედ მთელ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში. ჩერნიშევსკის მხატვრულ შემოქმედებაშიც, პირველ ყოვლისა რომანებში „პროლოგი“ და „რა ვაკეთოთ?“ ჩვენ იმავე იდეების განვითარებას ვხედავთ. რაც შეეხება საკუთრივ თეორიას, ჩერნიშევსკი უდიდეს ნაბიჯს აკეთებს წინ ფეიერბახის ანთროპოლოგისტური ფილოსოფიიდანაც. თუ ფეიერბახი კლასობრივ ბრძოლას არსებითად უარყოფდა, გაურბოდა რევოლუციას, ჩერნიშევსკი, პირიქით, კლასობრივი ბრძოლის აღიარებით რევოლუციას მიიჩნევდა ერთადერთ სწორ გზად ექსპლოატაციისაგან მასების განთავისუფლების დიად საქმეში. ამიტომ არ ვიზიარებთ ჩერნიშევსკის ცნობილ განცხადებებს მისი სამაგისტრო

¹ ე. ი. ლენინი, რჩული ნაწერები, ტ. VI, გვ. 298 - 299.

დისერტაციის შესამე გამოცემის წინასიტყვაობაში, სადაც იგი ახასიათებს რა მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში ფილოსოფიურ განვითარებას რუსეთში, განსაკუთრებით მაღალ შეფასებას აძლევს რა ფეიერბახის ფილოსოფიას კანტისა და ჰეგელის შემდეგ, შედარებით მოკრძალებით ლაპარაკობს თავის თავზე, როგორც ფეიერბახის ფილოსოფიის მიმდევარზე.

ჩერნიშევსკის უდიდესი დამსახურება აგრეთვე იმაში მდგომარეობდა, რომ მან ჯერ კიდევ გასული საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში უკუაგდო იდეალისტური ფილოსოფია, ყოველგვარი გადახვევა კანტისა და აგნოსტიციზმისაკენ, „მეტაფიზიკური ჩმახვა“ უწოდა ყოველგვარი იდეალისტური ფილოსოფიური ფრაზებით ვარჯიშს, რამდენადაც მაშინ მოსახერხებელი იყო, და მკვეთრად გაატარა კლასობრივი თვალსაზრისი. ფილოსოფიაში რომ არსებითად ორი ბანაკის — იდეალიზმისა და მატერიალიზმის ბრძოლასთან გვაქვს საქმე, რომ კლასობრივი ბრძოლა ფილოსოფიაშიც თავს იჩენს და პარტიულობის გარეშე არ დგას არც ერთი მოაზროვნე, რომ იდეალიზმისა და მატერიალიზმის ბრძოლა ორი პარტიის ბრძოლაა — ყოველივე ეს ჩერნიშევსკიმ შესანიშნავად იცოდა. სწორედ ამ საფუძველზე ლენინმა გენიალურად შენიშნა, რომ ჩერნიშევსკი მართლაც ერთადერთი დიდი რუსი მწერალი იყო, რომელმაც შესძლო მეორმოცდაათე წლებიდან 1888 წლამდე „მთლიანი ფილოსოფიური მატერიალიზმის სიმალლეზე დარჩენილიყო და ნეოკანტიანელების, პოზიტივისტების, მახესტების და სხვა ამრევდამრევთა საცოდავი ჩმახვა უკუეგდო“¹. მართალია, ჩერნიშევსკის ნაწერებში გვხვდება მთელი რიგი ნაკლოვანებანი, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ამაში დამნაშავე იყო რუსეთის ჩამორჩენილობა და ის ინტელექტუალური ბარიერი, რომლის შესახებაც ენგელსი მიუთითებდა. სწორედ ამის გამო ჩერნიშევსკის არ შეეძლო მარქსისა და ენგელსის დიალექტიკური მატერიალიზმის სიმალლეზე ასულიყო. მაგრამ, როგორც ენგელსმა მიუთითა, გასაკვირი ეს კი არ არის, არამედ ის, რომ ჩერნიშევსკის ნაწერებში ეს „სუსტი ადგილები“ და „ჰორიზონტის შეზღუდულობა“ ასე ცოტა გვხვდება. სამაგიეროდ, ჩერნიშევსკის უდიდესი დამსახურებაა მის მიერ მოცემული იდეალისტური ფილოსოფიის კრიტიკა და მატერიალიზმის შემდგომი განვითარება რუსეთში. ჩერნიშევსკიმ გენიალურად გაიგო, თუ რა წინააღმდეგობა არსებობდა ჰეგელის მეთოდსა და სისტემას შორის, გაიგო, რომ პირველი მძლავრი იყო, მეორე შეზღუდული,

¹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 14, გვ. 461.

პირველი ძალიან ფართო, მეორე უმნიშვნელო, ამავე დროს თავი არ შეუკავებია პირველის მატერიალისტური კრიტიკისაგან. საგულისხმო კიდევ ის არის, რომ ჰეგელის დიალექტიკის მატერიალისტურ კრიტიკას ჩერნიშევსკი ახდენდა დამოუკიდებლად, მას არასოდეს მარქსი არ წაუკითხავს, ხოლო როცა „კაპიტალი“ გამოვიდა, ეს დიდი რევოლუციონერი, როგორც ენგელსი მიუთითებს, გადასახლებაში იმყოფებოდა იაკუტთა შორის, გონებრივ საზრდოს მოკლებული. ასევე დამოუკიდებლად შესძლო ჩერნიშევსკიმ არა მარტო ჰეგელის, არამედ საერთოდ იდეალიზმისა და დუალიზმის ბრწყინვალე მატერიალისტური კრიტიკა შესანიშნავ ნაშრომში „ანთროპოლოგისტური პრინციპი ფილოსოფიაში“, რომელიც 1860 წელს „სოვრემენნიკში“ გამოაქვეყნა ლავროვის იდეალისტურ-ეკლექტიკური წიგნის გამო. ჩერნიშევსკიმ შესანიშნავად დაიცვა მატერიალიზმი, გაილაშქრა დუალიზმის წინააღმდეგ და უკუაგდო იდეალიზმი, ისევე, როგორც ერთი წლის შემდეგ გამოაქვეყნებულ „პოლემიკურ სილამაზენში“ მან ნიღაბი ჩამოხადა იდეალისტ იურკვეიჩსა და მის თანამზრახველებს უაღრესად რეაქციული ფილოსოფიური აბღაუბდის ქადაგებაში. ამ ფილოსოფიური ნაშრომებით ჩერნიშევსკიმ წინ წასწია რუსული ფილოსოფიური მატერიალიზმი ბელინსკისა და გერცენის შემდეგ, რითაც ღრმა კვალი გაავლო საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიაში.

სწორედ ამ რევოლუციური აზროვნებისა და მოღვაწეობისათვის ჩერნიშევსკი მეფის მთავრობამ მუხანათურად აწამა, იგი სასტიკად დასაჯა. 1862 წლის 7 ივლისს ჩერნიშევსკი დააპატიმრეს და პეტრე-პავლეს ციხეში მოათავსეს. ეს დაპატიმრება მთელმა კულტურულმა მსოფლიომ უდიდესი გულსტიკივლით განიცადა, რასაც მოწმობს მარქსის ცნობილი გამოხმაურება ამ საკითხზე. პროლეტარიატის დიდმა ბელადმა, როგორც კი გაიცნო ჩერნიშევსკი თავისი უმნიშვნელობით ჯონ სტიუარტ მილის პოლიტიკური ეკონომიის გამო, მას დიდი რუსი მეცნიერი და კრიტიკოსი უწოდა. მარქსი აღნიშნავდა, რომ ჩერნიშევსკის პოლიტიკური სიკვდილი უდიდესი დანაკლისია არა მარტო რუსეთის, არამედ მთელი ევროპის მეცნიერული წრისათვის. ცნობილია ის გარემოებაც, რომ მარქსს განზრახული ჰქონდა წიგნი დაეწერა ჩერნიშევსკის შესახებ, რათა სიმპათია გამოეწვია დასავლეთ ევროპაში ამ დიდი რევოლუციონერისადმი. მართალია, ეს განზრახვა პროლეტარიატის დიდ მასწავლებელს განუხორციელებელი დარჩა სათანადო მასალების მიუწოდებლობის გამო, მაგრამ თავისთავად თვით ფაქტი მრავლისმეტყველია. მარქსი სიმპათიით ეკიდებოდა ცდებს ჩერნიშევს-

კის განთავისუფლებისათვის, რასაც მოწმობს რევოლუციონერი ლაპატინი, რომელიც მარქსის ახლო მეგობარი იყო, მისი „კაპიტალის“ რუსულ ენაზე ერთ-ერთი პირველი მთარგმნელი და რომელმაც ორჯერ სცადა ჩერნიშევსკის განთავისუფლება¹.

ჩერნიშევსკის ეს უდიდესი ავტორიტეტი აშინებდა მეფის მთავრობას. ამიტომ მიმართავდა იგი ყოველგვარ ხრიკს, როგორც გაეხანგრძლივებია რაზნოჩინელების დიდი ბელადის გადასახლება. საბოლოოდ კი, პირველი განაჩენი, რომელიც შეიდწლიან პატიმრობას ითვალისწინებდა, არსებითად გადაიქცა ამ დიდი რევოლუციონერის ოცდაშვიდწლიან ტყვეობად. ჩერნიშევსკიმ რევოლუციური გამბედაობით უკუაგდო ყველა წინადადება დაეწერა თხოვნა მეფისათვის შეწყალების შესახებ. მან შორეული ვილიუისკის ტყვეობა ამჯობინა მეფის წინაშე მონურ ქედმოხრას. მიტინინის მოედანზე გათამაშებული ჩერნიშევსკის სამოქალაქო დასჯა სამარცხვინო იყო პირველყოვლისა მეფის მთავრობისათვის, რომელმაც დიდ რევოლუციონერს, სხვა რომ ვერაფერი მოუხერხა, პოლიტიკური სიკვდილი და კატორღაში გაგზავნა მიუსაჯა.

მაგრამ მეფის მთავრობამ ვერ შესძლო ჩერნიშევსკის ვერც პოლიტიკური და ვერც ფიზიკური მოკვლა. გადასახლებაში მყოფი ჩერნიშევსკი მაინც დიდ როლს ასრულებდა თავისი ნაწერებით, რომლებსაც მისი მიმდევრები ხან ანონიმურად, ხან კი აშკარად ბეჭდავდნენ როგორც რუსეთში, ისე დასავლეთ ევროპაში. ამ საკითხთან დაკავშირებით ზედმეტი არ იქნება გავიხსენოთ ზოგიერთი ფაქტი.

1862 წლის დეკემბერს ჩერნიშევსკიმ პეტრე-პავლეს ციხეში დაიწყო თავისი სახელგანთქმული რომანის „რა ვაკეთოთ?“ წერა. ეს დიდი რომანი მან ოთხთვენახევარში დაამთავრა და 1863 წლის ეურნალ „სოვრემენნიკის“ სამ ნომერში დაბეჭდა გაგრძელებებად. წიგნი წარმოადგენდა რევოლუციური ახალგაზრდობისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებს. რომელშიაც ავტორი არაჩვეულებრივი ოსტატობითა და სინამდვილის ღრმა ცოდნით ხატავდა სამოციანი წლების რევოლუციონერ-დემოკრატთა უაღრესად მიმზიდველ სახეებს. მძაფრი რეალისტური ფერებით დახატულმა სინამდვილემ, სოციალიზმის იდეების მოხერხებულმა ქადაგებამ და ტიპების არაჩვეულებრივმა ცოცხალმა წარმოსახვამ რომანს უდიდესი სახელი

¹ ეს საკითხები უფრო დაწვრილებით იხ. წიგნში: К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1938 г., стр. 322—332.

გაუთქვა, გადააქცია იგი მომავალი თაობების შთამავლებელ წიგნად. იმ დროს, როგორც თანამედროვენი გადმოგვცემენ, არ იყო არც ერთი, ცოტად თუ ბევრად საღად მოაზროვნე ახალგაზრდა, რომელიც ჩერნიშევსკის ამ რომანს არ კითხულობდა „სოვრემენნიკის“ ფურცლებზე, ან კიდევ სხვადასხვა გზით გადაწერილსა თუ გამრავლებულს.

მოწინავე ახალგაზრდობა ჩერნიშევსკის რომანს ეწაფებოდა გატაცებით, სიყვარულითა და პატივისცემით; მასში პოულობდა თავისი იდეების მკაფიო გამოხატულებას, ხედავდა ცოცხალ სახეებსა და მოქმედების პროგრამას. რეაქციონერები ეცნობოდნენ ამ წიგნს იმ მიზნით, რათა შემდეგ გაეკრიტიკებინათ და მისთვის ჩირქი მოეცხოთ. მაგრამ მტრებმა მიზანს ვერ მიაღწიეს. „რა ვაკეთოთ?“ გადაიქცა გასული საუკუნის 60-იანი წლების სინამდვილის ამსახველ რომანად, რომელმაც თავის დროზე მნიშვნელოვანი გამარეგოლუციურებელი როლი ითამაშა. ამ ნაწარმოებმა აღზარდა მთელი თაობები, მისცა მათ ბრძოლისა და შემოქმედების სტიმული, უაღრესად მკაფიო და ნათელი პასუხი ეპოქის მიერ დაყენებულ საკირობოროტო საკითხებზე. თუ რამდენად ახლოს იყო ეს რომანი სინამდვილესთან, რამდენად რეალისტური თვალთ წარმოსახავდა იმდროინდელ სურათებს; მოწმობს ის გარემოებაც, რომ ნაწარმოების თითქმის ყველა მთავარი მოქმედი პირი ცხოვრებიდან იყო აღებული. კირსანოვის სახე ჩერნიშევსკიმ შეჰქმნა დიდი რუსი მეცნიერის, გენიალური ფიზიოლოგის ივანე მიხეილის-ძე სეჩენოვის პროტოტიპით. ლოპუხოვის სახეში გამოხატულია ჩერნიშევსკის მიმდევარი ექიმის, თავის დროზე მოწინავე ადამიანის პ. ი. ბოკოვის ცხოვრება. ვერა პავლოვნას ცხოვრება წარმოადგენს მარია ალექსანდრეს ასულ ობრუჩევას ლიტერატურულ სახეს. ეს უკანასკნელი იყო დოქტორი, ჯერ ბოკოვის მეუღლე, შემდეგ კი სეჩენოვისა, რომლის ლექციებსაც იგი ახალგაზრდობაში ისმენდა და შემდეგ მისი იდეების მხურვალე დამცველი შეიქნა¹.

რომანში „რა ვაკეთოთ?“ ჩერნიშევსკიმ დახატა რუსი რევოლუციონერის რახმეტოვის შესანიშნავი სახე, მიმზიდველი სახე იმ ადამიანისა, რომელიც ყველაფერს ხალხის სამსახურს, რევოლუციას სწირავს და რომელიც თავის თავს წინასწარ აფოლადებს მომავალი ბრძოლების განსაცდელში ყოველგვარი გაქირვების ასატანად. რახმეტოვის სახე ბრწყინვალედ გამოხატავდა სამოციანი წლების იმ თაობას, რომლის მეთაურიც თვითონ ჩერნიშევსკი იყო.

¹ დაწვრილებით იხ. С. В. Ковалевская, Воспоминания и письма 1951 г., стр. 487—488.

ასეთივე მიზნიდევლ სახეებს წარმოადგენენ ლოპუხოვი და კირსანოვი, ადამიანები, რომლებიც სრულიად ახალ მორალს განასახიერებენ და რომლებიც ასევე მზად არიან ხალხის სამსახურისათვის. შესანიშნავია ვერა პავლოვნა. მასში ჩერნიშევსკიმ ჩააქსოვა თავისი ძირითადი იდეა სოციალიზმისა და შემთხვევითი არ იყო, რომ ვერა პავლოვნას მეოთხე სიზმარში მან არაჩვეულებრივი მიზნიდევლი ფერებით დახატა მომავალი საზოგადოებრივი წყობილების — სოციალიზმის ნათელი სურათები.

ამ საზოგადოებრივი წყობილებისაკენ მოუწოდებდა დიდი რაზნოჩინელი რუსეთის ახალგაზრდობას და ეპოქალური მნიშვნელობა ჰქონდა მის სიტყვებს, რომ რევოლუციური ბრძოლით დაეჩქარებინათ მშვენიერი მომავლის მოახლოება, რომლისადმი ღრმა რწმენას ყოველთვის გამოთქვამდა ჩერნიშევსკი და რომელიც მის რომანში წარმოდგენილი იყო უახლოესი დროის ცოცხალ რეალობად. „გიყვარდეთ იგი, — წერდა ჩერნიშევსკი, — გაექანეთ მისკენ, იმუშავეთ მისთვის, მოიახლოვეთ იგი, გადმოიტანეთ მისგან აწმყოში რისი გადმოტანაც კი შეგიძლიათ“.

თავისი რომანით ჩერნიშევსკიმ უდიდესი როლი შეასრულა რუსეთის რევოლუციური აზროვნების ისტორიაში, ისევე, როგორც უფრო ადრე მისნა სამაგისტრო დისერტაციაში, რომელიც ავტორმა 1855 წელს დაიცვა მაგისტრის ხარისხის მისაღებად. ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაციაში პირველად იქნა გამოთქმული დასრულებული კონცეფციის სახით ის იდეები, რომლებიც დამახასიათებელია რუსი რაზნოჩინელებისათვის სამოციან წლებში. შეღჯუნოვის მოგონებებიდან ცნობილია, რომ რაზნოჩინულმა ინტელიგენციამ მეფის თვითმპყრობელობასა და ბატონყმურ წყობილებას პირველად გამოუცხადა ბრძოლა ჩერნიშევსკის მიერ ამ დისერტაციის დაცვის დროს. მართალია, ეს ბრძოლა დაიწყო ხელოვნების თეორიული არსენალიდან, მაგრამ არსებითად ნიშნავდა პირველი ყუმბარის გადასროლას მონური ცხოვრების სინამდვილეში. როგორ მოხდა ყოველივე ეს ან რას წარმოადგენდა რაზნოჩინული ინტელიგენციის პირველი საპროგრამო გამოსვლა?

სამაგისტრო დისერტაციაში ჩერნიშევსკიმ თუ ერთის მხრივ ააფეთქა იდეალისტური ესთეტიკა, მეორეს მხრივ საფუძველი ჩაუყარა ახალ, უტილიტარულ ესთეტიკურ თეორიას, რომელმაც ბელინსკის შემდეგ რუსულ ლიტერატურაში პოზიციას განუმტკიცა პუშკინის, ლერმონტოვისა და გოგოლის მხატვრული შემოქმედებიდან დაწყებულ რეალისტურ მიმდინარეობას. მთავარი კიდევ ის იყო, რომ ჩერნიშევსკიმ შესანიშნავად გააკრიტიკა ჰეგელის იდეა-

ლისტური ესთეტიკა, თუმცა მას უფლება არ მისცეს აუგად მოეხსენიებინა ჰეგელის სახელი, ისევე, როგორც საშუალება არ ჰქონდა ქებით აღენიშნა ფეიერბახი, როგორც მატერიალისტი.

აილო რა კრიტიკის ობიექტად ჰეგელის მიმდევარ ფიშერის ორტომიანი თხზულება „ესთეტიკა“, რომელშიაც ავტორი იძლეოდა თავისი მასწავლებლის თეორიის დალაგებას, ჩერნიშევსკიმ შეძლო ანგარიში გაესწორებინა ჰეგელის იდეალისტური ესთეტიკისათვის, შეძლო შესანიშნავად დაემტკიცებინა, რომ მშვენიერება არ არის ხელოვნების ძირითადი იდეა, როგორც ამას ჰეგელის სისტემა ქადაგებს, რომ მშვენიერება არ წარმოადგენს სახისა და იდეის იგივეობას, რომ მცდარია ჰეგელის დებულება თითქოს მშვენიერება იყოს მოჩვენება, თითქოს იდეა სრული სახით ვლინდება საგანში.

ჩერნიშევსკიმ ასევე ბრწყინვალედ გამოააშკარავა ჰეგელის დებულების უსაფუძვლოება, თითქოს განათლებული ადამიანისათვის არ აჩსებობდეს მშვენიერის გრძნობა, თითქოს მისთვის ფასი აქვს მხოლოდ ქეშმარიტებას. ამავე დროს, ჩერნიშევსკიმ შესანიშნავად ცხადყო, რომ „ხელოვნება წარმოადგენს ცხოვრების ასახვას“, „ცხოვრების სახელმძღვანელოს“, „ცხოვრების განაჩენს“, რომ მშვენიერება არის არა იდეისა და სახის იგივეობა, არამედ „მშვენიერება არის ცხოვრება“. თავისი დისერტაციის ეს ცენტრალური დებულებანი ჩერნიშევსკიმ კიდევ უფრო ნათელყო ავტორტეკნიზაში, მიუთითა რა ხელოვნების აქტიური როლის შესახებ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მან პირველმა მოგვცა ბელინსკის შემდეგ მშვენიერის სოციალური ხასიათის დრმა ანალიზი და პირველმა გვიჩვენა მისი რთული ბუნება. რა ვუყოთ, რომ ჩერნიშევსკის თეორიას აქვს ნეგატიური ნაწილი, რომ იგი ესთეტიკაშიც ვერ აღის მარქსისა და ენგელსის სიმალეზე. მის დისერტაციაში, რა თქმა უნდა, დღეს ვერ გავიზიარებთ ანთროპოლოგიკურ დებულებებს, ვერც ზოგიერთ გადაჭარბებას კლასიკური ლიტერატურის ძეგლების შეფასებაში. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ჩერნიშევსკი გაბედულად იცავს რეალიზმს, და არა ნატურალიზმს, ამსხერვეს „წმინდა ხელოვნების“ თეორიას და ბელინსკის შემდეგ შესანიშნავად ამტკიცებს რეალიზმის ქეშმარიტ შემოქმედებითს ბუნებას.

ეს იდეები ჩერნიშევსკიმ კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოთქვა თავის სახელგანთქმულ ნაშრომში „გოგოლის პერიოდის რუსული ლიტერატურის ნარკვევები“, რომელშიაც მან პირველად მოგვცა ბელინსკის ლიტერატურული კრიტიკის დრმა, საფუძვლიანი დახასიათება, პირველმა დასახა რუსული ლიტერატურის განვითარების ის გზა, რომელიც ბელინსკის შემდეგ უნდა გაველო და გაიარა კი-

დევ რუსულმა ლიტერატურამ. ამ წიგნმა ხელი შეუწყო არა მარტო მხატვრული ლიტერატურის განვითარებას; არ დაჩინილა ხელოვნების თითქმის არც ერთი დარგი, რომელსაც არ განეცადოს ჩერნიშევსკის ესთეტიკის ნაყოფიერი გავლენა.

თუ სამოციანი წლების პოეზია, პროზა, დრამატურგია შთაგონებული იყო ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებებით, იგივე უნდა ითქვას იმავე საუკუნის ხელოვნების ისეთ დარგებზე, როგორცაა მუსიკა, ფერწერა და ქანდაკება, რომელთა შესანიშნავი წარმომადგენლები თავის თავს დავალებულად თვლიდნენ ჩერნიშევსკის წინაშე. რუსული ხელოვნების ის ბრწყინვალე რეალისტური სკოლა, რომელმაც შორს გასტყორცნა თავისი სახელი, დიდად დავალებული იყო ჩერნიშევსკისაგან, როგორც ხელოვანისა და თეორეტიკოსისაგან.

მაგრამ ჩერნიშევსკის გავლენა არ შემოიფარგლება მარტო რუსეთით. დიდმა რევოლუციონერმა-დემოკრატმა განსაკუთრებული როლი შეასრულა კავკასიის ხალხთა სულიერი ცხოვრების განვითარებაშიც. მხედველობაში გვაქვს ის ნაყოფიერი გავლენა, რომელიც მან მოახდინა საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის ლიტერატურის განვითარებაზე. ეს აიხსნება იმ გარემოებით, რომ ჩერნიშევსკი ერთ-ერთი ყველაზე ბრწყინვალე წარმომადგენელი იყო იმ „ახალგაზრდა რუსეთისა“, რომლის შესახებაც ალტაცებით ლაპარაკობდა აკაკი წერეთელი და რომლისადმი მხურვალე სიყვარულს ამჟღავნებდნენ ქართველი ხალხის პროგრესული მოღვაწეები. ამ „ახალგაზრდა რუსეთმა“ თავისი სახელოვანი შვილების სახით მხურვალე თანაგრძნობა გამოუცხადა ქართველ ხალხს მის ბრძოლაში მეფის თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ, გამოუწოდა დახმარების ხელი, როგორც ქირში მყოფ უმცროს ძმას, რათა საერთო ძალით იერიში მიეტანათ მონური ცხოვრების საუკუნეობრივი ბასტიონის დასანგრევად. თუ რა ღრმა ფესვები ჰქონდა ამ ურთიერთობას, რა ისტორიული მნიშვნელობა, რა დიდი როლი ჩვენი ქვეყნის გამოფხიზლებისა და ამოძრავებისათვის, ცხადად მოწიშობს ქართველ სამოციანელთა მთელი მოღვაწეობა. ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე, კ. ლორთქიფანიძე, გიორგი წერეთელი, ი. ისარლიშვილი, ანტონ ფურცელაძე, ნ., დ. და ბ. ლოლობერიძეები დავალებული იყვნენ ჩერნიშევსკის იდეური გავლენისაგან, ხოლო ბევრი მათგანი პირადად იყო დაკავშირებული დიდი რევოლუციონერის ოჯახთან, როგორც, მაგალითად, ნიკო ნიკოლაძე, გიორგი წერეთელი, ლოლობერიძეები, ისარლიშვილი და სხვ. ისინი პირადად იცნობდნენ ჩერნიშევსკის უახლოეს თანამებრ-

ძოლს დობროლიუბოვსაც, რომლის ლიტერატურული ავტორიტეტი იმ დროს უკვე განუზომლად დიდი იყო. ეს სულიერი სიახლოვე სიმბოლურად გამოხატავდა ორი მოძმე ხალხის მჭიდრო მეგობრობას, რომლის ხანგრძლივი ისტორიული წარსული კიდევ უფრო აძლიერებდა მომავლის ნათელ პერსპექტივებს.

ქართული მწერლობისა და ქართველი ჰოლვაწეებისადმი ჩერნიშევსკის მეგობრობა გამოხატულებას პოულობდა არა მარტო პირად დამოკიდებულებაში. თუ რა თანაგრძნობით ეკიდებოდა ჩერნიშევსკი ქართველ მოღვაწეებს, კერძოდ ქართულ კულტურას, მოწმობს ეურნალ „სოვრემენნიკში“ 1855 წელს მოთავსებული მისი ერთ-ერთი ბიბლიოგრაფია, რომელშიაც დიდი რევოლუციონერი მაღალ შეფასებას აძლევს იმდროინდელ ქართულ მწერლობას და იმედს გამოთქვამს, რომ „რამდენიმე წლის შემდეგ ქართველი მწერლებიდან ზოგიერთი დაიწყებს წერას გაცილებით უკეთესად, ხოლო სხვები, შესაძლოა, ნამდვილად მშვენიერად“¹. ჩერნიშევსკის იმედი გამართლდა. სულ მალე ქართული ლიტერატურის ჰორიზონტზე გამოჩნდნენ თერგდალეულები, რომლებმაც თითქმის ისეთივე როლი შეასრულეს ჩვენი ქვეყნის სამოციანი წლების ისტორიაში, როგორც რაზნოჩინელებმა რუსეთის საზოგადოებრივი აზროვნებისა და ლიტერატურის განვითარებისათვის.

ქართველ სამოციანელთა — თერგდალეულთა იდეურმა ბელადმა ილია ქავჭავაძემ არაერთხელ მიუთითა იმ უდიდესი გავლენის შესახებ, რომელიც მოწინავე რუსულმა კულტურამ და რუსმა მწერლებმა შეასრულეს როგორც მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურის, ისე საზოგადოებრივი აზროვნების შემდგომ განვითარებაში. ეს თვალნათლივ შეგვიძლია დავინახოთ ილია ქავჭავაძის შემდეგ სიტყვებში: „... რუსულმა ლიტერატურამ, — წერდა ილია, — დიდი ხელმძღვანელობა გაგვიწია წარმატების გზაზედ და დიდი ზემოქმედება იქონია ყოველს მასზედ, რაც ჩვენს სულიერს ძალღონეს შეადგენს და ჩვენს გონებას, ჩვენს აზრს, ჩვენს გრძნობასა და ერთობ ჩვენს მიმართულებას ზედ დააჩნია მან თავისი ავ-კარგინობა. არ არის დღეს ჩვენში არც ერთი მოღვაწე და მომქმედი კაცი მწერლობაში, თუ საზოგადო საქმეთა სარბიელზედ, რომ თავისუფალი იყოს ხსენებული ლიტერატურის ზედგავლენისაგან. საკვირველიც არ არის: რუსულმა სკოლამ — მეცნიერებამ გაგვიღო კარი განათლებისა და რუსულმავე ლიტერატურამ მოაწოდა საზრდო ჩვენს გონებასა და გამოჰკვება ჩვენი აზრი მოძრაობის გზაზედ.

¹ იხ. ს. ხუნდაძე, მასალები ქართული ლიტერატურისა და საზოგადოებრივ აზროვნების ისტორიისათვის, 1949 წ., გვ. 8—28.

თვითეული ჩვენგანი, გინდა თუ არა, უნდა დასწაფებოდა ამ ორს წყაროს თავის სულიერ წყურვილის მოსაკვლავად. სხვა გზა არ იყო. ამიტომაც საბუთი გვაქვს ესთქვათ, რომ თვითეული ჩვენგანი რუსულის ლიტერატურით გაზრდილა, თვითეულს ჩვენგანს მის გამონარკვევზედ აუგია თავისი რწმენა, თავისი მოძღვრება და თავისი საგანი ცხოვრებისა საზოგადო საქმისათვის ამ გამონარკვევის მიხედვით გამოურჩევიან¹.

როცა ლაპარაკობდა რუსული კულტურის ნაყოფიერ გავლენაზე, კერძოდ, როცა აღნიშნავდა, რომ ქართველ მოღვაწეთა უდიდესი ნაწილი დავალებულია რუსული კულტურისა და რუსული მწერლობისაგანო, ილია ქავჭავაძეს პირველყოვლისა მხედველობაში ჰქონდა გერცენისა და ბელინსკის, ჩერნიშევსკისა და დობროლიუბოვის სახელები. ილია ქავჭავაძე ლაპარაკობდა პუშკინისა და ლერმონტოვის, გოგოლისა და ნეკრასოვის შესახებ, აღნიშნავდა რა ამ დიდი აღამიანების როლს ქართული მხატვრული აზროვნების ისტორიაში, ილია ყველგან მიუთითებდა რუსული ლიტერატურის მაღალ ჰუმანურ გრძნობებს, მის დემოკრატიულ ტენდენციებს და პროგრესულ მნიშვნელობას. ამიტომ გასაკვირი არ არის, თუ ქართველ სამოციანელთა ბრძოლა თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ, მთელი ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში იდეურ საწყისს ღებულობდა ჩერნიშევსკისა და ბელინსკის ნაწერებში. ამას მკაფიოდ მოწმობს მათი არა-მარტო ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონცეფცია, არამედ, საგლებო რეფორმის საკითხის გაშუქებაც.

ჩერნიშევსკიმ, რომელმაც საგლებო რეფორმას სისაძაგლე უწოდა, შესძლო გენიალურად განემარტა ეს საკითხი, როგორც ღენინი მიუთითებს, იმ დროს, როცა დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში იგი ჯერ კიდევ არ იყო სათანადოდ გაშუქებული. და როცა ვიგონებთ საგლებო რეფორმის ჩერნიშევსკისეულ კრიტიკას, კერძოდ ჩერნიშევსკის მიერ „პროლოგში“ მოცემულ დახასიათებას — „გამოსყიდვა იგივე ყიდვაა“, ჩვენ არ შეგვიძლია არ აღვნიშნოთ, რომ ქართველ მწერალთა თხზულებებში მოცემული საგლებო რეფორმის კრიტიკა არსებითად ჩერნიშევსკისეურია. მხედველობაში გვაქვს, კერძოდ გიორგი წერეთლის „გულქანსა“ და ნიკო ნიკოლაძის თეორიულ წერილებში მოცემული საგლებო რეფორმის კრიტიკა, რაც ძირითადად ჩერნიშევსკის კონცეფციიდან გამომდინარეობს.

კიდევ მრავალ საგულისხმოდ ფაქტს გადმოგვცემს ისტორია ჩერ-

¹ ილია ქავჭავაძე, ტ. II, 1941 წ., გვ. 607.

ნიშევსკისა და ქართველი მოღვაწეების ურთიერთობიდან. თუ რა გატაცებული იყო ქართველი ახალგაზრდობა ჩერნიშევსკის სახელით დიდი რევოლუციონერის დაპატიმრების შემდეგაც, ნათლად მოწმობს გ. თუმანიშვილის წერილი „ნ. გ. ჩერნიშევსკი და კავკასიელები“. „ნოვოროსიის უნივერსიტეტში ჩემი სტუდენტობის დროს, — იგონებდა გ. თუმანიშვილი, — კავკასიელ სტუდენტებს ჰქონდათ მეცნიერული თხზულებებით საკმაოდ მდიდარი საკუთარი ბიბლიოთეკა. ბიბლიოთეკაში იყო მხოლოდ ერთი პორტრეტი, დიდი, ჩარჩოთი კედელზე ჩამოკიდებული, და ეს იყო ჩერნიშევსკის პორტრეტი“¹. ქართველი ახალგაზრდობის ასეთი უანგარო სიყვარული ჩერნიშევსკისადმი, როცა მისი სახელის უბრალო ხსენებაც კი აკრძალული იყო, ერთხელ კიდევ გვიჩვენებს რა განუზომელი ავტორიტეტით სარგებლობდა რაზნოჩინელების დიდი ბელადი ხალხის მასებში.

ისტორიული ქვეშარიტებისადმი პატივისცემა გვიკარნახებს პირუთენელად აღნიშნოთ, რომ ყველაზე მხურვალე პატივისცემელი იმდროინდელი ქართველი მოღვაწეებიდან, რომელმაც ბევრი გააკეთა ჩერნიშევსკისათვის, იყო ნიკო ნიკოლაძე. იგი პირადად იცნობდა ჩერნიშევსკისა და მის ოჯახს, თავისი მოღვაწეობის განსაკუთრებით პირველ პერიოდში მხურვალედ იცავდა ჩერნიშევსკის რევოლუციურ თეორიას, ხოლო იმ დროს, როცა დიდი რაზნოჩინელი გადასახლებული იყო, უცხოეთში ბეჭდავდა მის ნაწერებს. კერძოდ. ნიკო ნიკოლაძემ პარიზში გამოსცა ჩერნიშევსკის თხზულებანი თავისივე წინასიტყვაობით. აქვე საჭიროდ მიგვაჩნია მივუთითოთ, რომ ჩერნიშევსკის პიროვნების დახასიათებას ნიკოლაძემ მიუძღვნა მთელი რიგი წერილები, განსაკუთრებით „მოგონებანი სამოციან წლებზე“², რომელშიაც მოცემულია დიდი რაზნოჩინელის ცხოვრების აღწერასთან ერთად ანალიზი იმ ეპოქისა, რომელსაც ჩვენ სამოციანი წლების სახელწოდებით ვიცნობთ. ბევრი რამ არის საგულისხმო ამ ნაშრომში; ბევრ მნიშვნელოვან საკითხს თუ პრობლემას ეხება იგი, ისევე, როგორც ჩერნიშევსკის თხზულებათა პირველი სრული გამოცემის მოკლე წინასიტყვაობა, სადაც ნიკოლაძე ზოგადად აღნიშნავს რა თავისი მასწავლებლის დამსახურებას მეცნიერებისა და საზოგადოების წინაშე, მიუთითებს, რომ „ჩერნიშევსკი სალიტერატურო ასპარეზზე გამოვიდა სავსებით ჩამოყალიბებული

¹ Г. М. Туманов, „Характеристики и воспоминания“, кн. 1, второе издание, 1913 г., стр. 237.

² იხ. ნ. ნიკოლაძე, რჩული ნაწერები, 1931 წ., გვ. 88—144.

აზრებითა და მოქმედების გამზადებული სისტემით¹. ეს გამზადებული სისტემა ისე კი არ უნდა გაეიგოთ, თითქოს ჩერნიშევსკიმ იგი მზამზარეულად მიიღო რომელიმე წყაროდან, არამედ, როგორც ბრძოლითა და შრომით მოპოვებული დოქტრინა, რომლის შექმნაც მხოლოდ გენიოსს შეეძლო მთელი ცოცხალი შემოქმედებითი ძალების არაჩვეულებრივი დაძაბვის შედეგად.

უდიდესია ჩერნიშევსკის, როგორც ლიტერატურული კრიტიკოსის როლიც. მისი წერილები „არისტოტელეს „პოეზიის“ შესახებ“, ოსტროვსკის კომედიაზე „Бедность не порок“, „გოგოლის პერიოდის რუსული ლიტერატურის ნაკვეთები“, „ალექსანდრე სერგეის ძე პუშკინი“, „ნ. ოგარიოვის ლექსები“, „ბავშვობა და ყრმობა“ გრაფ. ლ. ტოლსტოის თხზულება“, „შჩედრინის საგუბერნიო ნაკვეთები“, „რუსი ადამიანი rendez vous-ზე“, „შეცვლის დასაწყისი ხომ არ არის“, „შილერი რუსი პოეტების თარგმანებში“ წარმოადგენენ რუსული ლიტერატურული კრიტიკის ბრწყინვალე ფურცლებს ბელინსკის მემკვიდრეობასთან ერთად. ამ წერილებში ჩერნიშევსკი გვევლინება როგორც რეალიზმის მხურვალე დამცველი, ხელოვნების იდეალისტური თეორიის წინააღმდეგ შეურიგებელი მებრძოლი, ადამიანი, რომელიც უკუაგდებს რა მავნე თეორიას „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, შესანიშნავად ასაბუთებს თეზისს „ხელოვნება ცხოვრებისათვის“. ჩერნიშევსკი სავსებით სამართლიანად არის მიჩნეული მარქსისტულ-ლენინური ლიტერატურული კრიტიკის წინამორბედად რუსეთში.

თავი რომ დავანებოთ ჩერნიშევსკის ესთეტიკის მთელ რიგ საკითხებს, რომლებსაც ორგანული კავშირი აქვთ ხელოვნების მარქსისტულ-ლენინურ თეორიასთან, საკმარისია ავიღოთ ისეთი მნიშვნელოვანი პრობლემა, როგორცაა ტიპიურობა. ჩერნიშევსკიმ როგორც თეორიაში, ისე მხატვრულ შემოქმედებაში სწორად გადაწყვიტა ტიპის საკითხი. ვინც ღრმად დაჰკვირვებია, ის შენიშნავდა, რომ სტატისტიკურ საშუალოს არ წარმოადგენდა რახმეტოვის ტიპი. პირიქით, რახმეტოვები იმ დროს, როცა „რა ვაკეთოთ?“ იწერებოდა, ცოტანი იყვნენ, მაგრამ ამ სახეში ჩერნიშევსკიმ ბრწყინვალედ გამოხატა მთელი ეპოქის პროგრესული მაჯისცემა, ახალი სოციალური ძალის არა მარტო გარეგანი, არამედ შინაგანი არსიც. ტიპის ჩერნიშევსკისეული განსაზღვრა, ჩერნიშევსკის თვით შემოქმედებაში გამოყვანილი ტიპები—რახმეტოვი, კირსანოვი, ლოპუხოვი, ვერა პავლოვნა მოწმობენ, რომ ქვემარტი

¹ იხ. ნ. ნიკოლაძე, რჩული ნაწერები, 1931 წ., გვ. 305.

რეალისტური ხელოვნება არ არსებობს ცოცხლად გამოკვეთილი ტიპების გარეშე. თუ დააკვირდებით ჩერნიშევსკის ტიპების გალერეას, დაინახავთ, რომ მათ არსებაში ავტორი აქსოვდა თავისი დროის მოვლენებს. თვითმეულ სახეს აქანდაკებდა ცოცხლად და დამაჯერებლად, განაზოგადებდა დადებითსა და უარყოფითს, პროგრესულსა და კონსერვატულს. პირველს უნდა ეთამაშნა პოზიტიური როლი, შთაეგონებინა მისთვის მოწინავე იდეები, დაერაზმა მოწინავე ძალები ახალი იდეალების პრაქტიკული განხორციელებისათვის. მეორეს საზოგადოებისათვის უნდა ეჩვენებინა, თუ რამდენად საზიანო, უგუნური და მიუღებელია ძველი ყოფის ნორმები, დამოკიდებულებანი და კანონები, ადამიანის ჩაგვრას რომ ემსახურებიან. ამ თვალსაზრისით დიდი რაზნოჩინელის მხატვრულ თხზულებებს, ისევე როგორც მის მეცნიერულ მოღვაწეობას მრავალ დარგში, უაღრესად თვალსაჩინო შემეცნებითი და პრაქტიკული რევოლუციური მნიშვნელობა ჰქონდა.

ჩერნიშევსკის რომანებში გამოყვანილი ვოლგინი. ლევიცკი („პროლოგი“), რახმეტოვი, ლოპუხოვი, კირსანოვი, ვერა პავლოვნა („რა ვაკეთოთ?“) წარმოადგენენ ტიპებს, რომლებიც შესანიშნავად გამოხატავენ იმ პოლიტიკურ იდეალებს, რომლებსაც თვით ჩერნიშევსკი, დობროლიუბოვთან ერთად. ისახავდა მიზნად. ვოლგინი „პროლოგში“ იგივე ჩერნიშევსკია სინამდვილეში, ხოლო ლევიცკი—დობროლიუბოვი. ასევე, ვოლგინის მეუღლის სახით გამოყვანილია თვით ჩერნიშევსკის მეუღლე. ვოლგინის მიერ მოცემული საგლებო რეფორმის კრიტიკა, არსებითად წარმოადგენს ჩერნიშევსკისეულ კრიტიკას, ისევე, როგორც ლევიცკის დღიურები წარმოადგენენ დობროლიუბოვის დღიურების თავისებურ ვარიაციას¹.

ყველა თავისი შედეგით ჩერნიშევსკის ბრძოლას რუსეთში ჰქონდა უდიდესი მნიშვნელობა იმ მხრივაც, რომ იგი უშიშარი რევოლუციონერის გამბედაობითა და რაინდული თავგამეტებით იღგა ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაციის მოსპობისათვის ბრძოლის სადარაჯოზე. ჩერნიშევსკი მალლა იღგა არა მარტო ხალხოსან მიხარლოვსკიზე და მისი ტიპის სხვა ხალხოსნებზე, არამედ წინ უსწრებდა გერცენსაცკი. როგორც ლენინი მიუთითებს, ჩერნიშევსკი იყო უფრო მეტად თანმიმდევარი და მეტბოლი დემოკრატი. თავის სახელგანთქმულ წერილში გერცენისადმი, ჩერნიშევსკი მოუწოდებდა რა თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ, სწერდა: „ჩვენი მღგომარეობა საშინელია, აუტანე-

¹ Н. Г. Чернышевский, „Пролог“, 1953 г., стр. IX.

ლი და მხოლოდ ნაჯახს შეუძლია დაგვიხსნას და არაფერი გარდა ნაჯახისა არ გვიშველის!.. და დაე თქვენმა „კოლოკოლმა“ ჩამო-
პკრას არა პარაკლისის ზარები, არამედ განგაში ასტეხოს. ნაჯა-
ხისაკენ მოუწოდეთ რუსეთსო“.

ამ ბრძოლაში ჩერნიშევსკი იჩენდა არაჩვეულებრივ იდეურ სიმტ-
კიცესა და მზადყოფნას. ეს ჩანს მისი სიტყვებიდანაც: „რაში და-
ვიდო ბრალო, — განა იმაში, რომ ჩემი თავი აგებულება არა ისე,
როგორც ჟანდარმების შეფისა?“ ამ რევოლუციურ თავგამეტებას
ვხედავთ ჩერნიშევსკის არა მარტო პუბლიცისტურსა და სოციოლო-
გიურ ნაწერებში, არამედ, ესთეტიკაშიც. ამიტომ მართებული არ
არის შეხედულება, თითქოს ჩერნიშევსკის ესთეტიკაში არ ჩანდეს
რევოლუციური იდეოლოგია. პირიქით, მთელი მისი ლიტერატუ-
რულ-კრიტიკული და ესთეტიკური წერილები რევოლუციურ-დემოკ-
რატიული აზროვნების ნიმუშია, რომელთა მიზანსაც ხალხის სამ-
სახურში ხელოვნების ჩაყენება და სოციალიზმის იდეის განხორ-
ციელება წარმოადგენდა. საკმარისია მივუთითოთ ტრაგიკულის
ცნების განმარტებაზე, სადაც დიდი რევოლუციონერი-დემოკრატი
ახერხებს ესთეტიკურის ერთ-ერთი ძირითადი ცნების—ტრაგიკუ-
ლის ანალიზი ორგანულად დაუკავშიროს საერთო ბრძოლას მე-
ფის თვითმპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ. „დაე,
ყოველთვის საჭირო იყოს ბრძოლა, —წერდა ჩერნიშევსკი, — მაგრამ
ყოველთვის არაა ბრძოლა უბედური. ხოლო ბედნიერი ბრძოლა,
რა მძიმეც უნდა იყოს ის, — ტანჯვა კი არაა, დატკობაა, ტრაგი-
კული კი არაა, არამედ მხოლოდ დრამატულია. და განა მართალი
არ არის, რომ თუ მიღებულია სიფრთხილის ყველა საჭირო ღო-
ნისძიება, მაშინ თითქმის ყოველთვის საქმე ბედნიერად მთავრ-
დება?“

ასე წერდა ჩერნიშევსკი თავის სამაგისტრო დისერტაციაში ასი
წლის წინათ და გამარჯვების იმედს უღვივებდა იმ თაობას, რო-
მელმაც რევოლუციური ბრძოლის დროშა აღმართა მეფის თვით-
მპყრობელობისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ. ამიტომ იყო, რომ
ეს პატარა წიგნი რაზნოჩინელებმა საბრძოლო დროშად აიტაცეს
და შემქმნელობული რიგებით გუნდ-გუნდად გაჰყვენენ მას საომარ
ველზე. ასედაც უნდა მომხდარიყო, ვინაიდან ჩერნიშევსკი იყო მებრ-
ძოლი რევოლუციონერი-დემოკრატი, რუსეთში ერთ-ერთი პირვე-
ლი სოციალისტი. ფილოსოფოს-მატერიალისტი, რომელსაც ორ-
მოცდაათიანი წლების დიალექტიკოსების პოზიცია ეკავა, როგორც
ამის შესახებ სტალინმა მიუთითა, მოიყვანა რა მეტაფიზიკოსების

წინააღმდეგ ჩერნიშევსკის კლასიკური პასუხი — „სიკეთეა თუ ბოროტება წვიმა?“¹

მთელი კულტურული კაცობრიობა ღრმა პატივისცემით იხსენიებს ნიკოლოზ გაბრიელის-ძე ჩერნიშევსკის სახელს, ხედავს რა მისი სახით თავდადებულ ადამიანს იმ ქვეშარიტი საქმისათვის, რომლის მიზანსაც ხალხთა კეთილდღეობა წარმოადგენდა. ხალხთა ამ კეთილდღეობის დამკვიდრებას მოახმარა მან თავისი ცოცხალი შემოქმედებითი ძალები. ჩერნიშევსკიმ გაბედულად აღმართა კაპიტალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის დროშა, თავისი ცხოვრების მიზნად დაისახა ნაციონალური ჩაგვრისაგან განთავისუფლებისათვის მებრძოლ ხალხთა ინტერესების დაცვა, გაილაშქრა ამერიკის შეერთებულ შტატებში ზანგთა არაადამიანური ყვლეფისა და დამონების წინააღმდეგ, დაულალავად იქადაგა ინტერნაციონალიზმის ცხოველმყოფელი იდეები. მთელი თავისი თეორიულ-პრაქტიკული მოღვაწეობით ასეთი იყო ჩერნიშევსკი და ასეთად დარჩება იგი თაობათა ხსოვნაში საუკუნეების მანძილზე.

1953

¹ ი. ბ. სტალინი, თხზულებანი, ტ. I, გვ. 49—50.

დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხე“

I

ლიტერატურის ისტორიაში ხშირად შეხვდებით ავტორებს, ათეულ ტომებს რომ უანდერძებენ შთამომავლობას, მაგრამ არიან ისეთნიც, ერთი წიგნით რომ უკვდავყოფენ თავიანთ სახელს. სწორედ ასეთ იშვიათ ავტორთა რიცხვს მიეკუთვნება თერგდალეულთა უშუალო წინამორბედი მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში დანიელ გიორგის-ძე ჭონქაძე. მისი მოთხრობა „სურამის ციხე“ მთელი ეპოქის გამომხატველია და, როგორც სარკე, მოგვაგონებს გარდასულ დროს — ბატონყმობას, როცა მილიონობით ადამიანი მონური ექსპლოატაციის მძიმე უღელში იტანჯებოდა. ამ ნაწარმოებში პირველად გამოითქვა ქართველი ყმა-გლეხის საუკუნეობრივი გულისწუხილი და ალაპარაკდა ყმა, როგორც ადამიანი. ამიტომ არ ძველდება ეს წიგნი, ამიტომ არ ეკარგება მას შემეცნებითი ღირებულება და ამიტომ მიგვაჩნია იგი მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მწერლობაში ბრწყინვალე მოვლენად — მამხილებელი ლიტერატურის ერთ-ერთ შედეგად.

დანიელ ჭონქაძემ თავისი წიგნით ისეთი გაბედული და მართალი სიტყვა თქვა ადამიანის ღირსების დასაცავად, მან ისეთი განძი შემატა ჩვენს ლიტერატურას, რომ ქართველი მკითხველი ვერასოდეს ვერ დაივიწყებს ვერც მის სახელს და ვერც მის მხატვრულ ნაწარმოებს „სურამის ციხეს“. ჩვენ მივეჩვიეთ ამ პატარა მოთხრობის გამოჩენა ქართულ მწერლობაში შეუადაროთ ელვას ლამის წყვედიადში; მივეჩვიეთ ვუცქიროთ მას, როგორც მკაცრი სიმართლის მქადაგებელს და ბოროტების მამხილებელს. ეს გრძნობა სავსებით ბუნებრივი იმიტომაც გვეჩვენება, რომ დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხე“ მართლაც ისე გამოჩნდა იმდროინდელ ბატონყმურ სინამდვილეში, როგორც ელვა, რომელიც მრისხანე ქექა-ქუხილის შემდეგ უეცრად გაანათებს ხოლმე ცას და დედანიწას. და სწორედ როგორც ელვა ერთბაშად გაქრება გრგვინვაგრიალის შემდეგ, ისე დაიკარგა ჩვენთვის ამ პატარა მოთხრობის

ხელნაწერიც. ჩვენამდე მას არ მოუღწევია. ამიტომ ვიდრე „სურამის ციხის“ ორიგინალი აღმოჩენილი არ არის, ჩვენ უნდა ვემყარებოდეთ ჟურნალ „ციხის“ ტექსტს, რომელიც ავტორის სიცოცხლეში გამოქვეყნდა. არავითარი ეჭვი არ არის, რომ დანიელ ჭონქაძე თვითონ წაიკითხავდა თავისი მოთხრობის კორექტურას და თუ რაიმე არსებითი შეცდომა იყო გაპარული, გასწორებას მიაცემინებდა რედაქციას „ციხის“ 1860 წლის თებერვლის, მარტის, აპრილის ან მაისის ნომრებში. ჩვენის აზრით, ეს შეხედულება უნდა დაედოს საფუძვლად „სურამის ციხის“ ყოველ ახალ გამოცემას, თუ, რა თქმა უნდა, ეს გამოცემა რაიმე სპეციალურ მიზანს არ ისახავს, ვთქვათ, რომელიმე სასკოლო ქრესტომათიაში შესატანად არ არის გათვალისწინებული.

ეს რაც მოთხრობის ტექსტს შეეხება.

მნიშვნელოვანი საკითხია თვით მოთხრობის ავტორის დანიელ ჭონქაძის დაწერილებითი, ვრცელი ბიოგრაფიის შედგენა; გარდა მკითხველის გაზრდილი ინტერესისა, აქ მხედველობაში მისაღებია ის გარემოებაც, რომ ასეთი ბიოგრაფია საშუალებას მოგვცემდა უფრო ღრმად გაგვეგო მწერლის მსოფლმხედველობა, ჩავევდომოდით მის პიროვნებას და ნათლად წარმოგვედგინა „სურამის ციხესთან“ დაკავშირებული ყველა საკითხი. მიუხედავად მრავალი ცდისა, დღემდე არა გვაქვს დანიელ ჭონქაძის ცხოვრების ვრცელი აღწერა, იმ მიზეზების გამო, რომელთა შესახებაც ქვევით გვექნება საუბარი. ამიტომ არის, რომ „სურამის ციხის“ ავტორის ხანმოკლე ცხოვრებიდან, მისი ბიოგრაფიიდან¹ დღესაც ცოტა რამ ვიცით. ვიცით მხოლოდ ის, რომ იგი დაბადებულია 1830 წელს, დუშეთის მაზრის სოფელ ყვავილაში. მართალია, მამამისი სასულიერო წოდებას ეკუთვნოდა, მაგრამ თვით დანიელის სურვილით, მწერალი 1856 წელს ამოუერიცხავეთ ამ წოდებიდან. 1845 წელს მამამისი გიორგი მოუკლავთ ოსეთში; დანიელს უცხოვრია ვლადიკავკაზში (ახლანდელი ორჯონიკიძე), სადაც მამამისი მსახურობდა და სადაც მას ძალიან კარგად შეუსწავლია ოსური ენა.

ქართული წერა-კითხვა დანიელს დედამ — მელანია მესაწავლა სოფელში, შემდეგ კი იგი შეუყვანიათ ვლადიკავკაზის სასულიერო სასწავლებელში, რომელიც ნიკიერ ბავშვს 1845 წელს, მამის ტრაგიკულად დაღუპვის წელს დაუმთავრებია. ამავე წელს იგი შესულა თბილისის სასულიერო სემინარიაში, სადაც 1851 წლამდე უსწავლია. ამ წელს კი დაუმთავრებია აღნიშნული სასწავლებელი და

¹ ფ. მახარაძე, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 106—111.

როგორც კარგად მომზადებული ახალგაზრდა, დაუნიშნავთ ოსური ენის მასწავლებლად სტავროპოლის სემინარიაში. ეტყობა ამ საგნის მასწავლებელი თბილისის სემინარიასაც ესაჭიროებოდა, რის გამო 1855 წელს დანიელი უკანვე დაუბრუნებიათ და ისევ ოსური ენის მასწავლებლად დაუნიშნავთ თბილისის სემინარიაში. თბილისში მუშაობის დაწყების შემდეგ დანიელს მალე მეუღლე — ანა თედორეს ასული გარდაცვლია (როგორც ეპიტაფია მოწმობს, 1855 წლის 16 სექტემბერს, დაბადებიდან 18 წლისა) და დარჩენია ერთადერთი ვაჟიშვილი გიორგი. გარდა სემინარიისა, დანიელს პარალელურად უმუშავნია სინოდალურ კანტორაში, უთარგმნია ოსურ ენაზე რამდენიმე წიგნი, უმთავრესად სასულიერო, ხელი მოუკიდია რუსულ-ოსური ლექსიკონის შედგენისათვის, დაუწერია „სურამის ციხე“, და ქლექისაგან მძიმედ დაავადებული, გარდაცვლილა 1860 წლის 16 ივნისს. დანიელ კონქაძე დაუკრძალავთ მაშინდელ ვერის სასაფლაოზე (ახლა კიროვის პარკი), თავისივე მეუღლის გვერდით. მათ საფლავს ახლაც ადევს მარმარილოს დიდი ქვები, სათანადო ეპიტაფიებით; მარცხნივ მდებარე ქვას თავში აწერია: „დანიელ კონქაძე ავტორი „სურამის ციხესი;“ უფრო ქვევით: „დანიელ კონქაძე 1830-1860 სურამის ციხე-ს ავტორი“.

აი ეს არის სულ დანიელ კონქაძის მოკლე ბიოგრაფია.

ჩვენ აქ საჭიროდ არ ვთვლით დავახასიათოთ „სურამის ციხის“ ავტორის პიროვნება. გზადაგზა შესაძლებლობა გვექნება მკითხველს მივცეთ წარმოდგენა, თუ ვინ იყო კონქაძე, როგორც ადამიანი, მოქალაქე და მწერალი. ეს იოლი ამოცანა არ არის, ვინაიდან, როგორც უკვე მივუთითეთ, დოკუმენტებისა და ფაქტების მხრივ ჩვენ ცოტა რამ ვიცით დანიელ კონქაძის ისედაც მოკლე ბიოგრაფიიდან. სამაგიეროდ ეს ხელს არ გვიშლის ნათლად წარმოვიდგინოთ მებრძოლი სულით დაჯილდოებული მისი ნათელი პიროვნება, რაკი ხელთა გვაქვს „სურამის ციხე“. თუ ხელოვნების კუთვნილი ნაწარმოები სინამდვილის სარკეა, ამავე დროს ძვით მწერლის ინტელექტუალური და მორალური მონაცემების გამომხატველი, ჩვენ შეგვიძლია სრული დარწმუნებით ვთქვათ, რომ ნხოლოდ გმირული სულის, რკინისებური ნებისყოფისა და რაინდული ბუნების მქონე ადამიანს შეეძლო ასევე ვაჟაკურად ეთქვა მკაცრი სიმათლის მოურიდებელი სიტყვები. მხოლოდ ჰუმანისტს, რევოლუციონერსა და დემოკრატს შეეძლო ასე მხურვალე თანაგრძნობა გამოეჩინა ყმა-გლეხებისადმი და მათი გულისტკივილი საკუთარ ტანჯვად მიეჩნია. მხოლოდ ნამდვილ მხატვარს, მწერალსა

და ხელოვანს შეეძლო ასე ღრმად გაეგო თავისი ნაწარმოების თვითთული გმირის ფსიქოლოგია და რეალისტური დამაჯერებლობით აესახა ბატონყმური ცხოვრების მკაცრი სურათები. მხოლოდ პატრიოტს, მშობელი ქვეყნისა და ხალხის ერთგულ ადამიანს შეეძლო ასე გაეწირა თავი ახალგაზრდობიდანვე, ოღონდ ხელი შეეწყო იმ დიადი საქმისათვის, რასაც ხალხის ბედნიერება ჰქვია.

ხალხმაც ამიტომ დაათასა დანიელ ჰონქაძე და ამიტომ შეიყვარა მისი მოთხრობა „სურამის ციხე“, თმცა არც ავტორს, არც მის ნაწარმოებს არ ასცდენიათ დევნა ძველი ღროის ლორთქვა ადამიანებისაგან.

რაც უფრო პოპულარული ხდებოდა „სურამის ციხე“ მკითხველთა მასაში, მით უფრო მეტი იყო მისი მტრების გაათურება; პოპულარობა კი ისე სწრაფად იზრდებოდა. რომ უკეთეს მდგომარეობას ავტორი ალბათ ვერც წარმოიდგენდა.

მაინც რით შეიძლება აიხსნას ამ ნაწარმოების ასე სწრაფი გავრცელება მკითხველთა მასაში?

ჩვენ გვგონია არა მარტო იმით, რომ მოთხრობის ფაბულა დაძაბულია, მძიმე სურათს ასეთივე მძიმე შთაბეჭდილების მომხდენი სურათი ცვლის. და არა მარტო იმით, რომ მოთხრობა დაწერილია სადა, უბრალო, ყველასათვის ადვილად გასაგები ფორმით. რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს ხელს უწყობდა „სურამის ციხის“ უდიდეს წარმატებას, მაგრამ მთავარი მაინც სულ სხვა იყო. მთავარი იყო ხალხის სულისა და გულის ცოდნა, მისი ჰიროვარამის, მისი ტკივილების ღრმად გაგება, მათდამი გულწრფელი თანაგრძნობა და ასევე ღრმად, ასევე გულწრფელად მისი აღწერა თუ გადმოცემა. ჩვენთვის ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა ძალა უნდა ჰქონოდა ამ ნაწარმოებს 60-იან წლებში, როცა ბატონყმობა ჯერ კიდევ არ იყო გაუქმებული, როცა ადამიანები ჯერ კიდევ მონობის უღელში გმინავდნენ და სულს ღაფავდნენ. და სწორედ ამ დროს ბრძოლის ველზე გამოვიდა ადამიანი, რომელმაც უშიშრად აღმართა მათი ინტერესების დამცველი ღროშა. ეს ღროშა აღმართა დანიელ ჰონქაძემ და მისმა „სურამის ციხემ“. არ შეიძლება ეკვი ვიქონიოთ, რომ ამ მოთხრობაში თავიანთ თავს დაინახავდნენ, როგორც დაჩაგრულები, ისე დამჩაგვრელები: ბატონი — გულქვა მებატონისას, ყმა — მიწასთან გასწორებული ყნისას, ეკლესიის მსახური — გაიძვერა და ნამუსგარეცხილი „სულიერი მამისას“, მიჯნური — ცხოვრების უკუღმართობით გაუბედურებული მიჯნურისას, აღარაფერს ვიტყვით სხვა ადამიანებზე, რომლე-

ბიჯ ამ მოთხრობაში არიან გამოყვანილნი. ბევრს შეეძლო თავისი თავი ისე დაენახა ამ ნაწარმოებში, როგორც სავსებით სწორ სარკეში და იმჟღერებული გამხდარიყო გამოეხატა თავისი სიმპათიური თუ ანტიპათიური დამოკიდებულება ამ ღიღი მამხილებელი ლიტერატურული ძეგლისადმი.

დრო, როდესაც ეს შესანიშნავი მოთხრობა გამოქვეყნდა, უკვე მთელი საუკუნითაა ჩვენგან დაშორებული, მაგრამ თვით მოთხრობაში დაყენებული საკითხი საუკუნეების მანძილზე სტანჯავდა მოაზროვნე ადამიანებს. რუსეთის ლიტერატურულ ცხოვრებას საუკუნენათევრის განმავლობაში აწუხებდა ბატონყმობის პრობლემა, და რუს მწერალთა შორის ალექსანდრე რადიშჩევი პირველი იყო, რომელმაც ლიტერატურის წყნარი ოკეანიდან ქარიშხალი ამოსტება ფეოდალური რუსეთის იდილიური განცხრომის შესარყევად. „რას ვუტოვებთ ჩვენ გლახს?“ — კატეგორიული ტონით ჰკითხა სახელგანთქმული „მოგზაურობის“ ავტორმა მებატონეებს და თვითონვე უპასუხა ამ კითხვაზე: „იმას, რისი წართმევაც არ შეგვიძლია — ჰაერს!“

მხოლოდ ჰაერი, რომლის წართმევას ვერ შესძლებდა მემამულე, იყო გლახის საკუთრება, საკუთრება იმ ბედშავი ადამიანისა, რომელიც ბატონყმურ სინამდვილეში ასე ტრაგიკული სახეებით დაგვიხატა რუსულმა ლიტერატურამ. რადიშჩევი, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, თავის „მოგზაურობაში პეტერბურგიდან მოსკოვამდე“ პირველად შეეხო ამ საკითხს და მისი მუქარა: — „Страшнее, помещикъ жестокосердою, на челе каждаго из твоихъ крестьянъ вижу я твое осуждение“¹ — დიდხანს ისმოდა, როგორც ბატონყმობის წინააღმდეგ შეუპოვარი ბრძოლის ხმა.

ეს იყო მეთვრამეტე საუკუნის დასასრული, პერიოდი, როცა საფრანგეთის რევოლუცია ანგარიშებს უსწორებდა ფეოდალიზმს, ხოლო მეცხრამეტე საუკუნე ახალი ისტორიის კარებს აღებდა, რომ „პიროვნების თავისუფლების პრინციპით“ მთელი გადატრიალება მოეხდინა საზოგადოებრივი ცხოვრების მაჯისცემაში. დრო მიდიოდა და თითქმის მთელი საუკუნე შეიქნა საჭირო იმისათვის, რომ რადიშჩევის პიონერული ხმა ლიტერატურაში საზოგადოებრივი ცხოვრების პრაქტიკული არენიდან ყოფილიყო მოსმენილი.

რადიშჩევის შემდეგი თაობის მწერლებმა ბატონყმობის მოს-

¹ А. Н. Радищев, „Путешествие из Петербурга в Москву“, 1933 г., стр. 13.

პობის საკითხი შესანიშნავად გადაიტანეს ჰუმანიზმის სფეროში და იმ დროს, როცა ბალზაკის გენია გლეხებში ხედავდა ხარბ მესაკუთრეებს, რუსი მწერლები გვიხატავდნენ გლეხებს დაჩაგრულ ადამიანებად, რომლებსაც ნიქიც გააჩნიათ, გრძობაც, სიყვარულიც შეუძლიათ, მაგრამ ბატონყმური სინამდვილე ახალგაზრდობაშივე დალუპვისაკენ მიაქანებს მათ. შეადარეთ რადიშჩევის, გერცენის, ტურგენევის გლეხები ბალზაკის „გლეხებში“ გამოყვანილ ტიპებს. რა დიდი განსხვავებაა მათ შორის. თუ რუსი მწერლები გვიხატავდნენ მემამულის არაადამიანურ ბუნებას, ხოლო ყმა-გლეხის უსასტიკეს ყოფას, ბალზაკის გმირები გლეხებს უყურებდნენ, როგორც ლოთებს, ქურდებს, მაროდოორებს, აჯაჯაკებსა და პირუტყვებს. მათთვის „სავესებით პატიოსანი და ზნეობრივი ადამიანი გლეხთა წრეში — გამონაკლისია... გლეხები ცხოვრობენ წმინდა მატერიალური ცხოვრებით, რომელიც უალრესად ახლოა ველურის მდგომარეობასთან...“¹, ხოლო რომან -გლეხების“ მთავარი მოქმედი პირის ტონსარის დუქანი მათთვის ნამდვილი „გველის ბუდეა“, სადაც მხარს უჭერდნენ ჩაუქრობელ და მხამიან, მწვავე და მოქმედ სიძულვილს პროლეტარისა და გლეხისას მეპატრონისა და მდიდრისადმი“².

სულ სხვა თვალთ შეხედა რუსულმა და ქართულმა ლიტერატურამ გლეხობას და სულ სხვანაირი კუთხით დაგვანახა მისი ცხოვრება. რაც შეეხება დანიელ კონკაძეს, მან ისე ღრმად გადაშალა თავისი თანამედროვე გლეხკაცობის ფსიქოიდეოლოგია, რომ მანამდე ასეთი მართალი სიტყვა გლეხობის შესახებ არც ერთ ქართველ მწერალს არ უთქვამს. დანიელ კონკაძე ამ მხრივაც პირველი იყო მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში. მან შესძლო მკითხველისათვის ნათლად დაენახებინა ის შემადრწუნებელი უფსკრული, რომელიც ბატონსა და ყმას შორის არსებობდა. შესძლო ეჩვენებინა ადამიანთა ის უსაშინელესი ტრაგედია, რომელიც სრული განადგურებითა და დალუპვით მთავრდება. განა ნოდარის ტრაგედია, როგორც ცოცხალი სახე, თავის თავში არ ატარებს ყველა ყმის მთელ უბედურებას? მას დედა გუთანში გაუბეს პირუტყვივით და სული ამოაძვრეს; თვით ის გუთანში იყო შებმული თავის დედასთან ერთად; მას ერთადერთი უფლება, სიყვარულის უფლებაც კი წაართვეს, კაცის მკვლელი გახადეს და ოჯახი დაულუპეს; ანგარიში არ გაუწიეს მისი დედის

¹ О н о р е д е Б а л ь з а к, Избранные произведения, 1949 г., стр. 451.

² იქვე.

ტირილს, ცრემლებსა და გოდებას, ანგარიში არ გაუწიეს დედას, რომელიც ბატონს ჰპირდებოდა: „ნაცარს ავფშრუკავთ და იმას ვკვამთ, ოღონდ ნუ მოგვიშლი ოჯახსო“. ამ სიტყვებს, რომელიც ყველაზე გულქვა ადამიანის გულსაც კი მოალობდა, ზნედაცემული ბატონი სიცილით უმასპინძლდება: „ოჰ, რა საზარელი იყო ის სიცილი დედაჩემის მწუხარებასთან, — ამბობს ნოდარი. — მე დარწმუნებულნი ვარ, რომ მასში არ იცინოდა კაცი, კაცში იცინოდა ეშპაკი. იმისთანა დროს მხოლოდ ეშპაკს შეუძლია გაცინება“...

ასეთ სამარცხვინო ბოძზე გააკრა დანიელ ჭონქაძემ ბატონყმობა, როგორც ბარბაროსული სოციალური ინსტიტუტი, და გადაშალა ის არაადამიანური ყოფა, რომელშიაც ცხოვრობდა მისი თანამედროვე გლეხობა. ამ პატარა მოთხრობაში თვითეული სურათი, თვითეული ამბავი, თვითეული ფაქტი ისე ძლიერი შთაბეჭდილებებისმომხდენი აღმოჩნდა, რომ იმ ადამიანებს, რომლებიც ბატონყმობას უყურებდნენ, როგორც მამაშვილობას, დასჭირდათ შესწორება შეეტანათ თავიანთ „თეორიაში“ და ელიარებინათ, რომ „სურამის ციხის“ ავტორის მიერ მოთხრობილი ამბები „ნაწილობრივ მაინცაა“ მართალი.

„მართალიაო, — წერდა ამ „თეორიის“ ყველაზე ცნობილი წარმომადგენელი ალექსანდრე ორბელიანი, — ახლანდელი ჩვენი ზოგიერთის მებატონეებისაგან ბევრჯერ მომხდარა. თავის ყმების ძირიანად აკლება და ჯარიმების წართმევა, მაგრამ ამგვარი საქმეები სრულებით არ მომხდარა, ნამეტნავად იმ პირებისაგან, ვიზედაც ამბობს ჭონქაძე“. ვთქვათ, მართლაც არ ჩაუდენიათ „ამგვარი საქმეები“ იმ პირებს, ვიზედაც დანიელ ჭონქაძე ამბობდა, თუმცა ათვის მოთხრობაში მას რეალურად არსებული არც ერთი მებატონის სახელი და გვარი არ მოუხსენებია; — მერე-და რა მნიშვნელობა აქვს ამას — პეტრე აძრობდა ტყავს გლეხობას თუ პავლე? ორივე ხომ მებატონე იყო და ავტორი სწორედ მებატონეებს ამხელდა ძალადობასა, მხეცობასა და ბარბაროსობაში? თუ „მებატონეებისაგან ბევრჯერ მომხდარა თავის ყმების ძირიანად აკლება და ჯარიმების წართმევა“, როგორც ალექსანდრე ორბელიანი თვითონვე ამბობს, ამაზე მეტი არც დანიელ ჭონქაძეს უთქვამს თავისი მოთხრობით. და ვის შეეძლო ეკვი შეეტანა ოსმან-ალას თავგადასავალში, რომელსაც ის ღურმიშხანს მოუთხრობს? ვის შეეძლო გულდამწვიდებით ეცქირა იმ ტრაგედიისათვის, რომელიც ბატონყმობამ დაატრიალა ნოდარის თავზე? ან კიდევ ვის შეეძლო ღურმიშხანისა და მისი დედის უბედურება არაფრად ჩაეგდო? მხოლოდ იმ ადამიანებს, რომლებიც იცავდნენ ბა-

ტონცმობას და თვითონვე იყვნენ ბატონები. ეს აზრია გატარებული დანიელ ჯონქაძის ნაწარმოებში და ეს აზრი წითელი ზოლივით გასდევს „სურამის ციხეს“ თავიდან ბოლომდე. მაგრამ ვიდრე მის დახასიათებას შევუდგებოდეთ, ჩვენ გვინდა მკითხველი წინასწარ გავაფრთხილოთ, რომ ის ჩვენს ნაშრომში ვერ ნახავს „სურამის ციხის“ ისტორიულ-ლიტერატურულ გარჩევას; ეს საქმე დიდხანია შეასრულა ქართულმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ, კერძოდ კი ფილიპე მახარაძემ თავის ნაშრომში „დანიელ ჯონქაძე და მისი დრო“, რომელიც 1903 წელს დაიწერა და 1904 წელს ცალკე წიგნადაც გამოქვეყნდა¹. მართალია, ამ ნაშრომში გვხვდება მთელი რიგი მცდარი დებულებანი შოთა რუსთაველის, ილია ჭავჭავაძისა და მეცხრამეტე საუკუნის ქართული ლიტერატურის ზოგიერთ საკვანძო საკითხზე, არის მოძველებული შეხედულებანიც, მაგრამ საერთოდ ნაშრომი უთუოდ საინტერესოა დიდძალი ფაქტიური მასალის გამოყენებით, ანალიზითა და მთელი რიგი ორიგინალური მოსაზრებებით.

რაც შეეხება ჩვენს ნაშრომს, თავისი დანიშნულებით ის სულ სხვა ხასიათისაა და მის ამოცანაში შედის „სურამის ციხის“ ნხლოდ ესთეტიკური ანალიზი, რამდენადაც, ჩვენის აზრით, დღემდე კრიტიკოსებისა და ისტორიკოსების მიერ სწორედ ეს მხარე იყო შედარებით მივიწყებული. მაგრამ მკითხველი მიხვდება, რომ არავითარი ესთეტიკური ანალიზი არ შეიძლება მოვახდინოთ, თუ დავშორდით ეპოქას, იმ კონკრეტულ ეკონომიურ, პოლიტიკურ და სოციალურ პირობებს, რომლებშიაც მწერალი ცხოვრობდა და რომლებმაც ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების წარმოშობა განსაზღვრეს. ამიტომ ჩვენ მოგვიხდება გზადაგზა ზოგიერთ ისეთ საკითხსაც შევეხოთ, რომელიც ერთი შეხედვით მკითხველმა შეიძლება თქვისაგან დაშორებადაც კი მიიჩნიოს. მაგრამ ასე აღარ მოეჩვენება მას, თუ დავგეთანხმება, რომ ესთეტიკური ანალიზისათვის ყოველთვის საჭიროა კრიტიკული ელემენტების ცოცხალი გამოყენება.

II

თვითთელი მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულება განიზომება არა აბსტრაქტულად, საერთოდ, არამედ იმ კონკრეტული პირობების გათვალისწინებით, რომლებმაც გარკვეული მხრით წარმართეს მისი იდეური მიმართულება და მხატვ-

¹ იხ. ფ. მახარაძე, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 101—192.

რული ხასიათი. თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ ჩვენი კვლევა-
ძიების საგანს, გავითვალისწინებთ ისტორიულ ვითარებას, როცა
„სურამის ციხე“ გამოქვეყნდა, შევისწავლით და წარმოვიდგინოთ
იმ დროს გაბატონებულ შეხედულებას ბატონყმობის სოციალურ
ინსტიტუტზე. ადვილად მივხვდებით, რომ ამ პატარა მოთხრობის
გამოჩენა ლიტერატურულ სინამდვილეში სრულიად მოულოდნე-
ლი უნდა ყოფილიყო მაშინდელი საზოგადოების უდიდესი უმრავ-
ლესობისათვის. მოულოდნელი იმიტომ, რომ თვით საზოგადოე-
ბაში თითქოს არ ჩანდა საამისო ძალა, პირიქით, საზოგადოება
სრულიად სხვა თვალსაზრისს იცავდა სოციალურ საკითხში. რო-
გორც ვიცით, დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხის“ დაბეჭდვას
ჟურნალ „ცისკარში“ წინ უსწრებდა ალექსანდრე ორბელიანის
წერილი — „უწინდელს დროს ბატონყმობა საქართველოში“, რო-
მელიც ამავე ჟურნალის 1859 წლის მეთერთმეტე ნომერში გამო-
ქვეყნდა, ხოლო მომდევნო მეთორმეტე ნომერში რედაქციამ მოა-
თავსა „სურამის ციხის“ პირველი ნაწილი; შემდეგ ნომერში, ე. ი.
1860 წლის პირველ წიგნში დაიბეჭდა მოთხრობის მეორე ნაწილი
და ძალიან საგულისხმოა, რომ თეიმურაზ მეორის უწყინარსა და
უშფოთველ „ვარდ-ბულბულიანს“ მიჰყვა დანიელ ჭონქაძის მკლე-
ვარე და ნებრძოლი „სურამის ციხე“.

შეუძლებელია ეს ფაქტი შემთხვევითად მივიჩნიოთ ან კიდევ
შემთხვევითი იყოს რედაქტორ ივანე კერესელიძის მოქმედება.
გავრცელებული აზრის წინააღმდეგ, რომ თითქოს კერესელიძე
ლიბერალი, სოციალურ საკითხებში უზრუნველი და უდარდელი
იყო, ჩვენ გვგონია, რომ მან თავისი მოქმედებით საკმაოდ გაბე-
დული აქტი ჩაიდინა, როცა ალექსანდრე ორბელიანის წერილს,
მაშინდელი საზოგადოების ოფიციალურად გაბატონებული აზრის
გამომხატველს, დაუპირისპირა დანიელ ჭონქაძის ბრწყინვალე მო-
თხრობა, თავიდან ბოლომდე რომ აქარწყლებდა და არარაობად
აქცევდა ბატონყმობის, როგორც მამაშვილობის ორბელიანისეულ
„თეორიას“. კითხულობთ ორივე ნაწარმოებს — ორბელიანის წე-
რილს და ჭონქაძის მოთხრობას და გაოცებული რჩებით: გეგონე-
ბათ თითქოს „სურამის ციხე“ დაწერილი იყოს პასუხად ორბელი-
ანის წერილისა, იძლეოდეს მის თანმიმდევრულ კრიტიკას ყველა
საკითხში.

მაინც როგორ უყურებდა ალექსანდრე ორბელიანი ბატონყმო-
ბის საკითხს? მისი აზრით, „საქართველოში მეგატონეთა ყმობა
მონად (მონება მესპის მე, დაჩაგვრა?) არ ითქმის. მართალია

სიტყვა ყმობა იყო, მაგრამ საქმე მონებას არ აცხადებს¹. მაშასადამე, ყმობა იყო, მაგრამ მონობა არ ყოფილა, თუ მონობის ქვეშ. როგორც ორბელიანი მიუთითებს, დაჩაგვრას ვიგულისხმებთ. მაგრამ ისტორიულად სავსებით ცხადია, რომ ბატონყმობა სხვა არაფერი იყო, თუ არა მებატონეების მიერ ყმების უღმობელი დაჩაგვრა და დამონება ამ სიტყვის ყველაზე უხეში გაგებით. ორბელიანი კი პირიქით ამტკიცებდა, თითქოს ადამიანები თვითონვე ეძებდნენ ბატონებს და შეილება უხდებოდნენ მათ. „უწინდელს დროში. გარეშე კაცი იმას ეძებდა: მებატონე ვიშოვნო და იმას შეეხებინათო, ამითვის რომ მებატონე თავის ყმასა შეილისავეთ ყურს უგდებდა და შეილის მსგავსად ვული სტკიოდა ყმისთვის“². ეს იმდენად ყალბი შეხედულებაა, რომ მის უარსაყოფად არა გვეგონია საჭირო იყოს ბატონყმობის ფაქტური მასალების გამოყენება. თავის მეტად დასკვნებში ორბელიანი ისე შორს წავიდა, რომ ბატონყმობის პირდაპირ აპოლოგეტად იქცა; იგი არც იმას მორიდებია, რომ ბატონისა და ყმის ურთიერთობა თუ ერთ შემთხვევაში მამაშვილობად დასახა, მეორე შემთხვევაში „მამაშვილის“ იდილიური სურათიც მოეცა. ნახეთ ეს სუოათი, განა ნამდვილი იდილია არ არის? თურმე „ყმა თავის მებატონესთან დაჯდებოდა და სადილათ, ანუ ვახშმათ, მებატონესთან ერთად იგემებდა; მებატონე და ყმა ერთად საუბრობდნენ, ერთად შეექცეოდნენ და ერთად სიამოვნებდნენ“³. პირდაპირ ისეთი სურათია დახატული, თითქოს ბატონყმობა ყმის საბედნიეროდ იყო მოგონილი და შექმნილი, თითქოს მის საფუძველს ყმა-გლეხის სიამოვნება, მისი სიხარული შეადგენდა. ორბელიანის აზრით, ნუ იტყვი, საქმე ისედაც ყოფილა მოწყობალი, რომ თურმე „ყმა თავის მებატონესთან თამამად მივიდოდა, ყოველს საქმეს დაუფერებით, აუშკრთალად შოახსენებდა და როგორც ამანაგი ისე გაუგრძელებდა ლაპარაკს, მაგრამ დიახ პატივისცემით“⁴. ასე ლაპარაკობდა ალექსანდრე ორბელიანი, მაგრამ თავისი შეხედულების დანამტკიცებელი საბუთები მას არც სინამდვილიდან მოჰყავდა, არც მწერლობიდან. არც ერთი კონკრეტული ფაქტით თუ მაგალითით მისი წერილი დასაბუთებული არ არის და ემყარება წინასწარ შემუშავებულ მოსაზრებებს. განა ამას არ ამტკიცებს მისივე სიტყვები ბატონისა და ყმის მამაშვილობის შესახებ? თურმე

¹ ჟურნალი „ცისკარი“, 1859 წ., ნომბერი, წიგნი მეოთხეტი. გვ. 215.

² იქვე. გვ. 215—216.

³ იქვე. გვ. 216.

⁴ იქვე.

„ყმასა მებატონე მამასავით უყვარდა, მამასავით შიში ჰქონდა, მამასავით პატივსცემდა და ყოველთვის გაფრთხილებული იყო „არა ვაწყენინოროა“. ერთგულება ხომ, რაღა უნდა ითქვას ყმებისაგან, მებატონისა. ასეთი მაგალითები მომხდარა, რომ მებატონის ერთგულებისათვის, სახლეულობით მსხვერპლად შეეწირებოდა მებატონეს. ბევრჯელ მძიმე ავადმყოფს თავის ბატონს, თავისი გლეხი გარს შემოვევლებოდა გულმზურვალეს ვედრებით: ღმერთო, თუ ამ ჩემს ბატონს სასიკვდილო სჭირდეს რამე, ამის მაგიერ მე მოვკვდე, ოღონდ ეს მშვიდობით ამყოფეო.

ამდენსა მსხვერპლსა მებატონენი ძვირად აფასებდნენ თავის ყმისას, რომელნიცა ამის სამაგიეროდ თავის თავსა, არა შემთხვევაში არა ზოგავდნენ, იმათის მცირედის კეთილმდგომარეობისათვის, არამც თუ დიდი რაიმე საქმე ყოფილიყო თავის ყმისა“¹. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ ბატონყმობის გაუქმების საკითხი არც უნდა დამდვარიყო და თვით მმართველ ხროვას საჭიროდ აღარ უნდა ეცნო სამოციან წლებში საგლებო რეფორმის ზევიდან ჩატარება, ვიდრე ის ქვევიდან მოხდებოდა, ე. ი. მოხდებოდა ძალდატანებით, გლებთა აჯანყებებით, რომლისადმი შიში მეფის მთავრობას განსაკუთრებით დაეტყო სწორედ ამ პერიოდში. ადვილი მისახვედრია, რომ ყმას მებატონე მამასავით კი არ უყვარდა, მტერივით სძულდა, რასაც ისინი ხშირ შემთხვევაში ძალადობის აქტებითაც გამოხატავდნენ. რომ მართლაც ასე იყო, მკაფიოდ მოწმობს გლებთა აჯანყებების ისტორია, ბატონყმობის უამრავი ფაქტიური მასალები, რომლებიც მოგვითხრობენ ყმებისადმი ბატონების პირდაპირ პირუტყვეული დამოკიდებულების მაგალითებს. ორჯელიანი კი ამტკიცებდა, ყმებს ბატონები მამასავით უყვარდათ, ხოლო „ვინიცობაა თუ მებატონეს ყმა ავით გახდებოდა, სანახავად წავიდოდა თავის ერთიანი სახლეულობით, კარგა ხანი დასხდებოდნენ და ნუგეშს სცემდნენ. თუ ეცოდინებოდათ, სამკურნალოს მისცემდნენ, თუ არა და აქიმს მოაყვანიდნენ“². შეაღარეთ ეს სიტყვები თვით ალექსანდრე ორბელიანის მოქმედებას. წარმოიდგინეთ ბატონყმური სინამდვილის სუსხიანი სურათები და თქვენ ადვილად მიხვდებით, თუ რამდენად ტენდენციური და რამდენად ყალბია „მამაშვილობის“ ორბელიანისებური „თეორია“. ეს უკანასკნელი იმასაც კი არ ერიდებოდა, რომ ბატონყმობის თითქმის ყველა უარყოფითი მხარე დადებითად დაენახათებინა, არავითარი ნაკლი არ დაენახა მის საოცრად მახინჯ არსებაში და

¹ ჟურნალი „ცისკარი“, 1859 წ., ნოემბერი, წიგნი მეთერთმეტე. გვ. 216—217.

² იქვე, გვ. 217.

ადამიანის ყველაზე დამამცირებელი ინსტიტუტისათვის შელამაზებული სახე მიეცა. ამის დამადასტურებელია ორბელიანის სიტყვები ყმის ობლებისადმი ბატონის მზრუნველობის შესახებ, თითქოს ეს მზრუნველობა კანონად ყოფილიყოს ქცეული იმ დროს, როცა ადამიანის მიერ ადამიანის დამონება და ჩაგვრა გაბატონებული იყო საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. და განა შეიძლებოდა ბატონყმობისადმი თუნდაც ოდნავ კრიტიკულად განწყობილი ადამიანი დაეჯერებინა ორბელიანის სიტყვებს, რომ „გინიცობაა თუ ობლები, ანუ ობოლი დარჩებოდა და უფროსი პატრონი არ ეყოლებოდა, მაშინ მებატონე კაცებს დაუყენებდა და იმათი პატრონობით, თვითონაც ყურს უგდებდა დიდის ყურადღებით. თუ სახლში არ გამოიყვანდნენ მოსამსახურედ და თუ გამოიყვანდნენ, იმას ხომ შეილსავით აღზრდიდნენ თავის შვილებთან ერთად, თუმცა მოსამსახურედ, მაგრამ გრძობით და სულით თავისუფლად, მოახლესაც აგრეთვე“¹. ეს იყო ფაქტების შებრუნება, სინამდვილის თავდაყირა წარმოდგენა და ისე დამახინჯება, როგორსაც ყველაზე ელამი სარკვეც საუკეთესო შემთხვევაში ვერ შეძლებდა. ყმის ობლების „შვილსავით აღზრდა თავის შვილებთან ერთად, თუმცა მოსამსახურედ“ თვითონვე ამტკიცებს თავის თავს, ვინაიდან შვილის აღზრდა მოსამსახურედ ძალიან ძნელი წარმოსადგენია ადამიანისათვის და პირველყოვლისა ნიშნავს მოსამსახურის და არა შვილის აღზრდას. რა თქმა უნდა, ჩვენ ასე დაწვრილებით არც განვიხილავდით ამ ყალბ თეორიას, არც ღირს მისი გარჩევა, არც არგუმენტებია საჭირო ორბელიანის წერილის გასაბათილებლად, დიდი ხანია ის უარყოფილია თვით სინამდვილისა და „სურამის ციხის“ მიერ. მაგრამ თუ მაინც საკმაოდ ვიწროდებით მის გარჩევაზე, მხოლოდ იმიტომ, რომ ნათელყოთ შემდეგი დებულება: დანიელ ჟონქაძემ პირდაპირ მუხლობრივად გააბათილა ალექსანდრე ორბელიანის წერილი „უწინდელს დროს ბატონყმობა საქართველოში“. „სურამის ციხის“ ავტორი თითქოს აბზაც-აბზაც მიჰყვება ორბელიანის წერილს, და თვითვე მის დებულებას, რომელიც ჩვენ მოგვყავს, უპირისპირებს ბატონყმური ცხოვრების შემადრწუნებელ სურათებს.

აიღეთ თუნდაც ყმის ქორწილის დაბასიათება ორბელიანის წერილში. „ვითარ დღესასწაულობდნენო, — გვეუბნება ავტორი, — მებატონენი თავის ყმის ქორწილს, რავედნს შესაწევარს გაუგზავნიდნენ: ცხვრებს, ძროხებს, ყველსა, ერბოს, ღვინოს, პურს, ტანისამოსს და ამგვარს კიდევ რასმე, რომელნიცა თვითონაც ცოლ-შვილით ეწვეოდნენ. პატარაალსა პირის სანახავს მიაართმევდნენ,

¹ ჟურნალი „იქსიკარი“, 1859 წ., ნოემბერი, წიგნი მეუფრთმეტე, გვ. 217.

ვითარცა დედოფალსა, ხოლო სამი დღისას: ბექედს ანუ კარგსა ნივთსა რასმე და ანუ ფულსა. დროსა ლხინისასა, ისე მოიღებენ და ისე შეეჭეოდნენ თავის გლეხებში, როგორც იმისი ახლო ნათესაენი“¹. არა, აქ რაღაც გაუგებრობაა! ასეთ ქორწილს ყმას არც შეაბედებდნენ, არა თუ გაუპართავდნენ. ასეთ პატივისცემას, საჩუქრებს. ლხინსა და დროსტარებას ყმა სიზმარშიც ვერ წარმოიდგენდა.

სხვას რომ თავი დაუვანებოთ, აქ სიტყვაც კი არ არის ნათქვამი „პირველი ღამის“ ველურ უფლებაზე, ხშირად დიდ უბედურებას რომ იწვევდა. ორბელიანის წერილი ბატონყმური სინამდვილის პანევირიკია და წარმოადგენს ცდას ჰუმანიზმის სამოსელი გადააცვას არა მარტო ამ მახინჯ სოციალურ ინსტიტუტს, არამედ მის ეთიურ და სულიერ მონაცემებსაც. ამიტომ ცდილობს ავტორი ბატონყმური წყობილების ერთ-ერთ ძირითად ფორმულას ჰუმანიური სარჩული მოუძებნოს, შეალამაზოს. „მეფე ვახტანგ ანბობს თავის სჯულში, — წერს ორბელიანი, — და კანონად ზღედს — „სულს გარდა შეაატონისა არის ყმაო“.

ამ მეფე ვახტანგის კანონს სხვა გეარად ნუ გავიგონებთ. ეს იმას ნიშნავს. როგორათაც შვილი მშობელს ეკუთვნის და შვილი სრულებით მშობლისა არის, ისე იმის მზგავსად მებატონეს ეკუთვნოდა ყმა“². სხვანაირად ამ ფორმულის გაგება მართლაც არ შეიძლება, ვინაიდან, თუ ყმა შვილი იყო, მაშინ, რატომ კანონში არ ჩაიწერა, რომ ყმა შვილივით ეკუთვნოდა ბატონს? რატომ იყო, რომ ყმის გაყიდვის უფლება არსებობდა? ყმის უძრავ-მოდრავი ქონება, ყველაფერი რომ ბატონს ეკუთვნოდა? არა, ეს იმას ნიშნავდა, რომ ყმა, როგორც ნივთი, მთლიანად ბატონის საკუთრებას წარმოადგენდა, ხოლო თუ სული გამონაკლისი იყო, იმიტომ, რომ მისი წართხევა ყმისათვის არ შეეძლო მებატონეს, როგორც ეს შესანიშნავად თქვა ალექსანდრე რადიშჩევმა. და ამის შემდეგ განა შეიძლებოდა ვინმეს ემტყიცებინა, რომ თითქოს ბატონები ყმებს „არაოდეს სალანძველსა სიტყვას არ ეტყოდნენ, არამცთუ საგიებელი ეთქოთ რამე“³. განა შესაძლებელია ადამიანს ჩაგრავდე, მიწასთან ასწორებდე, პირუტყვივით სცეპდე, სულს ხლიდე და სალანძღავ სიტყვას კი ვერ უბედავდე? ეს რა იშვიათი გამონაკლისია „სალანძღავი სიტყვის“ მიმართ? განა შესაძლებელია მებატონეს, რომელიც ყმა-გლეხებს აწიოკებდა, ძარცვავდა, მსუცურად

¹ ურხალი „ეპიკარი“, 1859 წ., ნოემბერი. წიგნი მეურთმეზე, გვ. 217.

² იქვე, გვ. 220.

³ იქვე, გვ. 217.

ეპყრობოდა, იმდენი თავდაპერილობა გამოეჩინა, რომ ყმისათვის სალანძღავი სიტყვა არ ეთქვა. ისიც არასოდეს, როგორც ამას ორბელიანი უმტკიცებდა თავის მკითხველებს? სალანძღავი სიტყვა კი არა, ავტორი სავსებით სერიოზულად ამბობდა, რომ თითქოს „როდესაც მებატონე და გლეხი ერთად იჭნებოდნენ, გლეხი მებატონის პატივისცემაში იყო, ვითარცა მამისა და მებატონე სიყვარულს აჩვენებდა გლეხსა, ვითარცა საკუთარსა შვილსა. ასე და ან გვარად იყვნენ ერთი-ერთმანეთში გაერთებულნი მებატონენი გლეხებთან, წრფელის გულით“¹. ყველგან და ყველაფერში მამა-შვილობაა, ყველგან და ყოველთვის პატივისცემა, სიყვარული, ერთმანეთის ბედნიერება, — აი როგორ ჰქონდა წარმოდგენილი ბატონყმობა ალექსანდრე ორბელიანს გასული საუკუნის 60-იან წლებში. სცემდნენ ყმას — მამაშვილობისათვის, ტყავს აძრობდნენ — მამაშვილობისათვის, ოჯახიანად ყიდდნენ სხვადასხვა ძხარეში ისე, რომ დედას შვილს ამორებდნენ, დასა და ძმას ერთმანეთს, ხოლო ორივეს ერთად მშობლებს — მამაშვილობისათვის! — აი რა პარადოქსის დამტკიცება სურდა ალექსანდრე ორბელიანს თავის წერილში, რომელიც პირველიდან უკანასკნელ სტრიქონამდე ბატონის და ყმის არარსებულ სიყვარულს ხატავდა. ამ სიყვარულს ხელს უწყობდა რელიგია, სამღვდლოებაო, — ამტკიცებდა ალექსანდრე ორბელიანი. „ქადაგებდნენ ქვეყანაზე ჭეშმარიტსა ქრისტიანობასა. რა არის ქრისტიანობა? — არ დარჩებოდათ არა საბარების სიტყვა, განმარტებით არ ელაპარაკათ ვისთანაც იყვნენ ხოლმე, არ გაუშვებდნენ სამლო წერილის კეთილს აზრს, იმათში არ ეთქვათ... არა პირსათნობით, არა რაისამე განძრახვისათვის, არანედ კეთილის ქრისტიანობისა და განწმენდილს ზნეობისათვის“². თუ რას წარმოადგენდა სამღვდლოებისათვის ეს „განწმენდილი ზნეობა“ და როგორ იყვნებდნენ ისინი რელიგიურ ცრურწმენებს ხალხის მოსატყუებლად და გასაძარცვავად, ეს დიდი ხანია დაამტკიცა მეცნიერებამ და შეიგნო ხალხმა. სამღვდლოება ღვთაების, ადამიანობისა და სიკეთის სახელით საარაკო უღვთო დანაშაულს, უადამიანო საქციელსა და ბოროტებას სჩადიოდა, ისევე, როგორც მებატონე, თუმცა ორბელიანი ამტკიცებდა: „მაშინდელმა ჩვენმა მებატონემ სოულის გონებით კარგად იცოდნენ, რომ გლეხი კაციც ღვთის გაჩენილი კაცი იყო, თანასწორ მებატონისა და ამისთვის არას თავილობ-

¹ ჟურნალი „ცისკარი“, 1859 წ., ნოემბერი, წიგნი მეფერთმეტე, გვ. 227.

² იქვე, გვ. 217.

დნენ თავის გლეხებში არას საქმეს, რაც კაცობრიობას შეშვენის სწორედ ისე¹. ამ ნბრევ კი მთელი უბედურება სწორედ ის იყო, რომ მებატონე ხედავდა ყმას, როგორც ადამიანს, მაგრამ ადამიანად აღიქმავდა და არაადამიანურად ეპყრობოდა; ხედავდა ყმას, რომ ფიზიკურად, ტანით და ხორციით მისი თანასწორი იყო. ხშირად უკვლევს, და ალბათ ამიტომ ეტანებოდნენ პატარა თუ დიდი მებატონეები თავიანთ ახალგაზრდა ყმა-ქალებს — აქაც მამა-ზეილობისა თუ და-ძმობისათვის?! მაგრამ ყოველად უსინიდისო უთანასწორობას სთავაზობდა. რელიგიასთან ერთად, რელიგიის დახმარებით მებატონე ნივთივით იყენებდა თავის ყმას და ამ საზიზღარ საქმეში სამღვდელეობა ასრულებდა არა ნაკლებ დანაშაულებრივ როლს. რაც შეეხება სამღვდელეობის მიერ კვშმარიტების, სიკეთის, სათნოების ქადაგებას, რა თქმა უნდა, ისინი პირფერულად, სიტყვიერად „ქადაგებდნენ“ ყოველივე ამას, მაგრამ თვითონ სჩადიოდნენ სიყალბეს, ბოროტებას და გარყვნილებას. ეს შესანიშნავად გამოააშკარავეს და მზის სინათლეზე გამოიტანეს ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნის უკანმანათლებელმა მატერიალისტებმა და მ.თ შორის პოლ ჰოლბახმა, რომელიც „მხილებულ ქრისტიანობაში“ წერდა: „Религия, это искусство одурманивать людей с целью отвлечь их мысли от того зла, которое причиняют им в этом мире власть имущие. Людей запугивают невидимыми силами и заставляют их безропотно нести бремя страданий, причиняемых им видимыми силами; им сулят надежды на блаженство на том свете, если они примирятся с своими страданиями в этом мире.“

Таким образом, религия стала сильнейшим средством несправедливой возмутительной полптыки, обманывающей людей для того, чтобы легче управлять ими².

სამღვდელეობა ეხმარებოდა მონობაზე დამყარებულ საზოგადოებრივ წყობას მასების ყოველად უსინიდისო ძარცვაში. რელიგია ყოველთვის წარმოადგენდა მასების ჩაგვრისა და დამონების მოქნილ იარაღს. რელიგიის ამ მხარეს განსაკუთრებით გამოყოფდნენ ხოლმე მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები. ლენინი არა ერთხელ მიუთითებდა, რომ რელიგია, „სულიერი ჩაგვრის ერთ-ერთი სახეა“, იგი „ლოლად აწევს ყველგან და ყოველ ადგილას სხვებისათვის მუშაობით, გაკვირვებითა და მარტოობით დათრგუნვილ ხალხის

¹ ჟერნალი „ცისკარი“, 1859 წ., ნომბერი, წიგნი მეუერთმეტე, გვ. 233.

² Поль Гольбах, „Спящая зараза“ и „Разоблаченное Христианство“, 1936 г., стр. 336.

მასებს. ექსპლოატირებულ კლასთა უძლურება ექსპლოატატორთა წინააღმდეგ ბრძოლაში — ისევე გარდუვალად ჰბადებს უკეთეს საი-ქიო ცხოვრებისადმი რწმენას, როგორც ბუნებასთან მებრძოლ ველურის უძლურება ბადებს ღმერთების, ეშმაკებისა, სასწაულთა და სხვ. რწმენას. ვინც მთელ თავის სიცოცხლეში ეშუაოზს და გაჭირვებაშია, მას რელიგია მოთმინებასა და თავმდაბლობას უქა-დაგებს სააქაო ცხოვრებისათვის და აიძვდებს სამაგიერო ჯალ-დოთი ზეცაში. ხოლო მათ, ვინც სხვისი შრომით ცხოვრობს. რე-ლიგია სააქაო ცხოვრებისათვის ქველმოწმედებას უქადაგებს და მთელი მათი ექსპლოატატორული არსებობის გასამართლებლად მათ ძალიან იაფს საშუალებას აწვდის და ხელსაყრელ ფასებში აძლევს ზეციური კეთილდღეობის ბილეთებს. რელიგია — ხალხი-სათვის ოპიუმი. რელიგია — სულიერ მათრობელას ერთ-ერთი სახეა, რომელშიც ახრჩობენ კაპიტალის მონები თავის ადამიანურ სახეს, ადამიანისათვის ოდნავ მაინც შესაფერი ცხოვრების მოთ-ხოვნებს¹. რელიგია საუკუნეების მანძილზე ასრულებდა მასების დამონების, ჩაგვრისა და მოტყუების მოქნილი იარაღის როლს, საუკუნეების მანძილზე ბორკავდა მეცნიერების განვითარებას, უპირისპირდებოდა გონებას, თუმცა, როგორც საერთოდ რელი-გიას სჩვევია, მალულად იყენებდა მის მიერვე უარყოფილი გონების მიღწევებს. კოცონზე გზავნიდა გამოჩენილ ადამიან-ებს, მეცნიერების უშიშარ რაინდებს, ხოლო მათ წიგნებს აუტო-დაფეს უწყობდა, რომ ჩაეხშო მეცნიერული აზრის გავრცელე-ბა ხალხის მასებში. არავითარი სხვა მიზანი არა ჰქონია რე-ლიგიის მსახურთა ამ გააფთრებულ იერიშებს მეცნიერების, გონების, ახალი აღმოჩენების წინააღმდეგ. გარდა ერთისა: რაც შეიძლება სიბნელეში ყოფილიყვნენ მასები, რომ მათი ძარცვა და დამონება ყოველთვის ადვილი ყოფილიყო. ყოველივე ამის შემდეგ ალექსანდრე ორბელიანის მტკიცება, თითქოს სამღვ-დლოება ხელს უწყობდა ბატონისა და ყმის სიყვარულსო, მეტი რომ არა ვთქვათ, გაუგებრობაზეა დამყარებული, ისევე როგორც მტკიცება იმისა, თითქოს „ყმისა ანუ მდაბალს ხალხსა, მებატო-ნესთან სრული თავისუფლება ჰქონია და მეგობრული მახლობლო-ბა, როგორც კაცობრიობას შეშვენის სწორეთ იმ გვარი“². მაგ-რამ სინამდვილეში ხდებოდა სრულიად საწინააღმდეგო. ბატონ-ყმური „თავისუფლება“ იყო მებატონის მხრივ ყმის უსირცხვილო

¹ ვ. ი. ლენინი, რჩეული ნაწერები, ტ. VI, 1935 წ., გვ. 343.

² ჟურნალი „სიკარა“, 1859 წ., ნოემბერი, წიგნი მეოთხეტი, გვ. 235.

ცემა-ტყეპის, აბუჩად აგდების, შიმშილით სულის ამოხდის თავი სუფლება. სხვაგვარი თავისუფლება ყმისათვის არ არსებობდა. არსებობდა მხოლოდ ერთი — უსირცხვილო ძალადობის, არაადამიანური ჩაგვრისა და ძარცვის თავისუფლება. არსებობდა ყმა-ქალების ზნეობრივად გახრწნისა და მათში ყოველგვარი ადამიანური გრძნობების მხეცურად ჩაკვლის თავისუფლება. არსებობდა ყმისადმი სიძულვილის თავისუფლება. ორბელიანი კი ფიქრობდა, რომ თითქოს დიდსა და პატარას, ბატონსა და ყმას შორის სიყვარული ყოფილიყოს დამკვიდრებული. „დიდთა და მცირეთა შორისო, — წერდა ორბელიანი, — იყო საერთო ამ გვარი სიყვარული საქართველოში: ერთობა, სიწრფელე, ერთგულება, სიმდაბლე, დაწმენდილი ზნეობა და სრული კეთილი! ვითარცა წმიდა სახარების სიტყვა „ვიყვარებოდეთ ურთიერთ არს, რათა ერთობით აღვიარებდეთ“¹. მაგრამ „წმიდა სახარების“ ეს სიტყვები ყოველთვის საწინააღმდეგოდ იყო გაგებული, ყოველთვის ცალმხრივად. „ვიყვარებოდეთ ურთიერთ არს, რათა ერთობით აღვიარებდეთ“ სინამდვილეში ბატონისათვის ნიშნავდა: გიყვარდე შენ, ყმაო. ჩემო, რათა უფრო მეტად გძარცვო შენ — და ბატონიც ძარცვავდა და ძარცვავდა რაც კი შეეძლო: გიყვარდე შენ, ყმაო ჩემო, შენდამი ჩემი სიძულვილისათვის — და ბატონიც ამ სიძულვილს მით გამოხატავდა, რომ თავის ყმებს დაარბევდა, ყველაფერს წაართმევდა, ხოლო თავისი სიძულვილის დასამტკიცებლად ყმის მთელ ოჯახს მოსპობდა, ოჯახის წევრებს კი სხვადასხვა მხარეში გაჰყიდდა; — გიყვარდე შენ, ჩემო ყმაო, რათა კიდევ უფრო მაგრად გცემო შენ — და მებატონეც სცემდა, რაც შეიძლებოდა სცემდა, პირდაპირ ტყავს აძრობდა თავის ყმას და ამ მხრივ არ იყო არავითარი შებრალება, არავითარი შეწყალება, იყო მხოლოდ პირუტყვეული ძინის დაკმაყოფილება. „მამამშვილობის“ თეორიის ავტორი კი თავის მკითხველებს არწმუნებდა, თითქოს ძველ ბატონყმურ სინამდვილეში „ჯოხით ცემა, დიახ იშვიათად მოხდებოდა ბატონისაგან თავის გლეხისა, და თუ მოხდებოდა. იაიცი ყმაწვილს კაცსა სცემდა, მაგრამ მაინც საყვედურს ქვეშ იქნებოდა მეზობლებისაგან, მინამ კიდევ ბატონი შეირიგებდა“². როგორც არ უნდა ყოფილიყო ჯოხით ცემა, იშვიათად თუ ხშირად. სულერთია, ორბელიანიც ვერ უარყოფდა იმ გარემოებას, რომ ბატონი ჯოხით სცემდა ყმას, ხოლო დამნაშავედ ისევ ყმას მიიჩნევდნენ, ვინაიდან თვით ორბელიანი ამბობს, რომ ბატონი

¹ ქურნალი „ცისკარი“, 1859 წ., ნოემბერი, წიგნი მეთერთმეტე, გვ. 244.

² იქვე, გვ. 232.

თუ სცემდა, „ისიც ყმაწვილს კაცსა..., მაგრამ მაინც საყვედურს ქვეშ იქნებოდა მეზობლებისაგან, შინამ კიდევ ბატონი შეირიგებდა“; ე. ი. - ჯობით ცემის შემდეგ ისევ ბატონზე იყო დამოკიდებული ყმის შერიგება და არა ნაკემ ყმაზე; დანაშაულშიც ისევ ბატონის ინტერესი იყო დაცული და არა ყმისა. ორბელიანიც იცავედა მებატონის ინტერესებს. თუ იგი, ერთის მხრივ, ვერ უარყოფდა, რომ ცუდი ბატონებიც არსებობდნენ, მეორეს მხრივ ეს ცუდი მას გამონაკლისად მიაჩნდა. „რასაკვირველიაო, — წერდა ორბელიანი, — იმათშიც იყვნენ ცუდნი კაცნი ანუ უწყალონი, მაგრამ ერთიან საზოგადოებისათვის ეს რავდენიმე დიახ მცირეა, რომელნიცა თითით საჩვენებლად ჰყვანდათ და საანდაზოდ საქართველოს ერთა. ამ გვარი კაცი“¹. მაგრამ თუ ამგვარ „უწყალო ბატონთა“ რიცხვი მცირე ეჩვენებოდა ორბელიანს, ასე როდი იყო ყმა-გლეხებისათვის, რომლებსაც სული ხდებოდათ აუტანელი ტანჯვის პირობებში. ყმა-გლეხების რიცხვთან შედარებით, ბატონები ასჯერ და უფრო მეტად მცირენი იყვნენ რიცხვობრივად, მაგრამ ეს სიმცირე მათ ხელს არ უშლიდა განუკითხავად ეძარცვათ თავიანთი ყმები, დაემონებინათ ისინი და პასუხიც კი არ ეგოთ მათი მოკვლისათვის.

ასეთ სოციალურ უსამართლობაში, რა თქმა უნდა, ყმისადმი ოდნავი ადამიანური გრძნობის გამოჩენაც კი თავისებურ სახეს მიიღებდა. ჩვენ აქ დაწვრილებით არათერს ვიტყვი. რომ თვით ალექსანდრე ორბელიანი, მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ცნობილი მწერალი, პუბლიცისტი და საზოგადო მოღვაწე, რომელიც „მეტათ კეთილი ადამიანი ყოფილა კერძო ცხოვრებაში, გლეხების მოწყალე და შემბრალი, ყველა შეწუხებულის მფარველი და ამავე დროს საქართველოს დიდი მოყვარული“. თვითონაც უარს არ ამბობდა ყმების გაყიდვაზე, როგორც ეს ზაქარია ჭიჭინაძეს ჩაუწერია ივანე კერესელიძისაგან². და ეს ადამიანი გამოვიდა ბატონყმური წყობილების დაცვით საკმაოდ მოზრდილ წერილში — „უწინდელს დროს ბატონყმობა საქართველოში“.

შეადარეთ ალექსანდრე ორბელიანის ეს პანეგირიკი ბატონყმობისადმი დანიელ ჭონქაძის ამბულელებელ მოთხრობას და თქვენ მკათიოდ დაინახავთ ორ სამყაროს თავისი წარმომადგენლებით — პირველი იცავს ძველს, დახავსებულს, დრომოკმულს, და ამიტომ აშკარად ხელოვნურად ალამახებს მას, რომ მისი დაცვა ადვილი იყოს; მეორე ამხელს ძველს, არათერს ერიდება, მოურიდებლად

¹ ჟურნალი „ციცქარი“, 1859 წ., ნოემბერი, წიგნი მეთერთმეტე, გვ. 220.

² ფ. მახარაძე, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 136.

გამოაქვს მზის სინათლეზე მისი უარყოფითი მხარეები, რომ მისი დანგრევა ადვილი იყოს. პირველი გაუბედავი და სუსტია, რაკი შინაგან სიმართლეში ეტყობა მტკიცედ ვერ არის დარწმუნებული; მეორე გამბედავი და ძლიერია, რაკი მას ბოლომდე მტკიცედ სწამს თავისი შინაგანი სიმართლე. აქ არა მარტო ორი ქვეყანა და ორი წარმომადგენელია, არამედ ორი სისტემა და ორი მსოფლმხედველობაა. პირველი ჩვენ უკვე გავიცანით, მეორე ახლა უნდა შევისწავლოთ.

III

რას წარმოადგენს ეს მეორე სისტემა? იგი ისე რადიკალურად დაპირისპირებული აღმოჩნდა გაბატონებულ სისტემასთან, მან ისე ერთბაშად დაარღვია საუკუნეებით განმტკიცებული მღუმარება, რომ მისი გამოჩენა ელვის სისწრაფით იქნა შემჩნეული როგორც განათლებული ლიტერატორების, ისე გაუნათლებელი მებატონეების მიერ. მღუმარების დარღვევა შეეხო თვით ჟურნალ „ცისკარსაც“, რომლის ფურცლებზეც პირველად გამოქვეყნდა ეპოქალური მნიშვნელობის ეს ბრწყინვალე ნაწარმოები. ამით „ცისკარმა“ ისეთი მოულოდნელი ნაბიჯი გადადგა, რომ განცვიფრებაში მოიყვანა თავის მტრებთან ერთად გულკეთილი მეგობრებიც. მანამდე მას ერთხელაც არ უთქვამს ასეთი გაბედული სიტყვა, სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ მისი ამხედრება მოლაყბის¹ წერილებს არ გასცდენია და მხოლოდ „სალაყბოს ფურცელით“ განისაზღვრა. მაგრამ თვით საზოგადოება ისე აზიზად ეკიდებოდა სოციალურ საკითხებზე მსჯელობას, იმდენად ინდიფერენტულ განწყობილებას ამჟღავნებდა ამ მხრივ, იმდენად არ სურდა ჩაეხედა ცხოვრების მკაცრ სინამდვილეში, რომ მიხეილ თუმანიშვილსაც არ აპატიო ზომიერად გამოთქმული ლიბერალური აზრები. როგორც ანტონ ფურცელაძე შენიშნავს, მიხეილ თუმანიშვილის „სალაყბოს ფურცელს მაშინ დიდი „აღრეულებაც“ მოუხდენია, ხოლო ზოგიერთი იმდროინდელი პირი მოლაყბეს თურმე „უპირებდნენ... ხიდიდან გადაგდებას“. ერთი სიტყვით, „ცისკარი“ გაურბოდა სოციალურ საკითხებზე მსჯელობას, „ბურანი აპატიისა ეხვია ამ ჟურნალს“ და „ყოველივე გაუბედაობა, წარმოუთქმელობა და მღუმარება „ცისკარისა“ წარმოზდგებოდა ხათრით ანუ უკეთა ესთქვათ მოკრძალებით;—ვის შეეძლო ეთქო, რომ დრო არის იმ საგანს თავი დავანებოთ, — ეს საგანი ხოლოდ უწინ შეჰქვერობდა

¹ მიხეილ თუმანიშვილი.

ხალხსა და ახლა სხვა დროა და სხვა საგანსა საქიროებს ჩენ-
ნი მდგომარეობა“¹. ეტყობა, ყოველივე ეს მიძიმე გავლენას ახდენ-
და საერთოდ ჟურნალის მუშაობაზე, მის ავტორიტეტზე, მის ად-
გილზე ლიტერატურასა და ცხოვრებაში. „რა საკვირველია ამ
გვარს მდგომარეობაში ჟურნალს არ შეეძლო რა: განათლებული
საზოგადოება კბილების ღრქიალით შესცქეროდა „ცისკარსა“ და
იმის რედაქტორს ასე უწყალოს დავარდნილობისათვის; დაწინაუ-
რებულმა საზოგადოებამ, რომელიც მოელოდა თავისის გულის წა-
დილის აღსრულებას ამ ჟურნალისაგან, მოუთმენლად შეაგცია
ზურგი. არც ერთმა ამათგანმა არ იფიქრა, რომ თითონ თავს
ელო მწერლობა, გაეწია შრომა და თუ, ვსთქვათ ზოგიერთა სა-
ზოგადოების უშვერებას ვერ წარმოსთქმინდნენ და ეშინოდათ ამა-
თი, სხვათრივ მაინც არის დაედოთ შრომა ლიტერატურისათვის.
მაგრამ ყველა ბევრს თხოულობდა და საქმის გაკეთება არა ვინ
არ იცისრა... დარჩათ ბურთი და მეიდანის უნიჟო და სიძველის
მქადაგებელს ავტორებსა. „ცისკარი გახდა მსხვერპლი“ „ხანიზ-
დევისა,“ „ლუნატიკისა“, „საქართველოს კეთილმდგომარეებისა“
და სხვა ამ გვართ უნიჟოს და დავარდნილის თხზულებების ავ-
ტორებისა და გარდა ორიოდ ბაქარ ქართლელის, დიმიტრი ყი-
ფიანის ნათარგმნებისა და კიდევ ორიოდ—თუ სამიოდ სხვებისა
არა გამოვიდა—რა ხეირიანი ჩვენს „ცისკარში“ (ისტორიულს სტა-
ტიებს და ზოგიერთა ლექსებს არ ვაგდებთ ანგარიშში). დავარ-
დნილი ხალხი შესცქეროდა ჟურნალს და თავის, წარმომადგენელს
პირებთ ლიტერატურაში და სცემდნენ მეხს ახლად გამოლოვიძებულს
სიმართლეს“².

ეს მეხისცემა ყველაზე მეტად დანიელ ჭონქაძეს უნდა განეცა-
და მიძინებული, მაგრამ დიდი ჭეკა-ჭუხილით გამოლოვიძებული სა-
ზოგადოებისაგან. უნდა განეცადა იმიტომ, რომ ასეთი მკაცრი
სიმართლე ქართულ ლიტერატურაში მანამდე არავის უთქვამს ამ
საზოგადოებისათვის. ლიტერატურული და საზოგადოებრივი აპა-
თიის ვითარებაში, როგორც ანტონ ფურცელაძე წერდა „...უცებ
გამოდგა ასპარეზზედ დ. ჭონქაძე თავის სურამის ციხით... დაპ-
სცა საშინელი ელდა და მოსწყვიტა წელები დავარდნილს ხალხსა
და ძველი აზრების პატრონებსა. ბატონები „ოსმან აღასა“ დარჩ-
ნენ პირ ღიანი; ჯერ დიდს ხანს ვერ მოეგნენ ცნობასა და ბო-
ლოს, როდესაც მოიპოვეს გრძნობა, დახედეს, გადაიღეს, გადმოი-

¹ ქერელი ბეჟა, „სურამის ციხე“, ჟურნ. „ცისკარი“, 1863 წ., № 1, გვ. 111

² იქვე, გვ. 113—114.

დეს ეს თხზულება და როგორც სარკეში, ისე დაინახეს თავისი თავი. „სწორეთ ჩვენა ვართო!“ ჰსთქვეს ყველამ ერთის ხმით, მაგრამ საქვეყნოთ კი არა სტყდებოდნენ, როგორც შეჭხამს ყოველს დამნაშავესა, და იძახდნენ: საშინელი ცილი შეგვწამა, ჩვენ ამის მომქმედნი არა ვართო... სურამის ციხემ... დასცა ზარი და აუშალა ტანში ჟრუანტელი სიძველისა და სიცრუის მქადაგებლებსა, აუმღვრია სისხლი და აასია ესენი დაწინაურებული აზრების პატრონებზე“¹.

ასე დაიწყო ორი სისტემის შეუბრალებელი ბრძოლა და ასევე შეუბრალებელი დევნა „სურამის ციხისა“, მაგრამ დევნა არა თვით ხალხისაგან, არამედ გაბატონებული უმცირესობისაგან. „დაუწყეს უწყალოს პირით ლანძღვა და გინება უბედურს ავტორსა და ემუქრებოდნენ პირველსავე შეხვედრაზედ, ერთი რისამეს ატეხასა... „ოსმანალის“ ბატონებმა ლანძღეს მინამ მოიღალეობდნენ ავტორიცა და რედაქტორიცა; სიძველისა და სიცრუის მქადაგებლებმა ერთპირათ დაამტკიცეს ჰონქაძის უნიჰობა“². მხოლოდ ეს იყო მიზეზი, რომ „სურამის ციხემ“, როგორც მხატვრულმა ნაწარმოებმა, რომელიც ხალხმა თავიდანვე შეიყვარა, თავიდანვე „ვერ შეიძინა ის დიდება და არ შეიმოსა იმ ღირსების გვირგვინითა, როგორც თამარ ბატონიშვილი, როდესაც სურამის ციხე ისე მალლა სდგას ამ თხზულებაზედ თავისის საგნითა და იღეთი, როგორც იალბუზი კვერნაკზედ“³.

მაგრამ თუ ანტონ ფურცელაძემ ჰონქაძის პატარა მოთხრობა სავსებით სამართლიანად დააყენა გრიგოლ რჩეულიშვილის ისტორიულ რომანზე მალლა, ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავდა „სურამის ციხის“ მხატვრული ღირსების დამტკიცებას, ვინაიდან, როგორც ზევით აღენიშნეთ, თავიდანვე გავრცელდა შეხედულება, რომ „სურამის ციხე“ რამდენადაც ძლიერია იდეურად, რამდენადაც მართალია ბატონყმური საშინელების მხილებაში, იმდენად სუსტია, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, იმდენად ვერ ფლობს მხატვრულ ოსტატობას და ამ მხრივ თითქოს არდაზიანის მოთხრობაზე დაბლაც კი დგას. ასე ფიქრობდა თვით ანტონ ფურცელაძე. „როგორათაც ხელოვნებითი თხზულება,—ამბობდა იგი,—დაწვლილებით საგნების ანალიზით, ზოგერთა ალაგებით მეჯღანუაშვილი

¹ ქერელი ბექა, „სურამის ციხე“, ჟურნ. „ცისკარი“, 1863 წ., № 1, გვ. 114—115.

² იქვე, გვ. 115.

³ იქვე.

სჯობს სურამის ციხესა¹. ადვილი გასაგებია, რომ თუ ამ თვალსაზრისს ავითარებდა „სურამის ციხისა“ და მისი ავტორის ისეთი გულწრფელი დამცველი, როგორც ანტონ ფურცელაძე იყო, მაშინ რა უნდა ეთქვათ იმ ადამიანებს, რომლებიც „სურამის ციხის“ გამოჩენას „ციცკრის“ ფურცლებზე ცეცხლითა და მახვილით შეხედნენ.

აი, სწორედ ეს გვაძლევს დაწვრილებით შევხვით ჟონქაძის მოთხრობის ზოგიერთ მხატვრულ მხარეს და მკითხველს დავეხმაროთ, იქონიოს უფრო სწორი წარმოდგენა მისთვის ესოდენ ცნობილ ნაწარმოებზე.

ჯერ ერთი, ჩვენ იძულებული ვართ მხატვრული თვალსაზრისით შევადაროთ ერთმანეთს არდაზიანის მოთხრობა და ჟონქაძის „სურამის ციხე“. ორივე ნაწარმოები, მართალია, რეალისტურია, მაგრამ ორივე განსხვავებულია ერთმანეთისაგან მხატვრული თვისებებით. თუ ფიგურალურ გამოთქმას მოვიშველიებთ, პირველი მოთხრობა ჩვენ მოგვაგონებს ბარში მდორედ მოდუღუნე მდინარეს ფონად. ქცეულს, რომელიც წყნარად მიედინება თავისთვის, არავის არ აგრძნობინებს თავის ძალას, არავის არ აღელვებს, მაგრამ დაგვაფიქრებს, თუ საიდან მოდის იგი, სად მიედინება, ან კიდევ აქვს თუ არა დასასრული? რაც შეეხება მეორეს, სრულიად განსხვავებულია პირველისაგან: ეს არის გაზაფხულის მქუხარე წყალვარდნილებით აზვირთებული მდინარე, მაღალი მთიდან რომ ქუხილით მორბის და ირგვლივ ასამწვანებლად გამზადებულ ტყე-ველს აღვიძებს თავისი ხმაურით, აგრძნობინებს თავის ძალას, ყველას აღელვებს და საბრძოლო განწყობილებაზე მოიყვანს. პირველი ცხოვრების ახსნას ისახავს მიზნად და ამ გზით ცდილობს მის შეცვლას; მეორე მსჯავრის დადებით ცდილობს შესცვალოს ცხოვრება. პირველი ცხოვრების აზრს იკვლევს, მეორე ცხოვრებისათვის ბრძოლას. პირველი ცხოვრების ფილოსოფიას სწავლობს, მეორე ცხოვრებისათვის ბრძოლას. პირველი თავისი ფილოსოფიით ხშირად გვაცინებს ტანჯვასთან ერთად, მეორე მხოლოდ ტანჯვას გვიხატავს და სიცილისათვის ადგილს არ ტოვებს. პირველი თუ კომიკური ელემენტებით სავსე მელოდრამაა, მეორე ტრაგედიაა, ისიც ყოველგვარი კომიკური ელემენტისაგან თავისუფალი.

ასე წარმოგვიდგება ამ ორი ნაწარმოების შედარების სურათი და ამ განსხვავებას ვხედავთ ჩვენ ლავრენტი არდაზიანისა და

¹ „ციცკარი“, იანვრის ნომერი, 1863 წ., გვ. 117—118.

დანიელ კონქაძის თხზულებათა შორის. მხატვრული შთაბეჭდილების
 ძალის მხრივ „სურამის ციხე“, რა თქმა უნდა, უფრო მეტ გავლენას
 ახდენს მკითხველზე, ვიდრე „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანაშვილი“,
 თუმცა ორივე მძაფრი სოციალური ნაწარმოებია, ორივე მძაფრი
 სოციალური დრამაა. არც ერთი მათგანი არ კმაყოფილდება და-
 გვიხატოს რომელიმე ერთი ადამიანის უბედურება; ორივე საზოგადო-
 ლობას გვისურათებს, ორივე საზოგადოებას ეხება. ამ მხრივ
 მათ შორის საერთო ბევრია, მაგრამ უფრო მეტია განსხვავება,
 რამდენადაც, თუ პირველი საქართველოში სავაქრო კაპიტა-
 ლის განვითარების უფრო მომდევნო პერიოდს იღებს, კერძოდ,
 მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარს, მეორე, მართალია, ბატონ-
 ყმობის მკაცრი სურათების მხრივ ამავე წლებს გვიხატავს,
 მაგრამ ისტორიული ლეგენდის თვალსაზრისით, შესაძლოა ცენ-
 ზურჯული მოსაზრებებითაც, იძულებულია მოქმედება შორეულ
 საუკუნეებში გადაიტანოს და ამგვარად თანამედროვე სინამდვი-
 ლეს შორეული წარსულის იერი მისცეს. როგორც არ უნდა იყოს
 საქმის ვითარება, ჩვენს წინაშე ეს მოთხრობა ძვეს თავისი თანა-
 მედროვეობის მამხილებლად და მთელი მისი სიძლიერეც ამ თვალ-
 საზრისით უნდა შეფასდეს. ჯერ კიდევ ანტონ ფურცელაძემ შე-
 ნიშნა, რომ „ავტორმა გამოიყვანა სცენაზედ ოსმან-ალის ბატონე-
 ბი და ოსმანალები; გაგვაცნა ზედ დახედვით ამათი
 ერთმანერთში მოქმედება, გვიჩვენა ერთის უსამართლოება
 და მეორის მოთმინება და აღელვება; ის შეეხო ამ საგნით ჩვენი
 ცხოვრების უმთავრესს ნაკლულევანებას, ამ საგნით მოსწყვიტა,
 როგორც წინათაცა ვსთქვით, წელი ოსმან ალის ბატონებს და ამ
 საგნით, როგორც თვითონ საგანი და, როგორც პოეტურის
 დრამატიზმურის მხატვრობის შეცულებებისა, სდგას
 უმაღლეს ხარისხზედ. უნდა ვსთქვათ, რომ ამ თხზულებ-
 ბაში დრამატიკული ხასიათი უფროა, ვიდრე ოს-
 მანულის ანუ მოთხრობის ხასიათისაგან. და თვითონ
 სურამის ციხის ავტორში სჩანს რიგიანი ნიჭი დრა-
 მისა, — ამ თხზულებაში სადაც კი შეეხება ავტორი
 დრამულს მოქმედებას, ძალიან კარგათ გვისახავს,
 ამისთვის ეფიქრობთ, რომ ეს თხზულება ავტორს
 რომ დრამათ დაეწერა ბევრით უკეთესი და სრული
 იქნებოდა, ვიდრე ასრე მოთხრობათ დაწერილი...“¹
 ჯერჯერობით თავი რომ დავანებოთ ამ პატარა ამონაწერში

¹ ქველი ბეჟა (ანტონ ფურცელაძე), „სურამის ციხე“. „ცისკარი“, იანვრის
 ნომერი, 1863 წ., გვ. 132—133. ხაზი ყველგან ჩვენია — გ. ჯ.

ანტონ ფურცელაძის მიერ დაყენებულ მრავალ საკითხს, ერთი რამ აქ გარკვევით და ცხადად ჩანს: „სურამის ციხემ“ გამოხატა ბატონებისა და ყმების მდგომარეობა, მათი ურთიერთდამოკიდებულება, ერთის უსამართლობა, მეორის მოთმინება და, ბოლოს, მოთმინებიდან გამოსვლა; ყოველივე ამით დანიელ ჭონქაძემ აღძრა იმდროინდელი ცხოვრების „უმთავრესი ნაკლულევანების“ საკითხი, რითაც მახვილი ჩასცა ბატონებსა და ბატონყმობას. ეს იგრძნო იმდროინდელმა საზოგადოებამ „სურამის ციხეში“, და ცხადია, ავტორსაც ამ თვალთ შეხედა, მით უფრო, რომ ეს ნაწარმოები, როგორც ანტონ ფურცელაძე შენიშნავს, პოეტური, დრამატულ-მხატვრული თვალსაზრისით „უმალღეს ხარისხზედ“ იდგა, და ბუნებრივია, ფართოდ იზიდავდა მკითხველ მასას.

მეორეს მხრივ, ანტონ ფურცელაძემ მართალია სავესებით სამართლიანად დაინახა „სურამის ციხეში“ ავტორის „რიგიანი ნიკი დრამისა“, „დრამატიკული ხასიათი“, „დრამული მოქმედების“ ძალიან კარგი გამოხატვა, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ის ცდებდა, როცა დანიელ ჭონქაძის მოთხრობის სიუჟეტს დრამისთვის უფრო ხელსაყრელად მიიჩნევს, ვიდრე პროზაული ნაწარმოებისათვის, ისიც იმ მოტივით, რომ, თითქოს, რაკი „დრამატიკული ხასიათია“, რაკი „დრამული მოქმედებაა“, მაშასადამე, დრამატულ ნაწარმოებთან უნდა გვეკონდეს საქმე, და არა მოთხრობასთან. ჩვენ პირიქით გვეგონია: ისე, როგორც დრამა, მხატვრული პროზაც მით უფრო უკეთესია, რაც უფრო ძლიერია „დრამატიზმითა“ და „მოქმედებით“.

დანიელ ჭონქაძის. როგორც ხელოვანის მხატვრული ღირსებაც სწორედ ის არის, რომ ხასიათს წარმოგვიდგენს მოქმედებაში და არა შიშველი აღწერის გზით. მთელი მისი მოთხრობა — მოთხრობა კი არ არის, სიუჟეტის გაშლაა მოქმედებაში. მოქმედება და მოქმედება განსაზღვრავს მის მხატვრულ არსენალს და რაფერს ის არტოვებს ამ მოქმედების გარეშე. მოთხრობის პროლოგიც კი მოქმედებით იწყება: ახალგაზრდები ზაფხულის სიცხეში ქალაქგარეთ გადიან დასასვენებლად, დროს ატარებენ და თავს ირთობენ სხვადასხვა ამბების რიგრიგობითი მოყოლით. შემდეგ იწყება თვით მოთხრობა. ერთი ახალგაზრდა ვინმე ნიკო დაიწყებს ღურმიშხანისა და ვარღუას სიყვარულის მოთხრობას, მაგრამ კაცმა რომ თქვას, ეს ნამდვილად მოთხრობა კი არ არის, მოთხრობის დაწყებაა მოქმედებით. სურათის ნათლად წარმოდგენის მიზნით გავიხსენოთ „სურამის ციხის“ დასაწყისი, როცა ნიკო იწყებს ამბის მოყოლას. და მერე როგორ იწყებს?

„— აი ის სახლები მუხრანბატონიანთი არის, ხედავთ?—და გაიშვირა ხელი მუხრანბატონიანთ სახლებისაკენ.

— დიახ, დიახ, გახლავთ, — უპასუხეს ყმაწვილებმა.

— ეხლა ის სახლები დაქცეულები არიან“... ამბობს ნიკო და სულ რამდენიმე წინადადებით აღწერს მუხრანბატონიანთ სახლების დაქცევას. მაგრამ ამ აღწერას ის იწყებს მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მოქმედება დამთავრდა. თითქოს აღწერა თან უნდა მიჰყვებოდეს მოქმედებას, როგორც ჩართული წინადადება ძირითად აზრს. ამ აღწერიდან კი ჩვენ მხოლოდ იმას ვგებულობთ, რომ, მართალია, პატრონები ყურს აღარ უგდებენ მუხრანბატონიანთ სახლებს, გული აუტრუფდათ მათზე, მაგრამ თავისი დრო ამ სახლებსაც ჰქონიათ. „ერთხელ ეგენიც იყვნენ პირველი სახლები ჩვენ ქალაქში და ყოველი ქალაქში ჩამომსვლელი უთუოდ ნახამდა ამ სახლებსაც სხვათაშორის“. მაგრამ მართო ეს სახლები როდი იყო ლამაზი. ამ სახლებს ჰყოლია ისეთი „ტანოვანი, ლამაზი, ზრდილი და ჩაცმული მოსამსახურეები“, რომ თურმე ხელმწიფესაც კი შეეშურებია. „ამ მსახურთაგანი იყო ვინმე ღურმიშხან“ და ქალი გულისვარდი—ორივე ლამაზი და მოხდენილი ახალგაზრდა. „იმათ შეუყვარდათ ერთმანეთი ისე, როგორც აღმოსავლეთში მცხოვრებთ შეუძლიანთ სიყვარული“,—გვეუბნება ნიკო, თუმცა იქვე შენიშენას აკეთებს: „მაგრამ, უკაცრავად, შეუყვარდა მხოლოდ გულისვარდს, ღურმიშხანს რომც არ ყვარებოდა, შევიტყობთ შემდგომ“. კიდევ რამდენიმე წინადადება და აღწერა თავდება, უკვე იწყება მოქმედება, ცნობილი დიალოგი ღურმიშხანისა ვარდოსთან, როცა ვაჟი უყვება ქალს თავის მწუხარე თავგადასავალს.

IV.

ეს თავგადასავალი ღურმიშხანისა, ისევე, როგორც ვარდოსი, კარგად იცის მკითხველმა და ჩვენ არავითარი განზრახვა არა გვაქვს მოვეყვით მოთხრობის მთელი შინაარსი. მაგრამ იმ მხატვრული ძალის შესაცნობად, რითაც „სურამის ციხე“ გამოირჩევა, ჩვენ იძულებული ვიქნებით გზადაგზა შევჩაჩროთ ყურადღება ღურმიშხანისა და გულისვარდის საკმაოდ ცნობილ თავგადასავლებზე.

აქ ზედმეტი არ იქნება მივეუთითოთ დანიელ ჰონჯაძის, როგორც მხატვრის, ერთ მეტად მნიშვნელოვან თვისებაზე: მართალია, თავისი გმირების თავგადასავალს ავტორი ძალიან მოკლედ

გადმოგვეცემს, პირდაპირ რამდენიმე სიტყვით, მაშინ როცა სხვა მწერალი ალბათ თვითთული მათგანის ცხოვრებას ცალკე წიგნს მოანდომებდა, მაგრამ, მიუხედავად ამ სიმოკლისა, დანიელ ჭონქაძის თვითთული გმირი ჩვენს წინაშე მთელი თავისი ცხოვრებით, მთელი თავისი არსებით დგას და ისე სრულად წარმოგვიდგება ხოლმე მათი ტანჯული სახეები, როგორც ანტიკურ ტრაგედიებში ბედისწერით დაღუპული ადამიანები. იქ, ანტიკურ ტრაგედიაში, ყველაფერი სცენაზე არა ჩანს, მაგრამ მაყურებელი მაინც ყველაფერს ხედავს და გრძნობს, თუ რა საზარელი ტრაგედია ხდება საღლაც სცენის იქით, კულისების იქითაც; „სურამის ციხეშიც“ რაღაც ამის მსგავსია: მართალია, აქ, განსხვავებით ანტიკური დრამისა, ბევრი რამ სცენაზე ხდება, მაგრამ მსგავსად ანტიკურისა, ბევრი რამ სცენისა და კულისების იქითაც ხდება, თუმცა მაინც ვგრძნობთ საშინელ ამბებს, რომლებიც ჩვენამდე სულ უბრალო ფრაზებითაც კი მთელი ძალით აღწევენ.

ავიღოთ გულისხვარდის ცხოვრების თავგადასავალი და უფრო ახლოს გავეცნოთ მას.

როგორც მოთხრობა გადმოგვეცემს, გულისხვარდი იყო „საყვარელი გოგო მუხრანბატონის მეუღლის“. მისი სილამაზის წარმოსადგენად ავტორს გამოყენებული აქვს შედარება: „ალვის ხესავით ტანი, შავი გიშრისავით თვალები, ბროლის შუშა თითები...“ ასეთია გულისხვარდი. ასეთია მისი გარეგნული პორტრეტი. მეტი ჩვენ არაფერი ვიცით გულისხვარდის სილამაზის შესახებ. მაგრამ მარტოოდენ გარეგნული მხარე როდი განსაზღვრავს ადამიანის სილამაზეს საერთოდ. ფარშევანგს ძალიან ლამაზი ფრთები აქვს, მნახველს ხიბლავს თავისი გარეგნული მორთულობით და ფერების ლამაზი შეხამებით, მაგრამ, როგორც კი მის საოცრად უსიამოვნო ხმას გავიგონებთ. მთელი შთაბეჭდილება იკარგება და მზადა ვართ განვშორდეთ იქაურობას. გულისხვარდის გარეგნულ სილამაზესაც იმდენი ფასი არ ექნებოდა, თუ იგი თავის შესაფერ მალალ სულიერ თვისებებს მისსავე შინაგან არსებაში ვერ ნახავდა. ჰქონდა თუ არა ეს თვისებები გულისხვარდს? უეჭველად ჰქონდა. საიდან ჩანს, რომ ის, როგორც ადამიანი, შემკობილი იყო მალალი სულიერი თვისებებით? ეს, პირველყოვლისა, ჩანს მთელი მისი დამოკიდებულებით ღურმიშხანისადმი, მისი უანგარო, თავდადებული სიყვარულით და იმ ახალგაზრდული სისპეტაკით, რომელიც გულისხვარდს ახასიათებს. ის იმდენად უანგაროდ არის შეყვარებული, რომ არავითარ ანგარიშს არ სცნობს, არც კი აქცევს ყურადღებას. მას უყვარს

და ამ სიყვარულში აქსოვს მთელ თავის არსებას. ის მზად არის უდიდესი მსხვერპლი გაიღოს და არავითარ დაბრკოლებას ანგარიშს არ უწევს. ის სიყვარულს უცქერის ბავშვური გულუბრყვილობით, ბავშვური სინაზით და გამორიცხული აქვს ბოროტების ნასახიცი კი. მისთვის სიყვარულში არც არსებობს რაიმე ბოროტება და ვერც წარმოუდგენია, თუ ამ მაღალ გრძნობას ბოროტებისა და ბიწიერების ხელი მისწვდება. სიყვარულს ის უცქერის, როგორც სისპეტაკეს, ხოლო სადაც სისპეტაკეა, იქ რა უნდა ბიწიერებას. სიყვარული მისთვის კეთილშობილებაა და სადაც ეს გრძნობა გამეფებულია, იქ რა უნდა ბოროტებას. სიყვარული მისთვის ბედნიერებაა და სადაც ბედნიერება უნდა მოვიდეს, იქ რა ადგილი აქვს უბედურებას, თუნდაც ღალატით გამოწვეულს. გულისვარდი ფიქრობს ბედნიერებაზე, მაგრამ არა ეგოისტურად. მისთვის ეს ბედნიერება ორმხრივია; სიყვარულსაც ის ამ თვალთ უცქერის და ამიტომ არის, რომ გამოთხოვების დროს მთელი თავისი არსებით ღურმიშხანთანაა, მასზე ფიქრობს, მის მომავალ დღეებზე ოცნებობს, ფიქრობს ღურმიშხანზე და ეუბნება მას: „... საწყალო ჩემო ღურმიშხან! ვინ მოგივლის უჩემოთ, ვინ გაგირეცხს, ვინ დაგიკერებს, და ან ავით რომ გახდე, ვინ მოგივლის...“. ასე ეუბნება გულისვარდი ღურმიშხანს, ეუბნება და ამ სიტყვებში მთელი მისი უბიწო სიყვარულია ჩაქსოვილი, სიყვარული, როგორც კი შეუძლიათ სულით ხორცამდე პატიოსან, მაგრამ ასევე სულით ხორცამდე ნებისყოფის ადამიანებს. შესაძლოა მწარეა მათი ხვედრი, ათასგვარ ქარიშხალთან და ათასგვარ უბედურებასთან არის გადაჯაჭვული, მაგრამ სხვა გზა მათ არ გააჩნიათ და არც ეძებენ სხვა გამოსაყვას. პატიოსნება მათ უკარნახებს ერთგულებას, ნებისყოფა კი მოითხოვს ერთგულების ბოლომდე შენარჩუნებას. ბოლომდე უნდა გაუძლო განსაცდელს! და ისინიც წლების მანძილზე ებრძვიან თავიანთ ხვედრს, რომ გადალახონ სიძნელენი. მხოლოდ ერთ რამეს შეუძლია დაარღვიოს მათი გმირული სულის წონასწორობა — ეს არის ანგარება, პირობის დარღვევა, სულმოკლეობა, რომელიც ღალატად იქცევა. სწორედ ასე მოექცა ღურმიშხანი გულისვარდს. მან დაარღვია სიყვარულით დადაფნული პირობა, ანგარებამ და სულმოკლეობამ ღალატამდე მიიყვანა და კიდევაც დალუბა. თუ გულისვარდის ტიპის ადამიანებს შეუძლიათ უანგარო სიყვარული, თუ ისინი მზად არიან ყველაფერი გააკეთონ სატრფოსათვის, სამაგიეროდ, მათ ისიც შეუძლიათ, რომ უნაზესი გრძნობა მედეას მრისხანებით შესცვალონ და უღმობლად იძიონ შური. გულისვარდიც ამ გზას დაადგა.

მაგრამ იმ წუთებში, როცა ის ღურმიშხანს ეთხოვებოდა, როცა მან გამომშვიდობებისას მხოლოდ ერთხელ აკოცა შუბლზე მისთვის ასე საყვარელ ადამიანს, ის შურისძიებასა და ლალატზე როდი ფიქრობდა; მომავალს იმედინად შეჰყურებდა, გზას ულოცავდა ღურმიშხანს, და მთელ თავის ცხოვრებას მას მიანდობდა. აკი ავტორნიაც შესანიშნავად დაიჭირა ეს მომენტი. მისი სიტყვები — „აკოცე, ტკბილათ აკოცე, საწყალო გულისვარლო, განაგრძე, ეგ არის უკანასკნელი შენი ბედნიერების საათი, ამის შემდეგ შენი პირიღგან აღარ ამოვა სიტყვა სიყვარულისაო“, — წინასწარ გვანიშნებს იმ საშინელ უბედურებას, რომელიც თან უნდა მოჰყვეს ლალატს. „ახ, რა ბედნიერი იქნებოდი, რო ეხლა მომკვდარიყავ, ვარდო, მიტყეების სიტყვა ბაგეზე, უმანკო სიყვარული გულში, ვით უმანკო ყმაწვილის ძილი, მშვიდი იქნებოდა შენი სიკვდილი და ბევრნი ჩამოაგდებდნენ დანანის ცრემლს შენს საფლავზე, მაგრამ მერმე?.. მაგრამ რათ, რათ უნდა წავიბრძინოთ წინ“, — გვეუბნება ავტორი, და მოდი ნურც ჩვენ წავიბრძინოთ წინ, რათა კვალდაკვალ მივყვით თვითეული მათგანის სულიერ განვითარებას.

მთელი სამი წლის მანძილზე ღურმიშხანი წერილს წერილზე უგზავნიდა გულისვარდს, ისე. როგორც შეჰტერის ერთგულ ადამიანს. ამ წერილებში ის იტყობინებოდა „თავის ჩქარა მოსვლას“, თუმცა ამ სიჩქარეს ბოლო აღარ ჰქონდა. მთელი სამი წელიწადი გრძელდებოდა ეს ისტორია. „ბევრმა წყალმა ჩაიარა ამ სამ წელიწადში, ბევრი ცვლილება მოხდა ქვეყანაზე, არ შეიცვალა მხოლოდ გული ვარდოსი. იქ ისევ ისე ენთო წმინდა სიყვარული ღურმიშხანისა, როგორც პირველ დღეს მათის გაცნობებისას. ვარდომ შეინახა წმინდა თავისი სიყვარული“... ბევრი ახალგაზრდა ცდილობდა მის ცოლად შერთვას, მათ შორის ბევრნი იყვნენ „ქარგნი კაცნი“, მაგრამ გულისვარდის გული არავენსათვის არ იღებოდა, ის მხოლოდ ღურმიშხანის მოსვლას ელოდებოდა.

ადვილი წარმოსადგენია, რას განიცდიდა ახალგაზრდა ქალის გული ამ ხნის განმავლობაში. მის არსებას ღურმიშხანისადმი სიყვარულის მხრივ არავეთარო ცვლილება არ განუცდია; ეს სიყვარული კვლავ უმწიკვლოდ ენთო მის სულში, კვლავ პირვანდელი ძალით ელოდებოდა ღურმიშხანის დაბრუნებას. ვერავინ შესძლო ვარდოს გულში ადგილის პოვნა; ვერაფრით ვერ წაართვეს მის გულს ღურმიშხანის სიყვარული. გულისვარდი ისე მტკიცე აღმოჩნდა თავისი გრძნობის მიმართ, როგორც უშიშარი რაინდი უდიდეს განსაცდელში. ასეთ ადამიანს, ცხადია, სიმტკიცე უნდა შერჩენოდა და კიდევაც შერჩა, როცა დიდი სულიერი ბრძოლისა

და ტანჯვის შემდეგ მეორე გზას დაადგა: გულისვარდი ვერაგობაშიც ისეთი მტკიცე აღმოჩნდა, როგორც სიყვარულში.

სრულიად სხვა ხასიათს ამჟღავნებს ღურმიშხანი. მისთვის სიყვარული დიდ ვნებათა ღელვას კი არ ნიშნავს, არამედ, ჩვეულებრივ მოვლენას და სწორედ ამიტომ იყო, რომ ღურმიშხანმა „მეორე წელიწადის შემდგომ ტფილისს წასვლისა დიდის ამბით დაიწერა ჯვარი სურამში და შევიდა ზედსიძედ“. თუ გავიხსენებთ, რომ ის სამი წლის მანძილზე გულისვარდს „ჩქარა მოსვლას“ ჰპირდებოდა, მაშინ ნათელი გახდება ღურმიშხანის მერყევი ხასიათი— უკანასკნელი ერთი წლის განმავლობაში მისი წერილები ცრუ დაპირებანი იყო და სიმართლე მხოლოდ მაშინ მოიწერა, როცა შვილი შეეძინა. ვარდოს უბრალო ექვიც არ შეჰპარვია ღურმიშხანის ღალატში. როცა ამ საგანზე სიტყვა ჩამოუგდეს, მან ორგულობა კი არ წარმოიდგინა, პირიქით, ეგონა, რომ ღურმიშხანი „ან ტყვეთ ჩავარდნილიყო და ან მომკვდარიყო“. მაშინ კი, როცა თავისი ყურით მოისმინა ღურმიშხანის წერილიდან ვაქრული სიტყვები — „მეც ხათრი ველარ გავუტეხე“, „იმ კაცის ქალზე ჯვარი დავიწერე და ზედსიძედ შევედი“, „ჩემ მაგიერ ვარდოს უთხარი, რო კარგი კაცი ითხოვოს და რაც უნდა, ჩემგან მოითხოვოსო“, —თითქოს სიყვარულის გრძნობა ფულით იყიდებოდეს, — „იმ საათს მგზობი რო დასცემიყო, ისე არ შეკრთებოდა ვარდო, როგორც შეკრთა ამ წიგნის წაკითხვის შემდეგ... თვალები დაუბნელდა, ველარ დაინახა რა და მიეშო ტახტზე. მარჯვენა ხელზე დანდობილი, თავი ჩამოკიდებული, საშინელი ყვითელი ვარდო გვანდა წუხილის სტატუას და იყო ქეშმარიტად მშვენიერი“...

ეს სურათი ავტორის მიერ ძალიან კარგად არის დახატული და ასევე ძალიან კარგად გადმოგვცემს იმ დიდ სულიერ ღელვას, რომელიც გულისვარდს უნდა განეცადა ღურმიშხანის წერილის მოსმენის შემდეგ. მან ყველაფერი დაუჯერა ღურმიშხანს და ყველაფერში მოტყუებული დარჩა. მაგრამ გულისვარდს არც შეეძლო არ დაეჯერებინა ღურმიშხანისათვის, ვინაიდან ეს უკანასკნელი თავის სატრფოს ისე ექცეოდა, როგორც გამოცდილი კაცი, თანაც ბევრ მართალსა და ბევრ ქეშმარიტ აზრსაც აგონებდა ახალგაზრდა ქალს. აიღეთ ღურმიშხანისა და გულისვარდის ერთ-ერთი დიალოგი: — „სანამ ჩვენ ბატონის ყმანი ვართ, ჩვენში ბედნიერება არ შეიძლება“, — ეუბნება ღურმიშხანი ვარდოს, ეუბნება და აქ ღურმიშხანი სავსებით მართალია. აბა რა ბედნიერებაზე შეიძლება ფიქრი ყმობის პირობებში? ყმობა სწორედ იმიტომ არის უბედურება, რომ ის ნიშნავს სხვის საკუთრებად ყოფნას, უბრალო

ნივთად გადაქცევას სხვისთვის, ამ შემთხვევაში ბატონისათვის, რომელსაც უფლება მინიჭებია როგორც მოეპრიანება, ისე მოექცეს თავის ყმას: სცემოს და პასუხი არ აგოს, მოჰკლას და სამართალში არ წავიდეს, უსულო საგანივით გაჰყიდოს და სინიდისის ქენჯნამ ერთის წუთითაც არ შეაწუხოს, დღე და ღამ პირუტყვივით ამუშაოს, წარმოუდგენლად გაყვლიფოს და ლუქმაპურიც წაართვას, მაშასადამე, მოექცეს ისე, როგორც მონას. ასეთ მძიმე პირობებში, ცხადია, ადამიანი, რომელიც ყმად ქცეულა, ბედნიერებაზე ნაკლებ იმედს დაამყარებდა, რაც ასე კარგად შეუგნია დურმიშხანს. ის მართალია, როცა ამბობს: „სანამ ჩვენ ჩვენი იმდენი არ გვექნება საცხოვრებელი, რო სხვის თავდაუკერელად ვიცხოვროთ, მანამ ჩვენი განთავისუფლება განთავისუფლება არ არისო“. ეს „თავდაუკერელი ცხოვრება“ მართლაც ცხოვრების მთელი ფილოსოფია იყო, რომელსაც ასე ღრნად ჩასწვდა დურმიშხანის გამოუხიზლებელი გონება. მან შეიგნო, რომ ადამიანი, ვიდრე ყმის მდგომარეობაშია, ბედნიერებას ვერ იხილავს; ვიდრე ყმას იმდენი საცხოვრებელი არ ექნება, რომ სხვის თავდაუკერელად იცხოვროს, ის გათავისუფლებას ვერ ჩათვლის ნამდვილ გათავისუფლებად, ვინაიდან თავისუფლება, მართალია, უდიდესი სიკეთეა, მაგრამ მართლ-ოდენ თავისუფლებასაც კი, ამ უდიდეს ღირსებას ადამიანის სიცოცხლისას, არ შეუძლია სრული ბედნიერების მონიჭება, თუ თავისუფლება გარანტირებული არ არის საარსებო პირობებით. ეს იცის დურმიშხანმა და ამიტომ ის ხელცარიელ გათავისუფლებას არ თვლის ნამდვილ გათავისუფლებად. არც შეეძლო ჩაეთვალა, რაკი მისი გონება მიხვდა, რომ საარსებო პირობების უქონლად ადამიანს არ შეუძლია თავისუფლების სიტკბო შეიჯრინოს. და განა ყმების გათავისუფლება გასული საუკუნის 60-იან წლებში სწორედ იმიტომ არ ჩათვალა ჩერნიშევსკიმ ფიქტიურად, რომ ყმებს გათავისუფლებაში სასყიდელი მოსთხოვეს, არსებითად უმიწაწყლოდ დატოვეს და ამით ისევე ყმობა განუშზადეს? განა ანტიტომ არ უწოდა რაზნოჩინელების მებრძოლმა ბელადმა საგლებო რეფორმას სისაძაგლე?

დურმიშხანმა იცის თავისუფლების მატერიალური გარანტირების ფასი და გზასაც ეძებს მის მისალწევად. ამ გზის ძებნაში ის არაფერს ერიდება, არც ვერაგობას, ცბიერებას, არც ლალატს, ოღონდ თავის საწადელს მიაღწიოს. ამ მიზნით ის ყველაფერს იყენებს, დიდხანს ფიქრობს ამ საგანზე. კარგი სტრატეგივით გეგმებსაც აწყობს და გამარჯვენისათვის ბრძოლაში ხიდად იყენებს გულისვარდს, რომელსაც მოხერხებულად შერჩეულ დროს

გადაუშლის თავის ზრახვებს. „უთხარი შენს ქალბატონს,—ეუბნება ღურმიშხანი გულისვარდს,—რო, თუ შენი ბედნიერება უნდა და გწყალობს, მე გამანთავისუფლოს, უთხარი, რო უიმისოთ ჯვარს არ იწერსთქო“.

ამ სიტყვების მოსმენის შემდეგ გულისვარდმა გადასწყვიტა შეესრულებინა თავისი სატრფოს თხოვნა. ვარდომ მართლაც თხოვა ქალბატონს დახმარება და ღურმიშხანიც გაათავისუფლეს. მაგრამ თქვენ გგონიათ ღურმიშხანმა თავისი სიტყვა შეასრულა? არა, ყმობიდან განთავისუფლებული ღურმიშხანი მაინც არ ასრულებს თავის პირობას, ჯვარს არ იწერს ვარდოზე და მისგან განუწყვეტლივ მოთმინებას მოითხოვს. რაკი ამ მოთმინებას დასასრული არ უჩანს, გულისვარდი გაკვირვებით ეკითხება ღურმიშხანს: „—ახლა რაღა მიზეზი იპოვე, ჩემო ბრძენო? — მოითმინე და მოითმინე, ხან რას მოიგონებს და ხან რასა!“ სხვანაირად ვერც მოიქცეოდა გულისვარდი. ის მთელი არსებით მიენდო ამ კაცს, ყველაფერი სურს მას შესწიროს, მას მოახმაროს, მხოლოდ ბედნიერებას მოესწიროს ღურმიშხანთან ერთად. შესაძლოა ის ჩქარობს, მაგრამ ისე, როგორც ბედნიერებას დაწაფებული ახალგაზრდა ადამიანი, რომელსაც ეშინია—ნაპოვნი ნივთი არაფერ წაართვას. და რა პასუხს აძლევს ღურმიშხანი გულისვარდს? „დროება ითხოვს მოთმინებას,—უპასუხებს ღურმიშხანი,—მემრე ჩვენი ბედნიერება უფრო საფუძვლიანი იქნება“.

ამ „საფუძვლიანი ბედნიერების“ მოსმენისას შესაძლოა გულისვარდს თავის არსებაში სადღაც ეგრძნო უსიამოვნება ღურმიშხანის განუწყვეტელი თავშეკავებით, ახალი და ახალი წინადადებით, მაგრამ მის გონებას ერთხელაც არ გაუფიქრებია უბედურება. ის მხოლოდ შემდეგი სიტყვებით მიმართავს ღურმიშხანს: „—რა, რა. ახლა რაღა მოიგონე, მითხარი ჩქარა“. და ღურმიშხანიც, გამოცდილი ფსიქოლოგიით, ნელ-ნელა ახდენს ზეგაველენას გულისვარდის გრძნობებზე. „—ვარდოჯან, ნუ ჯავრობ,—ეუბნება ღურმიშხანი,—მშვიდობიანათ დამიგდე ყური, შენ თითონ გამამართლებ“. გულისვარდიც ყურს უგდებს ღურმიშხანს, რომელსაც განზრახული აქვს მთლიანად გაეცალოს იქაურობას და გზას ეწიოს ბედის საპოვნელად.

—შენ დარჩი ქალბატონთან,—ეუბნება ღურმიშხანი გულისვარდს,—მე კი „წავალ, ვიშოვნი ფულს, გავმდიდრდები“ და ისე მოვალ შენთან. ოჰ! რა ტკბილად გაკოცებ მაშინ, ჩემო სიცოცხლე!—დაუქირა თავი და აკოცა ტკბილათ თვალებში“.

შეუძლებელი იყო ამ სიტყვებს გავლენა არ მოეხდინათ ახალ-

გაზრდა ქალზე, მით უფრო, რომ ღურმიშხანი მოქმედებს, როგორც დაკვირვებული და გამოცდილი მებრძოლი, რომელსაც კარგად ეხერხება ითამაშოს ადამიანის გულწრფელ გრძობებზე. ვერ ვიტყვით, რომ ღურმიშხანს ამ დროს ღალატი ჰქონდეს განზრახული, ვერც იმას, რომ იგი ფიქრობდეს არასოდეს აღარ დაბრუნდეს უკან, მაგრამ ერთი რამ კი ჩვენთვის ცხადია: მას ისე გატაცებით, ისე უანგაროდ და ისე თავდადებით არ უყვარს გულისვარდი, როგორც ამ უკანასკნელს თვით ღურმიშხანი. სწორი იქნება თუ ვიტყვით, რომ ღურმიშხანი არ არის დაბადებული ასეთი სიყვარულისათვის და მას არც შეუძლია ისე უყვარდეს, როგორც გულისვარდს. ეს ორი ხასიათი ერთმანეთისაგან ძალიან განსხვავებულია სიყვარულის გრძობის მხრივაც, თუმცა, როგორც ავტორი შენიშნავს, მათ ისე შეყვარებიან ერთმანეთი (ყოველშემთხვევაში, გარეგნულად ასე სჩანდა), როგორც აღმოსავლეთში მცხოვრებთ შეუძლიანთ სიყვარული. „დიახ, შეუყვარდათ ერთმანეთი ისე, როგორც აღმოსავლეთში მცხოვრებთ შეუძლიანთ სიყვარული. მაგრამ... შეუყვარდა მხოლოდ გულისვარდს... საწყალი გულისვარდი სულით და გულით მიეცა თავის სიყვარულსა. იმისთვის, გარეშე თვისის სიყვარულისა, აღარ იყო ცხოვრება“.

მაგრამ აქ გასარკვევია ერთი საკითხი: თუ გულისვარდსა და ღურმიშხანს ასე გატაცებით უყვარდათ ერთმანეთი, როგორც ეს გარეგნულად ჩანდა (გულისვარდს ნამდვილად, ხოლო ღურმიშხანს კი არა), მაშინ, ცხადია, ღურმიშხანი არაგულწრფელად იქცეოდა, თავს განგებ აჩვენებდა ქალს შეყვარებულად, მაშასადამე, ატყუებდა მას. ვერ ვიტყვით, რომ ისეთი ლამაზი არსება, როგორიც გულისვარდი იყო, ღურმიშხანს არ მოსწონდა ან არ უნდოდა ცოლად შეერთო. არა, ლაპარაკია ისეთ სიყვარულზე, როგორიც გულისვარდს ახასიათებს, და არა მოწონებაზე, ან კიდევ ცოლად შერთვაზე. მოთხრობაშიც საკმაოდ გარკვევით არის მითითებული, თუ როგორ უყვარდა ღურმიშხანს გულისვარდი და როგორი იყო ამ უკანასკნელის სიყვარული. „საწყალი ქალი რას მოიგონებდა, რო იმის ღურმიშხანს იმ დროს, როდესაც ის ელაპარაკებოდა თავის სიყვარულს, გულში სულ არა ჰქონდა სიყვარული და ეძებდა შემთხვევას, მოხერხებით ეთქო იმისთვის თავისი გულის პასუხი“.

ასე ლაპარაკობს ავტორი და ჩვენც არავითარი უფლება არა გვაქვს ეკვი შევიტანოთ მის სიტყვებში. ღურმიშხანს არ უყვარდა გულისვარდი, მაგრამ არ უყვარდა მხოლოდ იმ მიზეზის გამო, რომ მისი არსება ასეთი უანგარო სიყვარულისათვის არ იყო შექ-

მნილი. ეტყობა გულისვარდში მან თავისი ერთგული თანამგრძნობელისა და მიზნის მისაღწევად საიმედო გზის გააკვლევინა დაინახა. ხოლო თუ რაიმე იზიდავდა გულისვარდისაკენ, ისევე და ისევე თავისი მომავალი ცხოვრების ინტერესი, პირადი ბედნიერების შექმნა და მეტი არაფერი. ეს ანგარება ედო საფუძვლად მის დამოკიდებულებას გულისვარდისადმი და სწორედ ამ ანგარებამ განსაზღვრა მთელი მისი შემდგომი ცხოვრება. ვიმეორებთ. ღურმიშხანს გულისვარდი არ უყვარდა მხოლოდ იმ მიზეზის გამო, რომ იგი სიყვარულისათვის არც იყო დაბადებული და საამისოდ არც ეცალა. ადამიანი, რომელმაც ყმობის ყველა საშინელება განვლო, ადამიანი რომელმაც ცხოვრების დამცინავ მორევეში შხამისა და გესლის მეტი ვერაფერი ნახა, ადამიანი, რომელიც მამის მხრივ ბატონთა კლასს ეკუთვნოდა, მაგრამ ბატონყმობის კანონმა ყმად აქცია, წაართვა დედაც და წაართვა სიბრალულის გრძობაც, ცხადია, ისეთ სიყვარულს ვერ გამოიჩინდა, როგორსაც, ვთქვათ გულისვარდი ამჟღავნებს, ვინაიდან ამ უკანასკნელს წარსულთან თითქმის არავითარი დამოკიდებულება არა აქვს, არც კი იგონებს მას, მაშინ, როცა ღურმიშხანის არსებაში წარსულის მოგონება ერთნატივალისმომგვრელია. გულისვარდი არასოდეს არაფერს ამბობს თავის წარსულზე. ღურმიშხანი კი ყოველთვის იგონებს წარსულს. იგონებს მწარედ, და ეს მოგონება მისთვის ის ძალაა, რომელიც აიძულებს ცხოვრებას უფრო ფართოდ გაღებული თვალეებით შეხედოს და ეძიოს გზები პირადი ბედნიერების მისაღწევად. ეს განსხვავება ამ ორ ადამიანს შორის, უთუოდ ჰქმნის განსხვავებას სიყვარულის გაგებისა და განცდის მხრივაც, უთუოდ აყენებს მათ ცხოვრების სხვადასხვა მხარეს და უთუოდ ხელს უწყობს მათ შორის დიდი კონფლიქტის წარმოშობას.

მართლაც-და ვინ იყო ღურმიშხანი? ცხოვრების როგორი გზა განვლო მან, ვიდრე გულისვარდს შეხვდებოდა?

ღურმიშხანი თვითონვე მოუთხრობს გულისვარდს თავის წარსულს, თვითონვე უყვება თავის ოდისეას და ჩვენც აქედან ვგებულობთ, რომ იგი იყო მუხრანბატონის მსახურთაგანი, „ძალიან ყოჩალი და ლამაზი ყმაწვილი კაცი, მუხრანბატონის ნაზირი“.

ამ მოკლე დახასიათებაში თითქმის მთელი ღურმიშხანი ჩანს, მაგრამ ჯერ კიდევ არ არის მოცემული მისი წარსული. რომ ის ყოჩალია, მოხერხებულიც, ეს ჩვენ წინათაც შეგვეძლო გვენახა გულისვარდთან მისი დამოკიდებულებით; ის ყმას არა ჰგავს და უფრო განსხვავდება ყმის მონური მდგომარეობისაგან. რომ ის ლამაზია, ესეც ეპეს არ იწვევს, რაკი ლამაზ გულისვარდს ასე

უნაგაროდ შეჰყვარებია. მთავარი ის არის, ღურმიშხანი თუ როგორ აღმოჩნდა მუხრანბატონის სახლში. „მე ვარ იმერელი, — ამბობს ღურმიშხანი, — წერეთლიანთ ყმა, ეგრე, როგორც შენ, იმისთანა გოგოს საყვარელი დედისერთა შვილი“.

ასე იწყებს ღურმიშხანი თავისი წარსული ცხოვრების ისტორიას და ჩვენს წინაშე გადაშლის ბატონყმობის იმ შემადარწუნებელ სურათებს, რომლებიც ესოდენ დამახასიათებელია ამ ბარბაროსული სოციალური ინსტიტუტისათვის. მისი ცხოვრების გადმოცემაში არაფერია ისეთი, რაც განსაკუთრებული იყოს: ბატონყმობის დროს ვინ მოსთვლის რამდენი ღურმიშხანის ტრაგედია დატრიალებულა, რამდენი ადამიანის გული დაჟღეფილა და გაუხარებლად მომკვდარა. მის მოთხრობაში არაფერია ისეთი, რაც დაუჯერებელი იყოს: ყველაფერი ის, რასაც ღურმიშხანი ჰყვება, ბატონყმური სინაჰდვილის მკაცრი სურათებია, რომლებსაც ჩვენ რუსულ ლიტერატურაშიც ვხედავთ. აიღეთ ღურმიშხანის ცხოვრების ისტორია და შეადარეთ რუსული მწერლობის ნიმუშებს. განა რადიშიჩევის „მოგზაურობა პეტერბურგიდან მოსკოვამდე“ ასევე არ გადმოგეცემს მებატონეთა გარყვნილ ცხოვრებასა და ზნედაცემულობას? განა იქაც ჩვენ უაღრესად მკაფიო, ცოცხალი სურათები არა გვაქვს ყმების აუტანელი ცხოვრებისა? განა ახალგაზრდა ბესარიონ ბელინსკის დრამაში — „დიმიტრი კალინინი“ ჩვენ იგივე სურათს არ ვხედავთ? და ვინ არის დიმიტრი? მამით მებატონე, დედით ყმა, რომელიც ბატონყმურმა კანონმა ყმად დატოვა. ან კიდევ აიღეთ გერცენის მოთხრობების გმირები! გაიხსენეთ „ვინ არის დამნაშავე?“, „ქჟური კაჰკაჰი“ და სხვა მოთხრობები. ყველგან ისეთივე მძიმე სურათებია აღწერილი, როგორსაც გულისხვარდს უყვება ღურმიშხანი თავისი მძიმე წარსული ცხოვრებიდან. აქ ისე დაწვრილებით არის გადმოცემული ყველაფერი. რაც ამ საგანს შეეხება, რომ ჩვენ აღარაფერს ვიტყვიოთ და თვით მოთხრობის ტექსტს მივმართავთ.

„ღურმიშხანი იყო ძე... როგორც თვითონ უთხრა ვარდოს. წერეთლიანთ გოგოსი, და იმავე წერეთლის შვილისშვილი. ღურმიშხანის დედა იყო ის უბედური, რომ მოეწონა თვრამეტი წლის წერეთლის ვაჟს და იმის შემდეგ გაჩნდა ღურმიშხანი, თვით სახიერი მსგავსი ცოტათ წერეთლისა. კეთილი ზნითა, ჩაცმული ყოველთვის სუფთათ, ღურმიშხანი იყო საყვარელი თვით დიდი ბატონითგან უკანასკნელ ბიჰამდინ და ვინ მოიგონებდა, რომ ბატონი გამოიმეტებდა იმას გასაცემათ და იმისათვის მეორე დღეს, როდესაც შეიტყეს, რომ მუხრანბატონისათვის მიურთმევიანა, ისე-

შეწუხდენ ყველანი, როგორათაც თავის შვილზე, ანუ ძმაზე. ისტორია არ აჩვენებს რა იყო მიზეზი ღურმიშხანის ისე ადვილათ გამეტებისა ბატონისგან, იმიტომ რო, როგორც ატყობდნენ შინაურები, ბერიკაცს უყვარდა ისი და ბევრჯელ ეთამაშებოდა ხოლმე და უყვავებდა. ეს სიყვარული გამოჩნდა, სხვათა შორის მაშინ, როდესაც ღურმიშხანს აშორებდნენ დედას, ანბობენ. ვითომც დიდ ბატონს მარჯვენა ულვაშმა დაუწყყო კანკალიო და თვალებზე ცრემლივით რალაც დაუნახესო. მოსამსახურენი, რომელნიცა ყოველ შემთხვევაში ეძებენ დასაწყის მიზეზს, პოულობენ ორ მიზეზს იმის გაცემისასა, პირველს, რომ მითომ ბატონს უნდოდა ჩაეკონებინა შვილისთვის ყოველივე ურიგობა, რომელიც გამოვა გოგოსთან კავშირითგან. და მეორე, მითომც უნდოდა დაესაჯა ღურმიშხანის დედა იმისთვის, რომ იმან გაბედა აშვიკობა ბატონის შვილთან...¹

რა ძალიან წააგავს ღურმიშხანის წარმოშობის ისტორია რუსული კლასიკური მწერლობის მიერ გამოხატულ ბატონყმური ცხოვრების სურათებს! ეტყობა, ეს სურათები დაახლოებით ერთნაირი უნდა ყოფილიყო, რომ ასეთი მსგავსება მიგველო. ამ სურათებში ჩანს, ერთის მხრივ მებატონეთა გარყენილი ცხოვრება, მეორეს მხრივ ყმა-გლეხების აუტანელი ტანჯვა. აბა წარმოიდგინეთ რა გულქვა ადამიანი უნდა ყოფილიყო „თვრამეტი წლის წერეთლის ვაჟი“, რომელმაც მოსამსახურე გოგოს გაუპატიურების შემდეგ არათუ ზომები არ მიიღო შვილი მაინც შეებრალეზინა და მისთვის მაინც მიეხედა, არამედ, ის მოიქცა ისე, როგორც მხოლოდ ზნედაცემულ ადამიანს ან კიდევ პირუტყვს შეუძლია: განურჩევლად მშობლიური გრძნობისა, ერთნაირად მოექცეს შვილსაც და გარეწარსაც, მტერსაც და მოყვარესაც, ერთი სიტყვით, დაჰკარგოს ადამიანური, მშობლიური, ნათესაური გრძნობის ყოველგვარი ნიშანწყალი.

ასე იქცევა თავისივე მამის მოქმედებით წაქეზებული და წათამაზებული ახალგაზრდა ბატონი, რომელსაც შვილი გაუჩნდა, მაგრამ მამობრივი გრძნობა არც კი გაჰლვიძებია, შვილი შეეძინა, ნაგრამ მამობრივი სიყვარულის ერთი ნერვიც არ შერხებია, შვილს შეხედა, მაგრამ იმისათვის, რომ შემდეგ სამუდამოდ მოეშორებინა თავიდან შვილიც და მისი დედაც. აი ახალგაზრდა ბატონის

¹ ჩვენი რედაქტორობით გამოცემული: დანიელ კონქაძე, „სურამის ციხე“, 1949 წ., გვ. 7-8. დანარჩენი ციტატებიც ამ გამოცეიდან გვაქვს ამოღებული და გვერდებს აღარ მიუთითებთ.

სახე! აი მისი ზნეობა და მორალი! აი მისი გრძნობა! შეხედეთ მის მოქცევას, როცა მის შვილს—დურმიშხანს დიდი ბატონი გაასაჩუქრებს! თქვენ გგონიათ ის ოდნავ მაინც შეწუხდება? პირიქით, „ახალგაზრდა ბატონმა სულ არ იწუხა შვილის დაკარგვა და იმავე დღეს, როდესაც მამამ იმისმა სხვას აჩუქა იმისი შვილი, ის წავიდა სანადიროთ მიმინოთი და ძლიერ მხიარულად ნადირობდა“.

ამ საქციელს პირუტყვის მეტი ვერავენ ჩაიდენდა, ხოლო რით არა ჰგავს ახალგაზრდა მებატონის ეს მოქმედება პირუტყვისას?

ახლა ნახეთ როგორ იქცევა ყმა ქალი, დურმიშხანის დედა, რომელსაც მებატონემ ნამუსი აძხადა, შემდეგ კი შვილიც წაართვა და კიდევ უფრო გააუბედურა. შედარეთ როგორ იქცევა ყმა ქალი—დედა. აქ ისეთი გაუვალი უფსკრულია აღმართული, რომ დანიელ ჭონქაძე მარტო ამ პატარა სურათის დახატვითაც კი მკითხველს ღრმად აგრძნობინებს მებატონეთა ზნელაცემულობას. იმ დროს, როცა ახალგაზრდა მებატონე შვილის დაკარგვის დღეს სანადიროდ მიდის, ვითონდა აქ არათფერიანო, ყმა გლეხი ქალი მთელი თავისი არსებით განიცდის შვილის მოშორებას და როგორც კი დურმიშხანს დაჰკარგავს, ის ჰკარგავს თავის სიცოცხლესაც. „საწყალი დედა დურმიშხანისა!—ამბობს ავტორი, — ის მოკვდა სწორედ დურმიშხანის წაყვანის შემდეგ, ერთი წელიწადი რო გამოვიდა სიკვლეპით“.

აი ცოცხალი სურათი იმ უფსკრულისა, რომელიც მებატონესა და ყმას შორის აღმართულა არა მარტო სოციალური ცხოვრების, არამედ, მორალის სფეროშიც. ჭონქაძე ისე ოსტატურად ხატავს მებატონეთა ამორალიზმს, რომ მას არ ესაქიროება სურათის არც გამძაფრება და არც გაზვიადება. ის ჰყვება უბრალოდ, თითქმის აუღელვებლად, მაგრამ თვით სურათი ისე ძლიერია, რომ შეუძლებელია მკითხველი არ აღელდეს.

აიღეთ დურმიშხანის ბაბუა — მებატონე წერეთელი. ეს არის თავიდან ბოლომდე მხეცის განსახიერება. ჯერ ის, დიდი ბატონი, თითქოს და სიყვარულითაც ეკიდება თავის შვილიშვილს—დურმიშხანს, „თვით სახიერს, მსგავსს ცოტათი წერეთლისა“. შესაძლოა ამ სიყვარულს საფუძვლად ისიც დაედო, რომ თვით დურმიშხანი იყო „კეთილი ზნითა, ჩაცმული ყოველთვის სუფთათა“. დურმიშხანი ყველას უყვარდა, ყველა მას ეალერსებოდა, როგორც ავტორი გადმოგვცემს, და ასევე ყველა ფიქრობდა, რომ დიდი ბატონი მას გასაჩუქებლად არ გაიმეტებდა, ვინაიდან „ბერიკაცს (ე. ი. დიდ ბატონს—გ. ჯ.) უყვარდა ის (ე. ი. პატარა დურ-

მიზნანი — გ. ჯ.) და ბევრჯელ ეთამაშებოდა ხოლმე და უყვავებდა“. მაგრამ, ჩანს ეს არც მშობლიური გრძნობა იყო და არც სიყვარული. ბერიკაცი ალბათ უფრო მეტად ეთამაშებოდა და უყვავებდა ლეკვებს, უფრო მეტად უყვარდა ისინი, ვიდრე პატარა ღურმიზნანი, რაკი თავის შვილისშვილს ასე იოლად შეელია. ახლანახეთ რა მძიმე იყო ეს გაჩუქება თვით ღურმიზნანისათვის, რომელიც გულისვარდს მოუთხრობს წარსულის სურათებს. სულ მცირე ხნით ყური დაეუგლოთ მის სიტყვებს, გავიცნოთ ბავშვობიდანვე გაუბედურებული ადამიანის ეს მძიმე ცხოვრება.

ერთხელ ჩემი ეხლანდელი ბატონი ბრძანდებოდა იმერეთში მაშინდელ ჩემ ბატონთან, — ამბობს ღურმიზნანი. — იმ დროს, როდესაც ისენი ეწეოდნენ ქეიფს, აკი მომიხდა მე შესცლა იმ ოთახში, სადაცა ისენი ისხდნენ და რალაც ჩემი უბედურების წერა იყო, მომიწონა მუხრანბატონმა და მაქო. ის იყო ჩემი საქმე გათავდა; მეორე დღეს, რომ მოდიოდა შინ მუხრანბატონი, იმისი ბიჭის ცხენს უკან შემომისვეს და გამომაყოლეს უკან. საწყალი დედაჩემი რა ნაირად იკლამდა თავს უნდა გენახა გულოჯან, მთელი ქვეყანა ზედ დაედო, მაგრამ ვერ დააყენეს. მე ტუტუცს მიკვირდა ის მწუხარება, რა ვიცოდი, რომ ის იყო უკანასკნელი ჩემი ნახვა დედისა. რა გამოვსცადე შემდგომ იმისა, შენ ვერ წარმოიდგენ, ვარდო. და რა არ გამოვსცადე? შიმშილი, წყურვილი, სიციფი, ცემა, დაცინება და სხვა ბევრი ამისთანა გამოვსცადე თქვენს საქართველოში... ბევრჯელ მიგმია ღმერთი ჩემი გაჩენისათვის, ბევრჯელ მიტირნია მწარე ცრემლითა, მაგრამ ვინ იყო ჩემი ნუგეშის მცემელი? არავინ... ასე, ჩემო ვარდო, სანამ შენ გავიცნობდი, ერთი კაცი არ მყოლია, რომ შემეჩვილა ჩემი გულის დარდები“.

მოკლედ არის გადმოცემული ყოველივე ეს, პირდაპირ ოქმის წესით, მაგრამ დააკვირდით რამდენი რამ არის აქ ნათქვამი, რამდენი ტანჯვაა, რამდენი წვალება, რამდენი ცრემლი და უბედურება! „ბევრჯელ მიგმია ღმერთი ჩემი გაჩენისათვის“, — ამბობს ღურმიზნანი, და მკითხველსაც სჯერა, რომ იგი მართალია, „რა გამოვსცადე შემდგომ იმისა, შენ ვერ წარმოიდგენ, ვარდო“, — ამბობს ღურმიზნანი, და ჩვენც გვჯერა, რომ მართლაც ძნელია წარმოიდგინო ის საშინელი ტრაგედია, რაც ღურმიზნანმა გამოსცადა მუხრანბატონთან; „ბევრჯელ მიტირნია მწარე ცრემლითა, მაგრამ ვინ იყო ჩემი ნუგეშის მცემელიო?“ — ამბობს ღურმიზნანი, და მართლაც, ვინ უნდა ყოფილიყო მისი მშველელი, როცა საკუთარმა მამამ არ დაინდო? „ერთი კაცი არ მყოლია, რომ შემეჩვილა ჩემი გულის დარდებიო“, — ამბობს ღურმიზნანი, და ის სავსებით მარ-

თალია, ვინაიდან ვისთვის უნდა შეეჩივლა ღურმიშხანს თავისი გულის ღარდები, ან ვის უნდა გაეგო მისი მწუხარება, როცა საკუთარი მამისათვისაც კი შვილის დაკარგვას მწუხარების არაერთად ნიშანწყალი არ დაუჩნევია? „საწყალი დედაჩემი რა ნაირად იკლამდა თავს უნდა გენახა გულოჯან, მთელი ქვეყანა ზედ დაედო, მაგრამ ვერ დააყენესო“, — გვიამბობს ღურმიშხანი, და თვალწინ წარმოგვიდგება გამწარებული დედა, რომელსაც ერთადერთ შვილს, ერთადერთ იმედს ართმევენ, რის შემდეგაც ის მალე გარდაიცვლება. ცხადია. ასეთ მძიმე ცხოვრებაგამოვლილ კაცს მთელი ბედნიერება თავისუფლებაში უნდა ენახა და ღურმიშხანიც აკი მთელ ღონეს ხმარობს როგორმე ყმობისაგან თავი გაითავისუფლოს. ის არ ზოგავს არაფერს, ყველაფერს იყენებს იმისათვის, რომ მიზანს მიაღწიოს და კიდევაც იმარჯვებს. გულისვარდის დახმარებით, ღურმიშხანი ყმობისაგან თავისუფლდება და განიცდის იმ სიხარულს, რომელიც ადამიანს შეუძლია დაათასოს მხოლოდ მას შემდეგ, რაც დახრჩობას გადაურჩება და ათიათასჯერ მეტი ძალით იგრძნობს, თუ რა ტკბილია სიცოცხლე.

განთავისუფლებული ღურმიშხანი მიდის, და მისთვის რომ გეკითხათ, საით, გარწმუნებთ, ვერ გეტყვოდით, საით მიდიოდაო, — ამბობს ავტორი და სრული ქეშმარიტებაა! იმ დროს ღურმიშხანს მართლაც არ შეეძლო სკოდნოდა, თუ საით უნდა წასულიყო. ეს მას არც სჭირდებოდა. მთავარი იყო თავისუფლება! შემდეგ კი ბედი უნდა ეძია, ბედს შეხვედროდა, რაკი მიზანი ჰქონდა; ვიმეორებთ, მთავარი იყო განთავისუფლება. განშორება იმისაგან, რაც მას ხელ-ფეხს უბორკავდა. „იმას სურდა მხოლოდ ჩქარა გასულიყო ტფილისიდან, იმიტომ, რომ ტფილისი და თავის ყმობა იყვნენ იმისთვის ერთი, იმიტომ რომ ტფილისი აგონებდა იმას იმ მწარე დროებას, რომელიც გაატარა აქამდისინ“-...

და წარმოიდგინეთ რა მწარე უნდა ყოფილიყო მისთვის გატარებული ყმობა. რომ ადგილიც კი, სადაც მისმა ახალგაზრდობამ ჩაიარა, თბილისიც კი, სადაც მისი თავისუფლება იშვა, მას აგონებდნენ მაინც იმ საშინელ ყმობას, საიდანაც მან ეს-ეს არის თავი დაიხსნა. უსაზღვრო იყო ღურმიშხანის სიხარული, უბედნიერესი წამები იყო ეს მის ტანჯულ ცხოვრებაში, მაგრამ თქვენ გგონიათ ის ამ სიხარულს ჯერდება? არა, მან იკის, რომ ჯერ კიდევ წინ უდევს ვრცელი გზა, ეკალ-ბარდებით სავსე, ჯერ კიდევ ბევრი განსაცდელი და ბევრი სიძნელე მოვლის, მაგრამ ყოველივე ეს ღურმიშხანს არარაობად ეჩვენება იმასთან შედარებით, რასაც წყევლი

ყმობა ჰქვია. ამიტომ ღურმიშხანი თუ ერთის მხრივ უდიდეს სიხარულს განიცდის, მეორეს მხრივ ემზადება შეებას ცხოვრებას და რაც შეიძლება მეტი გამოსტაცოს მას. მაგრამ ამაზე შემდეგ.

ახლა ვნახოთ ბატონყმობის უღლისაგან გამოსხნილ კაცს მთელი ქვეყანა როგორ უცნაურად ლამაზი ეჩვენება. თითქო ის პირველად ხედავს ყველაფერს, პირველად აკვირდება გარემოს, პირველად სუნთქავს ხარბად თავისუფლების ჰაერით, პირველად გრძნობს ბედნიერებას. „აი იმან დაინახა მშვენიერი ყანა, რომელიც ქარს ეთამაშებოდა, როგორც მორცხვი პატარძალი თავის დანიწნულს. ქარი ეხვევა, უუუუუნებს სიყვარულის სიტყვათა, მაგრამ ყანა, — ეს კეკლუცი პატარძალი, — მითომ მორცხვობს და აშორებს თავს. აი ცხვარი, მოგროვებული შუადღეს ერთ ხის ქვეშ. შეხედეთ მეცხვარეს, როგორ სრული კმაყოფილებით უკრავს სტვირს და ეუბნება ქებას თავის მურიას. უყურეთ მურიას, როგორი გულისხმის გადევნით უგდებს ყურს თავის პატრონს, მითომ უნდა, რო არც ერთი სიტყვა არ დაივიწყოს და ყოველივე სიტყვა აკრიფოს მარცვლებივით. აი გუთანნი ათუღელა, თავის მოუშორებელი ოროველათი. შეხედეთ გუთნის დედას! კრეზი თავისი სიმდიდრით არ იყო ისე კმაყოფილი, როგორც არის ხოლმე ის მაშინ, როცა უბრძანებს მეხრეებს ხარების გარეკას. ხარები! შეხედეთ, როგორ აუყოლებიათ ოროველასთვინ ფეხები, როგორც კარგ მოთამაშეს ცეკვაში მუზიკისთვის. ჩვენი კამეჩი! შეხედეთ, რანაირ ბრძენივით ჩაფიქრებული მიდის, თითქო სწყვეტდეს ერთ პითაგორის თეორემას“.

ეს არის ყმობისაგან გათავისუფლებული ღურმიშხანის თვალით დანახული ქვეყანა! მას ყველაფერი უცნაურად ლამაზი და კარგი ეჩვენება. მართალია, ამ სიტყვებს ავტორი დანიელ ჭონქაძე ლაპარაკობს, მაგრამ მისი ლირიკული გადახვევები ამ შემთხვევაში ღურმიშხანის შინაგანი სულიერი განცდის ჩვენებას ისახავს მიზნად და ამიტომ სრული უკლება გვაქვს ყოველივე ეს ღურმიშხანის სიხარულსა და ბედნიერებას მივაწეროთ. ეს ერთ-ერთი მშვენიერი მხატვრული ადგილია „სურამის ციხეში“, შეიძლება ითქვას, ერთადერთი შედარებით ვრცელი პეიზაჟი, რომელსაც ავტორი გვაძლევს, თუმცა ზოგიერთმა კრიტიკოსმა, მოწონებელსთან ერთად, ამ მხრივ ბევრი რამ დაუწუნა დანიელ ჭონქაძეს, რასაც ჩვენ ცოტა უფრო ქვევით შევხებით. აქ კი გვინდა ისევ გავაგრძელოთ ღურმიშხანის სიხარულს აღწერა, მის მიერ ბუნების სილამაზის განცდა.

ღურმიშხანი დგას ისევ ძეგვთან ახლოს, ხედავს ბუნების მშვენიერებას, და ავტორი, ერთხელ კიდევ რომ მოგვაგონოს ღურმიშხანისა და ვარდოს ურთიერთობა ამ ლამაზი ბუნების წიაღში, ა-

სენებს სიყვარულია გრძნობას, მეტად ბუნებრივად და ნაზად: „გეს-
მით შორითგან ბულბულის სტვენა? კაცი უნდა იყოს ყრუ, რომ იმ
სტვენაში არ გაიგონოს ხმა სიყვარულისა, უნდა ეღვას ქვა გულის
მაგიერ, რომ ამას არ მოაგონდეს თავისი ახალგაზრდობა თუ მო-
ხუცებულობა, და ჭაბუკს თავის საყვარელი, იმიტომ რომ არ იქნება,
რომ ახალგაზრდა ყმაწვილს არავეინ უყვარდეს“.

ყოველივე ამან ღურმიშხანსაც, როგორც ავტორი გვეუბნება,
ბუნებრივია მოაგონა გულისვარდთან გატარებული ტკბილი დღე-
ები. ეს მოგონება. ეტყობა, ისე ძლიერიც ყოფილა, რომ ღურმიშ-
ხანს სწორედ მაშინ მოსჩვენებია, რომ მას უყვარდა გულისვარდი.
მაგრამ ეს არ იყო ნამდვილი სიყვარული, ვინაიდან ამ დროს ღურ-
მიშხანს, როგორც ყმობისაგან გათავისუფლებით ფრთაშესხმულ და
ბედნიერებას დაწაფებულ ადამიანს, ალბათ ყველაფერი მიიზიდავდა
და ყველაფერი მოეწონებოდა, ვინაიდან ამ დროს ღურმიშხანი
მზად იყო „მოქსალმიყო მთელ ქვეყანას“.

რა შესანიშნავად დახატა დანიელ კონქაძემ ყმობისაგან გათა-
ვისუფლებული ადამიანის განცდა! რა ბუნებრივი ჩანს აქ ყველა-
ფერი: სიტყვა, აზრი, განცდა, ბუნება, შრომა, ადამიანი, მთელი
ქვეყანაც! და რა მცირე რამ ახალისებს ადამიანის გულს, როცა ეს
გული სრულ თავისუფლებას გრძნობს! რა მცირე რამეს შეუძლია
გააბედნიეროს ადამიანი, თუნდაც მაშინ, როცა მას, თავისუფლე-
ბის მეტი, არაფერი გააჩნია, ისე როგორც ღურმიშხანს, რომელ-
საც ამ დროს თავისუფლების გარდა, მართლაც, არაფერი არ ჰქონ-
და. მან იცის, როგორც ჩვენ ზევით აღვნიშნეთ, რომ ცარიელი
თავისუფლება ბევრს არაფერს ნიშნავს, მაგრამ იმ წუთში ის ტკბე-
ბოდა მხოლოდ თავისუფლების სიხარულით, მეორე მხარეს ემდენ
ყურადღებებს არ აქცევდა, ვინაიდან თვითონვე ამბობდა: „ღმერთი
მოწყალეა!... ეს იყო ძნელი, ეს წუეულ ყმობითგან გამოსხნა თავი-
სა, თორემ ახლა მე ვიცი...“

და ღურმიშხანმა მართლაც იცის, რა უნდა გააკეთოს. როგორ
მოიქცეს; მას მოქმედების მთელი გეგმა აქვს შედგენილი, თუ²ცა
ზეპირად, მაგრამ მაინც გეგმა, რომლის მიხედვითაც ის იწყებს
მოქმედებას. ეს გეგმა მეტისმეტად ზოგადია: ღურმიშხანმა იცის,
რომ მან ფული უნდა იშოვოს, თუ სურს ბედნიერება, რომ ფულის
გარეშე ის თავის ვერც ერთ მიზანს ვერ მიაღწევს. „და დაიწყო
ფიქრი, — ამბობს ავტორი, — რა ცხოვრება უნდა აერჩია. შემდეგ
რამდენიმე ხნის ფიქრისა ღურმიშხანმა გადაწყვიტა, რომ უნდა დას-
დგონოდა ვისმე ვაჭარს მოჯამაგირეთ. მაგრამ ვის? ჯერ ეხლა, როცა
ესე გამრავლებულია ვაჭრობა, ჯერ ეხლაც ძნელია შოვნა ალაგისა

ვაკრებში, უმეტესად უცნობი კაცისთვის, თუ გინდ რო ბრძენი იყოს. და მაშინ, რასაკვირველია, რო უფრო ძნელი იქნებოდა, უმეტესად ღურმიშხანისათვის, რომელიც იყო უპატრონო და უთვისტომო. მაგრამ ღურმიშხანი არ იყო ინგვარი, რომ ამისთანა შემთხვევას შეეშინებინა“.

ასე ფიქრობს ღურმიშხანი, ასე ახასიათებს ავტორი თავის გმირს.

როგორც ვხედავთ, ღურმიშხანი მოხერხებული, გაბედული, მოსაწრებელი, უშიშარი ადამიანია. ეს თვისებები ჩანს მის მსჯელობაშიც. „და რა ბევრს ვფიქრობ, — ამბობს ღურმიშხანი, — თუ დამიყენა ვინმემ მოჯამაგირეთ, ხო კარგი, თუ არა, გაეყიდი ცხენს, იარაღს და იმ ფულითა და რაც მე მაქვს იმითი გაეხსნი სადმე ღუქანს... მე თითონ გაეხდები ვაქარი, მე თითონ მეყოლება ბიკები“...

ღურმიშხანის ეს ოცნება როდია საფუძველს მოკლებული მას შემდეგ, რაც ის ყმობისაგან გათავისუფლდა. ამ ფიქრებით ძეგვის წყაროსთან მისული ღურმიშხანი განიზრახავს დაისვენოს და პური შექამოს. აი მან „მოხსნა პირი ხურჯინს, ამოიღო იქიდან პური და ყველი, გაიშალა სუფრის მაგიერ ხელსახოცი და დაუწყა პურს ქამა“.

ეს ადგილი „სურამის ციხეში“ ერთ-ერთი ძლიერი ადგილთაგანია; ძლიერიო ვამბობთ ჩვენ იმ აზრით, რომ მას შემდეგ, რაც ავტორმა ასე ბრწყინვალედ დაგვიხატა ღურმიშხანის შინაგანი სულიერი განცდები, მისი მოძაველი მოქმედების გეგმები და გაბედულება დასახული მიზნის მიღწევაში, დანიელ ქონქაძემ ერთხელ კიდევ გაუსვა ხაზი თავის ძირითად დებულებას, რომ ყმობისაგან გათავისუფლება ეს იყო ყველაზე დიდი ბედნიერება ადამიანისათვის. ამას გრძნობს ღურმიშხანიც პურის ქამის დროს. „ეს იყო პირველი პურის ქამა ღურმიშხანისა ისეთი, რომელიც არ იყო ბატონის ნასუფრალი, და, უნდა გენახათ, რა გემრიელი იყო ის პური!“

მართლაც, რა გემრიელი იქნებოდა ის პური! არა, ჩვენ ვერ დავიჯერებთ, რომ ასეთი ფსიქოლოგიური განცდის დაქერა, ასეთი სიღრმით მისვლა მოქმედი გმირის მთელ არსებასთან, ასეთი ნიუანსების გადმოცემა შეეძლოს საშუალო მწერალს: ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მართო ყმობისაგან ღურმიშხანის გათავისუფლების აღწერით დანიელ ქონქაძე ჩვენს წინაშე წარმოსდგება, როგორც უნიკიერესი მწერალი, სოციალური დრამის ოსტატი, ღრმა ფსიქოლოგი და ასევე ღრმად დაკვირვებული მხატვარი.

დანიელ ჰონქაძე იმდენად დაკვირვებული მწერალია, რომ თუ ერთის მხრივ მან გვიჩვენა ღურმიშხანის მშვიდობიანი გამოხსნა ბატონყმობის მძიმე უღლისაგან, მეორეს მხრივ აგვიწერა სისხლიანი თავგადასავალი ნოდარისა, რომელმაც გათავისუფლება მხოლოდ ძალის მოშველიებით შესძლო. ერთი მიზანს აღწევს მოხერხებით, მეორე — იარაღით; ერთი შემპარავად მოქმედებას ირჩევს, მეორე — აშკარას და პირდაპირს. ერთი ფრთხილია, ცივი გონების კარნახს ემორჩილება, მეორე — მართალია ბევრსა და დიდხანს ითმენს, მაგრამ ძალას უფრო მიმართავს. მთავარი ის არის, დანიელ ჰონქაძემ დამაჯერებლად გვიჩვენა, რომ ბატონყმობისაგან თავის გამოხსნა ისე იოლი არ იყო, როგორც ეს შესძლო ღურმიშხანმა. და როცა ოსმან-ალამ შეიტყო, თუ როგორ დააღწია თავი ყმობას მისმა თანამოსაუბრემ, წამოიძახა: „ბედნიერი ხარ, ყმაწვილო, რა გინდა, უსისხლოთ განთავისუფლებულხარ მონობიდგან. ბევრს არ ერგება ხოლმე ეგ ბედნიერება. ღმერთო, ის ბავშვი არ მადღევს მე მოსვენებას, დღე და ღამე მიდგას თვალწინ და არ ვიცი, საით გავიქცე... ერთხელ მეც ვიყავ ბედნიერი, ერთხელ მეც შემეძლო შემეხედნა წმინდა სინილისით ცისთვის, მაგრამ ეხლა... კაცისმკვლელი...“

„ბევრს არ ერგება ხოლმე ეგ ბედნიერებაო“, ოსმან-ალა რომ ამბობს, ამ „ბევრში“ ის პირველყოვლისა თავის თავს გულისხმობს; ის გულისხმობს ნოდარის ტრაგიკულ წარსულსა და ასევე ტრაგიკულ თავის აწმყოს. მერე რა ვუყოთ, რომ თავის ტრაგიკულ წარსულში ოსმან-ალა ხედავს ბედნიერების წუთებსაც — „ერთხელ მეც ვიყავ ბედნიერო“. სამაგიეროდ იქვე დასძენს, თუ რაში გამოიხატებოდა ეს ბედნიერება. ოსმან-ალა ბედნიერების ქვეშ გულისხმობს მხოლოდ იმას. რაც მას მორალურად არ აკავშირებდა კაცისმკვლელთან, გულისხმობს იმ დროს, როცა იგი ჯერ კიდევ არ იყო კაცისმკვლელი, კმაყოფილებით იჯდა უღელზე და უზრუნველად დასძახოდა ოროველას. ის ხომ თვითონვე ამბობს: იყო რა ბედნიერი, ეს ბედნიერება იმაში გამოიხატებოდა, რომ ერთ დროს იმასაც შეეძლო „შეეხედნა წმინდა სინილისით ცისთვის, მაგრამ ეხლა...“ ის კაცისმკვლელია, მაშინ, როცა მას არასოდეს უფიქრია შეებღალა წმინდა სინილისი, განხდარიყო კაცისმკვლელი.

აქედან იწყება ოსმან-ალას წარსული ცხოვრების ისტორია, აქედან იწყება ერთ-ერთი მწუხარე ფურცელი „სურამის ციხეში“, გულდამწველი ოდისეა ადამიანისა, რომლის ტკივილი გაცილებით უფრო მტანჯველია, ვიდრე ღურმიშხანისა, თუმცა ამ უკანასკნელის წუხარებაც ამაღელვებელია.

როგორც მკითხველებმა იციან, ძეგვთან შეხვედრილ ღურმიშხანს ოსმან-ალა უყვება თავის წარსულს, რათა ოდნავ მაინც განიქარვოს გულისტკივილი. „ამბობენ. რო შენი ჯავრი რო სხვას შესჩივლო, ნახევარი სიმწარე დაგეკარგებოა“, — ფიქრობს ოსმან-ალა და ღურმიშხანს უყვება თავის შემადრწუნებელ თავგადასავალს.

ეს თავგადასავალი თავისი ტრაგიზმით ყველაზე უფრო მძიმეა მოთხრობის ყველა სხვა ტრაგიკულ სცენებთან შედარებით, ზურაბის ლეგენდას თუ არ მივიღებთ მხედველობაში. ოსმან ალა — ნოდარის ცხოვრება ყველაზე მკაფიოდ გამოხატავს ყმის აუტანელ ყოფას. აი ნოდარის ოჯახს, მამის გარდაცვალების შემდეგ, ბატონმა ჯერ წაართვა ვენახი, შემდეგ ხარ-კამეჩი, ბოლოს კი დედამისს უბრძანა მასთან გადასულიყო მოსამსახურედ. „საწყალი დედა ჩემი! — ამბობს ოსმან-ალა — უნდა გენახა, რა მწუხარებით ესალმებოდა სახლს! ღმერთო, რა გვართ არ ეხვეწებოდა საწყალი ბატონს, რო დაენებებინა თავი და არ მოეშალა ოჯახი, მაგრამ ბატონს ვითომ არ ესმოდა“. ბატონს არ ესმოდა ნოდარის დედის გულისტკივილი, არ ესმოდა მწუხარება იმ ადამიანისა, რომელიც ქმრის დაღუპვის შემდეგ ხედავდა მთელი ოჯახის დაღუპვასაც, რაკი ბატონთან უნდა გადასულიყო. ადვილი წარმოსადგენია, რა მწვავე უნდა ყოფილიყო მისი მწუხარება, როცა სახლს ეთხოვებოდა, როგორი უნდა ყოფილიყო მისი თხოვნა ბატონისათვის, ხელი აეღო თავის განზრახვაზე, და როგორ უნდა ეტირა მას, როცა დარწმუნდა, რომ სახლი იღუპება. ბატონს არ ესმის მისი ტირილი. „იტირებს, იტირებს და დაჩუმდება! — აი აზრი რომელთამე ბატონთა, — წერს დანიელ კონქაძე, — იმათ ჰგონიათ, რო ჩვენ კაცნი არ ვიყვნეთ, ჩვენ არ შეგვეძლოს სიყვარული და სიძულე, იმათ ჰგონიათ, რო ჩვენ არა გვქონდეს გული. არ გვქონდეს სჯა“.

ასეთი მკაცრი, მაგრამ სავსებით სამართლიანი შეფასება მისცა გულქვა მებატონეებს დანიელ კონქაძემ და თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამით მან მთელ ბატონყმობას, როგორც უგვანო სოციალურ ინსტიტუტს, მაგარი ხელით ახადა ფარდა. მაგრამ ნუ აეჩქარდებით, კვალდაკვალ მივყვით ნოდარის ცხოვრების აღწერას, მით უფრო, რომ დანიელ კონქაძე თხრობის უთუოდ თვალსაჩინო ოსტატია, რაკი ასე ეჩერება ღელეჯარე ანბები სრულიად უბრალოდ გადმოსცეს. დააკვირდით თუნდაც როგორ იწყებენ იგი ოსმან-ალას თავგადასავალს — სრულიად მარტივი დილოგით:

„ — ყნაწვილო, თქვენი სახელი? — ეკითხება ოსმან-ალა ღურმიშხანს.

— ღურმიშხან.

— დიახ. ღურმიშხან, საარაგვოზე გივლიათ როდისმე?

— არა, არსად.

— მაშ შენ არ გინახავს ერთი მშვენიერი ქვეყნის კუთხეთაგანი, ჩემთვის მაინც! ამ საარაგვოზე, ზედ არაგვის პირზე, ბოდორნას და ნაოზას შუა, არაგვის გაღმა არის სოფელი გ. ეს სოფელი, თითონ პატარა, დიდი სჩანს თავის ვენახებით. ამ სოფელში, რომელიც არის სახასო, იდგა მამაჩემიცა, ჩემ საუბედუროთ, ბატონის ყმა. თითონ მხნე. მკოლელი ყვეარი ხარ-კამეჩისა და რამდენიმე მწველელი ძროხისა; ეგრეთვე მქონებელი სამი დღის ვენახისა. მამაჩემი ირიცხოდა თავკაცად ჩვენ სოფელში და არა დავა, ანუ სხვა რამე შესახები სოფლისა არ გადაწყდებოდა ჩვენ მეზობლებში, რო არ დაჰკითხოვდნენ ზალიკას, — ეს იყო მამა-ჩემის სახელი. ახ, რა დრო იყო ის! რა კმაყოფილებით დაუჯდებოდი ხოლმე მე უღელზე და უზრუნველად დავძახოდი ოროველას. წავიდა ის დრო, — დრო უმანკოებისა, ეამი წმინდისა სინიდისისა და ის ყმაწვილი, რომელსაც გუთნის-დედა უბრძანებდა ხოლმე ოროველას მღერას და ამხანაგები შურით ისმენდნენ იმის სიმღერას, არის ოსმალოს იანიჩარის ასის თავი, მქონებელი დიდის სიმდიდრისა, მაგრამ გასვრილი ქრისტიანე სისხლში. ახ, სიხარულით დავანებებდი თავს ყოველსავე ახლანდელ სიკეთეს ზემსა, რო შეიძლებოდეს მობრუნება უწინდელი ჩემი დროსი, იმ დროსი, როდესაც ვიყავი ხოლმე დღის მეხრე და ვიღებდი ერთ ალოს.

მაგრამ ბევრს ხანს არ გასწია ამ გვარმან ბედნიერებამა ჩვენმა. ერთხელ მამა-ჩემი წავიდა ძნის მოსატანათ, უნდა ჩამოეტანა ძნა თავდაღმართზე, ჩვეულებრსამებრ მოუქლოდა ის ურენს წინ, რო არ დაქანებულყო. მაგრამ ურემი დაქანდა, ხარ-კამეჩს თავი ველარ დაუქირა, კამეჩებმა წააქციეს და ურემმა გაჰყლიტა. იმის სიკვდილის შემდეგ ჩვენ სახლში ყოველივე გადაბრუნდა გულადმა“, ჩვენ დავუმატებდით, ყველაფერი თავქვე დაექანა თვით ნოდარის ცხოვრებაში.

ასე უბრალოდ და სადად გადმოგვცემს დანიელ ქონქაძე ნოდარის ცხოვრების ისტორიას, ვიდრე მოხდებოდა კიდევ უფრო დიდი უბედურება — ვიდრე ბატონი მთლიანად მოშლიდა ზალიკას ოჯახს. რამდენი სიმართლეა ამ სიტყვებში. რამდენი განცდა, რამდენი გულისტკივილი! ჩვენ აქ პირველად ვხედავთ ნოდარის სახეს, მაგრამ იმდენად მკაფიოდ არის იგი გამოხატული, იმდენი დასამახსოვრებელი ნიშნები აქვს, ერთბაშად ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე, რომ მისი დავიწყება შეუძლებელია. პირველადვე, როგორც კი ოსმან-ალა ჩვენს წინაშე გამოჩნდება, მას ორეულივით

თან მოსდევს ნოდარის ტრაგიკული სახე, ისინი ერთმანეთს ავსებენ და რალაც ერთიან, მთლიან გამოხატულებას ჰქმნიან — ეს არის ყმა-გლეხების მძიმე თავგადასავალი ბატონყმობის დროს. დანიელ ჭონქაძე უთუოდ დიდი მხატვარია, რომ ასეთი ორგანულად შექრული სახე შექმნა, სახე თავიდან ბოლომდე გრანიტის ქვისაგან გამოკვეთილი, მკაფიოდ გამოძერწილი და ღრმად დამაფიქრებელი. ხედავთ ოსმან-ალას და უმაღლვე თქვენს წინაშე ნოდარი წარმოსდგება; შეხედავთ ნოდარის ტანჯულ სახეს და თქვენს გონებაში ცოცხლდება ოსმან-ალა, ცოცხლდება მძიმე თავგადასავალი ადამიანისა, რომელმაც განვლო ცხოვრების ეკლიანი გზა ნოდარიდან ოსმან-ალამდე.

ამ გზის სათავე მაშინ დაიწყო, როცა ნოდარის მამის დაღუპვის შემდეგ ბატონმა შევიწროება დაუწყო ზალიკას ოჯახს, მისი მთლიანად მოშლისა და აწიოკების მიზნით. პირველი მძიმე სცენა ამ შევიწროებისა ჩვენ უკვე ვიხილეთ, ახლა მეორეს უნდა გავეცნოთ.

ბატონის დაეინებით მოთხოვნაზე ნოდარის დედა უპასუხებს, რომ „ჩემი შვილები აქედგან უფრო გემსახურებიან. რასაც მოვიყვანთ, სულ შენ მოგართმევთ. ჩვენ ნაცარს ავფშრუქამთ და იმას ვჰვამთ, ოღონც ნუ მოგვიშლი ოჯახსო“. გამწარებული დედის ამ გულში ჩამწვდომ სიტყვებს ბატონზე არაფითარი გაუღენა არ მოუხდენიათ, რასაც დანიელ ჭონქაძე გამოხატავს იმით, რომ აღნიშნავს ერთ დეტალს: „საწყალო ჩემო შვილებო!“ — უთქვამს ნოდარის დედას, — და შემდეგ, როგორც ოსმან-ალა გვიამბობს, — „იმან მიგვიკრა გულზე იმგვარათ, ვითომცა ის იყო გვდებდენ სამარეში“.

აქ ყველაფერი ისე ბუნებრივად არის გადმოცემული, დედის გრძნობა ისე ღრმადსიქოლოგიური განცდებით არის აღწერილი, ყველაფერი ისე დამაჯერებლად გამოიყურება, რომ ძნელია ადამიანმა წარმოიდგინოს ამ დიდი სულიერი ტკივილის უფრო მოკლედ გამოხატვა. სულ სამი თუ ოთხი სტრიქონით ავტორი ახერხებს მთლიანი სურათის ისე წარმოდგენას, რომ ამბის მოყოლასთან ერთად, ღრმა ტრაგიკულ განცდებსაც უდიდესი მკაფიოებით გვიჩვენებს. მხოლოდ ნამდვილ რეალისტსა და ხალხის სულიერი ცხოვრების დიდ მკოდნეს. შეეძლო ასე ორგანულად განეცადა თავისი გმირების მწუხარება, ჩაეხედა მათ გულში, ამოეკითხა მათი სვე-ბედი, მათი მტანჯველი გრძნობები, რომ შემდეგ მხატვრული პროზის სახეებში ჩამოექანდაკებინა ყოველივე ის, რაც საკუთარი თვლით ნახა და რაც საკუთარი გონების პრიზმაში გადატეხა.

ან აიღეთ ბატონის სახე, რომელსაც კონქაძე ასე მკაფიოდ გვიხატავს. ნოდარის დედის მოთქმასა და გოდებას ის, როგორც ზევით ვნახეთ, არავითარ ყურადღებას არ აქცევს, ბოლოს კი ეუბნება მას: „ეჰ, დედაკაცო, მე არ მიყვარს ბევრი ლაპარაკი! ხვალვე მზათ იყავი!“

ასე უბრალოდ ბატონმა ნოდარის დედას და შემდეგ ავტორი გვაცნობს, რომ ბატონმა თურმე „გაიციანა, იმიტომ რომ ერთმა წევარმა რალაც სასაცილო ქნა. ოჰ! რა საზარელი იყო ის სიცილი დედი-ჩემის მწუხარებასთან! მე დარწმუნებული ვარ, რომ მაშინ არ იცინოდა კაცი, კაცში იცინოდა ეშმაკი. იმისთანა დროს, მხოლოდ ეშმაკს შეუძლიან გაცივება“, — ამბობს ნოდარი და ჩვენც შეგვიძლია გავიმეოროთ. რომ ეს სრული სიმართლეა! ადამიანი მართლაც აღარ უნდა ჰგავდეს ადამიანს, ის მხეცის დონემდე უნდა იყოს დაცემული, რომ ასეთ დროს გაცივება შეეძლოს. შეადარეთ ნოდარის დედის მწუხარება და ბატონის სიცილი, თუ გინდათ ბოლომდე ღრმად განიცადოთ ბატონყმობის საშინელება, ერთის მხრივ დაჩაგრული ადამიანის უბედურება, მეორეს მხრივ მჩაგვრელის პირუტყვეული ბედნიერება!

აი ამალელებელი სურათები, რომლებსაც დანიელ კონქაძე გვიხატავს; აი ღრმა სოციალური კონტრასტები, რომლებსაც „სურამის მის ციხის“ ავტორი გვაგვრძობინებს. დანიელ კონქაძე კონტრასტების ერთ-ერთი ბრწყინვალე ოსტატია და შეიძლება თამამად ითქვას, მთელ თავის მოთხრობას იგი კონტრასტებზე აშენებს. ეს კონტრასტები მრავალგვარია: არის სოციალური, მისგან გამომდინარე მორალური, ფსიქოლოგიური, ყოფაცხოვრებითი, უმთავრესად კი, ცხადია, სოციალური. ამ კონტრასტების საშუალებით დანიელ კონქაძე აღწევს დიდ ემოციურ ძალას, სურათის დახვეწილობას, გამჭვირვალობას და მკაფიობას. ამ კონტრასტების მეშვეობით ამძაფრებს სცენებს და თავის შთანაფიქრს ბოლომდე ცხადად აჩენს მკითხველის წინაშე.

ეს ერთ-ერთი ძირითადი მხატვრული ხერხია „სურამის ციხეში“. ამ ხერხით გრძელდება მოთხრობის შემდეგი ნაწილები და ჩვენც გავაგრძელოთ მათი დახასიათება.

გაუძაძღარ ბატონს თავისი ყმის ტრაგიკულად დაღუპვის შემდეგ, მეორე დღესვე ურმით მოუყვანეს ზალიკას ოჯახის წევრები. ქალბატონმა თავის „პირის მოსამსახურეთ“ დაიტოვა ნოდარი და მისი და, დედა კი პურისმცხობლად უნდა ყოფილიყო. ასე გაგრძელდა ხუთ წელიწადს. თუ როგორი იყო ეს ხუთი წელი, კარგად ახასიათებს თვით ოსმან-აღა, რომელიც დურმიზხანს ეუბნება: „თვი-

თონ ნამოსამსახურე, შენ იგრძნობ, რანაირ დავიტანჯებოდით იმ სამსახურში! მაგრამ, ამბობენ, კაცი ჯოჯოხეთსაც შეეჩვევაო. ჩვენც შევეჩვიეთ ჩვენს ცხოვრებას და თითქმის ვიყავით იმითი კმაყოფილი, არ ვიცი იმიტომ თუ, რომ უარეს ცხოვრებას მოველოდი“. მოლოდინიც დიდხანს არ გაგრძელებულა. სულ უბრალო შემთხვევამ ისევ ააფორიაქა ნოდარის ცხოვრება. ბატონთან სტუმრად მოსულ მღვდელს მოეწონება ნოდარი და მისი და, შეისყიდის ბატონისაგან ორივეს და იწყება ახალი ტრაგედია.

„მეორე დღეს ბატონმა დაიბარა დედა-ჩემი, — ამბობს ოსმან-ალა, — და უბრძანა, რომ მოვემზადებინეთ მე და ჩემი და იმ მღვდლის გასაყოლათ.

— რათა, შენი ჭირიზე?

— რათა? გავყიდე და იმიტომ!“

ასე მზებურად უპასუხებს აწიოკებულ ყმა-დედას გულქვა მებატონე — ყმებით მოვაქრე. მაგრამ პარტო ბატონი კი არა, ანაფორაში გახვეული სასულიერო პირიც — მღვდლის სახელი რომ მიუღია, ბატონზე ნაკლები ადამიანებით მოვაქრე როდია. მის სახეს ყველაზე კარგად ნოდარი გვიხატავს, როცა ამბობს: „იმ მღვდელს ჩემმა ბატონმა თვალთ აჩვენა ჩემზე. მღვდელმა ამხედა, ჩანხედა და ბატონს დაუწყო რალაც ლაპარაკი ჩუმათ. არ ვიცი რათა, მაგრამ სტუმარმა რომ დამიწყო ყურება, ჟრუანტელმა დამიარა ტანში და ამეშალა თმა. გულმა შემიტყო, რომ ჩემ თავზე გროვდებოდა რალაც უბედურება“.

რით ჩამორჩება ადამიანებით მოვაქრე ბატონს ადამიანებით მოვაქრე მღვდელი? არაფრით. მისი ხარბი თვალი ეტყობა არა ნაკლებ შემადრწუნებელია, ვიდრე ბატონისა. და თითქოს ადამიანი უბედურებას შესჩვეოდეს ამ ვერაგთა ხელში, ნოდარი ამბობს, რომ ბატონის გადაწყვეტილება გაყიდვის შესახებ „მე მივიღე ისე, მითომც მცოდნიყოს და შევჩვეოდე იმ აზრს და, რა უფრო განიკვირდა, დედა-ჩემმაც არ დაიწყო ტირალი. მხოლოდ შებარბაცდა ცოტათ და მე დაიქირა თავი და გულზე მიმიკრა. ხელებზე შევატყე. რომ ჰქონდა ცივი ყინულივით და უკანკალებდნენ“.

აქ ყველაფერი ისეთი ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით არის გადმოცემული, ყველაფერი ისეა აღწერილი. რომ ჩვენ ერთბაშად განვიცდით გაუბედურებული დედის მთელ ტრაგედიას, მის შინაგან ტანჯვასა და წამებას. ქალს ერთი უბედურება — ქმრის დაღუპვა არ აკმარეს, მეორე უბედურება — ოჯახის მოშლა და აწიოკება უმაღლე თავს დაატეხეს, შემდეგ კი შვილებს პირუტყვებით უყიდიან. რა უნდა განეცადა ასეთ უმძიმეს მდგომარეობაში ჩავარდ-

ნილ უმწეო ქალს? ტირილი მას არ დაუწყიაო, — გაკვირვებით ამბობს ნოდარი, — მაგრამ საკვირველი აქ არაფერია, ვინაიდან იმ დროს, როცა დედამ პირველად გაიგონა თავისი შვილების უბედურების ამბავი, მრავალტანჯული და მრავალპირნახული ადამიანი ისეთ სულიერ ტრავმას განიცდიდა, რომ ტირილს ვერ შეიძლება. მისი შებარბაცება, შვილების გულზე მიკვრა და ყინულივით ცივი, აკანკალებული ხელები ყველაზე მკაფიოდ გვაგაჩნობინებენ მის მწუხარებას. ასეთ მდგომარეობაში „შემდგომ რამტენიმე წუთისა დედა ჩემი დაემხო მაწაზე და დაუწყა ხევწნა ბატონს, ისე, როგორც შეუძლიან შეხვეწნა დედას, რომელსაც საუკუნოთ ართმევენ შვილსა“. მაგრამ ისე, როგორც მეორე უბედურების დროს, ბატონმა არ შეისმინა დედის ტირილი, არავითარი ყურადღება არ მიაქცია მის მდულარე ცრემლებს, ახლაც იგივე განმეორდა: ნაცვლად შებრალებისა, ბატონმა „უბრძანა ბიჭებს, რო გაეგდოთ ის კარში“. ეტყობა ისე მკაცრად იყო ყოველივე ეს ნათქვამი ბატონის მიერ, რომ საბრალო ქალი თვითონვე ამდგარა, გამოსულა გარეთ, მხოლოდ ბატონისათვის უკითხავს, თუ საროდოდ მოენზადებინა შვილები. ბატონს უბრძანებია ხეალისათვისო, და ჩვენც შეგვიძლია ნათლად წარმოვიდგინოთ, რომ როგორც კი ამ სიტყვას გაიგონებდა, ნოდარის დედა სწორედ მაშინ მიიღებდა საბოლოო გადაწყვეტილებას: გაქცევის აზრი, რომელიც მას შესაძლოა მეორე უბედურების დროსაც თავს დასტრიალებდა, ახლა აუცილებლად განეხორციელებინა, რაც შეიძლება სწრაფადაც, ვინაიდან არავითარი სხვა გამოსავალი არ ჩანდა. შუალამით ის აღვიძებს თავის შვილს ნოდარს, ეუბნება, თუ სად უნდა დაელოდოს მას, გამოჰყავს ქალიშვილიც, აასენებს ღმერთს და გაუდგება გზას. ეს გაქცევა თუმცა პასიური, მაგრამ, სამაგიეროდ აშკარად გამოხატული პროტესტია ბატონყმობის წინააღმდეგ, ვინაიდან მონური მდგომარეობის შეგნება და ამ მდგომარეობისაგან თუნდაც გაქცევით თავის დახსნა, — წინააღმდეგობის გამოხატვას ნიშნავს. აქ საკიროდ არ მიგვაჩნია დავახასიათოთ, თუ რა ტანჯვითა და გაკვირვებით გადაურჩნენ გაქცეული ყმები ბატონის მიერ გაგზავნილ მღვდრებს. ქალაქში ჩასულნი, ისინი ერთხანს მათხოვრობენ, მაგრამ „მათხოვრობასაც თავისი ოსტატობა“ უნდოდა, რაც მათ არ გააჩნდათ. ამიტომ ისინი „ჩინალამ შიმშილით დაიხოცნენ“. შემდეგ ნოდარი და მისი და მოჯამაგირობას იწყებენ ვილაც ბერძენისან, დედა კი პურისმცხოვლობას ჰკიდებს ხელს. ყველანი სომიურად იცვლიან სახელს — დედა სახელად ირქმევს მათუას, ნოდარი — კარაპეტას, ნოდარის და კი შუმანას. ეს უკანასკნელი მის-თხოვდა სომეხს. ამის შემდეგ ისინი სომხურ საყდარშიაც დადიან

რომ ვინმემ ექვი არ შეიტანოს მათ სომხობაში, თუმცა არ ზიარებულან. ხუთი წლის მანძილზე არც ქართულ ეკლესიაში მიუღიათ ზიარება, მაგრამ მეხუთე წელს, როგორც თვით ნოდარი ამბობს, „მარიამობის მარხვაში, დედა-ჩემმა ატყდა, რო თუ არ ვეზიარე, არ იქნებოა“. ზიარება კი ნიშნავდა მღვდელთან აღსარებას. ეს ნოდარმაც კარგად იცოდა; ალბათ მას იმავე წუთში გაახსენდა თავის ბატონთან მიღული მღვდლის სახე, რომელმაც მათი შესყიდვა განიზრახა და დედისათვის ურჩევია ზიარების დროს „არ ეთქო სრულებით თავისი ჩამომავლობა. დედამ მომცა პირობა, —ამბობს ნოდარი, — მაგრამ ეტყობა, რო სვინდისს ძლიერ შეეწუხებინა, რო ვერ გაეძლო და ეთქო სულ ყველა. იმავე დღეს, როცა სთქო აღსარება, ვილაც კაცები დაგვეხსნენ. შეგვიკრეს ხელები და გაგვიგდეს წინ“. მღვდლის ჯაშუშურმა მოქმედებამ იმსხვერპლა ბატონყნობისაგან უდიდესი ტანჯვით თავდახსნილი ადამიანები. განსაცდელში ჩაყარდნის ნოდარის დედას სცხვენოდა თავისი შვილის წინაშე, რომ პირობა დაურღვია. „თვალებით მეხვეწებოდა, რო მიმეტყვებინა იმისთვის ეს შეცდენა. საწყალი დედა!“, — გულისტკივილით დასძენს ნოდარი.

მართლაც საწყალი დედა! მაგრამ როგორ შეეძლო მას წარმოედგინა, რომ „სულიერი მამა“ სულს გაჰყიდოდა. აქედან დაიწყო მეოთხე უბედურება ნოდარის ცხოვრებაში, მაგრამ ეს უბედურება ისეთი მტანჯველია, თანაც ისეთი დამაჯერებლობით აღწერილი, რომ უმჯობესია თვით ავტორს მოვუსმინოთ.

„ბატონთან რომ მიკვიყვანესო, —ამბობს ოსმან-ალა, — იმან, შემდგომ სხვათა და სხვათა სასტიკთა ტანჯვათა, უბრძანა ბიჭებს, რო შევებით გუთანში. დიახ, გუთანში! ისე, როგორც აბამენ ხარებს. ხარის უღელი დაგვადეს კისერზედ. მაგრამ ეს სასჯელი ბატონმა ჰპოვა სუბუქად, იმიტომ რო გუთანში ხარები დადიოდნენ ძრიელ ნელა და ვერ დავიღლებოდით. და ამისთვის მეორე დღეს შეგვაბა კევრში. კევრზე დაჯდა თითონ და გვერეკებოდა. ცოტაც რო დამდგარიყავით, ამოსუნთქვისთვის, მაშინვე გველოდა სახრე. კარგა მოგეხსენება, რამტენი სირბილი შეუძლიან კაცს, უმეტესად ისე დასუსტებულს. როგორც იყო დედა-ჩემმა თითქმის ათჯერ შემოურბინა კალოს ისე, რო ერთი ჩივილიც არ ამოსვლია პირიდგან. მეთერთმეტეთ რო უნდა დაგვეწყო შემოვლა. დედაჩემი უეცრად წაიქცა და მოკვდა. საწყალს დედაჩენს არც კი დააცადეს მშვიდად მომკვდარიყო. ბატონს ეგონა, რო ატყუებდა იმას და იმიტომ სახრით დაუწყო ცემა, რო აეყენებინა, და ასე სახრისქვეშ ამოუვიდა სული“.

ძნელია ამაზე უფრო საშინელი სურათის წარმოდგენა ცხოვრების სინამდვილიდან. ბატონმა ადამიანი ისე დაამცირა, რომ გუთანში შეაბა, კისერზე ხარის უღელი დაადგა, ეს სასჯელი მცირე მოეჩვენა და შემდეგ კევრში შეაბა, რომ თავის მსხვერპლთ უფრო ჩქარა ევლოთ; თვითონ კევრზე დაჯდა, სახრე მოიმარჯვა და ისე ჩქარა ერეკებოდა, როგორც ცხენს. სად არის აქ „მამა-შვილობა“ ან ის „ზრუნვა“ ადამიანზე, რომელიც ალექსანდრე ორბელიანს ეჩვენებოდა წარსულის ყალბად წარმოდგენილ სურათებში? სად არის აქ თუნდაც ოდნავ განსხვავებული დამოკიდებულება პირუტყვისა და ადამიანს შორის? განა აქ ადამიანი განსხვავებულია პირუტყვისაგან? და განა ბატონი თავის ყმას უფრო მხეცური თვალთ არ უცქერის, ვიდრე პირუტყვს? ძნელი დასაჯერებელია, რომ ეს უკანასკნელი უფრო მძიმე მდგომარეობაში ყოფილიყო ყმასთან შედარებით. ეს შენიშნა დანიელ ჭონქაძემ და მის სიტყვას საეცებით რეალური საფუძველი ჰქონდა. ამ საფუძველმა ათქმევინა ილია ჭავჭავაძესაც ყმა-გლეხის სიმართლით საესე მწარე სიტყვები — „ერთ ბედსქვეშა ვართ ლაბავ მე და შენო!“. მაგრამ ამ ერთ ბედშიც ყმა-გლეხის მდგომარეობა ლაბაზე მძიმე რომ იყო, ეს შესანიშნავად დაასურათა თვით ილია ჭავჭავაძემ. მისმა პოეტურმა თვალმა ბრწყინვალედ შენიშნა, რომ გლეხის მდგომარეობა პირუტყვისაგან თუ იმით განსხვავდებოდა, რომ ერთი მეტყველი იყო, მეორე კი არა, ეს განსხვავება უფრო მძიმე ტვირთად აწვა პირველს, რომელსაც თავისი ჰირ-ვარამი უხმოდ გულშივე უნდა ჩაეკლა: „მე ჩემის ჰირის, ჩემის წუხილის, ჩემის კაცობის გულისდუდილის სიტყვანი გულში მებადებიან, მაგრამ გულშივე უხმოდ კვდებიანო“:

„შენ ვერ გაიგებ მმეტყველის ტანჯვას,
როცა სიტყვანსა მართალს გულში ჰკლავს.
აქ მენდე ლაბავ, შენი უღელი
ჩემს უღელზედა უფროა ძნელიო“.

აი სიტყვები და აზრები ილია ჭავჭავაძის მიერ დახატული ყმა-გლეხისა! აი მისი განცდები და სულიერი განწყობილებანი! რა საოცრად გვანან ისინი დანიელ ჭონქაძის მიერ გამოხატულ სურათებს და რა კარგად ასახა ჩვენმა ლიტერატურამ ყმა-გლეხის მდგომარეობა გასული საუკუნის სამოციან-სამოცდაათიან წლებში.

აბა დააკვირდით ამ სურათს: „გამოუშვით, ბიჭებო, ეგეცა, ხომ ხედავთ, ამხანაგი აღარა ჰყავს!—უთხრა ბიჭებს ბატონმა ჩემზე“, — ამბობს ნოდარი, როცა ღურმიშხანს უყვება დედის სიკვდილის შემდეგ მომხდარ ამბებს. და ბატონის განკარგულებაც შესრულდა.

ნოდარი გამოხსნეს უღლიდან. ის დარჩა ისევ ბატონთან და განაგრძო ყმის მოვალეობის შესრულება. რა მოხდა შემდეგ? ბატონმა ეს მიიჩნია, როგორც ნოდარის შერიგება თავის ბედთან. და თითქოს დიდი მოწყალება იყო, ბატონიც შემირიგდა, — ამბობს ნოდარი. „ეძებდა ჩემში ერთგულებას და დარწმუნებულიც იყო, რომ მე ვიყავი იმის ერთგული! ხა! ხა! ხა! ერთგულებას ეძებდა იმაში, რომელსაც დედა მოუკლა უღელში... საკვირველნი არიან, შენმა გაზრდამ, ეგ ხალხნი!“

მართლაც და საკვირველი უნდა ყოფილიყო ადამიანი, რომელიც ნოდარის ბატონივით მოიქცეოდა. ამ „საკვირველი ხალხის“ სახეს დანიელ ჭონქაძე ჰბოლომდე ასურათებს, გვიხატავს რა ნოდარისა და ნატოს ტრაგიკულ თავგადასავალს.

ვნახოთ ეს თავგადასავალიც, ისეთივე მძიმე და შემადრწუნებელი, როგორც ნოდარის დედის უბედურება.

როცა ნოდარს ოცდასამი წელიწადი შეუსრულდა, მას შეუყვარდა ქალბატონის მოახლე გოგო ნატო, რომლის გარეგნულ სილამაზესა და მშვენიერებას კიდევ უფრო მეტ იერს აძლევდა სულიერი კდემამოსილება. ამიტომ შემთხვევით არ ამბობს ნოდარი: „მე დარწმუნებული ვარ, რომ ბუნება შეცდენილიყო, რომ ის დაიბადა მოსამსახურეთ, ჩვენი ქალბატონი კი — ქალბატონათ“. მას ჰქონდა „წაბლისფერი გრძელი თმა, ბამბასავით თეთრი პირისახე, ცოტათი მსხვილი ტუჩები, მშვენიერი თეთრი კბილებით, ტანი შუათანაზე უფრო დაბალი და წვრილი. ნატო იყო მართლა-და ლამაზი, მაგრამ რა იყო იმაში უფრო მშვენიერი, — ეს იმის თვალეზი... ნატოს თვალები იყურებოდნენ ისე, ის თვალები იყვნენ ცისფერნი და ისევ სავსე საიდუმლოთი, როგორათაც ცა. ის თვალები რომ შემოგხედავდნენ, თითქო გიყვავებდნენ, თითქო გთხოვდნენ შეწყალებას... როცა ის მიყურებდა ხოლმე, ღმერთს ვეხვეწებოდი, რომ იმას ეყურებინა“ დიდხანს“...

და ასეთ მშვენიერ არსებას ქალბატონი ხშირად სრულიად უმიზნოდ ტუქსავს, ლანძღავს, გაყიდვითაც ემუქრება. ნოდარმა ერთხელ თვითონვე დაინახა, თუ რა უმიზნოდ დატუქსა ნატო მისმა ქალბატონმა.

„— ნატო, ძალიან გაწუხებს ქალბატონი? — ვკითხე მე დალონებით, — ამბობს ნოდარი.

— ისე, რომ ლამის თავი მოვიკლა, — ნიპასუხა იმან და დაიწყო ისევ ტირილი“.

ეს იყო ტირილი დაჩაგრული და გამწარებული ადამიანისა, რომელიც შველას ეძებდა, მაგრამ ვერსად ხედავდა. ან კი ვინ უშვე-

ლიდა მას? ბედნიერებაში ჩათლული, განებ...ერებული და უსულგულო ქალბატონი განა მის ტანჯვას გაიგებდა? მხოლოდ ერთ ბედში მყოფ ადამიანებს შეეძლოთ გაეგოთ ერთმანეთის აუტანელი ყოფა და დახმარების ხელიც გაეწოდებინათ ერთმანეთისათვის. ასეთი ადამიანი იყო ნოდარი, რომელმაც ნატოს ძმობა აღუთქვა, ძმობა, რომელიც ამგვარ პირობებში „დასრულდება ხოლმე ცოლქმრობით, თუ არამ დაუშალა“. ნოდარმაც აღარ დააყოვნა. მან სთხოვა ბატონს ნება დაერთო ჯვარი დაეწერა ნატოზე. მაგრამ... ბატონმა უარი უთხრა ნოდარს ნატოს ცოლად შერთვაზე. ეს უარი ადამიანის აბუჩად ამგდები იყო. ბატონს სასაცილოდაც კი არ ყოფნიდა, რომ ყმას სიყვარული შეუძლია: „მოგეწონა, თითქო ბატონის შვილი იყო“, — აი, ბატონის პასუხი. რალა უნდა ექნა ნოდარს ასეთი პასუხის შემდეგ? „შენი მტერი იყოს ისე, როგორიც მე გამოვედი ბატონის ოთახიდან, — ამბობს იგი. ნატო კარში თურმე იდგა და მიცდიდა, რა ანბავს გამოვი ტანდი. გამოსული რომ დამინახა, აღარც-კი მათქმევინა, ისე დაიწყო ტირილი“.

ამის შემდეგ იწყება ნოდარის ახალი უბედურებაც. ბატონმა თვითონვე მიაქცია ყურადღება ნატოს სილამაზეს (მანამდე არც კი შეუმჩნევია), დაუწყო მას თვალყურის დევნება, რომ როგორმე ხელში ჩაეგდო საბრალო არსება. ნატომ ყოველივე ეს იგრძნო და დახმარებისათვის ნოდარს მიმართა: „— ნოდარ, შენი ღვთის გულისათვის, მიშველე, რა ვქნა: ჩვენი ბატონი როგორღაც მიყურება, თითქო მეაშიკება. ისეთი თვალებით მიყურებს ხოლმე, რო საშინელია“.

ამ სიტყვებმა თავზარი დასცეს ნოდარს. „ამ სიტყვებმაო, — ამბობს იგი, — მე თმა ამიშალეს და სისხლი მომიყვანეს ყელში“. რა რჩევა-დარიგება შეეძლო მიეცა მას ნატოსათვის? „თავი მოარიდე, ნუ შეხვდები ხოლმეო“, — ეს იყო ერთადერთი რჩევა, რომელიც ნატომ ნოდარისაგან მოისმინა. ამის შექდეგ გავიდა სამი კვირა. ამ სამი კვირის განმავლობაში ბატონს აღარ გაუმეორებია ნატოსათვის თავისი მოქმედება, რაკი უკანასკნელად, ნოდარის დარიგების შემდეგ, ნატოსაგან პასუხი არ მიიღო. თითქოს ეს ნიშნავდა ბატონის მიერ ბოროტ განზრახვაზე ხელის აღებას, მაგრამ სინამდვილეში ასე როდი იყო. პირიქით, ეტყობა ამ სამი კვირის განმავლობაში ბატონი სულ თავისი ჟინის დაქმყოფილებაზე ფიქრობდა, გეგმებს ადგენდა, ცდილობდა ისე მოეწყო საქმე, რომ მიზნისათვის მიეღწია.

და აი, თავისი მხეტური ჟინი რომ დაექმყოფილებინა, ამავე დროს ბოროტ განზრახვაში ხელისშემშლელი არავინ ჰყოლო-

და, ბატონმა ნოდარი განგებ გააგზავნა ქალაქში თავის მოკეთესთან; თან მისწერა, რომ სამი კვირით ნოდარი დაეკავებინათ და უკან არ გამოეშვათ. ბატონის ეს განზრახვა შესრულდა. ნოდარი მართლაც დააკავეს ქალაქში სამ კვირას. ამ ხნის განმავლობაში ისეთი რამ მოხდა. რამაც სულ ერთიანად შესცვალა ნოდარის მომავალი ცხოვრება.

იხელთა თუ არა დრო, გზიდან ნოდარის დროებით ჩამოცილების შემდეგ, ბატონმა ნატო გააუპატიურა. ეს შეურაცხყოფა საბრალო ქალმა ვერ აიტანა და მდინარეში თავი დაიხრჩო.

ამ საშინელი ამბიდან გავიდა რამდენიმე დღე. ნოდარმა ისევ არაფერი იცოდა. სამი კვირის შემდეგ ის გამოუშვეს ქალაქიდან სოფლად და მხოლოდ მაშინ შეიტყო (როცა წერილის შინაარსი წაუკითხეს), რომ ბატონის მიერ მოკეთესთან მისი გაგზავნა რაღაც ბოროტ მიზანს ისახავდა, რომ მის თავზე რაღაც უბედურება ტრიალეზდა. რა უნდა ეფიქრა საბრალო ყმას? მის გონებაში ერთადერთმა აზრმა გაიელვა და მის თვალთა წინაშეც ერთადერთი სახე აღიმართა: ეს აზრი შეყვარებული ქალის ბედს არკვევდა. ხოლო სახე ნატოსი იყო. სოფელში შესვლისთანავე მან ნატო მოიკითხა და შემთხვევით შეხვედრილი დედაბერისაგან ნატოს გულსაკლავი ამბავი გაიგო. გააფთრებული, სისხლამღვრეული ნოდარი ამის გამო ჰკლავს ჯერ თვით ბატონს, შემდეგ კი მის ცოლსა და მცირეწლოვან შვილს გიგოს.

აი ეს სურათიც:

„მე ვეღარ გავიგონე უკანასკნელი სიტყვები, — ამბობს ნოდარი ნატოს ამბავის შეტყობის შემდეგ, — გაცხარებული მივარდი ბატონთან.

— ბიჭო, რა ანბავია? — დაძიძახა იმან, — ეშმაკს გიგავს ეგ სახე!

— არაფერი! სად არის ნატო?

— ეშმაკმა იცის შენი თავი! სულ შენი საქმეა, შე ძალღი-შვილო, უთუოდ...

მე აღარ დავასრულებინე სიტყვა და მივარდი ხანჯლით.

— რას შვრები, შე მამაძაღლო! მიშველეთ, მომკლა, — დაიკივლა ბატონმა. ბატონის შეკვივლებაზე გამოფარდა ქალბატონი და ეს ანბავი რო დაინახა, შეჰკივლა და შევარდა თავის ოთახში. იმის ხმამ მომაგონა, რო კიდევ მყვანდნენ ჯავრის ამოსაყრელნი პირნი და გამოუვლდეგ იმას. ოთახში რო შევარდი, დავინახე რო ქალბატონი გარდახვევიყო შვილს და იფარამდა.

— ნოდარჯან, მე მომკალ, ჩემ გიგოს ნუ მომიკლამ, არა დაუ-
შავებია-რა შენთვის... მე ნუ მომიკლამ, შენთვის არა დამიშავე-
ბია რა, — გაიმეორა ყმაწვილმა.

მაგრამ მე არ მესმოდა მათი ხვეწნა. სისხლისაგან გაგიჟებულმა
მე დავაკალ დედა შვილსაჲ.

ასეთია ეს გულშემზარავი სურათი.

ამის შემდეგ ნოდარი გაიქცევა ახალციხეში, იქ სჯულს შეიცვ-
ლის, სტამბოლში მიდის და იანიჩარი ხდება. გარეგნულად მისი
ცხოვრება სახეს იცვლის, მაგრამ მრავალგზის ტანჯული ადამიანის
შინაგანი სულიერი ხმაური მაინც ძლიერი რჩება. „ჩემი გარეგანი
ცხოვრება იყო ძრიელ კარგად, — ამბობს ნოდარი, — მაგრამ რა
სრულდებოდა ჩემს გულში, ის უწყოდა მხოლოდ ღმერთმაო“.

მართლაც და რა ცხოვრება უნდა ჰქონებოდა ამდენ ჰირნახულ-
სა და ამდენ უბედურებათა გადამტან ადამიანს?

ნოდარი თვითონვე ამბობს, რომ იგი მოსვენებას ვერ პოულობ-
და ვერც ძილში, ვერც მხიარულებაში, ვერც ომსა და ვერც გან-
ცხრომაში. მძიმე წარსული ყოველთვის თვალწინ ედგა მას, გონე-
ბიდან არ შორდებოდა, მუდამ თან ახლდა, როგორც განუშორე-
ბელი თანამგზავრი. რელიგიური რწმენის შეცვლას და ბავშვის სის-
ხლში გასვრილ ხელებს თუ ერთის მხრივ განსხვავებულ სასწორზე
დებდა, მეორეს მხრივ ორივენი სტანჯავდნენ მის ისედაც დიტან-
ჯულ სულს. ამიტომ ის ცდილობდა მოშორებოდა ქვეყანას, სადაც
ასე დიდხანს ეწამა და შხამით სავსე ფიალა სეა.

„რამტენჯერ მე ვეძიე ომში სიკვდილი, — ამბობს ნოდარი, —
რამტენჯერ გიჟივით გადავარდი გახშირებულ ომში, რო ჩქარა გავ-
სწორებულვიყავ ცხოვრებას, მაგრამ მტრის ტყვია არა მპოულობ-
და მე. და სიკვდილის მაგიერ გამივარდა მამაცობის და გულადო-
ბის ხმა და იმან მაშოვნინა ასისთაობა. მაგრამ ამის შემდეგაც არ
დამიმშვიდდა ჩემი სვინდისი. შემდეგ, იმ ფიქრით რო გავიქარვო
ეს აზრები, დავიწყე ვაქრობა. ვაქრობაში მოვიგე ფული, მაგრამ
ჩემი სვინდისი არ დამშვიდდა.“

— ღმერთო, მომეტევება როდესმე მე ჩემი შეცოდებანი? — სთქო
ჩუმათ ჩაფიქრებულმა და თითონვე დაატანა — საიდუმლო ხმა მე-
უბნება, რო არაო“.

ასე ლაპარაკობს ნოდარი, ამ სიტყვებით ამთავრებს თავის თავ-
გადასავეალს, რომელშიაც ძალიან ნათლად ჩანს მთელი მისი წარ-
სული ცხოვრების უბედურებით აღსავსე მოთხრობა. ვერაფერი და
ვერავეინ ამშვიდებს მას. ღურმიშხანმა აკი სცადა ნუგეში ეცა: „სა-
სოწარკვეთილებას ნუ მისცემ თავს“; „მე გამიგონია, რო არ არის

ცოდვა, რომელიც არ მიეტევოსო“. და რა პასუხს აძლევს ნოდარი? „—არა, ჩემთვის არ არის მოტევა... არა სჩანს მოტევა-ბაო“.

ნოდარის ხასიათი მთელს მოთხრობაში უაღრესად დიდი მკაფიობით არის დახატული, ისევე, როგორც ღურმიშხანისა და ვარდოსი, თუმცა არც ეპიზოდური სახეები მკაფიობას მოკლებული. ეს საფუძველს გვაძლევს განვაცხადოთ, რომ „სურამის ციხის“ ავტორი დანიელ ჭონქაძე ხასიათების უდიდესი ოსტატია. მის პატარა მოთხრობაში ყველა, ცოტად თუ ბევრად შესამჩნევი მოქმედი პირი, მკაფიოდ გამოძერწილი ხასიათი, მკაფიოდ ჩამოქნილი ინდივიდუალობა.

ასეთ ინდივიდუალობებს პირველ ყოვლისა წარმოადგენენ ნოდარი და ღურმიშხანი, ერთიც და მეორეც ბატონყმობის მძიმე უღლისაგან ხანგრძლივი ტანჯვა-წვალების შემდეგ გამოხსნილნი, ერთიც და მეორეც ყმობის ჭაპან-წყვეტაში გავლილნი. მაგრამ მათ საერთო უბედურებას მაინც აქვს განმასხვავებელი ნიშნები, რომლებიც უფრო ცხადად გვაგრძნობინებენ როგორც ერთის, ისე მეორის სახეს. ეს ნიშნები მარტოდენ გარეგნული კი არ არის, არამედ, შინაგან მხარეებსაც შეიცავენ. ამიტომ მათ ორგანული კავშირი აქვთ ნოდარისა და ღურმიშხანის მთელ ცხოვრებასთან. ისინი გამოხატავენ და კიდევაც ავსებენ ამ ორი ადამიანის მთელ არსებას, მათ მიერ ყმობისაგან გათავისუფლების გზებს.

VI

ბუნებრივად ისმება კითხვა, თუ როგორ უნდა შევაფასოთ ყმობისაგან თავდახსნის ის ორი გზა, რომელიც დანიელ ჭონქაძემ აგვიწერა ღურმიშხანისა და ოსმან-აღას თავგადასავლებით. როგორც ერთი, ისე მეორე ბატონყმობის საშინელებაზე დაფიქრებული და ამავე საშინელებით გამოფხიზლებული ადამიანია. ერთიც და მეორეც ბრძოლას იწყებს ყმობისაგან გათავისუფლებისათვის, ერთიც და მეორეც იმარჯვებს თავის ბრძოლაში, თუმცა მიზანს სხვადასხვა ხერხით აღწევენ. მთავარი კი ის არის, რომ ორივეს შეგნებული აქვს ყმობის საშინელება და ორივე ცდილობს მოხობისგან თავის დაღწევას. „მაგრამ მონა, რომელსაც თავისი მონობა შეუგნია და თავისი განთავისუფლებისათვის ბრძოლა დაუწყია, სანახევროდ უკვე აღარაა მონა“¹. თუ საკითხს ღრმად დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ სწორედ ასეთ ნახევარმონად იქცა ნოდარი,

¹ ვ. ა. ლენინი, რჩული ნაწერები, ტ. VI, 1935 წ., გვ. 343.

როცა ის თავისი მებატონის წინააღმდეგ აღსდგა, როგორც უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი, რაკი შეიგნო, რომ მონაა, ფეხქვეშ თელავენ და არავენ მას არ უშველის, გარდა თავისივე თავისა. შეიგნო ეს, და ბრძოლაც დაიწყო ყმობიდან განთავისუფლებისათვის. სწორედ ამ ბრძოლამ გახადა იგი აქტიურ ნახევარმონად. ამავე მიზანს, ბრძოლის სრულიად სხვა ხერხებით, აღწევს ღურმიშხანი. ის გაურბის ნოდარის გზას, ძალადობას, სისხლის დაღვრას, გაურბის იარაღით ბრძოლას, სამაგიეროდ ირჩევს მოხერხების, სიცრუის, ლალატისა და ცბიერების გზას. მაგრამ რაკი მას შეუგნია თავისი მონური მდგომარეობა და იბრძვის, სხვა საკითხია რა საშუალებით, ყმობიდან განთავისუფლებისათვის, სწორედ ამიტომ ღურმიშხანიც ვეველინება ნახევარმონად. მისი გზა, ნოდარის გზასთან შედარებით, პასიურია და ეს გვაძლევს უფლებას, ღურმიშხანი მივიჩნიოთ პასიურ ნახევარმონად. რა თქმა უნდა, ეს გზა თავდაპირველად უფრო იოლი ჩანდა, ვიდრე გზა ნოდარისა, მაგრამ ბოლოს ის ათასჯერ უფრო მძიმე და შემადრწუნებელი აღმოჩნდა, ვიდრე გზა ნოდარისა. შესაძლოა ამ მომენტით დანიელ ჰონქაძემ ხაზი გაუსვა ადამიანის მორალურ დანიშნულებასაც — აგრძნობინა მკითხველს, რომ ლალატსა და ცბიერებას საშინელი ბოლო აქვთ და მოლაღატე ადამიანი არ შეიძლება სასტიკად არ დაისაჯოს. ღურმიშხანს კი ეგონა ლალატითა და ცბიერებით, პირდაპირი ბრძოლის გარეშე, უსისხლოდ ადვილად დააღწევდა თავს ყმობას. თავდაპირველად ეს მართლაც ასე ჩანდა, ასე ეგონა ღურმიშხანს, ასე ეგონა არა მარტო მას, არამედ. ოსმან-ალასაც, რომელიც პირველი შეხვედრისთანავე, გაიგებს რა თავისი ახლადგაცნობილის თავგადასავალს, სინანულით ეუბნება მას: „ბედნიერი ხარ, ყმაწვილო... რა გინდა, უსისხლოთ განთავისუფლებულხარ მონობიდან. ბევრს არ ერგება ხოლმე ეგ ბედნიერებაო“. ეს ბედნიერება არ ერგო თვით ოსმან-ალას. მან ბატონყმობის მძიმე უღლისაგან მხოლოდ იარაღით ხელში გამოიხსნა თავი.

თუ რა გზით წარიმართა ამ გამოხსნის შემდეგ მისი მომავალი ცხოვრება ეს ჩვენთვის უკვე ცნობილია. ახლა ვნახოთ ღურმიშხანის მომავალი ცხოვრების გზა, რომელიც მისთვის თითქოს-და შედარებით იოლად დაიწყო.

ჩვენ ვიცით, რომ ძველთა ღურმიშხანი ოსმან-ალას შეხვდა, უამბო თავისა ცხოვრების ისტორია და მისგანაც მოისმინა არანაკლები ტანჯვით აღსავსე თავგადასავალი. ოსმან-ალამ ღურმიშ-

ხანი თან წაიყვანა, შვილივით მიიღო, გამოაწრთო ვაჭრობაში, მისთვის არაფერი დაიშურა, თითქოს და თავისი „ცოდვების მოსანანიებლად“ სურდა ეს ერთი კაცი მაინც ბედნიერი გაეხადა. ოსმან-ალა რომ მართლაც გულწრფელად ეხმარება ღურმიშხანს და მას მამობრივ მზრუნველობას უწევს, ეს ნათლად ჩანს მთელი მოთხრობის მანაილზე. ამასვე მოწმობს ოსმან-ალას განზრახვა: ცოლი შეერთო ღურმიშხანისათვის, დაეოჯახებინა, თავისი ქონების საკმაო წილიც მიეცა. ერთადერთი წინააღმდეგობა ის იყო, რომ ღურმიშხანს „გვარიშვილობა“ არ ჰქონდა. ეს წინააღმდეგობაც დასძლია ოსმან-ალამ ფულის ძალით. მან მოხერხებულად ჩააგონა თავის ნათლიმამას: „...ღურმიშხანი ისევ დაიწყებს ვაჭრობას, მოიგებს ფულს და, ხომ იცი, ფულს რა შეუძლიან?“

— ფული გვარიშვილობას ვერ გამოუტყვლის.

— მართალია, მაგრამ, რო ის გვარიშვილები დაჰნატროდნენ იმას, ის გვარიშვილები რო თავზე ადგნენ იმას, რო იმათ ასესხოს ფული?“

ოსმან-ალას ნათლიმამა — სურამელი გლეხი, რომელსაც ავტორი რატომღაც სახელს არ აძლევს, ისევე, როგორც მის ქალს, შემდეგ ღურმიშხანის ცოლს, ფიქრობს თავისი ერთადერთი ქალიშვილი შერთოს ისეთ კაცს, რომელსაც თვისტომი ეყოლება; კაცს, რომელიც ხეირიანი იქნება, თუნდაც ვინაე საწყალი აზნაური, ვინაიდან „აზნაური სხვა რამ არის... ერთი გოგო-ბიჭი მაინც ეყოლება მოსამსახურეთ, წყალს მაინც თითონ არ მოიტანს, პურს მაინც თითონ არ გამოაცხობს“. ღურმიშხანი კი უთვისტომოა, გუშინდელი ყმა, მართალია ცოტა ფული აქვს, მაგრამ ფული ხომ მას „გვარიშვილობას ვერ გამოუტყვლის“. ასე ფიქრობს ოსმან-ალას ნათლიმამა, რომელსაც, ეტყობა, ჯერ კიდევ არა აქვს კარგად შეგნებული ფულის ძალა. სულ სხვანაირად მსჯელობს თვით ოსმან-ალა. მან იცის, რომ არც ღურმიშხანის ცოლს დასკირდება პურის გამოცხობა, რაკი ორ წელიწადში მისმა მოჯამაგირემ უკვე ას თუმნამდე ფული იშოვა. ამ ფულით მასაც შეუძლია აზნაურივით იყოლიოს გოგო-ბიჭები. მაგრამ არც ეს აკმაყოფილებს ნათლიმამას. ის მაინც აზნაურს ამჯობინებს, ვინაიდან ფიქრობს, რომ თუ ღურმიშხანი გოგო-ბიჭებს იყოლიებს, მათ ფული უნდა აძლიოს, აზნაურს კი ფული არ სკირდება გოგო-ბიჭებისათვის, მას „თავისი ეყოლება“. „თუ ეგრეა, — წამოიძახებს ოსმან-ალა, — ხვალვე ვუყიდი ყმებს... მერე ხო მისცემ?“ მაგრამ არც ამ წინადადებაზე თანხმდება ნათლიმამა, ვინაიდან ვერ შერიგებდა იმ აზრს, რომ თავისი ქალი უთვისტომო კაცს გაატანოს. „უმოკეთოა, ნათლი, უმოკეთო! მეც

ოჯახის შვილი ვარ, მტერი მყავს და მოკეთე, მინდა იმათში თავი გამოვიჩინო სიძითაც და მოკეთითაც“.

აქ, ამ დიალოგში მთელი ეპოქა ჩანს. ოსმან-ალას პირით ლაპარაკობს ახლადფეხადგმული ბურჟუა, რომელსაც ღრმად შეუგნია ფულის ძალა, განუმტკიცებია თავის თავში იმის რწმენა, რომ თუ ადამიანს ფული აქვს, მას ყველაფერი შეუძლია; შეუძლია გახდეს თვისტომიანიც, ხოლო მდგომარეობით გადააჭარბოს აზნაურსაც და თავადსაც. ტყუილად კი არ ეუბნება იგი თავის ნათლიმამას: „... ის გვარიშვილები დაჰნატრიდნენ იმას, ის გვარიშვილები თავზე ადგნენ იმას, რომ იმათ ასესხოს ფული“, „...ასეთ ქორწილს უზამ, რომ პირველ თავადის შვილს არა ჰქონიყოს“. სრული დარწმუნებით ამბობს ამ სიტყვებს ოსმან-ალა, რომელსაც არა მარტო ფული აქვს, არამედ ფულის ძალაც. ესმის და რაკი ეს ძალა შეუგნია, მზად არის დაარწმუნოს თავისი ნათლიმამა, რომ ფულიანი ღურმიშხანი, რომელიც უთვისტომოა, უფრო ხელსაყრელია სიძედ, ვიდრე რომელიმე უფულო აზნაური ან თავადი. ეს არის იმ დროისათვის ახალი თვალსაზრისი, რომელიც სავაქრო კაპიტალის განვითარების შედეგად ფეხს იკიდებდა პირველყოვლისა თვით ვაჭართა წრეში, შემდეგ კი თანდათან ეუფლებოდა მოსახლეობის სხვა ფენებსაც. ნათლიმამას შეხედულება კი ძველია, ფეოდალური საზოგადოებრივი ყოფიდან მომდინარე, შეხედულება, რომელიც ჯერ კიდევ გაბატონებული ჩანს მოსახლეობის უმრავლეს ფენებში, მაგრამ რომელსაც თანდათან ეცლება ნიადაგი და რომელიც თანდათან ადგილს უთმობს პირველს. ეს შეიძლება დავინახოთ ნათლიმამის მდგომარეობიდანაც.

ოსმან-ალამ ბოლოს მაინც მიაღწია თავის საწადელს, აიძულა ნათლიმამა დათანხმებულიყო მის წინადადებას და ღურმიშხანი სიძედ გაეხადა. მან თავისი ქონების ნახევარი ღურმიშხანს მისცა. „რათა?“ — თვითონვე ჰკითხა ნათლიმამამ ოსმან-ალას. „ის მე ვიცი!“ — უპასუხა ოსმან-ალამ, — „აკი გეუბნები, რომ უნდა შეუდგე ღმერთსა: იქნება კიდევ მელირსოს მოტყუება.“

— ო, მოჰყევ კიდევ. როდის დაანებებ შენ მა შენ ბოდვას თავს?

— როცა მოვკვდები.

— კარგი, მამა ნუ წაგიწყდება, მაგისთანა ლაპარაკს თავი დაანებე.

— მაინც რას მეტყვი?

— მემრე, მემრე, ჯერ ვახშამი ვსჭამოთ: სუფრა გაშალეთ, ვინა ხართ მანდა, — დაუძახა მეორე ოთახში.

— ეგ „მემრე“, ეს ერთი წელიწადია მესმის შენგან.

— რა ვქნა, შენი ჭირიმე, ჩემო ნათლია, ვერ გამიბედნია და რა წყალში ჩაეარდე?!“

ჩვენ განზრახ შევაჩერეთ მკითხველის ყურადღება ამ დიალოგზე. განზრახ იმიტომ, რომ გვეჩვენებინა, თუ რა გულწრფელი გატაცებით სურს ოსმან-ალას ღურმიშხანის ბედნიერება, რა წინააღმდეგობების გადალახვა უხდება მას, და მთელი არსებით თუ როგორ განიცდის თავისი მოჯამაგირის — ღურმიშხანის სიხარულს. როცა მიზანს მიაღწია, მის თვალეზე ცრემლები შენიშნეს. ნათლიმამამ არ დააყოვნა ემხილებინა ამ ცრემლების მიზეზი: „რას ჰშვრები კაცო? სტირი? ეს რა მიყავი, რაზე შემარცხვირე? გამხილებს შენვე შენი სვინდისი, თუ არა?“ (ნათლიმამა აქ გულისხმობს ოსმან-ალას მიერ მის იძულებას ღურმიშხანს მიათხოვოს თავისი ქალი), და რას უპასუხებს თვით ოსმან-ალა? „არა ნათლიმამ, ეს სხვა ცრემლი იყო“. ეს იყო ცრემლი ახალი სიხარულისა, რომელმაც მას ძველი, შესაძლო სიხარული მოაგონა: „საწყალს იმას მოაგონდა, რო იმისთვისაც შეიძლებოდა ამ ვვარი ბედნიერება თავის ნატოსთან“.

აი ასეთი გატაცებით და მთელი არსებით სურს ოსმან-ალას გააბედნიეროს ღურმიშხანი, მიანიჭოს მას ის სიხარული, რომლის ღირსიც თვითონ ვერ შეიქნა, თუმცა იფიწყებს, რომ ნატო მას უყვარდა, ღურმიშხანს კი როდი უყვარს ოსმან-ალას ნათლული. ყველა თავისი პირობა ოსმან-ალამ უკლებლივ შეასრულა. მართლაც დიდი ქორწილი გადაუხადა ღურმიშხანს: „მეორე დილას აღარ იყო სურამის გარშემო სოფელი, რომელშიაც დიდი და პატარა არ ლაპარაკობდა ამ ანბაკს. კიდევ გამოვიდა ცოტა ხანი და ისევ სოფლები შეიყარნენ ღურმიშხანის ქორწილში“. ქორწილამდე კი მან მამობრივად დალოცა ახლადდანიშნულნი. დალოცვა ვეღარ დაასრულა და გადმოსცივიდა ცრემლები“...

ასეთ გრძნობიერ აღამიანად გვიხატავს ავტორი ოსმან-ალას; ასე ერთგული იყო იგი სიყვარულში ნატოსადმი და ასევე ერთგულ აღამიანად ევლინება იგი ღურმიშხანს.

მაგრამ როგორია თვით ღურმიშხანი? განსხვავდება თუ არა იგი ამ მხრივ ოსმან-ალასაგან, როგორც უმობისაგან თავდალწვევის გზით განსხვავდება მისგან?

დიალ, განსხვავდება. მაინც როგორია ეს განსხვავება?

როგორც მოხსენიებული გვქონდა, ოსმან-ალამ მოაწყო ღურმიშხანის დიდი ქორწილი. „და აი ღურმიშხანი დგას ეკლესიაში ღვთის ტაძრის წინ და აძლევს პირობას თავის მეუღლეს სიკვდილამდე

სიყვარულისას, მაგრამ უყვარდა იმას თავისი დანიშნული? არა, იმას არ უყვარდა არც ეხლანდელი თავის დანიშნული, არც გულსივარდი და არც ოსმან-ალა, ღირსი სიყვარულისა იმა კეთილთათვის, რომელიც უყო იმან ღურმიშხანს — და არც მღერთი, შემოქმედი მისი. იმას უყვარდა მხოლოდ სიმდიდრე და თავის პატივი და იმათ მოპოვებას შესწირა ყოველივე კეთილი გრძნობა გულისა“.

აი ეს არის მთელი ღურმიშხანი! ასეთია ის, როგორც შეყვარებული, როგორც ქმარი, როგორც აღამიანი. არც ერთი ამ თავისი ნიშნით იგი არ წააგავს ოსმან-ალას და არც ერთი ამ თავისი ნიშნით იგი არ უახლოვდება თავის კეთილისმყოფელს. ოსმან-ალა სიყვარულშიც მართალი, გულწრფელი და ბოლომდე ერთგულია. ღურმიშხანი კი ამ ჩვეულებრივ აღამიანურ მორალს არ სცნობს, მხოლოდ გარეგნული მოქმედებით გვიჩვენებს თავს, რომ უყვარს. ეს არის ბევრი მისი მოქმედების მოჩვენებითი ხასიათი. ის სამუდამო და უსაზღვრო სიყვარულს ეფიცებოდა გულისგარდს, სინამდვილეში კი ეს არ იყო სიყვარული; ის სიკვდილამდე სიყვარულს ეფიცება თავის მეუღლეს „ღვთის ტაძრის წინ“. მაგრამ მართლა როდი უყვარს: მხოლოდ მოვალეობას იხდის საქორწინო გვირგვინით თავზე. და რა კარგად იქცევა ავტორი, როცა თვითონვე აყენებს კრთხვას: „რათ უნდა იმას სიყვარული, როდესაც იმას აუსრულდება თავისი ოცნება, როდესაც ის იქნება მდიდარი, პატივცემული და დამოუკიდებელი. რა ფასითა ყიდულობდა ამ სიკეთეთა, იმას არა ჰქონია საქიროება გამოკითხვისა. და აი სიმდიდრისათვის მამაკაცი ჰყიდის თავს, როგორც ერთი კურტიზანაკთაგანი“. ეს სავსებით ზუსტი და სავსებით სწორი დახასიათებაა, რომელსაც ავტორი თავის გმირს აძლევს. იქნებ მისთვის საქირო იყო ეჩვენებინა ჩვენთვის ვაჭართა ფსიქიკის განვითარება უფრო ცუდისაკენ, რაც მართლა ხდებოდა და რასაც კაპიტალიზმის მთელი ისტორია მოწმობს? იქნებ მას შეგნებულნი ჰქონდა, რომ ვაჭრის ბუნებაც იცვლებოდა მის განვითარებასთან ერთად, სწორედ ისევე, როგორც ბურჟუაზიამ მატერიალიზმით დაიწყო და უკიდურესი მისტიკური, უაღრესად რეაქციული იდეალიზმით დაამთავრა? ჰუმანიზმით დაიწყო და საზიზღარი კაცთმძოღეობით დაასრულა? რესპუბლიკური იდეების ქადაგებით დაიწყო და უაღრესად სისხლიანი, უაღრესად ტერორისტული დიქტატურის შექმნით დაამთავრა? სამართლიანობას მოითხოვდა, ხოლო შემდეგ ენით გამოუთქმელ უსამართლობას სჩადიოდა? გადაჭრით ვერ ვიტყვი, მართლა ეს იყო ავტორის მიზანი თუ არა, მაგრამ იმის თქმა კი გა-

დაქრით შეგვიძლია, რომ უფრო ადრინდელი ვაჭარი ნოდარი თავისი მორალური თვისებებით განსხვავებულია უფრო ახალი ვაჭრის — დურმიშხანის მორალური თვისებებისაგან და მათ შორის ამ მხრივ ჩვენ ვხედავთ ორ ადამიანს ცალ-ცალკე, თუმცა ისინი ორივენი ერთ საქმეს აკეთებენ. ხასიათთა ამ განსხვავებაში, ვიმეორებთ, იქნებ ავტორს სურდა ეჩვენებინა, თუ საით მიდის გზა, რომელიც ნოდარმა დაიწყო, დურმიშხანმა გააგრძელა და ექვი არ არის კიდევ ახალი გამგრძელებლები გამოუჩნდებიან, როგორც ეს მართლაც მოხდა ისტორიულად? თუ როგორია ეს გზა, და როგორ ვითარდება დურმიშხანის სულიერი ქვეყანა, ამას ჩვენ ვხედავთ არა მარტო სიყვარულის მაგალითზე, არამედ, იმ დამოკიდებულებაშიც, რომელსაც დურმიშხანი ოსმან-ალასადმი იჩენს. ეს უკვე საქმეა, მართალია, ისევ მორალიდან გამომდინარე, საიდანაც თვით სიყვარულის გრძნობა იღებს თავის სათავეს, მაგრამ მაინც საქმე ყველა თავისი ნიშნით აღბეჭდილი.

რა არის ეს საქმე?

როგორც მოთხრობიდან ვიცით, ქორწილის შემდეგ „ოსმან-ალამ ორი თვე დააცალა დურმიშხანს და შემდეგ წაიყვანა სტამბოლში ჩასაბარებლად თავის ქონების ნახევრისა. რო მივიდნენ სტამბოლში, ოსმან-ალამ ნახევარი ქონება თავისი მართლა მისცა დურმიშხანს, მეორე ნახევარი კი შესწირა ეკლესიას, თვითონ კი შემდგომ დალოცვისა პატრიარხიდგან, ცხადად აღიარა ქრისტიანობის სწავლებას მიიღებდა ის მაჰმადიანთაგან? იმ აზრით, რომ როგორმე მიექციათ ისევ მაჰმადიანთა სჯულზე, ოსმალთ მოღებმა და სხვათა იხმარეს ყოველი შესაძლო მათგან ცბიერება, მაგრამ რომ სიკეთით ვერ შეიძლეს იმისი მოქცევა. მემრე იხმარეს ძალა და ამისთვის მოლაღეს იმაზე სხვადასხვა ტანჯვანი, მაგრამ იმითაც რო ვერა გახდნენ რა, შემდგომ კრეს შაყა, ესე იგი, გასქრეს შუაზე“.

ოსმან-ალას ეს მოქმედება, რაკი ნოდარის ცხოვრება ვიცით, მოულოდნელი არ არის, ვინაიდან ამ ნაბიჯის გადადგმა სავსებით ბუნებრივად გამომდინარეობს მთელი მისი შინაგანი არსებიდან. თუ გავიხსენებთ ნატოსადმი მის ერთგულ სიყვარულს, თუ ერთხელ კიდევ წარმოვიდგენთ მის ტანჯვას (რომ ადამიანის სისხლში ხელები გასვრილი აქვს და პატარა ბავშვის აჩრდილი მოსვენებას არ აძლევს), თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ იგი ასე ერთგულად მზრუნველობს დურმიშხანს, რომელსაც სხვა სიკეთესთან ერთად თავისი ქონების ნახევარსაც კი აძლევს, გაკვირვებას აღარ გამოიწვევს ოსმან-ალას მიერ მაჰმადიანური სარწმუნოების უარ-

ყოფა და ის მტკიცე ნებისყოფა, რამაც არაადამიანური წამებისათვის გასწირა ეს მრავალტანჯული ადამიანი. ეტყობა ავტორს ძალიან უყვარდა თავისი გმირი, ეცოდებოდა კიდევ, რაკი მთელს მოთხრობაში არსად მისი გამკილავი სიტყვა არ უხმარია, მაშინ, როცა ღურმიშხანის მოქმედებაში იმდენ უარყოფითს ხედავს, რომ ხშირად თვითონვე ეუბნება მას მიწასთან გამასწორებელ შენიშვნებსა და რეპლიკებს. ოსმან-ალა უკანასკნელი ნაბიჯების გადადგმით თითქოს-და ცდილობს წარსული გამოასწოროს, მზად არის ამ მიზნის მისაღწევად ყველაფერი გააკეთოს, მთელი ქონება გაიღოს. ვიზედაც ხელი მიუწვდება—ბედნიერი გახადოს, მაგრამ ღრმად ვერა გრძნობს. თუმცა ექვით კი ფიქრობს, რომ ეს შეუძლებელია: ან კი რით შეიძლებოდა იმ დაღის მოშორება, რომელიც მის გულს ბატონყმურმა საშინელებამ ასე ღრმად დააჩნია? არაფრით. შეიძლებოდა მხოლოდ ბრძოლა უსამართლობის წინააღმდეგ, მაგრამ ამ ბრძოლისათვის მას სათანადო ნიადაგი არ გააჩნდა; იგი მარტო იყო, არც უცდია ეპოვა თანამგრძობნი. სარწმუნოებრივმა თუ მორალურმა დოგმებმა იგი მიიყვანეს ღურმიშხანის ბედთან, შეილივით შეაყვარეს მასავით ბატონყმურ უღელში გატანჯული ადამიანი, მაგრამ იმავე სარწმუნოებრივმა თუ მორალურმა დოგმებმა ეშაფოტზე აიყვანეს! რა გამოსავალი ჰქონდა მას? პირდაპირ შეიძლება ითქვას, რომ არავითარი. ეს გამოსავალი არ ჩანდა, არც იყო, მაგრამ ეგონა ნახედა. ამ მოჩვენებამ იმსხვერპლა მისი არსება, წით უფრო, რომ ღურმიშხანი ისეთი კაცი აღმოჩნდა, რომელიც მას არათუ უღელს არ გაუწევდა, პირველი შესაძლებლობისთანავე ზურგს შეაქცევდა, როგორც უფრო ადრე ზურგი შეაქცია გულისვარდს. სულ მალე ასედაც მოხდა. ჩვენ ვიცით, რომ „ღურმიშხანი... იმ დროს, როდესაც იმას (ოსმან-ალას—გ. ჯ.) აწვებდნენ და შემდეგ ისე საშინლად მოჰკლეს, არა ფიქრობდა არც ერთსა ღონისძიებას იმის შევლისათვის და შემდეგ სიკვდილისა იმტენი ვერ შეიძლო, როგამოეთხოვნა სტამბოლის მართებლობისათვის იმისი დამარხვის ნება“. ამისათვის აბა სად ეცალა ღურმიშხანს, რომელმაც ოსმან-ალას ქონების ნახევარი ხელთ იგდო სრულიად დაუმსახურებლად და ისევ ახალ ქონებაზე ფიქრობდა. მის არსებაში არ ირხეოდა არც ერთი ნერვი ოსმან-ალას გამოსახსნელად, ან კი როგორ შეირხეოდა, როცა ეს ნერვი მას არ გააჩნდა. ძნელია, შეუძლებელია გაამტყუნო ადამიანი ან ბრალი დადო მას იმაში, რაც მას ბუნებით არა აქვს: უჭკუოს ვერ მოსთხოვ ქკუით სავსე იყოს; ხეიბარს ტაშს ვერ დააკრევიანებ, გიჟს ვერ ეტყვი, გინდა თუ არა

უმალღესი მათემატიკის ფორმულები ამოხსენიო; მძიმე ავადმყოფს ვერ შესთავაზებ თხილამურებით გასეირნებას: კოქლს ვერ აიძულებ სწორად გაიაროს. ეს ყველამ კარგად იცის, მაგრამ მორალის სფეროში სხვა სურათია! თუ ღურმიშხანს ის ნერვი არა ექვს, რომლის შესახებაც ჩვენ ვლაპარაკობდით, ოსმან-ალას წინაშე ის მაინც დამნაშავეა, რაკი ვალდებული იყო, თუმცა ეს ვალდებულება არავის დაუდასტურებია, სამაგიერო სიკეთე მიეზლო თავისი მზრუნველისათვის. მას დამნაშავედ მიიჩნევენ არა იმისათვის, რომ გულცივი ადამიანია, არამედ იმისათვის, რომ გასაქირში მყოფ ოსმან-ალას არავითარი დახმარება არ გაუწია. ამის შედეგად დაიღუპა ოსმან-ალა. ამისვე შედეგად „ოსმან-ალას გვამი ეგდო რამტენიმე ხანი სტამბოლის ქუჩებში, სანამ შეწუხებულთა იმის სუნითა არ მოიგონეს გადაგდება იმისი ზღვაში“.

კითხულობთ ამ სტრიქონებს, ხედავთ ამ ადამიანების მოქმედებას და თქვენ განიცდით სულიერ ღელვას თვითეული მათგანისათვის. ღურმიშხანის მოქმედება თქვენს არსებაში იწვევს წუხილსაც და გულისწყრომასაც. წუხილს იმიტომ, რომ არ გინდათ ასე იქცეოდეს იგი, ასე უხდიდეს ამაგს თავის მზრუნველსა თუ მამასავით მინდობილ ადამიანს. გულისწყრომას იმიტომ, რომ ვერაგული გეჩვენებათ ღურმიშხანის საქციელი და თქვენს გულში იგი ბადებს ზიზლს, რომელიც გიკარნახებთ ხელი ჰკრათ მას, გამოაფხიზლოთ, შეაგნებინოთ თავისი საქციელის დანაშაულებრივი ხასიათი, შეარცხვინოთ, პასუხი მოსთხოვოთ, მაგრამ რაკი არც ერთი არ შეგიძლიათ გააკეთოთ, ეს თქვენი გულისწყრომა სულ მალე გულისტკივილად იქცევა. ასეთ სულიერ ღელვას მკითხველი ყოველთვის განიცდის ღურმიშხანის მოქმედების ჩვენს მიერ დასახელებული სცენების წაკითხვის დროს. სულ სხვანაირია მკითხველის სულიერი ღელვა, როცა ამ სცენებში ხედავს ოსმან-ალას სახეს. წუხილს იწვევს მისი მდგომარეობა, რაც მით უფრო გართულდა, რომ ღურმიშხანმა მას არავითარი დახმარება არ გაუწია. გულისტკივილში გადასულ გულისწყრომას საფუძვლად ედება მისი ცხოვრების უაღრესად ტრაგიკული აღსასრული.

როგორც ვხედავთ, მკითხველის სულიერი ღელვა ჩვენს მიერ დასახელებული სცენების წაკითხვის დროს სრულიად სხვადასხვანაირია, თუმცა ორივე შემთხვევაში წუხილთან, გულისწყრომასთან და გულისტკივილთან გვეკონდა საქმე. და მკითხველი ორივე შემთხვევაში პოულობს მასალას მოთხრობის შინაარსიდან. ეს მასალა, მაგალითად, ღურმიშხანის მიმართ უფრო ძლიერდება, როცა

მოთხრობის ავტორი გვეუბნება, სად ჰქონდაო „ღურმიშხანს დრო ქალაჩუნასავით ტირილისა, ან რბენისა ეკლესიებში ოსმან-ალას სულს განსასვენებლათ! ის იმ დროს, როდესაც ოსმან-ალას აგდებდნენ ზღვაში, იდგა ბოსფორის პირზე და ელოდა გემს ყირიმიდგან საქუდე კალმუხის ტყავებით, დაკვეთილს ოსმან-ალადგან და იმისგან გადაცემულს ღურმიშხანზე. იდგა იქ და ფიქრობდა გაყიდვით სად უფრო მოიგებდა, იქვე, თუ უკეთუ წამოიღებდა საქართველოში“.

აი კიდევ უფრო დასრულებული და გამოკვეთილი სახე ვაჰარ ღურმიშხანისა! მას არაფრისათვის არ სცალია, გარდა თავისი ქონების, თავისი მოგების საქმეებისა! იმ ადამიანისათვის, რომელმაც მას ამდენი ამაგი დასდო, ერთხელაც ვერ შოულობს დროს რომ რაიმე მოიფიქროს. არ სცალია არა მარტო ოსმან-ალას საქმისათვის, არ სცალია იმისათვისაც კი, რომ რა არის მის თვალზე სიბრალულის ცრემლი აკიაფდეს, თუნდაც შინაგანი სულიერი ქენჯნის გამომხატველი. ვიმეორებთ, ადამიანს ბრალს ვერ დადებთ იმაში, რაც მას ბუნებით არა აქვს, მაგრამ ღურმიშხანს ბუნებით ის ხომ ჰქონდა მინიჭებული, რომ სიხარული და მწუხარება გაერჩია ერთმანეთისაგან, რაკი ასე კარგად არჩევდა ტანჯვასა და სიამოვნებას? და რატომ დაივიწყა მან ყოველივე ეს ოსმან-ალას უბედურების დროს, მისი სიცოცხლის კატასტროფული განსაცდელის წუთებში? იმიტომ, რომ ასეთია კაპიტალიზმის მგლური ბუნება, რომელიც ისევე გამოკვეთილად გვეკლინება, როგორც სისხლით გაუმადლარი ვეშაპი.

და მერე რა მოხდა? „ღურმიშხანი დარჩა... სტამბოლში რვა თვე და ისე გაერთო ვაჭრობაში, რო არც ერთხელ არ მოაგონდა ცოლი და არ შეატყობინა, რო კიდევ იყო ცოცხალი“.

აი კიდევ ერთი ახალი შტრიხი ღურმიშხანის ხასიათისა! როგორ? — შეიძლება გვკითხოს განცვიფრებულმა მკითხველმა: — თქვენ გინდათ ღურმიშხანს ოსმან-ალა ახსოვდეს მაშინ, როცა ისეა გართული, იმდენი საქმეები აქვს, რომ თავისი პირადი ცხოვრებაც კი დაუვიწყებია: აღარც ცოლი ახსოვს. აღარც თავისი თავი, რაკი ოჯახს ერთხელაც არ ატყობინებს ცოცხალია თუ მკვდარიო! ვიმეორებთ, ეს კითხვა სავსებით ბუნებრივად შეიძლება დაებადოს მკითხველს და ამ კითხვის დაყენებაში ის მართალი იქნება. საქმეც ის არის, რომ ღურმიშხანი ასეთი ადამიანია, ასეთი გული ჩაუდგამს თავის არსებაში, ასე იქცევა და ასე ნაბიჯებს დგამს; თავისი მოგების, თავისი ქონებისა და თავისი გამდიდრების გარდა არაფერი არ ახსოვს. ერთი სიტყვით, ის ტიპიური

ვაქარია, რომელიც ყველაფერს ფულსა და ოქროს სწირავს, ყველაფერზე ხელს იღებს: სინიდიისზე, მორალზე (მხოლოდ ვაქრულ მორალს იძენს), ერთგულებაზე, სიყვარულზე; ცოლსაც ივიწყებს, მეგობარსაც, მზრუნველსაც, და რაღა რჩება მისგან? მხოლოდ ვაქრული ანგარიში, მხოლოდ ქონება, მხოლოდ ფული. მაშასადამე, ოსმან-ალასთან შეხვედრის შემდეგ ღურმიშხანი თავიდან ბოლომდე ვაქარი ხდება, უღმობელი და ეგოისტი, ფულის მწყურვალე და ქონების შეძენისათვის ყველაფერზე ხელისამღები. ის ფიქრობს მხოლოდ თავის გამდიდრებაზე, მხოლოდ მოგებაზე და ამით არის გატაცებული, ამიტომ ივიწყებს ყველას. ადარებთ ღურმიშხანსა და ოსმან-ალას და თქვენ უნებურად გებადებათ კითხვა: საიდან გახდა ოსმან-ალა ვაქარი? იმ დროს, როცა ჩვენ ღურმიშხანის ვაქრად გახდომის მთელი ისტორია დაწვრილებით ვიცით, ოსმან-ალას შესახებ ავტორმა მხოლოდ ის გვითხრა, რომ იანიჩარის ჯარში ჩაწერილ ნოდარს, რომელიც ბრძოლის ველზე სიკვდილს ეძებდა და ამიტომ თავდაუზოგავად იბრძოდა, სახელი გაუვარდება, დიდძალ ქონებასაც შეიძენს და შემდეგ იწყებს ვაქრობას. მაგრამ მომდევნო მისი მოქმედებაც არა ჰგავს ღურმიშხანისას. თუ ამ უკანასკნელს ერთი გროშიც არ გაუულია ოსმან-ალასათვის, ბისგან მთელი ქონების ნახევარი მიიღო! მაგრამ განა ასე იქცეოდნენ ვაქრები? განა ასე მოიქცა თვით ღურმიშხანი? პირიქით, ღურმიშხანი ყველაფერს ანგარიშზე ამყარებს, ყველაფერს ამით ზომავს. გავიხსენოთ თუნდაც ერთი სცენა: როგორც მოთხრობიდან ვიცით, სტამბოლიდან დაბრუნებულ ღურმიშხანს „შინ ცოლმა დაახვედრა მშვენიერი ვაჟი... საწყალ ქალს ეგონა რო იმითი გაახარებდა ღურმიშხანს, ის მოეხვეოდა და აკოცებდა ტკბილად ვაჟის ღედას, მაგრამ ღურმიშხანმა დაპხედა ყმაწვილს, გაიღიმა და ჰკითხა ღედას“—ჯერ ხომ არ მოგინათლავთო.

აქაც უღმობელი ანგარიშია, აქაც, მამაშვილურსა და ცოლქმრულ დამოკიდებულებაში! რვა თვეა კაცს ცოლი არ უნახავს, ცოლი, რომელმაც „დაახვედრა მშვენიერი ვაჟი“, და ჩვეულებრივი ადამიანური აღერსის ნაცვლად, მით უფრო, რომ თავის შვილს მამა პირველად ხედავს, ღურმიშხანი იმავე წუთში ვაქრულ ანგარიშებს ადგენს. რატომ იკითხა მან, შვილი ჯერ ხომ არ მოგინათლავთო? იმიტომ, რომ ამ „საქმეშიაც“, როგორც ყოველგვარ სხვა საქმეში, მას მოგება უნდა, მოგება აინტერესებს. რა მოგებაზე შეიძლება აქ ლაპარაკი? სიტყვა რომ არ გავაგრძელოთ, თვით ავტორს მოვუსმინოთ: ცოლმა უპასუხა თავის ქმარს, რომ ბავშვი არ მოგვინათლია. მაგრამ „ჩვენიანთ გოგია

მთხოვს, მე მოვნათლამო;“ გაიგონა თუ არა ეს, ღურმიშხანმა სთქვა: „—გოგია კი არა, მოგია არ გინდა! უთხარი, რო თავადი-შვილს უნდა მოვანათვლინო-თქო.

— თავადიშვილი რაღა არის, ის გოგია უფრო მოკეთობას არ გიზანს?

— შენ რა იცი, რაც არის?! შენ შენი საქმე იცოდე, შენ ჩემ კითხვაში ნუ შემოდინხარ!

— მაინც კი ვიტყვი, რო ჩვენ თავადიშვილი მოკეთობას ვერ გვიზანს.

— რა იცი შენ? ერთხელ რო დიდმა თავადმა დაგიძახოს შენ ნათლი დედა, ერთხელ რო იმისმა ცოლმა გამოგარჩიოს შენ სხვა დედაკაცებში და მოგიკითხოს, აბა მითხარი რად ღირს, ჰა?“

აბა რა არის ეს, თუ არა ისევე ანგარიში და ანგარიში? აქაც, შვილის „საქმესთან“ დაკავშირებითაც ღურმიშხანს იმავე წუთში ანგარიში აღეძრა; რა არის, თავადიშვილს დაუმოყვრდეს, ვილაც გოგიას კი, რომელიც ეტყობა მეზობელი გლეხია, ჩირადაც არ აგდებს, გაურბის იმ ადამიანს, რომლის ბედშიაც გუშინ თვით იმყოფებოდა. როგორც ვხედავთ, ღურმიშხანი უკვე ასულა იმ საფეხურზე, სადაც მას მარტო ფული და ქონება აღარ აკმაყოფილებს. იგი ეძებს მოყვრობას დიდკაცებთან — თავადიშვილებთან, ცდილობს მათთან დანათესალებას, რომ თვითონაც დიდკაცებში ფეხი ზოიკიდოს და დიდკაცი გახდეს. ეს მისწრაფება ბუნებრივად გამომდინარეობს ღურმიშხანის მდგომარეობიდან და ავტორის დიდ გამარჯვებად უნდა ჩაითვალოს, რომ თავის გმირს ასე დამაჯერებლად, ასე ცოცხლად, ასე რეალისტურად გვიხატავს. ეს მისწრაფება მართლაც იყო დამახასიათებელი კაპიტალის დაგროვების თავდაპირველი სტადიის საეკონომიკურ ბურჟუაზიისა, რაც საკმაოდ ცნობილია როგორც სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში, ისე მხატვრულ პროზაშიც. ამიტომ ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ღურმიშხანის სახეში ამოვიკითხოთ კაპიტალიზმის განვითარებისათვის დამახასიათებელი ბევრი არსებითი ნიშანი, ისევე, როგორც ამავე სახეში დაეინახოთ მისი მომავალიც.

ფულისა და ქონების ხელში ჩაგდებას შემდეგ ღურმიშხანი ფიქრობდა თავის დიდებასა და ბრწყინვალეებაზე. „წარმოიდგინა როგორ გაზდიდა შვილს. აი, ხედავს, ის ზის ცხენზე და ახლამს თავის ნათლიას. დიდ შეიდანზე გდია დიდი ქვა და იმაზე დგას ვერცხლის თასი. აი გამოაქენა ერთმა თავადიშვილმა ცხენი, წამოიგდო თოფი, ესროლა თასს, მაგრამ ააცდინა; აი მოღის მე-

ორე, ოჲ, იმანაც ვერ შოართყა, აი იმის ნათლიამ გამოაჭროლა ცხენი, სტყორცნა თოფი და ვერ შოართყა.

აქ მოაქენებს ცხენს იმისი შვილი. კობტად გადმოიგდო თოფი. ესროლა და გადააგდო თასი. კითხულობენ: ვინ არის ეს ყმაწვილი, თითონ მეფე იკითხავს იმის დედ-მამას და გამოჩნდება, რომ ის არის ღურმიშხან წამალაძის შვილი. რა ბედნიერი იქნება მაშინ ღურმიშხანა! ან მისი შვილი, ჯერ კბაუკი. შევიდა ბერათ. შეხეთ რა მშვენიერი ანგელოზივით სახე აქვს, ყური დაუგდეთ რა მშვენიერი ტყბილი ხმით კითხულობს მარხვანს, შეხედეთ ამ კითხულობაზე როგორ გასწირეს თავისული მლოცველთა, ხოლო აქა-იქ ისმის ბებრების ქვითქვითი. აი ერთხელ იმისი ნათლია შეხვდება კათალიკოზს და თავის ნათლულის კითხვას აქებს იმასთან. აი შენიშნა კათალიკოზმა, წაიყვანა თავისთან, აკურთხა ილუმენიად, არხიმანდრიტათ და ეპისკოპოზად, აი ღურმიშხანის შვილი,—ეპისკოპოზი, ზის ცხენზე და წინ მოუძღვის დროშას და მოჰყავს საეკლესიო ჯარი ბატონის მოსაშველებლად. კითხულობენ: ვინ არის ეს ახალგაზრდა ეპისკოპოზი! ღურმიშხან სოვდაგრის შვილი. ოჲ რა ბედნიერი იქნება მაშინ ღურმიშხანი. ან ვინ იცის, იქნება კათალიკოზიც გახდეს. ოჲ! მაშინ კი ღურმიშხანი აღარ დაუქრამდა თავს არც ერთს თავადს“.

ოცნებაში ასე შორს წასულ ღურმიშხანის ეს უკანასკნელი სიტყვები განსაკუთრებით საყურადღებოა და ჩვენც ცოტა უფრო დაწვრილებით უნდა შევჩერდეთ მათ გარჩევაზე.

როგორც მკითხველი დაინახავდა, ღურმიშხანი ჯერ ფიქრობდა რომელიმე თავადიშვილის დამოყვრებას. შემდეგ, ფიქრებში წასულს, თავისი ყრმა შვილის უკვე გაზრდილისა და წარმატებამიღწეულის წარმოდგენამ მას თავისი საბოლოო ზრახვანიც გაამტლავნებინა: იგი ისე დიდიკაცი გახდებოდა, რომ „მაშინ... აღარ დაუქრამდა თავს არც ერთს თავადს“. რომ არ დაგვაიწყდეს, აქვე შევნიშნავთ, რომ ოსტატურად მოიქცა მწერალი, როცა ყოველივე ეს ოცნებაში, მომავალზე ფიქრში გვიჩვენა, და არა რეალურად, ვინაიდან ღურმიშხანს იმ დროს ჯერ კიდევ არ შეეძლო ამ თავისი სანუკვარი ზრახვების განხორციელება. თუ ისტორიულად განვიხილავთ ღურმიშხანის მდგომარეობას, წარმოვიდგინოთ სოციალურ ძალთა თანაფარდობას, დავინახავთ, რომ პერიოდი, როცა მას უხდება ცხოვრება, ჯერ კიდევ ვერ აღუთქვამს ახლადფეხადგმულ ვაჭარს თავისი მიზნის განხორციელებას—თავადებზე მაღლა დადგეს, ვინაიდან ამისათვის ჯერ კიდევ დიდი დრო და ბევრი ბრძოლაა საჭირო. ისტორიულად ბურჟუაზიამ სასტიკ

ბრძოლებსა და რევოლუციებში გამოატარა თავისი თავი, რათა საბოლოოდ დაემარცხებინა ფეოდალური კლასი, წაერთვია მისთვის პოლიტიკური სადავეები და თვითონ ჩაედო ხელში. დიდი ლენინი აღნიშნავდა, რომ „...მქუხარე რევოლუციები, რომლებიც თან სდევდა ფეოდალიზმის, ბატონყმობის დამხობას, ყველგან ევროპაში და განსაკუთრებით საფრანგეთში, სულ უფროდაუფრო თვალსაჩინოს ხდიდა კლასთა ბრძოლას, როგორც მთელი განვითარების საფუძველს და განვითარების მამოძრავებელ ძალას.

არც ერთი გამარჯვება პოლიტიკური თავისუფლებისა მეტატონეთა კლასზე არ ყოფილა მოპოვებული გააფთრებული წინააღმდეგობის გაუწყველად. არც ერთი კაპიტალისტურა ქვეყანა არ ჩამოყალიბებულა ცოტად თუ ბევრად თავისუფალ, დემოკრატიულ საფუძველზე ისე, რომ კაპიტალისტური საზოგადოების სხვადასხვა კლასს შორის სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა არ გაჩაღებულყო¹. მხოლოდ ამ მქუხარე რევოლუციებმა, გააფთრებულმა წინააღმდეგობებმა და სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლებმა მოუტანეს, ბოლოს და ბოლოს, ბურჟუაზიას ფეოდალურ კლასზე გამარჯვება და არავითარ ფულს, არავითარ ქონებას და დიდძალ ოქროს ბურჟუაზიისათვის ფეოდალიზმზე გამარჯვება მანამდე არ მოუპოვებია, ვიდრე არ მოხდა ის, რის შესახებაც ლენინი ლაპარაკობს. თუ ორი სისტემის ურთიერთბრძოლის თვალსაზრისით განვიხილავთ ამ საკითხს, ჩვენ შეგვიძლია პირდაპირ განვაცხადოთ, რომ კაპიტალიზმი ვერ შესძლებდა ფეოდალიზმის პოლიტიკურ დამარცხებას, ისიც დაახლოებით ერთი საუკუნის განმავლობაში, მას რომ სხვა სფეროში არ მოეპოვებინა უპირატესობანი. რა იყო ეს სფერო? „რატომ დაამარცხა და სძლია კაპიტალიზმმა ფეოდალიზმი? იმიტომ,—ამბობს ი. ბ. სტალინი,—რომ მან შექმნა შრომის ნაყოფიერების უფრო მაღალი ნორმები, მან საზოგადოებას შესაძლებლობა მისცა გაცილებით მეტი პროდუქტები მიეღო, ვიდრე ამას ადგილი ჰქონდა ფეოდალური წესწყობილების დროს. იმიტომ, რომ მან უფრო მდიდარი გახადა საზოგადოება“². ეს იყო უმთავრესი, რითაც ბურჟუაზიამ შესძლო თავისი მიზნის მიღწევა, მაგრამ რამდენი რამ დასჭირდა მას ამისათვის! აქ კი გამოდის ვაჭარი ღურმიშხანი, რომელსაც შემთხვევით ხელში ჩაუგდია სხვისი დიდძალი ქონება, გარკვეული ნაწილი თვითონაც მი-

¹ ვ. ი. ლენინი, „მარქსიზმის სამი წყარო და სამი შემადგენელი ნაწილი“, 1940 წ., გვ. 10—11.

² ი. ბ. სტალინი, ლენინიზმის საკითხები, მე-11 გამოცემა, 1951 წ., გვ. 622.

უმატებია, ჯერ მხოლოდ ვაქრობს, ჯერ მას არაფითარი შრომის ნაყოფიერება არ შეუქმნია, არც კი უფიქრია მასზე და ერთბაშად ცდილობს თავადებს გაუტოლდეს, მათი ადგილი დაიკავოს. ვითვალისწინებთ რა ყოველივე ამას, ვითვალისწინებთ რა იმასაც, რომ თვით სინამდვილის განვითარება გვასწავლის რეალური ფაქტებისადმი ამგვარ მიდგომას, ჩვენთვის ამიტომ სავსებით გასაგებია, რომ ისტორიული აუცილებლობით ღურმიშხანს იმ დროს ჯერ კიდევ არ შეეძლო თავადებზე მალა დამდგარიყო, თუმცა ის მთელი თავისი არსებით მიისწრაფოდა ამ მიზნისაკენ; ავტორი სავსებით სწორად მოიქცა, როცა თავისი გმირის სულიერი ქვეყნის ეს მხარეც გვიჩვენა, ვინაიდან ღურმიშხანისათვის ეს სავსებით ბუნებრივი სწრაფვა იყო, რაც დროთა სვლაში სინამდვილედ აქციეს სულ სხვა აღამიანებმა.

ღურმიშხანს კი რაღა დარჩა? ისტორიულმა პირობებმა, რომლებშიაც მას ცხოვრება მოუხდა, ღურმიშხანს მხოლოდ ის შეაძლებინეს, რომ მისი შვილი ზურაბი მონათლა თავადმა ქაიხოსრო აბაშიძემ და ამგვარად ვაჟარი წამალაძე დაუმოყვრდა თავად აბაშიძეს.

მეორე დღესო, გვიამბობს ავტორი, „სურამში აღარ იყო თონე, რომელშიაც არ იცხოვროდა პური და ნაზუქი ღურმიშხანის შვილის ნათლობისათვის. მართლა და საგანგებო ნათლობა რამ, თურმე, გააკეთა. თავის დღეში რაც რამ კი ენახა ჩვენ საქართველოში, ყველა მოამზადებინა და თითქმის დღის სავალზე აღარ იყო სოფელი, რომლიდანაც დიდი და პატარა არ მოიპატიეთა. ყმაწვილი მონათლა თავადმა ქაიხოსრო აბაშიძემ, რომელიც იმ დროს იყო იმ მხარეს, და დაანათლა ერთი კომლი კაცი“. გუშინდელი ყმა, ღურმიშხან წამალაძე, თვითონ შეიქნა ყმების პატრონი, რისთვისაც მან თავად ქაიხოსრო აბაშიძეს „მკლავის ძღვნად გაუგზავნა... ერთი უმშვენიერესი არაბული ცხენი, აკიდებული სხვადასხვა ძვირფასი ფარჩებით“.

ასეთი სახით დგას ჩვენს წინაშე ღურმიშხანი, უკვე ცნობილი ვაჟარი, ბედნიერი და გალალეული, ცოლშვილის პატრონი და მომავალ დიდებაზე მეოცნებე.

რა ხდება მის სულიერ ქვეყანაში? ნაწილობრივ ეს უკვე ვნახეთ; ავტორმა უკვე გადაგვიშალა მისი ვნებათაღელვის რამდენიმე სურათი. თუ შემდეგ, ზურაბის ნათლობის შემდეგ რა მოხდა, ავტორმა ესეც გვითხრა: „სწორედ ამ დროს იყო დაწერილი ის წიგნი, რომელიც წაიკითხა საწყალმა გულის ვარდმაო“. ეს წიგნი მკითხველთან ერთად ჩვენც წაკითხული და გარჩეული გვაქვს და

აქ აღარ განვიმეორებთ. ყოველშემთხვევაში, ავტორმა ის გვითხრა, რომ თავისი ბედნიერების წუთებში ღურმიშხანმა, როგორც იქნა, სამწლიანი სიცრუის შემდეგ, სიმაართლე მისწერა გულის-ვარდს, ურჩია სხვას წაპყევი, ნე კი, თუ გსურს, ფულს გამოგი-გზავნიო. ეს დღე იყო და ეს დღე. ამის შემდეგ სტანჯავდა თუ არა ღურმიშხანს თავისი საქციელის დანაშაულებრივი ხასიათი, ჩვენ ეს არ ვიცით; ვიცით მხოლოდ ის, რომ აპრილის ერთ-ერთ სა-ლამოს, სურამში, ღურმიშხანი წამოწოლილია ეზოში გაშლილ ძვირ-ფას ხალზე, „კოტათი მხისაგან გაშავებული“, „ხმელი პირისახით“, „გამხდარი ტანით“. თმაშეკალარავებული, და „... ესე ჩვენ ვხედამთ ღურმიშხანს თითქმის ოცწელიწადის შემდეგ“. აი მან მოსწია ჩი-ბუხი, შემდეგ გადაადგო, „გადაბრუნდა გულალმა და დაუწყო ყუ-რება მოწმენდილ ფირუზივით ღია ლურჯ ცას... უყურა, უყურა ცას და ჩაფიქრდა“.

არის თურმე წუთები ადამიანის ცხოვრებაში, როცა ისეთი კაციც კი, როგორც ღურმიშხანია, იგონებს წარსულს და დანა-შაულს თითქოსდა ინანიებს. ამ სინანულში იგი აქსოვს განვლილი ცხოვრების ბევრ მოგონებას, რომლებიც მის თვალწინ გაიელვებენ ხოლმე, როგორც ცაზე ცთომილი ვარსკვლავები. ეს სინანული როგორღაც აღძრავს მასში განსჯის უნარს, ყველაფერს სასწორზე დაადებინებს, ბევრ რამეს თავის სასარგებლოდ გადააწყვეტინებს, დანარჩენს კი ისე შეფერადებულად წარმოუდგენს, რომ დანაშაულს თუ არ მოუსპობს, გაუნახევრებს მაინც.

სწორედ ამ მდგომარეობაში გვიჩვენა ავტორმა თავისი გმირი. უკვე მდიდარი ღურმიშხანი იგონებს თავის სიყმაწვილეს, როცა „დადიოდა კონკებში და ყველა მსახური სცემდა თავში“, იგონებს თავის სილატაკესა და ყმობას, იგონებს გულის ვარდსაც, რომელ-მაც მას ბედნიერება მოუპოვა, იგონებს მის სიყვარულსაც. „რა ძრიელ უყვარდი საწყალს! — ფიქრობდა ღურმიშხანი — რო ის არ ყოფილიყო, ხომ არ გამანთავისუფლებდა ბატონი. რა კარგად მოვიქეცე, რა ნაირათ ვაჩვენე თავი, რო ვითომ მიყვარდა. მაგრამ, ღმერთმანი, ღირდა სასიყვარულოთ. რამტენი ვატყუე საწყალი, რომ მოვალ-მეთქი. მართლა, ფული რომ დაეპირდი უკანასკნელ წიგნში, რატომ არ გაუგზავნე? ეჰ, რათ უნდა ფული, ჩემთვის უფრო საკიროა. ნეტა სად იქნება ეხლა საწყალი?“

ასე ფიქრობს ღურმიშხანი და ასე აღადგენს თავის მეხსიერებაში განვლილი ცხოვრების სურათებს. კიდევ კარგი, რომ მას არ და-ვიწყნია ვარდოს უანგარო სიყვარული, რაკი თვითონვე აღიარებს — „რა ძრიელ უყვარდი საწყალსო!“ კიდევ კარგი, რომ მას არ და-

ჯიწანია ვარდოს დიდი ამაგი, რაკი თვითონვე ამბობს — „რო ის არ ყოფილიყო, ხომ არ გამათავისუფლებდა ბატონიო“. შემდეგ კი ისევე ჩვეულებრივი ანგარიშიანობა იწყება, ანგარიშიანობა ერთგვარი სიამაყით, რომელშიაც ხაზგასმულია მისი მოხერხებულობა, ორპირობაში რომ გადასულა. ღურმიშხანს სხვანაირად არც შეუძლია. თავის თავთან მარტოდ დარჩენილი, განსჯის წუთებშიაც კი, როცა გულლიად თითქოს ყველაფერის თხრობას იწყებს, ის მაინც ვერ ახერხებს ბოლომდე გაჰყვეს ორ-სამ უნებლიეთ მომდგარ გულწრფელ აღიარებას; თითქოს ანგარიშის ქარიშხალი იმავე დროს უნდა ამოვარდეს, როგორც კი ღურმიშხანი რაიმეს გაიფიქრებს ან რაიმეს იტყვის. ამ შემთხვევაშიაც ასე ხდება. თქვა თუ არა ორი აზრი ვარდოს შესახებ, ორივე სწორი, იქვე მესამე მიაყოლა, უკვე არასწორი და მთლიანად მისი ვაქრული ბუნებიდან გამომდინარე: „რა კარგად მოვიქეცე, რა ნაირათ ვაჩვენე თავი, რო ვითომ მიყვარდაო“, — აი ღურმიშხანის აზრი, მოქმედება, აღსავეს სიცრუითა და პირფერობით. და მას კიდევაც მოსწონს თავისი მოქმედება, სინანულის ნაცვლად, ამაყობს და ამართლებს თავის თავს. სინანული არ ისმის არც მის სიტყვებში: „რამტენი ვატყუე საწყალი, რომ მოვალმეთქიო“. ეს უფრო ფაქტის აღნიშვნაა, ვიდრე მის გამო სინანული. ფულს დაპირდა, მაგრამ როდი გაუგზავნა (თუმცა სიყვარულში ფულით ვაქრობა ვარდოს როდი შეეძლო, როგორც ეს ღურმიშხანს შეუძლია); თავს მხოლოდ იმით იმართლებს, რომ ფული მას რათ უნდა, ჩემთვის უფრო საჭიროაო! აბა ჰკითხეთ ასეთ კაცს სამართალი და ელაპარაკეთ მორალის შესახებ! განა არის ამ მხრივ ბევრი რამ საერთო ღურმიშხანსა და ოსმან-ალას შორის? მართალია, ისინი ერთსა და იმავე ქვეყნიდან გველაპარაკებინან. მაგრამ იმდენია მათ შორის განსხვავება, რამდენიც ნორმალურად განვითარებულსა და კუზიან ძმას შორის, თუმცა ისინი ძმები არიან და ერთი დედ-მამის შვილებად ითვლებიან.

რაკი ოსმან-ალაზე ჩამოვაგდეთ ლაპარაკი, და რაკი თვით ღურმიშხანიც ვარდოს შემდეგ ოსმან-ალას იგონებს, ჩვენც მივყვეთ მის აზრთა დენას, რომ უფრო თანმიმდევრულად დავინახოთ მისი სულიერი განვითარებაც და შინაგანი ქვეყანაც.

რას ამბობს მაინც ოსმან-ალაზე, როგორ იგონებს მას? თითქოსდა უფრო მეტი სინანულით, ვიდრე ვარდოს, უფრო მეტი-თქო, — ვამბობთ ჩვენ, — ვინაიდან აქ ღურმიშხანი თავის თავს ჰკიცხავს უგვანო მოქმედებისათვის.

„საწყალი ოსმან-ალაო, — ამბობს იგი, — აბა თუ ერთი ვაწირვინე იმისთვის, აბა თუ ერთი სანთელი აუნთე! სირცხვილი შენთვის,

ჩემო თავო! იმ საწყალმა ნახევარი თავის ქონება მოგცა, იმისი წყალობით ხარ ასე ბედნიერი!... რა ვქნა, ღმერთმანი, ფულები კი არ მშურს, მაგრამ მოცლა არ არის. რა უყოთ... რა საშინელი იყო საბრალო, მოსაკლავათ რო მიჰყვანდათ; რანაირათ შემომხედა, თითქო მეხვეწებოდა რასმე. რა იქნებოდა რო დამემარხა? მე და ჩემმა ღმერთმა, არ ვემართლები... და რაღას უნდა ემართლებოღეს? ფიცი მწამს, ბოლო მაკვირვებსო, — პირდაპირ ღურმიშხანის ამ სიტყვებზე შეიძლება გავიმეოროთ. ერთი შეხედვით, ღურმიშხანს ეცოდება კიდევ, როგორც თვითონ ამბობს, „საწყალი ოსმან-ალა“, სინანულსაც გამოთქვამს: „აბა თუ ერთი ვაწი.ჩვენე იმისათვის, აბა თუ ერთი სანთელი აუნთეო“, კიცხავს თავის თავსაც, რომ ასე მოექცა იმ ადამიანს, რომელმაც თავისი ქონების ნახევარი მისცა; და იქვე თავი იმართლა, დაიფიცა კიდევ, რომ ფულები კი არ შურს, მაგრამ მოცლა არა აქვს... მაინც რა მოცლაზეა ლაპარაკი? ნუთუ მოცლა იყო საპირო იმისათვის, რომ ოსმან-ალას დასამარხავად ფული გაეცა? და მერე როდის? როცა სასიკვდილოდ მიმავალი ოსმან-ალა უკანასკნელად ხედავს შვილივით საიმედო ღურმიშხანს და თითქოს რაღაცას ეხვეწება. რა სათხოვარი შეიძლებოდა ჰქონოდა სასიკვდილოდ მიმავალ ადამიანს? ჩვენ ეს არ ვიცით, ავტორმა ამის შესახებ არაფერი გვითხრა, მაგრამ თუ ღურმიშხანს დაუუჯერებთ, შეიძლება აქ ის მართალიც იყო, ოსმან-ალამ თითქოს სათხოვა მას დაემარხა, რაკი ალბათ იცოდა, რომ სიკვდილით დასჯის შემდეგ მის გვამს უპატრონოდ მიიგდებდნენ და შეურაცხყოფდნენ. ეს იყო და ეს. სხვა სათხოვარი არც შეიძლებოდა ჰქონოდა უეჭველი სიკვდილის წინ მღვთმ ადამიანს. და ეს თითქმის უმნიშვნელო სათხოვარიც ღურმიშხანმა არ შეუსრულა. რაკი ფულთან იყო დაკავშირებული. როგორადაც არ უნდა ფიქსულობდეს, რომ ფული არ ენანებოდა, ყველაფრიდან ჩანს, რომ ვაჟარ ღურმიშხანს მოუცლელობაზე უფრო მეტად ფულის გაღება ემძიმებოდა იმ ადამიანისათვის, რომელმაც თავისი დიდი ქონების ნახევარი აჩუქა და რომლის წყალობითაც იგი ბედნიერი გახდა. მაგრამ, რას იზამთ, ასეთია სწორედ ღურმიშხანის ბუნება: როგორც დავინახეთ, ორმა ადამიანმა გააბედნიერა ღურმიშხანი — გულისვარდმა და ოსმან-ალამ, მაგრამ ორივე გააუბედურა ღურმიშხანმა — გულისვარდიც და ოსმან-ალაც.

აი ღურმიშხანის ხასიათის თვისებები და მისგან გამომდინარე შედეგებიც. ახლა ვნახოთ ამ ხასიათის სხვა მხარეც. ერთგან ავტორი სამართლიანად შენიშნავს, რომ ღურმიშხანი „თავის გამდიდრებას აწერდა მხოლოდ თავის ვაჟკაცობასო“. ეს მნიშვნელოვან შენიშვნად მიგვაჩნია და ცალკე გვინდა შევჩერდეთ, რათა

დღურმიშხანის ხასიათის სწორედ ამ სხვა მხარეზედაც სრული წარმოდგენა მივიღოთ. ამ რემარკას ავტორი მაშინ ამბობს, როცა ის იყო დღურმიშხანმა ოსმან-ალაზე ფიქრი დაამთავრა და თავს წამოადგა თავისი ვაჟი ზურაბი. აი მოთხრობის ეს ერთ-ერთი საყურადღებო ადგილი:

„ — მამაჩემს ვახლავარ, — უთხრა ერთმა ყმაწვილმა კაცმა (დღურმიშხანს — გ. ჯ.), რომელიც ის იყო მოვიდა საიდღამაც და შორიახლო ჩამოხტა ცხენითგან.

— ოჰ, შვილო ზურაბ, შენ?! — წამოიძახა დღურმიშხანმა, წამოხტა ყმაწვილივით და აკოცა პირზე — რასა იქ, შვილო, ხო კარგათა ხარ?

— კარგათა ვარ, დედა სად არის?

— აქ არის. ჯერ არ გინახამს?

— არა, პირდაპირ შენთან მოვედი.

— ბარაქალა, შვილო, ყოველთვის წინ მამა უნდა გაახარო ხოლმე. სხვა, რა ამბავია, როგორ რასმე მოიარე, როგორ რასმე დახვალ ამხანაგებში?

— ნულარ მეტყევი, მამავ. აღარ შემიძლიან ამ საშინელ ამპარტვან თავადებში ცხოვრება.

— რა არის, რას გიშლიან ისენი?

— რალა რა არის? ხმას ამოვიღებ, თუ ხუმრობაში, ანუ რაშიმე გავერევი იმათში, მაშინვე კირისავით მომშორდებიან ხოლმე და დაიწყებენ ბუტბუტს: „კუმ ფეხი გამოჰყო, მეც ნახირ-ნახირაო“.

— რატომო? რითა გჯობიან შენ ისინი: შეძლებით, სილამაზით, გაზრდილობით თუ ვაჟკაცობით?

— არც ერთით.

— მაშ რა უნდათ? რითა გჯობიან?

— ჩამომაკლობით.

— ჰმ, ჩამომავლობით... ჩამომავლობით. — ჩაფიქრებით განიმეორა დღურმიშხანმა, — აბა ერთი ჰკითხე, იმათ მამათგან თავის კაცობით ვინ იშოვნა ყმა და მამული? ვინ იშოვნა იმტენი ფულები, რო-რომელიც უნდა თავადიშვილის მამული იყიდოს?

დღურმიშხანი თავის გამდიდრებას აწერდა მხოლოდ თავის ვაჟკაცობას.

— მაგას არა ფიქრობენ, — უპასუხა ზურაბმა.

— შენი ვალია, რო ჩააგონო. იმათი მამები არ არიან, რომ მგებეწებიან ხოლმე შვილის მონათვლას, იმისთვის რო ელიან კარგს კუნკულას. როცა ფულები სკირდებათ, დაბლა მიკრავენ თავს? მოიცადონ!“

ჩვენს აქ მოვიცადოთ, რომ უფრო ღრმად ჩავუკვირდეთ მთელ ამ სურათს, ავტორის მიერ დახატულს; უფრო ღრმად გავიგოთ ის აზრები, რომლებსაც მოთხრობის გმირები ასე უბრალოდ და თავისუფლად, სრულიად გულლიად გამოსთქვამენ. ეს ვრცელი ამონაწერიც იმიტომ მოვიტანეთ მთლიანად, რომ ნკითხველს საშუალება ჰქონებოდა უფრო ნათლად წარმოედგინა თვით ავტორის მიერ დახატული სურათი და ჩვენს მსჯელობასაც ადვილად მიჰყოლოდა, მით უფრო, რომ კვლავ უნდა გავაგრძელოთ ლაპარაკი ღურმიშხანის ხასიათზე. ეს ხასიათი ახალი ფაქტობრივი მასალით კიდევ უფრო ცხადდება ჩვენს თვალწინ, როცა გვესმის ღურმიშხანის პასუხი შვილისადმი. ჩვენ ვლაპარაკობთ ღურმიშხანის ეგოისტურ ვაჟრულ ხასიათზე, რომელიც ზევით დახასიათებული გვაქვს, მაგრამ აქ ისევ წამოიქრა, ვინაიდან ამ ხასიათს კიდევ ერთი ნიშანი მიემატა.

რა არის ეს ნიშანი?

თავისებური ცდა გაამართლოს შინაგანი ეგოისტური ბუნება იმ რაღაც მორალური პრინციპებით, რომლებიც ზნეობის არც ერთ წიგნში ჩაწერილი ისე არ არის, როგორც ხნარობენ, მაგრამ ისე კი იყენებენ, როგორც მოეპრიანებათ. აბა იმ დროს რომელ წიგნში ან რომელ მორალურ კოდექსში ამოიკითხავდა ღურმიშხანი, რომ შვილი მოვალეა „ყოველთვის წინ მამა... გაახაროს ხოლმე“, როგორც ამას ღურმიშხანი ეუბნება ზურაბს? არა, ამას ღურმიშხანი იმ დროს ვერ წაიკითხავდა, გარდა იმ მორალისა, რომელიც ვაჟართა წრეში თანდათან ყალიბდებოდა, თანდათან ფეხს იკიდებდა, რომ შემდეგ, გარკვეულ სისტენაზე ნოვლენილიყო ბურჟუაზიული ზნეობის სახით. სწორედ აქ მტლავნდება ღურმიშხანის მისწრაფება — მხოლოდ თვითონ იყოს, თვითონ განოწინდეს. ყველა მისი სახელის წარმატებასა და დიდებას ენსახუროს, წარმოიდგინეთ ცოლშვილიც კი. ჩვენ ეს ზევითაც საკმაოდ კარგად დავინახეთ და აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. მხოლოდ იმას ვიტყვით, რომ ისეთ ადამიანს, როგორიც ღურმიშხანია, ეგოისტსა და ამპარტავანს, მხოლოდ თავისი დიდებისათვის მსრუნველს, რა თქმა უნდა, უფრო მეტად უცნაურად მოეჩვენებოდა, იმაზე დროს უფრო გააკვირვებდა ზურაბის სიტყვები — „აღარ შემიძლიან ამ საშინელ ამპარტავან თავადებში ცხოვრებაო“. და მართლაც, ვაჟრის შვილს ზურაბს გაუკვირდებოდა ცხოვრება „ამპარტავან თავადებში“, რომლებიც თავისი „დიდი ჩამომავლობის“ სახელით თავს მაღლა სწიგდნენ, ანგარიშს არ უწევდნენ რა ზურაბის არც შეძლებას, არც სიღამაზეს, გაზრდილობასა და ვაჟიაცობას, რაკი ზურაბს ეს წყვეული „ჩამომავლობა არ

ჰქონდა: იმდროინდელი სოციალური ცხოვრებისათვის, როცა კლასობრივი ანტაგონიზმი საზოგადოების მოქმედ ზამბარას წარმოადგენდა, ასეთი დაპირისპირება ზურაბსა და მის ამხანაგ თავადის შვილებს შორის სავესებით გასაგები ხდება. მაგრამ ამის გაგება არ შეუძლია ღურმიშხანს, რომელსაც ჯერ კიდევ ყალბად წარმოუდგენია, რომ რაკი ფული აქვს, მაშასადამე, ყველაფერი მისია, მაშინ, როცა მის ფულს ჯერ კიდევ არ შეუძენია ეს ძალა — რაკი თვითონ არის, ყველაფერი მისი იყო! ეს ძალა მან მხოლოდ შემდეგ შეიძინა, აურაცხელი სისხლისა და ვერაგობის ფასად, როცა თავის სრულ ბატონობას მიაღწია. ეს არ იცის ღურმიშხანმა, როგორც ბურჟუაზიის ადრინდელმა წარმომადგენელმა და ამიტომ უკვირს ზურაბის ამხანაგი თავადიშვილების მოქცევა; ამიტომაც, რომ იგი ჯერ კიდევ აღმაცერად უყურებს „ჩამომავლობის ძალას“, თუმცა მაშინ ეს უკანასკნელი გაცილებით მეტად ფასობდა, ვიდრე თვით ღურმიშხანის ფული.

რამდენად უფრო სწორად უყურებს ზურაბი ამ საკითხს, ვიდრე ღურმიშხანი, როცა თავისი მამის სიტყვებს — „აბა ერთი ჰკითხე, იმათ მამათგან თავის კაცობით ვინ იშოვნა ყმა და მამული? ვინ იშოვნა იმტენი ფულები, რო რომელიც უნდა თავადიშვილის მამული იყიდოსო“, — შემდეგი პასუხით აქარწყლებს: „მაგას არა ფიქრობენო“. ზურაბი აქ ზუსტად გადმოსცემს ცხოვრების სინამდვილეს, იმას, რაც ისტორიულად მართლა იყო, ღურმიშხანს კი არ ესმის, ყალბად წარმოუდგენია: თავადები მას შვილების მონათვლას ეხვეწებიან, გამორჩენის მიზნით, ხოლო ფულის საჭიროების დროს თავსაც დაბლა უკრავენ, მაშასადამე, ის თავადებზე მაღლა თუ არა, მათ გვერდით მაინც დგას; პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ ეს მისთვის ჯერ კიდევ ყალბი ოცნება იყო და არა რეალური სინამდვილე. ამ ოცნებას შეიძლებოდა ფრთები შესხმოდა მხოლოდ დიდი ხნის შემდეგ და არა იმ დროს, როცა თვით ღურმიშხანი ფიქრობდა აზნაურობისათვის მიეღწია. რომ ის ამ მიზანს მართლაც ისახავდა, ეს ჩვენ ზევითაც ვნახეთ, მაგრამ მხოლოდ ღურმიშხანის ოცნებაში, ახლა კი შეგვიძლია ცხადად დავინახოთ, თუ გავაგრძელებთ მსჯელობას იმ ადგილიდან, სადაც ღურმიშხანმა მუქარით წარმოსთქვა „მოიცადონო“ და ჩვენც შევსწყვიტეთ ამონაწერი, რათა რამდენიმე წინასწარი შენიშვნა გავგვიკეთებინა. აი ეს ადგილიც:

„შენ ეს მითხარი, — ეუბნება ზურაბს ღურმიშხანი, — მეფემ ვერსად შეგნიშნა?

— ვერსად. არსად მოხდა იმისთანა შემთხვევა. მაგრამ ეხლა

რადლასაც იძახიან, მითომ ომი იქნებაო. აბა, მაშინ შევიტყობთ, ვინ კუ ყოფილა და ვინ ლომი.

— შენ კი გენაცვალე, შვილო! იმედი მაქვს, შვილო, რომ მაშინ-შენს არ შეარცხვენ, მაგრამ ეგ რა სთქვი! ომი?! ვისთან უნდა იყოს ომი?!

— არ ვიცი; მგონია, რომ ოსმალოებთან უნდა იყოს, მაგრამ სწორეთ არავინ არა იცის რა.

— ეგ ვერაფერი ანბავი მომიტანე, შვილო. შვილო, ომი ვაქრობის მტერია. უეცრათ, რომ ომი მოხდეს, დავიღუპებით.

— აი, აკი გითხარი, თითქო მე ვიყო ომის მიზეზი, იმნაირ საყვედურს მეუბნები.

— კარგი, კარგი, ბარაქალა! — და ღურმიშხანი დალონდა. დაინახა რა ეს ზურაბმა, გამოესალმა და წავიდა დედასთან. ღურმიშხანმა, რომ შეხედა მიმავალ ზურაბს და დაინახა მშვენიერი ვაეკაცის ტანი, სიამპარტავნით გაიღიმა.

— რასაკვირველია, შეიშურებენ ჩვენი თავადიშვილები. ვინ იქნება იმათში ჩემი ზურაბისთანა. — სთქვა სიამაყით ღურმიშხანმა თავის გულში და შემდეგ დაიწყო ფიქრი თავის ვაქრობის საქმეზე, — ეს კი ავი ანბავი მოშიტანა ჩემმა ბიჭუკამ. თუ ხვალეე არ მივეშველე ჩემ ქონებას, სულ დავიღუპები. აბა მაშინ ნახე, ღურმიშხან, აზნაურშვილობა!

მეორე დღით ღურმიშხანი ადგა ადრე, გაიყოლა თავისი ოსმალოთაგანი სამი ბიჭები და გასწია სტამბოლისაკენ.

მიდის ღურმიშხანი ქონების შესაძენად...“ მიდის, და ვიდრე შინ დაბრუნდებოდეს უფრო მდიდარი, ჩვენ საშუალება გვეძლევა დავაკვირდეთ მის სიტყვებს, მის გულისწაღილს, გავეცნოთ იმასაც, თუ რა უბედურება დაგროვდა მის თავზე, როგორც ამას თვით ავტორი შენიშნავს.

ეს უბედურება კი ნამდვილად დაგროვდა, საშინელი სახე მიიღო, იმდენად შემადარწუნებელი შეიქნა, რომ მკითხველს არ შეუძლია დიდი სულიერი დელვის განუცდელად წაიკითხოს მოთხრობის ის ადგილები, სადაც ყველაფერი თითქოს უბრალოდ, ეპიკური სიღინჯით არის გადმოცემული, მოკლედ და ფსიქოლოგიური გაღრმავების გარეშე, მაგრამ მაინც ისეთი ძალით, რომელიც ადამიანს ატყვევებს წარუშლელი შთაბეჭდილების იშვიათი უნარით. კითხულობთ ამ ადგილებს და უნებლიეთ ფიქრობთ, თუ რა საშუალებით აღწევს ავტორი თავის მიზანს. ერთის მხრივ, ის არ მიმართავს მკითხველზე ძალდატანებითი ზეგავლენის არც ერთ იმ მეთოდს, რომელიც მხატვრულ ლიტერატურას ასე უხვად გააჩნია,

როგორც მაგალითად, ტრაგიკული მომენტების დაწვრილებითი აღწერა, სურათების განზრახ გამუქება, ფსიქოლოგიური გრადაციების ჩვენება, გამძაფრებელი, პათეთიკურად აწეული ტონი, რაც ხშირად მოსაწყენი მრავალსიტყვაობით არის შეფერადებული და გულუბრყვილო მკითხველზე მართლაც ივალსაჩინო ზეგავლენის მომხდენია. არც ერთ ამ ცნობილ ხერხს რომანისტიკაში ავტორი არ მიმართავს. მეორეს მხრივ, ყველაფერს გადმოსცემს უბრალოდ, აუღელვებლად, როგორც ჩვეულებრივ ამბავს, რომელსაც ჩვენ არამწერალი იმპროვიზატორისგანაც მოვისმენდით, და მაინც ასეთი დიდი შთაბეჭდილების მომხდენია.

რა არის ამის მიზეზი? სად არის აქ მხატვრული ოსტატობის საიდუმლოება?

რა თქმა უნდა, ეს მიზეზი და ეს საიდუმლოება პირველ ყოვლისა უნდა ვეძიოთ უაღრესად საინტერესო ლიტერატურული მასალის გადმოცემის სწორედ უბრალოებაში, ამ სიტყვის საუკეთესო, და არა უარყოფითი გაგებით; იმ სისადავეში, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია „სურამის ციხისათვის“ საერთოდ; აგრეთვე ტიპებისა თუ სახეების იმ ოსტატურ გამოკვეთაში, რაც ზეერთაც აღვნიშნეთ; მაგრამ, თავის მხრივ, ტიპებისა თუ სახეების ეს ოსტატური გამოკვეთაც პირველ კანონს ექვემდებარება, მისგან გამომდინარეობს, და რომ არ იყოს ორგანული კავშირი მკითხველის მიერ უკვე შესისხლხორცებულ გმირებსა და შემდეგ მომხდარ ტრაგიკულ ამბებს შორის, რომლებიც ასე ოსტატური სისადავეთ გადმოსცა ავტორმა, ეჭვი არ არის. შთაბეჭდილების ძალა მნიშვნელოვნად სუსტი და წარმავალი იქნებოდა. აიღეთ თუნდაც მოთხრობის პირველი ორი აბზაცი სტამბოლში ღურმიშხანის წასვლის შემდეგ. სულ რამდენიმე სტრიქონით ავტორი ახერხებს ყველაფერს თავი მოუყაროს, ერთად შეჰკრას, მიაღწიოს მოთხრობის სიუჟეტის ლოგიკურ განვითარებასაც და მკითხველის ყურადღების დაძაბვასაც. ახსენებს ოსმალეთს, მოელი, რომ ავტორი რამდენიმე სიტყვას მაინც იტყვის ოტომანთა ვერაგული და ბარბაროსული იმპერიის საშინელებაზე, რათა ციხის აგება მაინც გაამართლოს, მაგრამ ამ სიტყვას ის ათქმევინებს სწორედ ვარდუას, იმ მიზნით, რომ უფრო დამაჯერებელი გახადოს მისი შეხედრა ვეზირთან და ბუნებრივად მიაღწიოს თავის შთანაფიქრს — შეჰქმნას ძალდაუტანებელი ტრაგიკული სურათი, რომელიც მრავალნაირად ჰკრავს და აერთებს სიუჟე ზის დროებით გაფანტულ ნაწილებს.

„ბევრი დრო აღარ გამოსულა ღურმიშხანის წასვლის შემდეგო, — გვეუბნება ავტორი, — რო მეფემ დაიბარა თავისი პირველი ვეზირი

და უზრძანა საქართველოს საზღვრების გასინჯვა ოსმალოს მხრისკენ და, საცა საჭიროდ ჰპოვოს, ააშენოს ციხეები. ვეზირი წამოვიდა, გაშინჯა საზღვრები და, სხვათა შორის, ჰპოვა ციხის აშენების საჭიროება სურამში. მაშინვე საჩქაროდ მოაგროვეს მასალა, დასწვეს კირი და შეუდგნენ შენებას.

— აბა და ახლა თუ იქნება რამე, უთუოთ უნდა გამოვიჩინოთ თავი, — ჰსთქო ზურაბმა და ამ აზრით მიაშველა რამტენიმე ურემი. მაგრამ საკვირველი იყო, რამტენჯერაც აიტანეს ის ციხე ერთი ხუთიოდ ადღამდე, იმტენჯერ იქეჭა და გასკდა შუაზე; რალაც ავისული უშლიდა იმ ციხის გაკეთებას. მღვდელს ახლევინეს პარაკლისი, მაგრამ მაინც კიდევ არ იქნა, მაინც კიდევ გასკდა კედელი. უკანასკნელ ყოველი ღონისძიება მოიხმარეს, მაგრამ არაფრით არ იქმნა რა; კედელმა თავისი არ დაიშალა. რა ჰქნან?*

და აქ გამოჩნდება მივიწყებული ვარდუა, უკვე სახელგანთქმული, ლეგენდარული მკიცხავი, გამოჩნდება მისი ტანჯული სახე შურისძიებით აღსავსე გულით; სწორედ ამ სახის პირველივე გამოჩენა ჰკრავს მოთხრობის სიუჟეტის იმ გაფანტულ ნაწილებს, რომლის შესახებაც ეს-ეს არის ახლა ვლახარაკობდით. მისკენ მიეშურებიან პირველი ვეზირის მიერ გაგზავნილი კაცებიც და ბოლოს მიეშურება თვით პირველი ვეზირი, რომელსაც წილად ხედა საშინელ ტრაგედიაში მიეღო მონაწილეობა.

VII

აი ჩვენ ვხედავთ ვარდუას ორი ათეული წლის შემდეგ, ვხედავთ „ავლაბრელ ვარდუას“, გარშემორტყმულს მრავალი მთხოვნელით, რომლებსაც ის ისე ოსტატურად ატყუებს და მაინც ქება-დიდებას იმსახურებს. მის წინაშე დგას პირველი ვეზირის მიერ გაგზავნილი ყმაწვილი თავადიშვილი, რომელიც ვარდუას უანბობს სურამის ციხის კატასტროფული მშენებლობის ისტორიას. გაიგონა თუ არა სურამის ციხის სახელი, „ვარდოს მოუვიდაო ღიძილი“, — გვეუბნება ავტორი, და ჩვენც ვგრძნობთ, რომ ეს არის მისი პირველი ღიძილი ოცი წლის მანძილზე, მოყოლებული იმ დროიდან, როცა მან ღურმიშხანის დალატი შეიტყო. ამ ღიძილს თავისი დიდი მიზეზი ჰქონდა, მიზეზი, რომელიც ავტორმა თვით ვარდოს გაამჟღავნებინა: „— აბა ეხლა მოვიდა შენი დრო, ჩემო თავო, თუ რამ შეგიძლიან, — სთქო ვარდომ თავის გულში და ჩაფიქრდა“. თუ რას ფიქრობდა იგი, ძნელი არ არის წარმოვიდგინოთ, რაკი წინანდელი მისი ცხოვრება ჩვენთვის საკმაოდ ცნობილია. შემდეგ კი რაც მოხდა, ცოტა უფრო ქვევით გავეცნობით, როცა საუბა-

რი გვექნება „სურამის ციხის“ მამხილებელ ხასიათზე საერთოდ, კერძოდ კი რელიგიისა და ცრურწმენების წინააღმდეგ ბრძოლაზე; აქ შეიძლება მხოლოდ ის ითქვას, რომ ამ ოცი წლის განმავლობაში ვარდუას მთელი ცხოვრება იყო ოცი წლის ტანჯვა, ოცი წლის ლოდინი, ოცი წლის მანძილზე მარტოხელა ყოფნა საშინელ განზრახვასთან ერთად — აი. ეს იყო მისი ცხოვრება! ასეთ უბედურებათა ქარიშხალში, ცხადია, ვარდუას უნდა დაეკარგა ბევრი ძველი კეთილი ნიშანი, რომლებიც ასალგაზრდა გულისვარდს მოგვაგონებდნენ. თავის არსებაში უნდა ჩაეკლა ბევრი ის შესანიშნავი, ნამდვილად ადამიანური, ნამდვილად კეთილშობილი თვისება, რაც ასეთ სილამაზეს აძლევდა მის გარეგნულ კდემამოსილებას. ახლა ჩვენს წინაშე დგას სრულიად სხვა ადამიანი, სრულიად სხვა მორალური თვისებებით, სხვა აზრებითა და სხვა განწყობილებებით. ჩვენს წინაშე დგას ოცი წლის ტანჯვითა და მწუხარებით ფოლადად ქცეული ადამიანი, რომელსაც თავისი ძველი სახიდან არაფერი აღარ შერჩენია, გარდა თავისი ფიზიკური მონაცემებისა. მის არსებაში სიყვარულის ნაცვლად დასდგურებულია შურისძიების საშინელი გრძნობა, რასაც თვით ვარდუა ძალიან კარგად გვიხასიათებს: „აბა ეხლა მოვიდა დრო შენი შურის ძიებისაო, — ამბობს ვარდუა, — აბა თუ შეგიძლიან რამე, ახლა შეგეტყობა. ჰოი, წყეულ იყავ, ღურმიშხან! რისთვის დამლუპე მე საწყალი! რა გინდოდა ჩემგან, რა დაგიშავე, რისთვის ჩამაყენე ამ მდგომარეობაში? საწყალო ჩემო თავო! დალუპულო ხორციტო, სულითაც უნდა დაილუპო, — და დაიწყო საწყალმა ტირილი მწარეთა. — აი შე ლაჩარო, ჩემო თავო! შეგეშინდა? — ცოტა ხანს შემდეგ ისევ დაიწყო ლაპარაკი: — აბა შენი გულის მკვლელი ჩაგივარდა ხელში, აბა რა წვალებას მოუგონებ. იმის სიკვდილი? ცოტაა იმისთვის. დეე ეწვალოს ისე, როგორც მე ვეწვალე ამ ოც წელიწადში“.

შეუძლებელია ვარდუას ოცწლიანი ტანჯვის უკეთესი დახასიათება! ასევე შეუძლებელია მისი შინაგანი, სულიერი ვნებათაღელვის უკეთესად გადმოცემა. აქ, ამ სიტყვებში ჩანს მთელი ვარდუა, ღურმიშხანის მიერ დალუპული სრულიად უდანაშაულოდ, დალუპული ხორციტო, სიყვარულში ლალატით, ახლა რომ მეორე — სულიერ დალუპვასაც მოელის, რაკი განუზრახავს მოლალატეზე შური იძიოს, მაგრამ არა პირდაპირი, არამედ, შემოვლითი გზით: საშინელი წამებით ბოლო მოუღოს ღურმიშხანის სრულიად უდანაშაულო შეიღს — ზურაბს. რომელსაც იმდენი ცოდვა მიუძღვის ვარდუას უბედურებაში, რამდენიც ამწვანებულ კორდს ელვა-ქუხილის საშინელ ხმაში. და თითქოს შურისძიების ამ არჩევანში ვარდუა

ცდილობს სრულად მიუზღოს ღურმიშხანს წარსულისათვის: როგორც თვითონ იყო უდანაშაულო ღურმიშხანის ლალატში, ასევე უდანაშაულო ზურაბის მსხვერპლი მოითხოვოს ღურმიშხანისაგან, მოითხოვოს სასტიკი გრძობით, რომელსაც სულ უნებლიე შეკრთომისაც კი არ აპატიებს, თავის თავს ლაჩარსაც კი უწოდებს, თუ ოღნავი ყოყმანი შენიშნა საშინელი განზრახვის აღსრულებაში. რაკი თავისი გულისმკვლელი ხელში ჩაუვარდა, ის მზად არის ტანჯვა-წვალების ყველაზე საშინელ საშუალებებს მიმართოს, ვინაიდან მარტოოდენ სიკვდილი მისთვის ძალიან მცირე სასჯელად მიაჩნია: სურს ღურმიშხანიც ისე ეწვალოს თავისი ყველაზე საყვარელი არსების — ზურაბის დაკარგვით, როგორც ვარდუა ეწამა ერთ დროს თავისი ყველაზე საყვარელი ადამიანის — ღურმიშხანის დაკარგვით.

ასეთი გრძობებითა და აზრებით, განზრახვებითა და იმედებით აღსავსე ვარდუა უარს ეუბნება პირველი ვეზირის მიერ გამოგზავნილ კაცებს, სურს პირველი ვეზირი თვითონვე ეახლოს მას, რომ ნამდვილად მიიღწიოს თავისი საშინელი განზრახვის აღსრულებას. მან იცის, რომ სურამში ღურმიშხანი ცხოვრობს (ეტყობა ის განუშორებლად თვალს ადევნებდა თავის მსხვერპლს), ისიც გაგებულნი აქვს, რომ შვილი ჰყავს, თუმცა მაინც ეკითხება ვეზირის კაცებს, არ ვიცით რა მიზნით: თავის თავს ებრძვის, შურისძიების გეგმას ადგენს და უნებლიეთ ამქლავებს განზრახულს, თუ ერთხელ კიდევ ამოწმებს ფაქტების სისწორეს; ყოველ შემთხვევაში, ვარდუამ ვეზირის მიერ გამოგზავნილი კაცების მოსვლამდე იცის, რომ ღურმიშხანი სურამში ცხოვრობს; ეს მას შეეძლო გაეგო იმ უამრავ მთხოვნელთაგან, რომლებიც მასთან ყველა კუთხიდან მოდიოდნენ. დაინახა თუ არა პირველი ვეზირი, რომელიც მასთან დაუყოვნებლივ გამოცხადდა, ვარდუამ არ დააყოვნა ზემოქმედება მოეხდინა მასზე, საესებით მოემზადებინა საშინელი აქტის ჩასადენად და სწორედ ამ დროს წარმოთქვა ცნობილი სიტყვები ოსმალთა მიერ ამ საშინელი რბევა-აწიოკებისა და მხეცობის შესახებ, რაც საქართველოს არაერთხელ ნამდვილად განუცდია ოტომანთა საზიზლარი იმპერიისაგან.

რე რა ოსტატობით ხატავს ავტორი თავის გმირს ამ გადამწყვეტ წუთებში! ვარდუას სიტყვები აღსავსეა მართლაც ისტორიული კეშმარიტებით, რაც, ბუნებრივია, კარგად ეცოდინებოდა თვით ვეზირს, და რაც, ცხადია, მასზე დიდ ზეგავლენასაც მოახდენდა. აი ეს სიტყვები:

„ — აბა თუ შენ ბრძანდები და პასუხის გებაც შენა გაქვს ბევ-

რი, — ეუბნება ვარდუა ვეზირს. — საწყალო ბატონო! რა ავ დროს გრგეზია შენ ვეზირობა. ღმერთო! რას ვხედავ, წყეულნო ურჯულო-
ნო, სად მოსდისხართ, რა გინდათ ჩვენი საწყალი საქართველოსა-
გან? ღმერთო! რა დავაშავეთ და შეგკოდეთ, რისთვისა გვსჯი ასე
საშინლათ? ვაი, ვაი, რამტენი მოდიან! ღვთის მშობელო დედაო,
შენ დაგვიხსენი. ღმერთო! ჰხოცენ, აი დედებს ართმევენ შვილებს
და ქათამივით ჰკლავენ. ნუ მისცემ, საწყალო ქალო! ნუ მისცემ
შენ შვილს. ოჰ! წაართო წყეულმა, უშველე ბატონო, უშველე, თო-
რემ დავიღუპებით!... აი ვხედავ, — განაგრძელა ვარდუამ: — უსჯუ-
ლოთ ჯარი შემოეხვია კიანკველასავით სურამის ციხეს. ჩქარა, ჩქარა
ააშენეთ, მხოლოდ ის დაიპერს ჯარს. თუ რო ის არ არის, აქ მოვლენ.
ღმერთო რა მოგვივა მაშინ! შენი წვრილ-შვილი მაინც შეიბრალებ,
ბატონო, შენი წვრილშვილი, ნუ დაახოცინებ უსჯულოთ“... და
როცა ვარდუა ვეზირს აუწერს იმ საშინელებას, რაც თან მოჰყვება
ურჯულოთა ჯარის შემოქრას საქართველოში, თუ სურამის ციხე
არ იქნება აგებული, ის დაიწყებს ტირილს, და ავტორი შენიშნავს:
„მართლა ტიროდა თუ ტყუილათ, არ ვიცი. ოცდა ერთ წელიწად-
ში ისწავლა ისეთი აქტიურობა, რო ღმერთმა შეარცხვინოს იმას-
თან ეხლანდელი განთქმული აქტიორებიო“.

ვარდუას აქტიურობა კი ამ დროს მართლაც საარაკო ხდებო-
ვებირის გულისწყრომაზე, რომ ციხეს ვაშენებ. მაგრამ მექცევად, —
ვარდუა ეშმაკურად უპასუხებს: „ამოყარე ის საძირკველი, რომე-
ლიც ჩაგიყრია, ორ ადგილზე კიდევ მოთხარე, გაანათვლინე ნღე-
დელს, მაგრამ... ეს რას ვხედავ? ღმერთო შენ დამიხსენ! ბატონო
ანოილე ხანჯალი და აქვე მომკალ, ნადლი იქნება შენთვის. გი წყეუ-
ლი იყოს ის დღე, რა დღესაც მე მკითხაობა დავიწყე! ბატონო,
ნუ გაიგონებ, რასაც გეტყვი. არა, გაიგონე, კარგა ყური დამი-
გდე, რასაც გეტყვი, საქიროა რო იცოდე. იმის ასრულებასზე ჰკიდია
საქართველოს ხსნა, საქართველოს გამარჯვება... ციხეში, სურდის
მაგიერად, დედის ერთა ვაჟი უნდა დაატანოთ: ღურმიშხანის ვაჟი,
ზურაბი“.

ადვილი წარმოსადგენია რა უნდა განეცადა ვეზირს ვარდუას
ამ სიტყვების მოსმენით; ისიც ადვილი წარმოსადგენია, რამდენად
ღარწმუნდებოდა იგი სურამის ციხის აშენებისა და ამ მიზნით ყო-
ველგვარი მსხვერპლის უყოყმანოდ გაღების აუცილებლობაში. მთე-
ლი ეს სცენა ისე ბუნებრივი და ანაღვლეველია, რომ მკითხველს
სრული შთაბეჭდილება ექმნება, როგორც ვარდუას მართლაც დიდ
აქტიურობაზე, ასევე ვეზირის სულიერ კატაკლიზმზე. ეს უკანასკ-
ნელი, მართალია, მხოლოდ იმაში გამოიხატა, რომ ვეზირმა შეკრ-
256

თომით წარმოთქვა: „როგორ თუ ვაჩი? როგორ თუ ზურაბი?! რას ანბობ დედაკაცო?!“, მაგრამ მისი შეკრთომა მალე შესცვალა აუცილებლობის გრძნობამ, სახელმწიფო ინტერესებითა და ხალხის ხსნით რომ იყო ნაკარნახევი. ამ გრძნობის გაღვივებას ხელს უწყობდა ვარდუას მიერ ოსტატურად გაბმული ქსელი, რომელშიაც პირველი ვეზირი ასე ერთბაშად მოხვდა. მის პირველსავე დაქვევებას ვარდუამ შეაგება ზემოქმედების ახალი მახვილი. მან ისე დაბეჯითებით წარმოთქვა „ზურაბი? დიახ ზურაბი უნდა დაატანო კედელში! უიმისოთ კედელს ვერ ააშენებო!“, რომ ამ სიტყვების გაგონების შემდეგ ვეზირს ძნელი წარმოსადგენია რაიმე კიდევ დარჩენოდეს სათქმელი თავისი საწინააღმდეგო აზრის დასაცავად. მით უფრო ძნელი წარმოსადგენია ეს, როცა ვარდუამ თავის სიტყვებს კიდევ ისეთი ფსიქოლოგიური მომენტები დაურთო, რომ ვეზირის ნებისყოფა ერთბაშად მოსტეხა. მან სავსებით დამაჯერებლად დაუბატა ვეზირს თავისი საშინელი წინადადების პატრიოტული შინაარსი, ისიც კარგად გააგებინა, რომ პირადად მას, როგორც მკითხავს, ძალიან ემძივება ასეთ ტრაგიკულ საქმეში მონაწილეობა, იტანჯება, როცა ამ სიტყვებს ამბობს, მაგრამ რა ქნას? თითქოსდა სამშობლოს ინტერესები აიძულებენ მას ასეთი შესაზარი საქმე ურჩიოს მეფეს, რაკი ქვეყანა და ხალხი უნდა გადარჩეს. და ვარდუა თვალთმაქცურად ამბობს: „დედამიწავ, გასკდი და ჩამიტანე, რო ამისთანა სიტყვა ამოვიდა პირიდან! შე საწყალო დედაჩემო, რათა მშობე ქვეყნის საწყევალ?!“ ყოველივე ამას ვარდუა ვეზირის გასაგონად წარმოთქვამს, რათა საბოლოოდ გასტეხოს მისი მერყეობა და მტკიცედ გადააწყვეტინოს სურამის ციხის ახლადამოსაყვან კედლებში ცოცხალი ზურაბის დატანება. ეტყობა ეს სიტყვები განთქმულმა მკითხავმა ისეთი შთაბეჭონებელი ძალით წარმოთქვა, ისეთი ოსტატობით გაითამაშა მთელი სცენა, რომ ჯერ კიდევ დიდ სულიერ ღელვაში მყოფი ვეზირი სრული თანაგრძნობის სიტყვებსაც კი ეუბნება ვარდუას: „რათა, დედავ, შენ რასაცა ხედავ, იმას ანბობ, შენი რა ბრალიაო“. ამის შემდეგ ვეზირი საშინელი ჩაფიქრებული გამოდის ოთახიდან და სურამისაკენ მიეშურება.

როგორც მკითხველი დაინახავდა, დანიელ ჯონქაძე ისე გადმოგვცემს თავისი გმირების შინაგან ხასიათს, ისე დამაჯერებლად გვიჩვენებს თვითნული მათგანის სახეს, რომ მათ ფსიქოლოგიურ განცდებში ჩვენ ოდნავი ეჭვიც არ გვეპარება. ყველაფერი დამაჯერებელი გვეჩვენება ფსიქოლოგიურად, ყველაფერს ეტყობა რეალისტის ხელი. და მერე რით აღწევს ავტორი ასე დიდ გამარჯვებას,

როცა ის არ მიმართავს არც ვრცელ აღწერებსა და არც დაწვრილებითს გადმოცემას? იმით, რომ ყველაფერს მოქმედებაში გვიჩვენებს, ყველაფერს ერთ მთლიან ანსამბლად ჰკრავს და ყველაფერი ერთმანეთიდან ორგანულად გამოჰყავს.

აიღეთ თუნდაც ვეზირის წასვლის შემდეგ მარტოდ დარჩენილი ვარდუას სახის ჩვენება. ბევრი ავტორი აქ ალბათ ფერებსა და საღებავებს არ დაიშურებდა, ოღონდ რაც შეიძლება მკაფიოდ და ამალელებლად დაეხატა ვარდუას სახე ასეთ საინტერესო მომენტში: საიმედო შურისძიების პირველი კოცონის დანთების შემდეგ. მაგრამ დანიელ ჭონქაძე სულ სხვა შემოქმედებითი გზით მიდის. ის კმაყოფილდება იმით, რომ თავის გმირს მხოლოდ რამდენიმე სიტყვა წარმოათქმევინოს და სურათიც ამით დაამთავროს. მაგრამ ეს სიტყვები ისეთი ძალისა და ისეთი მნიშვნელობისაა, ამავე დროს ისეთ ადგილზე და ისეთ მომენტშია თქმული, რომ მოთხრობის მთელ თავად ღირს. მართლაც და რა ექნა ვეზირის წასვლის შემდეგ ვარდუას ან რისი თქმა შეეძლო მას, თუ არა შემდეგი სიტყვებისა: „კარგს ძღვენს არ მიუტანს ჩემს ღურმიშხანს ვეზირი! ნეტავი იკითხოს მაინც, ვინ გაუგზავნა. დეე გაიგოს, რაც შეუძლიან საწყალ გოგოს. სუ! ჩემო გულო! ოცი წელიწადი მეტია ღმერთს ვავეყარე, რას მაშინებ მე იმითი!“

ვარდუასაგან თუ რა ძღვენი მიუტანა ვეზირმა ღურმიშხანს, ამას ჩვენ წინასწარ ვგრძნობთ, რაკი ზურაბის ბედი უკვე გადაწყვეტილია. ამის შემდეგ ავტორი იწყებს თავისი მოთხრობის ახალ თავს, რომელმაც ამბავი უნდა განავითაროს და მკითხველს უჩვენოს მთელი ის უბედურება, რომელიც ვარდუამ ღურმიშხანს თავს დაატეხა. ჩვენ ვხედავთ ვარდუას ოთახიდან გამოსულ ვეზირს, რომელიც „საშინელი ჩაფიქრებული და დაღონებული“ სურამისაკენ მიიჩქარის. ჩვენ ვხედავთ გარემო ბუნებასაც, გულგრილად რომ დაცქერის ადამიანის უბედურებას. და პეიზაჟების აღწერაში ძუნწი „სურამის ციხის“ ავტორი, თითქოს იძულებული ხდება ბუნებასაც მიმართოს ამ საშინელი განსაცდელის წუთებში, გვიჩვენოს მზე, რომელიც „მხიარულათ იყურება, თითქო იცინის კაცის მწუხარებაზე, ვითომც არაფერი კავშირი არა აქვს კაცთა ცხოვრებასთან“. ცხოვრება კი თავისი გზით მიდის. ვარდუას შურისძიებ უღმობელ ძალას იკრებს: ბრძანება გაიცა სურამის ციხის ძველი საძირკველი ამოყრილიყო, მიწა მოეთხარათ კიდევ ორი ადლის სიღრმეზე, შემდეგ ჩაყარეს ახალი საძირკველი, მიწის პირანდე ამოიყვანეს, დადგა დროც, როცა ვარდუას საშინელი რჩევა უნდა გამოქვანებულიყო; ადვილი წარმოსადგენია, რა მდგომარეობაში უნდა

ყოფილიყო ის ადამიანი, რომელმაც ვარდუას შემდეგ მხოლოდ ერთმა იკოდა ის საშინელი საიდუმლოება და მასვე ევალებოდა მისი აღსრულება. აქ ჩვენს წინაშე ავტორმა დახატა კეშმარიტად პატრიოტი სახელმწიფო მოღვაწის სახე, და შესანიშნავად გვიჩვენა, რომ „ძნელია ოდესმე ვალდებულება უპირატესთა ამა ქვეყნისათა. რა სიხარულით დაუტოვებდა საწყალი ვეზირი თავის თანამდებობას, ოღონც—კი იმას ნუ გამოაცხადებინებდნენ დანუ გარედნენ ამ საშინელ საქმეში! მაგრამ რა ჰქნას? მამული არის განსაცდელში, ჩუმაღ უნდა იყოს გული, სჯობს ერთი მოკვდეს მამულისთვის, სანამ დაიხოცნენ ათასნი“.

ეს „ვალდებულება უპირატესთა ამა ქვეყნისათა“ ავტორს მართალია ძალიან მოკლედ, მხოლოდ ერთი შტრიხით აქვს გადმოცემული, მაგრამ აქ იმდენი რამ არის თქმული, ისე დიდი საკითხია დაყენებული, რომ შეიძლებოდა მისი გადაქცევა მთელ ტრაქტატად. მაგრამ თუ იგი ასე არ იქცევა, მიზეზი იმაში უნდა ვეძიოთ, რომ ავტორს პირველყოფლისა აინტერესებს სიუჟეტის ბუნებრივი, დამატული, ამავე დროს საესებით დამაჯერებლად განვითარება, ხოლო ყველა დანარჩენი კომპონენტი მისთვის დამხმარე საშუალებას წარმოადგენს, როგორც ამ შემთხვევაში სახელმწიფო მოღვაწეთა მძიმე მოვალეობის ჩვენება. ეს უკანასკნელიც მას გამოყენებული აქვს ვარდუას შურისძიების საშინელი ხასიათის გასამუქებლად, მის გასამძაფრებლად, რასაც ჩინებულად აღწევს ორი-სამი სტრიქონითაც. დანარჩენი კომპონენტებიც, როგორცაა, მაგალითად, ოსტატების დამახება, მკაცრი ბრძანებების გაცემა, რომ ყველა სიკვდილით დაისჯებოდა, ვისაც ამ შემადრწუნებელი საქმის შესრულების დროს ხელი აუკანკალდებოდა ან ვინც შეყოყმანდებოდა, ვიმეორებთ, ყოველივე ეს ისევე და ისევე იმ ძირითად მიზანს ემსახურება, რომელიც ჩვენ ზევით დავახასიათეთ. ამიტომ მოთხრობის ეს ადგილები პირდაპირ ელვის სისწრაფით ვითარდება, ისევე, როგორც მთელი ვეებერთელა სცენა, როცა ზურაბი უნდა შეიპყრონ, ცოცხლად ჩაჰკირონ, და ჯარიც მზად უნდა იყოს მოსალოდნელი ექსცესების თავიდან ასაცილებლად. აი ეს სცენაც, ოსტატებისა და ოსტატების უფროსის გასტუმრების შემდეგ, როცა მათ უკვე შეიტყვეს, თუ რა საშინელი მოვალეობა დაეკისრათ მამულის კეთილ-მდგომარეობისათვის. პირველი ვეზირის დარბაზიდან ოსტატების უფროს ბეროს გამოსვლის შემდეგ ვეზირმა. „დაიბარა ვინც თავადიშვილები იყვნენ და გამოუცხადა რა ყოველივე, იმათაც უბრძანა რამტენსამე რა იმათ მიეყვანათ საცა უნდოდა ზურაბი, ხელი ეტაცნათ, შეეკრათ და მიეცათ კალატოზებისათვის. ხოლო

სხვათა უთხრა, რო ამ დროს ჯარი მზათ ყოფილიყვნენ და შემო-
ხვევიყვნენ იმ ადგილს, საცა მოხდებოდა ეს საქმე.

შემდგომ რამტენიმე ხანისა, ზურაბი მკვდარივით ყვითელი,
ხელებ-შეკრული იდგა კედელში და კალატოზები სიჩქარით აშე-
ნებდნენ იმის გარშემო კედელსა.

— ღმერთო! რა დავაშავე, რისთვის მმარხამთ ცოცხალს! —
დროითა და დროით ამოიძახებდა ხოლმე ზურაბი დაოსებულის
ხმით.

კეთილი თქვით, თორემ ავი ხმა ჩქარა გავარდება ხოლმე ქვე-
ყანაზე. ზურაბი არ ამოეშენებინათ მუხლამდისინ, რო იმის დედა
მორბოდა ციხისაკენ თმა-გაშლილი.

— არიქა, მაგრათ შეკარით, არ დაანახოთ საწყალ დედაკაცს! —
დაუძახეს ჯარს.

— გამიშვით; თქვენი ღვთის გულისათვის, გამიშვით. შვილო
ზურაბ, სადა ხარ! ვის რა დაუშავე, რას გემართლებიან, გენაცვა-
ლოს დედა! გამიშვით ქრისტიანი ვინა ხარო, ჩემ შვილთან! იმას-
თან დამმარხეთ, იმასთან მომკალით!

— ნუ გეშინიან, დედი, არ მოჰკლამენ; გულადობაში უნდა გა-
მოსცადონ! — უთხრა ერთმა ჯარის კაცთაგანმა დაღონებით.

— გამიშვით ჩემ შვილთან! გამიშვით ჩემ ზურაბთან! — იძა-
ხოდა ზურაბის დედა და მიიწევდა იმასთან.

ზურაბმა გაიგონა დედის ხმა:

— მიშველე, დედი! შენს ზურაბს ცოცხალს მარხამენ! — დაუ-
ძახა დედას ზურაბმა.

— შვილო, ზურაბ, სადამდინ?

— ვაიმე, დედავ, მხრებამდინ! — უპასუხა ზურაბმა.

— კარგი! არ ეყოფა? არ შეიტყვევით იმის გულადობა? მომეცით
შვილი, მომეცით ჩემი ზურაბი! შვილო, ზურაბ, სადამდინ?

— ვაიმე, დედავ, გავთავ... — აღარ დაასრულებინეს და
მსწრაფლ დააყარეს რამდენიმე თაბახი კირი.

— ვაიმე? — შეჰკივლა ზურაბის დედამ და მკვდარივით დაეცა
მიწაზე“.

შეუძლებელია ამაზე უფრო მოკლედ, ამაზე უფრო ლაკონიუ-
რად ბელეტრისტმა გადმოსცეს მთელი ეს სცენა, აღსავსე დრამა-
ტული მომენტებითა და ტრაგედიებისათვის დამახასიათებელი
პერიპეტეიებით. თუ მკითხველი ღრმად დააკვირდებოდა, ის აუცი-
ლებლად შენიშნავდა, რომ მთელ ამ სცენაში ავტორი ძალიან
ოსტატურად ახერხებს მოქმედების ჩვენებასთან ერთად ადამიანთა
სულიერი განწყობილებაც გადმოსცეს. და თითქოს ეს მისთვის

მთავარი არ იყოს, ის მიმართავს ისევ და ისევ მოქმედებას, ისევ და ისევ სიუჟეტის მძაფრ განვითარებას, თუმცა მკითხველს ოდნავაც არ აგრძნობინებს თავის მიზანს, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ ხასიათები, განწყობილებანი და ყველა სხვა კომპონენტები გადმოსცეს არა აღწერის, არამედ მოქმედების რაც შეიძლება სწრაფი, დაძაბული, ამასთან უაღრესად ლაკონიური განვითარებით. ყველაფრიდან ჩანს ავტორის ეს განზრახვა და ყველაფერს ეტყობა. რომ მას სავსებით შეგნებული აქვს ხელოვნების ამ კანონის მნიშვნელობასთან ერთად მისი საკმაოდ დიდი ეფექტურობაც.

ამ კანონის მიხედვით ვითარდება მოთხრობის მომდევნო სცენებიც, სადაც ნაჩვენებია ოსმალეთიდან ღურმიშხანის დაბრუნება. ავტორი პირდაპირ აგრძელებს სიუჟეტს, მომხდარ ტრაგედიას უპირისპირებს შედარებით მშვიდ სცენას, მაგრამ, პირველიდან მეორეზე გადასვლა განწყობილების მხრივ შეტისშეტად კონტრასტული რომ არ გამოვიდეს, ღურმიშხანს გვიხატავს მომხდარი უბედურების წინათგრძნობაში, როცა ის, ვაქრობაში წარმატებამიღწეული, ჯიბე გასქელებული, შინ ბრუნდება „ფრიად დალონებული და გულშეკრული, თუმცა-კი არა ჰქონდა იმას სწორე მიზეზი კმუნვისა“. უკანასკნელ ფრაზას ავტორი იქვე იმეორებს, ხალხური თქმის გამოყენებით: „ამბობენ გული მისანიო“, რათა ხაზი გაუსვას ღურმიშხანის სულიერი განწყობილების ბუნებრიობას.

ავტორი ამითაც არ კმაყოფილდება, ცდილობს ერთგვარად შეამზადოს თავისი გმირი მომხდარი უბედურების შესახვედრად, თუმცა ყოველივე ამას ისე აკეთებს, რომ მკითხველს ოდნავაც არ აგრძნობინოს თავისი განზრახვა, ამასთან, ყოველივეს შეუნარჩუნოს თავისი ბუნებრიობა. აი ჩვენ ვხედავთ ღურმიშხანს, რომელიც მიუახლოვდა სურამის ციხეს, უკვე აშენებულსა და დამთავრებულს. მის გულში არავითარი შიში არა კრთის, თუმცა კი თავისთვის ჩაილაპარაკებს: „ეტყობა აღარ ხუმრობენ, შენმა მზემ; შეხედეთ, რამოტენი ციხე აუშენებიათ, ეტყობა რო საშინელი ომი უნდა იყოს“. შემდეგ ის ფიქრობს, თუ ვინ იყო ციხის ზედამხედველი, ზურაბმა თუ მიიპატიჟა იგი, თავისთან თუ დაიყენა („შემდეგ გამოადგებოდაო“, — ისევ ვაქრული ანგარიშით იფიქრა ღურმიშხანმა); „მაგრამ უჩემოთ ვერ გაბედამდა. ჯერ ყმაწვილია, არ იცის ანგარიში“. თვითონ კი ყველაფერს გააკეთებს: სადილს გამართავს, დაჰპატიჟებს, გაიცნობს, საჩუქარსაც მიართმევს და ამით ხომ სულ დავალებული ეყოლება.

ასეთი ფიქრებით, ასეთი აზრებით შეიყვანა ავტორმა თავისი

გმირი სახლში, სადაც მას საშინელი უბედურება დახვდა: იხილა ჭკუაზე შემცდარი ცოლი, გაიგო ისიც, რომ ზურაბი ცოცხლად დაუტანებიათ სურამის ციხეში. „ღურმიშხანი იმ წუთს მოხუცდა თითქმის ათის წლითო“, — ამბობს ავტორი და თავის გმირს ათქმევინებს შემდეგ სიტყვებს:

„ვაიმე. შეილო, ზურაბ! ჩემო იმედო, ჩემო სიცოცხლე! იქნება ამხანაგებმა გიმტრეს, შეილო, შენ ისე სჯობდი იმათ, შეილო! რატომ არ უთხარი, რომ მოხუცებული მამაშენი მოეკლათ, შენთან რა უნდოდათ, ჩემო თვალის სინათლე. ვაი ჩემს დღეს!“

ღურმიშხანი აქ ლაპარაკობს თავისი თავის მიმართ სრულ სი-მართლეს, მაგრამ მან ჯერ კიდევ არ იცის, რომ ზურაბის დაღუბ-ვას საბოლოო მიზნად მისი მამის სიკვდილი უწერია, მხოლოდ ცოცხლად სიკვდილი, ვინაიდან სწორედ ეს არის ვარდუას მიზანი. ეს მიზანი ღურმიშხანისათვის ჯერ სრულიად უცნობია, იგი ჯერ უბედურების მხოლოდ გარეგან ნიშნებს ხედავს, რომლის იქითაც მთელი საიდუმლოება იფარება. ამ საიდუმლოების შესახებ, ვიმეორებთ, ღურმიშხანმა არაფერი იცის, რასაც მოწმობს მისივე სიტყვები, რომლებსაც უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ: „ვაიმე, ოჯახო დაქცეულო, — ამბობს ღურმიშხანი, — ეს რა მომსვლია! ვის რა ვაწყინე, რატომ მე არ მომკლეს, რატომ მე არ წამართვეს ჩემი სიმდიდრე, იმან ვის რა დაუშავა, უმანკო ტრეღმა. ვაიმე, შეილო, ზურაბ! რათ მოგადგა, შეილო, ეს დღე?! სწორე სიკვდილი არც კი გელირსა, სწორე დამარხვა. ცოცხალი დამარხეს, შეილო! ვაი ჩემს სიცოცხლეს!“

და გულმოკლული ღურმიშხანი იქვე აღთქმას აძლევს ზურაბს, რომ იპოვის მის მტერს, რომელმაც ასე საშინლად დაღუპა იგი, იპოვის და მაშინ კი „ვაი იმის სიცოცხლეს“.

რას წარმოიდგენდა ღურმიშხანი, რომ ეს ვერაგი მტერი ოდეს-ღაც მისი საყვარელი გულისვარდი იყო?! იგი გაეშურა მტრის საძებნელად, იპოვა კიდევ, და ეს მტერი, მისდა სავალალოდ, გულისვარდი აღმოჩნდა! როცა „ღურმიშხანს აჩვენეს ვარდუა... ვერცერთმა ვერ იცნეს ერთმანეთი, ისე გამოცვლილიყვნენ ორივე შემდგომ გაყრისაო,“ — ამბობს ავტორი და ამით იგი ერთხელ კიდევ ცხადპყფს, თუ რა დიდ დროს გაუვლია მას შემდეგ, რაც ღურმიშხანი დაშორდა გულისვარდს. მაგრამ მართლედენ „დიდი დროს გავლას“ რა აზრი აქვს. მთავარი ის არის, რომ მათ შორის უფსკრული გათხრილა, რომლის ამოვსება შეუძლებელია; მათ შორის ისეთი ხალი კლდე აღმართულა, რომლის გადალახვა არც ერთ მათგანს არ შეუძლია. ოდესღაც სიყვარულით განშორებულნი, ახლა

აქ შეხვდნენ საშინელი სიძულვილით, რათა ერთმანეთს პასუხი აგებინონ წარსულისათვის. ეს წარსული კი ორივესათვის ისე მძიმეა, რომ ვერც ერთი ვერ შეიძლება ატაროს იგი: ერთმანეთს შესჯახებია ორი სიყვარული: პირველმა სიყვარულმა შეიწირა გული, მეორემ კი შეილი. დარჩენილია ერთადერთი გამოსავალი: შურისძიების დასასრულის მოახლოება, რომელმაც არსებითად უნდა დაამთავროს მომხდარი ტრაგედია. და აი ჩვენს წინაშეა შურისძიების მთელი სცენა, დაწერილი ოსტატურად, ღრმა ფსიქოლოგიური მომენტების არაჩვეულებრივად სადა და რეალისტური ჩვენებით.

„არ შეიძლება ცალკე მოგახსენო რამე? — უთხრა იმას (ვარლუას — გ. ჯ.) ღურმიშხანმა.

— რატომ, აი ეხლავ გავათავებ და გიახლები, — უპასუხა ვარლუამ.

— თუ შეიძლება, დაითხოვე სულ ყველანი, მე ბევრი სალაპარაკო მაქვს შენთან, — უთხრა ღურმიშხანმა ამღვრევით.

— ბატონი ბრძანდებით, — უპასუხა ვარლუამ. იმან არ უგდო ყური იმის ამღვრევას იმიტომ, რომ ბევრი შეხვედრიყო იმას ნახვა იმისთანა მაგალითისა.

შემდგომ რამტენიმე წუთისა, ვარდო და ღურმიშხანი შეიყარნენ ერთათ ცალკე ოთახში.

— მიბძანე ბატონო, — დაიწყო ღურმიშხანმა, — შენ უკითხე ვეზირს, რო ჩემი შეილი დაეტანებინათ სურამის ციხეში?

ამ ლაპარაკში ვარდომ გააპარა ხელი და გამოიღო პატარა ხანჯალი მუთაქის ქვეშითგან.

— მე უკითხე, — უპასუხა ვარდომ სრულებით მშვიდათ.

— რათა?! შე წყეულო, რათა? რა დაგიშავა?!

— ღურმიშხან, აბა შემომხედე! ვერ მიცნობ! შენ მომიკალ გული, მე მოგიკალ შეილი! ახლა გავსწორდით!

— ოჰ! შე წყეულო, გულის ვარდო, შენა ხარ? — სთქო ღურმიშხანმა ჩუმათ, მივარდა და ყელში წაუქირა ხელები. სიმწარით აღარ მოაგონდა რო მოეხმარა სხვა იარაღი.

— მოდი ჩემო ღურმიშხან, ოცი წელიწადია ამ დღეს ველი! — სთქო ვარლუამ, მოეხვია და ბეჭში ჩაურქო ხანჯალი.

რამტენსამე საათს უკან მოსამსახურეთ ეპოვნათ ისინი მკედარნი, მიწოლილნი ტახტზე, როგორც ორი საყვარელი მოხვეულნი ერთმანეთსა. ეტყობოდა, რო არც ერთი მათგანი არ ცდილიყო სიკვდილისაგან დაცვას“.

შეიძლებოდა აქ დამთავრებულიყო მთელი მოთხრობა, ვინაი-

დან შინაარსი ამოწურულია, კვანძი გაბსნილი, ხოლო მთავარი მოქმედი გმირები აღარ არიან ცოცხალთა შორის. მაგრამ ავტორი ასე როდი მოიქცა: ის, როგორც სიუჟეტის ოსტატი, ყველაფერს ბოლომდე მიჰყვება, და როგორც რეალისტი მწერალი, ყველაფერს დასრულებული სახით წარმოგვიდგენს. მთელს მოთხრობაში ჩვენ ვერ ვხედავთ ვერც ერთ კომპონენტს, რომელიც ამ წესიდან გამოყოფილი იყოს, მიუხედავად იმისა, რომ არსებითად ჩვენ სამ თავისებურად დამოუკიდებელ სიუჟეტთან გვაქვს საქმე — ეს არის ნოდარის დედის, ნოდარისა და ნატოს, ღურბიშხანისა და ვარდოს თავგადასავალი. მაგალითად, ერთის შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო გვეჩვენება ფინალი: გვეგონია, რომ მას მხოლოდ სიმბოლური ხასიათი აქვს, რაკი ამთავრებს სურამის ციხის ლეგენდას; მაგრამ თუ დავაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ ფინალის დანიშნულება მარტო მის სიმბოლურ ხასიათში როდი მდგომარეობს: ფინალი არსებითად ამთავრებს მთელ მოთხრობას, ყველა მის ნაწილს, ლეგენდურსაც და რეალურსაც, ამავე დროს გვევლინება ვრცელ აპოთეოზად, რომელსაც პატრიოტული გრძნობაც თან ერთვის. შეიძლება გვკითხონ: აბა რა პატრიოტული გრძნობაა ფინალშიო, რომელიც მოთხრობას შემდეგი სიტყვებით ამთავრებს: „ამბობენ მითომ იმ ადგილს, საცა დატანებული იყო საწყალი ზურაბი, სურამის ციხე არის ნოტიო და ცრემლივით ჩამოდის წვეთი და თითქოს აქამდისინ მთავარიან ლამეში გამოდიოდა ერთი თმა-გაშლილი დედაკაცი შავის ტანისა-მოსოთა და ტირილით მოსძახდა:

„სურამისა ციხე,
სურვილითა გნახე,
ჩემი ზურაბ მანდ არის,
კარგა შემინახე!“

მართალია, ეს უფრო ლეგენდის ფინალია, მაგრამ ფინალად ითვლება არა მარტო იგი, არამედ მოთხრობის მთელი ადგილი შურისძიების სცენის შემდეგ. რაკი ლეგენდის ფინალით დავიწყეთ, შეგვიძლია აქედანვე განვაგრძოთ ჩვენი მსჯელობა. როგორც მკითხველი მიხვდება, ეს „თმა-გაშლილი დედაკაცი“ ზურაბის დედაა, რომლის შესახებაც ავტორმა გვაცნობა, რომ დიდი ხნის ტანჯვა-ვაების შემდეგ იგი გარდაიცვალა, ვერ აიტანა რა თავისი უბედურება: „საწყალი მოკვდა. დამარხეს ისე როგორც ეკუთვნოდა დამარხვა ერთს მათგანსა, რომლისაც შვილმა ესე საშინლად შესწირა თავი მამულს“. ხალხის ეს გრძნობა სამშობლოს

მსხვერპლისადმი პატრიოტული გრძნობა და კიდევ ერთი დამა-
დასტურებელი ნიშანი იმისა, რომ საუკუნეთა განმავლობაში მას
საყოველთაო-სახალხო დიდება ამშვენებდა.

VIII

არც ერთ მწერალს მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატუ-
რაში არ შეუქმნია ბატონყმობის საშინელებათა ისეთი მამხილე-
ბელი ნაწარმოები, როგორცაა „სურამის ციხე“, თუ მხედველო-
ბაში არ მივიღებთ ილია ქავკავაძის ბრწყინვალე თხზულებებს —
„კაცია ადამიანს“?! „აჩრდილს“, „კაკო ყაჩაღსა“ და „გლახის ნა-
ამბობს“, რომლებიც დანიელ ჭონქაძის მოთხრობის გამოქვეყნე-
ბის შემდეგ დაიწერა და რომლებმაც უდიდესი როლი შეასრულეს
ქართველი ხალხის ისტორიაში. მაგრამ როგორც სამღვდლოების
მამხილებელი ლიტერატურული ნიმუში, „სურამის ციხე“ ამ მხრი-
ვაც უთუოდ დიდი მნიშვნელობის მოვლენაა და მას სათანადო
ადგილი უკავია ჩვენს მწერლობაში. ეს ჭდგილი არა მარტო ქო-
ნოლოგიური თვალსაზრისით უნდა იქნას დაფასებული, როგორც
პირველი და უაღრესად გაბედული სიტყვა ბატონყმობისა და სა-
მღვდლოების წინააღმდეგ, არამედ მხატვრული ოსტატობის მი-
ხედვითაც. დანიელ ჭონქაძემ თავის პირველსა და ერთადერთ
მოთხრობაში ისეთი მხატვრული ალლო გამოამჟღავნა, ისეთი ცოდ-
ნა ცხოვრებისა და ხელოვნებისა, რომ ერთბაშად დაიკავა მეცხ-
რამეტე საუკუნის მწერალთა შორის ერთ-ერთი უსაყვარლესი,
ამავე დროს თვალსაჩინო მწერლის ადგილი. მისი პოპულარობა
სწორედ იქიდან მომდინარეობდა, საიდანაც დაიწყო თვით მისი
მოთხრობის შინაარსი — ეს იყო მხილება და გმობა ბატონყმური
სინამდვილის საშინელი ხასიათისა, გაკიცხვა სასულიერო წოდე-
ბისა, თანაგრძნობა და სიყვარული ჩაგრულთადმი, რაც ასე ცხა-
დად ჩანს „სურამის ციხეში“.

აიღეთ ნოდარის ცხოვრების მძიმე წარსული, რომელიც ჩვენ
ზევით უკვე დახასიათებული გვაქვს ერთი კუთხით, მაგრამ შეხე-
დეთ მას მეორე მხრითაც — შეხედეთ ადამიანს, რომელსაც პირ-
უტყვივით მიჰყიდნიან მღვდელს ყოველგვარი სიბრალულისა და
სინანულის გარეშე. ნოდარი ასე მოგვითხრობს ბატონის მიერ
მღვდლისათვის მისი მიყიდვის ამბავს:

„ერთხელ მოვიდა ჩემ ბატონთან ერთი მღვდელი კახეთიდან.
ვახშამზე რო ვემსახურებოდი იმათ, იმ მღვდელს ჩემმა ბატონმა
თვალით აჩვენა ჩემზე. მღვდელმა ამხედა, ჩამხედა და ბატონს
დაუწყო რალაც ლაპარაკი ჩემათ. არ ვიცი რათა, მაგრამ სტუ-

მარმა რო დამიწყო ყურება, ერუანტელმა დამიარა ტანში და ამეშალა თმა. გულმა შემიტყო, რო ჩემ თავზე გროვდებოდა რა-ღაც უბედურება.

მეორე დღეს ბატონმა დაიბარა დედა-ჩემი და უბრძანა, რომ მოვემზადებინეთ მე და ჩემი და იმ მღვდლის გასაყოლათ.

— რათა შენი კირიმე?

— რათა? გავყიდე და იმიტომ!“

აი პასუხი მხეცისა და არა ადამიანისა! აი მისი მხილება, ისევე როგორც მღვდლის ანათორაში გახვეული სასულიერო პირისა. ეს არ არის ეპიზოდური შემთხვევა. მეორე ადგილასაც მღვდელი არ ერიდება ისეთ სამარცხვინო საქმეს, როგორიც დაბეზლებათა. ნოდარი ისევე მოგვითხრობს:

„ერთხელ, მარიამობის მარხვაში, დედაჩემი ატყდა, რო თუ არ ვეზიარე არ იქნებოა. მე ვთხოვე, რო მღვდლისათვის არ ეთქო სრულებით თავის ჩამომავლობა. დედამ მომცა პირობა, მაგრამ ეტყობა, რო სვინდის ძლიერ შეეწუხებინა, რო ვერ გაეძლო და ეთქო სულ ყველა. იმავე დღეს, როცა სთქო აღსარება, ვილაც კაცები დაგვესხნენ, შეგვიკრეს ხელები და გავვიგდეს წინ... რო მივეყვანდით, საწყალს დედაჩემს სცხვენოდა ჩემი და თვალებით ნეხეწებოდა, რო მიმეტევებინა იმისთვის ეს შეცდენა. საწყალი დედა!...“

მართლაც-და საწყალი დედა! რა მისი ბრალი იყო ეს უბედურება? სამღვდელოების გარყვნილება, გათახსირება და სულიანხორციანად დაცემა ყოველგვარ საზღვარს გადასცილდა. სათნობის, ქვემარტებისა და ღვთის სახელით მღვდელი პირუტყვივით ყიდულობს მონას; ამავე ცრუ სახელით სჩადის დაბეზლებას და ღუპავს ადამიანებს! დანიელ კონქაძე ჩვენს ლიტერატურაში გაბედულად გამოვიდა რელიგიის მსახურთა წინააღმდეგ ბრძოლით და ეს არც იყო შემთხვევითი: უფრო ადრე, როგორც მისი ბიოგრაფიიდან ვიცით, მან უარი თქვა სასულიერო წოდებაში დარჩენაზე და ამჯობინა გლეხთა წოდებაში ყოფნა. მარტო ეს ნაბიჯი გვიჩვენებს მის მოქალაქეობრივ სახეს და სავსებით განგვიმარტავს სასულიერო წოდების წინააღმდეგ მისი გალაშქრების ღრმა საფუძვლებს.

მაგრამ „სურამის ციხე“ მარტო რელიგიის მსახურთა წინააღმდეგ როდია ამხედრებული. ამ ნაწარმოებში ჩვენ ვხედავთ და ვგრძნობთ, თუ რა შეუპოვრად ამხელს ავტორი ხალხში ფეხმოკიდებულ ცრუმორწმუნეობასაც. მოთხრობაში მკითხველების გაკილვა და გამოაშკარავება ჩანს, ცრუმორწმუნეობის წინააღმდეგ ბრძო-

ლის აშკარა ხმა გაისმის. ამ მხრივაც „სურამის ციხეს“ მამხილებელ-პროგრესულ მნიშვნელობასთან ერთად უთუოდ ჰქონდა განმანათლებელი ხასიათი. ხალხში ფართოდ ფეხმოკიდებული ცრუმორწმუნეობისა და როგორც საერო, ისე სასულიერო წოდების მხრივ ჩაგვრისადმი მონური დამორჩილების წინააღმდეგ ამხედრება დანიელ ქონქაძის მოთხოვნას საპატიო ადგილს აკუთვნებს მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში, როგორც პროტესტანტულ ნაწარმოებს, რომელმაც ხელოვნების ენით, მხატვრული სახეების საშუალებით აღმართა სოციალურ ბოროტებათა წინააღმდეგ შეუპოვარი ბრძოლის დროშა.

შემთხვევითად ვერ ჩაითვლება, რომ უმცროსი მკითხავი თვითონვე აცხადებს პროტესტს თავისი პროფესიის წინააღმდეგ — არა, მე აღარ შემიძლიან ეს საქმე, ისევ სხვა ხელობას დავიწყებო. რატომ? ეკითხება მას უფროსი მკითხავი, ეკითხება და თვით ამ კითხვაში ჩანს დაეჭვება, რომ პირველი მართალია, რაკი მის არსებაში სინიდიხის ნერვი შერხეულა ქეშმარიტების პირველი მიახლოებისთანავე. სწორედ ეს ქეშმარიტება ჩანს მის პასუხში, თუ რატომ აღარ სურს მას გააგრძელოს თავისი პროფესია.

„იმისაგან, რო, — ამბობს უმცროსი მკითხავი, — აღამიანი მოდის, მართალი საჭიროება აქვს, ტირის, გეხვეწება, გაფიცებს, რო მართალი უთხრა და შენ უნდა დაუწყო ეშმაკმა იცის რა?“

ავლაბრელ მკითხავთა ამ დიალოგში ავტორი მოხერხებულად ხდის ნიღაბს ცრუმორწმუნეობას, სიყალბესა და მატყუარობას, რასაც თვით მკითხაობა შეიცავს. ყოველივე ეს ხდება იმ დროს, როცა გულისვარდი მიდის მათთან და სთხოვს შეასწავლონ მკითხაობა. ეს უკანასკნელი მას ესაჭიროება არა შემოსავლის წყაროდ, არამედ მხოლოდ იმისათვის, რომ შური იძიოს ღურმიშხანზე, მოღალატეს სამაგიერო მიუზღოს და ამით დასაჯოს იგი. ამიტომ იყო, რომ მკითხავებთან მისვლისას ვარდომ მათ სთხოვა მასწავლეთ რა გავაკეთო ღურმიშხანის გულის მოსაკლავადო. მაშინ მას ჯერ კიდევ აზრად არა ჰქონია მკითხაობა შეესწავლა. მხოლოდ შურისძიების გზის სწავლებას მოითხოვდა. რაკი უმცროსმა მკითხავმა ეს ვერ შესძლო, სწორედ ამიტომ იყო, რომ იგი გულისტკივილით ეუბნებოდა თავის დედას:

„აი ეხლა იმ საწყალ გოგოს მივეცი პირობა, ხვალ მოდი და ხვალ გეტყვი-მეთქი, რაც უნდა ჰქნა, ამაღამ სიზმარში ვნახავ-მეთქი, მაგრამ მე წუხელ სიზმარი სულაც არ მინახავს, ის-კი ეხლავ მოვა, აბა რა უნდა უთხრა?“ — ან კი რა ჰქონდა სათქმელი? წინაღედ მას ვარდოსათვის უმარჩიელნია, რომ ელოცნა გორი-

ჯვარი და არბოს წმინდა გიორგი, რათა დაესაჯათ ღურმიშხანი. ეტყობა ვარდო ყველაფერს ასრულებდა, მაგრამ მოითხოვდა ისეთი რამ ერჩიათ, რომ იგი თვითონ, პირადად გასწორებოდა მოლაღატეს. უფროსი მკითხავი, როცა გაიგებს ვარდოს ასეთ დაჟინებას, საყვედურის კილოთი მიმართავს უმცროსს: „— ცოტა შორს უნდა გაგეგზავნა, უნდა გეთქო სპარს-ანგელოზი, ან ლომისა, ან ლაშარის ჯვარი, ისე რო ასრულება გაგრძელებულიყო“.

ასე ატყუებენ ვარდოს გაქნილი ავლაბრელი მკითხავები, ის კი დაჟინებით მოითხოვს მათგან ასწავლონ ისეთი რამ, „ეშმაკის ძალით“ რომ ასრულდეს. ვარდო ამას მოითხოვს პირველივე დღეს, როცა ღურმიშხანის დაქორწინების ამბავი შეიტყო. მეორე დღესაც თავის გადაწყვეტილებას ადასტურებს — მტკიცედ აცხადებს, რომ მას სურს შურისძიება, რამდენი ხანიც არ უნდა დასჭირდეს, ის მზადაა მოიცადოს, ოღონდ ბოლოს მაინც მოუქლას გული ღურმიშხანს.

მთელ ამ სცენას დანიელ ჰონქაძე ისე გადმოგვცემს, რომ მკითხველს სრული შთაბეჭდილება ექმნება, თუ რაოდენ სიყალბესა და სიცრუეზეა დამყარებული ავლაბრელი დედაკაცების ეს თვალთმაქცური ხელობა. ისინი ჯერ ისეთ რამეს ურჩევენ თავის მსხვერპლს, რომლის ასრულებაც მას გაუჭირდეს. როცა აქედან არაფერი გამოდის და მსხვერპლი მაინც თავისას მოითხოვს, ისინი მზად არიან ისევ მოატყუონ — დაჰპირდნენ მათი აზრით ისევე ძნელად შესასრულებელი — „ისწავლე მკითხაობა, — ეუბნება უფროსი მკითხავი ვარდოს, — და როდესაც ყოველსავე მკითხაობის საიდუმლოებას ისწავლი, მაშინ შენ თითონ მოიგონებ, რაგვარადაც დასაჯო შენი მტერიო“. მათ ჰგონიათ, ვარდო უარს იტყვის ამ წინადადებაზე, შეეშინდება და უკან დაიხევს. მაგრამ მას ისე მტკიცედ გადაუწყვეტია შურისძიება, რომ მზად არის გადაღახოს ყოველგვარი სიძნელე, ყოველგვარი დაბრკოლება, ოღონდ მიზანს მიაღწიოს — სამაგიერო გადაუხადოს ღურმიშხანს. ამიტომ ის არავითარ ყურადღებას არ აქცევს უფროსი მკითხავის მიერ თავისი მსხვერპლის შესაშინებლად ნათქვამ სიტყვებს: „ახლანდელი დღით შენ ეყრები ქვეყანას. ამის შემდეგ გახდები კუდიანი, მკითხავი. ამის უკან ყველა დაგიწყებს შენ ყურებას არა თუ როგორც ადამიანსა, არამედ როგორც რასმე კაცსა და ეშმაკს შუასა. გიფიქრია ეს?

— მე ფიქრი აღარ მინდაო“, — უპასუხებს გულსივარდი. ფიქრის დრომ მისთვის განვლო, ახლა მას მოქმედება სწყურია და მთელი თავისი არსებით მიისწრაფვის მოქმედებისაკენ. ამაო აღ-

მოჩნდა იმის იმედიც, რომ ვარდო ერთ წელიწადში დაივიწყებდა თავის განზრახვას. პირიქით, ის მეორე დღესვე საცხოვრებლად გადავიდა ავლაბრელ მკითხავეებთან, რათა მათგან ეს „ხელობა“ შეესწავლა და ღურმიშხანზე შური ეძია. ამ მიზნისათვის მან ყველაფერი დასთმო. შემთხვევით არ ათქმევინა ავტორმა თვითონ მკითხავს ვარდოზე: „რალა კარგს შერება, ხორციტ დაღუპულმა, სულიც უნდა დაღუპოსო“. თვით ვარდოს კი იმიტომაც ისახლებენ მკითხავეები, რომ მისგან სარგებლობას გამოელიან: „ეგ გოგო კიდეც გამოგვადგება ჩვენ, ხო იცი რო თავადების გოგოა. ვისაც ჩვენში საჭიროება ექნება მოასწავლის ჩვენთან და იმითი ერთ ლუკმა პურს ვიშოვნითო“, — ამბობს უფროსი მკითხავი. აქაც კარგად ჩანს ავტორის მიდრეკილება ბოლომდე ჩამოხსნას ნილაბი ცრუმორწმუნეობის წარმომადგენლებსა და მქადაგებლებს.

ნილაბის ეს ჩამოხსნა ბოლომდე გრძელდება: ვარდოს, ცხადია, ვერაფერი ასწავლეს, გარდა სიცრუისა, და როცა მან გაიგო ეს სიცრუე, თვითონაც ამ გზას დაადგა. იმისათვის, რომ წინასწარ რალაც საფუძველი მაინც მოუმზადოს თავისი გმირის ამ სულიერ გარდატეხას, და დამაჯერებლად გვიჩვენოს თუ რა სწრაფად იწყებს სიცრუის გზით სიარულს გუშინდელი სპეტაკი, მართალი, პატიოსანი ადამიანი, ავტორი აღნიშნავს ერთ მომენტს, შედარებით პატარას, რომელიც თითქოს ერთგვარი პროლოგი იყო მომავალი დიდი სიცრუისა.

რაში მდგომარეობდა ეს პატარა მომენტი?

ვიდრე ავლაბრელ მკითხავეებთან გადავიდოდა საცხოვრებლად, ვარდოს თავი უნდა გაეთავისუფლებია ქალბატონისაგან. მან კიდეც სთხოვა ქალბატონს განთავისუფლება. სწორედ ამ დროს მათ შორის ასეთი საუბარი გაიმართა:

„— რათა, გოგო, განა შეგძულდი? — ჰკითხა ქალბატონმა.

— არა, ქალბატონო, ღმერთმანი, არა, — უპასუხა ვარდომ. არევიტ.

— მაშ, რისთვის მანებებ თავს? ხო არავინ არას გაწუხებს, ჩემო ვარდო? მითხარი შეილო.

— არა, მაგრამ...

— მაგრამ რალა არი, მითხარი ჩქარა, რათ გინდა განთავისუფლება?

— იქნება უფრო კარგმა კაცმა მითხოვოს, — უნდა ეთქო გულის ვარდს, მაგრამ ტირილში ვერ გამოთქო.

— რაო, რაო, გოგო?

— იქნება უფრო კარგმა კაცმა შემირთოს, — განუმეორა გულის ვარდმა.

— ჰო, თუ ეგრია, ხვალვე თავისუფალი იქნები, მაგისტვის რასა სტირი, ტუტუცო? ამაღამ ბატონი რო მოვა, ვეტყვი და ხვალვე წიგნს დაგიწერიან! სად უნდა იცხოვრო?

— ჩემ დედიდასთან.

.საწყაღმა გულის ვარდმა ამითი დაიწყო ტყუილის ლაპარაკი. აქამდინ არც ერთხელ არ ეთქო განზრახვით ტყუილი“.

ამ უნებლიე, პატარა ტყუილიდან დაიწყო შემდეგ დიდი სიცრუე, რომელიც ვარდომ სიკვდილამდე, ვიდრე ღურმიშხანს საბედისწეროდ შეხვდებოდა, თავის გზად გაიხადა. ამ გზით მიდიოდა შურისძიებით გრძნობამორეული ვარდუა მთელი ოცი წლის განმავლობაში, უდიდესი ოსტატობით ატყუებდა ხალხს, დიდი სახელიც გაითქვა, და მთელი ოცი წელიწადი ელოდა ღურმიშხანის გული მოეკლა. თითქოს ცხოვრებამაც ხელი შეუწყო მას. ღურმიშხანი დარჩა, როგორც ავტორი ამბობს, თავისი შვილით, ხოლო ვარდუა თავისი განთქმული მკითხაობით. ეს უკანასკნელები ერთმანეთს სასიკვდილოდ დაეჯახნენ, ვიდრე მთავარი დამნაშავენი კულისებში იმყოფებოდნენ. ზურაბის დაღუპვა ამ მხრივ არა მარტო ტრაგედიის უმაღლეს მწვერვალს წარმოადგენდა, არამედ, ვარდუას „ხელობის“ საშინელი სიცრუის ყველაზე დიდი ნიღაბის ჩამოხსნასაც. განა აქ არა ჩანს ავტორის დიდი ცოდნა ხელოვნების საიდუმლოებისა?

IX

ჩვენს მიერ აღნიშნული ხელოვნების ცოდნის გარდა, ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისება, რითაც „სურამის ციხე“ გამოირჩევა, როგორც მხატვრული ნაწარმოები, უთუოდ არის მისი ავტორის მიერ ცხოვრებისა და ადამიანების ღრმა ცოდნა, იმდროინდელ საზოგადოებრივ მოვლენებსა და საჭირობოროტო საკითხებში ნათლად გარკვევა. ყოველივე ეს შესამჩნევია არა მარტო ჩვენთვის, რომლებიც დაახლოებით ერთი საუკუნითა ვართ დაშორებული დანიელ ჭონქაძის ეპოქას, არამედ, ამას კარგად გრძნობდნენ „სურამის ციხის“ ავტორის მიუდგომელი თანამედროვენიც. შემთხვევითი არ იყო, რომ მწერალმა ანტონ ფურცელაძემ თავის კრიტიკულ წერილში ყველგან აღნიშნა დანიელ ჭონქაძის მიერ ცხოვრების ღრმა ცოდნა. „სურამის ციხის“ თვითველ მოკმედ პირს (ბატონები, ფილოსოფოსები, ლიბერალი და სხვ.) ფურცელაძე პირდაპირ თავის თანამედროვე ცხოვრებაში ხედავდა პროტოტიპების სახით და სავსებით ბუნებრივი იყო მისი სიტყვები: „სურამის ციხე... წარმოგვიდგენს თითქმის უმთავრეს ჩვენს

ცხოვრებასა, რომელიც არის ჩვენში ისე გაცხოველებული (იყო) რომ მთელი ჩვენი ყოველი არსება არის იმაში შეცული, რომელიც ისე უწყალოდ გვიხშობდა თვალებსა და, რომელიც არის უპირველესი ნაკლებულობა ჩვენი, ამის გამო ჩვენ ჯერ ამ მხარედამ უნდა გავშინჯოთ და წარმოუდგინოთ მკითხველს ამის ღირსება და ნაკლებულობა; მე ვამბობ შესახებ თავისუფლებისა ამ საგანში. ავტორს ეტყობა დიდი გამოცდილება, ეტყობა, რომ ეს საგანი ღრმათა ჰქონია ჩატანილი გულში. ამ საგანს გვისახავს ავტორი ნათლათ და გარკვევით, მაგრამ დაწვრილებით კი ვერ გვიჩვენებს ჩვენ ამ ცხოვრებას და არც უშვრება ანალიზს, რომელიც დიდი საჭიროა სრულის გაცნობისათვის ამ ცხოვრებისა¹.

დროებით თავი რომ დავანებოთ ფურცელაძის კრიტიკას, თუ რამდენად სუსტი იყო დანიელ ჰონქაძე, როგორც ცხოვრების ანალიტიკოსი, აქ პირველყოფლისა თვალში გვეცემა მის მიერ ცხოვრების ღრმა ცოდნა, იმდროინდელი სინამდვილის მთავარი მომენტების ასახვა, სოციალურ მანკთა და უბედურებათა შემჩნევა, თემატიური მასალის ორგანული განცდა, ყოველივე ამის სავესებით ნათლად, გარკვევით გამოხატვა, რასაც „სურამის ციხის“ პირველი სერიოზული კრიტიკოსიც ასე აშკარად აღნიშნავს. თუ რა ღრმად ესმოდა იმდროინდელი ცხოვრების სინამდვილე დანიელ ჰონქაძეს, თუ რა სისწორით გადმოსცემდა თავის დროსა და ეპოქას, ამას მოწმობს წერილის ის ადგილიც, სადაც ანტონ ფურცელაძე ქალაქგარეთ შეკრებილ ახალგაზრდებს შემდეგი სიტყვებით ახასიათებს:

„ეს შეკრებილება და ამათი ლაპარაკი წარმოვიდგენთ სწორეთ იმ პირთ, რომელნიც მხოლოდ ბახუსის თაყვანისცემაში შედიან რისამეს სჯაში, ისიც უთავბოლოდ, და უმისოდ კი თუნდ ქვა ქვაზედაც ნუ დებულა, არაფრის დარდი არა აქვთ, არც არაფერზედ ჰფიქრობენ. ქვეყანას რომ ცეცხლი ეკიდოს, ესენი ხელებს მოიტფობენ. ზოგიერთა პირნი ამ მოამბეთაგანნი საკვირველათ აშკარათ აჩენენ და აცხადებენ თავისს ხასიათს, მაგალითათ: ფილსოფოსი და კნ. ლიბერალი; ესენი წარმოვიდგენს ჩვენ სწორედ იმ პირთ, რომელთაც ჩვენ ვიცნობთ და ყოველს ნაბიჯზედ შეგვხვდებიან. ფილსოფოსი თავისი ფილსოფიით ისეთ უდროვო დროს და უთავბოლოთ ირევა ლაპარაკში, რომ კაცს ბრაზი მოზღდის და ისე ხშირად განამეორებს ამას, რომ სწორედ, გაქრილი ვაშლივითა ჰგავს ერთ რომელსამე თქვენს ნაცნობს ფილსო-

¹ ქერელი ბექა, „სურამის ციხე“, „ციცქარი“, 1863 წ., № 1, გვ. 118.

ფოსსა. აგრეთვე კნ. ლიბერალი; თუმცა ამას სახე და ხასიათი უფრო დაფარულია ფილოსოფოსზედ, მაგრამ მინცკი კიდეც იცნობთ ქართველ ლიბერალსა, რომელიც მინამ არის ლიბერალი, მინამ იმის ინტერესს შეეხებოდეს რამე. აი ეს არის ჩვენი საზოგადოება: მინამ არ შეიკრიბებიან და ნუნუას არ გადაჰკრამენ, მინამ ვერაფრის სჯაში ვერ შევლენ და არცარას ფიქრი აქვთ. მაშინ კი ევშლებათ ყოველივე საფიქრებელი და ისიც წაღმა-უკუღმა; რაკი დაიშლებიან, ისევე ყველა დააფიწყდებათ და მიჯდებიან კერას პირსა გულხელ დაკრეფილები!..“¹

ჩვენ განზრახ მოვიტანეთ ეს ვრცელი ამონაწერი იმის ნათელსაყოფად, თუ რა ცოცხლად და დამაჯერებლად ასახა დანიელ ჭონქაძემ თავისი დროის საზოგადოება; რა ზუსტი და სწორი სურათი დახატა მან იმ ადამიანებისა, რომლებიც მხოლოდ მაშინ იწყებენ საზოგადო მსჯელობას, ისიც უთავბოლოდ, როცა ბახუსის ძალით შეხურდებიან; უბახუსოდ კი მათ არაფრის დარდი არა აქვთ, ქვეყნის ტანჯვა არ აწუხებთ, ცეცხლიც რომ მოედოს, თავის სასარგებლოდ გამოიყენებენ — ხელს მოითბობენ; აი, თაიგული უზრუნველი ადამიანებისა, რომლებიც სადღაც შორს, ჰოციალური კიბის მალალსაფეხურზე აცოცებულან, ნებიერობენ და საქვეყნო საქმეს როდი დაგიღვევენ. ასეთია „ფილოსოფოსად“ წოდებული ვიღაც უმეცარი, და კნიაზ ლიბერალად წარმოდგენილი ვიგინდარა, რომელიც მანამდე ლიბერალობს, ვიდრე ეს ლიბერალობა მისთვის ხელსაყრელი და სასარგებლოა. არ შეიძლება არ ვერწმუნოთ „სურამის ციხის“ კრიტიკოსს, როგორც ამ საზოგადოების თანამედროვეს, თავისი სიტყვების სიმართლეში, მით უფრო, რომ იგი ასე ხაზგასმით აღნიშნავს ჭონქაძის მიერ მოცემული ტიპების სრულ პორტრეტულ მსგავსებას ცოცხალ ადამიანებთან. ეს ადამიანები, ბახუსით შეხურებულნი, მართლაც წარმოადგენდნენ იმ საზოგადოებას, რომელიც გამოფხიზლებისთანავე ყველაფერს ივიწყებდა და იმით კმაყოფილდებოდა, რომ გულზე ხელები დაეკრიფა ახალი ბახუსის მოლოდინში. უფრო ადრე ამ საზოგადოებას უჩიოდა ჯერ კიდევ ბარათაშვილის გენიალური გონება. დანიელ ჭონქაძის დამსახურება ის არის, რომ ებრძვის რა ასეთ საზოგადოებას, გამოჰყავს იგი სააშკარაოზე და პორტრეტული სისწორით აგვიწერს მას. ეს უთუოდ იყო ჭონქაძის გამარჯვება, მისი რეალიზმის დამსახურება. ამ დამსახურებას ვხედავთ მოთხრობის დანარჩენი გმირების აღწერაშიც. შემთხვევითი არ არის, რომ როცა დურმიშხანის ცხოვრებას ახასიათებს,

¹ ქერელი ბექა. „სურამის ციხე“, „ციხკარი“, 1863 წ., № 1, გვ. 119—120.

ანტონ ფურცელაძე ამბობს: „აბა, ცხადად არ იცანიო აქ ჩვენი ერთი საზოგადოების მდგომარეობა!.. ოჰ! რა საზიზღარია და საზარელია მოსათუქრებლათაც: ერთი ბეწვა ბავშვს, დედის ერთა შვილს, — ერთის მოწონებისათვის აშორებენ საუკუნეთ თავის დედასა!“¹

ასე ცოცხლად და რეალისტურად ასახა დანიელ ჯონქაძემ თავისი დრო, თავისი საზოგადოება, თავისი ეპოქის ადამიანები. ამიტომ როდი უნდა გაგვივირდეს, თუ მის მიერ წარმოდგენილ ცოცხალ პორტრეტებსა, ხასიათებსა და ოსტატურად აღწერილ სცენებში ბევრმა თავისი თავი დაინახა ისე, როგორც სარკეში, და „სურამის ციხის“ შეუპოვარ ავტორს პირდაპირ საღვთო ომი გამოუცხადა.

ეს იყო დანიელ ჯონქაძის, როგორც მოქალაქისა და მწერლის გამარჯვება, იმის მაჩვენებელიც, რომ კლექისაგან ფილტვებდაცრეცილ ამ სუსტ ადამიანს ჰქონდა მეტროპოლის მგზნებარე გული და ახასიათებდა უშიშარი რაინდის თავგამეტება. ამით გამოირჩეოდა მისი პიროვნებაც და შემოქმედებაც. ეს უკანასკნელი იმდენად მართალი სიტყვა აღმოჩნდა იმდროინდელი ლიტერატურული ცხოვრებისათვის, იმდენად მნიშვნელოვანი და თვალსაჩინო მოვლენა თავისი მხატვრული ღირებულებით, რომ მის ავტორს ერთნაირი ძალით დაუმკვიდრა სიმართლის მქადაგებლისა და „მარჯვე პოეტის“ სახელი. სწორედ ეს მომენტი ჰქონდა მხედველობაში „სურამის ციხის“ კრიტიკოსს, როცა წერდა:

„როგორც პოეზიური თხზულება თავის გრანდულის გარეშე მოვლინებაების აღწერით ჯონქაძე, როგორც პოეტი, პოეტურათ ისე მარჯვეთ ჰკრეფს სინამდვილეს და გვიჩვენებს ჩვენს შეცდომილებას, რომ არც ერთგან არ შეგვივთ იქვე სიმართლეზედ“².

სიმართლის გარეშე არც არსებობს ქვემარტივი პოეტური ნაწარმოები. ამიტომ უადგილო არ იქნება რამდენიმე სიტყვით თუ დავახასიათებთ საერთოდ სიმართლის საკითხს მხატვრულ შემოქმედებაში, მით უფრო, რომ „სურამის ციხის“ ესთეტიკურ ანალიზს, უამისოდ, სრულად ვერ ჩავთვლით, რაკი მთელი მოთხრობა ასე მკაფიოდ გამოირჩევა თავისი დამაჯერებლობითა და სიმართლით. ამ შემთხვევაში ჩვენ პირველყოვლისა მხედველობაში გვაქვს მხატვრული სიმართლე, და არა საერთოდ სიმართლე, რო-

¹ ქერელი ბექა, „სურამის ციხე“, „ციცქარი“, 1863 წ., № 1, გვ. 121.

² იქვე, გვ. 142.

გორც მორალური ან ზნეობრივი კატეგორია, რომელიც, ცხადია, მკიდრო კავშირშია მხატვრულ სიმართლესთან, მაგრამ, როგორც ისტორიული პროდუქტი, ცალკე მსჯელობის საგანია, ისევე, როგორც სინდისის ცნება.

რა იგულისხმება ზოგადად მხატვრულ სიმართლეში? სინამდვილის სწორად გამოხატვა განვითარების თვალსაზრისით და მისი ქეშმარიტი ბუნების სავეებით დამაჯერებელი ჩვენება, ისე, რომ მხატვრული სურათი არ გვაეკვებდეს თავის რეალურობაში, მიუხედავად ტიპიურობისა. ორგვარად შეიძლება ამის წარმოდგენა: ჯერ ერთი, როცა ავტორი ცხოვრების უშუალო სინამდვილიდან ჰკრეფს თავისი ნაწარპოების მასალას; ამ დროს იგი, მიუხედავად რეალიზმისადმი ერთგულებისა, ვალდებული ხდება პირდაპირი ასლი კი არ გადაიღოს, არამედ, პირიქით, ბევრი მსგავსი მოვლენა შეაერთოს, მონახოს მათ შორის საერთო და ამგვარად განზოგადებული სახე, მრავალი სახისაგან გამოძერწილი, წარმოგვიდგინოს როგორც სავეებით მართალი, დამაჯერებელი და უტყუარი გამოხატულება არსებულისა. შესაძლოა ამ სახეში ჩვენთვის ნაცნობი პეტრე ისე ზუსტად ვერ დავინახოთ, როგორც ცხოვრებაშია, უხეშად რომ ითქვას, პეტრეს კუზი გასწორებული იყოს, და ამ მხრივ ხელოვნებამ შეასრულოს ის როლი, რასაც სამარე ვერ ასრულებს — კუზიანს ვერ ასწორებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენ მაინც უფრო უკეთესად გავიგოთ მწერლის მიერ გადასხვაფერებული პეტრეს საშუალებით ნამდვილი პეტრე, ცხოვრებაში არსებული, თუ, რა თქმა უნდა, ხელოვანი იცავს მხატვრულ სიმართლეს და მის მიერ მოხდენილი მეტამორფოზა კი არ ეწინააღმდეგება, პირიქით, ლოგიკურად, ამ შემთხვევაში მხატვრულად გამომდინარეობს თვით სინამდვილის შინაგანი ბუნებიდან. ეს არის მხატვრული სიმართლე შემოქმედებაში, როცა კონკრეტული სინამდვილის განზოგადება ხდება თვით სინამდვილის სავეებით სწორი, სავეებით დამაჯერებელი ჩვენებით. მეორეს მხრივ, როცა მწერალი ცხოვრების უშუალო სინამდვილიდან არ ჰკრეფს მასალას, მაგრამ არსებითად მას გამოხატავს. ამ დროს იგი, მიუხედავად რეალიზმისადმი ერთგულებისა, ვალდებული ხდება უშუალო სინამდვილე სხვა სინამდვილით (ისტორიული. ფანტასტიკური, ლეგენდური და სხვ.) გამოხატოს და ისეთ წარმატებას მიაღწიოს, რომ მოგვეცეს სავეებით სწორი, სავეებით მართალი, სავეებით დამაჯერებელი სურათი. თუ ვიტყვით, ეს ალეგორია იქნებაო, ჩვენ გიპასუხებთ, რომ ალეგორია უფრო ნაკლებად, ვიდრე თვით უშუალო სინამდვილის გამოხატვა. და აი რატომ. ოდესღაც კრილოვის სახითაც ხელაღდენენ

არა პოეტს, მხატვარს, არამედ მხოლოდ იგავთმწერალს. მაგრამ მას შემდეგ, რაც ბელინსკიმ ამ დიდი მხატვრის შემოქმედება გააჩინა და წამოაყენა დებულება, რომ მასში ის უფრო მეტს ხედავს, ვინაიდან იგავი მხოლოდ ფორმაა; მთავარია ის სულისკვეთება, რომელიც სწორედ ასევე გამოიხატებოდა სხვა ფორმაშიც;¹ ვიმეორებთ, მას შემდეგ, რაც ბელინსკიმ უჩვენა საზოგადოებას კრილოვის გენიალობა, დაუპტკიცა, რომ იგი იყო ქეშმარიტად რუსი პოეტი, რუსეთის პოეტი, რაც მას უფლებას აძლევდა ყოფილიყო უკვდავი; ვიმეორებთ, მას შემდეგ, რაც ბელინსკიმ ცხადჰყო, რომ კრილოვის იგავეებში ფართოდ და სრულად გამოიხატა რუსული სულის ერთი მხარე, მისი სალი, პრაქტიკული აზრი, მისი ცხოვრების სიბრძნე, გულუბრყვილო და ბოროტი ირონია; ვიმეორებთ მას შემდეგ, რაც კრილოვის იგავეებში, ავიღოთ თუნდაც „გლები და ცხვარი“, ბელინსკიმ დაინახა საზოგადოების პოეტური სურათი, რომელშიაც განსაცვიფრებელი სისწორით არის გამოკვეთილი მოქმედ პირთა ხასიათები, — ყოველივე ამის შემდეგ არავის აღარ შეეძლო ექვი შეეტანა, რომ კრილოვი ნამდვილად მისი თანამედროვე პოეტი იყო, ამასთან დიდი პოეტი. მერედა რამდენი ადამიანი, ადამიანთა მთელი ჯგუფები თავიანთ თავს ხედავდნენ კრილოვის ერთი შეხედვით უწყინარ იგავეებში! განა ეს არ იყო სინამდვილის სავესებით სწორი, მართალი და დამაჯერებელი გამოხატვა? განა ეს არ იყო მხატვრული სიმართლე? რომელი კრიტიკოსი, ისტორიკოსი ან ხელოვნების თეორეტიკოსი შეეცდება ამ დებულების დარღვევას? შეიძლება კი მასში ექვის შეტანა? მხატვრული სიმართლე, როგორც ჩვენ უკვე მივუთითეთ, გულისხმობს სინამდვილის სწორად გამოხატვას განვითარების თვალსაზრისით და მისი ქეშმარიტი ბუნების სავესებით დამაჯერებელ ჩვენებას, ისე, რომ მხატვრული სურათი არ გვაეჭვებდეს თავის რეალურობაში. მიუხედავად ტიპიურობისა. სწორედ ასეთი მხატვრული სიმართლით გამოირჩევა „სურამის ციხე“ და სწორედ ეს მხატვრული სიმართლე აძლევს მას ზემოქმედების ძალას. ამ სიმართლეს გრძნობდნენ ჰონჭაძის თანამედროვენიც, როცა აღნიშნავდნენ მისი მოთხრობის დამაჯერებელ ხასიათს. მაგალითად, დანიელ ჰონჭაძის სიტყვების შემდეგ, რომ „მაშინ არ იცინოდა კაცი, კაცში იცინოდა ეშმაკი, და ამისთანას დროს ხოლოდ ეშმაკს შეუძლიან გაცილება“, — ანტონ ფურცელაძე დასძენდა: „ეს სცენა, აეტორისაგან გამოსახული, ისე ნამდვილია და მართალი,

¹ В. Г. Белинский, Избранные сочинения, 1936 г., стр. 275.

რომ იოტის წონაც არ ურევია მომატებაო“¹. მაგრამ იგივე თანამედროვენი, ასე გატაცებულნი „სურამის ციხის“ მხატვრული სიმართლითა და დამაჯერებლობით, ავტორს უსაყვედურებდნენ ენის უვარგისობას, მით უფრო, რომ მათ კარგად ესმოდათ: თუ ენა სავსებით გამართული არ არის, მწერლობაც არ შეიძლება სრულყოფილი იყოს. ეს დებულება ედო საფუძვლად „სურამის ციხის“ იმდროინდელ კრიტიკას, რომელმაც, მისი ერთ-ერთი სერიოზული წარმომადგენლის — ანტონ ფურცელაძის პირით ენა დაუწუნა დანიელ ჰონქაძეს. „ენისა-კი უნდა მოგახსენოთ, რომ, — წერდა ფურცელაძე, — ასე უკაცრავათ არავინ გახლავსთ ენაში, როგორც ჰონქაძე. კაცი, რომ კითხულობს, ჰგონობს ამ თხზულების სიმალღეს, მაგრამ ენა თავისის შეუმუშავებლობით კაცს გულს ურევს. ერთის სიტყვით ენაში-კი ჰონქაძე ვერ წაუვიდა რჩეულოვსა² და თითქმის რჩეულოვი კიდევცა სჯობიან. გარდა ამისა ჰონქაძე, ყოველს მომქმედს პირს ალაპარაკებს იმ რუსულ-ქართულა ენით, რომელსაც თვითონა ხმარობს და ეს დიდი ნაკლებულებაა ავტორისა. ავტორმა ყოველი მომქმედი პირი უნდა ალაპარაკოს იმ ენით, რომელსაც ისინი ხმარობენ ნანდვილათ. ჩვენ საჭიროთ არა ვრაცხეთ გამოწერა რომელსამე ალაგებისა ჰონქაძის ენის საჩვენებლათ და ვისაც ჰნებაეს დამტკიცება ჩვენი აზრის ჰემმარიტებისა, შეუძლიანთ შენიშნონ, ჩვენგნით გამოწერილს ზემოთ სხვა და სხვა მაგალითებისათვის, ალაგებაში, რომელიც გამოვსწერეთ იმ სახით, როგორც ნანდვილში იყო, და უნდა კი მოგახსენოთ, რომ ზოგი ერთა ალაგებთან, ეს ჩვენგნით გამოწერილი ალაგები ბატონია“³.

ეს არის სულ, რასაც ანტონ ფურცელაძე ამბობს დანიელ ჰონქაძის ენის შესახებ, და ეს არის სულ, რამაც საფუძველი დაუდო „სურამის ციხის“ ენობრივი მანკიერების ცნობილ შეხედულებას. თავისთავად ასეთი მძიმე ენით დაწერილი სტატიის ავტორს თითქოს აღარ უნდა ესაყვედურებინა სხვებისათვის ენის მანკიერება. მაგრამ, რომ იტყვიან, სხვა სხვას ომში ბრძენიაო, სწორედ ისე დაემართა „სურამის ციხის“ კრიტიკოსს. დროთა სვლაში ფურცელაძის ეს აზრი საკმაოდ გავრცელდა ჩვენს ლიტერატურულ ასპარეზზე, ბევრი განუსჯელად მიემხრო მას, ბევრმა თავი შეიკავა,

¹ ქერელი ბექა, „სურამის ციხე“, „ცისკარი“, 1863 წ., № 1, გვ. 125.

² გრიგოლ რჩეულიშვილს, ისტორიული ხასიათის მოთხრობების „ქვირვის ლიმონებისა“ და „ანუკა ბატონიშვილის“ ავტორს, რომელსაც დაუწერია აგრეთვე პოპულარული ლექსი „ახ, მთვარე, მთვარე“.

³ ქერული ბექა, „სურამის ციხე“, ჟურნ. „ცისკარი“, 1863 წლის იანვრის ნომერი, გვ. 145—146.

ხოლო ნაწილმა ამჯობინა, თუ მთლიანად არა, გარკვეული ზომით მაინც ეცნო ანტონ ფურცელაძის სიტყვების ქეშმარიტება. ყოველ შემთხვევაში, დანიელ ჭონქაძის ენა მიჩნეულ იქნა უდავო კრიტიკის ობიექტად და ჩვენ არ ვიკით, სცადა თუ არა ვინმემ ამ გავრცელებული აზრის უარყოფა უკანასკნელ წლებამდე. როგორც არ უნდა იყოს საქმის ვითარება, ჩვენ იძულებული ვართ ამ საკითხს უფრო დაწვრილებით შევვხვით, დაწვრილებით განვიხილოთ ანტონ ფურცელაძის მოსაზრება, ვინაიდან ენა ისეთი აუცილებელი კომპონენტია, ურომლისოდ არავეთარი მხატვრული ნაწარმოები არ არსებობს და თუ ენა უვარგისია, მაშინ მხატვრული ნაწარმოების ღირსებაზეც ზედმეტია ლაპარაკი. ვიმეორებთ, ეს გვაძლევს უფლებას უფრო დაწვრილებით შევვხვით დანიელ ჭონქაძის ენას და ასევე უფრო დაწვრილებით განვიხილოთ ანტონ ფურცელაძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება. წინასწარ კი საჭიროდ მიგვაჩნია მკითხველმა იცოდეს, რომ ჩვენ არ ვფიქრობთ მოვახდინოთ „სურამის ციხის“ ფილოლოგიური ანალიზი, ვკმაყოფილდებით მხოლოდ იმ ჩარჩოთი, რომელიც მოცემულია ანტონ ფურცელაძის ჩვენს მიერ მოტანილ რამდენიმე სტრიქონში. ამავე დროს, აზრად არა გვაქვს ბრალი დავდოთ ან ვუსაყვედუროთ ანტონ ფურცელაძეს, რომ მან სწორად ვერ გაიგო „სურამის ციხის“ ენა, სათანადოდ ვერ შეაფასა დანიელ ჭონქაძის ენის თავისებურებანი, ამ მხრივ ცალმხრივობა გამოიჩინა და სხვების მიერ ზეპირად გავრცელებული აზრი თავის წერილში უკრიტიკოდ შეიტანა, მით უფრო, რომ არც ერთი კონკრეტული მაგალითი, როგორც მკითხველმა დაინახა, მას არ მოუტანია დანიელ ჭონქაძის ენობრივი მანკიერების ნათელსაყოფად. პირიქით, ანტონ ფურცელაძეს მოქალაქეობრივ და ლიტერატურულ გამბედაობად უნდა ჩაეთვალოს 1863 წელს დანიელ ჭონქაძის მოთხრობის დისაცავად გამოსვლა და მთელ რიგ იმ უხეშ ბრალდებათა გაბათილება, რომლებსაც ბატონჯემობის დამცველნი ავრცელებდნენ „სურამის ციხისა“ და მისი ავტორის წინააღმდეგ. რა ვუყოთ, თუ ფურცელაძის წერილში არის ზოგიერთი წინააღმდეგობანი. ისე ბევრი იყო ბრალდებანი, რომ ფურცელაძეს არც შეეძლო ერთბაშად, ხელის ერთი დაკვრით უარყო ყველა ისინი. მაშინ მისი წერილი შეიძლება ცალმხრივი და ტენდენციური მოჩვენებოდა ყველაზე ერთგულ მკითხველსაც. ზოგიერთი შენიშვნისათვის მას ანგარიში უთუოდ უნდა გაეწია, ხოლო ზოგიერთი მათგანი იმდენ გავლენას მაინც მოახდენდა თვით ფურცელაძის აზროვნებაზე, რომ დაეჯერებინა თავისი თავის სიმართლეს. თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ, გასაკვირი არ არის, როცა

კვითხულობთ მის ზოგიერთ გაუმართლებელ შენიშვნებს „სურამის ციხის“, ე. ი. იმ ნაწარმოების მიმართ, რომელსაც ის გულწრფელად მიესალმება, იცავს და მაღალ შეფასებასაც აძლევს. შეიძლება მეტიც ითქვას: „სურამის ციხის“ განხილვა მიჩნეულ უნდა იქნას მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთ შესანიშნავ მიღწევად, მისი ღირსების მკაფიოდ გამომხატველ ნიმუშად, იმის დამადასტურებელ ფაქტად, რომ ქართული კრიტიკა პრინციპულობის, პირდაპირობისა და ჰუმანიზმის ისეთ მაგალითებს იძლევა, რომელსაც ვერავითარ შემთხვევაში ვერ მოგვეცემდა, თუ არ ექნებოდა დიდი ლიტერატურული ტრადიცია და ასევე დიდი მომავალი.

მაგრამ ეს ცალკე საკითხია და აქ აღარ გავაგრძელებთ საუბარს, მივუბრუნდებით ჩვენს მთავარ საქმეს, რომელიც ეს-ესაა დავიწყეთ.

ლაპარაკია დანიელ ჭონქაძის ენის მანკიერებაზე, მაშინ, როცა მისი ხელნაწერები ჩვენამდე მოღწეული არ არის, ამავე დროს, არ ვიცით, „ციხის“ რედაქციამ რა შესწორებები შეიტანა ახალგაზრდა მწერლის პირველ ნაწარმოებში. მართალია, ამბობენ¹, რომ „ციხის“ რედაქტორი ივანე კერესელიძე ალტაცებით შეხვდაო დანიელ ჭონქაძის მოთხრობის გამოჩენას, მაგრამ ეს მაინც იმას არ ნიშნავს, რომ რედაქციას, კერძოდ, რედაქტორ ივანე კერესელიძეს, რომელსაც მართლაც მძიმე და გაუმართავი ენა ჰქონდა, სრულიად არაფერი არ გაესწორებინა ახალგაზრდა მწერლის ნაშრომში და ისე დაებეჭდა. როგორც ზოგიერთ რედაქტორს სჩვევია, არის თუ არ არის გასასწორებელი, მაინც კალამი უნდა გავჰკრა და ჩემი ხელი დავაჩნო ჩემს მიერ დაბეჭდილ ყოველ ნაწარმოებსო, არ შეიძლებოდა ამ სენისაგან მთლიანად თავისუფალი ყოფილიყო ივანე კერესელიძეც. ალბათ ის ზოგიერთ რამეს გაასწორებდა „სურამის ციხეში“, მით უმეტეს, რომ ანტონ ფურცელაძე კონკრეტულად მხოლოდ ერთ ბრალდებას აყენებს—ჭონქაძე „რუსულ-ქართულა ენით“ ალაპარაკებს მოქმედ პირებსო. აქ მას უთუოდ მხედველობაში აქვს რუსულიდან პირდაპირ გადმოღებული სიტყვები, რომლებიც „ციხის“ ტექსტში გვხვდება და გასწორებულია შემდგომ გამოცემებში. მაგრამ ვინ არის თავდები, რომ ეს სიტყვები თვით ჭონქაძეს ეკუთვნის? განა თვით ანტონ ფურცელაძე თავის წერილში, რომელშიაც ამ ბრალდებას უყენებს „სურამის ციხეს“, არ ხმარობს „რუსულ-ქართულა ენას“?, განა ამავე წერილში არა

¹ მაგალითად, ანტონ ფურცელაძე.

აქვს თვით ანტონ ფურცელაძეს „რუსულ-ქართულა“ სიტყვები ნახ-
მარი და უფრო მეტადაც, ვიდრე თვით დანიელ ჭონქაძეს? აბა შე-
ვადაროთ ისინი რა სურათს მივიღებთ!

ჯერ ერთი, დანიელ ჭონქაძის დღემდე შეუსწავლელი და დაუ-
დგენელი ბიოგრაფიიდან ვიცით, რომ ფილოლოგიაში ის საკმაოდ
განსწავლული ყოფილა, რუსულ-ოსური ენის ლექსიკონი შეუდგენია,
როგორც ამის შესახებ ცნობებს გვაწვდიან ალექსანდრე ხახანაშვი-
ლი, ფილიპე მახარაძე, მიხეილ ზანდუკელი და სხვა მკვლევარები.
ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ დანიელ ჭონქაძეს, გარდა ქარ-
თულისა, რუსული და ოსური ენები კარგად უნდა სცოდნოდა,
წინააღმდეგ შემთხვევაში ასე ახალგაზრდა კაცი ვერ შესძლებდა
ლექსიკონის შედგენას. მეორეს მხრივ, თვით „ცისკრის“ ტექსტში
არის მთელი რიგი ადგილები, ენობრივად სავსებით გამართული
და დახვეწილი. თუ ასეა, როგორღა აეხსნათ ზოგიერთი ენობრივი
ლაპსუსი? როგორღა აეხსნათ ის გარემოება, რომ „ცისკრის“ ტექსტ-
ში მართლაც არის ნახმარი „მინუტი“, „სტატუა“, „რამტე-
ნიმე“ და სხვ. „კურტიზანკათაგანიც“, რომელსაც ერთგან ხმარობს
დანიელ ჭონქაძე, როცა ღურმიშხანს ახასიათებს — „და აი სიმდიდ-
რისათვის მამაკაცი ჰყიდის თავს, როგორც ერთი კურტიზანკათაგა-
ნიო“, — იქნებ „სურამის ციხის“ კრიტიკოსს რუსულ სიტყვად მიაჩ-
ნია? მაგრამ ეს ხომ ფრანგული სიტყვაა (courtisane) და თანამედ-
როვე ქართულშიც ჩვენ „კურტიზანს“ ვწერთ, „კურტიზანულ ლი-
ტერატურას“ ვხმარობთ.

მართალია, იმ დროს მოდაში იყო „რუსულ-ქართულა“ ენა,
როგორც ამას გიორგი ერისთავის თხზულებანიც საკმაო სისრულით
მოწმობენ, თავი რომ დავანებოთ სხვა მწერლებს, და დანიელ ჭონ-
ქაძეც შესაძლოა ვერ ასცდებოდა თავისი ეპოქის გავლენას, მაგრამ
ისიც საფიქრებელია, რომ ეს „ცისკრის“ სტილი იყო და არა და-
ნიელ ჭონქაძისა! სხვანაირად ჩვენ ვერ წარმოგვიდგენია, ვინაიდან
თვით „ცისკარი“ იძლევა ამ მხრივ უამრავ მასალას. გარდა ამისა,
როგორც ჩვენ ზევით აღვნიშნეთ, თვით ანტონ ფურცელაძე თავის
წერილში ჭონქაძეზე უფრო მეტად ხმარობს „რუსულ-ქართულა“
სიტყვებს: „ხულოჟნიკი“ (გვ. 142, 145), ნაცვლად „მხატვრისა“
(საგულისხმოა, რომ „ხულოჟნიკის“ გვერდით, ანტონ ფურცელაძე
ხმარობს „მხატვრობას“, „მხატვრულს“, მაგრამ „მხატვრის“ ხმა-
რებას გაურბის. ჩვენთვის ეს აუხსნელია! — გ. ჯ.), „კოროლი“, „უვი“,
„ნემეცი“, „ნეგრები“, „ჰეროი“, „პრუჟინა“ და ა. შ. ამ მხრივ თვით
ანტონ ფურცელაძის ენა უფრო მანკიერია, ვიდრე დანიელ ჭონქა-

ძისა, პირველის წერილები და მოთხრობები უფრო მძიმედ იკითხება, ვიდრე „სურამის ციხე“.

ჰკითხულობთ დანიელ ჯონქაძის მოთხრობას და თქვენ გრძნობთ, რომ მისი ენა არ არის არც არქაული, არც დიალექტებითა და ჟარგონებით აქრელებული, რაც ასე დამახასიათებელი იყო იმ პერიოდის „ციხის“ მწერლებისათვის, მკირეოდენის გამოკლებით. ჯონქაძის ენა კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ, პირიქით, თითქოს ერთგვარად მაუწყებელია თავისი ხალხურობით, სისადავითა და სინტაქსით მომავალი ახალი სალიტერატურო ქართული ენისა. მთავარი ნაკლი, რაც ჯონქაძის ენას ახასიათებს, ისაა, რომ სიტყვების დიდი ნაწილი მორფოლოგიურად გამართული არ არის; უკეთეს მდგომარეობაშია სინტაქსი, თუმცა ზოგიერთი ნაკლი ამ მხრივაც შეინიშნება. ლექსიკური შემადგენლობაც ვრცელი არ არის, თუმცა გაგრძობინებთ, რომ სასაუბრო ენით დაწერილ მოთხრობაში მოსალოდნელი იყო სწორედ ასეთი, და არა სხვაგვარი სურათი მიგველო. ენის სისადავემ და ხალხურობამ, თვით მოთხრობის საინტერესო შინაარსთან ერთად, ხელი შეუწყო „სურამის ციხის“ დიდ პოპულარობას მკითხველთა ფართო ფენებში. ამ პოპულარობას მოწმობდა ცნობილი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის დავით მესხის მიერ სცენისათვის პიესად გადაკეთებული და წარმატებამოპოვებული „სურამის ციხეც“, რომელშიაც დანიელ ჯონქაძის ენა ბევრგან სრულიად უცვლელად იყო დატოვებული, შესაძლოა იმიტომაც, რომ მკითხველს არ ეგრძნო მოთხრობის ტექსტიდან დაშორება.

აქ ერთ მეტად მნიშვნელოვან საკითხზე გვინდა მივაქციოთ მკითხველის ყურადღება. ეს არის ენისა და აზროვნების საკითხი მხატვრულ შემოქმედებაში.

თვითეულ მხატვრულ ნაწარმოებში ენის საკითხი უნდა განვიხილოთ იმ თვალსაზრისით, რომ თვით ენა, როგორც ი. ბ. სტალინი გვასწავლის, „უშუალოდ დაკავშირებულია აზროვნებასთან“, იგი „სიტყვებით და წინადადებაში სიტყვათა შეკავშირებით აღნუსხავს და აღბეჭდავს აზროვნების მუშაობის შედეგს, ადამიანის შემეცნებითი მუშაობის წარმატებებს და, ამრიგად, შესაძლებელს ხდის აზრთა გაცვლას ადამიანთა საზოგადოებაში“¹.

ამიტომ არის, რომ ენა ყოველთვის მჭიდრო კავშირშია ნაწარმოების მხატვრულ ფორმასა და მწერლის ოსტატობასთან, რაც ასე მკაფიოდ შეინიშნება ლიტერატურაში.

„სურამის ციხის“ ენობრივი თვალსაზრისით მოკლე განხილვის

¹ ი. ბ. სტალინი, „პარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები“, 1951 წ., გვ. 20.

შემდეგ ჩვენ ისლა დაგვრჩენია, რამდენიმე სიტყვით დავახასიათოთ მისი მხატვრული მხარე, მით უფრო, რომ ენას, როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, ლიტერატურაში ვერ დავაშორებთ ოსტატობის საკითხს. ჯერ კიდევ ანტონ ფურცელაძემ „სურამის ციხის“ ავტორს, ენასთან ერთად, ბევრი რამ დაუწუნა მხატვრული თვალსაზრისითაც, თუმცა ეს „მხატვრობა“ მან ძალიან შეზღუდა მარტოოდენ ბუნების აღწერით. რა თქმა უნდა, ბელეტრისტიკაში პეიზაჟს, ბუნების აღწერას ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი უკავია, მაგრამ იგივე ბელეტრისტიკა არასოდეს არ დაკმაყოფილებულა პეიზაჟით. არიან ბუნების აღწერაში ოსტატები, მაგრამ საშუალო რანგის რომანისტები; ამავე დროს საკმაოდ გვხვდებიან პეიზაჟის საშუალო შემსრულებლები, მაგრამ ოსტატი ბელეტრისტიკები. ფერწერა შეიძლება ამ მხრივ ოდნავ განვასხვაოთ პროზისაგან, ვინაიდან საუკეთესო პეიზაჟისტი სავსებით სამართლიანად შეგვიძლია მივიჩნიოთ საუკეთესო ფერმწერლად; პროზაში კი ჩვენ არა გვყვანან პეიზაჟისტი რომანისტები, პეიზაჟისტი ბელეტრისტიკები, პეიზაჟისტი ნოველისტები. ეს განსხვავება უთუოდ მხედველობაში მისაღებია, როცა პროზაიკოსის შემოქმედებას განვიხილავთ.

რა ბრალდებას უყენებს ანტონ ფურცელაძე „სურამის ციხის“ ავტორს? იმას, რომ „ბუნების გამოხატვა სრულებით არ მოსდის ჭონქაძეს: ის ვერ აძლევს მხატვრობას იმ სისრულეს, რომელიც შეჭფერობს რიგიანს ხელოვნებას. არამთუ ის, როგორც ხუდოენიკი, ვერა ჰხატავს ბუნებას და, თითქმის ბრაზიც მოგდით, რომ ამ მხატვრობაში მარტო საღერლელს გიშლით; შემდგომ იმისთანა საგნებსა ჰხატავს და გირდგენს, რომელიც არას დროს კაცს თვალში არც ეცემა და არც წარმოადგენს იმ სასურველს სანახავს, რომელიც ისე ძრვიელ სწყურიან კაცის გონებას (რომელსაც თავის ხშირის ნახვით არ მობეზრებია)“¹.

დაგვეთანხმებით, რომ ეს ცალმხრივი მიდგომაა, ვინაიდან მწერლის მხატვრული უნარი შეფასებულია მარტოოდენ ბუნების აღწერაში ოსტატობის გამოჩენით. შეიძლება დანიელ ჭონქაძეს ვუსაყვედუროთ, რომ ის მართლაც ნაკლებ ყურადღებას აქცევდა ბუნების აღწერას, მაგრამ აქედან გამომდინარე, ჩვენ როდი გვაქვს უფლება მთელი მისი მხატვრობა დავიწუნოთ. მხატვრობაში, გარდა ბუნების აღწერისა, იმდენი რამ იგულისხმება, რომ შეუძლებელია ერთი კომპონენტით განვსაზღვროთ ისეთი რთული მოვლენა, როგორიც მხატვრობაა. გარდა ამისა, ჭონქაძე მთლი-

¹ ქერელი ბექა, „სურამის ციხე“, „ციხკარი“, 1863 წ., № 1, გვ. 142—143.

ანად როდი უვლის გვერდს ბუნების აღწერას. ამას თვით ფურცელა-
ძეც ვერ უარყოფს, როცა მას მოჰყავს ცნობილი ადგილი „სურამის
ციხიდან“ — ღურმიშხანის მიერ ძეგვთან პირველი შესვენების აღ-
წერა და დასძენს: „ესე ყოველივე კარგი, — დაატკბობს და გაგი-
ტაცებთ თავისის სიმშვენიერებით, პოეზიით, და სიცოცხლის ბრუნ-
ვით, მაგრამ სად არის სისრულე, რომელსაც მოელის თქვენი გო-
ნება ამ მხატვრობის დაწყობის დროს: ეს მხოლოდ შეეხო მცირე
ნაწილს მინდვრის მცხოვრებთ ცხოვრებასა და არ უნდა დაევიწყ-
ოთ, რომ ამ მხატვრობას გვიხატავს ავტორი ძეგვთან, სადაც
გასაშტერებელი ბუნების მოვლინებანი და დიდებანი ისე ცხადთ
ეცემიან კაცს თვალში და აშტერებენ კაცს თავისის ველურის სიმ-
დიდრით, სადაც წარსტაცებს კაცს ეს მოვლინებანი, ყოველსავე
ცნობას და გულის ყურს“¹. როგორც ჩანს, ფურცელაძეს სურდა
„სურამის ციხის“ ავტორს მოეცა ბუნების ვრცელი აღწერა, როცა
მთელი გვერდები და ხშირად მოთხრობის მთელი თავები მარტო-
ოდენ ბუნების აღწერას უკავია. ეს იქნებოდა ბუნების შიშველი
აღწერა და კიდევ კარგი, რომ ჰქონდა ამ გზით არ წავიდა. მის-
თვის ბუნება ყველგან ადამიანის ცხოვრებასთან არის დაკავში-
რებული და ეს მწერლის საესებით სწორ ნაბიჯად უნდა ჩაითვა-
ლოს, თუმცა არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ იგი პეიზაჟის
გადმოცემას იმდენ ყურადღებას არ აქცევს, რამდენსაც ხასიათის
ჩვენებას. მიუხედავად ამისა, ფურცელაძეც კი იძულებული შეიქნა
„ძუნწი პეიზაჟის“ მწერალი დანიელ ჰქონდა ბუნების აღწერის
მხრივაც კი მთელ რიგ მწერლებთან შედარებით მაღლა დაეყენე-
ბინა:

„... თუმცა ამ შემთხვევაში სრული არ არის ჰქონდა კალა-
მი, — წერს ფურცელაძე, — მაგრამ ამითაც მაღლა სდგას სხვა
ჩვენი ავტორების თხზულებებზე“².

არსებითად ეს იყო ჰქონდა მხატვრული ნიჟის აღიარება და
„სურამის ციხის“, როგორც მხატვრული ნაწარმოების, მაღალი
შეფასება.

X

დროთა სვლაში თანდათან ფართოვდებოდა „სურამის ციხის“
მკითხველთა წრე, იზრდებოდა მისი პოპულარობა, და პარალელუ-
რად, უფრო მეტ მკვლევარს იზიდავდა ეს პატარა მოთხრობა.

¹ ქერელი ბეკა, „სურამის ციხე“, „ციხიკარი“, 1863 წ., № 1, გვ. 143—144.

² იქვე, გვ. 145.

ყველა მკვლევარს ჩვენ აქ ვერ შევეხებით, მაგრამ საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ მეოცე საუკუნის დამდეგს, ერთ-ერთი პირველი ლიტერატურული კრიტიკოსი, რომელმაც მაღალი შეფასება მისცა დანიელ ჰონჭაძეს, როგორც მწერალს, საზოგადო მოღვაწეს და მის „სურამის ციხეს“, როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს, იყო ფილიპე მახარაძე. 1903 წელს მან დაწერა მონოგრაფია — „დანიელ ჰონჭაძე და მისი დრო“, რომელშიაც მოკლე შესავალის შემდეგ გადმოსცა ჯერ თვით მწერლის ცხოვრება, მისი ბიოგრაფია, შემდეგ დაახასიათა ჰონჭაძის დრო — ბატონყმობა, მიმოიხილა საზოგადოება და მწერლობა, დაწვრილებით გააჩნია მოთხრობა „სურამის ციხე“ და გამოიტანა დასკვნა, რომ „ვერც ერთი იმ დროის ქართველი მწერლის ნაწარმოები ვერც აზრის და ვერც შინაარსის მხრით ვერ შეედრება დ. ჰონჭაძის „სურამის ციხესო“¹.

როგორც არ უნდა ყოფილიყო ეს დებულება, სავსებით სწორი, თუ გადაქარბებული, თავისი დროისათვის მას გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდა, რაკი ხელს უწყობდა დანიელ ჰონჭაძის ლიტერატურული ავტორიტეტის განმტკიცებას.

გზადაგზა, როცა ჩვენ ვიხილავდით დანიელ ჰონჭაძის მოთხრობას, გაკვრით ვეხებოდით ფილიპე მახარაძის მონოგრაფიაში აღძრულ საკითხებსაც. ეს მონოგრაფია ასრულებდა თითქმის ერთადერთი ნაშრომის როლს „სურამის ციხის“ შესწავლაში და ეს მნიშვნელობა მან დიდი ხნის მანძილზე შეინარჩუნა. მაგრამ, ვინაიდან ღირსებასთან ერთად მახარაძის მონოგრაფია შეიცავს მთელ რიგ არსებით ნაკლს, ხოლო ამ წიგნით დღესაც სარგებლობს ჩვენი მოსწავლე ხალგაზრდობა, საჭირო და აუცილებელია აღვნიშნულ იქნას ის შეცდომები, რომლებიც ავტორს თავის ნაშრომში აქვს დაშვებული.

დავიწყოთ „შესავალით“, რომელშიაც ხალხების ისტორიის ზოგადი ისტორიული მიმოხილვაა მოცემული.

ამ მიმოხილვაში ავტორი მსოფლიოს ხალხებს ყოფს რა ბედნიერ და გაუბედურებულ ხალხებად, პირველთა რიგს აკუთვნებს იმ ხალხებს, რომელთა „მთელი ცხოვრება, ე. ი. სულიერი და ნივთიერი კულტურა, ანუ მთელი წარსული ცხოვრების ნამოქმედარი და ნაანდერძევი, მომავლის იმედი, სავსებით და აშკარათ გამოიხატება გენიოს პირთა სახელოვნო ნაწარმოებებში: ლიტერატურის, მხატვრობის, ქანდაკების თუ მუსიკის“². ასეთ ბედნიერ

¹ ფ. მახარაძე, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 189.

² იქვე, გვ. 101.

ხალხებად ავტორი თვლის ინგლისელებს, რომლებსაც ჰყავთ გენიოსები შექსპირი და ბაირონი, გერმანელებს — გოეთე, შილერი, ბეთჰოვენი, იტალიელებს — დანტე, რაფაელი და მიქელ ანჯელო. მაგრამ, ამ „ბედნიერი ხალხის“ გარდა არიანო „თითქო ისტორიის მიერ დასჯილნი და გაუბედურებულნი, რომლებსაც არ ყოლიათ გენიოსი მწერლები თუ ხელოვნების წარმომადგენელნი და რომლებსაც თავის ისტორიულ ცხოვრებაში არ გამოუვლიათ არც ერთი ბრწყინვალე ხანა, როცა ხალხი ამოძრავებულებს რომელიმე მაღალი იდეის სახელით და მისი მოგონება ღირს-სახსოვარი გამხდარიყოს შთამომავლობისათვის“¹. ასეთი ხალხის ცხოვრება მეტად საბრალოა, — დასძენს ავტორი, ვინაიდან „მის წარსულ ცხოვრებას არ აცისკროვნებს და არ აბრწყინებს არც ერთი შესანიშნავი პირი, რომლის ნაწარმოები ამალღებდეს გრძობა-გონებას და აღვიძებდეს ინტერესს წინსვლისადმი“². მერე ვინ ეკუთვნის ამ გაუბედურებულ და საბრალო ხალხს? „ვინც ჩვენს ისტორიას გაეცნობაო, — წერს ავტორი, — იგი დარწმუნდება, რომ ასეთი ყოფილა ჩვენი ხალხის ცხოვრება წარსულში“³. მაშასადამე, ქართველი ხალხის ცხოვრება — ეს არის „თითქო ისტორიის მიერ დასჯილი და გაუბედურებული“ ხალხის ცხოვრება, რომელსაც ძველათ არც ერთი შესანიშნავი პირი, — არც ერთი გენიოსი არ ჰყოლია და არ ახასიათებს ხალხის სულისკვეთებისა და მისწრაფებების გამომხატველი არც ერთი ისტორიული ფაქტი.

ეს რომ მეტად უხეში შეცდომა და თავიდან ბოლომდე არამარქსისტული დებულებაა. მკითხველი ადვილად მიხედება, ვინაიდან ისტორია განხილულია მეტაფიზიკურად, მოწყვეტით და არა მის განვითარებაში, კავშირში კონკრეტულ მოვლენებთან და კონკრეტულ ფაქტებთან. ნაცვლად იმისა, რომ საქართველოს ისტორიის გმირული ფურცლები დაახასიათოს, მახარაძე ქართველი ხალხის უბედურების მიზეზს ეძებს იმ არასწორ ცნობაში, რომ ქართველებს თითქოს არც ერთი შესანიშნავი პირი არ ჰყოლოდეს. მართალია, არსებობენ ისტორიაში „ჩაგრული ერები“, როგორც ი. ბ. სტალინი გვასწავლის, მაგრამ ეს ჩაგრული ერები ისინია, რომლებიც „დამოუკიდებელ სახელმწიფოებრიობას მოკლებული არიან“ და მაშასადამე იბრძვიან ეროვნული ჩაგრვის წინააღმდეგ. აი, როგორ აყენებს საკითხს ი. ბ. სტალინი, აი, რა თვალსაზ-

¹ ფ. მახარაძე, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 102.

² იქვე.

³ იქვე.

რისით უნდა მივეუდღეთ ამ საკითხს, და არა ისე, თითქოს საქართველოს შესანიშნავი პირი არ ჰყოლოდეს (რაც არასწორია) და ამიტომ იყოს უბედური. ფილიპე მახარაძე კი ისე შორს მიდის თავისი მცდარი დებულების დასაბუთებაში, რომ მას უაზრობადაც კი მიაჩნია საქართველოს ისტორიის შესწავლა. იგი თვითონვე წერს: „იმ ხალხის ისტორიის შესწავლა, რომლის წარსული მოკლებულია ასეთ ცხოველმყოფელ ელემენტებს, რაღაც უაზრო ხდება და თვით მისი ისტორია უფერულიაო“¹. მაშასადამე, საქართველოს ისტორიის შესწავლა ავტორს უაზრობად მიაჩნია. ცოტა უფრო ქვევით კი იგი კვლავ ავითარებს თავის მცდარ შეხედულებას: „ჩვენ ხშირათ გვესმის საყვედური, რომ ქართულ ისტორიას ჯერ არა ყავს გამოჩენილი ისტორიკოსიო; მაგრამ ასეთი საყვედური რამდენადაც მართალია, იმდენათ იგი უსაფუძვლოა. და მართლაც, კარგიც რომ გვყოლოდნენ, რას იზამდნენ ჩვენში გიზო, ლუი-ბლანი, ტიერი, ბოკლი, ნიბური და სხვ.? რომელი მოძრაობა, ან რომელი ისტორიული ცვლილება უნდა გაეხადათ იმათ თავიანთ გამოკვლევათა საგნათ, რაზე უნდა მიეპყრათ თავიანთი ყურადღება?“². განა შეიძლება მთელი საქართველოს ისტორია ისე დაამცირო, რომ იგი ღირსადაც კი არ გახადო ისეთი სახელებისა, როგორცაა გიზო, ლუი-ბლანი, ტიერი, ბოკლი და ნიბური? განა საქართველოს წარსულს მართლაც არა აქვს არც ერთი ისეთი მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომელიც ისტორიკოსის ყურადღების ღირსი იყოს?

აი რა უცნაურ დებულებას აყენებს და იცავს ავტორი. მისი აზრით, ისტორიის არაფერი გაეგება იმ ადამიანს, ვინც საქართველოს წარსულში დიდებულ პირებს დაინახავს და რაიმე მნიშვნელოვანს შენიშნავს. მახარაძეს „ბრმა თაყვანისცემით და უმეცრებით გატაცებულ ვაჟბატონებათ“ მიაჩნია ისინი, რომლებიც ასეთუ ისე დადებითად შეათასებენ ვახტანგ გორგასალის, ბაგრატ მესამის, დავით აღმაშენებლის, თამარ მეფისა და ერეკლე მეორის მოღვაწეობას. ამ პირებს, ავტორის აზრით, თურმე არაფერი არ გაუკეთებიათ ქართველი ხალხის ისტორიაში, გარდა ომებისა და სისხლისღერისა. „რით ისახელეს თავი ამ პირებმა? ნუთუ ამისთვის საკმარისია მხოლოდ აუცილებელი სისხლის ღვრა, შეუწყვეტელი ომები, ადამიანთა ჟლეტა? გარდა ამისა კი ჩვენ ვერაფერს ვხედავთ ვერც თამარ მეფის დროს და ვერც ზევით ჩამოთვლილ

¹ ფ. მახარაძე, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 102.

² იქვე, გვ. 102—103.

პირთა მოღვაწეობაში. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ სხვებთან შედარებით, იმათ დროს უფრო მეტი ხალხი გაიეღიბა და უფრო მეტი სისხლი დაიღვარა“¹.

ასეთი თვალსაზრისი არსებითად ანტიისტორიული, ყალბი და მიუღებელია. ავტორი არავითარ ანგარიშს არ უწევს იმ გარემოებას, რომ, ჯერ ერთი, „შეუწყვეტელი ომები“ საქართველოს უმრავლეს შემთხვევაში ესაჭიროებოდა თავისი ფიზიკური არსებობის შესანარჩუნებლად — პირველყოვლისა თურქულ-ირანული აგრესიის წინააღმდეგ; მეორეც, ჩამოთვლილი მეფეები არა მარტო ომში ხელმძღვანელობდნენ ქართველ ხალხს, არამედ თვითეული მათგანი თავისი ხალხის კულტურულ ეკონომიურ ზრდასაც უწყობდა ხელს, რასაც დამაჯერებლად მოჰმოვენ როგორც მემატიაენტა ცნობები, ისე მხატვრული ლიტერატურის ძეგლები. ეს იმდენად ცნობილია დღეს ჩვენთვის, თვითეული ჩვენი მოსწავლისთვისაც, რომ არგუმენტების მოყვანაც კი ზედმეტი გამოჩნდებოდა. ვისაც დაწვრილებით სურს შეისწავლოს ეს საკითხი, შეუძლია მიმართოს ჩვენს მატიაენტებს, აგრეთვე ჩვენი ისტორიკოსების ფუნდამენტალურ გამოკვლევებს.

ძნელია დავიჯეროთ, მაგრამ სამწუხარო ფაქტია, რომ ავტორი ვერავითარ ღირსშესანიშნავ ფაქტსა და ვერც ერთ გამოჩენილ მოღვაწეს ვერ ხედავს ქართველი ხალხის წარსულში. ერთადერთ გამონაკლისს იგი აკეთებს გენიალური ქართველი მწერლის შოთა რუსთაველის მიმართ, მაგრამ ამ შემთხვევაშიაც ისეთი შენიშვნით, რომ სრულიად გაყალბებული სახით წარმოსდგება ჩვენს წინაშე როგორც რუსთაველი, ისე მისი უკვდავი ნაწარმოები. „მართალიაო, — წერს ავტორი, — ჩვენს ძველ მწერლობაში არის ერთათერთი გამოჩენილი პირი — შოთა რუსთაველი თავისი „ვეფხისტყაოსნით“, მაგრამ რუსთაველი არ გადმოგვცემს თავის ნაწარმოებში ხალხის სულისკვეთებას და მის მისწრაფებას; „ვეფხისტყაოსანში“ თქვენ ვერ ხედავთ ჩვენი ხალხის ცხოვრებას; ის ზღაპრული პოემაა აღმოსავლეთის კილოზე, სადაც გაღმერთებულია ქალ-ვაჟის სიყვარული, მონური წეს-წყობილება და მონური ცხოვრება. ამნაირი შინაარსის პოემამ შეიძლება მოიპოვოს მრავალი მკითხველი, რომელიც უსაქმოდ და უდარდელათ ატარებს დროს და სხვისი ნაოფლართ ცხოვრობს“².

ძნელი არ არის მივხვდეთ, რომ ყველაფერი ის, რაც ჩვენს

¹ ფ. შახარაძე, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 103.

² იქვე, გვ. 103.

მიერ მოტანილ ამონაწერშია ნათქვამი, თავიდან ბოლომდე მცდარი და მიუღებელია. აქ, ისე როგორც საერთოდ შესავალში, დაშვებულია რამდენიმე უხეში შეცდომა:

პირველი, რომ თითქოს ჩვენს ძველ მწერლობას ერთადერთი გამოჩენილი პირი ჰყავდეს რუსთაველის სახით და სხვა „გამოჩენილი მწერლები“ არ არსებობდნენ.

რა თქმა უნდა, რუსთაველი არა მარტო ჩვენი ძველი მწერლობის „გამოჩენილი პირია“, არამედ, იგი მთელი მსოფლიო ლიტერატურის უდიდესი წარმომადგენელია, მისი მშვენიერებაა, ხოლო ქართულ მწერლობაში მას უკავია ყველაზე საპატიო, ყველაზე ბრწყინვალე ადგილი. მაგრამ თუ „გამოჩენილ პირებზე“ მიდგება საქმე, ჩვენს ძველ მწერლობას, გენიალური რუსთაველის გარდა, ჰყავდა და ჰყავს ისეთი თვალსაჩინო მწერლები, რომლებიც, მართალია, თავიანთი მხატვრული შემოქმედებით რუსთაველის გვერდით ვერ დადგებიან, მაგრამ „გამოჩენილ პირთა“ მთელ ფულანგას შეადგენენ და მათი მსგავსნი იმ პერიოდის მსოფლიო ლიტერატურაში არც ისე ბევრია. მათ შორის არიან გიორგი მერჩულე, ჩახრუხაძე, მოსე ხონელი, შემდეგ საუკუნეებში არჩილი, ბესიკი, სულხან-საბა ორბელიანი და გურამიშვილი. თვითელი მათგანი იმდენად დიდი შემოქმედიცაა, რომ მათ სავსებით შეიძლება მიუუყვნოთ „გამოჩენილი პირის“ ეპითეტი. ესეც რომ არ იყოს, არ შეიძლება მთელი ქართული მწერლობა, რომელსაც თხუთმეტსაუკუნოვანი ისტორია აქვს, დავიყვანოთ ერთ მწერალზე; იქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თუ არ იქნებოდა დიდი მასშტაბის ლიტერატურული მაჯისცემა, არ იქნებოდა რუსთაველიც, ვინაიდან გენიოსები ციდან არ ვარდებიან, ისინი კონკრეტულ ისტორიულ პირობებში იბადებიან და თავის ეპოქას გამომხატავენ ყველაზე სრული, ყველაზე მთლიანი სახით. განა შეიძლება ვინმეს შეეპაროს ეჭვი, რომ რუსთაველის ეპოქას რუსთაველის პლეადა აუცილებლად ეყოლებოდა? არ იყო მეორე რუსთაველი, მაგრამ იყვნენ ნიკიერი, გამოჩენილი მწერლები, რომლებიც რუსთაველის ეპოქას ამშვენებდნენ ან რუსთაველის მიმდევრებად ითვლებოდნენ. მთელი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში ამოშალო ყველა მწერალი, რუსთაველის გარდა, იმ მოტივით, რომ რუსთაველივით „გამოჩენილი პირები“ არ არიანო, უხეში შეცდომაა და აშკარად ეწინააღმდეგება საკითხის მარქსისტულ-ლენინურ გადაწყვეტას;

მეორე, რომ თითქოს რუსთაველი თავის ნაწარმოებში არ გამოგვეცემს ხალხის სულისკვეთებას და მისწრაფებათ; რომ მასში არა ჩანს ჩვენი ხალხის ცხოვრება.

მარტო ის გარემოება, რომ საუკუნეების მანძილზე რუსთაველის ნაწარმოები ქართველ ხალხს ასწავლიდა გმირობას, თავდადებას, უშიშრობას და სიკეთეს, უღვივებდა მეგობრობისა და სიყვარულის კეთილშობილურ გრძნობას, მარტო ეს მოწმობს „ვეფხისტყაოსანი“ თუ რამდენად ახლოს იდგა ხალხის ფიქრებთან და განწყობილებებთან, თუ რამდენად ღრმად გამოხატავდა იგი „ხალხის სულისკვეთებას და მისწრაფებას“. რაც შეეხება „ჩვენი ხალხის ცხოვრებას“, რუსთაველმა თავის დროისათვის იმდენად მკაფიო სახეები შექმნა, რომ სახელოვან აკაკი წერეთელს ავთანდილი დასავლეთ საქართველოს მკვიდრად წარმოუდგა, ხოლო ტარიელი—აღმოსავლეთ საქართველოს შვილად. ეს, მართალია, სწორი არ იყო, ვინაიდან რუსთაველის გმირების „კუთხური თვალსაზრისით“ დახასიათება არ შეიძლება, მაგრამ საქმე ის არის, რომ რუსთაველი ქართველი ხალხის ცხოვრებას გამოხატავს ზოგადი ტიპებით, რაც ასე კარგად დაასაბუთა ილია ჭავჭავაძემ¹. შეიძლება კიდევ მრავალი ფაქტი იქნას მოტანილი ფილიპე მახარაძის მცდარი შეხედულების საწინააღმდეგოდ, მაგრამ ის, რაც ითქვა, საკმარისად მიგვაჩნია იმ აზრის ნათელსაყოფად, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ არ არის მოწყვეტილი ხალხის ცხოვრებას, პირიქით, გამოხატავს მის „სულისკვეთებასა და მისწრაფებებს;“

მესამე, რომ თითქოს „ვეფხისტყაოსანი“ ზღაპრული პოემაა „აღმოსავლეთის კილოზე, სადაც გაღმერთებულია ქალ-ვაჟის სიყვარული, მონური წეს-წყობილება და მონური ცხოვრება. ამნაირი შინაარსის პოემამ შეიძლება მოიპოვოს მრავალი მკითხველი, რომელიც უსაქმოდ და უღარდელათ ატარებს დროს და სხვისი ნაოფლარით ცხოვრობს, მაგრამ იგი არასოდეს არ შეიძლება გახდეს რომელიმე ნაყოფიერი მოძრაობის ან მოვლენის სათავეთ“².

ეს დებულებაც მეტად უცნაური გვეჩვენება. „ვეფხისტყაოსანი“ ქართული ორიგინალური პოემაა და „აღმოსავლეთის კილოზე“ დაწერილად მისი გამოცხადება დიდ შეცდომად უნდა ჩაითვალოს. ეს აზრი დიდხანია დამკვიდრდა ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში, დიდხანია მან აღიარება ჰპოვა და ასევე დიდხანია რუსთაველის პოემის „აღმოსავლურ კილოდ“ მიჩნევა დაგმობილად ითვლება. მით უფრო გაუმართლებელია „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორისათვის ბრალდების წაყენება, რომ იქ „გა-

¹ ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტ. II, 1940 წ.

² ფ. მახარაძე, თხზულებანი, ტ. IV, გვ. 103.

ღმერთებუღია ქალ-ვაჟის სიყვარული“, კიდევ უფრო უცნაურია ბრალდება, რომ რუსთაველის პოემაში „მონური წეს-წყობილება და მონური ცხოვრება“ არის გაღმერთებული. გამოდის, თითქოს არავითარი პროგრესული, არავითარი ჯანსაღი იდეა ან შეხედულება რუსთაველას ნაწარმოებში არ იყოს. მაგრამ თუ ასეა, მაშინ როგორღა არის რუსთაველი „ჩვენს ძველ მწერლობაში... ერთათ-ერთი გაპოჩენილი პირი... თავისი „ვეფხისტყაოსნით“, როგორც ამას მახარაძე ფიქრობს? საღ გაჰქრა რუსთაველის უკვდავი აზრები სიცოცხლის, მეგობრობის, მიჯნურობის, თავდადების შესახებ? საღ გაჰქრა მისი ბრწყინვალე ფიგურები, სენტენციები და შესანიშნავი მხატვრული სახეები?

კიდევ უფრო მიუღებელია შეხედულება, რომელიც „გვიმტკიცებს“, რომ „ამნაირი შინაარსის პოემამ შეიძლება მოიპოვოს მრავალი მკითხველი, რომელიც უსაქმოდ და უღარდელათ ატარებს ღროს და სხვისი ნაოფლარით ცხოვრობს“. განა საქიროა საწინააღმდეგო აზრის დასამტკიცებლად ფაქტების მოტანა? ისტორიულად ჩვენ ვიცით, რომ „ვეფხისტყაოსანს“ ზეპირად სწავლობდა არა მარტო თავადისა თუ აზნაურის ასული, არამედ, გლეხთა წრეშიც მას იზეპირებდნენ და თაობიდან თაობას გადასცემდნენ ხოლმე. ნუთუ ეს ადამიანები „უსაქმოდ და უღარდელათ“ ღროის გამტარებლები იყვნენ და ამიტომ იზეპირებდნენ რუსთაველს? კიდევ მეტი: ნუთუ ისინი „სხვისი ნაოფლარით ცხოვრობდნენ?“ ასეთი მიღგომა კლასიკური მემკვიდრეობისადმი არ არის მარქსისტულ-ლენინური და, მაშასადამე, არ არის მეცნიერული. მით უფრო ყალბია ბრალდება, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ მოსწყვიტო ჩვენს ისტორიაში მნიშვნელოვან მოვლენებს და გამოაცხადო იგი საზოგადოებრივად უსარგებლო ნაწარმოებად;

მეოთხე, რომ თითქოს „ქართული ხალხის საზოგადოებრივი ცხოვრება თავის წარსულში არც ერთხელ არ შერყეულა ისე ღრმათ და მძლავრათ, რომ მით ერთბაშათ და ძირეულათ შეცვლილიყოს მისი საზოგადოებრივი წესწყობილება, როგორც ეს ხდებოდა განვითარებულ და დაწინაურებულ ხალხთა ისტორიაში;“ რომ ქართული ხალხის ისტორიაში მომხდარი „ცვლილება უმთავრესათ ბატონ-ყმური წესწყობილების შექმნაში და ზრდა-განვითარებაში მდგომარეობდა;“ რომ „მთელი ჩვენი წარსული ცხოვრება მოუნდა ამ ბატონ-ყმური წესწყობილების შექმნას და გაძლიერებას;“ რომ „ჩვენში ვერ განვითარდა ვაჰრობა-მრეწველობა, და მაშასადამე, ვერც მესამე წოდება“.

ჯერ ერთი, მარქსისტულ-ლენინური მეთოდოლოგიისათვის

მიუღებელია ისეთი გათიშვა ქართველ ხალხსა და ე. წ. „განვითარებულ და დაწინაურებულ ხალხს“ შორის, საიდანაც ის გამომდინარეობს, რომ ქართველი ხალხი თითქოს განუვითარებელი და ჩამორჩენილია. ეს პარადოქსალური შეცდომაა. მეორეც, თუ ჩვენი ხალხის ისტორიაში, მიუხედავად ყოველივე იმისა, რასაც მახარაძე ამბობს, მაინც მოხდა ისეთი დიდმნიშვნელოვანი ფაქტი, როგორცაა „მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისის ჩვენი ხალხის პოლიტიკური მდგომარეობის ძირეულათ შეცვლა“, როგორც ამას თვით მახარაძე აღიარებს, მაშინ როგორღა შეიძლება ამტკიცო, რომ „ქართველი ხალხის საზოგადოებრივი ცხოვრება თავის წარსულში არცერთხელ არ შერყეულა ისე ღრმათ და მძლავრათ, რომ მით ერთბაშათ და ძირეულათ შეცვლილიყოს მისი საზოგადოებრივი წესწყობილება, როგორც ეს ხდებოდა განვითარებულ და დაწინაურებულ ხალხთა ისტორიაშიო?“. განა პოლიტიკური მდგომარეობის ძირეული შეცვლა არ იწვევს საზოგადოებრივი წესწყობილების, მით უფრო საზოგადოებრივი ცხოვრების შეცვლას? მერედა განა საქართველოს მთელი ისტორია მართლა ისე მდორედ და ღუნედ მიედინება, რომ მის განცხრომას არაფერი არ არღვევს, არც შინაური და არც გარეშე ტალღა, არც შინაური ბრძოლა და არც ომი გარეშე შტრების წინააღმდეგ? მაშინ სად გაჰქრა ის დიდი შინაგანი კიდილი და დრტვინება, რომელიც ქართველი ხალხის ცხოვრების ისტორიას ახასიათებს და ის დიდი ბრძოლები გარეშე შტრებთან, რითაც ასე მდიდარია საქართველოს ისტორია?

გარდა ამისა, ქართველი ხალხი ისტორიულად მიჩნეულია, როგორც მსოფლიოს ხალხთა შორის ერთ-ერთი კულტურული, დაწინაურებული და შემოქმედი ხალხი. ჩვენი კულტურისა და ისტორიის სასახელოდ ისიც კმარა, რომ ორიგინალურ ქართულ დამწერლობას უკვე თექვსმეტსაუკუნიანი ისტორია აქვს და ბევრი ისეთი ძეგლი შემოუნახავს, რომლებიც დაკარგულად ითვლებიან მსოფლიო ლიტერატურაში. იმ დროს, როცა ევროპის ბევრი ხალხი, კერძოდ: „ბედნიერი გერმანელები“ ჯერ კიდევ ნახევრადველურ მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ, ქართველ ხალხს უკვე განვითარებული მდიდარი კულტურა ჰქონდა, რომელიც თავის მხრივ ნაყოფიერად მოქმედებდა სხვა ხალხების წინსვლასა და კულტურულ დაწინაუობაზე.

ქართველი ხალხი მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში, როგორც ი. ბ. სტალინი გვასწავლის, უკვე ერად ჩამოყალიბდა, ხოლო, თუ მის ისტორიაში საუკუნეების მანძილზე არა-

ფერი მნიშვნელოვანი არ მომხდარა, როგორც ამას მახარაძე ფიქრობს, მაშინ როგორღა შესძლო ქართველმა ხალხმა წინსვლა, განვითარება და დაწინაურება?

მოვეუსმინოთ რას გვასწავლის ი. ბ. სტალინი თანამედროვე ერების შესახებ 1929 წელს დაწერილ გენიალურ შრომაში „ნაციონალური საკითხი და ლენინიზმი“.

მოჰყავს რა ვ. ი. ლენინის სიტყვები ცნობილ ნაროდნიკ მიხაილოვსკის წინააღმდეგ ერების წარმოშობის შესახებ წიგნიდან „რანი არიან „ხალხის მეგობრები“ და როგორ მოძებნენ ისინი სოციალ-დემოკრატების წინააღმდეგ?“, ი. ბ. სტალინი წერს: „კლასობრივი მშვიდობა ერის შიგნით „ერის ერთიანობის“ გულისთვის; თავისი ერის ტერიტორიის გაფართოება სხვისი ნაციონალური ტერიტორიების დაპყრობის გზით; სხვა ერებისადმი უნდობლობა და სიძულვილი; ნაციონალურ უმცირესობათა ჩახშობა; იმპერიალიზმთან ერთიანი ფრონტი, — ასეთია ამ ერების იდეური და სოციალურ-პოლიტიკური ავლადიდება.“

ასეთი ერები ბურჟუაზიულ ერებად უნდა მივიჩნიოთ. ასეთნი არიან, მაგალითად, ჟრანგი, ინგლისელი, იტალიელი, ჩრდილო-ამერიკელი და სხვა, მათი მსგავსი ერები. ასეთივე ბურჟუაზიული ერები იყვნენ რუსი, უკრაინელი, თათარი, სომეხი, ქართველი და სხვა ერები რუსეთში მანამდე, სანამ ჩვენს ქვეყანაში პროლეტარიატის დიქტატურა და საბჭოთა წყობილება დამყარდებოდა.

გასაგებია, რომ ასეთი ერების ბედი დაკავშირებულია კაპიტალიზმის ბედთან, რომ ასეთი ერები კაპიტალიზმის დამხობასთან ერთად ასპარეზს უნდა მოშორდნენ¹.

მაშასადამე, სავსებით ნათელია, რომ ქართველი ერი, სანამ ჩვენს ქვეყანაში პროლეტარიატის დიქტატურა დამყარდებოდა, ბურჟუაზიული ერი იყო და მას ჰქონდა ის ნიშნები, რაც დამახასიათებელია საერთოდ ბურჟუაზიული ერებისათვის. მახარაძის შეხედულებანი კი საქართველოს წარსულისა და ქართველი ხალხის წარსული ცხოვრების შესახებ ისეთია, რომ მთელი მისი ცვლილებები დაყვანილია მხოლოდ და მხოლოდ ბატონყმური წესწყობილების შექმნამდე და ზრდა-განვითარებამდე, მთელი წარსული მონდომებული აქვს ბატონყმური წესწყობილების შექმნასა და გაძლიერებას; მეტიც, უარყოფილია ჩვენს ქვეყანაში ვაჭრობა-მრეწველობის განვითარება, მესამე წოდების—ბურჟუაზიის შექმნა, მაშასადამე, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ თუ არ იყო მრეწვე-

¹ ი. ბ. სტალინი, თხზულებანი, ტ. 11, 1950 წ., გვ. 374-375.

ლობა, არ იყო ბურჟუაზია, მაშინ არც ფაბრიკა-ქარხნები, არც მუშები უნდა ყოფილიყვნენ. მართალია, მახარაძის ნაშრომი დაწერილია ჯერ კიდევ ადრე, 1903 წელს, მაგრამ ეს საქმეს არ შევლის, ვინაიდან ამ შემთხვევაში ლაპარაკია ისტორიული კონცეფციის შესახებ და არა მარტო კონკრეტულ ფაქტებზე, რომლებსაც შემდეგ ჰქონდათ ადგილი;

მეხუთე, რომ თითქოს „ჩვენი ხალხის წარსულმა ცხოვრებამ არ იცის არაერთარი პოლიტიკური გინდ წმინდა გონებრივი ხასიათის მოძრაობა, ასე რომ ქართველი ხალხის მთელი შინაური ცხოვრება წარსულში მხოლოდ ბატონყმური წეს-წყობილების გარშემო ტრიალებს, ყოველივეს მისი დალი ასვია, ყველაფერი იმით არის გაყლენთილი და შექურვილი“;

ეს შეცდომაჲც ისეთივეა, როგორც ზემოთ განხილულნი, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თუ წინათ უარყოფილი იყო უმთავრესად სოციალური რიგის უმნიშვნელოვანესი მოვლენები, აქ სიმძიმის ცენტრი გადატანილია უმთავრესად პოლიტიკურ მომენტებზე და წმინდა გონებრივი მონაცემები (უნდა ვიგულისხმოთ, პირველყოვლისა, ფილოსოფიური მიმდინარეობანი, გარკვეული დოქტრინები და ა. შ.) არარაობამდეა დაყვანილი. კიდევ უფრო მიუღებელია, როცა ავტორი მთელს ჩვენს წარსულ შინაურ ცხოვრებას ისე ახასიათებს, რომ თითქოს „ყოველივეს მისი (ე. ი. ბატონყმობის—გ. ჯ.) დალი ასვია, ყველაფერი იმით არის გაყლენთილი და შექურვილი“. ბატონყმობის დროს, ცხადია, ყველაფერი ბატონყმური წესწყობილების ირგვლივ ტრიალებდა, ის იყო გაბატონებული, თავის დაღს ასვამდა საგნებსა და მოვლენებს, მაგრამ იყო კიდევ ის, რაც უშუალოდ ხალხს უკავშირდებოდა, ხალხისაგან გამოდიოდა, რასაც ხალხი ჰქმნიდა და რაც განსხვავდებოდა ბატონყმობისაგან. ეს იყო ხალხის გმირობა, ხალხის მამაცობა მტერთან ბრძოლაში, მისი შემოქმედებითი აზრის გამოვლენა ხალხურ შემოქმედებაში, რაც ბატონყმობას უპირისპირდებოდა და იყო ყმის ამბოხებაჲც მებატონის წინააღმდეგ. ისტორიკოსი, თუ ის ნამდვილად მარქსისტი-ლენინელია, ამ ფაქტებს გვერდს ვერ აუქცევს, ისევე, როგორც ვერ უარყოფს, რომ რევოლუციურ-დემოკრატიული მორალი ჯერ კიდევ საგლახო რეფორმამდე ყალიბდებოდა.

ახლა ვნახოთ „გონებრივი ხასიათის მოძრაობა“. ნუთუ ამ მხრივ მართლაც არაფერი იცის ჩვენმა ისტორიამ? მაშინ სადლა წავილოთ იყალთოს აკადემია და რა ვუყოთ არსენ იყალთოელს? სად გაჰქრა გელათის აკადემია და იოანე პეტრიწის ფილოსოფიური

თხზულენი? ეს ძველი პერაოლია. ახალ საუკუნეებში ჩვენი მოღვაწეების ნაშრომები მთელ რიგ თეორიულ დისციპლინებში ნუთუ დავიწყებას მივცეთ? ქართული ხალხის „გონებრივი ხასიათის მოძრაობის“ სასახელოდ ძველად ისიც კმარა, რომ დასავლეთ ევროპულ რენესანსამდე საქართველო უკვე იცნობდა ძირითადად იმ იდეებს, რომლებიც შემდეგ ევროპას მოედო. ამის დავიწყება, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება.

მთელ ამ ფაქტებს მახარაძე უყურადღებოდ ტოვებს, ანგარიშს არ უწევს, არც იხსენიებს, ცალმხრივად უდგება საქართველოს ისტორიას და შეცდომებს უშვებს ჩვენი წარსული ცხოვრების მთელი რიგი ძირითადი და არსებითი მომენტების გაშუქებაში.

ეს და ანალოგიური ხასიათის სხვა შეცდომები მნიშვნელოვნად ამცირებენ „სურამის ციხის“ შესახებ მისი მონოგრაფიის ღირებულებას.

XI

შორს რომ არ წავიდეთ ჩვენს კვლევა-ძიებაში, თუ რატომ არის „სურამის ციხე“ მნიშვნელოვანი მოვლენა და თვალსაჩინო მხატვრული ნაწარმოები, რომელმაც საპატიო ადგილი დაიკავა მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში, საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ თუ ყოველი დიდი ნაწარმოები დიდ საკითხებს აყენებს და უხვ მასალას იძლევა კრიტიკულ-ესთეტიკური ანალიზისათვის, დანიელ ჭონქაძის მოთხრობაც მათ რიგს განეკუთვნება. როგორც მკითხველი იგრძნობდა, ამ პატარა პროზაულ თხზულებას შეუძლია მკვლევარს მთელი მონოგრაფიები დააწერიოს, მონოგრაფიები მთელ რიგ საკითხებზე. ცხადია, ასეთი ნაწარმოების ავტორი არ შეიძლებოდა ჩვეულებრივი, რიგითი მწერალი ყოფილიყო, მის არსებაში ფეთქდა არა მარტო დიდი ხელოვანის შემოქმედებითი გული, არამედ, მისივე არსებიდან ისმოდა დიდი მოქალაქის შეუპოვარი და მართალი ხმა. თანამედროვეებმა ეს ხმა ეტყობა ძალიან კარგად გაიგონეს, გაიგონეს როგორც აშკარა მტრებმა, ისე გულითადმა მეგობრებმა. მათ ასევე შეიტყვეს დანიელ ჭონქაძის უღროოდ გარდაცვალების ამბავი, რასაც არ შეიძლებოდა იმდროინდელი მკითხველი, ვინც კი ოდნავ მაინც დაინტერესებული იყო მშობლიური ლიტერატურის წარმატებით, ვისაც ცოტად თუ ბევრად მაინც აინტერესებდა საზოგადოებისა და ხალხის კეთილდღეობისათვის ზრუნვა, ერთგვარი გულისტკივილით არ შესვედროდა. მით უფრო, რომ დანიელ ჭონქაძის უღროოდ გარდაცვალება მართლაც დიდი დანაკლისი

იყო იმდროინდელი ქართული ლიტერატურისათვის. არ შეიძლება ეს ვინმემ სადავოდ მიიჩნიოს. მართლაც, თუ რა დიდი იყო დანიელ ჰონქაძის გარდაცვალებით გამოწვეული დანაკლისი, ნათლად ჩანს ანტონ ფურცელაძის სიტყვებიდანაც: „შემდგომ მცირედის ხანისა ავტორი სურამის ციხისა გარდაიცვალა. ამის მაგივრობა ველარავინ გასწია: ყველა, რომელსაც ცოტაც არის ესმოდა ჩვენი უბედურება და ურიგო მდგომარეობა, თითქო ერიდებოდა, რომ დაეწერათ რამე შესახებ ჩვენი ქვეყნისა; იმის საჭიროებისა და ნაკლებულობისა, უშვებდა ყოველს მოვლინებასა და შეუნიშნავად საჭიროებასა, ყოველივე დარჩა წარმოუთქმელათ და დაიწყეს ისევ ძველებურს კილოზედ წერა“¹.

ანტონ ფურცელაძის გარდა, რომელიც თავის წერილში დანიელ ჰონქაძის, როგორც მწერლის დიდ დამსახურებას ასე ხაზგასმით აღნიშნავს, გამოჰყოფს რა მის შესანიშნავ უნარს ცხოვრების დაკვირვებისა და ცოდნისა, უფრო ადრე თვით ქურნალი „ციცკარი“, რომელმაც თავისი ერთ-ერთი შესანიშნავი თანამშრომელი დაჰქარგა, იმ ხანებში საზოგადოებას გულისტკივილით აუწყებდა: „16 ივნისს ამა წლისას, გარდაიცვალა ოცდაათი წლის ახალგაზრდა ყმაწვილი კაცი დანიელ ჰონქაძე. ვისაც ყურადღებით წაუკითხავს ამ განსვენებულის თხზულება „სურამის ციხე“, ის უეჭველად დაათასებს რედაქციის დანაკარგსა“. ქურნალი სთხოვდა მკითხველ საზოგადოებას, პირველყოვლისა მწერლის მეგობრებსა და ნაცნობებს—მიეწოდებინათ რედაქციისათვის როგორც ბიოგრაფიული ცნობები (ეტყობა დანიელ ჰონქაძის ბიოგრაფია არც მაშინ იცოდნენ), აგრეთვე დაუბეჭდავი მხატვრული ნაწერები, რომლებიც უთუოდ დარჩებოდა ახალგაზრდა ბელეტრისტს, „თავისის მწერლობით დიდს იმედს“ რომ აღუთქვამდა მშობლიურ ლიტერატურას. ასეთი ნაწარმოებები, ექვი არ არის, მას მართლაც დარჩებოდა, ვინაიდან შემონახულია დანიელ ჰონქაძის ერთი კერძო წერილი, რომელშიაც ის თავის ცოლისძმას ატყობინებს რა „სურამის ციხის“ დაბეჭდვასა და დიდ წარმატებას, მიუთითებს, რომ „ასეთი წარმატებებით წახალისებულმა, დავიწყე ახალი შრომა, მაგრამ ღმერთმა აღარ დამაცალა მისი დამთავრებაო“. სამწუხაროდ, ქურნალის თხოვნას არავინ გამომხმაურებია, არავითარი შედეგი მას არ მოჰყოლია და ამ დაუდევრობამ ჩვენ დანიელ ჰონქაძის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ ბევრი რამ სამუდამოდ გამოგვაცალა ხელიდან.

¹ ქ ე რ ე ლ ი ბ ე ქ ა, „სურამის ციხე“, ქურნ. „ციცკარი“, 1863 წ., № 1, გვ. 115-116.

შაგრამ გადარჩა მთავარი—თვით „სურამის ციხე“, რომელშიც უკვდავყო რა თავისი ავტორი, სწორედ მანვე, ამ ერთად ერთმა და ისიც პატარა მოთხრობამ შორს გასტყორცნა მისივე სახელი. ეს მოთხრობაა ჩვენ რომ უფლებას გვაძლევს წამოვაყენოთ დებულება: დანიელ ჰონქაძე მიჩნეულ იქნას მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მამხილებელი ლიტერატურის დამწყებად და თერგდალეულების უშუალო წინამორბედად. ბატონუმობის წინააღმდეგ ბრძოლით, რაზნოჩინცებთან ერთად, მან დაიკავა საპატიო ადგილი იმ დიდ ლიტერატურაში, რომელსაც ჩვენ გასული საუკუნის 60-იანი წლების რევოლუციურ-დემოკრატიულ მწერლობას ვუწოდებთ. შემდეგ თერგდალეულებმა გააძლიერეს და გააფართოეს ეს ბრძოლა, მისცეს მას ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ხასიათი და ამით პროგრესული როლი შეასრულეს ქართველი ხალხის თვითშეგნების ამალლებაში.

სწორედ ამიტომ ჰპოვა „სურამის ციხის“ ავტორმა ნამდვილი მზრუნველი, ქემმარიტი დამფასებელი და დაიკავა ბარბაროსული სოციალური ინსტიტუტის—ბატონუმობის წინააღმდეგ შეუპოვარი მებრძოლის საპატიო ადგილი მრავალსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

ვაჟა-ფშაველა

ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი

მწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო
უასაკოთა და უსულთ შორის.

ნ. ბარათაშვილი

ახველდებიან ხეები
ვით ავადმყოფნი კლექითა.

ვაჟა-ფშაველა

ვაჟას პოეზია დაუდგრომელი თერგის ფაფარაყრილ დინებას თუ შეედრება, რომელიც გრავინავს და ასკდება დარიალის ვიწრო ხეობას. მაგრამ რა უნდა იყოს საზომი იმ უდიდესი სიხარულისა და სინანულის, მოძრაობისა და უმოძრაობის, თავგანწირვისა და თავშეკაფების, ძლიერებისა და სისუსტის, რომელსაც ჩვენ განვიცდით ამ თვალწარმტაცი გრანდიოზული სურათის წინ!

და რა საბრალთა ის აღამიანი, ვისაც არ შეუძლია თერგის მრისხანე ხმაურში შენიშნოს დაუვიწყარი მელოდია; ვისაც არ ყოფნის გრძნობა და უნარი წაიკითხოს თერგის დაუდგრომელი მოძრაობის მარტივი იეროგლიფი; ვისაც არა აქვს გონება გაარჩიოს სიცოცხლის დაუშრეტელი ცეცხლი — მკვდარი წერტილისაგან, იგი ვერასოდეს ვერ გაიგებს ვაჟას პოეზიის ბუნებას, მის მთლიან სახეს, მთელი მსოფლიო პოეზიის ამ უძვირფასეს განძს.

შემთხვევითი არ იყო, რომ ლერმონტოვის პოეტურმა გენიამ ოდესღაც საჭიროდ სცნო დარიალის ვიწრო ხეობაში შემდეგი სურათი დაენახა:

„Лишь Терек в теснине Дарьяла,
Гремя нарушал тишину;
Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну“.

ვაჟაც ქექა-ქუხილივით არღვევდა მის დროს არსებული პოეზიის ისტორიულ განწყობას. და რამდენი რამ ითქვა ამის შესახებ. ფრაკი

და სმოკინგი, ცილინდრი და კომფორტი უცხო იყო ვაჟას პოეტური ფიგურისათვის. არცთუ მანიკურს იკეთებდა მისი ოჯახის რომელიმე წევრი. უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე ვაჟა ისევე ჩიჩქნიდა მიწას, როგორც ჩვეულებრივი ფშაველი გლეხი. მაგრამ განა შეიძლება ორიგინალობით გატაცებამ თავისი დალი არ დააჩინოს ფაქტებს? ყოველ შემთხვევაში, ლიტერატურის ისტორია ბევრ მოულოდნელობასთან ერთად ბევრ უცნაურობასაც იცნობს, კერძოდ კი მითს ვაჟას შესახებ, რომ იგი თითქოს უკულტურო იყო, ჩამორჩენილი, თურმე ველურიც და ბოლოს: აკლდა ევროპული განათლება.

და მაინც: ანიმიზმი, ჰილოზოიზმი, პანთეიზმი, ანთროპომორფიზმი, რომანტიზმი, ბოლოს სიმბოლიზმი და ათასგვარი „იზმებიც“ კი არ ეყოთ მისი პოეზიის ბუნების გასარკვევად. „იზმებმა“ შთანთქმეს მოხდენილად ნათქვამი მრავალი სიტყვა, „იზმებმა“ ამოსწურეს თავისი თავი, მრავალი ფილოსოფიური გააზრება და გატაცებაც. ვაჟას პოეზიის ნამდვილი ბუნება კი უფრო მეტად გააბუნდოვნეს „იზმების“ ამ უჩვეულო კორიანტელში.

სად არის სათავე მთელი იმ დაბნეულობისა, რომელიც ვაჟას პოეზიის მიმართ გამოიჩინეს?

„ეტიუდების“ ავტორი პირველი იყო, რომელმაც ვაჟა სიმბოლიზმის მამამთავრად გამოაცხადა. „სიმბოლიზმის საუკეთესო წარმომადგენელი, როგორც პროზაში, ისე პოეზიაში ვაჟა-ფშაველასა¹, — გვიმტკიცებდა კიტა აბაშიძე. მაგრამ მას „დაავიწყდა“ დებულების ყველაზე სათუთი, გადამწყვეტი მხარე—დასაბუთება. ისტორია ანით არ შეიცვალა. დროთა სვლაში ეს დებულება ერთი წიგნიდან მეორე წიგნში გადაიტანეს და აღმოჩნდა თეორეტიკოსი, რომელმაც ამ დებულების არათუ გაზიარება, — დასაბუთებაც კი განიზარაბა. მან სიმბოლიზმი გაიგო, როგორც სიმბოლოების კონგლომერაცია და ვაჟაც ქართულ პოეზიაში სიმბოლისტად გამოაცხადა².

მაგრამ მითი ამით არ დამთავრებულა, თითქოს საკმარისი არც იყო. იგი კვლავ გაგრძელდა „ეტიუდების“ ფურცლებზე და მისი ავტორი ისევ პირველი იყო, რომელმაც მეორე, კიდევ უფრო ყალბი შეფასება მისცა ვაჟას შემოქმედებას. „მის პოეზიას შორეული მოგონებაც კი არ ამჩნევია პუბლიცისტიკისა და პოლიტიკისაო“³. — წერდა კიტა აბაშიძე. ბრუნეტიერის

¹ იხ. კ. აბაშიძე, „ეტიუდები“, ტ. 2, გვ. 184, ხაზი ჩემია—გ. ჯ.

² იხ. კ. კახანელი, „ქართული სული ესთეტიურ სახეებში“.

³ იხ. კ. აბაშიძე, „ეტიუდები“, ტ. 2, გვ. 216, ხაზი ჩემია—გ. ჯ.

ქვოლუციური მეთოდით შეიარაღებულ თეორეტიკოსს, როცა იგი დაიბნა პირველი დებულების დაცვის დროს, ამ შემთხვევაში არ დასკირებია თავბრუდამხვევი კაზუისტიკა და უფლებამოსილი ციტატომანია. ვაჟას პოეზიის აპოლიტიკურობის მანიფესტი მან შეადგინა კალმის ერთი მოსმით, და იქ, სადაც პუბლიცისტიკის მახვილი იყო ამოწვდილი, — დასძინა: აქ არავითარი პოლიტიკა არ არისო.

დროთა ვითარებაში ბევრს არ ეყო გამბედაობა აშკარად დაეცვა წინამორბედის აზრი; ამიტომ უფრო ფრთხილი გზა ირჩია, სცადა დაემტკიცებინა მხოლოდ: „ვაჟა არ ცდილობდა, რომ მხატვრულ სახეებს იქით ზოგადი იდეები დაენახათ“¹.

ამით მთავრდება ორი მითი ვაჟას პოეზიის შესახებ. მაგრამ რა შუაშია ყოველივე ეს ვაჟას ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შეხედულებებთან? ან კიდევ მის ანტროპომორფიზმთან, რომლის შესახებაც ცოტა როდი დაწერილა ჩვენს პერიოდულ პრესაში? — ალბათ იკითხავს დაკვირვებული მკითხველი და ის მართალი ეჩნება. ამიტომ, აქ უკვე კომენტარების დრო აღარ რჩება. ჩვენ იძულებული ვართ პირდაპირ საკითხიდან დავიწყოთ, რათა მკითხველს დავუკმაყოფილოთ მისი კანონიერი მოთხოვნა.

წინასწარ უნდა განვაცხადოთ, რომ რაც უფრო ახლო ვეცნობით, მით უფრო აშკარა ხდება შემდეგი გარემოება: ვაკვირდებით და ვხედავთ, ვაჟას პოეზიაში თითქოს არა ჩანს ინტეგრალური მსოფლმხედველობა, შესაძლოა იმიტომ, რომ იგი იმ ეპოქის პოეტია, როცა ისტორიის მკაცრი კანონების შედეგად შეირყა პატრიარქალური მთის საუკუნეობრივი იდილია და მოვიდა ახალი ცხოვრება. ამ პერიოდს პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ გარდამავალი პერიოდი. და ვაჟა, ისტორიულად, ამ ორი დიდი ქვეყნის სამკედრო-სასიცოცხლო შეჯახების შეილია. შესაძლოა ამიტომაც მინდიას ჰანლეტისებური ტანჯვის გვერდით მან დაინახა პატრიარქალური მთის რღვევა, დაინახა და იგრძნო, რომ ალუდა ქეთელაურის, ჯოყოლასა და ალაზას დაღუპვა იმის ნიშანიც იყო, თუ როგორ იცრიცებოდა დროთა სვლაში პატრიარქალური მთის საუკუნეობრივი ტრადიციები. იცრიცებოდა და თან მიჰქონდა ძველი, უთმობდა რა ახალს თავის გზასა და ადგილს. არავითარი ეჭვი არ არის, რომ თუ, ერთი მხრივ, ვაჟა ორივე ფეხით იდგა პატრიარქალური მთის ტრადიციებზე, მეორე მხრივ, მას არ შეეძლო თვალი

¹ იხ. გ. ქიქოძე, „ვაჟა-ფშაველა“ (მოთავსებულია ვაჟა-ფშაველას ლექსების წიგნში, რომელიც 1922 წ. გამოვიდა, გვ. 19).

არ გაესწორებინა მომავლისათვის. ამიტომ, საკვირველია, როცა პროფ. ს. დანელია, რომელმაც გაილაშქრა ვაჟას სიმბოლისტობის კიტა აბაშიძისეული თეორიის წინააღმდეგ, გვიმტკიცებს, თითქოს „როგორც ხარი არ ხედავს არაფერს აწმეოს გაღმა, ისე ვაჟასაც მომავალი არ აღონებსო“. საბოლოოდ ეს ნიშნავდა პატრიოტიზმის უარყოფასაც ვაჟას შემოქმედებაში, როგორც ეს დაუფარავად გამოთქვა დანელიამ, როცა ჩამოაყალიბა დებულება იმის შესახებ, რომ „ვაჟას პოეზია აპოლიტიკურია, და ეს გარემოება ვიწროდ არის დაკავშირებული ვაჟას მსოფლმხედველობასთან“.

დავიჯეროთ?

არა, ამის დაჯერება შეუძლებელია, ისევე, როგორც შეუძლებელია დავიჯეროთ, თითქოს ვაჟა წარმართი ყოფილიყოს და ეკუთვნოდეს ბაბილონის გოდოლის აშენების წინა ხანას, როგორც ამას დანელია გვიმტკიცებდა. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში აღარ უნდა გვეგრძნო მე-19 საუკუნის ისტორიული ყოფის სურათები, და მაშასადამე, მის შემოქმედებასაც ფასი დაეკარგებოდა. ვაჟას პატარა ლექსიც კი „ელეგია“ ბრწყინვალედ ადასტურებს როგორც ჩვენი პირველი დებულების მართებულებას, ისე პროფ. ს. დანელიას შეხედულების უმართებულობას. მოვუსმინოთ რას ამბობდა ვაჟა „ელეგიაში“, როცა ადამიანის სიცოცხლის დანიშნულებას გვანიშნებდა:

„რად მინდა, რადა სიცოცხლე
მივიწყებულის გულითა,
ვიცხოვრო ქვეყანაშია
გადაგდებულის რჯულითა?!
მოდით, დამკალით მაშინა,
თავი მომპერით ცულითა!
სადა ხარ მამაპაპურო
ანდერძო ჯავშნიანაო,
გამოდგე სამარის კარსა,
აჩრდილო მკლავიანაო,
ჩამბერე სული მაგარი,
სამშობლო მწვეანიანაო.
ვერ მომკლავე ჟამო ბედარულო, —
ხელში მიპყრია დანაო,
თუ გავსტყდე, შხამად შამერგოს
დედის ძუძუ და ნანაო.
იცოცხლე გულო შენ ჩემო,
ტანჯულო ქალამიანო“.

ასე ამბობდა ვაჟა და დამეთანხმებით, რომ აქ არც ისეთი უღარდელლობა და „ხარის აზროვნებაა“, როგორც დანელია ფიქრობს.

ვაე* გულისტკივილით შეჰყურებდა პატრიარქალური მთის რღვე-
ვას არა იმიტომ, რომ თითქოს იგი აბსოლუტურად იცავდა მის
ბრმა, უსიცოცხლო, ზოგჯერ უკიდურესობამდე მისულ ტრადიციებს,
არამედ იმიტომ, რომ მას არ შეეძლო პათეტიური პოზიცია დაე-
კავებინა ცარიისტული პოლიტიკისა და ექსპლოატატორული წყო-
ბილების მიმართ, იმ წყობილებისა, რომელიც აურაცხელ ტანჯვასა
და უბედურებაში აყენებდა ხალხის მასებს. ეს ჩანს ვაჟას მთელ
შემოქმედებაში, და ვისაც ამ ელემენტარული დებულების არსი
არა აქვს შეგნებული, მას საერთოდ ვერაფერი გაუგია ვაჟას პოე-
ზიაში.

მაგრამ რა საჭიროა თეორიული დასკვნების გამოტანა, როცა
ჩვენდა საბედნიეროდ ვაჟამ უაღრესად ვრცელი განმარტება დაგვი-
ტოვა ამ საკითხზე, განმარტება, რომელიც თავის დროზე შეუქმნე-
ველი დარჩენია პროფესორ სერგი დანელიას. როგორც ცნობილია,
იპ. ვართაგავას კრიტიკის საპასუხოდ ვაჟამ ვრცელი წერილი და-
ბეჭედა 1914 წელს, მაგრამ ეს პასუხი დღესაც გამოსაყენებელია და
ჩვენ განგებ მოვიყვანთ ამ წერილიდან ვრცელ ამონაწერს, რათა
ნათლად დავამტკიცოთ წამოყენებული დებულების სრული ქეშმა-
რიტება. აქ მკითხველი აშკარად დაინახავს, რომ ვაჟა არათუ
„ხარივით უღარდელი“ იყო, არამედ მას მომავალი მწარედ აღო-
ნებდა, აღონებდა და სტანჯავდა. აი, ვაჟას სიტყვები: „რაც შეეხება
იმას, თუ მე რამდენად შეეძელ საქართველოს მომავალი ბედის თუ
უბედურების განსჭვრეტა, ამაზე ბ. იპ. ვართაგავას უნდა მოვახსენო
შემდეგი: ამგვარი კითხვის პასუხი არ შეიძლება ერთმა ლექსმა, ან
მოთხრობამ გამოხატოს, არამედ მთელმა პოეტის ცხოვრებამ, მის
მოღვაწეობამ, მთელმა იმის ნაწერებმა. როგორ გგონიათ? არა
მაქვს მე წარმოდგენილი მომავალი ჩემის ქვეყნისა ბრწყინვალედ?
ნუთუ ეს არა სჩანს ჩემი ნაწერებიდან? რომ ეს არა მწამდეს, თქვენ
გგონიათ მე კალამს ავიღებდი ხელში?!.. ურწმუნოთა შრომა ამაოა,
შეუძლებელიც, მგონია: იმ ხილს, რომლის გაღებაც მუშამ შეუძ-
ლებლად სცნო, თავის დღეში გასადებლად არ შეუდგება. ნუთუ
ჩემი ნაწერები ამ მომავალს ყოფა-ცხოვრებაზე, ჩვენს ბედზე არას
ამბობენ? ვერაფერი პოეტი ვყოფილვარ, თუ ეს მომავალი არა სჩანს
იქ, არა სჩანს ის, რაც „დროთა სელამ“ უნდა განახორციელოს.
დიაღ, იმ დროთა სელამ, რომელიც თქვენ უმნიშვნელო ფუქსავატი
სიტყვები გგონიათ. თუ მე ნიჭი მაქვს ქეშმარიტი შემოქმედებისა,
უპკველად წარსულის თუ აწმყოს აღწერით უნდა რამეს ვამბობდე
მომავალზე, თუ არადა ჩემი ნიჭიერება ცარიელი მცნება, უშინაარ-
სო სიტყვებია. ერთმა უსწავლელმა ფშაველმა მითხრა, რომელსაც

„ბახტრიონი“ წაეკითხა, მოსწონებოდა ძალიან და ყელგადაგდებით თითქოს შეკაზმულს ცხენსა მთხოვდა საჩუქრად, მეხვეწებოდა, მეკითხებოდა: „ვაჟავ, თუ ღმერთი გწამს, ნუ დამიმალავ, სწორედ თქვი, საქართველოს თავისუფლებას არა გულისხმობ „ბახტრიონში“, რომ ამბობ „ელირსებაო ლუხუცსა ლაშარის გორზე შადგომაო?“

— იქნება ვგულისხმობდე! — ვუპასუხე.

„სწორედ საქართველოს თავისუფლებაზეა ნათქვამიო“, დაიჟინა ფშაველმა და ხუთმეტრი ათასი მკერმეტყველი პროფესორი რომ მოგეყვანათ, იმას რწმენას, აზრს ვერ გამოუცვლიდენ.

თუ ჩემს მკითხველებს ამისთანა რამეს აგრძნობინებს ჩემი ნაწერები, საკმარისია. მაშასადამე, საკმარისად წარმოდგენილი მქონია საქართველოს მომავალი სევ-ბედი...

ხოლო თავისუფლება ისეთი მცნებაა, იმას ბევრი კომენტარიები არა სჭირდება.

ერთი რამ უნდა მოვახსენო პატივცემულ ჩემს კრიტიკოსს: მაინც და მაინც წინ სირბილი და მომავალი ჩვენის ცხოვრების სურათის დახატვა არ არის საჭირო, ამისთანა შრომის შესრულება არავის გვირგვინს გენიოსობისას არ დაადგამს. თქვენ ნუთუ დარწმუნებული არა ხართ, რომ მომავალს აწმყო ჰბადებს. თქვენც კარგად იცით, წიწილებს კრუხი სჩეკს და როგორც წიწილების გამოჩეკა, კვერცხების გაულაყებლობა კრუხის ერთგულებაზეა დამოკიდებული, აგრეთვე კვერცხების ღირსებაზე. საწიწილე კვერცხები არ უნდა იყოს ძველი, შეცივებული და აგრეთვე ნაფუტკნისა. ჩვენც, პოეტნი, მწერალნი და საზოგადოდ მოღვაწენი, რომელნიც ეროვნულ რეალურ თუ გონებრივ ღირებულებას ჰქმნიან, უნდა იყვნენ გამსჭვალულნი იმ აზრით, რომ დღევანდელი დღე უკეთესი იყოს ქვეყნისათვის. დღევანდელი ხალხი ცალ-ცალკე და საერთოდ, საჭირო აზრით და გრძნობით აღიჭურვოს. მოქმედებაც თვითეული ჩვენგანისა იყოს აზრშეწონილი. დღევანდელს თვითეულის ჩვენგანის მოქმედებას უნდა იქ მივყვანდეთ, საცა საჭიროა ჩვენი მისვლა. თვითეულის ჩვენგანის მოქმედება, მაშასადამე, ის გზა უნდა იყოს, რომელმაც უნდა რომში მიგვიყვანოს. ეს რომი ჩვენი მომავალია და თუ რომში მიმავალი გზით არ წავედით, სწორე გზით, რომს ავსცდებით, სწორე გზა აწმყოა. ვინც აწმყოს კეთილსინდისიერად ემსახურება, იგი დიდებულს მომავალსა ჰქმნის; ვინც ბევრსა ხნავს და სთესავს, იმას ბევრი პური მოსდის, თუნდაც მოუსაველობა იყოს, მაინც სხვაზე მეტი მოუვა¹.

¹ იხ. ვაჟა-ფშაველა, ტომი III, პოემები, გვ. 457—458.

როგორც ვხედავთ, ვაჟა არ იყო უდარდელი, და განა დამცი-
რება არ იქნება, მის პოეზიაში რომ ვერ დავინახოთ მომავლისა-
თვის ზრუნვა? მაშინ სად დაიკარგა მისი კარგი ყმა, რომელსაც ძალ-
ღურ სიცოცხლეს სიკვდილი ურჩევნია და ვერაფერს ვერ მოაწო-
ნებთ, რაც მის ჭკუა-გონებას არ მოსწონს? განა ეს მომავალზე
ფიქრსაც არ განეკუთვნება? ვაჟა ხომ გარკვევით ლაპარაკობს:
„ვერაფერი პოეტი ვყოფილვარ, თუ ეს მომავალი არა სჩანს იქ,
არა სჩანს ის, რაც „დროთა სვლამ“ უნდა განახორციელოსო“.
ამ „დროთა სვლაში“ ვაჟა გულისხმობდა ისტორიის წინსვლას, და
არა მარტო დროის შეუჩერებელ სვლას, როგორც არსებობის განუ-
ყოფელ ნაწილს. ამ „დროთა სვლაში“ ის რომ უდარდელობას არ
იჩენდა, კარგად შეგვიძლია დავინახოთ მისივე ლექსებიდან, რომ-
ლებშიაც ჩანს ერთის მხრივ სინამდვილით უკმაყოფილება, მეორეს
მხრივ კი ბრძოლის წყურვილი. აბა, რაღაა „ქეიფი“, თუ არ ცხოვ-
რებაზე გულაღრენილი ვაჟაკის მთელი შინაგანი სულიერი ქვეყ-
ნის ხმაური, რომელშიაც სოფლის უკულმა ტრიალის სევდასთან
ერთად მისი წალმა ხილვის გამჟღავნებასაც ვხედავთ. რა ვუყოთ,
რომ საშუალებად აქ მხოლოდ დვინთა გამოყენებული, სამაგიეროდ
რა მაღალია გრძნობა ასე ოსტატურად გამოთქმული მრავლის-
მთქმელ სიტყვებში:

„ღეზი ვპკრა ჩემსა ლურჯასა,
გადავერიო ზღვაშია,
თქვენთან ძალღურად სიცოცხლეს
სიკვდილი მიჯობს ცდამია,
ვერ მააწონებთ კარგ ყმასა,
რაც არ უჯდება ჭკვაშია“.

საკითხი ისე ნათლადაა გარკვეული, რომ კომენტარები ღია კა-
რების მტკრევად მიგვაჩნია.

* *
*

და რა ღირებულება ექნებოდა ვაჟას პოეზიას, რომ იგი არ
გვისურათებდეს იმ ღრმა სოციალურ ტკივილს, რომელიც ასე
მკვეთრად, მაგრამ ძნელმისახვედრად აისახა მის შემოქმედებაში?
რა უნდა ეთქვა ვაჟას იმ ქვეყნიდან, რომელშიაც იგი სამარის კა-
რამდე დარჩა, — იმაზე უფრო მწვავე და გამკაწრავი, რაც ასე
შეუფერავად დაგვიხატა თავისი კალმით? რა უნდა ყოფილიყო ვა-
ჟას პოეზია, თუ იგი მიგვიზიდავდა ჩვენ, როგორც მხოლოდ ეთნო-
გრაფიული ფაქტი, და „შეზარხოშებული ადამიანის მღელვარება“,
როგორც ამას ფიქრობს ზოგიერთი მწერალი? — ეს პოეზია იქნე-

ბოდა მხოლოდ ფანდურისა და მართლაც „შეზარხოშებული ადამიანების“ გართობის საგანი, იგი არ იქნებოდა ლიტერატურის ისტორიისათვის ასე მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომლის შესახებაც დღეს ათეული წიგნი და წერილი იწერება.

ლიტერატურის ზოგიერთმა თეორეტიკოსმა მისტიკურ გარსში გაახვია ვაჟას პოეზია, ხოლო მისი ანთროპომორფიზმი კი ამ გარსის ცენტრში მოათავსა, რადგან ვაჟას პოეზიაში ანთროპომორფიზმი წარმოადგენს ყველაზე უფრო სათუთ თაიგულს, ხოლო თეორეტიკოსებისათვის ასაფეთქებლად გამზადებულ ყუმბარას.

და რატომ მოხდა ეს? იმიტომ, რომ ვაჟას ანთროპომორფიზმი უაღრესად სოციალურია. ამის თქმა კი არ სურდა იდეალისტურ და ეკლექტიკურ ლიტერატურულ კრიტიკას. იქ, სადაც იდეალისტურმა ლიტერატურულმა კრიტიკამ მოხსნა ვაჟას ანთროპომორფიზმის სოციალური ბუნება, ეკლექტიკური ლიტერატურული კრიტიკა საკუთარი თავის წინააღმდეგაც კი წავიდა და ორკოფული პოზიცია დაიკავა იდეალიზმის მიმართ: აღიარა ვაჟას ანთროპომორფიზმის რაღაც „სოციალური“ ხასიათი, მაგრამ ვერ დაასაბუთა. ეს საერთოდ დამახასიათებელია ეკლექტიკოსისათვის, რომლის მთელი ტრაგედია ისაა, რომ ყოველ წუთს მზად არის შეურიგებელი წინააღმდეგობანი შეარიგოს და ათასგვარი ჭანგი გამოსცეს. იდეალიზმის უბედურება კი სიბრმავეა, რაც მას არ აძლევს შესაძლებლობას წითელი ფერი შავი ფერისაგან გაარჩიოს. ასე დაემართა ვაჟას ზოგიერთ მკვლევარსაც.

სადღაც თუ ოდესღაც კ. კაპანელს წამოსცდა (წამოსცდა, რადგან მას თავისი დებულებით ვაჟას სიმბოლისტიკის დამტკიცება სურდა), რომ ვაჟა ფრინველებისა და ცხოველების დახასიათებით — ადამიანებს ახასიათებს! ეს მოსაზრება სწორი იყო და ამიტომ მოხდა, რომ ხანგრძლივმა მსჯელობამ ვაჟას დიდი ცოდნისა და ინტუიციის შესახებ ბიოლოგიაში, უარი ვერ ათქმევინა კაპანელს მის მიერ წამოყენებულ დებულებაზე. მას წილად ხვდა „დაემსახურებია“ პროფ. ს. დანელიას გულისწყრომა, რომელმაც მისთვის ჩვეული „გაბედულებით“ აღნიშნა: „როდესაც ვაჟა შაშვზე გვიამბობს, ის მხოლოდ შაშვზე გვიამბობს და არა ადამიანზე. რომ შაშვის ქვეშ ადამიანი ყოფილიყო იქ ნაგულისხმევი. ვაჟას მოთხრობა იგავ-არაკი იქნებოდა... ვაჟა შაშვს იმ მიზნით კი არ ალაპარაკებს ადამიანსავით, რათა თვით ადამიანი დაახასიათოს, არამედ იმ მიზნით, რათა თვით შაშვის ცხოვრება გასაგები გახადოს. შაშვის განცდა აქ ადამიანის განცდის სიმბოლო კი არ არის, არამედ, პირუკუ, თვით

ადამიანის ფსიქიური ცხოვრების აღსანიშნავი ტერმინები ვაჟას გამოყენებული აქვს შაშვის ყოფა-ქცევის დასახასიათებლად¹.

მერედა ვის რად ესაჭიროება „შაშვის ყოფა-ქცევა“? პირდაპირ სასაცილოა, სატირალი რომ არ იყოს! გარდა ამისა, ისიც ვიკითხოთ, თუ რად დასჭირდა ვაჟას ზოოლოგიისა თუ ბიოლოგიის შესახებ ტრაქტატები დაეწერა მოთხოვნების სახით? ამაზე ალბათ ვერავინ გვიპასუხებს. თანამედროვენი გადმოგვცემენ, რომ ვაჟას ძალიან უყვარდა ყოველ კრიტიკულ შენიშვნაზე პასუხის გაცემაო. ეს ჩვენ მართალი გვგონია, ვინაიდან ფაქტები ამას მეტყუელებენ. მაგრამ მას რომ „შაშვების ყოფა-ქცევის“ შესახებ ზოგიერთი მკვლევარის მტკიცება მოესმინა, მართლაც „ფიქრს მიეცემოდა მწარესა...“, მაგრამ...

დრო ასე სჯის!

მართლაც, რა იქნებოდა ვაჟას პოეზია, რომ იქ, სადაც შაშვი ან ჩხიკვი, შელის ნუკრი ან ხმელი წიფელი ლაპარაკობს, — მართლაც შაშვი ლაპარაკობდეს და არა ადამიანი, მართლაც ჩხიკვი ლაპარაკობდეს და არა გონებაგაუხსნელი, კუდაბზიკა, ვიზიონერი ადამიანი; მართლაც შელის ნუკრი და არა ცხოვრებისაგან დამონებული; მიწასთან გასწორებული ადამიანი? ეს პოეზია მაშინ შაშვებისა და ჩხიკვების საკუთრება უფრო იქნებოდა, ვიდრე მსოფლიო მნიშვნელობის მოვლენა, რომელსაც, სამწუხაროდ, დღემდე ასე ხელაღებით აყალბებდა ზოგიერთი თეორეტიკოსი.

გარდა ამისა, ერთი ვიკითხოთ, რატომ ამცირებდა პროფ. ს. დანელია თუნდაც იგავ-არაკის მნიშვნელობას? განა დიდი რუსი პოეტი კრილოვი უფრო პატარა ფიგურაა რუსული ლიტერატურის ისტორიაში, ვიდრე ფეტი ან მაიკოვი? კრილოვი არასოდეს არ მოხსნილა ლიტერატურული ცხოვრების აქტივიდან, კრილოვს იცნობს თითქმის ყველა მოწაფე, — მოზრდილებს რომ თავი დაფანებოთ, ხოლო ფეტისა და მაიკოვის პოეზიის შესახებ, ვეჭვობ, ლიტერატურის სპეციალისტებს გარდა ბევრმა რომ იცოდეს.

განა ეს შემთხვევითია?

ვაჟა არ იყო გონებაშეზღუდული, რომ „ადამიანის ფსიქიური ცხოვრების აღსანიშნავი ტერმინები“ გამოეყენებინა შაშვების ან არწივების „ყოფა-ქცევის“ დასახასიათებლად. ვაჟას ჰქონდა დიდი პოეტური კულტურა, დიდი მხატვრული ალღო, თითქმის განუმეორებელი პოეტური ხერხები და სამწუხარო თუო, როცა მის მიმართ წარმოთქვამდნენ ხოლმე ასეთ ეპითეტებს: „მას აზროვნების სიღრმე

აკლდა, აკლდა ფილოსოფიური შემეცნება, ანუ, უკეთ ვთქვათ, მეტაფიზიკა¹. არ შეიძლება აზროვნების სიღრმე ჰკლებოდა გენიალური „გველის მკამელის“² ავტორს, არ შეიძლება ფილოსოფიური შემეცნება ჰკლებოდა „ალუდა ქეთელაურის“ ოსტატს, არ შეიძლება იმ ელემენტარული კანონის გამო, რომ საერთოდ არაფრისაგან რაიმეს მიღება არ შეიძლება, გარდა არაფრისა. ეს გენიალური პოემები კი ამ კატეგორიაში ჩვენდა საბედნიეროდ ჯერ-ჯერობით არავის მოუქცევია და არც მოსალოდნელია, რომ მოაქციოს.

რამდენადაც უფრო ღრმად ვაკვირდებით, ვგრძნობთ და ვხედავთ, რომ ბუნება ვაჟას პოეზიაში ანთროპომორფიულია: იქ თვითეულ ხეს, ფოთოლს, ფრინველს, ცხოველს, მდინარეს, — ადამიანური თვისებები აქვს მინიჭებული. მაგრამ ადამიანი ბრმა უნდა იყოს, თუ ვაჟას ჩხიკვს, შვლის ნუკრს ან ყურშიას შეხედავს, როგორც ნამდვილ ჩხიკვს, შვლის ნუკრს ან ყურშიას. აქ ყველაფერი პოეტური კულტურის სათუთ კანონებზეა დამყარებული და საბრალოა ის ლიტერატორი, ვისაც ამ დიდი ქვეყნის ლაბირინთში გზა ეკარგება. პოეტი თავის მსოფლმხედველობას სტატიური, მკვდარი, აბსტრაქტული დებულებებით კი არ იძლევა, არამედ ცოცხალი, მოქმედი, დინამიური სახეებით გამოხატავს და ვისაც მათი ანალიზისა და გაგების უნარი არა აქვს, ცხადია იგი ვერ შესძლებს ლიტერატურული მოვლენების მეცნიერულ შეცნობასაც.

განა ვაჟას ჩხიკვი ჩვეულებრივი ფრინველია? განა ვაჟა ასე სარკაზმით იმიტომ დასცინის ჩხიკვს, რომ ამით ნამდვილ ჩხიკვს დასცინოს? არა, აქ კუდაბზიკა, თავხედი, გონებაჩლუნგი, უკულტურო და აბეზარა ადამიანია გაკრული სამარცხვინო ბოძზე. აი, მოუსმი-

¹ იხ. გ. ქიქოძე, „ვაჟა ფშაველა“.

² შენიშვნათვის: პროფ. ს. დანელიამ თავის წიგნში — „ვაჟა-ფშაველა და ქართველი ერი“ კიდევ ერთი უმართებულო დებულება წამოაყენა. „გველის მკამელი“ მან მიიჩნია ნაკლებ მხატვრული ღირსების მქონე ნაწარმოებად. ვინც ვაჟას პოეტურ ქვეყანას კარგად იცნობს და ვისაც ნამდვილად აქვს პოეტური ფაქტის ესთეტიკური კულტურის გაგების უნარი, იგი დაგვეთანხმება, რომ პროფ. ს. დანელიას აღნიშნული მტკიცება სინამდვილეს არ შეეფერება. აბსოლუტურად მართალია ვაჟას წინათქმა:

„ზოგებს არ მი სწონს, მართალი არის,
ჩემი სტვირისა ველური ჟღერა.
იმათ იყბედონ, სხვებს ხომ მაინცა
ჩემი ანდერძი გულს დაეწერა“.

ნეთ თუ რა ოსტატობით ახასიათებს ვაჟა ადამიანის ასეთ ტიპს ჩხიკვის სახით: „ბატონებო და ქალბატონებო!—იძახოდა ჩხიკვი,— სმენა იყოს და გაგონება: ჩვენ ყველანი, მართალია, ბულბულს ვაქებთ, მაგრამ გარდა ბულბულისა აქ სხვა მგალობლებიც გახლავან. კარგად აახილეთ თვალები და კარგად დააუკვერდით? ჰხედავთ? აი, დიდებული ყვავი და აგერ სახელოვანი ძერა, რომელთა გალობა მე ძალიან მომწონს, თუმცა ჯერ მათი მღერა კრიტიკულად არ დაფასებულა და ერთი დრო იქნება, რომ ბულბული დაგავიწყდეთ და ყველას ყვავისა და ძერას სახელი ეკეროს ენაზე. ძერის გალობა, მაგალითად: თქვენ ეხუმრებით, ცაში როგორ ტრიალებს და თანაც წვრილის ხმით „წიო, წიოს“ იძახის. ყვავს ხომ დილა-სალამო, ზამთარ-ზაფხული არაფრად მიაჩნია, ზის — ჩხავის, დაფრინავს — ჩხავის. უნდა მზავთაც გაუმართოთ იუბილიე“.

„დიდებული ყვავი“ და „სახელოვანი ძერა!“, — აი ვაჟას ჩხიკვის მთელი credo. მაგრამ ვინც ამ credo-ს იქით ნამდვილ ჩხიკვს წარმოიდგენს და არა გონებაჩლუნგ, თავხედ, აბეზარა ადამიანს, ის ძალიან შეცდება ვაჟას ანთროპომორფიზმისა და საერთოდ მისი პოეზიის გაგებაში.

ან კიდევ აილეთ საკითხი ვაჟას დამოკიდებულებისა ჩვეულებრივი ადამიანური მანკისადმი. ცნობილია, რომ მას სძულდა სიბრიყვე, სიბრიყვე, რომელიც „სწავლის“ სახელს ეფარებოდა, სძულდა ის, რაც მან ასე ოსტატურად გამოჰკვეთა ჩხიკვის დახასიათებით და რაც უცვლელადაა გამოთქმული მის ერთ-ერთ საუკეთესო ლექსში:

„ყველა ის მიყვარს, სადაც სიბრიყვემ
სწავლის სახელით არ მიაღწია,
და ბუნებრივი წმინდა ქმნილება
ცოდვილის ხელით არ მიარღვია“.

სწორედ ეს სიბრიყვე გააკრა ვაჟამ სამარცხვინო ბოძზე უღანაშაულო ჩხიკვის სახით.

ფეიქრობთ, რომ კომენტარები ზედმეტია, თუმცა მკითხველს გვსურს მოვაგონოთ კიდევ ერთი ფაქტი: როცა ვაჟამ ვარდი ნახა, რომელსაც „დასხმოდა კოკორი“, ხოლო მის გვერდით მეორე, ფოთლებგაყვიტლებული ვარდი, — შილერის კარლ მოორივით წამოიძახა:

„რაღა? რად არის ესია?
ხანდახან ბოლმა მომივლის
და სნეულივით კვენესია“.

ანდა გაიხსენეთ „ხმელი წითელი“. მაგრამ ვინც ფოთლებგავფითლებულ ვარდში ნამდვილ ვარდს იგულისხმებს, ხოლო „ხმელ წითელში“ მხოლოდ გამხმარ ხეს დაინახავს, მას არ ექნება სწორი წარმოდგენა ვაჟას პოეზიაზე, ვინაიდან, მართალია, ვაჟა დიდი ტრაგიკოსივით ჰგოდებს თვითეული ვარდის, ხის, ფოთლის, მთის, ფრინველის, ცხოველის, წყაროს უბედურებას, მაგრამ იმიტომ, რომ მათი სახით იგი დასტირის ნამდვილ ადამიანებს. ვაჟას ჰუმანიზმიც ამ სფეროშია მოქცეული და სხვა არჩევანი აქ არ არსებობს. ვინაიდან ჩვენ კარგად ვიცით, თუ როგორ სტკიოდა ვაჟას გული ცხოვრების უკუღმარაობაზე. თუმცა ამ უკუღმართობის მექანიკის შესახებ მას არ ჰქონდა ბოლომდე გამართული მეცნიერული წარმოდგენა. შესაძლებელია, კლასთა ბრძოლის შესახებ მან იმდენიც კი არ იცოდა, რამდენიც დღეს ჩვენი საშუალო სკოლის მოწაფეებმა იციან. მაგრამ იგი გრძნობდა სოციალური უთანასწორობის მთელ საშინელებას, რაც შორეული კანდელივით ჩანს ვაჟას პოეზიაში და განსაკუთრებით მის ერთ-ერთ ლექსში — „ძალღი“. წარმოიდგინეთ მართლაც ჩვეულებრივი ძალღი, რომელსაც პოეტმა „ყურშია“ უწოდა. ამ ძალღმა მთელი თავისი ცხოვრება გაატარა პატრონის სამსახურში. მაგრამ, შეხედეთ ახლა ჯანგატეხილ და სასომიხილ ყურშიას:

„ახლა? — ნუ მკითხავთ მაგას,
 რა ყოფაშია ყურშია:
 ჭატოსაც არავინ აკმევს, —
 ცეცხლი უბრუნავს გულშია...
 პატრონი ჩალად არ აკლებს
 და, ვით შეპყრობილს ცოფითა,
 არ იცდის მოკვდეს თავადა,
 მოკვლას უპირებს თოფითა“.

ამ ლექსის მთლიანი კონტექსტის წაკითხვის შემდეგ არ შეიძლება გულისტკივილი არ იგრძნოთ, არ შეიძლება სოციალური ცხოვრების სურათები არ წარმოიდგინოთ, არ დაინახოთ დამცირებულნი და დაჩაგრულნი, რომლებიც არაერთხელ უჩვენებია მე-19 საუკუნის ჩვენს კლასიკურ ლიტერატურას. გაიხსენეთ თუნდაც ილია ჭავჭავაძისა და ევდოშვილის ლექსები დამცირებულთა და შეურაცხყოფილთა შესახებ. რა დიდ გულისტკივილს ვგრძნობთ როგორც ილიას „მუშას“, ისე ევდოშვილის „მატანტალას“ წაკითხვის შემდეგ. ვაჟამ უბრალოდ, სადად და მარტივად გამოთქვა კლასობრივი საზოგადოების მთელი ფილოსოფია და მისი უკიდურესი საშინელება. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ მის პოეზიაში

დამცირებულთა და დაჩაგრულთადმი გულწრფელი სიმპათია ყველგან წითელი ზოლივითაა გავლებული, რასაც თან ერთვის ზოგჯერ მინდიას უნგარო ვოდება ან კიდევ ვაჟას მდინარის მაჟორული ხმა. მაგრამ ვაჟას შემოქმედების მკვლევართა ერთი ნაწილი მაინც ცდილობდა დაემტკიცებინა მისი პოეზიის აპოლიტიკურობა და გულუბრყვილობა. აქედან გამომდინარე, კლდისა და მდინარის ბრძოლას, რომელიც ვაჟამ ასე ოსტატურად დაგვიხატა, ისინი ტრაფარეტულად წარმოიდგენდნენ, მხოლოდ როგორც უბრალო მხატვრულ ფაქტს, რითაც ამჟღავნებდნენ პოეტური ნაწარმოების ჰუმანიტარული ანალიზის, არ ვიცი, სურვილისა თუ უნარის უქონლობას. აკადემიზმია მალალი მოთხოვნების პარნასიდან, როცა დარბაისლურად ლაპარაკობენ ვაჟას განათლების, ფილოსოფიური მომზადებისა და ღრმავაროვნების შესახებ, ნაკლებად უფიქრდებიან სწორედ იმ მხატვრულ შედეგებს, რომლებშიაც დიდმა მწერალმა ნამდვილად გამოამჟღავნა როგორც ფილოსოფიური მომზადება, ისე ღრმა აზროვნება; ანგარიშს არ უწევენ იმ გარემოებასაც, რომ ვაჟამ ბრწყინვალედ გაიგო მთელი ცოცხალი ბუნების დიალექტიკა, თუმცა მას არასოდეს არ გაუვლია სპეციალური ფილოსოფიური სკოლა, რასაც ასე აყვედრიდნენ ფილოსოფიურად განსწავლული თეორეტიკოსები. და მაინც ვაჟამ შესანიშნავად გაიგო, რომ

„ბუნება მბრძანებელია,
იგი მონაა თავისა“.

ბუნება აბსოლუტურიც არის თავისი ძალისა და შესაძლებლობის მხრივ და რელატიურიც, იგი იძულებულია მის მიერვე შექმნილ კანონს დაემორჩილოს. ბუნება ჰბადებს ქექა-ქუხილსა და ელვას, შემდეგ კი ეს უკანასკნელი სპობს ველზე განმარტოებით მდგომ ბუნების მშვენებას — ასწლოვან მუხას. ამიტომ ბუნება მართალია მბრძანებელია, მაგრამ იგი თავისი თავის მონაცაა, — ამბობს ვაჟა, — და რამდენი რამ არის თქმული ამ მარტივ დებულებაში, რამდენ აზრსა და იდეას აღძრავს ეს ლაკონურად გამოთქმული დიალექტიკური ჰუმანიტეტა! ვაჟას ზოგიერთ მკვლევარს კი ყოფნიდა გამბედაობა დადუმებულიყო იქ, სადაც პირდაპირი თქმა იყო საჭირო, ხოლო ელაპარაკა. სადაც გარემოება მხოლოდ დუმილს მოითხოვდა. საბოლოოდ ის მაინც უნდა ითქვას, რომ ვაჟამ შესანიშნავად გამოთქვა მთელი რიგი მატერიალისტური შეხედულებანი, ეტყობა, მისთვის გაურკვეველი არ იყო აბსოლუტური და შედარებითი ჰუმანიტეტების ურთიერთმიმართება, ერთი სიტყვით, სინამდვილის შეცნობისათვის იგი განზე როდი იდგა ფილოსოფი-

ისაგან. და ჩვენ ვხედავთ, რომ ვაქას უაღრესად სოციალური ან-
თროპომორფიზმიც დატენილია ცხოვრების ფილოსოფიით. რა ვუ-
ყოთ თუ აქ, თანამედროვე ადამიანისათვის, რომელიც კომუნის-
ტურ საზოგადოებას აშენებს, ზოგიერთი რამ დროგადასული და
მიუღებელია. ეს ადამიანი დღეს არა მარტო მშენებელია, არამედ,
ფილოსოფოსიც, რადგან მან შესანიშნავად იცის, რასაც ჰქმნის.
ვაქას კი არ უცხოვრია ისეთ ეპოქაში, რომელმაც ადამიანს მეც-
ნიერება და ტექნიკა მისცა ხელში, როგორც ნამდვილი ცხოვრების
იარაღები. ვაქა მთელი სიცოცხლის მანძილზე, როგორც უკვე მი-
თითებული გვქონდა, კავს ეკიდა და ფანდურს უკრავდა მაშინ,
როცა ყველას ეძინა. მაგრამ თუ მისი პოეზია გავიგეთ, როგორც
„ბუნების ფოტოგრაფია“, რომელიც ჩამორჩენილი, არქაული, ან
კიდევ ფილოსოფიას მოკლებულია, მაშინ ჩვენ დავეკარგავთ უფლებას
ამ მშვენიერი პოეზიის მემკვიდრეობაზე.

მაგრამ ეს ხომ სრული უაზრობა იქნებოდა.

ამ უაზრობის გასათანტავად საჭიროა უფრო ახლოს მივიდეთ
დასმულ საკითხთან.

მარქსიზმის ფუძემდებლები „გერმანულს იდეოლოგიაში“ წერდ-
ნენ, რომ „კომუნისტურ საზოგადოებაში არ არსებობენ მხატვრები,
არსებობენ მხოლოდ ადამიანები, რომლებიც სხვათაშორის მხატ-
ვრობასაც მისდევენო“¹. ეს იმას ნიშნავს, რომ კომუნიზმის დროს
ადამიანი არ იქნება შეზღუდული ვიწრო სპეციალობით, რომელიმე
ერთი პროფესიით. და ამდენად არ იქნებიან პროფესიონალი მხატვ-
რები, რომელთაც შემოსავალი მხოლოდ მხატვრობიდან აქვთ.
ვაქა, როგორც შემოქმედი, არ იყო პროფესიონალი, მაგრამ არა
იმ აზრით, თითქოს მას უკვე კომუნიზმში უხდებოდა ცხოვრება,
არამედ იმ დიდი მიზეზის გამო, რომელიც შრომის განაწილებას-
თან არის დაკავშირებული. მხატვრული აზროვნების კარები ვაქა-
სათვის მხოლოდ მაშინ იღებოდა, როცა მთელი დღის მუშაობით
დაღლილი, საერთო ძილსა და მღუმარებაში, მყუდროებას არ-
ღვევდა კალმის სწრაფი მოძრაობით. და ეს თითქო ვაქას პრო-
ტესტის ხმაა თავისი თანამედროვეობის მიმართ. მან ხომ ზურგი
შეაქცია ქალაქურ ცხოვრებას, მაგრამ არა სიძულვილის მიზეზით,
არა ირატომ, რომ თითქო მისთვის მიუღებელი იყო ქალაქის კულ-
ტურა და ელექტრონი, არამედ იმიტომ, რომ მან ვერ ნახა ის.
რასაც ეტრფოდა, რომლის დაუცხრომელ ძიებაშიც გაატარა მთე-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, 1938 г., стр. 142.

ლი სიცოცხლე კავსა და თოხთან, გამურული ქოხისა და პოეზიის სამსახურში.

ეს პოეზია კი საკმაო ხანს გამოუცნობი სფინქსის სახით იყო აღმართული: ხან არაფრად მიაჩნდათ, ხან კიდევ გენიალურ მოვლენად, ხან რეალისტური სკოლის პრინციპების მთელ წყობად, ხან მორცხვ სიმბოლიზმადაც, ხოლო როცა პირველიც და განსაკუთრებით მეორე ექვის ქვეშ დააყენეს, გზა რომანტიზმისაკენ აღმოჩნდა თავისუფალი, მაგრამ...

ვაჟა არ არის რომანტიკოსი, ხოლო სიმბოლიზმის ნიშანწყალიც არ ემჩნევა მის დიდ შემოქმედებას, თუ სიმბოლიზმი ჩვენ გვესმის, როგორც გარკვეული ლიტერატურული სტილი და არა სიმბოლოების კონგლომერაცია. ვაჟას შემოქმედება არის სინთეზი რეალისტური და რომანტიული ელემენტებისა, იმ გაგებით, რომ იქ, სადაც ვაჟა მისტიროდა წარსულის დიდებასა და პატრიარქალური მთის ტრადიციების რღვევას, თავის შემოქმედებაში გზას უხსნიდა რომანტიზმს, ხოლო სადაც ეს დიდი შემოქმედი სინამდვილეს წარმოსახავდა, მომავლისათვის ძალას იკრეფდა, ცდილობდა მისთვის პირდაპირ შეეხედა, ყველგან ხელს უწყვიდა რეალიზმს. მაგრამ შეცდებიან ისინი, რომლებიც ვაჟას შემოქმედებაში დაიწყებენ ძიებას, რომ ნახონ რომანტიზმი, როგორც ლიტერატურული სტილი, რეალიზმი, როგორც სკოლა და მიმდინარეობა. არა, რეალიზმისა და რომანტიზმის ელემენტების ერთიანობაა ვაჟას შემოქმედებაში, ეს მთელი მისი პოეზიის სპეციფიკაა და სწორედ ამიტომ იყო, რომ ვაჟა გადაჭრით ვერ მიაკუთვნეს ვერცერთ ლიტერატურულ მიმდინარეობას. სიმბოლიზმი კი ისე არ მოიპოვება მის შემოქმედებაში, როგორც შეუძლებელია წყლის წვეთები დაინახოთ გავარვარებულ ცეცხლში.

ვაჟას პოეზიის ყველა შემადგენელი ნაწილი ერთნაირი ძალით ექვემდებარება იმ განმარტებას, რომელიც ჩვენ ზევით წარმოვადგინეთ. აქვეა ვაჟას პეიზაჟებიც, — მისი პოეზიის ეს ერთერთი დიდებული მხატვრული გვირგვინი. თუ რეალიზმი პეიზაჟს იღებს უმთავრესად როგორც ფაქტს, რომელიც ნაკლებად, უფრო ხშირად სრულიად არ უკავშირდება გმირის მოქმედებასა და განცდას (ამ შემთხვევაში საუკეთესო მაგალითია ბალზაკიცა და ალფონს დოდეც), ვაჟას პოეზიაში თქვენ ვერ ნახავთ ასეთ სურათს. ლექსებშიაც კი, სადაც მოქმედ გმირად აღამიანი არ არის გამოყვანილი და მოცემულია მხოლოდ ბუნების აღწერა, ვაჟა პეიზაჟის დახატვას უკავშირებს ფრინველებისა და ცხოველების ყოფას. განცალკევებული მთა, ნისლი, ღრუბელი, ნიაღვარი, ელვა, ქუხილი

მისთვის არ არსებობს. მაგრამ რეალიზში სადღაა, — იკითხავს განცვიფრებული მკითხველი. ჩვენი პასუხი იქნება: რეალიზში ბუნების სურათების დახატვაშია. ღრმად დაუკვირდით ვაჟას პეიზაჟებს და თქვენ ვერ ნახავთ ვერცერთ ხელოვნურ პეიზაჟს, ნაძალადევს, შეფერადებულს, სინამდვილიდან დაშორებულს. ეს ვაჟას მძაფრი რეალიზშია, ეს ვაჟას დიდი ოსტატობაა, როგორც შესანიშნავი რეალისტისა.

სადღაა რომანტიზმი? — ალბათ მოუთმენლად შეგვეკითხებიან. ვაჟა რომანტიკოსია ბუნების ფილოსოფიურ შემეცნებაში. თუ ბუნების დახატვაში ის გვევლინება როგორც რეალისტი, ბუნების შემეცნებაში, მის წარმოდგენასა და დაკავშირებაში სხვა საგნებთან, მოვლენებთან, ადამიანებთან — რომანტიკოსია. ავილოთ სრულიად მარტივი მაგალითები მისი მდიდარი პოეზიის საგანძურადან.

ბუნებისა და მოქმედი გმირების ურთიერთდამოკიდებულების დახატვაში ვაჟას აქვს ერთი საიდუმლოება, რომლისთვისაც ესთეტიკური პაროლი შეიძლება გვეწოდებინა. გადაათვალიერეთ ვაჟას ყველა ლექსი, პოემა. ნოველა და თქვენ დაინახავთ ერთ მეტად მნიშვნელოვან ესთეტიკურ მაგისტრალს: გმირის დალუპვის, გასაქირის, საერთო უბედურებისა და განსაცდელის მომენტში ვაჟას ბუნება ყოველთვის მრისხანეა, შავი, დაუნდობელი, საზარელი. მაგრამ მოიხსნება თუ არა ეს სინამდვილე, ბუნებაც სულ სხვაგვარია, ის მზიარულობს, გალობს, იცინის, ბედნიერების ნექტარს სვამს. ჩვენ თვითონ მოვიტანთ რამდენიმე ფაქტს, არადაძაბანიათებელს, რადგან ვაჟას შემოქმედებაში მსგავსი ფაქტები ყველგან გვხვდება, როგორც არაგამონაკლისი.

ბალიას ტრაგედიას პოემაში „ხის ბეჭი“ ვაჟა გადმოგვცემს არა თვით ბალიას აღწერით, არამედ ბუნების სურათით, და იცით, როგორ იწყება ეს პოემა?

„წვიმა, ელავა. ღვარები
მთის ფერღობზე დიოდენ.
ჩავლით ჩაკიფეს ბალახი
დაბლა ხეებში ხვიოდენ.
მოაგორებდენ ლოდებსა,
ისმის დგანდგარი, ჩხერანი.
მთისად მთა დატევებული,
კლდე, კლდე მობმული, ვერანი,
ირჩევა ღამის წყვლიადში
საზარლად აყორებული“.

შემადრწუნებელი სურათია! წინასწარ გრძნობთ რაღაც საშინელებას და ვაჟაც თქვენთანაა: როცა „გაღმა სხვა მოსჩანს ფერ-

დობი დიდი, შავის ტყით ფარული“, რომელსაც „როსტომის მრის-
ხანება აქვს, როცა ხმა არსაიღამ არ ისმის: არც მგელი ღმუის
არსადა, მელას ხავილსა, ბუს კივილს ვერსად იშოვით ფასადა“,
ასეთ საშინელ ყოფაში ვაჟა გადასწევს ფარდას, რომ გამოაჩინოს
ტრაგედიის გმირი ბალია:

„აკაც ვინმე სჩანს ხის ძირას
მიბუზვით, როგორც ობოლი.
თოფი აქვს მიყუდებული
იქვე წიფელზე მარჯვესა,
მკროლოარე ცეცხლი უნათებს
მჭეუნვარეს პირი სახესა“.

ასეთია ბუნების სტიქიისა და გმირის ტრაგედიის ურთიერთ-
კავშირი ვაჟას პოეზიაში. დააკვირდით ბუნების სურათების დახატ-
ვას და მის დაკავშირებას სხვა საგნებთან; ამ შემთხვევაში ადა-
მიანებთან, ნაწარმოების გმირებთან.

პოემა „კოპალაც“ ბუნების აღწერით იწყება. ეს ბუნება საზა-
რელია: მთვარე არსად ჩანს, ვარსკვლავებიც გამქრალია, ნისლი
ცურვით დაღლილი მიმალულია მთის ყურეში, მთები ღრმა ფიქ-
რით შებურულან, ჩუმად მოსჩქეფს არაგვი, თვით ცრემლსაც კი
ცრემლი სდის, ხელუხლებელ უღრან ტყეში ბუ ჰკივის, ნადირთ
ღმუილი ცათა კიდეს სწედება, მივარდნილ ჰიუხებში შევარდენი
წივის, გამოჩნდა ირემი, რომელიც დაეწათა მდინარეს, მაგრამ
ანაზღეულად ისევ ტყეს მიაშურა: მაშინ სასწრაფოდ შესწყდა მხეც-
თა ხმა, ყველა გაინაბა.

დაგვეთანხმებით, რომ უდავოდ საზარელი სურათია, და იცით
რატომ?

„აქეთ მთით, იქით მთიღამა:
გამოჩნდენ შავნაბდიანნი
გაღმა-გამოღმა კლდიღამა;
შავბნელთ და უზარმაზართა
გრგვინვით ჩამოვლნეს ქალანი
კაცისა სისხლით ეღებათ
ხელ-ფეხი, პირის ბალანი“.

ვინ არიან? — დევები, რომლებიც „სინჯავენ წყლის კიდებზედ
ხომ არსად არის კვალია, კაცმა, ან მხეცმა იღუმალ წყალი ხომ
არვინ დალია“. დააკვირდით ახლაც: რა მძაფრი რეალისტური ფე-
რცებით არის დახატული ბუნების სურათები და როგორი რომან-
ტიული ელფერიტაა შემოსილი მისი დაკავშირება სხვა საგნებ-
თან — ამ შემთხვევაში ზღაპრულ არსებებთან. ბუნების საზარელი
სურათიც ვაჟამ იმიტომ დაგვიხატა, რომ რელიეფურად ეჩვენე-

ბინა დევების საშინელება. პოემის სიუჟეტიდან შემდეგ ჩვენ ვიციით, რომ გძიომა კოპალამ დახოცა დევები. ხალხმა ამოისუნთქა, მაგრამ ვაჟა ამით როდი კმაყოფილდება. ხალხის ბედნიერებასა და სიხარულს პირველად ის ბუნების მხიარულებით გვიხატავს:

„თენდება. ნამი დაპყრია
მიწასა აღმარიანი.
არაგვსა პირი უცინის
ტანი უშენის ხმლიანი.
ულოცვენ გამარჯვებასა
მისნი კიდენი კლდიანნი.
მოსქდა მთითა და ბართა
ოთხით მავალნი ფრთიანნი, —
წყალსა სმენ არაგვისასა
ჯიხვნი, ირემნი, რქიანნი“.

და მხოლოდ შემდეგ გვისურათებს ვაჟა ხალხის სიხარულს, რომელიც გამოიწვეულია კოპალას გმირობით. აქაც ისეთივე მიდგომაა პოემის სიუჟეტისადმი, როგორც „ხის ბეკში“. პოემა „აღუდა ქეთელაური“ ხომ თავიდან ბოლომდე ამავე შემოქმედებითი პრინციპითაა აგებული. ეს პოემა იწყება შატილში მაცნეს ზოსელით, რომელსაც მოაქვს ცუდი ამბავი. ამ ამბავთან დაკავშირებით აღუდა ჰკლავს მუცალას. მაგრამ არღვევს ტრადიციას: დამარცხებულ მტერს არ აკრის მარჯვენას. მუცალას გმირობა მასში სიბრალულს იწვევს. ის დანადკლიანებული ბრუნდება შატილში. მაგრამ შეხედეთ ბუნებაც რა ყოფაშია. ის გლოვობს, ის საზარელია, ის მიუკარებელია. შემდეგ, როცა თავის სოფლიდან გაძევებული აღუდა გზას მიიკვლევს თოვლსა და ყინვაში, ბუნება რა მკაცრია: მგლები ღმუიან, „თოვლი თოვს, ქარი ბოპოქრობს, ყელეზ შეკრულა მთებისა: ჩამოდის ხევად ზოვეები, ჩამონასხლეტნი კლდებისა“. ბუნების ამ მკაცრი სურათის დახატვით ვაჟა აღრმავეებს და უფრო საზარელ სახეს აძლევს აღუდას ტრაგედიას, რომელიც დაიღუპა ჰუმანიური გრძნობებისათვის, მთის ბნელი, არაადამიანური ტრადიციების შელახვისათვის. ბუნება კი, აი როგორ უყურებს აღუდას ტრაგედიას:

„მტერად დამღვარან მთის წვერნი,
ისმის ხვივილი ქარისა“.

ვაჟა ყველგან ბუნებას აერთებს გმირის ფსიქოლოგიასთან. მისთვის არ არსებობს ბუნების განცალკევებული, განყენებული სურათი. ის ყოველთვის დაკავშირებულია გმირთან, მოვლენასთან, ამბავთან. ეს უკანასკნელნიც არ არსებობენ პირველის გარეშე. გმი-

რისა და ბუნების ურთიერთდამოკიდებულების დინამიურობაში ვა-
ეა ყველაზე უფრო უახლოვდება რომანტიკოსების მებრძოლ ფრთას,
იმ რომანტიკოსებს, რომლებიც ბუნებას ხატავენ არა როგორც
ესთეტიკური ტკბობის წყაროს, არამედ, როგორც მთლიანობას,
გმირის მოქმედებისა და მოვლენის ორგანულ ნაწილს. ვაჟას პეი-
ზაჟები ერთგვარ თანმიმდევრულ ხასიათს ატარებენ. თქვენ წინას-
წარ გრძნობთ, რომ ნისლოვან მთას, ვაჟა მალე მზის სხივებით გა-
ნათებულს წარმოგიდგენთ, ხოლო ფრინველთა გოდებას, სასი-
ამოვნო გალობად. ვაჟას პეიზაჟები თითქმის ყველა თანმიმდევ-
რულია.

ვაჟას რომ ჩვენი ეპოქა განეცადა, მას რომ საკუთარი თვალით
ენახა, თუ როგორ გარდაიქმნა პატრიარქალური მთა სოციალის-
ტურად, მას რომ ეგრძნო ახალი ენთუზიაზმის სითბო, შეეძებოდა
მისი მინორული და პატრიარქალური მთის პეიზაჟები სოციალის-
ტური მთის ცხოველმყოფელობით შეიცვლებოდა, ხოლო აღუდა-
ქეთელაური მუცალასთან ერთად წავიდოდა ახალ მმენებლობათა
რომელიმე ფორპოსტზე, რათა პატრიარქალური ჰუმანიზმი, რო-
მელმაც მუცალის მარჯვენა დაინდო, სოციალისტური ჰუმანიზ-
მით შეეცვალა.

* * *

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ზოგიერთი მკვლევარის დასკვნები
ვაჟას პოეზიის აპოლიტიკურობის შესახებ სინამდვილეს არ შეეფე-
რება და არსებითად წარმოადგენს მის გადაფასებას. მოაშორეთ
ვაჟას „კლდე და მდინარეს“ არსებობისათვის ბრძოლის ფილოსო-
ფია და თქვენ არაფერი არ დაგრჩებათ ამ შესანიშნავი ნაწარმო-
ებიდან. განტვირთეთ პოლიტიკური შინაარსიდან ჰაინეს „ფიქვი“,
რომელსაც ჩრდილოეთში განმარტობულს, ესიზმრება, რომ იქ,
სადღაც აღმოსავლეთში, „მშვენიერი პალმა ხარობს“, და თქვენ ლა-
მაზი გამოთქმების მეტი არაფერი დაგრჩებათ. წარმოიდგინეთ ბა-
რათაშვილის მერანი ნამდვილ, უნაკლო, ან მხოლოდ ფეხმარდ
ცხენად, ნუ წარმოიდგენთ მას ცხოვრების უზარმაზარ გზად და
თქვენ დაჰკარგავთ „მერანის“ მაჟორულ ძახილს. ასეთია ლიტე-
რატურული ფაქტების ენა, რომელსაც არ შეიძლება ანგარიში არ
გავუწიოთ.

ყოველივე ამან გვაიძულა აღგვენიშნა, თუ რატომ ცდილობდა
იდელასტური ლიტერატურული კრიტიკა აპოლიტიკურობის ეპი-
თეტი მიუკარებინა ვაჟას პოეზიისათვის, რატომ აცხადებდა ვაჟას
სიმბოლიზმის მამამთავრად ქართულ ლიტერატურაში, რატომ აყალ-

ბებდა ვაჟას ანთროპომორფიზმის ნამდვილ ბუნებას და სდუმდა დიდი პოეტური კულტურის წინაშე.

ვაჟას ანთროპომორფიზმი, როგორც ეს ჩვენ უკვე ვნახეთ, ისევე სოციალური და პოლიტიკურია, როგორც ჰაინეს „ფიქვი“. ვისაც პოეზიის რთულ ლაბირინთში თამამად შეუძლია გზის გაკვლევა, ის ჩვენ გულწრფელად დაგვეთანხმება და ხელსაც მაგრად ჩამოგვართმევს.

* * *

ეს სიტყვები ვაჟას შემოქმედების შესახებ დაიწერა და დაიბეჭდა 20 წლის წინათ, როცა ჩვენ არც ერთი მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული ხასიათის წერილი წაკითხული არ გვქონდა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იპ. ვართავაგასადმი პასუხს, რომელიც 1935 წელს გამოქვეყნებულ ტექსტში გამოყენებულიც კი არ იყო და მხოლოდ შემდეგ შევიტანეთ, გვინდოდა რა „ვაჟას ანთროპომორფიზმის“ ახალი რედაქციის მომზადება. მაგრამ შემდეგ, გავეცანიტ თუ არა ვაჟას კრიტიკულ წერილებს, ჩვენ თვითონ გახარებული დავრჩით მისი პოეზიიდან გამოტანილი დასკვნებით, რაც შესანიშნავად დაამტკიცა დიდი პოეტის ლიტერატურულ-კრიტიკულმა მემკვიდრეობამ. ამიტომ გადავწყვიტეთ მცირეოდენი რედაქციული ცვლილებებით გამოგვექვეყნებინა არა მარტო ჩვენი წინანდელი წერილები „ვაჟას ანთროპომორფიზმი“ და „ვაჟას პეიზაჟები“, არამედ მკითხველისათვის მიგვეცა ვაჟას კრიტიკული მემკვიდრეობის დახასიათებაც ძირითადად მხოლოდ იმ საკითხთა მიხედვით, რომლებიც დაყენებული იყო ჩვენს ადრინდელ წერილებში.

როგორც ცნობილია, ის, რაც პოეზიაში შესაძლოა თვალნათლივ არ ჩანდეს, მხატვრული სახეების რთულ ლაბირინთს იყოს ამოფარებული, აშკარად გვიჩვენოს მწერლის ლიტერატურულ-კრიტიკულმა წერილებმა. თუ ეს უკანასკნელნი მოგვეპოვება მის მემკვიდრეობაში. საბედნიეროდ, ვაჟამ დაგვიტოვა რამდენიმე თეორიული წერილი, რომლებშიაც მან თავისი კრიტიკულ-ესთეტიკური credo გამოთქვა და შესაძლებლობა მოგვცა შეუცდომლად დაგვედგინა ყოველივე ის, რაც მის პოეზიაში კვლევა-ძიების ობიექტს წარმოადგენდა და წარმოადგენს. ამიტომ ახლა ჩვენ შევუდგებით ვაჟას ლიტერატურულ-კრიტიკული და ესთეტიკური შეხედულებების დახასიათებას, რათა უფრო ნათელი, უფრო სრული წარმოდგენა მივიღოთ წინამდებარე ეტიუდში უკვე აღძრულ საკითხებზე.

დავიწყოთ თუნდაც იქიდან, რომ ლიტერატურულ-კრიტიკულსა

და ესთეტიკური ხასიათის წერილებში ვაჟამ მთელი რიგი სავსებით სწორი მოსაზრებანი განავითარა, მიუთითა: „რამ უცილო ფაქტებზეც, რომელთა არსებობა არავითარ ექვს არ იწვევს. პირველყოფლისა მხედველობაში გვაქვს წერილი „pro domo sua“, დაბეჭდილი 1896 წელს გაზეთ „ივერიის“ 43-ე ნომერში გრიგოლ ყიფშიძის პასუხად¹. ეს წერილი უურადლებას იქცევს ერთის მხრით თვით მისი ავტორის მხატვრული შემოქმედების ზოგიერთი სპეციფიკური მხარის გაგების, ხოლო მეორეს მხრივ ლიტერატურისა და ხელოვნების რამდენიმე ზოგად თეორიული პრობლემის ვაჟასეული გადაწყვეტის თვალსაზრისით. წმინდა ისტორიული ხასიათის საკითხებს რაც შეეხება, ვაჟამ თვითონვე დაათარიღა საკუთარი შემოქმედების დასაწყისი, აღნიშნა, რომ მან ლიტერატურული მოღვაწეობა დაიწყო არა 1885—86 წლებში, როგორც ამას გრ. ყიფშიძე ფიქრობდა, არამედ 1878 წელს „დროებაში“ კორესპონდენციების მოთავსებით. ამ კორესპონდენციებს იგი აწერდა ინიციალებს „ლ. რ-ზ...“-ს, ხოლო შემდეგ ლექსებს ათავსებდა ჟურნალ „იმედში“. მართალია, ბევრ მათგანს თვით ვაჟა მაღალ შეფასებას არ აძლევდა, მაგრამ მაინც აღნიშნავდა, შესაძლოა „ცოტა რამ კი ეტყობოდეს ნიშანწყალი გრძნობისაო“. აღარ გამოვეყიდებით იმის გარკვევას, თუ რამდენად სწორია ეს, მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ ერთ-ერთი ძირითადი საკითხი, რომელსაც ვაჟა თავის წერილში შეეხო, იყო რაფიელ ერისთავის გავლენა საერთოდ რაზიკაშვილების (ვაჟა. ბაჩანა, თედო) პოეზიაზე. და ვაჟას არ დაუფარავს ეს ფაქტი; პირიქით, მან სიამაყითაც კი მიუთითა: „რაფიელის ლექსებმა, როგორც საერო კილოთი ნაწერმა და ისიც ჩვენებურ მთის კილოთი, სხვანაირად ააჩქროლა“ მისი გული, „სხვაგვარად შესძრა იგი“. ეს გამოიხატა იმითაც, რომ „სახელოვანმა მხცოვანმა მგოსანმა რაკი საერო კილო დაუმკვიდრა ლექსებს“, ხოლო „ჟურნალმა „ივერიამ“ გზა დაუთმო“, ვაჟასაც „გაბედულება მიემატა“, ერთ წელიწადში—1883 წელს დააწერინა „შელის ნუკრის ნაამბობი“ და „მოხუცის ნათქვამი“. ორივე ეს ნაწარმოები პოეტს მართალია დავგიანებით (პირველი ნაწარმოები სამი წლის შემდეგ) გამოუქვეყნეს, მაგრამ ორივეს მიზეზად ვაჟა ასახელებს სხვა მწერალს, რომელმაც მას აღნიშნული თხზულებანი ასე თუ ისე შთააგონა. ამ ტერმინს—

¹ იხ. ს. ყუბანეიშვილი, „ვაჟა-ფშაველა“, 1937 წ., გვ. 277, სადაც ავტორი მოუთითებს, რომ ვაჟას „წერილი დაწერილია გრ. ყიფშიძის სტატიების—„ო-ღი რაფიელ ერისთავი და მისი სალიტერატურო მოღვაწეობა“ (დაიბეჭდა 1895 წ. ე. „მოამბე“ № 10-ში) და „Новейшее грузинские поэты Бачана и Важа-Пшавела“-ს (დაიბეჭდა გაზ. „Новое обозрение“-ში 1896 წ., № 4139) პასუხად“.

„შთაგონება“ ჩვენ იმავე მნიშვნელობით კი არ ვხმარობთ, როგორც სინამდვილის მიმართ გამოვიყენებთ ხოლმე, როცა გვსურს ხაზი გავუსვათ ობიექტურ რეალობას — მხატვრული შთაგონების წყაროს, არამედ, იმ აზრით, რომ ეს იყო სურვილის აღძვრა, ბიძგის მიცემა, სალიტერატურო მოღვაწეობისათვის გამოწვევა, და არა „შთაგონება“, რომელიც გულისხმობს ცხოვრების ხელოვნებაში ადექვატური ასახვის კომპონენტთა ფაოთო წრეს. ვაჟაც სწორედ ამ თვალსაზრისით უდგებოდა დაყენებულ საკითხს და ჩვენ ეპვი არ გვეპარება, მას სხვანაირად არც შეეიღო გადაეწყვიტა ეს საკითხი არც რაფიელ ერისთავისა და არც ილია ჭავჭავაძის მიმართ. შორს რომ არ წავიდეთ ჩვენს კვლევა-ძიებაში, საკმარისია აღინიშნოს, რასაც თვით ვაჟა გვეუბნება, როცა წერს: „უნდა გატეხილი მოგახსენოთ, რომ თუმცა არავითარი მსგავსება არ არსებობს, და იქნება ვერცა ვის შეენიშნოს, „მოხუცის ნათქვამსა“ და თ. ილია ჭავჭავაძის „დიმიტრი თავდადებულს“ შორის, მაგრამ ამ პოემის წერის დროს „დიმიტრი თავდადებულს“ ჰქონდა ჩემზე გავლენა, ვიდრე სხვა რომელიმე მშობელ ლიტერატურის ნაწარმოებს. უფრო კი მის ფორმას...“¹.

არის თუ არა აქ რაიმე დამამციკრებელი მწერლისათვის, მით უფრო, როცა ერთი სრულიად არა ჰგავს მეორეს, ხოლო ეს უკანასკნელიც თავის მხრივ ვერ მიემსგავსება პირველს? ცხადია, არა, არ შეიძლება ეს დამამციკრებელი იყოს, ვინაიდან თუ ნამდვილ შემოქმედებასთან გვაქვს საქმე, იქ ლიტერატურული გავლენების საკითხი მექანიკურად კი არ წარმოგვიდგება, არამედ. ბიძგის, სტიმულის, შთაგონების სახით, როცა ერთიდან მეორე გამომდინარეობს, მაგრამ ისინი სრულიად სხვანი რჩებიან როგორც იდეური, ისე მხატვრული დიაპაზონით. ასე რომ არ იყოს, ადამიანები ერთმანეთს რომ არაფერს შთააგონებდნენ, ერთ მწერალს რომ რაიმე ბიძგის მიცემა არ შეეძლოს მეორესათვის, მაშინ თვით მწერლობასაც არავითარი ძალა არ ექნებოდა, ხოლო თვით მწერლები ერთმანეთს ყოველთვის ისე უნდა განშორებოდნენ, როგორც გაშლილ ზღვაზე საწინააღმდეგო რეისით მიმავალი ხომალდები. დამამციკრებელი მხოლოდ ისაა, როცა ერთი მწერალი მეორეს გაიმეორებს, მისგან უშუალოდ გამოდის, საკუთარს არაფერს ამბობს, უნიჭო წამბაძველია, სხვის ტანზე გამოჭრილ ტანსაცმელს თვითონ იცვამს, ერთი სიტყვით, შემოქმედი არ არის, კომპილატორია, ხელოვანი კი არა,

¹ იხ. ვაჟა-ფშაველა, „pro domo sua“.

ბელოსანია შემოქმედების დაუსრულებელ ვრცელ სამყაროში. ეს ისეთი ელემენტარული კეშმარიტებაა, რომ არა გვგონია კიდევ სხვა რაიმე არგუმენტების მოშველიება იყოს საჭირო, თუმცა ისინი საკმაოდ ბევრია.

ამიტომ, რა შეგვიძლია ვთქვათ ამ საკითხზე ყოველივე იმის შესახებ, რასაც ვაჟა ეხება თავის „*pro domo sua*“-ში?

გამოდირადა რა იმდროინდელი ლიტერატურული აზროვნების თეორიული მონაცემების კრიტიკით, ვაჟას სრული უფლებით შეეძლო განეცხადებინა, რომ „სხვისი გავლენა“, თუკი იგი ნორმალურ საწყისს „თანდათანობის კანონიდან“ იღებს, სავსებით დასაშვებია და არ შეიძლება სათაკილოდ ან „ნიკის დამამცირებელ“ მოვლენად იქნას მიჩნეული. „ჩვენშიო,—წერს ვაჟა,—ძალიან სათაკილოდ და ვითომ ნიკის დამამცირებლად მიაჩნიათ მწერალზე სხვის გავლენა. მე-კი ეს წესიერ, საღ, ნორმალურ და აუცილებელ მოვლენად მიცნია იმ კანონის ძალით, რომელსაც ჰქვიათ კანონი თანდათანობისა. აქ საკვირველი არა-არის-რა. გამოჩენილი რუსების კრიტიკოსი ბელინსკი განა ტყუილად ამბობს სახელოვან რუსების პოეტზე პუშკინზე: რომ დერჟავინი არ ყოფილიყო, პუშკინიც არ იქნებოდაო. დიდებული პოეტები, გენიოსად ცნობილნი, ხშირად უნიკო პოეტებს ჰბაძავდნენ წინა-პირველად, მაგრამ იმათ თავისებურებას ეს არაფერს უშლიდა. ზედმოქმედება მწერალზე აუცილებლად საჭიროა, უამისოდ მწერალი ცარიელი, უშინაარსო არსება იქნებოდა, თუ ამასთანავე იგი ცოცხლად გამომსახავი არ იყოს შთაბეჭდილებათა. რამ უნდა ააქლეროს მისი ჩანგი თუ ან ამბავი არ გაიგონა, ან ლექსი, ან საქმე. გარემოება ცხოვრებისა არა ნახა ამაღელვებელი, ან ბუნების მოვლენათ მოუყრუა ყური? აი ეს გარეგანი ფაქტორებია, ხოლო შინაგანი გული გახლავთ, რომელიც ამათ ითვისებს, ყალიბში ასხამს. ზღვაში ბევრი სხვადასხვა წყალი ერევა, მაგრამ ზღვას მაინც ზღვა ჰქვიათ და ზღვაც იმიტომ არის, რომ ყველა იმ მდინარეთ იტევს, ისისხლხორცებს და საკუთარს დიდებულს სახელს არა ჰკარგავს“¹.

ყველაფერი ეს ისე ნათელი და გარკვეულია, ისე ოსტატურადაა ჩამოყალიბებული, რომ რაიმეს დამატება მართლაც ზედმეტობად მოგვეჩვენებოდა, ზედმეტობად იმ შემთხვევაშიც, თუ ლიტერატურის ისტორიიდან მოვიტანდით გროვას ფაქტებისა, რომლებიც კიდევ უფრო ცხადჰყოფდნენ შემდეგ დებულებას: ნიკიერი, გენიოსი მწერლებიც კი ლიტერატურულ დებიუტს იწყებდნენ ხშირად არც

¹ იხ. ვაჟა - ფშაველა, „*pro domo sua*“.

ისე დიდი ოსტატების წაბადვითა თუ გავლენით; მართალია, დერჟავინი სახელოვანი მწერალია, მაგრამ პუშკინი, რომელმაც ყმაწვილობაში მისი გავლენა განიცადა, შეუდარებლად მეტია, გენიოსია, რუსული პოეზიის მზეა, როგორც მას ბელინსკიმ უწოდა. ვაჟას კი რაც შეეხება, თუ მან ლიტერატურული მოღვაწეობა რაფიელურისთავის გავლენით დაიწყო, როგორც ამას თვითონვე დაუთარავად აღნიშნავს, ჩვენ აქვე უნდა განვაცხადოთ, რომ, მართალია, რაფიელურისთავი სახელოვანი მწერალია, მაგრამ ვაჟა სრულიად სხვაა, გენიოსი პოეტი, რომელიც არა მარტო მე-19 საუკუნის. არამედ, საერთოდ მთელი ქართული პოეზიის მშვენიერებას, მის ერთ-ერთ ნაციონალურ სიამაყეს წარმოადგენს. და ეს დიდი პოეტი, გენია ჩვენი პოეტური კულტურისა, მოურიდებლად ამბობდა, რომ „ყველაფერს, რაც კარგი და ხელოვნური რამ დაწერილია, ზედმოქმედება, ძალა ჰქონია, ალტაცებაში მოუყვანივარ, მომწონებიო“¹.

ეს მოწონება ისე ბუნებრივი, ადამიანური რამ არის, რომ ვაჟას არა ერთი მაგალითი მოჰყავს იმის ნათელსაყოფად, თუ რა ადგილი უკავია „სხვის გავლენას“ მწერლის როგორც მსოფლმხედველობის, ისე მხატვრული ოსტატობის ჩამოყალიბებაში. მოტანილი მაგალითები შეეხება რუსულ ლიტერატურასაც, რომლის უდიდესი პატივისმცემელიც თვით ვაჟა იყო. აიღეთ მხატვრული აზროვნების ისეთი კორიფეები, როგორიც არიან ტოლსტოი და პუშკინი. „გრ. ლეონ ტოლსტოი შესანიშნავი მწერალია, იმას თვით ტურგენევი უწოდა „დიდებული მწერალი რუსეთისა“, და იცით რასა სწერს თავის თავზე!? (იხ. XII ტ.). „მთელს ჩემს სიცოცხლეში მხოლოდ ორს რუსის მოაზრე კაცს ჰქონდათ დიდი ზნეობრივი გავლენა. გამიფართოვეს აზრი და ნათლად დამიხატეს ჩემი შეხედულება ქვეყანაზე. ეს კაცები არ იყვნენ არც რუსის პოეტები, არც სწავლულები, მქადაგებელნი; ეს კაცები იყვნენ, და დღესაც ცოცხალნი არიან, მიწის მუშა გლეხ-კაცი სიუტაევი და ბონდარევი, რომლებიც მთელს სიცოცხლეს მიწის მუშაობას ალევენ“.

ამას ამბობს ლეონ ტოლსტოი და ვინ იქნება ისეთი თავხედი და გაუგებარი, რომ აქაო და სიუტაევს და ბონდარევს ჰქონიათ გავლენა ტოლსტოიზე, ამიტომ ყველა ტოლსტოის ნაწერები მისი კი-არა, გლეხთა სიუტაევისა და ბონდარევის გონების ნაწარმოებიოა“².

¹ იხ. ვაჟა-ფშაველა, „pro domo sua“.

² იქვე.

ეტყობა სიუტაევსა და ბონდარევეზე ტოლსტოის სიტყვები ვაჟას მოჰყავს გენიალური რომანისტის ცნობილი ტრაქტატიდან „*Тяж, что же нам делать?*“, მაგრამ საგულისხმო ის არის, რომ დიდი რუსი მწერალი ამ აზრს ხშირად იმეორებდა სხვაგანაც, კერძოდ, ა. ს. პრუგავინთან საუბარში. ამ უკანასკნელს ტოლსტოი ეუბნებოდა: „იცი, თქვენ მე რას გეტყვით? ორი რუსი გლეხ-კაცისაგან, უბრალო, წერა-კითხვის ძლივს მცოდნე გლეხებისაგან, მე უფრო დავალებული ვარ, ვიდრე მთელი მსოფლიოს ყველა სწავლული მწერლისაგანო“¹. იქნებ ეინემე იფიქროს ტოლსტოის ეს სიტყვები წარმოდგენდეს მისი წაშინიერი აღტაცებისა თუ სიხარულის შედეგს, რომელიც სულ მოკლე ხანში დავიწყებას ეძლევა? ან შესაძლოა ვინმემ იგი შიიხიოს მხოლოდ სიტყვის მასალად, მსმენელები რომ განკვირებაში მოიყვანოს? იქნებ მსოფლიო ლიტერატურის უბრაწყინილეს შედეგრთა ავტორს, „ანა კარენინასა“ და „ომისა და მშვიდობის“ ავტორს რაიმე სხვა მოსაზრება ჰქონდა, როცა თავის შესანიშნავ სიტყვებს ამბობდა ორი უბრალო რუსი გლეხის დამსახურებაზე? ან იქნებ გენიალურმა მხატვარმა მათი სახელები იმიტომ მოიხსენია, რომ თავისი გრაფობა არრად მიეჩნია, ვის მიმართაც ტოლსტოი გაბატონებულ კლასს დანნაშავედ თვლიდა? არც ერთი აქ ჩამოთვლილი მიზეზი სწორი არ იქნება, არც ერთ მათგანს გამართლება არა აქვს, ვინაიდან არც ერთი მათგანი ქეშმარიტებას არ გამოხატავს. პირიქით, ტოლსტოი მართლაც ამაყობდა, რომ ორმა რუსმა გლეხმა უფრო მეტი გავლენა მოახდინა მასზე, ვიდრე მთელი მსოფლიოს ყველა სწავლულმა მწერალმა. ერთი მათგანი იყო ქვისმთლელი გლეხი ვასილ კირილეს-ძე სიუტაევი, ხოლო მეორე—მიწის მუშა ტიმოფეი მიხეილის-ძე ბონდარევი. პირველმა გავლენა იქონია ტოლსტოის რელიგიურ შეხედულებათა განვითარებაზე, ხოლო მეორემ სოციალური დოქტრინის საბოლოო გაფორმებაზე. ეს აზრი გამოთქვა ბონდარევის თხზულების ფრანგულ ენაზე მთარგმნელმა ამადეი პაჟესმაც თავის მოკლე წინასიტყვაობაში². და ტოლსტოი დაუფარავად აცხადებდა, რომ ეს იყო სავსებით კანონზონიერი ზოვლენა, რომელსაც მისთვის მხოლოდ დადებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. რაკი ამ გზით, როგორც თვითონვე ფიქრობდა, უფრო უახლოვდებოდა ხალხს, უფრო გამოხატავდა მას. ორივე ხომ რუსი ხალხის შვილი იყო, არა მარტო

¹ Е. И. Владимиров, „Т. М. Бондарев и Л. Н. Толстой“, 1938 г., стр. 56.

² იქვე, გვ. 54.

ხალხის წიაღში აღზრდილი, არამედ, სიკვდილამდე მისგან განწყურელიც. სიუტაევი გარდაიცვალა 1892 წელს, 81 წლის ასაკში, ხოლო ბონდარევი—1898 წელს, 78 წლისა. ორივე ეს ადამიანი არაჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა რუსეთის ისტორიაში და გასაკვირი როდია, თუ გენიალურმა რეპინმა სიუტაევის პორტრეტიც კი დახატა, ხოლო ბონდარევემა თვითონვე აიგო „ქეგლი“, რომლის წარწერა დღესაც ანცვიფრებს ადამიანს. მისი მთავარი ნაწარმოებია „Трудолюбие и тунеядство, или торжество земледельца“, რომელიც ტოლსტოიმ ფრანგულად გამოსცა, რაკი რუსულ ენაზე მისი დაბეჭდვის ნებართვა ვერ მიიღო. ამ ნაშრომში ბონდარევი არაჩვეულებრივი შინაგანი სიმართლით ნიღაბს ხდის მეფის მთავრობას, მემამულეებს, საერთოდ ექსპლოატატორებს, მიმართავს რა მათ შემდეგი მამხილებელი სიტყვებით:

„ Умилосердись над нами, богатый класс! Сколько тысяч лет, как на необузданном копе, едешь ты на хребте нашем, всю кожу до костей ты стер.

Ведь это под видом только хлеб, который ты ешь, а на самом деле тело паще. Под видом только вино, которое ты пьешь, а на самом деле кровь да слезы наши...

Нигде не встретишь, чтобы хлебный труд одобрился, а донельзя унижастся, а трудящийся в нем признается хуже всякой собаки.

Это не догадка моя, а самая очевидность, т. е. крепостное рабство, да пагло отнятая у людей земля...

Представь, сообрази и подумай: ведь ты хлеб, облитый слезами и кровью бедных людей (а еще больше сердцу — представь маленьких их детей), не в карман и не в другое какое-либо место кладешь, а в самую внутренность свою¹.

„ Помни, правительство, — მიმართავდა ბონდარევი მეფის მთავრობას, —...я хотя и не пророк, а мое сказание мимо не пройдет. Ты хочешь это мое послание к тебе уничтожить, — нет! Оно тебя скорей уничтожит, из книги живых изгладит и в книгу смертных запишет. Не поможет тебе твоя знатность, не спасут тебя твоё красноречие и хитрость, не защитит тебя и золото, которое на тебе навешено“².

¹ Е. И. Владимиров, „ Т. М. Бондарев и Л. Н. Толстой“, 1938 г., стр. 72—73.

² იქვე, გვ. 74.

აი, რა წიგნი მოიწონა ტოლსტოიმ და გამოსცა იგი, როგორც დიდი სიმართლის მქადაგებელი, ხოლო მის ავტორთან მიწერ-მოწერა ბოლომდე არ შეუწყვეტია, განიცადა რა ღრმა გულისტკივილი, როცა შეიტყო ბონდარევის გარდაცვალება.

ამ ორი უბრალო, უსწავლელი გლეხის გავლენას აღნიშნავდა ტოლსტოი თავის შემოქმედებასა და აზროვნებაზე.

ლიტერატურული გავლენების საილუსტრაციოდ ვაქვას მოჰყავს მეორე მაგალითიც — გენიალური პუშკინი, რომელიც არა მარტო დიდად აფასებდა ფოლკლორს, არაშედ, თავისი შემოქმედების თემატიკურ მასალასაც კი მდიდარი რუსული ხალხური პოეზიიდან ჰკრეფდა. „თვითონ პუშკინი ეუბნებოდა ერთს გამოჩენილს საერო (ვაქა აქ ხალხურ შემოქმედებას გულისხმობს — გ. ჯ.) ნაწარმოებთა მკრებელს, როცა იგი მოვიდა მასთან: იცით, მე თქვენს ლექსებს ვიპარავო. ჩვენებმა რომ ეს გაიგონონ, დაიძახებენ: „ბიჭოს! პუშკინი ქურდი ყოფილა. ხალხისათვის უპარნია ლექსებიო!“ დიად, პუშკინის შემოქმედებაზე საერო ნაწარმოებთა, ვინც-კი იცნობს რუსეთის საერო ლიტერატურას, დამეთანხმება, რომ დიდი ზემოქმედებ. ჰქონდა. იმან შეისისხლხორცა ერის სულიერი საღარო და ამაშია კიდევ მისი დიდებულება, ამას ნაკლად-კი არა, უდიდეს ღირსებად უთვლიან კვეთმყოფელნი“¹. ეს ღირსება დაინახა პუშკინის შემოქმედებაში უპირველეს ყოვლისა ბელინსკიმ. რონელმაც არაერთი აღფრთოვანებული სტრიქონი მიუძღვნა გენიალურ პოეტს, მისი შემოქმედების კავშირს ფოლკლორთან. პუშკინის პირველი დიდი ნაწარმოებიც ხომ ხალხური პოეზიის მდიდარ მასალაზეა აგებული. სხიდელობაში გვაქვს „რუსლან და ლუდმილა“, რომელმაც ერთბაშად მოუპოვა პუშკინს დიდი პოეტის სახელი. შორს წაგვიყვანდა ჩამოთვლა დიდი პოეტის ყველა იმ თხზულებისა, რომლებიც დაკავშირებული არიან ხალხურ შემოქმედებასთან ან მთლიანად მისგან გამომდინარეობენ. თავი რომ დაეანებოთ პუშკინის შესანიშნავ თქიულება-ზღაპრებს, რომლებშიაც მდიდარი რუსული ფოლკლორია გამოყენებული (როგორც თვით პოეტი აღნიშნავდა, ბევრი მათგანი არინა როდიონოვნას მიერაა მოთხრობილი), აღმოსავლურ თემებზე დაწერილი თითქმის ყველა პოემა, მაგალითად „დახჩისარაის შადოევიანა“, სულ აგებულია ისეთ სიუჟეტებზე, რომლებიც ხალხურ თქმულება-გადმოცემებში უკვე არსებობდა. ასეთ სურათს იძლევა დიდი მწერლების დამოკიდებულება ხალხურ შემოქმედებასთან, ფოლკლორთან, და გასაკვირი როდია, თუ „pro

¹ იხ. ვაქა-ფ შაველა, „pro domo sua“.

domo sua“-ში ვაჟა თავის თავზე ამბობს: „თქვენს უმორჩილეს მონაზე—ვაჟა-ფშაველაზედაც, უნდა მოგახსენოთ, დიდი ზედმოქმედება აქვს ხალხურ თქიშლებათა. უმეტესი ჩემი პოემები ხალხში გაგონილ ოო-სამ სიტყვაზეა აშენებული“¹. ეს მართლაც ასეა, სრული სიძარტლუა, ვეტყვით ჩვენ ვაჟას, და ბუნებრივად მოგვიხდება ამ საკითხის არსებაში გარკვევა, მით უფრო, რომ „pro domo sua“-ში ამ თემაზე ბეტი არაფერი არ არის ნათქვამი, სამაგიეროდ დაწერილებითაა მოთხრობილი სხვა წერილებში, კერძოდ ვართაგავასადმი პასუხში. ეს წერილი მრავალმხრივ არის საყურადღებო, პირველყოვლისა, როგორც შწეოლის, შემოქმედის რეაგირება კონკრეტულ ლიტერატურულ კრიტიკაზე, მეორეს მხრივ იმითაც, რომ სწოროდ აქ, ამ პასუხში მთელი თავისი რეალისტური ესთეტიკური კონცეფციითა და გონებამახვილური კრიტიკული ალლოთი წარსდგა მკითხველის წინაშე ბუნების ეს საკვირველი მხატვარი.

ვიმეორებთ, წერილი „კრიტიკა ბ. ივ. ვართაგავასი“, რომელიც 1914 წლის გაზეთ „სახალხო ფურცელში“ დაიბეჭდა, წარმოადგენს პასუხს იპოლიტე ვართაგავას მიერ 1913—1914 წლებში გამოქვეყნებული კრიტიკული გამოკვლევისა „სიმღერა მთის შვილის ვაჟა-ფშაველასი“. დიდი მწერლის პასუხი, როგორც თვითონვე აღნიშნავს, არ უნდა იყოს „კრიტიკის კრიტიკა“, „ანტიკრიტიკა“, ვართაგავას მიერ წაწოყენებულ დებულებათა სისტემატიკური განხილვა, მაგრამ მასში მკითხველი მაინც პოულობს „ანტიკრიტიკის“ ძირითად მოთხოვნებს, თუმცა არსებითი საკითხები ორგანულად ექსპოზება თვით ვაჟას შემოქმედების ფოლკლორთან ურთიერთობის გარკვევას. წმინდა თეორიული თვალსაზრისით, შეიძლებოდა ბევრი რამ არ მოგვეთხოვა ამ წერილისათვის, რაკი ავტორი შედარებით სპეციფიკურ საკითხებს აყენებს, ისიც საკუთარ შემოქმედებასთან დაკავშირებით, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ვართაგავასადმი პასუხში აღძრულია ხელოვნების თეორიის მთელი რიგი უნიშვნელოვანესი პრობლემები და ჩვენც ვალდებული ვართ ცოტა უფრო დაწვრილებით მივაქციოთ მკითხველის ყურადღება ამ საგანს.

პირველი საკითხი, რომელსაც ვაჟა ეხება, წარმოადგენს იმის გარკვევის ცდას, თუ რა არის ხალხური და რაა ინდივიდუალური (ე. ი. საკუთარი) მის შემოქმედებაში. როცა ხალხურზეა ლაპარაკი, იგულისხმება, რომ მისი გამოყენება არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს მექანიკურ განმეორებას ან უბრალო ასლგადაღებას, რაც ყოველ ადამიანს შეუძლია, თუ მოისურვებს. ფოლკლორი ისე მდიდა-

¹ იხ. გ. ჯ. ა. ფ. შაკელა, „pro domo sua“.

რი და თავისებურია, რომ მას აღარ ესაქიროება პერსონიფიცი-
რებული ახალი ავტორის მიმატება თავისივე თავის განმეორები-
სათვის. უნდა დარჩეს იმად, რაც იყო, არის და იქნება, წინააღ-
მდეგ შემთხვევაში დაჰქარგავს თავის თავსაც და სახესაც. მაშინ რა
უუყოთ ფოლკლორის, როგორც ხალხის შემოქმედების გამოყენებას,
წერლების მიერ? ავკრძალოთ მასთან შემოქმედებითი მისვლა,
აღარ მივცეთ პოეტებს უფლება გამოიყენონ ფოლკლორის ვრცელი
ქვეყანა თავიანთი შთაგონებისათვის? ეს უაზრობა იქნებოდა, ყოვე-
ლად გაუჩართლებელი ნაბიჯის გადადგმა. საქმე ის კი არ არის,
მწერალი გამოიყენებს თუ არა ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს,
არამედ, როგორ მიუდგება მათ, როგორ გამოიყენებს, შეჰქმნის
თუ არა სრულიად ახალ ნაწარმოებს სრულიად ახალი ფორმითა
და ახალი შინაარსით. და ვაჟა მართალია, როცა მიუთითებს,
რომ „... ხალხის თქმულება, რაც უნდა იგი მდიდარი შინაარსისა
იყოს, აზრიანი და ხელოვნური, თუ პოეტმა არ გადაადნო, არ გა-
დაადულა, მასალიდან ახალი რამ არ შექმნა და დაწერა ისე, რო-
გორც ხალხი ამბობს, არაფერი გამოვა, ე-ის გულში ამისთანა ნა-
წარმოები ბინას ვერ იპოვნის, იქ ვერ დაისადგურებს და ვერც
ხელოვნურ ნაწარმოებად ჩაითვლება“¹. სწორია აქ შეედავოთ ვაჟას,
წამოუყენოთ საწინააღმდეგო შეხედულება თეორიული თუ წმინდა
პრაქტიკული ხასიათისა, სწორია იმიტომაც, რომ ამ სიტყვებს ლაპა-
რაკობს ადამიანი, რომელსაც თავისი აზრი მხატვრული ოსტატო-
ბის ვრცელ ქვეყანაში ყოველდღიური დაკვირვებიდან გამოუყვანია,
ფოლკლორულ მასალებზე ხანგრძლივი შემოქმედებითი მუშაობით
შეუდგენია.

ანტიკომ დაწვრილებით არ გამოვუდგებით იმის გარკვევას, თუ
რა არის საკუთრივ ორიგინალური და რა განეკუთვნება ხალხურ
შემოქმედებას თვით ვაჟას პოეზიაში. ეს საკითხი არ წარმოადგენს
ჩვენი კვლევა-ძიების სპეციალურ საგანს. დავკმაყოფილდებით მხო-
ლოდ იმის აღნიშვნით, რასაც თვით ვაჟა ამბობს თავის პოემებზე
„სტუმარ-მასპინძელი“, „გველის მკამელი“, „ალუდა ქეთელაური“,
„ბახტარონი“, „ვოგოთურ და აფშინა“, მით უფრო, რომ ეს სა-
კითხები აღძრულია არა მარტო ვართავაგავსადმი პასუხში, არამედ
წერილშიც „ფიქრები ჯეფხის-ტყაოსნის“ შესახებ“.

დავიწყოთ „ბახტარიონით“, რომლის სიუჟეტი ვაჟას ხალხური
თქმულებიდან აულია, თუმცა იქვე შენიშნავს, რომ ამ თემაზე „ხალ-
ხური თქმულება დაწვრილებით მასალას არაფერს“ იძლევა, კერ-

¹ იხ. ვაჟა-ფშაველას „კრიტიკა ბ. იმ. ვართავაგავსის“.

ძოდ, თუ როგორ იქნა აღებული ბახტრიონის ციხე, მის ამღებ შებრძოლ გმირთა სახელებიც კი დაკარგული ჩანს, გარდა ერთი-სა — ეს არის თუში ზეზვა. ზეპირგადმოცემას შემოუნახავს კიდევ ცნობა იმის შესახებ, რომ ბახტრიონის ციხის აღების საქმეში დიდი დამსახურების გამო ფშაველებისათვის უჩუქნიათ პანკისი და ალვანი. ვაჟას მოჰყავს ოთხი ფრაგმენტი ბახტრიონის თემაზე ხალხური შემოქმედებიდან, შემდეგ კი აცხადებს. რომ ეს ლექსები მან უკვე იცოდა, როცა ხელში ჩაუვარდა იოანე ბატონიშვილის „კალმასობა“, სადაც ბერი იოანე ხელაშვილი ბახტრიონის შესახებ ესაუბრება ორ ფშაველ გლეხს და აუწერს თათრების წინააღმდეგ ფშაველთა მამაცობას ბრძოლაში. სულ ეს არის მთელი მასალა, რომელიც ვაჟას ხელთა ჰქონია „ბახტრიონზე“ მუშაობის დროს. პოეტი იქვე შენიშნავს, რომ ზეზვას გარდა. პოემის ყველა გმირი — ლუხუმი, ხომარეული, სუმელჯი. კვირია. სანათა, — მისი შექმნილია, და არც ერთ მათგანს, ხალხურ შემოქმედებაში აქა-იქ მოხსენიებულთ, როგორც სულ სხვა დროის მცხოვრებთა და სხვა ბრძოლების მონაწილეთ, ბახტრიონის ციხის აღებაში ნამდვილად არაფითარი როლი არ უთამაშნიათ. მოჰყავს რა ერთი ადგილი ხალხური ლექსიდან, რომელშიაც მოხსენიებული არიან სანათა და სუმელჯი, ვაჟა ამბობს, რომ ორივე ეს გმირი მან „ბახტრიონში“ გამოიყვანა — „სანათა როგორც ენით, სიტყვით გამამხნევებელი დიაცი და სუმელჯი-კი როგორც თავის ქვეყნისთვის მებრძოლი ვაჟაკი“. რაც შეეხება დანარჩენ გმირებს. ვაჟა პირდაპირ აცხადებს, რომ „კვირია და ლელა არიან საკუთარი ფანტაზიის ნაყოფნი, იმათი ხსენება არც ხალხურ ლექსში და არც ზეპირ-გადმოცემაში არსად არ მოიპოვება: დედაკაცს რომ რაიმე როლი ეთამაშნოს ბახტრიონის აღებაში, ამაზე არც ლექსები, არც ზეპირ-გადმოცემა არაფითარ ცნობას არ იძლევა“¹.

კიდევ უფრო უმნიშვნელო მასალაზეა დაწერილი პოემა „გოგოთურ და აფშინა“, რომელშიაც ვაჟას თავისივე თავი უგულისხმნია გოგოთურის სახით, თუმცა გოგოთური ნამდვილად არსებულა (უცხოვრია მეცხრამეტე საუკუნეში, სოფელ ყოფჩის მკვიდრი ყოფილა, როგორც ეს თვით პოემაშია გამოყვანილი). მაგრამ თუ როგორ მიუდგა დიდი მწერალი უკვე არსებულ მასალას, როგორ გადააკეთა, გადაამუშავა და დიდ მხატვრულ სიმაღლეზე აიყვანა იგი, მოწმობს ვაჟას მიერ მოცემული პოემის მაგისტრალური ხაზის დახასიათება. ამჟამად ჩვენთვის მნიშვნელობა არა აქვს ამას, რომ ყოფიელი გოგოთური ლონიერი, წყნარი, სათნო

¹ ვაჟა-ფშაველა, „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, 1911 წ.

და მშრომელი კაცო ყოფილა. მის მიერ მოტანილი „ბრტყელი სიპი ქვა ღლესაც გდია კოპალის სამლოცველოსთან და ორ კაცს გაუქირდება ასაწევადო“, — შენიშნავს ვაჟა (იგი ვართაგავასადმი პასუხში იმასაც ამბობს, რომ ახალგაზრდობის დროს თვითონაც ბევრჯერ ეჯაჯგურებოდა თურმე ამ ქვას, მაგრამ ვერ სძრავდა). უფრო მნიშვნელოვანია ის გარემოება. რომელიც პოემას საფუძვლად დაედო და კვანძის როლი შეუსრულა. მხედველობაში გვაქვს თვით ვაჟას შემდეგი სიტყვები: გოგოთურს „ერთხელ ქურდ-ბაცაცაობისთვის შეაპკრო ორი ხევსური, მოეყვანა სახლში შეკონილები. ცოლისთვის ეთქვა: სალაფავი გააკეთე, ამ ძაღლებს უნდა ვაქამოვო. სალაფავი ცარიელ წყალში ნაღულარი ქატოა. მართლაც ძაღლის საკმელ გეჯაში ჩაესხა ქურდ-ხევსურებისათვის და დაედგა წინ: „ეს ქამეთ, ქურდი“ და სხვის სარჩოს მტაცებელი ამის ღირსიაო!“ ხევსურები თურმე შეაბეწვნენ ოღონდაც. გოგოთურის ქირიმე, ძაღლის სალაფავს ნუ გვაქმევ და ჩვენს სიცოცხლეში აღარ ვიქურდებთო. გოგოთურმა შეიწყნარა მათი თხოვნა, ჩამოართვა ფიცი და გაანთავისუფლა. ეს ხევსურები ორი ერთკაცად აფშინად გარდაქმნენ და ამგვარად პოემა დაიწერა...“¹. სწორედ ორის ეს ერთად გარდაქმნა შემოქმედება, როგორც ამას თვით ვაჟა გულისხმობს, როცა ახასიათებს არა მარტო საკუთარ, არამედ სხვა დიდი მწერლების შემოქმედებასაც. სწორედ ორის ამ ერთად გარდაქმნას ან პირიქით—ერთის ორად გადაქცევას გულისხმობს შემოქმედება, თუ მას ნამდვილად სურს ჩასწვდეს სინამდვილის ძალთა ლოგიკას მხატვრული განსზეულების მისაცემად. ყოველი ქეშმარიტი მხატვარი, როცა რეალობას წარმოსახავს, ცდილობს მასში არსებითი და მთავარი გამოჰყოს. თუნდაც იგი ჯერ შეუმჩინეველი იყოს, განიაზროს მის ყველა მიმართულებაში, წარმოიდგინოს სრული სახით, თუნდაც დაუმთავრებელი, შემდეგ კი გამოჰკვეთოს ხელოვნების ცოცხალი ენით.

ასევე იქცევა ვაჟა იმ მასალის მიმართ, რომელიც მან გამოიყენა პოემებში „სტუმარ-მასპინძელი“, „გველის მკამელი“ და „ალუდა ქეთელაური“. პირველის მიმართ დიდმა მწერალმა თვითონვე აღიარა, რომ ზეპირგადმოცემამ მას მხოლოდ ერთი ად. მიანის — ხევსურ ზვიადაურის სახელი და კიდევ ერთი ეპიზოდი მისცა, კერძოდ ის. რომელიც პოემაშია აღწერილი: როცა ზვიადაურს „ქისტები თავიანთ მკვიდრის, დარლას, საფლავზე ჰკლავენ, ხ. ნჯარს ურკობენ ნელ-ნელა ყელში და ცდილობენ როგორმე შეაწინონ,

¹ ვაჟა-ფშაველა, „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, 1911 წ.

მოდრიკონ, რომ მსხვერპლი მსხვერპლად გამოდგეს, მაგრამ ზვიადური ქვედება და გაიძახის: „ძალ იყოს თქვენის მკედრისადა!“¹. პოემის დანარჩენ ნაწილს რაც შეეხება, ყველაფერი ვაქვს ეკუთვნის, როგორც თვითონვე შენიშნავს, მისი „საკუთარი ფანტაზიის ნაჩმახი გახლავთ“.

ახლა ვნახოთ, თუ როგორ გადააკეთა ვაქვამ მინდიას ჩვეულებრივი თქმულება პოემაში „გველის მკამელი“ და რა დიდ მხატვრულ განზოგადებამდე აიყვანა. მან ერთი შეხედვით ეს უბრალო სიუჟეტური მასალა. რა მისცა ვაქვას ხალხურმა თქმულებამ? ბევრი არაფერი, გარდა მწირი თქმულებისა, რომელსაც თვით ვაქვა შემდეგნაირად გადმოგვცემს: „მინდია ქაჯეთს იყო ტყვედ; დამტყვევებელთ მოუხარშეს გველი და აქამეს, რომ მოეწამლათ (ამ გარემოებას ვაქვა განსხვავებით წარმოვეიდგენს ვართ. გავასაღმი პასუხში, კერძოდ, აღნიშნავს, რომ მინდიამ თვითონ ქამა გველის ხორცი თავის მოკელის მიზნით, ის ღორცი, რომლითაც ქაჯები იკვიბებოდნენ — გ. ჯ.), მაგრამ საწამლაემა, ქაჯების მიერ შემზადებულმა, ზინანის მაგივრად მინდიას არგო: ხევსური შეიქნა ბრძენი, იმას ესმოდა ყველა მცენარეთა — ყვავილების ენა, ამის წყალობით იმან შეისწავლა ექიმობა და პირველი ჯანაოზი დადგა: ყველა მცენარე შესძახოდა: ზე ამა და ამ სნეულების წამალი ვარ, ამგვარად სახმარიო და ისიც ამ ყვავილებს აგროვებდა და ყოველგვარ სნეულს არჩენდა“².

სულ ეს არის, რაც ვაქვამ ხალხურ შემოქმედებაში ჰპოვა მინდიას ტრაგედიაზე. და სულ ეს არის, რისი გამოყენებაც მას შეეძლო „გველის მკამელისათვის“. მაგრამ განა მარტო ამ მასალას ემყარება ვაქვას გენიალური პოემა? განა მინდიას ტრაგედია ვაქვას მხატვრულ შედეგში უდიდეს სიმალემდე არ არის აყვანილი, როგორც ამას შექსპირი ახერხებდა ხოლმე ერთი წებედვით უბრალო მასალების გამოყენებით, რასაც ქვევით ჩვენ უფრო ნათლად დავინახავთ? და ვაქვა სავსებით მართალია, როცა ანბობს, რომ „მინდიას დაცოლშვილება, ცოლთან ბაასი, ხორცის უქმელობა, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, მხედარმთავრული ნიჭ-გველისმკამეოისა, ჩიტების ენის ცოდნა, — ხალხურ თქმულებას არ ეკუთვნის. ანბავი მინდიას სულის არავითარ დრამატიულს განცდას არ წარმოვეიდგენს“. ეს დრამატიული განცდა მხოლოდ ვაქვას პოეტური გეზიის შედეგია, მისი მხატვრული ოსტატობის ნაყოფი.

¹ ვაქვა-ფშაველა, „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, 1911 წ.

² იქვე.

ან რა შეიძლება კიდევ ითქვას ვაჟას შემოქმედებაზე ამ თვალსაზრისით, თუნდაც „ალუდა ქეთელაურის“ მიმართ? ამ კითხვაზე ვაჟა პასუხს იძლევა ვართაგავასადმი პასუხში, კერძოდ მიუთითებს, რომ ეს პოემა აგებულია თითქმის სრულიად უმნიშვნელო ამბავზე, უბრალო შემთხვევაზე. თუ რას წარმოადგენს ეს შემთხვევა, თვით ვაჟას მივცეთ სიტყვა, მით უფრო, რომ იგი ძალიან მოკლედ გვაძლევს მის დახასიათებას. აი, ეს შემთხვევა: „ალუდა ქეთელაურს ქისტებმა ცხენი მოჰპარეს, ქურდებს მღვერად გამოუდგება, ერთს მათგანს თოფით მოჰკლავს—ხოლო მოკლულის ამხანაგი ვაჟაკურად დაუხვდება. თუმცა ესეც მსხვერპლი ხდება ალუდასი. მაგრამ მოჰხიბლავს მას თავისი ვაჟაკობით და როცა ჩამოვარდება საუბარი მუცალის მოკვლაზე, ხანდახან შესანდობარს დაჰლევს ალუდა ქისტისას,—ლუდს ან არაყს. მარჯვენის მოკრამოუქრელობაზე ზეპირგადმოცემა არაფერს გვეუბნება. ხალხური თქმულებისა მთელი თავი და ბოლო ეს არის“¹. ახლა მკითხველმა თვითონვე განსაჯოს რა ეკუთვნის ვაჟას და რა ხალხურ შემოქმედებას, საიდანაც პოეტმა მასალა აიღო თავისი პოემისათვის. ხომ დაგვეთანხმებით, რომ ალუდას მართლაც უბრალო შემთხვევა ლიტერატურულ ნაწარმოებში დიდ ტრაგიკულ სიმაღლემდე აყვანილი, მისულია პიროვნებისა და საზოგადოების უმძიმეს კონფლიქტამდე, რაც ალუდას უბედურებით—თემიდან მისი მოკვებით მთავრდება. ეს უკანასკნელი სრულიად არა ჩანს ხალხურ შემოქმედებაში, მაშინ, როცა ვაჟას გენიალურ პოეზიაში იგი ტრაგედიის უმაღლეს მწვერვალს წარმოადგენს.

ასეთ მეტამორფოზას განიცდიდნენ ხოლმე ვაჟას ხელში ხალხური სიუჟეტები, რომელთაც დიდი პოეტი თავის შემოქმედებაში იყენებდა, მაგრამ იყენებდა სრულიად ორიგინალურად, ახლებურად, გარდაქმნიდა რა მის შინაგან არსობას. ეს გვაძლევს უფლებას განვაცხადოთ, რომ ვაჟაც იმ თვალთ ხედავს ლიტერატურულ ნოვლებს, როგორითაც გენიოსი მწერლები, რომლებიც დარწმუნებულნი არიან მარტოოდენ თემა კი არა წყვეტს ნაწარმოების წარმატებას, არამედ, მისი იდეურ-მხატვრული ოსტატობის სიმაღლე, ის, რასაც ხელოვნება იწოდება და რითაც შემოქმედება განსხვავდება ნედლი მასალისაგან. ამიტომ არ ეშინია ვაჟას ხელი მოჰკიდოს რომელიმე ცნობილ თუ გავრცელებულ სიუჟეტს. გადაამუშაოს იგი, გაატაროს თავისი მძლავრი პოეტური ფანტაზიის მანგანაში და შექმნას ნაწარმოები, რომელიც ნამდვილად დაიკა-

¹ ვაჟა-ფშაველა, „კრიტიკა ბ. ივ. ვართაგავასი“.

ვებს ღირსეულ ადგილს ლიტერატურის სხვა თვალსაჩინო ნაწარმოებთა შორის. იმ ნაწარმოებსო, — შენიშნავს ვაჟა, — რომელიც ხალხური შემოქმედებიდან პირდაპირ გამიღექსია, ჩემთვის სახეელი არ მოუპოვებია, როგორც მაგალითად „ნახევარ-წიწილას“, მაშინ როცა თავისებურად დამუშავებულ ნაწარმოებს გარკვეული კვალი დაუჩნევია მკითხველის გულ-გონებაშიო. აქედან გამომდინარეობს ვაჟას ერთ-ერთი ძირითადი ესთეტიკური დებულება, რომელიც შექმდევნაირად არის ჩამოყალიბებული: „პოეტმა თუ ყოველივე ამბავი თავისებურად არ შეიმუშავა, თავის გრძნობა-გონების საკუთრებად არ გადააქცია, ამოდ დაშვრება, მის ნაწარმოებს არავინ ქკვათა-მყოფელი ხელოვნურს არ უწოდებს. ეს ქეშმარიტება დღესავით, მზესავით აშქარააო“¹, — წერს ვაჟა, — და ამ ქეშმარიტების საილუსტრაციოდ მოჰყავს მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიიდან ისევე გოეთეს „ფაუსტის“ მაგალითით არის საინტერესო ეს მაგალითი? არა მარტო იმით, რომ „ფაუსტს“, როგორც ვაჟა შენიშნავს, ათასი ავტორი ჰყავდა (თუმცა ეს ციფრი მეექვსეა სწორი იყოს — გ. ჯ.), არამედ პირველყოვლისა იმით, რომ მრავალრიცხოვან ავტორთა შორის მხოლოდ ერთმა, გოეთემ დაიკავა ყველაზე საპატიო ადგილი. მხოლოდ ერთმა გოეთემ გაუსწრო ყველას და მხოლოდ მისი „ფაუსტი“ შეიქნა ქეშმარიტად საკაცობრიო, დიადი, უკვდავი ნაწარმოები. მერედა როგორ მოხდა ეს, ფაუსტის ლეგენდამ შეუწყო ხელი გოეთეს, თუ პირიქით, გოეთეს ნაწარმოებმა უკვდავყო თვით ფაუსტის ლეგენდა? აქ არჩევანი ძნელი გამოსაცნობი არ არის, თუმცა ლიტერატურაში იყო ისეთი შეხედულებაც, რომლის მიხედვით თეჰას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ეძლეოდა. შემოქმედის ოსტატობის გაუთვალისწინებლად. ეს დიდი შეცდომა იყო და ვაჟა სავსებით მართალია, როცა ამტკიცებს, რომ თავი და თავი ავტორია და არა ლეგენდა, რომ გოეთეს გარეშე კაცობრიობას „ფაუსტი“ არ ექნებოდა, რომ ფაუსტის ლეგენდის არარსებობის შემთხვევაშიც იმ აზრს, რომელსაც გოეთე თავის ნაწარმოებში აქსოვს, მაინც გამოხატავდა რომელიმე სხვა სახელწოდებით. მაშ რა მოხდა? რა გზით შეიქმნა ეს დიდი ნაწარმოები? მოხდა ის, რომ ფაუსტის „...ლეგენდა ჩაუვარდა ხელში დიადის ტვინისა და გრძნობის პატრონს, იმან შეასხა მას ახალი ხორცი და შთაჰბერა

¹ ვაჟა-ფშაველა, „ფიქრები ივეფხის-ტყაოსნის“ შესახებ. ხაზი ყველგან ვაჟასია — გ. ჯ.

სული ცხოველი“. ამ გზით შეიქმნა პოეტური კულტურის ეს უბრ-
წყინვალესი შედეგრი და არა იმიტ, რომ შუასაუკუნეებმა მო-
გვცეს ლეგენდა. რომელსაც ზვერი პოეტი გამოედევნა. ამ პოეტთა
ზორის ვაჟას არ დაუსახელებია ისეთი გენიალური მწერლები,
როგორც იცნენ ჰაინე და ლესინგი. პირველმა თვითონვე გაუ-
მქლავნა გოეთეს ვეიმარში ნახვის დროს, რომ ფაუსტზე მუშაობდა
(რითაც ახალგაზრდა ჰაინემ მოხუც გოეთეს გულისწყრომა გამო-
იწვია), ხოლო მეორემ ორ ვარიანტად დაამუშავა ფაუსტის თემა
(1755—1775 წლებში), უცდიდა სხვებს გამოქვეყნებინათ თავიან-
თი თხზულებანი, ამ ლოდინში ლესინგის „ფაუსტი“ დაიკარგა და
ჩვენამდე დღეს მოღწეულია მხოლოდ პროლოგისა და პირველი
მოქმედების გეგმა, აგრეთვე მეორე მოქმედების მესამე გამოსვლა¹.

ხალხური თქმულებებისა და ლეგენდების გამოყენების ანალო-
გიურ მაგალითებს საერთოდ უხვად იძლევა მსოფლიო ლიტერა-
ტურის ისტორიაც და ვაჟა სავსებით მართალია, როცა წერს,
რომ „...ყოველი დიდებული საკაცობრიო ნაწარმოები შექსპირისა,
გოეტესი ხალხურ თქმულებებზეა აშენებული... როგორც ამას
ჩვეულებრივ რჩეულნი ამა ქვეყნისანი, დიდი ნიჭის პატრონი მწერ-
ლები. ავტორები „ფაუსტს“, გოეტეს გარდა ასობითა ჰყვანდა,
მაგრამ გოეტეს მეტმა ნამდვილი „ფაუსტის“ დაწერა ვერაინ
შესძლო, რადგან საკუთარ სულიერმა ქურამ სხვა მწერალთა ვერ
შესძლო გადადუღება ხალხისაგან მოცემულის მასალისა და მის
საკუთრებად გარდაქმნა.

ასევე დაემართა შექსპირის „ჰამლეტს“, „მეფე ლირს“, „რომეო
და ჯულიეტას“ და სხვ.

ასევე ითქმის დიდებულს შოთაზე და მის „ვეფხისტყაოსან-
ზე“...²

ეს საკითხი ვაჟამ სპეციალურად განიხილა წერილში „ფიქრე-
ბი „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, რომელიც მან ჟურნალ „განა-
თლები“ 1911 წლის მერვე ნომერში გამოაქვეყნა. სავსებით სამარ-
თლიანად გაილაშქრა რა მარის ყალბი თეორიის წინააღმდეგ,
რომ თითქოს რუსთაველის უკვდავი პოემის მსგავსი თხზულება
მოიპოვებოდეს ბრიტანეთის მუზეუმში, რომ თითქოს „ვეფხის
ტყაოსნის“ სიუჟეტი უცხო იყოს და იმდროინდელი საქართველოს
ცხოვრებას სრულიად არ გამოხატავდეს,— ვაჟამ განავითარა მო-

¹ Г. Э. Лессинг. Избранные произведения, 1953 г., стр. 371-382.
„Материалы к „Фаусту“:

² იხ. ვაჟა-ფშაველა, „კრიტიკა ბ. ი. ვართაგავასი“.

საზრება, რომელიც ძირითადად არ შეეძლო მეცნიერებას, კერძოდ რუსთველოლოგიას არ გაეზიარებია. უთუოდ გონებამახვილურ შენიშვნად მიგვაჩნია მოსაზრება, რომელიც ვაჟამ შემდეგნაირად გამოხატა: „...ერი რომ ეგრე ადვილად აღმერთებდეს უბრალო მთარგმნელებს, როგორც შოთა ჰყავს გაღმერთებული ქართველ ერს, სათვალავი არ ექნებოდა, იმდენი გენიოსები და რუსთაველები ეყოლებოდა კაცობრიობას, მაგრამ ეგრე ადვილი არ გახლავთ ერის სიყვარულის მოხვეჭა, მერე როგორი სიყვარულისა? — დიდად დიდი სიყვარულისა... ამ დიდი სიყვარულის მოხვეჭა კი მხოლოდ დიადს ადამიანს, გენიოსს შეუძლიან, რომელიც ღვიძლი შვილია თავის ერისა, მისი სულის, სისხლის და ხასიათის წარმომადგენელია, რომელშიაც მთელ ერს, მის კულტურულ ავლა-დიდებას, როგორც ფოქუსში, მოუყრია თავი; იგი იმავე დროს სარკვეა თავის ერისა, არა ჩვეულებრივი, არამედ ცოცხალი“¹. რუსთაველის ამ შესანიშნავი, ღრმა დახასიათების შემდეგ ვაჟა მთელი თავისი ძალით ილაშქრებს იმ თეორიის წინააღმდეგ, თითქოს „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი სპარსულიდან იყოს ნასესხები და არ წარმოადგენდეს ქართული სინამდვილის საკუთრებას. თუ ასე მოხდა, მაშინ ეგზომ მშვენიერი სიუჟეტი რატომ თვით რომელიმე სპარსელმა პოეტმაც არ გამოიყენაო, — შენიშნავეს ვაჟა, და იგი სავისებით მართალია, როცა ამბობს: „თუ „ვეფხისტყაოსნის“ არაკი მართლა სპარსულია, ამისთანა შინაარსიანს არაკს გამლექსავი, დამწერი თვით სპარსეთშიაც ბევრი აღმოუჩნდებოდა, რადგან მგოსნები, პოეტები, როგორც მე-XI საუკუნეში, ისე XII-ში სპარსეთს აუარებელი ჰყავდა. როგორ მოხდა, რომ ქართველმა საქართველოდან იპოვნა ეს ამბავი სპარსეთში, ხოლო სპარსელებმა კი ველარც თავის მშობელ ქვეყანა სპარსეთში? ნუთუ დიდებული ფირდოუსი (XI საუკ.) „შაჰნამეს“ ავტორი, ამგვარ არაკს გაუშვებდა ხელიდან? ან თუ სპარსელ ხალხში იყო ეს თქმულება, როგორ შეიძლება ასეთი შესანიშნავი ზღაპარი ისე ჩაკედა, ისე დაიკარგა, რომ მისი ნატამალი აღარსად დარჩა?“²

ამიტომ ვაჟა იცავს რუსთაველს იმ ადამიანთაგან, რომლებიც მას ორიგინალობაში ედაუებიან. საერთოდ კი როგორ დგას ორიგინალური სიუჟეტის საკითხი?

¹ ვ ა ჯ ა - ფ შ ა ვ ე ლ ა. „ფიქრები „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ“, ჟურნ. „განათლება“, 1911 წ., № VIII.

² იქვე.

უფრო ახლო რომ მივიდეთ დასმულ პრობლემასთან, ზედმეტი არ იქნება მკითხველს მივაწოდოთ ზოგიერთი ცნობა არა მარტო რუსთაველის, არამედ შექსპირის იმ თხზულებათა შესახებაც, რომლებიც ვაჟამ მოიხსენია, მეტიც შეიძლება ითქვას, და შევეხოთ საუკუნეთა განმავლობაში შექსპიროლოგიის მიერ დაგროვილ საინტერესო ფაქტებს.

შექსპირის ყველა ნაწარმოები ძირითადად აღრევე ცნობილ სიუჟეტებზეა აგებული, მაგრამ ეს ოდნავადაც არ ამცირებს დიდი დრამატურგის სახელს, ვინაიდან ყველა მათგანში ჩანს შექსპირი და არა მათი აღრინდელი ავტორი. ამ თვალსაზრისით, ვნახოთ რამდენად მართებულია თვით ვაჟა, როცა საკითხს ბუნებრივად აყენებს არა ცნობილი სიუჟეტის, არამედ მისი მხატვრული დამუშავებისა და ოსტატური გადაწყვეტის ასპექტში. საერთოდ კი, შექსპირის არა მარტო ზოგიერთის, არამედ ყველა ნაწარმოების სიუჟეტი სხვას ეკუთვნის, თუმცა საფუძვლიანად ვერავინ შეედავება ამ გენიალურ ადამიანს მის მიერ დახვეწილი სიუჟეტის ავტორობაში. შექსპირი ისე გარდაქმნიდა, გადაამუშავებდა ხოლმე ცნობილ ამბავს, ლეგენდას, თქმულებას, მეცნიერულ თუ ლიტერატურულ წყაროს, რომ პირვანდელი ავტორი ხშირად იკარგებოდა, ხოლო მის ადგილს შექსპირი იკავებდა. რომ ასეა, შეგვიძლია დავინახოთ მისი კომედიებისა და ტრაგედიების მაგალითზეც, სხვა ეპიკის ნაწარმოებთ თავი რომ დავანებოთ.

ავიღოთ „ორი ვერონელი“, რომლითაც იწყება შექსპირის თხზულებათა ყველა ცნობილი, ქრონოლოგიურ პრინციპზე აგებული გამოცემანი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ 1623 წლის პირველ ინგლისურ გამოცემას „in folio“, რომელიც შექსპირის ერთგულმა მეგობრებმა იუმიანგმა და კონდელმა განახორციელეს და სადაც მკითხველი დიდი დრამატურგის თხზულებათა შესწავლას „ქარიშხლით“ იწყებს. რას წარმოადგენს „ორი ვერონელი“, როგორც დრამატული თხზულება? იგი წარმოადგენს შექსპირის ერთ-ერთ ყველაზე აღრინდელ კომედიას და იმ ნაწარმოებს. რომელშიაც დიდი მწერალი პირველად მიმართავს ძველი საუკუნეების იტალიურ ნოველებს, როგორც მხატვრული შთაგონების წყაროს. არის თუ ანა ეს კომედია სიუჟეტის მხრივ შექსპირის ორიგინალური ნაწარმოები? არა, შექსპირს მისი სიუჟეტი არ „შეუქმნია“, მაგრამ მან იგი ნამდვილად შექმნა იტალიური ნოველების გამოყენებით, კერძოდ მონტემაიორის „დიანას“ ერთ-ერთი სიუჟეტის მიხედვით, რომელშიაც მოთხრობილი ყოფილა ფელიქსისა და ფილისმენის ცხოვრება (შექსპირთან მათ მოგვაგონებენ პრო-

ტი და იულია). ისიც დადასტურებულია, რომ მონტემაიორის „დიანა“, 1542 წელს დაწერილი, 1598 წელს უკვე დაბეჭდილი ყოფილა, მანამდე კი ხელნაწერის სახით (თარგმანი შესრულებული ყოფილა ბართოლომეო ლონგის მიერ), თექვსმეტი წლის მანძილზე ხელიდან ხელში გადადიოდა და ასე ვრცელდებოდა, როგორც მილერი აღნიშნავს¹. მაგრამ შექსპირს ისე აქვს გადაშუშავებული მთელი მასალა, დამატებულია რამდენიმე ახალი ისეთი შტრიხი, რომლებიც საერთოდ არც ერთ წყაროში არ არის, გარდა აჰისა, მთელი პიესა იმდენად ორიგინალურია, რომ მის ავტორს ვერავინ ეტყვის „სხვისგან ხელმძღვანელობდეს“. ასევე ძველი, ისიც ცნობილი ამბავია გამოყენებული შექსპირის „შეცდომების კომედიაშიც“, კერძოდ, ძველგვიპტური „რომანი ორი ძმის შესახებ“, რომლის შინაარსსაც ეტყობა მრავალი ცვლილება განუცდია, შემორჩენილა მისი ახალბერძნული ვარიანტიც, რომელსაც შექსპიროლოგები მიიჩნევენ თვით შექსპირის მიერ გამოყენებულ მასალად².

თითქმის ასეთივე სურათი გვაქვს მსოფლიო ლიტერატურის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ძეგლის—„რომეო და ჯულიეტა“ სიუჟეტის მხრივაც. ეს უმშვენიერესი მხატვრული ქმნილება, რომელმაც არაჩვეულებრივი ძალით უმღერა სიყვარულის მარადუქკნობ გრძნობას და პირველი ადგილი დაიკავა ამ თემაზე დაწერილ ყველა ნაწარმოებთა შორის, სიუჟეტით როდი ეკუთვნის თავის გენიალურ შემოქმედს; შექსპირმა მისი სიუჟეტი აიღო მრავალი ლიტერატურული წყაროდან (ჯერ კიდევ თურმე დანტეს ჰქონია მოხსენიებული მონტეკებისა და კაპულეტების დავა), ხოლო ყველაზე უფრო მეტად ინგლისელი პოეტის ბრუკისაგან, რომელსაც რომეოსა და ჯულიეტას ნამდვილი ამბავი გაუღექსავს მე-16 საუკუნეში და დაუბეჭდავს კიდევ 1562 წელს³. მაგრამ არც ერთი ლიტერატურული წყარო, არც ბრუკი, არც როსვიტი, რომელსაც ღრამა „კალიბანხი“ დაუწერია და რომელიც „რომეო და ჯულიეტას“ მოგვაცონებს, როგორც შექსპიროლოგების ერთი წყება გვეუბნება, არც მარლოს ნაწარმოები, რომელსაც ასევე ადარებენ შექსპირს „რომეოსა და ჯულიეტას“, არავის მიუხინეია იმის საბუთად, რომ ოდნავ მაინც დაემციკრებინათ დიდი ღრამატურგის სახელი, როგორც „სიუჟეტის კონპილატორასა“, თუ მეტი არაა; პირობით, ყველა აღნიშნავს, რომ მხოლოდ შექსპირმა შესძლო ამ ტრაგედიის ისეთ სიმაღლეზე აყვანა, საიდანაც ის

¹ იხ. Шекспир, т. 1, 1902 г., под редакцией С. Венгерова, стр. 1^{*}

² იხ. Шекспир, т. 1, 1902 г., стр. 53.

³ დაწერილებით იხ. იქვე, გვ. 182—183.

მთელმა მსოფლიომ დაინახა და რითაც გენიალურმა დრამატურგმა ნამდვილად უკვდავყო სიყვარულისათვის თავგანწირული ახალგაზრდების რომეოსა და ჯულიეტას სახელები.

რაც შეეხება „პირვეულის მორჯულებას“, „რიჩარდ მესამეს“, „ვენეციელ ვაჟარს“—ყველა ისინი სულ სხვის სიუჟეტებზეა აგებული, შექსპირს მხოლოდ დრამატული გადამუშავება და დახვეწა ეყუთვნის, მაგრამ ხელოვნების მთელი საიდუმლოებაც სწორედ ამაშია, სიუჟეტის ისეთ სიმაღლეზე აყვანაში, რასაც სხვა ვერ ახერხებს. ვერ მისწვდება, და რა გასაკვირია, თუ გენიოსობაც ამით გამოიხატება. ბევრ შემთხვევაში მწერლის გარეშე სიუჟეტს თავისთავად ფასს ვერ დავდებთ; მართალია, ზოგჯერ არსებობს ბრწყინვალე სიუჟეტი, მეტად მნიშვნელოვანი, მეტად დიდი, თვალსაჩინო, მაგრამ მაინც არ არსებობს მისივე შესაფერისი ნაწარმოები. შექსპირთან სულ სხვანაირი სურათი გვაქვს. მის მიერ აღებული სიუჟეტები ბევრ სხვასაც აქვს გამოყენებული, მასზე ადრეც და მასზე გვიანაც, მაგრამ მხოლოდ ერთი—შექსპირის ნაწარმოები დარჩა კაცობრიობას, ხოლო ყველა დანარჩენი მეორეხარისხოვანი ლიტერატურის ლეტაში ჩაიძირა. რაც შეეხება ჩვენს მიერ მოხსენიებულ შექსპირის პიესებს, პირველის სიუჟეტი აღებულია არა მარტო რომელიმე ცნობილი ამბავიდან (რომელთა ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა), არამედ, შექსპირამდე ამ თემაზე პიესაც კი არსებობდა, რომელიც დიდ დრამატურგს გამოუყენებია, მაგრამ ისე ოსტატურად, რომ ჩვეულებრივი და გაერცელებული იტალიური ფარსიდან შეუქმნია უმშვენიერესი კომედია, რომელმაც საუკუნეებს გაუძლო და ექვი არ არის კელავ გაუძლებს¹. შექსპირს არსებითად სამი ამბავი აქვს გამოყენებული და გაერთიანებული ერთ პიესაში, რომელსაც მან „პირვეულის მორჯულება“ უწოდა. ასევე რამდენიმე წყარო არსებობს ტრაგედია „რიჩარდ მესამეს“ ისტორიის გასათვალისწინებლად. შექსპირამდეც არსებულა რიჩარდ მესამეზე დაწერილი ტრაგედიები, მაგრამ ვერცერთი მათგანი ვერ უტოლდება შექსპირს. როგორც თვით შექსპიროლოგები ერთხმად აღნიშნავენ, გენიალურ დრამატურგს თავისი ტრაგედიისათვის გამოუყენებია ჰოლინშედის „ქრონიკები“, 1577 წელს გამოსული². ეს „ქრონიკები“ საფუძვლად დაედო შექსპირის სხვა

¹ დაწვრილებით იხ. Шекспир, т. 1, 1902 г., стр. 266, 272, ზ. ვენგროვას წერილი „პირვეულის მორჯულება“.

² იქვე, გვ. 331, შექსპიროლოგ მოროზოვის წერილი „მეფე რიჩარდ მესამე“.

თხზულებებსაც, რის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი. მართალია, როგორც მორაზოვი შენიშნავს, პოლინშედის ნაწარმოები ისტორიული თვალსაზრისით ბევრს სცოდნავს (ლაპარაკია ისტორიული ფაქტების სწორად მოტანაზე), მაგრამ, სამაგიეროდ, მას მეორე ღირსება ჰქონდა—დაწერილი იყო ცოცხლად, მიმზიდველად, ხშირად დიალოგების ფორმით, რაც ხელს უწყობდა „ქრონიკების“ სასურველ გამოყენებას დრამატული ნაწარმოების სიუჟეტად¹. იგივე უნდა ითქვას „ვენეციელი ვაქრის“ შესახებ. შექსპირს თავისი ტრაგედისათვის უმთავრესად გამოუყენებია მე-14 საუკუნის იტალიელი ნოველიატის ჯიოვანი ფიორენტინოს მოთხრობა, თუმცა ხელთა ჰქონია სხვა წყაროებიც².

შექსპიროლოგები გადმოგვცემენ ისეთ საგულისხმო ფაქტსაც, როგორცაა „მეფე ჯონის“ ისტორია. ეს ნაწარმოები გენიალურ დრამატურგს დაუწერია 1591 წელს ინგლისში გამოსული პიესის მიხედვით, რომლის ანონიმი ავტორი დღესაც უცნობია. ერთხანს გაბატონებული ყოფილა მოსაზრებაც, რომ ეს პიესა მიეწინათ შექსპირის კაბუკობისდროინდელ ნაწარმოებად, იმდენად მსგავსია ორივე თხზულება, თუმცა ანონიმი ავტორისა უალრესად სუსტი, შექსპირისა კი შეუდარებლად ძლიერი³. როგორც „რიჩარდ II“ ისე „მეფე ჰენრიხ მეოთხე“ (ორივე ნაწილი) შექსპირს დაწერილი აქვს ისევ პოლინშედის „ქრონიკების“ გამოყენებით. დიდ დრამატურგს ბოკაჩიოს „დეკამერონი“ გამოუყენებია სიუჟეტად კომედიაში „ბოლო აგვირგვინებს საქმეს“. ეს არის ბოკაჩიოს ნოველა „ჯილეთა ნარბონელი“, რომელიც შექსპირამდევ გადაუეთებიათ პიესა „ვირგინიად“ და შექსპიროლოგების აზრით, იგი ნაცნობი ყოფილა გენიალური დრამატურგისათვის, თუმცა შექსპირს სიუჟეტი ისე აქვს გადამუშავებული, რომ ავტორობას ვერავენ შეეცილება⁴. ასევე ორიგინალური სიუჟეტი არა აქვს კომედიას „დიდი ხმაური არაფრისაგან“, რომლის ერთი ნაწილი წარმოადგენს არიოსტოს „მშფოთვარე როლანდიდან“ დალინდის მოთხრობის თავისებურ გამოყენებას⁵. „მეფე ჰენრიხ მეხუთე“ კი დაწერილია პოლინშედის „ქრონიკებისა“ და ერთი ძველი პიესის მიხედვით, რომლის სახელწოდებაც კი ჰენრიხ მეხუთის გამარჯვებებს გამოხატავდა⁶. არც

¹ დაწერილებით იხ. Шекспир, т. I, 1902 г., стр. 331.

² იქვე, გვ. 421—422.

³ დაწერილებით მსგავსების შესახებ იხ. Шекспир, т. II, 1902 г., стр. 3—6.

⁴ იქვე, გვ. 248—251.

⁵ იხ. Шекспир, т. II, 1902 г., стр. 316.

⁶ იქვე, გვ. 369.

„ვინძორელი ონავრებია“ თავისუფალი სხვა ლიტერატურულ-წყაროების გამოყენებისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ შექსპირის მიერ „ჰენრიხ მეოთხეში“ გენიალურად გამოკვეთილი კომიკური სახე ფალსტაფისა, მას, დაპირების მიუხედავად, „ჰენრიხ მეხუთეში“ აღარ გამოუყვანია და მხოლოდ „ვინძორელ ონავრებში“ დაუბრუნდა იმიტომ, რომ ეს კომედია ელისაბედ დედოფლის თხოვნით დაწერა. თითქოს ამჯერად მაინც შექსპირს თავისი ორიგინალური სიუჟეტი უნდა შეექმნა, მაგრამ აქაც ძველი გზა აირჩია — მიმართა იტალიურ ნოველებს, საიდანაც ამოკრიფა სხვადასხვა თავგადასავლები, როგორც მაგალითად სტრაპაროლის ნოველათა კრებულიდან „ცამეტი მხიარულად გატარებული ღამე“, რომელიც მე-16 საუკუნის 50-იან წლებში გამოსულა¹. ორიგინალური არ არის შექსპირის ისეთი კლასიკური, საქვეყნოდ გახმაურებული კომედიის სიუჟეტიც, როგორიცაა „მეთორმეტე ღამე“. არა რომელიმე ერთი წყაროდან, არამედ, მრავალი ლიტერატურული მასალის მიხედვით შექსპირს აუშენებია თავისი კომედიის სიუჟეტი, რასაც ჯერ კიდევ მისი თანამედროვენი აღნიშნავდნენ, როგორც ამას შექსპიროლოგები გვაუწყებენ. ამ მრავალ მასალათა შორის მაინც ცალკე გამოყოფენ მე-16 საუკუნის იტალიელი ნოველისტის მატეო ბანდელოს მოთხრობას, ნიკოლო სეკის კომედია „მოტყუებანს“ და ერთი უცნობი ავტორის კომედიას.² რაც შეეხება კომედიას — „როგორ მოგეწონებათ თქვენ ეს“ შექსპირს მის სიუჟეტად გამოუყენებია ჯეფრი ჩოსერის პოემა „გამეღლინის“ მიხედვით ლოჯის ძიერ დაწერილი მოთხრობა „როზალინდა“³.

• ეხლა გვინდა მკითხველს რამდენიმე ცნობა მივაწოდოთ შექსპირის უკვდავი ტრაგედიის, საერთოდ დრამატული ხელოვნების ყველაზე უდიდესი გვირგვინის „ჰამლეტის“ შესახებ. ეს ტრაგედია შექსპირმა შექმნა მე-12 საუკუნის დანიელი ეპითალმწერელის საქსონ-გრამატიკოსის მიერ მოთხრობილი ქრონიკის მიხედვით, როგორც ამას ყველა შექსპიროლოგი აღიარებს. მხედველობაში მისაღებია ის გარემოებაც, რომ შექსპირამდე არსებულა ტრაგედია, რომელსაც არა მარტო კითხულობდნენ, არამედ სცენაზედაც დგამდნენ, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ეს იყო არა რომელიმე სხვა ავტორის, არამედ თვით შექსპირის ტრაგედიის

¹ Шекспир, Т. II, 1902 г., стр. 437.

² იქვე, გვ. 499—500.

³ Шекспир, т. III, стр. 3.

თავდაპირველი ვარიანტი. ამ აზრის საწინააღმდეგოდ ძლიერ საბუთად ის გამოდგება, რომ შექსპირს არაერთხელ აუღია თემად მზა ნაწარმოები, როგორც ეს უკვე ვნახეთ, და რა გასაკვირია მას „ჰამლეტიც“ დაეწერა სხვა, უკვე არსებული ტრაგედიის ანგარიშგაუწყველად. მის ხელში ხომ თემა, სიუჟეტი, ფაბულა რადიკალურ ცვლილებას განიცდიდა, რის გამოც მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა თვით მასალის პირვანდელ სახეს. შექსპირმა შეცვალა საქსონ-გრამატიკოსის ქრონიკაში მოთხრობილი ლეგენდის სიუჟეტიც. შუასაუკუნეების ლეგენდის გმირი ამლეტი, რომელიც უფრო წარმართული ხანის გამომხატველია, შექსპირს გათანამედროვეებული ჰყავს. შეცვლილია მოქმედ გმირთა სახელებიც: ამლეტი—ჰამლეტი, გერუტა—გერტრუდა, გორვენდილი—ჰამლეტი (ნამა), ფენგონი—კლავდიუსი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ოფელიაზე, ჰორაციოზე, პოლონიუსზე, როზენკრანცსა და გილდენსტერნზე, რომლებიც ლეგენდის შედარებით მეორესართისხოვანი მოქმედი პირებიდან ტრაგედიის გამოკვეთილ სახეებად, მის ორგანულ ნაწილად მოგვევლინენ (შექსპირმა მათი სახელებიც კი გადააკეთა). რაც შეეხება თვით საქსონ-გრამატიკოსის ქრონიკას ამლეტის შესახებ. შექსპირმა მისი სიუჟეტი მნიშვნელოვნად შეცვალა. მაგალითად, თუ ლეგენდის მიხედვით ჰამლეტი ფენგონის (კლავდიუსის) მოკვლის შემდეგ მეფე ხდება, დიდხანს მართავს თავის ქვეყანას და იღუპება ვიკლეტთან ორთაბრძოლაში, შექსპირმა ჰამლეტის ტანჯული სიცოცხლე დაამთავრა გერტრუდას, კლავდიუსისა და ლაერტის სიკვდილთან ერთად. მაგრამ მთავარი ეს კი არ არის, კერძოდ ის, თუ რა შესცვალა დრამატურგმა წყაროებით ცნობილ სიუჟეტში, არამედ, მთავარია სული და გული ამ ნაწარმოებისა, რომელიც მხოლოდ შექსპირს ეკუთვნის, მისი გენიის ძალას გამოხატავს. და ვერცერთი ისტორიკოსი. თუ აღვინდელი ავტორი ანალოგიური თხზულებისა ვერ დაიჩემებს, რომ „ჰამლეტის“ თანაავტორად გამოაცხადოს თავისი თავი. ამას ვერ იზამდა ბელფორეც, კარლოს IX ისტორიოგრაფი, რომელსაც ფრანგულ ენაზე გადაუკეთებია საქსონ-გრამატიკოსის ქრონიკა ამლეტის შესახებ, 1564 წელს შეუტანია წიგნში „Histoires tragiques“, საიდანაც ინგლისურ ენაზე უთარგმნიათ „ჰამლეტის ისტორია“ და გამოუციათ 1608 წელს¹. რომ ბელფორეს ამ წიგნით ისარგებლა შექსპირმა, ეს არავითარ დავას არ იწვევს.

¹ Шекспир, т. III, стр. 63. უფრო დაწვრილებით იხ. В. М. Фриче, Шекспир, 1928 г.

მაგრამ განა შეიძლება საქსონ-გრამატიკოსი ან ბელფორე შექსპირის თანავეტორებად გამოვაცხადოთ?

ასეთია „ჰამლეტის“ შემოქმედებითი ბიოგრაფია მის ყველაზე უფრო უძირითადეს ხაზებში.

„ჰამლეტის“ შექმნის პერიოდს განეკუთვნება ტრაგედია „იულიოს კეისარი“, რომელიც შექსპირმა პლუტარხის სახელგანთქმული ბიოგრაფიის მიხედვით დაწერა. ამ გამოყენებაზე ჩვენ აქ არაფერს ვიტყვით, ვინაიდან განზრახული გვაქვს ამის შესახებ მკითხველს მოვახსენოთ ცოტა უფრო ქვევით. ინტერესმოკლებული არ არის ვიცოდეთ, რომ შექსპირი პლუტარხის ბიოგრაფიებს იცნობდა არა ორიგინალში, არამედ ინგლისური თარგმანის მიხედვით, რომელიც ტომას ნორტს შეუსრულებია¹.

შექსპირის სრულიად თავისუფალ დამოკიდებულებას არსებული და მასზე ადრე სხვა მწერლების მიერ დამუშავებული სიუჟეტებისადმი მოწმობს ტრაგიკომიკური პიესა „კბილი კბილისა წილ“ („*Мера за меру*“), რომელიც დიდმა დრამატურგმა დაწერა რამდენიმე ავტორის ხელიდან გამოსული მხატვრული ნაწარმოებების გამოყენებით. ამ პიესის მთავარი ამბავი, კერძოდ გულქვა მმართველის გარყვნილება, მის მიერ ვერაგობის ჩადენა, როცა სიკვდილმისჯილის დისაგან ნამუსის ახდას შოითხოვს სასჯელის შემსუბუქებისათვის, ხოლო სურვილის დაკმაყოფილების შემდეგ სასიკვდილო განაჩენი მაინც სისრულეში მოჰყავს—შექსპირამდე დამუშავებული ჰქონია მრავალ ავტორს, მათ შორის იტალიელ ჯირალდი ჩინტიოს, რომელსაც ნოველების კრებული გამოუცია 1565 წელს და ერთი ნოველა სწორედ აღნიშნულ საკითხზე ყოფილა დაწერილი. რამდენიმე წლის შემდეგ, კერძოდ 1578 წელს ინგლისელ მწერალს ჯორჯ უეტსტონს ამავე თემაზე დაუბეჭდია თავისი პიესა „პრომოსისა და კასანდრას ისტორია“, რომლის სიუჟეტი თითქმის უცვლელად (მცირეოდენი ცვლილებებით, სახელებისა და ზოგიერთი მომენტის შეცვლით) გამოუყენებია შექსპირს თავისი ნაწარმოებისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ უეტსტონს თავისი პიესის სიუჟეტზე შემდეგ ნოველაც კი დაუწერია და წიგნში შეუტანია, შექსპირისათვის მაინც არაფერს შეუშლია ხელი ასე ცნობილი სიუჟეტი აეღო და გამოეყენებინა². მაგრამ აქაც მან ისეთი ნაბიჯი გადასდგა წინ, ისეთ სიმაღლეზე აიყვანა ეს თემა, ისე დახვეწა და ისეთი შემეცნებითი ღირებულება მისცა, რომ ერთბაშად უკან მოიტოვა ამ თემის ყველა ავტორი და ყველა ჟანრის წარმომადგენელი. თუ რა სიმაღლეზე ავიდა შექსპირი

¹ Шекспир, т. III, стр. 147.

² Шекспир, Т. III, 1903 г., стр. 212—216.

ამ თემის დამუშავებაში, სხვას რომ თავი დაეანებოთ, მარტო პუშკინის ფაქტი მოწმობს. გენიალურმა რუსმა პოეტმა თავისი „პოემის“ „ანჯელოს“ სიუჟეტად შექსპირის პიესა გამოიყენა და ერთ-ერთ ვარიანტს მან „შექსპირიდან თარგმანიც“ კი მოაწერა. ეტყობა პუშკინს შექსპირის შემდეგ ამ თემაზე ბევრი აღარაფერი დარჩა სათქმელი და ამიტომ მოხდა, რომ მისმა პოემამ მაღალი შეფასება ვერ მიიღო, ბელინსკიმაც კი დაიწუნა, აღნიშნა რა მასში „წმინდა ტექნიკური ხელოვნება“, რომელსაც არც შთაგონება აქვს და არც სიცოცხლე¹. ჩვენ ვერ გავიზიარებთ ბელინსკის ამ მკაცრ შეფასებას, თუმცა ისიც მართალია, რომ „ანჯელო“ არ განეკუთვნება პუშკინის პირველხარისხოვან პოემათა რიცხვს.

რაკი აქ მოხსენებულ იქნა ჯირალდი ჩინტიოს 1565 წელს გამოცემული კრებული, რომლის ერთ-ერთი ნოველა შექსპირს გამოუყენებია (სულ ერთია, ორიგინალში, თუ თარგმანის მეშვეობით) თავისი პიესისათვის, ინტერესმოკლებული არ არის აღნიშნოთ მეორე ფაქტიც. კლასიკური ტრაგედიის „ოტელოს“ მთელი ფაბულა სწორედ იმავე ჯირალდი ჩინტიოს ნოველათა კრებულშია პირველად დამუშავებული თითქმის უცვლელად. სახელებიც კი მავრი და დეზდემონა ჩინტიოს ნოველაშია მოხსენიებული. იქვეა შექსპირის ტრაგედიის ყველა მოქმედი გმირი, იქვეა საბედისწერო ცხვირსახოციც². მაგრამ განსხვავებაა არა მარტო ფინალურ სცენებში, როცა ჩინტიო თავის გმიოს—მავრს გადასახლებაში მოაკვლევინებს დეზდემონას ნათესაებს, განსხვავებაა არა მარტო სხვა წვრილმანებში, არამედ პირველყოვლისა იმ მხრივ, რომ ჩინტიოს ნოველიდან შექსპირმა შექმნა კლასიკური ტრაგედია, რომელმაც ეპიკის შესახებ დაწერილ ყველა ნაწარმოებზე მაღალი ადგილი დაიკავა და მსოფლიო ლიტერატურის უბრწყინვალეს შედეგად იქცა. რომ არ უოფილიყო შექსპირი, ოტელოს ტრაგედია ისევე დაავიწყდებოდა კაცობრიობას, როგორც სხვა მრავალი ნოველა. შექსპირის ოტელო კი მარადცოცხალი სახით დგას ჩვენს წინაშე და უთვალავ ადამიანთა გულს ათრთოლებს უმძაფრესი განცდების ქარიშხალით. აი, რა განსხვავებაა ჩინტიოს ნოველასა და შექსპირის ტრაგედიას შორის, აი, სად არის უფსკრული რიგით მწერალსა და გენიოსს შორის!

ასეთ განსხვავებას აღნიშნავენ შექსპიროლოგები შექსპირის „მეფე ლირსა“ და იმ ლიტერატურულ მასალას შორის, რომელიც

¹ Шекспир, т. III, 1903 г., стр. 218.

² იქვე, გვ. 275—276.

გენიალურ დრამატურგს გამოუყენებია თავისი ნაწარმოებისათვის. გარდა იმისა, რომ ლირის შესახებ ლეგენდა შექსპირს აღებული აქვს ჰოლინშედის ქრონიკიდან, არსებული კიდევ მთელი რიგი ლიტერატურული წყაროები, რომლებიც ხელმისაწვდომი იყო შექსპირისათვის და რომელთა ნაწილი კიდევაც გამოყენებულია ამ უკვდავს ტრაგედიაში. მაგალითად, 1594 წელს (შექსპირმა „მეფე ლირი“ დაწერა 1605 თუ 1606 წელს) დაუდგამთ პიესა „ნამდვილი ისტორია ლირისა და მისი ქალიშვილებისა“, საიდანაც შექსპირს გამოყენებული აქვს ზოგიერთი რამ (ეს პიესა დღესაც არსებობს, ისტორიისათვის იგი არ დაკარგულა)¹. აღარაფერს ვიტყვით ამ თემაზე თვით ინგლისში შექსპირამდე არსებული ორი პოეტური ნაწარმოების, რომელთა ავტორები ცნობილი არიან, და ერთი რომანის შესახებ², რომლებიც თუ გამოყენებული არ არის, ყოველ შემთხვევაში არსებობდნენ „მეფე ლირამდე“ და ამ უკანასკნელის ყველაზე ქეშმარიტ ავტორს საშუალებას აძლევდნენ გასცნობოდა ლირის შესახებ არსებული ლეგენდის მრავალ ლიტერატურულ დამუშავებას.

ტრაგედია „მაკბეტის“ სიუჟეტიც შექსპირს აღებული აქვს რაფაელ ჰოლინშედის „ქრონიკიდან“. ვისაც სურს გაიგოს, თუ რა განსხვავება ან მსგავსება არსებობს მათ შორის, იგი პირველყოვლისა უხდა დაუყვირდეს ჰოლინშედის „ქრონიკის“ უწყინარ თხრობას, მის მიერ მაკბეტის ტრაგიკული ისტორიის თვით ხასიათს და იმ ფსიქოლოგიურ სიღრმეს, რომელიც შექსპირის „მაკბეტს“ ახასიათებს. თვით ჰოლინშედს მაკბეტის ისტორია აღებული ჰქონია ჰექტორ ბოციის თხზულებიდან, რომელიც პირველად დაბეჭდილი ყოფილა პარიზში 1526 წელს და რომელშიაც მოთხრობილი ყოფილა შოტლანდიის ლეგენდარული ისტორია ხალხური თქმულებებისა და ნაწილობრივ ლიტერატურული წყაროების გამოყენებით³. როგორც შექსპიროლოგები ამბობენ, გენიალურ დრამატურგს ჰოლინშედიდან გამოუყენებია არა მარტო მაკბეტის სიუჟეტი, არამედ დუნკანის მოკვლის აღწერაც⁴. რაც შეეხება მოქმედ პირებს, დაწყებული მაკბეტიდან მეფე დუნკანის, მისი შვილების მალკოლმისა და დონალბანის, შემდეგ მაკდუფისა და თვით ბირნანის ტყის საიდუმლოება—ყველაფერი ეს ჰოლინშედის ქრონიკაშია მოთხრობილი. მაგრამ, ვიმეორებთ, შექსპირისა და

¹ Шекспир, т. III, 1903 г., стр. 364—365.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 440—450.

⁴ იქვე, გვ. 441.

ჰოლინშედის შედარება სრულიად არ შეიძლება, პირველი მომთ-
ხრობია, მეორე—გენიალური ხელოვანი.

ხშირად თუ რა უმნიშვნელო მასალისაგან ჰქმნიდა შექსპირი
თავის გენიალურ ტრაგედიებს, მოწმობს „ტიმონ ათინელიც“. შე-
საძლოა თქვან, რომ მიზანტროპის თემა უცხო არ იყო ძველი
კლასიკური ლიტერატურისათვის, მაგრამ მთავარი ეს კი არ
არის, არამედ პლუტარხის ბიოგრაფიის „ანტონიოს“-ის ერთ-
ერთი ადგილი, სადაც სულ მოკლედ, რამდენიმე სტრიქონით
არის გადმოცემული შემდეგი ფაქტი: ტიმონი იყო ათინელი, ცხოვ-
რობდა პელეპონესის ომების დროს, როგორც ეს ჩანს არისტო-
ფანესა და პლატონის (კომედიოგრაფის) კომედიებიდან, რომლებ-
შიაც მას დასცინეს თავისი კაცთმოძულეობისათვის. მაგრამ ტი-
მონს, რომელიც გაურბოდა ათინელებთან ყოველგვარ ურთიერ-
ობას, უყვარდა მამაცი ყმაწვილი ალკივიადი, და ეფერებოდა
მას. ამით გაოცებული აპემანტი, რომელიც ერთადერთი დადიოდა
ტიმონთან სახლში, ერთხელ ეკითხება ტიმონს, თუ რა არის მისი
ამგვარი მოქმედების მიზეზი. ტიმონი უპასუხებს: ალკივიადი იმი-
ტომ მიყვარს, რომ წინასწარ ვხედავ ათინელებს ბევრ უბედურე-
ბას მიაყენებს¹. შემდეგ მოთხრობილია, თუ რა დიალოგი გაიმარ-
თა ერთ-ერთი სადილის დროს ტიმონსა და აპემანტს შორის,
რა სიტყვა წარმოთქვა ტიმონმა ათინელების წინაშე, აღნიშნუ-
ლია, თუ სად დაიმარხა ტიმონი და მოყვანილია ორი ვარიანტი
იმ ეპიტაფიისა, რომლებიც შექსპირსაც უკვლელად გამოუყენებია
თავის ტრაგედიაში. ერთ-ერთ ეპიტაფიას თვით პლუტარხი
ტიმონს მიაკუთვნებს,—ამბობენ სიკვდილამდე რამდენიმე ხნის წინ
ტიმონმა თვითონ დაწერა ეს ეპიტაფიაო,—მეორეს კი პოეტ კა-
ლიმახს². პლუტარხის მიერ მოთხრობილ ამ უმნიშვნელო და უბრა-
ლო ფაქტებზე ააგო შექსპირმა თავისი ტრაგედია, რომლიდანაც
მარქსმა ვრცელი ამონაწერი მოიყვანა, როცა ახასიათებდა ფუ-
ლის ფეტიშის ძალას. შექსპიროლოგები ამბობენ, რომ პლუტარხის
გარდა გენიალურ დრამატურგს შეეძლო გამოეყენებინა სცენები
ლუკიანის ნაწარმოებიდან „ტიმონი ანუ მიზანტროპი“, კერძოდ,
ამას მოწმობს მეოთხე აქტის მესამე სცენაო³. აღარ შევებებით
სხვა წყაროებს, რომლებსაც იხსენიებენ ამ ტრაგედიასთან დაკავ-
შირებით, მაგრამ საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ დეისს 1842 წელს

¹ Шекспир, т. III, 1903 г., стр. 511.

² იქვე.

³ იქვე.

დაუბეჭდია ანონიმური ავტორის კომედია „ტიმონი“, რომელსაც 1500 წელს მიაკუთვნებენ და რომელიც რამდენიმე სცენით (მაგალითად, შექსპირის ტრაგედიის მესამე მოქმედების მეექვსე სცენა) ძალიან ჰგავს შექსპირის ნაწარმოებს¹. მიუხედავად მთელი რიგი ნაკლოვანებებისა, რის გამოც ეს პიესა სცენაზე ძნელად იდგმება, „ტიმონ ათინელი“ გენიალური შემოქმედის ნაწარმოებია, რასაც მარტო ტიმონის მონოლოგები გვიდასტურებენ, სხვას რომ თავი დავანებოთ. ვერც ერთი სხვა მასალა (არც მხატვრული ნაწარმოებნი ტიმონის თემაზე, რომლებიც შექსპირის მიხედვით შემდეგ ძალიან ბევრი დაიწერა) ოდნავაც ვერ უტოლდება გენიალური დრამატურგის ტრაგედიას. შემთხვევითი როდი იყო მარქსისა და შილერის მაღალი შეხედულება „ტიმონ ათინელზე“.

საინტერესოა ტრაგედია „პერიკლის“ ისტორიაც, სიუჟეტი იმ ნაწარმოებისა, რომელიც შექსპირის თანამედროვეთ, როგორც დიდხანია ეს აღიარებულ ფაქტად ითვლება, განსაკუთრებით მოსწონდათ. „პერიკლის“ მძაფრი სიუჟეტი უმთავრესად მამა-შვილს შორის მიჯნურობაზეა აგებული, შეიცავს მთელ რიგ სახიფათო თავგადასავლებს და აღებულია ანტიკური ხანის უსახელო ავტორის წიგნიდან — „ტირის მეფე აპოლონის ისტორია“. ეს რომანი შემდეგ მე-12 საუკუნეში გამოუყენებია გოტფრიდს თავის წიგნში „პანთეონი“, საიდანაც პოემა შეუდგენია ჯონ გოუერს². სწორედ ამ უკანასკნელს თვლიდა შექსპირი იმ წყაროდ, რომელიც მან გამოიყენა ტრაგედია „პერიკლისათვის“³. მაგრამ მთავარი ეს კი არ არის, არამედ ის გარემოება, რომ შექსპირმა ამ თემაზე გენიალური მხატვრული განზოგადება მისცა, დიდ შემოქმედებით სიმალლეზე აიყვანა და არა მარტო თავისი ტრაგედია უკვდავყო, ლიტერატურის ისტორიის საკუთრებად აქცია ჯონ გოუერის პოემაც⁴, ააცდინა რა იგი დავიწყებას. ჩვენ აქ აღარაფერს ვიტყვით 1608 წელს ჯორჯ უილკინსის მიერ შექსპირის „პერიკლემდე“ გამოცემული მოთხრობის შესახებ, რომელსაც შემდეგი სათაური ჰქონია: „ტირელი მთავრის პერიკლის სამწუხარო თავგადასავლები. პერიკლეს შესახებ დრამის უტყუარი გადმოცემა, როგორც იგი ამასწინათ წარმოდგენილ იქნა პატივცემული ძველი პოეტის ჯონ გოუერის მიერ“⁵. ვიმეორებთ, ამის შესახებ აღარაფერს ვიტყვით,

¹ Шекспир, т. III, стр. 512.

² Шекспир, т. IV, стр. 4—5.

³ იქვე.

⁴ იქვე.

⁵ იქვე, გვ. 6—7.

ვინაიდან ექვი არ არის შექსპირს ყველა საშუალება ჰქონდა გაცნობოდა მას და თუ საქიროდ ჩასთვლიდა — გამოეყენებინა კიდეც.

ასევე გამოყენებულია მრავალი ლიტერატურული წყარო ტრაგედისათვის „ტროილი და კრესიდა“, რომელიც ტროადას დაცემის თემას, ე. ი. მთლიანად ჰომეროსის „ილიადას“ თემას შეეხება. შექსპიროლოგები აღნიშნავენ, რომ „შუასაუკუნეებში ტროადას ომის ისტორიის ყველაზე ავტორიტეტულ წყაროებად ითვლებოდნენ მოთხრობები დარესისა და დიქტისისა, რომლებიც თავიანთ თავს ბერძენი და ტროადელი გმირების თანამედროვეებად აცხადებდნენ“¹. დიქტისი აღიარებული ყოფილა ტროადას ომის შესახებ ექვის წიგნის ავტორად, კერძოდ ტროადას დამცველის ტროილის შესახებ მას მოთხრობილი ჰქონია ამბავი, მაგრამ არაფერი უთქვამს ტროილსა და კრესიდას (ბრიზეიდას) შორის სამიჯნურო თავგადასავალზე. რაც შეეხება დარესის მოთხრობას, მასში აღწერილი ყოფილა ბრიზეიდას სილამაზე, მაგრამ სამიჯნურო თემა (ტროილისა და ბრიზეიდისა) აქაც გვერდავლილია. ეს თემა პირველად დაუმუშავებია ბენუა დე სენტ მორს თავის პოემაში 1160 წელს². სწორედ ამ პოემაშია პირველად მოთხრობილი ტროილისა და ბრიზეიდას სამიჯნურო ისტორია, ის, რაც შექსპირის ტრაგედიის მთავარ სიუჟეტს წარმოადგენს. ბენუა დე სენტ მორის შემდეგ ეს თემა უფრო მეტი ნხატვრულობით დაუმუშავებია ბოკაჩიოს, ხოლო ამ უკანასკნელის მიხედვით ჯეფრი ჩოსერს, რომელსაც თითქმის თავისუფალი თარგმანი შეუსრულებია ბოკაჩიოს „ფილოსტრატოდან“. უწოდებია რა თავისი ნაწარმოებისათვის „ტროილი და კრესიდა“³. როგორც შექსპიროლოგები გადმოგვცემენ, ბოკაჩიოს გრიზიდაში ავტორი თავისი სატროფოს სახეს გამოხატავდა, და პირველად ბოკაჩიომ გვიჩვენა იგი იმ სახით, როგორიც შემდეგ შექსპირმა უმაღლეს მწვერვალზე აიყვანა — მხედველობაში გვაქვს კრესიდას მორალური მხარე. ამგვარად, დამტკიცებულია, რომ შექსპირის ტრაგედიის წყაროს წარმოადგენს ბოკაჩიო-ჩოსერის თხზულებანი, პირველყოვლისა ჩოსერისა, რომლის სიუჟეტში შექსპირს თითქმის არავითარი ცვლილება არ შეუტანია, გარდა ჰექტორის ისტორიისა, რაც მას ჩოსერის შემდეგ კაკსტონის მიერ დაწერილი მოთხრობიდან აუღია⁴.

¹ Шекспир, т. IV, стр. 63.

² იქვე, გვ. 64. ბენუა დე სენტ მორა ინგლისის მეფის პენრიხ II სასახლის ტრუბადური იყო.

³ იქვე, გვ. 64.

⁴ იქვე. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ შექსპიროლოგები უარყოფენ ულრიცის შეხედულებას, ითქოს შექსპირის „ტროილი და კრესიდა“ წარმოადგენდეს პო-

მთლიანად პლუტარხის ბიოგრაფიის მიხედვით არის დაწერილი შექსპირის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ტრაგედია „კორიოლანოსი“, რომელიც ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მე-5 საუკუნის რომის ცხოვრებას გამოხატავს. და მიუხედავად იმისა, რომ თვით პლუტარხის ბიოგრაფიები ძალიან მხატვრულად, ძალიან მიმზიდველად არის დაწერილი, როგორც ეს საყოველთაოდ ცნობილია, შექსპირსაც თითქმის არავითარი (სიუჟეტის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი) ცვლილება არ შეუტანია დიდი ბერძენი მწერლისა და ისტორიკოსის მასალაში, მაინც არავინ ამბობს, რომ ტრაგედია „კორიოლანოსი“ პლუტარხს ეკუთვნოდეს და არა შექსპირს, რომელმაც ეს სახე არაჩვეულებრივი ძალით გამოხატა დრამატულ თხზულებაში.

მსგავსად „კორიოლანოსისა“ და „იულიოს კეისრისა“, ტრაგედია „ანტონიოსი და კლეოპატრა“ შექსპირმა დაწერა პლუტარხის ბიოგრაფია „ანტონიოსის“ მიხედვით. ამ ტრაგედიაშიც საოცრად შესამჩნევია შექსპირის მისწრაფება მთლიანად გამოიყენოს ყველაფერი პლუტარხიდან, რაც კი მაქსიმალურად შესაძლებელია ტრაგედიის სრულყოფისათვის. აქ იგულისხმება, როგორც პლუტარხის მიერ მოცემული ისტორიული რეალები, მძაფრი სცენები, აზრები და შეხედულებანი, ისე თარიღები, რომლებიც მეტად მნიშვნელოვანია რომის ისტორიის იმ პერიოდისათვის, როცა ეგვიპტის ულამაზესი მმართველი კლეოპატრა და მებრძოლი ტრიუმფირი ანტონიო შეუღლდებიან, ერთად განაგებენ ეგვიპტეს და ერთადვე იღუპებიან ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 30 წელს.

ნაწილობრივ რომის სინამდვილეს ასახავს „ციმბელინიც“, ნაწარმოები, რომელშიაც შექსპირმა ეკვიანობის თემა კვლავ გაშალა „ოტელოს“ შემდეგ, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ახლა მან ბოკაჩიოს ნოველას მიმართა. კვალდაკვალ გაჰყვა რა ბოკაჩიოს, შექსპირმა ნოველის სიუჟეტი მხოლოდ ზოგან შესცვალა, მთავარი კი თითქმის ხელუსლებლად დატოვა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ შემდეგ გარემოებას: ამბროჯიულოს სახელი შეცვლილია პოსტუმ ლეონატით, ჯინეერას სახელი — იმოგენათი. გარდა ამისა, თუ ბოკაჩიოს ნოველაში ამბროჯიულო იტალიელი ვაჭარია, შექსპირის პიესაში პოსტუმ ლეონატი ინგლისელი არისტოკრატია, მეომარი და მისი მეუღლე იმოგენა ბრიტანეთის მეფის ციმბელი-

მეროსის გმირების შეგნებულ პაროდიას. ამ აზრს პირველყოვლისა ჟარყოფს ნაწარმოებში გამოყვანილი აქტორისა და აქილეუსის სახეები, რომ აღარაფერი ვთქვათ პრიაშოსის, პარისის, კასანდრას, ელენეს, აგამემონის, მენელაოსის, აიაქსის, პატროკლეს, ანდრომახას შესახებ.

ნის ქალიშვილი და არა ვაქრის მეუღლე¹. აქაც, ამ ნაწარმოებშიაც ექვიანობის თემა უდიდესი მხატვრული ძალითაა დამუშავებული, ცბიერ იაგოს ცვლის რა ასეთივე ცბიერი იახიზო, რომელიც იმოგენას ძილის დროს ჰპარავს სამაჯურს და უჩვენებს პოსტუმ ლეონატს, თითქოს მას მეუღლე ლალატობდეს. დეზდემონას ტრაგედია ცილისწამების მხრივ აქაც მეორდება, თუმცა იმოგენა ამ ცილისწამების შედეგად მაინც არ იღუპება.

ანალოგიურ თემაზეა დაწერილი შექსპირის „ზამთრის ზღაპარი“, რომლის სიუჟეტი შექსპირს აუღია 1588 წელს გამოცემული რობერტ გრინის მოთხრობიდან „დორასტი და ფავნია“, შეუცვლია მოთხრობის რამდენიმე გმირის სახელი (პანდოსტო — ლეონტიო, ბელარია — ჰერმიონით, ეგისტი — პოლიქსენით და სხვ.), დაუმატებია ახალი მოქმედი პირებიც (პაულინა, ანტიგონა, ავტოლიკი) და მოუხდენია მოქმედების ადგილთა გადაჯგუფება². რაც მთავარია, შექსპირმა ამ პიესაში ექვიანობის თემა დიდ მხატვრულ სიმალლეზე აიყვანა, თუმცა უფრო მეტად პიესაში „ქარიშხალი“, რომლის შესახებაც ახლა მოგვიხდება საუბარი.

„ქარიშხალი“ დიდხანს ითვლებოდა თითქმის ერთადერთ ნაწარმოებად, რომლის ლიტერატურული წყაროები უცნობი დარჩა ორი საუკუნის მანძილზე და მხოლოდ 1817 წელს ტიკმა აღმოაჩინა, რომ ეს უკანასკნელიც არ შეიცავს ორიგინალურ სიუჟეტს, რომ არსებულა აიჩერის პიესა „მშენიერი სიღვა“, საიდანაც შექსპირს შეეძლო აეღო ბევრი რამ თავისი ნაწარმოებისათვის. ეს აზრი მით უფრო განმტკიცდა, როცა დაასაბუთეს აიჩერისა და შექსპირის პიესების სიუჟეტური მსგავსება³. ჩვენ აღარაფერს ვამბობთ შექსპიროლოგების იმ მრავალრიცხოვან მითითებაზე, რომელთა მიზანია ცხადჰყონ, რომ შექსპირს, ხელთ ჰქონია რატომას მორის „უტოპია“ და მონტენის „ცდები“ (არსებობს ეგზემპლარი შექსპირის ფაქსიმილეთი), გამოუყენებია მათი მსჯელობა მომავალი იდეალური საზოგადოებრივი წყობილების შესახებ გონზალოს სიტყვაში (მეორე მოქმედება)⁴, ამასთან, ზოგიერთი ადგილი მონტენიდან პირდაპირ სიტყვასიტყვით მეორდება (მონტენის წიგნის თარგმანი 1603 წელს გამოსულა ინგლასში)⁵. პროსპეროს პესიმისტური მონოლოგიც კი ამ ქვეყნად ყველაფრის წარმავლობის

¹ Шекспир, т. IV, стр. 300.

² იქვე, გვ. 369—372.

³ იქვე, გვ. 439.

⁴ იქვე, გვ. 435—436.

⁵ იქვე.

შესახებ, ბევრგან თითქმის სიტყვასიტყვით ემთხვევა ლორდ სტერლინგის პიესაში („Дарин“) ანალოგიურ ადგილს¹. აირერს რაც შეეხება, პარალელის დროს შექსპიროლოგები იკვლევენ, თუ რად დასჭირდა შექსპირს აირერის პიესაში ტყე—შეეცვალა კუნძულით „ქარიშხალში“, უკავშირებენ რა ამ მომენტს ტომას მორის „უტოპიას“ და იმდროინდელ ინგლისში გავრცელებულ მოგზაურთა ცნობებს².

გაკვრით ჩვენ ზევით აღნიშნული გვაქვს, რომ ჰოლინშედის ქრონიკების მიხედვით შექსპირმა დაწერა ყველა თავისი „ჰენრიხი“, მათ შორის „ჰენრიხ VIII“, რომელიც მის დრამატულ შემოქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია და რომელშიაც ერთხელ კიდევ ჩანს, თუ რა ოსტატობით გარდაქმნიდა ქრონიკებში მოცემულ სახეებს ეს გენიალური მხატვარი (ჰენრიხ VIII და კარდინალი უოლსეი შექსპირს შეუღამაზებია, მაგრამ ისტორიული სინამდვილე მაინც შეუნარჩუნებია, — კერძოდ, უოლსეის ანგარება). ასევე „ჰენრიხ VI“ სამივე ნაწილი (თუნდაც იმის გამოკლებით, რასაც შექსპიროლოგები სადავოდ მიიჩნევენ) დაწერილია ისევე და ისევე ჰოლინშედის „ქრონიკების“ მიხედვით და ორიგინალური სიუჟეტი არა აქვს. ვისაც არ უნდა ეკუთვნოდეს ტრაგედია „ტიტ ანდრონიკი“ — გრინს, კიდს, მარლოს, ნეშსა თუ პილს, ფაქტია, რომ შექსპირის სახელით ცნობილ ტრაგედიამდე არსებობდა ანალოგიური თხზულება, რომლის გადაკეთებასაც დიდ დრამატურგს უკავშირებენ.

ჩვენ აღარ შევებებით იმ დრამებს, რომლებსაც შექსპირს მიაწერენ და რომელთა რიცხვი, შექსპიროლოგების კამათის მიხედვით, თხუთმეტამდე აღწევს. გარდა ორი ნაწარმოებისა („მეფე ელზარდ III“ და „ორი დიდებული ნათესავი“), გარკვეული მოსაზრებით, ვენგეროვს დანარჩენები არ შეუტანია თავის გამოცემაში; ხსენებული ორი დრამაც დავას იწვევს — ეკუთვნიან თუ არა ისინი დიდი დრამატურგის კალამს. პოემებს რაც შეეხება (მხედველობაში გვაქვს „ლუკრეცია“ და „ვენერა და ადონისი“) მათი სიუჟეტიც ორიგინალური არ არის; შექსპირს ამ აღრინდელი თხზულებებისათვის, რომლებიც თავის მფარველს საუტჰემპტონის გრაფს ჰენრიხ რაიოტლის მიუძღვნა, გამოყენებული აქვს ოვიდიუსის „მეტამორფოზები“ და ლივიუსის თხზულება. ლირიკულ ლექსებში კი შექსპიროლოგები ეძებენ (ხშირად პოულობენ კიდევც) დიდი

¹ Шекспир, Т. IV, стр. 436.

² იქვე.

დრამატურგის ავტობიოგრაფიულ ფაქტებს. ამ თვალსაზრისით განიხილავენ საერთოდ შექსპირის სონეტებს, რომლებიც აღსავსეა უღრმესი ლირიზმითა და ფილოსოფიური აზრებით.

ყველა ეს ფაქტი ჩვენ განზრახ მოვიტანეთ შექსპიროლოგების შრომებიდან. ყველა ისინი წარმოადგენენ სამი საუკუნის განმავლობაში ხანგრძლივი დაკვირვებისა და ასევე ხანგრძლივი შესწავლის შედეგს. არც ერთი მათგანი ჩვენს მიერ უშუალოდ მიკვლეული არ არის, არც შემოწმებული და შეჯერებულია, გარდა „იულის კეისრისა“, რომელიც დეტალურად შევადარეთ პლუტარხის ბიოგრაფიას და რომლის შესახებაც მკითხველს ქვევით მოვახსენებთ. მართალია, ამ ფაქტების ერთი ნაწილის მიმართ შექსპიროლოგიაში დავა სწარმოებს, იგი დღემდე გრძელდება, მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო საკითხისათვის, ცხადია, მნიშვნელობა არა აქვს ხუთი თუ ექვსი მაგალითის უარყოფას, როცა ორმოცდაათი უცვლელად რჩება. სამასი წლის მანძილზე დაგროვილმა დიდძალმა მასალამ, ათეულ ათასობით ადამიანის დაუღალავმა შრომამ და ენერჯიამ, ყველა დროისა და ყველა ხალხის ლიტერატურული ნაწარმოებების დაწერილებითმა ანალიზმა კაცობრიობისათვის ცხადი გახადა ის გარემოება, რომ შექსპირის გენია მდგომარეობდა არა ორიგინალური სიუჟეტების შექმნაში, არამედ უკვე არსებული სიუჟეტების სრულიად ორიგინალურ დამუშავებაში; შექსპირის სიდიადეს წარმოადგენდა გასაოცარი გაბედულება ხელი მოეკიდებინა არა უცნობი, არამედ ხშირად საყოველთაოდ ნაცნობი და ზოგიერთ შემთხვევაში სხვა მწერლების მიერ რამდენჯერმე გამოყენებული სიუჟეტის დამუშავებისათვის; ორივე შემთხვევაში ის აღწევდა ისეთ თვალუწვდენ სიმაღლეს, სადაც მხოლოდ გენიოსებს შეუძლიათ ასვლა; ორივე შემთხვევაში ის აღმოაჩენდა ისეთ მოვლენებსა და ნიუანსებს, რომლებსაც უნიჭიერესი მწერლებიც ვერ ხედავდნენ. ეს იყო შექსპირის სიდიადის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მაჩვენებელი სიუჟეტის მხრივ და რა საბრალონი აღმოჩნდნენ ის ადამიანები, რომლებმაც სწორედ ამ მხრივ სცადეს იერიში მიეტანათ გენიალური დრამატურგის წინააღმდეგ მისი სახელის გასატეხად. ჩვენს ამოცანას სრულიად არ შეადგენს დავახასიათოთ შექსპირის გენიის სხვა მხარეები. საუბარი გვაქვს შექსპირის თხზულებათა სიუჟეტებზე, რამდენადაც ესთეტიკას ევალდება, პირდაპირ მოეთხოვება პასუხი გასცეს კითხვაზე, თუ რა მნიშვნელობა აქვს სიუჟეტის ორიგინალობას და, საკუთრივ, რა უნდა იქნას მიჩნეული ორიგინალურ სიუჟეტად. ამ თვალსაზრისით ჩვენ მეტად საინტერესო მასალა მოგვცა გენიალური შექსპირის უკვ-

დავო ტრაგედიის „იულიოს კეისრის“ შედარებამ „ელინიზმის უკანასკნელი უნივერსალური მეცნიერის“ პლუტარხის ბრწყინვალე ბიოგრაფიულ გამოკვლევასთან „გაი ცეზარი“¹. რა მსგავსია ორივე ეს ნაწარმოები, რა ცოტაა მათ შორის განსხვავება წმინდა ისტორიული ფაქტების მხრივ. პლუტარხის მიერ შედგენილი დიალოგების ერთი ნაწილი შექსპირს თითქმის უცვლელად გადაუტანია თავის ტრაგედიაში. და მაინც, შეადარეთ თქვენ ორივე ეს ნაწარმოები ერთმანეთს, თუ გასურთ დაინახოთ შექსპირის სიდიადე, მიუხედავად იმისა, რომ მან „იულიოს კეისარი“ მხოლოდ პლუტარხის მიერ შედგენილი ბიოგრაფიის მიხედვით დაწერა. შექსპირს არ შეეძლო, ტრაგედიის ფორმა მას საშუალებას არ აძლევდა ცეზარის ბიოგრაფიიდან ყველა ფაქტი გამოეყენებინა, მთელი მისი ცხოვრება ისე გადმოეცა, როგორც ამას პლუტარხის მეცნიერული ნარკვევი იძლევა, მაგრამ თქვენ ცეზარს ისე ვერ გაიგებთ პლუტარხთან, როგორც შექსპირთან, ისე ვერ ჩასწვდებით მის არსებას, ეპოქას, როგორც შექსპირთან. აი, სად იჩენდა თავს შექსპირის სიდიადე და გენიალობა.

რა არის ამის მიზეზი? ცხადია, არა მარტო ხელოვნების, მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკა, არამედ, მწერლის ნიჭი, მისი გენიალობა, მისი ორიგინალობა.

ამ საკითხებთან დაკავშირებით 1891 წელს ვაჟამ „ივერიაში“ გამოაქვეყნა თეორიული ხასიათის წერილი „ფიქრები“, რომელიც ლუდვიგ ბერნეს იმ მოსაზრებით იწყება, თუ როგორ უნდა წერდეს მწერალი, რომ ორიგინალური გახდეს. „თუ გინდა ორიგინალური, თავისებური მწერალი დაგიძახონ, — უთქვამს ბერნეს, — სწერე ის, რასაც ჰფიქრობ, ისე, როგორც ჰფიქრობდე, როგორც შენს სულსა და გულს უნდოდეს, მოსწონდესო“². მართლაც შეუძლებელია არ დაეთანხმო ბერნეს ამ მოსაზრებას, ანგარიში არ გაუწიო იმას, რომ მწერალს მოეთხოვება იმას წერდეს, რასაც ფიქრობს, რაც მის სულსა და გულს ეთანხმება, რაც მის მთელს არსებაში ორგანულად განხორციელებულა შესაძლებლობის სახით, რათა სინანდვილედ იქცეს. ერთი სიტყვით, მწერლის

¹ Плутарх, Избранные биографий, 1941 г., стр. 320—354.

² იხ. ვაჟა-ფშაველა, „ფიქრები“, მოთავსებული „ივერიის“ 1891 წლის № 113-ში. აქედან მოყოლებული ციტირებას ვახდენთ ვაჟას მე-7 ტომის მასალებიდან, რომლებიც ჩვენმა შესანიშნავმა პოეტმა ალექსანდრე აბაშელმა ჩვენივე თხოვნით მოგვუწოდა. ვაჟას მე-7 ტომი მას უკვე გამზადებული აქვს დასაბუქლად და მალე უნდა გამოვიდეს. ამ ტომიდან ვაჟას ისეთი წერილების მოწოდებისათვის, როგორცაა „ფიქრები“, „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“, „ნიჭიერი მწერალი“, „ფიქრები ჯეჟუვის ტყაოსნის“ შესახებ, „სად არის პოეზია“, „რამე-რუმე“ პოეტ ალექსანდრე აბაშელს უღრმეს მადლობას ვუცხადებთ.

ორიგინალურობა, თავისებურება მიღწეული არ იქნება ამ ბუნებრივობის, შინაგანი ჰარმონიის, სურვილისა და მოწონების გარეშე. მაგრამ ეს იმას კი არ ნიშნავს, ვისაც მოეპოვებინება ყველამ კალამს მოჰკიდოს ხელი და ნწერლად გახდომა მოინდომოს. მაშინ რომელიღაც გრაფომანი ლიტერატურას გაავსებდა უნიჰოდ დაწერილი ასეული ტომით და საზოგადოებას აღშფოთებამდე მიიყვანდა. ასე კატეგორიული ფორმით, მართალია, თვით ვაჟა საკითხს არ აყენებს, თუმცა მისგან არც შორსა დგას, რაკი სჯერა, რომ მწერლობაში სული და გულია საჭირო, ხოლო იქ, სადაც არც ერთია და არც მეორე, იქ მწერლობაც აღარ არის, არის მხოლოდ უსულგულობა, რაც მწერლობის გარეშე კიდევ იოლად გაიყვანს კაცს, ხოლო თუ ეს უბედურება მწერალს დაატყდა თავზე, ის კი მწერლობას მაინც არ იშლის, „აბა მაშინ დატრიალდება უკუღმა ჯარა, აბა მაშინ „დავალდებიან ყურნი მსძენელთანი!“¹.

ეს რომ არ მოხდეს, მარტო ის როდი კმარა სწორად განუ-მარტოთ საზოგადოებას ბერნეს დებულება, ან კიდევ განუწყვეტ-ლივ თუ დაუღალავად ვამტკიცოთ რა მოვალეობა აკისრია მწე-რალს; ამ განმარტებებისა და დამტკიცებების მიუხედავად ბევ-რი ხელს ჰკიდებს მწერლობას, სრულიად არ აძლევს თავის თავს ანგარიშს იმ ელემენტარულ საკითხში, რომელიც ყოველთვის ფრიად სამწუხარო სახეს ღებულობს, რაკი ადამიანს ხელი მოუ-კიდნია მისთვის დაუძლეველი საქმისათვის, ისეთ ტვირთს შებშია, რომლის ასაწევად მას არც ძალა, არც უნარი არ გააჩნია.

მწერლობა რთული, უაღრესად მრავალმხრივი მოღვაწეობაა, დიდია მწერლის მოვალეობა და ვაჟა გამოდის რეალისტური ესთე-ტიკის ძირითადი პრინციპებიდან, როცა მწერლობისაგან მოით-ხოვს ცხოვრების არა მარტო გამოსახვას, არამედ, მისი გაუმჯობე-სებისათვის ხელშეწყობასაც, სწორედ ისე, როგორც რუსეთში ეს მოითხოვეს რაზნოჩინცებმა 60-იან წლებში, ხოლო მათ კვალად ქართველმა თერგდალეულებმა. ყოველივე ეს ვაჟამ ჩამოაყალიბა თავისებურად სადა ფორმაში, ნათლად და გასაგებად; მას არ დასჭირვებია არც ზედმეტისტყუაობა, არც არგუმენტაციის სიმ-რავლე, სავსებით სწორად მიუთითა რა იმის შესახებ. რომ „მწე-რლის სულის და გულის ქონა იქიღამა სჩანს, აქვს რამე იდეალი, უყვარს რამ ამ ქვეყანაში, უნდა ქვეყნისათვის, ცხოვრებისათვის სიკეთე, თუ არა. თავი და თავი აზრი მიწის შვილთა... ცხოვრება

¹ ვაჟა-ფშაველა, „ფიქრები“, „ივერია“, 1891 წ., № 113.

უნდა იყოს, მისი სიანე-სიკეთე. მწერალი კიდეც, როგორც გამო-
მხატველი ცხოვრებისა, უსათუოდ ამ წრეში უნდა ტრიალებდეს,
მისი გრძნობა იმას უნდა დაჰფოფინებდეს, თვით ცხოვრებიდანვე
გამომდინარე, თვით ცხოვრებისაგან შობილი. უამისოდ მწერალი
უაზრო ხმაა, გაურჩეველი, გაურკვეველი, ყველასათვის გაუგე-
ბარი“¹.

ვინ იტყვის, რომ ყოველივე ეს რეალისტური ესთეტიკის ძირი-
თადი მოთხოვნა არ იყოს? ვის შეუძლია საწინააღმდეგო აზრი
განავითაროს? მხოლოდ იდეალისტური ფილოსოფიის წარმო-
მადგენელს, რომელსაც ასევე შეუძლია ფორმალიზმის მრავალ გან-
შტოებამდე მივიდეს, ისევე როგორც თვით იდეალიზმი მრავალ
განშტოებათა შემცველია. ვაჟა კი გამოდის კემმარიტი მოთხოვ-
ნიდან—მწერალი ცხოვრების გამომხატველი იყოს, მას არ დაშორ-
დეს, არც ჩამორჩეს, თვითეული მისი აზრი ცხოვრებას გამოხა-
ტავდეს და ეს უკანასკნელიც თვით ცხოვრების მიერ წარმოშო-
ბილი იყოს. თუ ეს არ არის, თუ მწერალი ცხოვრებას დაშორდა,
მას ზურგი შეაქცია, რაღაც განყენებულ მეტაფიზიკურ სამყაროს
მიაშურა, მაშინ იგი მართლაც გადაიქცევა „უაზრო ხმად“, რომე-
ლიც არავის არ ესმის და არავისთვის გასაგები არ არის. მაგრამ
„ცხოვრების წრეში“ ტრიალი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს მწერლობას,
ვინაიდან ცხოვრების გამოხატვა დიდ გრძნობასთან არის დაკავ-
შირებული და ამიტომაც, რომ ვაჟა ებრძვის უგრძნობლად, უსულ-
გულოდ ნათქვამ სიტყვას, მიაჩნია იგი უმარბილო, უგემურ სიტყვად,
რომელიც „ნაცვლად იმისა, რომ გულიდამ ჟანგი გადასწმინდოს
კაცსა. უფრო უმატებს ჟანგსა და ობსა“². ყოველივე ეს ანალო-
გიურია თერგდალეულთა რეალისტური კონცეფციისა, კერძოდ
ილია ქავჭავაძის შეხედულებებისა, რომელიც ხელოვნების თვითეული
ნაწარმოების იდეურ სიმაღლეს ორგანულად უკავშირებს დიდ
გრძნობას, ურომლისოდ ვერავითარი მხატვრობა საერთოდ ვერ
წარმოუდგენია. თვით თერგდალეულები თავიანთი შემოქმედებით
იძლეოდნენ ამგვარი ხელოვნების მაგალითს, ჰქმნიდნენ აზრთან
ერთად დიდი გრძნობის გამომხატველ ნაწარმოებებს. ეს აძლევდა
უფლებას თვით ვაჟასაც მოეყვანა მადლიანი სიტყვების მაგალი-
თები ქართული ლიტერატურიდან, კერძოდ რუსთაველის, ორბე-
ლიანისა და ბარათაშვილის გვერდით დაესახელებია თერგდალე-
ულთა ბელადი ილია ქავჭავაძე და აღენიშნა, რომ მათი ნათქვამი

¹ ვაჟა-ფშაველა, „ფიქრები“. „ივერია“, 1891 წ., № 113.

² იქვე.

სრულიად სხვაა, სრულიად განსხვავდება უსულგულოდ ნათქვამი-საგან.

რით შეიძლება გავარჩიოთ ერთმანეთისაგან უსულგულო ნაწარმოები დიდი გრძნობით დაწერილისაგან? რა დამახასიათებელი ნიშნები შეიძლება ჰქონდეს ერთსა და მეორეს? მართალია, ორივე ძალიან ადვილად აგრძნობინებს ხოლმე თავის თავს მკითხველსა თუ მსმენელს, მაგრამ ვაჟა მანც საჭიროდ თელის გამოჰყოს ის ნიშნები, რომლებიც მშრალი, გამოფიტული, გრძნობისაგან დაცლილი უგულო ნაწარმოების დამახასიათებელია. „უგულო, ძალად მწერალი იმით იცნობა, რომ შექველად უგულო საგანს აირჩევს სალაპარაკოდ, ცდილობს, რომ გულიანად აჩვენოს თავი მკითხველს, ამის გამო სულსაც აწვალებს და გულსაც“¹. ეს წვალება ორმხრივია — ეხება როგორც მწერალს, ისე მკითხველს; თუ პირველი ამგვარი ნაწარმოების შექმნის დროს იტანჯება. მეორე წვალებას განიცდის მისი წაკითხვით. რა თქმა უნდა, ეს ორმხრივი ტანჯვა საზიანოა საზოგადოებისათვის, საზიანოა იმ მხრივაც, რომ თვით საზოგადოებას გულს უტრუებს ხელოვნებაზე, აშორებს მას, სახელს უტეხავს თვით მხატვრულ სიტყვას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, არავისათვის წერის უფლების წართმევა არ შეიძლება, თუ საკითხი მხოლოდ გრძნობას ეხება, ისევე როგორც არ შეიძლება ადამიანს აუკრძალო, რომ ფიქრობდეს, უყვარდეს, უხაროდეს, ცოცხლობდეს და ცხოვრობდეს. „მაგრამ ყველას-კი ვერ დავაჩემებინებთ მწერლის სახელს, მით უმეტეს უსულგულო ადამიანს“². მწერლის სახელი დიდი საზოგადოებრივი რეზონანსის, დიდი საზოგადოებრივი დანიშნულების შემცველია და ამიტომ არ შეიძლება მას ზერელედ მოვეყიდოთ, თუ გვინდა მწერალი მოწოდების სიმალლეზე იდგეს, ხოლო მწერლობა ცხოვრებას ნამდვილად ემსახურებოდეს.

ჩვენ აღარ შევეხებით „ფიქრების“ მეორე ნაწილს, მეორეს პირობითად ვხმარობთ, ვინაიდან ვაჟა თავის წერილს ორ ნაწილად არა ყოფს, თუმცა ეს მეორე ნაწილი აშკარად განსხვავებულია პირველისაგან. თუ პირველში უმთავრესად განხილულია პოეზიის ზოგადი თეორიული საკითხები, სამაგიეროდ მეორე სოციალური ყოფის დაკვირვებასა და ანალიზს წარმოადგენს. ვიმეორებთ, ამ საკითხებს აღარ შევეხებით, მხოლოდ ისევ გაკვირით მიეუთითებთ, რომ „ფიქრების“ მეორე ნაწილი ერთხელ კიდევ

¹ ვაჟა-ფშაველა, „ფიქრები“, „ივერია“, 1891 წ., № 113.

² იქვე.

ადასტურებს, თუ რამდენად ცდებოდნენ ის მკვლევარები, რომლებიც ვაჟას პოეზიას თანამედროვეობისაგან განყენებით განიხილავდნენ, ხოლო თვით ვაჟას მიიჩნევდნენ ისეთ ადამიანად, რომელსაც თითქოს არც აწმყო და არც მომავალი არ აღონებდეს. «ფიქრების» მეორე ნაწილში ჩვენს წინაშე დგას იმდროინდელ სოციალურ უკულმართობაზე დაფიქრებული მწერალი, მოაზროვნე და მომღერალი, ქვეყნის უსამართლობას თავისი აზროვნებისა და პოეტური ჩანგის თემად რომ იხდიდა. ჩვენ არც ვაჟას წერილს «კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი»¹ შევეჩებით. განა შეეძლო ასეთი წერილი დაეწერა სინამდვილისაგან განდგომილ ადამიანს, «უკულტუროს», «წარმართს», მთის მიუვალ ჭიუხებში თავშეფარებულ უკანასკნელ მოგიკანელს, რომელსაც მომავალი არ აღონებდა? არა, შეუძლებელია! რა შესანიშნავად გააშიშვლა ვაჟამ ყალბი პატრიოტიზმი და ასევე რა შესანიშნავად გვიჩვენა უგვარტომო კოსმოპოლიტიზმის მთელი შინაგანი სიყალბე. და განა შეეძლო ეს გაეკეთებინა სოციალურ საკითხებში უდარდელ ადამიანს, როგორც ერთ დროს ცდილობდნენ მის ამგვარ პორტრეტირებას? არა, შეუძლებელია! მაშინ ვაჟა ვერც იმ დებულებას წამოაყენებდა, რომლის მიხედვითაც კაცობრიობის მთელ უბედურებას სწორედ «ეკონომიურ უკულმართობაში» ჰქონდა გადგმული თავისი ღრმა ფესვები. «მოსპეთ დღევანდელი ეკონომიური უკულმართობა, — ამბობდა ვაჟა, — და, უეჭველია, მაშინ მოისპობა ერთისაგან მეორის ჩასანთქმელად მისწრაფება, ერთმანეთის რბევა, ომები, რომელიც დღეს გამეფებულია დედამიწის ზურგზე». ამას ამბობდა ვაჟა 1905 წელს, სწორედ პირველი რევოლუციის პერიოდში. მაშ სადღაა აქ სოციალურ პრობლემატიკაში განურჩევლობა ან უდარდელობა? იქნებ იქ, სადაც გულზვიადი მთების იმაყი შვილი, თავის თავში ღრმად დაჯერებული, საქვეყნოდ აცხადებდა, რომ «ყოველი მამულიშვილი თავის სამშობლოს უნდა ემსახუროს მთელის თავის ძალღონით, თანამომმეთა სარგებლობაზე უნდა ფიქრობდეს და, რამდენადაც გონივრული იქნება მისი შრომა, რამდენადაც სასარგებლო გამოდგება მშობელი ქვეყნისათვის მისი ღვაწლი, იმდენადვე სასარგებლო იქნება მთელი კაცობრიობისათვის»². იქნებ ვაჟას უდარდელობა ჩანს მის დებულებაში, რომლითაც მან ნიღაბი ჩამოჰგლიჯა უგვარტომო კოსმოპოლიტიზმს და ისევ საქვეყნოდ განაცხადა, რომ «ვინც უარყოფს თავის ეროვნებას, თავის ქვეყანას იმ ფიქრით, ვითომ და კოსმოპოლიტი ვარო, ის არის მახინჯი

¹ ეს წერილი დაიბეჭდა „ივერიის“ 1905 წლის 172-ე ნომერში.

² იქვე.

გრძნობის პატრონი, იგი თავისავე შეუმჩნეველად დიდი მტერია კაცობრიობისა, რომელსაც ვითომ ერთგულებას და სიყვარულს უტყულებს¹. იქნებ ვაჟა მაშინაც უღარდელია, როცა მოითხოვს: „გიყვარდეს შენი ვრი, შენი ქვეყანა, იღვაწე მის საკეთილდღეოდ, ნუ გძულს სხვა ერები და ნუ გშურს იმათთვის ბედნიერება, ნუ შეუშლი იმათ მისწრაფებას ხელს და ეცადე, რომ შენი სამშობლო არავინ დაჩაგროს და გაუთანასწორდეს მოწინავე ერებს“². არა, ამ სიტყვების ავტორს არ შეიძლება „უღარდელი“, თანამედროვეობისაგან განდგომილი, მთაში ჩაკეტილი ადამიანი ვუწოდოთ, გამოვაცხადოთ ანიმიტად და გადავულოცოთ პატრიარქალური მთის ზღაპრებისა და ლეგენდების ნახევრადპირველყოფილ სამყაროს. მაშინ სადღა წავიღოთ ვაჟას ინტერნაციონალიზმი? მის მიერ პატრიოტული გრძნობის დახასიათება, უგვარტომო კოსმოპოლიტიზმის სამარცხვინო ზოძზე გაკვრა ან კიდევ იმის შესანიშნავად ხაზგასმა, რომ ყოველი დიდი მწერალი ნაციონალურიც არის და ზოგადკაცობრიულიც, რომ მის შემოქმედებაში პირველი გვანიშნებს მეორეს, ხოლო მეორე გვიჩვენებს პირველის განსა და სიღრმეს? ვაჟამ შესანიშნავად ახსნა თვითეულ დიდ მწერალში ნაციონალურისა და ზოგადკაცობრიულის ურთიერთმიმართება, ახსნა და არგუმენტებითაც დაადასტურა, რომ „ყველა გენიოსები ნაციონალურმა ნიადაგმა აღზარდა, აღმოაცენა და განადიდა იქამდის, რომ სხვა ერებმაც კი მიიღეს ისინი საკუთარ შეილებად“³. ასეთია, მაგალითად, შექსპირი, სერვანტესი, გოეთე და მრავალი სხვა. მართალია შექსპირი ინგლისელი იყო, „ინგლისში მუშაობდა და ცხოვრობდა, მაგრამ მისი ნაწერებით მთელი კაცობრიობა სტკებდა დღესაც“. იგივე შეიძლება ითქვას სერვანტესისა და გოეთეს შესახებ. „სერვანტესი, გოეთე და სხვა გენიოსები თავის სამშობლოში, თავის თანამომემთათვის იღვწოდნენ, მაგრამ დღეს ისინი მთელს კაცობრიობას მიაჩნია თავის ლეიფ-შეილებად“⁴. და როცა ვკითხულობთ ლამაზი რაინდის სიცილისმომგვრელ სამწუხარო თავგადასავალს, როცა წარმოვიდგენთ მის უსაგნო თავგამეტებას სიმართლისა და სათნოებისათვის, რაც ყოველთვის პერიპეტით მთავრდება — სიმართლეს უსამართლობა, სათნობას

¹ ვაჟა-ფშაველა. „კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი“, „ივერია“, 1905 წ. № 172.

² იქვე.

³ იქვე.

⁴ იქვე.

ბოროტება, დახმარებას ხელისშეწლა, სიხარულს მწუხარება, აზრს უაზრობა, სიყვარულს სიძულვილი სცვლის, ჩვენ სერვანტესის საბრალო გმირთან ერთად განვიცდით მთელ ამ თავგადასავალს, ვწუხვართ თუ თანაგრძნობით ვეკიდებით, დავცინით თუ გვებრალება არარსებულ დულცინე ტობოზელის მწუხარე სახის რაინდი, რომელიც საუკუნეობრივი ბოროტების წინააღმდეგ მუყაოს ხმლით ამხედრებულა. განა ზეგავლენის ასეთივე ძალით არ არიან გარემოსილნი გოეთეს გმირები, ვერტერით დაწყებული და ეგმონტით გათავებული?

განა ამასვე არ გვაგრძნობინებენ საერთოდ გენიოსი მწერლები — ჰომეროსი თავისი წარმართული გმირებით, ბაირონი ამბოხებული სახეებით, პუშკინი ლირიზმით აღსავსე შედევრებით! ასე ერთიანდება ყოველ გენიოს მწერალში ნაციონალური და ზოგადკაცობრიული, როგორც ერთი მედალის ორი აუცილებელი მხარე.

გადავიდეთ თვით მწერლის ვაჟასეულ დახასიათებაზე, რომელიც მოცემულია მის ერთ-ერთ საინტერესო, ვიმეორებთ, თეორიული თვალსაზრისით მეტად საინტერესო წერილში. ეს არის სტატია „ნიკიერი მწერალი“, რომელიც ვაჟამ 1910 წელს გამოაქვეყნა „სახალხო გაზეთში“¹. მის ძირითად მიზანს შეადგენს ამომწურავი პასუხი გასცეს კითხვაზე, თუ ვინ შეიძლება მიჩნეულ იქნას ნიკიერ მწერლად და რა ნიშნებია საჭირო იმისათვის, რომ ადამიანმა ნიკიერი მწერლის სახელი მოიპოვოს. ასეთ ნიშნებად ავტორს მიაჩნია ენა და ორიგინალობა, პირველი, როგორც მისი სახე, „მე“, ფიზიონომია, სული, ავლა-დიდება, ხოლო მეორე, როგორც მისი საკუთარი ფრაზეოლოგია, წინადადებანი, სურათები, რომლებიც სხვასთან მსგავსების დროსაც კი თავისებურნი არიან, ე. ი. ორიგინალობით გამოირჩევიან, თავისებურობის ბეჭედს ატარებენ. ვიმეორებთ, ნიკიერი მწერლის ნიშნებად ვაჟას მიაჩნია ენა და ორიგინალობა, როგორც გარეგნული მაჩვენებლები, ხოლო შინაგან ღირსებებად ის, რასაც მწერალი ხელს ჰკადებს, როგორც თავისი მხატვრული შთაგონების საგანს (ცხოვრების მოვლენები, მათი ღირებულების თვალსაზრისით) და რამდენად ოსტატურად ახერხებს მის გამოხატვას. ამ უკანასკნელის ძალა კი იმით განიზომება, თუ როგორ მიიზიდავს მკითხველს ცხოვრების ღრმა და მართალი წარმოსახვით. მწერალი გვევლინება „ადამიანთა ცხოვრების დარაჯად“, მაშასადამე, დამცველად, ხოლო რაც უფრო ღიღია იგი, როგორც შემოქმედი, რაც უფრო მეტად არის მის

¹ „სახალხო გაზეთი“, 1910 წ., № 171.

არსებაში მოცემული გენიოსის ყველა თვისება, მაშინ მით უფრო ექვემდებარება ამ კანონს, უფრო მეტად გამოხატავს ცხოვრებას, წარმოადგენს რა მის დარაჯსა და დამცველს. რაკი ასეა, ვაჟას კონცეფციის მიხედვით შეუძლებელია არსებობდეს ნიჭიერი მწერალი, რომელიც ცხოვრებისა და ბუნების გარეშე იღვეს, მწერალი, რომელიც ცხოვრებას მაღლიდან დაჰყურებდეს და რომელსაც „არ აწუხებდეს ტკივილები ადამიანთა ცხოვრებისა“. ასეთი მწერალი არ არსებობს, ხოლო თუ არის, „იგი მაშინ მკვდარია, არარაობაა“. მკვდარია იმიტომ, რომ ვაჟას, ისევე, როგორც რეალისტური ესთეტიკის ყველა წარმომადგენელს, სწამს ხელოვნების განუყრელი კავშირი ცხოვრებასთან, პირველის სრული უაზრობა, როცა მეორეს წყდება, როგორც თავის მშობელ დედას. ვინ იტყვის, რომ ვაჟა აქ ილია ქავჭავაძისა და საერთოდ თერგდალეულების პოზიციასზე არ იღვეს? განა ასევე არ მსჯელობდნენ აკაკი წერეთელი, კირილე ლორთქიფანიძე, გიორგი წერეთელი? გვეტყვიან, ეს ხომ რეალისტური ესთეტიკის საყოველთაოდ ცნობილი ძირითადი პრინციპია, ვაჟა ახალს არაფერს ამბობს, რაღა საჭიროა მისი აზრების მაინცა და მაინც განსაკუთრებული წყაროები ვეძიოთო. დაგეთანხმებით, მაგრამ რა ვუყოთ ჭაჟას შესახებ არსებულ მითებს—მის სიმბოლისტობას, რომანტიკოსობას, ნეორომანტიკოსობასა და ასე მრავალფეროვნად დასახელებულ სხვა „იზმებს“ რომ გვთავაზობენ და რომლებზედაც ჩვენ ამ ეტიუდის დასაწყისში გეჭონდა საუბარი? ერთხელ და სამუდამოდ მათ უარი უნდა ვუთხრათ და განვაცხადოთ, რომ ვაჟა რეალისტური ესთეტიკის პოზიციასზე დგას, მას არც ერთი ნაბიჯითაც არ გადაუხვევია ჩვენი განმანათლებლების იდეური ხაზიდან ხელოვნების თეორიაში, თუ ამჟამად ენის საკითხს არ შევვებით, რომლის გამო მას კამათიც კი ჰქონდა თერგდალეულთა უფროსი თაობის წარმომადგენლებთან. ვაჟა რომ მართლაც შემთხვევით არ ლაპარაკობს ხელოვნებისა და ცხოვრების ორგანულ კავშირზე, იგი რომ მართლაც საესეებით მტკიცედ დგას რეალისტური ესთეტიკის პრინციპებზე, ჩანს იმავე წერილის არა ერთი რომელიმე ადგილიდან, არამედ მთელი კონტექსტიდან, რომელსაც ჩვენ ახლა გავეცნობით.

დავიწყოთ იმ ძირითადი დებულებით, რითაც საერთოდ იწყება ეს წერილი—ხელოვნებისა და ცხოვრების მჭიდრო კავშირის ვაჟასეული კონცეფციით. ამ უკანასკნელმა პირდაპირ წამოაყენა დებულება, რომ „რა დენადაც დიდი ნიჭის პატრონია მწერალი, მით უფრო მჭიდროდ არის იგი დაკავშირე ული ცხოვრებასთან,

მის მწვავე საკითხებთან... გენიოსი სდულს, იხარშება ამ წუთი-სოფლის გაჩაღებულ ქურაში და იმავე დროს ეს წუთისოფელიც სდულს და ნახევრად მოხარშულიცაა იმის გულში... გენიოსს არ შეუძლიან იგრძნოს ეს ცხოვრება ნახევრად, მესამედად ან მეოთხედად, არამედ ჰგრძნობს მთლად, ერთობლივ; არ შეუძლიან აგრეთვე იგრძნოს დაბალი, მცირე ღირსების საკითხები, რომლებიც დაახლოვებულნი არ არიან კაცობრიობის ცხოვრების ღერძთან¹. ცხოვრების ასე ღრმა, ყოველმხრივი, ორგანული განცდა თვითვეული ნიჭიერი მწერლისათვის არა მარტო დამახასიათებელია, არამედ, კანონს წარმოადგენს, ურომლისოდ არ შეიძლება თვით მისი შემოქმედების წარმოდგენა. ნიჭიერ მწერალს მართლაც არ შეუძლია რომელიმე საკითხი, თუნდაც ნაკლებმნიშვნელოვანი, ცხოვრების არსებითსა და მთავარ საკითხებს არ დაუკავშიროს, როგორც კალეიდოსკოპში არ განსჭვრიტოს მცირედან—დიდი, უმნიშვნელოდან—დიდმნიშვნელოვანი, მაგრამ ასევე არ შეუძლია უაზროში აზრი დაინახოს, ვინაიდან უაზრო ამ სახელით სწორედ იმიტომ იწოდება, რომ მას აზრი არა აქვს, არც ჰქონია და არც შეიძლება ექნეს. ხოლო თუ უაზროს აზრი უაზრობაა, როგორც ფილოსოფოსები თუ ფილოსოფიის უაღრესად კერძო დარგის—ლოგიკის მკვლევარნი გვიმტკიცებენ (რასაც არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ), მაშინ საკვირველ მოვლენად არ უნდა მოგვეჩვენოს, რომ აზრი უაზრობისა მაინც უაზრობას ნიშნავს, ვინაიდან თვით ამ აზრს გამართლება უაზრობის არსებობაში უპოვია და მხოლოდ მისი დასაბუთებისათვის უზრუნვია. რა შეიძლება იყოს ნიჭიერი, გენიოსი მწერლის შთაგონების წყარო? რა საფუძველზე შეიძლება აღმოცენდეს მისი შემოქმედება? ეროვნულსა და ხშირად ეთნოგრაფიულზეც, მაგრამ ორივე შემთხვევაში კერძო ზოგადის სახესღებულობს და ამგვარად საყვარელი ხდება „ყველა' ადამიანისათვის, რომელ ეროვნებასაც უნდა ეკუთვნოდეს იგი...“² თუ აქ სხვადასხვაობა იჩენს თავს, მიზეზი ისევ მწერლის ნიჭი და ინდივიდუალობაა, ურომლისოდ შემოქმედება საერთოდ არ არსებობს.

ყოველ მწერალს, თვითვეულ ნაწარმოებს, ვაჟას აზრით, სამი ძირითადი მიმართულება შეიძლება ეტყობოდეს. სამივე მიმართულებას საფუძვლად ცხოვრება უდევს. მართალია, ვაჟა არ ხმარობს იმ ფილოსოფიურ ტერმინებს, რომლებიც მას შეეძლო გამოეყე-

¹ ვ ა ჯ ა - ვ შ ა ვ ე ლ ა. „ნიჭიერი მწერალი“, 1910 წლის „სახალხო გაზეთი“, № 171.

² იქვე.

ნებისა ამ მიმართულებათა დასახსიათებლად, მაგრამ ფაქტია, რომ იგი ლაპარაკობს დეტერმინიზმისა და ინდეტერმინიზმის შესახებ, პირველ მიმართულებას ახასიათებს, როგორც დეტერმინისტულს, ცხოვრების პირობებით შეზღუდულ ნებას, ხოლო მეორეს, პირიქით, ინდეტერმინისტულს, პირველის სრულიად საწინააღმდეგოს. მესამე მიმართულება, ვაჟას აზრით, ორივეს აერთებს, თავის ძირითად მიზნად მიიჩნევს რა „ცხოვრების პირობათა ძლიერების“ საფუძველზე ადამიანთა გაუმჯობესებას. ეს სამი საზომი მიაჩნია ვაჟას უმთავრესად, რომლის მიხედვითაც მწერლები „ჰომომენ და სწონენ ცხოვრების პოვლენათა“. რა თქმა უნდა, ეს დახასიათება სრული არ არის, შეიძლება ითქვას არც ზუსტია, მაგრამ მნიშვნელოვანი მაინც ის არის, რომ ვაჟა, როგორც რეალისტური ესთეტიკის წარმომადგენელი, უპირატესობას მაინც დეტერმინიზმს ანიჭებს, რადგან ღრმად და დარწმუნებული, რომ ქვეშაირიტება ამ უკანასკნელის მხარეზეა.

შესაძლოა სწორედ აქედან გამომდინარეობდეს ვაჟას მეორე დასკვნაც პოეტის ნიჭისა და მისი შემოქმედების ხასიათის შესახებ, როცა ორივე შემთხვევაში საფუძველად ნაგულისხმევია ცხოვრების პირობები, აღზრდის მიდრეკილება, ხოლო „სიღრმე აზრისა და გრძნობისა“—თვით „ნიჭის ძლიერებაზე, მის განვითარებაზეა დამოკიდებული“, წინააღმდეგ იდეალისტური კონცეფციისა, რომელიც ნიჭის კლასიფიკაციას მისტიკურ გარსში ახვევს, ზოგჯერ კი ღვთაების ძალას მიაწერს, როგორც ანტიკურ საბერძნეთში პლატონი მიიჩნევდა. არის კიდევ სხვა პირობები, მაგალითად, ნიჭისათვის შესაფერი საგნის შერჩევა, რაც ყოველთვის არ ხდება და ამიტომ მწერალი მთლიანად ვერ ავლენს მთელ თავის პოეტურ შესაძლებლობას. ამის მიზეზი ხშირად თვით მწერალია, განსაკუთრებით ახალგაზრდა მწერალი, რომელიც შესაძლოა აცდეს სწორ გზას, მაგრამ, როგორც ვაჟა აღნიშნავს, „ამ შემთხვევაში მას დახმარება კრიტიკამ უნდა გაუწიოს, დააყენოს სწორ გზაზე“¹.

ყოველივე ეს ჯერ კიდევ არ არის ნიჭიერი მწერლის სრული დახასიათება, ვინაიდან შეუძლებელია მისი წარმოდგენა უპატრიოტიზმოდ, „თავის ენის და ერის“ უსიყვარულოდ. მართალია, ვაჟას პარალელი, რომ „პოეტისათვის ისევე საჭიროა უყვარდეს თავისი ერი და ამ სიყვარულს იმდენივე მნიშვნელობა აქვს მისთვის, რამდენიც ორთქლმავლისათვის ორთქლსაო“, ცოტა არ აყოს, მექანისტური შედარებაა, მაგრამ თავისთავად პატრიოტიზმის აღ-

¹ ვაჟა - ვ შ ა ვ ე ლ ა, „ნიჭიერი მწერალი“, 19:1 წ., „სახალხო გაზეთი“, № 171.

ნიშვნა მწერლის შემოქმედებაში სავსებით სწორად არის მითითებული და საკითხის სიმძიმეც ამ მხრივ უნდა იქნას გადატანილი.

შეიძლებოდა კიდევ გაგვეგრძელებია ამ საკითხზე მსჯელობა, მაგრამ იგი ისე ნათლად არის წარმოდგენილი, რომ უმჯობესია შევეხოთ მომდევნო პრობლემას, რომელიც ფორმის წინასწარგანზრახულობის განმარტებას ისახავს მიზნად.

ეს პრობლემა ვაჟამ ჩამოაყალიბა იმ დებულების სახით, რომელიც უარყოფს ნამდვილი პოეტისათვის ფორმის წინასწარგანზრახულობას, რაკი ჰეშმარტებად მიაჩნია, რომ ყოველი მხატვრული ფორმა ნაგრძნობისა და ნააზრევის ბუნებრივი შედეგია, მისი პირმშოა, და ამდენად წინასწარგანზრახული ფორმა მხოლოდ „ნაწარმოების სისუსტის მაჩვენებელია“. ეს არ უნდა ნიშნავდეს შინაარსის, იდეის, არც მისი გარეგნული ფორმის წინასწარგანზრახველობას; ლაპარაკია შინაგან მხატვრულ ფორმაზე, რომელიც ნაწარმოების შექმნასთან ერთად იბადება, როგორც მისი სრული მხატვრული გამოვლენა იდეასთან ერთად.

რა თქმა უნდა, ვერ დავეთანხმებით ვაჟას, როცა იგი ამ მხატვრული ფორმის მიხედვით სწორად ანსხვავებს რა ერთმანეთისაგან პოეტებს „მიმართულებით, წერის საგანთა შერჩევით“, ამავე დროს მსგავსებას ამყარებს საერთოდ, და ისე წარმოგვიდგენს პოეტებს, რომ თითქოს ისინი ყველანი ჰგევანან ერთმანეთს სილამაზის, ბუნების, გმირობის, თავდადების, ხასიათის სიმტკიცისადმი სიყვარულით, რომ თითქოს მათ ყველას ალტრუისტული მისწრაფებანი აქვთ და ყველას სძულს „ძალმომრეობა. ადამიანისა ადამიანის მიერ დაჩაგვრა, მონობა და ზნეობრივად დაცემა“. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ აღარავითარი განსხვავება იდეების მხრივ პოეტთა შორის აღარ იქნებოდა, აღარც სოციალური და მაშასადამე კლასობრივი განსხვავებაც; ვაჟა აქ ვერა გრძნობს, რომ მაშინ მის მიერვე მოცემულ განსხვავებას მწერლის მიმართულებათა შესახებ საფუძველი ეცლება და ამგვარად თვითონვე ვარდება გამოუვალ წინააღმდეგობაში.

მიუხედავად ამისა, ვაჟამ ნიკიერი მწერლის მთელი რიგი უტყუარი ნიშნები მიუთითა და მკითხველმა რომ ზოგიერთ მათგანზე წარმოდგენა იქონიოს, მოვიტანთ თვით ვაჟას სიტყვებს, თუ ვინ არის ნიკიერი მწერალი.

„ვინ არის ნიკიერი მწერალი!

ვისაც დიდად უყვარს ადამიანი, დიდად მოწადინებულა გააბედნიეროს იგი, ვისაც დიდად უყვარს ცხოვრება და მისი გაუქმებისა. ამისათვის საჭიროა დიდი გრძნობა, დიდი ცოდნა ადამიანის სულისა და მისი ცხოვრებისა.

იგბა ნიჭიერი მწერალი, ვინც რასაც თავად ჰგრძნობს და ჰფიქრობს, აქვს უნარი სხვასაც ისე აგრძნობინოს და აფიქრებინოს, ვისშიაც ძლიერად სჩქეფს ეროვნული სისხლი, ვინაიდან ეს უმთავრესი ფესვია იმის შემოქმედებისა; ეს, როგორც ქართველი ერი ამბობს, „ალალი რძეა დედისა“ და, ნუ ჰგონია ვისმე, — უამისოდ ნაყოფი გამოიღოს მისმა ნიჭმა.

ვინ არის ნიჭიერი მწერალი?

• ვისი ნაწარმოებიც, რამდენჯერაც უნდა წაიკითხოთ, მით კიდევ მაღას გიღვიძებს ახლად წაკითხვისას. მაშისადამე ნაწარმოებში უნდა იყოს ჩაქსოვილი უკვდავი ქეშმარიტება, სამარადისო მშვენიერება...

ვინ არის ნიჭიერი მწერალი?

ვისი სიცილიც ნამდვილი ბუნებრივი, მართალი სიცილია და ვისი ტირილიც, ცრემლი ნამდვილი ცრემლია და არა რაღაც წყალწყალა სითხე, — ვისაც, როცა უკანასკნელი წამი დაჰკრავს და სამარეში ჩაეშვება მწერლის გვამი, ჩანგი თან ლოცვა-კურთხევას ჩააყოლებს და არა სამღურავსაც: ყალბი იყავ და ყალბად მაქლერებდიო!¹

ასეთი უნდა იყოს ნიჭიერი მწერალი, ამ თვისებებით შემკული, — ფიქრობს ვაჟა, და გვგონია, რომ მის მიერ აღნიშნული ზოგიერთი ნიშანი მართლაც სწორად გამოხატავს განსახილველი პრობლემის არსს (ცხოვრების სიყვარული, დიდი გრძნობა, ადამიანის სულისა და ცხოვრების დიდი ცოდნა, უნარი სხვასაც განაცდევინო საკუთარი განცდა, ქეშმარიტების სიყვარული და მშვენიერის გრძნობა, შემოქმედების ბუნებრიობა). რაც შეეხება ალტრუისტულ მისწრაფებებს, ბურჟუაზიული ეთიკის სამყაროდან წამოღებულ ამ ცნებას, არა გვგონია ვაჟაც იმ თვალსაზრისით ხმარობდეს, რომ მიზნად ისახავდეს მორალი ზეკლასობრივად წარმოიდგინოს, ყოველგვარი ზღვარი წაშალოს კლასობრივ საზოგადოებაში; უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვი, რომ ალტრუისტულ მისწრაფებებში ვაჟა გულისხმობს მხოლოდ ადამიანისადმი სიყვარულს, წინააღმდეგ მიზანტროპიისა (კაცთმოძულეობისა), და არა წინააღმდეგ ეგოიზმისა, როგორც ამას სჩადიოდა ბურჟუაზიული ეთიკა, რომელიც ამ ორი ტერმინის შეპირისპირებით მორალის ზეკლასობრივი ხასიათის დამტკიცებას ცდილობდა და ახლაც ცდილობს. ამ საკითხს ვაჟა ხშირად ეხებოდა თავის წერილებში, ამქლავნებდა ერთგვარ განურჩევლობასაც, განმანათლებლების მსგავსად, რასაც მოწმობს ვაჟას

¹ ვაჟა-ფშაველა, „ნიჭიერი მწერალი“, 1910 წლის „სახალხო გაზეთი“, № 171.

ორი წერილიც „სად არის პოეზია“ და „რამე-რუმე“¹. მაგრამ ვინაიდან, ეს წერილები უმთავრესად ხელოვნების თეორიულ პრობლემებს განიხილავენ, მათ ანალიზს ჩვენც ძირითადად ამ თვალსაზრისით შევუდგებით.

რას წარმოადგენს ორივე ეს წერილი თავისი ხასიათით? თეორიულ გამოკვლევებს, ტრაქტატებს, მონოგრაფიებს? არა! უკეთეს შემთხვევაში ესთეტიკურ ფრაგმენტებს² დამთავრებული აზრებით, რომლებიც ავტორის კონცეფციასთან სრულ ჰარმონიაშია. რომ მართლაც ასეა, მკითხველმა შეიძლება დაინახოს როგორც პირველის, ისე მეორის წაკითხვისთანავე. დავიწყოთ პირველი საკითხით, თუ სად არის ან რა არის პოეზია?

ვიდრე ამ კითხვაზე პასუხს გავცემდეთ, ზედმეტი არ იქნება მოვიგონოთ, რომ ანალოგიური პრობლემის გარკვევა დიდმა კრიტიკოსმა ბელინსკიმ დაიწყო იმ დებულებით, რომელიც პოეზიას ერთი შეხედვით ყველასათვის გასაგებად მიიჩნევს, მაგრამ თვით განმარტება ისე განსხვავებულია მათთვის, რომ თუ თითოეული თავისებურად განმარტავდა, მაშინ ბაბილონის ენათა აღრევის ნამდვილი სურათი გვექნებოდაო, — ირონიულად შენიშნავს ბელინსკი². ერთისათვის იგი ცეცხლია, მეორესათვის — წყალი. ვაჟაც სწორედ ასე ფიქრობს, მასაც ასე აქვს წარმოდგენილი, რომ ყველას თავისებურად ესმის პოეზია და მათ აქვთ ამის უფლება, ვინაიდან „არ არის ადვილი ამის გარჩევა, ამ საგნის ყოველმხრივ გამოკვლევა“. თუ მაგალითები გსურთ, იმდენია, რამდენის მოსმენაც შეგიძლიათ. გენიოსი ტოლსტოიც კი ხშირად ცდებოდა დიდი პოეტების შეფასებაში. განა უკვდავი ნეკრასოვი მან „ყოვლად უნიჭო პოეტად“ არ მონათლა? იგივე დღე დააწიაო, — ამბობს ვაჟა, — პოლონსკის, ფეტსა და ნადსონს. ვაჟას დაავიწყდა ეთქვა, რომ ტოლსტოიმ შექსპირიც კი დაიწუნა, ხოლო ნოდინსკის წლებში, ნიპილისტების მოღვაწეობის დროს, პარადოქსიც კი გავრცელდა — „შექსპირს ანტონოვიჩის ჩექმები სჯობიაო“, — როგორც ამას აკაკი წერეთელი იგონებს „ჩემს თავგადასავალში“. თუ ტოლსტოი ცდებოდა, ეს ბუმბერაზი ადამიანი, ტოლსტოი „ტრედიაკოვსკი ხომ არ არის, — ფიქრობს ვაჟა, — რომ მისი სიტყვა ერთს ყურში შევუშვათ და მეორეში გავიცილოთ“. არა, მას ყურადღებით უნდა მოვეპყრათ და

¹ ორივე წერილი პირველად გამოაქვეყნა შ. გოზალიშვილმა 1940 წლის ჟურნალში „ჩვენი თაობა“, № 8.

² ბ. გ. ბელინსკი, რჩეული თხზულებანი, ტ. I, ქართ. გამოცემა, 1952 წ., გვ. 272, გოთრგი ჯიბლაძის რედაქციითა და წინასიტყვაობით.

გავითვალისწინოთ მაინც. ასე რთულია ეს საკითხი, მიუხედავად ამისა, ვაჟა ცდილობს პოეზიის განმარტება წარმოუდგინოს მკითხველს და წინასწარ აცხადებს, რომ იგი „არც ერთი კრიტიკოსის თეორიით“ არ არის შებოკილი, ვინაიდან ბევრს არ ეთანხმება, ბევრი მეტად უცნაურ შეხედულებას ჰქადაგებს, როგორც მაგალითად თეორიას მომავალ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში პოეზიის გაქრობისა და მის ადგილზე მარტოოდენ მეცნიერების დამკვიდრების შესახებ. კიდევ კარგო, — შენიშნავს პოეტი, — რომ სინამდვილე ამ მცდარი თეორიების მიხედვით არ მიემართება, თორემ „რა საბრალო იქნებოდა კაცობრიობა და მისი ცხოვრება ამ დედამიწის ზურგზე, რომ გამოთაყვანებული თეორიების მთხვევლების გვემაზე მიმდინარეობდეს“¹. პოეზიის ადგილს მეცნიერება კი არ დაიჭერს, მომავალ საზოგადოებრივ ცხოვრებაშიც პოეზიას თავისი ადგილი ექნება დათმობილი, ვინაიდან იგი თვით არის ცხოვრების გამოხატულება და ვიდრე ეს უკანასკნელი არსებობს, პოეზიაც იარსებებს. სად არის იგი? ცხოვრებასა და ბუნებაში. პოეზია მათი გამომთქმელია და ვიდრე ადამიანს ექნება სულიერი თვისებები, შეეძლება განიცადოს სიხარული და მწუხარება, ტანჯვა და ბედნიერება, მშვენიერება და სიმახინჯე, ვიდრე მას ექნება უნარი იცინოს და იტიროს, აღფრთოვანდეს და განცვიფრდეს ბუნების საკვირველ დენაში, — პოეზია ყოველთვის იქნება ადამიანის ცხოვრების თანმხლებელი, მისი მოზიარე და დამამშვენებელი. მაინც სად არის იგი, სად უნდა მოინახოს? ყველაფერში, — ფიქრობს ვაჟა, — რასაც „ბუნებრიობა ეტყობა“. ესაა „სიძულელი თუ სიყვარული, შური, მტრობა, სიმამაცე და სიმხდალე, ქველობა თუ სიძუნწე, და სხვ. და სხვ.“ ყველგან იქ ვაჟა პოეზიას ხედავს, ვინაიდან პოეზია თვით არის მათი მხატვრული განხორციელება, გამოთქმა და გასურათება. მაგრამ რაკი ცხოვრება ბუნების გარეშე არ არსებობს, ამდენად პოეზიასაც ბუნებრიობა მოეთხოვება. „მწერალს ეს მუდამ უნდა ახსოვდეს, რომ ბუნებრივ კანონს არ უმტყუნოს, წესიერება ბუნებისა დაიცვას — ისე უნდა გადმოგვეცეს სურათი, რომ არა ვთქვათ — ეს ყოველად შეუძლებელია, ეს ბუნების საწინააღმდეგოა...“ ბუნებრიობის ეს წარუშლელი კვალი გასდევს გენიოსების უკვდავ თხზულებებს, როგორც რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“, და ყველა მწერალი ვალდებულია ამ გზიდან კი არ უხვევდეს, მას მიჰყვებოდეს თავიდან ბოლომდე, როგორც ქემშარიტი პოეზიის მაგისტრალურ ხაზს. „ყველა ვნებას, — ამბობს ვაჟა, — ყველა გრძნობას თავისი ბუნება აქვს, თავისი აგე-

¹ ვაჟა-ფშაველა, „სად არის პოეზია?“.

ბულება, საათი დაბადებისა, ხანა სიყრმისა, სიჭაბუკისა და სიკვდილისა, — ყველა ეს უნდა მხედველობაში ვიქონიოთ. იმიტომ არიან უკვდავნი ქმნილებანი უკვდავთა ავტორთა, რომ ამ წესს არა ჰღალატობენ იმ ნაწარმოებთა მთხველნი“¹.

ამავე პრობლემას უბრუნდება ვაჟა წერილშიც „რამე-რუმე“, მიაჩნია რა მწერლობა „ერის წინსვლის, მისი გონების და ცხოვრების გაუკეთესების“ ძალად, ერთ უმთავრეს იარაღთაგანად. მწერლობის მოვალეობაა ემსახუროს ქვეყანას, „უფრო სარგებლიანი და ნაყოფიერი“ გახადოს ცხოვრება, შეგნებული ჰქონდეს თავისი ქვეყნის ავი და კარგი, სხვასაც შეაგნებინოს იგი, ერთი სიტყვით, „კარგი მწერალიც ის არის, ვისაც უკეთ შეუგნია ეს საჭიროება და უკეთესად ემსახურება ამ საჭიროების დაკმაყოფილების საქმეს“².

მსგავსად თერგდალეულებისა, ვაჟაც ანსხვავებს ერთმანეთისაგან მწერლობის ორ საშუალებას, იდეებისა და აზრების გამოთქმის ორ სახეს—პოეტურ-ბელეტრისტულსა და პუბლიცისტურს. ორივეს საგანი ერთი აქვს, ეს არის ცხოვრება, ორივე ერთსა და იმავე ქეშმარიტებას გამოთქვამს, ერთიდაიგივე გზით მიდიან, მაგრამ სხვადასხვა აქვთ გამოთქმის ხერხები; ერთი სურათების, ტიპების (უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა—სახეების) საშუალებით გამოთქვამს თავის აზრებს, მეორე კი—სილოგიზმებით, თუმცა ვაჟა ამ ტერმინს არ ხმარობს. ეს შეხედულება სწორია და ვაჟა აქ ილიას გზას მიჰყვება, მაგრამ ასევე სწორი არ არის მისი მოსაზრება, თითქოს მხოლოდ პუბლიცისტი არკვევდეს ცხოვრების მოვლენებს, მის მიზეზებს უჩვენებდეს, პოეტ-ბელეტრისტს კი ეს ზრ ევალებოდეს. ყოველ შემთხვევაში, აქ ანალიზი კი არ უნდა ყოფილიყო შეპირისპირებული, არამედ, მხატვრული სახე და ლოგიკური კატეგორია, ვინაიდან ცხოვრების მოვლენების კვლევისა და მიზეზების ჩვენების მხრივ მხატვრული ლიტერატურა როდი შეიძლება პრინციპულად განვასხვაოთ პუბლიცისტიკისაგან. სამაგიეროდ, ვაჟა საფასებით სწორად მიუთითებს ლიტერატურაში ტიპების რთულ პრობლემაზე და აღნიშნავს, რომ „პოეტის ერთი უმთავრესი მოვალეობათაგანია ტიპების ხატვა“, ურომლისოდ მწერლობა საერთოდ არ არსებობს. ეს ტიპები შეიძლება ორგვარი იყოს თავისი არსებითი განმასხვავებელი ნიშნებით: უარყოფითი (ვაჟა ხმარობს ტერმინს „უვარგისნი“—რუსული „отрицательные типы“-ის არასწორ თარგმანს) ან დადებითი (ვაჟას გამოთქმით, „რომელნიც საჭირონია

¹ ვაჟა-ფშაველა, „სად არის პოეზია?“.

² ვაჟა-ფშაველა, „რამე-რუმე“.

ცხოვრების გასაუკეთესებლად“, რუსული „положительные тыщи“-ის აზრით). თუ ლიტერატურაში ტიპები არ არის, ვაქას ეს მიაჩნია „დიდ ცოდვად და ნაკლად“, ვინაიდან „თვითონ მწერლობაც ამისთანა შემთხვევაში სუსტი და უმარილოა“¹. თავისი დებულების საილუსტრაციოდ ვაქას მოჰყავს გამოჩენილი რომანისტი ტურგენევი, რომელმაც რუსულ ლიტერატურაში ტიპების მთელი გალერეა შექმნა, ეს ტიპები რუსეთის ცხოვრების გარკვეულ პერიოდებს გამოხატავენ, ამიტომაც იყო, რომ მას „მომენტის დამკერს“ უწოდებდნენ. რაკი ასეა, ვაქას წინააღმდეგობა არ უნდა გაეწია იმ ტიპებისათვის, რომლებიც იმდროინდელ ჩვენს ლიტერატურაში იქმნებოდა, მაგრამ, გაურკვეველი მიზეზებით, მან წამოაყენა დებულება, რომ თითქოს საჭირო არ იყო შეექმნათ ვაქრების, მოსამსახურე ლაქიების, ვაქრის ცოლებისა და სხვ. ტიპები, ვინაიდან ისინი თითქოს „ნაკლებად შეესაბამებიან“ იმდროინდელ ცხოვრებას. ეს დებულება გასაგები იქნებოდა, ვაქას რომ ოსტატობის ასპექტით შეეხედა ამ საკითხისათვის, ეთქვა, სუსტია, მხატვრულ სიმაღლეზე არ დგანანო, მაგრამ თავისთავად ამ ტიპების უარყოფა აუხსნელი რჩება. ლუარსაბ თათქარიძეს ან კიდევ „ოთარაანთ ქვრივს“ რაც შეეხება, ორივეს ანალიზში ვაქამ სწორი შეხედულებანი განავითარა, მიუთითა რა პირველის, როგორც „ცხოვრების საჭიროების მიხედვით შექმნილ“ ტიპზე, ხოლო მეორე ნაწარმოები მიიჩნია დროების სწორ გამოხატვად, რამდენადაც პოეტს „შეუნიშნავს, რომ „ჩატეხილი ხიდის“ გამთელების აზრი ბეუტავდა... საზოგადოებაში“. ეს თემა მწერალს არ შეეძლო დაემუშავებია იმ დროს, როცა „კაცია ადამიანს“ წერდა, მაშინ „ჩატეხილს ხიდზე“ საუბარი ზედმეტი იქნებოდა, ნიჭიერება კი მწერლისა „იმითი განიზომება, თუ რამდენად ესმის თავის ქვეყნისა და ერის საჭიროება“². ილიას კარგად ესმოდა ყოველივე ეს და ამიტომაც იყო დიდი მწერალი.

გარდა ამისა, არიან კიდევ ტიპები, რომლებიც, ვაქას აზრით, საზოგადოების ერთ პერიოდს კი არ გამოხატავენ, საკაცობრიონია, როგორც მაგალითად დონ-კიხოტი და ჰამლეტი. ისინი უმთავრესად „ცხოვრების კანონს“ გამოხატავენ, თუმცა ეპოქას არ შორდებიან. ვაქამ სწორად გაიგო, რომ პირველი სიმართლის მადიებელია, ხოლო მეორე ძებნით მოპოებულის ანალიტიკოსი. ეს დახასიათება სწორია და ამიტომ თვით ვაქას მივცემთ სიტყვას,

¹ ვ ა ქ ა - ვ შ ა ვ ე ლ ა . „რამე-რუმე“.

² იქვე.

რომ მართლაც „დონ-კიხოტი არის მაძიებელი სიმართლისა, ამისთვის თავგანწირვით მებრძოლი, ხოლო ჰამლეტი ძიებისაგან მოპოებული მსხვერველ-მრკვეველი, ანალიტიკოსი“¹. ეს დაახასიათება, ვიმეორებთ, სწორია და მკითხველიც მიხვდება, რომ აქ ვაჟას გენიაც ჩანს, რაკი ასე ღრმად და სწორად შეუძლია დაახასიათოს მსოფლიო ლიტერატურის ეს უკვდავი ტიპები.

ჩვენ განზრახ აღვძარით, ეს საკითხი, განზრახ იმიტომ, რომ თვით ვაჟა მოითხოვდა ლიტერატურული მოვლენების დამფასებლისაგან ხელოვნების არა მარტო თეორიულ ცოდნას, არამედ განცდასაც. მას სძულდა კრიტიკოსი, რომელიც მარტოდენ თეორიის ფორმულებით არკვევდა პოეტურ ნაწარმოებს, ხოლო მისი განცდა არ შეეძლო. აბა ასეთი კრიტიკოსი ან ლიტერატორად წოდებულს თეორეტიკოსი ხელოვნების რა დამფასებელია? პოეზიის რთული ქვეყანა რომ დაახასიათო, პოეზია უნდა გესმოდეს არა მარტო თეორიულად, არამედ პრაქტიკულადაც, რაც იმას კი არ ნიშნავს, რომ კრიტიკოსმა ან ლიტერატურის თეორეტიკოსმა ლექსების წერა დაიწყოს. მაშინ შეიძლება სულ უკუღმა შეტრიალდეს კრიტიკოსი თუ ლიტერატურის თეორიის საქმე. პრაქტიკაში ნაგულისხმევია პოეზიის განცდის უნარი, რაც არა მარტო პოეტის, არამედ, მკითხველის საკუთრებასაც შეადგენს. ვაჟა გამოყოფდა ხოლმე პოეზიის ისეთ დამფასებლებს, რომლებსაც პოეზია ესმით და ეს არ ყოფილა შემთხვევითი. იგი ხომ თვითონაც ბავშვობიდანვე დაეწაფა პოეზიის დაუშრობელ წყაროს, რასაც მოწმობს პოეტის ავტობიოგრაფიული ხასიათის „ჩემი წუთისოფელი“, რომელიც ავტორს, სამწუხაროდ, არ დაუმთავრებია. ამ ნაწარმოებიდან ჩვენ ვგებულობთ, თუ რა ლიტერატურას დაეწაფა ვაჟა პირველად და რამ იქონია მის შემოქმედებაზე გავლენა. „რვა წლამდეო, — ამბობს პოეტი, — ვიზრდებოდი ძველ წიგნებზე: „ვეფხისტყაოსანი“, „მზეჭაბუკისა და ჯიმშერის ამბავი“ (ჩუბინაშვილის ქრესტომატია), „გრიბული“ ეორეზანდისა შეიქმნა ჩემ საყვარელ საკითხავ წიგნებად; ერთხელ წაკითხვას როდი ვჯერდებოდი; რამდენჯერმე უნდა ერთი და იგივე გადამეკითხა. საგმირო ამბებს დიდ ალტაცებაში მოვყვანდი და სწორედ ის ხანა დაედვა საძირკვლად, ლიბოდ, ჩემს შემოქმედებას“².

ამ საგმირო ამბებმა არა მარტო გამოაღვიძეს ვაჟას პოეტური სული, როგორც ბუნებას გაზაფხულზე გამოაღვიძებს ხოლმე კარს-

¹ ვაჟა-ფშაველა, „რამე-რუმე“.

² ს. ყუბანეიშვილი, „ვაჟა-ფშაველა“, სახელგამი, 1937 წ., გვ. 55.

მომდგარი მერცხლების ერიამული, არამედ შთაბერეს მას სიყვარულიც იმ შემოქმედებისადმი, რომელიც მკიდროდ იქნებოდა დაკავშირებული ვაჟაკური თავგადასავლებით აღსავეს ფოლკლორს. მაგრამ ამით ვაჟა თანამედროვეობას კი არ დაშორებია; ნახევრად ფანტასტიკური თემატიკიდან, რომელიც ეახგმოკიდებული ხმლების ტრიალს უფრო აღწერდა, ვიდრე ადამიანის შინაგან განცდას, იგი ჰქმნიდა დიდი პოეტური მეტრით გამწყურულ თხზულებებს თავისი დროის იდეებითა და აზრებით შთაგონებულს. სხვანაირად არც შეიძლებოდა, ვინაიდან ვაჟამ კარგად იცოდა, რომ ყოველი ხელოვნება თავისი დროის გამოხატულებაა, ყოველი მწერალი თანამედროვეობის მოთხოვნათა მსახურია და მხოლოდ ამ გზით ხარკს უხდის მომავალსაც, როგორც ეს ჩვენ ზევით უკვე ვნახეთ.

გამოდითოდა რა რეალისტური ესთეტიკის ამ ძირითადი მოთხოვნებიდან, ვაჟამ თავის დიდ თანამედროვეებთან ერთად სასტიკად გაილაშქრა ხელოვნების იდეალისტური თეორიის წინააღმდეგ, ნილაბი ჩამოხადა მის ყალბ დებულებას თითქოს ხელოვნებას საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან საერთო არაფერი ჰქონდეს და განავითარა საესეებით სწორი მოსაზრება, რომ ხელოვნება ცხოვრებას ემსახურება. „იქნება ზოგმა იუცხოვოს, — წერდა ვაჟა, — და სთქვას: ხელოვნებას საჭიროებასთან რა კავშირი აქვს, ხელოვნება ხელოვნებისათვის უნდა იყოსო. მაგრამ თუ ღრმად ჩაუკვირდებით, ყველა პოეტს ქვეყნის საჭიროება აღონებს და აწუხებს, — იგი ელტვის მაღლიანს, სარგებლიანს კაცთა ერთმანეთზე დამოკიდებულებას და სარგებლიანს ცხოვრებას“¹. ამ კანონს ექვემდებარება ყველა მწერალი, როგორადაც არ უნდა გაუბოდეს თვით ცხოვრებას, და მასვე ექვემდებარება შექსპირიც, რომლის თხზულებებში ვაჟა ჰხედავს მთელი კაცობრიობის „საჭიროების დაკმაყოფილებას“. აქედან ჩანს, თუ რა ღრმად ესმოდა ვაჟას იდეალისტური თეორიის „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ სიყალბე, რა შორს იდგა იგი პოეზიის იდეალისტური გაგებისაგან და რა საოცრად ცდებოდნენ მისი კრიტიკოსები, რომლებიც დიდ პოეტზე ყოველად მიუღებელ მითებს ავრცელებდნენ.

მეტეც შეიძლება ითქვას იმის დამადასტურებლად, რომ ხელოვნების ეს პრობლემები ვაჟას არა მარტო თეორიული, არამედ ისტორიული თვალსაზრისითაც კი ჰქონდა გაანალიზებული, რასაც მოწმობს მისივე სიტყვები ლომონოსოვის დროიდან მოყოლებული რუსული ლიტერატურის ხასიათის შესახებ. რომ მართლაც „ხე-

¹ ვაჟა-ფშაველა. „რამე-რუმე“.

ლოვნება ქვეყნის საჭიროებას თან მისდევს, მაგალითისათვის შორს წასვლა არ დაგვკირდებაო“, — ამბობს ვაჟა, — და შემდეგ განაგრძობს: „თვალწინ გვიძევს რუსეთის ხელოვნების მიმდინარეობის ისტორია. ლომონოსოვიდან დაწყებული მწერლობა ხელოვნებით ამ ცხოვრების საჭიროების დაკმაყოფილებას ემსახურება“. ჯერ კიდევ თვით ლომონოსოვმა წამოაყენა რუსულ ლიტერატურაში საზოგადოებისათვის მწერლის სამსახურის ცნობილი იდეა; ამ იდეას მისდევდნენ ლომონოსოვის თანამედროვენი, მათ შორის ლიტერატურული მოწინააღმდეგენიც — სუმაროკოვი და ტრედიაკოვსკი, ხოლო რადიშჩევისა და კარამზინის მოღვაწეობა, ფონ-ვიზინსა და კაპნისტზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ისევ ამ იდეის ნიშნით გაიშალა. ეს იდეა თანდათან გაფართოვდა რუსეთში, განსაკუთრებით პუშკინისა და დეკაბრისტების დროს, ხოლო შემდეგ ბელინსკიმ და ჩერნიშევსკიმ იგი ისეთ სიმაღლეზე აიყვანეს, რომ დღესაც სამაგალითოდ მიგვაჩნია. ალბათ ეს მომენტები აქვს მხედველობაში ვაჟას, როცა თავის დებულებას აყენებს, მით უფრო, რომ იგი იქვე შენიშნავს: „დღესაც ხომ ესევე აზრი აწუხებს საუკეთესო რუსეთის შვილებს და პოეზიაც ამავე აზრს და საჭიროებას ემსახურებაო“¹.

ეს დებულება ვაჟამ ისე სწორად განავითარა, ეტყობა იმდენად ღრმად იყო დარწმუნებული მის ჭეშმარიტებაში, რომ უყურადღებოდ არ დაუტოვებია რეალისტური ესთეტიკის ერთ-ერთი ისეთი ძირითადი საკითხიც კი, როგორცაა ტენდენციის ადგილი და როლი ხელოვნებაში. ცხოვრებისათვის ხელოვნების სამსახური თვით ხელოვნებაში ტენდენციის საკითხს რომ აყენებს, ვაჟამ ეს შესანიშნავად გაიგო და მას არ დაუყოვნებია იმის მითითება, თუ რას წარმოადგენს ეს უკანასკნელი ან რაში მდგომარეობს მისი არსება. ტყუილად იტყვისო ვინმე. — ამბობს ვაჟა, — თითქოს ცხოვრებისათვის ხელოვნების სამსახური „ეგ ტენდენციოზური პოეზიის საქმეა და არა ნამდვილი პოეზიისაო“². ვაჟა სრულიად საწინააღმდეგო თვალსაზრისზე დგას, მიაჩნია რა ეს შეხედულება „უსაფუძვლო თქმად“. პირიქით, ვაჟა სავსებით სწორად ამტკიცებს, რომ „ყველა პოეტური ნაწარმოები, ასე თუ ისე, ტენდენციოზურია, მხოლოდ თვით ტენდენცია სხვადასხვა ჯურისაა და ამიტომ ადვილად, ერთნაირი ეჩვენებოდა გამოუცდელს მკითხველს ტენდენციად და მეორე კი არა...“³ გეგონებათ თითქოს ენჯელსის

¹ ვაჟა-ფშაველა, „რამე-რუმე“.

² იქვე.

³ იქვე.

ცნობილი წერილები ჰარკნესისა და მინა კაუტკისადმი წაეკითხოთ ვაჟას, ვინაიდან იგი აქ საკითხს სწორედ ენგელსისებურად აყენებს და განიხილავს. სამწუხარო მხოლოდ ის არის, რომ მას არ მოუცია ამ საკითხის უფრო დაწვრილებითი ანალიზი, უფრო ღრმა განხილვა, მაგრამ რაც თქვა, ისიც საკმარისია იმის ნათელსაყოფად, რომ დიდი პოეტი ტენდენციური პოეზიის რეალისტურ შეხედულებას იცავდა, სავსებით ამართლებდა რა ენგელსის მითითებას — დიდი მწერლები ყოველთვის ტენდენციური იყვნენო.

რად ღირს მარტო იმის აღნიშვნა, რომ ტენდენცია ვაჟას ერთგვაროვან მოვლენად არ მიაჩნია მხატვრულ შემოქმედებაში, ანსხვავებს მათ ხასიათის მიხედვით და ფიქრობს, რომ იგი „სხვადასხვა ჯურისაა“, ერთნაირი ეჩვენება მხოლოდ გამოუცდელ მკითხველს, რაკი ჰგონია ტენდენცია ერთია, მეორე კი არაა. მაინც რა არის ეს მეორე? რით უნდა განსხვავდებოდეს იგი, ასე ვთქვათ, უფრო „ხილული ტენდენციისაგან“? ხომ არ აყენებს აქ ვაჟა მხატვრულ შემოქმედებაში ტენდენციის გამოვლენის საკითხს სწორედ ისე, როგორც ჩვენ გვესმის დღეს? ამ კითხვებზე შეიძლება სავსებით პირდაპირი პასუხი გავცეთ.

ვაჟა რომ მართლაც ტენდენციის გამოვლენის საკითხს ეხება, ეს არ შეიძლება საექვოდ მივიჩნიოთ, ვინაიდან სხვა გზა ან სხვა თვალსაზრისი ამ მხრივ არ არსებობს. ის, რაც მხატვრულ ნაწარმოებში აშკარად ჩანს, შეიძლება ორგვარად იქნას მიღწეული: ერთ შემთხვევაში, როგორც ამას ახერხებენ დიდი მწერლები, ვთქვათ ესხილი და არისტოფანე, შექსპირი და ჰომეროსი, პუშკინი და ბარათაშვილი, ბალზაკი და ყაზბეგი, როცა ტენდენციას გარედან კი არ აკერებენ თავიანთ თხზულებებს, არამედ ორგანულად გამომდინარეობს თვით ნაწარმოებიდან მხატვრული სახეების საშუალებით; მეორე შემთხვევაში ტენდენცია გარედან მიკერებული აქვს ნაწარმოებს, ნაძალადევად და ხელოვნურად, ლოგიკური კატეგორიების, პუბლიცისტიკის გზით, როგორც ეს ახასიათებდა მინა კაუტკის რომანებს. პირველი ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშია, მხატვრულ ნაწარმოებში ტენდენციის გამოვლენის სავსებით სწორი ფორმაა, მეორე კი სუსტი, უნიჰო ხელოვნების მაგალითია, მხატვრულ ნაწარმოებში ტენდენციის გამოვლენის არასწორი ფორმაა. ზოგიერთ გამოუცდელ მკითხველს „ტენდენციოზურ პოეზიად“ შეცდომით ეს უკანასკნელი წარმოუდგენია, აშკარად ხედავს რა მას, ხოლო პირველს ტენდენციის მიღმა აყენებს, უშვებს რა მიუტევებელ შეცდომას. ექვი არ გვეპარება, ეს ჰქონდა მხედველობაში ვაჟა-ფშაველასაც, როცა ტენდენციის საკითხი დააყენა

და სწორედ ეს აძლევდა მას საშუალებას სრული რწმენით განეცხადებინა, რომ „ყველა პოეტური ნაწარმოები, ასე თუ ისე, ტენდენციოზურია“, რომ ცხოვრების სამსახური „პოეზიისათვის სათაკილო არ არის“, პირიქით, იგი ვალდებულია ასე იქცეოდეს და „ამისათვის შეჭმნას ტიპები რეალური და იდეალური“¹.

სწორედ ასეთ ტიპებს, რეალურსა და იდეალურს, გასაოცარი მხატვრული ძალით, ღრმა შთაგონებითა და რაინდული გატაცებით ჰქმნიდა ვაჟა-ფშაველა, ახალი დროის ეს სრულიად ახალი ჰომეროსი.

ასე წარმოსდგა ჩვენს წინაშე მითებისაგან გათავისუფლებული ვაჟა-ფშაველა, რომანტიკული იერით დანშვენებული რეალისტი მწერალი, გენიოსი მხატვარი, რომელმაც მსოფლიო პოეზიის საგანძურში მარგალიტები შეიტანა და სამუდამოდ დაიმკვიდრა უკვდავთა შორის უკვდავი ადგილი.

¹ ვაჟა-ფშაველა, „რამე-რუმე“.

ვიოჯი ლომიქი

I

თვითეულ კრიტიკულ წერილს, რომელსაც ცალკე მივუძღვნით ხოლმე რომელიმე მწერალს, მიზნად ვუსახავთ უფრო ღრმად გვარძნობინოს მხატვრული შემოქმედება და განგვაცდევინოს ქეშმარიტი ხელოვნებით გამოწვეული სიხარული. ხშირად ამის მიღწევად შეიძლება რამდენიმე ნაწარმოების გარჩევით, ზოგჯერ კი მთელი შემოქმედების დაწვრილებითი ანალიზია საჭირო. არიან მწერლები, რომლებიც იმდენად ჩაფიოდ ჩანან ჩვენს ლიტერატურაში, იმდენად დამახასიათებელია მთელი მათი მხატვრული სიტყვისათვის თვითეული ნაწარმოები, რომ ზოგიერთი მათგანის საფუძვლიანი გარჩევა უკვე საკმარისი ხდება მთლიანი სურათის მისაღებად: ამიტომ ჩვენ ხშირ შემთხვევაში მიზნად იმას კი არ ვისახავთ. რომ ამა თუ იმ მწერლის ყველა ნაწარმოების დაწვრილებითი ანალიზი მოვახდინოთ (მაშინ ემპირიულ მიმოხილვას მივიღებდით ლიტერატურული კრიტიკის ნაცვლად). მთავარი ის არის, რომ მკითხველს სწორი წარმოდგენა მივცეთ მწერლის შემოქმედებაზე, ვუჩვენოთ ისეთი მხარეებიც, რომელთა შემჩნევა ჩვეულებრივ თვალს შესაძლოა არ ეხერხებოდეს.

მაგრამ რით შეიძლება ამის მიღწევა? რა თქმა უნდა, ლიტერატურული ანალიზით, როცა გარჩეულია თუნდაც ძირითადი ნაწარმოებები. ეს არის ლიტერატურული კრიტიკის ამოცანა და კრიტიკოსიც ვალდებულია მწერლის შემოქმედების ანალიზს იძლეოდეს, მის დახასიათებას ახდენდეს მკითხველისათვის გზის გასაგნებად.

ძნელია ერთ წერილში პოეტის ყველა ლექსი განიხილო; ამით შეიძლება მკითხველი ვერც დააინტერესო, მაშინ როცა მთავარი, არსებითი და დამახასიათებელი ნაწარმოებების გარჩევით

შეგიძლია მიზანს მიაღწიო, ე. ი. მწერალს ყოველმხრივი შეფასება შისცე.

ასეთია ჩვენი სახელმძღვანელო პრინციპი, როცა გვინდა შევუდგეთ დიდი ხნის სურვილის განხორციელებას — წარმოვუდგინოთ მკითხველს ის შეხედულებანი, რომლებიც წლების მანძილზე შეგვიმუშავდა ქართული საბჭოთა პოეზიის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენლის გიორგი ლეონიძის მხატვრული შემოქმედების მიმართ. ჩვენ დაიმედებული ვართ, რომ მკითხველმა სწორად გაიგო ის, რაც უკვე ითქვა. ამიტომ წინამდებარე წერილში, ბუნებრივია, არ ვცდილობთ გიორგი ლეონიძის ყველა ლექსის გარჩევას; მხოლოდ მთავარსა და დამახასიათებელს გამოვყოფთ, რათა უფრო ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ თანამედროვეობის ამ ერთ-ერთ შესანიშნავ მომღერალზე.

გადაშლით თუ არა გიორგი ლეონიძის ლექსების რომელიმე კრებულს, თქვენს ყურადღებას მიიპყრობენ ლირიზმით აღსავსე სიმღერები სიყვარულსა და მეგობრობაზე, შთამაგონებლად დაწერილი ლექსები სოციალისტური სამშობლოს ძღვევამოსილებაზე, მხატვრული შედევრები საბჭოთა ხალხის ბელადებზე. ეს სიმღერები დღეს იმდენად პოპულარულია ჩვენი მკითხველებისათვის, რომ ბევრი მათგანი ხშირად გვესმის არა მარტო ლიტერატურულ საღამოებსა და მხატვრულ კონცერტებზე, სკოლებსა თუ უმაღლეს სასწავლებლებში, არამედ, ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც.

რით აიხსნება პოეტის ასეთი წარმატება, რა უდევს საფუძვლად ამ პოპულარობას ან რას წარმოადგენს თვით ეს შემოქმედება?

ძნელია ჩვენს მიერ დაყენებულ ყველა კითხვაზე პასუხის ერთბაშად გაცემა, თუ დაწერილებით შესწავლილი და გამორკვეული არ იქნა პოეტის მხატვრული შემოქმედება თავის განვითარებაში, თუ ნათლად არ წარმოვიდგინეთ პოეტური მეტყველების პირობები და დამახასიათებელი ნიშნები, რომლებსაც შეუძლიათ უფრო დაგვიახლოვონ ჩვენთვის საინტერესო საგანი, ჩაგვახედონ მის არსებაში, გადაგვიშალონ მთელი მისი შინაგანი სამყარო, ერთი სიტყვით, საშუალება მოგვცენ შეუცდომლად გავიგოთ ყველაფერი, რაც მას შეეხება და განეკუთვნება.

საკმაო ხანია განმტკიცდა ის აზრი, რომ გიორგი ლეონიძის სახით მეოცე საუკუნის ქართულ ლიტერატურას მისი დამამშვენებელი ჰყავს, რომ იმ მწერალთა შორის, რომლებიც ქართული საბჭოთა პოეზიის ოქროს ფონდს შეადგენენ, მას სავსებით დამსახურებულად უკავია ერთ-ერთი პირველი ადგილი. ლეონიძის პოე-

ზიის ძალა იმდენად თვალსაჩინოა, იმდენად მიმზიდველია მისი ლექსების სილამაზე და იმდენად ათბობს ადამიანის სულს მისი მხატვრული შთაგონების ცეცხლი, რომ ყველა, ვინც კითხულობს პოეტის ნაწერებს, აღფრთოვანებული რჩება ამ უტყუარი შემოქმედებითი ნიკიტა და სავსებით ორიგინალური მოვლენით. თუ სახეობრივად წარმოვიდგენთ, მისი პოეზია მოგვაგონებს მზიან ამინდში მობიბინე ველს ან საამუხრად მღელვარე ზღვას. ეს არის მობიბინე ველი, დასერილი ლამაზი გორაკებით, რომლებიც შემოსილნი არიან მარადმწვანე ხეებითა და სურნელოვანი ყვავილებით. ეს არის მღელვარე ზღვა მზის სხივები რომ დასთამაშებენ. ყველა ლექსში ლეონიძეს საკუთარი ხმა აქვს და ამ ხმის ძალით გვაგრძობინებს ხოლმე თავის ორიგინალობას, ლიტერატურის თეორიის ენაზე ეს არის პოეტური მეტრი, რომლის ძირებიც ღრმად არის გადგმული მდიდარი ქართული ფოლკლორის ნოყიერ ნიადაგში.

მაგრამ რა არის ეს ფოლკლორული ნიადაგი? ხალხური ლექსების გამოყენება? მაშინ ლეონიძეს თავისი ხმა არ ექნებოდა; იგი გადაიქცეოდა პოეტ-კომპილატორად, რომელსაც საკუთარი არაფერი გააჩნია და მხოლოდ სხვისი მიმბაძველია. იქნებ ეს იყოს შემოქმედების ხალხური ფორმა? მაგრამ მაშინაც პოეტი ვერ შექმნიდა მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ მოზაიკას. მაშ რა არის ეს ფოლკლორული ნიადაგი? სისადავე და უბრალოება, სინათლე და გამკვირვებლობა, რომელიც ლეონიძის პოეზიას ლიტერატურული დებიუტისთანავე ახასიათებს.

ძალიან ადრე, სრულიად ახალგაზრდა გამოვიდა გიორგი ლეონიძე სალიტერატურო ასპარეზზე და მის გამოჩენას შემოქმედებითი შთაგონების ისეთი დიდი წარმომადგენელი მიესალმა, როგორიც ვაჟა-ფშაველა იყო. მოხუცმა პოეტმა მამობრივად დაულოცა გზა დამწყებ პოეტს და უსურვა წარმატება¹. ამ ბედნიერ

¹ თავის „მცირედ მოსაგონარში“ ლეონიძე დაწვრილებით გადმოგვცემს, თუ როგორ მოხდა ეს. 1912 წელს თბილისის სასულიერო სასწავლებელში მას შეუდგენია ლიტერატურული წრე, რომლის მიზანსაც წარმოადგენდა ქართველ მწერალთა შემოქმედების შესწავლა და ჟურნალის გამოცემა. ამ წრემ მართლაც დაიწყო ხელნაწერ ჟურნალ „ფანდურის“ გამოშვება. ლეონიძის გარდა ჟურნალში თანამშრომლობდა კოტე ჭრელაშვილი, მწერალ მელანის (ნიკოლოზ ნათიძის) ნათესავი, რომელიც ამ უკანასკნელის ოჯახში ცხოვრობდა. „ერთ დღეს გავიგე, — წერს ლეონიძე, — რომ ვაჟა-ფშაველა თბილისში ჩამოვიდა. ეს ამბავი პანსიონში მოიტანა კოტე ჭრელაშვილმა... კოტემ მოგვიყვა ვაჟას სტუმრობა და მისი ზოგიერთი ნალაპარაკევი მელანის ოჯახში, გადმოგვცა (ლაპარაკი თურმე შეეხებოდა მაშინდელ ახალგაზრდა მწერლებს — სანდრო შანშიაშვილს და იოსებ გრიშაშვილს).

ის იყო ჟურნალის მორიგ ნომერს ვამზადებდი. პირველ გვერდზე „ქრონიკაში“

დღეს იგონებს პოეტი, როცა იორს მიმართავს შემდეგი სიტყვებით: აღსდექ მდინარევე, გაპკარი ტალღა... მეც გამიძეხი, სიტყვას შევება და სამშობლოს შუქით გამოვანათო ისევე,

„როგორც დამლოცა ვაჟა ფშაველამ,
დამსკდარი ხელი თავზე დამადო“.

ასე დაიწყო გიორგი ლეონიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია და თუ რას წარმოადგენდა იგი, ადვილად შეიძლება დავინახოთ რამდენიმე ძველი ლექსით, რომლებიც რევოლუციამდელ პერიოდიკაში გამოქვეყნდა.

1912 წელს დამწეებ პოეტს დაუბეჭდია ლექსი „ორი მსხვერპლი“, რომელშიაც მას თემად აულია სამშობლო ქვეყნის ისეთი ტრაგიკული ფურცლები, როგორცაა ილია ქავკავაძისა და დიმიტრი ყიფიანის მკვლელობა. ჩვენს ყურადღებას იპყრობს აღებული თემის სრულიად ბუნებრივი განვითარება. ამ ლექსში პოეტური მეტყველება შედარებით დახვეწილი და გამართულია. თვალში გეცემათ სისადავე, მკაფიობა, სინათლე; ყოველივე ეს კი ისეთი ნიშნებია, რომელთა გარეშე ქვეშარბიტი პოეტური ნიჭი არ არსებობს და არც წარმოიდგინება. ლექსში აღწერილი სურათები იმდენად ნათლად ჩანან, რომ ვერსად ვერ იგრძნობთ ძალდატანებას. მომავალი პოეტი უკვე თავისუფლად მიჰყვება თავის ფანტაზიას, ფლობს მშობლიურ ენას და ლექსსაც ბუნებრივ მდინარებას აძლევს. მკითხველმა წინასწარ უნდა იცოდეს, რომ ასეთ დიდ თემაზე დაწერილ ლექსში დამწეებ პოეტს შეიძლება ბევრი ხარვეზი ჰქონოდა, მაგრამ თუ ასე არ მოხდა, ეს უთუოდ ავტორის პოეტურ ნიჭს უნდა მიეწეროს. ახალგაზრდა პოეტი აი რა ბუნებრივად და თავისუფლად წერდა:

მკითხველს ვაუწყებდი ვაჟას ჩამოსვლას, ხოლო მეორე გვერდზე მოვათავსე საკუთარი ლექსი „მთის არწივის ვაჟა ფშაველას“ და კოტე ჭრელაშვილის ხელით ვაჟას გაუგზავნე, თუ თითონ კოტეს წაელო. — კარგად აღარ მახსოვს. მახსოვს მხოლოდ ის ბედნიერი ნომბრის დილა, როცა კოტემ პირველ გაკვეთილზე დამიბრუნა ჩვენი ჟურნალი შიგ ვაჟა ფშაველას საკუთარი ხელით ჩაწერილი ლექსით (ჩემი ლექსის მეორე ცარიელ გვერდზე პასუხად). აი ეს ლექსი:

„სიჭაბუკის დროს პირველად,
როს ვახილებდი თვალებსა
და ვუცქეროდი მტირალი
სამშობლოს განამწარებსა,
ვეძებდი აქეთ-იქითა
ქვეყნის დამხმარე ძალებსა.
არავინ სჩანდა დარაჯად

„მოხუცი გვეყვანდა მოამაგე, ჩვენვე მოკვალით,
ცხელის ტყვიითა გაუფემირეთ მგზნებარე გული.
დაფნის გვირგვინის მაგივრადა ვუძღვენიო ტყვია,
ჩვენვე მოკვალით ჩვენივე შვება და სიხარული“.

მთელი ლექსი ასე ვითარდება და ძალდაუტანებლად გამოხატავს პოეტის დამოკიდებულებას აღებულ თემისადმი. განა 1813 წელს დაბეჭდილი პუშკინის პირველი ლექსი, დაწერილი სახელოვან გოლენიშჩევ-კუტუზოვის გარდაცვალებაზე¹, უნაკლოა? მაგრამ ამ ლექსს ჰქონდა და აქვს თავისი მნიშვნელობა, როგორც ისტორიული, ისე მხატვრული, ვინაიდან მასში პირველად ჩანს 14 წლის პუშკინის პოეტური ფანტაზია, პირველად ვხედავთ მის სილამაზეს, პირველად გველაპარაკება პოეზიის ეს მომავალი დიდი მასწავლებელი მხატვრული სიტყვით და პირველადვე გვანიშნებს თავის ძალას. ეს არის და ეს. მეტი რა შეიძლება კიდევ ითქვას პუშკინის ამ პირველი ლექსის სასარგებლოდ? რა თქმა უნდა, თუ კრიტიკული ანალიზის გზას გავყვებით, შეგვიძლია ბევრი, ძალიან ბევრი ვთქვათ პუშკინის ამ პირველი ლექსის შესახებ, მაგრამ საბოლოოდ მაინც იმ ძირითად დასკვნებამდე მივალთ, რომლებიც ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ მის სასარგებლოდ, ხოლო თუ ნაკლს შევხებით, ეს უკანასკნელი ღირსებას უთუოდ გადაწონის. მთელ ლექსში ჩანს ბავშვი და მხატვრულადაც სუსტი ნაწარმოები. მაშასადამე, ნაკლი რამდენიც გნებავთ, იმდენი შეიძლება აღვნიშნოთ, ძალიან ბევრიც, თუმცა ამით პუშკინის პირველ ლექსს, საიდანაც იწყება მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია, არაფერი არ აკლდება, მას თავისი მნიშვნელობა არ ეკარგება. რა თქმა უნდა,

ამ ჩვენს დაჩაგრულ მხარესა;
ვტიროდი უფრო ძალიან
ცრემლებს ვაფრქვევდი მწარესა,
...დღეს ვხედავ, გამრავლებიან
მშობელ ქვეყანას შვილები,
მტერს არ მისცემენ სათელად
თავის სამშობლოს გმირები,
„მირჩება წყლული გულისა,
ვეურღებო ანატირები...“

გასაკება, თუ რა დიდ სიხარულს გამოიწვევდა ჩემში დიდი მგონის ლექსი ჩემი ლექსის პასუხად დაწერილი (ეს ლექსი 1915 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „განათლებაში“).

¹ В. Г. Белинский, Избр. соч., 1947 г., стр. 368, 372. ეს ლექსი, რომელიც პუშკინის თხზულებათა კრებულში არ შევიდა, ბელინსკიმ ციტატად მოიტანა თავის მეოთხე წერილში პუშკინის შემოქმედებაზე.

ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრიდან, რომ ლეონიძის ლექსიც მივიჩნით ისეთ ნაწარმოებად, რომელიც ალებულ თემას ყოველმხრივ გამოხატავდეს ან ღრმად სწვდებოდეს მის რთულ საკითხებს. ეს მაშინ არც ლეონიძეს შეეძლო და არც მის ლექსს მოეთხოვებოდა. მაგრამ ამ ასაკში მთავარი იყო პოეზიის განცდა, მისი მხატვრული სახეების სიახლე და გრძნობის უშუალობა, ურომლისოდ საერთოდ შეუძლებელია ხელოვნების არსებობა. გრძნობის უშუალობა ჩვენ ისე კი არ უნდა გავიგოთ, თითქოს პოეტი პირდაპირ იღგეს იმ მოვლენასთან, რომელსაც გამოხატავს. პირიქით, შესაძლოა გრძნობის უშუალობა საგნისა და მოვლენის უშუალო ხედვასთან სრულიად არ იყოს დაკავშირებული. შესაძლოა საგანი არასოდეს არ მქონდეს ნახული, მაგრამ იგი წარმოვიდგინო ისე ნათლად, ისე ცოცხლად, რომ მივიღო უფრო ძლიერი განცდა, ვიდრე თვით საგნის ხილვისას. ეს არც იმას გულისხმობს, თითქოს საგნის ხილვა საჭირო არ იყოს და მხოლოდ ჩვენს ფანტაზიას, ჩვენს წარმოდგენას უნდა ვემყარებოდეთ. ყოველ შემთხვევაში, პოეზია ირჩევს საგნის ხილვას, ხოლო შემდეგ მის პოეტურ დამუშავებას ფანტაზიასა და წარმოდგენაში. განცდის უშუალობა ორივეს ემყარება, თუმცა პოეტისათვის ეს ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი, ვინაიდან პოეტი იძულებულია თავისი განცდა აქციოს ისეთ მხატვრულ ნაწარმოებად, რომელსაც შეეძლება თვით პოეტის განცდა არანაკლები სიძლიერით სხვასაც გადასცეს.

განცდის ეს უშუალობა იგრძნობა გიორგი ლეონიძის ადრინდელს პოეზიაშიც. თუ წაიკითხავთ მის ლექსს „მთვარის სიცილი“, დარწმუნდებით, რომ ბუნების საკვირველებანი, კლდეები და ჩანჩქერები, ბინდი და ჩრდილი, ლერწამის ტყე—ყოველივე ეს პოეტს გამოუყენებია უშუალო განცდის მისაღებად—გამოეხატა თავისი სატრფოს „სახე ძვირფასი, დამატყვეველი“ და ჩვენთვისაც ეგრძნობინებინა, თუ რა ბედნიერი იყო იგი ამ მშვენიერი წამის ხილვისას.

თავის ლექსში პოეტი სატრფოს ადარებს ბუნების სილამაზეს და გვეუბნება, რომ მისი სახე „უკვდავ მშვენიების დამაფრქვეველი“ ისეთივე მომაჯადოებელი იყო, როგორც „იყო მაშინ ტყე-ველი“. მაგრამ თუ ერთს შემთხვევაში ბუნება თითქოს თანაუგრძნობდა პოეტს, მეორე შემთხვევაში, როცა მან დაჰკარგა სიხარული, იგივე ბუნება პოეტს დასცინის, თითქოს მისი წუხილი არარა იყოს. ბედნიერება გაჰქრა ისევე სწრაფად, როგორც გამოჩნდა. პოეტს არაფერი არ დარჩა, გარდა ცრემლისა, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია რევოლუციამდელი ქართული პოეზიის მთელი პე-

რიოდისა 1907 წლიდან 1921 წლამდე, გარდა იმ მებრძოლი, ოპტიმისტური ლექსებისა, რომლებიც ქვეყნდებოდა რევოლუციური პრესის ფურცლებზე.

ეს ცრემლი, ეს სიმძიმელი, ეს კვნესა, ეს მოწყენილობა და უიმედობა გიორგი ლეონიძის ამ პერიოდის ლექსებსაც ახასიათებს, თუმცა აქ ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ პოეტი სულით არ ეცემა და იმავე ლექსში, რომელშიაც იგი ესოდენ გულგასენილი ჩანს, გვაგრძნობინებს მომავლის იმედით გამოწვეულ სიხარულსაც:

„ო, ვიწვი, ვიწვი შორეულ ცეცხლით,
ღრუბლიან სევდით ღამდება გული
ო, დამიბრუნდი, უძვირფასესო,
ვით განთიადი, ვით გაზაფხული!“¹

ეს სატრფიალო ლირიკა თავისუფალია უხეში გრძნობებისაგან და ჩვენის აზრით, სწორედ ეს აახლოებს გიორგი ლეონიძის ლექსებს ამ პერიოდის ზოგიერთი სხვა პოეტის ლექსებთან. მაშინდელი მთელი მისი სატრფიალო ლირიკა შეიძლება სიმბოლურად გამოიხატოს ორსტრიქონიანი ლექსით:

„პოი. სხივო დათვლილო, თინათინოზ ერთის წაშით...
დღისით ისევ დაბნელები, რა გაბრწყინდვ შუალამით“.

„უდაბნოში მთვარის ღიმღილი“, „აკლდამა“, „უხილავი ქვეყანა“, „შავს წიგნებზე ამოწერილი ბედისწერა“ — ყველაფერი ეს ერთ ლექსში — „თვალეზი“, საკმაოდ ნათლად მოწმობენ, თუ რა მანტი-აში ხვევდა ახალგაზრდა პოეტი ისეთ გრძნობასაც კი. როგორც სიყვარულია. ამით ის ერთგვარად ეხმაურებოდა იმ მძიმე საზოგადოებრივ ატმოსფეროს, რომელშიაც პოეტს ცხოვრება უხდებოდა. ის ვერ ხედავდა გამოსავალს, ირგვლივ გამეფებული იყო წყვედი-ადი და თითქოს მხეც კი ვერ იჩენდა თავის ძალას. ამიტომ პოეტი მიმართავდა უხილავ ძალას და ეუბნებოდა მას:

„უხილავო მზე რად გინდა, სად ეღვარებს დღე ნათელი,
თუ კი იქით წყვდიადია, თუ ძიებას ჰკვეთავს ბნელი?“

და მართლაც რა უნდა ყოფილიყო ის მზე, რომელიც ნათელ დღეშიაც კი ვერ ჰკვეთავდა წყვდიადსა და ბნელს? ან რა იყო ეს მზე, პოეტად რომ ეტრფოდა და ელოდებოდა? ძნელია ამაზე

¹ იხ. გ. ლეონიძის ლექსი „განთიადისას მზეს ეშაირე“, ჟურნალი „თვატრი და ცხოვრება“, № 3, 1916 წ.

პასუხი, ვინაიდან არავინ იცის რა მზეს გულისხმობდა პოეტი და რას ეტრფოდა. მის ლექსებშიაც არა ჩანს ამის პასუხი. ყოველ შემთხვევაში, ასე აყენებდა პოეტი კითხვას და ეტყობა ამ კითხვებს ის მიჰყავდა დასაბამისა და დასასრულის თავსამტვრევი პრობლემისაკენ:

„გამოუთქმელ ძიებაში სულსა ჰსწყურის უკვდავება:
ნეტამც ვიყო ვერცხლის სხივი, უკვდავ შთვარეს გადავება!“

ამას ნატრობდა პოეტი „უხილავის სიმღერაში“ და საკვირველი არ არის, რომ ასეთივე იდეებითაა შთაგონებული მისი სხვა ლექსებიც. პოეტისათვის ამ დროს ირგვლივ ყველაფერი შემოსილი იყო ძაძით. გაზაფხულის ყვავილებსაც კი არავითარი ფასი არ ჰქონდათ, ვინაიდან მის სატრფოს საფლავში ეძინა, ხოლო გარს ყვავილნი იშლებოდნენ „ობოლ გულის შემაზარად“. ამ ლექსს პოეტმა შემთხვევით არ უწოდა „ცრემლიანი ლექსია“. ეს მართლაც თავიდან ბოლომდე ცრემლიანი ლექსია, რომლის თვითიერი სტრიქონი მოსთქვამს და ტირის, როგორც, მაგალითად, ეს სტრიქონები:

„მაგრამ, ჩემო, რისთვის მინდა, როს საფლავში გძინავს წყნარად,
გაზაფხულის ვარდზამბახებს, ველარ შეხვდი მოლიმარად,
მზის ამოსვლა და ძახილი, მწუხარების მექმნეს ზარად,
გარს ყვავილნიც იშლებიან ობოლ გულის შემაზარად“.

ასე გულშეწუხებული პოეტი საქართველოს შორეული საუკუნეებისაკენ იხედებოდა. იქ, ძველი საქართველოს დაფერფლილ ნანგრევთა შორის ეძებდა თავისი ფიქრების გასართობს. იქ სურდა დაენახა თავისი იდეალების ხორცშესხმა. ხან კიდევ პოეტი ხედავდა ფერმილეულ, ავადმყოფ დედოფალს, რომელმაც „თრთოლვით, ცახცახით შემოიხსნა“ სამკაულები და ბრძანა: „დაე სხვამ გასცესო ზეიმი და დღესასწაული“. რა თქმა უნდა, ეს არ იყო საქართველოს ძველი სურათების რეალისტური წარმოსახვა. ეს იყო წარსულის იდეალიზაცია, მისი შინაგანი სამყაროს ხილვით გატაცება, თუმცა ლეონიძე მაინც ახერხებდა ღრმად არ შესულიყო კრძნობათა მორევში და დაკმაყოფილებულიყო ძველი სურათების გარეგნული ფერადოვნებით.

ყოველივე ამან პოეტი მიიყვანა იმ ლიტერატურულ მიმდინარეობასთან, რომელიც რუსეთსა და დასავლეთ ევროპაში უკვე არსებობის ათეულ წლებს ითვლიდა, საქართველოში კი 1916 წელს მოგვევლინა ძურნალ „ციისფერი ყანწების“ ფურცლებზე. ეს იყო

სიმბოლიზმი. მისი თეორია და პრაქტიკა დასავლეთ ევროპაში უმთავრესად დაკავშირებულია შარლ ბოდლერის. პოლ ვერლენის, სტეფან მალარმეს, არტურ რემბოსა და სტეფან გეორგეს სახელებთან. ძირითადი დამახასიათებელი თვისება ფრანგული სიმბოლიზმისა, რომლის ეპიგონებადაც ქართველი სიმბოლისტები მოგვევლინენ, მდგომარეობდა უკიდურეს მისტიციზმთან ერთად სიმახინჯის კულტის ქადაგებაში. ფრანგი სიმბოლისტები უარყოფდნენ სინამდვილეს იდეალისტური ფილოსოფიის უკიდურესი მოთხოვნების მსგავსად და აღიარებდნენ მხოლოდ მისტიკურ ქვეყანას, როგორც არსებობის ერთადერთ ჭეშმარიტ ფორმას. გერმანული სიმბოლიზმიც სტეფან გეორგეს სახით ამ გზას დაადგა. შესაძლებელია ჩვენ შემოგვედაონ და გვითხრან, რომ ფრანგი სიმბოლისტები ობიექტურ ქვეყანას კი არ უარყოფდნენ, არამედ ობიექტური სინამდვილის მხოლოდ სიმბოლურ გამონახტვას მოითხოვდნენ, ეს იყო შემოქმედებითი მეთოდის, მხატვრული სტილის საკითხი და არა მისტიკური ქვეყნის რეალობად აღიარებაო. მაგრამ ეს სწორი არ იქნება. ვინც დაჰკვირვებია ფრანგულ სიმბოლიზმს (გერმანულზე ჩვენ აღარაფერს ვიტყვით, ვინაიდან ეს უკანასკნელი, ჯერ ერთი, უფრო გვიან წარმოიშვა. გარდა ამისა, როგორც ფრანგულის ეპიგონი), ის დაგვეთანხმება, რომ სტილის საკითხს სიმბოლისტები უკიდურესი იდეალისტური მოთხოვნების საფუძველზე წყვეტდნენ და მთელი მათი ფილოსოფიაც სწორედ სინამდვილის მხატვრული შემეცნების სპეციფიკური სიმბოლური ფორმის აღიარებაში გამოიხატა. სიმბოლო მათ გამოაცხადეს იმ საიდუმლოების სრულ გამოყენებად, როცა საგანი დასახელებული არ არის თავისი სრული სახელით: და მხოლოდ მის წარმოდგენას იწვევს, მის შესახებ მიუთითებს, აღძრავს ჩვენში რაღაც ბუნდოვან გრძნობასა თუ განცდას. საგნის პირდაპირ დასახელებას ფრანგი სიმბოლისტები კატეგორიული ფორმით უარყოფდნენ, ვინაიდან ეს მათი აზრით ნიშნავდა სამი მეოთხედით იმ სიამოვნების შესუსტებას, რომელიც პოეზიისაგან ადამიანმა უნდა მიიღოს. ასე ფიქრობდა კერძოდ სტეფან მალარმე, რომელმაც პოეზიის მშენიერება საგნის პირდაპირ დასახელებას მოსწყვიტა და მოითხოვა მკითხველი ჩაყენებული ყოფილიყო ისეთ მდგომარეობაში, რომ მას საშუალება არ მისცემოდა თავიდანვე გაეგო, რა საგნებზე ლაპარაკობდა პოეტი. როგორც მარჩიელი, ის მხოლოდ თანდათან უნდა მიახლოებოდა საგანს, თანდათან უნდა გამოეცნო იგი, შესაძლოა ბოლომდე ვერც გაეგო, მაგრამ ეს უარყოფითად კი არ იქნებოდა შეფასებული, პირიქით, დადე-

ბითად, ვინაიდან მკითხველს მიღებული ექნებოდა წარმოდგენა საგანზე, თვით საგანი მისთვის მუდამ დარჩებოდა გამოუცნობ სფინქსად და ეს კიდევ უფრო გააძლიერებდა პოეზიისაგან მიღებულ სიამოვნებას. ყოველივე ეს მალარმემ გამოაცხადა იდეალურ მდგომარეობად, სანუკვარ მისწრაფებად ხელოვნებაში, „პოეტის ოცნებად“, ხოლო სიმბოლო იმ ერთადერთ საშუალებად, რომელიც შემოქმედს ეხმარება მიაღწიოს თავის მიზანს—საგნის დაუსახელებლად გამოიწვიოს მკითხველში გარკვეული სულიერი განწყობილება და ამ გზით განაცდევინოს მას პოეზიის მშვენიერება. მაგრამ თვით გზა ამ მშვენიერების მიღწევისა ისევე ბუნდოვანი და გაურკვეველი იყო, როგორც სიმბოლისტური პოეტიკა, რომელიც უმთავრესად მუსიკალობას მოითხოვდა აზრის ლოგიკური განვითარების ნაცვლად. აქედან წარმოსდგებოდა ლექსში მუსიკალური ხმებით წრემეუწერელი გატაცება, გარეგნული ფორმების თვითმიზნად გამოცხადება, საგნებისა და მოვლენების სრულიად ახალი სახელებით მონათვლა, როგორც ეს „ბოროტი ყვავილების“ ავტორს შარლ ბოდლერს ახასიათებდა.¹

ქართული სიმბოლიზნიც უმთავრესად ფრანგულის გზას დაადგა 1916 წლიდანვე, როცა გამოვიდა ჟურნალი „ცისფერი ყანწები“—ეს პირველი ლიტერატურული ორგანო, ოფიციალურად რომ აცხადებდა „ახალ“ პოეტურ კრედოს. მისტიკა და სიმახინჯის კულტი, თვითმკვლელობის აპოლოგია და ორეულების ფეტიში, სინამდვილის რეალისტური ათვისების ნაცვლად ინტუიტივიზმის ქადაგება, ბოჰემა და ლოთობით გატაცება, კარიერისა და თვითრეკლამის ქებათაქება ფრანგული სიმბოლიზმის მსგავსად,—ყოველივე ეს ცისფერყანწელთა შემოქმედების დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენდა. ასეთი იყო, კერძოდ, ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედება პირველ პერიოდში, როგორც „ცისფერი ყანწების“, ისე „მეოცნებე ნიამორების“ ფურცლებზე. მოჩვენებები „სარკის უფსკრულიდან“ და „ორეულებთან შეხვედრა ხიდზე“, ფანტომები და „დღეული ორეულთან“, ოფელიები და „ბოჰემის მონოლოგი“, პოეტისათვის „სიგიჟის. ქლექის, ალკოჰოლისა და თვითმკვლელობის“ გამოცხადება ერთადერთ კარიერად, ნაცვლად დიდი წიგნების შექმნისა, რაც სამარცხვინოდ იყო გამოცხადებული,—აი რით ხასიათდებოდა ვალერიან გაფრინდაშვილის სიმბოლისტური ლექსები.

¹ უფრო დაწვრილებით იხ. В. Ф р и ч е, „Очерк развития западных литератур“, 1931 г., стр. 227—231.

მაგრამ შეცდომას დავუშვებთ, თუ ლეონიძის სიმბოლისტურ ლექსებს გამოვაცხადებთ ფრანგულის ეპიგონად, ვინაიდან მათში უფრო მეტად დეკლარაციული განცხადებებია არტურ რემბოსთან ნათესაობის შესახებ, ვიდრე თვით რემბოსადმი შემოქმედებითი მორჩილება. ვალერიან გაფრინდაშვილი სხვა იყო. ის პირველ ხანებში, საბჭოთა პოეზიის პლატფორმაზე დადგომამდე, უშუალოდ მიემართებოდა ფრანგული სიმბოლიზმის გზით. ქართულ მასალას პირდაპირ ამყნიდა ფრანგულ სიმბოლიზმს. ხოლო ლეონიძე პირიქით — ცდილობდა ქართული სინამდვილიდან გამოსულიყო და მასში ფრანგული სიმბოლიზმის მხოლოდ ზოგიერთი ნიშანი შეეტანა. ეს მომენტი აუცილებლად უნდა იქნას გათვალისწინებული, როცა უფრო ფართოდ დაისმება ლეონიძის ადრინდელ ლექსებში სიმბოლიზმის საკითხი. ჩვენ კი საჭიროდ არ მიგვაჩნია ამის შესახებ უფრო მეტი ითქვას, მით უფრო, რომ გვიანტერესებს გამოვარკვიოთ არა ის, რაც ლეონიძის შემოქმედების შორეულ წარსულად ითვლება, არამედ ის, რამაც ხელი შეუწყო პოეტს გამხდარიყო მე-20 საუკუნის ქართული პოეზიის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელი.

II

როგორც მკითხველი დაინახავდა, გიორგი ლეონიძემ საკმაოდ რთული გზა განვლო ვიდრე შეჰქმნიდა იმ მხატვრულ შედეგებს, რომლებმაც სამართლიანად მოუპოვეს გამოჩენილი პოეტის სახელი. რევოლუციამდე მისი ლექსები გამოხატავდნენ უიმედობასა და პესიმიზმს, ხასიათდებოდნენ სიმბოლიზმის გავლენით და შემთხვევითი არ იყო, რომ მტკიცე იდეური ხაზი რევოლუციამდე მას არც კი ჰქონდა. ამიტომ პოეტის ნამდვილი დაბადების თარიღად ჩვენ მხოლოდ საბჭოთა წლები მიგვაჩნია. როცა ქართულ პოეზიაში პირველად გაისმა ლეონიძის საკუთარი პოეტური მელოდია. ეს უკვე მისი საკუთარი პოეტური ხმა იყო. ამ ხმის ძალით მიჰყვებოდა იგი შემდეგ თავისი შემოქმედების ვრცელ გზას და სძლევდა იმ წინააღმდეგობებს, რომლებიც მას ხელს უშლიდნენ გამხდარიყო ჩვენი ეპოქის კემშარიტი მომღერალი.

თუ ღრმად დავუკვირდებით ლეონიძის მთელ შემოქმედებას, დავინახავთ, რომ დღეს იგი წარმოადგენს მკაფიოდ გამოსახულ, აღმაფრთოვანებლად გაბმულ დიდ სიმღერას სოციალისტურ სამშობლოზე, რომლის ძლიერება მუსრავს მტერს; შთამაგონებელ სიმღერას ხალხთა ბრძენ ბელადებზე, რომლებმაც გამოსქედეს სახელოვანი კომუნისტური პარტია, შექმნეს ძლევა მოსილი საბ-

კოთა კავშირი და ხალხები წაიყვანეს კომუნიზმის ნათელი მწვერ-
ვლებისაკენ მიმავალი გზით. ლეონიძის პოეზიაში ლირიკულ ინ-
ტონაციებთან ერთად მქუხარედ გაისმის საბჭოთა პატრიოტიზმის
ნათელი გრძნობით გამთბარი სიტყვები ჩვენს გამარჯვებებზე,
სოციალისტურ გიგანტებზე, რომლებიც დიდი ხანია კომუნიზმი-
სათვის მუშაობენ, ან კიდევ ხარაჩოებში გახვეულან და ხვალ
მწყობრში ჩასადგომად ემზადებიან; აყვავებულ მთა-ველებზე, პლან-
ტაციებით რომ მოფენილან; საბჭოთა ადამიანების გმირულ შრო-
მასა და სიხარულზე, დაუცხრომელი ნების შუქით რომ არის
გაბრწყინებული; საბჭოთა ხალხების ლენინურ-სტალინურ მეგობ-
რობაზე, ფოლადივით რომ აღულაბებს მათ სიმტკიცეს; გმი-
რულ წარსულზე, დიად აწმყოსა და მომავალზე! ყველაფერი ეს
შთააგონებს პოეტს თავის შესანიშნავ ეპიკურსა და ლირიკულ
სიმღერებს, ყველაფერი ეს აძლევს პოეტს დაუშრეტელ წყაროს
თავისი მდიდარი შემოქმედებისათვის.

ეცნობით ამ შემოქმედებას და რწმუნდებით, რომ მისი მთა-
ვარი თემაა სამშობლოს ბედნიერებისათვის ზრუნვა. მთელი თა-
ვისი პოეტური შთაგონებით, მთელი თავისი გატაცებით ლეონიძე
უმღერის ამ აღმაფრთოვანებელ თემას, რომლის სიდიადესა და
გრანდიოზულობაშიც იგი ხედავს დაუშრეტელ წყაროს არა მარტო
ხალხთა ბედნიერებისა, არამედ, საკუთარი შემოქმედებითი გამარ-
ჯვების მისალწველადაც. აქ ერთმანეთს ექსოვება საზოგადოებრივი
და პიროვნული, რაც თავის გამოხატულებას იმაში პოულობს, რომ
თუ ერთის მხრივ პოეტი წარმოსახავს სოციალისტური სამშობლოს
სიძლიერეს, რომელიც გაბრწყინებულია ხალხთა გენიის შუქით,
შეორეს მხრივ ამ სიძლიერეში ხედავს თავის საკუთარ, პოეტურ
ძალასაც, თავის მოქალაქეობრივ ღირსებასაც, როგორც მსოფ-
ლიოში პირველი სოციალისტური სამშობლოს შვილი, პოეტი და
ადამიანი. ეს ამრავალფეროვნებს, აცისკროვნებს და ახალ შემოქ-
მედებითს ძალებს ჰმატებს მის პოეტურ ხილვას სამშობლოს სადი-
დებლად!

სამშობლო! რა ძლიერი და მომაჯადოებელია ეს სიტყვა! ეს
სიტყვა ლეონიძის პოეზიაში ეღერს, როგორც ადამიანის ყველა
ბედნიერებისა და სიკეთის წყარო, რომელსაც მშობლიური გრძნო-
ბის ყველა ნაწილი მთლიანად ეკუთვნის. სწორედ სამშობლო
ქმნის ადამიანს შემოქმედს, მებრძოლს, სპეტაკსა და სამაგა-
ლითოს!

სამშობლო! ვამბობთ ჩვენ და ვიცით, რომ სამშობლოს გარეშე
არ არსებობს ადამიანი, არ არსებობს ბედნიერება. სამშობლოს
380

ძალას და სიძლიერეს წარმოადგენს მისი ერთგული ხალხი, მისი დიადი პარტია!

და ყველაზე საუკეთესო მხატვრული სამკაულები, ყველაზე საუკეთესო მხატვრული საშუალებანი ლეონიძის პოეზიაში გამოყენებულია იმისათვის, რომ მთელი თავისი სიდიადით მხატვრულად წარმოისახოს ჩვენი სამშობლოს გიგანტური ძლიერება.

სამშობლო ლეონიძის პოეზიაში განუყრელია ხალხისაგან. ეს არის სათავე იმ მხურვალე პატრიოტიზმისა, უანგარო სიყვარულისა და შემოქმედებითი შთაგონებისა, რომლებიც ლეონიძის პოეზიაშიც ისევე დიადი, ისევე ღრმა, ისევე უმწიკველაა, როგორც ანკარა ნაკადული, როგორც სპეტაკი ფიფქი პირველი თოვლისა.

სოციალისტური სამშობლოსადმი მიმართულ ლექსებში პოეტი გვევლინება მხურვალე პატრიოტად, რომელიც მთელი არსებით უმღერის მშობლიურ ქვეყანას. თავს აცხადებს მის მეკვლედ და სწამს, რომ არ არის სხვა ბედნიერება, გარდა სამშობლოსათვის ცხოვრებისა, მისი ინტერესებისათვის ბრძოლისა:

„არა, არ არის, არ იპოება
სხვა ნეტარება, სხვა სიტკბოება,
თუ არა ის, რომ ვიცხოვრო შენთვის!
მე სხვა არ ვიცი ბედნიერება,
რომელსაც გული ზედ მივლევა,
თუ არა ის, რომ ვიბრძოდე შენთვის“¹.

თუ რას წარმოადგენს სამშობლო, რომელსაც პოეტი ეტრფის, შესანიშნავად არის ნაჩვენები „კომუნიზმის ხარაჩოებში“. ყველაფერი, რაც წინათ პოეტისათვის გატაცებისა და სიყვარულის საგანს წარმოადგენდა, ყველაფერი, რაც მის ფიქრსა და ოცნებას, სიხარულსა და ბედნიერებას შეადგენდა, ახლა გაერთიანებულია გმირულ მაჯისცემაში, რომელსაც აგური აგურზე მიაქვს კომუნიზმის მონუმენტური შენობის ასაგებად. ამ ხარაჩოებს დასტრიალებს პოეტის ოცნება, ხედავს მათ გრანდიოზულობას, მათ წრე-შეუწყრელ ძალას, და თვითონაც ძალამორეული, სამშობლოსადმი მიმართულ მხურვალე გრძნობას ოსტატური მხატვრული სამკაულებით გამოხატავს:

„სიცოცხლის ქღერა წვიმის წვეთის ხმაში მსმენია,
ფესვის ჩურჩულში, არა მარტო დროშის შრიალში,
ძველიერების, უკვდავების ტურფა გენია
ღამინახია ცისარტყელის დიდ არშიაში.“

ლეონიძე, „სამშობლოს“.

მე მყვარებია ლურჯ ყანებში ყაყჩაოები,
მე ვარდიც მიყვარს.

უფრო მიყვარს ქარიშხლის შეხლა,
მაგრამ უმეტეს ოცნებებზე მე მიყვარს ახლა
საქართველოში კომუნიზმის ხარაოები¹.

ამ სიყვარულის ძალას პოეტი იმითაც გვაგორძნობინებს, რომ
გადმოგვცემს თავის აღფრთოვანებას, თავისი საკუთარი ძალების
უჩვეულო მოზღვაებას, როცა მრავლისმეტყველად გვეუბნება:

„აღღვებული ზღვის ღონე მაქვს,
გულში ზღვას ვიტევ,
ჩემი სამშობლოც ვით მაისის ღამე თბილია...
შენს შუქზე ვდგევართ, დიდო სტალინ,
შენს დროვას მივდევთ,
და გულიც მხოლოდ შენს იმედზე დანდობილია
გავალ ქუჩებში...
და მღერიან ფილაქანებიც
თითქოს იმ სიტყვას, რაც მე გულში გადამიწურავს.
ვხედავ, ჩემს სახლზე ფრიალებენ იალქანები,
ფიქრიც, ვით აფრა, ხალხის გულში
მიპფრენს, მისცურავს“.

სამშობლოსადმი მიმართულ ასეთივე შთამაგონებელ სიმღერას
წარმოადგენს ლექსიც „ჰიმნი“, რომელშიაც პოეტი ქებათა-ქებას
უძღვნის უკვდავ თავისუფლებას, მის გამარჯვებას, როგორც
ხალხის ძალისა და სიცოცხლის აზრის უმშვენიერეს გამოხატუ-
ლებას.

არსებითად სამშობლოს თემას შეეხება პატრიოტული ლექსიც
„ლენინი საქართველოში“, რომელიც თემატიკურ ორიგინალო-
ბასთან ერთად მხატვრული შთაგონების თავისებურებითაც გამო-
ირჩევა.

„ლენინი საქართველოში“ ლეონიძის მიერ ბელადების შესახებ
დაწერილი ლექსების ციკლს განეკუთვნება. ამ ლექსშიაც პოეტი
ოსტატურად გვიხატავს კაცობრიობის დიდი მასწავლებლების
სახეებს და მთელ ამბავს სულ რამდენიმე ტაეპით გადმოგვცემს.
ჩვენს წინაშე დგას ჭაბუკი ვინმე მასწავლებელი ლენინის ტომს
რომ კითხულობს. მან კარგად იცის, თუ რა უდიდესი როლი
შეასრულა ლენინმა კაცობრიობის ისტორიაში, როგორ იხსნა
ხალხები მონობისაგან და დაუმკვიდრა თავისუფლება. ჭაბუკი
მასწავლებელი ფიქრობს იმის შესახებაც, რომ ლენინი, დიდი
ლენინი, საქართველოში არ ყოფილა, არ უნახავს მისი ბუნება,

გ. ლეონიძე, „სამშობლოს“.

მისი მტკვარი და რიონი, არც გორში ყოფილა თავის უახლოეს თანამებრძოლთან:

„თორემ სტალინი — ძმა საყვარელი, —
თავის სამშობლოს მოატარებდა:
— ამ ბაღს შეხედე, იმ მთებს გახედე,
ეტყოდა ღია ბაღის კარებთან...
გაიხარებდა გულში სტალინი
არა ბაღებით, ზღვითა და მთითა,
არამედ შუბლი რომ გაიგრილა
ლენინმა ქართლის ნიავის ფრთითა“.

...ოცნებობს ქაბუჯი მასწავლებელი და... მის წინ აღიმართება მოხუცი კახა, სკოლის რიგითი მუშაი — დარაჯი, რომელიც სულ სხვანაირად ფიქრობს ამ საკითხზე. მასწავლებელს იგი შემდეგი სიტყვებით გაესაუბრება:

„— მერე ვინ გითხრა, ვინ დაგიჯერებს,
არ ყოფილაო ჩვენში ლენინი..
— მე შევესწარი მე ვარ დამხდური
საქართველოში ყველგან ყოფილა
განა ის ყველას ქოხში არ იყო,
როცა ხალხს ბნელი დაამხობინა?!
ის მეც მიცნობდა, მას გუფიცები,
ჩემი ცხოვრება ზეპირ იცოდა...
წითელ დროშიდან ძმური ღიმილით
ხელი საშველად გამომიწოდა!“

ასე ორიგინალურად უდგება პოეტი ამ საკითხს და შემთხვევითი არ არის, რომ ხალხის წიალიდან მომდინარე ქეშმარიტ აზრს — ლენინი ყველგან იყო, ლენინი ყველგან არის — ათქმევი-ნებს კახას, ჩვეულებრივ, რიგით ადამიანს, რომელიც ამ შემთხვევაში არა მარტო თავის პირად შეხედულებას თუ განცდას გამოხატავს, არამედ, მთელი ხალხის ფიქრსა და ზრახვას. შეიძლებოდა კიდევ უფრო დაწვრილებით გველაპარაკა ამ ლექსზე, მაგრამ მისი ძირითადი აზრი მკითხველისათვის იმდენად გასაგებად მიგვაჩნია, რომ მხოლოდ იმით დავკმაყოფილდებით, რაც უკვე ითქვას. სამაგიეროდ მკითხველს მოვაგონებთ, რომ ყველგან, სადაც ლენინი ბელადების სახეს გვიხატავს, ისეთ მდგომარეობას, სურათსა თუ განცდებს გადმოგვცემს, რომლებიც უდიდესი ძალით იკრებიან ჩვენს გონებაში და სწრაფად იმორჩილებენ ადამიანის სულის ყველა ხვეულს. აიღეთ, მაგალითად, ლექსი „და თუ მართლად საქართველო შეიქმნას“, რომლის სახელწოდებაც პოეტს აუღია შაჰ-აბასის შემოსევის დროინდელი ძველი ანდერძიდან, 1615 წლით

რომ არის დათარიღებული. ჩვენ მთლიანად მოვიტანთ ამ პატარა, მინიატურული ხასიათის ლექსს, რომელიც შესანიშნავად გამოხატავს მადლიერების, სიხარულისა და სიყვარულის გრძნობებს დიდი ბელადებისადმი. აი ეს ლექსიც:

„ნუთუ ყოფილა მართლა ქართველი,
ასე ევიქროს, ეს დაეწეროს?
ნუთუ ყოფილა სამშობლოსათვის
ასეთი წამი საბედისწერო,
რომ სიცოცხლეც კი სათუო ჰქონდა,
ეპეის ქვეშ იყო? — არა მჯეროდა...
შუბლი მიხურდა. გავხსენ სარკმელი —
ჩემი თბილისის დილა მღეროდა!
„რომ საქართველო მართლა შეიქმნას!“
მე ეს სიტყვები დასავიწყარი
მახსენდებოდა დილის ხმაურში,
ვით შფოთიანი ღამის სიზმარი
რომ საქართველო მართლა შეიქმნა,
გჯეროდეთ ყველას! — გული მღეროდა...
სტალინის სურათს შევხედე უცბად.
ლენინთან ერთად რომ მიცქეროდა!“

რა კარგად არის აქ ერთმანეთთან შეპირისპირებული წარსული და აწმყო; რა სწორი და გამართული პარალელია გავლებული მათ შორის; განსაკუთრებით რა ძლიერია ლექსის ფინალი, როცა უკანასკნელი ორი სტრიქონი ისე მოულოდნელად ამთავრებს ნაწარმოების მთელ აზრს და მხატვრულ ექსპრესიასაც, რომ მკითხველის გონებაში ერთბაშად სრულყოფილდება სურათი. რომელიც პოეტმა გვიჩვენა. აზრობრივადაც ეს ორი სტრიქონი ისე ავსებს მთელი ნაწარმოების შინაგან არსობას, რომ უკეთესი ფინალის მონახვა შეუძლებელიც იყო. აქ ერთმანეთს გადაეკედო წარსულთან ერთად არა მარტო აწმყო, არამედ, სამშობლოც და მისი მომავალიც.

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ სამშობლოს თემა ისევე ვრცელი, ისევე ამოუწურავია, როგორც განუზომელია თვით სამშობლოსადმი სიყვარულის გრძნობა. და არ არსებობს არც ერთი, ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი მწერალი მსოფლიოში, რომელიც ამ თემას არ ეხებოდეს, მას არ მიუძღენიდეს თავის შემოქმედებას.

სამშობლოს გარეშე ვერ წარმოგვიდგენია ვერც ლეონიძის შემოქმედება, რომელიც თვით სამშობლოს დიდებასა და სიძლიერეს გამოხატავს. თვითეული მისი ლექსი, თვითეული მისი სიმღერა წარმოადგენს „გულის მონაწიურს“ და რაც უნდა დაუსრუ-

ლებლად უმღეროს პოეტმა სამშობლოს, ეს სიმღერა კიდევ არ მიაჩნია მას საკმარისად, ვინაიდან მას კვლავ და კვლავ სწყურია „უმღეროს სამშობლოს“, რომელიც მარადი შუქით ბრწყინვალეებს და რომლის გარეშეც პოეტს „ერთ ნაბიჯზედაც კი არ სურს სიცოცხლე“. მას სწამს, რომ თუ სამშობლოსაგან გაიწირა, სიცოცხლეს ის ვერვის დაესესხება, რომ იგი სამშობლოს ჩუქურთმის მკრეღია და „ახალ ქართლის თანამედროვე“. პირდაპირ პატრიოტულ მოწოდებად შეიძლება წაიწეროს პოეტის შემდეგი სიტყვები: „სამშობლო—ჩემი გულის ფეთქებაა“. „სამშობლო – ჩემი ლექსის სახელი“

ასეთივე ღრმა პოეტური შთაგონებითა და განუზომელი სიყვარულის ძალით ეღერს პოეტის ლირიკული სიტყვები სამშობლოზე:

„გულის ფესვიდან მინდა გიმღერო
და თუ ვერ გითხრა, როგორ მიყვარხარ,
შენს თვითულ ხეს, ბალახის ღეროს
კოცნი. ვეხვევი, ვეტყვი: მიყვარხარ!“

ეს სიტყვები ძალიან კარგად გამოხატავენ იმ უანგარო სიყვარულს, რომელსაც პოეტი გრძნობს სამშობლოსადმი და რომლითაც გაქლენთილია მთელი მისი პოეზია. ლეონიძე უმღერის ახალ სოციალისტურ სამშობლოს, რომლისადმი სიყვარულს იგი ამჟღავნებს თავისი ლექსების ყოველ სტრიქონში. ეს სიყვარული მხურვალე, ძლიერი და აღმაფრთოვანებელია. — პატრიოტებს რომ შთააგონებს ახალ საგმირო საქმეებს საბჭოთა ხალხის საბედნიეროდ. პოეტი გვეუბნება, რომ თავისი ქვეყნის წარსულის „დიდი წყვდიადი გალღვა“, რომ მისი ბნელი წარსული დამარხულია და დღეს ახალი მზე, ახალი ტალღა ალამაზებს მშობლიური ქვეყნის სახესო. ამას ამბობს პოეტი და მართებულადაც იქცევა, როცა შეჭხარის რა სამშობლოს ძლევამოსილ წინსვლასა და გამარჯვებათა დაუსრულებელ წყებას, მშობლიური ბუნების თვითულ ნაწილში გრძნობს აღმზრდელი ქვეყნისა და ხალხის სიძლიერეს. ეს დიდი გრძნობაა, რომელიც ათქმევენებს პოეტს ასე შთამაგონებელ სიტყვებს:

„ვაზის შრიალში მე ვისმენ შენ ხმას,
წითელი ვარდის სუნთქვაში გსუნთქავ.
თუ ძველად შენი ტოტები შეხმა,
ღღეს შენი ნერგი მსოფლიოს უდაგას.“

დიდებით ხმელეთს გადაჰყენია
მსხმოიარე და შტოებმრავალი

შენი ნაყოფი, შენი გენია,
შენი დიდი მზე ამომავალი...”

აქ ჩვენ ვისმენთ სამშობლოსადმი მიმართული მხურვალე სიყვარულის სიტყვებსაც და ვგრძნობთ პატრიოტის გულისცემასაც. რა მიზნიდევლია საბჭოთა სამშობლოს სახე, რომელიც გაციისკროვნებულია დიდი, ცხოველმყოფელი მზის მარად ელვარე სხივებით! რამდენი სასიხარულო გრძნობის დამტვევია თვითეული საბჭოთა ადამიანისათვის იმის შეგნება, რომ იგი არის მსოფლიოში ყველაზე დიდი, ყველაზე მოწინავე, ყველაზე განათლებული და ყველა საათის სანიმუშო ქვეყნის მოქალაქე? უმღერო ამ შეგნებას, ამ გრძნობას, ამ სიხარულს ისე, რომ შეიძლო მისი აღმაფართოვანებად გადმოცემა — რა საპატიო მოწოდება, და რა შესანიშნავი პოეტური ღირსების გამომხატველია! ერთგან პოეტი თავის სამშობლოს უწოდებს „მტკრიდან ამდგარ ქვეყანას“ და იგი საესებით მართალია. ვინაიდან დროთა სელაში საქართველო მართლაც ზღაპრული ფენიქსივით მტკრიდან და ფერფლიდან დგებოდა გარეშე მტრების განუწყვეტელი თავდასხმების შემდეგ. რაც მოსვენებას არ აძლევდა ისედაც მცირერიცხოვან ერს, ესოდენ მაღალი კულტურისა და მაღალი მხატვრული შემეცნების მქონეს; და პოეტს საესებით სამართლიანად გაყავს პარალელი მეომარ არწივსა და სამშობლო ქვეყანას შორის:

„მეომარ არწივს უთხრიდენ საფლავს,
მაგრამ სიკვდილი მან არ ინება,
საუკუნეთა დაქცეულობას
აგებს ოცი წლის აღორძინება“.

კითხულობთ ამ სტრიქონებს და თქვენ უნებლიეთ იგონებთ საბჭოთა საქართველოს მიერ განვლილ პირველ ოც წელს. როცა საუკუნეთა დაქცეულობა მართლაც ააგო „ოცი წლის აღორძინება“, ხალხის გმირულმა შრომამ და ბრძოლამ კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით. ამ ოცი წლის მანძილზე უდიდესი წარმატებანი იქნა მოპოვებული საბჭოთა საქართველოს ეკონომიური და კულტურული მშენებლობის ყველა დარგში. ამ წარმატებებმა მთლიანად უცვალეს სახე საქართველოს, გადააქციეს რა იგი აყვავებულ საბჭოთა რესპუბლიკად.

და ლეონიძის პოეზიაშიც თვალისმომქრელი სილამაზით ჩანს აყვავებული, გამარჯვებული, კომუნისზმის ნათელი გზით მიმავალი საბჭოთა საქართველო, თავის მოძმე სხვა საბჭოთა რესპუბლიკებთან ერთად წარმატებას წარმატებაზე რომ აღწევს! ამ პოეზიაში

ჩვენ ვგრძნობთ, და ვგრძნობთ შესანიშნავად შეხამებული ნაირ-ნაირი ფერებით, რომ ყველაზე უფრო „მშობლიური, ტკბილი, მოწყალე“—ეს სამშობლოა, რომლის სიყვარულს პოეტი მიუძღვნის მთელ თავის გულსა და შთაგონებას. ეს გვაფიქრებინებს წაშოვავყენოთ დებულება, რომ ლეონიძის პოეზიის მთავარი მოტივი პატრიოტულია. რასაც არ უნდა უმღეროდეს, რაზედაც არ უნდა წერდეს პოეტი თავის ლექსს, ყველგან მაინც წინა პლანზე ჩანს სამშობლო თავისი მაღალი მთებით, ლამაზი ველებით, თავისი სიძლიერითა და სიმტკიცით.

პოეტი წარსულის გმირულ ეპიზოდებსაც იხსენიებს იმისათვის, რომ ნათელყოს ქართველი ხალხის გმირული ბრძოლის დიდი ტრადიცია და სამამულო ომში გამარჯვების სიდიადე. ეს გახსენება ფაქტების უბრალო რეგისტრაცია კი არ არის, როცა მხოლოდ ერთი მიზანია მიღწეული: აღნიშნულ იქნას წარსულის გამოცდილება შიშველი პარალელისათვის; არა, პოეტი ახერხებს ორგანულად დაუკავშიროს წარსულის გახსენება თანამედროვეობის კონკრეტულ ფაქტებს და მათ შორის დაინახოს ერთი გამავალი ხაზი — გმირობა, როგორც პატრიოტული აქტი, რომელიც სამშობლოს დაცვის დიად მიზანს ემსახურება. განა ცოტა იყო მტერი ჩვენს ქვეყანას რომ სრული განადგურებით ემუქრებოდა, ფერფლად და ნაცრად ქცევას უპირებდა, მაგრამ საუკუნეების განმავლობაში დაიმსხვრა არაერთგზის შემოსეული ურდო იმ გმირული წინააღმდეგობის შედეგად, რომელიც ხალხმა გაუწია მოსეულ ბარბაროსებს:

„ჩვენთვის წარსულშიც შემოუთვლიათ,
როცა გვირბევდნენ მთა-ბარს, ტყე-ველსა.
— ქართლში მიწასაც აღარ გაუშვებთ,
ქვას არ დავტოვებთ დაუმტვრეველსა!

მაგრამ დაკარით ფეხი საფლავებს,
ჰკითხეთ წინაპრებს — მამულის მხედრებს,
ჰკითხეთ ტაშისკარს, ჰკითხეთ ასპინძას,
რა მასპინძლობაც მტერს დავახვედრეთ!”

ეს სიტყვები მებრძოლებში განამტკიცებდნენ სიყვარულს სამშობლოსადმი და უღვივებდნენ თავიანთი ძალებისადმი ღრმა რწმენას. ამას გვაფიქრებინებს ლექსის შემდეგი ადგილიც:

„თუ თვალუწვდენელ სამშობლოს
საზღვრებს

მტერი მტარვალ დაეგრაგნება,
ჩვენს ამ ძახილით მუდამ გვჩვევია
გამარჯვებისკენ გზების გაგნება“.

ეს არის სამშობლოს გამარჯვებისათვის ძახილი საქვეყნოდ რომ გაისმის. სხვათაშორის, მოწოდებითი ხასიათის ლექსშიც — „აიმართენით ვაჟაკნო“, რომელიც თავიდან ბოლომდე ერთი იდეითაა შთაგონებული, პოეტი თითქმის იმავე მხატვრული საშუალებებით გამოხატავს სამშობლოს დაცვის მაღალ მოვალეობას, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ ტონი აწეულია მეტი ეფექტის მისაღებად. იგი მოგვაგონებს, რომ ჩვენ არასდროს არ ვიცოდით განსაცდელის ქამს ცრემლი და გლოვა, არამედ ვიცოდით ბრძოლა თავისუფლებისათვის, ხოლო ახლა, როცა ისევ აყვავდა სამშობლო, როცა გულში ნათელია და მზე კაშკაშებს, „ის, რაც გათენდა ბრწყინვალედ, არ დაღამდება შავადა“. ამიტომ პოეტი მოუწოდებს მებრძოლებს:

„აიმართენით, ვაჟაკნო,
როგორც სალი კლდე უცვლელი,
ხმალი კვლავ გავაკაშკაშოთ, —
გმირობის გადამფურცვლელი“.

აქ მოწოდებაცაა და გამარჯვების ურყევი რწმენაც; ბრძოლის ყუჩინაც ისმის და მერმისის სიმღერაც; ყველაფერს ერთი სახელი აქვს, რომელიც ხალხის სანუკვარ ფიქრსა და ოცნებას შეადგენს — ეს სახელია გამარჯვება! მის მოსაპოვებლად იღვრებოდა სისხლი, მისთვის სწირავდნენ თავს ქვეყნის საუკეთესო შვილები და მისთვის მიჰქონდათ წინ დროშები ომის უმაგალითო ქარსეტყვაში. ეს არის პატრიოტიზმის მხურვალე გრძნობის სიმღერა, რომელიც მძლავრად ატოკებს მკითხველის გულს.

პატრიოტიზმის ასეთივე კეთილშობილური გრძნობით არის გამთბარი ლეონიძის ლექსები „ქართველ მხედრებს“, „ქართველ ქალს“, „ჰეი არწივნო“, რომლებშიაც სამშობლოს წინაშე მოვალეობა დიდი მხატვრული ძალით არის ნაჩვენები. ასეთია, მაგალითად, ლექსი „ჰეი არწივნო“ — ეს მთელი მოწოდებაა სამშობლოს დასაცავად, და სავსებით ბუნებრივია, როცა პოეზიასაც ლეონიძე აკისრებს ამ დიდი ვალის მოხდას. რაც შეეხება მეორე ნაწარმოებს, უფრო განსხვავებულს თავისი შთაგონებით, ჩვენ გვგონია, რომ „ქართველ ქალში“ დახატულია დედის მრავალმხრივი და მრავლისმეტყველი სახე არაა პორტრეტული მიზნით, არამედ მამაცობისა და უძლეველობის იმ დაუშრობელი წყაროს

ჩვენებისათვის, ურომლისოდ ქვეყნად სიცოცხლე არ არსებობს. დედა! ვამბობთ ჩვენ, და რამდენი რამ არის თქმული ამ ერთ უბრალო, მაგრამ ყველაზე უფრო თბილ სიტყვაში; რამდენი გრძნობა, სიხარული, ამაგი, შრომა. ტანჯვა და ბედნიერება ერთიანდება ამ სიტყვაში! რამდენი რამ არის დაკავშირებული მის წარმოთქმასთან, რამდენი მოგონება, განცდა, სიყვარული, ადამიანის ყველაზე უფრო სანუკვარი ფიქრები და აზრები. როცა განსაცდელია, ჩვენ მაშინაც ვამბობთ — დედა! და შვებას ვლებულობთ. ჭირსა და ლხინში დედის სახელით გავდივართ და ვამბობთ, რომ არ შევარცხვენთ მას; დედას უკავშირდება ყველაფერი! სამშობლოსაც კი დედას ვუწოდებთ და სიყვარულით წარმოვთქვამთ: „დედა-სამშობლო!“ ალბათ ყოველივე ეს თვალწინ ედგა პოეტს, როცა თავის ლექსში უმღეროდა ქართველ ქალს, როგორც დედას და გამოთქვამდა ღრმა რწმენას, რომ მისი ამაგი არ შეიძლება დაიკარგოს, არ შეიძლება სამშობლო ღირსეულად არ დაიცვან მისმა შვილებმა:

„და დღესაც ცოცხლობს ანდერძი წმინდა,
დედის ძუძუთი გადაცემული,
არ უნახიათ შენი შვილები
გამოქცეული ან დაცემული.“

მათი სახელი იქა სწერია.
სადაც გამოჩნდა ყველა რჩეული.
ბელადის დროშით ალაშქრებული,
გმირად ნათქვამი და მიჩნეული.

თუ ბრძოლის ველზე თავზე გადასდით
სიკვდილის ცეცხლი გადაყვილით,
შეურყვეელი გულით ღებთან,
ვისაც უნათებს შენი ღიმილი.

არვის მისცემენ შენს წმინდა მანდილს.
მტერიანი ფეხით რომ გადასთელოს;
არ გასწირავენ შენს იავნანას.
კერას, სამშობლოს და საქართველოს“.

აქ ყველაფერი დედის სახით არის შთაგონებული და ყველაფერი დედას უკავშირდება არა დეკლარაციულად, არა ხელოვნურად, არამედ ისე ორგანულად, რომ მთელი ლექსი ჩვენ მიგვაჩინია ამ თემაზე დაწერილ ნაწარმოებთა შორის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს ქმნილებად, რომელიც დიდი მხატვრული ძალით უმღერის

სიცოცხლის წყაროს, რწმენას, ვაეკაცობას, გმირობას, ყველაფერს, რასაც თავისუფლება და ბედნიერება ეწოდება. განა ბევრი მოიძებნება ლექსი თუ სიმღერა ასე ოსტატურად რომ ხატავდეს დედას და მასთან დაკავშირებულ გრძნობებს? განა ბევრია ჩვენს ლიტერატურაში ნაწარმოები ისე რომ ათბობდეს მკითხველს გულს დედის მოგონებით, როგორც ეს პატარა, თითქმის მოზაიკური ლექსი? ამავე დროს „ქართველ ქალს“ პატრიოტული ნაწარმოებია, ისევე როგორც „ქართველ მხედრებს“. თუმცა თემატიკურად ისინი განსხვავებული არიან. თუ პირველი სამშობლოს სიყვარულს დედის სახესთან დაკავშირებით გამოხატავს, მეორე ლექსში პოეტი აქანდაკებს ჩვენი მებრძოლების გმირულ სულს, უმღერის სამშობლოს მაღალ დროშას, რომელიც წინ მიუძღვის მამაც მეომრებს საბჭოთა ქვეყნის შტრებთან ბრძოლაში. ამ ლექსშიაც ლეონიძე აღადგენს წარსულის გმირულ სახეს, და პოეტის სიტყვებს:

„სძინავთ საფლავში წინაპრებს
და პღვიძავს მათ სულს გმირულსა.
პღვიძავს ხალხს, მებრძოლს მარადლღე,
ბრძოლით გულამოკირულსა“.—

არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ, ვინაიდან სამამულო ომის დროს ქართველმა მებრძოლებმა ისტორიაში უმაგალითო ეპიკური ბრძოლით, რასაც მუდამ თან ახლდა რაინდული მამაცობა, ასახელეს სამშობლო და საოცარი გმირობის ფურცლები ჩაწერეს საბჭოთა ქვეყნის დიდ მატრიანეში. მთელი ხალხი მაშინ ზეპირად წარმოთქვამდა სამშობლოსადმი მხურვალე სიყვარულის გრძნობით გამთბარ პოეტის სიტყვებს:

„არ დაიხრება არასდროს
სტალინის დროშა მაღალი,
როგორც არ დაიხრებიან
მთები თოვლგადანაყარი.“

და არც ვიქნებით არასდროს
ჩვენს სამშობლოში მონებად,
სანამდის გმირთა სახელი
საქვეყნოდ გაიგონება!“

ასეთივე პოეტური სიძლიერით გამოირჩევა ლექსი „სამშობლოს გმირებს“, რომელსაც პოეტმა ეპიგრაფად წაუშეძვარა „ქართლის ცხოვრებიდან“ მოტანილი მეცამეტე საუკუნის ქართველი

სარდლის მიერ ბრძოლაში ნათქვამი სიტყვები: „არა არს წესი ჩვენ ქართველთა, რათა ვიხილოთ მტერი ჩვენ კერძ მომავალი, შეუბმელად ზურგი შემოვაქციოთ, დალათუ იყოს სიკვდილი“. და მართლაც, ქართველ ხალხს წესად არ ჰქონია ზურგი შეექცია, როცა მტერს დაინახავდა, თუნდაც ეს მისთვის სასიკვდილო ყოფილიყო. ასე მოხდა მარაბდის ომის დროს, იგივე განმეორდა კრწანისში 1795 წელსაც, როცა ერეკლემ სულ მცირე ჯარით უმაგალითო წინააღმდეგობა გაუწია ალა-მაჰმად-ხანს. შორს წავიყვანდა ყველა ფაქტის მითითება თუ ჩამოთვლა. რაც შეეხება „სამშობლოს გმირებს“, ამ ლექსის მთელი ძირითადი აზრი გამოხატულია სიტყვებში:

„—არა, არ არის წესი ქართველთა,
მტერს შეუბმელად ზურგი უჩვენოს,
მტერი კი არა, თუ გინდ სიკვდილმა
სამშობლოს საზღვრებს შემოუქენოს..

—არცა ვის ვეყმით, არცა ვმსახუროთ
თქვენს ხმალს თქვენივე სისხლით ეწერა,
და გულზე მჯდარი მტერი წყუღი,
არ დაგრჩენიათ დაუღწეულად!“

ასე იყო წარსულში, ასე იბრძოდნენ ხალხის შვილები, ასე ანადგურებდნენ მოსიულ მტრებს, რომლებსაც ჩვენი მოსპობა სურდათ; მაგრამ ბრძოლაში გასულ მებრძოლთა წესმა — მტრისთვის ზურგი არ ეჩვენებინათ, თუნდაც თვით სიკვდილი მოსულიყო შესაბამელად, იმ მაღალმა გრძნობამ, რომ სხვისი მონა არ გავმხდარვიყავით, ქვეყანა იხსნა უთვალავ განსაცდელთაგან. მით უფრო მეტი საბუთი გვაქვს სამამულო ომში გმირობისა და მამაცობისათვის, — ამ აზრს განამტკიცებდა მკითხველთა შეგნებაში „სამშობლოს გმირებს“, ლექსი, რომელმაც სწრაფად გაითქვა სახელი. ასეთივე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ლეონიძის მიერ სამამულო ომის პერიოდში დაწერილი ლექსები: „მხედარი პერტახია“, „შინმოუსვლელი, სადა ხარ“ და „არ დაიდარდო დედაო“. ლექსში „მხედარი პერტახია“ პოეტმა აღწერა მამაცი ქართველი ჭიშკარი გმირული ბრძოლითა და ვაჟაკური სიკვდილით სამშობლო რომ ასახელა. ეს არის გმირული ეპოპეა, აღსავსე სულის ძლიერებითა და შეუპოვარი ნებისყოფით. უყურებთ მას და გრძნობთ არაჩვეულებრივ სიმამაცეს, რომელიც მთელი ლექსიდან ელექტრონული ძალით იჭრება მთელს თქვენს არსებაში. ლექსის მოკლე შინაარსი ერთი რომანის სიუჟეტად გამოდგებოდა თავისი

მნიშვნელობით. ეს შინაარსი მოგონილი კი არ არის, ალებულია ცოცხალი სინამდვილიდან, იმ უთვალავი ეპიზოდებიდან, რომლებიც ჩვენ ასე უხვად ვიცით სამამულო ომის მატთანეს მიხედვით. ერთ-ერთ ბრძოლაში მსროლელი პერტახია, რომელსაც ტყვიები გაუთავდა, მტრის გარემოცვაში მოჰყვა. მტრებმა მას და მის თანამებრძოლებს შეაძლიეს ოთხი ათასი მანეთი ფული, ოღონდ ცოცხლად დანებებულიყვნენ. პერტახიამ ზიზლით უკუაგდო მტრების წინადადება, ტანკის კოშკურიდან ამოიხედა და ფაშისტებს გადასძახა: „განა ჩვენ ვვაჭრობთ, ჩვენ ვიბრძვით“. მამაცი მეომარი ფაშისტების ტყვიის მსხვერპლი შეიქნა. ის მოკვდა, მაგრამ გმირულად დაიცვა სამშობლოს ღირსება და თავისუფლება. მთელი ლექსი დაწერილია გმირი მებრძოლისადმი უდიდესი სიყვარულით:

„მოკლეს და მაინც არ გატყდი,
გმირობამ გაგაგულისა...
შენ გზრდიდა დედის საღი რძე,
ფესვი სამშობლოს გულისა.

ბრწყინავდეს შენი სახელი
შშობელი ქვეყნის წინაშე,
აყვავდეს შენი საფლავი
მხედარო, სადაც გძინავს შენ...

მოგერტყა ალყა ვარსკვლავთა,
მოგწმინდა ქვეყნის სიკვამლე;
დედის ლეჩაქი შორიდან
ნატყვიარს დაგინიავებს.

და თუ დაგცრემლავს... უეცრივ
თვალეზი მოეწვიმება,
შენი საქმე და პასუხი
რჩენია უკვდავ იმედად.—

რო მისმა შვილმაც შეუნთო
შუქი სამშობლოს დიდებას!
მისგან გაზრდილი ვაჟაკი
ფულზედ არ გაიყიდება“.

რომელი პატრიოტის გული უფრო მეტი მგზნებარებით არ აენტება ამ სტრიქონების წაკითხვის შემდეგ; რომელი ადამიანის სულს არ შეარხევენ. ეს სიტყვები და ვინ იქნება ისეთი, რომ უდიდესი მორალური კმაყოფილება არ იგრძნოს პერტახიას კემმარიტად რაინდული მამაცობით? არა გვგონია ვინმე აღმოჩნდეს,

რომელსაც ეს ლექსი არ განაცდევინებდა საკუთარი ძალის შეგნების სიამოვნებას, არ აგრძნობინებდა, რომ ნაბიჯი, რომელიც ამ სახელოვანმა მეზრძოლმა გადადგა, ერთადერთი სწორი ნაბიჯი იყო და რომ მის ადგილზე ყველა საბჭოთა პატრიოტი პერტახიასებურად მოიქცეოდა. დაე უკვდავი იყოს მისი სახელი ქართველი ხალხის ნათელ ხსოვნაში, ხოლო ქართულ პოეზიას ეს ლექსი დარჩეს, როგორც მისი ერთ-ერთი საუკეთესო, ბრწყინვალე ნიმუში.

III

ყველაფერი, რაც უკვე ითქვა, ჯერ მხოლოდ ნაწილობრივი მითითებაა იმ საგნის შესახებ, რომლის მოკლე დახასიათებასაც ჩვენ მიზნად ვისახავთ. დაკვირვებული მკითხველის თვალი უთუოდ შენიშნავდა, რომ პოეზიაში არ არსებობს თემა. რომელიც გარკვეულ მხატვრულ დამუშავებას არ მოითხოვდეს, როგორი პოეტური სახითაც არ უნდა ველინებოდეს იგი მწერალს. არის თემა პოეტური, არის არაპოეტურიც, მაგრამ ოსტატის ხელში ყველა თემა პოეტურად შეიძლება იქცეს. ლეონიძე არ ფიქრობს განასხვავოს ისინი ერთმანეთისაგან, მაგრამ თავისი შემოქმედების უდიდესი ნაწილი, როგორც ეს გაკვირვებულ უკვე აღნიშნული გვაქვს, მან მიუძღვნა ერთ თემას, რომელსაც ჩვენ ახლა გვინდა შევებოთ.

ეს თემა ყველაზე უკეთესად არის გაშლილი პოეტის იმ ნაწარმოებში, რომელსაც ეპოპეა ეწოდება და რომელსაც ლეონიძის მხატვრულ შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი უკავია. ეპოპეა — „სტალინი. ბავშვობა და ყრმობა“ საბჭოთა პოეზიაში იყო პირველი ნაწარმოები, რომელიც მიუძღვნა ბელადის ბავშვობისა და ყრმობის პოეტურ ასახვას. მას ისეთი დიდი წარმატება ხვდა წილად, რომ მთელ კულტურულ მსოფლიოში ცნობილი ნაწარმოები შეიქნა, ხოლო 1942 წელს სტალინური პრემია მიენიჭა. ამ ნაწარმოებში ლეონიძის პოეტური ოსტატობა დიდ სიმალღეს აღწევს. რა თქმა უნდა, ეს არ არის პოემა ჩვეულებრივი გაგებით, ნაწარმოები, რომელსაც რთული სიუჟეტი ახასიათებს, ეს არის ეპოპეა მიზნად რომ ისახავს გადმოსცეს სტალინის ბავშვობისა და ყრმობის სურათები ერთი მთლიანი გაბმული სიუჟეტური კვანძის გარეშე, მაგრამ ისე, რომ მთლიანად იყოს წარმოსახული თვით ბელადის სახე. ვიმეორებთ, ეპოპეა სიუჟეტურად არ არის შეკრული, სამაგიეროდ თვითეული მისი ნაწილი ერთმანეთთან დაკავშირებულია პოეტური სიმღერებით. ეს არის სიმღერები სამშობლოზე, მის სიდიადეზე, ეს არის სიმღერები სტალინის დაბადებისა და ბავშვობის წლებზე, სულ

25 სიმღერა. თვითმული მათგანი დიდი პოეტური შთაგონებით არის დაწერილი და გამოხატავს საყოველთაო-სახალხო სიყვარულს ბელადისადმი.

ეპოპეის ერთგვარი პროლოგია „მთები“, რომელშიაც პოეტი ცდილობს დახატოს საქართველოს ვრცელი პანორამა. მთელი ლექსი თითქოს შემოკლებული გადმოცემაა საქართველოს გმირული ისტორიისა, მისი მამაცი შვილების სახელისა და დიდებისა. აი საქართველოს მართლაც მოკლე ისტორია და მისი მკაფიო სურათიც, მოყოლებული იმ პერიოდიდან, როცა მტაცებელი ურდოები შემოესეოდნენ ხოლმე საქართველოს მიწა-წყალს. ვინ არ ყოფილა მათ შორის: ყივჩაღთა ბრბოები, ოტომანთა იმპერიის ჯარები, რომლებიც ცეცხლითა და მახვილით მოიჭრებოდნენ, რომელი მებრძოლები. რომ აღარაფერი ვთქვათ მე-13 საუკუნის დიდ შემოსევაზე, როცა ჩვენი ქვეყანა ენით გამოუთქმელ განსაცდელში ჩაეარდა. მოდიოდა შაჰი ირანიდან, სულთანი თურქეთიდან, მოდიოდა რომის სარდალი პომპეუსი, თითქოსდა:

„აქ მტაცებელთა იყო სადოდე
და სარბიელი მათი ხმალისა,
შუბის წვერებით მიწა გათონეს,
ამტვრიეს სალტა დარიალისა!

სისხლის ღვარსეტყვით რეგვეს ქვეყანა,
კლდეებს ატყვია მათი ნატორი.
აქ რა უნდოდა, რამ მოიყვანა
შაჰი,
სულთანი,
იმპერატორი?

დაგვწიეს, დაგვდაგეს და ვერ წაიღეს
თავისუფლების ამაყი სული.
იგი გადურჩა ბორკილს და ციხეს,
ის მთებში იყო გადახიზნული!

მთებო, ვერ ჰკლავენ ამ სულს ომები,
და თუ მოსთხრიან, ამოჰზარავენ, —
თქვენ დაიბღაღებთ, როგორც ლომები,
როდესაც ძუ ლომს ლეკვს მოჰპარავენ!“

მტრები ვერ ახერხებდნენ მოესპოთ ქვეყანა, რომლის შვილები თავგანწირულად იცავდნენ სამშობლო მიწა-წყალს, გმირულად ებრძოდნენ მოსეულ ურდოებს და ისტორიაში წერდნენ საარაკო მამაცობის ბრწყინვალე ფურცლებს. უმძიმესი განსაცდელის ეამს

ხალხი იხიზნებოდა მთებში, იქ აფარებდა თავს, იკრებდა ძალ-
ლონეს, ახალ ენერჯიას მტრის შესამუსსრადად. ამიტომ ეწოდება
ამ ლექსს „მთები“ და ამიტომ არის, რომ მხატვრულ შედარება-
ში—„თქვენ დაიბლავლებთ, როგორც ლომები, როდესაც ძუ
ლომს ლექვს მოჰპარავენ“—შესანიშნავად ცხადდება მთელი ლექ-
სის პორტატული შინაარსი.

შემდეგ პოეტი გვეხატავს ქართლს, მის მთავარ ქალაქ გორს,
რომელიც ვერხვის ფოთლებშია ჩარგული და იშველიებს ისტო-
რიულ რეალიებს იმისათვის, რომ უკვე დახატულ სურათს უფრო
მკაფიო ფერები მოუნახოს. ასეთ ისტორიულ რეალიად მიგვა-
ჩნია, მაგალითად, პოეტის მიერ მოტანილი მატინანის ცნობა იმის
შესახებ, რომ „იმპერატორი ბიზანტიისა დიდი ერეკლე, როცა
ერანზე მიდიოდა დასალაშქრავად, შეჩერდა გორში, ოქრო-ვერ-
ცხლი აქ შეინახა და გორს უწოდა მან ტონთიო, ანუ ოქროს
მთა“. ეს „ოქროს მთა“ არის ბელაღის აკენის შემნახველი, ეს
არის ქალაქი, რომლის სახელზე უფრო უსაყვარლესი ადგილი
პოეტს საქართველოში არ ეგულება:

„ძველო ქალაქო, მცირე ქალაქო,
შენმა ნათელმა ხმელეთს უწია,
რამდენიც უნდა გადმოალაგონ,
შენებრ ნაყოფი ვის მოუცია?

შენ — ბედნიერო მიწის ნაპერო,
ცალკე ლამაზო, ტურფავ მთლიანად.
შენ ხარ ვენახი, დაკრეფის მერე
მსოფლიომ შენგან მოირთვლიანა!

ჩვენი მადლობა, ჩვენი ოცნება
არის შენს მკერდზე დახვავებული;
ვინ ჩავიაროს და საკოცნელად
ზედ არ მოგვარდეს გახარებული!“

თითქოს ბარათაშვილი კვლავ უმღეროდეს არაგვის ლამაზ ხე-
ობას, მის ქალებსა და მთებს, კვლავ შესძახოდეს არაგვის მობი-
ბინე ნაპირებს, ქართველის გულს, რომელმაც არ შეიძლება მისი
მშვენიების ხილვისთანავე არ მოილხინოს.

კვლავ და კვლავ გრძელდება საქართველოს ისტორიული წარსუ-
ლის გადმოცემა, გრძელდება არა თვითმიზნობრივად, არამედ პოემის
მთელ შინაარსთან ორგანულ კავშირში. ეს ისტორია სავსებით ბუ-
ნებრივად ერთვის ეპოპეის მაგისტრალურ იდეას, იხსენიება იმ უმ-

თავრეს ნიშანსვეტებთან ერთად, რომლებიც საუკუნეთა განმავლობაში აღმართულან ხალხის ცხოვრების დიდ მატრიანეში. ჩვენ ვხედავთ ამ ნიშანსვეტებს, ვცნობთ თვითეულ მათგანს და გასაგები ხდება, თუ რატომ არის, რომ პოეტი დაწვრილებით აღწერს გორის ციხეს, მის გმირულ წარსულს, რატომ მოაგონებს მკითხველს გარდასულ ამბავს, როცა ქართლის უფალმა ძვლების ნამტვრევი ჩაყარა გორის ციხის ფუძედ; აქ ისკანდერმა კლდეკარი გაჭრა, მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის მთელი ისტორია. მონგოლების შემოსევაც არ ასცდენია გორის ციხეს, სადაც „მიტრიდატმა რომის ჯარები თავის სიკვდილზე დაიპატიჟა“. აქ მობლაოდა თხრილზედ არაბი შიშველი ხმალით ხალიფატისა და შემდეგაც რა არ განუცდია გორს! აქ ყოფილან ყიზილბაშები და ხაზარები, აქ უქროლიათ ყივჩაყთა ცხენებს. ყოველივე ეს აღბეჭდილია მატრიანეში, შემონახულია ძველი ლიტერატურული ძეგლების გაყვითლებულ ფურცლებზე და ყოველივე ეს გვიჩვენებს, თუ რა მძიმე განსაცდელი გადაუტანია გორს მისსავე ციხესთან ერთად. ყოფილა დღეები, როცა ყვავილს არ უყვავილია, ფრინველს ვერ უშოვნია საჯდომი ალაგი, ქვაზედაც კი ისარი ყოფილა ამოსული; ხეები დაუჭრიათ და მინდვრებში კალია მოდებულა. და მერე რა? მტრებმა მაინც ვერ შეძლეს თავიანთი ვერაგული ზრახვების განხორციელება; ხალხის ძლიერი ხელით ისინი არაერთხელ მოსპობილ და განდევნილ ყოფილან ჩვენი სამშობლოდან:

„აქ წარსულს დარჩა ხავსი და ბალბა...
 დროშის ნაჭრები... ხმალი გამტყდარი...
 გორის ატმებქვეშ რამდენი დალბა
 რომის, აზიის ბაირახტარი.

აქ ვაზი ისევ მსხვილ მტევანს ისხამს,
 რძიან ქაფს მტკვარი ისევ აღუღებს...
 სძინავს პომპეუსს, სძინავს ჩინგისზანს,
 სძინავთ ისკანდერს და დიადოხებს!..“

ასეთი ღრმა შთაგონებით გვიხატავს პოეტი გორს, მისი ციხის გმირულ წარსულს და ბრძოლას გარეშე მტერთა წინააღმდეგ.

გორია ქართლის მეთაური! გორს, რომელსაც არაერთგზის დაუმარცხებია ველური ურდოები და მთელი საქართველო გადაურჩენია განსაცდელს—ამ გორს უმღერის პოეტი, უმღერის გორს, რომელსაც ახსოვს მრავალი განსაცდელი და ახსოვს ხალხოსნების

მოღვაწეობაც. მათი შორეული სახეები პროეტს მოხდენილად აქვს დახატული, ისე სადად და უბრალოდ, რომ მკითხველის ცნობიერებაში ყველაფერი კოლორიტული სიცხადით ცოცხლდება; თქვენ ხედავთ ადამიანებს, რომლებმაც ხალხის სამსახური მიზნად დაი-სახეს, ხალხთან მივიდნენ, მისი ჭირ-ვარამი გაიზიარეს და დაი-წყეს ბრძოლა უსამართლობის წინააღმდეგ. რა ახლო იყვნენ ისინი ფიზიკურად ხალხთან და არსებითად კი რა საოცრად დაშორდ-ნენ მას. ამაში მდგომარეობდა მთელი მათი დოქტრინის უბედუ-რებაც. და აი თქვენ ხედავთ ადამიანებს, რომლებიც გლახობას-თან მისულან მისი ჭირის გასაზიარებლად, მის დასახმარებლად, ისინი

..მოწიწებით შეპყურებენ
შავს მიწაზე გლეხის ფართხალს,
დასტირიან ქოხს მობრეცილს,
ბუნაკივით ამონათხარს.

დასტირიან გლეხის ყანას,
სხვის ქუსლით რომ ითელება
და შეტივე-მეპურკლეებს
ამზადებენ მიმღვერებად...“

ეს იყო ხალხოსნების გასვლა ხალხში, მათ მიერ იმის ცდა, რომ ნდობა მოეპოვებინათ, მიმდევრები ჰყოლოდათ. მართალია, პროეტი აღარ შლის ამ თემას, მაგრამ მაინც გვანიშნებს, რომ ხალხოსნებმა ვერ შესძლეს ხალხის მდგომარეობის გამოსწორება, ეს მათ არც შეეძლოთ, ვინაიდან არ ჰქონდათ სათანადოდ და-მუშავებული არც თეორია და არც პრაქტიკით შემოწმებული გა-მოცდილება.

მომდევნო ლექსი, რომელიც გასული საუკუნის სოციალურ და პოლიტიკურ დახასიათებას იძლევა, არის „ეს იყო დრო იმ საუკუ-ნეთა“, რომელშიაც ნაჩვენებია, თუ რა იყო ხალხის „გულის ლამ-პარი“, როგორ იწვოდა ძველი მსოფლიო თავშესაფარი ბარიკა-დებზე, როცა მარქსის მოძღვრება თანდათან გზას იკაფავდა მშრომელთა გულისაკენ. პროეტი გადმოგვცემს მე-19 საუკუნის ოთხმოციანი წლების ისტორიულ სურათს, შემდეგ კი რამდენიმე ეპიზოდს, რომლებიც ამ ეპოქას ახასიათებენ. სწორედ ამ დროს, ამ ეპოქაში:

..იბადებოდა ყრმა მშვენიერი,
ვინც გულს ახალი მისცა ნათება,
ვისი ხელითაც უნდა მოთავდეს

ახალი ქვეყნის მოგუშბათება.
ვინც ღღეს ყველაზე ღღევანდელია
და მომავალში მარადიული —
ხალხის მწვერვალი მაღალმთიური...

ეს ის დრო იყო... ლენინთან ერთად
როცა სტალინი იბადებოდა...
მათ ორ აკვანში როცა ხალხების
თავისუფლება იბადებოდა...

კლასთა ბრძოლების დიდი სარდალი
ქართლის მიწაზე იბადებოდა...
არც ყრმა, არც გმირი და არც მესია, —
ქვეყანა ახლად იბადებოდა!"

ასეა ხაზგასმული პოეტური შედარებებით ის ქვეშეპირი აზ-
რი, რომ ლენინისა და სტალინის სახელებთან დაკავშირებულია
სრულიად ახალი ქვეყნის, სოციალიზმის ქვეყნის დაბადება.

ყველა ეს ლექსი, ჩვენს მიერ განხილული, ერთგვარი შესავა-
ლია ეპოპეისა „ბავშვობა და ყრმობა“.

ეპოპეის პირველ კარში პოეტი აგვიწერს ბელადის დაბადებას
და ავტორის მიერ მოტანილი ცნობა, რომ აზიური გადმოცემით,
როცა ბუმბერაზი ადამიანი იბადებოდა, მისი სახლის ბანზე (ერ-
დოზე) ორბი ჯდებოდა და ჰაერში არწივები მღეროდნენო, გამო-
ყენებულია იმისათვის, რათა უდიდესი ადამიანის — სტალინის და-
ბადება გვიჩვენოს, როგორც სრულიად განსხვავებული, ვინაიდან
იბადებოდა მშრომელი ხალხის ბელადი, მოწინავე კაცობრიობის
ბელადი და ამიტომ მისი დაბადებაც კი განსხვავებულია ჩვეულებ-
რივი დიდი ადამიანების დაბადებისაგან. ყოველივე ამას ავტორი
იყენებს პოეტურ ხერხად და მისი ლექსიც დიდი შემეცნებითი ლი-
რებულების შემცველი ხდება:

„არც ერდოზე ორბი იჯდა,
არც მღეროდნენ არწივები.
ქოხზე ჩიტი დაფრინავდა,
შეყინული ნამძივებით.“

ჩიტს შიოდა... არც ქოხებში
იყო ლხინი დარხეული,
იღო თოვლი, როგორც მატყელი,
თითისტარზე ჩახვეული...

დაიძახეს მეზობლებმა:
ბიჭი გაჩნდა ჩვენ უბანში!

გამორბიან მოსალოცად:
მიულოცოთ ბესოს ბავშვი“.

მთელი ეს სურათი იმის მაჩვენებელიცაა, რომ პოეტი განზრახ იყენებს ხალხური ლექსის სადა ფორმას, რითაც აღწერილ ამბავს უფრო მეტ ბუნებრიობასა და დამაჯერებლობას აძლევს, უფრო მეტად გვაგრძნობინებს ხალხის გულისცემას, სიხარულსა და მომხდარი ფაქტის კავშირსაც მასების სანუკვარ ფიქრებთან.

ლექსში განსაკუთრებით გამოირჩევა ის ადგილი, სადაც პოეტი შესანიშნავად აგვიწერს უბრალო ხალხურ ჩვევას, რომლითაც მოსავენ ახლადდაბადებულ ყრმას:

„მამალი გადაახტუნეს,
— ბავშვი ფხიზელი გამოვა!
მერცხალი პირს გამოავლეს,
— ენაკიკიკა გამოვა!

აკვნის თავს დადგეს მარილი
— მარილიანი გამოვა!
გულზე შაქარი დაადეს,
— მოსიყვარულე გამოვა!

საესე მთვარეზე აწვეწვენ,
— ვაჟი ჯანმრთელი გამოვა!
აკვანში რკინა ჩაუდეს,
— შეუღრკეაი გამოვა!“

არა გვგონია შესაძლებელი იყოს უფრო სადად, ხალხურ შემოქმედებასთან უფრო მიახლოებით გადმოცემა და ასახვა ყოველივე იმისა, რასაც პოეტი აგვიწერს ხალხის ამ უძველესი ზნეჩვეულებიდან. მის გადმოსაცემად უკეთესი ფორმის გამონახვა თითქოს შეუძლებელიც იყო. აქ არ გამოდგებოდა არც კლასიკური ლექსის ფორმა, არც ოქტავა, რონდო თუ მადრიგალი, ვერც სონეტი და ვერც ერთი სხვა ფორმა ვერ შეიძლებდა ამ სურათის უკეთ დახატვას. ამავე ფორმით პოეტი შემდეგ აგვიწერს ლხინს ბესარიონ ჯულაშვილის ოჯახში, მაგრამ მთავარი მიზანი დღესასწაულის ჩვენება კი არ არის, არამედ სოციალური ყოფის ხაზგასმა.

ეს ლხინიც გამოყენებულია იმისათვის, რომ წარმოსახულ იქნას მშრომელთა დუხჭირი ცხოვრება, მათი „ყოფნა არყოფნის“ თავსამტვრევი საკითხების ვრცელ ფონზე. უყურებთ ამ სურათებს და გრძნობთ, რომ გლახები შემთხვევით არ ამბობენ შემდეგ სიტყვებს სამშობლოზე: „რა არის ჩვენთვის სამშობლო, ციხეა შემოაკინუ-

ლიო⁴. გესმით ეს სიტყვები და შეუძლებელია არ დაეთანხმოთ. სამ-
შობლო მაშინ მშრომელთათვის მართლაც ციხე იყო შემორკინული,
ვინაიდან, როგორც მარქსი ამბობდა, „პროლეტარიატს სამშობლო
არ ჰქონდა“. იგი წარმოადგენდა დედინაცვალს, რომელიც გლე-
ხებს სტანჯავდა. რა უნდა ექნა მშრომელს, ილაჯგაწყვეტილსა და
დამცირებულს, ღონემიხდილსა და სასოწარკვეთილს. აუტანელი
იყო მისი ხვედრი, აუწერელი იყო მისი ყოფა. გლეხების სწორედ
ეს აუწერელი ყოფაა გამოხატული მათ მწარე სიტყვებში:

„ჩვენ ვმუშაობთ, სხვისი არი —
პური, ღვინო, ბაღეული;
შიშშილი და სიღარიბე
კალთაში გვაქვს გახვეული“.

ამ საერთო ტანჯვას გამოხატავს ახალგაზრდა გლეხი, რომელიც
იძულებული ხდება თავისი დასკვნები გააკეთოს ცხოვრების უკულ-
მართობაზე და ღვთაების უმოწყალობა ნებზე დაბლაც კი დააყუ-
ნოს, რაკი ხედავს, რომ პირველი მისთვის არაფრისმომცემია, ხო-
ლო მეორე თხოვნას მაინც იწყნარებს:

„ნებზე ვთხოვე. იმან კი მომცა,
ღმერთს ვთხოვე, — არა მომცა-რა!“

ასევე მოსთქვამენ თავის დუხჭირ ცხოვრებას სოციალური ქვე-
დაფენებიდან მეტივე, მკედელი, მეჭურჭლე, მოსთქვამს თერძიც:

„თავადების ჩოხას ვკერავ.
ალარა მაქვს თვალში ცქერა,
მე კი ბედმა ახალუხზე
სიღარიბე დამაკერა“.

ამ „სიღარიბე დაკერებულ“ ადამიანებთან ერთად, თავიანთ
დუხჭირ ცხოვრებაზე ჰგოდებენ გუთნისდედა, მოხუცი გლეხი, ჰგო-
დებს მესტვირე, რომელიც პოეტს ისე ჰყავს დახატული, როგორც
ხალხის იმედი, მისი ხორცშესხმული იდეა, რომელმაც ხალხები წინ
უნდა წაიყვანოს. და მესტვირის სიტყვებში:

„სადღაც თურმე ქვეყანაა,
ქ არა ჰყავთ გლეხებს მტერი,
მიწა არი ნაყოფსავსე,
ულეველი, უშრეტელი.“

იქ ღრუბელი კაცს არა მტრობს,
გული არვის იქ არ სტკივა.
გაგლეჯა და ძალათ რთმევა,
ბატონობა არ გაგვია

იქ არ არის შეღღეური,
მეთვეური, ლუკმის მონა,
მეხვეწური, ჩოქის მყრელი...
— იქ შრომაა ერთი წონა!

იქ წესური წესი არი,
— კაცი არი პირმზიანი. —
რადგან ვინც სთესს, ვინც მუშაობს,
მომავალიც მისი არი!“

დახატულია მომავალი სოციალისტური ცხოვრების კაშკაშა სურათი, რომლისკენაც მიილტვის მშრომელი და შემთხვევით არ ამბობს გუთნისდელა:

„ნეტავ ერთი დღით გაგვიშვა,
და გვამყოფა ჩვენც იმ დღეში!“

ეს იყო ხალხის საოცნებო იდეა, მისი გულის წიაღიდან მომდინარე ყველაზე სანუკვარი ზრახვა საუკუნეების მანძილზე რომ არ შორდებოდა თაობათა გონებას. ბევრი რამ იყო მასში ჩამარხული: თავისუფლება და ბედნიერება, სიხარული და აღფრთოვანება, ყველაფერი, რაც უნდა ამშვენებდეს ადამიანის ცხოვრებას ამ ქვეყნად. მაგრამ მისი მიღწევისათვის მარტო ფიქრი კი არ იყო საკმარისი ან გულხელდაკრეფილი ლოდინი. საჭირო იყო ბრძოლა, მასების ამოძრავება, ქარიშხლის ამოტყდომა ბებერი მუხის წასაქცევად. და პოეტი სწორად იქცევა, როცა გამოჰყავს რკინიგზელი მუშა, რომელიც თან ატარებს მუშათა კლასის განთავისუფლების იდეას, კერძოდ, ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მუშათა კლასის განთავისუფლება თვით მუშათა კლასის ხელშია:

„იცოდეთ, რომ ჩვენს ხელთ არი
ჩვენი ბედის გამარჯვება,
გუბე ნაპირს გადაჰხეთქავს,
ერთ ალაგას არ დარჩება“.

ასეთი სურათების ჩვენება პოეტს ეხმარება მკაფიოდ დაახასიათოს მე 19 საუკუნის ოთხმოციანი და ოთხმოცდაათიანი წლები, მხატვრულად გვიჩვენოს მასების განწყობილება, აგრეთვე ისტო-

26. გოორგი ჯიბლაძე.

როული პირობები, როდესაც რუსეთსა და საქართველოში მარქსიზმი გავრცელდა. მაგრამ ეს პირობები ავტორს ესაქიროება არა წმინდა ისტორიული თვალსაზრისით, არამედ იმ კონკრეტული გარემოს ცხადყოფისათვის, რომლის წიაღშიაც ხდებოდა ერთის მხრივ მასების რევოლუციური შეგნების განვითარება და მეორეს მხრივ მისი ხელმძღვანელი ძალის ფორმირება. ყოველივე ამას ჩვენ ვგრძნობთ, ვხედავთ და განვიცდით, ისევე როგორც იმ ლექსების დანიშნულებას, რომლებიც გვიჩვენებენ ეპოპეის მთავარი პერსონაჟის ბავშვობისა და ყრმობის წლებს. აქ კი ჩვენ პირდაპირ შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ პოეტი უდიდესი ოსტატობით ხატავს ბელადის ბავშვობას სიმღერებში: „იავენანა“, „ბატონები“, „ამირანის მთვარე“, „სისხლიანი მიწა“. „იავენანა“ დაწერილია ხალხური ლექსის კილოზე. მისი თვითეული სტრიქონი ფოლკლორის ენათესავება ფორმითაც და შინაგანი გააზრებითაც. სისადავე ტრაფარეტულ უბრალოებაში კი არ გადადის, ორგანულად ექსოვება მთელი ლექსის ყველა კომპონენტს, რომლებიც ერთიანი მხატვრული ანსამბლის შექმნას ხელს უწყობენ. ამ ანსამბლში ჩვენ მთელი ძალით ვგრძნობთ სინაზესთან შეერთებული მზრუნველი დედის ალერსს ჩვილი ყრმისადმი:

„ხელოსანის ღარიბ ქოხში,
დედა დამღერს ბავშვის აკვანს.
რა ტკბილია ეს სიმღერა,
ბულბულების მღერასა ჰგავს.

რასა მღერის იავენანა,
რას იძახის ვარდო-ნანა?
თითქოს ასი მტრედი ერთად
ღულღუნებდეს იავენანას.

თითქოს კაკბის კაკანია:
— ნანი-ნანა, ვარდო-ნანა;
ნეტა ვისი აკვანია,
პირი მოვეარდიანა“.

თითქოს შეუძლებელიც იყო ამ გრძნობისა და ამ სურათის უკეთესად გადმოცემა. აქ არც ერთი სიტყვა ზედმეტი არ არის, არც ერთი პოეტური ხაზი უადგილოდ არ გვეჩვენება: ყველაფერს ისეთი ზომიერების ბეჭედი აზის, რომ ამალღებულია კეშმარიტად დიდი ხელოვნების დონემდე. რაც შეეხება მეორე ლექსს, იქაც ანალოგიური მდგომარეობა გვაქვს, „ბატონებშიც“ ასევე ოსტატურადაა გამოყენებული ხალხური სიმღერა, რომელიც ცოცხლად ექსოვება ეპოპეაში აღწერილ კონკრეტულ სინამდვილეს. ამავე დროს ისე

ოსტატურადაა შეერთებული ეს სინამდვილე — ავადმყოფი ბავშვის კვნესა და პრიმიტიული საშუალებების გამოყენება მის მოსარჩენად — სოციალურ მომენტებთან, რომ არ არღვევს არც მთლიან სურათს და არც ლექსის საერთო განწყობილებას:

„ავადმყოფი ბავშვი კვნესის,
დიდი სიციხით გათანგული...
მოსჯდომია დედა გვერდით,
იმედგამშრალს სტიკვა გული.

რათა მღერის დარდიანი
ბაღის დედა დაღონებით?
— წითელ ცხენზე მსხდომარენი
სტუმრები ჰყავს, — ბატონები!...

ბატონებს ხომ ლხინი უყვართ,
სიმღერებიც უყვართ ბევრი.
თამაშობა მხიარული
და ფერებში ალისფერი...

— ეს აკვანი ხარატული,
შიგ ყმაწვილი დახატული.
გადაჰკერენ, გადაარწვევენ,
ტყბილად ეტყვიან ნანასა...

— რა მივართვით, რა ვიშოვით
ბატონების დასაღარი?
ბატონებსა ფარჩა ჰნებავთ,
მაგრამ ფარჩა არსად არი!

არც ხალიჩა, არც ორზოვა,
არც საბანი ატლაისა,
გვაპატიეთ, ბატონებო,
საწყლუბი ვართ ათას წლისა!“

აქ პოემის მთავარ გმირთან დაკავშირებული ბიოგრაფიული მომენტების წარმოსახვასთან ერთად ნაჩვენებია წარსულის ყოფაცხოვრებითი სურათებიც ისე სადად და მხატვრულად, ისე ლაკონიურად და ცოცხლად, რომ ნაწარმოებიდან ამოღებული მთელი ეს ადგილი ოსტატურად გადმოგვცემს რა განვლილი დროის დამახასიათებელ ნიუანსს, გამოდგებოდა მოთხრობისა თუ ნოველის სიუჟეტად. პოემის მომდევნო ლექსებშიაც ავტორი დიდი პოეტური უშუალობით გვიხატავს გოჯის წარსულ სურათებს, ბატონყმობისა და საერთოდ სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ ამხედრებულ პაპა ზაზა ჯულაშვილს, სოსოს პირველ კითხვებს, თუ რატომ არის

მიწა სისხლიანი და რატომ არის შიმშილი და სიღარიბე ქვეყნად. ამ ლექსებს წარსულის ცოდნასთან ერთად ამკობს მხატვრული ოსტატობა, რომელიც სისადავის ხელოვნებით გამოირჩევა. შორს რომ არ წავიდეთ, შეგვიძლია მაგალითად დავასახელოთ მეორე კარის პირველი ლექსი „შენი ნააკვნარი“, რომელიც ასევე დიდი პოეტური უშუალობით არის შთაგონებული:

..გახსოვს შენი ნააკვნარი.

მიწა —

ბინა შენი გვარის.

გახსოვს მტკვარი?..

მისი შხეფი

სხეულს ალითონებს.

გახსოვს კალო.

ტივზე კვარი.

ალიანი თონე...

და ლიახვი,

როგორც ერთი აბრეშუმის გაბმა.

რა ყივინა, რა კრიახი,

იცის მისმა ქაფმა“.

კითხულობთ ამ სტრიქონებს და ისე ცოცხლად წარმოსდგება თქვენს წინაშე ქართლის ბუნება, მთელი სურათი კოლორიტული ნიშნებით, რომ უნებურად თავს იგრძნობთ აღწერილ ადგილებში, სადაც პოეტს თავისი ნაწარმოების სიუჟეტი გაუშლია. ისე დიდია მიღებული შთაბეჭდილება, ისე ძლიერი და დამაჯერებელი, როგორც ნამდვილად შეპყვარის ქემშარიტი ხელოვნების არსებითს მოთხოვნას. ეპოპეაში ასევე მხატვრული დამაჯერებლობით არის აღწერილი ბელადის ბავშვობის სურათები, ლახტის თამაში, მეგობართა და ამხანაგთა წრეში სოსოს მეთაურობა, სწავლის დაწყება, ანბანის შესწავლა, სიყვარული არსენა ოძელაშვილისადმი; აღწერილია გორის ძველი სურათები, კრივი, სახელგანთქმული მოკრავე იაკობ ეგნატაშვილი, სოსოს გატაცება ყაზბეგის გმირებით, განსაკუთრებული სიყვარული კობასადმი, რომელიც თავდადებულ მეგობრობას უწევს თავის ძმადნაფიც იაკოს; შემდეგ თავებში აღწერილია ძველი სკოლის რეჟიმი, როცა იდეგენბოდა ყოველგვარი ქართული და თვით ქართული ენა იწოდებოდა ქუჩურ ენად. ყველაფერი ეს, ვიმეორებთ, პოეტს დიდი ოსტატობით აქვს აღწერილი. და ჩვენ მეტი საშუალება არა გვაქვს თვითეული მათგანი ცალკე განვიხილოთ, რაკი ზევით უკვე ითქვა იმ მხატვრული პრინციპების

გამოყენებისა და შემოქმედებითი სპეციფიკის შესახებ, რომლებიც ეპოპეის ავტორს განეკუთვნებიან. სწორედ ამ მხატვრული პრინციპების საფუძველზე ახერხებს პოეტი მიაღწიოს ოსტატურ განზოგადებებსა და მიღებული შთაბეჭდილების სიძლიერეს. თუ ამ თვალთახედვის წერტილიდან დავინახავთ, უნდა ითქვას, რომ პოეტური უშუალობით არის დახატული სურათი გორში ორი ახალგაზრდა გლეხის ჩამოხრჩობისა, რასაც მომავალი დიდი მწერალი მაქსიმ გორკიც დასწრებია და რასაც გავლენა მოუხდენია სოსოს გონებრივ განვითარებაზე. ეს უშუალობა სჩანს აგრეთვე იმ ლექსებში, რომლებშიაც აღწერილია სოსოს სიძულელი მეფის მთავრობისადმი, ათეიზმით მისი გატაცება, გატაცება ყაზბეგისა და ილია ჭავჭავაძის მხატვრული შემოქმედებით. რაც შეეხება ბოლო თავს — „ჩაუხტეთ ბარათაშვილსა“, სადაც პოეტი აგვიწერს სოსო ჯულაშვილის ურთიერთობას გლეხობასთან, და ეპოპეის დასასრულს — აქ ყველგან მკითხველი გრძობს დიად ჰაბუკს, რომელიც იზრდება და იწრთობა როგორც ხალხის მეთაური, ხალხის ბელადი:

..რა გააჩერებს, რა ძალა
ხალხს აზვირთებულს, აშლილსა?
— „ჩაუხტეთ“, სოსო დასძახებს.
— „ჩაუხტეთ. ბარათაშვილსა!“

— ჩაუხტეთ ბარათაშვილსა.
თავს დაეპყიოთ ბანია
რა უფიქრია სიმღერას.
რა გული მოუხუხანია...

მღერით მოდიან. წინ უძღვით
მღერალი სახე მბრწყინავი.
მღერა იყო თუ ბრძოლის ხმა,
ქარი იყო თუ ნიავი?

აფეთქებული გულია.
თუ პირგახსნილი იარა?
გორის ცაზე და ციხეზე
არწივმა გადაიარა...

სხივაკრეფილი მზე ჩადის.
ვარსკვლავმაც შეიკახუხანა...
მზე ჩადის...
მზე ხვალ ამოვა —
უფრო დიდი და ჩახჩახანა!

ეს მზე მართლაც ამოვიდა, მთელი ქვეყანა გაანათა მაგრამ ეპოპეის პირველი ნაწილი სწორედ იქ თავდება, სადაც ყველაზე დიდი ამბების პროლოგი უნდა იწყებოდეს. მეორე ნაწილში ჩვენ სწორედ ამ დიდი ამბების მხატვრულ ჩვენებას მოველით, თუ ავტორი პირდაპირ გაპყვება მის მიერ არჩეულ ქრონოლოგიურ გზას და შემოქმედებითად მიუდგება უდიდესი ისტორიული ფაქტების პოეტურ ამეტყველებას.

ექვი არ არის, ეპოპეა „ბავშვობა და ყრმობა“ არა მარტო ქართული, საერთოდ მთელი საბჭოთა პოეზიის ერთ-ერთი ბრწყინვალე შენაძენია, რომელმაც დიდი როლი ითამაშა ჩვენი ლიტერატურის განვითარებაში. და განა მარტო ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებას შეუწყო ხელი? გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ მრავალ ენაზე ლეონიძის ეპოპეის თარგმნა უკვე თავისთავად მეტყველებს იმის შესახებ, რა მნიშვნელობაც აქვს ამ ნაწარმოებს საერთოდ მეოცე საუკუნის პროგრესული პოეზიისათვის და რა როლს ასრულებს იგი მოწინავე ხალხთა ბრძოლებში ბედნიერი მომავლისათვის. აქვე უნდა ითქვას, რომ მთელი ნაწარმოები დაწერილია სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის მომარჯვებით და მასში ჩანს პოეტის დიდი მხატვრული ოსტატობა.

IV

ლეონიძის მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი თემა საქართველოს წარსულია, რომელსაც იგი გვიხატავს მთელ რიგ ისეთ მშვენიერ ლექსებში, როგორიცაა: „წიგნი „ქართლის ცხოვრება“, „მინაწერი „ქართლის ცხოვრებაზე“, „მე ვკითხულობდი „ქართლის ცხოვრებას“, „ვეფხის ტყაოსანს“, „დიდ თამარს“. ამ ლექსებში პოეტი წარმოსახავს საქართველოს დიდ წარსულს, მის კულტურასა და ხალხის გმირობას, რომლის ყლორტებზე აღმოცუნებულია საქართველოს ძველი დიდება. მაგრამ პოეტი განყენებულად კი არ გვიხატავს საქართველოს წარსულს, იგი თავის ლექსებში ცდილობს ეს წარსული დაუკავშიროს დღევანდელობას, თანამედროვეობას, ვინაიდან მან იცის, რომ დღევანდელი საქართველო არის შეუდარებლად უფრო დიადი, წარმტაცი და აღმაფრთოვანებული, ვიდრე მისი თუნდაც დიდი წარსული.

ეს იდეა გაატარა პოეტმა გრძელ ლექსშიც „ფორთხალა“, რომელშიაც გვიჩვენა ძველ კოლხიდაში შრომითა და ჯაფით ილაჯგაწყვეტილი ხუთი შვილის დედა ფორთხალა; იგი ბნელ ფაცხაში უდიდესი ტანჯვით გარდაიცვალა. მას შემდეგ დიდმა დრომ გან-

ვლო, გაქრა ხსენება და კვალი ფორთოხალასი. არც ისტორიას შერჩენია მისი სახელი. მატიანემ აღბეჭდა მხოლოდ სახელები მეფეებისა, და ისე, როგორც ამას უჩიოდა დიდი ილია — ძველმა მემატრიანებმა მიიფიწყეს სახელი მშრომელი ხალხისაო, მათ ასევე მიიფიწყეს სახელი ფორთოხალასი. მაგრამ, აი, მოვიდა ახალი ადამიანი, ხალხმა თავისი მარჯვენით ასწია მძინარე მიწა კოლხიდაში და ციებცხელების კერაზე დაამყნო ახალი სოციალისტური ცხოვრება:

„იქ კერის ცეცხლი აბოლდა,
ქვაზედ ქვა რომ არ ყოფილა“.

ცეცხლი აბოლდა იქ, სადაც ცხოვრება საუკუნეთა მანძილზე არ ყოფილა, იყო მხოლოდ გადმოცემა და მშვენიერი მითი „არგოს“ შესახებ, თქმულება იაზონისა და მედეასი, ოქროს ვერძი, რომელიც ადამიანთა ხსოვნაში ზღაპრული სილამაზით ცოცხლობდა. აი აქ, ამ ადგილას აყვავდა ახალი ნერგი, როგორც მარადიული სიცოცხლისა და ბედნიერი ცხოვრების სიმბოლო. ეს არის ხალხისათვის ზრუნვით გახარებული ნერგი და პოეტის შთაგონებულად მიმართავს მას:

„შენ არ გახმები გოლვაში
და არც ყინვაში დაძრები;
შენს კოკორში და ყვავილში
პყვავის სტალინის აზრები;

მისთვის ტანს იყრი ღლე და ღლე,
ნაზარდულობას მატულობ,
ხევ, თავისუფალ მიწაზე,
ნაყოფით გადაბარდულო!“

ეს ნაყოფი ხალხის საერთო კეთილდღეობას ხმარდება, მას ემსახურება, მისთვისაა განკუთვნილი და პოეტის სიტყვებში:

„ხალხო, შენ გიძღვის სტალინი, —
მზე შენგან ამოშავალი,
თავის სახელში ბრწყინვალეებს
სიბრძნის ნათელით მავალი.“

სიმაგრის ძალა მან მოგვცა.
თავისუფლება გიწესა,
იშრომე, დასდგი ხეავები
რქე გამაღწარი მიწისა.

და თუ მოგადგა კვლავ „არგო“.
ზღვა ატყდა ქარიშხალითა,
საბჭოთა მკლავი დასხვდება
ახალ ჩამოსხმულ ხმალითა!“ —

გაისმის მთელი სიმფონია, როგორც ჩვენი ქვეყნის ძლიერების გა-
ზომხატველი, სიმფონია, რომელიც წარსულს ყოფს ჩვენგან არა
პარტო ქრონოლოგიურად, არამედ იმ დიდი განსხვავებით, წარ-
სულსა და თანამედროვეობას შორის რომ აღმართულა. სწორედ
ეს განსხვავება ჩანს მომდევნო სურათშიც, როცა პოეტი კოლხი-
დის ბალებში ხალისიანი 'შრომით ტალავერქვეშ გართულ გოგო-
ნებს დაანახვებს ჩუმად მჯდარ ფორთოხალას, რომელიც შენატ-
რის მათ და ეუბნება:

„თქვენ ოდა გაქვთ გაფეთქილი,
მე კი მედგა წნულის ქოხი.

მართოდ მართო ვმუშაობდი,
არც კი მყავდა ხმის გამცემი...
ნეტავი თქვენ, ერთად შრომობთ,
ერთად მღერით მთელი თემი!“

ესაა ისტორიული განსხვავება, მთელი კონტრასტი ძველსა და
ახალს შორის, ტანჯვასა და სიხარულს შორის, კონტრასტი, რო-
მელიც აღმართულა თანამედროვე ხალისიან შრომის გმირთა და
ძველი კოლხიდის გატანჯულ ქართველ ქალს — ფორთოხალას შო-
რის. საბრალოა მისი სახე, მწარეა ხედარი მისი, მაგრამ დიდია
შაინც ფორთოხალას ამაგი ხალხისათვის. და პოეტი ამიტომ მი-
ძართავს ფორთოხალას თანაგრძნობის შემდეგი სიტყვებით:

„შენგან დარგულ, დამყნილ ხეებს,
შენი ოფლით დარწყულ მიწას;
შენ დაშარულ, დამსკდარ თითებს
და შენ ჩაკრულ პურსა ვფიცავ!

შენ შავ მანდილს მე გავკოცნი,
გახუნებულ შენს თაყსაფარს;
მათ ნაკეცში ვკრებ სიმღერებს,
ტკბილქართულად ნათქვამ ზღაპარს.

შავად შვერულ შენ სიცოცხლეს
დღეს დაენთო სხივი ზედა;
ცრემლდაუყრელს მე ცრემლს გაყრი,
უსახელო ქართლის დედა...“ *

ისე მთავრდება ეს ნაწარმოები და ჩვენ ისლა დაგვრჩენია გან-
ვაცხადოთ, რომ მიუხედავად მთელი რიგი დადებითი მომენტე-
ბისა, მასში არის ზოგიერთი ნაკლიც. მართალია, „ფორთოხალა“
სიუჟეტური ლექსია, მაგრამ მაინც უნდა ითქვას, სიუჟეტი არ
ეხერხება ლეონიძეს ისევე, როგორც იგი არ ეხერხება ბევრ ჩვენს
პოეტს. ამ მხრივ თითქმის ერთი და იგივე სურათს იძლევა რო-
გორც ლეონიძის, ისე ტაბიძის, გრიშაშვილის, აბაშელის, ირაკლი
აბაშიძისა და ჩიქოვანის პოეზია. ცალკე შეიძლება გამოვყოთ
გრიგოლ აბაშიძე, რომელიც ყველა ამ პოეტთან შედარებით სიუ-
ჟეტის მხრივ წინ დგას და ამჟღავნებს დიდ ძალას შექმნას სიუ-
ჟეტური პოეტური ნაწარმოებები.

ორი ნაწარმოებისათვის „ფორთოხალა“ და „ბერშოულა“
გიორგი ლეონიძეს 1952 წელს სტალინური პრემია მიენიჭა. ორივე
ნაწარმოები ისტორიულ წარსულს შეეხება — პირველი შორეულს,
მეორე — ახლობელს, თუმცა ორივე ისეა დაწერილი, რომ უშუალოდ
ეხმაურება ჩვენს თანამედროვეობას, საბჭოთა ეპოქას.

„ბერშოულაში“ ავტორი აგვიწერს ქართლის ერთ-ერთი სოფ-
ლის ცხოვრებას რევოლუციამდე და რევოლუციის შემდეგ. მთელი
აღწერა პოემის ცენტრალური გმირის სულიერ ქვეყანას გადა-
გვიშლის და მისი მიზანიც ამ გმირის ყოველმხრივ ჩვენებაში
მდგომარეობს. გრძნობათა უშუალობა, რომანტიკული ელფერი,
ფსიქოლოგიურ განცდათა სინაზე, რასაც აძლიერებს პოეტის მო-
გონება განვლილი თუ ძველი სიყვარულისა, — ყველაფერი პოემას
აძლევს ლირიკულ ხასიათს და მის მთავარ გმირსაც ლირიკული
სახით წარმოგვიდგენს. ამ პოემაში ყველაფერი ლირიკულია, გარდა
წარსულის ერთი მძიმე ფურცლისა, რომელსაც პოემის გმირი მო-
გვითხრობს; მაგრამ მისი ნაამბობიც ეპიკურში კი არ გადადის,
ქანობრივად კი არ არღვევს პოემის მთლიანობას, არამედ მისი
მოქმედების ფარგალში რჩება, როგორც განუყრელი ნაწილი
ერთიან სიმად გაბმული მოგონებისა, რომელსაც ნაზი ყვავილების
სურნელებასთან ერთად ქარიშხლის მრისხანებაც თან ახლავს. ჩვენ
ვხედავთ სილამაზით დამშვენებული ქართლის ერთ-ერთ სოფელს,
მეზობელთან რომ მეზობელი ტბილად ცხოვრობს, სულ ერთია
ამ სოფელს აშკარეთი ჰქვია, თუ შაქ-შაქეთი. მის ლამაზ ხევსა და
ქალა-ბაღებს, ასევე მომხიბლველ ეზოებსა და პატარა ლელეს
შესტრფის პოეტი, რომელსაც აქ ყველაფერი მიმზიდველი ეჩვენ-
ება, ვინაიდან ყველაფერში ის იმ ერთს ხედავს, რომელსაც გაუ-
ტაცნია მისი არსება. ეს პატარა რომანტიკული ელფერი პოემას
უფრო აახლოებს მკითხველთან და უფრო ახლოს წარმოუდგენს

ყველაფერს, რასაც კეთილი, დინჯი, ქარმაგი მოხუცი მეწისქვილე გადმოგვცემს. პოეტმა შესძლო თავისი გმირისათვის მიეცა გარეგნული მომხიბლველობაც, დაეხატა მისი სახე ისეთი კოლორიტით, რომელიც ერთბაშად, ყალმის ერთი მოსმით გაამქლავნებს ხოლმე ადამიანის მთელ არსებას, მისი სულის შინაგან ლელვასაც და ხასიათის გარეგან ნიშნებსაც. რომ მის გულში ვარდი ჰყვავის, და ტკბილი სიტყვა გადმოდის ბაგეთაგან, რომ ბალისტარა ყალიონი სულ უქრობლად მისი თანამგზავრია, ის რომ სულ წისქვილის დირეზე ზის და

„ხან ცად ღრუბელს უთვალთვალებს.
ხომ არ დაჰკრავს ყანას სეტყვა,
ხან ყალიონს დანაცრებულს,
ქალამანზე დაიბერტყავს...
ხან ტყავის ქულს გადაიწვეს.
დაქმული რომ არის ჩრჩილით...“

მოგვაგონებს ნაცნობ სახეს და გვანიშნებს რომელიღაც ახლობელს, ხოლო მკითხველს, თუ ერთხელ მაინც გაუვლია სოფლად, თუ ჰქონია შემთხვევა ენახა სოფლის სურათი, რომელსაც პოეტი აგვიწერს, თვალწინ წარმოუდგება მის მიერ ოდესღაც ნახული სინამდვილე, ცოცხლად, მიმზიდველად რომ შერჩენია ხსოვნას წლების მანძილზე. განა. სულ ერთი არ არის, ბერო. ჰქვია თუ ბეროშოულა ამ მოხუც მეწისქვილეს; მთავარია, რომ იგი ცოცხალ მატთანედ დგას ჩვენს წინაშე, გვხიბლავს თავისი ხასიათით, ადამიანობით, გულწრფელობითა და სისპეტაკით; გვიზიდავს თავისი უშუალობით. რომელშიაც მთელი არსება ჩანს, როგორც ანკარა წყაროს ფსკერზე დაცემული თვითეული საგანი. რა თქმა უნდა, არ არის და არც შეიძლება რთული ან დახლართული იყოს მოხუცი მეწისქვილის ხასიათი, მისი ფსიქოლოგიური განცდა, მისი ხვაშიადი, თუმცა ავტორი თავის გმირს ათქმევინებს: „ჩემს ხვაშიადს სად მისწვდები, რას გაიგებო“. და ავტორი მართალია, როცა ასე ათქმევინებს მოხუც მეწისქვილეს. მართალია იმიტომ, რომ ეს ხვაშიადი ათეული წლების მანძილზე უტარებია მას სპეტაკი გულით, დღეები გაუტარებია და ღამეები უთენებია მასზე ფიქრით. რა ვასაკვირია, თუ ამის შემდეგ მოხუც მეწისქვილეს თავისი ხვაშიადი სხვისთვის ძნელად გამოსაცნობი ეჩვენებოდეს, სხვისთვის ისე იოლად მისაგნები არ ეგონოს. როგორც პირადად მისთვის. ეს თითქოს ერთგვარ მიზეზსაც წარმოადგენს ბეროსათვის დაწვრილებით მოჰყვეს გარდასული დროის ამბები. გაიხ-

სენოს ქაბუკობის წლები და ის დღეები, როცა იგი პირველად შეხვდა ახალგაზრდა რევოლუციონერს, შეხვდა ადამიანს, რომელმაც მის ცხოვრებაში დაუვიწყარი კვალი გაავლო: ახლა ის ოთხმოცი წლისაა, სიბერეს მაინც არ უჩივის, სიკვდილის არ ეშინია და ეს უკანასკნელი მხოლოდ ეზარება. სულ იმის ოცნებაშია, რომ ნეტავ ოსტატი იყოს, სულ სააკენე ფიცარს თლიდეს და იმდენი გაეთალოს, რომ დათვლას ვერ აუდიოდეს. ასეთ ადამიანს მართლაც სრული უფლება აქვს თავის თავზე თქვას, რომ 'მას კვლავაც ყმაწვილური გატაცებით სურს წუთისოფელს უყუროს და უკვდავებას წყურვილმოუკლავი სვამდეს. სიცოცხლის მართლაც რა დიდი გრძნობაა ამ მშვენიერი მოხუცის არსებაში! რამდენი კეთილშობილური აზრი მომდინარეობს მისი გონების გაუტეხავი სალაროდან და რამდენ სპეტაკ განცდას გვაზიარებს ხოლმე თავისი უშუალოდ, ხშირად ბავშვური გულუბრყვილობითაც. მას სურს ფრინველივით ცხოვრობდეს, არა უზრუნველად, არამედ გულით, ისევე ლალად, როგორც ბუნების ეს ბედნიერი შვილნი ცხოვრობენ; ნავარდით გადალახოს ცხოვრების მთები და ეზიაროს მის უძირო შარბათს. მთელმა მისმა ცხოვრებამ ქაბუკობიდანვე განვლო მღელვარებაში, დაუდგრომელ ბრძოლასა და შეურიგებელ კიდილში. მისთვის უცხო არ ყოფილა არც ქრილობა, არც ცხელი ტყვია და არც გუთნის კვალი. როგორც ჩვენი წინაპრები ოდესღაც ცალი ხელით მოსაველს მკიდნენ, ხოლო მეორეთი მოსეულ მტრებს იგერიებდნენ, ბეროც თითქმის მათ კვალს გაჰყვა — ბრძოლაშიც იყო და შრომაშიც, ერთიც თან ახლდა და მეორეც. არც ერთს არ გაქცევია ის, არც მეორეს. ასე გაატარა მან თავისი ცხოვრება და მოვიდა ჩვენს დრომდე. იგი თორმეტი შვილის მამაა — ორი ქალისა და ათი ვაჟის მამა. სულ უმცროსი ვაჟი მეორე მსოფლიო ომში დაეღუპა. მისი ხსოვნის უკვდავსაყოფად მოხუცი გზაზე წყაროს აშენებს და ამით იხდის თავის უკანასკნელ ვალს, როგორც მამა, სამშობლოს წინაშე სამამულო ომის ფრონტზე ღირსეულად ვალმოხდილი შვილის — ლეგას წინაშე. თუ რა გულისტკივილით განიცადა მოხუცმა შვილის დაკარგვა, ჩვენ ეს მხოლოდ იმით ვიცით, რომ სოფლად გამართული ლხინის დროს, როცა ომში წასულნი დაბრუნდნენ, ბერომაც შეიმღერა, გაიხსენა თავისი სიმღერები, მღეროდა ზარიანად, როგორც პირველი მომღერალი, თავისი ხმით თითქოს ოქროს ზოდებს ჰფანტავდა, უმღეროდა შინმოსულებს, სამშობლოს ულოცავდა გამარჯვებას, და მხოლოდ ერთგან, მხოლოდ ერთხელ შენიშნეს მოხუცის ხმის ათრთოლება:

„და ხალხმა სთქვა: ხმაში ჩანდა,
მამას, ომში შეილდამკარგავს,
უცბად ლევა გაელანდა...“

ეს იყო და ეს... რამდენი რამის მთქმელია ხმის ეს ათრთო-
ლება, რა ღრმად და სრულად, რა ბუნებრივად, რა სადად და
გულში ჩამწვდომად გამოხატავს იგი მოხუცის უზადო მშობლიურ
გრძნობას. მეტის თქმა პოეტისაგან არც იყო საჭირო, რაკი მან
მიაგნო დიდი ტანჯვის ყველაზე მარტივად, ყველაზე დამაჯერებ-
ლად, ყველაზე ცოცხლად გადმოცემის ოსტატურ ხერხს, რომელ-
საც ხელოვნების თეორიაში ლაკონიურობა ეწოდება. რომელსაც
მხატვრული სიტყვის უბრწყინვალესი წარმომადგენლები იყენებენ
და რომელიც უფრო სრულად გახსნის ხოლმე მოვლენის შინაგან
არსს. ვიდრე აღწერით გავსებული წიგნის ათეული გვერდები. ეს
სულ უბრალო, პატარა შტრიხი მით უფრო ეთანხმება მთლიან
სურათს, ოოცა ჩვენ ვიცით ბეროს მაღალი სულის მოთხოვნილება:
იგი ომის დროს მარტო იმიტომ კი არ მღეროდა, რომ შეიღს
გლოვობდა, არამედ, მისი, როგორც ღირსეული ადამიანისა და
ქეშმარიტი პატრიოტის გული მშობლიურად ძგერდა ომში წასუ-
ლისათვის, სამშობლოს დამცველთათვის და ქვეყნის განსაცდელი
თავის უბედურებადაც მიაჩნდა. პირადი მისთვის არ არსებობს სა-
ზოგადოებრივის გარეშე და თუ საზოგადოებრივი ბედნიერებაა,
მაშინ ისიც, როგორც ამ საზოგადოების ერთ ერთი წევრი, თავის
თავსაც ბედნიერად თვლის.

სულ ეს არის, რაც გვინდოდა გვეთქვა პოემის ამ ცენტრალუ-
რი გმირის შინაგანი ხასიათის შესახებ, გვეჩვენებინა მკითხველი-
სათვის მისი სულიერი ქვეყანა, რათა უფრო ნათელგვეყო რამ-
დენად მიმზიდველი სახე შეჰქმნა პოეტმა და რამდენად შეუძლია
თავისი გმირით ზემოქმედება იქონიოს ჩვენზე. თუ გმირის ხასიათი,
მთელი არსება, ყველაფერი, რაც მას, როგორც ცოცხალ ადამიანს
ეკუთვნის, მკითხველისათვის გაუგებარია, თუ ჩვენ ვერა ვგრძნობთ
რალაც ინტერესს მისადმი, თუ იგი ჩვენში ვერ აღძრავს რაიმე
გრძნობას — სიყვარულს ან სიძულვილს, მაშინ არავითარ ოსტა-
ტობას არ შეუძლია დააინტერესოს მკითხველი გმირის თავგადა-
სავალში.

მიუვბრუნდეთ ისევ პოემის სიუჟეტს. ვნახოთ როგორ ვითარ-
დება იგი ცენტრალური გმირის ხასიათის გაშლასთან ერთად.

წისქვილის წინ ჩამომჯდარ ბეროს თანასოფლელები ქება-დი-
დებას ასხავენ, რომ მისი მსგავსი მომღერალი არც უნახავთ და
არც იქნება. მაგრამ ბეროს როდი ახარებს თანასოფლელებისაგან

მოსმენილი ეს ქება, იგი ასეთი არ არის, რომ შეიფეროს ყველაფერი, რასაც „იტყვის ენის ჩალა“. მას უნახავს უკეთესი, უნახავს ერთი ვაჟი, რომელიც გლეხობის მოსარჩლე იყო, მათი „მისანდო და მეგობარი“. მას სძულდა თავადები, მშრომელთა მტრები, რომლებიც აგრეთვე თავის მტრად მიაჩნდა. კარგად ახსოვს მისი გარეგნობა, ხასიათი; უფრო დაამახსოვრდა მისი შესანიშნავი სიმღერა ჩაკლაკნილად; ხმატკბილურად რომ ისმოდა. ეს ხმა საღამურზე უფრო ტკბილი იყო. უკეთესად ვერაფერს მღეროდა.

ერთხელ, როცა ბერო უკრით გაემგზავრა ლიახვს გაღმა, მთვარიან ღამით, და ურმული წამოიწყო. ახალგაზრდა ვაჟმა მოუწონა სიმღერა და უთხრა: „ტკბილი ხმა გაქვს, ბერშოულავ, ბულბულივით მართლა მღერიო“. აქედან დაიწყო მათი მეგობრობა, რომელმაც ბეროს გული ვარდივით გადაშალა. იმ ღამეს მეგობრებმა ბევრი სიმღერა თქვეს, ბევრი მგზავრისა და ბევრი მსმენელის გული გაახარეს, გეგონებოდათ თითქოს „მარგალიტის წვიმა წვიმდა, ჩადიოდა ბროლის ტბაში“. იმ ღამეს ითქვა შესანიშნავი სიმღერები „ცანგალა“, „ქონა“, „მერცხალო“, „ვარხალალო“. ყველას მოსწონდა ეს სიმღერები, ხოლო ახალგაზრდა ვაჟზე ამბობდნენ, რომ იგი „ხმატკბილი და საყვარელია“. ასე გაატარეს ის ღამე. ბეროს კიდევ ახსოვს თავადების წინააღმდეგ ახალგაზრდა ვაჟის, რომელსაც სოსოს ეძახდნენ, გაბრძოლება სოფლის გლეხობასთან ერთად. აი როგორ მოხდა ეს. სამმა სოფელმა საღვთო მოაწყო. დიდი სუფრა გაიშალა. მიიწვიეს თავადებიც. როცა გული ღვინით შეხურდა, ითქვა სიმღერებიც „მეტეური“ და „სუფრული“. მაშინ ერთმა მთვრალმა მებატონემ მოითხოვა დაჩოქებით ეთქვათ სიმღერები. გლეხობამ ეს იუარა, განსაკუთრებით კაბუქმა ბერომ, რომელიც გაცხარდა თავადების აღვირახსნილი მოქმედებით. ერთ-ერთმა თავადმა მას ხანჯალიც კი დაანათა გულზე. ბერომ მაინც არ იმღერა. და სწორედ ამ დროს მოესმა მას სოსოს ხმა: „არ იმღერო, რომ დადგეს დღე სიკვდილის უარესიო“. ამ სიტყვამ ბერო გაამხნევა, ძალა და ენერჯია შეჰმატა; მტკიცედ გადააწყვეტინა, რომ ასე დამამცირებელი სახით სიმღერა არ ეთქვა. ხალხიც მას აპყვა—„არ ვიმღერებთო!“ თავადები გაბრაზდნენ, მიხვდნენ, თუ ვინ იყო ხალხის ამ ერთსულოვნობის მიზეზი. დამცირებას და დაჩაგვრას სოფელი ააცდინა იმ ახალგაზრდა ვაჟმა, რომელიც სოფელში იყო ჩასული.

... იგონებს გარდასულ დროს მოხუცი ბერშოულა და ოცნებობს, თუ როდის შეხვდება სოსოს, რომელსაც არ შეიძლება იგი არ ახსოვდეს. იმას დარდობს, რომ თურმე ერთხელ ის დიდი კაცი

იქ ყოფილა, მაგრამ არ უნახავს. იმედს არ ჰქარავს... შეხვდება და ნახავს... მასთან შეხვედრით კვლავ ჭაბუკი შეიქნება... სულსა და გულს გადაუშლის, მოალხენს ძველებურად. სამ დღესა და ღამეს არ გაუშვებს, ვენახსაც უჩვენებს, ცხრა აკვანსაც... ერთი სიტყვით ბერო მოელის ამ ბედნიერ შეხვედრას და დღეგრძელობას უსურვებს თავის ძველ მეგობარს:

„ასე ამბობს ბერშოულა,
თან უტკბება თავის სიტყვას
და სულ სჯერა,
რომ სტალინი,
ერთხელ,
სადმე,
მოიკითხავს“.

ასეთი პოეტური სურათით მთავრდება პოემა „ბერშოულა“, რომელიც მართალია წარსულის მხოლოდ ერთი ფურცლის მხატვრული ჩვენებით კმაყოფილდება, მაგრამ ეს სურათი ნაჩვენებია საკმაოდ ძლიერად, ჩვენ ვიტყვოდით, ორიგინალურად. მთელი პოემა დაწერილია სადა ენით, ისევე როგორც სადაა თვით მისი ფაბულა. ეს არ არის მძაფრ შეგრძნებებსა და თვითმიზნურ აფექტებზე აგებული ნაწარმოები. მხატვრული თვალსაზრისით მისი ღირსება იმაში მდგომარეობს, რომ ავტორი ახერხებს თავიდან ბოლომდე დარჩეს იმ პოეტური საღებავების ერთგული, რომლებიც პოემის პირველსავე სტრიქონებში გამოიყენა. ამიტომ ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ეს ნაწარმოები დაწერილი იყოს კალმის ერთი მოსმით, ერთი პოეტური ამოსუნთქვით, ერთი განწყობილებით. ეს ლაპარაკობს მის უდავო მხატვრულ ღირსებაზე პოეტური თვალსაზრისით. მხედველობაში გვაქვს ერთიანობა ფორმისა და შინაარსისა, ურომლისოდ არავითარი პოეტური, მაშასადამე არავითარი მხატვრული ნაწარმოები არ არსებობს.

საქართველოს წარსული ლეონიძის პოეზიაში დაკავშირებულია ქართულ კოლორიტთან და გამთბარია თანამედროვეობის ღრმა განცდით. შორეული წარსულის სურათებს გამოხატავს არა შიშველი აღწერა, რომელიც ხშირად ილუსტრაციად გვევლინება, არამედ ღირიკული გმირი თავისი მღელვარე სულითა და სინამდვილის ორგანული შესისხლხორცებით. ეს არც იმას ნიშნავს, თითქოს აღწერას საერთოდ გაუბოღდეს პოეტი. არა, აღწერასაც მიმართავს, მაგრამ სულ ღირიკული გმირის ფონზე: ამ აღწერას ან თვით გმირი იწყებს, როგორც მაგალითად ლექსებში „ღამე ივერიისა“, „ციცარი“, ან ამთავრებს, როგორც „ყიფჩაყის პაემანი“

და „მაშ რა ვუყოთ, პოეტებო“! ჩვენ განზრახ მოვიხსენიეთ ეს ლექსები — „ყვიჩაყის პაემანი“, „ღამე ივერიისა“, „მაშ რა ვუყოთ, პოეტებო“, „სტიციარი“, — ვინაიდან ყველა ისინი წარსულის სურათებს სულ ლირიკული გმირის ფონზე გვიჩვენებენ. აბა ამ თვალსაზრისით შეხედეთ ლექსს „ღამე ივერიისა“ რა ოსტატურად არის დაწერილი. მას სწორედ ლირიკული გმირი იწყებს და შემდეგ აღწერა ამთავრებს:

„ისევ აყვავდა გული ვარდივით.
მინდა მწუხარე ლექსი დაწერო,
ღარილიდან გადავარდნილი
ზაზარეთისკენ მისცურავს წერო.

დახანძრებული წვეს ივერია,
მტკვარზედ წნორები აქრავენ თარებს.
მეტივეები სადღაც მღერიან,
სოფლის გუბეში გაჩრილა მთვარე...“

ან კიდევ აიღეთ „ყვიჩაყის პაემანი“. ეს ლექსი მიჩნეულ უნდა იქნას, როგორც განცდისა და მხატვრული სახეების იშვიათი ნიმუში, რომელსაც ლაკონიურობა არაჩვეულებრივ ძალას აძლევს უფრო მეტი შთაბეჭდილების მოსახდენად. ნუ იფიქრებთ, რომ ავტორს ათასი წლის წინანდელი სურათი იტაცებდეს. შესაძლოა მისთვის არც კი მიექცია ყურადღება, გატაცებული რომ არ იყოს იმ მაღალი გრძნობით, რომელსაც ჩვენ სიყვარულს ვეძახით და რომელიც ახალგაზრდა ყვიჩაყს, სასიკვდილოდ დაჭრილსა და სისხლით დაცლილს, კვლავ მთელი ძალით მოაგონებს თავის სატრფოს და ათასი წლის შემდეგაც ახალი პაემანისაკენ იხმობს. ესაა სიყვარულის უკვდავი ძალისადმი სიმღერა, შორეული წარსულის სურათში რომ ასე ცოცხლად აღუდგენია პოეტს:

„ყურღანებიდან გნოლი გაურინდა,
ყაზარდოს ველი გადაიარა,
ისევ აღვსდექი! მუხრანის პოლოს
ჩასაფრებული ვსინჯავ იარაღს.

ქსანზედ, არაგვზედ ისევ ყვავიან
ხოდაბუნები თავთუხებისა,
შენი ტუჩებიც ისე ტყბილია,
როგორც ბადაგი დადუღებისას“.

და შემდეგ გატაცება ძველი სატრფოთი, რომლისთვისაც ორთაქიდილში ილუქება სიყვარულით აღგზნებული ახალგაზრდა

ყვიჩაყი. მთელი ნაწარმოები არსებითად წარმოადგენს ძველი ხალხური მუხრანული ლექსის სიუჟეტურ გამოყენებას და სრულიად ახალ მხატვრულ გააზრებას¹.

თითქმის ასეთივე ხასიათისაა „ციცარი“, რომელშიაც ავტორი დიდი პოეტური ძალით გადმოგვცემს ძველი ქვეყნის კოლორიტულ სურათებს. ეს ლექსი ფორმისა და სისადავის, ოსტატობისა და განცდის, ბუნებრიობისა და ლექსალობის შესანიშნავი განსახიერებაა. გადაქარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ეს თვით ლეონიძის „მე“ არის პოეტურად გაშლილი და განვითარებული; ეს ლექსიც წარსულის ფონზე ლირიკული გატაცების ძალას უმღერის და გვაგრძნობინებს, რომ მას ყველაფერი შეუძლია, ყველაფერს სიცოცხლესა და მოქმედებას აძლევს:

„გადამაგდე და დამკარგე,
როგორც ჩერქეზმა ისარი,
ასე გავარდა სამგორში,
ცას დაეხალა ციცარი.

ვაჰ, ნაგზაურო ციცარო
გაზრდილო ჩემის ხელითა,
შენ სადღეგრძელოს აღარ ვსვამ
ქაფქაფა საწნახელიდან.

არც დაგიღებავ ფრჩხილებსა,
ზაფრანა-ღარიჩინითა,
წადი და იმას აკოცე,
ვინც მინდვრად გაგაჯირითა!

ის ბაზიერი გიყვარდეს,
გაკმეედეს აღჯანაბაღსა;
მე — ჩემ გზას გამოუდგები,
ცხენზე დავაკრავ ნაბაღსა!

სათათრეთს გადავეარდები,
დამკვრელად ვივლი თარისა;
ჩოხა წვიმისა მეცმევა
და ყაბალახი მთვარისა!...“

ბუნებრივი მდინარება, შეერთებული ლირიკული გმირის განცდასთან, ლეონიძის ლექსებს აძლევს მხატვრულ მთლიანობას, ხოლო ექსპრესიულობა, რომელსაც ავტორი ყველგან განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, კიდევ უფრო აძლიერებს მკითხველზე შთა-

¹ უფრო დაწვრილებით ეს საკითხი სწორად აქვს გაშუქებული შ. რადიანს და ჩვენ აღარ შევხებით. იხ. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1949 წ., გვ. 108 — 109.

ბეკდილების ძალას. ეს ექსპრესიულობა სრულიადაც არ არის ხელოვნური, იგი არ წარმოადგენს თვითმიზანს, პირიქით, ყველგან გვევლინება, როგორც პოეტური წარმოსახვის განუყრელი თვისება, ისევე როგორც ეს ჩვენ ვნაიხეთ „ციცარის“ მაგალითზე. ანალოგიურია ლექსი „ნინოწმინდის ღამე“, რომელშიაც ავტორი, წარსულით გატაცებული, უმთავრესად ქართულ კოლორიტს გვიხატავს სულ პოეტური შედარებებით:

„ნინოწმინდა... პალატები მეფეთა...
გალავანში — ჯამი აქაფებული;
შენი სახე რისთვის შემოჰეფეთა,
ხატი იყავ — გეფხვი დაქალებული...“

საზანდარმა ღამე ააცახცახა,
ავთანდილის მწვადი ცეცხლზე შხიოდა.
ცა—ატმებით მსხმოიარე, ჩახჩახა,
და გაზაფხულს რძის სუნი ასდიოდა...“

ნინოწმინდა... ჩვენ, როგორც ხაზარები..
ოჰ იმ ღამეს როგორ აგვაბრიალა,
საქართველოს ლექსის შეხანძარენი.
ძმობამ, ცრემლმა, სიყვარულის იარაში

როგორც ხმალი, ძმებო, ტამერლანისა,
სიყვარული ისე დამჯახებია!
მე ვუძლერი ღამეს ზამზახებიანს
და სიყვარულს ათაბაგის ქალისას;

ძუძუები — ოქროს კალმახებია,
წამწამები აქვს თავთუხის ყანისა...
წინანდალის ვაზი აყვავებული,
ჩამოსხმული ოქროთი და თაფლითა,

აფრენილი ბაზიერის დაფითა,
ღურაჯი ხარ, მაცვალს შეფარებული
ნინოწმინდა... ჩვენ, როგორც ხაზარები..
ოჰ, იმ ღამეს როგორ აგვაბრიალა,
საქართველოს ლექსის შეხანძარენი:
ძმობამ, ცრემლმა, იმ პატარა იარაში“

ლექსების ამ ციკლში უნდა მოათავსდეს „ყვიჩაყური ღამეც“ — თავიდან ბოლომდე ლირიკული ლექსი, რომელიც თავისში აერთებს სიყვარულის გრძნობასა და რაინდულ-თავეამეტებას. ჩვენის

აზრით, ეს ლექსები ჰქმნიან ერთიან ციკლს, რომელსაც უნდა ეუწოდოთ საქართველოს წარსულისა და ქართული კოლორიტის სიმღერები. მათ შორის ცალკე ვერ გამოვყოფთ „ყივჩაყურ ღამეს“, ვინაიდან ეს უკანასკნელიც ისეთივე შთაგონების ლექსია, როგორც „ყივჩაყის პაემანი“, „ნინოწმინდის ღამე“ და „ციცარი“. მაგრამ მაინც უნდა ითქვას, რომ ეს ლექსი, სხვა ღირსებებთან ერთად, უმთავრესად ლირიკული მოზაიკით გამოირჩევა:

„ყივჩაყეთისკენ თეთრი ტრამალი
გააქათქათა მოზღოკის მთვარემ,
გულის ნაწვიმი და ნატამალი,
თუ რაზე შემჩნა, ვიმღერო ბარემ...

„მენავეთათვის და მოგზაურთა“ —
შავი ზღვის ნისლებს ამოვეფარე.

მოჩანს საშობლო, ივრის ვაზები,
როგორც სასანთლე გაჩაღებული;
შორიდან რაზე მელამაზები,
გული მაქვს გულთან დაჯახებული.

ნუ გამინათებ, ნურც გამიჩაღებ,
ირმის ნახტომებს ვეშარტოვები;
შავს ყურღანებში სძინავთ ყივჩაყებს.
თავქვეშ უგიათ თოქალთოები.

სიზმრად ხედავენ რომის პალატებს,
გარმონს უკრავენ ღონის ქალები,
დარიალს ველარ შემოანათებს
მათი ჭიხვინა ცხენის ნალები.

როგორ გატორეს ერთხელ ტრამალი,
როგორ ამტვრევდნენ გულის ფიცარსა,
მაგრამ ვერ ნახეს ქვეყნად წამალი
და გამწარებით ხრავენ მიწასა“

მაგრამ ამ ლექსში მარტო ლირიკული მოზაიკა კი არ იზიდავს მკითხველს, არამედ, მხატვრული სახეების ორიგინალობასთან ერთად განცდების უშუალოება და სიმღერის ექსპრესიულობა. ყოველივე ამას თან ერთვის შინაგანი ძალა, ჭაბუკური გატაცებითა და ვაჟკაცური შემართებით გამთბარი. თითქოს ლირიკულ გმირს აღარაფერი აკავებს, ენერგიას ვერ იმორჩილებს და მზად არის უკანასკნელი ძალების დაუზოგავად გადმოშალოს მთელი თავისი არსება.

ასე წარმოსდგება ლეონიძის ლექსებში სიცოცხლითა და სიხარულით, სიყვარულითა და ვაჟკაცობით აღსავსე სახეები, რომლებიც თავიანთი შინაგანი ცეცხლით ათბობენ მკითხველსაც. ეს ცეცხლი შემოქმედებითი გატაცების ბუნებრივი შედეგია და ამიტომ არის, რომ ლეონიძე თავის ერთ-ერთ ლექსში მიმართავს პოეტს დაანთოს ლექსების ხანძარი, სხვა დიდებს ნუ დაუწყებს ძებნას, ვინაიდან სწამს, რომ თუ პოეტის გული ხალხის გულს დაუკავშირდა, თუ მან ასევე ხალხს დაუკავშირა თავისი შემოქმედება, წმინდა ცრემლი, ფერწეუცვლედი, მის გულზე დაცემული, რტომრავალ ხეს აღმოაცენებს, ხეს, რომელიც ვარდის ფურცლებით და უკვდავი სუნთქვით დაბურავს მის მომავალს.

ეტყობა ავტორმა ეს კიდევ არ მიიჩნია საკმარისად და ამ თემას მეორე ლექსი მიუძღვნა იმავე სახელწოდებით „პოეტს“, სადაც უფრო გააფართოვა თავისი შეხედულება მწერლის დანიშნულებაზე. რა არის ეს? ეს არის პოეტის დანიშნულება—ემსახუროს ხალხს, გამოხატოს ხალხის იდეალები თავის სიმღერებში, გამოხატოს თანამედროვეობა, აივსოს მისი ძალით, სწამდეს, რომ „სიკაბუკე და ლექსი ერთია — ერთ ჩუქურთმაში გამოყვანილი“. ამ სიკაბუკეს პოეტი ყოველთვის უკავშირებს თავის ლექსებს, თავის პოეზიას და შემთხვევითი არ არის, რომ მის შემოქმედებაშიც ჩვენ გრძნობისა და განცდის კაბუკური გატაცება გვიზიდავს. პოეტმა შალვა აფხაიძემ ერთ-ერთ წერილში შენიშნა ლეონიძის პოეზიის ახალგაზრდული ხასიათი და ეს მიიჩნია მისი გამარჯვების მნიშვნელოვან პირობად. „ეს არის პოეზია სიკაბუკის, რომელსაც ვერ დაივიწყებ, როგორც პირველი გატაცების სიბოროსი“. ლეონიძის ლექსებში ჩვენ მართლაც გვაქვს ეს კაბუკური გატაცება, უწყვეტ ნაკადად რომ უერთდება სასიხარულო განცდებსა და აღფრთოვანებულ გრძნობებს. ყოველივე ეს პოეტს დაკავშირებული აქვს ხალხის ცხოვრებასთან, მის წარსულთან და მომავალთან.

ამ კაბუკურ სიმღერაში ყველაფერი გამოყენებულია სიცოცხლისა და სიყვარულის სადიდებლად, ყველაფერს ერთი სახელი ჰქვია, — ადამიანური სიცოცხლე, რომელიც არ არსებობს სიყვარულის, მოძრაობის, მოქმედების, მიზნისაკენ დაუდგრომელი მისწრაფების, დროისა და მაღალი დანიშნულების გარეშე. მაგრამ ეს მაღალი დანიშნულება ტრაფარეტულად კი არ უნდა გავიგოთ, როგორც „ზეადამიანური“, „რჩეულთა ხვედრი“, მხოლოდ გენიოსის მოწოდება! ადამიანურ მაღალ დანიშნულებაში ჩვენ გვესმის პოეტის სიმღერაც და ფილოსოფოსის ტრაქტატიც, ოცდაათსარ-

თულიანი სახლის არქიტექტორიც და აგურის დამწყობიც, წყალ-ქვეშ მაძიებელი ეპრონელიც და ხალიჩების მქსოველიც, ჩაის მკრეფავი ოსტატიც და ფოლადის მდნობელიც, — ყველა, ვინც იმის მაგალითს იძლევა, რომ ამალდეს თავის საგანზე, გვიჩვენოს მიზნის სიცხადე, დაუდგრომლობა, დაუღალავი მოქმედება, შეუპოვარი ლტოლვა ახალისა და უკეთესისაკენ. დაე პოეტიც ამხნევებდეს ადამიანებს, ალაფროთოვანებდეს მათ, ეხმარებოდეს მაღალი დანიშნულების შეგნებაში, უმღეროდეს მათ სიცოცხლეს, ბრძოლას, სიხარულს, სიყვარულსა და მეგობრულ გრძნობებს; შთააგონებდეს მოვალეობას ხალხისა და სამშობლოს წინაშე, წინ სწევდეს ცოცხალ ძალებს ქაბუჯური გატაცებით, რომლის წინაშეც ყველაფერი უძლურია. პოეზიის ამ დანიშნულებას ემსახურება ლეონიძის შემოქმედებაც და ამაშია მისი წარმატების ერთ-ერთი პირობა. პოეზიის ეს დანიშნულება მარტოოდენ ახალი დროის მოვლენა კი არ არის, ძველთაგან მომდინარეობს, მაგრამ ჩვენმა დრომ მას ახალი ძალა შეჰმატა, სრულიად ახალი ჰორიზონტები გადაუშალა და სრულიად სხვა მიმართულება მისცა. ძველი პოეტებიც მღეროდნენ პოეზიის ამ დიდი დანიშნულების ხმაზე, მათაც სწამდათ ლექსის ძალა, მათაც „გადაქიმული ჰქონდათ სიმები“ და ვერც „ხმალმა, ხანძარმა, კალიამ, კირმა მათი სიმღერა ვერ შეანელა“. მათ შორის არიან „შოთა, ბესიკი, გურამიშვილი, ჯიხტყავიანი ვაჟა-ფშაველა“. თვითელმა მათგანმა „ლექსის მდინარით“ მორწყო სამშობლო, გააფართოვა ჩვენი მხატვრული შემეცნების დიაპაზონი და დღეს „იყურებიან სახემბრწყინავი, შუბლზე ნათელი გადაფენიით“. ძველ პოეტთაგან, მართალია, „ზოგი მღეროდა ბულბულის ბაღში, სხვა უნაგირის ტახტაზე წერდა“, მაგრამ პოეზიის მაღალ დანიშნულებას ისინი მაინც ემსახურებოდნენ მთელი არსებით, „მღეროდნენ, როგორც დიდი წვიმები და ფრინველები ათასხმიანი“. ამისათვის მათ არ მოუთხოვიათ არაფერი, გარდა პოეზიისადმი პატივისცემისა. პოეზია არის აზრისა და გრძნობის განსახიერება, აღტაცება და სიხარული, ბრძოლა და მშვიდობა, წინსვლა და გატაცება, ოცნება და სინამდვილე, რომელიც განუყრელ ერთიანობაშია. ყოველივე ამის შემდეგ:

„რა საჭიროა ლექსისთვის ტაში?
ყველა ხევსური, ვიცი, დანტეა;
ვიცი, ბელურას პატარა ფრთაში
დაკეცებული ცეცხლი ანთა.

ვიცი, დამდნარი თოვლის წკრიალი
ბესიკის ხმაზე უფრო ტკბილია:

ქვაც ყველა არი ნაპერწყლიანი, —
გული რომ იყოს, გასაკვირია?"

ადამიანს რომ პოეზიის გრძნობა არ ჰქონდეს, ბუნების საკვირ-
ველ დენაში პოეზიის ძალასაც რომ არ ვგრძნობდეთ, მაშინ თვით
პოეზიაც აღარ იქნებოდა, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების
შემადგენელი ნაწილი. ეს ისეთ ელემენტარულ ქემშიაიტებად გვე-
ჩვენება, რომ მისი დამტკიცებისათვის არგუმენტების არსენალი
სრულიად ზედმეტად მიგვაჩნია. პოეზიის გრძნობაში ჩვენ ვგუ-
ლისხმობთ არა მარტო ხელოვნების ნაწარმოებთა შეგრძნებას, არა-
მედ ადამიანის მიერ თვით ბუნების მოვლენებში პოეტური სახეე-
ბის გამორჩევასაც. ადამიანი, როგორც შემოქმედი, ჰქმნის ხე-
ლოვნების სილამაზესაც და მშვენიერების იმავე კანონების მიხედ-
ვით „მეორე ბუნებას“, გორკის გამოთქმა რომ ვინმაროთ. მაგრამ
ბუნებასაც აქვს თავისი მშვენიერება, შექმნილი არა ადამიანის,
არამედ თვით ბუნების მიერ. ამიტომ ლაპარაკობენ ბუნების მშვე-
ნიერებაზე, ბუნების სილამაზეზე, რომელიც ზოგჯერ ისე მაღალი
გვეჩვენება, რომ არა მარტო უტოლდება ხელოვნებას, კიდევაც
აქარბებს მას. ალბათ ასე ფიქრობდა პოეტი, როცა „დამდნარი
თოვლის წკრიალი ბესიკის ხმაზე უფრო ტკბილად“ მიიჩნია, ყველა
ქვაში ნაპერწყალი დაინახა და საკვირველ მოვლენად როდი ჩათ-
ვალა გულსაც ნაპერწყალი ჰქონებოდა. ეს ნაპერწყალი პოეტურ
გრძნობასაც წარმოადგენს და მხატვრულ შემეცნებასაც. მასში
სიცოცხლისა და მოძრაობის, მოქმედებისა და აზროვნების ერთია-
ნობას ვხედავთ უსასრულოდ გაშლილი მრავალფეროვნებით.

V

ლეონიძის პოეზიის დახასიათება სრული არ იქნება, თუ არ
განვიხილეთ მისი სატრფიალო ლირიკა სწორედ იმღცოცხალი ძა-
ლების ფონზე, რომლის შესახებაც საუბარი უკვე გვქონდა. რო-
გორც ლირიკოსი, ლეონიძე ერთ-ერთი ორიგინალური და საინტე-
რესო მოვლენაა ქართულ პოეზიაში. მის კალამს ჭეკუთვნის ღრმა
ლირიზმით გამთბარი ლექსები „ნინა ჰავჭავაძის“, „წუნეთური ვარ-
დი“, „თუშის ქალს ალავერდობაში“, „თოლია“, „მე მიყვარხარ“,
„ორი დღე“, „გულს ბუდე არა ჰქონია“, „მაგონდება ჩუქურთმაში
ყვავილი“, „მე შენს სიყვარულს, ძვირფასო“, „თუ შენ არ გიყვარს“
და მრავალი სხვა. თვითეული მათგანი გამთბარია სიყვარულისა და
სილამაზის ღრმა გრძნობით, თვითეული მათგანი დაწერილია პო-
ეტური შთაგონების ცეცხლითა და გულწრფელი გატაცებით, თვი-

თეულ მათგანში ჩანს არაჩვეულებრივი უშუალობა, რომელიც დიდ მხატვრულ სიმალემდგა აყვანილი. გიზიდავენ ეს ლექსები და გზიბლავენ ცოცხალი შემოქმედებითი განცდებით. მაგალითად, ნინა ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი ლექსი — ეს არის მთელი სიმღერა სილამაზისა და მშვენიერებისა. რაც შეეხება „წყნეთურ ვარდს“, მასში პოეტი ისევ უმღერის სილამაზესა და მშვენიერებას, ჭაბუკურ გატაცებას, რომელსაც დრო ვერ აბერებს. იმის საილუსტრაციოდ, თუ რა ძლიერი პოეტური ფერებით აქანდაკებს პოეტი ამ მშვენიერ სახეს, ჩვენ მოვიტანთ ლექსის ერთ ადგილს, როგორც სიყვარულის მარად უკვდავი, მარად ნორჩი, მარად ახალი გრძნობის დაუმთავრებელ სიმღერას, თუმცა მთელი ლექსი თავიდან ბოლომდე დამთავრებულია თავისი სიუჟეტითა და მხატვრული კომპონენტებით. ეს სიუჟეტი აგებულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ 1838 წლის 6 აგვისტოს მიხეილ თუმანიშვილისათვის გაგზავნილი წერილის ერთი ადგილიდან, სადაც ვკითხულობთ: „Я еду сегодня вечером в д. Мцхети.—Зачем? А затем что она там. Мать ея спросила про-весть с ними несколько дней. Каковы должны быть эти дни? Ах? მაშ მოჰკედი, ბზ!“ თუ ვინ იყო ეს ქალი, ჩვენ არ ვიცით. წერილიდან მხოლოდ იმის გაგება შეიძლება, რომ პოეტს სიხარულით მიუღია წინადადება და დათანხმებულია რამდენიმე დღე გაეტარებინა წყნეთში ლამაზ ასულთან. ყოველივე ეს ლეონიძემ ისე ოსტატურად გამოიყენა თავის ლექსში სიუჟეტისათვის, რომ კიდევ ერთი შესანიშნავი ნაწარმოებით გაამდიდრა ქართული სალირიკო პოეზია. აი ერთი ადგილი ამ ლექსიდან:

„შენ, ერთხელ წყნეთში რო ზაფხულობდი,
 შუქმოელვარე ლამაზი ქალი,
 მოგმართავ სიტყვით ასი წლის მერე,
 იქ, სადაც შენი ფეხის სჩანს კვალი.
 იყავ გულტკბილი, იყავ პირვარდი,
 იყავ წელნაზი, მტრედულ ფრთხილით.
 თუ შაქარტუჩა, თვალმშვენიერი,
 თუ ძუძუმარწყვა და შოლტა ქალი?
 იყავ კისკისა, თუ სუედიანი,
 იყავ პირსავსე, თუ იყავ მქრქალი?
 იყავ აღმასებრ აელეგებული,
 გქონდა ცისფერი თუ შავი თვალი?
 მონარგიზული სახე თუ გქონდა
 და ღაწვის თავზე თუ გაჯდა ხალი?
 თუ იყო ბრწყინვა შენი ღაწვისა
 პოეტის სულის ნაქროლი კვალი?
 მარგალიტური შუქის მთოვარი,

თუ იყავ გიშრის ბრწყინავი ალით?
 გიყვარდა ლექსი თუ არ გიყვარდა,
 რომანტიული თუ გადგა მკვალნი?
 ვის უძახოდა შენი ბალიში,
 ვის უნათებდი ტუჩების ლალით?
 დასწვი რამდენი კოცნის კოცონით,
 და ვისი ტრფობის შენ გწევავდა ალი?
 იყავ მართალი, თუ ცბიერობით
 მეგობრის გულში შენც გელო ბრალი?
 გყავდა ტარიელ, თუ ავთანდილად
 ქარიზღერტია გუსარი ხმალით?
 მართლა გიყვარდა ენაპრიჭინა,
 ულვაშის წკებით, ყბედობის ძალით?
 მართლა გიყვარდა მოფატმანება,
 თუ მთვარის შუქზე ოცნება მკრთალი?
 დიდხანს იცოცხლე, თუ ცრუ საწუთრომ
 მალე მოგთხოვა თავისი ვალი?
 ისიც არ ვიცი, ახლა სად წევხარ
 და სად იფშენება დღეს შენი ძვალი?!
 მაგრამ ის ვიცი, თვალმშვენიერო,
 და მისთვისა ხარ ამ ლექსში თქმული.
 რომ სამი ლამაზ დღით გაახარე
 ოდესღაც წყნეთში პოეტის გული...“

მთელი ლექსი ასეთი მხატვრული სამკაულებითაა სავსე და შე-
 იძლება გამოდგეს ლირიკული პოეზიის ბრწყინვალე ნიმუშად თავისი
 უშუალოდობით, გრძნობის სიღრმითა და სილამაზის ორიგინალური
 გააზრებით. კითხულობთ ლეონიძის ლირიკულ ლექსებს და გებადებათ
 აზრი, რომ ბევრი რამ თქვათ პოეტის გრძნობების დასახასიათებლად,
 მაგრამ ისევ ამჯობინებთ დაე თვით ლირიკულმა ლექსებმა კრიტიკო-
 სის დაუხმარებლად მიაღწიონ მკითხველის გულამდე, როგორც ხშირ
 შემთხვევაში ამას დღემდე ასე ბრწყინვალედ ახდენდნენ; დაე მო-
 მავალშიც ყველგან და ყოველთვის მათ ისევე აღაგზნონ ადამიანთა
 გული იმ დიდი სითბოთი და სიხარულით, რასაც პოეზია გვაგრძნო-
 ბინებს, როცა სიყვარულს გამოხატავს ისე კარგად, როგორც
 გვსურს, თითქოს პოეტის სიტყვებს ჩვენ თვითონვე ვლაპარაკობ-
 დეთ. ეს ლეონიძის დიდი გამარჯვებაა, ისევე როგორც მის გამარჯ-
 ვებად უნდა ჩაითვალოს ღრმა შთაგონებით დაწერილი ლექსები
 სულხან საბა ორბელიანის, სოლომონ ლეონიძის, ნიკოლოზ ბარა-
 თაშვილის, დავით გურამიშვილის, აკაკი წერეთლის, იოსებ დავი-
 თაშვილის, ვაჟა ფშაველას, საიათნოვას შესახებ. ამ ლექსებში ის
 დიდი ოსტატობით ხატავს მათ პორტრეტებს, მათ დამსახურებას
 როგორც სამშობლოს, ისე მხატვრული აზროვნების წინაშე. თუ

რა ოსტატობით გამოხატავს პოეტი ამ დიდი წინაპრების სახეებს, ნათლად მოწმობს მისი ლექსი ვაჟა ფშაველასადმი, რომელიც მან წარმოთქვა დიდუბიდან ვაჟას ნეშტის გადმოტანისას 1934 წლის 18 ოქტომბერს:

„მთა იყავი, მთასთან მოხველ,
შეგრჩენია მუხლში ღონე,
თვალდათხრილო მემამბოხვე,
ხუნდებით რომ შეგალოხეს...“

კვლავ შეხედე სამშობლო ცას,
მოუხადე კიდევე ქუდი;
შენი კუბო რომ ავხადეთ,
ამოვარდა არწივთ გუნდი!...“

ხმას სქექავდი მოკვილებით,
სამშობლო რომ გქონდა ციხეთ.
შენ დაგმარხეს ბორკილებით,
ჩვენ დროშებით ამოგიღეთ!“

ამაზე უმშვენიერესი ლექსი არც ერთ ჩვენს პოეტს არ მიუძღვნია ვაჟა ფშაველასათვის, არც ერთ პოეტს ისე მოკლედ, ამასთან ისე გულში ჩამწვდომად არ დაუხატავს ორი საუკუნის მიჯნაზე მომღერალი მეორე ჰომეროსი, როგორც ლეონიძეს. ყველაფერია ნათქვამი მთის მთასთან მისვლით, თვალდათხრილი მემამბოხით; სამშობლო ცისათვის ქუდის მოხდით, არწივთ გუნდის ამოფრენითა და ისტორიულა კონტრასტით: „შენ დაგმარხეს ბორკილებით, ჩვენ დროშებით ამოგიღეთ!“ ეს მთელი ვაჟაა, მისი მთელი ცხოვრება და შემოქმედება, ეს ვაჟაა დღესაც რომ ჩვენს შორის დგას, როგორც გენიოსი.

ასე გვიხატავს პოეტი წარსულის სურათებს სულ ღირიკული გმირის ფონზე, გარდა ერთი შემთხვევისა, რომლის შესახებაც მკითხველს ახლა უნდა მოვახსენოთ. მხედველობაში გვაქვს ისტორიულ თემაზე დაწერილი ნაწარმოები, რომელიც უკანასკნელ ხანებში პოეტმა გამოაქვეყნა სახელწოდებით „სამგორი“ და რომელიც მან მიუძღვნა თბილისის 1500 წლისთავს.

„სამგორი“, როგორც თვით პოეტი შენიშნავს, არის ამბავი თბილისისა და სამგორისა; ლავისი ხასიათით ეს ნაწარმოები უნდა განასახიერებდეს საგმირო ეპოპეას. უფრო ადრე ლეონიძემ ამავე თემაზე გამოაქვეყნა ლექსი „თბილისო, ჩვენო თბილისო“, რომელიც სასიმღერო მოტივზეა აგებული. რაც შეეხება „სამგორს“, ეს ნაწარმოები მოგვითხრობს ვახტანგ გორგასალის მიერ თბილისის

დაარსებას, მის ბრძოლას სპარსეთის შაჰის ხოსროვ კოვადის წინააღმდეგ, ვახტანგის ტრაგიკულ დაღუპვას და სამგორის ისტორიას. ეტყობა ავტორს თავისი პოემის შესაქმნელად ხელთ ჰქონდა დიდძალი მასალა, კერძოდ კი შეედლო გამოყენებინა ისტორიკოს ჯუანშერის „ცხოვრება და მოქალაქობა ვახტანგ გორგასასლისა“, რომელიც შესულია ანა დედოფლისეულ „ქართლის ცხოვრებაში“¹. ჯუანშერი ბევრ საინტერესო ცნობას გვაწვდის არა მარტო ვახტანგის მშობლებისა და თვით ვახტანგის მეფობის შესახებ, არამედ, თავისი ისტორია მოჰყავს მერვე საუკუნემდე, საკმაოდ აწვრილებით აღწერს რა არჩილ მეორის მეფობის ხანასაც. გორგასალს რაც შეეხება, ჯუანშერმა მისი გარეგნობის დაწვრილებითი ცნობებიც კი შემოგვინახა. ისტორიულად ცნობილია, რომ გორგასალი ძალიან მაღალი, ბრვე, გულადი და სახითაც მშვენიერი ყოფილა: „რამეთუ სიმაღლე იყო მისი ათორმეტი ბრკალი კაცისა, და იყო საზარელ და გოლიათი, და განთქმულ ყოველსა ქვეყანასა“. ჯუანშერის ცნობით, „მას ეამსა იყო ვახტანგ წლისა ოცდაორისა, იყო უმაღლეს კაცთა (მის) ეამისათა და უშუენიერეს სხუათა, და ძლიერი ძალითა, რომელ ჭურვილი ქუეითი ირემსა მიეწიის და დაიჭირის, ცხენი ჭურვილი აღილის მხართა ზედა და მცხეთით აღვიდის ციხესა არმაზისსა. და მარტო იყო ძე მამისა თუისისა, და ერთი დაჲ მისი ხუარანძეცა იყო ძლიერი, შუენიერი“². ჩვენ აქ საჭიროდ არ მიგვაჩნია დაწვრილებით შევეხოთ ამ ისტორიულ წყაროს, რომელიც გადმოგვცემს ვახტანგის ცხოვრებას ბავშვობიდან გარდაცვალებამდე, აღამიანთა იმ წრეს, რომელიც გორგასალს გარს ეხვია, მის მიერ თარხანისა და ბაყათარის დამარცხებას, ბიერიტიანისა და არტვაზის ერთგულებას მეფისადმი, შეენიშნავთ მხოლოდ, რომ კოვადთან ომში ვახტანგის სასიკვდილოდ დაჭრა და სიკვდილი ჯუანშერს დეტალებამდე აქვს აღწერილი, ჯუანშერი გადმოგვცემს, რომ „ლამეს ნისლოვანსა განცისკრებასა ოდენ დაესხა ვახტანგ სპარსთა ზედა და რქუა ყოველსა ერსა მისსა: „ყოველი კაცი, რომელი დარჩეს სიკუდილისაგან, მტერთა ჩუენთაგანისა თავი ანუ ხელი არა გამოიტანოს, ჩუენ მიერ მოკუედინ იგი“. და ცისკარი რა აღელებოდა, დაესხა და შევლო ვიდრე პალატამდე მეფისა; და შევიდა კარავსა შინა მეფისასა და მეფე შეესწრა ცხენსა ზედა. და ძე მისი ბარტამ მოკლა და მოჰკუეთა თავი მისი. და მუნ შინა სპარსმან ვინმე სცა ისარი მკერდსა ვახტანგისსა, და იყო ბრძოლა შუა დღემდე; და სძლო

¹ იხ. „ქართლის ცხოვრება“, ანა დედოფლისეული წესბა, 1942 წ., თბილისი.

² იქვე, გვ. 104—105.

ვახტანგ სპარსთა მათ, და მოკლა მათგანი ვითარ ას ოცდაათი ათასი; და სპათაგან ვახტანგისთა მოკულდა ვითარ ოცდარვა ათასი; და წარმოიღეს ნატყუნენავი ცხენი ორი ათასი, და სრულად ვერ იოტნეს სიმრავლისაგან. და აიყარა მუნით სპარსთა მეფე და ჩადგა რუსთაქსა. ხოლო დამძიმდა წყლულება ვახტანგისი, რამეთუ შეწეულ იყო ისარი ფირტუად. და წარვიდა უჯარმოს, და უბრძანა სპასალართა ქართლისათა, რათა ადგილსავე დგენ¹. ყოველივე ეს და სხვა ისტორიული წყაროები ლეონიძემ გამოიყენა თავისი ნაწარმოებისათვის. მაგრამ პოემის პირველი ვარიანტი მთელ რიგ არსებითს ნაკლოვანებებს შეიცავდა და ჩვენ ეს საკითხი სპეციალურად განვიხილეთ წერილში „სიმბოლიზმის ნამსხვრევები“, რომელიც გაზეთ „ლიტერატურა და ხელოვნებას“ 1948 წლის 1 მაისის ნომერში დაიბეჭდა.

მართალია, ამის შემდეგ პოეტმა გადაამუშავა ეს ნაწარმოები, 1950 წელს იგი ხელახლა გამოსცა, მაგრამ ეს არ იყო შემოქმედებითი გადაამუშავება. ჩვენს წერილში აღნიშნული გვქონდა, რომ პირველი სწორედ ჩვენ მივესალმებოდით ავტორს, თუ იგი საფუძვლიანად გადაამუშავებდა თავის ნაწარმოებს, მაგრამ ვინაიდან ეს არ მომხდარა (ავტორი მხოლოდ რამდენიმე სიტყვის შეცვლითა და სხვა უმნიშვნელო „შესწორებით“ დაკმაყოფილდა), ჩვენ საჭიროდ აღარ ვცანით და არც აქ მიგვაჩნია შესაძლებლად რაიმე ახალი მოსაზრება წამოვაყენოთ ამ პოემის ირგვლივ.

საერთოდ კარგი იქნებოდა ლეონიძეს თავისი პოემა საფუძვლიანად რომ გადაემუშავებინა. მოიგებდა ჩვენი ლიტერატურა, მოიგებდა ავტორიც. ეს იყო ჩვენი სურვილი პირველ კრიტიკულ წერილში და ამ სურვილს ახლაც დაუფარავად გამოვთქვამთ.

ყოველივე იმის შემდეგ, რაც უკვე ვთქვით, ბუნებრივად ჩანს, რომ გიორგი ლეონიძე თანამედროვე ქართული საბჭოთა პოეზიის ერთ-ერთი უძლიერესი წარმომადგენელია. მისი პოეზია აღსავსეა სიხარულით, ოპტიმიზმითა და მკაფიოდ გამოირჩევა საზეიმო განწყობილებით. სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის მომარჯვებით ლეონიძემ დიდ წარმატებებს მიაღწია. მისი ლექსი ბუნებრივი და თავისი ძირებით ხალხურია. კითხულობთ მის ლექსს, და რა თემაზეც არ უნდა იყოს დაწერილი, რასაც არ უნდა გამოხატავდეს, თქვენ განიცდით ესთეტიკურ კმაყოფილებას, გრძნობთ, რომ თქვენს წინაშეა პოეტი, ნამდვილი პოეტი თავისი მხატვრული შემოქმედების მთელი ბრწყინვალეობით. ეს არის კეშმარიტი ხელოვნება.

¹ იხ. „ქართლის ცხოვრება“, ანა დედოფლისეული ნუსხა, 1942 წ., თბილისი, გვ. 138.

ნების გრძნობით დაჯილდოებული მომღერალი, რომელიც თვითონაც განიცდის შემოქმედებითს აღფრთოვანებას და ამ გრძნობას თქვენც განგაცდევინებთ. ეს არის ხელოვნება და ეს ძალია რომ მას არ ჰქონდეს, მაშინ მისი არსებობაც წარმოუდგენელი იქნებოდა.

* * *

1949 წელს გიორგი ლეონიძემ იმოგზაურა უნგრეთში. ამ მოგზაურობის შთაბეჭდილებანი პოეტმა გამოხატა ლექსებში: „ელიენ სტალინი“, „ჰერამის წყალი“, „რომ გამხდარიყო ვარსკვლავად“, „იულიშკო“, „დიულა“, „ბუდაპეშტის პიონერთა ბანაკში“, „ვენახი ბადაჩონში“, „ნააზნაურალი“, „ბუდაპეშტის აეროდრომზე“, „წამოსვლისას“, „შენს სადღეგრძელოდ, გასამარჯვებლად“, „კათოლიკე მღვდელი“, „ბიძინა ბუქურაული“, „ხორტის სასახლე ბუდაპეშტში“, „ჩეპელის მუშა“. საბჭოთა მებრძოლების ძეგლი ბუდაპეშტში“, „გელერტის მთაზე“, „სიტყვას ამბობს იანოში“, „მშვიდობისათვის“ (რომელშიაც შედის ლექსები: „ვენახე ლიდიცე“, „ბუდაპეშტში“, „დრეზდენის მტრედი“, „ახალგაზრდობა გერმანიისა“), „პეტეფი“ და „ხიდი“. ასევეცლად ჩვენ განზრახ ჩამოეთვალეთ უნგრული ციკლიდან ამოღებული ლექსები, რომ მკითხველს წინასწარვე ვუთხრათ: ყველა ისინი როდია დაწერილი ერთნაირი მხატვრული ძალით ან ყველა მათგანს როდია აქვს ერთნაირი ღირებულება. მაგრამ, მიუხედავად მათი განსხვავებული პოეტური შესრულებისა, საერთო შთაბეჭდილების თვალსაზრისით ყველა ისინი ჩვენს ყურადღებას იმსახურებენ, როგორც არქიტექტურულ ანსამბლში ძლიერი და სუსტი ფიგურების განლაგება. გარდა ამისა, მათ აქვთ წმინდა ისტორიული ღირებულება. ისინი გადმოგვცემენ საბჭოთა პოეტის თვალთ დახეულ ომისშემდგომი უნგრეთის სურათებს, ამბებსა და სახეებს. ამ ლექსებიდან ყველაზე უფრო ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენენ „ელიენ სტალინი“, „ვენახი ბადაჩონში“, „ბუდაპეშტის აეროდრომზე“, „წამოსვლისას“, „ბიძინა ბუქურაული“, „ვენახე ლიდიცე“, „დრეზდენის მტრედი“ და „ხიდი“. ცალ-ცალკე, ისიც გაკვრივით, ჩვენ მხოლოდ ამ ლექსებს დავახასიათებთ, მთელ ციკლზე კი იმას ვიტყვი, რომ მასში ჩანს ომისშემდგომი ევროპის სახე, ვხედავთ მასების აღფრთოვანებულ ტაშს სოციალიზმის ქვეყნის ხალხებისა და ბელადებისადმი, ვხედავთ ახალი ქვეყნის ახალ ადამიანებს, საერთო მშენებლობის ფერხულში რომ ჩაბმულან, გუშინდელ მონებს, დღეს კი სამშობლოს ბატონ-პატრონთ; დაკორდებულ ღუნაის პირს

და ბალახოვან ალფელდის ველს, ბაკონის ტყეს და მარგიტის ბაღს; ადგილებს. წინათ უნგრელის ცრემლით დასველებულთ; ბევრი რამით იყო უნგრეთი განთქმული. ბევრი რამ ჰქონდა მას სასიყვარულო, როგორც, მაგალითად, კეჩკემეტის ქერამის წყალი, რომელიც ინგლისის სამეფო გვაოუფლობის საყვარელი სასმელი წყალი ყოფილა და უელსის პრინციის ქება-დიდების საგანი, როგორც ამას ავტორი გვეუბნება. ბევრი ილეოდა ეს წყალი, უფრო მეტად კი ხალხის სისხლის ნაწურვალს თვით ხალხისავე წურბელების მიერ. ეს როდი აკმარეს უნგრეთს. ევროპის ონაერები ითვისებდნენ უნგრეთის პურს, ბოქსიტებს, ნავთსა და ნახშირს. ხალხი კი საშინელ სილატაკესა, მონობასა და ტანჯვაში ცხოვრობდა. ამ ხალხის გამოღვიძებას მიესალმა გენიალური ახალგაზრდა პოეტი, გენერალ ბემის ადიუტანტი უნგრეთის გამათავისუფლებელი ბრძოლის დროს, სახელოვან კოშუტის თანამებრძოლი შანდორ პეტეფი. საშინელ წამებაში დალია სული მე-19 საუკუნის პოეზიის ამ ერთ-ერთმა ბრწყინვალე წარმომადგენელმა, რომელიც ბრძოლის ველზეც ისეთივე სულით მამაცი აღმოჩნდა, როგორც პოეზიაში უმშვენიერესი ბარდი. 1844 წლის 30 ივლისს პეტეფიმ უკანასკნელი ღამე გაატარა იმ სახლში, რომელსაც დღეს ამშვენებს მემორიალური დაფა წარწერით: „აქ ის კიდეც აღაშინა იყო, აქედან გავიდა თავის დიდ გზაზე, რომ გამხდარიყო ვარსკვლავად. მისი ბრწყინვალეობა სამუდამოა“. პეტეფი დაიღუპა საშინელი სიკვდილით: მას, მძიმედ დაქრილს, ჯერ კიდეც ცოცხალს, მტრებმა მიწა დააყარეს, მაშასადამე ცოცხლად დამარხეს. დაიკარგა პეტეფის საფლავი დემიწაზე, გაჭქრა მისი არსება, მაგრამ იგი აღმოჩნდა ხალხის მართალ გულში, იმ ხალხისა, რომელსაც პოეტური ჩანგის მთელი ძალითა და სილამაზით უმღეროდა პეტეფი. ამ ხალხის შვილია, მისი წარმომადგენელია იულიშკო, რომელიც წინათ ბატონის — გრაფ ესტერჰაზის მონა იყო. იმ დროს, როცა ესტერჰაზს ეკუთვნოდა უნგრეთის მამულების დიდი ნაწილი, იულიშკოს არაფერი გააჩნდა გარდა საკუთარი ფიზიკური არსებობისა და მშობლიური ცისა. ახლა კი, დემოკრატიულ უნგრეთში, იულიშკო ბუდაპეშტის ერთ-ერთი ახალი სახლის კედელთან დამდგარა, ოსტატს აწვდის ქვას და სართულს აშენებს. იგი გრძნობს, რომ თუ წინათ არაფერი გააჩნდა, დღეს „მთლად უნგრეთი“ მისი არის, იმ ადამიანების საკუთრებაა, რომლებიც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ სახალხო-დემოკრატიული უნგრეთის ნამდვილი ბატონ-პატრონნი გახდნენ. ბევრი მტერი ჰყავს იულიშკოს, ბევრი სისხლისმწოველი, მაგრამ დიდია იმ ხალხის ძალა, რომელმაც „ბედნიერი და ნათელი გზა“

ჰპოვა. ხალხს მტკიცედ სწამს თავისი გამარჯვება, თავისი საქმის სიმართლე, ამიტომ იგი ღრმა რწმენით აშენებს ახალ უნგრეთს, ახალ ქვეყანას.

მკითხველი დაგვეთანხმება, რომ ამ პატარა ლექსის შინაარსი მართო უნგრეთით არ განისაზღვრება, რომ იგივე სურათია მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დასავლეთ ევროპის იმ ქვეყნებში, რომლებიც სახალხო დემოკრატიის გზას დაადგნენ. და განა ასეთივე არ არის ლექსი „დიულა“, მთლიანად „იულიშკოს“ ქარგითა და განწყობილებით დაწერილი, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თუ იულიშკო ქალაქის ფონზეა ნაჩვენები, ახალ ბუდაპეშტს აშენებს, სამაგიეროდ დიულა ახალი სოფლის მშენებელია, მისი დოვლათის შემქმნელი. დიულასაც გრაფი სტანჯავდა, ისევე, როგორც იულიშკოს გრაფს იგი ადამიანადაც კი არ მიაჩნდა, პირუტყვს უწოდებდა. შრომაში სულს ხდიდა, რაკი ბევრი ჰყავდა დიულას მსგავსი. თვით დიულას კი არაფერი გააჩნდა, ერთი მტკაველი მიწაც არ ჰქონდა—„მინდორი ყანით ღელავდა“, მაგრამ „მისი არ იყო თაველიც“... რთველის დროსაც კი დიულას „პირი ჰქონდა გამშრალი“. ახლა კი, სულ სხვა კაცია დიულა, წარჩინებული და ჯანგაუტეხავი, ლეპშენის გზაზე რომ გაუცვნია პოეტს. მადიარმა დიულამ ეზოში მიიპატიჟა პოეტი, რომელსაც თავისი ბედნიერი ცხოვრება გააცნო: საკუთარი სახლ-კარი აქვს, ამწვანებული კარ-მიდამო, ორი სახელოვანი შვილის მამა — ერთი დებრეცენს აშენებს, მეორე — ჩეპელს, და თუმცა დიულას სამოცი წელი შეუსრულდა, ხანდაზმულობას ვერა გრძნობს უნგრეთის ბედნიერების მომსწრე. დიულას ბევრი რამ გაუგია ქვეყნად: იგი შეტრფის ახალ უნგრეთს, პეტეფის მშვენიერი პოეზიით ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში შემკობილ უნგრეთს; იგი კითხულობს სტალინის ტომს, ყოველდღე თვალს ადევნებს საბჭოთა კავშირის წინსვლას, შეჭხარის მას. ბევრია ქვეყნად ამ ახალი ცხოვრების მტერი, მაგრამ დიულა, ისევე, როგორც იულიშკო, დარწმუნებულია ხალხის ძალაში და მზად არის, თუ ომი ატყდა, თავი შესწიროს ბედნიერი სამშობლოს დაცვას.

ეს სურათები რეალისტურად და სავსებით სწორად არის წარმოსახული, ისევე, როგორც პოეტის მიერ „ბუდაპეშტის პიონერთა ბანაკში“ სლოვაკ გოგონასთან შეხვედრის სცენა. კითხვაზე, თუ სად გაიზარდა იგი, „მთელი ბანაკის რჩეული მედოლე“, ვინ არის მისი მამა, ჩვენ გვესმის პასუხი: მამა ფაშისტებმა მოუკლეს, არ იცის ვინ იყო მისი მამა—„მამა არ ვიცი სტალინის გარდაო“,—აი სლოვაკი გოგონას პასუხი, რომელიც ამავე დროს მილიონობით

ბავშვის პასუხია ქვეყნიერების ყოველ კუთხეში. ესეც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მეტად დამანასიათებელი სურათია!

მაგრამ მხატვრული სიძლიერით ჩვენ მაინც ცალკე გამოვყოფთ ეპიკურ ლექსებს, როგორც მძლავრი სახალხო მოძრაობისა და მილიონიანი მასების ნებისყოფის უალრესად მკაფიოდ გამომხატველ ნაწარმოებებს. კითხულობთ ამ ლექსებს და თქვენ გრძნობთ საბჭოთა კავშირის ძლევამოსილების ტრიუმფს, კომუნისზმის იდეებით მოწინავე კაცობრიობის მკიდროდ დარაზმვას, სახალხო სიყვარულის თვალუწვდენ ოკეანეს, რომლის ძალას ვერავინ გაზომავს.

ეს ლექსები თვითონვე ისე კარგად ლაპარაკობენ თავის თავზე, ისე მკაფიო, ნათელი და გასაგებია, რომ ჩვენი რაიმე კომენტარი, გარდა იმისა, რაც ზევით ითქვა, სრულიად ზედმეტი გვეჩვენება. სამაგიეროდ რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას ლექსზე „ვენახი ბადაჩონში“, რომელიც თავისებური განწყობილებით არის დაწერილი და პარალელის მხრივ კომენტარს უთუოდ საჭიროებს. არავინ იფიქროს თითქოს ამ ლექსში პოეტი უნგრეთისა და საქართველოს ვენახების მარტოოდენ მსგავსებაზე გველაპარაკებოდეს, ან კიდევ გეოგრაფიულ შედარებაზე; მთავარი აზრი იმის ხაზგასმას გულისხმობს, რომ სოციალიზმი—აი, რა არის ძალისა და ძლიერების წყარო, აი რამ ააყვავა სამშობლო და რას მიჰყავს წინ ღლევიანდელი უნგრეთი. ეს არის ლეონიძის ამ პარალელის ძირითადი აზრი და ეს ამშვენებს მთელ ლექსს, როგორც ლამაზ მინიატურას:

„ბადაჩონს მივუახლოვდი,
გაღვიარე კვერნაქი,
მუხნარის გვერდით გამოჩნდა
უცბად შრიალა ვენახი!
შევხედე შეთვალულ ყურძენს
და მომავონდა კახეთი:
ცივგომბორიდან ალაზანს
დილით რომ გადმოვქანებდი
და ვიამაყე არა მზით,
არა ქართული ბუნებით,
წითელ დროშისკენ სამშობლოს
ადრიან შემობრუნებით!
ჯერედ ფეხს იდგამს უნგრეთი,
თან ირჩენს წარსულ იარებს,
ჩვენში კი, ჩვენში ცხოვრება
კლდის ჩანჩქერივით გრიალებს!“

ბევრი რამ ხდება ახალ უნგრეთში არა მარტო ეკონომიურსა და კულტურულს, არამედ, სოციალურს დარგშიც. მშრომელთა მასე-

ბის, პირველყოფლისა მუშათა კლასისა და მშრომელი გლეხობის გამარჯვებამ ბოლო მოუღო ძველ გაბატონებულ კლასებსა და ჯგუფებს. მათი ერთ-ერთი წარმომადგენელია ნააზნაურალი, რომელსაც პოეტი ირონიულად გვიხატავს კარიკატურის სახით. ამ კარიკატურას ამთავრებენ ლექსის უკანასკნელი სტრიქონები, რომლებიც კონტრასტულად წარმოგვიდგენენ ოდესღაც „ერის სიამაყის“ სასაცილო პერსპექტივას, რომ ნააზნაურალს იმედად გაჩენია ლონდონში კურკლის მრეცხავის ადგილის შოვნა, თუმცა ამ ადგილს სამშობლოშიც არ დაუკაებდნენ. კარიკატურული აღარ არის განადგურებული სოციალური ჯგუფების მეორე წარმომადგენლის — კათოლიკე მღვდლის სახე. პირიქით, იგი ავტორს დახატული ჰყავს განსხვავებული ფორმით, თუმცა ისევე ბოროტ ძალად, როგორც ნააზნაურალი.

სულ სხვა შთაგონების ლექსია „ბიძინა ბუქურაული“, რომელიც ლირიკული გრძნობებითაა გამთბარი და რომელიც მკითხველს მოაგონებს, თუ რა მძიმე მსხვერპლის ფასად არის მოპოვებული უნგრეთის მიწა-წყლის თავისუფლება. ამ დიდი მსხვერპლის მოწმეა ბალატონის ტბა, მოწმეა ეპიკური ბრძოლებისა ხალხის საკეთილდღეოდ. ბალატონის გზაზე გათხრილი სამო საფლავეები და დაღუპული საბჭოთა მებრძოლების ძეგლები, რომლებითაც მოფენილია ეს მიდამო, გვიჩვენებენ საბჭოთა მეომრების საარაკო გმირობას. და პოეტი ხედავს ქართველი მებრძოლის ბიძინა ბუქურაულის საფლავს, გათხრილს შორს. უნგრეთის მიწაზე, ბალატონის მიდამოში, როგორც ცოცხალ მოწმეს საერთო ბრძოლაში ქართველი ხალხის შვილთა გმირული შემართებისა მტრის წინააღმდეგ. მთელი ლექსი ლირიკული სიმღერაა, რომელშიაც ცოცხლებიან სამშობლოსთან დაკავშირებული ქართველი მებრძოლის ნაცნობი ადგილები, სახელები, ფიქრები, ოცნებანი, ყველაფერი, რითაც ცოცხლობდა ეს გმირი ვაჟაკი.

მაგრამ ბალატონის გზაზე აგებული ძეგლები ერთადერთი კი არ არის; გელერტის მთაზეც, ბუდაპეშტში პოეტმა ნახა საბჭოთა მებრძოლების ძეგლი, როგორც სიმბოლო უკვდავებისა, რომელსაც სიკვდილი არ უწერია. და თუ ამ ძეგლის ქვეშ განისვენებენ მებრძოლები, თუ მათ სძინავთ უნგრეთის მიწაში, ისინი მაინც ცოცხლობენ უშიშარ რაინდებად, ხოლო ხალხის დაუვიწყარი ხსოვნა მათ სახელს ინახავს შთამომავლობისათვის გადასაცემად. ჩვენთვის კი სავსებით გასაგები ხდება აზრი სიტყვებისა — „თუმც წვეხართ, ისევ წინ მიაბიჯებთ!“ მომდევნო პოეტური ფრაზით — „ვერ დაიძინეთ თქვენს წინაპრებთან, გაგელვიძებათ შთამომავლებთანო!“

ეს შთამომავლები საუკუნეების მანძილზე შეიტყობენ საბჭოთა მებრძოლების გმირობის ანბავს. ახლა კი მათი პირველი თაობა აკენის არტახებშია, ხოლო მშობლები მშვიდობისათვის იბრძვიან. მშვიდობისათვის იბრძვის ჩეპელი მუშაც და ბადაჩონელი გლეხიც. ისინი ხელიხელჩაკიდებული სქედენ განახლებული უნგრეთის მომავალს.

უნგრული ლექსების ციკლში ხშირად გვხვდება სიტყვა „ჩეპელი“ - და ეს სრულიადაც არ არის შემთხვევითი. ჩეპელი ახალი უნგრეთის უდიდეს სამრეწველო ცენტრს წარმოადგენს. მისი მდიდარი რევოლუციური წარსული ცოცხალ ტრადიციად უდგას თვალწინ თვითველ უნგრელ მშრომელს. ჩეპელის მუშათა შეგნებაში არასოდეს არ აღმოიფხვრება ის სახელოვანი ბრძოლა, რომელიც ჩეპელის ისტორიისათვის ფრიად დამახასიათებელია. ეს არის ბრძოლა კაპიტალიზმის ხუნდების წინააღმდეგ, ბრძოლა ექსპლოატაციისაგან მშრომელთა განთავისუფლებისათვის. ცოტა როდი იყო დაბრკოლება და შეცდომა ამ გზაზე. მაგრამ იყო აგრეთვე სახელოვანი ბრძოლები, რომლებიც ამკობენ ჩეპელის რევოლუციურ ისტორიას. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა მარტო ძველი წარსული, არამედ, უახლოესი ისტორია, კერძოდ, ჩეპელი მუშების შეუპოვარი ბრძოლა გერმანელი ფაშისტების წინააღმდეგ. ჩეპელებისათვის, ისევე როგორც მთელი უნგრეთისათვის, დაუვიწყარია:

„48 წლის ტყვიების სიცხე
და გასრესილი 18 წელი“.

მაგრამ მოზუშდა ძველი ჭრილობა. კომუტისა და პეტეფის ოცნება რეალობად იქცა მშობლიურ უნგრეთში, სადაც ხალხი თვით წარუძღვა თავის ბედს და

„არა, ის აღარ გაიმეორებს
ძველ შეცდომებს და გულუბრყვილობას!
თვით გახდა თვისი ქვეყნის მეურვე!
თვით გაუძღვება ხალხის ყრილობას!“

ასე ფიქრობს პოეტი და ეს არ არის მისი პირადი აზრი; იგი მთელი ხალხის ერთსულოვანი ნებისა და ისტორიული სინამდვილის საეხებით სწორი გამოხატულებაა.

უნგრული ლექსების ციკლს იდეურად და თემატიკურად ამთავრებს „ბუდაპეშტის აეროდრომზე, წამოსვლისას“, მაგრამ ავტორს ეს ლექსი რატომღაც ბოლოში არ მოუთავსებია. უმჯობესი იყო

იგი სულ უკანასკნელად წაგვეკითხა, როგორც ამ ციკლის ერთგვარი აპოთეოზი, რომელიც ხელს შეუწყობდა უნგრული ლექსების მხატვრულ მთლიანობასაც. ახლა კი „ბუდაპეშტის აეროდრომზე“ მოქცეულია „ნაახნაურალსა“ და „კათოლიკე მღვდელს“ შორის მეორე ლექსთან ერთად, რომელსაც „შენს სადღეგრძელოდ, გასამარჯვებლად“ ეწოდება. ორივე ეს ლექსი საზეიმო გამოთხოვებაა უნგრელ ხალხთან და ამიტომ უმჯობესია ორივე ბოლოში მოთავსდეს, როგორც უნგრული ლექსების ციკლის ბუნებრივი დასასრული. მათ წინ უნდა უძღოდეს „ხიდი“, ეს ერთ-ერთი მშვენიერი პოეტური ქმნილება სრულიად დასრულებული ფორმით რომ უმღერის ხალხთა მეგობრობას. მის შინაარსსა და მხატვრულ სამკაულში შესანიშნავად მოთავსებულა სიტყვა „ხიდი“ — ქართულსა და უნგრულ ენებზე ერთი და იმავე საგნის, ერთი და იმავე აზრის გამომხატველი. ჩვენც პოეტთან ერთად გავიმეორებთ, რომ მართლაც სასიამოვნოა „ძმობა სიტყვათა“, „როცა ძმობისთვის, მეგობრობისთვის თვით სიტყვებიც კი შეერთებულა“. მაგრამ ყველაზე მთავარია არა სიტყვების ეს ნათესაობა, არა მათი მსგავსება და ძმობა, არამედ, ის დიდებული გრძნობა, რომელსაც თვით ამ სიტყვების მეგობრობა გამოხატავს. ამიტომ არ შეიძლება პოეტს არ დავეთანხმოთ, როცა იგი ამბობს, რომ „გულთა სიტყვები ჩვენ გვაქვს მრავალი... რომ ჩვენ საერთო წინ გვიდევს ხიდი და გზა სავალი“. ბევრია, ძალიან ბევრია ქვეყანაზე ხიდი, ათასგვარია ისინი, ვინ მოთვლის მათ, ან ვინ არის ყველას მნახველი; თვით ბუდაპეშტში მტერმა შევიდივე ხიდი ააფეთქა და პოეტს გულს უმღელვარებს არა სანახავად დიდებული ხიდები, არამედ ერთი, ყველაზე გრანდიოზულად, ყველაზე შესანიშნავი, ყველაზე მონუმენტური „დიადი ხიდი ხალხთა ძმობისა“, „ხიდი, რომელიც ჩვენს გულთა შორის გადებულია ვით ცისარტყელა, განათებული, გაჩაღებული“, „სიყვარულის და ერთობის ხიდი“:

„მას ყველგან ერთი სახელი ჰქვია,
ასე წარმოსთქვამს შთამომავალიც,
სოციალიზმის ურყევი ხიდი,
კომუნისმისკენ წინ გზა სავალი“.

ამ გზით მიდის უნგრეთი და პოეტიც უმღერის მის შეუპოვარ ბრძოლას ხალხის საკეთილდღეოდ. ყოველივე ეს პოეტმა თავისი საკუთარი თვალნათესაობით ნახა, თვითონვე განიცადა, როგორც ადამიანი და შემთხვევითი არ არის, რომ უნგრეთში მოგზაურობამ გარკვეული კვალი გაავლო მის შემოქმედებასა და ბიოგრაფიაში.

აქ აღარ შეეხებოდათ საკითხს, თუ რა მნიშვნელობა აქვს პოეტის ბიოგრაფიის ცოდნას მისივე შემოქმედების ღრმად გარკვევისათვის. ძალიან ხშირად შემოქმედება და ბიოგრაფია ერთმანეთისაგან განუყრელია. პოეტის ფანტაზიის ჩამოყალიბება ყოველთვის მკიდროდ არის დაკავშირებული არა მარტო მისი ცხოვრების მთავარ გზასთან, არამედ ბევრ წვრილმანთანაც, რომელსაც შესაძლოა მკვლევარი ყურადღებას არ მიაქცევდა, შემოქმედებაში რომ არ დაენახა მისი მხატვრული გამოვლენა. როცა ვიცით, მაგალითად. პუშკინისა და ნატალია გონჩაროვას ურთიერთობა, სულ სხვა მნიშვნელობა ეძლევა გენიალური პოეტის ლექსს „К жене“, ისევე როგორც ბაირონის ლირიკულ შედეგებს „ჩაილდ ჰაროლდში“. პუშკინის „Для берегов отчизны дальнейшей“-ის თვითიული სტრიქონი სულ სხვა ძალით ჟღერს, როცა ვეცნობით პოეტის პირადი ცხოვრებიდან იმ მომენტებს, რომლებიც ამ ლექსს საფუძვლად დაედო. მაგრამ მკითხველმა ჩვენი აზრი შეიძლება არასწორად გაიგოს და ბიოგრაფიის ასე მკიდრო კავშირი შემოქმედებასთან დაუშვას მხოლოდ ლირიკული პოეზიის მიმართ. ეს სწორი არ იქნება. პოეტის ბიოგრაფია შემოქმედების ყველა ფორმაში თავისებურად ვლინდება და ამ მხრივ ჟანრობრივი შეზღუდულობის დამკვიდრება გაუმართლებელია. ეპიკური ჟანრის მწერლების შემოქმედებაც ისევე მკიდროდ უკავშირდება მათს ცხოვრებას, როგორც ლირიკული ჟანრის პოეტებისა. ამ თვალსაზრისით თუ შევხედავთ, დავინახავთ, რომ გიორგი ლეონიძის ბიოგრაფიას, რომელსაც მკითხველს გავაცნობთ საქართველოს ლიტერატურულ მუზეუმში ხელნაწერის სახით დაცული „მცირედი მოსაგონარის“ მიხედვით, მკიდრო კავშირი აქვს ჩვენს მიერ განხილულ პოეტურ შემოქმედებასთან.

მეცხრამეტე საუკუნის მიწურულს გარე კახეთის პატარა სოფელ პატარძელში, რომელიც ივრის ხეობაში მდებარეობს, 1899 წლის 27 დეკემბერს (15 დეკემბერს) გიორგი ლეონიძე დაბადებულია მასწავლებლისა და მღვდლის ნიკოლოზ ლეონიძის ოჯახში. ეტყობა პოეტის მამა, ისევე როგორც დედა, თავის დროზე გატაცებული ყოფილა ლიტერატურით, რამდენადაც თანამშრომლობდა იმდროინდელ პრესაში „ივერიასა“ და „ცისკარში“, აგრეთვე ჟურნალ „თეატრში“. ნიკოლოზის დაუბეჭდავი მოთხრობა „პეპელა“ დღესაც ინახება მისი შეილის არქივში¹. პოეტის მამის ბიოგრაფი-

¹ გ. ლეონიძე, „მცირედი მოსაგონარი“, საქართველოს ლიტერატურული მუზეუმის ხელნაწერი ფონდი, 011262.

იდან უყურადღებოდ ვერ დავეტოვებთ იმ ფაქტსაც, რომ გორის საოსტატო სემინარიაში, რომელიც მას 1886 წელს დაუმთავრებია, მისი სკოლის ამხანაგები ყოფილან ვაჟა-ფშაველა, ბაჩანა, ალ. გარსევანიშვილი, ლადო აღნიაშვილი, ვანო ავალიშვილი და სხვ. შემდეგში საზოგადო მოღვაწენი. თავის ამხანაგებთან ერთად ნიკოლოზი ყოფილა წვერი გორის ცნობილი ხალხოსნური წრისა, რომელსაც იმ დროს გამოჩენილი ქართველი ინჟერლები მეთაურობდნენ და ხელმძღვანელობდნენ. პოეტის დამოწმებით, ნიკოლოზს დაუწერია მრავალი ისტორიულ-არქეოლოგიური წერილი და კორესპონდენცია, აგრეთვე უთარგმნია სტრუვეს წიგნი სოფლის მეურნეობის საკითხებზე.

ლიტერატურული ატმოსფერო, რომელიც ნიკოლოზ ლეონიძის ოჯახში დახვდა პატარა გიორგის, ბუნებრივია გავლენას მოახდენდა მის პოეტურ მაჯისცემაზე. შესაძლოა ამით აიხსნას ის გარემოებაც, რომ ოთხი წლის ბავშვს ანბანი უკვე შეუსწავლია და ხელი მოუკიდნია მამის ბიბლიოთეკაში წიგნების კითხვისათვის. ბავშვობაში წაკითხული წიგნები ჩვენი კლასიკოსებისა (როგორც პოეტი იგონებს ეს იყო ყაზბეგის, ილია ჭავჭავაძისა და ქართული ისტორიული წიგნები) მასზე დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენდნენ და გაუძლიერებდნენ მშობლიური ლიტერატურისადმი ღრმა სიყვარულს. მით უფრო, რომ დედის მხრივ ბიძამისი იყო ზაქარია გულისაშვილი, ცნობილი ხალხოსანი ინჟერალი, ჩვენს ლიტერატურაში „შაქროს“ ფსევდონიმით ცნობილი. დისშვილმა ბიძის წინაშე ვალი იმიტაც მოიხადა, რომ 1952 წელს გამოსცა მისი ნაწერების ერთ-ტომეული საკმაოდ მოზრდილი წინასიტყვაობით. დედის მხრივ პოეტის ბიძები იყვნენ აგრეთვე ალექსი და იერემია გულისაშვილები, რომლებიც მართალია ჩვენს ინჟერლობაში იმდენად ცნობილი არ არიან, მაგრამ თავის დროზე ქართული ჟურნალისტიკის ერთ-გულ მუშაკებს წარმოადგენდნენ. მეორე ბიძა იერემია უფრო დრამატურგიას მისდევდა, ხოლო პირველი გატაცებული იყო ისტორიულ-არქეოლოგიური საკითხებით.

მომავალი ჩვენი პოეტი ერთი წლისაც არ იყო, როცა მამა გარდაეცვალა, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, 39 წლის ასაკში. ბავშვობის წლებმა სასწავლებლის კარების პირველ გაღებამდე განვლეს ობლობასა და ტოლ-ამხანაგებთან თამაშში, წიგნების კითხვასა და პირველ ლიტერატურულ ვარჯიშობანში. ხოლო როცა სასწავლებელში შესვლის დრომ მოაწია, დედამ ჩამოიყვანა პატარა გიორგი თბილისში, სასულიერო სასწავლებლის პანსიონში მისაღებად. ეს მოხდა იმ წელს, როცა მოჰკლეს ილია ჭავჭავაძე და მისი ცხედა-

რი, მთელი ქართველი ხალხის მიერ დატირებული, ჯერ კიდევ სიონის ტაძარში ესვენა. პოეტი მოგვითხრობს, რომ დედამისი წასულა ილიას პანაშვიდზე სიონში, ხოლო დაბრუნებისას უამბნია— „ილიას გახვრეტილ შუბლზე, ნატყვიარზე მუხის ფოთოლი აფენიაო“.

თბილისის სასულიერო სასწავლებლის სულისშემხუთველ ატმოსფეროში სწავლა იმ დროს, როცა აკრძალული იყო მშობლიური ენა, მოწაფეებს ყოველდღე ლოცვას აზეპირებდნენ, წირვაზე ეძახდნენ — თავისებურ გავლენას ახდენდა აღსაზრდელებზე, რომლებიც მაინც არ ივწყებდნენ ქართულ მწერლობას და ეწაფებოდნენ მის შესწავლას. პოეტი მოგვითხრობს, რომ „ერთხელ, დაახლოებით 1911 წელს, მორიგე ზედამხედველმა“ გაუჩხრიკა მას „გარდერობი და ორი ქართული წიგნისათვის ორი სილა“ უთავაზა. მშობლიურ ლიტერატურას დაწაფებულმა ახალგაზრდამ თავის ამხანაგებთან ერთად 1912 წელს შეადგინა ლიტერატურული წრე და შემდეგ დაიწყო ხელნაწერ ჟურნალ „ფანდურის“ გამოშვება. ამ დროს ყმაწვილ ლეონიძეს უკვე ჰქონდა დაბეჭდილი რამდენიმე ლექსი. იგი თვითონვე მოგვითხრობს, რომ ლექსების წერა მას დაუწყია 1909 წელს. პირველად ჟურნალ „ჯეჯილში“ დაუბეჭდია თარგმანი „მხენელ-მთესველის მეგობრები“, ხოლო 1911 წელს ივანე როსტომაშვილის გაზეთ „სინათლეში“ საკუთარი ლექსები „მცხეთას“ და „ხმალს“. სწორედ ამ პერიოდს ეკუთვნის ლექსებიც „გ. ივერიელის“ ხელმოწერით, მოთხრობა „მკვდრის პასუხი“ და თარგმნილი საბავშვო წიგნი „აკ-ბაზატი“.

მაგრამ დამწყები პოეტი მარტო პოეზიით არ იყო გატაცებული. იგი შეუდგა საქართველოს წარსულის შესწავლას და იმდროინდელ პრესაში ისტორიულ-არქეოლოგიური კომპილაციების მოთავსებას. საკმარისია ითქვას, რომ 1912 წლის „სახალხო გაზეთში“ მოთავსებულია მისი „სამების მონასტერი. გარედ-კახეთში“, „მიქელმოდრეკილი“, „ს. ნინოწმინდა და მისი ტაძარი“, „ამბროსი ნეკრისელი“, „ივერიის ათონის მონასტერი“, ხოლო 1913 წლის გაზეთ „თემში“ — „უჯარმა და მისი ნაშთები“¹. ისტორიული წარსულით გატაცებამ: სიძველეების შეგროვებამ და ცნობილ ზაქარია ჭიჭინაძესთან ახლო ურთიერთობამ ნიჭიერ ახალგაზრდას საშუალება მისცეს ღრმად გასცნობოდა ძველი საქართველოს ცხოვრებას საუკუნეების მანძილზე. ამ საქმეში მას დახმარება გაუწია აგრეთვე ბიბლიოფილმა ივანე როსტომაშვილმა და ცნობილმა ისტორიკოსმა

¹ გ. ლეონიძე, „მცირედი მოსაგონარი“.

მოსუ ჯანაშვილმა. ბევრი რამ შეასწავლეს მას აგრეთვე ქართული ენის მასწავლებელმა შიო შიუკაშვილმა და სახელგანთქმულმა ქართველმა მწერალმა ვასილ ბარნოვმა, რომლის მხატვრული პროზა, მცირეოდენის გამოკლებით, თითქმის სულ საქართველოს წარსულს შეეხება. პოეტი თავის მასწავლებლებად თვლის აგრეთვე ქართული მუსიკის ბრწყინვალე წარმომადგენლებს ია კარგარეთელსა და ნიკო სულხანიშვილს, რომლებიც გალობის გაკვეთილებს მოსწავლეთა პატრიოტული გრძნობების გასაღვიძებლად იყენებდნენ. — ვასილ ბარნოვმა და ზემოდ ჩამოთვლილმა მასწავლებლებმა, — წერს პოეტი, — ჩემს ცხოვრებაში, ჩემი პიროვნების ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი როლი ითამაშეს და მათ ნათელ, კალარა სახეებს ვერასოდეს ვერ დავივიწყებო.“

რა მისცა თბილისის სასულიერო სასწავლებელმა და სასულიერო სემინარიამ, სადაც 1913 წლიდან სწავლობდა, მომავალ პოეტს? ზოგიერთი სპეციალური დარგის ცოდნა, როგორცაა, მაგალითად, სასულიერო მწერლობა, ლათინური ენა და რუსეთის ისტორია. რაც შეეხება ქართული ენისა და მწერლობის ცოდნას, ეს უკანასკნელი მან შეიძინა ზემოთჩამოთვლილი ქართველი მოღვაწეების ზრუნვითა და თვითგანვითარების წყალობით.

1916 წელს გიორგი ლეონიძემ გამოსცა მხატვრული კრებული „საფირონი“, რომელშიაც ალექსანდრე ყაზბეგის უცნობი მოთხრობის „ბედკრულადის ოჯახის“ გარდა დაბეჭდილი იყო პოეტისა და დრამატურგის სანდრო შანშიაშვილის. შესანიშნავი რომანისტი ნიკო ლორთქიფანიძის, ნიქიერი კრიტიკოსის გერონტი ქიქოძის, პოეტ კოტე მაყაშვილის, პოეტესა განდევგლისა და თვით გიორგი ლეონიძის ნაწარმოებები. როგორც პოეტი ამბობს, პირველი, იგივე უკანასკნელი ჰონორარი საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე მან მიიღო 1913 წელს „ნაკადულის“ რედაქციის ცნობილი საბავშვო მწერლის ნინო ნაკაშიძისაგან, რომელიც ამ უურნალის რედაქტორი იყო.

სემინარიის კურსი პოეტმა 1918 წელს დაასრულა. იმ დროს რექტორად დანიშნული იყო ცნობილი ქართველი მეცნიერი კორნელი კეკელიძე. ახლადდაარსებულ თბილისის უნივერსიტეტში პოეტმა ცოტა ხანს ისწავლა, მიატოვა რა იგი ლიტერატურული ინტერესებისათვის. უნივერსიტეტიდან „ორი წლის შემდეგ გამოველი მემარცხენე მწერლობით გატაცებულნი“, — თვითონვე ამბობს პოეტი.

საქართველოში იმ დროს იყო მენშევილური მთავრობა, რომელიც ქართული მწერლობის განვითარებას არავითარ უურადლებას

არ აქცევდა. „მაშინ თვით მწერალთა ჯგუფებმა მოუსვეს ხელი გამოცემის საქმეს. ასე იბეჭდებოდა ჟურნალები „ხომალდი“, „ცისარტყელა“; გაზეთი „ბარიადი“ და სხვ... ქართული მწერლობის გაქირვებას ბოლო მოეღო მხოლოდ საქართველოს გასაბჭოებისას“.

ოქტომბრის რევოლუციასთან დამოკიდებულება ლეონიძემ იმით გამოხატა, რომ 1921 წლის თებერვლის ბოლო რიცხვებში განათლების კომისარიატის „გლავპოლიტპროსვეტს“ შესთავაზა თავისი შრომა, როგორც მოქალაქემ, პოეტმა და მკვლევარმა. საპროპაგანდო ხასიათის წიგნების გამოცემასთან ერთად, იგი აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა იუმორისტული ჟურნალის, „ყუმბარასა“ და გაზეთ „წითელარმიელის“ დაარსებაში. მისი რედაქციით გამოვიდა კრებული „რევოლუციის პოეტები“, ხოლო 1922 წელს ლეონიძემ დააარსა ყოველკვირივული ლიტერატურული გაზეთი „ბახტრიონი“.

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ლეონიძე აქტიურად მუშაობდა, როგორც მრავალ გამოცემათა რედაქტორი, იყო ჟურნალ „დროშას“ რედაქციის გამგე, ჟურნალების „გრდემლისა“ და „საქართველოს ეკონომისტის“ ერთ-ერთი ხელმძღვანელი. მისი ინიციატივით ჩაეყარა საფუძველი საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურულ მუზეუმს, რომლის დირექტორადაც ლეონიძე მუშაობს 1931 წლიდან (თავდაპირველად ამ დაწესებულებას მთაწმინდის მწერალთა მუზეუმი ეწოდებოდა).

სამამულო ომის დროს პოეტმა მონაწილეობა მიიღო საქართველოს დელეგაციაში, რომელიც 1943 წელს ყირიმის ფრონტზე გაემგზავრა ცნობილ ანაპის დივიზიაში ქართველ მებრძოლებთან. იქ, ფრონტზე წაკითხულმა პატრიოტულმა ლექსებმა აღაფრთოვანეს ქართველი მებრძოლები მტერთან ბრძოლაში. პოეტმა საკუთარი თვალთ ნახა ის საშინელებანი, რაც გერმანელმა ოკუპანტებმა ჩაიდინეს საბჭოთა მიწაწყალზე, კერძოდ ქალაქ ნოვოროსიისკში, ტემრიუკსა და ყირიმის სხვა მიდამოებში. ფრონტზე ნახული და გაგონილი პოეტმა ასახა პატრიოტულ ლექსებში, რომლებიც დღეს ფართოდ არის ცნობილი ქართველი მკითხველისათვის, მაგალითად, „არ დაიდარდო დედაო“, „ქართველ მეომრებს“ და მრავალი სხვა.

1936 წელს ლეონიძე ესწრებოდა საკავშირო მე-8 ყრილობას. მან ყრილობაზე წაიკითხა გალექსილი სიტყვა საქართველოს მშრომელთა სახელით. იგი იყო ერთ-ერთი ავტორი ლექსად დაწერილი მიმართვებისა ბელადისადმი და ავტორი თბილისის საქალაქო

საბჭოს რუსთაველის საიუბილეო-საზეიმო პლენუმის მიმართვისა, რომელიც 1937 წელს დაიწერა.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებაში დიდი დამსახურებისათვის ლეონიძე ორჯერ არის დაჯილდოებული ლენინის ორდენით, ერთჯერ შრომის წითელი დროშის ორდენით, აგრეთვე მედლებით „კავკასიის დაცვისათვის“ და „შრომითი მამაცობისათვის“. იგი სტალინური პრემიის ორჯის ლაურეატია.

„თუმცა ლექსების წერა ადრე დაიწყო, — წერს პოეტი, — მაგრამ პირველი ჩემი ლექსების წიგნი 1938 წელს გამოვიდა. მე დიდ პასუხისმგებლობას ვგრძნობდი, არ ვიყავი კმაყოფილი ჩემი ლექსებით და არც წიგნად გამოცემას ვაპირებდი, რომ გამომცემლობა „ფედერაციას“ და ამხანაგებს თითქმის ძალა არ დაეტანებინათ“. ამის შემდეგ გამოვიდა ეპოპეა „ბავშვობა და ყრმობა“ 1939 წელს, ლექსების კრებული „სტალინი“ იმავე წელს, წიგნები: „სამშობლოსათვის, სტალინისათვის“ 1942 წელს, „ქართველი გმირები“ იმავე წელს, „ლექსები“ 1943 და 1944 წლებში (ორი კრებული), „ქართველ მეომრებს“ 1944 წელს, „ქართლის ბალი“ 1947 წელს, ლექსების ერთტომეული იმავე წელს, „ლექსები“ 1950 წელს (სობუშის გამოცემა), პოემა „სამგორი“ 1952 წელს, „ლექსები“ 1951 წელს, „ლექსები და პოემები“ 1952 წელს. რუსულად გამოცემულია: „Сталин. Детство и отрочество“, Эпопея, кн. 1, 1942 г., издательство „Гослитиздат“; „Стихи“, 1938 г., Москва; „Стихи“, 1947 г., Тбилиси; „Отрочество“, пз поэмы, 1948 г., Москва; „Избранное“, 1949 г. Москва; „Избранное“, 1950 г. Москва; „Стихотворения и поэмы“, однотомник, 1951 г., Москва; „Поэмы и стихи“, 1952 г., Москва.

ჩვენ აქ აღარ ჩამოვთვლით პოეტის იმ ნაწარმოებებს თუ ცალკე წიგნებს, რომლებიც გამოცემულია საბჭოთა კავშირის ხალხთა სხვა ენებზე. ლეონიძის პოეტური თხზულებანი თარგმნილია როგორც უკრაინულ, ბელორუსულ, სომხურ, აზერბაიჯანულ, უზბეკურ, ტაჯიკურ, ისე ჩეხურ, ებრაულ, უნგრულ, რუმინულ, პოლონურ, თათრულ, ინგლისურსა და სხვ. ენებზე. თანამედროვე ქართველ პოეტთა შორის ლეონიძე ყველაზე უფრო პოპულარულია მსოფლიო ლიტერატურაში.

ნაყოფიერ პოეტურ მოღვაწეობასთან ერთად, ლეონიძე დიდიხანია მუშაობს როგორც ქართული ლიტერატურის დაუღალავი მკვლევარი. მის კალამს ეკუთვნის მრავალი საინტერესო გამოკვლევა ძველი და ახალი ქართული მწერლობის ისტორიიდან. ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ მისი ადრინდელი შრომები ამ დარგში. ისინი წარ-

მოადგენენ ისტორიით გატაცებული ნიჭიერი ახალგაზრდის კომპი-
ლაციურ ნაწერებს, რომლებიც მხოლოდ იმ მხრივ იმსახურებენ
ყურადღებას, რომ მოწმობენ მათი ავტორის მეცნიერულ უნართან
ერთად მისწრაფებას — ღრმად შეისწავლოს მშობლიური ქვეყნის
ისტორია. რაც შეეხება შემდგომ პერიოდს, მკითხველის ყურა-
დღება განსაკუთრებით გვინდა შევაჩეროთ 1920 წელს პოეტის მიერ
გამოცემულ „ქაშნიკზე“. ლეონიძემ ამ მხრივ გარკვეული ღვაწლი
დასდო ჩვენი ლიტერატურათმეტყველების ისტორიას, ვინაიდან
მამუკა ბარათაშვილის „ქაშნიკი“ სრულიად განმარტობით დგას
ქართული ლიტერატურის ისტორიაში, როგორც პოეტიკური ხა-
სიათის თავისებური ტრაქტატი. ეს ნაწარმოები შემთხვევით არ
იმსახურებს ქართული ლიტერატურული აზროვნების მკვლევართა
ინტერესს, როგორც მე-18 საუკუნის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი
თეორიული გამოკვლევა პოეტიკის დარგში. ლეონიძეს ეკუთვნის
აგრეთვე ვრცელი მონოგრაფია უდიდესი ქართველი შექსპირო-
ლოგისა და გამოჩენილი მოღვაწის ივანე მაჩაბლის შესახებ. მაჩა-
ბელმა ჩვენს ლიტერატურაში უკვდავი სახელი მოიპოვა შექსპირის
გენიალური ტრაგედიების უბრწყინვალესი თარგმანებით. ეს მონო-
გრაფია 1924 წლიდან მოყოლებული 1928 წლამდე იბეჭდებოდა
ეურნალ „მნათობში“ და წარმოადგენდა პირველ კაპიტალურ ნაშ-
რომს ამ საკითხზე, 1928 წელს ლეონიძემ დაბეჭდა ვრცელი გამოკვ-
ლევა „სულხან-საბა ორბელიანი და „სიბრძნე-სიცრუისა“, რომელ-
შიაც დიდძალი ფაქტიური მასალის გამოყენებასთან ერთად ავ-
ტორმა ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის მთელი რიგ
უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხები გაარკვია.

უნდა მოვიხსენიოთ ვრცელი ნაშრომიც „მგოსანი საიათნოვა“,
რომელიც 1931 წელს ცალკე წიგნად გამოქვეყნდა. ავტორი ამ
წიგნში აშუქებს მე-18 საუკუნის ცნობილი პოეტის საიათნოვას
ცხოვრებისა და შემოქმედების მეტად საინტერესო საკითხებს. ეს
წიგნი ლეონ მელიქსედ-ბეგის ანალოგიურ ნაშრომთან ერთად ქარ-
თული ლიტერატურათმეტყველების თვალსაჩინო შენაძენია.

1929 წლიდან მოყოლებული ლეონიძე დაუღალავად მუშაობდა
ფეშანგი ფაშვიბერტყაძის „შაჰნავაზიანის“ ხელნაწერზე ლენინგრად-
ში. ეს შრომა იმით დაგვირგვინდა, რომ ავტორმა 1934 წელს
„შაჰნავაზიანი“ გამოსცა ვრცელი მონოგრაფიითა და მეცნიერუ-
ლად გამართული კრიტიკული აპარატით. რამდენიმე წლის შემდეგ,
კერძოდ 1938 წელს ლეონიძემ გამოსცა მე-17 საუკუნის პოეტის
იოსებ თბილელის ისტორიული პოემა „დიდმოურავიანი“, რომე-
ლიც გიორგი სააკაძის ცხოვრებას ლექსად გადმოგვცემს. ამ გამო-

ცემას ვრცელ მონოგრაფიასთან ერთად მან დაურთო ლექსიკონიც. ეს წიგნი ლეონიძის წინასიტყვაობითა და რედაქციით გამოვიდა აგრეთვე რუსულ ენაზე.

ჩვენ აქ არ შევეხებით, მაგრამ მოვიხსენიებთ ლეონიძის ჯერ გამოუქვეყნებელ ვრცელ ნაშრომს „ვოლტერიანობა საქართველოში“, რომელშიაც ავტორი არკვევს ვოლტერისადმი მთელი რიგი ქართველი მოღვაწეების დამოკიდებულების საკითხს მის მიერ მოპოვებული მასალების საფუძველზე. გამოქვეყნებულ ნაშრომთაგან უნდა მოვიხსენიოთ „ილია ქავჭავაძის ბიოგრაფიული მასალები“, „პუშკინი საქართველოში“, „პუშკინის ქართველი ნაცნობები“. ლეონიძის დამსახურებას წარმოადგენს მის მიერ იმის დადგენა, რომ პუშკინის „არზრუმს მოგზაურობაში“ მოხსენიებული ლექსი, რომელიც დიდხანს არ იყო ცნობილი, არის დიმიტრი თუმანიშვილის „ახალ აღნაგო სულო და“¹. ამ ფაქტის დადგენას დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ლიტერატურის ისტორიისათვის, რამდენადაც იგი ერთხელ კიდევ მოწმობს, თუ რამდენად პოპულარული სასიძლერო ლექსი გამხდარა „ახალ აღნაგო სულო და“, რომლისთვისაც ყურადღება გენიალურ პუშკინსაც კი მიუქცევია.

ლეონიძის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე ვრცელი მონოგრაფია „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბიოგრაფიული მასალები“, რომელშიაც ავტორი სრულიად ახალი წყაროების მიხედვით არკვევს გენიალური ქართველი პოეტის ცხოვრებისა და შეპოქმედების მნიშვნელოვან საკითხებს. აქვე უნდა მოვიხსენიოთ ფუნდამენტალური გამოკვლევა „ბესიკი და მისი დრო“, რომელიც არსებითად პირველი ვრცელი ნაშრომია ამ დიდი პოეტის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. გარდა ამისა, ლეონიძემ ახალი ბიოგრაფიული მასალები გამოაქვეყნა ისეთ ცნობილ ქართველ მწერლებზე, როგორც არიან ალექსანდრე ყაზბეგი და მამია გურიელი.

ინტერესმოკლებული არ იქნება მოვიხსენიოთ ლეონიძის ნაშრომები: „დავით გუჩუაშვილი“. „ქართველი მხატვრები“, „ვახტანგ მეექვსე“, „იოანე ბატონიშვილი“. „ალექსანდრე გრიბოედოვი და საქართველო“.

1948 წელს ლეონიძემ გამოსცა „ძიებანი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“, რომელშიაც შევიდა პოეტის მიერ წლების მანძილზე შექმნილი მეცნიერული შრომები ქართული ლიტერატურის საკითხებზე.

ხანგრძლივი და ნაყოფიერი მუშაობისათვის მეცნიერების დარგში 1946 წლის თებერვლიდან ლეონიძე არის საქართველოს მეც-

¹ გ. ლეონიძე, „მცირედი მოსაგონარი“.

ნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრი. 1939 წლიდან იგი უცვლელად რედაქტორობს „ლიტერატურულ მათიანეს“.

ყოველივე ეს ჯერ კიდევ არ არის ლეონიძის ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სრული ნუსხა. ჩვენ აქ აღარ ვეხებით მის მუშაობას ლიტერატურული ძეგლების აღმოჩენის დარგში, მაგალითად „ვეფხისტყაოსანის“ ზაზასეული ვარიანტის აღმოჩენას ვორონცოვის არქივში. საკიროდ მიგვაჩნია ითქვას, რომ ლეონიძეს ეკუთვნის მთელი რიგი სცენარები, მათ შორის „ჯურღალის ფარი“, „გიორგი სააკაძე“ (კინოსურათი გაკეთდა ანა ანტონოვსკაიას სცენარის მიხედვით), „მზიური საქართველო“, „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ და ლიბრეტო ბალეტისა „მთების გული“.

ასეთია „საბჭოთა პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებლისა და გამოჩენილი წარმომადგენლის“¹ გიორგი ლეონიძის შემოქმედებისა და ცხოვრების გზა, რომელიც ჩვენ თითქმის რეტროსპექტულად გადმოვეცით.

როგორც მკითხველი დაინახავდა, გიორგი ლეონიძე უაღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენაა მე-20 საუკუნის ქართულ პოეზიაში და შეუძლებელია მას ერთ-ერთი პირველი ადგილი არ ეკუთვნოდეს იმ პოეტთა შორის, რომლებიც ათეული წლების მანძილზე სახელს უხევევენ ჩვენს მხატვრულ შთაგონებას. ოსტატური შედარებები, ჩამოქნილი სახეები, ქართული ენის ბუნების ღრმა ცოდნა პოეტს საშუალებას აძლევენ შექმნას ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც ღრმად სწვდებიან მკითხველის სულსა და გულს, განაცდებიან სიხარულსა და აღფრთოვანებას. მისი ლექსები ყოველთვის იზიდავენ ადამიანს, ხიბლავენ და აგრძნობინებენ ნამდვილი პოეზიის სილამაზეს. პოპულარობა ლეონიძის პოეტური ქნარისა თვითონვე მიუთითებს მის უდავო ღირსებაზე. ამ აზრით ჩვენ მიგვაჩნია, რომ თანამედროვე ქართველ პოეტთა შორის გიორგი ლეონიძეს ღირსეულად უკავია ერთ-ერთი პირველი ადგილი და სავსებით დამსახურებულად ეკუთვნის იწოდებოდეს ჩვენი ეპოქის შესანიშნავ მომღერლად. ეჭვი არ გვეპარება და სრული იმედი გვაქვს იგი კვლავ გაგვახარებს ახალ-ახალი პოეტური შედეგებით.

¹ იხ. სსრ კავშირის მწერალთა კავშირის პრეზიდიუმის მიმართვა პოეტისადმი მისი დაბადების 50 წლისთავზე.

შინაპარსი

1. „კრიტიკული ეტაულები“, მეორე ნაწილი (გვ. 3).

2. ზეხარაონ ბელინსკი (გვ. 5);

ბელინსკი და ბელინკამდელი რუსული კრიტიკა (გვ. 5); ბიოგრაფია (გვ. 10); ბელინსკის თანამედროვენი (გვ. 16); ფილოსოფიური განვითარების ისტორია (გვ. 32); ბელინსკის მატერიალისტური შეხედულებანი (გვ. 36); პირველი გამოცემა ლიტერატურული კრიტიკის ასპარეზზე—„ლიტერატურული ოცნებანი“ (გვ. 57); ბელინსკი და გოგოლი (გვ. 77); პოეზიის თეორიული პრობლემები (გვ. 83); ბელინსკი და ლერმონტოვი (გვ. 90); პოეზიის ხალხურობა (გვ. 108); რუსული კრიტიკის ისტორიული მიმოხილვა (გვ. 1:0); ბელინსკი და პუშკინი (გვ. 116); უკანასკნელი წლები (გვ. 134); „წერილი გოგოლს“ (გვ. 144).

3. ნიკოლოზ ჩერნიშევსკი (გვ. 157).

ჩერნიშევსკი—რევოლუციონერი-დეოკრეტი (გვ. 157); ცხოვრება და მოღვაწეობა (გვ. 158); 60-იანი წლების ზოგადი დახასიათება (გვ. 160); ჩერნიშევსკის ფილოსოფია (გვ. 161); „რა ვაქეთოთ?“ (გვ. 164); სამაგისტრო დისერტაცია (გვ. 166); ჩერნიშევსკი და ქართული კულტურა (გვ. 158); ჩერნიშევსკის ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები (გვ. 172); ჩერნიშევსკის ადგილი საზოგადოებრივი აზროვნებას ისტორიაში (გვ. 173).

4. დანიელ კონჩაძის „სურამის ციხე“ (გვ. 176).

ელვა ლაძის წყევლიადში (გვ. 176); ბავშვობა, ყოფობა, გარდაცვალება (გვ. 177); რადიშჩევი და კონჩაძე (გვ. 180); ბალზაკის „გლეხები“ (გვ. 181); ალექსანდრე ორბელიანი და დანიელ კონჩაძე (გვ. 182); არდახანი და კონჩაძე (გვ. 196); ანტონ ფურცელაძის თვალსაზრისი (გვ. 198); დუბინშანისა და ვაოდოს ტრაგედია (გვ. 200); ბატონყმობისაგან თავდახანის ორი გზა (გვ. 217); ნადარი—ოსმან-ალა (გვ. 217); ნატო (გვ. 226); მონობისაგან თავდახანის მნიშვნელობა (გვ. 230); დუბინშანი და ოსმან-ალა (გვ. 231); ვაკრის ფსიქოიდეოლოგია (გვ. 237); რელიგიური კრურწმენის წინააღმდეგ (გვ. 253); ვაზლუა (გვ. 254); ზურაბის აღსასრული (გვ. 260); ლეგენდის გადაზოდა ისტორიულ სიმამდეოლეში, ლეგენდის ფინალი (გვ. 264); ბატონყმობა სამოცხვინო ბოძე (გვ. 255); ცხოვრებისა და სინამდვილის ცოდნა (გვ. 265); ქვეელი ბექსი (ანტონ ფურცელაძის) პირველი კრიტიკული წერილი 1863 წელს (გვ. 270); „სურამის ციხის“ ენა (გვ. 276); ფილიპე მანარაძის მონოგრაფია (გვ. 283); დანიელ კონჩაძის სახე (გვ. 293).

5. ვაჟა-ფშაველა (გვ. 296).

ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებანი (გვ. 297); ვაჟა-ფშაველას პოეზიის ზოგადი დახასიათება (გვ. 298); მომავალი ვაჟას პოეზიაში (გვ. 300); ვაჟას ანტროპომორფიზმის სოციალური ხასიათი (გვ. 302); ვაჟას პეიზაჟები (გვ. 310); ვაჟას კრიტიკული წერილების მნიშვნელობა (გვ. 315); Pro domo sua (გვ. 316); ტოლსტოი და ვაჟა-ფშაველა (გვ. 319); ორიგინალური და ხალხური (გვ. 323); რუსთაველი, შექსპირი, სერვანტესი, ტოლსტოი, პუშკინი, გოგოლე—ვაჟას შეფასებით (გვ. 329); ვაჟას რეალისტური კონცეფცია (გვ. 348); ტენდენციის საკითხისათვის ხელოწენებაში (გვ. 366); ვაჟას გენია (გვ. 368).

6. გიორგი ლეონიძე (გვ. 369).

პოეზიის გრძნობა (გვ. 370); შემოქმედების ადრინდელი პერიოდი (გვ. 371); სამშობლო ლეონიძის პოეზიაში (გვ. 379); ბელადების სახეები (გვ. 382); პატრიოტიზმის თემა სამშობლო ომის ფონზე (გვ. 387); ეპოქა (გვ. 393); „ბერძნულა“ და „ფორთოხნა“ (გვ. 406); წარსულის კოლორიტული სურათები (გვ. 414); გრძნობა სილამაზისა (გვ. 419); სატრფიალო ლირიკა (გვ. 421); შორეული წარსული — „სამგორი“ (გვ. 424); უნგრული ლექსებში ციკლი (გვ. 427); ბიოგრაფია (გვ. 434); ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილები და მონოგრაფიები (გვ. 439).