

## წიგნები და ავტორები

### შეცდომების ბასწორება

გვ. სტრ.

125. ცხოვრებაი ეფთჳიმესი  
147 ქვ. 8 არაჩვეულებრივად სიფრ-  
თხილეს  
202 ქვ. 17. ტორის

უნდა იყოს

ცხოვრებაი ეფთჳიმესი  
არაჩვეულებრივ სიფრ-  
თხილეს  
ავტორის



0 0 0 0 0 0 0









## ზოცსზონი

„როცა ეს მაჰარი დადულდება, მისგან გამოვა სასმელი, შესაფერი ღმერთებისათვის!“—სთქვა ტურგენევმა ახალგაზრდა ტოლსტოიზე. ასე შეხვდა რუსული პროზის ერთ-ერთი დიდი წარმომადგენელი მომავალი გენიოსის პირველსავე გამოჩენას ლიტერატურის სარბიელზე. უფრო გვიან, როცა 50 წლის ტოლსტოის უკვე დამთავრებული ჰქონდა თავისი ორი უდიდესი თხზულება „ომი და მშვიდობა“ და „ანა კარენინა“, ტურგენევმა კვლავ გაიმეორა თავისი აღტაცება, ოღონდ სხვა სიტყვებით: „ლევუშკა ტოლსტოი სპილოა!“ მაგრამ ეს გამოთქმა მაშინაც მკრთალად მოსჩანდა აღტაცებისა და გაკვირვების საერთო ნიაღვარში. მოვიგონოთ თუნდაც ის შთაბეჭდილება, რომელიც ფლობერზე დასტოვა „ომი და მშვიდობის“ კითხვამ; ამ ნაწარმოებში მოხიბლული ფრანგი რომანისტი სწერდა ტურგენევს: „მადლობელი ვარ თქვენი, რომ დამეხმარეთ წამეკითხა ტოლსტოის რომანი. ეს პირველხარისხოვანი ქმნილებაა! როგორი მხატვარი და როგორი ფსიქოლოგი!“ და ცოტა ქვევით იმავე ტონით: „მე მქონდა ამოძახილები კითხვის დროს... და ის გრძელდებოდა დიდხანს! დიად, ეს ძლიერია, მეტად ძლიერი!“ (ფლობერი: წერილები. თხზ. კრებ. ტ. 8. რუს. თარგ. 1938, გვ. 506).

ამჟამად, როცა ლევ ტოლსტოის ლიტერატურული მემკვიდრეობა მთელი კულტურული კაცობრიობის უძვირფასეს განძს შეადგენს, ძნელი არ არის მისი განუზომელად კოლოსალური ფიგურის დანახვა: არც ერთს ევროპელს არ შეუძლიან თავის ქვეყანაში ბადალი მოუძებნოს მას, როგორც პროზის მხატვარს. „ვის დააყენებდით თქვენ მის გვერდით ევროპაში?“ — ჰკითხა ერთხელ ვ. ლენინმა მ. გორკის და თვითონვე მიუგო: — „არავის!“

ყველა, ვისაც მიუყვარძობლად შეუძლიან ტოლსტოის შემოქმედებისა და პიროვნების დაფასება, იზიარებს ვ. ი. ლენინის ასეთს აღტაცებას, გამოწვეულს იასნაია პოლიანას დიადი მკვიდრის შემოქმედებით.

პირველი შთაბეჭდილება ტოლსტოის რომანებისა და მოთხრო-  
ვებისაგან არის — თხრობის სიწყნარე და ობიექტივიზმი. პირვე-  
ლივე ფურცლებიდან ჩვენს თვალწინ იშლება ხელოვნების ენაზე  
თარგმნილი სინამდვილე, ვებერთელა სამყარო და ვხედავთ, რომ  
მწერლის სუბიექტივიზმი საგნებისა და მოვლენების მიღმა არის  
დამალული. ტოლსტოის რომანების პულსაცია არის მაჯისცემა  
თვითონ სინამდვილის.

დიდი და მცირე საგნები, უდიდესი ბატალური სცენები და ყო-  
ფის ისეთი წვრილმანები, რომლებიც მხოლოდ ტოლსტოის თვალს  
შეეძლო დაენახა, — ყველაფერი ეს გადმოცემულია ზოგჯერ ვნე-  
ბიანი ტონით, მაგრამ ყოველგვარი ყალბი აფექტაციის გარეშე  
თხრობაში, გასაოცარი ეპიური სიღინჯითა და მიუკერძოებლობით.  
ტოლსტოი ობიექტურად ითვისებს რეალურ გარემყარს: ადამიანე-  
ბის ტანჯვასა და სიხარულს, ცაზე მსრბოლ ღრუბლებსა და ქიანჭ-  
ველების მოძრაობას მიწაზე, სინათლისა და ჩრდილების ყველა  
ფერს, მძიმე სულიერი კრიზისებისაგან ნაკარნახევ თვითმკვლელო-  
ბასა და ბავშვის ცნობიერების პირველ საფეხურებს, მომწიფებულ  
ენებათაღლევასა და სქესის ადრინდელ გაღვიძებას, ცხენების ფრუ-  
ტუნს საჯინბოში და ფრინველების ფრთათა ტყაცუნს ტყეში და  
ა. შ. ტოლსტოის პროზაულმა ხელოვნებამ არ იცის ერთი საღება-  
ვი და ერთი შუქი ისევე, როგორც არ იცის იგი თვითონ ბუნებამ.

მაგრამ ეს ობიექტივიზმი გაგებული არ უნდა იქნას ჩვეულებ-  
რივ რეალიზმად ან ნატურალიზმად. ტოლსტოის ხელოვნებამ, რა-  
საკვირველია, განიცადა ამ სკოლების დიდი გავლენა დეტალების  
გამოსახვის სფეროში, მწერლის პროზა იმთავითვე უარყოფს ყო-  
ველგვარ სიყალბეს და სიმართლე მისი ერთ-ერთი უწინარესი პი-  
რობაა, მაგრამ რეალური საგნების ჩვეულებრივ ესტამპად იგი მაინც  
არ ჩაითვლება. ტოლსტოის დაკვირვების ნიჭი თუმცა არ უშვებს  
კონტრასტს სინამდვილის მიმართ, მაგრამ ფაქიზი მკითხველი მაინც  
შეამჩნევს, რომ მწერლის მხატვრობაში საგნები თავისებურად  
არიან დალაგებულნი: უბრალო წვრილმანი ზოგჯერ გაზრდილია  
ისე, რომ ჩვენ ვურიგდებით და არც ვვრძნობთ მასში არავითარ  
პიკერბოლას, სამაგიეროდ დიდი საგნები დაპატარავებულია და ჩა-  
ყენებული მათთვის უჩვეულო ყალიბში.

რამდენიმე მაგალითი ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ.

„ომსა და მშვიდობაში“ ტოლსტოის სკირდება ნაპოლეონის  
დამცირება. გენიალური მხედართ-მთავრის გამოსახვის დროს მწე-  
რალი ზაზს უსვამს მის სხედასხვა ადამიანურ ნაკლულევაებას —

გარეგნულ თეატრალობას, სიამაყეს, თვითკმაყოფილებას, სიმსუქ-  
ნეს და ბოლოს სავესებით მინიატურულ ჩარჩოში აქცევს მას: აუს-  
ტერლიცის ველზე, როცა დაჭრილი ანდრეი ბოლკონსკი თვალს  
ადევნებს ღრუბლების სრბოლას, საფრანგეთის იმპერატორი და  
მისი ბრძოლები უმნიშვნელო და წარმავალ ამბად მოსჩანან ამ მა-  
რადიული ცის ქვეშ. მეორეს მხრივ, ნატაშა როსტოვას აღტაცება  
ბავშვის დასერილი საცვლით გამოცხადებულია გარდუვალ და უმაღ-  
ლეს კანონად: ნაპოლეონის ყველა ომი გადიგრიალებს, დაჩჩება  
მხოლოდ ერთი მარადი კანონი — კანონი გამრავლების... და რო-  
მანში ამ საცვალის მნიშვნელობა უაღრესად გაზრდილია, ის უმაღ-  
ლეს სიმბოლიკაში გადადის.

რაგინდ სხვა იდეური თუ ისტორიულ-ლიტერატურული ახსნაც  
არ მოეპოვებოდეს ტოლსტოის მიერ ნაპოლეონის ასეთს პლანში  
ჩვენებას, ერთი ცხადია: ხელოვნებას აქვს თავისი კანონები და  
მწერალმა ჩინებულად იცოდა, რომ პროზაში ნაპოლეონის კანონი-  
ზებული სახე ახალს არაფერს იტყოდა თვითონ მხატვრობის თვალ-  
საზრისით. რომ სინამდვილე იქცეს ხელოვნებად, აუცილებელია  
ის ახალი კუთხით იქნას დანახული, საგნების ჩვეულებრივი წეს-  
რიგის ნაცვლად შეიქმნას ახალი იერარქია.

თვითონ ტოლსტოის ხშირად გამოუთქვამს ეს თვალსაზრისი და  
დაუსაბუთებია იგი შესანიშნავი მაგალიტებით.

მწერალს მრავალი საშუალება აქვს თავისი მეთოდის მხატვრუ-  
ლი რეალიზებისათვის. ერთ-ერთი ამ საშუალებათაგანია საგნების  
დანახვა რომელიმე პერსონაჟის თვლით. მაგ.. „ომსა და მშვიდო-  
ბაში“ ტოლსტოის სურს გააცხოველოს თეატრალური სანახაობის  
აღწერა, ის უხვევს ტრაფარეტს და გადმოსცემს მას თეატრში პირ-  
ველად მისულ ნატაშას თვლით — ახალგაზრდა ქალი უცნაურად  
ითვისებს ყველაფერ იმას, რაც სცენაზე ხდება. ყველას ახსოვს  
რომანის ეს ადგილი; აქ არ არის რეალიზში ჩვეულებრივი გაგე-  
ბით, არ არის არც სინამდვილის ნატურალისტური იმიტაცია.

იგივე ითქმის ტოლსტოის პატარა მოთხრობა „ხოლსტომერზე“.

ამრიგად, ვრცელი პანორამა, რომელსაც ტოლსტოის შემოქმე-  
დება წარმოადგენს, ერთსა და იმავე ღროს არის დიდი მხატვრო-  
ბა და სინამდვილის დიდი გრძნობაც.

ტოლსტოი სწორუპოვარი დამკვირვებელია.

ისინი, რომელთაც შემთხვევა ჰქონდათ ტოლსტოისთან უშუა-  
ლო შეხვედრისა, ერთხმად მოუთხრობენ მწერლის თვალების არა-

ჩვეულებრივ თვისებებზე. და მართლაც, როცა ჩვენ ვეცნობით ტოლსტოის პროზას, შეუძლებელია არ გავაკვიროვს მხატვრის პლასტიურმა გენიამ. ტოლსტოის ხელოვნებამ იცის, ერთის მხრით, აკვარელისებური სინატიფე შეუმჩნეველი წვრილმანების დაჭერისა და ჯამოსახვის სფეროში, ხოლო მეორეს მხრივ — ამ წვრილმანებისაგან უგრცელესი და ფერადოვანი პანორამის გაშლა.

ტოლსტოის რომანებსა და მოთხრობებში მკითხველი ხედავს პერსონაჟების ყოველ მიმოხერას, მიმიკის ყოველ წვრილმანს, ტანსაცმელსა და ამ ტანსაცმელის რხევას; ყველაფერს აცოცხლებს მწერლის თვალი: სხეულს, როცა ის ზანტად მოძრაობს სავარძელში, სახეს, რომელიც დალაქის ხელების ქვეშ ნაწილობრივ მოსჩანს სარკეში, აწურულ მხრებს (გაიხსენეთ ალექსეი კარენინი), ბაგეთა ათასგვარ მდგომარეობას, კონვულსიებს და სიზანტეს, — საერთოდ: პოზის ყველა მდგომარეობას მოწყენის, დაფიქრების, მთქნარების, ძილის, სიხარულისა თუ ტანჯვის ეპოსს. ხშირად ეს ხერხი გადაქარბებულიადაც თვალსაჩინოა, მოვიგონოთ თუნდაც რუსი დიპლომატი ზილიბინი („ომი და მშვიდობა“): რომანის რამდენიმე გვერდზე ავტორი არა ერთხელ უთითებს ამ პერსონაჟის შუბლის ნაოქების მოძრაობაზე. ან კიდევ — ანდრეი ბოლკონსკის მინიატურული ცოლი წინ წამოწეული ზედა ბაგით... ყოველივე ამასთან ერთად: უგრცელი ბატალური სურათები, ნაპოლეონი თეთრ ცხენზე, ცალთვალა და ზანტი კუტუზოვი შტაბის სხდომების დროს, ოდნავ მშრალი, თავშეკავებული ბაგრატიონი დაშნით ხელში ჭარისკაცებს შორის, — იმპერატორებისა და სარდლების სხეულები პოზებისა და მიმოხერის წვრილმანებისაგან ფაქიზად მოქსოვილ ფონზე.

არც ჟან ლაბრუიერის, არც გოგოლის, არც ლორენს სტერნის დაკვირვების უნარი არ შეიძლება შევადაროთ ტოლსტოის თვალს: არავის არ დაუნახავს ადამიანის სხეული უთვალავ პოზაში ისე, როგორც ტოლსტოის.

მწერალი ამ სახეებს გასაოცარი ზომიერებით ალაგებს ტილოზე, — ყველანი იქიჩიებიან თანაბარის სიძლიერითა და რელიეფობით. გაიხსენოთ თუნდაც სასამართლოს სცენა „აღდგომა“-დან. სხდომის დარბაზში მოწყენილად ზის სასამართლოს წევრი, თავმჯდომარის ამხანაგი სთვლემს, ერთ-ერთ მოხელეს გაჯავრებული გამომეტყველება აქვს. ნეხლიუდოვს ფერი ხშირად ეცვლება, ბრალდებული კატუშა მასლოვა გაოგნებული და თავჩაქინდრული ზის, რომელიდაც ვაჭარი ამთქნარებს და პირის ნახევი ყურებამდის სწვდება და ა. შ. დარბაზი და იქ მჯდომთა ჯგუფი მთელი ფრესკაა, შესრულებული დაეინჩისებური ოსტატობითა და სიზუსტით.

მაგრამ ასეთი უცდომელი შეწონილებით დახატული სახეები მარტოოდენ გარეგნული ნიშნებით როდი იქცევენ მკითხველის ყურადღებას. ფიგურის თვითეულ მდგომარეობას აქვს ფსიქოლოგიური რემარკა დახასიათებისა: ნეხლიუდოვის სახეზე ფერის ხშირი ცვალებადობა სავსებით შეეფერება ამ პერსონაჟის სულიერ განწყობილებას, სასამართლოს გაჯავრებულ წევრზე ავტორს წინასწარ აქვს ნათქვამი, რომ მას დილით ცოლი წაჩხუბებია, კატიუშას გაოგნება საკუთარი უმწეობის შეგნებით არის გამოწვეული და ა. შ. ამიტომაც — შეიძლება ილუსტრატორმა კარგად გადაიღოს გარეგნული ასლი ტოლსტოის პროზაში აღწერილი სცენებისა და მიზან-სცენების, მაგრამ ის ვერ გადმოგვცემს ქვეტექსტს, რომელიც ამ სცენებს უძევს საფუძვლად და უაღრესად ნუანსირებულია.

კიდევ რამდენიმე მაგალითი მოსაზრების დასასაბუთებლად.

ტოლსტოის პერსონაჟები ძალიან ხშირად ელაპარაკებიან ურთიერთს, მაგრამ საუბრის მომენტშივე შინაგანად არ ეთანხმებიან ერთმანეთს. მაგ., ნეხლიუდოვი პეტერბურგის ქუჩაზე ანაზღეულად შეხვდება დიდიხნის უნახავ ერთს თავის ნაცნობ შენბოკს. პირველად ნეხლიუდოვს კიდევაც გაეხარდება მეგობრის ნახვა, მაგრამ უმალვე რწმუნდება, რომ გასახარელი ამაში არაფერი იყო. ისინი თითქოს მეგობრულად საუბრობენ, მაგრამ ნეხლიუდოვი მაინც ფიქრობს ყოველ მის სიტყვაზე — სცროუბსო! ამ სცენის გარეგნული მხარე ჭერ კიდევ არ კმარა თვითონ სცენის შინაარსის ასათვისებლად.

მეორე მაგალითი.

ალექსი ალექსანდრეს ძე კარენინს („ანა კარენინა“) ცოლთან გაყრის შემდეგ განსაკუთრებით უმეგობრდება მისტიურად განწყობილი კნეინა ლიდია ივანოვნა შჩერბაცკაია. იგი თითქოს გულწრფელად არის დაინტერესებული კარენინის ბედით, ბევრს სანუგეშო სიტყვას ეუბნება მას, იცრემლება ქრისტიანულად და კარენინიც სულიერ დასაყრდენს ჰპოულობს მასში. მაგრამ მთელი ამ ურთიერთობის აღწერის ქვეტექსტში ტოლსტოი ამხელს შჩერბაცკაიას ანგარებას, კეთილშობილების გარეგნული, მოჩვენებითი ლეჩაქის ქვეშ მოსჩანს სიყალბე ხანგადასული თავადის ქალისა.

შჩერბაცკაიას კარენინთან მისვლის აღწერა ასეა ვუალორებული მწერლის მიერ (ნაწილი მეორე, თავი მე-22):

„ — J'ai forcè la cousinge, — სთქვა მან, შედიოდა რა ჩქარი ნაბიჯით და მძიმედ სუნთქავდა მღელვარებისა და ჩქარი მოძრაობისაგან. — მე ყველაფერი გავიგონე! ალექსეი ალექსანდროვიჩი! მე-

გობარო ჩემო! — განაგრძობდა იგი, ორივე ხელით მაგრად ართმევდა ხელს და შესცქეროდა თვალეში თავისი მშვენიერი ჩაფიქრებული თვალებით“.

ტოლსტოი ხშირად უბრუნდება ამ უშნო ქალის „მშვენიერ ჩაფიქრებულ თვალებს“, თუმცა ეს შტრიხი სრულიად არ შეეფერება პერსონაჟის გარეგნობასა და შინაგან ბუნებას. ეს არის ერთ-ერთი უშესანიშნავესი მხარე ტოლსტოის ხელოვნებისა გმირის გამოსახვის დროს: მწერალს აუცილებლად არ მიაჩნია ყოველთვის იპოვოს შესაბამისი ნიშნები გმირის შესახედაობის ცალკეულ დეტალებსა და მის სულიერ სამყაროს შორის. პირიქით: ამ სფეროში შეგნებულად დაშვებული კონტრასტი არაჩვეულებრივ სიცხოველეს მატებს პერსონაჟებს, არ ჰქმნის მათგან ტრადიციულ ტიპებს.

მესამე მაგალითი.

ტოლსტოის პერსონაჟები ითვისებენ გარედან მომდინარე ხმებს მაშინაც, როცა ისინი მძიმე ფიქრებში არიან გართულნი. ქუჩაში ან რომელიმე სახლთან მიახლოებისას მათ ესმით ადრე დაწყებული საუბრის ნაწყვეტები, რომელთა ნამდვილი აზრის დაჭერა შეუძლებელია. ან კიდევ: ესმით საუბრები ან საგნების ხმაურობანი, რომლებიც სრულიად მოულოდნელად ესიტყვებიან მათს სულიერ განწყობილებას, მოაგონებენ ხოლმე განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან მომენტებს საკუთარი ცხოვრებიდან (გაიხსენეთ ანა კარენინა უკანასკნელად მატარებელში და პლათფორმაზე). ასევეა გაყოფილი ტოლსტოის გმირების ხედვა და ცნობიერება: ისინი ავსებულნი არიან საკუთარი ფიქრებით, მაგრამ მაშინაღუარად აღევნებენ თვალს მცირე საგნების მოძრაობასაც და მათი აფორიაქებული ცნობიერება ხშირად ახალს გაშუქებას ჰპოულობს გარეშე საგნებზე დაკვირვების უნებლიედ გადატანის დროს.

ეს ურთულესი ქსოვილი, ერთის მხრით, პერსონაჟთა სულიერი ვითარებისა, ფიქრებისა და სმენისა, ხოლო, მეორეს მხრივ, გარედან მომდინარე ხმებისა თუ შთაბეჭდილებებისა, წარმოადგენს გადაულახავ დაბრკოლებას ტოლსტოის ტექსტის ეკრანიზაციისათვის ან მისი ილუსტრირებისათვის. უცნობია მეორე რომანი სტი, რომელსაც თავისი გმირები, დატვირთულნი საკუთარი ფიქრებითა და განცდებით, ასეთ რთულს გარემოცვაში ჩაეყენებინოს დროის ერთი მონაკვეთის მანძილზე.



გავრცელებულია შეხედულება (ამჟამად უმთავრესად ევროპელ მწერლებსა და ესაისტებს შორის), თითქოს ტოლსტოი მეტწილად ადამიანის სხეულის მხატვარი იყოს და რომ მის პერსონაჟებს აკლდეთ „სულიერი თავისუფლება“. ასეთი შეხედულების დამცველი ერთხმად იმოწმებენ ტურგენევის სიტყვებს თვითონ ტოლსტოისადმი: „თქვენ მე გისურვებთ მეტს სულიერ თავისუფლებასო“. აქედან მომდინარეობს აგრეთვე დაუსრულებელი მტკიცება იმისა, თითქოს ტოლსტოი იყოს უმთავრესად ხედვის ოსტატი, დოსტოევსკი კი — სმენის.

რომ ტურგენევი უსურვებდა ტოლსტოის და, არაპირდაპირ, მის გამირებას, „მეტ სულიერ თავისუფლებას“, ეს აიხსნება თვითონ ტურგენევის სტილის მთელი რიგი თავისებურებით. მაგრამ ტოლსტოი არ წასულა გათელილი გზით — მისი გამირები არ გამოდიან ვრცელი ლირიკული აღსარებით და ტირადებით, ისინი უმთავრესად თვითანალიზით გართულნი (პიერ ბეზუხოვი, ლევინი, ნეხლიუდოვი, ოლენინი) ან თავშეკავებული არისტოკრატები (ანდრეი ბოლკონსკი, ვრონსკი) არიან. ვრცელი დეკლამაცია უმთავრესად ახასიათებთ იმ ბელეტრისტების პერსონაჟთ, რომელნიც ამ ხერხს მიმართავენ ტიპის ან ხასიათების შინაგანი ბუნების მთლიანი სურათის საჩვენებლად. ტოლსტოის კი აინტერესებს ადამიანთა სულიერი დიალექტიკა, არამყარობა გრძნობებისა და ფიქრების. ეს მომენტი ამომწურავად აქვს აღნიშნული ტოლსტოის გამოჩენილ მკვლევარს ბ. ეიხენბაუმს, რომლის სიტყვებს ჩვენ ვერაფერს ვუმატებთ:

„ტოლსტოისათვის დამახასიათებელია შერჩევა იმ სულიერი მდგომარეობების, რომელთაც ის უქვემდებარებს მხატვრულ დაშლას. ეს როდია მდგომარეობანი, რომლებშიაც პიროვნება თავის თავს ჰფლობს და ავლენს საკუთარ ხასიათს, არამედ, მეტწილად და ყველაზე ხშირად — სხვაგვარნი: როცა ჩვეულებრივი მარქველები სულიერი ცხოვრებისა ირღვევიან, სული იშლება თავის ელემენტებად და, ვერ ჰფლობს რა მათ, აერთებს უწესრიგოდ ან უჩვეულო, უცნაურ, ნების გარეშე აღმოცენილ წესრიგში. აქაა საბიძგიელი ტოლსტოის „ქიმიურ მეთოდისათვის“ და ის ფართოდ არის გამოყენებული „ომსა და მშვიდობაში“. მღელვარე მდგომარეობანი, ციებცხელებიანი ბოდვა, სიკვდილის წინარე ფიქრები, თვითონ სიკვდილი და მისადმი დამოკიდებულება ირგვლივ მყოფთა ან, ბოლოს, სულიერი ქაოსის, რღვევის, „შეჩერებათა“ და „ჯანწმენდების“ პერიოდული შეტევები — აი ტოლსტოის საყვარე-

ლი მომენტები, რომლებზედაც იგი განსაკუთრებულის გულძოდ-  
გინებით ჩერდება. ამათვე მიეკუთვნება მდგომარეობანი სამხედ-  
რო ექსტაზისა, „ბრძოლის ეინი“, — სული აფორიაქებულია, აზრე-  
ბი მიმდინარეობენ უწესრიგოდ, ადამიანი „თავის გარეშეა“. სუ-  
ლის დაშლისა და რღვევის ამ მდგომარეობათა მონაცვლეობით აახს-  
ნება მისი რომანების აგებულება... მხატვარი აქ სრული ხელი-  
სუფალია მასალის: ის არ არის შეზღუდული „ბუნებრივობის“  
მოთხოვნებით, რადგან თვითონ მდგომარეობანი არაბუნებრივი,  
არაჩვეულებრივი არიან“ (იხ. მისი წერილი „ლევ ტოლსტოი“, წე-  
რილების კრებულში „ლიტერატურა“, 1927 წ. გვ. 46).

მკვლევარის ეს დაკვირვება ზუსტია და შესანიშნავი, თუმცა  
მის მიერ აღნიშნულ მომენტთაგან ბევრია ხაზგასმული ჯერ კიდევ  
კონსტანტინე ლეონტიევის ცნობილ შრომაში „გრაფ. ლ. ნ. ტოლს-  
ტოის რომანების შესახებ“ (დაიბეჭდა ჟურნალში 1890 წელს,  
პირველი გამოც. 1911 წ.).

ამრიგად, როდესაც ტოლსტოის ესაყვედურებიან, თითქოს მის  
პერსონაჟებს აკლდეთ „სულიერი თავისუფლება“ და რომ ისინი  
საკუთარი სხეულის ტყვეები არიან — არ ამჟღავნებს ასეთი შეხე-  
დულების ავტორთა დიდს კრიტიკულ აღღოს. ტოლსტოი არის  
ფსიქოლოგი, რომელმაც იცის ადამიანის სულის მოძრაობის  
ყველა ნუანსი, სულის მოძრაობისა და არა მისი მყარობის, სტატი-  
კის. ამიტომაც ის „სულიერი თავისუფლება“, რომელიც, მაგალი-  
თად, ეკზალტაციის დროს აიძულებთ დოსტოევსკის ავადმყოფ გმი-  
რებს ან ტურგენევის ლირიკულ პერსონაჟებს თავიანთი შინაგანი  
ბუნება მთლიანად გამოავლინონ ვრცელ და გულწრფელ აღსარე-  
ბებში — ტოლსტოის ადამიანებს არ სჩვევიათ.

ტოლსტოი მხატვარია ცვალებადი და არამყარი სულიერი გან-  
წყობილებების, ფიქრებისა და შთაბეჭდილებების. ის თითქოს მონ-  
ტენის სიტყვებით მსჯელობს, როცა თავის დღიურში (1898 წ.)  
სწერს: „რა კარგია დაიწეროს მხატვრული ნაწარმოები, რომელ-  
შიაც ნათლად გამოისახება ადამიანის დენადობა: რომ  
ის ხან ბოროტია, ხან ანგელოსი, ხან ბრძენი, ხან იდიოტი, ხან  
ძლიერი, ხან უმწეოზე უმწეო არსება“ (ხაზგასმა ავტორისაა). ეი-  
ხენბაუმი ტოლსტოის ამ შენიშვნას ამაგრებს მწერლისავე სიტყვე-  
ბით ნეხლიუდოვის შესახებ (რომანიდან „ადღგომა“): „ერთ-ერთი  
ჩვეულებრივი და გავრცელებული ცრურწმენაა, თითქოს ყოველ  
ადამიანს გააჩნია თავისი განსაზღვრული თვისებანი, რომ არსე-  
ბობს ადამიანი კეთილი, ბოროტი, ჰკვიანი, სულელი, ენერგიული,  
აპატიური და ა. შ. ადამიანები ასეთნი არ არიან. ადამიანები მდი-

ნარეებივითაა: წყალი ყველგან ერთნაირი, და ყველგან ერთი და იგივეა, მაგრამ ყოველი მდინარე ზოგან ვიწროა, ზოგან ჩქარი, ხან ფართოა, ხან წყნარი, ხან წმინდაა, ხან ცივი, ხან ამღვრეული, ხან თბილი. ადამიანებიც ასეა. ყოველი ადამიანი ატარებს თავისთავში ყველა ადამიანურ ჩანასახს და ზოგჯერ ამჟღავნებს ერთს, ზოგჯერ მეორეს და ხშირად ხდება, რომ სულ არ გავს თავისთავს, რჩება რა ერთეულად და თავისთავად. ზოგჯერ ადამიანში ეს მონაცვლეობანი ძალზე მკაფიონი არიან. ასეთს ადამიანებს ეკუთვნოდა ნეხლიუდოვი“.

ტოლსტოის ეს სიტყვები წარმოადგენენ საუკეთესო გასაღებს არა მარტო ნეხლიუდოვის სულიერი დიალექტიკის, არამედ „ომისა და მშვიდობის“, „ანა კარენინას“ და მწერლის მოთხრობათა მთელი რიგი პერსონაჟების სულიერ სამყაროსათვისაც.

ტოლსტოის პროზაში უმთავრესად ფიქსირებულია სულიერი რყევის მომენტები — უკეთილშობილესი აგზნებანი, სიკვდილის წინაშე შიში, ეროსის ხეტიალი ქვეცნობიერების სფეროში, უნებლიე აფექტაციები და ა. შ. ვინც ამ მომენტებს არ ითვალისწინებს, მისთვის გაუგებარი დარჩება ერთი უალრესად მნიშვნელოვანი თვისება ტოლსტოის შემოქმედებისა: ის არ არის ტიპების მხატვარი, იგი მხატვარია ადამიანი. \*

ტოლსტოის პროზაში პერსონაჟები ზოგჯერ ისეთს სულიერ თვისებებს ამჟღავნებენ, რომლებიც მოულოდნელნი არიან მკითხველისათვის. მაგ., ბანქოს მოყვარული და ხულიგანი დოლოხოვი

\* „მთელს ლიტერატურაში, რომელიც დაკავშირებულია ნატურალურ სკოლასთან და მის მამამთავარ გოგოლთან (ამათ რიცხვში დოსტოევსკისთანაც), ადამიანი გამოისახებოდა როგორც ტიპი: ის იტივრთებოდა მკაცრი, გარკვეული ნიშნებით, რომელიც ცხადდებოდა ყოველ მის მოქცევაში, ყოველ სიტყვაში, — გვარშიაც კი. არა მარტო ჩიჩიკოვები და ნოზდრევეები, არამედ, აგრეთვე რასკოლნიკოვიც, სვიდრიგაილოვიცა და კარამაზოვებიც ატარებენ თავიანთ გვარებს არა როგორც უბრალო პირობითი აღნიშვნებს, არამედ, როგორც მათ დამახასიათებელ სახელწოდებებს. სულ სხვაგვარნი არიან ტოლსტოის პიერები, ანდრეები და ნატაშები. ესენი აღმნიშვნელნი არიან ოჯახურ ინდივიდუალობათა, რომელთაც მკითხველი ინტიმურად იცნობს, რომელთაც ის ამა თუ იმ დენობით აღიქვამს თავისთავის მსგავსებად. ესენი არ არიან ტიპები, განსაზღვრულნი თავისი საზოგადოებრივი წრის ან პროფესიის ეიწრო ფარგლებით. არ არიან ხასიათებიც კი, ასე თუ ისე ჩაკეტილნი ფსიქოლოგიური ნორმით მათთვის განკუთვნილ გრძნობებსა და განცდებში, არამედ ერთი გრძნობებიდან და განცდებიდან სხვა ინდივიდუალობაში თავისუფლად გადამავალნი, არაკითარი რთული დობურებით რომ არ არიან ერთმანეთისაგან განკერძოებულნი. — „დენადნი“, როგორც ტოლსტოის უყვარდა ლაპარაკი ადამიანებზე“ (ეიხენბაუმი: „პუშკინი და ტოლსტოი“, ურ. „ლიტერატურნი სოვრემიონიკ“, 1937 № 1, გვ. 142).

(„ომი და მშვიდობა“) პიერ ბეზუხოვთან დუელის შემდეგ, გზაში, იშვიათის სიყვარულით იგონებს დედას. „აღმოჩნდა, რომ ის ყოფილა მეტად ნაზი შვილი და ძმა“, — ჰყვება მწერალი მასზე. ეს უეცარი გაშუქება პერსონაჟის ბუნებისა სრულიად ახალი კუთხით მაშინ, როცა მისი სახე თითქოს სავსებით დასრულებული და გამორკვეულია მკითხველისათვის, წარმოდგენს ტოლსტოის მხატვრული მეთოდის კიდევ ერთერთს შესანიშნავ მხარეს. ამას მიუმატეთ მოკიაფე „ლამაზი, ჩაფიქრებული თვალები“ ყალბ კნენინა შფერბაკაიას უშნო სახეზე და უეჭველი გახდება ის ფაქტი, რომ ტოლსტოი არ არის ტიპის ან ნიღაბების მხატვარი. ტიპი არ არსებობს ცხოვრებაში, არ არსებობს ის ტოლსტოისათვისაც.

აქვე უნდა აღინიშნოს ტოლსტოის დამოკიდებულება რომანტიულად გაზვიადებულ ისტორიული პიროვნებებისა და ამბები-სადმი. ტოლსტოი იყო ის ნოვატორი რუსულ პროზაში, რომელმაც პირველმა უარყო კავკასიის ეგზოტიურ ფერებში გადმოცემის ტრადიცია. ასევე მოექცა მწერალი ისტორიულ გმირებსაც.

გორკისთან საუბარში ტოლსტოიმ სთქვა:

„გმირები სიცრუეა, გამოგონილია; არიან მხოლოდ ადამიანები, ადამიანები და მეტი არაფერიო“. ტოლსტოიც მარტოოდენ ადამიანს ხატავს. ამის გამოა დეფორმირებული ხოლმე მის პროზაში ტრადიციული წარმოდგენები ისტორიულად ცნობილ გმირებზე. რამდენიმე მაგალითი „ჰაჯი-მურატიდან“:

შამილი, რომელზედაც მემუარული ლიტერატურა მოგვითხრობს, როგორც რელიგიურ ადამიანზე, ომის შემდეგ ბრუნდება თავის რეზიდენციაში, ვედენოში. ის შედის სერალში, სურს დასვენება და თავის ახალგაზრდა ცოლ ამინათთან ალერსი, მაგრამ წინასწარ საჭიროა ზოგიერთი აუცილებელი ეთიკეტის შესრულება. და აი ტოლსტოი ჰყვება: „...არა თუ არ შეიძლებოდა მასთან (ამინათთან. — ა. გ.) წასვლა, არამედ არ შეიძლებოდა უპირველეს ყოვლისა ბალიშებზე წამოწოლილიყო და დაესვენა. საჭირო იყო შუადღის ნამაზის ასრულება, თუ მცა ამის გუნებაზე სრულიადაც არ იყო“...

ეს დეტალი (ფანატიკოსი შამილი ლოცვის გუნებაზე არ არის!) სავსებით ადამიანურს ხდის კავკასიელი გმირის სახეს და აცლის მას რომანტიულ და ბუტაფორიულ მტვერს.

ტოლსტოი მისთვის საყვარელ ისტორიულ პერსონაჟებშიაც კი ეძებს ადამიანური სისუსტის მამხილებელ ნიშნებს. თვითონ ჰაჯი-მურატიც, როცა ის თავის რაინდულ თავგადასავალს უყვება ლორის-მელიქოვს, ერთს ადგილას, სახელდობრ, იმამ ჰამზად-ბეგის

მეორე ავარიელი ხანების ამოწყვეტის ეპიზოდის თხრობის დროს, სახეზე აღმურწაკიდებული შენიშნავს:

„— მე თავზარი დამეცა და გავიქეცი.“

— მართლა? — სთქვა ლორის-მელიქოვმა. — მე კი მეგონა შენ არაფრის არასდროს არ გშინებია.

— შემდეგ არასოდეს. ამის შემდეგ ყოველთვის ვიგონებდი ამ სირცხვილს და როცა გავიხსენებდი, მერე არაფრის არ მეშინოდა“.

ეს დეტალი მოთხრობაში ავტორის მიერ არის შეტანილი (ისტორიულად იგი დოკუმენტირებული არ არის, რადგან მოთხრობის აღნიშნულ ალაგას გამოყენებულია ლორის-მელიქოვის ცნობილი ჩანაწერი, რომელიც „აქტებშია“ დაბეჭდილი და რომელშიაც ზემოდმოყვანილი დიალოგი, რასაკვირველია, არ მოიპოვება). ტოლსტოი ამით აღწევს ორს მიზანს:

1. ფსიქოლოგიურს: ნამდვილ გმირს სიმხდალის ერთი შემთხვევა ყოველთვის აწვალებს და ის მუდმივი კონტროლის როლს ასრულებს მის შეგნებაში. ეს უაღრესად ბუნებრივი და მართალი ფსიქოლოგიური წვრილმანია.

2. წმინდა მხატვრულს: ლეგენდარული ვაქეაცის ბიოგრაფიაში შეტანილია კონკრეტული, ხელშესახები ადამიანური ელემენტი და ამით აუცილებელია მისი ბუნების ერთხაზოვანი ჩვენება.

ყოველივე ზემოდ თქმულიდან ცხადი უნდა იყოს, თუ რამდენად ფაქიზია ტოლსტოის ფსიქოლოგიური ანალიზი. ამის შედეგად გასაგებია, რომ მწერალი ვრცლად არ ალაპარაკებს თავის პერსონაჟებს საპროგრამო, ან მათი ბუნების სრულყოფილად მამხილებელ მონოლოგებს (როგორც, მაგ., დოსტოევსკი). ტოლსტოისათვის მთავარია ადამიანის სულის ცვალებადობა, როგორც მასალა მხატვრული ანალიზისათვის და ამიტომაც ხშირად უნდობლად ეკიდება სიტყვებს. სამაგიეროდ, მიუბაძველია ტოლსტოი იქ, სადაც მას სურს გმირის სულიერი ვითარება ობიექტირებულ იქნას ეესტებში, გამომეტყველებასა და მიმოხვრაში. ნახევართონები, დამახინჯებული გამოთქმები, ხმის ინტონაციის ათასგვარი ცვლა და ცალკე რეპლიკები ისეა შეხამებული პერსონაჟების გარეგნულ მოძრაობასთან, რომ შეუძლებელია წარმოდგენა უფრო ზუსტი ფსიქოლოგიური და მხატვრული პერსპექტივისა.

\* \* \*

ტოლსტოის რომანებში ნაჩვენები სოციალური ანსამბლი არ არის მრავალფეროვანი. საზოგადოებრივი ცხოვრების სურათების მხრივ ბალზაკთან შედარებით მისი რომანის მასშტაბი ვიწროა. ტოლსტოი ზედმიწევნით იცნობს უმთავრესად არისტოკრატიას:

2. ა. გაწერელია

სამხედრო წრეებს და გლეხობას. კარიკატურულად ხატავს ის ინტელიგენციას (იურისტებს, ექიმებს, სხვადასხვა პარტიელებს და სხვ.) მტრულად არის განწყობილი ქალაქის პროლეტარული მასისადმი. ეს იმით აიხსნება, რომ მე-19 საუკუნეში მემამულური არისტოკრატიის საზოგადოებრივი როლის დაცემის შემდეგ ტოლსტოი დასაყრდენს მარტოდენ გლეხობაში ეძებდა, რუსეთის ამ ჩამორჩენილი საზოგადოებრივი ფენის შეგნებიდან გამოიტანა მან თავისი აღმოსავლური პასივიზმის ფილოსოფია („ბოროტების მიმართ წინააღმდეგობის გაუწევლობა“). ამიტომაც ასე ამომწურავად ისმის უდიდესი რუსი არისტოკრატიის შესახებ ლენინის კლასიკური გამოთქმა: „რუსულ ლიტერატურაში ამ გრაფამდე ნამდვილი მუქიკი არ ყოფილა“.

მაგრამ ტოლსტოის მსოფლმხედველობრივი ტენდენციის ეს დამახასიათებელი მხარე როდი ნიშნავდა მწერლის დაკვირვების ნიჭის სოციალური ფარგლების სიღიწროვეს. პირიქით, მისთვის არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენდა შექრა სხვა წოდების ფსიქოლოგიაში, უფრო მეტიც — უცხო ტომის ზნეჩვეულებათა სფეროშიაც. როცა მკითხველი ეცნობა ტოლსტოის ჩაჩნებს „ყაზახებში“, საერთოდ მის მთიელებს, შეუძლებელია განცვიფრებაში არ მოიყვანოს პირდაპირ ზეადამიანურმა ფაქტმა: მწერალს თითქოს გადაუცვამს კავკასიელის ჩოხა, სუნთქავს მთების გამჟვრვალე და სუფთა ჰაერით, იტკირება მათი თვალებით, ფიქრობს და ფიზიოლოგიურადაც კი განიცდის მთიულურად. როცა პაჯი-მურატი საუბრის დროს ჯოხს სთლის, ეს არ არის უბრალო წვრილმანი, ამით დაქერალია მთიელის ბუნების თვალსაჩინო და დამახასიათებელი თვისება.

იგივე უნდა ითქვას ტოლსტოის მიერ ისტორიის მიმღეობის შესახებ.

პირველი ისტორიული ნაწარმოები ტოლსტოისა — „ომი და მშვიდობა“ — წარმოადგენს გრანდიოზულ ეპოსს, რომლის მსგავსი მსოფლიო პროზამ არ იცის. ეს შეხედულება ამჟამად არ იწვევს დავას. „ყალბი მოკრძალების გარეშე უნდა ვთქვა, რომ ეს მეორე ილიადაა!“ — ასე დაუხასიათა თვითონ ავტორმა გორკის თავისი პოემა.

ეპოსი, რომლის მასალად აღებულია ე. წ. „სამამულო ომი“ (1805 და 1812 წწ.), რუსული ლიტერატურის უაღრესად ეროვნული ძეგლია, იგი ნამდვილი ნაციონალური ეპოპეაა, რომლის თვითეულ გვერდზე მოსჩანს დიდი სიყვარული რუსი ხალხისადმი; მაგრამ ტოლსტოის ეს ნაწარმოები ოდნავადაც არ შეიცავს ვიწრო

პატრიოტიზმის რაიმე ნიშანწყალს. „ომი და მშვიდობა“ იმავე დროს საკაცობრიო შინაარსის ქმნილებაა, მიუბაძველი შედეგია მსოფლიო ლიტერატურისა.

გასაოცარი სიცხველითა და რეალიზმით არიან დახატული ამ ნაწარმოებში როგორც პირველხარისხოვანი, ისე მეორე ხარისხოვანი პერსონაჟები; რომანში მათი რიცხვი უამრავია. მიუხედავად ამისა, მაინც უნდა გამოვყოთ რამდენიმე ძირითადი პერსონაჟი, რომელთა გარშემო მიმდინარეობს თხრობა ომის ამბების პარალელურად.

რომანის ერთ-ერთ ასეთს გმირს წარმოადგენს ანდრეი ბოლკონსკი, ეკატერინეს ეპოქის გენერალ-ანშეფის ვაჟი, დიდი ნებისყოფისა და ფხიზელი გონების არისტოკრატი, რომელიც თავისი მძიებელი ბუნებისა და სინამდვილის მძაფრი შეგრძნობის გამო უქმაცოფილოა არისტოკრატიული წრეებისათვის დამახასიათებელი ცხოვრებით. თავისი სიმპატიური, მაგრამ ნაკლებ სერიოზული ახალგაზრდა, მინიატურული ცოლის ხათრით დადის ის სალონებში, სადაც ხანგადასული თავადის ქალები და მათი მეუღლენი ცდილობენ გარეგნული ბრწყინვალეობით დაჰფარონ თავიანთი შინაგანი სიყალბე და ანგარება. ანდრეი ბოლკონსკი კარგად ხედავს თავისი წოდების ყველა ნაკლს და ზოგიერთი ამ ნაკლთაგანი მასაც გააჩნია, — უწინარეს ყოვლისა ეს არის გაფაქიზებული ინდივიდუალიზმი, სახელის სიყვარული და პატივმოყვარეობა. იგი ეძებს გზებს საკუთარი პიროვნების, თავისთავში დაგროვილი ცხოვრების დიდი ენერჯის გამოსავლენად, ამიტომ აირჩიევს საბოლოოდ ომის ასპარეზს და ორჯერ მიდის ფრონტზე ნაპოლეონის წინააღმდეგ საბრძოლველად. მაგრამ სწორედ აქ, — აუსტერლიცის ველზე (იხ. I ტომის ბოლო), მოხდება ანდრეი ბოლკონსკის ახალი სულიერი აღორძინება, ის იპოვის უფრო მაღალ იდეალს, ვიდრე ეს მის ეგოცენტრულ ბუნებას წარმოედგინა: აღიარებს ღვთაებასთან სი-აქლოვის აუცილებლობას, მოყვასისადმი ალტრუისტული გრძნობით განიმსჭვალება და სხვ. მომაკვდავი ანდრეი ბოლკონსკი უკვე რელიგიური, საბოლოოდ დამცხრალი ადამიანია.

ნაწილობრივ ინდივიდუალისტია პიერ ბეზუხოვიც, მაგრამ ძველი არისტოკრატის ეს უკანონო შვილი გაცილებით გულწრფელი, გრძნობიერი და სულიერად თავისუფალი ადამიანია, ვიდრე თავდაპირველი და ფხიზელი ანდრეი ბოლკონსკი. ის პირდაპირია, მოუხეშავიც, მაგრამ არაჩვეულებრივად მიმზიდველი პიროვნება. ტოლსტოის დახასიათებით, პიერ ბეზუხოვს აკლია სინამდვილის გრძნობა, ის მეოცნებეა და განყენებული იდეების სფეროში ცხოვრობს.

ამიტომაც სრულიად ბუნებრივია, რომ ასე ძლიერია მასში ინტერესი მორალური და რელიგიური საკითხებისადმი. (გაიხსენეთ „მასონების ლოჯაში“ მისი მიღების სცენები). ამ თვისებათა მიზეზით მოექცა იგი რუსი გლეხის, „მეობა“ წაშლილი და ფატალისტიკა პლატონ კარატაევის ცხოვრების ფილოსოფიის ზეგავლენის ქვეშ. ცხოვრება ხალხთან ერთად, ცხოვრება მარტივად, ისე, როგორც მილიონები ცხოვრობენ — ზნეობრივად სუფთად, სიყვარულით სხვებისადმი, განგების სურვილს მინდობილი და ოჯახურ, ბიოლოგიურ ყოფაში მოპოვებული მყუდროებით, — აი ის, რაც კარატაევის გავლენის შემდეგ აღიარა ბეზუხოვმა თავისი სიცოცხლის მიზნად და კიდევაც განახორციელა იგი.

პლატონ კარატაევი მხოლოდ რამდენჯერმე ჩნდება „ომსა და მშვიდობა“-ში, მაგრამ ავტორს ის დიდი სიყვარულით ჰყავს დახატული. იგი უსახო, ინდივიდუალურ გარეგნობას მოკლებული ადამიანია, განსახიერებაა „ყოველივე რუსულის, კეთილისა და სიმატლის“ (ტოლსტოის სიტყვებია). იგი ბედნიერი ადამიანია, რადგანაც „მე“ საერთოდ არც კი გააჩნია: კარატაევი წარმომადგენელია ხალხის, გლეხობის და თავისთავში ატარებს მათს სიბრძნეს, მათს მზადყოფნას უსიტყვოდ გადაიტანოს ყოველგვარი სიდუხჭირე. ცხოვრებაში, წინასწარ შეურიგდეს უბედურებას, რადგან, მისი აზრით, ყველაფერი განგების ხელით კეთდება და ყოველი მოვლენა უზენაესის სურვილის გამოხატულებაა მხოლოდ. პლატონ კარატაევი ფატალისტია და ამიტომ თავისუფალიც წინასწარ-აჩემებული აზრებისა და მით უმეტეს — ქვეყნის გარდამქმნელი პროექტებისაგან.

ტოლსტოი ფიქრობს, რომ კარატაევი საერთოდ ადამიანობის იდეალია. ამის შემდეგ გასაგებია მწერლის მტრული დამოკიდებულება კარატაევის ანტიპოდისადმი, — ნაპოლეონისადმი, როგორც ეგოცენტრიზმის უკიდურესი განსახიერებისადმი. ტოლსტოი არ იშურებს ძალზე მკაცრ და დამამცირებელ ეპიტეტებს ამ ლეგენდარული ისტორიული გმირის მიმართ. ომი, ყველაზე დიდი უბედურებაა ადამიანებისათვის, ტოლსტოის მიაჩნია ნაპოლეონის მსგავს, თავზედ და საკუთარ „მე“-ში შეყვარებულ ადამიანთა საქმედ. მაგრამ ნაპოლეონი დაამარცხეს რუსეთში, დაამარცხა იგი რუსის უბრალო ხალხმა — კარატაეებმა.

ამ კონტექსტში საინტერესოა აგრეთვე ტოლსტოის დამოკიდებულება მთავარსარდალ კუტუზოვისადმი. ეს გენერალი რუსეთის ჯარმა და ფართო საზოგადოებრივობამ ხელმეორედ აირჩიეს მხსნელად თავისი ისტორიის უაღრესად კრიტიკულ მომენტში — 1812:



წელს. როგორც ცნობილია, ასეთს არჩევანს არ იწონებდნენ იმპერატორი და მის ახლო მდგომი ბიუროკრატია. ისინი იძულებული იყვნენ ანგარიში გაეწიათ მთელი ერის სურვილისათვის. კუტუზოვმა გაამართლა თავისი ხალხის ნდობა, მან მოიგო ომი ნაპოლეონთან, მაგრამ როგორ?

ტოლსტოის დახასიათებით, კუტუზოვი იყო ჰკვიანი; საკმაოდ ეშმაკი, მაგრამ უაღრესად კეთილშობილი, უბრალო რუსი ადამიანი, რომელსაც გულწრფელად უყვარდა თავისი ხალხი, ხოლო ჯარისკაცები შვილებად მიაჩნდა. მწერალი ხაზს უსვამს მის სიზარმაცესა და სიზანტეს, განგებისადმი მინდობას და უმოქმედობას. ისტერიულ ნაპოლეონს ტოლსტოი უპირისპირებს მოხუც სარდალს, რომელმაც თავისი „სამოცი წლის ცხოვრების გამოცდილებით“ (ტოლსტოის გამოთქმა) იცოდა რომ მოვლენათა ბუნებრივი სვლის პროცესის შეცვლა არც ნაპოლეონს შეეძლო, რომ საფრანგეთის იმპერატორი ბოლოს უნდა დამარცხებულიყო, მიუხედავად ამ დამპყრობელის სამხედრო გენიისა. როცა კუტუზოვს შტაბში უკითხავენ მომავალი სამხედრო ოპერაციების ვრცელ გეგმებს, მას ყოველთვის ჩაეძინება ხოლმე. ეს მთავარსარდალი არასოდეს არ ჩქარობს, ბრძოლაში ხშირად უკან იხევს და თუ ზოგჯერ გასცემს ბრძანებას მტერზე იერიშის მისატანად — ისიც ალექსანდრე I-ის დაქინებული მოთხოვნის შემდეგ. ჯერ კიდევ აუსტერლიცთან, 1805 წელს, კუტუზოვი წინააღმდეგი იყო ნაპოლეონთან პირისპირ შეტაკებისა, მაგრამ ალექსანდრე I-ის ბრძანების თანახმად მან უბრძანა თავის ჯარს მიეღო ფრანგების გამოწვევა (იხ. ამ ეპიზოდის შესანიშნავი აღწერა I ტომში). როგორც ცნობილია, ნაპოლეონის მიერ ამ ბრძოლის მოგებამ დიდი ხნით უზრუნველყო მისი ბატონობა ევროპის კონტინენტზე. 1812 წლის ომში კი კუტუზოვი უფრო დამოუკიდებლად მოქმედებდა, ნაკლებად მიდიოდა კომპრომისზე თავისი ტაქტიკის სფეროში და ეს სავსებით გონივრული აღმოჩნდა. ამ ტაქტიკის შედეგი იყო, ტოლსტოის აზრით, ნაპოლეონის გაქცევა მოსკოვიდან, რუსი ხალხის აჯანყება დამპყრობელების წინააღმდეგ და საფრანგეთის „დიდი არმიის“ სრული განადგურება.

„ომი და მშვიდობის“ ძირითადი იდეაა ფატალისტური თვალსაზრისისა და ისტორიის, როგორც სტიქიური სრბოლის, დასაბუთება. ტოლსტოი მოითხოვს მორჩილებას ამ ფატალიზმისადმი, ინდივიდუალისტური ფსიქოლოგიისაგან განთავისუფლებას, გამარტივებას და ა. შ. მხოლოდ ასეთს პირობებში იპოვის ადამიანი სულიერ მყუდროებას, როგორც იპოვა ის პიერ ბეზუხოვმა კარატაე-

ვის ზეგავლენით, როგორც თავიდანვე ჰქონდა ანდრეი ბოლკონსკის დას, უწყინარ, ბედის მორჩილ და რელიგიური ბუნების ადამიანს — მარიას.

უკანასკნელად „ომი და მშვიდობის“ ისტორიზმის შესახებ.

საკითხი ნაწარმოების ისტორიული მხარის სისრულის შესახებ ყოველთვის იწვევდა დავას. რომანის პირველი ტომის გამოქვეყნებისთანავე დაიწყო პოლემიკა ამ საკითხის ირგვლივ და ის დიდხანს არ შეწყვეტილა. 1866 წელს (როცა რომანი ჯერ კიდევ არ იყო სრულად დაბეჭდილი) ტურგენევმა იკითხა: „სად არის ეპოქის ნიშნები, სად არის ისტორიული საღებავები?“ ისტორიული შეფერვის სიმკრთალეს რომანში თითქმის ყველა ერთნაირად ამჩნევდა.

ამ საკითხის ირგვლივ არსებული მრავალფეროვანი და უაღრესად საინტერესო პოლემიკის სრული სურათი აღდგენილი აქვს ბ. ეიხენბაუმს თავის გამოკვლევაში „ლევ ტოლსტოი“ (ტ. 2., 1931). ჩვენ მოვიყვანთ მხოლოდ იმ ფორმულირებებს, რომელნიც ათეული წლის შემდგომ გაიმეორეს რუსული კრიტიკული აზროვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლებმა, როგორც ტურგენევის მოსაზრების ერთგვარი ვრცელი კომენტარი.

ამ ავტორთა შორის პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ კონსტანტინე ლეონტიევი, ორიგინალური მოაზროვნე და მწერალი. ის გაკვირვებით ეხება „ომი და მშვიდობის“ ისტორიულ ფონს შრომაში „გრაფ ლ. ნ. ტოლსტოის რომანების შესახებ“ და შემდეგნაირად აყალიბებს თავის თვალსაზრისს: „...რამდენჯერმე გადავიკითხე „ომი და მშვიდობა“ და ძაღოვანი სული ტოლსტოისა სულ უფრო და უფრო მიპყრობდა მე; მაგრამ მაინც მისი სული და არა სული ეპოქისა; მე, როგორც უტეხი გალილეველი, ვბუტბუტებ ჩემთვის: შესანიშნავია მაგრამ ჰქრის არა იქიდან; შემიძლიან აქ გაიმეორო ბიუფონის სიტყვები: „Le style—c'est l'homme!“ (თვითონ ტოლსტოი!) — არ შემიძლიან ვთქვა: „Le style — c'est l'époque!“ (გვ. 75, 1911; კურსივი ყველგან ავტორისაა). ლეონტიევმა, ისევე, როგორც რომანის პირველმა კრიტიკოსებმა, ვერ ნახა „ეპოქის სტილი“ ტოლსტოის ეპოქაში. ამის მიზეზად იგი ასახელებს ავტორის სუბიექტივიზმსა და მორალისტურ ფილოსოფიას, რომლის პრიზმიდანაც ნაჩვენები 1812 წლის ადამიანები ძალზე ემსგავსებიან თვითონ ტოლსტოის ეპოქის ადამიანებს; რომ ეს ადამიანები ფიქრობენ 50-იანი და 60-ანი წლების ადამიანთა ფიქრებით; რომ „ტოლსტოიმ აიძულა თავისი ორი მთავარი გმირი (პიერ ბეზუხოვი და ანდრეი ბოლკონსკი, ა. გ.) ეფიქრნათ თითქმის თავისი (ავტორის. — ა. გ.) — სამოციანი წლების სტილის — ფიქრებით“ (გვ.

133), და რომ „ის სრულიადაც არაა გრაფი ბეზუხოვი 1812 წლისა; რომ ის თვითონ ლ. ნ. ტოლსტოია 50-იანი და 60-იანი წლებისა“ (138).

კ. ლეონტიევის აზრით, პუშკინს რომ დაეწერა რომანი 1812 წელზე, იქ დაცული იქნებოდა მეტი „ქროლვა“ ეპოქისა, თუმცა შესაძლოა „დეტალებისა“ და შინაარსის მხრივ „ომსა და მშვიდობას“ ის ვერ შეედრებოდაო. „ვუბრუნდები რა ერთხელ კიდევ უნებლიედ ნავარაუდევ რომანს პუშკინისას, მე მინდა ვთქვა, რომ ამ არარსებული რომანით ალტაცებულთ ჩვენ თანაბარი სიძლიერით და გვიმოჩილებ და ავტორის გენია და ეპოქის სული. ვკითხულობთ რა „ომსა და მშვიდობას“ აგრეთვე უდიდესი სიამოვნებით, ჩვენ შეგვიძლიან ვთქვათ, რომ გვიმოჩილებს იმდენად არა სული ეპოქისა, არამედ ავტორის პიროვნული გენია“ (128).

კ. ლეონტიევის ამ მოსაზრებათა ანალოგიით არჩევს დ. მერეჟკოვსკი „ომსა და მშვიდობას“ ისტორიზმის მხრით, თუმცა ლიტერატურულ წინაპრებზე (ტურგენევის გარდა) ის არ მიუთითებს. თავის რიტორიულ და ამყამად მეტად დაძველებულ გამოკვლევებში „ტოლსტოი და დოსტოევსკი“ ის სწერს: „ომი და მშვიდობის“ კითხვისას ძალიან ძნელია გაექცე ნაკლებ გამაკვირვებელ, მაგრამ, თუ ჩაუყვირდებით, მით უფრო გასაკვირველ შთაბეჭდილებას, თითქოს ყველა იქ გამონათული ამბავი, მიუხედავად მისი ნაცნობი ისტორიული სახისა, მიმდინარეობს ჩვენს დროში, ყველა აწერილი პირი, მიუხედავად მათი პორტრეტულობისა, ჩვენი თანამედროვეა. მკითხველს განუწყვეტლივ სჭირდება დაქიშვა წარმოდგენისა და მეხსიერებისა, განსაკუთრებით იქ, სადაც მოქმედება მსოფლიო ამბების სცენიდან გადადის კერძოში, ოჯახურში, შინაგან ცხოვრებაში; მან არ უნდა დაივიწყოს, რომ მოქმედება სწარმოებს ზუთსა და თხუთმეტს (წლებს) შორის და არა ახლახან გასული საუკუნის 60-იანსა და 70-იანს წლებს შორის... ჰაერი, რომლითაც ვსუნთქავთ ჩვენ „ომსა და მშვიდობასა“ და „ანა კარენინაში“ ერთი და იგივეა, ისტორიული სურნელება ორივე ეპოსში ერთნაირია“. ამ ფაქტს მკვლევარი ხსნის იმით, თითქოს ტოლსტოი საზოგადოდ არის ადამიანის, როგორც განსხეულებული სულიერი ქმნილების მხატვარი, რომ მისი ინტერესი ყოველთვის მიმართულია არსებულზე, როგორც „სხეულებრივ სახეზე“, და რამდენადაც მწერალი შორდება თავისი გენიის ამ ძირითად მასალას, იმდენად მისი მზერა ნისლითა და ბინდით იფარება. ტოლსტოის არა ჰქონდა ისტორიული პერსპექტივის გრძნობა, ის იყო უშუალოდ განცდილი სიცოცხლის მხატვარიო, — ასეთია მკვლევარის

დასკვნა. „ომისა და მშვიდობის“ არა ისტორიული პირები, რომლებიც ავტორის თანამედროვეთა პორტრეტები უფროა, გაცილებით მეტი სიცოცხლის მატარებელი არიან, ვიდრე რომანში გამოყვანილი ისტორიული პიროვნებანიო.

რამდენად საფუძვლიანია ასეთი შეხედულება ტოლსტოის ეპოსის შესახებ?

უპეველია, რომ „ომი და მშვიდობის“ ის ნაწილები, რომლებშიაც ოჯახური ფონია გადმოცემული, მართლაც ავტორის ეპოქის სურათს წარმოგვიდგენენ. კუზმინსკიას მოგონებანი ადასტურებენ საზოგადოდ გავრცელებულ შეხედულებას, რომ როსტოვების ოჯახი ტოლსტოების ოჯახია. აღნიშნული მომენტი შენიშნეს ჯერ კიდევ რომანის ბეჭდვის პროცესში და ამ მხრივ ლეონტიევის გვიანდელი მითითებაც უთუოდ მართებულია. მაგრამ შეუძლებელია უარყოფა რომანის ისტორიული ადგილების ტიპიურობისაც. ლეონტიევი ამას კარგად გრძნობს და ამიტომ მის მტკიცებას აქვია ის კატეგორიული ტონი, რომელიც ფსიქოლოგიური თვალსაზრისიდან გამოსულ მერეჟკოვსკის შეხედულებებს ახასიათებს.

„ომი და მშვიდობა“, როგორც ამას უბრალო მკითხველიც შეამჩნევს, ორი პლანის შემცველია — ოჯახურისა და ისტორიულის. თავდაპირველად ავტორს განზრახვა ჰქონია — გვერდი აევლო ისტორიული პირებისა და ამბების (მაგ., ომების) აღწერისათვის. მისი მხატვრული მიზნები სავსებით ანტი-ისტორიზმის გზით მიდიოდა (ეიხენბაუმი). ტოლსტოის სურდა ეჩვენებინა იმდროინდელი საზოგადოება და მის შეგნებაში ისტორიულ მოვლენათა გამოძახილი მხოლოდ. შემდეგ კი, რომანის წერის პროცესში, ეს თავდაპირველი გეგმა მწერალს შეუცვლია. ისტორიული ეპიზოდებისა და პიროვნებათა შექრა რომანში უფრო გვიანდელი ამბავია.

ავტორის ანტიისტორიზმი მკლავნდებოდა მასალისადმი დამოკიდებულებაშიაც. ტოლსტოი დაუფრთხია იმ ვრცელ და მდიდარ ლიტერატურას, რომელიც 1812 წელზე არსებობდა. ტოლსტოის მკვლევარებს გამოჩვენებული აქვთ, რომ მწერალს არც ისე უხვად უსარგებლნია სათანადო ლიტერატურით, რადგან მარტოოდენ ისტორიული სურათის აღდგენა მის მიზანს არ შეადგენდა. ამიტომ „ომი და მშვიდობა“ არ შეიძლება ჩაითვალოს მკაცრად შემოფარგლულ, ტიპურ ისტორიულ რომანად. აღსანიშნავია, რომ თვითონ ავტორი მას ხან „ქრონიკას“, ხან კი „პოემას“ უწოდებდა (ეს არის აკრეფვე კონსტრუქციის საკითხი, რომელსაც ჩვენ გაკვირით ქვემოთ ვუხეხებთ).

მეორე თავისებურება ტოლსტოის ეპოსისა მის პოლემიკურ ხა-

სიათში მდგომარეობს: „ომი და მშვიდობა“ დაიწერა იმ განწყობილების კარნახით, რომელმაც სლავიანოფილური საზოგადოებრიობა მოიცვა რუსეთის დამარცხების შემდეგ ყირიმის ომში (1853 — 1856): რომანი ერთგვარი საპასუხო მოგონება იყო იმ გამარჯვებისა, რომელიც რუსეთმა მოიპოვა ნაპოლეონ პირველთან ომში.

„ომი და მშვიდობა“, რასაკვირველია, 60-ანი წლების ტოლსტოის შეგნების ნაყოფია და ისტორიზმიც ამ რომანში ნაწილობრივ წარმოადგენს გამკვირვალე ქსოვილს, რომლის უკან მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის დასაწყისის რუსეთის პატრიოტული მისწრაფებები იმალება.

რამდენიმე სიტყვა რომანის სტილის შესახებაც.

„ომი და მშვიდობა“ ტრადიციულ ისტორიულ რომანს უახლოვდება არა მანერისა და სტილის მხრით, არამედ ჟანრის მხოლოდ რამდენიმე გარეგანი ნიშნით. ტოლსტოის ეპოსშიაც დაცულია პრინციპი — ძირითადი, არაისტორიული (ოჯახური და ინტიმური) და ისტორიული ფონის პარალელურად მიმდინარეობისა. ამავე დროს — ისტორიული ამბები და პიროვნებანი მასში მთავარ როლს მაინც არ ასრულებენ. ნაწარმოების დიდ სიახლეს, უწინარეს ყოვლისა, შეადგენს შეუდარებელი ფსიქოლოგიური ანალიზი და პერსონაჟების განთავისუფლება რთული ფაბულისა და სხვა კომპოზიციური პირობითობისაგან. თვითონ ტოლსტოიმ ასე ბრწყინვალედ ჩამოაყალიბა თავისი მხატვრული მეთოდი:

„მე ვკითხულობდი „კაპიტანის ქალიშვილს“ და უნდა გამოვტყუდე, რომ ეხლა პუშკინის პროზა უკვე მოძველებულია — ენის კი არა, გადმოცემის მხრივ. ამჟამად მართებულია — ახალს მიმართულებაში გრძნობის წვრილმანებისადმი ინტერესი სცვლის ინტერესს თვითონ ამბებისადმი. პუშკინის მოთხრობები თითქოს შიშველნი არიან“ („დღიური“, 1853).

„ინტერესი გრძნობის წვრილმანებისადმი“ (ფსიქოლ. ანალიზი), რომელიც სცვლის „ინტერესს თვითონ ამბებისადმი“, — აი ტოლსტოის პოეტიკის საფუძველი. პროზის ამ „ახალი მიმართულების“ ყველაზე უფრო სრულყოფილ გამომხატველად „ომი და მშვიდობის“ ავტორი უნდა ჩაითვალოს.

როგორც აღნიშნული იყო, ტოლსტოის ყურადღება მიქცეულია პერსონაჟთა ფსიქოლოგიურ სამყაროსადმი, ადამიანის შინაგანი და გარეგანი დეტალებისადმი. მწერალს აინტერესებს გმირების სულიერი დიალექტიკა და ამიტომ ანთავისუფლებს მათ ძველი ბელეტრისტიკის სტილის კანონებისაგან, წინასწარ და ხელოვნურად გამომუშავებული კომპოზიციური არტახებისაგან, რომელთაც ტრა-

დიციულ რომანებში ექვემდებარებოდა პერსონაჟების ყოველი მოქმედება, სიტყვა, ფიქრი და განცდა. ტოლსტოის პროზის ეფექტი კი ემყარება არა „საინტერესო ამბავს“ თავისთავად, არა ფაბულას, არამედ დეტალების მიმდინარეობას. მხატვარი სრულიად უმნიშვნელო ამბებისაგან ჰქმნის ხოლმე შედეგს, უბრალო საგანი, თუნდაც ველზე მდებარე ქვა, მისთვის იქცევა ხელოვნების საგნად. როგორც ტოლსტოის პირველ სამხედრო ნარკვევებში, „სევასტოპოლში“, ადრინდელ კავკასიურ მოთხრობებში („ტყის კაფვა“, „თავდასხმა“ და სხვ.), ისევე „ომსა და მშვიდობაში“, „ანა კარენინაში“ და „აღდგომაში“ თხრობა ერთი ან რამდენიმე ძირითადი გმირის თავგადასავალს კი არ ეხება მხოლოდ, არამედ უმთავრესად მთელს გარემოცვას, ადამიანებს და საგნებს საერთოდ. ანან განსაზღვრა ტოლსტოის პროზის სტილიც: ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება ამ პროზისა მდგომარეობს იმაში, რომ ავტორი თავისუფლად გადადის ერთი მდგომარეობის აღწერიდან მეორე მდგომარეობის აღწერაზე, უშვებს მათ შორის დროებით ხარვეზებს; როცა რომელიმე თავში დამთავრებულია აღწერა ამა თუ იმ პერსონაჟის მდგომარეობისა, მწერალი დროებით სწყვეტს თხრობას, ეხება სხვა ან პარალელურად მიმდინარე ამბებს, ამოსწურავს ერთს სიტუაციას, ხოლო შემდეგ თავებში კვლავ უბრუნდება მიტოვებულ ეპიზოდებს, ავრცელებს მათ და ა. შ. „ომსა და მშვიდობაში“, მაგალითად, როსტოვების ოჯახის ამბები სხვადასხვა დროს იჭრებიან ისტორიულ ამბავთა თხრობაში და ავტორი ხარვეზებს ავსებს იმით, რომ რამდენიმე გვერდზე იგონებს და აღადგენს ხოლმე იმას, რაც განვლილი დროის განმავლობაში მომხდარა დროებით მიტოვებულ პერსონაჟთა ცხოვრებაში. მთლიანობადაც ამით სავსებით აღდგენილია.

„ანა კარენინაშიაც“ ორი ძირითადი, პარალელურად მიმდინარე ამბავია: კიტი და ლევინისა — ერთის მხრით და კარენინებისა და ვრონსკის — მეორეს მხრით. ავტორი ამბავთა ურთიერთ მონაცვლეობის პრინციპით ქსოვს მათ თავგადასავალს. არ ავითარო რთული კომპოზიციური ხერხი არ აწევს მძიმე ტვირთად რომანის პერსონაჟებს.

ტოლსტოის პროზა — პატარა მოთხრობებშიაც კი — წარმოადგენს ვრცელ პანორამას და არა ვიწრო ჩარჩოებიან სურათს.

• •

ტოლსტოის სტილის შესახებ ამ გაკვრითი შენიშვნების შემდეგ დაუებრუნდეთ ჩვენთვის საინტერესო კითხვას: იყო თუ არა „ომი და მშვიდობის“ ანტიისტორიზმი ერთად-ერთი გზა ტოლსტოისათ-

ეს ამ ქანრში? მართლა აკლდა თუ არა მხატვარს ისტორიის უშუალო მიმღობის უნარი?

როგორც გამორკვეულია, თავისი დიდი ეპოსის წერა ტოლსტოიმ წინასწარგათვალისწინებული ანტიისტორიზმით დაიწყო. შექმდეგ მან ნაწილობრივ გადაუხვია ამ პრინციპს, მაგრამ ორი ტენდენციის ბრძოლამ თავისებური ნაყოფი გამოიღო. „ომი და მშვიდობა“ ამჟამად საინტერესოა ჩვენთვის, როგორც ვრცელი ეპოპეა, როგორც „ილიადა“ (ავტორი თავიდანვე ჰომერის პოემას ასახელებდა თავისი ნაწარმოების გარეგნულ პროტოტიპად), რომელშიაც მრავალი ხაზია გაერთიანებული: ისტორიული, ოჯახური, ფილოსოფიური და სხვ. ამიტომაც ტოლსტოის ეპოსის ისტორიული მხარე ერთი ეპოქით არ განისაზღვრება. 1812 წლის ამბებს გარდა მასში გამოძახილი ჰპოვა ავტორის ეპოქამაც, 60-ანი წლების ფიქრებმა და იდეებმაც.

ამ დიდი ნაწარმოების გარდა, ტოლსტოის განზრახული ჰქონდა რომანის დაწერა პეტრე პირველზე. თუ „ომი და მშვიდობის“ წერის დროს ავტორმა განზრახ აუარა გვერდი თემაზე არსებულ მდიდარ ისტორიულ მასალას, სამაგიეროდ აქ მას შესაფერი წყაროები არ აღმოაჩნდა ხელთ.

დაუმთავრებელი დარჩა ტოლსტოის აგრეთვე აღრინდელი რომანი დეკაბრისტებზე. გარეგნულად კი ამან შექმნა შთაბეჭდილება, ვითომც ტოლსტოის მართლაც აკლდა გარდასული ეპოქების შეგრძნობისა და წარმოდგენის ალლო.

„პაჭი-მურატი“ ტოლსტოიმ დაამტკიცა ასეთი შეხედულებების სიყალბე და უსაფუძვლობა. ეს მოთხრობა — ნამდვილი შედეგრი ისტორიულ-ბიოგრაფიული პროზისა — სრულიად ახალი მოვლენა იყო ავტორის დროის პროზაში. იგი იშვიათი მაგალითია ისტორიული პერსონაჟის გაცოცხლებისა ზუსტი და ტიპიური გარემოცვით. მოთხრობა აგრეთვე დასრულებდა დიდი მწერლის ძიებების სტილის სფეროში (თხრობის სრული გამჭვირვალობა, ენის სისადავე, მარტივი სიუჟეტი და სხვა).

„პაჭი-მურატზე“ ტოლსტოი დიდხანს მუშაობდა: მოთხრობა იწერებოდა 1896 — 1904 წლების მანძილზე, მართალია მნიშვნელოვანი პაუზებით. სტასოვისა და ტოლსტოის მიწერ-მოწერიდან ჩანს, თუ რამდენად ვრცელ დოკუმენტურ მასალას (ბიოგრაფიოლს, ისტორიულსა და ენთოგრაფიულს) ეცნობოდა მწერალი. დახმარებისათვის ის მიმართავდა სამხედრო ისტორიკოსებს და კერძო პირებს. ამ პერიოდში ლ. ტოლსტოი ხელმძღვანელობს დევიზით: „რო დ ე ს ა ც ის ტ ო რ ი უ ლ ს ე წ ე რ, მი ყ ვ ა რ ს

უკიდურეს წვრილმანება მდე ვიყო სინამდვილესთან ახლოო“ (წერილი ოფიცერ ი. ყორღანოვისადმი 1902 წ. 25 დეკ. თარიღით).

ასეთი გულმოდგინე და მრავალწლიანი მუშაობის შედეგი იყო ის მოთხრობა, რომელსაც ტოლსტოი სიკვდილამდე ასწორებდა და რომელიც მაინც არ მიაჩნდა სავსებით დამთავრებულად (მოთხრობა დაიბეჭდა ავტორის სიკვდილის შემდეგ).

პირდაპირ განსაცვიფრებელია ტოლსტოი-მხატვრისა და ტოლსტოი-ისტორიკოსის მთლიანობა ამ მოთხრობაში, შესანიშნავი ცოდნა ყოფითი დეტალებისა და მთიელთა ფსიქოლოგიისა. მეორეს მხრივ, „ჰაჯი-მურატის“ სახით ჩვენ გვაქვს მონოგრაფიული სისრულით აღდგენილი ბიოგრაფია სახელგანთქმული ნაიბისა. როცა ტოლსტოის ქრონიკას ვადარებთ ამავე თემაზე დაწერილ მორდოვეცევის ბუტაფორიულ მოთხრობას („კავკასიელი გმირი“), უმაღლვე თვალში გვეცემა უდიდესი განსხვავება, არა მარტო მხატვრობის მხრივ (ეს თავის-თავად მოსალოდნელი იყო), არამედ ფაქტოლოგიური სისრულის მხრივაც.

ამ მოთხრობაში ტოლსტოი დალატობს (და ეს არის მისი ერთ-ერთი დიდი დამსახურება) ტრადიციული რომანისათვის ჩვეულ პრინციპს — მოგონალი პირებისა და სიუჟეტის ფონზე ისტორიული პირებისა და ეპიზოდების აღწერას (ვალტერ სკოტი, ტეკერეი, ზალზაკი, ჰუგო, მერიმე და სხვ.); რამდენიმე დამატებითი პერსონაჟი (ჯარისკაცი ავდევევი, ნუკერები და სხვ.) „ჰაჯი მურატში“ სიუჟეტის აქსესუარს წარმოადგენს. მოთხრობა მთავარ ხაზებში უაღრესად დოკუმენტალურია.

მართალია, ტოლსტოი თვითონ იყო კავკასიაში, მონაწილეობა მიიღო მთიელებთან ომში და ჰაჯი-მურატის თბილისში ყოფნისას თვითონაც აქ იმყოფებოდა, მაგრამ 900-იან წლებში მოთხრობის ქარგად გამოყენებული ამბავი მხოლოდ ბუნდოვან მოგონებას წარმოადგენდა ავტორისათვის. „ჰაჯი-მურატი“ მთლიანად დოკუმენტების მიხედვით არის დაწერილი. აულების სურათები, ყოფის წვრილმანები, ანდაზები, სიმღერები და ცალკეული გამოთქმებიც კი ავტორს კავკასიაზე არსებულ მდიდარ ენთოგრაფიულ წყაროებიდან აქვს აღებული.

ეს ნათელი გახდება რამდენიმე მაგალითით.

მიუხედავად იმისა, რომ რუსულ ლიტერატურაში საკმაოდ არის დამუშავებული „ჰაჯი მურატის“ ისტორიული წყაროების სა-



კითხი \*, მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგი მნიშვნელოვანი დეტალი ჯერ კიდევ არ არის ცნობილი.

ასე მაგალითად, არავის არ მიუქცევია ყურადღება, რომ საჩაჩნოს აულების ხატვისას ტოლსტოი იყენებს დალისტინის აულების აღწერას.

აი როგორ აქვს დახატული ტოლსტოის აული მახკეტი:

„ეს-ეს იყო მიჩუმდა მუეძინის დაჭიმული სიმღერა და მთის სუფთა ჰაერში, რომელიც წივის სუნით იყო გაჟღენთილი, მკაფიოდ ისმოდა აულის ვიწრო, ფიჭის უჯრედებივით ერთმანეთზე მიტყუპებულ სახლებისაკენ მიმავალი ძროხების ბოავილი, მოკმათე მამაკაცის ხორხის მიერი ხმები, ქალებისა და ბავშვების ხმები ქვემოთ შადრევანთან“. \*\*

აულის ეს შესანიშნავი სურათი, რომელიც ტიპიურია დალისტინისათვის, ავტორს გადატანილი აქვს საჩაჩნოში, სადაც არც უჯრედებივით მიტყუპებული სახლებია დამახასიათებელი და არც შადრევნები აულის ქვემოთ. ტოლსტოის აღწერაში გამოყენებულია იმ დროს არსებული ეთნოგრაფიული მასალა დალისტანზე.

ერთი მაგალითიც შეგნებული (ან უნებლიე) ანაქრონიზმისა, რომელსაც ტოლსტოი საერთოდ გაურბის: მოთხრობის მე-19 თავში ავტორს აღწერილი აქვს შემდეგი სცენა: ომიდან შინ (ვედენოში) დაბრუნებული შამილი თავის სერალის აივანზე ღამით უცდის ახალგაზრდა ცოლს, ამინათს, რომელიც მას ოთახში არ დახვდა. ეს სცენა მწერალს აღებული აქვს ვერდერევესკის წიგნიდან „შამილთან ტყვეობა“ (1856). მაგრამ ტოლსტოი სცოდავს ქრონოლოგიის მხრივ: 1852 წელს, როცა მოთხრობის ამბები ხდება (ჰაჯი-მურატი აქ წელს მოჰკლეს), ამინათი ჯერ კიდევ არ იყო მიყვანილი შამი-

---

\* მხედველობაში მაქვს მიშკოვსკიას შრომა „ლ. ტოლსტოი. მუშაობა და სტილი“ (1939), ტახო-გოდის მშვენიერი წინასიტყვაობა მოთხრობის 1937 წლის გამოცემაში („ისტორ. რომანების სერია“) და სხვ. რეკოლუციამდე გამოქვეყნებულ ნარკვევებს აქ არ ვასახელებთ.

\*\* შდრ. აულის სურათი მოთხრობიდან „Набер“.

„გრძელი, სუფთა სახლები, ბრტყელი მიწური სახურავებითა და ღამაზი საბუხრე მიღებით განლაგებული იყო ქვის უსწორმასწორო ბორცვებზე, რომელთა შორის მიდიოდა პატარა მდინარე. ერთის მხრით მოსჩანდა შხის ნათელი სხივებით გაშუქებული მწვანე ბაღები მსხლის ვეება და ქლიავის პატარა ხეებით. მეორეს მხრით — ფარფატებდნენ უცნაური ჩრდილები, პერპენდიკულარულად მდგარი მაღალი ქვები და ხის გრძელი მესრები წვეროში დამაგრებული ბურთულებითა და შრავალფერადი დროშებით (ეს იყო საფლავეები ჯოგითებიცა)“. უკეთესი ასლი დალისტანის აულების გარეგნული რელიეფისა წარმოუდგენელია.

ლის სერალში; როგორც ტყვე ქისტი, ის 1855 წელს მიჰგვარეს იმამს (ვერდერევესკის წიგნშიაც 1854 — 1855 წლების ამბებია აღწერილი). დრანსეს ცნობილი წიგნიდან კი ტოლსტოის შეეძლო გაეგო რომ მის მიერ აღწერილი სცენა არ შეიძლებოდა 1852 წელს გათამაშებულიყო (საკითხის ისტორიისათვის იხ. გრ. ორბელიანის „წერილები“-ს ტ. 2, გვ. 306).

ასეთს წვრილმანებზე იმიტომ შევჩერდით, რომ თვითონ ტოლსტოი იჩენდა განსაკუთრებულ „ერთგულებას ყოველი წვრილმანისადმი, როცა სწერდა ისტორიულს“. იგი იშვიათად სცოდავს ქრონოლოგიის მხრივ თავის მოთხრობაში და ზემოთ აღნიშნული გადახვევა მწერლის შეგნებული აქტი უნდა იყოს.

მთავარი სიძნელე, რომელიც ბრწყინვალედ გადასჭრა ტოლსტოიმ, შემდეგში მდგომარეობდა: „ჰაჯი-მურატი“ უახლოვდება ისტორიულ-ბიოგრაფიულ რომანს სიუჟეტური ხაზების ისტორიულ მასალაზე დაყრდნობით, საერთო დოკუმენტური სიზუსტით. ამის გამო ავტორს, ერთის მხრივ, წართმეული ჰქონდა ბელეტრისტის თავისუფლება, ხოლო, მეორეს მხრივ, არ შეეძლო მართოდენ ფაქტებით შემოფარგლულიყო.

ტოლსტოის დიდი მხატვრული ტაქტი გამოსჰვეივის უწინარეს ყოვლისა იმაში, რომ მოთხრობის არადოკუმენტირებული ადგილებიც ისტორიულ ნიშნებს ატარებენ, ისინი ნაკარნახევი არიან მასალის ტენდენციის მიერ. გარდა ამისა, მწერალი იჩენს უცთომელ კრიტიკულ დამოკიდებულებას დოკუმენტისადმი. ეს მომენტი, რომელსაც მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება ახალი ისტორიულ-ბიოგრაფიული პროზის ყალიბობის დროს, მწერალს შესანიშნავად აქვს დაცული.

ერთი მაგალითი:

დღემდე საკამათოდ არის გადაქცეულ საკითხი — იყო თუ არა ჰაჯი მურატის დალატი მის მიერ წინასწარ გათვალისწინებული ნაბიჯი. ზოგიერთი მემუარისტი (რუმინანცევი, ფადეევი, ნაწილობრივ ზისერმანი) იმ აზრისაა, თითქოს ჰაჯი-მურატს განზრახული ჰქონდა რუსთა სიმაგრეების დათვალიერება და შემდეგ ისევ მთაში გაქცევა.

ტოლსტოი ემხრობა იმ ვერსიას, რომ ჰაჯი-მურატს ეს განზრახვა არ ამოჰმედებდა, რომ მისი ხელახალი გაქცევა დაღისტანში გამაწვეული იყო პირადი ინტერესით — ოჯახის გამოხსნის მიზნით (როგორც მოთხრობაშიაც არის მითითებული, რუსეთის მთავრობამ ვერ აღმოუჩინა დახმარება ამ საქმეში შამილის ექსნაიბს). ჩვენ სელთ მოიპოვება მასალა, რომელიც ტოლსტოის მიერ არჩეულ

ვერსიას ამართლებს. მხატვრის არჩევანი ისტორიულად საესებით გამართლებულია.

დამახასიათებელია აგრეთვე ავტორის დამოკიდებულება მოთხრობის მთავარ პერსონაჟისადმი.

„ჰაჯი-მურატი“ დასმულია საკითხი სიცოცხლის ყველა საშუალებით დაცვისა, ამ მოთხრობაში ტოლსტოი ლალატობს თავის მორალისტურ დევიზს — ბოროტების მიმართ წინააღმდეგობის გაუწევლობას. ავტორის სიმპატია მთლიანად მთიელებისა და, კერძოდ, ჰაჯი-მურატისაკენაა. მწერლის აზრით, ის არის „ცივილიზაციით შეურყვნელი“ ადამიანი, „ველური“, რომელიც ზნეობრივად გაცილებით მაღლა დგას ე. წ. განათლებულ სამხედრო-ბიუროკრატულ საზოგადოებასთან შედარებით. აქი ასე ხშირად აქვს ავტორს ხაზგასმული ჰაჯი-მურატის სუფთა, „ბავშვური ღიმილი“, რომელიც მისი მოკვეთილი თავის ბაგეებსაც არ სცილდება.

მოთხრობის საუკეთესო სცენებია: სადილები ვორონცოვთან, მეფის ნაცვლის ირგვლივ მყოფთა სახეები, იტალიური ოპერა, კავკასიელი ოფიცრებისა და ჯარისკაცების ყოფა-ცხოვრების სურათები, სასამართლო შამილის სერალში, მთიელები და სხვ. მოთხრობას სავსებით გადაეყვართ 50-იანი წლების კავკასიაში, მოთხრობიდან ჰქრის კავკასიისა და ტფილისის ჰაერი მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრისა. ტოლსტოის ამ ნაწარმოების ყოველი სტრიქონი ისტორიზმით სუნთქავს, შთაბეჭდილება ისეთია, რომ შეგვიძლია ვსთქვათ: *Le style — c'est l'épique!* და ამ ფონზე მოძრაობს შამილის მოუსვენარი, კოჭლი ნაიბი. თავისი ღირსებისა, თავმოყვარეობისა და ზნეობრივი იდეალებისათვის მებრძოლი სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე.

\* \* \*

ისტორია და თანამედროვეობა, შორეული და მახლობელი. ხელშესახები და ფარული, — ყველაფერი ემორჩილებოდა ტოლსტოის დამკვირვებელ თვალს, მის ყოვლის ამთვისებელ გენიას. უდიდესი მხატვარი, რომელმაც თავისი დაკვირვების მასალად აირჩია ადამიანი საზოგადოდ, ხოლო, მეორეს მხრივ, თანამედროვე რუსეთის საზოგადოებრივი ცხოვრება, მოქმედებდა როგორც უსასტიკესი მსაჯული. არასოდეს არ წასცდენია მას თავისი დროის სინამდვილის მიმართ ლმობიერი სიტყვა, პირიქით — გაუგონარი უღმობელოებით დასცინა არისტოკრატისა. მეფის მოხელეებს, ეკლესიას, სახელმწიფოს. მონარქიული წყობილების მთელს ინსტიტუტს. რომანი „აღდგომა“ ამ მოსაზრების შეუდარებელი ილუსტრაციაა.

განუზომელია ამ მხრივ ტოლსტოის რეალისტური პროზის მნიშვნელობა ჩვენი დროისათვის.

ყოველივე ამასთან ერთად ლევ ტოლსტოი, ნამდვილი არქაისტი 60-იანი და 80-იანი წლების მოღვაწეთა შორის, გამოდიოდა მორალისტური ქადაგებით, საკუთარი რელიგიური დოგმატებით, რომლებიც მან საზოგადოებრივი ცხოვრების რევოლუციურად გარდაქმნის მეთოდს დაუპირისპირა. მისი აღმოსავლური პასივიზმის ფილოსოფია, პლატონ კარატაევის უმოძრაობა („ომი და მშვიდობა“) დაპაბადა რუსეთის ჩამორჩენილი გლეხობის შეგნებამ, იმ ფენის შეგნებამ, რომელსაც ნიადაგგამოცლილი არისტოკრატიის ეს ამჟამი შვილი ეყრდნობოდა მოქსავლის გზებში ძიების დროს. ტოლსტოის მსოფლმხედველობის ამ რეაქციულ მხარეს ჩვენი დრო სპარტლიანად ივიწყებს.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ტოლსტოის დამოკიდებულება სიკვდილისადმი. ეს იყო ერთ-ერთი უმთავრესი მომენტთაგანი მწერლის ცხოვრებასა და ბელეტრისტულ შემოქმედებაში.

ტოლსტოის ეკუთვნის ფრაზა, შესაფერი „ეკლესიასტეს“ ავტორისათვის: „ყოველივე მსტერიალური არარაობაა!“ იგი იყო ადამიანი, დაშინებული და დამწვარი ამ არარაობის გამოქმვევი ფენომენის წინაშე.

ტოლსტოი ყველაფერს უცქეროდა უმაღლესი, გარდუვალი კანონის თვალსაზრისით და კაცობრიობას მშვენიერად მოუთხრო „აღსარებაში“ (1881) იმ მწვავე განცდებზე, რომლებიც სიკვდილზე ღრმად დაფიქრებამ გამოიწვიეს მასში.

მსოფლიო ლიტერატურაში არ მოიპოვება მხატვარი, რომელიც ისე გამოსახავდეს ადამიანის სიკვდილს, კვდომის პროცესს, როგორც ტოლსტოი. მან იცის სასიკვდილო აგონიის ყოველნაირი გამოვლენა ყველა ადამიანურ ინდივიდუალობაში — ჯარისკაცის, მეშხანინის, იდეალისტი ოფიცრის, ძველი გენერლის, მთიელი გზირის და სხვ. სულთმობრძაობის მომენტებში.

დაუვიწყარია პროსკუხინის სიკვდილი („სევასტოპოლი 1855 წლის მაისში“) ივან ილიჩის ცხოველური ყმული „უ-უ-უ!“ („ივან ილიჩის სიკვდილი“), ანდრეი ბოლკონსკის სულთმობრძაობა („ომი და მშვიდ.“), კლეჩიანი ნიკოლაი ლევინის მშინალური ამოძახილები („ანა კარენინა“), მომაკვდავი ჰაჯი-მურატის შეგნების უკანასკნელი წუთები და მისი ნახევრად მკვდარი სხეულის წამოდგომა და სხვ. ისეთი შემადრწუნებელი გულთამხილაობით აქვს ყოველივე ეს გადმოცემული მხატვარს, რომ უნებლად გვაფიქრებინებს მწერლის ზე-ადამიანურ ძალაზე. გასაოცარია ასეთი შექრა

მომაკვდავის განცდებში, წყვილადის საზღვართან მდგომ შეგნებაში.

სიკვდილის წინაშე შიშმა, აგრეთვე სიყრმიდანვე თანდაყოლილმა თვითნალიზმა და ცხოვრების აზრის ძიებაში განცდილმა მძიმე სულიერმა კრიზისებმა დაჰბადეს ტოლსტოის მკაცრი რაციონალიზმი, მისი განუყურნელი ნიჰილიზმი, ღრმად პესიმისტური ფილოსოფია მოვლენათა შორის მიზეზობრივი კავშირის აღმოჩენის შეუძლებლობისა. ცალმხრივმა რაციონალიზმმა დაჰბადა აგრეთვე ფატალისტური გაგება ისტორიისა, რემელიც მან მთელ სოსტემად განავითარა „ომსა და მშვიდობაში“. ნაწილობრივ ამავე ნიადაგზეა წარმოშობილი მისი ამბოხი კულტურისა და განათლების მიღწევათა წინააღმდეგ, ცოლქმრული ინსტიტუტის მიმართ („კრეიციერის სონატა“), ასკეზის ხობტა („მამა სერგეი“) და სხვ.

„ყველაფერი მატერიალური არააობა!“

ტოლსტოისაც ყველაფერი ამ არაარობამდის მიჰყავს: მშვენიერი ნატაშა როსტოვა ბოლოს ძუს ემსგავსება, მომხიბლავი ანა კარენინა ისკება და მატარებლის ბორბლების ქვეშ ისრისება...

სიკვდილი — მთავარსარდალია ჩვენი ცხოვრების!

მაგრამ ამ შეგნებას ტოლსტოი არ ავრცელებს ცხოვრების მსვლელობის ყველა პერიოდზე. ადამიანის სიცოცხლის გზა საკვება სიხარულითა და ტანჯვით, მოღივლივე ფერადებითა და ჩრდილებით. ეს გზა ჩვეულებრივია, თითქმის ცხოველური და ურომანტიკო, მაგრამ ყველასათვის საერთო!.. ფინალამდე ტოლსტოი ამ ცხოვრებას გამოსახავს ბუნებაში არსებული ყველა ფერითა და ყველა ხმით, საღებავების დაუმუქებლად... ყოველივე ეს მის მხატვრობას ბუნების მსგავს გრანდიოზულობას ანიჭებს.

რაც შეეხება თვითონ ფინალს, სიკვდილს და მის წინაშე შიშს, ეს იყო უაღრესად ბიოგრაფიული ფაქტი ტოლსტოისათვის, მკითხველებისათვის სრულიად არა სავალდებულო. ტოლსტოი იყო მარტოხელა, ნაწამები და ტრაგიკული ადამიანი, — დიდი მორალისტი, თანამედროვეობის სინიდისი, იმავე დროს შინაგანად ძალიან შორს იყო წასული ადამიანებისაგან!

ტოლსტოიზე არსებულ მდიდარ მემუარულ ლიტერატურაში დაწერილებით არის გადმოცემული ამ ადამიანის ცხოვრების გზა, მისი ამბოხებანი და ძიებანი, მაგრამ ყველასათვის დამალული ტოლსტოი დაინახა მხოლოდ მაქსიმ გოჯკიმ, რომელმაც ბრწყინვალე მოგონებანი დასწერა იასნაია პოლიანაში მცხოვრებ საკვირველ ადამიანზე.

მოვიყვანთ ორ დამახასიათებელ ამონაწერს ჩვენი წერილის დასამთავრებლად.

„ლევ ნიკოლოზის ძის პიროვნებაში ბევრი რამ არის ისეთი, რაც ზოგჯერ იწვევდა გრძნობას, მისდამი სიძულვილის მახლობელს და აწევბოდა ჩემს სულს აუტანელ სიმძიმედ. მისი განუზომელად გაზრდილი პიროვნება სასწაულებრივი მოვლენაა, სიმახინჯეა. არის მასში რაღაც სვიატოგორ-ბოგატირის, რომელიც მიწას ვერ უზიდავს! დიალ. იგი ვეებერთელა! მე ღრმად მწამს, რომ, გარდა ყველაფერი იმისა, რაზედაც ის ლაპარაკობს, არის მრავალი რამ, რაზედაც მუდამ სდუმს, — თავის დღიურშიაც კი, — სდუმს და, ალბად, არასოდეს არავის არ გაუმხელს. ეს „რაღაც“ მხოლოდ ხანდისხან და შეფარვით გამოსქვივოდა მის საუბრებში, შეფარვითვე გვხვდება ის დღიურის ორ რვეულში, რომელიც მე და ლ. ა. სულერჩიციკის მოგვცა წასაკითხავად. მე ეს „რაღაც“ მეჩვენება „ყველა შეხედულების უარყოფად“, — უღრმეს და უბოროტეს ნიპილიზმად, რომელიც აღმოცენდა უნაპირო. გაუფანტავი სასოწარკვეთილებისა და მარტოობის ნიადაგზე, ალბად, არავის რომ არ განუცდია ამ ადამიანამდე ასეთის საშინელი სიცხადით. მე ხშირად მეჩვენებოდა იგი გულის სიღრმეში ყველა ადამიანისადმი გულგრილ ადამიანად: იგი იძენად მალაა, იმდენად ძლიერია მათზე, რომ ყველა ისინი ეჩვენებიან მას მწერებად, ხოლო მათი ფუსფუსი — სასაცილოდ და შესაბრალისად. იგი ძალიან შორს წავიდა მათგან, რომელიც უდაბნოში და იქ. თავისი სულის ყველა ძალების უდიდესი დაქიმვით, მარტოდმყოფი ჩასტკერის უმთავრესს — სიკვდილს“.

ეს მარტოობა ავრცელებდა ირგვლივ იმ ფარულ და გამანადგურებელ სიცივეს, რომელიც ასე კარგად შენიშნა გორკიმ. მარტოობა, რომელიც წილად ხვდა სახელისა და დიდების მხრავ ზღაპრულად დაჯილდოებულ ადამიანს.

..... მე არ შემიძლო, — ამბობს გორკი, — მასთან ერთ სახლში მეცხოვრა, მეტი რომ არა ესთქვა — ერთს ოთანში მეთქი. ეს იქნებოდა უდაბნო, სადაც ყველაფერი გადამწვარია მზისგან და თვითონ მზეც იფერფლება და გვემუქრება უსაზღვრო ბნელის ლამით!“

მოყვანილი სიტყვები ბევრს ხნიან 1908 წელს იასნაია პოლიანაში გადაღებულ ტოლსტოის პორტრეტში, რომელზედაც გამოხატულია 80 წლის მოხუცი, ხშირ წარბებიდან გამომზირალი სასტიკი თვალებით. პირქუში გამომეტყველებითა და ხშირი წვერით. სურათი უნებლიედ გვაგონებს ლეონარდო და-ვინჩის ტურინისეულ ავტოპორტრეტს.

ასეთი სახის იყო, ალბად, ის მკაცრი ღმერთი. რომელიც ბიბლიის ადამიანებს ჰქონდათ წარმოდგენილი. იელი. 1940







# დოსტოევსკი

## 1

დოსტოევსკის ადრე მოეწამლა ცხოვრება; საყვარელი დედა ბავშვობაშივე გარდაეცვალა ქლეჩით; სტუდენტობის წლები სიღარიბეში გაატარა; მამა უხიაგი ხასიათისა ჰყოლია და მოიპოვება ცნობები, რომლის მიხედვით ჰფიქრობდნენ, თითქოს მათ შორის შტრული დამოკიდებულებაც არსებულა. ფროიდისტებს ამ ყრუ ცნობამ კარგი მასალა მისცა კარამაზოვების კონფლიქტი (შვილებსა და მამას შორის) დოსტოევსკისავე ბიოგრაფიით აეხსნათ.

მთელი დანარჩენი პერიოდი მისი ნერვიული და ავადმყოფური ცხოვრებისა სავსეა შინაგანი მოუსვენრობითა და ფიზიკური წამებით (დოსტოევსკი ეპილეპსიით იყო დაავადებული). მან საზოგადოებრივ აკბარეზზე გამოსვლისთანავე განიცადა უდიდესი უბედურება: პეტრაშეველთა საქმეში მონაწილეობის მიღებისთვის სახარხობელაზე აიყვანეს და მხოლოდ სიკვდილის მოლოდინში გამოუცხადეს სასტიკი სასჯელის კატორღად შეცვლის ბრძანება. დოსტოევსკიმ უშუალოდ ჩახედა სიკვდილს და ამ ფსიქოლოგიური იარსისაგან იგი მხოლოდ ნამდვილმა სიკვდილმა განკურნა.

დოსტოევსკიმ მარტოობის სიმწვავეც იგემა ცხოვრებასა და კატორღაში. ტოლსტოისაგან განსხვავებით, რომლის მარტოობა არისტოკრატიულ სიცივესა და ყოვლის უარისმყოფელ ნიპილიზმში მხილდებოდა, დოსტოევსკის მარტოობა სავსეა ტანჯვით, პროტესტითა და შერიგებით; ბოლოს მან თვითონ შეიყვარა თავისი წამება და არ შეეძლო ცხოვრების მიღება ტანჯვის გარეშე.

ყველაფერი ეს უთუოდ არის, ნაწილობრივ მაინც, იმის მიზეზი, რომ დოსტოევსკის მზერა მიქცეულია ადამიანის შინაგანი ქვეყნისადმი, რომ მისი მთავარი პერსონაჟები დაავადებულნი არიან გადაქარბებული თვითნაღიზით. დოსტოევსკი იყო მხატვარი ადამიანის გულისა და გონების, იგი უფრო აზროვნებდა და ისმენდა, ვიდრე უცქეროდა და აკვირდებოდა. შექსპირისებური ძალოვნების ფსიქოლოგის შემოქმედება შეუდარებელი დემონსტრაციაა ცინიზმამდე მისული, უფაქიზესი ანალიზისა ადამიანის ფიქრებისა და

ემოციის სფეროში. მოვლენის დახსნამის შემადგენელ ელემენტებად, ყოველთვის ორი პოლუსის — მადონასა და სატანის იდეალების ძიება ადამიანში, — ასეთი იყო გზა დოსტოევსკის მაძიებელი გონებისა. ამგვარი ანალიზით უდგებოდა იგი სახელმწიფოს, ღმერთის პრობლემას, მომავალს. და ეს „მრისხანე ტალანტი“ ამაოდ ეძებდა ჰარმონიას მის მიერვე ამეტყველებულ ქაოსში, რომლის ხმაურის გაგონებისაც ასე ეშინოდა ფედორ ტიუტჩევს.

## 2

იშვიათად მოიპოვება მხატვარი, რომელიც ისე ღრმად ახასიათებდეს ადამიანის დაშვებას, დაქვეითებას უკანასკნელ საგნებამდე და იმავე ადამიანის სულიერი აგზნებისა და ექსტაზის მომენტებს, როგორც დოსტოევსკი. თვითონ მასში სცოცხლობდა ეს კარამაზოვისეული დუალიზმი. „თუ უფსკრულში დავექანები, მაშინ პირდაპირ თავდაყირა დავეშვები ქვევით, და კმაყოფილი ვიქნები კიდევაც, რომ სწორედ ასეთს დამამცირებელ მდგომარეობაში ვვარდები და ჩავთვლი მას ღილაკად. და აი სწორედ ამ სირცხვილის ეამს უეცრად წამოვიწყებ ჰომოსო,“ — ეუბნება დიმიტრი კარამაზოვი თავის ძმას, ალიოშას. ცოდვა, დანაშაული, როგორც მხილება ადამიანის ბუნების ერთი მხარისა, როგორც გადახვევა ყოველდღიურობის ნორმიდან და შემდეგ ანალიზი ამ დანაშაულისა, მთელი ძალების დაჭიმვა მისგან განთავისუფლების მიზნით — აი ცენტრალური მომენტი დოსტოევსკის პერსონაჟების სულიერი დიალექტიკისა. მარადი ბრძოლა ამ ორი დუალისტური საწყისისა ამოქმედებს დოსტოევსკის გმირებს. „...ეშმა ებრძვის ღმერთს, ხოლო ბრძოლის ველი — ადამიანთა გულთაო,“ — აცხადებს იგივე დიმიტრი კარამაზოვი. დოსტოევსკის მთელი შემოქმედება მიმართული იყო ამ ორი საწყისის მორიგებისკენ, მისი გონება დასწვა ამ ანტიგონიზმის, ანალიზმა.

დოსტოევსკი იწყებს იმ მიზეზების ჩვენებით, რომელნიც იწვევენ ადამიანის დაშვებას, დანაშაულს; სიღარიბე, სოციალური და პოლიტიკური უსამართლობა, საზოგადოებრივი ანარქია, დასასრულ, და რაც მთავარია, ადამიანში თავიდანვე მოცემული დემონიურობა, — აი რა შიქანებს ადამიანს დანაშაულისაკენ. თუ ეს დანაშაული ჩადენილია ვნებათღელვის სფეროში, დოსტოევსკის გმირები მიიჩნევენ მას, როგორც საკუთარი არსების აუცილებელ ატრიბუტს. თუ დანაშაული საზოგადოებრივი ხასიათისაა, როგორც მაგალითად, რასკოლნიკოვის მიერ მევახშე ქალის მკვლელობა, პერსონაჟები ბოლოს თვითვე აღიარებენ ჩადენილი საქციელის

უსამართლობას (არა საზოგადოებრივი, არამედ ეთიკური თვალსაზრისით) და იწყებენ მის ანალიზს...

ხელოვნებებს თვალსაზრისით ჩვენთვის საინტერესოა ის მუქი და ბნელი კოლორიტი, რომლითაც დამნაშავეს განწყობილებანი ავსებენ მწერლის რომანებს. სულიერი წყვდიადი ფლობს გამირებს და ამ წყვდიადის ჩვენებისას დოსტოევსკი ჰქმნის განუზომლად ინფერნალურ სურათს, გადასულს უმადლეს აბსტრაქციაში. კონკრეტული შემთხვევა იძენს ზოგად ადამიანურ შინაარსს, ინდივიდუალური უბედურება — აგრეთვე ზოგად კაცობრიულ ხასიათს. დოსტოევსკის პათოსი მდგომარეობს ამ თავისებური აბსტრაქციის ჩვენებაში. ამიტომაა იგი უფრო შექსპირის სტილის პოეტი, ვიდრე ყოფაცხოვრების მხატვარი-ბელეტრისტი.

ამქვეყნიური ცხოვრება, „მიწიერი“ ცხოვრება ადამიანისა საესეა პირუტყვული ვნებათღელვით, ეგოიზმით, ბნელი ინსტინქტებით. თვით „სილამაზეც მრისხანე და საშინელი საგანია!“ ასეთია სინამდვილე დოსტოევსკის პერსონაჟების გაგებით. მას შემდეგ, რაც ადამმა სცოდა და ვაშლი იგემა, სინამდვილე არის მხილება უსამართლობისა, სინამდვილე, რომელშიც ადამიანს ხშირად გზისთვის ვერ მიუგნია. მაგრამ ადამიანში ცოცხლობს მღუღარე სული, რომელიც ელტვის სინათლეს და რომელიც ექსტაზის ეამს წამიერად მაინც ანათებს ამ ბნელ სინამდვილეს. დოსტოევსკის სურს უმღეროს ჰიპნოზის ლტოლვას უმადლესისადმი, სულის ისეთს რელიგიურ განწყობილებას, როცა უმადლესი ჰარმონიის საზღვრები ხელშესახები ხდება.

ერთერთს ცენტრალურს მომენტს დოსტოევსკის შემოქმედებაში წარმოადგენს რელიგიური გრძნობის სიჭარბე — ძიება საკუთარი ღმერთისა. მისთვის, როგორც სლავიანოფილური სკოლის მწერლისთვის, იდეალს შეადგენდა რუსული ღმერთის პოვნა. მთელი თავისი პუბლიცისტური და მხატვრული გენიით ესხმოდა იგი თავს ათეისტებს, მიაწერდა მათ ზნეობრივი და სოციალური ანარქიის ავტორობას. მიუხედავად მგზნებარე პამფლეტებისა და ცინიკური დახასიათებისა ათეისტების მისამართით, შეუძლებელია დოსტოევსკის აღიარება ორთოდოქსალურ ან სექტანტურ მორწმუნედ. მას, სწორედ ათეისტური ეპოქის შვილს (დოსტოევსკი 60-70-ნი წლების მწერალი იყო), არ გააჩნდა საშუალება უყუენთა ადამიანის ანახორეტული ბუნება და მისი კრიტიკული რაციონალიზმი რიცხავდა ღმერთის უკამათოდ მიღების იდეას. მშვიდი და ურყევი რწმენისათვის კი აუცილებელ პირობას ყოველთვის ფანტიზმი ან გონებრივი შეზღუდულობა წარმოადგენდა. მიუხედავად ამისა, რელი-

გაური გრძობა მასში მაინც ძლიერი იყო და ამ გრძობამ თავი-  
სებური გაფორმება ჰპოვა მწერლის შემოქმედებაში.

დოსტოევსკის დაექვებანი (გავიხსენოთ მის მიერ არც ისე შემთხ-  
ვევით ნათქვამი: — „ჩვენ ყველანი ნიჰილისტები ვართო!) გა-  
მოთქმულია ივანე კარამაზოვის მიერ (რომანი „ძმები კარამაზოვე-  
ბი“), ხოლო მწერლის ეთიკური, სახელმწიფოებრივი და რელიგიუ-  
რი იდეალები — შატოვის მიერ (რომანი „ეშმაკები“).

### 3

ივანე კარამაზოვს, რომელიც დოსტოევსკის შემოქმედების  
„მთელი სხეულის თავს“ წარმოადგენს, პირდაპირ წარმართული  
უშუალობით უყვარს ცხოვრება. „რომ არ მჯეროდეს ცხოვრების,  
რომ გამომეცვალოს რწმენა საყვარელი ქალისადმი, დაჯკარგო  
რწმენა საგნების წესრიგში, ზიგემო ადამიანური იმედგაცრუების  
ყველა საშინელება, მე მაინც მოვისურვებ ცხოვრებასო“ — ეუბნე-  
ბა იგი თავის ძმას. და ეს ძმაც, ალექსი, ჭახარებულა, რომ ივანე-  
ში ცოცხლობს „კარამაზოვისეული თვისება“, უშუალო წყურვილი  
სიცოცხლისა: „მე ვფიქრობ, რომ ამქვეყნად ყველას უწინარეს  
ყოვლისა ცხოვრება უნდა უყვარდესო“ — ამბობს იგი. ივანე სვამს  
კითხვას: „ცხოვრება უნდა გვიყვარდეს უფრო, ვიდრე მისი აზ-  
რი?“, და ესმის შესაფერი პასუხი — „უქვეყნად ასე — ლოგიკის  
უწინარეს უნდა შეიყვარო იგიო!“.

მაგრამ ივანე კარამაზოვი ინტელექტის კაცია და მას ეს ხელს  
უშლის. მის კრიტიკულ გონებას არ შეუძლია სინამდვილის არსე-  
ბული სახით მიღება. ივანე კარამაზოვის ათეიზმი უალრესად კონკ-  
რეტული შინაარსის მქონეა. ის არ არის დაინტერესებული. კითხ-  
ვით: „ღმერთმა შექმნა ადამიანი თუ ადამიანმა ღმერთი“, არა-  
მედ უარს ამბობს ქვეყნის მიღებაზე საერთოდ, რადგან ეს ქვეყანა  
სავსეა გაუმართლებელი წამებით, ქვეყანა, სადაც ბრმა და უაზრო  
სასჯელის ტვირთი წილად ხვდათ უდანაშაულო ბავშვებსაც. თუნ-  
დაც მართო ამ ფაქტის გამო არ შეიძლება ქვეყნის მიღება. აი  
ცნობილი განცხადება ივანე კარამაზოვისა: „Я не бога не при-  
нимаю, пойми ты это, я мира им созданного, мира-то божь-  
яго не принимаю и не могу согласиться принять!“ და რადგან  
მომავალი ჰარმონია ნაყილია უდანაშაულოთა წამებითა და ცრემ-  
ლით, ასეთს ჰარმონიაში შესასვლელ ბილეთს იგი უკანვე უბრუ-  
ნებს ღმერთს.

ცხოვრებისადმი უღრმესი, მიწიერი სიყვარულის მიუხედავად ის

ღმერთს უმართავს სასამართლოს (პოემა „ლეგენდა დიდ ინკვიზიტორზე“) სწორედ იმის გამო, რომ მიწაზე ბევრია უსამართლობა.

დოსტოევსკიმ იცის, რომ ივანე კარამაზოვს, ძლიერი ლოგიკის ადამიანს, არ შეუძლია ცხოვრების უკრიტიკოდ შილება. ანალიტიკური გონება კი ჰუმლის რწმენას, მიჰყავს იგი ათეიზმამდე, ანტიეთიკურობამდე. „ყველაფერი დასაშვებია!“ — ივანე კარამაზოვის ეს ფორმულა კარგად გამოიყენა ათეისტმა და ლაქიამ, სმერდიაკოვმა: თავისი იდეოლოგიური მეთაურის ფორმულით შთაგონებულმა მოჰკლა ივანეს მამა ფეოდორ კარამაზოვი, რომლის უკანონო შვილიც თვითონ იყო

კრიტიკული უნარით აღჭურვილი პერსონაჟები დოსტოევსკისა მუდამ გაორებულნი არიან. მათი სულის ბნელ მხარეთა გამოხატულებას ყოველთვის სხვა პერსონაჟები წარმოადგენენ: ივანე კარამაზოვის ასეთს მხოლოდ ნახევარს წარმოადგენს ლაქია სმერდიაკოვი, სტავროგინისას — პეტრე ვერხოვენსკი და ა. შ. ამ გმირებთან ერთად დოსტოევსკის რომანებში მოქმედებენ კეთილშობილი, თითქოს მატერიალურს სიმძიმეს მოკლებული, რელიგიური ბუნების ადამიანები — ალექსეი კარამაზოვი, მიშკინი, შატოვი და სხვები.

შატოვი ყველაზე უფრო სრული განსახიერებაა კეთილშობილებისა და, ვფიქრობთ, ყველაზე უფრო საყვარელი პერსონაჟი თვითონ ავტორისათვის. ჩვენ იმასაც ვფიქრობთ, რომ ალექსეი კარამაზოვის სქემატური სახე გამოწვეულია იმით, რომ დოსტოევსკიმ თავისი იდეალები უკვე შატოვს ალაპარაკა („ეშმაკები“ დაიბეჭდა 1871—1872 წ.წ. ხოლო „ძმები კარამაზოვები“ 1879—1880 წ.წ.). რაც შეეხება მიშკინს („იდიოტი“) მწერალმა მისი სახით უმთავრესად ეთიური გმირი გამოჰკვეთა. ამ პერსონაჟის მკაფიო პოლიტიკური ან რელიგიური მრწამსი ჩვენთვის უცნობია. ასეთი გააჩნია განსაკუთრებით შატოვს.

შატოვი უკიდურესი მტერია ათეიზმისა და ათეისტებისა, რელიგიის გარეშე მისთვის არ არსებობს ერის ცნებაც. „არცერთი ერი ჯერ არ დაფუძნებია გონებისა და მეცნიერების საწყისებზე“, — ეუბნება ის სტავროგინს და ცოტა ქვემოდ ამტიკვებს „გონება და მეცნიერება ხალხთა ცხოვრებაში ყოველთვის, ახლაც და საუკუნეთა წინათაც, ასრულებდნენ მეორეხარისხოვან და დამხმარე მოვალეობას“. შატოვის აზრით „ხალხური მოძრაობის მთელს მიზანს, ყოველ ერში და ყოველს პერიოდში მისი არსებობისა შეადგენდა მარტოდენ ძიება ღმერთისა, საკუთარი ღმერთისა, აუცილებლად საკუთარის, და მისი, როგორც ერთადერთი ქვეშაირის, რწმენა. ღმერთი არის სინტეტიური პიროვნება მთელი ხალ-

ხისა, თავიდან ბოლომდე. ჟერ არ ყოფილა, რომ ყველა ან მრავალ-  
ერს ჰყოლოდეს ერთი საერთო ღმერთი, არამედ თვითეულს ჰყავ-  
და საკუთარი ღმერთი. ერების დაღუპვის წიშანია, როცა ღმერთე-  
ბი ხდებიან საერთონი, რადგან ღმერთები და მათდამი რწმენა  
კვდებიან ერების სიკვდილთან ერთად. რამდენადაც ძლიერია ერი,  
იმდენად დამოუკიდებელია მისი ღმერთი. არასოდეს არ ყოფილა  
ერი რელიგიის გარეშე, ანუ ბოროტისა და კეთილის შეგნების გა-  
რეშე,“ — აი ცენტრალური იდეა შატოვის მსოფლმხედველობაში.

„— ვალიარებ ღმერთს ერის ატრიბუტადო,“ — ამბობს შატოვი.  
„ერი — ეს ღვთაების სხეულიაო“, — ამტკიცებს იგი დაჟინებით.

შატოვი მიმართავს ისტორიულ ექსკურსს თავისი შეხედულებ-  
ების დასასაბუთებლად. ებრაელთა, ბერძენთა, რომაელთა და სხვა  
ერების ღმერთების მაგალითზე მას სურს გვიჩვენოს საკუთარი ის-  
ტორიული კონცეპციის სისწორე. ბოლოს ასკვნის: „თუ დიდ ერს  
არ სწამს, რომ მხოლოდ მასშია ჭეშმარიტება (სახელდობრ და გან-  
საკუთრებით მასში), თუ არ სწამს, რომ მხოლოდ ის ერთია მო-  
წოდებული ყველას აღსადგენად და გადასარჩენად თავისი ჭეშმა-  
რიტების შემწეობით, მაშინ იგი უმაღვე იქცევა ეტნოგრაფიულ მა-  
სალად და არა დიდ ერად. ჭეშმარიტად დიდ ერს არასოდეს არ შე-  
უძლია შეურიგდეს მეორეხარისხოვან როლს კაცობრიობაში, ან  
თუნდაც პირველ ხარისხოვანს, არამედ მხოლოდ დამხოლოდ, აუცი-  
ლებლად პირველ როლს. ვინც ამ რწმენას ჰკარგავს, ის ერი არ  
არის“. შატოვის ამ აღსარებაში რელიგიური სიცხადით არის გა-  
მოთქმული სლავიანოფილური იდეა, თუმცა შატოვს არ აკმაყო-  
ფილებს ოფიციალური სლავიანოფილობა.

ასეთი იყო თვითონ დოსტოევსკის იდეალც. ამ იდეალმა მი-  
იყვანა იგი რუსული მესიანიზმის რწმენამდე, პოლიტიკაში კი — თუ  
დავიხმარებთ თანამედროვე ტერმინოლოგიას, — დიდმპყრობელურ  
შოვინიზმამდე.

ისტორიამ მშვენიერად დაამტკიცა დოსტოევსკის სლავიანოფი-  
ლური მრწამსის „სიმართლე“ და ჩვენ აქ სიტყვას არ გავაგრძე-  
ლებთ მის შესახებ. საკმარისია მკითხველმა თვალი გადაავლოს  
დოსტოევსკის „მწერლის დღიურებს“, რათა დარწმუნდეს, რომ რე-  
ვოლუციის ეპოქაში აღზრდილ ადამიანს დღეს უკვე ღიმილს ჰკვრის  
სლავიანოფილური იდეოლოგიის დრომოჭმულობა და აბსურდობა.

შატოვის იდეების შესახებ კიდევ შეიძლება ბევრის თქმა, მაგ-  
რამ ამჟამად ჩვენ მხოლოდ ერთს დამახასიათებელ მომენტებზე  
მივუთითებთ.

სტავროგინი ეკითხება შატოვს — „მინდოდა ერთი რამ გამეგო:

გწამთ თქვენ ღმერთი თუ არა?“—შატოვს ენა ეშლება პასუხის გაცემისას: „—მე მწამს რუსეთის, მე მწამს მისი მართლმადიდებლობა. მე მწამს ქრისტეს სწეული... მე მწამს, რომ მეორედ მოსვლა რუსეთში მოხდება... მე მწამს...—წაილულლულა შატოვმა აღტყინებით.—მაგრამ ღმერთი? ღმერთი?—მე... ვირწმუნებ ღმერთსო“,—უპასუხებს ბოლოს იგი სტავროგინს.

შკითხველი ატყობს, რომ ამ პასუხში ისმის კარამაზოვისეული კრიტიციზმი, რომ შატოვიც გაბზარული რწმენის ადამიანია.

ასეთივე გაბზარული რწმენის მატარებელი იყო თვითონ დოსტოვესკი.

შატოვთან შედარებით ალექსეი კარამაზოვი უფერული პერსონაჟია. დოსტოვესკი მხატვარი იყო გაორებული ადამიანებისა და როგორც პირადს ცხოვრებაში, ისე საერთოდ,—მწერალი ვერ ხედავდა მთლიანი ბუნების ადამიანებს.

დოსტოვესკი-მხატვრის ძალა მდგომარეობდა მოპირისპირე პოლუსებზე მოქანავე რწმენის, ვნებისა და მოქმედების შეუღარებელ ჩვენებაში.

#### 4

არა მარტო ცხოვრებისადმი სიყვარული ან მისი კრიტიკული ათვისება, არა მარტო ამბოხი ღმერთის წინააღმდეგ ან სატანური ვნებათაღელვანი ამოძრავებენ დოსტოვესკის პერსონაჟებს,—ზოგიერთი მისი გმირი დაავადებულია გამანადგურებელი მოწყენილობით:

„Прикажи Лучию! Я люблю торжественность скуки!“  
ამბობს „მოზარდის“ გმირი ვერსილოვი, რომელიც გაურბის „მოწყენას, საშინელ მოწყენას“ და ხშირი სტუმარია ტრაქტირის, სადაც „მოწყენის ზეიმით“ სტკება.

რა იწვევს ამ მოწყენას?—ერთფეროვნება.

ყველაფერი, რაც ხდება, უკვე იყო, „ყველაფერი უთვალაჯერ მეორდებაო“, — ეუბნება ივანე კარამაზოვს თავისივე ორეული — ეშმაკი.

მოვლენათა განმეორების მომენტზე მიუთითა ჭერ კიდევ გოეტემ, რომელმაც ფაუსტს ათქმევინა:

ყოველი წარმავალი

არის მხოლოდ მსგავსება!

ერთფეროვნების, „მარადი მობრუნების“ აზრი კი ყველაზე მკაფიოდ და მხატვრულად გამოსთქვეს—ერთმანეთისგან სრულად დამოუკიდებლად—ნიცშემ და დოსტოვესკიმ. „ზარატუსტრაში“ მარადისობა შედარებულია ობობას ქსელთან ისევე, როგორც „დანა-

შაულსა და სასჯელში“ (ნახე სვიდრიგაილოვის დიალოგი რასკოლნიკოვთან მე-4 ნაწილის პირველს თავში). ასეთი შეხვედრა ორ მოაზროვნის შორის განცვიფრებას იწვევს.\*

ობობას ქსელის ყოველი მუხლი პირველის განმეორებაა და ერთდამივე საფეხურისადმი დაბრუნება. მარადისობაც ასეთი ერთფეროვანი „მარადი მობრუნების“ ჯაჭვს წარმოადგენს. ფოთოლი დაქვნა და მოსწყდა ხის ტოტს, გაისადაც ისეთივე ფოთოლს გამოისხამს იგი, ისევე დასქვენება და მოწყდება, — „ყველაფერი უთვალავჯერ მეორდება!“ ცხოვრების ყოველს მოვლენაში ცხადდება ერთფეროვანებისა და „მარადი მობრუნების“ ეს რიტმი და სვიდრიგაილოვი იძულებულია განაცხადოს — „საშინელი მოწყენაო!..“

ყოველდღიურობის ერთფეროვან პროზაში დოსტოევსკის გმირები ნახულობენ ირრეალურსა და ფანტასტიურს. თვითონ მწერალს აინტერესებდა საგნობრივი, მატერიალური სინამდვილის მეორე, ნოუმენალური მხარე. დოსტოევსკისავე გამოთქმით, მას უყვარდა „რეალიზმი, რომელიც აღწევს ფანტასტიურს“ და ხცხადებდა, რომ „რა შეიძლება იყოს უფრო არაჩვეულებრივი, ვიდრე თვითონ სინამდვილე.“ დოსტოევსკი ექიმებთან ამოწმებდა ივანე კარამაზოვის ჰალუცინაციას, როგორც ფსიქიურად სავსებით შესაძლებელ მოვლენას (იხ. მისი კერძო წერილები „კარამაზოვების“ გამო).

მწერლის დაქინებული ცდა სინამდვილის დასახელებისა ირრეალური მოვლენებითა და მოჩვენებით, ნაწილობრივ გამართლებულია პერსონაჟებისა და თვით ავტორის ავადმყოფობით. დოსტოევსკის მთავარი გმირები მუდამ რაიმე ანომალიით შეპყრობილნი ან საერთოდ ავადმყოფები არიან: თავადი მიშკინი („ილიოტი“) და სმერდიაკოვი („მ. კარამაზ.“) ეპილეპტიკები არიან; იპოლიტი („ილთოტი“) ქლექიანია; ვერსილოვი („მოზარდი“) და სვიდრიგაილოვი

\* აღსანიშნავია მეორე შეხვედრაც: ნიცშეს „ზეკაის“ იდეასა და კიროლოვის მიერ სტავროგინთან საუბრისას გამოთქმულ „კაცუმერთის“ იდეას შორის ბევრი შემხვედრი წერტილია (იხ. რომანი „ეშმაკები“). და ეს მაშინ, როცა დოსტოევსკის ნიცშე იცნობდა მხოლოდ ერთი წიგნით „წერილები შკვდარი სახლიდან“. მიუხედავად ამისა, „ზარატუსტრას“ ავტორი „თავისი ცხოვრების ბედნიერ მონაპოვარს“ უწოდებდა მას, აღიარებდა „ფსიქოლოგად, რომლისგანაც ბევრი რამ ისწავლა“. (იხ. მისი „Götzendämmerung“. 1889).

რაც შეეხება „მუღმივი განმეორების“ იდეას, რომელიც ნიცშეს თვითონვე მიიჩნდა თავის უდიდეს მიგნებად, ის ნაცნობი იყო ჯერ კიდევ ანტიურ ეპოქაში. საკითხის უფრო ვრცელი ისტორიისათვის იხ. გერალდ გეფდინგი: თანამედროვე ფილოსოფოსები (რუს. თარგ. 1907, გვ. 210—211).



(„დანაშ. და სასჯ.“) მოწყენილობას შეუპყრიათ. უმიზეზო თვით-  
 კვლევობის *idée fixe* ამოძრავებს მანიაკ კირილოვს („ემმაკები.“) კ  
 ივანე კარამაზოვი და სტავროგინი გაორებულნი არიან და ა. შ. არ  
 არის ძნელი ანომალიის ელემენტების ამოჩენა ფედორ და დიმიტ-  
 რი კარამაზოვებში, რაგოჟინში, რასკოლნიკოვში და სხვა პერსო-  
 ნალებში. ქალებს შორისაც უმთავრესად ავადმყოფებს ვხედავთ.  
 კოჭლი ლიზა ან ისტერიკული კატერინა ივანოვნა („ძმ. კარამაზ.“),  
 კაპიტან ლებიადკინის და, მარია ტიმოფეევნა („ემმაკები“), ნასტა-  
 სია ფილიპოვნა („იდიოტი“), სონია მარმელადოვა („დანაშ. და  
 სასჯ.“) და სხვები ნორმალურ ადამიანთა ჯგუფს არ მიეკუთვნებიან.  
 ნაწილობრივ გამონაკლისს წარმოადგენს „მხეცი ქალი“—გრუმ ნკა  
 („ძმ. კარამაზ.“) და განსაკუთრებით კი მშვენიერი აგლაია („იდიო-  
 ტი“). საერთოდ კი მთელი ანსამბლი დოსტოევსკის გმირებისა კლი-  
 ნიკის პაციენტთა კრებულს მოგვაგონებს. აღარაფერს ვლაპარა-  
 კობთ მწერლის მეორე და მესამე-ხარისხოვან პერსონაჟებზე —  
 მკვლელებზე, პროვოკატორებზე და სხვ. ბავშვებიც კი დოსტოევს-  
 კის პროზაში ნაადრევი ისტერიკით დაავადებულნი სჩანან (მაგ.  
 ილუშა „კარამაზოვებში“).

ავადმყოფი დოსტოევსკის თვალი სხვა ქვეყანას თითქოს ვერც  
 ამჩნევდა. ეს იყო შიში, როგორც მხატვრის, ნაკლი.

ავადმყოფობას მწერალი უცქეროდა, როგორც უცნობ ქვეყანას-  
 თან ჯანმრთელი ადამიანის მიახლოების პირობას. აი რას ეუბ-  
 ნება სვიდრიგაილოვი რასკოლნიკოვს (ნაწ. 4):

„მოჩვენებანი — ეს, ასე ვთქვათ, ნაფლეთები და ნაწყვეტები  
 სხვა სამყაროებისა. ცხადია ჯანმრთელმა კაცმა ისინი არ უნდა ნა-  
 ხოს, რადგან ჯანმრთელი ადამიანი ყველაზე უფრო მიწიერი ადა-  
 მიანია და, მაშასადამე, მან უნდა იცხოვროს მარტოოდენ აქაური  
 ცხოვრებით, სისავსისა და წესრიგისთვის. მაგრამ თუ ის ოდნავ  
 ავად გახდა, თუ ოდნავ დაირღვა ნორმალური წესრიგი ორგანიზმ-  
 ში, მაშინვე ჩნდება შესაძლებლობა სხვა სამყაროსი, და რამდენ-  
 ნადაც უფრო ავად იქნება ის, მით უფრო მეტი იქნება შესაძლებ-  
 ლობა სხვა სამყაროსთან შეხებისა; ასე, რომ როცა ადამიანი სავ-  
 სებით მოკვდება, ის პირდაპირ გადავა სხვა სამყაროში.“

ეს არის დასაბუთება მოვლენისა ღრმა, მაგრამ შინა ცინიკი-  
 დულური და კერძო მომენტით; ამიტომ შეუძლებელია ამ მომენ-  
 ტის გავრცელება სინამდვილეზე მთლიანად. ამან უწინარეს ყოვ-  
 ლისა ავნო მის ხელოვნებას: დოსტოევსკის პროზა სცოდავს ცალ-  
 მხრივობის მხრივ. სამართლიანად შენიშნა ეს ჯერ კიდევ მელნიკო-  
 დე ვოგუემ, რომელმაც პირველად გააცნო მისი შემოქმედება ფრან-

„გებსა და საერთოდ ევროპელ საზოგადოებას (ნ. წიგნი „რუსული რომანი“. 1886).

არ იქნება ზედმეტი აღენიშნოთ ისიც, რომ დოსტოვესკის დიდი გავლენის შემდეგ იწყება ევროპულს ლიტერატურაშიც ცალმხრივი და ავადმყოფური მწერლობის ნაკადი (ავგუსტ სტრინდბერგი, გერმანელი ექსპრესიონისტები და მრ. სხვ.).

## 5

დოსტოვესკი არ არის პლასტიური სტილის მხატვარი. აზრის ცხადსაყოფად კმარა თუნდაც მისი შედარება ტოლსტოისთან. გმირის პოზების აღწერას, რომელსაც ასე ხშირად მიმართავს „ომი და მშვიდობა“-ს ავტორი და რომელიც მან სტერნიდან ისწავლა, დოსტოვესკი სავსებით გაურბის. სამაგიეროდ „ძმები კრამაზოვების“ ავტორი პორტრეტული ხატვის მომენტს თავისი დიალოგებით ანხორციელებს. მსოფლიო პროზაში არ მოიპოვება უფრო დიდი ოსტატი დიალოგისა, ვიდრე დოსტოვესკი. მისი პერსონაჟები, სტეფან ცვაიგის გადაჭარბებული, მაგრამ მაინც მახვილი შენიშვნით, შეიძლება გრაფიკულად დაიხატონ მათივე საუბრების მიხედვით (წიგნი: „სამი ოსტატი“).

დოსტოვესკი ფსიქოლოგიური პორტრეტის მხატვარია და გარეგანი ქვეყანა მის რომანებში იმდენად არსებობს, რამდენადაც იგი საჭიროა პერსონაჟის ანუ თუ იმ სულიერი მდგომარეობის დასახასიათებლად. საგნების რელიეფი დოსტოვესკის პროზაში გაფერმკრთალებულია, თითქმის წაშლილია. იგი მხატვარია სურათის, სადაც სინათლე მეტწილად ეცემა მხოლოდ სახეებს, ხოლო ფონი წყვილიადშია ჩანთქმული (რემბრანდტის მსგავსად დოსტოვესკიც სახის ნაწილებს კი არ აჩვენებს ანატომიური სიზუსტით, არამედ სახის შინაგან გამომეტყველებას).

ტოლსტოი კი მხატვარია არა სურათის (образ, Bild), არამედ ვრცელი პანორამისა. საგნების ჰარმონიული წყობა ამ რომანისტის შემოქმედებაში არასოდეს არ არის დარღვეული. პერსონაჟის სულიერი განწყობილება არ ჰხვევს საგნებს მისთვის შესაფერს ლეჩაქში. დოსტოვესკი კი გარეგან ქვეყანას თავისი ავადმყოფი გმირების თვლით უცქერის. ეს მან შექმნა რუსულ ლიტერატურაში ირრეალური, მერყევი და ფანტასტიური სურათი პეტერბურგისა, რომლის შესახებ ავტორი ერთს თავის გმირს ალაპარაკებს: „შეიძლება იგი მხოლოდ ვისმეს სიზმარია; შეიძლება ვინმემ გაიღვიძოს და ისიც გაჰქრესო“, ქალაქის, სადაც პროზაული ცხოვრება „ფანტასტიურს ემაჯნება“.

ტოლსტოის პროზა მდიდარია ტერიტორიული სივრცით, დროის ხანგრძლივობით, ყოფის დეტალებით. ავტორს გამოჰყავს სხვადასხვა ფენისა და პროფესიის წარმომადგენლები. მისი რომანი-საესეა ნადირობით, დოღით, გრანდიოზული ბატალური სცენებითა და უინტიმესი წვრილმანებით, — დიდი და მცირე პლანით. დოსტოვესკის არცერთს ნაწარმოებში (შეიძლება ნაწილობრივ გამონაკლისს წარმოადგენდეს „ეშმაკები“) არ არის გადაშლილი ასეთი ვრცელი პანორამა რუსეთის ცხოვრებისა. მისი გმირები — ქალაქის ან დაბის მემჩანები არიან; ამიტომაც ვიწროა პერსონაჟების საშოქმედო არეც: დოსტოვესკის გმირები პეტერბურგში, ან რომელიმე პროვინციის დაბაში ცხოვრობენ. ბნელი ქუჩები და მოსახვევები, ოთახი, ან ტრაქტირი — აი ადგილი მისი პერსონაჟების ვნებათღელვისა და კოსმოპოლიტური საუბრებისა. я всегда переулочки любил, — ამბობს დიმიტრი კარამაზოვი, — глухие и темные закоулки, за площадью, — там приключения, там неожиданности, там самородки в грязи“. ივანე კარამაზოვი თავის გენიალურ პოემას — „ლეგენდას დიდს ინკვიზიტორზე“ ტრაქტირში უყვება ძმას; მოსახვევში, ფანჩიან ბოძთან უმართავს ალექსეი ივანეს თავის ცნობილ დიალოგს: „Не ты, не ты“. „ეშმაკებში“ პეტრე ვერხოვენსკი ბნელ ქუჩაში უმხელს სატანურ გეგმებს სტავროგინს. ასეთი ადგილები უყვართ რასკოლნიკოვსა და სვიდრიგაილოვს („დანაშ. და სასჯ.“), ვერსილოვს („მოზარდი“) და სხვ. და რამდენი მაგალითი შეიძლება მოყვანილ იქნას მწერლის მოთხრობებიდან და რომანებიდან... დოსტოვესკი შეგნებულად არ აფართოვებს ტერიტორიულ არეს და შემოფარგლულია — ქუჩით, ოთახით, ტრაქტირით...

მისი რომანების დროც ყოველთვის მცირეა: „დიდოტის“ ნახევარი ერთი დღით განისაზღვრება, მოკლეა „ძმები კარამაზოვების“ დროც. ავტორის მიზანია მკითხველმა უსმინოს მის გმირებს, დააკვირდეს მათს შინაგან ევოლუციას; ეს იწვევს დიალოგური ფორმის სიჭარბეს მის რომანში და საინტერესო ფაბულაც არსებობდა რომანის შინაგანი მომენტის გასაძლიერებლად აქვს მწერალს შექმნილი. მაგრამ დიდი კოლიზიები გმირებისაგან დამოუკიდებლად კი არ ხდება, არამედ თვითონ მათში: რა გინდ მიმზიდველიც არ იყოს „ძმები კარამაზოვების“ ფაბულა, დაკვირვებულნი მკითხველისთვის ყურადღების ცენტრი მაინც ისეთს ფსიქოლოგიურს მომენტებზეა გადატანილი, როგორცაა ივანე კარამაზოვისა და სმერდიაკოვის, დიმიტრი კარამაზოვისა და გრუშენკას ან შვილებისა დამამის შინაგანი ურთიერთობანი.

დოსტოევსკი შეუდარებელი მხატვარია ხასიათებისა; რამდენიმე შტრიხით აჩვენებს იგი პერსონაჟის ბუნებას. მკითხველს, მაგალითად, არასოდეს არ შეუძლია დაივიწყოს ბურბონი-კაპიტანი, რომელიც ათეისტური საუბრების დროს „სულ სდუმდა, არცერთი სიტყვა არ წარმოუთქვამს, უეცრად დგება ოთახის შუა ადგილას“ და ხმაშლილი აცხადებს: „Если бога нет, то какой же я после того капитан?“ აიღებს ქუდს, გაშლის ხელს და ოთახიდან გადის („ეშმაკები“). სტავროგინს, თავდაპირველად, ლამაზსა და იმავე დროს სატანური ბუნების ადამიანს, შესანიშნავად ახასიათებს პეტრე ვერხოვენსკი, რომელსაც სურჯს მისი გამოცხადება ახალი, ათეისტური მოძრაობის („შიგალევიჩინა“) მეთაურად, რადგან არისტოკრატ სტავროგინს ვერავინ მოეპყრობა ფამილარულად, ის კერპად გამოდგება: „Вы ужасный аристократ! Аристократ когда идет в демократию, обоятелен!“ ეს ფრაზა საკმარისია სტავროგინის თუნდაც გარეგნული პორტრეტის წარმოსადგენად.

ლაქია სმერდიაკოვს ჩვეულებად ჰქონდა სუპში ან სხვა საკმეღში ხოქოსა თუ ბუზის აღმოჩენა; იგივე სმერდიაკოვი, რომელიც მოსკოვში რესტორანის გახსნაზე ოცნებობს, გიტარას უკრავს და მღერის, რის გამო მწერალი შენიშნავს „Лакейский тенор и выверт песни лакейский!“ ასეთი დეტალების შემდეგ შეუძლებელია მკითხველმა დაივიწყოს იგი.

ზოგჯერ მწერალი რამდენიმე სიტყვით ან ინტონაციის გადმოცემით ახასიათებს თავის პერსონაჟს. ამ მხრივ შეუდარებელია ფედორ კარამაზოვი, წითურა, გარყვნილი ბებერი, რომელიც სიმთვრალეში უყვება თავის ვაჟებს: „По моему правилу во всякой женщине можно найти чрезвычайно, чорт возьми, интересное, чего ни у которой другой не найдешь, — только надо уметь находить, вот где штука. Это талант! Для меня мовешек не существовало: уж одно то, что она женщина, уж это одно половина всего!..“ ეს ნაწყვეტი და განსაკუთრებით სიტყვა „мовешек“.. ერთბაშად ხატავს ამ თავისებურ ეროტომანს.

მკითხველს შეუძლია გაიხსენოს აგრეთვე ერთი სახასიათო წვრილმანი: ფედორ კარამაზოვმა, რომელიც დაიმედებულია, რომ მასთან ოდესმე მივა გრუშენკა, სამი ათასი მანეთი ჩასდო კონვერტში, ხოლო პაკეტს გარედან დააწერა: „Ангелу моему, Грушень-

ке, коли захочет придти“ და რამდენიმე დღის შემდეგ იქვე განაგრძო: „и ципленочку“,

ასეთი დეტალებით არის მდიდარი ყოველი მისი რომანი და მოთხრობა.

ფსიქოლოგიური ანალიზის მხრივ გასაოცარია ყველა ადგილი, რომელიც ივანე კარამაზოვისა და ჰმერდიაკოვის ურთიერთობას ეხება („კარამაზ.“); ჩინური ვაზის გატეხვა მიშკინის მიერ, რომელსაც წინასწარ აკვიატებული ჰქონდა აზრი, რომ ასეთი რამ მას უსათუოდ შეემთხვევოდა; დაუვიწყარია სცენა, როდესაც მიშკინი და რაგოჟინი საუბრობენ ოთახში მოკლულ ნასტასია ფილიპოვნას ცხედრის მახლობლად: მკვლელი რაგოჟინი ამშვიდებს მიშკინს — გვამს სუნი არ ასდინდება, რადგან მე ის „ამერიკულ მუშაობაში“ გავხვე და შეგვიძლია აქვე, მის გვერდით გაკათიოთ ლამეო („იდიოტი“).

შეუდარებელია სცენა დუნიას მისვლისა სვიდრიგაილოვის ბინაზე, რასკოლნიკოვის დაკითხვა გამომძიებლის მიერ („დანაშ. და სასჯ.“) და მრ. სხვ. ფსიქოლოგიური ანალიზი ხშირად უკიდურესობამდეა გამახვილებული ავტორის მიერ: რომელიმე პერსონაჟის ესათუის დამახასიათებელი ფიზიოლოგიური ნიშანი განზრახ არის გამოყოფილი და მისდამია მიმართული მეორე პერსონაჟის ყურადღება. ასე, მაგალითად, დიმიტრი კარამაზოვს განსაკუთრებით აღელვებს ზედმეტი ნეკი გრუშენკას მარცხენა ფეხზე. მიშკინის დაქიმულ ყურადღებას იპყრობს მკვდარ ნასტასია ფილიპოვნას „თითქოს მარმარილოსაგან ჩამოქნილი“, „საშინლად უმოძრაო“ ცერი; შეუძლებელია მსგავსი დეტალების ჩამოთვლა და ჩვენც განზრახ შევჩერდით განსაკუთრებით თვალსაჩინო მაგალითებზე.

და როცა მკითხველი იგონებს ამ დეტალებს, არ შეუძლია არ დაეთანხმოს გორკის, რომელიც 1934 წელს მწერალთა ყრილობაზე ამბობდა: „დოსტოევსკის გენიალობა უდავოა, გამომსახველობის სიძლიერის მხრივ მისი ნიჭი შეიძლება მხოლოდ შექსპირისას შევადაროთ“.

## 7

დოსტოევსკის შესახებ ბევრის წერა შეიძლება. მისი ზოგიერთი პერსონაჟი ღირსია ცალკე წერილებისა, მწერლის მხატვრული ტექნიკის საკითხები — მთელი მონოგრაფიისა. რუსულ და ევროპულ კრიტიკაში დიდი ლიტერატურა არსებობს ამ საკითხებზე.

თვითონ დოსტოევსკი იქცა ლიტერატურულ გმირად და ცნობილია მისი ბიოგრაფიის მასალაზე დაწერილი რამდენიმე ბელეტრისტული ნაწარმოები.

მწერალი, რომელიც უცთომლად აკვირდებოდა კალაპოტიდან ამოვარდნილი ადამიანების სულიერ ცხოვრებას, თვითონაც ასეთივე ნილაბით შევიდა მემუარებსა და რომანებში.

1939







## ანდრეი ბელი

Золотому блеску верил,  
А умер от солнечных стрел;  
Думой века измерил,  
А жизни прожить не сумел.  
ანდრეი ბელი

I

1927 წელს, ივნისის წვიმიან ღამეს, ანდრეი ბელიმ თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში წაიკითხა მოხსენება ალექსანდრე ბლოკზე. ავანსცენაზე იდგა დაბალი ტანის მამაკაცი, რომელსაც წითური, ტიტველი სახე ჰქონდა და ნაცრისფერი, ანთებული თვალები; თმა მხოლოდ კეფაზე შერჩენოდა; ოდნავ სასაცილოდ იყო გამოწყობილი — უბრალო წაღები ეცვა და ქუსლებამდის დაშვებული შარვლის ტოტები იატაკს ეხებოდნენ; მთელს მის მორთულობასა და გარეგნობაში იყო რაღაც უჩვეულო და არაბუნებრივი... ის მიაგავდა შორეულ და უცნობ ქვეყნიდან შემთხვევით მოსულ ადამიანს, ანახორეტს, რომელსაც თოქოს შემთხვევით მიუტოვებია თავისი უდაბნო.

მოხსენების დროს ანდრეი ბელი წყნარი მდგომარეობიდან მოულოდნელად ექსტაზში ვარდებოდა. მკერდის ჯიბესთან გრძელი, შავი ძაფით მიმაგრებული. სათვალე იწყებდა ქანაობას და ის მხოლოდ მაშინ შეწყვეტდა ხეტიალს ჰაერში, როცა მწერალი თავისი მოხსენების ერთს თემას ამოსწურავდა. ანდრეი ბელი მიიჭრებოდა ხოლმე იქვე მდგარ პატარა მაგიდასთან, გაიკეთებდა სათვალეს და ათვალეირებდა მოხსენებისათვის წინასწარ შედგენილ გეგმას. ავანსცენაზე მობრუნებული კი ისევ წყნარად იწყებდა ლაპარაკს და ეს გრძელდებოდა მანამდის, სანამ სათვალე გაუჩქრებლად ეკიდა მკერდზე. შემდეგ კი — ისევ ექსტაზი და ისევ სათვალის ორომტრიალი!

მოხსენების პირველ ნაწილში ანდრეი ბელი ეკამათებოდა კრიტიკოსებს — თითქოს მას, რუსული სიმბოლიზმის გამოჩენილ თეორეტიკოსს, რომლის ინტერესები წარსულში მისტიკისაკენ იყო მიპყ-

რობილი, არაფერი წილი არ ედო. უახლოესი მეგობრის, ბლოკის რელიგიური შეგნების გამომუშავებაში. ბელის მტკიცებით კი გამოდიოდა, თითქოს ის ურჩევდა ბლოკს, თავი დაეღწია ყოველგვარი მისტიკისაგან.

მოხსენების მეორე ნაწილი უმთავრესად ეხებოდა ბლოკის ლექსის ფორმის საკითხებს. ა. ბელი იმეორებდა უფრო ადრე გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ ბლოკის რევოლუციური ცნობიერების დავაქაცება, მისი „გამოფხიზლების ტრაგედია“ თანდათან მხილდებოდა პოეტის მიერ ბევრების რ,დ,ტ (ერ-დე-ტე“-ს) ხშირი ხმარებით, ლექსის ორკესტრულობაში მეტი სიმკვეთრის შეტანით (დაწვრილებით იხ. ბელის წიგნში „ს ი ტ ყ ვ ი ს პ ო ე ზ ი ა“ (1922) და საქართველოში მოგზაურობის დღიურში „ქ ა რ ი კ ა ვ კ ა ს ი ი დ ა ნ“, გვ. 182 — 188).

ვინც ა. ბელის მრავალფეროვან შემოქმედებას კარგად იცნობდა, ის კონსერვატორიის დარბაზის სცენაზე მდგომ მწერალში ხედავდა მისივე ნაწერების ტიპიურ ავტორს: მოუსვენარ, შთაგონებული ბუნების პოეტს, რევოლუციის წინადროინდელ რუს ინტელიგენტს, რომელსაც ახალ ქვეყანაში სურდა ადგილს პოვნა.

## 2

ანდრეი ბელი რუსული სიმბოლიზმის „ახალი თაობის“ ერთ-ერთი დიდი წარმომადგენელია. პოეტი და რომანისტი, ფილოსოფოსი და კრიტიკოსი, ლექსის მკვლევარი და პუბლიცისტი, — ასეთია მისი მრავალმხრივი მოღვაწეობის გზა. ლიტერატურულ სარბიელზე ა. ბელი ჩვენი საუკუნის დამდეგს გამოვიდა. მწერლის პირველი პროზაული ნაწერები — „სიმფონიების“ ოთხი ნაწილი — დაიბეჭდა 1902 — 1907 წლებში. იმავე ხანას ეკუთვნის პირველი ბეჭდვითი გამოსვლა მისი, როგორც პოეტისა.

ლირიკაში ანდრეი ბელი დასაწყისშივე უკიდურეს ინდივიდუალისტად გვევლინება. მარტოობა, სინამდვილიდან გაქცევა, მისივე გამოთქმა რომ ვიხმაროთ — „მისტიური ექსტაზი“, — აი ლეიტმოტივები პოეტის ადრინდელი ლექსებისა. ეს ლექსები თავმოყრილია წიგნში „Солото в Лазурн“ (1904), რომელშიაც თავიდან ბოლომდე მარტოობისა და განწირულების განწყობილება ბატონობს. ამ პერიოდში ა. ბელის სულიერი მასწავლებელი იყო ვლადიმერ სოლოვიევი (იხ. ლექსი „ვლადიმირ სოლოვიევი“, 1902).

ასეთივე თემატიურ რკალშია მოქცეული ა. ბელის „ს ი მ ფ ო ნ ი ე ბ ი“. მწერლის ეს პირველი პროზაული ცდები დღეს ვეღარ სტოვებენ განსაკუთრებულ მხატვრულ შთაბეჭდილებას, რადგან

ძალზე შორეულად გვეჩვენება ნაწარმოების ლეიტმოტივები: მართობა, ნიცშესებური სულიერი არისტოკრატიზმი, \* ლტოლვა უმაღლესისადმი და სხვა.

„სიმფონიების“ პირველი ნაწილის ფაბულაც — იდეალური მეფისა და დედოფლის მისტიური თავგადასავალი — სიმბოლისტური სკოლის ტრაფარეტს წარმოადგენს. შემდეგს ნაწილებშიაც გამოხატულია (თუმცა სხვა სიუჟეტური მოტივებით) ოცნებისა და სინამდვილის, ნათელისა და ბნელის ბრძოლა. აქ სრულიად ზედმეტია გადმოცემა იმ მკრთალი ფაბულებისა, რომლებიც ასე გაჭიანურებულად აქვს მოთხრობილი მწერალს „სიმფონიების“ ოთხს ნაწილში. მიუხედავად ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ბელის ამდროინდელ პროზაში უკვე ჩანს ეს დიდი ნოვატორი რუსული ბელეტრისტული ტექნიკისა, რომელმაც შემდეგში „ვერცხლის მტრედი“, „პეტერბურგი“ და შესანიშნავი მოგონებანი დასწერა. „სიმფონიებშივე“ გვხვდება მისი პროზის სტილის ნაცნობი მხარე: მეტრული თხრობა, ირრეალური პლანის სიჭარბე და ბოლოს — დამოკიდებული დამოკიდებულებაც საკუთარი მისტიური განწყობილებისადმი; ამ ირონიულმა ტონმა მოულოდნელად იჩინა თავი „სიმფონიების“ მეორე ნაწილში და ბრწყინვალედ გაიშალა მწერლის მოგონებების სამს ტომში („სიმფონიების“ ირონიულ ტონზე უფრო გვიან თვითონ ა. ბელიც მიუთითებდა, იხ. მისი *Начало века* გვ. 222).

მეორე, ე. წ. „ღ რ ა მ ა ტ ი უ ლ ს ი მ ფ ო ნ ი ა შ ი“ (1902) ანდრეი ბელი დასცინის, თუმცა პირდაპირ არ ასახელებს, თავისი ეპოქის „აზრთა მპყრობელებს“ — მეტერლინკს, იბსენს და, რაც მთავარია, რუსული მისტიკის მამამთავრებს — როზანოვსა და მერეჟკოვსკის. იგი ილაშქრებს საკუთარი მსოფლმხედველობის, აგრეთვე „ცრუწინასწარმეტყველთა“ და აპოკალიპსურ ქადაგებათა წინააღმდეგ.

თუ თავისი ლიტერატურული მოღვაწეობის დასაწყისში („სიმფონიების“ ხანა) ბელი გატაცებული იყო ვლადიმერ სოლოვიევის ესქატოლოგიით, თუ მისი მსოფლმხედველობა ტყვედ ჰყავდა მერეჟკოვსკის მჭერმეტყველურ მტკიცებას ქვეყნის დასასრულზე (რევოლუციამდე რუსეთის ინტელიგენცია სერიოზულად იყო დაინტერესებული სხვადასხვანაირი შლვდლური ქადაგებით აპოკა-

\* თვითონ ა. ბელი ადასტურებს, რომ 1899 — 1901 წლებში ის თავდავიწყებით ყოფილა გატაცებული ნიცშეთი (იხ. მისი *На рубеже*; 1931, გვ. 469), ხოლო წერილში „ფრიდრიხ ნიცშე“ (1907) ბელი მას ქრისტეს ტოლად სთვლიდა.

ლიპსის შესახებ), — მწერალს მანინც ჰქონდა შენარჩუნებული კრიტიკული ათვისების უნარი და მან ჯერ კიდევ „სიმფონიებში“ დასცინა მისტიურ გატაცებებს, დასცინა მწვავედ და გესლიანად.

ბელი თითქოს ანაზღეულად გამოფხიზლდა; ამ გამოფხიზლების დროს მწერალი „მისტიურ უკიდურესობებს“ უცქეროდა ისეთი განწყობილებებით. როგორითაც ნამთვრალევი ადამიანი უცქერის ხოლმე წინააღმდეგის თავის ეკზალტიურ, არაბუნებრივ მდგომარეობას.

ლტოლვა მესიანიზმისა და უმაღლესი მწვერვალებისაკენ მან გიყის ბოდვად გამოაცხადა. მაგ., ლექსში „ც რ უ წ ი ნ ა ს წ ა რ მ ე ტ ყ ვ ე ლ ი“ (1903) ქადაგს საგიჟეთში ამწყვედევენ. 1907 წ. დაწერილ ლექსშიაც „დილა“ წინასწარმეტყველს იკერენ, აწვენენ სავადმყოფოში და კომპრესს აღებენ შუბლზე.

ანდრეი ბელის ამ დროებით დახანმოკლე გამოფხიზლების საქმეში დიდი როლი ითამაშეს 1905 წლის ამბებმაც. ბელის ბიოგრაფიის ნათელ ხანას წარმოადგენს ლექსების წიგნის „Пепел“ გამოქვეყნების პერიოდი (1909). ეს იყო ბნელი რეაქციის სუსხის შეგნება, რომლის შესახებ თვითონ ავტორიც მიუთითებდა უფრო გვიან (იხ. ბელის ყველა პერიოდის ლექსთა კრებული ერთ წიგნად „Стихотворение“, გრეებინის გამოც. ბერლინი, 1923, გვ. 117. აღგილები ამ გამოცემიდან მოგვეყავს).

ანდრეი ბელიმ ამ წიგნში გულწრფელი ლირიული ხმით გამოიტირა ყრუ რუსეთი და საკუთარი თავი:

Мать Россия! Тебе мои песни, —  
О, немзя, суровая мать! —  
Здесь и глуше мне дай, и безвестней  
Непутевую жизнь отрыдать.

(„Железная дорога“, 1903)

ამ კრებულში, რომელიც, ჩვენის აზრით, საუკეთესოა ბელის ლირიკულ რვეულებს შორის (საერთოდ ბელი არ შეიძლება ჩაითვალოს შესანიშნავ პოეტად, — მისი ლექსები სცოდავენ გადაჭარბებული ინტელექტუალიზმით), ემოციური უშუალობითაა განცდილი საკუთარი ქვეყნის სევდიანი ლანდშაფტები, „მშვიერი გუბერნიის სივრცეები“, სიშშილისა და გადასახლებათა საშინელებანი, გარმონის ნაღვლიანი ქტირილი... შემზარავია პანორამა, რომელსაც პოეტი ხატავს:

Где в душу мне смотрят из ночи,  
Поднявшись над сетью бугров,  
Жестокие, желтые очи  
Безумных твоих кабаков, —  
Туда, — где смертей и болезней  
Лихая прошла колея, —  
Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя!

(პოემა „Бродяга“, 1906—1908)

და როცა ბელი ხედავს რუსეთის .თვითმპყრობელობის რეაქციის თარეშის ასეთ ნაყოფს ის ვერ ერკვევა მომხდარი ამბების ნამდვილ შინაარსში და ტრაგიკული გაკვირვებით კითხულობს:

Роковая страна, ледяная,  
Проклятая железной судьбой, —  
Мать Россия, о родина злая,  
Кто же так подшутил над тобой!

(„Железная дорога“)

რასაკვირველია, რეაქციის მხილება მას რევოლუციონერობით არ მოსდიოდა. 1905 წლის ამბებში ბელი ხედავდა ქაოტოური ძალების ჭირთოს და ხსნას ეძებდა სიგიჟეში. როგორც ერთად-ერთს საშუალებაში სინამდვილისგან თავის დაღწევისა. „ყრუ“ რუსეთის“ თემა მას ათვისებული აქვს ფატალისტურად.

მიუხედავად ამისა, ლექსების კრებული „Пепел“ უეჭველად იყო პროგრესული მოვლენა ანდრეი ბელის პოეტურ ბიოგრაფიაში. თავის ლექსებში ის შემდეგ არასოდეს არ ამალლებულა ასეთს მოქალაქეობრივ სიმალლემდე.

### 3

რევოლუციამდე ანდრეი ბელიმ გამოსცა მთელი რიგი თეორიულ-კრიტიკული წერილების კრებულები. მათ შორის უნდა დავასახელოთ „Луг зеленый“ (1910), „Символизм“ (1910) და „Арабески“ (1915). პირველი უფრო იმპრესიონისტული ხასიათისა და შიგ მოთავსებული წერილების უმეტესობა ეხება პოლემიკის წლებში წამოჭრილ სხვადასხვა ლიტერატურულ-საზოგადოებრივ საკითხებს. იგივე ითქმის „არაბესკების“ შესახებ. გაცილებით უფრო საყურადღებოა ვებერთელა წიგნი „ს ი მ ბ ო ლ ი ზ მ ი“, რომელიც სამართლიანად შეიძლება ჩაითვალოს სიმბოლისტური სკოლის სახარებად რუსეთში. წიგნის პირველი ნახევარი შეიცავს წერილებს გნოსეოლოგიურ საკითხებზე, მეორე ნახევარი კი მიძღვნილია პოეტის საკითხებისადმი.

ბელის ამ წიგნის უმთავრეს მიზანს შეადგენს სიმბოლიზმის, როგორც უმაღლესი სააზროვნო დოგმისა და მხატვრული მსოფლმხედველობის დასაბუთება. ავტორი ამ ფოკუსში აქცევს ყველა, მეტწილად ერთმანეთთან შეუთავსებელ რელიგიურ, ფილოსოფიურ და ესთეტიურ სისტემას. ანდრეი ბელის მოუსვენარი, მაძიებელი გონება ოცნებობდა უნივერსალური მსოფლმხედველობის გამომუშავებაზე. როგორც მოაზროვნე, დაჟინებით იცავდა შეხედულებას (სრულიად განსხვავებულს, მაგალითად, ბრიუსოვის თვალსაზრისისაგან): სიმბოლიზმი არ არის მარტოოდენ ლიტერატურული სკოლა, სიმბოლიზმი იმავე დროს უმაღლესი სინთეტიური მსოფლმხედველობაცაა, იგი უმაღლესი რელიგიაა ყოველი დროისა და ყოველი ლიტერატურული მიმართულებისათვის.

ა. ბელის არ აკმაყოფილებდა კანტის შიშველი კრიტიციზმი, ნეოკანტიანელთა (კოჰენი და სხვა) უკიდურესი ლოგიციზმი და დიდის მონდომებით ეძებდა პასუხს დასმულ საკითხებზე თეოსოფიაში. ბელის ძსურდა რწმენისა და აზრის მორიგება, მათ შორის საერთო შემაერთებელი საწყისების მონახვა და ამიტომ არასოდეს მთლიანად არ უთქვამს უარი არც კანტის დუალისტურ ფილოსოფიაზე, არც ჰუსერლის „ლოგიკურ ძიებათა“ შედეგებზე. ვუნდტი, ლიპსი, ნატორპი, გეფდინგი, ებინჰაუზი და მრავალი სხვა — პროფესორული ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის წარმომადგენელი — ერთის მხრივ, და ნიცშე, სოლოვიევი და მისტიკოსები მეორეს მხრივ — ასეთი იყო სფერო ა. ბელის ძიებისა უმაღლესი სიმბოლისტიური მსოფლმხედველობის გამომუშავების პერიოდში.

ამჟამად მთელი ის გროვა ციტატებისა და მიმოხილვებისა, ურიცხვი ტერმინებისა და გამოთქმებისა, რომელსაც „სიმბოლიზმი“ ხედავს მკითხველი, ძალზე უცნაურს შთაბეჭდილებას სტოვებს; ცხადი ხდება ავტორის აკვირებული სურვილი: ცდა მაინცდამაინც საკუთარი ფილოსოფიურ-რელიგიური მოძღვრების გამოჩენისა და ამ მიზნით დიდი მოაზროვნეების თავის სამსახურში დაყენებისა. ყოველივე ამას არ შეეძლო ეკლექტიზმის დალი არ დაემჩნია ბელის წიგნისათვის.

„სიმბოლიზმის“ გნოსეოლოგიური და ესთეტიური ნაწილი ამჟამად არ შეიძლება რაიმე ღირებულების შემცველი იყოს. მას გააჩნია მარტოოდენ ისტორიული მნიშვნელობა, ისიც, ქრუსტული სიმბოლიზმის ისტორიისათვის. ამიტომაც სრულიად არ არის საჭირო მასზე შეჩერება ქართული მკითხველისათვის განკუთვნილ წერილში.

იგივე არ შეიძლება ითქვას „სიმბოლიზმის“ იმ ნაწილზე, რომელიც შეიცავს გამოკვლევებს რუსული ლექსის შესახებ. ეს გამოკვლევებია: „ლირიკა და ექსპერიმენტი“, „ცდა რუსული ოთხტერფიანი იამბის დახასიათებისა“, „შედარებითი მორფოლოგია. რუსი ლირიკოსების რიტმისა იამბურ დიმეტრში“ და პუშკინის ლექსის „Не пой, красавица, при мне“ „აღწერის ცდა“. ბელის ამ წერალებმა გამოიწვიეს ფხიზელი ინტერესი არა მარტო ვერსიფიკაციისადმი, არამედ მხატვრულ ფორმისადმი საერთოდ.

ა. ბელი არის ფუძემდებელი და ნოვატორი ლექსის ახალი თეორიისა რუსეთში. მიღი დამსახურება ამ დარგში განუზომელია. მან პირველმა დააყენა და თავისი დროისათვის უაღრესად საინტერესოდ გადაკრა საკითხი ლექსის რეალური ბგერობის შესწავლისა. „სიმბოლიზმში“ მოთავსებულმა ექსპერიმენტებმა ამ მხრივ მიმდევრების მთელი წყება წარმოშვეს (ნედობროვო, ჩუდოვსკი და სხვანი). რუსული მეტრიკის ისტორიაში ახალი ხანის დასაწყისს ყველანი ანდრეი ბელის სახელს უკავშირებენ.

ამ საკითხს ჩვენ სპეციალური ნარკვევი ვუძღვენით და მას დაწვრილებით აქ არ დაუბრუნდებით\*. უნდა აღვნიშნოთ მხოლოდ, რომ რუსული ლექსის საკითხებს ანდრეი ბელი შემდეგშიაც ხშირად ეხებოდა. უკანასკნელი მისი მნიშვნელოვანი შრომა ამ მიმართულებით იყო „რიტმი, როგორც დიალექტიკა“ (1929), რომელშიაც ავტორმა თავისი ზოგიერთი შეხედულება შესცვალა რუსული პოეტიკის უახლოესი მიღწევების ზეგავლენით. სამაგიეროდ ახალი სისტემის შექმნის დაეინებულმა ცდამ ამ შრომას მეცნიერული ღირებულება დაუკარგა.

#### 4

ვრცელი გამოკვლევის საგანს წარმოადგენს ანდრეი ბელის პროზა. მიუხედავად დაკვირვების არაჩვეულებრივი ნიჭისა, დიდი სიტყვიერი კულტურისა, რომელიც მის ბელეტრისტულ ნაწერებს ახასიათებს, დღეს არც თუ ბევრი მკითხველი ჰყავს მას ამ ქანარში. და ეს მაშინ, როცა ბელი-პროზაიკოსის გავლენა რუსულ ლიტერატურაში ძალზე დიდია: კმარა თუნდაც რემიზოვისა და ზამიატინის დასახელება. ბელის არ მოუპოვებია პოპულარობა. არ ჰყოლია მკითხველთა ფართო წრე. ხშირად მის ნაწერებს ხედებოდნენ უარყოფითად, ებრძოდნენ კიდევაც. მწერალი თავის ასეთს ლიტერა-

\* დაწვრ. იხ. ჩვენს წერილში, „ანდრეი ბელი და რიტმის პრობლემა“ (თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 5, 1936 წ.).

ტურულ ბედს ხსნიდა ისტორიული ანალოგიებით და ერთგვარის პრეტენციოზულობითაც ასკვნიდა: „ს ი ტ ყ ვ ი ს ყ ვ ე ლ ა ნ ა მ-  
დ ვ ი ლ ი შ ე მ ო ქ მ ე დ ი უ ნ დ ა გ ა ქ ი რ დ უ ლ ი ქ მ ნ ა-  
ს ო“ (კრებული „როგორ ვწერთ“, გვ. 18). ამ მოვლენის ნამდვი-  
ლი აზრის შესახებ ცოტა ქვემოთ.

ანდრეი ბელის პროზაული ნაწერებია („სიმფონიებს“ გარდა):  
„ვერცხლის მტრედი“, „პეტერბურგი“, „კოტიკ  
ლეტაევი“, „მონათლული ჩინელი“ (იგივე — „ნი-  
კოლაი ლეტაევის დანაშაული“) და ტრილოგია  
„მოსკოვი“, რომლის უკანასკნელო, მესამე ტომის დაწერა ავ-  
ტორმა ვერ მოასწრო. ჩვენ ამ წერილში შევეხებით მწერლის მხო-  
ლოდ უმთავრეს ნაწარმოებებს ამ ჟანრში: „ვერცხლის მტრედს“,  
„პეტერბურგს“ და „მოსკოვს“.

„ვერცხლის მტრედში“ (დაიწერა 1909. დაიბეჭდა  
1910 წ.) ნაწევებია ტრაგედია პოეტი-ინდივიდუალისტის დარიალს-  
კისა, რომელიც გაექცევა ქალაქს და სწადია მიწასთან, ბუნების  
წიაღში დაბრუნება. ის შიატოვებს თავის ქალაქელ საცოლოეს კა-  
ტიას და ხლისტების სექტას შეუერთდება. დარიალსკი შეიყვარებს  
მიწის უშუალოდ ავსილ მატრენას, რომელიც მისგან მოითხოვს  
უმთავრესად ვაჟურ ელემენტს და სურს ახალგაზრდა პოეტი თა-  
ვის სტიქიურობას დაუმორჩილოს. პოეტი ვერ უპასუხებს მატრენას  
მიწიერ ვნებას და უმწეო ფანტაზიორი იღუპება: ხლისტების მეთა-  
ური კუდელიაროვი მატრენას შემწეობით მოაკვლევინებს და-  
რიალსკის...

„აღმოსავლეთი და დასავლეთი!“ — ასეთი უნდა ყოფილიყო სა-  
ერთო სათაური ტრილოგიისა, რომლის პირველ ნაწილსაც წარმო-  
ადგენს „ვერცხლის მტრედი“. ამ რომანში გადმოცემულია აღმო-  
სავლური სტიქიის შეხვედრა დასავლეთთან, სტიქიის, რომელიც  
ვერ ითვისებს ევროპულად განსწავლულ დარიალსკის: აღმოსავ-  
ლეთი ურჩევს მას იხევ დასავლეთს დაუბრუნდეს, მაგრამ დარიალ-  
სკი ვერ მოასწრებს გაქცევას „ბნელ, სტიქიური“ ძალების მოზ-  
ღვავებამდე... ასეთია მკრთალი ფაბულა და თემა „ვერცხლის  
მტრედისა“.

რომანი დაწერილია გოგოლის დიდი ზეგავლენით (ორნამენტი-  
კის მხრით ბელი რუსული პროზის უდიდესი ოსტატის ერთგულ  
მოწაფედ დარჩა ბოლომდის). შესანიშნავია ბუნების სურათები;  
პერსონაჟებს შორის გამსაკუთრებით კარგად არის შესრულებული  
სახეები თვითონ დარიალსკისა და კუდელიაროვის. — ამ „რასპუტი-  
ნისა ჭერ კიდევ რასპუტინამდე“ (ბელისავე გამოთქმა).



რომანში სუსტია დიალოგიური მხარე. ეს გამოწვეულია ნაწარმოების სტილის ზოგიერთი თავისებურებით, რომელმაც განსაკუთრებით ბელის შემდეგს რომანებში იჩინა თავი.

მეორე წიგნი ამ ტრილოგიისა რომანი „პეტერბურგი“ (დაიბეჭდა 1916 წ.) არ წარმოადგენს პირველი ნაწარმოების უშუალო გაგრძელებას. არსებითად თავისი ტრილოგიის მეორე ტომი ა. ბელის არ დაუწერია. მაგრამ ამ ორ ნაწარმოებს შორის მაინც მოიპოვება საერთო ხაზები.

„პეტერბურგის“ თემა თითქოს მეფის რუსეთის დაღუპვაა (იხ. ავტორის მითითება კრებულში „როგორ ვწერთ“, გვ. 12). იგი შედეგია 1905 წლის რევოლუციისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებისა (რომანის ეპოქაც ამ წლით განისაზღვრება), მაგრამ რევოლუციის ბუნება განმარტებულია თავისებურად, მისტიურად: რევოლუციაში ბელი ხედავს აზიის ბნელი სტიქიის გამოხატულებას, რომელიც რუსეთსა და ევროპას ემუქრება წარღვნითა და კატასტროფით. ამიტომაც ავტორს სრულიად შეგნებულად გამოჰყავს მთავარ პერსონაჟებად მონგოლური წარმოშობის ადამიანები.

„პეტერბურგის“ ფაბულა ასეთია:

სენატორ აპოლონ აპოლონის ძე აბლეუხოვის ვაჟი, სტუდენტი ნიკოლაი აბლეუხოვი დაუკავშირდება არალეგალურ რევოლუციურ ორგანიზაციას. ამ ორგანიზაციის წევრი, ტერორისტი დუდკინი ნიკოლაი აბლეუხოვს შესანახავად მიიბარებს ყუმბარას, რომელსაც ამაფეთქებელი საათის მექანიზმი აქვს. მთელს ამ ბნელ ინტრიგას ხელმძღვანელობს პროვოკატორი ლიპანჩენკო, წევრი რევოლუციური პარტიისა და მეფის საიდუმლო პოლიციისაც („ოხრანკის“). პარტიის სახელით, მაგრამ არა უშუალოდ, ის მოითხოვს ნიკოლაი აბლეუხოვისაგან რათა ამ უკანასკნელმა ყუმბარა შეატყუოს მამას, სენატორ აბლეუხოვს. როცა ინტრიგის შინაარსი ნათელი ხდება დუდკინისათვის, ის — ნახევრად შეშლილი, — ჰკლავს ლიპანჩენკოს. ნიკოლაი აბლეუხოვი ყველაფერს გაიგებს და აღშფოთებული ეძებს ყუმბარას, რომელიც მან მომართა და შემთხვევით მამა მისს თავის სამუშაო კაბინეტში შეუტანია. ყუმბარა აფეთქდება ღამით, როცა სენატორი ოთახში არ იმყოფება. აპოლონ აპოლონის ძე დარწმუნებულია, თითქოს შეიღწა მისი მოკვლა ჰსურდა. გარეგნულად ეს ფაქტი იმდენად დამაჯერებელია, რომ შეილი სრულიად უმწეო აღმოჩნდება გადაარწმუნოს მამა. რომანი მთავრდება იმით, რომ აპოლონ აპოლონის-ძე თავის ვაჟს უშოვის საზღვარგა-

რეთის პასპორტს და ნიკოლაი აბლეუხოვიც სტოვებს პეტერბურგს. რუსეთში ის მხოლოდ მამის სიკვდილის შემდეგ ბრუნდება.

რომანის მთელი ამბავი მიმდინარეობს 24 საათში! ეს ხერხი მოწმობს მწერლის ნათესაობას დოსტოვესკისთან („იდიოტი“) და წინ უსწრებს ჯემს ჯოისის „ულისს“.

„პეტერბურგში“ გატარებული იდეის თანახმად, მსოფლიოს ნიპილიზმის შემცველია, როგორც რევოლუცია, ისე ბიუროკრატული რუსეთის წესრიგი. ბელის გაგებით, რევოლუცია ისწრაფვის ნგრევისა და ქაოსისაკენ, რეაქცია კი — ყველაფრის სიმყარისა და გაყინვისაკენ. აზიური, მონგოლური მოდგომის აბლეუხოვები (მათი გენეალოგია რომანის პროლოგშივე აქვს მოთხრობილი ავტორს) არსებითად ნიპილიზმის მატარებელნი არიან ისევე, როგორც ტერორისტი დუდკინი. აპოლონ აპოლონის-ძე აბლეუხოვის სიყვარული სწორი ხაზებისა და პროსპექტებისადმი ერთი მხარეა მათი ბუნებისა: რევოლუციონერი ნიკოლაი აბლეუხოვი სამაგიეროდ შეყვარებულია სწორ ლოგიკურ სქემებზე და ა. შ. პირველი ცდილობს უსულო სტატიკის შენარჩუნებას, მეორე კი — მის დანგრევას. ორივენი აღმოსავლურ, „უძველეს მონგოლურ საქმეს“ ემსახურებიან, — ეს არის გზა აზიური რუსეთის ბრძოლისა არიულ დასავლეთთან. არენა ბრძოლისა კი არის პეტერბურგი, — ბუდე „მსოფლიო ნიპილიზმისა“, „გონების უნაყოფო თამაში“, ქალაქი, რომელიც „მხოლოდ გვეჩვენებდა თითქოს არსებობდეს“ (ეს ფრაზა ავტორს რომანის შესავალშივე აქვს ნახმარი დოსტოვესკის ცნობილი გამოთქმის ანალოგიით). პეტერბურგი უნდა ჩაიძიროს, როგორც ეფემერული ქალაქი, — ასეთია ბელის წინასწარმეტყველური დასკვნა (ისევე დოსტოვესკი!).

ამეამად სავსებით მოძველებული და თავის დროზე მოდური ეს აპოკალიპსური თვალსაზრისი არც ისე ახალი იყო ბელის შემოქმედებაში. ჯერ კიდევ პოეტის მთელ რიგ ლირიკულ ლექსებში ნათლად იჩინა მან თავი, მაგრამ „პეტერბურგში“ ის უფრო რთულ ფორმებში გაიშალა. გასაგები რომ გახდეს ამ რომანის ზოგიერთი სხვა მხარეც, ჩვენ გაკვრით შეეცხებით ბელის მსოფლმხედველობის უმთავრეს ელემენტებს.

## 5

ზემოთ ჩვენ ვლაპარაკობდით იმ ანაზღვეულ გამოფხიზლებაზე მისტიკის ბურჟუასიან, რომელმაც ბელის გონება მოიკცა „სიმფონიების“ წერის პერიოდში. ეს გამოფხიზლება სავსებით ბუნებრი-

ვი არ ყოფილა მისთვის. ომის წინა წლებში ანდრეი ბელი ისევ (და უფრო ძლიერ) გაიტაცა ნაცნობმა სენმა, — მოექცა სხვადასხვა ჭურის თეოსოფიურ მოძღვრებათა ზეგავლენის ქვეშ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ანტროპოსოფ რუდოლფ შტაინერით გატაცება. ამ გატაცების ნაყოფი იყო არა მარტო მთელი რიგი თეორიული შრომები, არამედ მხატვრული ნაწარმოებნიც — ლექსების ციკლი სათაურით „ანტროპოსოფია“ (წიგნში „ვარსკვლავი“, 1914 — 1918) და რომანები „კოტიკ ლეტაევი“, „მონათლული ჩინელი“ და „პეტერბურგი“.

თანამედროვე მკითხველს ვერც კი წარმოუდგენია, როგორ შეიძლებოდა ფხიზელი აზრი დიდხანს ყოფილიყო გართული იმ თეოსოფიური სისტემებით, რომლებითაც ერთობოდა რევოლუციის წინაღობინდელი რუსი ინტელიგენციის ეს შესანიშნავი წარმომადგენელი. ბელი ოცნებობდა რაღაც ახალს რელიგიურ აღორძინებაზე, თავის წინასწარმეტყველურ მისიაზე, ახალს თეურგიაზედაც კი! უფრო გვიან, უკვე საბჭოთა პერიოდში, ა. ბელიმ თვითონვე წაუკითხა გამანადგურებელი განაჩენი მრავალწლოვან ზეტიალს ევროპული მისტიკის სფეროში, მაგრამ ეს უკვე გვიანდელი ამბავია: მოგონებებში ა. ბელი სამართლიანად ესხმის თავს საკუთარ მასწავლებლებს, მაგრამ მწერალი იქცევა სავსებით გამოფხიზლებული ადამიანის მსგავსად (ეს სიტყვიერება მას თავისი ნებით არ შეუძენია). ჩვენთვის ამჟამად საინტერესოა ეს ახირებული და სასაცილო, მაგრამ ადრინდელი ბელის თვალსაზრისით უპარესად დიდი მნიშვნელობის მქონე თეოსოფიური სისტემები მხოლოდ მწერლის მხატვრობის ზოგიერთი თავისებურების ახსნის თვალსაზრისით.

ა. ბელის მსოფლმხედველობა თავიდანვე ყალიბდებოდა დუალისტური ფილოსოფიის წიაღში. კანტი, ყველა ყაიდის მისტიკოსები და, ბოლოს, რუდოლფ შტაინერი, რომლის თეოსოფიური მოძღვრება სხეულს გარეშე სულის არსებობის თავისებურ დამტკიცებას ლამობდა და რომლის უერთგულესი ადეპტიც რუსეთში ბელი აღმოჩნდა (იხ. მუსიკოს მეტნერის საპასუხოდ დაწერილი მისი წიგნი „რუდოლფ შტაინერი და გოეტე“, აგრეთვე მთელა სერია წერილებისა სათაურით „უდელტეხილზე“, ბროშურა „შემეცნების აზრის შესახებ“ და მრავალი სხვა) — აი ვინ იყვნენ „პეტერბურგის“ ავტორის მასწავლებლები. მოძღვრება ხილული ქვეყნის რამდენიმე პლანში წარმოდგენის შესახებ, საგნობრივი რიგის მიღმა მუდამ მისი მეორე — „უფრო ნამდვილი“ — სინამდვილის დანახვა, „სულის ნათელხილვის გზა“, — ასეთია გზა ყოველგვარი დუალისმისა, მათ

შორის შტაინერის მისტიკური მოძღვრებისაც. აქედან გამომდინარეობდა აგრეთვე ბელის იქვიც წმინდა გონების აქტუალური როლისადმი. ფილოსოფიური მრწამსი, რომელსაც ა. ბელი დიდხანს იცავდა, იყო აღიარება ორი საწყისის ქიდილისა: ერთის მხრით, მატერიალური სინამდვილის, რომელშიაც მწერალი ქაოსს, სტიქიურ ძალთა სრბოლას ხედავდა, და მეორეს მხრივ—ინტელექტის, რომელიც ებრძვის ამ სტიქიას, რომელსაც სურს მისი დაუფლება, მაგრამ უმწეო აღმოჩნდება მასთან შეჯახებისას. ა. ბელის ეზმანებოდა, თითქოს რეალური ქვეყანა განწირული იყო კატასტროფისათვის. ამ შეხედულებას მწერალი ატარებდა განსაკუთრებით თავის პროზაში.

ადამიანის გონების უმწეობის აღიარებამ ა. ბელის უკარნახა გამოსავლის ძიება მის გარედ და მწერალმა იპოვა ის უმაღლეს სინთეზში — რელიგიაში, უკეთ — თეოსოფიურად შეფერილ სიმბოლისტურ მოძღვრებაში. ამიტომ მიიღო მან შტაინერის „მისტიკური ცდა“: წინასწარმეტყველური. მესიანისტური ნიჰის შეძენის მეთოდი. ბელი თავის ამ მასწავლებელში და მის მოწაფეებში (მათ შორის საკუთარ თავშიაც!) ახალ მოციქულებს ხედავდა.

იდეების ეს მწკრივი უნდა გაითვალისწინოს მკითხველმა, როცა იგი რევოლუციის წინაღობიდან ა. ბელის პროზას ეცნობა.

## 6

„პეტერბურგის“ პერსონაჟი ნიკოლაი აბლეუხოვი კანტიანელია, „უფრო მეტიც — ის კოპენიანელია“. ლოგიკური წესების მიხედვით მოწესრიგებული მისი ქვეყანა უმაღვე ინგრევა „ბნელ ძალებთან“ შეჯახებისას (ყუმბარა და სხვა). იგი მხოლოდ მისტიკური ბოდვის დროს გრძნობს მიღმა ქვეყანასთან მიახლოებას. ასეთი ნაივლხილვის ეამს შეიგნებს თავის როლს აბლეუხოვი, როგორც მონგოლური წარმოშობისა და მისწრაფების მატარებელი ნიჰილისტი...

ნიკოლაი აბლეუხოვში მოიპოვება ზოგი რამ ავტობიოგრაფიულიც; აკი ერთდროს ა. ბელიც იყო გატაცებული კოპენის მშრალი ლოგიციზმით, მისტიკიდან დროებით გადახვევის დროს ისიც ეძებდა ხსნას „შემეცნების მკაცრ თეორიებში“. ერთ-ერთს თავის ლექსში პოეტი იგონებს ძველ გატაცებას:

Профессор марбургский Коген,  
Творец сухих методологий,  
Им отравил меня № \*\* № \*\*  
И увлекательный и строгий.

მაგრამ ამავე ლექსში ავტორი საბოლოოდ უპირატესობას მაინც თეოსოფ სკოვოროდას ანიჭებდა...

ნიკოლაი აბლეუხოვის გონებრივი ევოლუციაც მშრალი ლოგიციზმიდან უკიდურესი მისტიური ნათელხილვით თავდება: ბოდვის დროს ის განიცდის „სტიქიური სხეულის პულსაციას“, ერკვევა, თუ ვინ არის და რა საქმეს ასრულებს: ნიკოლაი აბლეუხოვი უმაღლესი, „ოკულტიური ნების“ ამსრულებელია მხოლოდ; წარმოშობით არის მონგოლი და „დაბადებიდანვე მისი უმაღლესი მისიაა“: ნგრევა და განადგურება!

საერთოდ, „პეტერბურგის“ პერსონაჟები, ყველანი, გარეშე ნების ამსრულებელნი არიან და ამის შეგნება მათ მოსდით ქვეცნობიერებიდან. ასე, მაგ. თავისი როლის შეგნება დუდკინს ბოდვის დროს ჩაესახება. ყველანი განიცდიან კატასტროფის სიახლოვეს, ამ მიმართულებით ბრძოლაც მათი მოვალეობაა: სურთ მსოფლიო ნიჰილიზმის განხორციელება, მიჰყავთ რუსეთი: არიულ დასავლეთთან შეჯახების გზით, მოწოდებულნი არიან კატასტროფიული მომენტის ამსრულებლებად...

როგორც ვსთქვით, არენა ამ ბრძოლისა არის პეტერბურგი. მაგრამ დგას საკითხი: როგორი უნდა იყოს რუსეთის გზა: მონგოლურ-აზიური თუ დასავლური (გაიხსენეთ ვ. სოლოვიევის „პან-მონგოლიზმი“)? ყოველშემთხვევაში, ქალაქის ფუძემდებლის ძეგლს, „ბრინჯაოს მხედარს“ სხვა მიმართულებით აქვს გაშვერილი ხელი.

ბელის კი ეზმანებოდა მესამე გზა,—გზა ქრისტეს რუსეთისა.

ისტორიამ თვითონ გადასწყვიტა ა. ბელის მიერ მისტიურ ასპექტში დასმული საკითხები, გადასწყვიტა მეტაფიზიკასთან შეუთანხმებლად. მწერალი მოესწრო თავისი პერსონაჟების ბოდვათა აღსასრულს და თვითონვე წაუკითხა მათ საბოლოო რეკვიემი მონგონებებში.

რამდენიმე სიტყვა „პეტერბურგის“ სტილის შესახებაც.

ამ ნაწარმოებში მერყეობენ არა მარტო გაცდები და ფიქრები, პერსონაჟებისა, არამედ საგნებიც, თვითონ ქალაქიც. ამიტომ რიტმიული თხრობა წაყვანილია სიმბოლიურ პლანში. შესანიშნავად ხატავს ავტორი ნევის პროსპექტს (აღწერა აპოლონ აპოლონის-ძე აბლეუხოვის მგზავრობისა კარეტით და სხვ.), ტრაქტირებს, „გაფრენილ პოლანდიელ მხედარს“. მაგრამ რეალური რიგის გვერდით ყოველთვის ნაჩვენებია მისი ირრეალური მხარეც. როდესაც მწერალს სურს ყოფის გადმოცემა, მაშინ მისი სიტყვიერი

მასალა უაღრესად საგნობრივია, აღწერა რეალისტური, ორნამენტი — გოგოლისებური სიზუსტით დამუშავებული; მაგრამ ჩნდება თუ არა ირრეალური პლანი, აღწერისა თუ თხრობის სიტყვიერი სამოსელი უმაღლვე ლიბრედ ფერებს იძენს, თვითონ სიტყვა—მერყევ მნიშვნელობასა და მრავალ გამჭვირვალე ნუნანს. მწერალი ამ დროს მიმართავს განყენებულ შედარებებსა და ეპიტეტებს; პერსონაჟების დახასიათებისას ის, ერთის მხრივ, იყენებს ყოფიერი გროტესკს, მაგრამ ეს გროტესკი მუდამ მისტიური შუქითაა განათებული (ბოდვები და სხვ.); ორი ხაზი — ყოფითი და ფანტასტიური — თანაბრად ვითარდებიან ან ერწყმინან ურთიერთს.

ბიუროკრატი აპოლონ აპოლონის-ძე აბლუეზოვი წარმოადგენს ყოფითი გროტესკის მიხედვით შესრულებულ პერსონაჟს, ის უსათუოდ მოგვაგონებს ნაწილობრივ ალექსეი ალექსანდრეს-ძე კარენცის (ბელის პირადი განცხადებით, 1910 წელს მან ტოლსტოის „გამაყრუებული გავლენა“ განიცადა; იხ. На пынке, მეორე გამოცემის გვ. 349), მაგრამ მისი ხატვის დროს ა. ბელი ყოფითი გროტესკის ჩარჩოებში არასოდეს არ რჩება. იგივე ითქმის რომანის სხვა მომქმედ პირებზე.

რეალისტურ სიზუსტესთან ერთად, ყოფის ოსტატურად გადმოცემის გვერდით, ანდრეი ბელი ყოველთვის მიმართავს საგნისათუ მოვლენის ირრეალიზაციას. ეს არის ბელის სტილის ერთ-ერთი ძირითადი თვისება. აქ ამხელს ის თავისთავს, როგორც სიმბოლისტური პოეტიკის ერთგული მიმდევარი.

## 7

რომ ყოფასა და შემეცნებას შორის ყოველთვის არსებობს ბრძოლა, რომ მატერიალურ სინამდვილესთან შეხვედრისას იმსხვრევა გონების მიერ აშენებული ქვეყანა, მოკლედ — ილუზიას რომ ამსხვრევს სინამდვილე, — ამ ძირითადი თვალსაზრისისათვის ა. ბელის არასოდეს არ უღალატნია. ბელი სერიოზულად იყო დარწმუნებული, რომ იპოვა გამოსავალი ამ დუალიზმისაგან. მას ეგონა, თითქოს „სულიერი ნათელ-ხილვა“, „მისტიური ცდა“, როგორც თეოსოფიური, ე. ი. აქტიური შემოქმედებითი საწყისი, სძლევდა, ერთის მხრივ, ქაოტიურ სინამდვილეს, ხოლო, მეორეს მხრივ, ამ სინამდვილის განმმართველ მშრალ ფილოსოფიურ სისტემებს, საერთოდ — გონების პრიმატს.

მე-20 საუკუნის პირველს მეოთხედში ა. ბელიმ ბევრი მელანი ღახარჯა საშუალო საუკუნეთა სხვადასხვა ეზოტერიული სიბრძნის

გასაცოცხლებლად. მისი „ცდები“ ამეამად მარტოდენ ღიმილს თუ იწვევენ. არ შეიძლება არ გავიკვიროთ ისიც, რომ ბელის თეოსოფიური ბროშურები სერიოზული ტონით იწერებოდა რუსეთის ორი რევოლუციის შორის მდებარე წლებში (თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ თვითონ ა. ბელისათვის ესეთი ძიებანი დიდს ტრაგედიას წარმოადგენდნენ: მწერლის მოუსვენარი აზრი ეძებდა პასუხს იქ, სადაც მას ვერასოდეს ვერ იპოვიდა...).

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგაც, რამდენიმე წლის განმავლობაში, ა. ბელი კიდევ განაგრძობდა თავის „მისტიურ ცდებს“, მაგრამ მხატვრულ პროზაში თანდათან იშორებდა ამ ხავსს. ეს ჩანს უმთავრესად „მოსკოვი“: რომანი უკვე აღარ არის რომელიმე თეოსოფიურ მსოფლმხედველობას დაქვემდებარებული ნაწარმოები, დატოვებულია მხოლოდ ავტორის ძველი შეხედულება სინამდილესა და გონებას შორის კიდილის შესახებ.

„მოსკოვი“ ორი ტომისაგან შესდგება. პირველი ტომი (დაიწერა 1925 წ) შეიცავს ორ ნაწილს — „ახირებული მოსკოველი“ („Московский чудаки“) და „მოსკოვი საფრთხის წინაშე“ („Москва под ударом“). ორივე ნაწილი დაიბეჭდა 1926 წელს. მეორე ტომი — „ნიდაბები“ გამოვიდა 1932 წელს. მთლიანად რომანი ოთხტომიანი უნდა ყოფილიყო.

პირველ და მეორე ტომში ნაჩვენებია რევოლუციის წინანდროინდელი რუსი საზოგადოების რღვევა. მესამე ტომში ავტორის განზრახვით, ასახული უნდა ყოფილიყო რევოლუციისა და სამხედრო კომუნისმის ეპოქა, მეოთხე ტომში კი — ნეპის დასასრული და რეკონსტრუქციის პერიოდი. ამ ტომების დაწერა ავტორმა ვერ მოასწრო.

პირველი ტომის დრო განისაზღვრება ომის წინა პერიოდით, ხოლო მეორე ტომისა — 1916 წლის შემოდგომისა და ზამთრის თვეებით. ორივე ტომის ცენტრალური ფიგურაა გამოჩენილი მათემატიკოსი, პროფესორი ივანე ივანეს-ძე კორობკინი, რომლის თეორიულ აღმოჩენას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს სამხედრო ტექნიკისათვისაც, კერძოდ გამანადგურებელი სხივების გამოყენების თვალსაზრისით. ავანტიურისტი ელუარდ ელუარდის-ძე მანდრო, გერმანელი ჯაშუში, გაიგებს ამ აღმოჩენის მნიშვნელობას. ის მოქმედებს უცხო სახელმწიფოთა შეკვეთით, უახლოვდება კორობკინს და ეძებს შემთხვევას პროფესორის შრომის ნებაყოფლობით მიღებისათვის. ბოლოს, როცა მის კვალს მიაგნებენ (პოლიცია ეძებს მას, როგორც ჯაშუშსა და საკუთარი ქალიშვილის ღიზაშას გამაპატიურებელს), მანდრო ცდილობს სასწრაფოდ გამოსტაცოს

აღმოჩენა პროფესორ კორობკინს, შეიპარება მის ოთახში და მიმართავს ძალადობას ქალაქლების მისაღებად. ამ ბრძოლის დროს მანდრო ცალ თვალს ამოსწვავს მათემატიკოსს, მაგრამ ეს უკანასკნელი მაინც არ უთმობს თავის შრომას. პროფესორი ჰკუთხე ირყევა და მიჰყავთ საგიჟეთში. მანდროს კი, რომელსაც მღელვარების გამო ცნობიერება წაერთმევა, დანაშაულის ადგილზე იჭერენ და ათავსებენ საპატიმროს საავადმყოფოში. აქ ის თითქოს გამოუცნობი კვდება (ნამდვილად კი მანდრო არ მომკვდარა). ამით თავდება პირველი ტომი.

რომანის სხვა პერსონაჟებს შორის უნდა აღინიშნოს კორობკინის ახალგაზრდა მეგობარი, რევოლუციონერი კიერკო, რომელიც მასთან ქაღრაკს თამაშობს ხოლმე და კარგად ხედავს მათემატიკოსის უმწეობას დამყაყებულ გარემოში. ა. ბელი შესანიშნავად ხატავს კორობკინის საშინელ გარემოცვას, ყალბ მორალსა და სიცრუის ქსელს. რომელიც აიძულებს მსოფლიო მეცნიერს წავიდეს ინტეგრალების ქვეყანაში, შემოიფარგლოს თავისი კაბინეტით, რადგან სინამდვილე მრავალი უსიამოვნებით ასაჩუქრებს, მათ შორის — ოჯახური ღალატით (მის ცოლს, ფრაზიორ ვასილისა სერგეევნას კავშირი აქვს მოლაყბე აკადემიკოს ზადოპიატოვთან). კორობკინს უყვარს მხოლოდ თავისი ქალიშვილი ნადენკა, ორთავს მსგავსი შეხედულებანი აქვთ ადამიანებზე. შესანიშნავია საუბრები კორობკინ-„ჩუდაკისა“ თავის ნაზ ქალიშვილთან, — რომანში ისინი იშვიათი ლირიზმით შეფერილ ადგილებს წარმოადგენენ.

„მოსკოვის“ პირველ ტომში მსოფლიო განადგურების იდეის მატარებლებად გვევლინებიან არა „ბნელი აზიის“, არამედ ბურჟუაზიული დასავლეთის წარმომადგენლები — ფონ მანდრო და მისი კომპანია. იდეურად ამ ჯგუფს ეკუთვნის ცნობილი ბუდდოლოგი დონერიც (იხ. შესანიშნავი დახასიათება ამ ორი პერსონაჟისა „მოსკოვის“ პირველი ტომის მეორე ნაწილში, გვ. 161). ყველა მათე ამოძრავებთ ცივილიზაციისა და კულტურის განადგურება, მიუხედავად საკუთარი გარეგნული კულტურისნობისა. ომის საშინელებათა ავტორებიც ისინი არიან. და კორობკინის გონებრივი ქვეყანა განწირულია გარეშე, ძლიერი, ქაოტიური ძალის მიერ. ეს კარგად იცის მხოლოდ ბოლშევიკმა კიერკომ, რომელიც მოწოდებულია მსოფლიო კულტურის გადამრჩენად (მისი ისტორიული როლი ავტორს რომანის შემდეგ ტომებში უნდა ეჩვენებინა).

„მოსკოვის“ პირველი ტომი იხსნება სიმბოლიური სცენით — მათემატიკოსი კორობკინი ებრძვის ბუზებს. ბელის მიზანია გვიჩ-



ვენოს პროგრესიული აზრის, მეცნიერების უმწეობა „ბურჟუაზიული წესწყობილების“ პირობებში, ნათტალინმოყრილ საგნებსა და ადამიანებს შორის...

მთელი რომანი წაყვანილია მკაცრი სატირის ხაზებში, აქ უკვე ჩანს ბელი-მემუარისტი. მისი მოგონებანი ერთგვარ გასაღებს წარმოადგენენ „მოსკოვის“, ამ ნახევრად „ისტორიულ რომანისას“ (იხ. „მოსკოვის“ წინასიტყვაობა; შრდ „На рубеже“, მეორე გამოც., გვ. 481).

რამდენიმე მაგალითი მოსაზრების საილუსტრაციოდ.

მათემატიკოს კორობკინში მწერალი გადმოგვცემს თავისი მამის, გამოჩენილ მათემატიკოს ნ. ბუგაევის ხასიათის ბევრ დამახასიათებელ თვისებას (დაბნეულობა, უცნაურობა და სხვ.) კორობკინისა და მისი მამის ბიოგრაფიაც ძალზე მოგვაგონებს ბელის წინაპართა თავგადასავალს. შევადაროთ ნაწყვეტები რომანიდან და მემუარების პირველი წიგნიდან:

„სახეებით სინდისიერი სამხედრო ექიმი ივან ნიკანორისძე კორობკინი იმპერატორ ნიკოლოზის დროს რაღაცის გამო გადაასახლეს ველურ კავკასიაში. ვაჟი დაებადა იქ, ციხეში, საიდანაც იცავდნენ ქვეყანას ჩეჩნებისაგან; ბავშვობის შთაბეჭდილებანი ივანესი (პროფესორ კორობკინისა. — ა. გ.): ზარბაზნების გრიალი, ქალების ოხვრა: ლექები დაგვეცენენ!“

(«Московский чудак», 1926, გვ. 14.—)

„მე დავიბადე 1880 წლის ოქტომბერში, — ჰყვება ა. ბელი, — მამაჩემი (მათემატიკოსი ბუგაევი. — ა. გ.) მაშინ 23 წლისა იყო. მისი დაბადების წელი ემთხვევა პუშკინის სიკვდილის წელს; ლერმონტოვის გარდაცვალების წელს მას კარგად ახსოვს თავისი თავი ლექებისაგან ალყა-შემორტყმულ პატარა ციხეში, დუშეთში, სადაც ის დაიბადა. \*

მამა მისი — სამხედრო ექიმი — ნიკოლოზ პირველის მიერ გადასახლებული, მგონი დაქვეითებული იყო ხარისხით... ბავშვობის პირველი მოგონებანი მამაჩემისა: ზარბაზნების გრიალი ლექებით გარშემორტყმულ პატარა ციხეში“ (На рубеже, მეორე გამოც. გვ. 26).

ასეთი პარალელების მოყვანა მრავლად შეიძლება (მაგ. „მოლაყბე“ აკადემიკოსი ზადოპიატოვი მოგვაგონებს მემუარებში დახასიათებულ პროფესორ სტოროჟენკოს და ა. შ.).

\* ა. ბელი აქ გულისხმობს ანანურის ციხეს (შრდ. მისი Ветер с Кавказа, 1928, გვ. 204).

ამ რომანში ანდრეი ბელი შესანიშნავად გვიხატავს პროფესორულ მოსკოვს: მისი თვალი გამახვილებულია ინტელიგენციის ყოფის ყოველი წვრილმანისადმი, სატირა — გამანადგურებლად მძაფრი, ცალკეული დახასიათებანი — არაჩვეულებრივად ზუსტი.

მწერალი „მოსკოვშია“ ყოფითი გროტესკის ხერხებს მიმართავს და განიცდის გოგოლის დიდს გავლენას. \* რომანში აღწერილი ქუჩები და სახლები დაუვიწყარ პანორამებს წარმოადგენენ. თვითონ მოსკოვი — „ძველისძველი მოხუცი ქალი“ — რომანში შემოდის, როგორც ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი. მრავალ ოსტატურად შესრულებულ სცენებს შორის საუკეთესოა საღამოები მანდროს ბინაზე, კორობკინის საუბრები ნადენკასთან, სამკვდროსასიცოცხლო ბრძოლა მათემატიკოსსა და ჯაშუშს შორის მე-2 ნაწილის ბოლოს და სხვ.

სტილის მხრივ მძიმე შთაბეჭდილებას სტოვებს ამ რომანის მეორე ტომი — „ნი ლ ა ბ ე ბ ი“. აქაც აღწერილია ლობა რევიოლუციის წინაღობინდელი მოსკოვის ლიბერალური ინტელიგენციის ყოფისა. რომანში ნამდვილი სახელებით ჩნდებიან მთელი რიგი კორიფეები იმდროინდელი საზოგადოებისა. ინტრიგა უმთავრესად პროფესორ კორობკინისა და მისი ძმის ნიკანორის ირგვლივ ტრიალებს; ისევე ჩნდებიან ლიზაშა და კიერკო, კორობკინის ვაჟი მიტია, თვითონ მანდრო და ახალი პერსონაჟები. პროფესორი კორობკინი კვლავ უმწეოდ იბრძვის ობობათა ქსელში. რომანში ნაჩვენებია მორალური და საზოგადოებრივი დაშლა ბურჟუაზიულ-ინტელიგენტური მოსკოვისა...

მიუხედავად ნაწარმოების მძაფრი სიუჟეტური კონსტრუქციისა, მთელი რიგი შესანიშნავი სცენებისა (ტიტელევისა და ნიკანორის ურთიერთობა, ხელახალი შეხვედრა მანდროსი პროფესორთან, პირველის დაქერა და სხვ.) შინაგანი ფორმის მხრივ ეს ნაწარმოები არ არის გამჭვირვალე. მისი ფაბულის ათვისება მკითხველს უმძიმეს ტექსტის მთლიანად წარმოთქმაზე დამყარებისა და არაჩვეულებრივად გართულებული სინტაქსის გამო.

„ნი ლ ა ბ ე ბ ი“ — მკვდარი და უნაყოფო ექსპერიმენტი.

---

\* გოგოლის უდიდეს გავლენას ბელიზე მოწმობენ მთელი რიგი ცალკე სიტუაციები „მოსკოვში“. რაც შეეხება სტილიურ ნათესაობას, ამის შესახებ ბევრი უწერიათ რუსეთში, ყველაზე უკეთ კი — თვითონ ა. ბელის (იხ. მისი ვრცელი გამოკვლევა „გოგოლის ოსტატობა“, 1934 წ. თავი „გოგოლი და ბელი“, გვ. 297—309).

მხატვრული შემოქმედება არ შეიძლება იყოს უბრალო ილუსტრაცია ამა თუ იმ ავტორის იდეებისა მხოლოდ. დამახასიათებელია, რომ იქ, სადაც ა. ბელი თავის ხელოვნებას ნაძალადევად ახვევს ანტროპოსოფიულ თუ სხვა ფილოსოფიურ თვალსაზრისს, როცა მას სურს ხელოვნების ბუნება დაუმორჩილოს განყენებულ, წინასწარ აჩემებულ რომელიმე დოქტრინას, მწერალი ვერაფერს ვერ აღწერს: მხატვრული ნაწარმოების ნაცვლად ვღებულობთ რაღაც ტრაქტატის მსგავსს. ყველა სუსტი ადგილი „კოტიკ ლეტაევისა“, „მონათლული ჩინელისა“, „პეტერბურგისა“ და „მოსკოვისა“ სწორედ იქ ჰყოფს თავს, სადაც შიშველი იდეა ებრძვის მხატვრობას, რადგან ამ უკანასკნელს თავისი კანონები აქვს და არ ემორჩილება მწერლის შეგნებულ მიდრეკილებას გადაჭარბებული ტენდენციურობისადმი. ამ მხრივ „პეტერბურგი“ და „მოსკოვის“ პირველი ტომი შედარებით ზომიერებას იცავენ: იდეა ამ ნაწარმოებებში მეტწილად ქვეტექსტშია ჩატანილი და იქ დეფორმირებული სახით მონაწილეობს. მაგრამ როცა ისინი შიშველდებიან, ავტორი მიმართავს ავტოდეკლამაციას, რაიც თავისუფლად შეიძლება ჩამოაშორო რომანს და ამით არაფერი დაშავდება.

თუ როგორ უშლიდნენ ხელს ა. ბელის ანტროფოსოფიული იდეები, ეს კარგად ჩანს „კოტიკ ლეტაევისა“ და „მონათლული ჩინელის“ მაგალითზე. ავიღოთ თუნდაც პირველი: ნაწარმოები.\* რომელშიაც გადმოცემულია დაბადებამდე არსებული მდგომარეობა გმირის ცნობიერებისა, მისი ბავშვობის წლები, და სადაც ამდენი ბოდვა; ქვეცნობიერი და სიზმარეული მომენტებია ნაჩვენებები,—უაღრესად ხელოვნური ექსპერიმენტის შთაბეჭდილებას სტოებს. ა. ბელის სურდა გადმოეცა ბუნების ქაოსი და ნ ბავშვის ცნობიერების დაბადება და შემდეგ ამ ცნობიერების დამოკიდებულება გარემყართან; მაგრამ მწერალი უფრო მსჯელობს, ვიდრე ხატავს და გვიჩვენებს...

აკვიტებული აზრები ა. ბელის მარტოოდენ იდეების სფეროში როდი ჰქონდა. მწერალს აგრეთვე სურდა შეუქმლებელი ამო-

\* ეს ნაწარმოები ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა; ამიტომაც ემთხვევა ის ბელის მემუარების პირველ ტომში აღწერილ ეპიზოდებს. მაგ., „კოტიკ ლეტაევის“ ერთ-ერთი თავი „ლევ ტოლსტოი“ მოგვაცოცხლებს ბელის მოგონებებს ტოლსტოინზე На рубеже-ში. იმავე მოთხრობაში აღწერილი პროფესორების სიარული კოტიკ ლეტაევის მშობლების ბინაზე, ემთხვევა მათემატიკოს ნ. ბუგაევის (მწერლის მამის) ოჯახისა და მისი სტუმრების დახასიათებას მემუარების პირველ ტომში.

ცანის განხორციელება: პროზის ქცევა პოეზიად, თხრობითი ტექსტის მიახლოება ლექსთან, რიტმიული, უფრო მეტიც — მეტრიული პროზის შექმნა. ა. ბელი მხედველობიდან უშვებდა იმ გარემოებას, რომ ყოველ ქანრს თავისი უმთავრესი მამოძრავებელი ფაქტორი გააჩნია და რომ ასეთ ფაქტორს პროზაში წარმოადგენს სიუჟეტი და არა მისი ბგერითი მხარე.

ბელი კი დაუინებით იცავდა თავის მეთოდს. ასეთმა ტენდენციამ თავი იჩინა განსაკუთრებით მის ბელეტრისტიკაში, რომელსაც ავტორი თეორიული წერილებითაც ასაბუთებდა. მაგ., ბელი ფიქრობდა, რომ სახეს („*днрав*“) წინ უსწრებს ბგერა და რომ ამ უკანასკნელისაგან იბადება პირველი (იხ. „*როგორ ვწერთ*“, გვ. 14). ამიტომ აქცევდა იგი უდიდეს ყურადღებას რომანების ბგერითი მხარის ორგანიზაციას: სიტყვიერ მასალას სავსებით უმორჩილებდა რიტმის კანონებს, ჰფიქრობდა, რომ სწერდა ერთგვარს მუსიკალურ ნაწარმოებს. ბელის უკანასკნელ რომანში უკიდურეს ფორმებში გაცოცხლდა „სიმფონიების“ რიტმიკა, ისინი მკითხველისაგან მოითხოვენ სადეკლამაციოდ გამზადებას. და რადგან, ბელის აზრით, რიტმი წარმოადგენს პირვანდელ საწყისს, რომელიც წინ უსწრებს „*სიტყვიერი შერჩევის*“ მომენტს (იხ. წიგნი „*რიტმი, როგორც დიალექტიკა*“, გვ. 21), ამიტომ მისი ნაწარმოები უნდა წაეკითხათ სმენით და არა თვალით... „*პროზა და ლექსი ერთნაირად ამოიძლერებოდნენ ჩემს მიერ და მხოლოდ უფრო გვიანდელ სტადიაში მეორენი მეტრიზებული ხდებოდნენ, როგორც საზომები, ხოლო პირველი ყალიბდებოდა, როგორც თავისუფალი ამღერება ან რეჩიტატივი; ამიტომ: ჩემი მხატვრული პროზა ვერ წარმომიდგენია წარმოუთქმელად... მკითხველი, რომელიც თვალით მიჰყვება სტრიქონებს, ჩემი თანამგზავრი არ არის*“ (იხ. „*როგორ ვწერთ*“, გვ. 16). „*ნიღაბების*“ წინასიტყვაობაში ბელი წერს: „*ჩემი პროზა — სრულიად არ არის პროზა; იგი პოემაა ტაეპებში (ანაპესტი); დაბეჭდილია ის პროზად მხოლოდ ადგილის ეკონომიის გამო... „ნიღაბები“ ძალიან დიდი პოემაა, პროზად დაწერილი ქალაქის ეკონომიის გამო...*“ (გვ. 11).

მაგრამ როგორი ნაყოფი გამოიღო ბელის ამ ახირებულმა ცდამ? მის უკანასკნელ რომანს („*მოსკოვი*“) მკითხველთა მცირე წრე ჰყავს რუსეთში და ძნელი დასაჯერებელია ათ კაცს რომ წაეკითხოს ამ ტრილოგიის მეორე ტომი — „*ნიღაბები*“. ვიმეორებ — ეს უკანასკნელი მკვდარ ექსპერიმენტს წარმოადგენს და ავტორი

ტყუილად იყო დარწმუნებული, თითქოს მის ნოვატორობას ოდესმე აითვისებდა მკითხველი.

ა. ბელის არ უნდოდა გაეზიარებინა ურყევი კანონი, რომ ლექსის სისტემის გადატანა პროზაში ან პირიქით ანგრევს მათს ჟანრულ აგებულებას. შედეგი ერთია: ახალი ჟანრი არ იქმნება. ა. ბელის პროზაც არ არის პროზა, რამდენადაც მკითხველს უძნელდება მთავარი მომენტის — სიუჟეტის — ათვისება, მაგრამ ის არც ლექსია, რადგან მისი, როგორც მეტრიული ნაწარმოების წაკითხვა შეუძლებელია: მკითხველს უსათუოდ დაადრჩობს ტექსტის სკანდირება.

მცდარი მხატვრული მეთოდის განხორციელებამ მოსთხოვა მწერალს თავისუფალი აბზაცების განდევნა, ბუნებრივი დიალოგების მოხსნა: გმირების ხატვისას ის მიმართავს უმთავრესად ექსტს და ვრცელი საუბრების ნაცვლად ცალკე სიტყვებითა და ამოძახილებით კმაყოფილდება. „მთავარი შინაარსი გმირების სულიერი ცხოვრებისა გადამოცემულია არასიტყვებში, არამედ ექსტში, ისევე, როგორც სინამდვილეში. სინამდვილეში ინტონაცია, მიმიკა, ექსტი სიტყვაზე უფრო მნიშვნელოვანიაო“, — აცხადებს ა. ბელი „ნიღაბების“ წინასიტყვაობაში (გვ. 11). მართალია, ბელი ერთ-ერთი დიდი პლასტიური მხატვარია რუსული პროზისა, ის გოგოლისებური ოსტატობით ხატავს პერსონაჟების გარეგნობას და მათ ყოველ მიმოხერას, მაგრამ ეს იშვიათი ღირსება მისი ბელეტრისტული ნაწარმოებებისა რეალიზებული არ არის ხელოვნური, უაღრესად მანერული სტილის გამო, უმთავრესად მისი მეტრიკის გამო. ამ სტილმა იმსხვერპლა გმირების ფიქრები, საუბრები და ბოლოს — შესანიშნავი ფერადოვნება ნაწარმოებისა, უბრწყინვალესი ქსოვილი, რომელიც ხშირად მწერლის აღწერაში ზღვის ბრჭყვიალა კენჭებით მოოქვილი მოზაიკის შთაბეჭდილებას სტოვებს (წიგნში „ქარი კავკასიიდან“ ა. ბელი გვაცნობებს, რომ ყირიმში ყოფნის დროს მას რიყის პატარა ქვები უგროვებია და ამ ქვების ფერების მიხედვით შეუდგენია „მოსკოვის“ მოზაიკა).

## 9

ძალიან ხშირად დიდი მწერლების მოღვაწეობაში ჩვენ ვამჩნევთ უცნაურ ფაქტს: თავიანთი მრავალწლიანი და მრავალმხრივი ლიტერატურული მუშაობის უკანასკნელ პერიოდში ისინი ჰქმნიან ერთს ან რამდენიმე ნაწარმოებს, ჟანრის მხრივ მათი შემოქმედები-

სათვის არა დამახასიათებელს და ავტორისათვის მოულოდნელად, ან მისი სურვილის წინააღმდეგ, სწორედ ეს ნაწარმოები აღმოჩნდება ხოლმე ყველაზე მნიშვნელოვანი ლიტერატურული მიღწევა.

დავკმაყოფილდეთ მაგალითებით თვითონ ბელის მშობლიური ლიტერატურიდან.

ვლადიმერ სოლოვიევი, რუსეთის ერთ-ერთი გამოჩენილი მოაზროვნე და რელიგიური ფილოსოფოსი, ამჟამად საინტერესოა უმთავრესად ლექსებით. მართალი იყო ალ. ბლოკი, როცა მის „თხზულებათა კრებულს“, ე. ი. ყველაფერს, რაც ლექსებს გარდა შეუქმნია სოლოვიევს, „მოწყენასა და პროზას“ უწოდებდა.

კონსტანტინე ლეონტიევი, „რუსეთის ნიკშე“, რომელიც რეაქციული იდეოლოგიის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლად ითვლება რუსეთში, ამჟამად საინტერესოა მხოლოდ თავისი მოთხრობებით (უფრო ადრე ეს ლევ ტოლსტოიმ აღნიშნა).

ვასილ როზანოვი, ფილოსოფოსი და რელიგიის მკვლევარი, დღეს ყურადღებას იქცევს მარტოოდენ ინტიმური დღიურებით („განმარტობა“, „დაცენილი ფოთლები“).

ასევე, ანდრეი ბელის, პოეტისა და პროზაიკოსის, მოაზროვნისა და კრიტიკოსის შემოქმედებას საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს უნდა მიეკუთვნოს მისი მეშუარების სამი ტომი. რომ მწერალმა არა ჰქონდეს ისეთი რომანები, როგორცაა „პეტერბურგი“ და „მოსკოვის“ პირველი ტომი, რომ მისი დამსახურება რუსული ლექსის კვლევის სფეროში არ იყოს ეგზომ დიდი, მემუარები პირველ ადგილს დაიპყრდნენ მწერლის ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში საერთოდ. ზემოდჩამოთვლილ ნაწარმოებებთან ერთად მოგონებანი უმთავრესი თხზულებებია ანდრეი ბელისა.

თვითონ ანდრეი ბელი თავის მოგონებებს „ხალტურად“ სთვლიდა (იხ. მისი წერილი კრებულში „როგორ ვწერ“). თუ ეს გულწრფელად მოსდიოდა მას, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მწერალმა არ იცოდა (რაც ხშირად ხდება ხოლმე) თავისი ნამდვილი შედეგების ფასი. უფრო კი ის არის საფიქრებელი, რომ ანდრეი ბელი მათ „ხალტურად“ სთვლიდა იმიტომ, რომ ფართო მკითხველებისათვის გამიზნულ წიგნებში მწერალს არ დაუცავს რიტმიული პროზის ყველა ახირებულება (თხრობის გადაჭარბებული მეტრიულობა. პროზის „პოემად“ ქცევის სურვილი და სხვა). უამისოდ კი ავტორს ვერ წარმოედგინა მწერლის მისია უმაღლესი ოსტატობის სფეროში.

მემუარების პირველი ტომი—„ორი რევოლუციის საზღვარზე“ (გამოვიდა 1930 წ.)—მოიცავს ავტორის ბავშვობის,

ყრმობისა, გიმნაზისტობისა და სტუდენტობის ხანას (1880 — 1901 წ. წ.); მეორე ტომი — „საუკუნის დასაწყისი“ (დაიბეჭდა 1933) 1901 — 1905 წლებს, ხოლო მესამე ტომი — „ორ საუკუნეს შორის“ (გამოვიდა ავტორის სიკვდილის შემდეგ) 1905 — 1911 წლებს.

მემუარები დიდი მიღწევაა არა მარტო ა. ბელის შემოქმედებაში, — შეიძლება თამამად ითქვას: რუსულ ლიტერატურაში გერცენისა და გორკის შემდეგ ამ ქანრში არავის არ მოუცია თავისი დროის ისეთი ვრცელი და ფერადოვანი ფრესკა, როგორც ანდრეი ბელიმ მოგვცა. ეს სამი წიგნი ვებერთელა ეპოპეაა რევოლუციის წინააღმდეგელი ინტელიგენციის (ფილოსოფოსების, პროფესორების, პოეტების, მწერლების, მხატვრებისა და მუსიკოსების) ცხოვრებისა, შესრულებული იშვიათი სარკაზმითა და პორტრეტული სისრულით.

მხატვრული და საზოგადოებრივი ღირებულება ბელის მოგონებებისა უაღრესად დიდია. უწინარეს ყოვლისა აღსანიშნავია, რომ ა. ბელი არ ჰქმნის ირრეალურ პლანს თავისი სატირისა და გესლის მომარჯვების დროს იმ გარემოსადმი, რომლის მამხილებლადაც თვითონ გამოდის. ირონია და სატირა აქ სავსებით გაშიშვლებულია.

ჯერ მემუარების მხატვრული ღირებების შესახებ.

სამივე ტომი დაწერილია ერთი ძირითადი პრინციპის მიხედვით: დახატულ იქნან ადამიანები უმთავრესად გარეგნული სისრულით (მიმიკისა და ექსტების ჩვენებით). ვრცელი საუბრები, თავისუფალი მონოლოგები ბელის მოგონებების მოქმედ პირთათვის სრულიად არ არის დამახასიათებელი. ასეთს მეთოდს შეგნებულად მიმართავს მწერალი და ამ მხრივ მისი მემუარების შესახებაც იგივე შეიძლება ითქვას, რასაც ავტორი სწერდა „ნილაბების“ წინასიტყვაობაში საკუთარი რომანების სტილის მიმართ. სამაგიეროდ მემუარებს მწერლის რომანებისაგან უმთავრესად განასხვავებს შედარებით თავისუფალი თხრობა და ყოფითი გროტესკის განთავისუფლება ნისლიანი სიტყვიერი სამოსელისაგან.

რუსულ მემუარულ ლიტერატურაში იშვიათად მოიძებნება წიგნები, რომლებშიაც ისე გაცოცხლებული ადამიანები მოქმედებდნენ, როგორც ბელის მოგონებებში. ნიკოლაი ბუგაევი (მწერლის მამა, გამოჩენილი მათემატიკოსი), სტოროჟენკო, ვესელოვსკი, კოვალევსკი, ტოლსტოი, გიმნაზიის დირექტორი პოლივანოვი, ვეპილი ვ. ი. ტანეევი, პროფ. მენზბირი, გეოლოგი პავლოვი, მთელი პლეა-

და მათემატიკოსების და ფიზიკოსებისა (უსოვი, ბობინინი, ლახტინი და სხვანი) ბელის მემუარების პირველ წიგნში პორტრეტული სისრულით სდგებიან მკითხველის წინაშე. მწერალს დიდი ოსტატობით აქვს დახატული მათი ყოველი მიმოხვრა, გამომეტყველება, ტანსაცმლის ფერები და სხვა. მხატვარს შეუძლია ბელის აღწერიდან გადაიღოს ასლი და მიიღებს შესანიშნავ ესტამპს: თავის მხრივ მას არაფრის მიმატება არ დასჭირდება ამ ასლისათვის.

ბელის მემუარებში სავესებით აღდგენილია სურათი პროფესორული მოსკოვისა. ამ მხრივ მწერლის მოგონებანი ერთგვარ გასაღებს წარმოდგენენ მისივე რომანებისათვის („მონათლული ჩინელი“, „კოტიკ ლეტაევი“, „პეტერბურგი“, უმათერესად კი „მოსკოვის“ ორი ტომი). აზის შესახებ თვითონ ბელიც წერს (იხ. На рубеже, გვ. 480). მაგალითისათვის კი ისიც კმარა, რომ მემუარების პირველ ტომში ავტორი მამის დახასიათებისას მთელს გვერდებს სესხულობს რომანიდან „მონათლული ჩინელი“ (იქვე, გვ. 19, 20, 21). ამავე ტომში გვხვდებიან „მოსკოვის“ პერსონაჟები თავიანთი ნამდვილი სახელებით.

კარგად, პირდაპირ სკულპტურულად არიან დახატული ადამიანები ა. ბელის მეორე და მესამე ტომშიაც: სტუდენტი კობილინსკი (შემდეგში — იგივე ელისი), მეტნერი, ლევ ტიხომიროვი, მერეჟკოვსკი, ზინაიდა გიპიუსი, როზანოვი, ბალმონტი, ბრიუსოვი, ბლოკი, სოლოგუბი, რემიზოვი, გუმილიოვი, მხატვარი ბაკსტი და სხვები; ევროპელი მწერლები და საზოგადო მოღვაწენი: ფრანც ვედეკინდი, შალომ აში, კშიბიშევესკი, განსაკუთრებით კი ჟან ჟორესი. ამ უკანასკნელის პორტრეტი ავტორს. დიდის სიყვარულითა და ოსტატობით აქვს შესრულებული (ჩვენის ფიქრით, უკეთ, ვიდრე ჟიულ რომენს თავის ტრილოგიაში „კეთილი ნების ადამიანები“).

მაგრამ ბელის მოგონებებს თან ახლავთ ერთი თვალსაჩინო ნაკლი, რომელიც მხოლოდ-და-მხოლოდ ავტორის მეთოდისაგან გამომდინარეობს: მემუარებში თავისუფალი საუბრების ნაკლებობის გამო მკითხველს არ შეუძლია წარმოდგენა იქონიოს აღწერილ პირთა შეხედულების შესახებ, — ეს ხალხი რაღაც ამოძახილებით, ნახევარ სიტყვებითა და ფრაზის ნაწყვეტებით ლაპარაკობს. როგორც ვთქვით, ა. ბელი გაურბის საუბრისა თუ ლაპარაკის გადმოცემას ვრცელი და ლოგიკური აბზაცებით. რასაკვირველია, გროტესკული ხაზი, რომელიც მემუარებში აქვს დაცული მწერალს, შეიძლება საჭიროებდეს გმირების უცნაურობათა ხაზგასმას თვით საუბრებ-



შიაც, მაგრამ ამ ხერხის უკიდურესობამდე გამახვილება შეუძლებელს ხდის იქ მოქმედ პირთა ფიქრებზე რაიმე წარმოდგენის შემუშავებას.

რომ ქართველი მკითხველისათვის ნათელი გახდეს ეს აზრი, მოვიყვანთ ერთს მაგალითს.

ანდრეი ბელი იშვიათი ოსტატობით ხატავს, მაგალითად, მერეჟკოვსკის პორტრეტს:

«...Он — тут же сидел: в карих штанишках, в синеньком галстучке, с худеньким личиком, карей бородкой. с пробором зализанным на голове, с очень слабеньким лобиком вырезался человек из серого кресла под ламповым, золотоватым лучом, прорезавшим кресло; меня поразили двумя темными вросами почти до скул зарастающих щек; синодальный чиновник от миру неведомой церкви, на что-то обиженный; точно попал не туда, куда шел; и теперь вздувал вес себе; помесь дьячка с бюрократом; и вместе с тем — «бляшка». Это был Д. С. Мережковский». (Начало века, 1933, გვ. 173).

აგრეთვე დამახასიათებელი აბზაცი:

„Д. С. Мережковский мирился со всем, но не с этим (ლაპარაკია ბრიუსოვის ლექსის ნაწყვეტზე. — ა. გ.), „народник“, „марксист“, ницшеанец, поп и атенст еще находили убежище в его пустой, но красивой риторике“. (იქვე, გვ. 169)

ეს „სინოდალური მოხელე“ არ საუბრობს თავისუფლად. არ ჩანს მისი „ცარიელი, მაგრამ ლამაზი რიტორიკა“ და შესანიშნავი, პირდაპირ ამომწურავი დახასიათება მერეჟკოვსკის ნაწერების სტილისა და მეტყველებისა („ცარიელი, მაგრამ ლამაზი რიტორიკა“) ჰაერში დაკიდებული რჩება. ის გასაგებია მხოლოდ მათთვის, ვინც მერეჟკოვსკის ნაწერებს იცნობს, მაგრამ რუსული მწერლობის არაპროფესიონალურ მკითხველს წიგნიდან დარჩება შთაბეჭდილება მარტოოდენ მერეჟკოვსკის გარეგნობაზე და მხედველობიდან გაეპარება მახვილი დახასიათება „სინოდალური ჩინოვნიკის“ ნაწერებისა. ა. ბელის შეეძლო ეჩვენებინა „ცარიელი რიტორიკის“ ნიმუშები თუნდაც რომელიმე ტირადის გადმოცემით, მაგრამ, რადგან მისი მტკიცებით „უ ე ს ტ ი ს ი ტ ყ ვ ა ზ ე უ ფ რ ო მ ნ ი შ ვ ნ ე ლ ო ვ ა ნ ი ა“, აღნიშნული მომენტი ავტორს შეგნებულად არა აქვს გადმოცემული.

ასე თუ ისე—მოგონებების ეს ნაკლი გამოწვეულია წინასწარ გათვალისწინებული მხატვრული მეთოდის მკაცრად დაცვით.

ანდრეი ბელის მემუარებში უწინარეს ყოვლისა ყურადღებას იპყრობს არაჩვეულებრივი სარკაზმი, რომლითაც ავტორი ახასიათებს იმ საზოგადოებას და ყოფას („ნმტ“), რომელშიაც მას მო-

უხდა ცხოვრება და მოღვაწეობა; ე. წ. ლიბერალური ინტელიგენციის, პროფესორებისა და გამოჩენილი მეცნიერების წრეში, შემდეგ კი თავის „მეგობრებსა“ და მტრებს შორის ყოფნისას, ანდრეი ბელი ხედავდა არაჩვეულებრივ „სტატისკას, წინასწარ აჩემებას, რუტინას, სისაძაგლეს, თვალთახედვის სივიწროვეს“ და ყველაფერი ამის დასახასიათებლად მწერალი არ იშურებს თავის შეუდარებელ სატირულ ტალანტს, შურისძიების გრძნობასა და ღვარძლს.

პირველ ტომში დახასიათებული არიან უმთავრესად 90-იანი წლების ახალგაზრდობის ის სულიერი აღმზრდელები, რომლებიც მემუარებში რაღაც საოცარი ფიტულების შთაბეჭდილებას სტოვენბენ. მათ ეშინიათ რევოლუციის ქარიშხლის მოახლოებისა, ატოფარებიან მორალისა და კეთილშობილების, „კეთილისა და მარადიულის“ ლიბერალურ, ყალბ ფრაზებს. ისინი ავრცელებდნენ მტკვერს თავიანთ ირგვლივ. „მტკვერი საშინელი იყო“, — დასძენს ა. ბელი.

ამ გალერეაში ბევრი ტიპიური სახეა. ასე, მაგ., სახელგანთქმული პროფესორი სტოროჟენკო თავისი უბადრუკი გემოვნებითა და ლიბერალიზმით, რომელსაც „არაფერი არ ესმის ხელოვნებაში“; ასეთივეა იანეული და მრავალი მისთანანი. აქვეა პროფესორთა ოთახები თავიანთი სიყალბითა და შინაგანი უმწეობით. და ამ გალერეას ამთავრებს გასაოცარი პორტრეტი მარია ივანოვნა ლიასკოვსკაიასი, პროფესორის ქვრივის და მილიონერისა, — სუფთა, განამებულ საცვლებში ჩამჯდარი, იაკუტის სახისა და წვრილთვალეზიანი ქორიკანა ღედაკაცისა, რომელიც კითხულობდა ყველა წლების „Русский Вестник“-ს და „არც ერთს სხვა ჟურნალს არ კითხულობდა“. მისი ბინა წარმოადგენდა ცენტრს იმდროინდელი პროფესორული მოსკოვისას.

ლიასკოვსკაიას ნილაბი სიმბოლიური გამოხატულებაა ბურჟუაზიული წვრილმანობის და გულგრილობის, მაშინდელი ინტელიგენციის ყოფის, სიცალიერის და მტკვრიანობის. უნებლიედ გვაგონდება ტოლსტოის პერსონაჟები—კნეინა შჩერბაკაია (რომ ამ უკანასკნელს „ლამაზი თვალები“ არ ჰქონდეს) და კნეინა კორჩაგინისა (რომანებიდან „ანა კარენინა“, „აღდგომა“). მაგრამ ბელის ლიასკოვსკაია შემზარავად გაზრდილი ნილაბია.

ა. ბელი თვითვე აღნიშნავს ამ ქალის მნიშვნელობას მემუარებში და გვარწმუნებს, რომ აპოლონ აპოლონის-ძე აბლეუხოვის ხატვის დროს ნაწილობრივ ლიასკოვსკაია ავიღე მოდელად.

მოგვყავს ლიასკოვსკაიას გარეგნობის აღწერა:

«Что-то в лице се было якутское: скулы монгольские, малые щелочки глазок безвеких, всегда приседавших в морщиночки приторные; сосы темные на серомертвых щеках, сухой, черство зажавшийся рот, раз'езжающийся в улыбку-гримасу, слезливую, сантиментальную, чтобы, раз'ехавшись, снова счерствиться безжалостно; жидкие, желтозеленые, гладкие вовсе зачесы волос под наколочку черную; малый росток, худоба: совершенный одер; старомодное черное платье фасона древнейшего (пятидесятих годов?); очень узенькие парукавчики, стягивающие кисти лапок лягушечных; очень широкая юбка; распяленная тарыхтяшей крахмальной белой исподнею юбкой; гордилась, что носит такую:

— Белье, дорогая моя, коль не белое, так значит грязное; на белом же и пылшка видна; на цветном, так и все, — фунты грязи... Не гигиенично: у вас, дорогая моя, юбка нижняя — шелковая, розовая? Так и все... Нет, уж я — вот в какой. — И вздерг юбок, чтоб матери протарахтеть своим жестким крахмалом в лицо; да и не только матери: отцу, Сергею Алексеичу Усову, сыну его, «Паше» Усову, кому угодно.

— Так, все!« (იხ. На рубеже, გვ. 88—89).

ეს ქალი თავისი აკვირებელი გამოთქმით „Так и все“ ყველაზე უფრო საინტერესო ნიშნულია მწერლის კუნსტკამერიდან.

მაგრამ ამ კუნსტკამერის სხვა განყოფილებებიც არ არის ღარიბი უმნიშვნელო რაობებით. „ს ა უ კ უ ნ ი ს დ ა ს ა წ ყ ი ს შ ი“ — მემუარების მეორე ტომში — ა. ბელი არანაკლებ საინტერესო ექსპონატების გამოფენას აწყობს. განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მხრივ მოგონებების ციკლი სათაურით „Музей паноптикум“ და თავი „Orpheu, изводящий из ада“, სადაც ავტორი მოგვითხრობს ბრიუსოვისა და თავის მეგობრობას ახირებულ, პსიქოპათოლოგიურ ქალთან, რომლის სახელსაც მემუარისტი არ ასახელებს.

ამ თავებში ბელი ამხელს იშვიათ სატირულ ნიქს, აგრეთვე მძიმე სულიერი კრიზისებით აღსავსე წლებიც მთელს კომმარს... მემუარების მეორე ტომშივეა მოთხრობილი მისი მეგობრობა ბლოკთან და ბრიუსოვთან, მაგრამ არა ისეთ იდილიურ ხაზებში, როგორც ამას გვიხატავენ რუსული სიმბოლიზმის ისტორიკოსები. ამ სკოლის მამამთავრებს შორის არასოდეს არ ყოფილა სრული თანხმობა, განხეთქილებანი ზოგჯერ პირადულ ხასიათსაც ატარებდნენ. და არა მარტო ბლოკთან და ბრიუსოვთან, — ა. ბელის რთული ურთიერთობა ჰქონია სხვა მეგობრებთანაც (მაგ. ელისთან). მწერალი, რასაკვირველია, თავის სასარგებლოდ განმარტავს განვლილი ბრძოლების შინაარსს, თუმცა შედარებით ობიექტური ისტორიის საფუძვლებზედაც დგას; მაგ., ის არ ავრცელებს უკანასკნელი წლების თავის სიმპატიებს თუ ანტიპატიებს სტუდენტობისა და ლიტერატურული ბრძოლების პირველი პერიოდის ამბებზე (იხ. ამის

შესახებ *Начало века*, გვ. 8). ანდრეი ბელი გულისტკივილით მოუთხრობს „ადამიანებში იმედგაცრუებაზე“, მარტოობის სუსხზე, რომლის მთელი საშინელება მას კარგად გამოუცდია. მწერალი ხედავდა, თუ როგორი „პოზიტივისტები“ და საქმოსნური ჭკუით დაჯილდოვებულნი აღმოჩნდნენ გუშინდელი იდეალისტები და მეოცნებენი, ოდესღაც შეუთრგებელი მტრები ყოველგვარი „პოზიტივიზმისა“. ა. ბელი აშიშვლებს მათ ყალბ ადამიანურ ნიღაბებს.

დიდის ინტერესით იკითხება ამ მხრივ მესამე ტომიც. განსაკუთრებით საინტერესოა წიგნის ერთი თავი — „ცხოვრება საზღვარგარეთ“, რომელშიაც ავტორი ხატავს ევროპული ბოჰემის სურათებს. ამ შავ ფონზე იზრდება ჩირაღდანით მოელვარე ფიგურა ჟან ჟორესისა.

და როცა ბელის მემუარების სამ ტომს ვეცნობით, გასაგება ხდება, თუ რამდენად აუცილებელი და ბუნებრივი იყო რევოლუცია, რომელმაც ამოშალა ეს კომპარტი რუსეთის სინამდვილიდან.

## 10

თავის მოგონებებში ა. ბელი ცდილობს დაგვიმტკიცოს, თითქოს სიმბოლიზმის მამამთავრები — ბრიუსოვი, ბელი, ბლოკი და მათი თანამებრძოლო ელისი „ტ ა ქ ტ ' ი კ უ რ ი მ ი ს ტ ი ც ი ზ მ ი თ“ იბრძოდნენ იმ „ყოფის“, რუტინის წინააღმდეგ, რომელშიაც ისინი ისტორიული სიტუაციის წყალობით მოექცნენ. ამაზე ბელი პირდაპირ წერს მემუარების პირველსა და მეორე ტომში: „მევიღებ ჩემს თავს, ჩემს გარემოცვას, მეგობრებს, მტრებს ისე, როგორც ეჩვენებოდნენ ისინი ახალგაზრდა კაცს ჩამოუყალიბებელი კრიტერიუმითა და რომელიც მეგობრებთან ერთად ცდილობდა თავის დაღწევას მახრჩობელი რუტინისაგან“ (*Начало века*, გვ. 1). ამ რუტინის მიმართ მწერალს განუხსაზღვრელი ზიზლი ჰქონდა: „ჩვენ ნახევრად დავრდომილნი ვიწყებდით ცხოვრებას; ოცი წლის ახალგაზრდა უკვე იყო ნევრასტენიკი, თავის თავთან მოწინააღმდეგე ისტერიკი ან უნებისყოფო ირონიკი და ფლეთილი სულით“ (იქვე, გვ. 2).

ამ აღსარების შემდეგ საკითხავია — გარკვეული საზოგადოებრივი ფენის შვილი, რომლის ნევროზული მდგომარეობა სოციოლოგიურ ახსნას ჰპოულობს, შეიძლება თუ არა ყოფილიყო რევოლუციონერი თავისივე წარმომშობი წიალის მიმართ? ცხადია, ასეთი რამ არ იყო მოსალოდნელი და იგი არც მომხდარა. ა. ბე-

ლის მტკიცებაც იმის შესახებ, თითქოს ის არასოდეს არ ყოფილა-  
გატაცებული მისტიკით და რომ ეს მისტიკა მხოლოდ „ტაქტიკურ“  
ხასიათს ატარებდა, სავსებით აბნელებს ისტორიულ პერსპექტივას.  
ეს ნიშნავს თანამედროვეობის წინაშე თავის მართლებას მხოლოდ.  
მართალია, ბელის შემოქმედებაში იყო ბევრი ბუნტარული რამ,  
დაინტერესება სოციალ-დემოკრატიული პარტიის ბრძოლებით და  
ჯერ კიდევ რევოლუციამდე მის ნაწერებში ისმოდა მარქსისა და  
ლენინის სახელი (იხ. წიგნში „Архивский“), რომ სიმბოლიზმის  
ახალი თაობის ტრიუმფირატმა (ბრიუსოვი, ბლოკი, ბელი) უყოყმა-  
ნოდ მიიღო ოქტომბრის რევოლუცია, — მაგრამ მწერლის ბიოგრა-  
ფიის წარსული სურათის საერთო კოლორიტს ეს სრულიადაც არა-  
სცვლის.

მიუხედავად იმისა, რომ ბელის მემუარებში გამახვილებულია  
ირონია და სარკაზმი, მწერალს თავის ბიოგრაფია მაინც მოდერნი-  
ზებული აქვს თანამედროვეობასთან შესაბამისად. ავტორი ხაზს  
უსვამს იმ მომენტებს თავის ბიოგრაფიაში, რომელნიც დღეს უნდა  
დაფასდნენ (სამართლიანად აღნიშნავს ამას ბელის მესამე ტომის  
წინასიტყვაობის ავტორიც).

ბელის აზრით „მისტიკური ამბოხი“ მიმართული იყო  
პროფესორული მოსკოვის, ლიბერალური ინტელიგენციის „ყო-  
ფისა“ და იდეოლოგიის წინააღმდეგ. მაგრამ მწერალი ამჩ-  
ნევს, რომ ეს „ამბოხი“ არასოდეს არ ყოფილა პირდაპირი და აშ-  
კარა. „ჩემს პოლემიკას არ შეეძლო საგნების ა-  
თვის ნამდვილი სახელი ეწოდებინა. აქედან  
მომდინარეობს მისი სიმბოლიზმი, რომელმაც  
მე განმაიარადა; ბევრი რამის ხმამაღლა თქმა  
მე ვერ მოვახერხე. მე თქვა — ნიშნავდა გადა-  
მებრუნებინა სხვების სარჩული; ამას კი სკან-  
დალის სუნი ასდიოდა“.

ერთი სიტყვით, ა. ბელი მოერიდა სკანდალს, მან „საგნებს თა-  
ვისი ნამდვილი სახელი“ მხოლოდ რევოლუციის შემდეგ უწოდა;  
მაშასადამე, „გარემოცვა“ მშობლიური ყოფილა მისთვის.

ანდრეი ბელი კი დაჟინებით ამტკიცებს საწინააღმდეგოს. ამ  
მტკიცების დროს მწერლის კალამი ნერვიული და კაპრიზული ხდე-  
ბა, — ის ეძებს საბუთებს, ჰკივის, გესლიანად იკბინება...

და როცა ვკითხულობთ მწერლის მხრივ თავის მართლების და-  
ჟინებულ ცდებს, უნებლიედ გვაგონდება 1927 წლის ივნისის და-  
მეს მოხსენების შემდეგ თბილისის კონსერვატორიის დარბაზიდან  
ქუჩაში გამოსული დაბალი ტანის მამაკაცი, რომელმაც წვიმისა და

ქარისაგან თავის დაცვის მიზნით პატარა, ძველი ქოლგა გაშალა და ჩქარი ნაბიჯებით გაემართა სასტუმროსაკენ.

რევოლუციის ქარიშხალისა და მისი გამარჯვების ეპოქაში ყოფილი ანტროპოსოფი, დიდი მწერალი ანდრეი ბელი ლიტერატურაშიაც ასევე გულმოდგინედ იცავდა თავს ძალზე გამკვირვალე, უმწეო საბუთებისაგან შეკერილი ქოლგით.

ზაფხულას წვიმა და ქარი კი პირდაპირ სახეში სცემდა მას.

აპრილი—მაისი, 1940

## იური ზინიანოვი

### 1

იური ტინიანოვი, თანამედროვე რუსული ისტორიული პროზის საუკეთესო ოსტატმა, ლიტერატურული მოღვაწეობა თავდაპირველად ლიტერატურათმცოდნეობაში დაიწყო. მისი პირველი შრომა ამ მიმართულებით ეხებოდა დოსტოევსკისა და გოგოლის პროზას, \* სადაც იგი ლიტერატურული პაროდის საკითხებს არკვევდა. 1924 წელს გამოვიდა ტინიანოვის ცნობილი გამოკვლევა „სალექსო ენის პრობლემა“, რომლის პირველ ნაწილში ავტორი აყალიბებს თავის შეხედულებას ლექსის რიტმზე. ხოლო მეორე ნაწილში ვრცლად არჩევს წიგნის მთავარ თემას — პოეტური ენის აზრობრივ მხარეს. ტინიანოვის ეს შრომა ფუძემდებელ გამოკვლევას წარმოადგენდა რუსული ფორმალისტური სკოლისთვის.

ასეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა ტინიანოვის გამოკვლევებისა და წერილების კრებულს „არქაისტები და ნოვატორები“; კრებულს წინ უძღვის ორი წერილი — „ლიტერატურული ფაქტი“ და „ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ“, რომლებშიაც (ისევე, როგორც „სალექსო ენის პრობლემაში“) ავტორი გადმოგვცემს თავის მეთოდოლოგიურ თვალსაზრისს ქანრისა და კაზმულ-სიტყვიერების ევოლუციის საკითხებზე.

მართლაც, ტინიანოვის შემოქმედების ზოგიერთი თავისებურებანი ანსნას მისსავე თეორიულ შეხედულებებში ჰპოულობენ, მაგრამ მათი მიმოხილვა აქ შორს წაგვიყვანდა. ი. ტინიანოვის თეორიულ ნარკვევებში განხილული საკითხები იმდენად სპეციალურია, რომ ქართველი მკითხველისთვის ის მისაწვდომი და გასაგები გახდება მხოლოდ ვრცელი ექსკურსის შემდეგ რუსული და ევროპული ლიტერატურათმცოდნეობის სფეროში. ჩვენი წერილის ამოცანა კი არის ტინიანოვის, როგორც მწერლის შეფასება, რასაკვირველია, ზოგადს ხაზებში.

\* „გოგოლი და დოსტოევსკი“. „ოპოიაზი“-ს გამ. 1921.

პირველი მხატვრული ნაწარმოები იური ტინიანოვისა არის „კ ი უ ხ ლ ი ა“ — ისტორიულ-ბიოგრაფიული რომანი დეკაბრისტი პოეტისა და პუშკინის მეგობრის კიუხელბეკერის შესახებ. ავტორმა ამ პირველივე წიგნით ცხადყო თავისი იშვიათი ლიტერატურული ტალანტი, ეპოქის შესანიშნავი ცოდნა და სიტყვიერი ხელოვნების მაღალი ოსტატობა.

პოეტი-არქაისტი ვილჰელმ კიუხელბეკერი პუშკინის მეგობარი იყო ლიცეუმიდან. მან მონაწილეობა მიიღო დეკაბრისტთა აჯანყებაში 1825 წელს. როგორც ცნობილია, აჯანყების მრავალი მონაწილე და მათ შორის კიუხელბეკერიც დაატყვევეს, ზოგი მათგანი სიკვდილით დასაჯეს და ზოგიც ციმბირს გადაასახლეს. კიუხელბეკერმა ციხესა და გადასახლებაში 20 წელი დაჰყო და გარდაიცვალა ციმბირში 1846 წელს. აი ეს ისტორიული პიროვნებაა რომანის უმთავრესი გმირი. მისი თავგადასავალი, მისი ბიოგრაფია წარმოადგენს რომანის სიუჟეტს.

ი. ტინიანოვის ამ რომანში ისტორია გადმოცემულია ბიოგრაფიულ პლანში, უმთავრესი გმირის ბედთან დაკავშირებით. ალექსანდრე I-ისა და ნიკოლოზ I-ის უანდარმული რუსეთი ერთის მხრივ და დეკაბრისტი-პოეტი თავისი მოწინავე იდეალებით მეორეს მხრივ — აი ფონი ამ ისტორიისა.

ტინიანოვი არ არის მარტოოდენ ფაქტოლოგი მხატვარი. მას ესმის ისტორიული პროცესის შინაგანი აზრი, თუმცა მისი კონცეპცია ყოველთვის ფატალისტური რჩება. დეკაბრიზმს ის უცქერის, როგორც მოძრაობას, რომელსაც არ გააჩნდა ვრცელი საზოგადოებრივი დასაყრდენი. რევოლუციურ-რომანტიული ილუზიები, რომლებსაც მისი მონაწილენი ატარებდნენ, არ იყო ისოციალურად მომწიფებული, დეკაბრიზმი არ იყო ფართო საზოგადოებრივი მოძრაობა. ამან გამოიწვია მისი დამარცხება.

კიუხელბეკერი ტიპიური დეკაბრისტი იყო თავის პოლიტიკური მისწრაფებებით. ამიტომ თვითონ მოძრაობის არასრულყოფილობა მის ბიოგრაფიასაც ექსცენტრიკისა და დამთხვეულის ბიოგრაფიას აძლევს. ეს არის იდეალისტი პოლიტიკაში, არქაისტი — ლიტერატურაში, — უნიადაგო მეოცნებე, მაგრამ არაჩვეულებრივად მიმზიდველი ისტორიული ფიგურა.

რომანი იწყება კიუხელბეკერის ცხოვრების იმ პერიოდის აღწერით, როცა ახალგაზრდა პოეტს პანსიონი აქვს დამთავრებული ის შეპყავთ ლიცეუმში. აქ კიუხელბეკერი გაიცნობს მასთან ერ-



თად მიღებულ ამხანაგებს — პუშკინს, დელვიგს და სხვებს. ტინიანოვი შესანიშნავად აღწერს ლიციუმის პერიოდს ამ პოეტების ბიოგრაფიაში.

სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ კიუხელბეკერი იწყებს ნამდვილ ლიტერატურულ მუშაობას, თანამშრომლობას ჟურნალებში. ამავე ხანებში იწყება მისი, როგორც პოლიტიკურად არასანდო პიროვნების, ჩამოყალიბება. ალექსანდრე I-ის პოლიცია მას თვალს ადევნებს.

კიუხელბეკერი მიემგზავრება ევროპაში. ის გერმანიაშია — „შილერისა და გოეტეს სამშობლოში“. შეხვედრები ტიკთან, გოეტესთან... გერმანიიდან საფრანგეთში. კითხულობს ლექციებს პარიზში.

ევროპიდან კიუხელბეკერი ისევ პეტერბურგში ბრუნდება, მაგრამ გარეშე საქმეთა მინისტრის ნესელროდეს რჩევის თანახმად ალექსანდრე I ამ „მოუსვენარ ახალგაზრდა კაცს ასეთსავე მოუსვენარ ქვეყანაში“ — კავკასიაში — აგზავნის. 1821 წლის 31 აგვისტოს იგი პეტერბურგს ჩასულ ერმოლოვთან ერთად მიდის საქართველოში (ერმოლოვი საქართველოს მთავარმართებელი იყო 1817 — 1827 წ. წ.).

ტფილისში კიუხელბეკერი ჩამოდის ოქტომბერში. აქ ის ხვდება გრიბოედოვს, რომელიც მაშინ ერმოლოვთან მსახურობდა.

რომანის ამ ნაწილში მკრთალა ტფილისის სურათი, სამაგიეროდ კარგად არის აღწერილი რამდენიმე სცენა მთავარმართებელ ერმოლოვთან (მაგალითად, მთიელი ჯამბულათის დახვედრა ერმოლოვის მიერ). ტინიანოვი ხატავს კავკასიას, როგორც ერმოლოვის პატარა სამეფოს. იმპერატორს ეჭაერებოდა და უშინოდა კიდევაც „საქართველოს პროკონსულისა“.

კიუხელბეკერი ტფილისშიაც ისევ ისე აღზნებულა, განუხორციელებელი პროექტებით თავში, დუელანტი და მოუსვენარი. ის სტოვებს საქართველოს და მიდის ისევ რუსეთში. რამდენიმე ხანს ცხოვრობს სოფელში, მაგრამ არც აქ პოულობს მყუდროებას. იწყებს ცხოვრებას ისევ პეტერბურგში, თანამშრომლობას ჟურნალებში, მაგრამ — „არ იყო ფული, არ იყო მდგომარეობა და, რაც მთავარია, არ იყო ჰაერი. ყველანი ცხოვრობდნენ რაღაც უჰაერო სივრცეში და რაღაცას ელოდნენ. რუსეთს მართავდნენ უვიცი ბერები, რომელნიც ერთმანეთს ეკინკლავებოდნენ; ცენზურა არ უშვებდა ლექსებს ქალებისადმი, თუ ამათ ღიმილს ლექსებში ზეციურს უწოდებდნენ. არაკჩევეი მარდი თვალებით აკვირდებოდა: ვინ არღვევდა წესრიგს?“.. მეფის რუსეთი წარმოადგენდა რაღაც მონ. ა. გაწერილია.

ჯადოებულ წრეს, რომლისაგან თავის დაღწევას ლამობდნენ საუკეთესონი. „ახ, რომ დამშვიდდებოდნენ ისინი, ანუგეშონ ყველა, ალექსანდრე (გრიბოედოვი), ვილჰელმიცა, და უბედური პუშკინი!“—ნატრობს უსტინკა.

გარეშე ბედისწერა, განწირულების კანონი მეფობს ყველა ამათზე. აკი ასე ალელეებს ვილჰელმს პუშკინის სტრიქონები:

И ваши сени кочевые  
В пустыне не спаслись от бед,  
И всюду страсти роковые,  
И от судеб защиты нет.

მაგრამ იყო ერთად-ერთი იმედი — ცდა ამ ტირანისაგან თავის დაღწევისა. ვილჰელმი მონაწილეობას იღებს დეკაბრისტების გამოსვლაში.

ტინიანოვი დიდის ოსტატობით აღწერს პეტრეს მოედანზე დეკაბრისტების გამოსვლას და ამბოხების ჩაქრობას.

დაიწყო ტერორი.

ვილჰელმი ცდილობს გაპარვას საზღვარ-გარეთ. დიდხანს ხეტიალობს სხვისი პასპორტით. ბოლოს შეიპყრობენ ვარშავაში. შემდეგ—ციხიდან ციხეში. გადასახლება ციმბირში.

ციმბირში კიუხელბეკერი დაქორწინდება. ბავშვები... შეხვედრები გადმოსახლებულ პუშკინთან და ზოგიერთ დეკაბრისტთან... ლიტერატურული მუშაობა მარტობაში.

ჯერ კიდევ ციხეში გაიგებს კიუხელბეკერი გრიბოედოვის მოკვლას ირანში, ციმბირში კი—პუშკინის ტრალიკულად დაღუპვას. „აღარ არიან მეგობრები, საფლავშია რილევი, საფლავშია გრიბოედოვი, საფლავშია დელევიგი, პუშკინი“. და ჯერიც მასზე მიდგება.

### 3

„კ ი უ ხ ლ ი ა“ ერთერთი საუკეთესო ისტორიულ-ბიოგრაფიული რომანია უახლოეს რუსულ ლიტერატურაში. პოეტის დაღუპვა—ათემა ამ რომანისა. ტინიანოვი მხატვარია თემის, რომლის გაშლაში მას ბადალი არ მოეპოვება.

ი. ტინიანოვი, როგორც ისტორიკოსი-მხატვარი, განსაკუთრებული სიფრთხილით ეპყრობა დოკუმენტურ მასალას, მისი რომანები ამხელენ ავტორის დიდს ერუდიციას, ეპოქის ბრწყინვალე ცოდნას. მწერლის მიერ ეპიზოდები უაღრესად დოკუმენტირებულია, აღდგენილია არა მარტო ბიოგრაფიული მომენტები, არამედ

ყოფითი წვრილმანები, ეპოქის აქსესუარები. მაგრამ ტინიანოვი არ არის დოკუმენტის ტყვე, ის კრიტიკულად ეპყრობა მასალას, ამჩნევს ხარვეზებსა და სიყალბეს. ავტორის მეთოდი მდგომარეობს ფაქტების შინაგანი კანონზომიერების პოვნაში, მის ხელახალ გადააზრებაში. ამაშია ტინიანოვის, როგორც მხატვრის პათოსი.

„სადაც დოკუმენტი თავდება, იქ მე ვიწყებო“—სწერს ტინიანოვი (კრებულში „როგორ ვწერთ“, ლენინგრ. 1930). მან იცის ძაფის გაბმა დოკუმენტირებულ და უდოკუმენტო პერიოდებს შორის გმირის ბიოგრაფიაში. ამიტომაც დოკუმენტის მიერ ნაკარნახევი ან მწერლის მიერ დამოუკიდებლად მიგნებული მომენტები ნამდვილ ისტორიად იქცევიან, ხოლო ხშირად დოკუმენტში აღწერილ ფაქტში ავტორი ამხელს სიყალბესა და შეუსაბამობას.

ტინიანოვი დამკვირვებელი ფსიქოლოგია. „კუხლიაში“ კარგად არის ნაჩვენები განწირულება 20-იანი წლების საბუკეთესო ადამიანებისა მეფის რუსეთში. აი, გრიბოედოვის შინაგანი პორტრეტი:

„გრიბოედოვი ბოლოს სცემდა ოთახში. სევდა ერეკებოდა მას კუთხიდან კუთხეში, ატრიალებდა მაგიდის ირგვლივ. ის ნაცნობი სევდა, რომელიც ერეკებოდა მას პეტერბურგიდან საქართველოში, საქართველოდან სპარსეთში, აიძულებდა წაეჩეზებინა ადამიანები დუელისტვის და უხეშად ელაპარაკნა ქალებთან“.

ეს სევდა დაბადა მაშინდელმა რუსეთმა. ამ სევდამ ფამოიყვანა კიუხელბეკერი — ტიპიური წარმომადგენელი ოციანი წლების რუსეთის თავად-აზნაურული ინტელიგენციისა—სენატის მოედანზე.

მაგრამ აჯანყება ნაადრევი იყო („რამდენად მომაკვდინებელია ნაადრევი ამბოხი!“ — ამბობს თვითონ კიუხელბეკერი) და ამან იმსხვერპლა იგი. მკითხველი დაჭიმული ყურადღებით ადევნებს თვალს არქაისტ-პოეტის ბიოგრაფიას, რომელსაც ავტორი იშვიათი ლირიზმით მოგვითხრობს.

მთელი რიგი ადგილები რომანისა ავტორს შესრულებული აქვს ოსტატურად. განსაკუთრებით კარგად არის აღწერილი პეტერბურგი და ციმბირი. გალერეა პერსონაჟებისა დახატულია უნაკლოდ. ასეთებია, მაგალითად — ვილჰელმის მეგობრები, პოლიცმეისტერი შულგინი, ერმოლოვი, გრიბოედოვი, დუნია, ბულგარინი, გრეჩი და სხვები.

რომანის ენა ნათელია და გამკვირვალე. არსად სტილიზაცია და მანერულობა.

„კიუხლია“ დიდი მონაპოვარია საბჭოთა ისტორიულ-ბიოგრაფიული ლიტერატურისა.

ი. ტინიანოვის მეორე დიდი რომანის „ვაზირ-მუხტარის სიკვდილი“ მოქმედი პირია—გრაბოედოვი. ეს რომანი უშუალო გაგრძელებაა „კიუხლიასი“.

თუ ავტორს თავის პირველ რომანში აღწერილი აქვს 20-იანი წლების რევოლუციონერი პოეტის დაღუპვა, „ვაზირ-მუხტარის სიკვდილში“ ნაჩვენებია დაღუპვა იმ ადამიანისა, რომელიც გადაურჩა ფიზიკურ განადგურებას დეკაბრისტების გამოსვლის დროს და შემდეგ მოეწყო სამსახურში ამხანაგების მკვლელებთან. მართალია, ამ კაცის იდეები 1825 წლის 14 დეკემბერს მოკვდა სენატის მოედანზე, სადაც მისი მთავობრები დამარცხდნენ, მართალია ისიც, რომ გრაბოედოვ-ჩაკვის იდეალები დამარხა და მას ახლა გრიბოედოვ-მალჩაინის როლის შესრულება უხდება, — მაგრამ ფიზიკურად ის ჯერ კიდევ არ არის მკვდარი, ის შეგუებულია ახალ გარემოსთან. „ვაზირ-მუხტარის სიკვდილი“-ს თემაა — ბედი გარეებული ადამიანისა, მწერლის, რომელიც შინაგანად უკვე მკვდარია და რომლის ცხოვრება ბედისწერას თავისი სურვილისამებრ წარუშარბავს. ირანელები თეირანში არსებითად მკვდარ გრიბოედოვს ჰკლავენ!..

მართლაც-და: 1828 წელს გრიბოედოვი ახალ პირობებსა და უცხო გარემოს შეგუებული, უმაღლესი რანგის მოხელეა ნიკოლოზ I-ის რუსეთში. მისი ამხანაგებიდან—ზოგი ციხეში ზის, ზოგიც საკატორლო სამუშაოებს ასრულებს, ზოგიც გადასახლებულია. ის კი, გრიბოედოვი, ერთერთი იდეოლოგიური მეთაური აჯანყებისა (თავისი კომედიით „ვაიჰუისაგან“), ახლა ზის იმათ შორის, რომლებმაც ჩაადრჩვეს ამბოხება სენატის მოედანზე, აკეთებს იმათ საქმეს, რომელთა წინააღმდეგაც მისი ამხანაგები იბრძოდნენ. ის — მოლაღატეა, სიტყვა „ლაღატი“ თან სდევს მას:

„ჯერ კიდევ ასი წლის წინათ სიტყვა „ლაღატი“ ისმოდა ხოტბიდან ან შორეულ გადმოცემიდან აღებულ სიტყვად. უკვე ასი წლის წინათ მიცვევიჩმა შესცვალა „ლაღატი“ — „რენეგატად“.

„სახელმწიფოს საზღვრებს გადასული დაღატობდა არა სახელმწიფოს, არამედ ტანსაცმელს, მეტყველებას, აზრებს, რწმენასა და ქალებს. გერმანელი პოეტი, რომელიც იძულებული იყო ეცხოვრა პარიზში, წერდა, რომ ჩემი აზრებთ გადასახლებულია ფრანგულ ენაშიო. ორმაგი რწმენა, ორაზროვნება, და მათ შორის წერტილხილზე — ადამიანი“.

ამ ხილზე დგას გრიბოედოვიც!

აი, გრიბოედოვი ჩადის მოსკოვს ცნობილი „თურქმენჩაის ზავით“ ხელში. ეს ზავი იმპერიალისტური რუსეთის გამარჯვება იყო და გრიბოედოვს დიდი წილი მიუძღვოდა მის მოპოვებაში (ამ ზავის თანახმად სპარსეთი ეკონომიურად დამოკიდებული ხდებოდა რუსებისაგან). მოსკოვში ყოფნისას გრიბოედოვი შეივლის ერმოლოვთან, ოციანი წლების ცნობილ გენერალთან, რომელთანაც ის მსახურობდა რამდენიმე წლის წინად საქართველოში და რომელიც ნიკოლოზ I-მა მოხსნა მთავარმართებლის პოსტიდან (მის ადგილზე დაინიშნა პასკევიჩი, უნიჭო სარდალი, ერმოლოვის მტერი, ნათესავი გრიბოედოვისა). ამ ერმოლოვმა გააფრთხილა გრიბოედოვი დეკაბრისტების აჯანყების მონაწილეთა დაპატიმრების დღეებში და საბუთები დააწვევინა წინასწარ.

გრიბოედოვსა და ერმოლოვს შორის იმართება დიალოგი, რომელიც აშიშვლებს რომანის მთავარი გმირის ნამდვილ მდგომარეობას ახალ გარემოში.

„გრიბოედოვმა გადასდგა ნაბიჯი მისკენ, დაბნეულად გაიღიმა. მოხუცი შეჩერდა.

— თქვენ ვერა მცნობთ მე, ალექსეი პეტროვიჩ?

— როგორ არა, გცნობთ, — სთქვა უბრალოდ ერმოლოვმა და ნაცვლად გადახვევისა, წითელი, ბუსუსებიანი ხელი გაუწოდა გრიბოედოვს, ხელი იყო სველი, ახლახანგაბანილი.

შემდეგ ასევე უბრალოდ აუარა გვერდი სტუმარს, მიუჯდა მაგიდას, დაეყრდნო მას და ოდნავ წინ წაიწია გამომეტყველებით: მე გისმენთ!.

გრიბოედოვი დაჯდა სავარძელში და ფეხი ფეხზე გადაიდო. შემდეგ, ისე ძალიან დაკვირვებით მაცქერალმა მასზე, როგორც მკვდრებს უცქერენ ხოლმე, დაიწყო ლაპარაკი:

— ჩქარა გავემგზავრები და დიდი ხნით. თქვენ მე ისე ხშირად მეფერებოდით, ალექსეი პეტროვიჩ, არ შემეძლო არ შემომეველო გზად თქვენთან გამოსათხოვებლად.

ერმოლოვი სდუმდა.

— თქვენ როგორაც გსურდეთ, ისე იფიქრეთ ჩემზე, — მე ჩემს თავეთანაც უთანხმოება მაქვს, მეშინია, ხომ არ მიჭერთ ახლა რაიმე გადაკრულ აზრში, თითქოს თქვენი ჩემდამი კარგი განწყობილების მოპოვება მსურდეს. თქვენ გამიგებთ, ალექსეი პეტროვიჩ. მე გამოსამშვიდობებლად შემოვიარე.

ერმოლოვმა სამი თითით ამოიღო ჯიბიდან საყნოსავი მწვანე თუთუნის და უხეშად მიიტანა ნესტოებთან. თამბაქო გაიფანტა წიკაპზე, ჟილეტზე და მაგიდაზე.

— მე არასოდეს არ მოგფერებივართ თქვენ, ეს სიტყვა არც არის ჩემს ლექსიკონში. ეს ვილაც სხვა გეფერებოდათ თქვენ. უბრალოდ — ვხედავდი, რომ სამსახური გიყვარდათ, პირფერული სამსახური გეზიზღებოდათ. თქვენ ხომ ამაზე კომედიამიც სწერდით, მე კი ასეთი ადამიანი მიყვარდა.

ერმოლოვი ლაპარაკობდა თავისუფლად, არავითარი ძალდატანება მის სიტყვაში არ იყო.

— ახლა კი სხვა დროა და ადამიანებიც სხვანაირი არიან. და თქვენც სხვა ადამიანი ხართ. მაგრამ რადგანაც თქვენ სხვა ადამიანი იყავით წინათ, — და მე წინანდელი დრო უფრო მიყვარს და პატივსაცემ მას, — ამიტომ თქვენც ნაწილობრივ მიყვარხართ და პატივსაცემთ.

გრიბოედოვი შეიშმუშნა.

— თქვენი ქება არც ისე კანონიერია და, ყოველშემთხვევაში, ნაჩქარევია, ალექსეი პეტროვიჩ! მე თქვენ სულივით მიყვარდით და თუნდაც ამაში მაინც დავრჩი უცვლელი.

ერმოლოვი ემზადებოდა ცხვირსახოცის ცხვირთან მისატანად.

— თქვენ, მაშასადამე, არც თქვენი სული გიყვარდათ?

მას ერთბაშად დააცემინა ცხვირი.

— და, მაშასადამე, სულს მოინახულებთ ხოლმე გზად პასკევიჩიდან ნესელორდესაკენ?“ (ნესელორდე — ვიცე-კანცლერი იმპერიისა).

ეს დიალოგი რელიეფურად ამხელს 30-ანი წლების იმ „გარდაქმნილი“ ადამიანის მდგომარეობას, რომელმაც წინანდელ იდეალებს და ამხანაგებს უღალატა. ამას კარგად გრძნობს თვითონ გრიბოედოვიც.

გრიბოედოვს ჩააქვს პეტერბურგში ცნობილი „თურქმენჩაის ზავი“. მას განსაკუთრებულის პატივით მიიღებს ნესელორდე.

მიუხედავად იმისა, რომ გრიბოედოვის მიზანი იყო დიდი ხნით დაესვენა და არ უნდოდა სამსახური, მას დანიშნავენ სრულუფლებიან ელჩად და მინისტრად სპარსეთში. ეს აშკარად მწერლის სურვილის წინააღმდეგ მოხდა.

გრიბოედოვი მიემგზავრება საქართველოში. მცირე ხნით რჩება თბილისში, სადაც იქორწინებს ნინო ჭავჭავაძეზე... პეტერბურგიდან აჩქარებენ გაემგზავროს ირანში. თბილისიდან ის ჩადის თავრიზში, აქედან კი — თეირანში.

სპარსეთში გრიბოედოვი ზუსტად იცავს თურქმენჩაის ტრაქტატს — ახდევინებს ხარკს ირანელებს, მფარველობას უწევს იმ ემიგრანტებს, რომელთაც სურთ რუსეთში დაბრუნება და სხვ. ამ

პოლიტიკის შედეგად ელჩის წინააღმდეგ ეწყობა შეთქმულება. ფარულად მისი სულის ჩამდგმელნი არიან ირანის შაჰის პირველი მინისტრი, გრიბოედოვის პირადი მტერი ალაიარხანი (რომლის პარემიდან გამოქცეული ორი ტყვე, სომხის ქალები, შეიფარა გრიბოედოვმა) და ინგლისელები. გარეგნულად კატასტროფის მიზეზი აღმოჩნდა ის, რომ გრიბოედოვმა მფარველობა გაუწია მუსულმანობა მიღებულ ხოჯა-იაკუბს, რუსეთის ყოფილ ქვეშევრდომ სომეხს, რომელმაც შაჰის სასახლე დასტოვა და საელჩოს შეეკედლა (და ეს პირველი შემთხვევა როდი იყო!). შაჰმა და სასულიერო წოდებამ ის უკან მოითხოვა, მაგრამ იაკუბმა არ ისურვა თავის ნებით მათთან მისვლა და გრიბოედოვმაც ელჩის მოვალეობად ჩასთვალა მფარველობა გაეწია მისთვის. ამან კი ყველაფერს გადააქარბა; თეირანის სასულიერო წოდებამ გრიბოედოვის წინააღმდეგ გამოაცხადა ჯახათი („წმინდა ომი“), დაიწყო აგიტაცია მიზგიეთებში და ქალაქის გააფთრებული ბრბო დაესხა საელჩოს.

და აი, როცა გრიბოედოვმა იცის, რომ შეთქმულნი მას მოჰკლავენ, იგი თითქოს გულგრილად ელოდება თავის საბედისწერო დასასრულს. გრიბოედოვსა და მისვე სინდისს შორის იმართება დიალოგი, რომელიც მშვენიერად გადმოგვცემს ელჩის გულგრილობას ფატალური მომენტისადმი. მოგვეყავს ამ დიალოგის ბოლო:

„— შეიძლება ჯერ კიდევ არ არის გვიან?“

— გვიანაა, არ არის გვიან, — გრიბოედოვმა ხელით მოიშორა ის, როგორც თავმომაბეზრებელი მოლაყბე, — მე თვითონ კარგად ვიცი ყველაფერი

— მაგრამ საჭიროა გაქცევა, გაქცევა. საშინელებაა სიკვდილი— შემდეგ არაფერს არ ნახავ, არ გაიგონებ.

— მე არ მინდა ამაზე ვიფიქრო, — სთქვა გრიბოედოვმა, — მე კეთილსინდისიერად ვასრულებდი ტრაქტატს, — სთქვა მან და ადგა“.

მეორე დღეს ბრბო შეცვივდება საელჩოში, გრიბოედოვს ჰკლავენ და მის გვამს, სხვა ცხედრებთან ერთად, დიდხანს ათრევენ ქალაქის ქუჩებში.

ასე დაიღუპა „ორმაგი რწმენისა და ორაზროვნების წერილ ხილზე“ მდგარი ადამიანი, ავტორი სახელგანთქმული, დაუბეჭდავი კომედიისა. წინააღმდეგობა ადამიანის შინაგან ბიოგრაფიასა და ისტორიის მსვლელობას შორის — აი რა იწვევს ამ კატასტროფას. გრიბოედოვი, „გარდაქმნილი“ ადამიანი, წინასწარ დასალუპავად იყო განწირული: 20-იანი წლების ადამიანი, რომელიც არ გასულა სენატის მოედანზე, საჭირო აღარ არის 30-ან წლებში თა-

ვისი გაორებული სულიერი მდგომარეობით. მას ადრევე უნდა დაეტოვებინა ასპარეზი, — აი შეცდომა! მართალი იყვნენ პეტერბურგი და ნესელოდე, როდესაც ამ ზედმეტ კაცს აგზავნიდნენ ირანში, მართალი იყო გრიბოედოვიც, რომელმაც ნებაყოფლობით მიიღო წინასწარ გათვალისწინებული სასჯელი!

„ჭერ კიდევ არაფერი არ არის გადაწყვეტილი!“ — ამ სიტყვებით თავდება რომანის პროლოგი.

„ჭერ კიდევ არაფერი არ იყო გადაწყვეტილი!“ — ამ სიტყვებით იწყება რომანის თხრობა.

ყველაფერი წინასწარ იყო გადაწყვეტილი! — შეუძლია თქვას მკითხველმა რომანის დასრულებისას.

## 5

შესაძლებელია, ბევრი რამ საკამათო იყოს ტინიანოვის ამ რომანში ისტორიული პროცესების გაგების მხრივ, მაგრამ უმთავრესი გმირის ფსიქოლოგიური პორტრეტი მწერალს იშვიათი სიზუსტით აქვს შესრულებული. ამ მხრივ „ვაზირ-მუხტარი“ გაცილებით უფრო რთული ნაწარმოებია, ვიდრე „კიუხლია“.

რომანში გატარებულ იდეას ფატალიზმისას, რომელსაც ზოგიერთნი უსაყვედურებენ ტინიანოვს, თავისი საფუძველი გააჩნია. დოკუმენტალურად ცნობილია, რომ გრიბოედოვი წინასწარ გრძნობდა თავის დაღუპვას, იწინასწარმეტყველა კიდევაც, რომ ალაიარხანი ადვილად არ შეაჩერდა მას, თურქმენჩაის ზავს“. მომყავს ერთი დოკუმენტი.

ბეგიჩევი, რომელთანაც შეიარა გრიბოედოვმა სპარსეთს გამგზავრების წინ, ჰყვება შემდეგს:

„მისი ჩემთან ყოფნის მთელს განმავლობაში იგი იყო განსაკუთრებულად პირქუში, მე ეს შევნიშნე მას. მან ხელი გამიყარა მკლავში და ღრმა მწუხარებით მითხრა: „მშვიდობით, ძმაო სტეფან, საეპქოა, რომ ჩვენ კიდევ შევხვდეთ ერთმანეთს“. — „რა საჭიროა ასეთი ფიქრები და ეს იპოზონდრია? — შევედავე მე, — შენ ყოფილხარ ბრძოლებშიც, მაგრამ ღმერთი დაგხმარებია“. — „მე ვიცნობ სპარსელებს, — მიპასუხა მან, — ალაიარ-ხანი ჩემი პირადი მტერია, მე ის გამაქრობს. არ შემარჩენს მე ის ირანელებთან დადებულ ზავს“. (იხ. გრიბოედოვის თხზულებათა კრებული, პიკსანოვის რედაქციით, ტ. I, გვ. XXV, პეტროგრ. 1911). მოსალოდნელი სიკვდილის წინათგრძნობის შესახებ ელაპარაკებოდა ამ დღეებში გრი-



ბოდოვი აგრეთვე თავის სხვა მეგობრებსაც — ბულგარინს, ჟანდრს და სხვ. (იხ. იქვე).

ტინიანოვი ამ რომანშიაც ფრთხილად ექცევა მის ხელში არსებულ მდიდარ დოკუმენტურ მასალას. ამ მასალის დაკვირვებულნი ანალიზი მოწმობს მწერლის ტაქტსა და გონებამახვილობას.

რომანში შესანიშნავად არის დამუშავებული მთავარი პერსონაჟის — გაორებული ადამიანის — ფსიქოლოგიური მხარე. ამ მომენტს ამაგრებს რომანის სტილიც. „ვაზირ-მუხტარში“ ხშირია ნართაული სიტყვა, ნახევარტონები. საგნები და მოვლენები დანახულია ძირითადი პერსონაჟის თვალით, ხშირად ავტორიც გმირის მაგიერ მოგვითხრობს. ეს იწვევს ე. წ. შინაგანი მონოლოგების სიხშირეს, სიუჟეტური დინამიკის შენელებას ფსიქოლოგიური ანალიზის ხარჯზე.

ავტორის აზრით, დეკაბრისტების დამარცხების შემდეგ საიდუმლო პოლიციის მეთაურის „ბენკენდორფის ოსტეიზიხეზური სიმუნჯეიქცა პეტერბურგის ზეცად“. ამ ატმოსფეროში მოქმედობს გრიბოდოვი, რომელიც ჩაადაევს ეუბნება: „მე ჭერ კიდევ არ შეევლილვარ სავსებით — ვარჩევ ადამიანებსა და საგნებს, რომელთა შორის ვმოძრაობ“ \*.

მიუხედავად სტილის ამ თავისებურებისა, რომანის პერსონაჟები არ ჰგვანან სქემებს: მართალია, ავტორს მთელი ყურადღება გადატანილი აქვს მთავარ გმირზე მაგრამ მთელი რიგი სხვა მოქმედი პირების პორტრეტებიც პლასტიური სიზუსტით არის შესრულებული. დაუვიწყარია, მაგალითად, ერმოლოვის, ჩაადაევის, ბულგარინის, სენკოვსკის, ნესელროდეს, საშა გრიბოვის და სხვათა სახეები. რამდენიმე შტრიხით ჰხატავს ავტორი გრიბოდოვის დედას და სალომე ჰავკავაძეს. ასევე კარგად არის აღწერილი ირანი და ცერემონიალები აბას-მირზასა და შაჰის სასახლეებში. აღსანიშნავია ცალკე სცენები — შეხვედრა ჩაადაევთან, ერმოლოვთან, გამოცდები სენკოვსკისთან, ქორწილი სამსონ-ხანის სასახლეში, საელჩოს აკლება ირანელთა მიერ და ლირიული ფინალი რომანისა — პუშკინის მიერ გრიბოდოვის ცხედრის, — „გრიბოდას“, — ნახვა გზაზე (ტინიანოვის დაკვირვებით — თბილისში მიაქვთ ყალბი გვამი!).

\* ფრაზა, რომელსაც ტინიანოვის რომანში გრიბოდოვი ეუბნება ჩაადაევს 1828 წელს, ავტორის აღებული აქვს გრიბოდოვის წერილიდან პოეტ კატენინისადმი 1820 წლის თარიღით (იხ. გრიბოვის თხზულებათა კრებული, ტ. III, გვ. 136; 1917). მწერალი ზოგჯერ მიმართავს ასეთს ანაქრონიზმებს, მაგრამ სრულიად შეგნებულად.

მაგრამ ამ რომანშიაც მკრთალია თბილისის სურათი, მკრთალია ნინო ჭავჭავაძის რომანტიული სახეც. შესანიშნავი ქართველი ქალის სრულ პორტრეტს, ჩანს, ძალზე ავნო ავტორის ტენდენციურმა თვალსაზრისმა: თითქოს ნინო ჭავჭავაძის შერთვაც არ იყო განსაკუთრებით დიდი სიხარული „გარდაქმნილი“ ადამიანის ბიოგრაფიაში. ამ შეხედულებას არ ამართლებს თვითონ გრიბოდოვის ეპისტოლარული მემკვიდრეობა, რომელსაც ტინიანოვი, რასაკვირველია, ჩინებულად იცნობს.

რომანის კითხვას ხშირად აძნელებს „შინაგანი მონოლოგების“ სიჭარბე და დინამიკის უქონლობა. ერთი წელიწადი (1828), რომელიც „ვაზირ-მუხტარის სიკვდილის“ დროს განსაზღვრავს, ავტორს შვილის საერთო ფონის მეტი სისავსით დახატვაში, მაგრამ ფსიქოლოგიური ანალიზის ვრცეულობა რომანს სტატიურსა ხდის: „ვაზირ-მუხტარი“ არ იკითხება ისე ადვილად, როგორც „კიუხლია“.

ასეთი ცალკეული ნაკლის მიუხედავად ი. ტინიანოვის ეს რომანი, უაღრესად საინტერესო მიღწევაა რუსული ისტორიულ-ბიოგრაფიული პროზისა, უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოები თვითონ ავტორის რომანებს შორის „პუშკინთან“ ერთად.

## 6

მესამე დიდი რომანი ტინიანოვისა „პუშკინი“ — ავტორს ვრცელ ეპოპეად აქვს განზრახული. ჭერ-ჭერობით გამოქვეყნებულია ამ ნაწარმოების პირველი ნაწილი მხოლოდ.

სანამ ამ რომანის წერას შეუდგებოდა, ტინიანოვმა დაბეჭდა სამი მოთხრობა — „პოდპორუჩიკი კიჟე“, „სანთლის პერსონა“ და „მცირეწლოვანი ვიტუშიშნიკოვი“. მოკლედ ამათ შესახებაც.

სამივე მოთხრობა ორიგინალური სტილით არის დაწერილი, სამივეში სიუჟეტად აღებულია ანეკდოტური მასალა.

„სანთლის პერსონა“, ყველაზე დიდი მოთხრობა დასახელებულთა შორის, პეტრე პირველის ეპოქას ეხება. მოთხრობის დასაწყისში აღწერილია თვითონ პეტრეს სიკვდილი. რუსეთის იმპერატორი ხედავს თავის საქმის კრახს: არ იცის ვის უტოვებს სახელმწიფოს, რომელიც შექმნილია მისი გრანდიოზული რეფორმების შედეგად; მთელი საქმიანობა პეტრე პირველისა ავტორს გამოცხადებული აქვს იმპერატორის პირად საქმედ. ინტრიგები, რომელიც პეტრეს სიკვდილის შემდეგ გაიშლება ბურჟუაზიულ ფენასა და ბოიართა შორის, არსებითად მთავრდება რუსეთის „დიდი გარდაქმნელის“ სისტემის დამარცხებით (საინტერესოა სიმბოლური ხაზი მოთხრობისა: იმპერატორის მანეკენი, სანთლის

პერსონა — სკულპტორ რასტრელის მიერ გაკეთებული — ზოგჯერ ამყარებს წონასწორობას სასახლის მებრძოლ მხარეთა შორის: ეს არის გამოხატულება გარდაცვლილი იმპერატორის ავტორიტეტის ინერტიული ზეგავლენისა). ვაჭრული ბურჟუაზიის წარმომადგენელი იაგუჟინსკი იძულებულია შეურიგდეს ბოიარულ-ფეოდალურ წოდების წარმომადგენელ მენშიკოვს.

მოთხრობაში ეს ძირითადი იდეა მკაფიოდ არა ჩანს. „სანთლის პერსონაში“ ნატურალიზმის (ნამდვილი პერსონაჟების) გვერდით მოქმედებენ მონსტრები, იშვიათი საგნები, პეტრეს მიერ დაარსებულ „კუნსტაკამერაში“ (ხელოვნების მუზეუმში) მოთავსებული ექსპონატები. ყველაფერი აქ მისტიურ ელფერს ატარებს. მე-17 საუკუნის ენის მიხედვით სტილიზებული თხრობა „სანთლის პერსონას“ ძნელად ასათვისებელს ხდის, მოთხრობა სტატიურია. ამ ნაკლს ვერ ინაზღაურებს კარგად გადმოცემული ცალკეული შტრიხები და დეტალები ყოფისა, რომლებიც ეპოქის იშვიათ ცოდნას ამჟღავნებენ. ოსტატურად არის შესრულებული სახეები რასტრელის, იაგუჟინსკის, ეკატერინასი; კარგია ზოგიერთი სცენა, განსაკუთრებით — აღწერა პეტრეს სასიკვდილო აგონიისა. მოთხრობის ამ ადგილას ჩანს კინოს გავლენა (საგნებისა და ლანდშაფტების კადრული სვლა).

„პოდპორუჩიკ კიე“ -ში გამოყენებულია შემდეგი ანეკდოტი პავლე I-ის ეპოქიდან (ჩვენ მას მოთხრობის მიხედვით გადმოვცემთ):

პრეობრეჟენსკის პოლკის კანცელარიაში ახლად დანიშნულ გადამწერს პოლკისადმი ბრძანების ნუსხაში აჩქარების გამო ორაშეცდომა გაეპარა: პორუჩიკი სინიუხაევი ჩასწერა მკვდრად, რადგან მისი გვარი მოხსენებული იყო მკვდარი მაიორის სოკოლოვის შემდეგ. მეორე შეცდომა კი მოუვიდა იმ დროს როცა სწერდა ფრაზას: „Подпоручики же Стивен, Рибни и Азанчев назначаются“.. („ხოლო პოდპორუჩიკი სტივენნი, რიბინი და აზანჩევი ინიშნებიან“) სიტყვა Подпоручики-ს დამთავრებისას შემოვიდა ოფიცერი, გადამწერმა წერა შეაჩერა კ-ზე, გამოეკიმა თავის უფროსს, ხოლო შემდეგ ხელახლა დაჯდა, შეეშალა და დასწერა „Подпоручик кижє“. ბრძანება საჩქაროდ უნდა წაეღოთ სასახლეში იმპერატორისათვის და ახალი ნუსხის გადასაწერად კი დრო არ იყო.

პავლემ გადახედა ბრძანებას და პოდპორუჩიკი კიე — არ არსებული ადამიანი, ფიქცია — თავის გუშაგად დანიშნა. ბრძანება უსათუოდ უნდა შეესრულებინათ. პოლკის უფროსმაც გადასწ-

ყვიტა: ჩათვალათ ცოცხლებში პოდპორუჩიკი კიყე — გადამწერის შეცდომა!

მეორე მხრივ — პორუჩიკი სინიუხაევი იძულებულია მკვდრად იცნოს თავი. და ასე, კანცელარული შეცდომებისა და იმპერატორის მიერ ამ შეცდომათა დაკანონების გამო არ არსებული ადამიანი ცხოვრებას იწყებს, ხოლო ცოცხალი ადამიანი — მკვდრად ითვლება.

მოთხრობა იწყება პავლე პირველის ძილის აღწერით. მას ანაზღეულად გამოადვიძებს ვილაცის ძახილი — „ყარაულ!“ სასახლეში ეძებენ დამნაშავეს, მაგრამ ვერ პოულობენ. ბოლოს იმპერატორის ადიუტანტი (რომელიც თვითონ არის დანაშაულის ჩამდენი) გამოსავალს ნახავს: ასახელებს კიყეს, როგორც დამნაშავეს. პავლე გასცემს ბრძანებას: სცემონ კიყეს და ქვეითად გაგზავნონ ციმბირში ორი სალდათის თანხლებით.

ასე დაიწყო პოდპორუჩიკ კიყეს ცხოვრება... სასჯელის მოხდის შემდეგ მას ჩარიცხავენ პოლკში, სადაც დაწინაურდება და აღწევს პოლკოვნიკის ხარისხამდე. მოკრძალებული ხასიათის გამო (კიყე არასოდეს არ მისულა იმპერატორთან რაიმე სათხოვარით) პავლე I მას აჯილდოვებს გენერლის ჩინით, უბოძებს მამულებს და ყმებს. კიყეს ჰყავს ცოლშვილიც.

ბოლოს პავლე მოიხმობს მას თავისთან, მაგრამ იმპერატორს მოახსენებენ, რომ გენერალი მძიმე ავად არისო. მესამე დღეს კიყე გარდაიცვლება. პავლე სპასხლის სარკმელიდან ადევნებს თვალს დაკრძალვის ცერემონიალს და ამბობს: მე მიკვდებიან საუკეთესო ადამიანებიო!

„პოდპორუჩიკი კიყე“ მწვავე ირონიაა პავლე I-ის პოლიციურ-ბიუროკრატიულ რუსეთზე. ამ მხრივ მოთხრობა ბევრს იგებს თანამედროვე მკითხველის თვალში.

„კიყე“ უფრო სადად არის დაწერილი, ვიდრე „სანთლის პერსონა“ და იკითხება დიდის ინტერესით.. მიუხედავად ამისა, მოთხრობის ანეკდოტური შინაარსი მოკლებულია ნამდვილ ისტორიულ პერსპექტივას, ის მაინც ანეკდოტად რჩება, თუმცა მწერალს მისთვის ჩვეული ოსტატობით აქვს ნაჩვენები ეპოქის გარეგნული სურათი.

„მცირეწლოვანი ვიტიუშიშნიკოვი“-ს შინაარსადაც აგრეთვე ანეკდოტური მასალაა აღებული — თუ როგორ გადაარჩინა იმპერატორმა ნიკოლოზ პირველმა დასახრჩობად განწირული ყმაწვილი, თუმცა სინამდვილეში ასეთი რამ არ მომხდარა. საინტერესოა მეორე ზაზი მოთხრობისა: ნიკოლოზ I-ს გაებუტება მისი საყვა-

რელი — ფრეილინა ნელიდოვა. იმპერატორის სიბრაზის გამო ყველაფერი მერყეობს — პოლიცია ცუდად მუშაობს, ფინანსთა სამინისტროში დაბნეულობა იწყება, სახელმწიფოს მექანიზმი გამრუდებულია და სხვ. ბოლოს ნელიდოვას იმპერატორთან შეარიგებს ვაჭარი როდოკანაკი და ყველაფერი ისევ საათივით აეწყობა. მოთხრობის აზრი: ვაჭარი იმპერატორზე უფრო ძლიერია!

მოთხრობის საუკეთესო ადგილებია: იმპერატორის მგზავრობა ეტლით პეტერბურგის ქუჩებში (აქაც კინოს გავლენა ჩანს და მოგვაგონებს პეტრეს სიკვდილის აღწერას „სანთლის პერსონა“-დან) და საღამოები როდოკანაკის სახლში.

სამივე მოთხრობის ენა და სტილი იუველირის მუშაობას მოგვაგონებს. ფსიქოლოგიური ანალიზის სიღრმისა და ფილოსოფიური განზოგადოების მხრივ კი ისინი ავტორის რომანებს, რასაკვირველია, ვერ შეედრებიან.

## 7

„პუშკინი“ ყურადღებას იქცევს რეალისტური, წყნარი თხრობით. აქ უკვე აღარ არის მეტაფორული და სიმბოლიური პლანი. ტინიანოვი შეუდგა რეალისტური ეპოპეის წერას და პირველივე ტომი ამ წიგნისა გვარწმუნებს, რომ ავტორი მას ღირსეულად დაანთავრებს.

რომანის პირველ ნაწილში აღწერილია პოეტის ბავშვობა, მისი მშობლების და ბიძის ვასილ ლოვიჩის ცხოვრება, მათი ყოფა და ზნეჩვეულებანი...

პუშკინი ჩაპყავთ პეტერბურგში და მიაბარებენ ცარსკოე სელოში ჯახსნილ ლიცეუმში. რომანის მეორე ნაწილი თავდება ცნობილი სცენით: დერჟავინისა და პუშკინის შეხვედრით ლიცეუმის კურსდამთავრებულთა გამოცდაზე.

ტინიანოვი მარტოდენ პუშკინის ცხოვრების ირგვლივ როდი აჩერებს თხრობას, რომანში ვრცლად არის ნაჩვენები პუშკინის ბავშვობის დროინდელი საზოგადოებრივი და ლიტერატურული ატმოსფერა, ლიცეუმის ჩამოყალიბების ისტორია, 1812 წლის ამბების გამოძახილი ლიცეუმში; „პუშკინი“ — ვრცელი პანორამაა ეპოქისა; მხოლოდ მეორე ნაწილში ჩნდება თვითონ პოეტი უფრო რელიეფურად.

მიუხედავად რომანის გამჭვირვალე ენისა, მოყოლის რეალისტური მანერისა, ტინიანოვის ეს ნაწარმოებიც რთულია შინაგანად. ავტორი გვიჩვენებს იმ დამყაყებულ გარემოს, რომელშიაც მომავალ ბუნტარს მოუხდება ცხოვრება. ოჯახურობისა, სენტიმენტა-

ლობისა და მოღუერი მელანქოლიის ფონზე ისახება ბავშვის არაბული პროფილი, სახე იმ პოეტისა, რომელიც დავეუქაცების პერიოდში თავის ირგვლივ სულისშემხუთველ გარემოს იგრძნობს, რომელიც დაარღვევს ლიტერატურაში დაკანონებულ ნორმებს, მაგრამ დაიღუპება ინტრიგებთან ბრძოლაში.

ტინიანოვი შეპარვით ანხორციელებს ამ მხატვრულ იდეას.

ცხოვლად აქვს აღწერილი მწერალს სადილი პუშკინის მშობლების სახლში, სადაც თავს იყრიან იმდროინდელი ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენლები. იდილიურ განწყობილებასა და საუბრებში ატარებენ ისინი დროს, კარაშინი შეექცევა მურაბას. უეცრად გარედან მოისმის კარეტის ხმაური. პუშკინის მამა სერგეი ლვოვიჩი გაფითრდება: სიმშვიდეს არღვევს პუშკინის დედის მკვიდრი ბიძის გენერალ-მაიორ ანნიბალის მოსვლა.

პეტრე ანნიბალი, აბისინელთა ძველი ჩამომავალი, ოდნავ-მთვრალი, თავისი უხეში მოქცევით და ჩქარი ლაპარაკით არღვევს მათ მყუდროებას. სტუმრები მიდიან.

ანნიბალი მოვიდა ბავშვის სანახავად. მას აჩვენებენ აკვანში მწოლარე ალექსანდრეს. ანნიბალი ათვალეერებს ბავშვს, მოეწონება მისი არაბული სახე — პატარა ალექსანდრე წინაპრებს დამსგავსებია დედის ხაზით:

„ — Расцелуйте его в прах! — закричал арап. — Честное аннибальское слово, — львеноч, арапченок! Милый! Аннибал великолепный! В деда пошел! Взгляд! Принимаю! Вина!“

ამოიყვანს აკვნიდან, ჰკოცნის და ჯვარს ჩამოჰკიდებს. შემდეგ კი დემონსტრატიულად სტოვებს პუშკინების ოჯახს.

ვფიქრობთ: რომანის შემდეგს ნაწილებში ნაჩვენები იქნება აფრიკული ტემპერამენტის მქონე ალექსანდრე პუშკინის ასეთივე შესვლა რუსულ ლიტერატურაში!

მეორე დეტალი:

პეტერბურგის ქუჩაზე, არტილერიის ყაზარმების მახლობლად, ძიძას ხელით მიჰყავს პუშკინი-ბავშვი. მათ შეეყრებიან ცხენებზე მჯდომარე გენერლები პატარა ტანის გენერლის მეთაურობით. ამ უკანასკნელის ამაღა ბავშვიან ქალს უბრძანებს მუხლზე დაეცეს. მთავარი გენერალი კინალამ ცხენით არ გადათელავს პატარა ალექსანდრეს.

გენერალი — იმპერატორი პავლე იყო! პირველი შეხვედრა პუშკინი-ბავშვისა რუსეთის დესპოტთან!

საკითხავია — ხომ არ გათამაშდება რომანის ბოლო ნაწილებში ეს დეტალი? ჩვენ ვიცით პუშკინის ბიოგრაფია: მესამე იმპერატორმა კარგად დაასრულა ის, რაც დაიწყო მისმა წინაპარმა.

საერთოდ ი. ტინიანოვის ამ რომანში მრავალი ფარული ნუანსია, რომლის შესახებ უფრო ვრცლად საუბარი შესაძლებელი იქნება ნაწარმოების სრულად გამოქვეყნების შემდეგ.

„პუშკინში“ უნაკლოდ არიან დახატული პოეტის მშობლები, ბაძა მისი ვასილ ლვოვიჩი, მინისტრები — სპერანსკი და რაზუმოვსკი, ლიცეუმის პროფესორები, თვითონ ლიციესტები (მაგ. ტყუილების მოყვარული დელვიგი და სხვ.) და ბებერი დერჟავინი. ცალკე ეპიზოდებიდან აღსანიშნავია იშვიათი ოსტატობით შესრულებული სცენა მოხუცი ანნიბალის გარდაცვალებისა, ცხოვრება ცარსკოე სელოში და სხვ.

„პუშკინი“ საუკეთესო რომანია იმ ბელეტრისტულ ნაწარმოებთა შორის, რომლებიც პუშკინის შესახებ არსებობს რუსეთში (მხედველობაში მაქვს სერგეევ-ცენსკის, გროსმანის და სხვათა რომანები). რუსეთის უდიდესი პოეტის შესახებ დაწერილ წიგნში ტინიანოვმა შესძლო დამდგარიყო თ ე მ ი ს ს ი მ ა ლ ლ ე ზ ე. მწერალმა კიდევ ერთხელ დაამტკიცა თავის ბრწყინვალე ლიტერატურული ტალანტი.





ჯსსმწთი







## ს ზ ე ნ დ ა ლ ი

1842 წლის 22 მარტს მონმარტის სასაფლაოზე დაკრძალეს ანრი ბეილი, ფრედერიკ სტენდალის ფსევდონომით ცნობილი ფრანგი რომანისტი. მის სამგლოვიარო კორტეეს სამი კაცი შეადგენდა, მათ შორის იყო პროსპერ მერიმე, მწერლის გულითადი მეგობარი და თაყვანისმცემელი. გაზეთებმა დაბეჭდეს მოკლე ცნობა ვინმე გერმანელი პოეტის „ფრიდრიხ სტინდალის“ გარდაცვალებაზე (სტენდალი გერმანული ქალაქის სახელწოდებაა). სიცოცხლეში სრულიად არა პოპულარული მწერალი, რომელსაც სახელი ვერ მოუხვეჭა ბალზაკის აღფრთოვანებულმა წერილმაც ერთერთი რომანის, „პარმის მონასტრის“ შესახებ, სიკვდილის შემდეგ დიდხნით მიივიწყეს. თვითონ სტენდალმა იწინასწარმეტყველა: მხოლოდ 1880 წელს დამაფასებენ ჯეროვანადო.

მისი ლიტერატურული და პიროვნული ბიოგრაფია უცნაური ბედის შემცველია. ნაპოლეონის იმპერიის დამხობისა და საფრანგეთში რეაქციის გამარჯვების წლებში „დიდი არმიის“ ყოფილი სამხედრო კომისარი იტალიაში მიდის და იქ კონსულის მოვალეობას ასრულებს. ბურბონების დაბრუნების შემდეგ გამეფებულმა პირფერობამ, არასასურველმა ლიტერატურულმა ატმოსფერამ და ახალი სამსახურისათვის ზრუნვაში განცილმა მარცხმა აიძულეს სტენდალი სამშობლოს საზღვრებს გასცლოდა და იტალიაში გაეტარებინა შემოქმედების მხრივ ნაყოფიერი წლები. ეს ადამიანი იტალიელად რაცხდა თავის თავს, ალტაცებული იყო ამ ქვეყნის უმდიდრესი ვოკალური ხელოვნებით, ხუროთმოძღვრებისა და მხატვრობის ძეგლებით. მისი წიგნი „რომი, ნეაპოლი და ფლორენცია“ მოგვითხრობს ავტორის გატაცებაზე და სიხარულზე ლეონარდო და-ვინჩისა და მიქელ ანჯელოს ქვეყანაში, მწერლის სასიცოცხლო ენერჯის არაჩვეულებრივ სისავსეზე, იშვიათ სულიერ მიმღობაზე სილამაზისა და სიხარულის სფეროში.

სტენდალის მსოფლმხედველობის ერთ-ერთს ძირითად თეზისს შეადგენდა მტკიცება იმისა, რომ ადამიანის ბუნებრივ მიდრეკილებათა შორის უმთავრესია ბედნიერების ძიება, ტკბობის ხელოვნე-

ბა, შეგარძნებათა მარაგის სრული მხილება. იგი იყო პირველი მქადაგებელი ვაჟკაცური ჰედონიზმისა, უარყოფდა ჩვეულებრივ ეთიკის ნორმებს და არამზადებს შორისაც აფასებდა ძლიერი ნებისყოფით დაჯილდოვებულთ. ამ მხრივ სტენდალმა დიდი გავლენა მოახდინა ნიცშეზე, რომელსაც არაფერი სწამდა უხერხემლო ინტელიგენტობისა და ქრისტიანული მორჩილებისა.

სიყვარულის თეორია, რომელიც სტენდალს დამუშავებული აქვს შესანიშნავ წიგნში „De l'amour“ („სიყვარულის შესახებ“), წარმოადგენს ახალი საუკუნეების „არს ამატორიას“. ამ თეორიული ტრაქტატის ერთგვარ მხატვრულ ილუსტრაციას წარმოადგენენ სტენდალისავე რომანები „წითელი და შავი“, „წითელი და თეთრი“ და „პარმის მონასტერი“. რომანების მთავარი გმირები ეიულიენ სორელი („წ. და შ.“), ლიუსენ ლევენი („წ. და თ.“) და ფაბრიცი დელ დონგო („პ. მ.“) ბევრით მოგვაგონებენ თვითონ სტენდალს, ბედნიერების ძიებაში გართულს და „სიყვარულის ვნებით“ შეპყრობილს. შეიძლება დაიწეროს დიდი გამოკვლევა (და ჩვენთვის უცნობია, არსებობს თუ არა ასეთი ცდა ფრანგულ ლიტერატურაში), რომელშიაც გამორკვეული იქნებოდა, რამდენად ხვდებიან ბიოგრაფიული სტენდალისა და სტენდალი-თეორეტიკოსის განცდები და შეხედულებანი მისივე რომანების გმირთა თავგადასავალს, გრძნობებსა და ფიქრებს. სტენდალის ბელეტრისტული მემკვიდრეობა—ეგზომ დიდი და განუზომელი იმ დროინდელი საზოგადოების შემეცნებითი ღირებულების თვალსაზრისით — მთელს რიგს მომენტებში პერსონიფიცირებულია.

მსოფლიო ლიტერატურაში ძალიან მცირეა რიცხვი მწერლებისა, რომელთაც სტენდალისებურად ეცხოვრათ, ეწერათ და მთლიანობა დაეცვათ ამ ორ სასიცოცხლო ფორმას შორის. ყოველი მისი ნაბიჯიდან გამოსკვივის თავდაპირილი, ჰკვიანი, მაგრამ ვნებიანი მამაკაცი. ყოველი მისი სტრუქტონი სავსეა აზრითა და შინაგანი ტემპერამენტით. ხანძარი ქვაში! — ასე ამომწურავად დაახასიათა ბალზაკმა სტენდალის პიროვნება და შემოქმედება.

იმ დროს, როცა ბურბონების ეპოქას მეხოტბეობაში დახელოვნებული ბევრი მოკალმე გაუჩნდა, სტენდალი ბოლომდე დარჩა ნაპოლეონის გენიის თაყვანისმცემლად, გარდასულ გმირულ ამბებზე შეყვარებულ ბონაპარტისტად. იმ ლიტერატურულ გარემოში, სადაც შატობრიანის სკოლის პათეტიური სტილი სქარბობდა,—სტენდალს ჰქონდა უცდომელი ლიტერატურული გემოვნება, დაკვირვების დიდი ნიჭი, უაღრესად ნათელი სტილი. რეალისტური რომანის ერთ-ერთი პირველი შემოქმედი თავის მხატვრულ ნაწერებს თით-

ქმის არც კი აშალაშინებდა. სტენდალი აცხადებდა, რომ კარგი ტონის დაკერისა და სიცხადის მიღწევის მიზნით ნაპოლეონის სამოქალაქო კოდექსს ვკითხულობ ხოლმეო. „პარმის მონასტრის“ ავტორს არასოდეს არ განუცდია ფრაზის აგებისას ის ჯოჯოხეთური წამება, რომელიც ფლობერს აიძულებდა ერთი წინადადებისათვის ზოგჯერ მთელი დღე შეეწირა და ფიზიკურად დაშლილი ამდგარიყო მაგიდიდან. სტენდალს ეს მოსდიოდა სტილიზაციის შიშით, — საკუთარი გამირებვიით თვითონაც ყველაფერში ბუნებრივი და უშუალო იყო. და თავისი ესთეტიური დოქტრინა ბრწყინვალედ დაასაბუთა ბალზაკისადმი გაგზავნილ პასუხში „პარმის მონასტრის“ გამო.

მიუხედავად ამისა, ძნელი სათქმელია—აღწევნ თუ არა ისეთს დიდს ეფექტს ბევრი ცნობილი ფრანგი რომანისტის ნაწარმოებნი, როგორსაც სტენდალის რომანების სისადავე სტოვებს მკითხველზე. ამ შეუღარებელი ანალიტიკოსის თხრობა სავსეა აზრით, ხასიათების სინამდვილით და შინაგანი სინათლით; ამიტომაც სრულიად ზედმეტი ხდება ფერებისა და სიტყვების ის სიკარბე, რომელიც ასე უმოწყალოდ ჰფარავს ხოლმე საგნებს მრავალი გამოჩენილი სტილისტის რომანებში. „მე თუ ნათელი არ ვიქნები, ჩემს მიერ შექმნილი ქვეყანა დაიშლებაო!“ — სწერდა თვითონ სტენდალი ბალზაკს ზემოთ დასახელებულ წერილში.

სტენდალი განკერძოებით იღგა ფანამედროვეებს შორის და მხოლოდ რჩეულებმა იცოდნენ მისი ვებერთელა ტალანტის ნამდვილი ფასი. ასეთს რჩეულებს ეკუთვნოდნენ ბალზაკი და მერიმე, — მცირერიცხოვანი, მაგრამ სახარბიელო აუდიტორია ყოველი კემმარტი შემოქმედისათვის.

სტენდალი მიდიოდა საერთო დინების წინააღმდეგ და სრულიად შეგნებულად გაიზიარა მწვავე ლიტერატურული ბედი უყურადღებობის და დავიწყებისა. თანამედროვეებსაც ბევრისმეტყველი ეპიტაფია დაუტოვა: „ანრი ბეილი, მილანელი...“ ამ შესანიშნავმა აღამიანმა ბურბონების მომსახურეობას არჩია ვატიკანის არქივებში ეძებნა ისტორიული მასალა „იტალიური ქრონიკებისათვის“, თავისთავთან დარჩენილიყო, უმეტესი დრო ქალებში გაეტარებინა, მილანის, ნეაპოლისა და ჩივიტა-ვეკიას ლავეარდოვანი ცის ქვეშ ესუნთქა.

როგორც ცხოვრების მასწავლებელი და თავისებური ეპიკურული სტენდალი ამჟამად მრავალ თაყვანისმცემელს ითვლის ევროპაში. პოპულარობა და სახელი მან მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ მოიხვეჭა. სიცოცხლეში კი სტენდალი სწერდა იმ მკითხველებისა-

თვის, რომელნიც ჯერ კიდევ არ დაბადებულიყვნენ. მისი თავშეკავებული, სადა და მჭერმეტყველებისაგან დაცლილი სტილი ვერ ეგუებოდა ლიტერატურაში ჰარბ-მგრძნობიარობაზე აღზრდილი საზოგადოების გემოვნებას. ცხოვრობდა სრულიად დამოუკიდებლად, მოუქნელი იყო იმისათვის, რომ რეკლამისათვის ეზრუნა ან კარგად მოეწყო საკუთარი წიგნების გამოცემის საქმეები. იშვიათად ყოლია კომპრომისსა და პირფერობას მასავით დაუძინებელი მტერი. შატობრიანისა და მადამ დე-სტალის ეპოქაში, შიშველი პრაქტიციზმისა და ფარისევლობის ხანაში სტენდალი, რასაკვირველია, სრულიად ზედმეტი იყო.

საკუთარ ძალებს მინდობილი სტენდალი არავინ იცოდა, როდის სწერდა და სად ცხოვრობდა (მერიმეს ცნობა). მას, ქედმოუხრელ ბონაპარტისტს, პოლიცია ადევნებდა თვალყურს, მაგრამ ყოველმხრივ თავისუფალიც რომ ყოფილიყო, მაინც არ მოისურვებდა პარიზის ლიტერატურულ სალონებში დარჩენას, მწერალთა უმრავლესობისათვის ნაცნობი პროფესიონალიზმით დაავადებას. სტენდალის უკიდურესი ე გ ო ტ ი ზ მ ი (მის მიერ „ანრი ბრიულარში“ შემოტანილი ტერმინი) იყო ფორმა იმ სულიერი არისტოკრატიზმისა და ხასიათის სიმტკიცისა, რომელსაც ასე აფასებდა იგი ყოველ ადამიანში. იმავე დროს სტენდალი ცინიკოსიც იყო, ტემპერამენტიანი ადამიანიც, და ამ სამხედრო კომისარში სდულდა დიდო ენერგია, რომელიც ცხოვრების გრძნობიერ ათვისებაში ყველაზე მეტად ქალის ტრფობას აფასებდა.

სტენდალის რომანებში ეს მომენტი უაღრესად თვალსაჩინოა. მისი გმირების (ჟიულიენის, ლიუსიენის, ფაბრიციოს და სხვ.) ცხოვრებაში ქალები უმთავრეს როლს ასრულებენ. სტენდალი ქალს უცქერის არა როგორც არსებას, რომელშიაც დემონური ძალებია გაღვიძებული და დაღუპვისაკენ მოაქანებენ მამაკაცებს (დოსტოევსკი, ჰამსუნი), არამედ როგორც სრულყოფილი ვნებისა და დიდი სიხარულის მაზიარებელ ქმნილებას.

ტოლსტოის სიყვარულის მსგავსად, სტენდალის სიყვარულიც პირველყოფილი, ვაჟკაცური და აუზღვრეველია. ჟიულენი ფარული ზეიმის წუთებს განიცდის მათილდას დაპყრობის შემდეგ ისევე, როგორც ვრონსკი, როცა მას მაყვლისფერ ხავერდის კაბაში გამოწყობილი მანდილოსანი პირველად აწყობს მკლავებს მხრებზე და დამაბრმავებელი მკერდით ეხება. ქალისადმი სიყვარულში სტენდალს არასოდეს არ დაუნახავს უფსკრული, რომელშიაც დოსტოევსკის გაგებით, ქვეცნობიერი ძალები იშმუშნებიან.



სტენდალი მზად იყო ყველაფერი შეეწირნა ნათელი და ვნებიანი სიყვარულისათვის.

წიგნში „სიყვარულის შესახებ“ სტენდალს მოჰყავს ერთი დიალოგი არაბული კრებულიდან „სიყვარულის დივანი“:

„ვინმე ბენი-ფაზრატის ტომის არაბმა უთხრა ერთხელ მეგობარ არაბს ბენი-აზრას ტომიდან: „თქვენ, ბენი-აზრა, ფიქრობთ, რომ სიყვარულისაგან გამოწვეული სიკვდილი მშვენიერი და კეთილშობილი სიკვდილია; მაგრამ ეს აშკარა სისუსტე და სისულელეა; და ისინი, ვისაც თქვენ სთვლით მაღალი სულის მქონე ადამიანებად, სინამდვილეში მარტოოდენ დამთხვეული და სუსტი არსებანი არიან“. — „შენ არ ილაპარაკებდი ასე, — უპასუხა აზრას ტომის არაბმა, — რომ გენახა ჩვენი ქალების დიდრონი თვალები, ზემოდან გრძელი წამწამებით დახურულნი, ან რომ გეხილა მათი ღიმილი და სადაფისფერი კბილები, მოელვარენი მეწამულ ბაგეებს შორის“.

ათეისტი სტენდალიც, ამ რენეგატი არაბივით, ყოველგვარ რჯულზე იტყოდა უარს სიყვარულის დიდი რელიგიის სახელით, რელიგიის, რომელიც ქალის მეწამულ ტუჩებს ღამის უტკბილესი ლოცვისაკენ უხმობს მამაკაცის ტუჩებთან ერთად.

## ეჩის მარია ჩემარკი

„ღ ა ბ რ უ ნ ე ბ ა“

1918 წელი, გერმანეთ-საფრანგეთის ფრონტი. მოდის ცნობა ზაგის შესახებ.

„ახლა, როცა მოფრინდა ცნობა უახლოესი ზაგის შესახებ, — ჰყვება რემარკის „დაბრუნების“ მთავარი პერსონაჟი ერნსტი, რომლის პირითაც მიმდინარეობს თხრობა, — ყოველმა საათმა შეიძინა ათასჯერ მეტი სიმძიმე და ყოველი წუთი ტყვიების ცეცხლში გვეჩვენება უფრო მძიმედ და გრძლად, ვიდრე მთელი განვლილი დრო“.

ყველა ისწრაფვის შინისაკენ, მაგრამ ყველანი გრძნობენ, რომ ისინი აღარ არიან წინანდელი ადამიანები. ინსტიქტურად მათში იღვიძებს შეგნება შეჩვეული კომმარისაგან თავის დაღწევის შეუძლებლობისა.

„ჩვენ ისე შევეჩვიეთ ფრონტის გუგუნს, რომ ახლა, როცა ის არ გვახრჩობს, ისეთი გრძნობა გვაქვს, თითქოს ავფეთქდებით, ავფრინდებით ჰაერში, როგორც ჰაერის ბუშტები...“

— ეს ხომ ზავია, ძმებო! — ამბობს ვილლი და მისი სიტყვები თითქოს ბომბის აფეთქებაა“.

მშვიდობიანობა, ზავი, დაბრუნება შინ და სიწყნარე... ამ სიწყნარეს ჭარისკაცები გადაეჩვივნენ. მათ მოუსვენრობა იპყრობთ და როცა უკანასკნელად კიდევ ისმის ზარბაზნების გრიალი — ისინი მშვიდდებიან: „ჩვენ გვიხარია ამ შეჩვეული გუგუნისა, ამ ხმებისა, რომელთაც სიკვდილი მოაქვთ“, — ამბობს ერნსტი.

კიდევ ერთი მსხვერპლი — ვესლინგი, მათი ამხანაგი, სასიკვდილოდაა დაქრილი. მაგრამ ომი დამთავრებულია. ჭარისკაცები ეთხოვებიან ფრონტს.

„ბევრი ჩვენგანია დამარხული აქ, მაგრამ დღემდე ჩვენ ამას არ ვგრძნობდით. ჩვენ ხომ ერთად ვიყავით: ისინი მიყრილ მიწაში, ჩვენ — ღია ორმოებში, ერთმანეთისაგან მიწის მცირე ხვავით დაშორებულნი. მათ მხოლოდ მცირედით გაგვისწრეს, რადგან ყოველ დღე ისინი მრავლდებოდნენ, ჩვენ კი ვმცირდებოდით და ხშირად არ ვიცოდით, ხომ არ ვიმყოფებოდით ჩვენც მათს რიცხვში. მაგრამ

ცეცხლი ისევ ამოყრდა მათ ჩვენსკენ, მაღლა მიფრინავდნენ დახსნილი ძელები, ტანისამოსის გაცრეცილი ნაფლეთები, სქელი, მიწით გატენილი თავები, გრიგალისებური ცეცხლით თხრილებიდან ისევ ბრძოლის ველზე დაბრუნებულნი. ჩვენ ეს სრულიად არ გვეჩვენებოდა საშინელებად: ჩვენ თითქმის მათგან განუყოფელნი ვიყავით. მაგრამ ახლა — ჩვენ ისევ უკან, ცხოვრებას ვუბრუნდებით, ისინი კი აქ რჩებიან“.

ასეთია „დაბრუნების“ პროლოგი. წიგნის უმთავრესი თემა კი — შინდაბრუნებული ჯარისკაცების ცხოვრებაა.

ერნსტი მიდის სახლში. იგი უკვე ყმაწვილი კი არაა, რომელმაც სკოლის კედლები დასტოვა ოთხი წლის წინად. მშობლებიც, უწყინარი მეშჩანებიც, სულ სხვა ადამიანებად ეჩვენება შინდაბრუნებულ ჯარისკაცს.

ერნსტს აღარ შეუძლია ისმინოს მშობლების საუბარი ჩვეულებრივ საგნებზე — იმდენად ძლიერია მასში ომის საშინელებათაგან მიღებული შთაბეჭდილებანი. მაგალითად, მას აცნობებენ ნათესავის, პლეისტერის გარდაცვალებას:

„— რა დაემართა? — აგდებულად ვეკითხები მე, დამძიმებულნი შეუჩვენველი სიტბოსაგან — ყუმბარის ნამსხვრევისაგან თუ ტყვიისაგან გარდაიცვალა?“

— რას ამბობ, ერნსტ! — გაიკვირვა მამამ ჩემი პასუხის გამო, — ის ხომ სალდათი არ იყო. ის ფილტვების ანთებით მოკვდა.

— აჰ, დიალ! — ვამბობ მე და ვცდილობ პირდაპირ დავჯდე. — ასეთი რაიმეც ხდება ხოლმე“.

ერნსტისათვის გაუგებარია ეს ბუნებრივი სიკვდილი, მან იცის მხოლოდ — ნაძალადევი სიკვდილი.

აი, ერნსტი ზის ნათესავის, კარლის ოჯახში. „ბრწყინვალე“, გემჩანურ საზოგადოებას მოუყრია თავი და მსჯელობენ. აქ თვითფულს პროფესიის მიხედვით აფასებენ. ერნსტისათვის ყველაფერი უცხოა ამ ოჯახში, ის არაფერს ისმენს, ჰამს სალდათურად და ამის გამო საყოველთაო, დამცინავი ყურადღების საგნად იქცევა. ერნსტი სტოვებს ამ საზოგადოებას და თავის ძალღთან ერთად, რომელიც გარეთ უცდიდა, მიდის.

„წავიდეთ, მგელო, — ვამბობ მე და უცბად ნათელი ხდება ჩემთვის. რომ გამაბოროტა არა ამ უხერხულობამ კატლეტის ჰამის დროს, არამედ დამყაყებულმა, თვითკმაყოფილმა სულმა, რომელიც აქ ჯერ კიდევ ბატონობს. — წავიდეთ, მგელო, — ვიმეორებ

მე — ეს ადამიანები ჩვენთვის უცხონი არიან. ყოველ ტომმისთან, ყოველ ფრანგთან თხრილში უფრო ადვილად გავაბამთ საუბარს, ვიდრე ამათთან. წავიდეთ, მგელო, წავიდეთ ჩვენს ამხანაგებთან! უმჯობესია მათთან ყოფნა, თუმცა ხელითა სკამენ და დანაყრებულნი, იგინებიან. წავიდეთ!“

მყუდრო ცხოვრება ერნსტისათვის წამებად იქცევა. მას ისევ ელანდება მკვდრები, ისევ ესმის ზარბაზნების გრიალი, რადგან შეეჩვია ცხოვრებას „სიკვდილსა და სიკვდილს“ შორის, „საშინელებასა და საშინელებას“ შორის. და უცბად — ეს ბიურგერული, წყნარი ცხოვრება!

ერნსტი ვერ პოულობს ადგილს ახალს გარემოში. თვით ოთახი, საგნებიც კი თიქოს გამოცვლილა, რბილი სავარძლები ეხამუშება, ყუმბარებით დაუსახიჩრებელი ბუნებაც კი მასში ისევ ომის მოგონებებს აღძრავს. და არა მარტო ერნსტია ამ ყოფაში. შინ დაბრუნებული მისი ამხანაგებიც ვერ ნახულობენ ადგილს ცხოვრებაში. უფრო მეტი — ბევრ მათგანს რომანტიული მყუდროების ნაცვლად ახალი უბედურებანი დახვდათ: ადოლფ ბეტკესათვის ცოლს უღალატნია; გიზეკე — საგიჟეთში წაუყვანიათ; ალბერტ ტროსკეს — ფეხებმოკვეთილი ძმა უწევს სახლში.

ამხანაგების მცირე ჯგუფი — ალბერტი, ვოლდი, ერნსტი, ლიუდვიგი, რაგე და კიდევ რამდენიმე. სხვა — ცდილობენ განუშორებლად ერთად იყვნენ. სხვებმა, ზოგიერთმა უახლოესმა ამხანაგებმა, თანდათან მონახეს ადგილი — მაზარის ნაცვლად ფრაკები და კოსტუმები ჩაიცვეს, საქმის ხალხი გახდნენ და წინანდელი ამხანაგური ურთიერთობა შესწყვიტეს.

ჯარისკაცთა ერთი ჯგუფი ისევ სკოლას უბრუნდება. საჭირთა მათი ხელახალი აღზრდა. მაგრამ სკოლაში არაფერი გამოცვლილა: ისევ ის წესრიგი, ისევ ის დახვესებული დისციპლინა, ყალბი ტირადები სამშობლოზე, გამირობაზე და სხვა.

ჯარისკაც-მოწაფეებს ღირექტორი მიმართავს მაღალფარდოვანი სიტყვით, იგონებს მათს. გამირობას და მოუწოდებს ახალი შრომისაკენ გოეტეს სიტყვებით:

— „...ყველა სტიქიების მიუხედავად, უნდა შევიწინარჩუნოთ საკუთარი თავი!

— რაიც თქვენ სავესებით მოახერხეთ! — ბურღლუნებს ვასტერხოლტი“.

ამ შეხვედრისას ჯარისკაცები იგინებიან, თვითვე გამოდიან მსაჯულის როლში, აწყვეტინებენ სიტყვას ღირექტორს და ნებას არ აწლევენ ილაპარაკოს მათს დაღუპულ ამხანაგებზე; თავიანთ ყო-

ფილ მასწავლებლებს უხსნიან, რომ გმირული და რომანტიული ოქის ნაცვლად ფრონტზე მათ ნახეს გაუგონარი ხოცვა-ჟლეტის სურათები. ერთერთი მოწაფე — ჯარისკაცი ლუდვიგი თავის ანთებულ სიტყვაში სხვათაშორის ამბობს:

— „...ჩვენ მივდიოდით საომრად ბაგეზე სიტყვით „სამშობლო“, და დავბრუნდით, ჩავიმარხეთ რა გულში ის, რასაც ახლა ვგულისხმობთ სიტყვაში „სამშობლო“! კმარა თქვენი ხმამალალი ფრაზები, ისინი ჩვენთვის გამოუსადეგარნი არიან; არ გამოადგებათ ის არც ჩვენს დაცემულ ამხანაგებს. ჩვენ ვხედავდით, თუ როგორ კვდებოდნენ ისინი. მოგონება ამაზე იმდენად ცხოველია, რომ გვეძნელება მოსმენა, როცა მათზე ლაპარაკობენ ისე, როგორც თქვენ. ისინი კვდებოდნენ რალაც უფრო დიდისათვის, ვიდრე თქვენი სიტყვებია“.

• •

უიმედობა მეფობს რემარკის წიგნში. „დაბრუნება“ ნამდვილი აღსარებაა ფსიქოლოგიურად განადგურებული ჯარისკაცისა:

„ჩვენ ყველაფერი სხვანაირად გვექონდა წარმოდგენილი. ვფიქრობდით ძლიერი აკორდით დაიწყებოდა ახალი, ნათელი არსებობა — სრულყოფილი სიხარული ხელახლადშეძენილი ცხოვრებისა. ასე გვეხატებოდა ჩვენ დაბრუნება. მაგრამ ღლეები და კვირეები მისრიალებენ განზე, ისინი მიდიან რალაც უმნიშვნელო და ზედაპირული საქმეებისათვის ზრუნვაში და გასინჯვისას აღმოჩნდება, რომ არაფერი გაკეთებულა. ომმა მიგვაჩვია მოქმედებას, თითქმის დაუფიქრებლად, რადგან ყოველი წუთი დაყოვნებისა სიკვდილით იყო დამძიმებული. ამიტომ ცხოვრება აქ ძალზე მდორედ გვეჩვენება, ჩვენ მას ვითვისებთ დაძვრებით, მაგრამ სანამ ის გვიპასუხებდეს და განმარტებოდეს, ზურგს ვუბრუნებთ. ძალიან დიდხანს ჩვენი შეუცვლელი თანამგზავრი იყო სიკვდილი. ის იყო მარდი. მოთამაშე და ყოველ წუთს კარტისათვის უმალღესი განაკვეთი იღებოდა. ამან გამოიმუშავა ჩვენში რალაც დაჭიმულობა, ციებ-ციხელება, გვასწავლა მხედველობაში მიგველო ნამდვილი წუთიერი განცდა. და ახლა თავსა ვგრძნობთ განადგურებულად, რადგან ყველაფერი ეს აქ საჭირო არ არის. ეს სიცალიერე იწვევს მოუსვენრობას: ვგრძნობთ, რომ ჩვენი არ ესმით და რომ სიყვარულსაც არ შეუძლია შევლა. სალდათებსა და არა სალდათებს შორის გაიჭრა გაუვალი უფსკრული. ჩვენ ვერავის ვეყრდნობით“.

ერნსტის ერთერთი ამხანაგი ლუდვიგი ეუბნება მასავით ფსიქოლოგიურად განადგურებულ გეორგ რაგეს:

— „რატომაა ასე ყველაფერი ეს, გეორგ, რატომ? იმიტომ, რომ

მოგვატყუეს, მოგვატყუეს, მოგვატყუეს ისე, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ არ დაგვიფლეთია ყველა ეს მოტყუება. მათ უბრალოდ გაგვცეს; ამბობდნენ: სამშობლო,—და მხედველობაში ჰქონდათ საოკუპაციო გეგმები ინდუსტრიისა; ამბობდნენ: ღირსება,—და მხედველობაში ჰქონდათ კინკლაობა და ხელისუფლების სიყვარული პატივმოყვარე დიპლომატებისა და თავადების მცირე ჯგუფში. ამბობდნენ — ნაცია, — და მხედველობაში ჰქონდათ უსაქმო გენერლების ქაველის დაამება. — ლუდვიგი არხევს რაგეს მხრებში, — განა ეს შენ არ გესმის? სიტყვას „პატრიოტიზმს“ ისინი იწყებდნენ თავიანთი ფრაზიორობით, სახელის წყურვილით, ხელისუფლების სიყვარულით, ყალბი რომანტიკით, თავიანთი რეგვენობითა და ვაჭრული სიხარბით, ჩვენ კი მოგვართვეს ის, როგორც გასხივოსნებული იდეალი. ჩვენც ავითვისეთ ყველაფერი ეს, როგორც ხმები ფანფარებისა, რომელნიც გვაუწყებდნენ ახალ, შესანიშნავ, ძალუმ ყოფას. განა შენ ეს არ გესმის? ჩვენ, თვითონაც არ ვიცოდით რატომ, ვაწარმოებდით ბრძოლას საკუთარი თავის წინააღმდეგ და ყოველი ჩვენი ზუსტი გასროლა ხვდებოდა რომელიმე ჩვენთაგანსავე. ჰო და, გამიგონე! მე ჩაგძახი შენ ყურებში: მთელი მსოფლიოს ახალგაზრდობა დარწმუნებული იყო, რომ ის აღსდგა თავისუფლებისათვის ბრძოლის მიზნით. და ყოველ ქვეყანაში მას ატყუებდნენ და ჰყიდდნენ, და ყოველ ქვეყანაში ის იბრძოდა ვილაც სხვისი, მისთვის უცხო ინტერესებისათვის, ნაცვლად იმისა, რომ ებრძოლნა თავისი იდეალებისათვის; ყოველ ქვეყანაში მას ცხრილავდნენ ტყვიებზე და ის საკუთარი ხელებით თავისივე თავს იღუპავდა. განა ეს შენ არ გესმის? არსებობს მხოლოდ ერთი სახე ბრძოლისა: ეს არის ბრძოლა სიცრუის, ორჭოფობისა, კომპრომისებისა და ძველი ნაშთების წინააღმდეგ. ჩვენ კი მოვხვდით მათი ფრაზების ქსელში, და იმის ნაცვლად, რომ გვებრძოლნა მათ წინააღმდეგ, ვიბრძოდით მათთვის. ჩვენ ვფიქრობდით, რომ ვიბრძოდით მომავლისათვის, ვიბრძოდით კი მის წინააღმდეგ. ჩვენი მომავალი მკვდარია, რადგან ახალგაზრდობა, რომელიც მას ატარებდა, მოკვდა. ჩვენ მხოლოდ გადარჩენილი ნამსხვრეეები ვართ მისი!! სამაგიეროდ ცოცხლობენ და იფურჩქნებიან სხვები — მაძღარნი, კმაყოფილნი, და ისინი უფრო მაძღარნი და კმაყოფილნი არიან, ვიდრე ოდესმე ყოფილან: რადგან უკმაყოფილონი, შეამბოხენი, მშფოთვარენი მოკვდნენ მათ ნაცვლად. მთელი თაობაა განადგურებული. მთელი თაობა იმედებისა, რწმენისა, ნებისყოფისა, ძალისა, ნიჭისა მოექცა ურთიერთის განადგურების ჰიპნოზს ქვეშ, თუმცა მთელს მსოფლიოში ა? თაობას ერთიდაიგივე მიზნები ჰქონდა“.

ლუდვიგის ამ სიტყვებში, მხოლოდ ერთხელ, ნათლად და მკაფიოდ არის აღნიშნული მსოფლიო ომის ნამდვილი შინაარსი. ასეთი პროტესტისათვის „დაბრუნების“ სხვა მომქმედნი პირნი ხმას არ იმალდებენ.



სკოლის დამთავრების შემდეგ ერნსტი და მისი ერთერთი ამხანაგი ვილლი, სოფლად მიდიან და მასწავლებლობას იწყებენ.

ერნსტი ვერც ამ ახალ გარემოში ეწყობა. ბავშვები მისგან მოელიან ცოდნას, აღმზრდელობით ზეგავლენას, მაგრამ ერნსტი ატყობს რომ არ შეუძლია აღზარდოს ისინი, რადგან თვითონ მოითხოვს ხელახალ აღზრდასა და შევლას.

ეს ბავშვები წამოიზრდებიან, თვითეულ მათგანს საკუთარი ბედი დაჰყვება თან, ცხოვრების მორევი თავისი სურვილისამებრ აათამაშებს მათ. ისინი ახლა ცელქობენ სკოლაში, ზოგი საშუალო ნიჭითაა დაჯილდოებული, ზოგი მოსულელაა, მაგრამ ზოგის თვლებში კიაფობს რაღაც ნათელი. ერნსტი ფიქრობს ამ შთაგონებული სახეების გამო, რომ „ამათვის ყველაფერი თავისთავად გასაგები არ აღმოჩნდება მომავალში, რომ მათი ცხოვრება არ იქნება მყუდრო და ჩვეულებრივი“. მაგრამ მასწავლებელს არ შეუძლია მათი შევლა.

რემარკი მშვენიერად აღწერს სოფლის ბუნებას, თავისი გვირის მარტობასა და ხეტიალს ბუნების წიაღში.

ერნსტი ბოლოს ვერ უძლებს ამ მარტობას და ქალაქს უბრუნდება. იწყება ისევ ცხოვრება ფრონტის ამხანაგებთან.

მაგრამ ამ ამხანაგებს შორის ბევრს ახალი უბედურებანი ეწვევა. მაქს ვეილს ჰკლავენ მუშათა დემონსტრაციაზე მისი ყოფილი ამხანაგის, ახლა ობერ-ლეიტენანტის გეელის ბრძანებით; ალბერტს სატროფო ლალატობს და სიყვარულში იმედგაცრუებული ჯარისკაცი ჰკლავს თავის მეტოქეს; ლუდვიგი ძარღვებს გადაიჭრის.

რამდენადაც რომანი უახლოვდება ფინალს, იმდენად უფრო მძიმდება უიმედობის ატმოსფერო. ამ დრამატიზმს რემარკი დიდის ოსტატობით გადმოგვცემს. რომანის უკანასკნელი ფურცლები — მთრთოლვარე ნერვებია.

იშვიათი პათოსით არის აღწერილი გეორგ რაგეს ტრაგიკული დასასრული. ეს ჯარისკაცი რწმუნდება, რომ შინ არ ეცხოვრება. მას ხელახლა ესმის შორეული გუგუნე, კანონადა, შეგნებული აქვს, რომ „რაღაც გაუგებრობის გამო არ არის მოკლული და ეს ოღნავ სასაცილოდ ხდის მას“. რაგე იგონებს შეშლილ გიზეკეს

ნათქვამს საგიეთში, სადაც მან ერნსტისთან ერთად ინახულა თავისი ყოფილი ამხანაგი:

„— შენ გახსოვს, თუ რა სთქვა გიზეკემ? იქ, საავადმყოფოში? მას უნდოდა ჩასულიყო ფლერში (ომის ადგილას, ა. გ.), უკან, ფლერში — გესმის? ეგონა, რომ ეს განკურნავდა მას...“ და აი, გეორგ რაგე თვითონ ასრულებს შეშლილი ამხანაგის სურვილს: მას სურს ერთხელ კიდევ შეხედოს პირისპირ თავის წარსულს, იშოვის საზღვარგარეთის პასპორტს, მიდის მატარებლით, გზაზე გადმოხტება და მიისწრაფის იმ ადგილისაკენ, სადაც რამდენიმე წლის წინათ ომი სწარმოებდა. აქ წვანან მისი ამხანაგები, მთელი თაობა განადგურებული იმედებით, თაობა მოტყუებული და ასე უსინდისოდ სიკვდილისათვის ნაჩუქები.

გეორგ რაგე სირბილით მიდის ველზე. მთელი გარემო გადასხვაფერდება მის გონებაში, ცოცხლებიან მოგონებები, მის წინ აღიმართებიან შავი ჯვრები, რაგეს საშინელი ერთუანტელი და თრთოლვა აიტანს.

„ის ძლივს სუნთქავს.

— ამხანაგებო! — იძახის ამ ღამესა და ქარში, — ამხანაგებო! ჩვენ გაგვეცეს! ერთხელ კიდევ წინ — ლაშქრული მარშით! გამცემლობის წინააღმდეგ, ამხანაგებო!

ის დგას საფლავის ჯვრების წინაშე, მთვარე გამოდის ღრუბლებიდან, ის ხედავს, როგორ ელვარებენ ჯვრები, ისინი სდგებიან მიწიდან გაშლილი ხელებით, აი უკვე მოისმის ნაბიჯების ხმაური, ის სალაშქროდ მოუწოდებს ადგილიდან. სწევს ხელს მალლა:

— წინ, ამხანაგებო!

და ხელს უშვებს ჯიბეში და ისევ სწევს მალლა... დაღლილი, ერთად ერთი გასროლა, რომელსაც გაიტაცებს და წაიღებს მოვარდნილი ქარი, — დატორტმანებული რაგე მუხლებზე ვარდება, ეყრდნობა ხელებს და უკანასკნელი ძალის მოკრეფით მიბრუნდება სახით ჯვრებისაკენ, — ის ხედავს, როგორ დაიძრენ ისინი ადგილებიდან, ისინი ხმაურობენ და მოძრაობენ, მიდიან ნელა და მათი გზა შორეულია, ძალიან, ძალიან შორეული; მაგრამ ამ გზას მიჰყავს ისინი წინ, ისინი მიაღწევენ მიზანს და გამართავენ უკანასკნელ ბრძოლას, ბრძოლას სიცოცხლისათვის; ხმაამოუღებლად მიაბიჯებენ ისინი — ბნელი არმია, რომელმაც უნდა გაიაროს უშორესი გზა, გზა კაცობრიული გულისაკენ; გაივლის მრავალი წელი, სანამ ისინი დაასრულებდნენ ამ გზას, მაგრამ რას ნიშნავს დრო მათთვის! ისინი დაიძრენ გზად, ისინი მიდიან ომში, ისინი მიდიან, მიდიან.

მისი თავი ნელა ეშვება ძირს, ირგვლივ ბნელდება, ის ეცემა



სახით წინ, მბრძანებლობს ლაშქარს ჯვრების საერთო მსვლელობაში. როგორც მოხეტიალე შვილი, მრავალი ყიალის შემდეგ შინ დაბრუნებული, ხელგაშლილი წევს იგი მიწაზე. თვალები უმოძრაო აქვს, მუხლები მოკეცილი. სხეული ერთხელ კიდევ შეცახცახდება, შემდეგ სიზმარი ეუფლება მას და მხოლოდ ქარი თარეშობს უდაბნოსებურ ცარიელ სივრცეში. ის ქრის და ქრის ღრუბლებს ზემოდ, ცაში, დაუსრულებელ ველებზე, რომლებიც გადათხრილია ხეიმიერებით, სანგრებითა და საფლავებით“.

აქ თავდება რომანი.

ეპილოგში ერნსტი გადახედავს თავის ცხოვრების გზას და ეძებს გამოსავალს.

„ჩემი ცხოვრების ნაწილი მოხმარდა განადგურების საქმეს, მას მართავდა სიძულვილი, შტრობა, სიკვდილი. მაგრამ მე გადავრჩი. თუნდაც მარტო ამაშია — გზა და ამოცანა“.

ერნსტი თითქოს ნახულობს გზას; ეს არის — შრომა! „შეიძლება ამ გზის რომელიმე საფეხურზე მე ვიპოვი თანამგზავრს, მაგრამ არა მგონია, რომ მუდმივს“. — ამბობს ერნსტი და ცოტა ქვემოდ დასძენს: „შეიძლება არასოდეს ბედნიერი არ ვიქნე, შეიძლება ომში ამის შესაძლებლობა დაამსხვრია და ყოველთვის დავრჩე ოდნავ განმარტოებული და არსად არ ვიგრძნო თავშესაფარი, მაგრამ არასოდეს, ვფიქრობ, არ ვიგრძნო თავი უიმედო განწირულად, რადგან ყოველთვის იქნება რაღაც, რომელიც დამეხმარება, თუნდაც ჩემივე ხელები, ან მწვანე ხე, ან მიწის სუნთქვა“.

„დაბრუნება“ უშუალო გაგრძელებაა ავტორის პირველი წიგნისა „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“. ჩვენ აქ ვხდებით საერთო სახეებს.

პირველი წიგნი ფრონტზე მებრძოლ ჯარისკაცთა ყოფას გვიჩვენებს, მეორე წიგნი კი — შინდაბრუნებულთა ცხოვრებას.

ამ ორ რომანს შორის რომ შინაგანი კავშირი არსებობს, ჩანს პაულ ბოიმერის სიტყვებიდან წიგნში „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“:

„ჩვენ შეგვეძლო გავბრუნებულიყავით იქ (ე. ი. შინ — ა. გ.) მაგრამ მოვახერხებდით კი ცხოვრებას? ჩვენ უმწეონი ვართ და გამოცდილნი, როგორც მოხუცები; ჩვენ უხეშნი ვართ, დასევდიანებულნი და ზედაპირულნი; მე ვფიქრობ, რომ ჩვენ დავიღუპეთ“.

ზედმეტია იმის აღნიშვნა, თუ რამდენად დიდია რემარკის ამ ორი წიგნის საზოგადოებრივი ღირებულება, განსაკუთრებით დღეს, როცა ევროპის ახალგაზრდობა ახალ ომშია ჩათრეული.

„დაბრუნების“ ეპილოგში აღწერილია სცენა, როგორ ხედებიან

ერნესტი და მისი ამხანაგი სამხედრო ვარჯიშზე გაყვანილ ყმაწვილებს, — დელვანდელი ომის მსხვერპლებს!

რემარკის „დაბრუნება“ დაწერილია 7 წლის წინად და მას არც დღეს დაუკარგავს თავისი აქტუალური მნიშვნელობა. გამოწვეულია ეს თვითონ ნაწარმოების ლიტერატურული ღირსებებით.

ავტორის პაციფიზმი, თუ ჩვენგან კრიტიკულ დაპოკიდებულებას მოითხოვს, სამაგიეროდ მწერლის ტალანტის შესახებ არ შეიძლება აზრთა სხვადასხვაობა არსებობდეს — რემარკი იშვიათი დამკვირვებელია და არაჩვეულებრივად გულწრფელი მხატვარი.

მწერალი თავს უყრის ყველა მოტივს ერთს ფოკუსში, ამიტომ წიგნში უმთავრესად ყურადღებას იქცევს თემატიური აქცენტი — შინ დაბრუნებულთა ფსიქოლოგია და არა ხასიათების მრავალფეროვნება.

რემარკი კარგად ფლობს დეტალების გადმოცემის ხერხს, ის რამდენიმე შტრიხით ხატავს ქუჩის პროფილებს, ბუნებას, კოლორიტულ ხასიათებს, რომელნიც ეპიზოდურად იჭრებიან წიგნში (მაგ. კარგია ლუდხანის მფლობელის, ყოფილი ფელდფეხელის ზელიგის პორტრეტი).

„დაბრუნებაში“ ყველანი ლაპარაკობენ იმაზე, რაც მათ სტკივდა. ამ მხრით რემარკის მეთოდი რადიკალურად განსხვავდება ერნესტ ჰემინგუეის მეთოდისაგან.

ორივე მწერალმა — ერთმა ევროპაში, მეორემ კი ამერიკაში — სხვადასხვანაირად, მაგრამ დიდის გულწრფელობით მოუთხრეს კაცობრიობას ომში განადგურებული თაობის ტკივილებზე. ორივე მწერლის წიგნებში იგრძნობა სიყვარული ადამიანისადმი.

ერიხ მარია რემარკი მართლვარე გულით მიდის ადამიანთან, ერნესტ ჰემინგუეი კი — სეკტიკოსის თავდაპერილობით.

## ერნესტ ჰემინგუეი

„მშვიდობით, იარაღო“

ნაძალადევი სიკვდილი — ეს არის თემა ერნესტ ჰემინგუეის, შვედური ანტი-ამერიკელი მწერლისა. „სიკვდილი ერთი იმ საგანთაგანია, რომელზედაც ღირს წერა“ — ამბობს ის და თავის რომანებში. მოთხრობებსა თუ ნოველებში არაჩვეულებრივი სიმძაფრით გადმოგვცემს მსოფლიო ომში „დაღუპული თაობის“ განცდებს, იმ თაობისას, რომელმაც გამოსცადა ნაძალადევი სიკვდილის საშინელება.

თანამედროვე ამერიკისა და ევროპის ლიტერატურაში იშვიათია მწერალი, რომელსაც ასე მალე დაეპყროს მკითხველი, ასე მალე შეექმნას ლეგენდა თავისი სახელის გარშემო. უშიშარი სალდათი, რომელმაც მოიარა ყველა მნიშვნელოვანი ფრონტი ევროპის კონტინენტზე წარმოებულ ომისა. დამკვირვებელი მოგზაური, რომელმაც ფეხით გადათელა აფრიკის ქვეყნები, მთელი ევროპა და განსაკუთრებით ესპანეთი, სადაც მომავალი ნიჰიერი ბელეტრისტი სვამდა ერთი ჯამიდან მატადორებთან ერთად, ერნესტ ჰემინგუეი. ამჟამად საყოველთაო პატივისცემასა და სიყვარულს იმსახურებს.

ფიზიკურად ძლიერი, ნამდვილი ვაჟკაცი, ერნესტ ჰემინგუეი იმავე დროს დარჩა განუკურნელ სეპტიკოსად, რომლისთვისაც ისტორიის ბორბლის სრბოლა და თვითონ ცხოვრება რაღაც გარეშე ბედისწერის, ფატალურ კანონს დამორჩილებული მოვლენების კრებულს წარმოადგენს. ასეთი მსოფლმხედველობა მას შეუძლებდა მსოფლიო ომში, როდესაც ერები ერთმანეთს მიესივნენ და ძმათა სასაკლაოები მოაწყვეს. ის პირდაპირ უცქეროდა სიკვდილს, ხედავდა, თუ რამდენად დაუნდობელი იყვნენ ადამიანები. ერთმანეთის მიმართ, როგორი ცინიზმით ეპყრობოდნენ ისინი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანს ამ ქვეყნად — სიცოცხლეს. ერნესტ ჰემინგუეიმ გადასწყვიტა დაეწერა ავტობიოგრაფია იმ თაობისა, რომელიც გადაურჩა ფიზიკურ განადგურებას, მაგრამ უდიდესი შინაგანი ჭრილობით გამოვიდა ამ სასაკლაოდან.

ერნესტ ჰემინგუეის ერთერთ შესანიშნავ რომანს, „ფიესტას“ ეპიგრაფად წინ უძღვის „ეკლუზიასტეს“ პირველივე აბზაცები: „ამაოება ამაოთა, სთქვა ქადაგმა, ამაოება ამაოთა და ყოველივე ამოა არს“... — ჰემინგუეი ამიერიდან თავის დევიზად აღიარებს პესიმინიზმის ამ უძველეს ფორმულას. მას აღარ შეუძლია ისმინოს მალაღფარდოვანი სიტყვები, ნასესხები კეთილშობილთა ლექსიკონიდან, ის უაღრესად ფარული ემოციის მწერალია და ყველაფერს უცქერის იჭვით, წარბებს ქვემოდან. ასე, კაპიტალიზმის საშინელებაში მასში საბოლოოდ განამტკიცა ინდიფერენტული დამოკიდებულება გარემოსადმი, დაეჭვება ადამიანებისადმი. აქედან იწყება მისი სკეპტიციზმი და განმარტოება.

მაგრამ ამ სფეროში ჰემინგუეი მარტო როდია. სიკვდილისა და განადგურების თემამ დიდი ხანია დაიპყრო ბურჟუაზიული ლიტერატურა. ინგლისელი ჰექსლი, ირლანდიელი ჯოისი და ფრანგი სელინი ამ თემას თითქმის ავადმყოფურ სიმწვავეთ განიცდიან. ამათვე ენათესავენა ჰემინგუეი ადამიანთა შორის არსებული სიცალიერისა და ურთიერთ გაუგებრობის საკითხში. „უნდა გამოვტყდეთ და ვალიართ, რომ ადამიანებს არაფერი აქვთ სათქმელი ერთმანეთისთვის. ყველა — თავისთვის, დედამიწა—ყველასთვის“ — ალაპარაკებს ლუი სელინი თავის „გმირს“ წიგნში „მოგზაურობა ლამის მიჯნამდე“.

ორივე მწერალმა კარგად იცის (კაპიტალისტური საზოგადოების ეს ჭეშმარიტება მათ ომში შეიგნეს), რომ ადამიანთა შორის არა თუ ურთიერთ გაგების გზაა გადაჭრილი, არამედ, პირიქით, ერთმანეთის მიმართ ვერაგული ჩასაფრების მეტი არაფერი არ არსებობს. ფრედერიკ გენრი, ჰემინგუეის რომანის „მშვიდობით, იარაღს“ მთავარი მოქმედი პირი, თავის ბედს ამხანაგებისას აღარებს და ამბობს: „მოკვდები. არც კი იცი, რისთვის ზღება ყველაფერი ეს. ვერ მოასწრებ გაიგო, პირდაპირ გაგტყორცნიან ცხოვრებაში, გასწავლიან წესებს და როგორც კი ყელს გიშოვნინან, მოგკლავენ... ან მოგკლავენ, ისე, როგორც მოჰკლეს აიმო. ან დაგასნეულებენ სიფილისით, როგორც რინალდს. მაგრამ ბოლოსდაბოლოს მოგკლავენ, ამაში დარწმუნებული იყავი. იჯექი და უცადე. შენც მოგკლავენ“.

ბრმა ბედისწერის საკითხი განსაკუთრებულის სიმძლავრით აქვს დასმული ჰემინგუეის თავის ერთერთს საუკეთესო რომანში „მშვიდობით, იარაღო“. ავტორისთვის ეს წიგნი უაღრესად დამახასიათებელია.

რომანში აღწერილია იტალიური არმიის ლეიტენანტის, ახალგაზრდა ამერიკელის, ფრედერიკ გენრის თავგადასავალი. ფონად აღე-

ბულია იმპერიალისტური ომი, 1916 — 1918 წლები. გეოგრაფიის მხრით — ფრონტი ავსტრიის და იტალიის საზღვარზე. ფრედერიკ გენრი პირველი პირით მოუთხრობს (დამახასიათებელი ხერხი ჰემინგუეის პროზისათვის) თავის ავტობიოგრაფიას.

ეს ავტობიოგრაფია არ შეიცავს განსაკუთრებულად საინტერესო. გარეგნული ფაქტებით მდიდარ ამბავს. როგორც ჩვეულებრივი ჯარისკაცი, ჩათრეული ამ უაზრო ომში, ფრედერიკ გენრიც დაპყვება არმიის ნაწილს, რომელსაც უხდება შეტაკება მტერთან სხვადასხვა ადგილას. ომმა აუხილა მას თვალები — არაერთაზრს და გამართლებას არ შეიცავს ის სისხლიანი ბრძოლები, რომლის მონაწილეც თვითონაა. გენრი არ მოუთხრობს ომზე. ამიტომ ბრძოლის სცენები რომანში თითქმის არ ნოიპოვება, მაგრამ მკითხველი მას ხედავს იმ შედეგების მიხედვით, რომელსაც ომი სტოვებს გენრის ცხოვრებაში (კრილობა ფეხზე, მოწყვეტა ნაწილებიდან, თავშესაფრის ძიება შვეიცარიაში და სხვა). ფრედერიკ გენრი მარტოა. ყველანი—ფრონტის ამხანაგები, მღვდელი, მოწყალეების დები, პოეტების პატრონები — მას ხედებიან ისე, როგორც ბილიარდის რგოლები ერთმანეთს: რალაც გარეშე ძალის შემწეობით ეჭახებიან ისინი ურთიერთს და შემდეგ შორდებიან. მთავარია მარტოობის გრძნობა, ომისაგან გამოწვეული შიში, მაგრამ გენრი ცდილობს არ იფიქროს ამაზე. ეს ფიქრი რომანში ქვეტექსტის სახით მონაწილეობს. გენრის მიზანია დატეობა იმ მცირეთი, რომელსაც ყოველდღიური ცხოვრება იმეტებს მისთვის. ასეთია მაგ. ჰამა და სმა. არცერთი მწერლის რომანში ისე ხშირად არ სვამენ და არ სკამენ მთავარი გმირები, როგორც ჰემინგუეის რომანებში. ალკოჰოლი — ეს ერთგვარი თავშესაფარია, სადაც ადამიანები ივიწყებენ უმთავრესს — ნაბალადევ სიკვდილს. ფრედერიკ გენრი მოწმეა იმისა, თუ როგორ იღუპებიან ომში მისი ამხანაგები. ნაბალადევი სიკვდილი ყოველწუთს სიცოცხლის წართმევას უქადის მათ. ხვალინდელი დღე უზრუნველყოფილი არაა.

ფრედერიკ გენრი მოსწყდა თავის ნაწილს და დიდხანს დახეტიალობდა უპასპორტოდ, როგორც დეზერტირი. ბოლოს დაიჭურენ. სხვებთან ერთად ისიც გაჰყავთ დასახვრეტად. ეს ხდება მდინარის ახლოს, ღამით. ფრედერიკ გენრი ხელიდან გაუსხლტება კარაბინერებს, რომელთაც ეს-ეს არის დახვრიტეს რამდენიმე გაქცეული, და მდინარეში გადახტება. მდინარეს მიაქვს ფრედერიკ გენრი. ის ხედავს თავის წინ მორს, რომელიც მასთან ერთად მოგზაურობს წყალში. გენრი დადლილია, ცალ ხელს ჩაავლებს მორს და ისინი — გადარჩენილი ჯარისკაცი და მორი — ერთად განგრძობენ გზას. და

ასე, — მორი, ადამიანი კი არა, მორი ეხმარება მას, ფრედრიკ გენრის; ადამიანებს სურდათ მისი მოკვლა, მორი კი სიცოცხლეს უნარჩუნებს.

„მორი ნელა შემოტრიალდა ისე, რომ ნაპირი ჩემს უკან დარჩა და მე მივხვდი, რომ ჩვენ მოვექცეთ მორვეში. ჩვენ ნელ-ნელა ვბრუნავდით ადგილზე“... სიტყვა „ჩვენ“ აქ შესანიშნავად გადმოგვეცემს ავტორის მხატვრულ და იდეურ განზრახვას.

ფრედრიკ გენრის პიროვნებას კარგად ახასიათებს მისი დიალოგი გრაფ გრეფფისთან.

„— ჩვენ ახლა შევსვამთ მეორე ბოთლს და თქვენ მომიყვებით ომის შესახებ. — ის იცდიდა, სანამ მე დაეჯდებოდი.

— ვილაპარაკოთ სხვა რამეზე, — ვსთქვი მე.

— თქვენ არ გინდათ ილაპარაკოთ ომზე? კარგი. რა წაიკითხეთ ამ ბოლო დროს?

— არაფერი, — ვსთქვი მე. — მეშინია ძალიან არ გამოვეყეყეჩდე-

— არა, მაგრამ უნდა იკითხოთ.

— რა დაიწერა ომის დროს?

— არის „Le Feu“ ეროი ფრანგის, ბარპიუსისა. არის „მისტერ ბრიტლინგი ყველაფერს ჰკრეტს.“

— ეს არაა მართალი.

— რა არ არის მართალი?

— ის არ ჰკრეტს ყველაფერს.

— მაშასადამე თქვენ რაღაც წაგიკითხავთ?

— დიად, მაგრამ კარგი არაფერი.

— მე მგონია, რომ „მისტერ ბრიტლინგში“ ძალიან კარგად არის ნაჩვენები ინგლისური ბურჟუაზიის სული.

— მე არ ვიცი რა არის სული.

— საბრალო. არავინ არ იცის თუ რა არის სული. თქვენ servant? (ფრ. ჰორწმუნე ხართ?)

— მხოლოდ ღამით.

გრაფმა გრეფფემ გაიღიმა და ჭიქა დაატრიალა თითებში.

— მე მეგონა, რომ სიბერეში მორწმუნე გავხდებოდი, მაგრამ რატომღაც ეს არ მოხდა, — სთქვა მან. — ძალიან ვწუხვარ.

— თქვენ გინდათ იცხოვროთ სიკვდილის შემდეგ? — ვკითხე მე და უმალვე მივხვდი, როგორი სისულელე იყო სიკვდილის გახსენება. მაგრამ ამ სიტყვას ის არ შეუკრთია.

— საქმეა როგორ იცხოვრებ. ეს ცხოვრება ძალზე სასიამოვნოა.

მე მინდოდა შუდამ მეცხოვრა. — მან გაიღიმა. — მე ეს თითქმის მოვახერხე.

ჩვენ ვიჯექით ტყავის ღრმა სავარძლებში, რომლებიც ერთმანეთისაგან დაშორებული იყო ქიქებითა და ვედროში ჩადგმული შამპანიურით მოფენილი მაგიდით.

— თუ თქვენ ჩემს ხნოვანებაზე მიაღწევთ, ბევრი რამ უცნაურად მოგეჩვენებათ.

— თქვენ არ ჰგეგხართ მოხუცს.

— სხეული ბერდება. ხანდისხან მგონია, რომ შეიძლება თითო მომძვრეს ისე, როგორც წვერო ძვრება ცარცს. სული კი არ ბერდება, სიბრძნეც არ გვემატება.

— თქვენ ბრძენი ხართ.

— არა, ეს უდიდესი შეცდომაა: მოხუცების სიბრძნე! მოხუცებულნი ბრძენები არ არიან. ისინი მხოლოდ ფრთხილნი არიან.

— შეიძლება სიბრძნეც სწორედ ეს იყოს.

— ეს ძალიან არამიმზიდველი სიბრძნეა. რას აფასებთ ყველაზე მეტად?

— საყვარელ ქალს.

— მეც. ეს სიბრძნე არაა. ცხოვრებას აფასებთ?

— დიალ.

— მეც, რადგან ეს ყველაფერია, რაც გამაჩნია. აგრეთვე დაბადების დღეებს, — გაიცინა მან. — ჩანს თქვენ უფრო ბრძენი ყოფილხართ, ვიდრე მე. დაბადების დღეს იხდით?

ორივემ მოვისვით ღვინო.

— ნამდვილად რას ფიქრობთ ომზე? — ვკითხე.

— მე ვფიქრობ, რომ ის უგუნურებაა.

— ვინ მოიგებს მას?

— იტალიელები.

— რატომ?

— ისინი უფრო ახალგაზრდა არიან.

— განა ახალგაზრდა ერი ყოველთვის იგებს ომს?

— მათ ეს შეუძლიათ გარკვეულ პერიოდში.

— შემდეგ?

— ისინი ბებერ ერებად იქცევიან.

— თქვენ კიდევ იტყვით, რომ ბრძენი არა ვარო?

— ჩემო მშვენიერო, ეს სიბრძნე არაა. ეს ცინიზმია.

— მე ეს მიმაჩნია უდიდეს სიბრძნედ.

ფრედერიკ გენრისთვის ცარიელ სიტყვად ისმის — „სული“.

სიამოვნებით ეთანხმება გრატს, რომ სიბრძნის ნამდვილი ნიშანი არის სიფრთხილე, რადგან ეს შველის ადამიანს — უფრო დიდხანს შეინარჩუნოს სიცოცხლე. რაც შეეხება „რელიგიურ გრძნობას“, ფრედერიკ გენრი ირონიულად არწმუნებს თავის მოსაუბრეს, რომ იგი მას „მხოლოდ ღამით ეწვევა“ ხოლმე.

მაგრამ ამ დიალოგში არის ერთი ადგილი, რომელიც ცხადყოფს, რომ გენრისთვის ყოველდღიური ინსტიტუტების დაკმაყოფილების გარდა არსებობს კიდევ მნიშვნელოვანი და ძვირფასი რამე — საყვარელი ქალი. „მშვიდობით, იარაღს“ ძირითადი სიუჟეტური ქარგა ორთა სიყვარულს ეხება.

ალსანიშნავია ამ სასიყვარულო ისტორიის პირველი ეტაპი.

ფრედერიკ გენრი საკმაოდ თავშეკავებული ვაჟკაცი, შინაგანად განმარტოებული და ცინიკოსი ადამიანია და თითქოს წარმოუდგენელი უნდა ყოფილიყო მისგან ამ გრძნობის მძაფრი განცდა. ახლადგაცნობილ შოტლანდიელ ქალთან თავდაპირველად მას მხოლოდ ფიზიოლოგიური ანგარიშები ჰქონდა:

„მე ვიცოდი, რომ არ მიყვარდა კეტრინ ბარკლი, და არ ვაპირებდი მის შეყვარებას. ეს იყო თამაში, როგორც ბრიჯის, მხოლოდ კარტის მაგიერ იყო სიტყვები. და როგორც ბრიჯის დროს, საჭირო იყო ისეთი სახის მიღება, თითქოს თამაშობ ფულზე ან სხვა რამეზე-იმაზე, რაზედაც ვთამაშობდი, კრინტიც არ დამიძრავს. დე, ასეც იყოს.“

— საით წავიდეთ? — ვთქვი მე. როგორც ყოველ მამაკაცს, მეც მიძინებდებოდა ფეხზე დგომით დიდხანს ლაპარაკი სიყვარულზე“:

ფრედერიკ გენრი ბოლოსდაბოლოს შეიყვარებს ქალს თავდავიწყებით. მთელი მისი ცინიზმი იმსხვრევა ამ სიყვარულის ძალის წინაშე.

მაგრამ გენრის სიყვარული თავისებურია. ომის საშინელებამ იგი სავესებით განამარტოვა ადამიანებისაგან. ამიტომაც მთელი თავისი ძალით ცდილობს მუდმივ თანამგზავრად იყოლიოს ერთად-ერთ ადამიანი — კეტრინ ბარკლი. თავისი მხრით ქალიც ასეთივე სიყვარულით უპასუხებს მას. გენრისა და ბარკლის ექვალტური სიყვარული არის ცდა მარტოობის დაძლევისა. ისინი ყოველწუთს ეუბნებიან ერთმანეთს სატრფიალო სიტყვებს, არწმუნებენ ერთმანეთს რომ მათი განშორება შეუძლებელია. როცა გენრი ეუბნება ქალს სიტყვას „შენთვის“, კეტრინი აძბობს:

— „არავითარი „ჩემთვის“ არ არსებობს. მე იგივე შენ ვარ. თუ ხატრი გაქვს, ნუ იგონებ ცალკე „ჩემს“.“



ახლა მოვუსმინოთ თვით ფრედერიკ გენრის; ქალი ეკითხება:

„— მაშასადამე არაფერი გაშფოთებს?“

— მხოლოდ აზრი იმაზე, რომ შეუძლიათ ჩვენი გათიშვა. შენ ჩემი რელიგია ხარ. შენ ყველაფერი ხარ ჩემთვის ამ ქვეყნად“.

ეს შემფოთება არცერთ მათგანს არ შორდება. საღლაც ბნელში, ბედისწერის კანონები ემუქრიან მათ სიხარულს და მკითხველი მთელი რომანის მანძილზე გრძნობს ამ გარეშე ძალის მონაწილეობას მათს ცხოვრებაში. შეყვარებულნი ეკვრიან ერთმანეთს, რომანი გადაქრელებულია კითხვა—პასუხით „მიყვარხარ? — ძალიან!“

— „ჩვენ არასოდეს არ ვიცოდით მარტოობა და არასოდეს არ ვიცოდით შიში, როცა ერთად ვიყავით“, — ამბობს ფრედერიკ გენრი. „შენთან ერთად ხომ ორნი ვართ ყველა დანარჩენის წინააღმდეგ. თუ რამე ჩადგა ჩვენს შორის, — დავიღუპებით, ხელს გვტაცებენ!“ — ეუბნება გენრი კეტრინს. ასე განწირულად გრძნობენ თავიანთთავს ისინი ადამიანთა შორის.

ერნესტ ჰემინგუეი შესანიშნავად გადმოგვცემს კატასტროფის წინაგრძნობას შემდეგი დიალოგით:

კეტრინი ამბობს:

„— გესმის — წვიმს!“

— ძალიან წვიმს.

— მაგრამ შენ ხომ არასოდეს არ გადამიყვარებ?

— არა.

— და ეს არაფერია, რომ წვიმს?

— არაფერი.

— რა კარგია! თორემ მე წვიმის მეშინია!

— რატომ?

მეძინებოდა. სარკმელს გარედ ასხამდა წვიმა.

— არ ვიცი, გენაცვალე, მე ყოველთვის მეშინოდა წვიმის.

— მე მიყვარს წვიმა.

— მე მიყვარს სეირნობა წვიმაში. მაგრამ სიყვარულისთვის ეს ცუდი ნიშანია.

— ყოველთვის მეყვარები.

— მე მეყვარები წვიმაში, ქარიშხალში და... კიდევ რა ხდება?

— არ ვიცი. რატომღაც მეძინება.

— დაწეკი დასაძინებლად, გენაცვალე, მე მეყვარები, რაც უნდა მოხდეს.

— შენ მართლა გეშინია წვიმის?

— როცა შენთან ვარ — არა.

— რატომ გეშინია?

— არ ვიცი.

— სთქვი.

— ნუ მაიძულებ.

— სთქვი.

— ჰო, კარგი. მე გეშინია წვიმის იმიტომ, რომ ზოგჯერ ჩემს თავს მკვდარს ვხედავ მასში.

— რას ამბობ!

— მე ზოგჯერ შენც ვხედავ მკვდარს.

— ეს კი უფრო ჰგავს მართალს.

— სრულიადაც არა, ჩემო კარგო. იმიტომ, რომ მე შემეძლია შენი შენახვა. ვიცი რომ შემეძლია. მაგრამ თავისთავს ვერაფერს უშვებელი“.

სიკვდილი, ფატალური კანონები აშორებენ მათ ერთმანეთისგან: კეტრინი გადაჰყვება მშობიარობას. ოპერაცია იმსხვერპლებს ბავშვსაც.

უჩვეულო ოსტატობით აქვს გაკეთებული ჰემინგუეის რომანის ფინალი. ამ აზრის ცხადსაყოფად დაგვჭირდებოდა მთელი გვერდების ამოწერა. ავლნიშნავთ მხოლოდ ერთ დეტალს.

ფრედერიკ გენრი შედის საავადმყოფოში კეტრინის ცხედართან გამოსათხოვებლად. მოკლდება აღნიშნული ფსიქოლოგიური მომენტი: მე მივხვდი, რომ ეს საჭირო არ იყო. ეს თითქოს ძეგლთან გამოთხოვება იყო. ცოტა ხნის შემდეგ გამოვედი, დავეში კიბეზე და წავედი ჰოტელში წვიმის ქვეშ“. გენრი ისევ უბრუნდება თავის ჩვეულებრივ ცხოვრებას. „ეს თითქოს ძეგლთან გამოთხოვება იყო!“ — წინანდელი მეგობარი არ არსებობს, ფრედერიკ გენრი ისევ მარტოდ რჩება.

ჰემინგუეის მიერ შექმნილი ქვეყანა და იქ მომქმედი ადამიანები — ეს ომის საშინელებით დაშინებული ადამიანების ქვეყანაა. ამ ქვეყანას, ავტორის აზრით, ბრმა ბედისწერა მართავს.

\* \*

ერნესტ ჰემინგუეის დამოკიდებულებას საგნებსა და მოვლენებთან სავსებით შეეფერება ის სტილი, რომელიც ავტორს განზრახ აურჩევია. გარეგნულად ამ არაჩვეულებრივად მშვიდი და აუღელვებელი მწერლის თხრობის მანერაში არაფერია ეფექტური და

თვალისმომკრელი. ემოციის მხრით ჭეშინჯულის რომანებში განდევნილია ალტაცება. ქვეყნის მხედველობით ათვისების ადგილს იჭერს სმენა—მომქმედნი პირნი უმთავრესად ლაპარაკობენ. ფერების ნაცვლად — საგნების შიშველი რელიეფი.

ერნესტ ჭეშინჯუელი დიალოგის ნიჭიერი ოსტატია. ამის მაგალითები ზემოდაც იყო მოყვანილი. ადამიანები ყოველთვის უმნიშვნელო საგნებზე ლაპარაკობენ (ხშირად მთელი გვერდები ავსებულია ცარიელი დიალოგებით). ისინი ავტორს ჰგვანან, როდესაც ფიქრობენ, რომ აღარაა საჭირო საუბარი „მაღალ მატერიებზე“. სინამდვილე თავისი ნატურალური უხეშობით — ამის იქით ისინი უკვე აღარ იხედებიან. ამიტომ სიტყვა და ფრაზა აღარ აფერადებენ სინამდვილეს, აღარ ფარავენ მას მოჩვენებითი სინათლით. ჭეშინჯუელი ის მხატვარია, რომელსაც მობეზრებია ნაძიები სტილი, ნაძიები მხატვრულობა.

საკმაოდ უწერიათ მის „სიმშრალეზე“. მწერლის უპულსაციო თხრობას სათავეები აქვს ფლობერში. „მაღამ ბოვარის“ ავტორი უდიდესი ოსტატი იყო იმ კანონისა, როცა მწერალი ერთი ტონით მოუთხრობს ტრაგიკულისა და ჩვეულებრივის შესახებ. ერნესტ ჭეშინჯულის არ სურს რაიმე კანონზომიერების შეტანა მოვლენებში. ამიტომაც სჭარბობს მწერლის თხრობაში მანიაკალური განმეორებანი. თუ მკითხველმა ვერ მოსძებნა გასაღები ჭეშინჯულის პროზის ქვეტექსტისა, მისი რომანები და მოთხრობები უსათუოდ ძნელად საკითხავი და მოსაწყენი აღმოჩნდებიან.

მკითხველი უნდა ატყობდეს რომ ავტორი და მისი ადამიანები განზრახ სდუმან უმთავრესზე. საჭიროა კივილი, მაგრამ ამით არაფერი გამოვა. საჭიროა საუბარი არა ამაზე, უმთავრესზე, არამედ უმნიშვნელოზე მაგ. საქმელზე, ამინდზე და სხვ. მიუხედავად ამისა, ჭეშინჯუელი ზოგჯერ მაინც მიმართავს ფსიქოლოგიური დეპრესიის მხილებას (შესაძლებელია. უიმედობისა და შინაგანი განადგურების საერთო ფონის უფრო ხაზგასასმელად). მხოლოდ ავტორს ატაც ხატვის მთელი სიმძიმე გადააქვს სმენაზე, „შინაგან მონოლოგზე“.

აი როგორ გადმოგვცემს ერნესტ ჭეშინჯუელი ფრედერიკ გენრის სულიერ განწყობილებას კეტრინის სასიკვდილო აგონიის დროს.

„მე ვიჯექ კართან დერეფანში. მე არ ვფიქრობდი. არ შემეძლო მეფიქრა. ვიცოდი რომ ის მოკვდებოდა და ვლოცულობდი, რომ არ მომკვდარიყო. არ მოკვდეს. ნუ ინებებ, მოწყალეო უფალო. რომ ის მოკვდეს. მე ყველაფერს ვიზამ შენთვის, ოღონდ ის არ

მოკვდეს, მე ყველაფერს ვიზამ შენთვის, ოღონდ ის არ მოკვდეს. ნუ იქმ, ნუ იქმ, ნუ იქმ, მოწყალეო უფალო, ნუ მოკვდება ის. მოწყალეო ღმერთო, ნუ მოკვდება ის. ნუ იქმ, ნუ იქმ, ნუ მოკვდება ის. უფალო, ჰქმენ ისე, რომ არ მოკვდეს. მე ყველაფერს ვიზამ, რასაც იტყვი, ოღონდაც ის ნუ მოკვდება. შენ მიიბარე ბავშვი, მაგრამ ის კი ნუ მოკვდება. ეს არაფერია, რომ შენ მიიბარე ბავშვი, მხოლოდ ის ნუ მოკვდება, ნუ იქმ, ნუ იქმ, მოწყალეო ღმერთო, ნუ მოკვდება ის“.

შინაგან მონოლოგს, რომელშიც ცნობიერების ქაოსი ასეთი განმეორებების გზით არის გამოხატული, ერნესტ ჰემინგუეი ხშირად მიმართავს.

მოსალოდნელი იყო, რომ ერნესტ ჰემინგუეი, ბუნებით სკეპტიკოსი მწერალი, ბოლომდე შეინარჩუნებდა მაყურებლის როლს. მაგრამ მას არ შეეძლო გულგრილად ეცქირა იმ პროცესებისთვის, რომელნიც ამზადებდნენ მომავალ ომებს ევროპაში. ჰემინგუეი მოწმე გახდა ასეთი ომისა მისთვის საყვარელ ესპანეთში. მწერალმა დასტოვა ამერიკა და კორესპონდენტად წავიდა ესპანეთის ფრონტზე.

ერნესტ ჰემინგუეის ბევრი ასწავლა უცხოელთა ინტერვენციამ რაინდული ხალხის ქვეყანაში. თუ მწერალი ამ ბრძოლების მიღმა შენიშნავს მომავალს, ამით ის დაიბრუნებს ცხოვრების სიხარულს, რწმენას ადამიანისადმი; ადამიანი კი, მიუხედავად სკეპტიციზმისა, ჰემინგუეის მაინც უყვარს.

ავვისტო, 1938.

ერნესტ ჰემინგუეის უკანასკნელი პიესა „მეხუთე კოლონა“, მიმართვა „ისპანიისათვის დაცემულ ამერიკელებისადმი“ და რომანი „To Have and Have Not“ (ქონა, არ ქონა“) მოწმობენ, რომ ამ შესანიშნავ მწერალში მართლაც მოხდა დიდი გარდატეხა. ბევრი შეიცვალა ჰემინგუეის თბრობის მანერაშიაც, ასე, მაგალითად, „შინაგანი მონოლოგი“, რომელიც მან ჯოისისგან ისწავლა, რომანში „ქონა, არ ქონა“ უკვე პაროდის მასალად არის გადაქცეული; მისი პერსონაჟებიც თანდათან იწყებენ საკუთარ ტკივილებზე საუბარს. ჩვენის ფიქრით, ეს გარდატეხა მწერალს შემოქმედების მხრივ ნაყოფიერ მომავალს უქადის.

ნოემბერი, 1939.

საქართველო









## სულხან-საბა ორბელიანი

... ყოვლადე იქირინ და ლამეთა ათენ: რამეთუ უფროდსა წიგნნი ლამით სანთლითა უთარგმნიან...

გიორგი ათონელი:  
ცხოვრება ეფთჳმესი (XI ს.).

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

სულხან-საბა ორბელიანმა ჩინებული განათლება მიიღო. მისი კვაბუკობაც ბედნიერი იყო, როგორც თვთონ წერს, „ზრდიდენ სათუთად და ნებეირად, ვითაც შეშვენის თავადლთა ძეთა“. თავისი დიდი ნიჭისა და სიბრძნის წყალობით სულხან-საბას წილად ერგო პირველი ადგილი სჭეროდა სამეფო კარზე და მთელი ქვეყნის კერავარამზე ეზრუნა. არის რაღაც მომხიბვლელობა მის გარეგნობასა და კეთილშობილ რაინდობაში და აკი ასე შესაფერისად ისმის უცხოელის სიტყვები — „მთელს საქართველოს მამად მიაჩნიაო“.

არ შეიძლება ითქვას, თითქოს ეპოქა და გარემო, რომელშიაც საბას მოუხდა ცხოვრება, ხელსაყრელს პირობებს ჰქმნიდა ასეთი სრულყოფილი პიროვნების წარმოშობისათვის. სულხან-საბას ცხოვრება სავსეა მძიმე სულიერი კრიზისებით, დაბრკოლებებით, განმარტობებითა და ბედის ირონიით. მიუხედავად ამისა, მწერლის პიროვნული სახე და შრომანი მთლიანია და ჰარმონიული.

ანგარებით სავსე კარისკაცთა, გონებაშეზღუდულ ფეოდალთა და კარიერისტთა შორის დიდ ქართველ პატრიოტს მრავალი ტანჯვა ხვდა წილად, არაერთხელ ჩამოუშორებიათ იგი სახელმწიფოს მართვაგამგეობიდან. ეპოქის სუსხმა აიძულა საბა დავით გარეჯის უდაბნოს შეჰკედლებოდა მარტვილობისათვის. და ეს კაცი, რომელსაც მეფე მიმართავდა ხოლმე გაჭირვებისას, რამდენჯერმე

მოგზაურობს საქართველოს უკეთესი მერმისის საძიებლად ჭერ ირანში, შემდეგ კი ევროპაში.

რომის პაპთან და ლედოვიკო XIV-ის „ბრწყინვალე კარზე სულხან-საბა ორბელიანი კარგს შთაბეჭდილებას სტოვებს თავისი ჭკუითა და სიღარბისლით; მაგრამ საკუთარ მიწაწყალზე ფეხის დადგმის უმაღლეს ქართველ დიპლომატს ახალს უსიმოვნებას შეამთხვევდნენ ხოლმე.

ლიტერატურული და სამეცნიერო მუშაობის მხრივაც თავისი დროის მეტრს წარმოადგენდა. ვახტანგ VI გასაჩაღხავად უგზავნის „ქილილა და დამანას“ თარგმანს და სულხან-საბაძე ასწორებს მას ჩვეული სიფაქიზითა და გემოვნებით; ჭერ კიდევ ჭაბუკობაში დაიწყო მუშაობა „ლექსიკონზე“, რომელსაც დღემდე არ მოეპოვება ბადალი ქართულს ლექსიკოგრაფიულ ლიტერატურაში; ადგენს ბიბლიის მონუმენტალურ კონკორდანსს; ამუშავებს „ევროპაში მოგზაურობის“ დღიურს; სწერს ლექსებს; სტოვებს იშვიათ ჰომილეტურ მემკვიდრეობას; „სიბრძნე სიცრუისა“ კი, ყველა ნიშნით, ახალგაზრდობაშივე დაუწყია, მაგრამ, ჩანს, ავტორი მას შემდეგ შიაც ავსებდა და ავრცელებდა ახალი იგავ-არაკებით.

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

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

• •

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

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

არჩილ მეფის ღირსი მოკლებულია ღრმა ინდივიდუალურ აკცენტს. იგივე ითქმის ბესიკის სუფთა ლექსებზედაც...

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

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

სულხან-საბა პირველ ადგილს უთმობს სხვა ქართველ მწერლებს, მაგალითად, პოეტურ ალტაცების დროს, — როცა პოეზია გვკირდება ჩვენი ემოციების თანამგზავრად (გურამიშვილი). მაშინაც როცა მწერლის შემოქმედებისაგან მოველით პლასტიკურ თუ მუსიკალურ ზეგავლენას (თეიმურაზ I, ბესიკი), სამაგიეროდ სულხან-საბა ორბელიანი შეუდარებელია იქ, სადაც მწერლობა ცხოვრების მასწავლებლად გამოდის, ხოლო აზრის სიმახვილეს ინტელექტუალური ტკობის ქვეყანაში შევყვართ. მწერლის შემოქმედების ეს განსაკუთრებული თვისება მხილებულია ქართული პოეზიის შედეგში — „სიბრძნე“ სიცრუისაში“, ლექსიკონში, ჰომილტიკურ ნაწარმოებებში.

• •

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

„ორნი კაცნი იყვნენ ქალაქსა ერთსა. ერთი წამდაუწუმ სულ ტიროდა, და ერთი სრულებით იცინოდა, რომ მოწყენილს ვერავინ ნახევდა. კითხეს მტირალს კაცსა: „ავზე და კარგზე, საცინელზე და სატირელზე, სულ რატომ ტირიო“. მან ეგრე თქვა: რა ვენა? ეს სოფელი მოკლეა. ყოველნი კაცნი ამ საწუთროს საქმეს შვრებიან, საუკუნო სასჯელი დავიწყებიათ, და მით ვტირი, ყოველნი ჯოჯოხეთს აშენებენო“.

მერმე მას მოცინარეს კაცს ჰკითხეს: „შენ რა გაცინებსო?“ მან ესრე სთქვა: „ეს სოფელი მოკლეა, ყოველნი კაცნი ავს შვრებიან,

კარგს არ იქმონენ. ყველას კაცს ვუქადაგე, ვურჩიე, ვერა დავაჭერებინე რა და აწ სიცილს ძალი მივეცე. მეც რომ ზრუნვით თავი მოვიკლა, რას მარგია, ან რა მათი სარგებელია?“.

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

მთელ რიგ არაკებს წითელი ძაფივით გასდევს აგრეთვე ფარული იქვი. ერთ ადგილას („ორი პურით მასპინძლობა“) სულხან-საბა ორბელიანი გვაფრთხილებს:

„მუღამეამ ფრთხილ იყავ, სახლშიაც იყოო“.

„კარგისათვის კარგი არავის უქმნიაო“ — იმეორებენ მისი არაკების მთხრობელნი.

სულხან-საბა დაეკვებულა თანამედროვეების მიმართ. მას არ სწამს პილიგრიმების სიწმინდე — ყველას ახსოვს ლილით შეღებილი მელა, რომელიც იერუსალიმს მიდის ცოდვათა მოსანანიებლად. ყიამყრალეები, რომელთა მოწოდებას სიცრუისა და ბოროტების გავრცელება შეადგენს; ფლიდი კარისკაცები, ეკლესიის მოღვაწენი, ვაზირები...

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

„სიბრძნე სიცრუისაში“ მოჩანს თვითონ ავტორის დამოკიდებულება სინამდვილის მიმართ და თუ ვილაპარაკებთ ანალოგიებზე, შეიძლება უნებლიედ გავიხსენოთ ლეონარდო და ვინჩის ცნობილი „Faviole (იგაფი), რომელშიაც იტალიელი გენიოსი საკუთარი ცხოვრების გამოცდილებას აჯამებს და სადაც იქვი ადამიანისადმი უკიდურეს, ნიპილისტურ უნდობლობაში გადადის. მაგრამ სულხან-საბა ორბელიანი ასე შორს არ მიდის. მისი სკეპსისი შემწყყნარებელია და ცხოვრებასთან შეპირიგებელი. მწერლის გონება ერთნაირად წყნარია ბედისა თუ უბედობის მიმართ.

სულხან-საბა ორბელიანს თანამედროვენი ერთხმად უწოდებდნენ ბრძენს. არც ერთ ქართველ მწერალზე არ უხმარიათ ეს ეპითეტო ისე ხშირად, როგორც სულხან საბას შესახებ. მას მართლაც შეეფერებოდა ეს სახელი რუსთველისებური გაგებით:

ანუ არის ბრძენი ვინმე  
მაღალი და მაღლად მხედი.  
არცა ლხინი ლხინად უჩანს.  
არცა კიირი ზედაზედი.  
ვით ზღაპარი ასე ესმის  
უბედობა თუნდა ბედი  
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს.  
გონება უმს ვითა მტრელი.

რადგან სულხან-საბასაც რუსთველისებური დამოკიდებულება ჰქონდა საერთოდ ადამიანის სიცოცხლისა და ბრძოლებისადმი. მისი შეგნება „მაღლად მხედი“ იყო, იგი ყველაფერს უცქეროდა ბუნების უმაღლესი კანონის თვალსაზრისით. აი ნაწყვეტი მისი ჰომილეტიკური შემოქმედებიდან:

„ვთუ უგუნურებასა თქვენსა, არა იცით, რამე თუ გვარი კაცი-სა უადვილეს არის შესამუსვრელად ვიდრეღა ჭიქა ღვინისა. და სიკვდილი უმახლობელ არს, ვიდრეღა თვალთა დაწამწამება და სოფლისა ამის დიდებანი უადვილესად განბნევადი არის, ვიდრეღა ქარისა სისასტიკისაგან ბზე“.

ეს სტრიქონები ამხელენ დავით გარეჯის უდაბნოში მარტოობით დამწვარი სულის ღაღადისს, ძველი აღთქმის მკითხველ მწიროს, რომელსაც თავის სენაკში ანალოზე უძევს დაბადება და გადაშლილი აქვს იგი იმ ადგილას, საიდანაც „ეკლეზიასტე“ იწყება.

• •

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

„კარგი ამხანაგი ადვილად არ იშოვების, გზაზედ ცუდად არ იპოვების, იათად ვერავენ იყიდის. ამხანაგი ციხე წყლიანია, ზღუდე მაღალია, სიმაღლე დაურღვეველია. ამხანაგი ფრიალია, სიხარულთ გამამდიდრებელია, სუფრათა შემამკობელია. ამხანაგი გულთა ნათელია, თვალთა ჩინია, მკლავთა ძალია, ზურგთა მბელია. ამხანაგი მტერთათვის მაზიანებელია, მოყვარეთათვის საი-

მედოვნო, უცხოისთანა გამოსაჩენია და მეცნიერსა თანამოსამსახურეა. ამხანაგი მარტოათვის ხმის გამცემია, ჯართათვის მარგებელია და ცოტას კაცთა შემაქცეველია. ამხანაგი ჭირში მომხმარია, სნეულებაში მკურნალია, სიკვდილში თავის წამგებია. ამხანაგის უკეთეს ვის იშოვნის? რათ გძულან, რად ეშუღელი, რად ეკამათებინ? მე მრავალი კარგი კაცი მინახავს, მამაშვილობასა და ძმობას გაყროდეს და ამხანაგს შესწყობოდეს. ამხანაგში თუ არ სიყვარული, სიჭიშვე არა არის რა“ სულხან-საბა ორბელიანი აქ პირდაპირ ქადაგებს იმას, რასაც რუსთაველი „ვეფხისტყაოსანში!“

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

სეკტიკოსი სულხან-საბა ორბელიანი უფაქიზესი მორალის რაინდი იყო.

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

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

იშვიათად მიმართავს ის აგრეთვე ორნამენტს. ავიტომაც დიდი ზომიერების გრძნობას იჩენს იქ, სადაც ფერების განაწილება სჭირდება. არაკების ასეთს, მხატვრულად გამართულ ადგილებში, სულხან-საბა ორბელიანი თავის პოეტურ კულტურას იყენებს, თუმცა — ძალიან იშვიათად. გავიხსენოთ როგორი რეპუტაციით სარგებლობდა თანამედროვეთა შორის სულხან-საბა,







როგორც პოეტი: აკი მას უწოდებდნენ „ძველთა მოშაირეთა შესა-  
ღარს“.

თხრობითი ტონის სიწყნარისა და ორნამენტის ძუნწად ხმარე-  
ბის მხრით ახალ ქართულ პროზას ბევრის სწავლა შეუძლია საბას  
პროზისაგან და შეცდომა იქნებოდა, თუ ვიფიქრებდით, თითქოს  
„სიბრძნე სიცრუის“ სტილი მართო მის ჟანრს შეეფერებოდეს.  
საბას თხრობას შეიძლება დაეკისროს კონტროლის როლი ისე-  
ვე, როგორც ლაფონტენისა და ლაბრუჟერის სტილს აკისრებდა  
ასეთსავე როლს ფლობერი. ის სწერდა ლუიზა კოლეს:

„რამდენადმე მშრალმა ლაბრუჟერმა მეტი სარგებლობა მომიტა-  
ნა მე, ვიდრე ბოსუემ, რომლის აღმაფრენა უფრო ახლოსაა  
ჩემთან. შენი ლექსი ხშირად ფილოსოფიურია და ცარიელი, გადა-  
ქარბებულად ლამაზი და რამდენადმე აბნეულიც. იკითხე, გადაი-  
კითხე და შეისწავლე ლაფონტენი, რომელსაც არ გააჩნია არც ეს  
ღირსება და არც ეს ნაკლოვანებანი; დალახვროს ეშმაკმა, მე არ  
მეშინია, რომ შენ არაკების წერას დაიწყებ“.

ლაფონტენისა და „მშრალი ლაბრუჟერის“ სახელები შემთხვე-  
ვით არა აქვს ნახსენები ფლობერს, რომელიც ხშირად ჰკითხუ-  
ლობდა აგრეთვე რაბლეს. მე განგებ მოვიყვანე ეს ამონაწერი თა-  
ნამედროვე რომანის ერთერთი მამამთავრის წერილიდან.



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

სულხან-საბა აერთებდა ბუნებრივ ნიჭსა და ერუდიციას. იგი  
ღრმად იყო დაკავშირებული საკუთარი ერის კულტურის ფესვებ-  
თან, აგრეთვე — ზოგად კაცობრიულ კულტურასთან.

სულხან-საბა დღემდე განუმეორებელი იუველირია ქართული  
ნიტყვისა, მისი არტისტული სისადავე — დღესაც მიუღწეველი...

ყველაფერი გვხიბლავს ჩვენ ამ მწერალში: არაჩვეულებრივი  
მთლიანობა პიროვნებისა და შემოქმედების, დიდი ინტელექტი და  
რაინდული მორალი, — კეთილშობილება, რომელსაც სიბრძნე  
ამართლებს („ს ი ბ რ ძ ნ ე — ესე არს მშობელი ჰქუისა და გამსინ-  
ჯველი ცნობათა. სიბრძნე და სივერაგე ემსგავსებიან: სიბრძნე კე-  
თილი, სივერაგე — არა“ იხ. „ლექსიკონი“).

შესანიშნავია სულხან-საბა თავისი გარეგნობითაც. ჩვენ ყველას გვინახავს იგი სამს მომენტში: საწერ მაგიდასთან ფეხმორთხმით მჯდომარე და ბატისფრთით ხელში, დიდი სახელმწიფო მოღვაწე ბერის სამოსელში, რომელიც წიგნს მიაართმევს ვახტანგ VI-ეს და ბოლოს — პირდაპირ მაცქერალი მოხუცი, აგრეთვე ბერის ქუდი-თა და ხშირი წვერით.

თითქოს უკანასკნელი პორტრეტის წერილობითი განმარტებას შეიცავს თანამედროვის ცნობა ტოსკანიის მისიონერთა არქივიდან: „60 წლისა არის, მაღალი ტანისა, მხნე და ძლიერის აგებულებისა, მშვენიერი სახე აქვს და თეთრ-მოწითალო ფერი; ერთ მტკაველზე მეტი გრძელი წვერი აქვს, რომელიც დიდათ უხდება“.

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

„ღიმილი არს სიცილი სიმშვიდითა, უხმო, ბაგეთა ოდენ შეეტყო ბოდეს“.

ივლისი, 1939

## კავკასიური ბრძოლები ად. ყაზბეგის მოთხრობებში

ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედება, გარდა ზოგიერთი მოთხრობისა, დრამატული და ავტობიოგრაფიული ხასიათის ბელეტრისტული ნაწერებისა, ერთი თემის მხატვრულ გაშლას წარმოადგენს. ეს თემა — მთის დაპყრობა მეფის რუსეთის მიერ და ამ ნიადაგზე წარმოშობილი რღვევა იმ თემური წყობისა, რომელზედაც მთიელთა საზოგადოებრივი ცხოვრება ემყარებოდა.

როგორც სოციოლოგს, ა. ყაზბეგს კარგად ესმოდა რუსეთის იმპერიალიზმის კავკასიისკენ ლტოლვის მიზნები: ეს იყო ბრძოლა აღმოსავლეთის ბაზრების დაპყრობისათვის. კავკასია ამ გზაზე უნდა გამხდარიყო ავანპოსტი იმ ბრძოლებისა, რომელსაც თავის მიზნის განსახორციელებლად აწარმოებდა ევროპა-აზიის ერთერთი უძლიერესი სახელმწიფოს სავაჭრო კაპიტალი.

ალ. ყაზბეგმა თავის ბელეტრისტული ნაწერებისათვის გამოკყო უმთავრესად ხევი და მთის ამ მხარის ბრძოლების გამოხატვის დროს მისი გული სცემდა იმ ადამიანების გულებთან ერთად, რომელნიც უთანასწორო ბრძოლაში ეგზომ თავგანწირულად და შეუპოვრად იცავდნენ თავიანთ ზნეობრივ იდეალებს, ადათებსა და ზნე-ჩვეულებებს. მწერლის მთელი ყურადღება მიქცეული იყო ერთი მომენტისადმი: როგორ ითრგუნებოდა მთის ვაჟკაციური მორალი, ახალი, ნამდვილად ველური, დამპყრობელი ძალის მოზღვავეების დროს.

როგორც ეპიკოსს, ჩვენს ავტორს არ ყოფნის თხრობის სიწყნარე ამ სისხლიანი ეპოპეიის გადმოცემისას. გმირებთან ერთად ის მოსთქვამს მთიელი ქალების შეგინებული პატიოსნებისა და ტყვიით გატეხილ რაინდულ ვაჟკაცობაზე. მიუხედავად ამისა, მწერალი ზუსტად იცავს ისტორიულ პერსპექტივას და ყველაფერი, რაც შესაძლოა პირველი შეხედვით მკითხველს ტენდენციურად ან რომანტიულად ეჩვენოს, სინამდვილის მხატვრულ ანარეკლს წარ-

მოადგენს. ეს ჩანს, როგორც მთავარს ამბებში, ისე წვრილმანებშიც.

სამწუხაროდ, ყაზბეგის ბელეტრისტული ნაწარმოებები ჯერ კიდევ არაა გარჩეული ისტორიულ-ლიტერატურული თვალსაზრისით. მკითხველთა მასისათვის დღემდე უცნობია ის წყაროები, რომლითაც სარგებლობდა მწერალი თავისი უმთავრესი მოთხრობების წერის დროს. მართალია, ყაზბეგი მეტწილად ეხებოდა ხევს, რომელსაც ის უშუალოდ იცნობდა, მაგრამ არა მარტო ხევს: მისი გმირები მოგზაურობენ კავკასიის სხვა მხარეებში და ავტორი ამ მხარეების აღწერისას იჩენს ადგილობრივი კოლორიტის, ადათებისა და ეტიკეტების საფუძვლიან ცოდნას. „ელისო“, ერთერთი საუკეთესო მოთხრობა ჩვენი ავტორისა, ხომ ჩეჩნელთა ისტორიულ წარსულს ეხება.

და რადგანაც მწერლის ინდივიდუალობა მკლავნდება არა მარტო რეზულტატში, არამედ მის დამოკიდებულებაშიც გამოყენებული თუ უარყოფილი მასალისადმი, ჩვენ ქვემოთ მოგვიხდება მოკლედ შევეხოთ ყაზბეგის ლიტერატურულ წყაროებსაც.



ჩვენ აქ არ დაგვჭირდება ვრცელი ექსკურსი იმ საკითხების ირგვლივ, რომლებიც მეფის რუსეთის მიერ კავკასიის ანექსიას ეხებიან; ყველასათვის ცნობილია, რომ ამ მრავალერიანი მხარის დაპყრობა არ მომხდარა მშვიდობიანი გზით და ისიც უცბად. კერძოდ მთა ძალიან დიდხანს გაუძლავდა გარედან მისულ დამპყრობელ ძალას და ე. წ. კავკასიური ომი წარმოადგენს სისხლიან ქრონიკას ძალმომრეობისას დამპყრობელების მხრით და გასაოცარ გმირობისას — მთიელთა მხრით.

აღ. ყაზბეგი დგას მყარ ისტორიულ ნიადაგზე, როცა ხაზგასმით გვისურათებს მთის ხალხის მორალურ უპირატესობას რუსეთის სამხედრო ექსპედიციის ხელმძღვანელებთან (და ამათთან ერთად მოსულ ბიუროკრატიულ აპარატთან) შედარებით. უკანასკნელთა საქმიანობის შესახებ განსაკუთრებულის მკერამეტყველობით მოგვითხრობენ არა მარტო ლიბერალურად განწყობილი რუსი და ევროპელი მემუარისტები, არამედ ოფიციალური მატინეებიც.

მაგრამ აღ. ყაზბეგი ამ საზოგადო მომენტის აღნიშვნით არ დაკმაყოფილებულა. ჩვენ დღეს შეიძლება გაგვიკვირდეს კიდევ, რომ მწერალს თავის დროისათვის უადრესად პროგრესიული შეხედულება ჰქონდა გამოუმუშავებული საზოგადოებრივი მოვლენე-

ბის შესახებ. უფრო გასაკვირი კი ისაა, რომ მწერალს ჰქონდა დიდი ენციკლოპედიური მიდგომა ამ მოვლენებისადმი.

აღ. ყაზბეგი შესანიშნავად ერკვეოდა საზოგადოებრივი ფენების ურთიერთობაში. მის მოთხრობებში ხაზგასმულია ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, სახელდობრ ის, რომ რუსის სამხედრო ძალამ მთის ხალხთან ბრძოლის დროს დასაყრდენი ჰპოვა პრივილეგიურ წოდებაში. ბიუროკრატიულ მოხელეებს საერთო ენა აქვთ გამოწვეული თავად-აზნაურობასთან, ხოლო რუსის ბატალიონებს ხშირად წინ უძღვიან სამხედრო იერარქიაში მოკალათებული გენერლები ქართული ფეოდალური არისტოკრატიის წრიდან. ყაზბეგის გაგებით ხევის გლეხობასა და მთის თავისუფალ უზენებს ჰყავთ არა მარტო გარეშე მტერი, არამედ შინაური მტერიც.

„ელგუჯას“ შესავალში ყაზბეგი მსჯელობს თანამედროვე ისტორიკოსი-მხატვრის თვალსაზრისით. ის იხილავს საკითხს, თუ როგორ ფიქციური აღმოჩნდა არსებითად ე. წ. ყმების განთავისუფლება 1864 წელს. მაგრამ ის არ სჯერდება ამ განცხადებას და მხატვრულ ტილოზე გვიჩვენებს იმას, რაც დეკლარატიულად აქვს გამოთქმული მოთხრობის წინასიტყვაობაში. ასევე თანმიმდევრულად, შეგნებული სოციოლოგიური თვალსაზრისით აშუქებს მწერალი ყველა დანარჩენ საკითხს. ძალზე მნიშვნელოვანია ამ მხრით ყაზბეგის დამოკიდებულება დალისტან-საჩაჩნოს ნაციონალ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისადმი.

ქართული ფეოდალური არისტოკრატიის იმ ნაწილს, რომელსაც საპატიო ადგილი ექირა სამხედრო იერარქიაში, როგორც ცნობილია, დიდი დამსახურება მიუძღვის მთის დაპყრობის საქმეში. ისინი არც შემდეგში უცქეროდნენ მთის ხალხების ბრძოლას ისე რომანტიულად, როგორც უცქეროდა მას ქართული მოწინავე საზოგადოების ლიბერალური ნაწილი სამოციან წლებში. გავიხსენოთ თუნდაც ძმები ორბელიანების (ილიას, ზაქარიას და გრიგოლის) მოღვაწეობა კავკასიურ ომში. ესენი ხომ მხარში უდგნენ დამპყრობელ გენერლებს? განსაკუთრებით დიდი იყო გ. ორბელიანის როლი, რომლის სამხედრო ექსპედიციებმა სალათავიაში 1857 წელს შამილისათვის საბედისწერო შედეგი გამოიღო.

„ელისოში“ აღ. ყაზბეგი დამახასიათებელ სიტყვებს ათქმევინებს ერთერთ მთავარ გმირს—ჩეჩნელ ანზორ ჩერბიეს:

„შვიდჯერ იერიშით მოსულნი გიაურები შეიდჯერვე გავაბრუნეთ უკან და აქაც თუ ქრისტიანები (ქართველები) არ ყოფილიყვნენ გიაურები ვერ აიღებდნენ ჩვენს სოფელსო“.

ამ სიტყვებით ავტორი მოკლედ აღნიშნავს იმ როლს, რომელიც

სამხედრო კარიერით გატაცებულმა თავად-აზნაურობამ ითამაშა მთიელებთან ბრძოლაში.

საკითხავია — როგორ ამართლებდნენ თვითონ ეს ქართველები თავიანთ მოღვაწეობას მთიელებთან ბრძოლაში? ქართველ სამხედრო-ფეოდალურ არისტოკრატიას ის მიაჩნდა პატრიოტული საქმიანობის ნაწილად. გ. ორბელიანი ამის შესახებ ერთგვარი ქედმაღლობითაც მოგვითხრობს თავის ბარათებში. პოეტურად კი მან ეს გამოსთქვა ცნობილ „პასუხში“. ამ პოლემიკურ ლექსში ავტორი მიმართავს „შვილებს“.

„ოსმალ-სპარსები,  
და ლესტნის მთები

ქებით გეტყვიან დიდთა მათ (ე. ი. მამების) საქმეთ“.

შვილების თაობამ არ ჩაუთვალა მამებს ეს ღვაწლი პროგრესიულ დამსახურებად. არც რელიგიური განსხვავების მომენტი, რომელიც გასამართლებელ საბუთად მოჰყავდა რუსოფილ ქართველ ფეოდალურ წოდებას, არ უშლიდა ხელს ი. ჰავკვაძეს — დაცინივით მოეხსენებია „ჩინებზე“ შეყვარებული უფროსი თაობის „დიდი საქმენი“.

ალ. ყაზბეგიც ასეთს შეხედულებას იზიარებდა. მწერალი უარყოფითად აფასებდა ქართველების მონაწილეობას რუსის ჯარში მკაშინ, როცა ამ ჯარის ბატალიონები არბევდნენ და აწიოკებდნენ მშვიდი აულების ბინადართ. ალ. ყაზბეგს უაზრობად მიაჩნდა ასეთი გმირობა ქართველების მხრიით. და მართლაც — თუ იმპერიალისტური რუსეთისათვის მთის ანექსიას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, საქართველოს უკეთესი მერმისისთვის მას არაფერი მოუტანია.

„მამის მკვლელში“ ყაზბეგს აღწერილი აქვს საგულისხმო სცენა. შამილს საჩაჩნოს ერთ სოფელში აცნობებენ ვორონცოვის რაზმის მოახლოვებას:

„— შენ ნახე რუსის ჯარი? — ჰკითხა შამილმა.

— ვნახე, დიალერ (ღმერთმანი).

— ბევრია?

— ოჰ, ჰო, ჰო, ჰო, — გაიკვირვა ჩეჩნელმა.

— „თეთრი ღენერალიც“ მოსდევს? (ასე ეძახდნენ ვორონცოვს).

— აგრე ამბობდნენ ბაზარში და არ ვიცი...

— როდის აპირებენ წამოსვლას?

— ხეალ, — აგრე ლაპარაკობდნენ.

— ქართველები ბევრია?

— ძალიან ბევრი, ძალიან.

შამილი ცოტა ხანს გაჩუმდა და მერმე მიუბრუნდა ნაიბებს:

— სააკვირველია მაგათი საქმე. მაგათ რა-  
ლა უნდათ ჩვენგან? — და მიუბრუნდა ისევ ამბის  
ჰომტანს: ოსები?

-- ოსებიც ბევრია, ჩერქეზებიც, მაგრამ ქართველები ყვე-  
ლაზე მეტია.

ჩამოვარდა კიდევ სიჩუმე, რომლის დროსაც შამილის სახე  
რამდენჯერმე შეიცვალა: სჩანდა, იმის გონება რალაცაზე-  
დაც მუშაობდა. ის მიუბრუნდა ნაიბებს:

— ეცადენით, რაც შეიძლება ერიდენით ქართველებს და  
ჩერქეზებს“.

რასაკვირველია, სრულიად არ არის ძნელი ამ დიალოგში თვი-  
თონ აღ. ყაზბეგის შეხედულების გამოცნობა.



„მამის მკვლელის“ ისტორიული ფონი ქრონოლოგიურად თა-  
რიღდება 1845 წლით, რადგან მასში აღწერილია ცნობილი „დარ-  
ლოს ექსპედიცია“, რომელიც ამ წელს მოეწყო ვორონცოვის სარდ-  
ლობით. ვიდრე თვითონ ამ ექსპედიციის აღწერას შეევეხებოდეთ.  
უნდა შევჩერდეთ ერთს მნიშვნელოვან საკითხზე.

ყაზბეგის მოთხრობებში იშლება ხევის ტრაგედია, ტრაგედიის-  
თვის დამახასიათებელი ფინალით: მთავარი გმირების განადგურე-  
ბით. ეს არის რალაც მოჯადოებული წრე, რომლისაგან თავი ვერ  
დაუღწევიათ ყველაზე გმირული ღირსებებით აღჭურვილ მოხვეე-  
ებსაც კი. რუსი მოხელეები, ადგილობრივი თავად-აზნაურობა,  
დამსჯელი ეგზეკუციები — აი ის მაჯალაქუნა, რომელიც თავზე აწ-  
ეგს უდანაშაულო მოსახლეობას და გასაქანს არ აძლევს მას.

მაგრამ არის მხარე, რომელსაც უიმედო მდგომარეობიდან გა-  
მოსავლის ძიების დროს მიაპყრობენ ხოლმე ისინი თვალს. ეს მხა-  
რეა — ქედს გადაღმა, გარეშე მტრების რკალში მომწყვდეული  
ჩეჩნეთ-დაღესტანი.

არის თუ არა მართალი აღ. ყაზბეგი, როცა სამშობლო დაკარ-  
გულ ქართველ გმირ-მთიელებს თავშესაფარს აძებნიან მუსლიმა-  
ნურ მთაში?

ჯერ მოკლედ დავახასიათოთ დაღესტან-საჩაჩნოს მდგომარეობა  
ინჰამატის ეპოქაში.

ის დიდი ნაციონალურ-რელიგიური ხასიათის მოძრაობა, რომე-

ლიც დაღისტანში დაიწყო. 30-იან წლებში და რომელმაც 60-ან წლებამდე გასტანა, ხასიათდება შეურიგებელი ბრძოლით არა მარტო გარეშე მტრებთან, არამედ შიგნით გაბატონებულ სოციალურ ფენებთანაც. მიურიდიზმმა, როგორც ცნობილია, ბოლო მოუღო მთის არისტოკრატის ბატონობას მთელი 30 წლის მანძილზე. იმ კანტონებში, სადაც დაღისტანის იმამების (ყაზი-მოლას, ჰამ-ზად-ბეგისა და შამილის) ბატონობა ვრცელდებოდა, ხანებსა, ბეგებსა და ჭანკებს (ბეგების უკანონო შვილებს) — საერთოდ პრივილეგიურ წოდებას — დაკარგული ჰქონდა აღრინდელი ეკონომიური და პოლიტიკური უფლებები. ჯერ კიდევ ყაზი-მოლამ 1830 წელს იერიში მიიტანა ავარიის ხანებზე: მას სურდა გაენადგურებია ეს დინასტიური უზურპატორები, რომლებიც ანგარიშს არ უწევდნენ დაბალი ფენებიდან მომდინარე მოძრაობას. მთის ხალხი ჰაზნავატის დროშის ქვეშ აპირებდა მრავალერიათი მხარის გაერთიანებას.

ამ ამოცანის განხორციელებას შეუდგა მეორე იმამი, ჰამზად-ბეგი. მან აიღო ხუნძახი — ავარიელი ხანების რეზიდენცია და მთელი დინასტიური საგვარეულო ამოსწყვიტა. მესამე იმამის, შამილის დროს ჩქარი ტემპით დაიწყო წოდებრივი დიფერენციაციის აღკვეთის პროცესი. ამიერიდან არსებობდა რელიგიური პარტია ერთი მხრით, და ხალხი, რომელიც სრულუფლებიან მოსახლეობას აერთიანებდა. მოსპობილი იყო ადათი (ტრადიციული კანონი), რომელიც ყოველს თემს საკუთარი გააჩნდა. მის ნაცვლად შემოღებულ იქნა შარიატი — ყურანის საფუძველზე გამომუშავებული კოდექსი სამართლისა. იმამატი არსებითად სოციალურ ასიმილიაციას ემყარებოდა. არ იყო ძალა, რომელსაც შესძლებოდა თავისი უფლებები დაეპირისპირებინა ხალხის ნებით არჩეულ ხელმძღვანელობისადმი. ამიტომ იყო, რომ მთის არისტოკრატია მთლიანად მიემხრო რუსებს მათს ბრძოლაში შამილთან.

შამილის ანტი-ლეგიტიმიზმი საკმაოდ ცნობილია. ამის შესახებ იმდენი უწერიათ, რომ მის შესახებ აქ ვრცლად არ ვილაპარაკებთ. საკმარისია დაინტერესებულმა მკითხველმა თვალი გადაავლოს კაპიტან რუნოვსკის დღიურებს (АКТЫ, XII), რათა მისთვის ნათელი შეიქნეს შამილის სოციალ-პოლიტიკური იდეალები. კალუგაში ექს-იმამი ურჩევდა რუსულ მმართველობას ხანებისა და ბეგებისათვის არ დაებრუნებინათ იმამატის ეპოქაში ჩამორთმეული უფლებები, რადგან ყოველგვარი უკმაყოფილებისა, ბოროტებისა და არეულობის სათავედ მას შიაჩნდა პრივილეგიური ფენებისა და დანარჩენი მოსახლეობის მარადი ანტაგონიზმი. ეს რჩევა მათ არ მიიღეს და იმა-



მის წინასწარმეტყველებაც ასრულდა: ცნობილია რამდენიმე აჯანყება 70 — 80 წლებისა.

გასაგებია თუ რა დიდს ანგარიშს უწევდა იმამი ლარიბი მოსახლეობის მოთხოვნილებებს. მის დროს კანონი ერთნაირად სჯიდა, როგორც უბრალო სოფელს, ისე მურიდების მეთაურებს. სასჯელის გამოტანისას იმამი ანგარიშს უწევდა ხალხის ნებას. ალ. ყაზბეგს გამოყენებული აქვს ტიპიური ისტორიული სინამდვილე, როცა „მამის მკვლელში“ აღწერს შამილის მიერ კონტუშის ნაიბის გადაყენებას ხალხის მოთხოვნით.

ამ თვალსაზრისით, იმამატის ეპოქის დაღისტან-საჩაჩნო მართლაც წარმოადგენდა არა მარტო პოლიტიკურად დამოუკიდებელ და თავისუფალ, არამედ შედარებით სოციალურადაც მოწესრიგებულ თავისუფალ სახელმწიფოს, თუ აქ მხედველობაში არ მივიღებთ იმ ზედა-ძალას, რომელიც საომარ გარემოცვაში აიძულებდა მთიელებს მიეტოვებინათ თავიანთი სახლკარი და თოფ-იარაღით აღჭურვილიყვნენ; სხვაგვარად არც შეიძლებოდა.

ამის შემდეგ გასაგებია, თუ ხევიდან და საერთოდ მთის მოსაზღვრე საქართველოს კუთხეებიდან გაწამებული გლეხები ზოგჯერ გადადიოდნენ დაღისტანში. ჩვენ მოგვეპოვება ისტორიულად დამოწმებული, ფაქტიური მასალა, რომელიც ყაზბეგის მოთხოვნების ზოგიერთ ეპიზოდებს ამართლებს. სოციალური უკულმართობა აიძულებდათ ქრისტიან ქართველებს, თუმცა არა ხშირად, მაგრამ მაინც, საერთო ენა გამოენახათ მუსლიმან მთიელებთან, ვიდრე ერთმორწმუნე რუსებთან და თანამემამულე ბატონებთან.

„ელისოში“ მოხვევს, ქრისტიან ვაჟიას უყვარს მაჰმადიანის ან-ზორის ასული. რწმენათა განსხვავება არ უშლით მათ ურთიერთს დაუკავშირდნენ. ხელის შემშლელია უმთავრესად საზოგადოებრივი გარემო. ამიტომ იპოვის მტრის ტყვია ყველა მათ ერთს ადგილზე.

„მამის მკვლელში“ გლახას — „...უკვირდა, რომ ქრისტიანი ქრისტიანს ასეთს შარსა სდებს (აბრალებენ — შამილის მომხრე ხარო.— ა. გ.) და ურწმუნოებზე უფრო სწყურებია უღონო მოძმეს სიხსლი“.

ღღევანდელი გაგებით გასაკვირი აქ არაფერი იყო.

ამავე მოთხოვნაში ანანურის ციხიდან გაქცეული იაგო და მისი ამხანაგები — უკანონოდ დევნილი — შეეფარებიან ქისტს ფარჩოს. მოხვევები თავისუფლად გრძნობენ თავს თავისუფალ მთიელთან.

იაგო მოხვდება ქისტებში მაშინ, როცა (1845 წელს) ევრონ-  
ცივი ემზადება საჩაჩნოში სალაშქროდ. ყაზბეგი მოგვითხრობს:

„იაგოც მორჩა და სრულიად განთავისუფლდა თავის ჭრი-  
ლობისაგან. ის თავის ამხანაგებით დღე-დღეზე ემზადებოდა გა-  
ლაშქაში გასვლას, საიდანაც უნდა შეერთებოდა შამილის  
ერთ-ერთს ჯარის ნაწილს და ებრძოლა ამ ხალხთან ერთად,  
რომელთაც მიიღეს და შეითვისეს“.

მაგრამ იაგომ ხომ ავტორთან ერთად იცოდა, რომ ევრონცივის  
ჩაზმში „ქართველებიც ერიო?“ ამრიგად რელიგიურ და ნაციონა-  
ლურ მომენტს, ყაზბეგის გაგებით, განსაზღვრულ პირობებში სო-  
ციალური მომენტი სქარბობს.

აღ. ყაზბეგი თავის საყვარელ გმირებთან ერთად დგას მთის  
თავისუფლებისათვის მებრძოლთა რიგებში.

ჩვენ ვკმაყოფილდებით ამ საერთო მომენტების აღნიშვნით,  
თუმცა შეიძლებოდა უფრო ვრცლად საუბარი ჩვენთვის საინტერე-  
სო საკითხთან დაკავშირებით.

აღ. ყაზბეგის მოთხრობებში ყაზახებისა და სალდათების მასა  
წარმოდგენილია როგორც ბრმა იარაღი ოფიცრებისა და გენერ-  
ლების ხელში და ხშირად ავტორის სიმპატია ამ უაზროდ გაჟლე-  
ტილი მასისკენაცაა. ამის დამადასტურებელი ადგილები საქმაოდაა  
„ნამის მკვლელში“. მწერალი სავსებით მართებულად შენიშნავს  
სალდათების ფსიქოლოგიაზედაც: „იმთგან არც ამხანაგების შებ-  
რალება, არც სხვა რომელიმე კაცობრიული გრძნობა! იმათ მხო-  
ლოდ ეშინოდათ თავის უფროსისაო“.

ჯარსა და ოფიცრებს შორის ასეთი ურთიერთობა იყო მიზეზი  
იმ ფაქტისა, რომ იმამატის ეპოქის დალისტანსა და საჩაჩნოში არ-  
სებობდა მთელი ემიგრაცია რუსი სალდათებისა, რომელსაც შამი-  
ლი მთარველობდა. დარლოს აღების წინ (1845 წ.) მან მთელი ბა-  
ტალიონი გამოიყვანა ბარაბანის კვრით თავისი მორალური უპირა-  
ტესობის სადემონსტრაციოდ!

1859 წელს, გუნიბში, შამილის ამ უკანასკნელ თავშესაფარს  
განსაკუთრებულის გაათრებით იცავდნენ რუსი დეზერტირები. \*

---

\* შტრ. ზისერმანის ცნობა, „Озлобленне всех дрались здесь не-  
сколько десятков наших старых дезертиров, давно омусульманившихся“...  
(А. Л. Зиссерман, Фельдмаршал князь Александр Иванович Барятинский,  
т. II. М. 1890, გვ. 290).

დიდს საჩაჩნოში ნაიბ ტაღპიკს თანაშემწედ რუსი სალდათოჲ კყავდა \*.

ჩვენ მწერალს ეს მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენაც არ გაპარვია მხედველობიდან.

რამდენიმე სიტყვა კონკრეტული ისტორიული ეპიზოდების შესახებ ყაზბეგის მოთხრობებში.

„მამის მკვლელში“ დიდი ადგილი უკავია ჩეჩნელთა ბრძოლას იჩქერის ტყეში ვორონცოვის წინააღმდეგ 1845 წელს. ყაზბეგი არ ასახელებს ამ ექსპედიციის სახელს, მაგრამ ეს არის ცნობილი „დარლოს ექსპედიცია“ (ცნობილი მეორე სახელითაც „Сухарная экспедиция“) საერთოდ ეს ეპიზოდი სწორად არის აღწერილი. მოგონილია მხოლოდ ამბავი თითქოს ვორონცოვის გასაქირი ტყეში გენ. ფრეიტაგს აცნობა ვინმე ჩერქეზმა ათაყუფომ. აღწერაში მოაპოვება გეოგრაფიული შეცდომებიც, მაგრამ ეპიზოდის ზოგადი მომენტები შედარებით სწორად არის გადმოცემული.

შამილის პორტრეტი მწერალს სავსებით ზუსტად ვერა აქვს დახატული. ასე მაგ. „მამის მკვლელში“ იგი თეთრი წვერით გვევლინება და ავტორიც ამას ხაზს უსვამს. სინამდვილეში იმამი წითლადშეღებულ წვერს ატარებდა და სრულიად შეგნებულადაც. კალუგაში ექს-იმამი ამბობდა: როგორც მე, ისე ყველა ჩემი თანამემამულე შეღებულ წვერს ვატარებდით იმიტომ, რომ მტერს არ შეემჩნია ჩვენს რიგებში ახალგაზრდების სიმცირე, გამოწვეული მრავალწლიანი ომითო. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი დეტალი მწერალს მხედველობიდან გაპარვია.

შეცდომების რიცხვს უნდა მიეკუთვნოს აგრეთვე შემდეგი წერილმანები:

ყაზბეგი შამილის რეზიდენციად ასახელებს ვედენოს, ნამდვილად კი 1846 წლამდე იმამი ცხოვრობდა დარლოში და მხოლოდ ამ უკანასკნელის აღების შემდეგ (1845 წელს), რომელსაც თვით ყაზბეგიც აღწერს, გადავიდა ვედენოში.

არის შეცდომები ზოგიერთი ეტიკეტის აღწერაშიც (მაგ.

---

\* იხ. Румянцев, Новые проповедники Мюридизма на Кавказе, СПб. 1878, стр. 17--23. თუმცა რუმინცევის წიგნში ბევრი მოგონილი ამბავია მოთხრობილი, მაგრამ აღნიშნულ ცნობას ადასტურებს (სრულიად დამოუკიდებლად) შამილის ყველაზე სანდო ბიოგრაფი აპ. რუნდესკი (იხ. მისი Записки о Шамиле, СПб, 1860 თავი II, გვ. 41).

შამილი არასოდეს არ ეგებებოდა კარებთან დელეგაციას, როგორც ეს ყაზბეგს აქვს ნაჩვენები „მამის მკვლელში“).

მსგავსი მაგალითების დასახელება კიდევ შეიძლებოდა.

დასასრულ ლიტერატურული წყაროების შესახებ.

ყაზბეგს თავის მოთხრობებში დასახელებული აქვს შემდეგი შრომები:

„ელგუჯაში“:

1. „ღუბროვინის შრომა“. იგულისხმება ამ ავტორის „История войны и владычества русских на Кавказе“ (4-ტომიანი შრომა).

2. „ად. ბერეეს თხზულება“—იგულისხმება ამ ავტორის „Присоединение Грузии к России“.

3. ა. ზისერმანის „Двадцать пять лет на Кавказе“ (2 ტომი).

4. ბუტკოვის „Материалы для новой истории Кавказа“ (3-ტომიანი შრომა).

მოყავს აგრეთვე ცალკე წერილების სათაურები (ყურნალიდან „Русский вестник“ და ქართული გაზეთებიდან).

აღ. ყაზბეგის ნაწერების დაკვირვებული შესწავლა ცხადყოფს, რომ მწერალს ხელთ ჰქონდა საკმაოდ მდიდარი მასალა. საჩაჩნოსა და კავკასიის სხვა მხარეთა ტომების ზნე-ჩვეულებათა აღწერისას იგი ფართოდ იყენებს ეტნოგრაფიულ ლიტერატურას, რომელიც მაშინ უკვე არსებობდა რუსულ ენაზე. მთელი რიგი ადგილებისა შეიძლება პარალელურად მიუყენოთ სათანადო ლიტერატურული წყაროების გვერდებს. ჩანს, ა. ყაზბეგს ხელთ ჰქონია შრომები სერიიდან:

1. Материалы для описания местностей и племен Кавказа (რამდენიმე ათეული ტომი).

2. Сведения о Кавказских горцах (10 ტომი).

რასაკვირველია, უფრო ხშირად გამოყენებულ მასალა დეფორმირებულია მწერლის მიერ: იგი მას იყენებს მხატვრული მიზნების შესაბამისად.

აღ. ყაზბეგის მიერ მასალების დაკვირვებულ შესწავლას მოწმობს აგრეთვე ერთი დეტალი. „მამის მკვლელში“ ის სწერს (შენიშვნებში):

„...შამილი რომ ასეთი იყო (ე. ი. ხალხის ნება-სურვილის აღმსრულებელი.—ა. გ.) და არა თუ დაჟინებითი დესპოტი, რომელიც გულის განზრახვას ანაცეალებს ყველა საბუთებს, მტკიცდება იმის ცხოვრებიდან ათასი მაგალითებით, როგორც ყაზი-მახამეთის და შამილის განხეთქილება, სადაც პირა-

დი კმაყოფილება ანაცვალა თავის ქვეყნის სარგებლობას და სხვა“.

აქ ავტორს მხედველობაში აქვს ყაზი-მოლას (მოკვ. 1832 წ.) და მისი თანაშემწის (შამილის) განხეთქილება 30-ან წლებში, რომელიც მხოლოდ სპეციალური ლიტერატურული წყაროების შესწავლის საფუძველზე შეიძლებოდა სცოდნოდა ყაზბეგს.

მასალის დაკვირვებულმა შესწავლამ დააზღვევა მწერალი იმ ბუტაფორიულობისაგან, რომლითაც ხასიათდება მაგ., მარლინსკისა და მორლოვეცების რომანები კავკასიაზე. ამასთანავე უნდა მოიხსნას ზღაპარი იმის შესახებ, თითქოს ყაზბეგი სწრაფად, მაგიდასთან მიჯდომისთანავე თხზავდა თავის მოთხრობებს.

მაგრამ, ვიმეორებთ, ეს კიდევ იმას არ ნიშნავს, თითქოს ყაზბეგის ბელეტრისტულ ნაწერებში არ მოიპოვებოდეს შეცდომები. ყაზბეგი არ სწერდა სპეციალურად ისტორიულ რომანს, ისტორიული ეპიზოდები მის მოთხრობებში ჰქმნიან ფონს ბელეტრისტული ამბავისათვის. ამიტომ მწერალი ზოგჯერ შეგნებულად მიმართავდა ანაქრონიზმებს და სხვა ხასიათის გადახვევებს (ამის შესახებ თვითონაც ლაპარაკობს ერთერთს პირადს წერილში). ა. ყაზბეგი რომ ისტორიული რომანის ავტორი იყოს, მაშინ ჩვენ შეგვეძლო მეტი სიმკაცრით მოვპყრობოდით მისი მოთხრობების ფაქტოლოგიურ მხარეს.

აღ. ყაზბეგის წმინდა ბელეტრისტულ მოთხრობებში ისტორიული ეპიზოდები — როგორც არა უმთავრესი მასალა — შესაფერისად არის გამოყენებული.

იანვარი, 1938

## დავით კლდიაშვილი

### 1

ასი წლის იყო დავით კლდიაშვილი, რუსეთში რომ ჩავიდა სასწავლებლად. სამხედრო გიმნაზიაში ყოფნის დროს მას მთლიანად გადაავიწყდა მშობლიური ენა და არდადეგებზე ჩამოსულს ხელმეორედ დასჭირდა ქართულის შესწავლა. მაგრამ მალე ისევ რუსეთს გაემგზავრა და საბოლოოდ მხოლოდ მოსკოვის სამხედრო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ დაბრუნდა საქართველოში.

როგორც სჩანს, რუსეთში დიდხანს ნამყოფი, სხვა ხმებსა და სხვა ადამიანებს შეჩვეულ დავით კლდიაშვილზე საოცარი შთაბეჭდილება დასტოვა მისმა ქვეყანამ, უკეთ — ამ ქვეყნის პატარა კუთხემ — იმერეთმა. მისი დამკვირვებელი თვალისათვის ამ კუთხეში უცნაური ადამიანები მოქმედებდნენ, მის გამახვილებულ სმენას ახირებული საუბრები და ამოძახილები ესმოდა. შეიძლება ითქვას, რომ არცერთი ქართველი ბელეტრისტი არ გაოცებულა თანამედროვეებით ისე ძლიერ. როგორც დავით კლდიაშვილი, არავის არ უსმენია მათი საუბრებისათვის ისე გულმოდგინედ, როგორც „სოლომან მორბელაძისა“ და „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ავტორს.

იმერეთის უმნიშვნელო, პატარა ადამიანების თავგადასავალი, მათი ტკივილები და უხერხულობანი დ. კლდიაშვილის სევდანარევ სიცილს იწვევდნენ. ამ კუთხის ბინადართა ეზოები, რომელთაც შემოდგომის ბინდის ლეჩაქი გადაჰკროდათ, სამუდამოდ შევიდნენ ქართულს ლიტერატურაში, როგორც შეუდარებელი სურათები ძველი იმერეთისა.

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

„მ და... უ ც ნ ო უ რ ი ა მ ბ ა ვ ი ა!..“

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

### 2

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

დედინაცელის სანაზავად ბრეგადის სახლში მისული პლატონ სამანიშვილი სახლის აივნებიდან ათვალეიერებს მასპინძლის ეზოს:

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

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

„ომელსაც ამ ერთი წლის წინად ისეთის შეცოდებით მისჩერებოდა დავითის აივნებიდან“.

ასეთია, ავტორის წარმოდგენით, ბინდის თაღს ბადეში გახვეული ეზოები იმერეთისა; ეს ჩანს ზემოთმოყვანილი სურათის შემდეგი ვარიაციებიდან მის სხვა მოთხრობებში.

მაგ. „ქამუშაძის გაჭირებაში“:

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

თავდაშვებული დაღმართი, რომელზედაც ოტიას სახლის გარდა კიდევ ბევრი მოსახლენი მოსჩანდნენ, ქვევით ვაკდებოდა პატარა, უფრო ქოხების მაგვარი სახლები საცოდავად გამოიყურებოდნენ და ერთი-მეორეს მისდევდნენ. ან შორდებოდნენ, თავშეყრილად იყვნენ, თითქო ეწადათ უფრო თელსაჩინოდ დაენახებინათ მათი პატრონების მდგომარეობა, თუ ვინმე მოიწადინებდა ამას“.

იმავე მოთხრობაში:

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

დავით კლდიაშვილი შესანიშნავად აკვირდება ყოველ წვრილმანს, ყოველ მოძრაობას ამ ეზოებში. მას გამოყოფილი აქვს მიუცხილებელი ატრიბუტები თავისი სურათისათვის — თავსაფრისანი ქალები და ტიტველი ბავშვები.

პლატონ სამანიშვილი ესტუმრება თავის დას:

„ეზოს კარებში ყმაწვილი ქალი გულზედ ახუტებულის ბავშვით თავზე ადგა გლესს, რომელიც ალბად ბოსტანს რაგვევდა. ქალი მობოუნდა, რაკი გლესმა ანიშნა ეზოში სტუმრის შემოსვლა, მიაჩერდა მას და, რა იცნო თავისი ძმა პლატონი, უცბათ ჩამოსვა მიწაზე ბავშვი, გაიხსოვრა თავსაფარი და ერთის ძახილით, სიხარულით აფრენილი გამოეჭანა ძმისაკენ“.

სხვა ადგილებში თავსაფარიანი ქალები და პერანგამარა ბავშვები უფრო ხშირად ჩნდებიან.

მაგალითად, არისტო და პლატონი შედიან ბრეგაძის ეზოში:

„ოდის ყურიდან თავსაფარ წაკრული ქალის თავი გამოჩნდა და იმ წამსვე მიიმალა; მერმე იქიდანვე გამოხტა წვივებუბრეტვლებული, პერანგამარა ბავშვი, მიტრიალდა უცბად, ამოეფარა სახლის ყურეს და იქიდან დაუწყო ცქერა მოსულებს“.

ძველი იმერეთის ეს სურათი დაუვიწყარია თავისი ტიპიურობით. დ. კლდიაშვილმა იცის მის მიერ ნაპოვნ დეტალის ფასი და ანტიკომ არაერთხელ უბრუნდება მას სხვა მოთხრობებშიც. შეადარეთ შემდეგი ადგილი მოთხრობიდან „ქამუშაძის გაჭირვება“:

„სახლის ყურიდან გამოჩნდა თმაგაძეძილი, მოხუცებული ეკვირინეს თავი. ცხენოსანმა თვალი მოჰკრა მას და ხმაშალა მიაძახა:

— მაშიდა ეკვირინეს ვახლავარ, მაშიდას, მაშიდას!

ეკვირინე ერთი წუთით მიიმალა და ისევ გამოჩნდა. თავსაფარ დახურული, იგი მოხუცებული ადამიანის კუნკულით გამოეჭანა ამთკენ და, აქლოშინებული შეღმართში ამორბენით, მიესალმა სტუმარს“.

მოთხრობიდან „მრევლში“:

„დაძახილზე სახლიდან გამოეარდა ახალგაზრდა ქალი, თავსაფარ წაკრული, სახელოებწაყაპიწებული“.

მოთხრობიდან „მიქელა“:

„რამდენიმე თითქმის ტიტველა ბავშვი, ტალახში ჩამდგარ გვერდზე გადაწეულ სალორესთან, გარს შემოხვეოდა წელში აბზუყულ, გამხდარ ღორს, რომელიც მათ ხარხარში საცოდავად ჰყვიროდა მოგრებილი დაშინებულ წყებლებზე კეეშ. დაინახეს უცხო კაცი თუ არა ბავშვებმა, იმ წამს გადააგდეს წყებლები, გადავარდნენ დაბალ ღობეს გადალმა და სახლს ამოფარებულ მადაუწყეს მზერა მოსულს“.

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

„პლატონმა გადაიარა ეზო, გავიდა კიშკარში და მალე ორლობეში მიმავალი, გზაკიჭით მიმყოლხებებში მიიმალა“.

ან კიდევ — და ეს ნამდვილი შედეგურია აღწერისა — შეზარხობებული კირილეს გაქცევა ჯიმშერის სახლიდან:



„—გოულეთ... გოულეთ მაგ შეჩვენებულს ჰქმარია... გოულეთ... მაგ თაფლადასხმულს, მაგას! — მიაყვია უკან ჯიმშერმა.

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

და შეწუხებული ქალი, ერთს ადგილას გაშეშებული, მისჩერებოდა ქვევითკენ მიმქროლავ ძმისწულს, რომლის ქუდი და მოსჩანდა, თითქო ქარისაგან მოტაცებული, ღობეების სარებზე ეეთქ.

ოდის ყურიდან წამიერად გამოჩენილი თავსაფრიანი ქალები, სახლს ამოფარებული ან „გვერდზე გადაწეულ სალორესთან“ მდგარი პერანგამარა ბავშვები, ორლობეში მიმავალი ცხენოსნები და ბოლოს — ღობის სარებზე მოთ მიმქროლი, თითქოს ქარისაგან მოტაცებული ქუდი, — ასეთია დ. კლდიაშვილის აღწერის დეტალები. იმპრესიონისტული ესკიზივით შესრულებული ეს სურათები, რომლებიც ყურადღებას იქცევენ კონტურების მოულოდნელობით, იშვიათად თუ მოგვაგონებს რომელიმე სხვა ქართველი ბელეტრისტის პროზის ადგილებს. მათი ანალოგიები მხატვრობაში ან ახალ ქართულ ლირიკაში თუ მოიძებნება.

### 3

დ. კლდიაშვილი დიალოგის დიდი ოსტატია. ეს არის მისი მთავარი ხერხი პერსონაჟის დახასიათებისა და ჩვენებისა.

(როგორც თხრობის ოსტატი იგი არ არის ძლიერი, — ასეთს ადგილებში მწერალს ღალატობს საღებავები, მისი ენაც ზოგჯერ უფერულია).

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

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

მოვიყვანო რამდენიმე მაგალითს ამ მოსაზრებათა საილუსტრაციოდ.

უწინარეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს ერთგვარი რუდიმენტი, რომელიც დ. კლდიაშვილის პერსონაჟების საუბრის დამახასიათებელ ელემენტს წარმოადგენს. ეს არის გამოთქმა — „კაი დაგემართოს!“ ან „ისემც კარგი დაგემართოს!“



ქორწილში ჩხუბგადანდილი კირილე უძახის გოგოს:

„ — ბიძიკო, თუ შეიძლება, ეს ჩოხები, რაეარც იქნება, ისე გამოლაშბე“.  
(„სამანიშ. დედინაცე.“).

„დარისპანის გასაჭირში“ სასიძოს სურს გაიგოს, აქვს თუ არა ქალს მზითევი:

„ს ო / ს ი კ ო — აქვს რამე?

ო ნ ი ს ი მ ე — ამ აბზეკილი ცხვირისა, წერილი ტანისა, შელებილი წარბებისა და მარდი ფეხებისა, — მეტი არაფერი, ბიძიკო!“

ხშირად ხმარობენ დ. კლდიაშვილის გმირები აგრეთვე სიტყვებს „იმე!“ „აბა!“ და სხვ. ეს გამოთქმები არაჩვეულებრივად ცოცხალ ელფერს აძლევენ მწერლის დიალოგებს. ხშირად ერთმარცვლოვან დამხმარე სიტყვებს დაკისრებული აქვთ უფრო მეტი მნიშვნელობის გამოხატვის ფუნქცია, ვიდრე ეს მათ შეუძლიათ.

დარისპანის სულიერ განწყობილებას კარგად გადმოგვცემს გარკვეული კილოთი წარმოთქმული ეს ადგილი (და განსაკუთრებით მისი ბოლო):

„დ ა რ ი ს პ ა ნ — კ მ ე . . . ი მ გამკნარ ნათლიდდას თუ სული უწუხს სამი ქალიშვილის სახლში ჯდომით... მე, შე დალოცვილო, ოთხი მყავს... ოთხი მყავს... ყოფილიყავი ჩემს ადგილას, ნახავდი რა ამბავშიაც იქნებოდი! კი! (გადის ბალკონზე გაჯავრებული)“.

ჩვენ ქვემოთ კიდევ დაეუბრუნდებით ამ ერთმარცვლიან სიტყვის („კი“) როლს დ. კლდიაშვილის დიალოგებში. ახლა კიდევ ერთი მაგალითი:

პლატონი და კირილე გაემგზავრებიან ბეკინას საცოლოს საძებნელად:

„ასე სიცილით და ხალისიანად მიემგზავრებოდენ ორიენი, რომ უეცრად კირილემ ხელი შუბლზე შემოირტყა, შეაჩერა ცხენი და წამოიძახა:

— აუიპ!

— რა იყო? — მიაკითხა პლატონმა შეშინებით. — რა იყო. კირილე?

— არაფერი, არაფერი, გავწიოთ ჩვენთვის“.

კირილეს გაახსენდა, რომ ის ქორწილში იყო დაპატივებული!

ამ ამოძახილის („აუიპ“) მნიშვნელობა იცის ყველამ, ვინც იმერული საუბრის ხასიათს იცნობს კარგად. და ამ ბგერებშიც ისევე კარგად არის დაჭერილი იმერული კილო, როგორც არისტოს მთელ ფრაზაში პლატონთან საუბრისას: „...იმითომ წაგყევი, საქმე გაგაკეთებინე... ცუდი რა მიქნია, ძ მ ა ო ჩ ე მ ო ს ა ყ ვ ა რ ე ლ ო !?“.

დავით კლდიაშვილის პერსონაჟებს მკვიდრად არ უდგათ ფეხი ნიადაგზე, — ისინი თითქოს ებლაუჭებიან მას. ეს გარემოება ექსცენტრიული ბუნებით აჯილდოვებს მათ.

თვითვეულ მათგანს რაიმე პროექტი აქვს განსახორციელებელი — არსებობისათვის ბრძოლამ აიძულა ისინი მოფუსფუსე, თუმცა ხშირად უშედეგო, ძიებაში იყვნენ გართულნი. ყველას ნება ისეა მომართული, მათი არსებობის ყოველი წუთი ისეა დამძიმებული ხვალინდელ დღისათვის ზრუნვით, რომ ჩვეულებრივი საუბრისათვის მათ არცკი სცალიათ; მათთვის უცნობია მხიარული, უდარდელი სჭაბაასი (გამონაკლისი — კირილე მიმინეიშვილი!); მაგრამ დ. კლდიაშვილის გმირებმა ისიც კარგად იციან, რომ შეუძლებელია ყოველთვის და ყველგან პირდაპირ საქმეზე სიტყვის ჩამოგდება. სხვა რომ არა იყოს, იმერული ზრდილობა და ეტიკეტი მოითხოვს ამას. ამავე დროს, ბაასის გაჭიანურებისათვის მათ არასოდეს არა აქვთ დრო და ხანმოკლე პაუზების უამს ყოველთვის უხერხულად გრძნობენ თავს. მწერალი შესანიშნავად გადმოსცემს ამ მომენტს.

სოლომან მორბელაძე ეწვევა ბესარიონ საქარაძეს.

— ხომ მშვიდობით ბრძანდებით, ბატონო? — მოიკითხა სოლომანმა პელაგია.

— გახლავარ, შენი კირიმე!.. — უპასუხა მან, — თქვენ, ბატონო?

— გმადლობთ... გახლავართ, ისე!

— კაი დაგემართოსთ! — წაილაპარაკა პელაგია... ცოტა ხნით სიჩუმე ჩამოეარდა.

— ნამეტანი სიცხე დეიკავა... ერთობ შეგვაწუხა სიცხემ აქეთ!.. — დაიწყო პელაგია.

— ჩვენც, ბატონო, ჩვენც!

— შარშან არ ყოფილა ამ დროს ამისთანა სიცხე... უფრო გრილი იყო... წვიმებიც იყო... ახლა კი...

— კი, ბატონო, კი!.. წრეულს წვიმა სულ არ ყოფილა თითქმის... დღევანეა კვეყანა, თქვენი მტერი დღეიწვას! — უკუნებოდ ამბობდა სოლომანი და ბესარიონმაც შეამჩნია, რომ ეს ყოველად უმნიშვნელო ლაპარაკი აწუხებდა სოლომანს. ამასთანავე თვითონაც ეჩქარებოდა მალე გაეგო თუ რა ამბავი მოუტანა მაშვალმა, მაგრამ ელპიტეს აქ ყოფნა უშლიდა. ამიტომ მოინდომა, ქალიშვილი თავიდან მოეშორებინა.

— რა დროს შარშანდელ ამინდებზედ მუსაიფია, შე ქალო! — უთხრა მან ცოლს... და ა. შ.

და როცა დ. კლდიაშვილის გმირები მთავარ საგნებზე საუბარს ამთავრებენ, მათ შორის კვლავ ის უხერხულობა ჩამოვარდება ხოლმე, რომელიც ასეთ საუბარს წინ უძღოდა.

არისტო და პლატონი მორიგდებიან:

„ამ საგანზე ლაპარაკი გამოუღეულად უნდა ჩათვლილიყო ვახშობამდე-  
ორივე ჩაჩუმდა, სანამ ახალ სალაპარაკო საგანს მიაგნებდნენ.

— კი არ გაყინულა ჩაი!.. — წაავლო ხელი სტაქანს არისტომ. — შენ რომ  
არა. უფრო თბილის დაღევა მოგვიხდებოდა ორსავეს,—ლიმლით დაატანა მან.

— ცივი კბილებს შეინახავს. — მიუგო პლატონმა.

— ეგეც მართალია! — სთქვა არისტომ...“

მაგრამ დ. კლდიაშვილის პერსონაჟები იშვიათად ეთანხმებიან  
ერთმანეთს. თვითეული ცდილობს მეორე დაარწმუნოს, თუ შესაძ-  
ლებელია — მოატყუოს კიდევაც. როცა ვერ მორიგდებიან ხოლმე  
(ზედმიწვევით იცნობენ ისინი ერთმანეთს!) იხმარებენ თვალებს,  
სახის გამომეტყველებას მოპირისპირეშა ნამდვილი აზრის ამოსა-  
კითხავად:

„ოტია შეჩერდა და მაშვეალს თვალის გაუყარა. ზედ ემჩნეოდა,  
რომ მას რაღაც ეპეი ეპარებოდა გუნებაში“ („კამუშაძის გაჭირება“).

ბეკინას აჭერებენ, ორნაქმარევი ქალი კარგი იქნება შენ-  
თვისო:

„ — ჰო, ორ ნაქმარები!.. — გაიმეორა სიტყვა გაგრძელებით პლატონმა.—  
რა უნდა უჭირდეს?.. შენ არ მომიკედე არაფერი!

— რას ცუდლუტობ, შე კაი კაცო!? — თვალის თვალში გაუყარა  
ბეკინამ — რას ცუდლუტობ, ვეებატონო?!“

ზოგჯერ ეს შინაგანი ბრძოლა — თვალების შემწეობით — გან-  
საკუთრებით მაშინ იჩენს თავს პერსონაჟებს შორის, როცა რომე-  
ლიმე მათგანი გაჭირებაში იმყოფება.

მოტყუებული სოლომან მორბელაძე ეუბნება ქაიხოსროს:

„ — აბა, შენ არაფერს მომცემ?

— არაფერს. გითხარი ბესარიონი მოგცემს.

— ნუ შევები მაგ საქმეს ქაიხოსრო! — და სოლომანმა ცალი  
თვალის თვალში გაუყარა ქაიხოსროს.

— შე გითხარი და ისაა... ტყვილა იწუხებ თავს! — უპასუხა მან“.

მწერლის მზერა აქ ისევე უცთომელია, როგორც მისი სმენა,  
რომელსაც ასე კარგად აქვს დაჭერილი ქაიხოსროს იმერული კი-  
ლოთი ნათქვამი:

— „მელა ხარ, მელა, სოლომან ჩემო!“

დავით კლდიაშვილის მთავარი გმირები ყოველთვის მოგზაუ-  
რობენ: სოლომან მორბელაძე სამაჰანკლოდ დადის; პლატონ სამა-  
ნიშვილი სადღეინაცვლოს ეძებს; მამა ზოსიმე მრეველში მოგზაუ-

რობს; დარისპანს თავისი ქალი დაჰყავს გასათხოვრად სოფლიდან სოფელში; როსტომ მანველაძე ნაცნობებში დაეხეტება...

ყველანი დასუსტებულ ცხენებზე ან ჯორებზე სხედან. ეს მომენტი ანათესავენს ჩვენ ბელეტრისტს სერვანტესთან.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობებში გამხდარი ცხენები და ჯორები არაჩვეულებრივად ერთგულნი არიან თავიანთ პატრონებისა, იტანენ ყველა სიძნელესა და გასაჭირს მათთან ერთად.

ყველას ახსოვს სოლომან მორბელაძის ჯორი:

„...ღია კიშკარში შემოიჯირითა მოჩაქჩაქე ჯორით მამაკაცმა“... „...სოლომანი გულამღორეული მოჩაქჩაქებდა აღმართდაღმართებში თავის ჯორს და წამლაუწუმ სცემდა დეზებს საწყალ პირუტყვს“... („სოლომან მორბელაძე“).

„(მამა ზოსიმე) მოუსვენრად სცემდა ქუსლებს პატარა ჯორს, რომელიც თანდათან უმატებდა ჩიჩიქს“ (მრევლში“).

შემოჰკრა დეზი თავის მსგავს ჯორს“. (იქვე).

როგორც ვთქვით, ეს პირუტყვეები ყოველთვის გამხდარნი არიან და საცოდავად გამოიყურებიან. „სოლომან მორბელაძეში“ ან „სამანიშვილის დედინაცვალში“ საკმაოდ ხშირადაა მითითებული ავტორის მიერ ამ ნიშანზე. მწერლის სხვა მოთხრობებშიც ვხვდებით ასეთს დახასიათებას. მაგ.:

„შეჯდბოდა როსტომი თავის გამხმარ, ბებერ ჯორზე...“ და ა. შ. („როსტომ მანველიძე“).

ვისმესთან სტუმრად მისვლისას ცხენოსნები ყოველთვის ცდილობენ თავიანთ გამხდარ პირუტყვეებზედაც იზრუნონ, რადგან შინ მათი საკვები არ მოეპოვებათ. ამას ისინი აკეთებენ მოხერხებულად, თითქოს-და საკუთარი ღირსების დაუმცირებლად.

— ჯორი ჩამოართვი, ბიჭო! — უბრძანა პესარიონმა. სოლომანმა მისცა ჯორი პატარა ბიჭს, ჩამოუშვა ჩოხის აკეცილი კალთები, გაიბერტყა მტვერი, გადაელაპარაკა ბიჭს — აბა, ბიჭო, შენ იცი ჯორს კარგად მიქმე, — დაბალი კიბე ეჭვითად აირბინა და ავიდა აივანზე.

— დილა მშვიდობისა, სოლომან ჩემო! — შეეგება ბესარიონი.

— ღმერთმა შენი თავი მიცოცხლოს, ჩემო ბატონო! — მიუგო სოლომანმა და ჯორისაკენ გადმოიხედა.

ამ უკანასკნელს მალა აღიღია თავი და პატარა გიგოიას უძალიანდებოდა, ფეხს არ იცვლიდა ადგილიდან, თუმცა საწყალი ბიჭი, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა. ლაგამში ექაჩებოდა.

— ჩიშ. ჩიშ! შე ეშმაკის კერძო! — გადმოსძახა სოლომანმა, გასაძლომად მიყევხარ შე უბედურო! ჩიშ, ჩიშ!

ჯორმა თითქო გაიგო პატრონის სიტყვა და გაჰყვა ბიჭს.

— მაგ საწყალს ჰგონია, სახლში რომ ტყვილა თავიამოკრული აბია. აქაც ისე დამემართებაო, და თავის გუნებაში ისე გარეთ, წმინდა ჰაერზე ყოფნას რჩეობს! — სიცილით სთქვა სოლომანმა“.

ასე, — ხუმრობასა და სიცილში ჩაატარა სოლომანმა დამამცი-  
რებელი ესტი.

უფრო პირდაპირ იქცევა არისტო ქვაშავიძე („სამან. დედინ.“);  
ზრევაძეებისას მისვლის დროს, ეზოში, ის არ ივიწყებს თავის  
ცხენს და სერაპიონს ეუბნება — დღესვე უნდა გავბრუნდეთ და  
ცხენებისათვის საკვები გვიშოვეთ, მოხერხებულად მოაგონებს  
რძასვე მცირე ხნის შემდეგ საუბარში:

„— ბატონი ძალიან გემდუროდათ, რომ არ ნახულობდით! — მიმართა  
არისტოს ნუჩიამ, ჩვეულებრივის მისალმების შემდეგ.

— ახლა საქმე ისე მაქვს, რომ აწი აღარ ვათქმევინებ მაგნიარ სამდუ-  
რავს ჩემზე! — მიუგო არისტომ.

— კაი დაგემართოსთ! — სთქვა ელენემ.

— აგერ ნახავ! — სთქვა არისტომ და მერე უცებ დაატანა: —  
უკაცრავად ვარ, სერაპიონ ჩემო, ცხენებისათვის რომ გთხოვე... აწი ქე დალაშ-  
დებოდა...“

არისტო არსად არ წასულა იმ ღამით

რომ ამ შტრიხსაც შეგნებულად მიმართავს მწერალი, ჩანს კი-  
დეც ერთი შეხვედრილი ადგილის მიხედვით;

მამა ზოსიმე და მისი განუყრელი თანამგზავრი, „სულელი სტო-  
როჟი“ პეტრია მიდიან ავადმყოფის საზიარებლად:

„(ზოსიმემ) შეიყვანა ჯორი გაღებულ კიშკარში და დაბალი ისლით გადა-  
ხურულ სახლის დერეფანთან გადმოშტარა, ჯორი შემოგებებულ ალფეზა-  
ბიქს გადასცა. ამ დროს პეტრიაც გამოჩნდა ეზოში.

— ჩალა უშოვე მაგას! — უთხრა პეტრია ბიქს, როცა ის ჯორს ბოძთან  
აბამდა“ („მრეელში“).

აქვე უნდა აღინიშნოს დ. კლდიაშვილის გმირების ერთი საერ-  
თო თვისება: ისინი ძალზე ამპარტავნები არიან. ასეთი ხასიათი  
მათ სასაცილოდ ხდისთ ხელმოკლეობისა და გაჭირვების უამს.

სოლომონ მორბელაძე დიდხანს ეპატიეება სტუმარს ვახშმად,  
მაგრამ ეს უკანასკნელი არ იცდის. როცა ცოლი ეუბნება, „რომ  
ეპატიეებოდი იმ კაცს, რა გეგულებოდა სახლში მისათანადო?! —  
აივნის დასაჯდომ ფიცარზე წამოწოლილი სოლომანი ამაზე უპა-  
სუხებს: „ერთი ორი შეპატიეებით რავე დარჩებოდა შექალო!... გა-  
დაპთიელი ხომ არ არის, ჩვენებური ჩვეულება რომ არ იცო-  
დეს?!“.

„ჩვენებური ჩვეულება“ — ამპარტავნობა იქაც, სადაც ამისათ-  
ვის საფუძველი არ მოიძებნება — კარგად აქვს აღნიშნული  
დ. კლდიაშვილს.

საერთოდ, — თავმოყვარეობის დაცვა მისი აზნაურების მუდ-  
მივი ზრუნვის საგანს შეადგენს, — თვით უაღრესად არახელსაყ-

რელ გარემოებაშიც. ეს მომენტი ხშირად კუროოზულ მდგომარეობაში აყენებს მათ.

არისტო ქვაშავიძე დიდის მონდომებით უყვება პლატონ სამანიშვილს ქვედურეთში მცხოვრები ქერივის, თავისი მამიდის ღირსებებზე. პლატონს' მოაგონდება, რომ მგზავრობის დროს მას ამ ქერივზე ელაპარაკებოდა აგრეთვე გზადმეხვედრილი ადვოკატი გვერდევანიძე, ბიძა არისტოსი. როცა არისტო გაიგებს ამას, აჩქარებული მოპყება გვერდევანიძის გინებას და უმატებს—„მის სიტყვის დაჭერება გაგონილა?“

პლატონი ამშვიდებს მას:

„— არა ყმაწვილო, გინებით არც იმას უგინებია ის ქალი, ისკი არა, ძალიან აქო... ძალიანაც აქო...“

— ასე დაგეწყო, შე დალოცვილო, თავიდანვე... ტყვილა გამალანძლიე ნათესავი“..

და ბოლოს, დამშვიდებული ცნობით, რომ ბიძამისსაც შეუქია მამიდამისი, არისტო კმაყოფილად ასკვნის:

„— ალბათ ღეთის ნებაც ურევია ამ საქმეში, თვარა ერთნაირად მოლაპარაკე კაცი სადმე შეგხვედრია შენ ჩვენში, თუ ძმა ხარ?“

სწორედ ეს ორპირობა — „ჩვენებური ჩვეულება“ — აიძულებთ დ. კლდიაშვილის გმირებს ურთიერთის სიტყვას არ ენდონ, თვალთ შეამოწმონ ხოლმე ერთმანეთი.

## 6

ჩვენ განზრახ მივმართეთ ამ წერილში ვრცელ ციტაციას დ. კლდიაშვილის სხვადასხვა მოთხრობებიდან. გავყვებით ამ გზას ქვევითაც, რადგან ჩვენი მიზანია მკითხველისათვის ნათელი გახდეს გამმაღეტალები ისა, ერთდამიმავე მოტივის ხშირი განმეორებანი მწერლის მიერ.

არსებითად დ. კლდიაშვილმა დაგვიტოვა ერთი დიდი წიგნი. ამ წიგნის მთავარი გმირია — გაღატაკებული აზნაური თავისი ახირებული თავგადასავალით

სრული სიცხადით ეს აზნაური პირველად „სოლომან მორბელაძეში“ გამოჩნდა. ამ მოთხრობაში იგი ჯერ კიდევ ჯანლონით არის სავსე, იბრძვის არსებობისათვის და თუმცა ერთს საქმეში — მაჰანკლობაში — ხშირად მარცხდება, მკითხველს მოთხრობის წაკითხვის შემდეგაც სჯერა, რომ ეს აზნაური, მიუხედავად მისი თავგადასავლის სამწუხარო ფინალისა, ხვალ ისევ დაიწყებს ჯანმრთელ სიცოცხლს; ისევ შეჭდება თავის ჯორზე და იელის სამაჰანკლოდ. „სა-



მანიშვილის დედინაცვალში“, „დარისპანის გასაქირში“ და „ქამუ-შაძის გაქირვებაში“ მკითხველი დაწვრილებით ეცნობა ამ აზნაურის ცხოვრებას: მას აწუხებს მიწის სიმცირე, რომლის გამო არ სურს მოქიშპე გაუჩნდეს მომავალში; სახლში გაუთხოვარი ქალიშვილები ჰყავს, რომლებსაც საკუთარი ბინა ვერ მიუჩინა; ბოლოს უკიდურეს გაქირვებაში ვარდება, ქიმშილის საშინელება ატყდება თავს და იძულებულია სოფელი მიატოვოს და ქალაქში გადასახლდეს („ქამუშ. გაქ“).

ამ აზნაურის ირგვლივ გამეფებულა ყოველგვარი ცრუმორწმუნეობანი — ხატზე გადაცემა, კუდიანობა, გადალოცვები და სხვ.

უკანასკნელი ნილაბი „შემოდგომის აზნაურისა“ არის როსტომ მანველიძე — გმირი დ. კლდიაშვილის ერთერთი უკანასკნელი მოთხრობისა ამ ციკლიდან\* — ანუ ერთი მთლიანი წიგნის უკანასკნელი თავისა, — თავისთავთან მარტოდ მყოფი, ცოლისა და შვილების მიერ მიტოვებული აზნაური, რომელსაც აღარ ეხალისება ადამიანებთან საუბარი. ჩვენ უკვე ვეღარ ვცნობთ მასში მოხარხარე სოლომან მორბელაძეს, რომელიც მხოლოდ წამიერად ჩაუფიქრდებოდა ხოლმე თავის ზვედრს; ეს უკვე ნებისყოფაწარმეული ადამიანია, მისთვის ცხოვრება სიცოცხლეშივე შეჩერებულა. აქედან — როსტომ მანველიძის არაჩვეულებრივი სიზანტე და მიზანტროპია:

„შეჯდებოდა როსტომი თავის ვაშხმარ, ბებერ ჯორზე, მიადგებოდა როსტომს მახლობლად მცხოვრებ ნათესავს ან მეგობარს, რომ მწარე გულით მონდომებულს ძველებურად მოელობინა და ყმაწვილებთან სმაში გაბმულიყო. მაგრამ მეორე-მესამე კიქაზე უკვე მთერალი იყო ხოლმე, მეოთხეზე-კი ძილი მოეკიდებოდა და სუფრაზე ხვრინავდა. დაბრუნდებოდა შინ და ისევ მიეგდებოდა თავის გამოყრუებულ სახლში.

ასეთს ცხოვრებას ატარებს დღეს საწყალი როსტომ მანველიძე, რომელსაც აღარც სახლთუხუცესის ჯავრი აქვს, აღარც მარშლების, აღარც ბანკისა, აღარც

\* „სოლომან მორბელაძე“ დაიწერა 1894 წელს, ხოლო „როსტომ მანველიძე“ — 1910 წელს. აღსანიშნავია, რომ ავტორის პიესები „ირინეს ბედნიერება“ და „დარისპანის გასაქირი“, რომლებიც ავრთვე აზნაურების ცხოვრებას ეხებიან, ამ ორი მოთხრობის თარიღებს შორის ექცევიან: პირველი დაიწერა 1897 წელს, მეორე კი — 1903 წელს. ამ რიგად. „როსტომ მანველიძე“ საბოლოოდ ამ თავრებს და კლდიაშვილის ორივე უანარის ციკლს გარკვეულ თემაზე. პიესა „უბედურება“ (1914) და მოთხრობები — „კიმოთე მეშველიძე“ და „შუა ცეცხლის პირას“ — გლეხობის ცხოვრებას ეხებიან. რაც შეეხება „ბაქულას ღორებს“ (1912), ამ მოთხრობაში, მართალია, აზნაურია გამოყვანილი, მაგრამ აზნაურული ახორციელებული მას არ ახასიათებს, ის ცალკე დგას.

ოჯახისა; რომელიც აღარც ცოლის ამბავს კითხულობს. აღარც შვილებისას, —  
კარგად არიან. ავად არიან, სად არიან, ვისთან არიან? თხოვდებიან თუ ისევ  
ქალიშვილობაშივე ბერდებიან.

თუ ვინმე საქეყნო საქმეებზე ჩამოაგდებს მასთან სიტყვას ერთი გაჯავრე-  
ბით ხელს ჩააქნევს. გესლიანად კარგად შეუჯუროთხებს და ყველაზე გულგატე-  
ხილი, ყველასა და ყველაფერს ჯანდაბამდის გზას დაულოცავს, მიყურდება და  
ისევ თავისებურად მიეგდება“.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობის ეს დასასრული ისმის, რო-  
გორც მწერლის მიერ მთლიანი წიგნის მთავარ გმირზე წაკითხული  
რეკვიემი!

ასეთია ევოლუცია დ. კლდიაშვილის აზნაურისა—ლარიბი, მაგ-  
რამ მაინც ჯანმრთელი ადამიანიდან პირქუშ მიზანტროპამდე... და  
არა მარტო მწერლის წიგნის შესავალი და დასასრული, არამედ ამ  
წიგნის ცალკე თავების—ე. ი. მისი მოთხრობების — შესავალი და  
ბოლოც ამ ევოლუციას გადმოგვცემენ.

დ. კლდიაშვილის მოთხრობები ყოველთვის მხიარული აკორ-  
დით იწყება, ხოლო თავდება უნუგეშო ღაღადით: გმირი დასაწყის-  
ში იცინის, ბოლოს კი მოსთქვამს.

ავიღოთ თუნდაც „სოლომან მორბელაძე“:

„და... აქ სოლომანმა გადაიხარხარა!“ — ნათქვამია მის შესახებ  
მოთხრობის დასაწყისში. დასასრულს კი, მოტყუებული, თვითონაც  
ტყუილს შეჩვეული სოლომონი თავისთვის მოთქვამს:

„ტყუილი, ტყუილი, ყოველ ნაბიჯზედ ტყუილი და უპირულობა! რა გამო-  
ვიდაორი თვის ჩემი წანწალიდან? მოვატყუე, მომატყუეს და ერთი მოტყუებუ-  
ლი ხვალ ან ზეგ კარზედ მომადგება კიდევ. საშველი თუ მაინც მოგვეცემა  
როდისმე, რომ კაცური ცხოვრება გვეღირსოს... ღმერთო, ღმერთო! — სასო-  
წარკვეთილებით წამოიძახა უკანასკნელი სიტყვები საბრალო სოლომანმა და,  
თითქო მისი გული სიბრალულით აივსო ყოველი ღვთის გაჩენილისა და დაჩაგ-  
რულისადმი. ამათ რიცხვში, რასაკვირველია, თავის ჯორისადმიც, რომელიც,  
თუმცა ბერს არაფერს სიამოვნებას ხედავდა თავის ღარიბის პატრონის ხელში,  
მაგრამ მაინც ყოველთვის მისი მორჩილი, ერთგული მოსამსახურე, ხანდახან  
ამხანაგიც იყო და რომელიც ახლაც თავდაუზოგველად მიაპროლებდა სახლო-  
საყენ თავის ნაღვლიანს. შაუუკულმა ფიქრებში წასულს ბატონსა“.

ამ ხერხს შეგნებულად მიმართავს ავტორი.

სამანიშვილის დედინაცვალის“ დასაწყისში, პირველსავე გვერ-  
დზე ბეკინა მხიარულად იცინის:

„...და ამასთან მხიარულად გადაიხარხარებდა ხოლმე“.

ან კიდევ:

„ალბათ სურს (ღმერთს), რომ სამანიშვილები მოამრავლოს მასაც ევეყნად მხოლოდ რჩეულები უნდა რომ ყავდეს! ხა, ხა, ხა!“...

მოთხრობის მესამე გვერდზე:

„ხა, ხა, ხა! — გადაიხარხარა ბეკინამ და სიტყვა გააწყვეტინა პლატონს. — შეილი გეყოლებო... ხა, ხა, ხა! რაღა დროს ჩემი შეილია. შე კაცო... ხა, ხა, ხა!“..

მოთხრობის დასასრულს კი ბეკინა განწირული ხმით ევედრება თავის ვაჟს პლატონს. რომ არ უღალატოს, არ გაეყაროს მოხუც მამას, უპატრონოდ არ დასტოვოს ის. ბეკინა უბრალო აზნაურია, გამოთქმის მხრივ უმწეო და ამიტომ ლულულულებს:

„კი, შეილო, კი, ჩემო საყვარელო! ვინ გეიგონა ჩვენი გაყრა! კი, ჩემო პლატონ, კი! შენი კეთილი გულის ამბავი არ ვიცი განა?.. რაც ჩემი სიყვარული გქონდა, ასე უცებ რაღა დამეყარება, როგორ დევიჯერო?! კი, კი, 'ემო პლატონ! — ემუდარებოდა ბეკინა გულამღვრეულ შეილს“.

ეს არა ერთხელ ნახმარი „კი“ გასაოცრად ათბობს მოთხრობას და მთელი წინანდელი კომიზმისაგან ნატამალიც აღარ რჩება. \*

იმდენად თვალსაჩინოა ეს მომენტი დავით კლდიაშვილის მოთხრობებში, იმდენად დიდია მწერლის მიერ შეგრძნობა საკუთარი გზირების ადამიანური ტკივილისა, რომ შეუძლებელია „სოლომან მორბელაძისა“ და „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ავტორის მიჩნევა სატირიკოსად.

პატარა კუთხე, იმერეთი, და ამ კუთხის ადამიანები დ. კლდიაშვილმა დახატა იშვიათი სიძლიერით. თუმცა აქ ბევრია კომიზმიც: მაგრამ უფრო მეტია მუქი კოლორეტი, ზოგჯერ მისტიკის საზღვართან მდგომი. „ქამუშაძის გაჭირება“ — ნამდვილი ენციკლოპედია ძველი იმერეთისა — ჩვენი მოსაზრების მშვენიერ დადასტურებას წარმოადგენს.

ქართულს პროზაში მე არ მეგულება მეორე ნაწარმოები, რომელშიც ასე მძაფრი საღებავებით იყოს ნაჩვენები გამოუვალი, პირდაპირ ფატალური მდგომარეობა ადამიანებისა, როგორც

---

\* აი მაგალითებიც ამ ფორმის ხშირი ხმარებისა მწერლის სხვა მოთხრობებში: „კი, ჩემო სონია, კი“ — ეუბნება ოტია თავის ძეუღლეს („ქამუშ. გაქ.“); „კი, შეილო, კი, კი!“ — ამშვიდებს ეკვირინე თავის ვაჟს (იქვე); „კი, შეილებო, კი, კი!“ — ამბობს პელაგია (იქვე); „კი, დედიკო, კი!“ — მოსთქვამს ელენე შეილის სურათის წინ („მშობლის ნუგეზი“) და სხვ. ასევეა გათამაშებული შეკითხვა „ა?“

„ბიკო, ნესტორა, ოჯახი არ გამოცივო, ბაბუა, ა?“ („მიქელა“) „მერე, რა პასუხს მომცემენ შენი კიოა შემეყარა, ა?.. რა პასუხს მომცემ. ა?“ („უბედურება“), კირილე ეუბნება პლატონს: „...ა, მითხარი, თუ ძმახარ?.. კარში გა მომაგდებ? ა?“

დ. კლდიაშვილის ამ მოთხრობაში; და არსად არ სცემს ავტორის გული ისე თანაგრძნობით პატარა ადამიანებისადმი, როგორც მის მოთხრობებში.

ეს თვისება ანსხვავებს დ. კლდიაშვილის ჰუმორს შჩედრინისა და ილია ჭავჭავაძის სატირისაგან, ჩეხოვის მელანქოლიური ღიმილისაგან.

არ შეიძლება ვუსაყვედუროთ ჩვენს მწერალს ისიც, რომ იგი ფსიქოლოგიურად არა რთულ, პატარა ბუნების ადამიანებს ხატავდა. მწერლის სიდიადე ძალიან ხშირად სწორედ ასეთი ადამიანების ხატვის დროს შედგენდება. გოგოლი ხომ პატარა ადამიანების გენიალური მხატვარი იყო; თანამედროვე ანგლოსაქსური ლიტერატურის კუმირი, ჯემს ჯოისი, სწორედ უმნიშვნელო ადამიანთა ხატვის დროს ამხელს დიდ ოსტატობას. მის „დუბლინელებში“ სწორედ ასეთი ადამიანების ცხოვრება არის აღწერილი.

ბოლოს, გავიხსენოთ თუნდაც ფლობერი, — აქი მისი ფხიზელი რეალიზმი სასტიკად ებრძოდა ყველაფერ გაზვიადებულს, რომანტიული სხივით შეფერილ გმირებს?

მაგრამ დავით კლდიაშვილი მათგან განსხვავდება უწინარეს ყოვლისა იმით, რომ ის კი არ ებრძვის თავის პერსონაჟებს, კი არ აკარიკატურებს მათ, არამედ ცხოვრების უაღრესად სერიოზულ მომენტში ან თავისუფლებს მათ სასაცილო მდგომარეობისგან, აჰყავს ისინი ადამიანური განცდის მაღალ საფეხურზე.

და აქ ამჟღავნებს იგი თავის ჰუმანიზმს. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ დ. კლდიაშვილი, უწინარეს ყოვლისა, მორალისტიცაა.

## 7

დ. კლდიაშვილის მოთხრობებში უმთავრესად სათნო ბუნების, გამრჩელი და პატიოსანი ქალებია გამოყვანილი. ასეთნი არიან, მაგალითად, დარიკო და მელანო („სამანიშვილის დედინაცვალი“), სონია („ქამუშაძის გაჭირვება“), მარინე („მსხვერპლი“) და სხვები.

მაგრამ მწერლის პერსონაჟებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ორი, ერთმანეთის მოწინააღმდეგე ბუნებით დაჯილდოვებული სოფლელი ქალი — კაროენა „დარისპანის გასაქირში“ და ეკვირინე „ქამუშაძის გაჭირვებაში“.

კაროენა არ არის სასაცილო ქალი, როგორც ეს ჩვეულებრივ არის მიღებული. მისი სახით მწერალმა გვიჩვენა ღარიბი

იმერელი აზნაურის ოჯახში აზრდილი, დაჩაგრული და გაუთხოვარი ქალი, ადამიანი, რომელზედაც ბედს განსაკუთრებით უკუღმართად უმუშავნია. კაროენას წართმეული აქვს მეტყველების უნარი, უბასუხებს მარტო შეკითხვაზე, — მეტ ნაწილად კი იგი ჩუმდაა; ეს სიჩუმე, ეს შეგნებული დუმილი უმწეო და უბედური სოფლელი ახალგაზრდა ქალისა, დუმილი, რომელიც პიესაში პირდაპირ ფიზიკურად ხელშესახები ძალით მონაწილეობს, — ნაწარმოების ქვეტექსტში უნდა წაიკითხოს მკითხველმა; ის უნდა იგრძნოს დაკვირვებულმა მაყურებელმაც ნაწარმოების თეატრალური განსახიერების დროს.

კაროენას პასუხები უაღრესად ლაკონიურია, პირველი შეხედვით თითქოს სასაცილოც, თუმცა ალოგიური რამ მის სიტყვებში არაფერი ისმის. როცა მამა ეკითხება საღებავის ქახელს, კაროენა მოკლედ უბასუხებს —

— „ბურია!“

ამ საბრალო ადამიანს მხოლოდ სხვები ახასიათებენ, უფრო ხშირად კი მამა-მისი დარისპანი, რადგან კაროენა მუდამ არაჩვეულებრივის გულმოდგინებით სდუმს.

— ამ გზაში სულ იმას ჩავჩივინებ — აი, ბოშო, სხვას რომ დინახავ, თამამად იყავი, ხმა ამოიღე, ენა მუცელში ნუ ჩაგივარდება, დაანახვე რომ მუნჯი არა ხარ... შენც არ მომიკვდე, ვერასფერი შევასმინე! — რავარც გარეშეს თვალს მოჰკრავს, ქეც დამუნჯდება, ქეც დაყრუდება, ქეც დაკუთდება... დაჯდომა თუ ერთი მოასწრო, ააყენებ ზეზე? ისე დაეკოსება ერთ ადგილას, რომ ვერას გზით ვერ ააგლეჯ ზეით... მომკლა მე მაგან!“

კაროენა უკიდურესი სახეა დაჩაგრული ქალისა. მასში თითქოს შეწყვეტილია სიცოცხლის ფეთქვა, შეცვლილია იგი მარტოოდენ დუმილით. პიესაში ამ დუმილს არღვევს მის მიერ უკანასკნელად სასოწარკვეთილებით ნათქვამი:

— „მე არ გთხოვთ გათხოვებას!... ვიქნები ჩემთვის!“

ჩვენ არ ვიცით რა აწუხებს კაროენას, როგორია მისი შინაგანი ტკივილი: ხშირმა დამცირებამ, ბედის სუსხმა გამოიწვია მასში სიჩუმე, რომელიც ერთგვარს გალენჩებაში გადადის. მისი ნამდვილი აზრების შესახებ ვერაფერს ვტყობილობთ იმ ერთადერთი ფრაზიდანაც, რომელსაც მწერალი ალაპარაკებს მას პიესის დასასრულს.

სულ სხვა ადამიანია ეკვირინე. ეს არც წყარო დაუსრულებელი ოპტიმიზმისა; თვით უკიდურესი გაჭირვების ჟამსაც კი მას გამოუღვეელი მარაგი გააჩნია მზრუნველი სიტყვებისა თავისი ვაჟისადმი. ეკვირინე ნამდვილი განსახიერებაა ტრადიციული ქართველი ქალის, რომელიც იშვიათი დედობრივი ჭიყვარულით არის გამს-

ქვალული შეილისა და რძლისადმი და რომელსაც გმირულად გადა-  
აქვს ოჯახის მძიმე გაჭირვებანი.

დაუვიწყარია სცენა, როდესაც ეკვირინე პირველად ესაუბრება  
თავის რძალს: იგი დაათვალიერებინებს ქალაქელ ქალს მისი ქმრის  
ეზოს და მამულს, აღუწერს ისე, თითქოს ლატაკი ოტია ქამუშაძე  
ნამდვილად მდიდარი იყოს. პირველად ჩვენს პროზაში  
მოახერხა მწერალმა პერსონაჟის მხრივ ტყუი-  
ლის წარმოთქმისას ეჩვენებინა არაჩვეულებ-  
რივი კეთილშობილება თავისი გმირისა. უმწეო  
და გამთუვალი მდგომარეობის მიერ ნაკარნა-  
ხევი ნაბიჯი, რომელიც სრულიად არ შეეფერე-  
ბა ამ გმირს. ვფიქრობთ, არცერთს სერიოზულ მკითხველს არ  
გაუტყნია ამ ადგილის კითხვის დროს, მიუხედავად მდგომარეობის  
კომიზმისა.

„იმედი, იმედი!“ — აი დევიზი ეკვირინესი. მომავალს ის მუდამ  
იმედიანად შესცქერის, თუმცა ყოველ დღეს მისთვის ახალი დაბრ-  
კოლება მოაქვს. აზნაურის ქალი, რომლის ცხოვრებას სიღარიბესა  
და ოჯახისთვის ზრუნვაში გაუვლია, სიბერის უამსაც თავის ვაჟსა  
და რძალს ეხმარება, გვერდში უდგას მათ, სირცხვილად მიაჩნია  
ოჯახის ახალმა წევრმა ცუდად იგრძნოს თავი ქმრის ხელში.

მოთხრობაში არც ერთხელ არ დაუტყენსია ამ ქართველ დედას!  
პირიქით — იგი ყველაზე ბევრს ლაპარაკობს იმედიანად.

## 8

ასეთივე პერსონაჟებია მამაკაცთა შორის — კირილე მიმინეი-  
შვილი და ლევან ქამუშაძე.

კირილეს დაუშრეტელი წყაროა სიხალისის. მართალია, ეკვი-  
რინესებური მზრუნველობა და გარჯა ოჯახისათვის მას არ ახასია-  
თებს (ამ საქმეს მისი ცოლი უძღვება), მაგრამ იგი ნამდვილი განსა-  
ხიერებაა ცხოვრების სიხარულისა. თუმცა მასში ბევრი ფუქსსვა-  
ტობაა, მაგრამ ყოველი მისი გამოჩენა მოთხრობაში სიცოცხლის  
ზეიმს მოწმობს. კირილე მოქეიფე, მოჩხუბარი აზნაურია; მას ჩო-  
ხას დაუფლეთენ ქორწილში, მაგრამ ამას არაფრად აგდებს; უკა-  
ნასკნელად, ჭიმშერის სახლში მისული, ის ჭირვეულობს, მოით-  
ხოვს ღვინოს, ილანძღება და როცა ესეც ვერ გასჭრის, — გულმო-  
სული ეზოში გავარდება, ხმალამოლებული ერთს დავიდარაბას ას-  
ტეხს, მოახტება ცხენს და გაქრება. მკითხველი იმახსოვრებს  
დ. კლდიაშვილის ამ ერთადერთს, სიცოცხლით სავსე, მოქეიფე, მუ-  
დამ მხიარულად განწყობილ აზნაურს.

კირილეს სრულს წინააღმდეგობას წარმოადგენს ლევან ქამუშაძე (მოთხრობიდან „ქამუშაძის გაჭირვება“). ის კაროენას ენათესავება თავისი დუმილით, როგორც მხიარული კირილე მოხუც ეკვირინეს — თავისი ოპტიმიზმით...

ლევან ქამუშაძე ერთერთი მეორე ხარისხოვანი პერსონაჟია მოთხრობაში. ის არის ბიძა მოთხრობის მთავარი გმირის, ოტია ქამუშაძისა; ცხოვრობს ცალკე თავისი ცოლით; მასთან არავენ დაიარება, რადგან უკიდურესი ღარიბი აზნაურია; როცა მისი ბიძაშვილი ოტია ქალაქიდან მოიყვანს ქალს ცოლად, ოტიას დედა ეკვირინე შეგნებულად არ უშვებს მასთან რძალს, ეშინია თვალი არ აეხილოს სონიას ქმრის ნათესავეების სილატაკეზე; ეკვირინე ცდილობს შთააგონოს რძალს — ლევანის ოჯახში იმიტომ არ მიისვლება, რომ მისი ცოლი, ეფროსინე, მავნე სულია, მკითხაობს და სოფელში გავრცელებულია ხმა მისი კუდიანობის შესახებო.

ერთხელ სონიას გზაზე შეხვდება ეს „კუდიანი“ ქალი, ნამდვილად კეთილი მოხუცი დედაკაცი და ბოდიშს იხდის — ვერ დაგპატიეთ, მაგრამ რით გცეთ პატივი, საშინელ გაჭირვებაში ვიმყოფებითო. თან სთხოვს „...ნუ დაგვკარგავ, შენ გენაცვალე, ამ ჩვენი გაჭირვებულობისათვის... შენ მაინც დაადგი შენი ბედნიერი ფეხი შენი ბიძის ქოხში... ნახე გაჭირვებული, გაახარე, დაგლოცავს, დაგიმადლებს... საწყალი ველარსად მიდის-მოდის... რცხვენია ქვეყნის, ასე საწყლად, რომ ჩავარდა და უბედურად... სახლს გარედ ველარავის ეჩვენება...“.

სონიაც გადასწყვეტს ინახულოს ლევანის ოჯახი, მიუხედავად გაფრთხილებისა დედამთილის მხრივ. მას გამოეგებება ეკვირინე — „სახლის წინ გადმოხურულში რომ იჯდა, გაბერტყა კაბა მტვერისაგან და თავსაფრის სწორებით, მომღიმარი სახით შეეგება სტუმარს“.

სონია ხედავს უმწეობისა და სილატაკის საშინელ სურათს.

„სახლის წინ მისავალი ისლით იყო გადახურული და დანარჩენი კი ყავრიით. ყავარი მეტად გაშავებული იყო სიძველისაგან და ადგილ-ადგილ ჩამტვრეულიც იყო“.

სონია სამფეხ სკამზე ჩამოჯდება... შემდგომი თხრობისათვის სიტყვა დაუთმობთ ავტორს, რადგან ქვემოთმოყვანილი სცენის შინაარსის გადმოცემა შეუძლებელია, — იგი მთლიანად ნუანსებს ემყარება:

„სონია დაჯდა. ეფროსინე შევიდა სახლში და კარი შოიგდო. ასე რომ სონიამ ვერ მოასწრო შიგ შეეხედნა და დაენახა იქაურობა. მან მიიხედ მოიხედა, მაგრამ ამ ქობის მეტი ეზოში არაფერი არა სჩანდა, სასიმიინდევკი არსად იყო, სახლის ზემოდ შემხმარი სიმიინდი იყო, ჩალა უღონო, დაბალი. აქედან ქონდა ეფროსინეს გამოტანილი ეს სიმიინდი, რომელსაც ის იყო არ ჩეგდა.

ცოტა ხნის შემდეგ ეფროსინე ისევ გამოვიდა სტუმართან და მას გამოჰყვა მაღალის ტანის, ცოტათი ბეკებში მოხრილი, მოხუცებული. ახალუხზე ყვითელი თანმის ქამარი ერტყა და ზემოდან გაშლილი რამდენსამე ადგილას დაკერებული ჩოხა ეცვა; ახალუხის შეხსნილ საყელოდან უჩანდა ქუქყისაგან ძალზე გაშავებული პერაგვი. მოხუცებულს მეტად სასიამოვნო პირისახე ჰქონდა, ყმაწვილ კაცობაზე ლამაზი კაცი უნდა ყოფილიყო. ეს იყო ლევან ქამუშაძე, ოტიას უფროსი ბიძა.

მან, შეშინებული კაცივით, გადმოაბიჯა ზღურბლზე, გაუბედავად მივიდა წამომდგარ სტუმართან, უნახავ რძალთან, და ხელი ჩამოართვა; მერე თვალებზე გადასევა მარჯვენა ხელი, მიიხედ-მოიხედა და უტბად წამოიძახა, თითქოს მხოლოდ ახლა მოვიდა გონსაო:

— დაბრძანდით... დაბრძანდით, ბატონო — და ისევ მიყურდა.

ეფროსინე მისჩერებოდა ქმარს თვალებ აცრემლებული. სონია დაჯდა ცოლის სიტყვაზე ჩამოჯდა ლევანიც.

— შენი რძალია, ლევან... შენ რომ ნატრულობდი!... — შემადლებული ხმით მიმართა ეფროსინემ.

— ვიცი!...—წყნარად წაილაპარაკა ლევანმა.

— შენ რომ ნატრულობდი მაგის ზეხედვას... ა, თავად მოვიდა ახლა შენს სანახავად!..

— ღმერთმა ყოველი სიხარული და სიკეთე ანახოს! ღმერთმა, ღმერთმა! — ხელები აღაპყრო მოხუცებულმა; მერე ისევ ჩაჩუმდა და გაბნეულად დაუწყო მზერა ხან ცოლს და ხან სონიას და ხმას აღარ იღებდა.

თვალტრემლიანი ეფროსინე მიწაზე მორთხმული მისჩერებოდა ქმარს და თავსაფრის ყურით თვალებში ცრემლებს იწმენდა.

— ასეა, შენ დაგენაცვლე, სულ ასეა... დილიდან მოკიდებული საღამომდინ. ღამეც ერთს წვიძინებს და მერე ისევ ნათლად უნდა გაათენოს—ათრთოლებული ხმით უთხრა სონიას, მერე მიუბრუნდა ქმარს ისევე: — ხომ გაგებარდა, ლევან, ამის შეხედვა? ხომ გესიამოვნა?

— ჰმ!.. — გააქნია მან თავი პირზე ღიმილით,—ჰმ!.. — და ცოტა ხნის შემდეგ დაუმატა. — უკაცრავად ვარ, ბატონო! მე უნდა მენახეთ... მომელოცნა, მარა... — და მან მხრები აიშშუშნა და წარბები ზევით ასწია და ისევ ჩაჩუმდა, ერთოკი მარჯვენა ხელი გაშალა.

ეფროსინემ ისევ თვალებზე ცრემლები მოიწმინდა.

— აღარ არის, აღარ არის კაცი, შენ დაგენაცვლე! რა კაცი, რომ გენახა! — ხმადაშვებით დაიწყო ეფროსინემ, რომელსაც თვალები მიაშტერა ლევანმა. — გაპირებამ ფიქრში ჩააგდო, სირცხვილმა, ყველასთან დარცხენილად რომ გრძნობს თავის თავს, გული მოუხარჩა და რავარც ეხლა ხედავ, ისე შოაქცია. ბევრი ვებრძოლეთ სიღარიბეს, ბევრი ვითმინეთ, ბევრი ვიმაკადინეთ,



მარა მაინც არაფერი გაგვეწყოს... რაც დრო გადიოდა, უარესი და უარესი ამბები მოდიოდა ჩვენს თავზე. უმაცადინო კაცი არ ყოფილა, შენ გენაცვალე, მაგ საწყალი, მეც ცოტა-ცოტა შორიდან შემომდიოდა ხან ფულით, ხან ქათმით; კვერცხი, ლენო, პური წამლის ფასად და სამკითხაოში... მეც ეუწყობდი აბით ოჯახს ხელს... მარა ოჯახს ბევრი რამ სჭირია, ქალიშვილები გვეყვება დასათხოვრები. ცოდვა აღარ მოვიკიდეთ, თავთავისი ბედი ყველას მიეუჩინეთ ჩვენს წესზე და რიგზე.. ვიგინდარას, შენი კირი შემეყარა, ვერ ჩაუგდეთ შვილი... ამას ბევრი მოუნდა, ვფიქრობდით, მერე რამეს ვიმოვიდით, მარა კი ველარაფერი ვიშოვეთ... საშოვარიც რომ აღარ არის — რა უნდა გვეშოვა! შვილები ჯავრით კინალამ გადაგვერიენ, დაჰკრეს ხელი და ერთი აქეთ გადავარდა, მეორე იქით, ვითომ სოფლის გადაღმა, ეგებ ეშოვათ რამე, სახლში რომ აღარაფერი ეგულებოდათ... სად არიან, ჩვენთვის გოუგებელი შეიქნა!... მოვალეებმა რომ შეგვეაწუხეს, ცოტა რიგიანი სახლი გვედგა, ის გავეიდეთ, მოვალეები ცოტაზე შევაწყნარეთ ვითომ და ჩვენ ამ ქოხში შევიხიზნეთ დროებით, ჩვენის ფიქრით, მარა ამაში უნდა დაველით ჩვენი წუთოროფელი, ცხადია. ა, შვილო, შეიხედე, რა საცოდავად ეყრივართ! ჩვენთვის არც სახურავია, არც საფარავი... თითქო გარეთ ვეყაროთ! შენ შესმენილი ოჯახისშვილი რო ხარ, შვილო, შენი ბედნიერი თვალით რომ ამ ჩვენს ამბავს შეხედავ, შენ მაინც ხანდახან შეგვიცოდებ და შეგვიბრალებ: რეარა უიმედოთ ვართ, შვილო, უიმედოთ! ქალიშვილებია და ვერც ერთი გასახარელ ცხოვრებას ვერ ეღირსა, იმათაც: რა შეგწეობას და ხელისწყობას მოველოდე! ვაეიშვილები იყვნენ და ორი ვემ ასე მოგვიძულა, რომ შშობელს კი არა, ასე ძაღლს არ მოიძულებენ, შენ გენაცვალე, ძაღლს არ მოიძულებენ!

ლევანი უქმაყოფილების ნიშნად ამაზე შეიშმუშნა და წყენის გამოსათქმელად წამოიძახა: „ჰმ! ჰმ!“

— ეგებ არც იმათ ჰქონდეთ რამე, ბიცოლა? — სთქვა სონიამ.

— რა ვიცი, შვილო! აბა რითი ირჩენს თავს, ასე ცოლშვილიანად რომ გადავარდა ჯერ უფროსი და მერე უნცროსიც ასე ამბის უკითხავად! ჩვენ რომ გვიყურო, ამას იტყვი, კაცის მკამელს უნდა შეეცოდოსო, და შვილმა მიგვივიწყოს?.. ა, ვარჩევ გამხმარ სიმინდს ყანაში თითო ტაროობით და მომაქვს, დავკაკლავ და ეგება ვინმემ სამოწყალოდ წამილოს ეს ერთი კალათი წისკვილში დასაფქვავად. მრცხენია, თავი მოვაწყინე ყველას დაფქულის თხოვნით... ჩვენთვის, შვილო, არც საქმელი, არც სასმელი, არც წყალია, არც შეშა... ცხელსაქამადს ეგებ ორსამ დღეში ერთხელ ვეღირსოთ, თუ არა და ცივ ქაღზედ ვაგდივართ, ჩემო შვილო!—და ეფროსინემ ისევ ტირილი დაიწყო.

ლევანი გაუჩივრებული იჯდა. ახლა მას თითქო არასფერი ესმოდა ეფროსინეს ლაპარაკიდან, ისევ გულგრილად იმზირებოდა წინ.

სონია, გარეგნულად იმით, რაც გაიგონა და რასაც თავისი თვალით ხედავდა, ძლივს იმარტებდა კრემლებს. ამ სურათმა გული მოუკლა. ძლივს მოახერხა პასუხი მიეცა ეფროსინესათვის, როცა ამან ისევ თავისი თავი შეაბრალა, სთხოვა, ხან-დახან ენახულა საცოდავი ბიძა.

— ეგებ შენთან მაინც ამოილოს ხმა.. ეგებ შენი შეხედვით გონს მაინც მოვიდეს, თვარა ეს უბედური ასე დავარდა, ასე დავცა! ჯავრობს, დარდობს, რატომ მოვესწარი ამ დღესაო. ფიქრობს რალაცას, თავის თავს რალაცას ელაპარაკება... რა ეწნათ, ალბათ, ასეთი ბედი გვექონებია უფლისაგან. ჯავრით და დარდით კაცი თუ სულ ხდება, თვარა რა საშველი ძილევია, ჩემო გვრიტო!..

ველაპარაკები ამას, ვითომ ვამხნევებ, მაგრამ ვერასფერო ვერ შეეცაშინე... ამ ბოლო დროს ასე მოიქცა, რომ არ უნდა კაცს შეახედინოს თავის თავზედ... რა ვუყო, რა მოვახერხო, ჩემო სინათლევ!... მაგის მამზერალი მეც ვტირი და ევივი... აბა რა ვქნა, რა შავ-წყალში გადავევარდე! ღმერთო, რა დაგიშავეთ აწისთანა! ვაიმე, ვაიმე, ვაიმე!

და მოხუცებულმა ჯალმა ისევ ტირილი დაიწყო. ლევანი ისევ მიაჩერდა შტირალს, წამოდგა, მიბრუნდა, ორი ბიჯი გადადგა სახლში წასასვლელად მარა თითქო რალაც გაახსენდაო, უცებ უკან გაბრუნდა და ისევ დაჯდა თავის ადგილას.

სონიამ ველარ გაუძლო ამათ ყურებას, გულამღვრეული, სასოწარკვეთილებით წამოდგა წასასვლელად.

— მიბრძანდები? — უთხრა ლევანმა.

— უნდა გიახლოთ, — მიუგო ათრთოლებული ხმით სონიამ.

— მადლობელი ვარ, მადლობელი ვარ! ღმერთმა ბედნიერად გამყოფოს, ზიციკო! ღმერთმა ყოველივე მწუხარება გაშოროს! მადლობელი ვარ ნახვისათვის! — მოხუცებული თითქო გამოფხიზლდაო, რომ შეგეხედნათ, რამდენზედმე კიდევაც გაჰყვა მიმავალ სონიას, მერე ერთი შედგა, უცებ მოტრიალდა, გაბრუნდა სახლისკენ, წავიდა აჩქარებული ნაბიჯით, შევიდა შიგ და კარებიდან დაუწყო მზერა სონიასა და ეფროსინესა.

## 10

მოყვანილი ნაწყვეტის დასაწყისში სონია ვერ ახერხებს ლევან ქამუშაძის სახლში შეხედვას. ქვევით კი თვითონ ლევანის ცოლი ეუბნება მას „ა, შვილო, შეიხედე, რა საცოდავად ვყრივართ, ჩვენთვის არც სახურავია, არც საფარავი... თითქო გარედ ვეყართო...“ ხაზგასმულია უკიდურესი შინაგანი სიცალიერე თვითონ სახლის, საიდანაც მხოლოდ ღამე, სიბნელე იტყირება.

ამ ქოხიდან გამოდის ლევან ქამუშაძე.

მისი გარეგნობის ხატვის დროს მწერალი არ აღნიშნავს რაიმე საზარელ ნიშანს, არა აქვს გამოყოფილი ისეთი პლასტიური წვრილმანი, რომელიც ამ პერსონაჟის შინაგან ქვეყანას შეეფერებოდეს. პირიქით — „მოხუცებულს მეტად სასიამოვნო პირისახე ჰქონდა“. დ. კლდიაშვილი სრულიად შეგნებულად ხატავს უბრალო აზნაურის ზომიერ გარეგნულ ნიღაბს და როგორც სწვა ეპიზოდისა და ვეგეტულობით — ეს აზნაური კეთილი ადამიანიც ყოფილა. საერთოდ კი — ლევან ქამუშაძე უფერული, ჩვეულებრივი ადამიანია.

მაგრამ მას უცნაურად უჭირავს თავი გამოჩენისთანავე. სახლას ზღურბლზე გადმობიჯებისას ის თვალბეზვად გადაისვამს ჩელს (მკაობხელი შემდეგ მისი ცოლის სიტყვებიდან გაიგებს, რომ ლევანს ხშირად სძინავს) და გონს მოსული ესალმება სტუმარს — „დაბრძანდით... დაბრძანდით ბატონო! და ისევ მიჩუმდა“...

ამის შემდეგ იწყება ეფროსინეს საუბარა ქმართან და სონიასთან, რომლის დროს ლევანი მხოლოდ მოკლედ უპასუხებს ხოლმე ცოლის შეკითხვებზე, მეტწილად კი სდუმს. როცა ცოლი აცნობს მას რძალს, ისმის ლევანის დასტური:

„— ვიცი!..— წყნარად წაილაპრა ლევანმა“.

მან რამდენიმე სიტყვით დალოცა სონია. „...მერმე ისევე ჩაჩუმდა და გაბნეულად დაუწყობზერა ხან ცოლს და ხან სონიას და ხმას აღარ იღებდა“.

მკითხველი თითქოს კიდევ ელის, რომ ლევან ქამუშაძე ბოლოს ალაპარაკდება, გვამცნობს თავის ტკივილს თუ სიხარულს, მაგრამ ამაოდ. ცოლი ეკითხება:

„— ხომ გაგეხარდა, ლევან, ამის შეხედვა? ხომ გესიამოვნა?“

„— კმ!.. გაიქნია მან თავი პირზე ღიმილით, — კმ!.. და ცოტა ხნის შემდეგ დაუმატა — უკაცრავად ვარ, ბატონო! მე უნდა მენახეთ, მომელოცნა, მარა... — და მან მხრები შეიშმუშნა და წარბები ზევით ასწია და ძსევი მიჩუმდა, ერთი-კი მარჯვენა ხელი გაშალა“

ლევანის სიჩუმე აქ ხაზგასმულია ავტორის მიერ, „დარისპანის გასაქირში“ კი კაროენას სიჩუმე თვითონ მკითხველმა უნდა იგრძნოს. მაგრამ ლევან ქამუშაძის ღუმილი უფრო ღრმაა, უკეთ, მასში მეტი სიცარიელეა, იაეთივე სიცარიელე, როგორც მის ყავარჩაშავებულ ქონში გამეფებულა.

ეს არი ფლეგმა, გამოწყვეული სიმშობლით. გაჭირვებითა და მარტოობით.

ამის შესახებ ჩვენ ვტყობილობთ ეფროსინეს სიტყვებიდან. როგორც თვითონ დარისპანი ახასიათებს კაროენას, ისევე აქაც — ცოლი თავის ქმარს:

„— აღარ არის, აღარ არის კაცი, შენ დაგენაცვლე! რა კაცი, რომ გენახა!“ — ხმადაშვებით დაიწყო ეფროსინემ, რომ ელსაც თვალები მიაშტერა ლევანმა. — გაჭირვებამ ფიქრში ჩააგდო, სირცხვილმა, ყველასთან დარცხენილად რომ გრძნობს თავს, გული მოუხარჩა და რავარც ეხლა ხედავ, ასე მოაქცია...“ შემდეგ ეს მოხუცი ქალი დაწვრილებით აცნობს სონიას ქმრის ბიოგრაფიას: ლევანს ბევრი უბრძოლნია სიღარიბესთან; ქალიშვილები დაუთხოვებიათ და მათს მზითევს წაუღია ყველაფერი; ვაჟიშვილებს აღარ მოუხურვებიათ ღარიბ ოჯახში დარჩენა და გადავარდნილან; „სად არიან, ჩვენთვის გოუგებელი შეიქნაო“ — წუწუნებს ეფროსინე, და ბოლოს, როცა თავის ორ ვაჟს იგონებს და სა-

ყვედურობს — „ორივემ ასე მოგვიძულა, რომ მშობელს კი არა, ასე ძალს არ მოიძულებენ, შენ გენაცვალე, ძალს არ მოიძულებენ“ — ლევანი უკმაყოფილების ნიშნად ამაზე შეიშმუშნება და წყენის გამოსათქმელად წამოიძახებს — „ჰმ! ჰმ!“ მკითხველმა თვითონ უნდა არკვიოს, ვის მიემართება ლევანის წყენა — ცოლს, რომელიც შვილებს აუგათ იხსენიებს, თუ თვითონ მის ვაჟებს, რომლებმაც სიბერის ეპოს უპატრონოდ მიატოვეს მამა. მაგრამ აქ ყველაზედ საინტერესო ის არის, რომ ლევანის უსიტყვო ყმუილი („ჰმ! ჰმ!“) მშვენივრად ადასტურებს მის შესახებ ცოლის ნათქვამს — „ასე ძალს არ მოიძულებენ“.

მეორე მნიშვნელოვანი წერილმანი ჩვენს მიერ ხაზგასმულ სცენაში ის არის, რომ ლევანი ცოლს მიაშტერდება საუბრის დროს. ეტყობა, იგი ისეა შეჩვეული თავის თავზე ერთდამიშვევს მოსმენას, რომ უკვე აღარ უშლის ხელს ცოლს ლაპარაკის დროს, პირიქით, ისევე უსმენს მას, როგორც სტუმარი. ლევან ქამუშაძეს მეუღლისათვის დაუთმია საკუთარი მდგომარეობის დახასიათება სხვასთან, უცხოთან, თვითონ კი სდუმს. იგი თითქოს ინდიფერენტულადაც არის განწყობილი იმ სიტყვებისადმი, რომელსაც, ალბად, ხშირად ისმენს ზოლმე ცოლისაგან თავის თავზე.

მაგრამ დ. კლდიაშვილი ამ ფსიქოლოგიურ განწყობილებას საკუთარი რემარკებით არ გადმოგვცემს, — პერსონაჟის შინაგანი პორტრეტი მას შესრულებული აქვს ფლეგმის გარეგნული დეტალების ხაზგასმით:

„ლევანი გაყუჩებული იჯდა, ახლამას თითქო არაფერი ესმოდა ეფროსინეს ლაპარაკიდან, ისე გულგრილად იმზირებოდა წინ“.

დაკვირვებულ მკითხველს შეუძლია სრული სისრულით წარმოიდგინოს ამ აბზაცში ფლეგმამორეული იმერელი აზნაური!

დ. კლდიაშვილს მშვენივრად ესმის ფასი მის მიერ ასე ძუნწად და თავდაჭერილად დახატული სურათისა და სხვსებით დაჭერებული შენიშნავს:

„სონია, გარეტებული იმით, რაც გაიგონა და ჩაქცა ცთვალით ხედავდა ძლივს იმაგრებდ-  
ცრემლებს. ამ სურათმა გული მოუკლა“.

მაგრამ სურათი ჭერ კიდევ არ არის დასრულებული.

რომ სიმშლი, გაჭირვება და მარტოობა ანვითარებს თვითანალიზს, დაფიქრებას საკუთარ ბედზე, გარეშე ფატალური კანონების წინაშე უმწეობის შეგნებას და ამის გამო თავის თავში ჩაყურ-

ვას, — ეს შესანიშნავად იცის დავით კლდიაშვილმა. ეფროსინე ამბობს თავის ქმარზე: „ფიქრობს რაღაცას, თავის თავს რაღაცას ელაპარაკებაო“. უკიდურესი სუბიექტივიზმი ადამიანისა ყოველთვის მხილდება ხოლმე არაჩვეულებრივ მდუმარებაში სხვასთან და საკუთარ თავთან საუბარში. ძალიან ხშირად ეს ავადმყოფობა იღებს ფსიქოლოგიური ანომალიის სახეს. ფლეგმატორული ადამიანები, თავისთავში ჩაყურულნი ან დიდი მწუხარებისაგან გაოგნებულნი ვერასოდეს ვერ ახერხებენ კარგად საუბარს სხვებთან, რადგან ასეთი საუბრისათვის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს ყურადღების თანაბარი გაყოფა, მისი მომართვა სხვისი ლაპარაკის გულდასმით მოსასმენად. „გაბნეულად მომზირალთათვის“ ამის მოხერხება ყოველთვის თავისთავზე ძალდატანებას მოითხოვს.

ყველაფერი ეს უნდა გაითვალისწინოს მკითხველმა, რათა კარგად იქნეს ათვისებული დავით კლდიაშვილის მიერ შესრულებული სურათი, რომლის შინაარსი მთლიანად ქვეტექსტშია ჩატანილი და რომელიც ავტორის თხრობაში ნუანსებზე, უთქმელ ხარვეზებზეა აგებული. ამ ნუანსების გახსნა მკითხველისათვის მიუხედავად ავტორის.

„ვაიმე, ვაიმე, ვაიმე!“ — ამ უმწეო ამოძახილით ამთავრებს ლევანის ცოლი სონიასთან ოჯახის უბედურობის თხრობას და მოჰყვება ტირილს.

„...ლევანი ისევ მიაჩერდა მტირალს, წამოდგა, მიბრუნდა, ოჩიბიჯი გადადგასახლში შესასვლელად, მართითქო რაღაც გაახსენდაო. უცებ უკან გამობრუნდა და ისევ დაჯდა თავის ოდგილას“..

პირველი შეხედვით ლევანის ეს უცნაური მოქცევა მას გიჟს ამსგავსებს. მართალია, მასში უკვე მუშაობს ავადმყოფობის ელემენტი, მისი ბუნება სულიერი კასტრაციის საზღვარზეა მდგარი, — მაგრამ მოყვანილ აბზაცს აქვს თავისი, ადვილად ასახსნელი, შიფრი და ის უნდა წაიკითხოს მკითხველმა:

ლევან ქამუშაძეს, უეჭველია, მობეზრდა ცოლის მოთქმა; შესაძლოა ამ მოთქმამ გააღიზიანა მისი ის ნერვი, რომელიც აიძულებს მას თავისთავთან ყოფნას, თავისთავის უხმო გამოტირილს; ლევანი გადასწყვეტს ისევ სახლში შევიდეს, მაგრამ უცებ გაახსენდება, რომ აქ ქტუმარი ზის. პირველად შისული მათთან და კვლავ თავის ადგილს უბრუნდება.

„სონიამ ველარ გაუძლო ამათ ყურებას, გულ-ამღვრეული, სა-  
სოწარკვეთილებით წამოდგა წასასვლელად“.

სურათი მთავრდება გასაოცარი აბზაცით:

„მოხუცებულ თითქო გამოფხიზლდაო, რომ  
შეგებენათ, რამდენ ზედმე კიდევაც გაჰყვა  
მიმავალ სონიას, მერე ერთი შედგა, უცებ მოტ-  
რიალდა, გაბრუნდა სახლისაკენ, წავიდა აჩქა-  
რებულ ნაბიჯით, შევიდა შიგ და კარებიდან  
დაუწყო მზერა სონიასა და ეფროსინეს“.

ლევან ქამუშაძე გამოაფხიზლა იმის შეგნებამ, რომ მალე უნდა  
დაუბრუნდეს თავისთავს, თავის ფლეგმას, თავის ბნელ ქოხს, საი-  
დანაც იგი, როგორც მოჩვენება, გამოჩნდებოდა ხოლმე დღის სი-  
ნათლეზე. დიდმა უბედურებამ მას იმდენი შინაგანი ენერჯიაც კი  
არ დაუტოვა, რომ სტუმარი კიშკრამდე მიაცილოს. ლევანი  
ზრდილობიანი ადამიანია, მაგრამ მაინც მიატოვებს რძალს  
შუა გზაზე, უცბად მიტრიალდება, დადგება თავისი ცარიელი სახ-  
ლის ზღურბლთან და იქიდან იცქირება ნამძინარევი თვალებით...  
თავის სახლსავით ცარიელი და ბნელი თვალებით, არაფრის მოქმე-  
ლი გამომეტყველებით.

დავით კლდიაშვილი აქ აღწევს აბსოლუტურ ოსტატობას. ფსი-  
ქოლოგიური ხატვის მხრივ ახალქართულ პროზას ბევრის სწავლა  
შეუძლია ასე ბრწყინვალედ ნუანსირებული ადგილებისაგან.

## 11

ლევან ქამუშაძე კიდევ ორჯერ ჩნდება მოთხრობაში, მაგრამ  
არც ერთხელ არ უჩივის ვისმე თავისი ცხოვრების გამო. ის არ სა-  
ყვედურობს სხვებს ან საკუთარ ბედს სასიკვდილო აგონიის დროსაც.

მეორედ ის ჩნდება მაშინ, როცა ძმა ომანი მიუვარდება  
სახლში და გამოითხოვს ეფროსინეს, რადგან ამ უკანასკნელის კუ-  
დიანობას აბრალებს თავისი ვაჟის ავადმყოფობას. გაღებულ სახლი-  
დან ისმის ლევანის ხმა:

„— რა გინდათ!? — წამოიძახა ერთი, დონჯშემოყრილმა, წელში გამარ-  
თვით ლევანმა, — რა გინდათ?! — შეუყვია წყრომით და მეტის ჯავრისაგან  
ათრთოლებული, სიტყვას რომ ველარ ახერხებდა. შერჩა ერთ ადგილას გაქვა-  
ვებულებით“.

ლევან ქამუშაძე არ გადმოდის ზღურბლის გადმოღმა, მას არ  
სურს თავისი ბნელი საკანის დატოვება.

მესამედ და უკანასკნელად დ. კლდიაშვილი აღწერს მას სარე-  
ცელზე მდებარეს. „სკამლოგინზე მწოლიარე, აღარც-კი სჩანდა საბ-

ნის ქვეშ გაფითრებულ-აბურძგვნილ თავის მეტი. ღრმად ჩავარდნილი თვალები ხანდახან გამოიხედავდნენ, მოველებოდნენ მის გარშემო მდგომთ და ისევ დაიხუჭებოდნენ“.

მასთან მიდიან ნათესავეები — მათ შორის ეკვირინე, სონია და ოტია ქამუშაძეები. შეკითხვებზე ლევანი უპასუხებს მშვიდათ და აუღელვებლად. არავითარი სამდურავი არ ისმის მისგან:

„სიკვდილი სჯობია, რძალო!... სიკვდილი!...“

ეუბნება ის ეკვირინეს. ლოცავს სონიას და შემდეგ:

„მისი ტუჩები კიდევ ცმატურობდნენ. ალბათ ის რალაცას ამბობდა კიდევ. მაგრამ სრულიად მისუსტებული ხმა აღარ ისმოდა და ამასთანავე თვალები ისევ მიხუჭა. —

ის ე ე ს ი ჩ უ მ ე. ისევ შეკავებული ქვითინი ისმოდა მხოლოდ.

— ნეტავი მალე მაინც სული გეყურებოდეს... წვალობს, სხვა არაფერია! — გამწარებით წაილაპარაკა ეფროსინემ და გამხმარა ლოყებზე ცრემლები ჩამოსდიოდა“.

ლევანი თავის ძმას კითხულობს.

„კარების ზღურბლზე ომანმაც გადმოაბიჯა. იგი მიუახლოვდა მომაცედავს, მოიგლიჯა თავიდან ქუდი და ათრთოლებული ხმით ჩასძახა ძმას:

— ლევან!.. ლევან!.. რას შერები, კაცო?.. რაჯა ხარ?

ლევანმა გაახილა თვალები და ხ მ ა მ ო უ ლ ე ბ ლ ი ე მ ი ა შ ტ რ და თაეზე მდგომ ძმას.

— რას შერები, კაცო? — გაიმეორა ომანმა.

— ეკვდები, ძმაო!.. მადლობელი ვარ, მადლობელი! — ცოტა ხნის გაჩუმების შემდეგ დაუმატა მან.

ომანი შერჩა თავის ადგილს ხმუგაკმენდილი.

— მშვიდობით... მშვიდობით, ა ვ ო კ ა ც ო !.. აწი მაინც ტკბილად.. ტკბილად იყავით!.. ეფროსინე! უბედურო... ომან... თუ ძმა ხარ. კმარა, იცით. სირცხვილია. კმარა. რაც გვინახავს.. თქვენ იცით... კმარა, კმარა!..

ომანი შერჩა თავის ადგილს ხმუგაკმენდილი.

ომანის თვალებზე ცრემლები ბრწყინავდნენ. ეშინოდა ხმის ამოღება. რომ იქაურობა არ გაეყრუებინა თავისი ძლიერი, გულმკერდიდან ამოხეთქილი ხმით.

სახლში კიდევ შემოვიდა რამდენიმე ქალი და კაცი: მომსვლელები თანდათან ემატებოდნენ. ამ გამომშვიდობებაში ისე ამოხდა სული ამ მოხუცებულს, რომ ვერცკი გაიგეს. იგი მიიცვალა წყნარად. მშვიდობიანად, უმფოთველად“.

ს ი კ ვ დ ი ლ ი თ ი თ ქ ო ს ბ უ ნ ე ბ რ ი ე ი გ ა გ რ ძ ე ლ ე ბ ა ა ლ ე ვ ა ნ ი ს დ ა ც ა რ ი ე ლ ე ბ უ ლ ი ც ხ ო ვ რ ე ბ ი ს ა , მ ი ს ი ს ი ჩ უ მ ი ს !

სიკვდილი აქ ნაჩვენებია ისევე ძუნწი ფერებით, როგორც პერსონაჟის ფლეგმა და ფსიქოლოგიური სიცალიერე!

ასეთია ხვედრი დ. კლდიაშვილის აზნაურებისა.

„სონია მარტოდ იყო ოთახში და მართლაც მოწყენილი მისჩერებოდა მუთაქაზე მიწოლილი, კვამლისაგან გაშავებულ ოთახის დაბალ კედელს. ეს

ყოველმხრივ მარტოდ ყოფნა იმ სიჩუმესთან, რომელიც მის გარშემო სუფევდა, ეს დაბალი დახრივნილი ოთახი, სანახევროდ ჩამობნელებული ყოველივე ეს სულს უხუთავდა მას და გულს უწუხებდა. იგი წამოდგა და ნელის ნაბიჯით მივიდა კარებთან, კარის ჩარჩოს მიაწვა და ეზოში მზერა დაიწყო. კარგა ხანს იდგა ასე სონია, მაგრამ ვერც იმ სურათმა, მის თვალწინ რომ იშლებოდა, თავისი სილამაზით გულ ვერ გაუხსნა და სევდა ვერ გადაუყარა. ეს მიყრუებულობაში იმეარდნილობა უფრო უმძიმებდა ვულსა და აღონებდა.

— ღმერთო ჩემო, ამ მიყრუებულში უნდა დავლიო ჩემი სიცოცხლე? — გაიფიქრა მან და რაღაცამ თითქო ყელში წაუჭიპო და თანვე თვალებში ჩამოებინდა“.

ასეთია პირველივე განცდა ქალაქიდან იმერეთის სოფელში, ქამუშაძისას რძლად მიყვანილი ქალისა.

აი რას ფიქრობს ეს პერსონაჟი მოთხრობის დასასრულს — ნახულისა და განცდილის გამო:

„მთელი ღამე ძილი არ მიკარებია არც ცოლსა და არც ქმარს; სონიას თვალწინ ვდგა ლევანი, საწყალი ეფროსინე, სეფე მარუშაძე ჩაფით მხარზე. ტიტულა მისი შეილები, გადარეული სარდიონი, მოხითხითე პორფირი, გაჯოუტებული მისი ძმა ბეგლარი და ქმარი ოტიაც. ესენი ირეოდნენ ერთმანეთში, ფუსფუსებდნენ, მის წინ ხმაურობდნენ, ვინ რას ჩასჩინებდა, ჩასჩხაოდა და მოსვენებას არ აძლევდა ღონემიხილს ქალს.

ამავე დროს გარეთ, პალკონზედ გაშლართული ოტია, ძილ-გამფრთხალი, მიცვალეებულ ლევანზე ფიქრში იყო გართული. ამ ფიქრში თავის თავი ეხატებოდა მომავალში: თუ ფიქრობდა მართლად აქურობას არ გაეცლებოდა, თუ სხვაგან უფრო მოსახერხებელ ადგილს არ შეაფარებდა თავს, მასაც ასეთივე ბოლო ექნებოდა. ისიც გააქცევდა შვილებს აქეთოქით და თავის ბიძასაებრ მშვიერი, მწყურვალ-უპატრონო ასეთ საცოდაობაში დალევდა თავის გაჯახიხებულ სულს“.

ეს ნაღვლიანი ეზო და იქ მოფუსფუსე გმირები—თავიანთი ბედითა და უბედობით, — მიაგავენ შემოდგომის ნაშუადღევს ანაზღეულად მოვარდნილ ქარის მიერ ველიდან მალა ატაცებულ ფოთლების ორომტრიალს და ამავე ფოთლების უხმაურო ცვენას ისევ მიწაზე.

ერთად ერთი ყვითელი ფოთოლი, რომელიც კიდევ დიდხანს ფარფატებს ჰაერში და გვიან ეცემა მიწაზე, ან სადმე ვენახის შესერს დაღლილი რომ მიეფინება ზოლმე, — მე მაგონებს როსტომ მანველიძეს, — ზანტ და მიზანტრობ იმერელ აზნაურს!

ის დიდხანს უმკლავდებოდა გარეშე ბედისწერას, მაგრამ რევოლუციის ქარმა იმძლავრა და ნაღვლიანი ქვეყნის ეს უკანასკნელი მგზავრაც მიაწვინა.



დავით კლდიაშვილმა იშვიათის სიძლიერით დაგვიხატა ბინდნაკ-რავი ქვეყანა — დასახლებული გაჭირვებული ადამიანებით, მყარ-ნიადაგს მოკლებული აზნაურებით, რომელთაც შერჩენილი ამპარტავნობა ხელს უშლით გლეხებივით ახლოს იყვნენ მიწასთან და რომელთა თავგადასავალის ფინალი ყოველთვის დრამატიული შუქით არის განათებული, — თავის უკუღმართ ბედზე მოლულლულე, ან მღუმარე ფლეგმაში გადასული ადამიანებით დასახლებული ქვეყანა!

ამ ქვეყანაში იმდენი სევდა, მოწყენა და მარტოობაა, რომ მკითხველს ბოლოს აღარც ახალისებს პერსონაჟთა სასაცილო უხერხულობანი.

ამ მოწყენის შემგარძნობი გული და ასეთი ფერების ამთვისებელი თვალი შერჩა მწერალს სიბერეშიაც.

„მე მგონია, — ჰყვება სერგო კლდიაშვილი, — რომ დავითი ახლაც ცოცხალი იქნებოდა, რომ არ სცოდნოდა საოცარი მოწყენა-დავითი მარტოობას ვერ იტანდა. დავითს მაღალი, ძლიერი ხმა ჰქონდა. ხმა პირდაპირ გულიდან ამოდიოდა. მარტოობის გრძნობა მოერეოდა, ისეთი ხმით იწყებდა ყვირილს, რომ ხმა შორს ისმოდა. ყვიროდა გაბმით, გუგუნით. როცა ერთხელ კვითხე, რად ყვირის ასე უცნაურად, გულაჩუყებით მითხრა:

„— მ ა რ ტ ო ვ ა რ !“

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მოწყენისა და მარტოობის ეს გრძნობა მწერლის ბუნებაში ჩაისახა ჯერ კიდევ მაშინ, როცა მან, ქამუშაძის რძალსავით, პირველად დაინახა საკუთარი ქვეყნის ღარიბი ეზოების, პატარა ადამიანების უნუგეშო მდგომარეობისა და გაჭირვებათა ერთფეროვნება.

და ეს დიდი მხატვარი, დავით კლდიაშვილი, სიბერის უამს ამოდ აღფრთხობდა ყვირილით თავის ქვეცნობიერებაში დაბუღებულ ლანდებს; შესუსტებულ მხედველობაშიაც ძველი იმერეთის შემოდგომის ფერები ჩარჩენოდა.

## პასილ ბარნოვი

ბევრს ახსოვს რუსთაველის პროსპექტზე ნული ნაბიჯებით მიმავალი ვასილ ბარნოვი. მას აღმოსავლური მოგვისა და ვიზიონერის გამომეტყველება ჰქონდა. თითქოს სიზმრისაგან ახლახან გამოფხიზლებული თვალები, დინჯი და აუჩქარებელი მიმოხვერა მოწმობდნენ მწერლის შინაგან სიმშვიდეს. მკერდზე ბიბლიური მოხუცის წვერი ეფინა; ოდნავ გახუნებულ ცილინდრსა და ზონარიან სათვალეს ატარებდა; შავი პალტო და ტროსტი ამთავრებდნენ მის გარეგან პორტრეტს.

ხშირად უნახავთ აგრეთვე მის გვერდით მიმავალი მეორე დიდი ბელეტრისტი — დავით კლდიაშვილი. მუდამ დარბაისელ ვასილ ბარნოვს მოუსვენარი, პატარა ტანის დავით კლდიაშვილი თითქოს სადღაც ეზიდებოდა და მიაჩქარებდა, ბარნოვი კი მას აჩერებდა...

ეს ორი მწერალი შემოქმედების მხრივაც ასევე განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან.

დ. კლდიაშვილმა უშუალოდ დანახული იმერეთის პატარა ადამიანების მღელვარებით აავსო ქართული პროზა და მკითხველებმაც ავტორთან ერთად გაიზიარეს პირველი შეხედვით სასაცილო, მაგრამ მაინც ემოციურად ასათვისებელი ტკივილები და უხერხულობანი მისი პერსონაჟებისა. ვასილ ბარნოვი კი წყნარი შემოქმედი იყო. მწერლის მზერა მიქცეული იყო საქართველოს შორეულ წარსულისაკენ. ორმოციანი წლების თბილისისაკენ და ჩვენც მასთან ერთად ვაკვირდებოდით. ამეტყველებულ ფრესკებს, სიცოცხლისათვის ხელმეორედ მოწოდებულ აჩრდილებს, წარმოვიდგენდით ამ აჩრდილების დაფერვლილ ვნებებს. ვ. ბარნოვი არ ყოფილა მგრძნობიარე ტემპერამენტის მწერალი და მის მიერ აღწერილი მძაფრი ისტორიული ეპიზოდების კითხვის დროსაც მუდამ დამშვიდებული ვიყავით ავტორთან ერთად.

ვ. ბარნოვი მშვიდი იყო არა მარტო ცხოვრებაში, არამედ თავის მოთხრობებსა და რომანებშიაც.

ქართულ პროზაში, მე-19 და მე-20 საუკ. საზღვარზე, ვასილ ბარნოვი სავსებით განმარტოებით დგას. მისი სახელის ირგვლივ არასოდეს არ გაუმართავთ ლიტერატურული ბრძოლები. მწერლის პიროვნება და შემოქმედება არქაულობის შთაბეჭდილებას სტოვებდა, განსაკუთრებით რევოლუციის ეპოქაში. მიუხედავად ამისა, ვ. ბარნოვი ერთერთი ცენტრალური ფიგურაა რევოლუციის წინა-დროინდელი ქართული პროზისა.

რევოლუციამდე ქართული ბელეტრისტიკა უმთავრესად სამოციანი წლების ტრადიციებს აგრძელებდა. ალექსანდრე ყაზბეგი, ხალხოსნები, ნაწილობრივ დავით კლდიაშვილიც, სამოციანი წლების ლიტერატურული მემკვიდრეობით იკვებებოდნენ. მთავარს ხაზებში ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება განსაზღვრავდა ამ პროზის ხასიათს: სატირული პროზის სათავეს მკითხველი „კაცია-ადამიანში“ იპოვის, მთის რომანტიკისას — „მგზავრის წერილებში“, სოციალური საკითხებით დაინტერესებისას — „ოთარაანთ ქვრივში“ და „გლახის ნაამბობში“. განსაკუთრებით არაფერი შეცვლილა სტილის სფეროშიაც: ხასიათების რეალისტური ხატვა, ცოცხალი დიალოგი, ჰუმორი, — ყველაფერი ეს ჭერ კიდევ ილია ჭავჭავაძის პროზაშია მიღწეული. ლტოლვა ენის დემოკრატიზაციისაკენ, ბარბაროზების გაჩენა (რომლისგანაც თავის დაღწევა მხოლოდ თვით ამ პროზის ფუძემდებელმა შესძლო) ნიშანდობლივი თვისებაა ვ. ბარნოვის დროის პროზისა. ამ პროზას აღრჩობდა აგრეთვე ეტნოგრაფიზმი, რომელიც მხოლოდ დავით კლდიაშვილმა დასძლია იმით, რომ იშვიათი ლირიზმითა და ადამიანური თანაგრძნობით მოგვითხრო თავის გმირებზე.

ვასილ ბარნოვი „ივერიის“ თანამშრომელი იყო, მაგრამ მწერლობაში რედაქტორის ხაზს იგი არ აგრძელებდა. ამიტომაც მისი ლიტერატურული სავარძელი უფრო ახლოს იდგა ძველ ქართველ მემკვიდრეებთან, სულხან-საბა ორბელიანთან ან ტიმოთე გაბაშვილთან, ვიდრე ს. მგალობლიშვილთან ან ნ. ლომოურთან.

ყოველივე ამის შესაბამისად ჩამოყალიბდა ვ. ბარნოვის ენაც.

ძველი ქართული მწერლობის ტრადიციებიდან გამოსულ ვ. ბარნოვის ენას ახასიათებდა მწიგნობრული ლიტერატურის დიდი გავლენა, უცთომელი სინტაქსი, თხრობაში გაშლილი რიტმი „დაბადების“ ქართული თარგმანისა და არქაული ლექსიკონი. ოთხმოცდაათიან წლებში, როცა ქართულს პროზაში და ქართულ სცენაზე ხშირად გაისმოდა პროვინციული გამოთქმები და თბილი-

სელ მოქალაქეთა ქარგონი (ამას, რასაკვირველია, საერთო არაფერი ჰქონდა სამოციანთა ნოვატორულ მემკვიდრეობასთან), უხმაუროდ შეზოდის შესანიშნავი მოქართულე, რომელიც შეიძლება კიდევაც აღიზიანებდა მკითხველთა სმენას ისეთი სიტყვებით, როგორიცაა „გარნა“. „მუნ“, „გინა“ და მისთანანი.

არ უნდა იყოს ძნელი წარმოდგენა იმ შთაბეჭდილებისა, რომელსაც მაშინ ასდენდა, ალბად. ვ. ბარნოვის პროზის ასე ფაქიზად გამართული აბზაცები: „განმარტოვდა ქალთან. ტყუში თუ წარმოიდგინა თავისი თავი ფერიასთან... ნაკადის კიდე შამბმორეული. ქალის კაბა ფოთლით მოსილ რტოთა განგრძობა. ტევრთა სუნი სუნნადსუნნელი“ („ფერიასთან“, 1887).

ფერებით მოლივლივე ეს სტილი, რომელშიაც „ქებათა-ქების“ რიტმი და ხატოვნება იგრძნობა, ოთხმოცდაათიანი წლების არც ერთი სხვა ბელეტრისტის ნაწარმოებში არ გვხვდება.

არ შეიძლება ითქვას, თითქოს ვასილ ბარნოვს არაფერი აკავშირებდა თავის ეპოქასთან. იგი იყო ავტორი მთელი რიგი მოთხრობებისა, სადაც სოციალური საკითხებია დასმული. ამ მოთხრობებს ახასიათებთ ფსიქოლოგიური დეტალების კარგი დამუშავება, ყოფის მშვენიერი ცოდნა, მეტი ენობრივი სისადავე. მაგრამ ისინი მოკლებულნი არიან სოციალური ანალიზის სიმახვილეს, რომლითად გამოირჩევიან, მაგალითად. ა. ყაზბეგის ან დ. კლდიაშვილის მოთხრობები.

ვ. ბარნოვს თავისი უმთავრესი თემები მაინც საქართველოს წარსულიდან აქვს აღებული. ძალზე დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ მწერალს არ დაუწერია არცერთი მნიშვნელოვანი არა ისტორიული რომანი.

ოთხმოცდაათიან წლებში ვ. ბარნოვი თემების მხრივაც წარმოადგენდა გადახვევას მწერლობის საერთო გზიდან, მის წინააღმდეგობას. „სვიმონ ხელი“, ერთერთი ისტორიული მოთხრობა ჩვენი ბელეტრისტისა, დაიბეჭდა „კვალში“, რომელიც თანამედროვე საზოგადოებრივი და ეკონომიური საკითხებით იყო დაინტერესებული. ამ ჟურნალის ფურცლებზე, პუბლიცისტურ წერილებს შორის, ვ. ბარნოვის პროზას ერთგვარა დისონანსი შეეჭმონდა თავისი თემატიკური და ენობრივი დამოუკიდებლობით.

მთელი სერია ისტორიული რომანებისა და მოთხრობებისა („არმაზის მსხვერვა“, „ხაზართა სასძლო“, „ისინის ცისკარი“, „თა-





მარ მრწემი“, „გიორგი სააკაძე“ და მრავალი სხვ.) ვ. ბარნოვს სამართლიანად აღიარებს. ამ ქანრის მამად ქართულ მწერლობაში...

ვ. ბარნოვი ნამდვილი რესტავრატორი იყო შორეული ეპოქების ნივთიერი გარემოსი, იგი ზედმიწევნით იცნობდა აღწერილ ზანინ კოლორს, ზნეჩვეულებებს, იმ გეოგრაფიულ გარემოს, რომელშიაც მოქმედებენ მისი გმირები.

ძვირფასი თვისება ბარნოვის ისტორიული პროზისა ისიც არის, რომ მწერალი არ კმაყოფილდება მარტოოდენ ეპიზოდის შიშველ თხრობით, თავის პროზას მწერალი ავსებს ისტორიულად ცნობილი, მეორე და მესამე ხარისხოვანი პერსონაჟებით და ყველა ისინი მოქმედებენ დროის შესაფერისად, საუბრობენ თავისი ეპოქის ენით; და არა მარტო მოქმედ პირთა ანსამბლი, არამედ რეკვიზიტიც კი ბარნოვის რომანებისა უალრესად ისტორიულია, მწერალმა არ იცის შეუსაბამობის დაშვება ამ მხრივ.

„ისნის ცისკარი“, ერთ-ერთი საუკეთესო ისტორიული მოთხრობა ბარნოვისა, ძალზე დამახასიათებელია მწერლის თვალისთვის. ერეკლე მეორის ეპოქის თბილისი ჭერ არავეის დაუხატავს ასე სრულყოფილად. ავტორს ამ მოთხრობაში გამოყენებული აქვს ყველა მნიშვნელოვანი მასალა, რომელიც ქართულ ისტორიოგრაფიაში მოიპოვება.

„ისნის ცისკარში“ ზუსტად შესრულებული ისტორიული მოდელების შთაბეჭდილებას სტოვებენ არა მარტო ზარაფები, მეხანჯლე იოთამე, ან აშული საიათნოვა, არამედ ქალაქის ქუჩაბანდები და მოედნებიც... საღებავების ასეთი სიუხვე ახასიათებს ბარნოვის სხვა რომანებსაც — „ხაზართა სასძლოს“, „თამარ მრწემს“ და სხვ.

სასიყვარულო ინტრიგა, რომელიც ისტორიულ ამბავთა ლეიტ-მოტივს წარმოადგენს ბარნოვის რომანებში, არასოდეს არ სტოვებს ეპოქაზე ხელოვნურად გავრცელებული მომენტის შთაბეჭდილებას. ამ რომანების მოქმედნი პირნი არ არიან განსაკუთრებული თვისებებით აღჭურვილი გმირები და ატარებენ საკუთარ ეპოქის ცუდსა და კარგს თვისებებს. ბარნოვის გმირები სჩადიან იმას, რაც შეეძლოთ ჩაედინათ მათი დროის ჩვეულებრივ ადამიანებს.

რადგან ბარნოვი უტყუარი ჰერეტის შემომქმედი იყო და თავისი ისტორიული გმირებისათვის არ დაუკისრებია ისეთი მოვალეობანი, რომელთა შესრულება ეპოქის სურათის საერთო ფონზე თვალსაჩინო კონტრასტს შექმნიდა.

ყოველი ერის ლიტერატურაში მოიპოვებიან მწერლები, რომელთა შემოქმედების ღრმად გაცნობა, მასში თავისებური მომხიბლაობის აღმოჩენა მკითხველისაგან მოითხოვს ერთგვარ ძალდატანებას საკუთარ ინტერესზე, შეჩვევასა და გემოვნების კულტურას.

ყოველი ერის მწერლობაში მკითხველთა მცირე წრე ჰყავს ისეთს პროზას, რომელსაც ფოლიანტების სურნელება გამოჰყოლია, რომლის პერსონაჟთა სულიერი განწყობილებანი და ვნებანი დაშორებულნი არიან თვით ავტორის ეპოქას და საჭიროებენ მკითხველისაგან წარმოდგენის დაჭიმვას კონტაქტის დასამყარებლად.

ასეთი ავტორი იყო ვასილ ბარნოვი. ასეთნი არიან საერთოდ წყნარი მწერლები, რომელთა სტილი და თემა ისტორიზმით სუნთქავს.

რუსთაველის პროსპექტზე წელი ნაბიჯებით მიმავალი ვასილ ბარნოვი უკანსკნელი ნაშიერი იყო იმ ქართველ ეამთა აღმწერლებისა, რომელთაც ეზოს მოძღვრის, ან მწიგნობართუხუცესის კაბა ეცვათ და თავიანთი მატრიანეების უფროდსს ღამითა სწერდნენ ბატისფრთით.

ნოემბერი, 1939



## ქონსგანვიწინე გამსახურდია

### 1

ქართველი ინტელიგენტი მსოფლიო ომის წინა წლებში მოხვდა უცხოეთში. ჰაბუკობის წლები მან გაატარა სამშობლოს გარეთ, უმაღლესი განათლება მიიღო ევროპის უნივერსიტეტებში, ეცნობოდა საზღვარგარეთულ კულტურას, ითვისებდა იმიერ ზნეჩვეულებებს. დიდხანს დაიარებოდა ის უცხოეთის ცის ქვეშ, ათვალოვრებდა იტალიური ხელოვნების ძეგლებს, სწავლობდა გერმანული კლასიკური იდეალიზმის წარმომადგენლებს, ხშირი სტუმარი იყო პარიზის სალონებისა; პირადად გამოლაპარაკებია გამოჩენილ მწერლებს, პოეტებსა და მხატვრებს; უხეტიალნია პარკებში მეძავეებთან, უსაუბრნია არისტოკრატულ ოჯახებში ანტიურ ფილოსოფიანზე, ინდოეთისა და ჩინეთის მისტიკაზე; გულმოდგინედ უკითხავს ნიცშე; უთვალთვრებია მუზეუმები, გატაცებული ყოფილა ნუმიმატიკური ნივთებით...

საჭირო იყო თუ არა, — მას შეუთვისებია ევროპული კულტურის ცუდიცა და კარგიც. მისი თავი გამოფენაა მოდური შეხედულებების; იგი უკიდურესი ინდივიდუალისტია, თვითანალიზით გართული დენდი და რეზონერი.

მაგრამ ამ ქართველ აზნაურ-ინტელიგენტს სამშობლოს საზღვრებს იქეთ გადაყვა თავისი წოდების ჩვეულებანი, ეს მას გარეგნობაშიაც ეტყობოდა. პარიზის სალონებში ის ჩოხითა და სატევართ დადის, ოცნებობს დაიბრუნოს დაკარგული პირველყოფილობა: ნადირობდეს საქართველოს მთებში, დოღში მონაწილეობა მიიღოს, უსმენდეს ქართულ ჩონგურს; ის მელანქოლით შეპყრობილი ჰიპოხონდრიკია; ევროპაში მიღებულმა მწიგნობრულმა კულტურამ ვერ ჩაჰკლა მასში ბიოლოგიური ატავიზმი, უცხოეთის ფუფუნებამ ვერ გადააჩვია ქართულ თავად-აზნაურულ ტრადიციებს. მიუხედავად ინტელექტუალური ერთობლიობისა ბურჟუაზიულ ევროპასთან, თავისი მიდრეკილებებით, ჩაცმულ-

ბით, მთელი თავისი გზააბნეული ცხოვრებით ეს კაცი უცხოეთში მაინც უცხოელია.

როგორც ოჯახიდან გაპარული შვილი უბრუნდება ხოლმე თავის კერას დიდი ხნის ყიალის შემდეგ, ისე დაუბრუნდა ეს ინტელიგენტი თავის სამშობლოს. მაგრამ დაუბრუნდა არა იმ ნაციონალური ტანსაცმელით, რომელიც ასეთს კონტრასტს ჰქმნიდა ბერლინისა და პარიზის არისტოკრატულს სალონებში, არამედ ევროპული კოსტიუმით, ხელთათმანებითა და სტეკით. მისი კოლორიტული ბუნება პირველ ხანებში თითქოს ჰპოულობს გამართლებას: ჯირითობს, ნადირობს სევანეთის მთებში, ეტრფის ლამაზ ქართველ ქალებს. მაგრამ მის ირგვლივ ყველაფერი შეცვლილა. აზნაურული ფუქსავატობისა და უსაქმურობის დრო წასულა, ყველას ფხიზელი გონება ამოძრავებს. ის მარტოობას გრძნობს თავის ქვეყანაშიაც, მას ცხოვრების შუაგულ გზაზე შემოღამებია.

ამიერიდან ევროპულ კულტურას ზიარებული ეს ინტელიგენტი ეძებს გამოსავალს, მაგრამ ძველი ყოფა-ცხოვრების ფორმების რღვევასთან ერთად ისიც გრძნობს თავისი აღსასრულის მოახლოვებას; იწყება ჭიდილი გმირის შინაგან ბიოგრაფიასა და სინამდვილეს შორის. იმარჯვებს ეს უკანასკნელი.

## 2

ყოველ თვალსაჩინო მწერალს წარსულში ჰყავდა ერთი ცენტრალური პერსონაჟი მაინც.

როცა ეს პერსონაჟი ავტორს დანახული ჰყავს ზემოდან, ჩვენ ვღებულობთ სატირულ ნაწარმოებს, რომელშიაც გმირი ირონიისა და სარკაზმის საგნად იქცევა; მწერალი აშიშვლებს პიროვნებას. დასცინის მას.

არიან პერსონაჟები, დანახულნი ქვემოდან. ასეთი გმირებით სავსეა რომანტიული პროზა, მრავალი ტრადიციული ისტორიული რომანი და მეფეთა კარის მატთანები. ასეთსავე გმირებს ვხვდავთ ჩვენ ძველს ხოტბებში.

შეიძლება მრავალი პროზაიკოსის დასახელება, რომლებიც ამათუ-იმ რუბრიკაში მოხვდებიან. პირველი რუბრიკისათვის მაგალითებს უმთავრესად სატირიკოსები წარმოადგენენ — ინგლისელი სვიფტი. ფრანგები—ლაბრუჟერი, სკარონი და მრავალი სხვა. მეორე რუბრიკის მწერლების დასახელება კი არც არის საჭირო, ისინი მრავლად მოიპოვებიან ყოველი ერის მწერლობაში.

არის მესამე რუბრიკაც და ეს შეეხება უმთავრესად რეალი-ტებს, შემდეგ — ლირიული და პოეტური პროზის ავტორებს. ისინი ახასიათებენ და აჩვენებენ თავიანთ გმირებს უშუალოდ, ყველა მათი ღირსებითა და ნაკლოვანებით. მათ მთლიანად ან ნაწილობრივ უყვართ კიდევაც ეს გმირები, მაგრამ სინამდვილის გრძნობა არ ღალატობთ და თუ ხშირად ჰლუპავენ თავიანთ პერსონაჟებს, იმიტომ, რომ ესმით მათი მდგომარეობის შეუსაბამობა ახალს გარემოში. მაგალითისათვის კმარა თუნდაც ლეგეტიმისტ ბალზაკის დასახელება.

ამ გზით უვლია ევროპული და რუსული პროზის ბევრ გამოჩენილ წარმომადგენელს.

### 3

კონსტანტინე გამსახურდიას ჰყავდა თავისი ცენტრალური გმირი, პერსონაჟი. ჩვენ მისი მოკლე ბიოგრაფია პირველსავე აბზაცებში მოვეუთხრეთ მკითხველს.

რელიეფურად ჭერ კიდევ „დიონისოს ღიმილში“ გამოჩნდა ეს გმირი, ხოლო ავტორის მიერ უფრო ფართო საღებავებით დახატული გზა მან „მთვარის მოტაცებაში“ დაასრულა. მწერალმა გამოიტირა ის, როგორც ზედმეტი ადამიანი, მაგრამ ბევრი სიყვარულიც უძღვნა.

რასაკვირველია, არავინ ახვევს კონსტ. გამსახურდიას სახეებით მისი მთავარი პერსონაჟის იდეებს ან ბიოგრაფიას. არცერთი გმირი მხატვრული ნაწარმოებისა არ ყოფილა ავტორის სრული პორტრეტი, ნაწარმოებს აქვს საკუთარი ცხოვრება და მის გმირებს — საკუთარი ბიოგრაფია. ამ ანბანური ქეშმარიტების მტკიცება აქ ზედმეტი იქნებოდა.

კონსტ. გამსახურდია, რომელიც კლასიკური რეალიზმის გზებს არ მიჰყვება, უფრო ემოციონალისტი და ლირიკოსია პროზაში. ძალზე დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ უმრავლესობა მისი ნოველების და რომანი „დიონისოს ღიმილი“ დაწერილია პირველი პირით, ავტორი მიმართავს *ich-erzählen*-ის. ხერხს, გოლუმბრყვილო მკითხველს შეიძლება კიდევაც დარჩა შთაბეჭდილება ერთგვარი პერსონიფიკაციისა; ეს არ არის მართალი; მაგრამ არც ის არის მართალი, თითქოს ავტორის თანაგრძნობა აქ სახეებით გამოირიცხული იყოს. მე მხედველობაში მაქვს არა ბიოგრაფიული მომენტი, არამედ ემოციონალური მისვლა მწერლისა თავის გმირთან.

„მთვარის მოტაცებაში“, რომელიც საერთოდ პირველი პირით არ არის მოთხრობილი, მთავარი პერსონაჟი, თარაშ ემხვარი, ხშირად წარმოსთქვამს ხოლმე ვრცელ ტირადებს ისტორიის, ხელოვნებისა, სიყვარულისა და ეთიკის საკითხებზე. მის ლირიულ აღსარებებში ბევრია ჩივილი თავისთავზე, მარტოობაზე, იმ აბნეულ გზებზე, რომლისკენაც წარუშრატავს ბედს მისი ცხოვრება. რომანის საერთო ტენდენციის თანახმად ის ინდივიდუალისტი-არისტოკრატია, რომელსაც ევროპული განათლება მიუღია, მაგრამ ისეთი, რომელსაც საქართველოში მომხმარებელი არ აღმოაჩნდა. ემხვარს შეგნებული აქვს თავისი პიროვნული უხერხულობა ახალ ადამიანებს შორის, თვითონაც ცდილობს, — თუმცა ამოდ, — ბუნებრივობის შექმნას, გონების დაცლას უსარგებლო იდეებისაგან. ის მტრულად არის განწყობილი გარემოსადმი, ახალი საზოგადოებრივი სისტემისადმი. მწერალს შეგნებულად მიჰყავს კატასტროფისაკენ თავისი გმირი, როგორც სოციალური რუდიმენტი და ალაპარაკებს ისეთს შეხედულებებს, რომლებიც ამ პერსონაჟის უარყოფით პოლიტიკურ სახეს ამჟღავნებენ. რასაკვირველია, ავტორი ებრძვის ამ იდეებს იმით, რომ ამზადებს ემხვარს ფატალური მომენტისათვის: ~~ასეთი რწმენის~~ ადამიანი წინასწარ დასაღუპავად არის განწირული.

მაგრამ კონსტ. გამსახურდიამ ცალმხრივად, სატირულად არ დახატა იგი, ავტორი ლირიულად არის განწყობილი მისდამი. შეიძლება მწერალს უყვარს კიდევაც ეს გზაა ცდენილი ადამიანი. მთავარი გმირის სულიერ ტკივილებში, რაგინდ პატარა და ქონდრის კაცი არ იყოს იგი საზოგადოებრივად, უკანასკნელად არის მხილებული აზნაური-ინტელიგენტი; თავისი ცენტრალური პერსონაჟის ტკივილებს ემოციურად მაინც იზიარებს ავტორი.

ეს არის კონსტ. გამსახურდიას, როგორც მწერლისა და მხატვრის, მეთოდი: ის კი არ ეთანხმება, არამედ თანაუგრძნობს სულთმობრძავეებს. ასე თანაუგრძნობს იგი ბნელსა და ჩამორჩენილს მნათეს, რომელიც ზარების რეკვის დროს ექსტაზში დაიღუპა („ზარები გრიგალში“), ასე თანაუგრძნობს კონსტანტინე სავარსამიძეს. ავადმყოფსა და ამორალურ აზნაურს, რომლის სული ჯოჯოხეთს ჩასასვლელად არის განმზადებული („დიონისოს ღიმლილი“), ბნელ საქმეებში გართულ მეკურტნე იოსებს („ღიღი იოსები“) და სხვ.

თუ გამოვალთ ბრალმდებელის როლში, შეიძლება ჩვენს ავტორს ბრალი დავსდოთ ლირიზმში ასეთი პერსონაჟების ზატვის დროს. მაგრამ, მეორეს მხრით, რომ დაამტკიცოს ამ ადამიანების

ზედმეტობა, მან უნდა გაზარდოს მათი ნაკლი, აჩვენოს პერსონაჟის მტრული ფიზიონომია, რათა მოტივირებულ იქნას ფინალი მისი ცხოვრებისა. ავტორი აქ ლოგიკურად თანმიმდევარია და პერსონაჟებმაც მისგან დამოუკიდებლად უნდა აგონ პასუხი. ჩამორჩენილ მნათეში ან აფხაზი გენერლის ჩამომავალ თავად ემხვარის სახეში მწერლის საზოგადოებრივი ფიზიონომიის ძიება უმართებულო იქნებოდა, თუნდაც მხატვრული ნაწარმოების კანონზომიერების თვალსაზრისით.

მაგრამ, ვიმეორებთ, თუ რომელიმე მისი პერსონაჟის კონკრეტულ ნილაბში შეუძლებელია ავტორთან მიახლოება, სამაგიეროდ დამაფიქრებელია თვითონ ფაქტი მწერლის თანაგრძნობისა უმთავრესი გმირისადმი. დაუშვათ, რომ კონსტანტინე სავარსამიძე თვითონ მოუთხრობს და მართო ამ მოჩვენებითი ნიშნის მიხედვით არ შეიძლება ვიპოვოთ მსგავსება ავტორსა და გმირს შორის. მაგრამ „მთვარის მოტაცებაში“ არ არის ნახმარი ich-erzählung-ის ხერხი და მწერალი მაინც ვერ ანსხვავებს ზოგჯერ თავის ხმას ემხვარის მეტყველებისაგან. მხედველობიდან გაუშვათ თუნდაც ის ფაქტი, რომ თარაშის ვრცელს დიალოგებში რომანის დანარჩენ პერსონაჟებთან (მაგ. თამართან) და კერძო დღიურებში გამოყენებულია ბევრი ნიშნობლივი თავისებურება ავტორის პირველი პირით დაწერილი ნოველებისა და „დიონისოს დიმილის“ ლირიული ადგილებისა, მაგრამ როგორ ავხსნათ საოცარი უფერულობა იმ ადგილებისა „მთვარის მოტაცებაში“, სადაც კონსტ. გამსახურდია თვითონ ესაუბრება ემხვარს? აქ საყურადღებოა არა მართო ის, რომ ავტორი მკაცრად არ ედავება მას. არამედ ისიც, რომ თავის მხრით მწერალს თითქოს არაფერი აქვს სათქმელი მთავარი გმირისათვის. რომანის ამ ადგილას იკარგება ემხვარის გარეგნული სახეც კი. დ ი ა ლ ო გ მ ა ვ ე რ დ ა ჰ ბ ა დ ა კ ო ნ ტ რ ა ს ტ ი ა ვ ტ ო რ ი ს ხ მ ა ს ა დ ა გ მ ი რ ი ს მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ა ს შ ო რ ი ს,— აი რა არის საყურადღებო. მოსაუბრეთა ინტონაცია ერთფეროვანია „მთვარის მოტაცების“ ამ ნაწილში. სწორედ ამისათვის მოსთხოვეს მწერალს პასუხი პერსონაჟის ზოგიერთი იდეების განი.

#### 4

მართალია, კონსტ. გამსახურდია თანაუგრძნობდა თავის გმირს, მაგრამ ის მაინც მალლა იდგა მასზე. ამიტომ შესძლო მწერალმა კარგად გადმოეცა ყველაფერი ის, რაც ასე ბნელი, ჩამორჩენილი და ძველი ქვეყნის ნაშთებს წარმოადგენდა ჩვენში. პროგრესიულს

მომენტს „მთვარის მოტაცებაში“ წარმოდგენს ისიც, რომ თარაშ ემხვარის ირგვლივ ავტორი თავს უყრის ძველი ქვეყნის წარმომადგენლებს. თავის მთავარ პერსონაჟს ის უშუალოდ და პირდაპირ არ სდებს ბრალს (მხედველობაში თუ არ მივიღებთ ავტორის ზოგიერთს რემარკებს), სამაგიეროდ მწერალს ესმის ამ გმირის ადგილი ადამიანთა შორის: ფარისეველმა და ორპირმა შარდინ ალშიბაიამ იცის თუ ვისთან ავინოს ბოლშევიკები, დეგენერატი ლუკაია მისი თაყვანისმცემელია, პროვინციელი ფრაზიორი კაროლინა მასთან სარეცელს იზიარებს, ნათავადარი აფაქიძეც მას მეგობრობს; ყველაფერი, რაც არსებობისათვის ხავსს ეკიდება, ისწრაფვის მისკენ, ნახულობს მასთან საერთო ენას. თუნდაც ეს მომენტი მოწმობს იმ მკაცრ სასჯელს, რომელიც მწერალმა გამოუტანა თარაშ ემხვარს. სინამდვილის გრძობამ უკარნახა კონსტ. გამსახურდიას ემხვარის შეყვანა მისთვის შესაფერ ანსამბლში.

საინტერესოა აგრეთვე მეორე ხაზიც.

მართალია, თარაშ ემხვარი საზოგადოებრივად მიუღებელი პიროვნებაა, მაგრამ იგი უფრო იდეოლოგიური ფიგურაა, ვიდრე მეტრძოლი პროტესტანტი. პრაქტიკული ნაბიჯის გადადგმა მას არ შეუძლია: ინდივიდუალისტური ბუნება სპობს მასში ბრძოლის უნარს, ბოლოს და ბოლოს მას არც აქვს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული პოლიტიკური პროგრამა. როცა თავის აპოლიტიკურობაზე ლაპარაკობს, ეს არ არის შემთხვევითი ამბავი. ორთოდოქსალური პარტიული პროგრამა ამ დენდს არ შეიძლება ჰქონდეს და ასეთი მას არც გააჩნია. იგი მხოლოდ კალაპოტიდან ამოვარდნილი კაცია. მართალია, მისი ინდიფერენტიზმი პოლიტიკური ბრძოლისადმი თავისთავად პოლიტიკაა, მაგრამ ფრონტის კაცი იგი მინც არ არის. საკუთარი თავის გადარჩენა, ადგილის პოვნა ახალს გარემოში, — აი მისი მიზანი. თავდაპირველად ეს მორაინდო არისტოკრატი გართობას ავადმყოფურ ჰედონიზმში ეძებს (საოცრად ათავსებს იგი თამარისადმი ვითომცდა ღრმა სიყვარულს ეროტიულ ლტოლვასთან კაროლინასადმი!). ბოლოს სევანეთის კლდეებს აფარებს თავს.

მაგრამ ასე არ იქცევიან გვანჯ აფაქიძე და სხვები. ზოგადი პრობლემებისა და თვითნალიზისათვის მათ არ სცალიათ. ისინი იბრძვიან არსებობისათვის — შარდინ ალშიბაია ორაზროვნებითა და ორპირობით, გვანჯ აფაქიძე — ავანტურისტული ოინებით, ტარბები — ხანჯლებით, ლუკაია — ეპილეპტიკური ექსტაზითა და ბოდვებით. მაგრამ დასასრული ერთია, როგორც ამათთვის. ისე მათი იდეოლოგიური სარდლისათვის! რაგინდ დიდი წარმოდგენის

არ იყოს ემხვარი თავისთავზე, თავის ინდივიდუალისტურ ბუნებაზე, მისი გზა მიემართება გონებაში უზღუდულთა და გაბოროტებულთა გვერდით; ეს გზა ფატალურია როგორც მეოცნებისა და იდეალისტისათვის, ისე ფრონტის პატარა ადამიანებისათვის.

კონსტ. გამსახურდიამ სავარსამიძის ავტობიოგრაფიის თხრობა შესწყვიტა იმ ადგილას, სადაც სამშობლოში დაბრუნებული აზნაური თავის მიუსაფრობასა და ცხოვრების შუაგულ გზაზე შემოღამებას უჩივოდა (რომანი გამოვიდა 1925 წელს). ეს გზა მწერალმა თარაშ ემხვარს დაასრულებინა ახალს გარემოში („მოვარის მოტაცება“ გამოქვეყნდა 1936 წ.). მწერალს შეგნებული ჰქონდა მათი ცხოვრების შეუსაბამობა საბჭოთა საქართველოს სინამდვილეში. კონსტ. გამსახურდიამ ლირიული რეკვიემი წაუყიკა მათ. ასეთივე — ჩვენმა ბელეტრისტმა მოახერხა ამალღებუღიყო იმ წოდებაზე, საიდანაც თვითონ გამოვიდა.

## 5

ერთხელ კიღვე დავუბრუნღეთ მწერღის მთავარ გმირებს.

როგორც სავარსამიძის, ისე ემხვარის ბიოგრაფიაში არაფერი ისეთი, რომელიც პატივისცემის ღირსი იყო. მათი მისწრაფებანი— ავადმყოფურია, იღეღები— უღრგესად ინდივიდუღლისტურია, მსჯეღლობანი — მეტწიღად ჰბუჟური. თვითონ კონსტ. გამსახურღია ეუბნება ემხვარს: „ეჰ, ჩემო კარგო, ჰერ კიღვე ბევრი უნდა ისწავღოთ და იღანჯოთ, თჰვენი ზნის რომ ვიყავი, მეც თჰვენსავით ვმსჯეღობდი“ (ტომი 3). მართღაც— ემხვარის მსჯეღობა სოფღის წარმავღობაზე, ლაპარაკი უბრღლო საგნებზე „მარღდისობის თვღლსაზრისით“, მეტწიღად გიმნაზისტურია; ის ცღიღობს თავისი ერუღდიღიის ჩვენებას, იშვეღიებს ისტორიულ ანაღოგიებს და სხვ.

კონსტ. გამსახურღიას კარგად ესმის ამ ახღღაზრღა ინტეღღგენტის ზერღლე ფიღოსოფიის ფასი. მაგრამ თარაშ ემხვარი უსათუღოდ არის რეინის წყაღნასავმი ჰართეღელი აზნაურის ისტორიღღლი სახე და თუ მისი მსოფღმხედვეღობა ავტორზეღაც ახღღგაზრღული ეკღექტიზმის შთაბეჰღიღებას სტოვებს, სამაგიეროდ ადამიანურს ტკივიღებში მას მაინც თანაუგრძობს. ამიტომაც— წმინდა სტიღღის თვღლსაზრისით— რომანის საუკეთესო ადგიღები იარა მისი გმირის დეკღამატიური საუბრები, არამედ ლირიული აღსარებანი. შეუღღებღელია უარყოფა კონსტ. გამსახურღიას პათოსის სიღღიერისა ჰერსონაჟის სუღიერი კრიზისების გამოსახვის დროს: მწერღღის ფრაზა იტვირთება ემოციით, მთელი გვერღები

ტრადიკული სიმძაფრით გადმოსცემენ უფსკრულის წინაშე მდგომის ღალადისს...

ჰექსლი, ჯოისი, მარსელ პრუსტი, სელინი და სხვა წარმომადგენლები ევროპული დეკადენტური ხელოვნებისა ხშირად დიდის სიყვარულით აღწერენ გადაჭარბებული ეროტიზმით შეპყრობილთ, საზოგადოებრივად ყოვლად უვარგის ადამიანებს. ზოგიერთ ამ მწერალზე დიდი გავლენა იქონია ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქო-ანალიტიურმა სკოლამ. სამწუხაროდ, არც კონსტ. გამსახურდია ასცდა ამ გზას, მიუხედავად მათგან განსხვავებისა სტილისა და მანერის მხრივ. ჩვენს ბელეტრისტს არ ჰქონია ის თავშეკავება „დემონის კარნახის“ გადმოცემისას — თუ ვიხმართ ნიცშეს ძველ გამოთქმას, — რომლითაც ხასიათდებიან დიდი რეალისტები ევროპული, რუსული და ქართული პროზისა.

ბოლოს — მწერლის რომანებს. ეს ენებს მხატვრულობის თვალსაზრისითაც. კონსტ. გამსახურდია, რომლის ორნამენტიკაში იშვიათად გვხვდება გაცვეთილი სახე და შედარება, — აჭარბებს სწორედ ფროიდული ადგილების აღწერაში. დაუსრულებელი ეროტიული სცენები „დიონისოს ღიმილში“, არაერთგზისი აღწერა ემხვარის მიღწევებისა ამ მიმართულებით — შეიძლება საინტერესოც იყოს ფართო პუბლიკისათვის, მაგრამ მხატვრულ ეფექტს ისინი ვერ აღწევენ.

შეიძლება კონსტ. გამსახურდიას არ სურს მიჰყვეს ტრადიციას, მაგრამ აქ მთავარია, თუ როგორ შთაბეჭდილებას სტოვებს თვითონ სურათი — მხატვრულს თუ არა მხატვრულს. მეტწილად ასეთს სურათებს კონსტ. გამსახურდია ხატავს ნატურალისტურად; მწერალს არ სურს დაკმაყოფილდეს ნართაული სიტყვებით, ცალკე შტრიხებით, აღწერილი სცენის შინაარსის ქვეტექსტში გადმოცემით. ბელეტრისტის ხელოვნება განსაკუთრებით ასეთს ადგილებში მოითხოვს წერის სიფაქიზეს.

ნუ მოატყუებს ჩვენს მწერალს მკითხველთაგან მომავალი ეხო. განსაკუთრებით ხელოვნებაში ესაჭიროება გმირის ტემპერამენტს არტახები; ესაჭიროება ის მწერალსაც წერის დროს.

## 6

„მთვარის მოტაცება“ უმთავრესი ნაწარმოებია კონსტ. გამსახურდიას ბელეტრისტულ შემოქმედებაში. ამ რომანით მწერალმა დაასრულა განსაზღვრული გზა ქართულს მწერლობაში.

ნოველების კრებული „ქვეყანა რომელსაც ვხედავ“ (1924) და რომანი „დიონისოს ღიმილი“ (1925) თითქოს შესავალი იყო მწერ-



ლის მუშაობისა იდეებისა და გმირების მრავალფეროვნების მხრივ უფრო მდიდარ ტილოზე.

თავის ნოველებში კონსტ. გამსახურდია ექსპრესიონისტული სკოლის მწერლად გვევლინებოდა. ამ სკოლის მისტიციზმმა და, რაც მთავარია, საგნებისადმი თავისებურმა დამოკიდებულებამ საგრძნობი გავლენა იქონიეს მწერლის სტილზე. აღსანიშნავია, რომ წერის ექსპრესიონისტული მანერის სპეციფიურ ნიშნებს, რომელსაც ჩვენ მის პროზაში ვხედავთ, კონკრეტულად ჯერ არავინ შეხებია.

უწინარეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს მისწრაფება ექსტაზის გამოსახვისადმი: „ზარები გრივალში“, ერთერთი საუკეთესო ნოველა მწერლისა, ტიპიური ექსპრესიონისტული ნაწარმოებია. ამ მხრივ ნოველაში გადმოცემულია მნათე ოქროპირის ექსტაზი, მისი ალტყინება ზარების რეკვის დროს, რომელიც ვრთის წამით ანათებს უმნიშვნელო ადამიანის ცხოვრებას. ექსპრესიონისტებს საერთოდ უყვარდათ აღწერა ისეთი ფსიქოლოგიური განწყობილებისა, როცა საგნების დემატერიალიზაცია ხდება. კონსტ. გამსახურდიას, როგორც არავის ახალს ქართულ მწერლობაში, შესანიშნავად ეხერხება ასეთი განწყობილების გადმოცემა.

„მთვარის მოტაცებაში“, მაგალითად, ლუკაიას მიერ ზარების დარისხება და ექსტაზი (იხ. თავი 22, „ქვესკნელის ბულბულები“) წმინდა ექსპრესიონისტული სურათია და ეხმაურება მნათე ოქროპირის თავგადასავალს.

ექსპრესიონისტულია აგრეთვე მანერაც ასეთი სულიერი მდგომარეობის გადმოცემისა. მწერალი განსაკუთრებულს ყურადღებას აქცევს ემოციურ პათეტიკას, ფრაზებს ევალებათ მოძრაობის მაქსიმუმის გადმოცემა, თხრობა გადადის რიტმიულ მეტყველებაში. ყოველივე ამით მიღწეულია სრბოლებისა და სიჩქარის სრული შთაბეჭდილება.

ექსტაზისა და სრბოლის გამოსახვის ასეთი მანერა ახასიათებს ყველა თვალსაჩინო ექსპრესიონისტს, მათ შორის—კაზიმირ ედშმიდს, გუსტავ მერინკს და სხვ. (იხ. მაგ., პირველის „თიშური“, „ჰერცოგის ქალი“ და სხვა).

თვითონ კონსტ. გამსახურდიაც სწერს, რომ მას უყვარს საგნების ჩქარი მდინარების გადმოცემა. ხელოვნების თვალსაზრისით მწერლის ნოველებისა და რომანების ასეთი ადგილები უნაკლოა.

ექსპრესიონისტულია მთელი რიგ თავები მისი ნოველებისა და რომანებისა, რომელთაც ემოციური ზედმოქმედების ძალა ახასიათებთ. ამ ადგილებში ყოველი წინადადება ამღერებულია, ისინი

მელანქოლიით შეფერილი მონოლოგების შთაბეჭდილებას სტოვე-  
ბენ. მწერალს აქ არ ღალატობს გემოვნება: მისი პათოსი ზედმი-  
წევნით გადმოსცემს ხოლმე პერსონაჟის სულის მდულარებას.

სავარსამიძის ავტობიოგრაფიული „დიონისოს ღიმილში“, ამავე  
რომანის უკანასკნელი აბზაცები, ავტორის გასაუბრება მგელთან  
„ქალის რძეში“, თარაშ ემხვარის ფიქრები სიკვდილის წინათგრძ-  
ნობის დღეებში, მთელი ნოველა „დამსხვრეული ჩანგური“, —ნამ-  
დვილს ლირიკოსს ამხელენ. ხშირად მისი ლირიკა ისმის, როგორც  
ექსტატიური ლოცვა პერსონაჟისა და მაშინ ჩვენ ვცნობილობთ  
კონსტ. გამსახურდიას — თომას აქვინელისა და ექპარტის მკით-  
ხველს, რომელთაგან მან აიღო, შეიძლება შეუგნებლადაც, მისტი-  
კით შეფერილი ღადაღისისა და ემოციური მეტყველების საერთო  
ტონი.

სიყვარულმა ქართული ჰიმნოგრაფიისა, დავითის ფსალმუნე-  
ბის ქართული თარგმანისა და გურამიშვილის ანდერძების პათე-  
ტიკისადმი აგრეთვე შესაფერი ნაყოფი გამოიღო მის პროზაში.

ექსპრესიონისტებიც ხომ ასეთი ლიტერატურიდან გამოვიდნენ!

მაგრამ, მიუხედავად ასეთი ღირსებებისა სტილის მხრივ, მწერ-  
ლის ადრინდელი ნოველები და პირველი რომანი „დიონისოს ღი-  
მილი“, ვერ დგანან მწერლის მთავარი ნაწარმოების „მთვარის მო-  
ტაცების“ სიმალეზე. შეიძლება სისადავის მხრივ ისინი უფრო  
მეტად იქცევდნენ ჩვენს ყურადღებას, მაგრამ პერსონაჟთა მრავ-  
ალფეროვნებისა და პრობლემების სიმდიდრით „მთვარის მოტა-  
ცება“ გაცილებით ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებია.

„დიონისოს ღიმილს“ უწინარეს ყოვლისა მომქმედ პირთა სიმკრ-  
თალე ახასიათებდა. სავარსამიძის ავტობიოგრაფიაში ადამიანები  
არ არიან განსახიერებულნი თავიანთი მოქმედებებით, ისინი არსე-  
ბობენ მხოლოდ მომყოლის რემარკებში. ამიტომაც მკითხველს რო-  
მანის კითხვის დასასრულს ისინი არ ახსოვს, უკეთ, — ხელმეორედ  
ვერ აცოცხლებს მათ თავის წარმოდგენაში. ერთი გამონაკლისი —  
ოსტატურად მიგნებული ტაია შელია!

„მთვარის მოტაცებაში“ კონსტ. გამსახურდიამ სავსებით ცხად-  
პყო პორტრეტული ხატვის თავისი მანერა.

ჩვენ ვხედავთ რომანში გამოყვანილ სხვადასხვა საზოგადოებრივ  
წოდებათა და ფენათა წარმომადგენლების გარეგნობას, მიმოხვრას.  
ექსტსა და მიმიკას; დახასიათებულნი არიან ისინი შინაგანადაც —  
იწვევენ მკითხველის თანაგრძნობასა თუ სიძულვილს; დაჭერილნი  
არიან სმენის მხრივაც — გვესმის მათი საუბრის კილო, აკვიატებუ-

ლი სიტყვები და ამოძახილები (ფარჯანიანის „ააა!“, ლუკაიას „ღიი“, აფაქიძის „ბიძი!“, ემხვარის „ნან!“ და მრ. სხვა).

რეალისტური და დამაჯერებელია რომანის პერსონაჟთა მთელი გალლერეა—კაც ზემბაია, აფაქიძე, შარდინ ალშიბაია, ჯოკია, ლუკაია, შერვაშიძეები, ლანდათქეული თავადები, — და ყველა ისინი, — ასე ცოცხალნი ერთს რომანში.

და როცა რომანის რეალისტურ ადგილებს ვკითხულობთ, ჩვენთვის ნათელი ხდება შემდეგი: კონსტ. გამსახურდიას პროზის ნაკლებლუწევანებანი გამომდინარეობენ თანამედროვე დეკადენტური ბელეტრისტიკიდან, ღირსებანი კი — კლასიკური პროზის საუკეთესო ტრადიციებიდან. ამაზე უსათუოდ უნდა დაფიქრდეს მწერალი.

მოსაზრების საილუსტრაციოდ.

როცა ჩვენ გვანჯ აფაქიძის გარეგნობას ვაკვირდებით ან მის საუბარს ვისმენთ (გაიხსენეთ მისი დიალოგი არზაყანთან ცხენის შესახებ!) გვახარებს მოდელის ნამდვილობა; ასევე კარგია ლანდათქეული თავადების სახეები, ჯოკია და ლაბახუა; პერსონაჟი აქ დანახულია, დაქერილი და განსახიერებული, — ჩვენ ის გვაჯერებს! მაგრამ ჩვენ არ გვჯერა თამარ შერვაშიძე ზოგიერთ მომენტში, თუნდაც მაშინ, როცა სებასტიან ბახის მუსიკით იქცევს თავს... ზუგდიდში! ან თარაშ ემხვარი, როცა ის მახშვის კოშკში, სვანეთში, რილკესა და ფლობერზე მსჯელობს („ღლიურები“). ზოგიერთი თავისი პერსონაჟის გაზრდის მიზნით მწერალი არღვევს ბუნებრივობის ჩარჩოებს, მდგომარეობანი და ხასიათები ასეთ მომენტებში ფიქციად იქცევიან.

## 7

ზემოთ თქმული ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ჩვენ გაუბრალოებულ რეალიზმს ვიცავდეთ, გამოვდიოდეთ მარტოოდენ ალმწერლობის პრინციპის მექომავედ. შეიძლება სურათი რეალისტური იყოს და ამავე დროს არაფრის მთქმელი. ასეთი რეალიზმი მომაკვდავია, ის არ შედის დიდი მწერლობის ფარგლებში.

ყოველ სინამდვილეს ან საგანს აქვს თავისი ნიშნები განზოგადობისათვის, ეს სიმბოლოც არის (ეს სიტყვა არ უნდა იყოს განმარტებული ცნობილი ლიტერატურული სკოლის ნორმატიულ ცნებად), და ყოველ თემას მოეპოვება თავისი მაღალი რეგისტრი. საჭიროა მხოლოდ მათი მიგნება.

„მთვარის მოტაცების“ ღირსებას მხოლოდ კარგად განსახიერებულ პერსონაჟთა მრავალფეროვნება და რეალიზმი კი არ შეად-

გენს, არამედ თემისა და საკითხების ფილოსოფიურ ასპექტში გა-  
შუქებაც. ვიდრე ამ მხრივ შეეცნობოდეთ რომანს, საჭიროა დამა-  
ტებით ზოგიერთი მომენტის ხაზგასმაც.

საზოგადოდ ცნობილია, რომ კონსტ. გამსახურდია საუკეთესო  
პეიზაჟისტია, ის ჩინებულად იცნობს ჩვენი ქვეყნის ბუნებას. ამ  
მხრივ „მთვარის მოტაცება“ წარმოადგენს საქართველოს სხვადა-  
სხვა კუთხეების (აფხაზეთის, სამეგრელოს, სვანეთის, ტფილისის...)   
ფლორის ვრცელს პანორამას. მწერალს ესმის ბუნების შინაგანი  
ძრისტიკის ენა; ის შეყვარებულია ემოციურ პეიზაჟზე, — საგნებს  
ალაგებს მწუხრის ფერებში. სამეგრელოს წვიმიანი და ატირებული  
წაშუადღევის, აფხაზეთის ღამეებისა და სვანეთის ბუნების მრავალ-  
ფეროვნების ხატვის დროს ავტორს იშვიათად ლალატობს ხედ-  
ვითი რიტმი, აქ თვითონ რომანის ლექსიკა ჰქმნის ფერების მთელს  
გამმას.

ასეთივე ოსტატობით აქვს მწერალს გადმოცემული რელიგიუ-  
რი ცრუმორწმუნეობანი, ადათები და ამათუიმ ტომის ზნეჩვეულებ-  
ბანი. ამ მხრივ მდიდარია „დიონისოს ღიმილი“, ნოველა „ტაბუ“  
(1928) და განსაკუთრებით კი — „მთვარის მოტაცება“.

ეხლა ერთერთი ძირითადი საკითხის შესახებ.

„მთვარის მოტაცებაში“ გადმოცემულია  
ზრძოლა ქრისტიანული და პაგანისტური (წარ-  
მართული) საწყისებისა. ეს არის ფილოსოფიური იდეა,  
რომელსაც ავტორი ერთგვარი შიფრის სახით ატარებს თავის  
ნაწარმოებში.

კონსტ. გამსახურდია გვიჩვენებს, თუ როგორ განთავისუფლდ-  
ნენ ქართველი ტომები ქრისტიანული არტახებისაგან და როგორ  
იფეთქეს ამ ხალხის წარმართულმა მიდრეკილებებმა. ყოფილი ექს-  
პრეიციონისტი ამ რომანში პაგანისტური სულისკვეთების მეხოტ-  
ბედ გვევლინება (გამოთქმა ნახმარია არა დოგმატური გაგებით).

მარულები, სიმღერები, საუკუნოების განმავლობაში მიჩქმალუ-  
ლი და უუფლებო სიხარული ადამიანის სენსუალური ენერჯისა—  
ერთის მხრივ, და ქრისტიანული და ცრუმორწმუნეობრივი ტრადი-  
ციები (შელოცვები და ზხვ.) — მეორეს მხრივ, — ასეთია ფონი  
ორი საწყისის კიდილისა რომანში. რევოლუციამ ააფეთქა ჩვენი  
ყოფაცხოვრების ძველი პლასტები და სიცოცხლის ბუნებრივი  
შსვლელობის დროს, როცა ხალხის წარმართული ბუნება აცოცხ-  
ლებს თავის ადათებს, სასაცილო ხდება უკანასკნელი გაბრძოლე-  
ბა ეკლესიური სამპიროვანი ღმერთის ბრმა თავყანისმცემლებისა.

ესენი მახინჯებად ან სასაცილოდ გამოიქვირებიან სიცოცხლის ხელ-ახალი ზეიმის დროს: ტარიელ შერვაშიძე თავისი ბიბლიური აპოკალიფსით, ლუკაია რელიგიური სიბნელითა და ექსტაზით, თვით ლამაზი თამარიც კი თავისი მოკრძალებით პატარა ჯვარისადმი, რომელიც მას ყელიდან მოძვრა და დაეკარგა.

ასე ებრძოდნენ ერთმანეთს, ალბად, ადამიანის ბუნებრივი და ანახორეტული ინსტიქტები შორეულ წარსულშიაც: ელინური უშუალობისა და იუდაიზმის, შარიათისა და ადათების ჭიდილის დროს!

ამ ბრძოლის დროს იკვეთებოდა სახეები არა მარტო დამარცხებული ადამიანისა, არამედ, რაც მთავარია, ახალი პიროვნებისაც.

ასეთი ახალი ადამიანია, მაგალითად, არზაყანი,—აფხაზი კომკავშირელი, რომელიც ავტორს სიყვარულით ჰყავს დახატული. რაგინდ ნაკლიც არ ახლდეს მის პორტრეტს, მწერალმა მაინც დაიჭირა მის სახეში კონტურები ცრუმორწმუნეობის ნარჩენებისაგან განთავისუფლებული ახალგაზრდისა.

მაგრამ კონსტ. გამსახურდია არ გაჰყოლია სქემატიურ პარალელს (ერთის მხრივ ძველი ქვეყნის წარმომადგენელი, მეორეს მხრივ კი ახალი ადამიანები!) და მას ჰყავს პერსონაჟები, რომელთა მიმართ მკითხველის დამოკიდებულება გაორებულია. ასეთია, მაგალითად, კაც ზვამბაია, ოსტატურად დახატული სახე აფხაზი შეძლებული გლეხისა, კონსერვატორის, მაგრამ ვაჟკაცი მოხუცისა.

მიწაზე შეყვარებული ძველი ტრადიციების ერთგული ეს ადამიანი მწერალს მძაფრი საღებავებით ჰყავს განსახიერებელი. დაუვიწყარია სცენა კაც ზვამბაიას მიერ საკუთარი საქონლის გაწყვეტისა; ამ ეპიზოდს ახასიათებს იშვიათი ძალა ემოციური დარტყმისა. ვფიქრობ — დაკვირვებულ მკითხველს ესმის თვითონ ავტორის მაჯის პულსიც აღნიშნული ეპიზოდის კითხვის დროს.

## 8

კონსტ. გამსახურდია ე. წ. ორნამენტალური პროზის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია ჩვენში. როგორც თავის თეორიულ წერილებშიც, ისე ზეპირს გამოსვლებში და კერძო საუბრებში მწერალი თავგამოდებით იცავს ასეთს პროზას. ამიტომაც თამაშობს დიდს როლს მის ნოველებსა და რომანებში შედარებები და სახეები, ლირიული განმეორებანი და გადახვევები, ის შეყვარებულია ზოგიერთს სიტყვაზე, ეპიტეტებზე, რეფრენებზე. მაგ. „დი-

ონისოს ღიმილში“ რამდენჯერმეა განმეორებული შედარება — „ყინულზე დავარდნილი ნაპერწკალივით გადნეს თუნდაც ჩემი სტეული“ და ლირიული ფრაზა „ჩემი ცხოვრების შუაგულ გზაზე შემომალამდა“. „მთვარის მოტაცებაში“ ეს ხერხი უფრო თვალსაჩინოა (განსაკუთრებით ნახეთ „ლირიული ინტერმეცო“). მთელი რიგი შედარებანი და ცალკეული სინონიმები აქ რამდენიმე ვარიაციით გვევლინებიან. ამიტომაც ეპიური თხრობის ნაცვლად რომანში გაზრდილია ამლერებული, ერთგვარი ლირიული კადანსის მქონე აბზაცების როლი. ზოგჯერ ისინი არც მოგვითხრობენ, არამედ წარმოადგენენ ჩუქურთმებს ან საილუსტრაციო მასალას (ამბავის ან გმირის სულიერი განწყობილების გადმოცემისათვის). ეს იწვევს სიტყვების რაოდენობის გაზრდას თვითონ აბზაცის საგნობრივი შინაარსის შემცირების ხარჯზე.

ეს მომენტი შესამჩნევია მის ენაშიც.

კონსტ. გამსახურდია ზედმიწევნით გრძნობს ქართული სიტყვის ფონეტიურ რხევას, მის სურნელსა და ფერს. მწერლის წინადადება უაღრესად კოლორიტულია, ორგანიულად განცდილი, — ყველაფერი ეს მოწმობს მწერლის სუფთა სმენასა და ენობრივ კულტურას.

მწერალს ამასთანავე აქვს საკუთარი მანერაც თხრობისა, თავისი პიროვნული ხმა, დიქცია. ზოგიერთი ორიგინალური მიმოხრა ფრაზისა თუ სიტყვისა მას ხაზგასმული აქვს განზრახ, ხშირად თითქოს მკითხველსაც არ ენდობა — ის არაერთხელ მიუთითებს თავის კანონზე, თავის ექსპერიმენტზე ენაში. ყოველივე ეს მწერლის თხრობის მანერას დაჭიმულსა ზდის, სინტაქსს — არქაიზებულისა და გართულებულს, სტილის ელემენტებსა და ზოგიერთ გრამატიკულ ფორმებს — თვითმიზნურსა და ფუნქციის მხრივ გაზვიადებულს.

კონსტ. გამსახურდია არ იზიარებს ფლობერის ობიექტივიზმის თეორიას (ავტორის ჩაურევლობა თხრობაში, მწერლისაგან მოთხოვნა საკუთარი ხმის სრულიად დამალვისა და სხვ.), მაგრამ ფრანგი რომანისტის მისწრაფებას ენერგიული წინადადებისადმი, „მუსკულებიანი ფრაზისადმი“ — ის უსათუოდ ანხორციელებს თავის პროზაში.

საკითხავია — სწორია თუ არა სტილის ან ენის რომელიმე ელემენტის (მაგ. ორნამენტის ან ამათუიმ გრამატიკული ფორმის) როლის გაზვიადება?

პროზაში, და საერთოდ, კაზმულ სიტყვიერების სხვა ქანრებშიც, არ არსებობს ერთი სავალდებულო სტილი.

მაგრამ ჩვენის აზრით, არ არის მართებული, როცა მწერალი შეგნებულად აზვიადებს სტილს ან ენის რომელიმე კომპონენტის როლს, როცა ამ უკანასკნელს აღჭურავს ერთგვარი იმპერიალისტური უფლებით სხვა ელემენტების მიმართ. სწორედ ამგვარმა მეთოდმა ავნო ორნამენტული პროზის ცნობილი წარმომადგენლის ანდრეი ბელის შემოქმედებას: მეტრიული პროზის შექმნის ცდამ მკვდარ ექსპერიმენტებად აქცია მისი უკანასკნელი რომანები.

კონსტ. გამსახურდია ასე შორს არ წასულა, მაგრამ ამის საშეშროება მაინც იყო.

## 9

ახალი პერიოდის დასაწყისის კონსტ. გამსახურდიას შემოქმედებაში წარმოდგენს ხანა მუშაობისა ახალ რომანზე და თვითონ ეს რომანი — „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“.

ავტორმა თავის ამ ახალს ნაწარმოებს „რაინდული რომანი“ უწოდა. ეს ერთგვარი გამბედაობაც იყო: რაინდული რომანის ცნებასთან დაკავშირებულია წარმოდგენა საკმაოდ ცნობილ ჟანრზე, რომლის მხატვრული ხერხები და ამბების გადმოცემის მანერა ამ დამად ძალზე მოძველებულია. მწერალი თუ ამ გზით წავიდოდა. უსათუოდ წააგებდა, ჩვენ მივიღებდით მრავალთა შორის ერთერთ ჩვეულებრივ რაინდულ რომანს, იდეალური ვაჟკაცებით, ნაცნობი ბატალური სცენებით, ფარებისა და შუბების ხშირი ტრიალით. ყველაფერი ეს ახალს პროზაში უახლოვდება იმას, რასაც მხატვრობაში „ლუბოკი“ წარმოდგენს.

კონსტ. გამსახურდიას გამარჯვება გამოიხატა იმაში, რომ მისი უკანასკნელი რომანი ახალია სტილის მხრივაც, რომ ვაჟკაცობა მასში წარმოდგენილია არაცალმხრივად, გულუბრყვილო იდეალიზაციის გარეშე. ამავე დროს „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენას“ თამამად შეუძლია ატაროს ძველი იარლიკი: რომანში ყველაფერი რაინდული სულით არის გამთბარი, ამ ნაწარმოების ატმოსფერო სრულიად ჯანმრთელია.

„დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“ დაწერილია იმ მწერლის მიერ, რომელიც თავისი გმირის, არსაკიძის მსგავსად, ბევრს ზრუნავს ჩუქურთმების ზომიერებისა და ცალკე დეტალების ჰარმონიულობაზე, ფერების თანაბარ განაწილებაზე, სიუჟეტურ მთლიანობაზე. არცერთი რომანი მწერლისა არ არის ასე გამკვირვალე; მისმა გამოცდილებამ, მრავალწლოვანმა მუშაობამ ქართულ სიტყვაზე ყველაზე უფრო დაწმენდილი და სუფთა ნაყოფი სწორედ ამ რომანში გამოიღო. „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“

ნა“ ყურადღებას იქცევს ენის კრისტალური სიწმინდის მხრივ; შედარებები და ორნამენტი ზომიერია, პეიზაჟები ძუნწად აღწერილი.

რომანში აღებულია საქართველოს ისტორიის საინტერესო პერიოდი — გიორგი პირველის მეფობის ხანა (XI საუკ.). ეს მეფე, შვილი ბაგრატ კუროპალატისა, მნიშვნელოვანი ფიგურაა ჩვენი წარსულისა — თავისი ბობოქარი ცხოვრებით ის მემკვიდრეთა ყურადღების საგანი გახდა. „ქართლის ცხოვრებაში“ მკრთალად მოთხრობილი მისი ამბები კონსტ. გამსახურდიამ გაშალა ვრცელ ქრონიკად, აავსო ის ეპოქისათვის დამახასიათებელი ადამიანებითა და ეპიზოდებით.

ნაწარმოების უმთავრეს ნაწილებში კარგად არის დაჭერილი ეპოქის სტილი. რომანის პირველივე თავებიდან მკითხველი გადადის შორეულ ეპოქაში, მას არ უხდება ძლიერი დაჭიმვა თავის ფანტაზიისა იმისათვის, რომ წარმოიდგინოს აღწერილი ხანის კოლორი, ეპოქის გარეგნული სახე, ადამიანთა თავისებურებანი. ძველი მკვლევებიდან და ისტორიული ანალებიდან აღებული ლექსიკონი, თვითონ მანერა თხრობისა ახლოს გვაგვრძნობინებს ეპოქის სურნელს.

პირველი შეხედვით რომანის მთავარი გმირი თითქოს კონსტანტინე არსაკიძეა, რომელსაც ავტორის მიგნებით (შეიძლება ეს ისტორიული სიზუსტის მხრივ საკამათო იყოს, მაგრამ ავტორის მხატვრული მეთოდით კი გამართლებულია!) მცხეთის აშენებას მიაწერენ და რომელსაც მეფემ ხელი მოჰკვეთა პიროვნული ინტრიგის ნიადაგზე. ეს ეპიზოდი, რომელიც ძალზე ბუნდოვან და მკრთალ ცნობად არის შემონახული ხალხურ სიმღერასა და კიდევ უფრო ბუნდოვან მცხეთის წარწერაში (ამ წარწერის მიხედვით, რასაკვირველია, არ შეიძლება ზუსტად იქნას გამოაკვეთილი მწერლის გმირის ნამდვილი ვინაობა, არც მცხეთის კედელზე გამოსახული მოკვეთილი ხელის ნამდვილი ისტორიაა ცნობილი) მწერალს კარგად აქვს გამოყენებული. რომანში კონსტანტინე არსაკიძე წინა პლანზე არ არის წამოყენებული. არ შეიძლება ამის გამო ვუსაყვედუროთ მწერალს: მისთვის კონსტანტინე არსაკიძის თავგადასავალი არ წარმოადგენს ფაბულის ღერძს. ის მონაწილეობს რომანში ერთერთი ცენტრალური იდეის გამომხატველ ფიგურად და გმირის თავგადასავალთან ერთად ეპოქის სხვა მნიშვნელოვანი ამბებიც არის მოთხრობილი (კომპოზიციურად ეს ხერხი ისევე გამართლებულია, როგორც მრავალი სხვა, მისი საპირისპირო). შესანიშნავი ეპიზოდი, უკეთ — ნ ა მ ს ხ ვ რ ე ვ ი . შე ს ა ძ ლ ე ბ ე ლ ი ე პ ი ზ ო დ ი - 192



ს ა, მწერალს გაშლილი აქვს მთელ რომანად, ავტორის ფანტაზია ავსებს ისტორიის ხარვეზს. ხელოვნების თვალსაზრისით სულერთია — დოკუმენტალურად სწორეა იგი თუ არა: „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“ არ არის ცალკე დეტალებში და ეპიზოდებში ზუსტად დოკუმენტირებული ნაწარმოები, არც თანამედროვე სახის ბიოგრაფიული რომანი.

კონსტ. გამსახურდიას ამ ნაწარმოებში ნაჩვენებია ვრცელი ისტორიული ფონი. ამიტომ მასში რამდენიმე ძირითადი პერსონაჟი მოქმედებს — ისტორიულად ცნობილი და მწერლის მიერ მოგონილი.

ჯერ თვითონ გიორგი პირველის შესახებ.

ნაწარმოებში ამ მეფის სახე განსაკუთრებით რელიეფურად არის მოცემული. გიორგი პირველი ქართველ მეფეთა დინასტიის ის ტიპიური წარმომადგენელია, რომელიც არ სცნობს ყურმოქრილ ვასალის როლში ყოფნას რომელიმე გარეშე ძალის ქვეშ. მისი ბრძოლა ბიზანტიური პროტექტორატის მიმართ გამოიხატა არა მარტო შინაური მმართველობის დამოუკიდებლობაში, არამედ სიძულვილშიაც იმ ურთიერთობისადმი, რომელიც არსებობდა ქართულსა და ბიზანტიურ ეკლესიათა შორის. კონსტანტინეპოლში მჯდომი ბიზანტიის კეისარი ბასილი თავის გავლენის სფეროს გაფართოვებას ცდილობდა რელიგიური მომენტის გამოყენებითაც, ისევე, როგორც შემდეგ საუკუნოებში სტამბოლის სულთანები: ეს უკანასკნელი ცდილობდნენ ფანატიზმი გაეგრძელებინათ მუსლიმანურ სამყაროზე სწორედ პოლიტიკური მიზნით, რათა სუნიტების საერთო ხალიფები ყოფილიყვნენ. ქართველი მეფის კარზე, გიორგის მეფობისას, ბიზანტიურ ორიენტაციას ემხრობოდა კათოლიკოზი, რომელთანაც მეფე მტრულად იყო განწყობილი; მწერლის გაგებით გიორგი პირველი არ იზიარებდა სექტანტურ მოკრძალებას ღმერთის ამ ქვეყნიერ წარმომადგენლების შიშით. მისი ბუნება ქართული წარმართული სულით იყო სავსე. სიყვარული ნადირობისადმი, ფეოდალური ჰედონიზმი, გალაშქრებანი შინაურ მტრებზე, რომლებშიაც მისმა ცხოვრებამ განვლო, გიორგი პირველს გამოყოფდა იმ მეფეთაგან, რომელნიც თავიანთ სამეფო კარზე დიდს უფლებებს ანიჭებდნენ ეკლესიას სახელმწიფოს საქმეებში.

მწერლის მიერ აღწერილი ფარული, არააშკარა ბრძოლა გიორგი პირველსა და კათოლიკოზ მელქისედეკის შორის არსებითად გამოხატულებაა იმ ტენდენციების კიდელისა, რომელიც ახასიათებდა საქართველოს ისტორიას მრავალი საუკუნის მანძილზე, კერძოდ

X და XI საუკუნეთა მიჯნაზე. ასეთი ბრძოლების ვრცელი ისტორიული ექსკურსი აქ საჭირო არ არის, რადგან ჩვენს მიზანს ამჟამად ნაწარმოების ლიტერატურული ანალიზი წარმოადგენს მხოლოდ.

რომანის სიუჟეტში, თვითონ მომქმედ პერსონაჟთა განაწილებაში, ჩვენ ვხედავთ ამ ორი ტენდენციის ბრძოლის გამოხატულებას.

ერთის მხრივ გიორგი მეფე, რომელშიაც, კათოლიკოზის მომხრეთა აზრით, დაუსადგურებია ბევრ წარმართულ ჩვეულებებს, სიყვარულს მიწისადმი, ეროსისა და ბახუსისადმი და მეორეს მხრივ თვითონ მელქისედეკი — ანახორეტული მწირობით, ბიზანტიური სქოლასტიკითა და ინტრიგებით. კათოლიკოზი, რომელსაც ძალზე წვრილი კისერი აქვს და დაშრეტილი სხეული, მაინც დიდი გავლენის მქონეა სიცოცხლით სავსე მეფის მიმართ. ასეთისე, რელიგიური მოკრძალება აიძულებს გიორგი პირველს ანგარიში გაუწიოს ბიზანტიური სულის აგენტს თავის სამეფოში. ორივე მხარე ცდილობს თავიანთი მიზნებისათვის მოიხმარონ ერთმანეთი... რომანში ორივენი მკაფიოდ და დამაჯერებლად არიან ნაჩვენები. მათი გარეგნული პორტრეტებიც ზუსტად აქვს შესრულებული მწერალს.

განსაკუთრებით დიდს ადგილს უთმობს ავტორი გიორგი პირველის დახასიათებას. ეს მეფე ნამდვილი ვაჟკაცია ფიზიკურად, ხმლის იშვიათი მხმარებელი, მებრძოლი და მხედარი. ლაშქრობის დროს ის შემპარავიც არის და იყენებს ყველა ხერხს, რომელიც მან ბიზანტიელი მეფის სასახლიდან ისწავლა — მიმართავს ბრძოლის არაპირდაპირ საშუალებებს, იშველიებს მტრის მოყვავილებსა და შემდეგ მისი ვერაგულად მოკვლის მეთოდს. მართალს ამბობს მამამზე ერისთავის სახლთუხუცესი შავლეგ ტოხაისძე: „დამპალი ქალაქია ბიზანტიონი. ბასილი კეისრის სასახლეში ბევრი რამ გავიგეთ ჭიბერმა და მე, თვალების დაბნელება და ადამიანის ცოცხლად დამარხვა, ძელზე გაყვანა, მოწამვლა, ორივე ხელის მოჭრა და მკვლელის მიჩენა, ეს ყოველივე ბიზანტიონში ისწავლეს ჩვენმა მეფეებმა“. ამგვარი ხერხებით ანადგურებს გიორგი პირველიც თავის მტრებს — მამამზე ერისთავსა და კოლონკელიძეს. მაგრამ იცის პირდაპირი გამირობაც: რომანში რამდენიმე ბატალური სცენაა აღწერილი, რომლებიც მეფის რაინდობას გვიხატავენ, მათ შორის განსაკუთრებით კარგია ფხოვის დარბევის სურათი.

გიორგი პირველი ამავე დროს მოყვარულია ქალების, შეპყრობილია სიძვის სენით, — როგორც კათოლიკოზის მომხრენი ახასია-

თებენ მის ყოფაქცევას. ამ მხრივ საინტერესოა კოლონკელიძის ჭალზე, შორენაზე, მეფის გამიჯნურების ისტორია. გიორგიმ არ იკის დაბრკოლებები თავისი მიზნის სისრულეში მოყვანის გზაზე. პირად სურვილებს უმსხვერპლა მან მამამზე ერისთავის ვაჟი ჭიბერი, ყველის ციხის უფროსი გირშელი და ბოლოს — ხელი მოჰკვეთა მცხეთის ამშენებელს, კონსტანტინე არსაკიძეს.

მეფეთა თვითნებობის ასეთი ამბები ხშირი იყო საქართველოს ისტორიაში. ზოგიერთ ქართველ მეფეთა ქედმაღალი და ეგოცენტრული ბუნება ძალზე გაფაქიზებული იყო ინტრიგებისა და ძალმომრეობის საქმეში, რომლის ხელოვნებაც მათ ნაწილობრივ მეზობელ ხალხებიდან ისწავლეს. გლეხის ტანსაცმელში გადაცმული და სასახლიდან გაპარული, მეჯოგის კარავში მწოლი მომაკვდავი მეფე ეუბნება თავის მალემსრობლს, პიპა უშიშარაისძეს:

„მე მრავალი ცოდვა მიმიძღვის ამ ქვეყნად, როგორც მეფეს, ისე როგორც კაცს, თითქმის ყველა ღირსება და ყველა ნაკლი ჩემი ხალხისა მიტარებია, ვაჟკაციც ვიყავი და მშიშარაც. კეისარს ვებრძოდი, მეშინოდა ხვიარის ფესვებისა, გულზვიადიც ვიყავი და ლოთიც, მაგრამ ჩემი ხალხისათვის არასოდეს მიღალატნია, პიპა.

ჩვენი უბედურება ამჟამადაც ეგაა: ჩვენში მოღალატენი სჭარბობენ ერთგულებს, განა თუ სხვისა, საკუთარი თავის, თავისი ხალხის მოღალატენი, კარგად ვიცი, თვით ჩემს მსტოვებში ნახევარი ბიზანტიელებსა ჰყავთ შესყიდული, ნახევარი სარკინოზებს.

როცა ხალხს ამდენი მოღალატე ჰყავს, მაკედონელიც ვერ გამარჯვებინებს მას“.

ეს აღსარება უსათუოდ შეიცავს ქეშმარიტებას, როგორც გიორგი პარველის ხასიათს, ისე აღწერალი ეპოქის ხასიათის შესახებაც.

დამაჯერებელია და სკულპტურულად გამოკვეთილი კათოლიკოზ მელქისედეკის სახეც. მთელს მის აღნაგობაში, ასკეტურ სიგამხდრესა და განდგომილობაში მოსჩანს ნამდვილი მღვდელმსახურე ბიზანტიური ტიპისა. მშვენიერად აქვს ავტორს აღწერილი მისი მოგზაურობა ფხოვში, აგრეთვე ძელის ცხოველის მიერ ჭიბერის მოკვლის სცენა და შემდეგ მისი დატირება. აქ ყველაფერი მოზომილია და მხატვრულად გამართლებული. ასევე კარგად არის ნაჩვენები კათოლიკოზის არაპირდაპირი ბრძოლა მეფესთან, მისი საუბარი ზვიად სპასალართან და სხვა. დედოფალთან ერთად კათოლიკოზი წარმოადგენს ერთგვარ ოპოზიციას გიორგი პარველის კარზე და, როგორც ვთქვით, ამ ორი ბანაკის ბრძოლის შინაარსი ავტორს დამაჯერებლად აქვს გახსნილი.

„დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენის“ პერსონაჟთა შორის ერთ-ერთი ორიგინალური ფიგურაა — ფარსმან სპარსი.

„ქვისმთლელთა და კირითხურთა უხუცესი, იღუმალთა მიმ-თხრობი იყო ფარსმანი. არაბულ ალქიმიამი განსწავლული, უება-რი ვარსკვლავთმრიცხველი, შესანიშნავი აქიმი, უცნაური მეწამ-ლე და მჩხიბავი.

ფრიად ბნელ საქმეებში უკავშირებდნენ მის სახელს ცრუმორ-წუნენი. იმასაც ამბობდნენ: გველი ჰყავსო ფარსმანს ლაგამამო-დებული და ზედმჯდომი დაჰქრისო იგი არაგვის ჭალებში“. — ასე იწყება რომანის ამ უაღრესად კოლორიტული პერსონაჟის ცხოვ-რების თხრობა. ფარსმანი ყოფილი მოგზაურია, ენების მცოდნე, მრავალსარწმუნოებათა ღმერთებისა და მრავალ მეფეთა ქვეშევრ-დომად ნამყოფი. მას არ გააჩნია რაიმე განსაზღვრული, მტკიცე რწმენა და აინტერესებს ყოველი ჭეშმარიტება, როგორც გამოსა-ცდელი, ელასტიური საგანი რამ. ქაირის ბაზრების ყოფილი ჯამბა-ზი ჯამბაზობს სიტყვიოაც, რწმენითაც, მთელი თავისი ცხოვრებით. მაგრამ ის მხდალია და ამიტომაც ფრთხილი, — მუდამ რომელიმე მცფეს ეკედლება. გიორგი პირველთან ის მთავარი ხუროთმოძღვ-რის თანამდებობას ასრულებდა მანამდის, სანამ მეფემ არ გადასცა ეს თანამდებობა არსაკიძეს.

თავის ცბიერი და შემპარავი ჭკუით, გარეგნობითაც კი, ფარ-სმან სპარსი წარმოადგენს ბნელი აზრის გამომხატველს რომანში. ყველგან, სადაც ფარსმან სპარსი ჩნდება, რომანში მოქმედებას იწყებს ფაქიზი, გონებამახვილობით მდიდარი, ირიბი მთქმელისა და დერვიშის გამომეტყველების მქონე ნიღაბი.

ცხოველი ინტერესით იკითხება აღწერა ფარსმან სპარსის ფიქ-რებისა მოსალოდნელი გასამართლების წინ, მისი საუბრები მე-ფესთან და სხვა. კარგია პატარა სცენა, როცა ასტროლოგი ხუ-როთმოძღვარი ვარსკვლავების მოძრაობაში ამოიკითხავს მოსა-ლოდნელ მიწისძვრას. არსაკაძის მიერ დამარცხებულ ამ ხუროთ-მოძღვარს კიდეცა უხარია კატასტროფის სიახლოვე და ცოლს ეუბნება:

„... ეგებ დაილეწოს ეს ქვეყანა, ვარდო, ახალში მაინც მიმიწვე-ვენ ხუროთმოძღვრად“.

სხვა პერსონაჟებს შორის მკაფიოდ არის დახატული ზვიად სპასალარი — თავდაპირილი, დიდი ნებისყოფის რაინდი. ამავე დროს იგი წარმოადგენს გიორგი პირველის სამეფოს სამხედრო ჯუღას, მისი ძლიერების დასაყრდენს. ამიტომაც ეჯავრებათ იგა

კათოლიკოსსა და მარიამ დედოფალს. ასევე კარგია გირშელისა და მამამზე ერისთავის სახეები.

ქალთა შორის განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს შორენა, კოლონკელიძის ასული. ავტორმა არ დაიშურა საღებავები მისი გარეგნობის აღწერისას, კარგად არის დახასიათებული ამ ქალის რაინდული ბუნებაც. მისი თავგადასავალი ერთგვარ პოეზიად იჭრება: რომანში და ახალისებს ნაწარმოებს.

• •

„დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“ სათაურის მიხედვით უმთავრესად უნდა ყოფილიყო ხუროთმოძღვრის, კონსტანტინე არსაკიძის ცხოვრების ქრონიკა. მოსალოდნელი იყო, რომ მის მაგალითზე მწერალი გვიჩვენებდა შემომქმედის დაღუპვას მეფესთან შეჯახების ნიადაგზე. როგორც ვსთქვით, მწერალმა ის არ აქცია ფაბულის მამოძრავებელ პერსონაჟად. ეს არ არის ნაკლი, ყოველ შემთხვევაში უამისოდაც შეიძლებოდა მისი ჩვენება: თავგადასავალის ფართო მოთხრობით თუ არა, მისი საქმის გამოძახილის აღწერით.

არსაკიძე ლაზია წარმოშობით: მას ბიზანტიონში უსწავლია თავისი ხელოვნება. შემთხვევით, ნადირობისას, ახალგაზრდა ხუროთმოძღვარს გაეცნობა გიორგი პირველი და მიიწვევს თავის სასახლეში. არსაკიძეს ნიშნავენ ფარსმან სპარსის ადგილზე. კათოლიკოზი და მეფე მას ავალებენ სვეტიცხოველის დიდი ტაძრის აგებას.

არსაკიძეს შეაქვს ქართული სტილი თავის ქმნილებაში, მიუხედავად ბიზანტიური ფორმებით გატაცებისა, რომელიც ამ ეპოქის ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს ახასიათებს. იგი ისწრაფვის ორნამენტის გაქართულებისაკენ და სხვა. თავის სურათსაც კი ბიბლიურ სიუჟეტზე — „იაკობის ბრძოლას ღმერთთან“ — არსაკიძე ქართული შინაარსით ავსებს (ღმერთს დაშრეტილი მელქისედეკის გამომეტყველება აქვს), უსიცოცხლო, ბიზანტიურ სქემებს ქართული შინაარსითა და სიცოცხლით ავსებს. მისაბამ საგნად იღებს რეალურად არსებულ საგნებს.

ქართველი მხატვრებისა და ხუროთმოძღვრების მუშაობის ეს მცთორდი მწერალს კარგად აქვს დაჭერილი და არსაკიძის მაგალითზე ნაჩვენები.

მიუხედავად ამისა, არსაკიძის პიროვნება მკრთალია, უკეთ, — იგი ზოგჯერ ვერ სტოვებს ისტორიული მოღელის შთაბეჭდილებას. მართალია, მას აქვს თავგადასავალი — უყვარს შორენა, ნადი-

რობს, ბოლოს ფარსმანის დაბეზღების გამო (შორენასადმი სიყვარულის მიზეზით) ხელს მოჰკვეთენ, — მაგრამ თავისი ფიქრებით, ცხოვრების გარეგნული ფაქტებით ის არ მიაგავს XI საუკუნის ქართველ ხუროთმოძღვარს.

ჯერ ერთი იმიტომ, რომ არსაკიძე ფიქრობს თანამედროვე ადამიანის რთული აზრებით; აი მისი შეხედულება ხელოვნებაზე:

„როცა ყველაფერს წვიმა წარხოცავს, როცა ყველა ხმას ქარი წაიღებს, სვეტიცხოველი შეიმატებს დიდებას კიდევაც.“

მართლაც და სხვა რა ევალემა ოსტატს, თუ არ წამიერის მარადეამულად ქცევა? სხვა რა ევალემა ამ ქვეყნად ოსტატს, თუ არ ჭიდილი წარმავლობის ნისლთან?“

ხელოვნების საკითხებზე ასეთი მსჯელობა XI საუკუნის ქართველ ხუროთმოძღვარს არ შეფერის, ყოველ შემთხვევაში — აქ არ არის დაჰყერილი ეპოქის სტილი. მოუხსმინოთ მის მჯელობას აგრეთვე სიტყვაზე:

„მაგრამ არიან ისეთი სიტყვებიც, რომელნიც გამოთქმისაგან შეიბლაღებიან ხოლმე. მხოლოდ იმ სიტყვასა აქვს წონა, რომელთაც საქმე მოჰყვება და მსხვერპლი. უმსხვერპლო სიტყვა ისევე ამოა, როგორც უსურნელო ყვავილი, უნათლო შუქი, განა სიოფოს მოკლებული მზეი“. ასეთივე რთული ასოციაციებით ლაპარაკობს ის პოლიტიკაზე და სხვა.

აქვე უნდა აღინიშნოს შემდეგი.

ისტორიულ პერსპექტივას არღვევს ხშირად ისეთი სიტყვებისა და წინადადებების ხმარება გმირთა დიალოგებში, რომლებიც თანამედროვე რომანებიდან აღებულ ფრაზებს მოგვაგონებენ; მაგალითად, ფარსმანი ეუბნება არსაკიძეს:

„ეგეც იცოდე: მაინც მოცალეობა და ფანტაზიაა შემოქმედების წვეიდრი მშობელი“.

ასეთ მანერას თხრობაშიაც მიმართავს ავტორი ხშირად.

ეპოქის სტილი უნდა გადმოიცეს სიტყვიერ მასალაშიაც, სიტყვიერ ატმოსფეროშიაც. ამიტომაც — საერთოდ კარგად და შესასაფერო წაყვანილ თხრობაში ზოგჯერ ლექსიკური ანაქრონიზმები ისმის:

„გიშრის ორნამენტებივით მოსჩანდნენ ტოტები...“ „ფერადი მინატურებით დამშვენებული...“ და ა. შ.

ფარსმანის ფიქრის აღწერისას ნახმარია ასეთი გამოთქმა: — „მისტიური ჰალუცინაციები აწვალებდა ბნედიანს“. იმავე ფარსმანზე ნათქვამია — „როგორც ყოველ ავანტიურისტს...“

ან კიდევ: „ბორდოხან ფერხითი დაუვარდა მელქისედეკს, რე-

ლიგიურ ექსტაზში სტიროდა და ტანისამოსის ბალთებს უკოცნიდა კათოლიკოსს“ და სხვა.

ვფიქრობთ — ავტორს ამ რომანში სავსებით უნდა დაემალა თავისი ხმა. ის უნდა შერთვოდა თხრობის საერთო სტილს.

კონსტანტინე არსაკიძის პორტრეტს სწორედ ასეთი მომენტები აფერმკრთალებენ. ეს ერთადერთი გმირია, რომელიც ზოგჯერ ვერ ეტევა რომანის ჩარჩოში მისი ანტიისტორიულობის გამო. რაც შეეხება არსაკიძის მუშაობას ტაძარზედ და მის სიკვდილს, — ავტორს ის კარგად აქვს აღწერილი.

• •

ზემოთ აღნიშნული ნაკლი ადვილად გამოსასწორებელია. მოითხოვს შევსებას ქორსატეველას ციხის აღწერაც.

ცალკე ეპიზოდებს შორის აღსანიშნავია ავაზებით ნადირობის სცენა. თვითონ ავაზების აღწერა ნამდვილი მოზაიკის შთაბეჭდილებას სტოვებს:

„მოწითალო და მოყვითალო ზოლები გადასდიოდა თხემიდან კუდის წვერამდის ძუს, წითლად და ყვითლად სხურებული ჰქონდა ტყავი, ოქრომკედის ღორივით მოხატულს. ეს იყო მხოლოდ, ფორეჯები ბეწვისა უფრო წვრილად დაწინწყლული სჩანდა, ვიდრე ვეფხისანი. ყბები, მუცელი და ფეხების ქვედა მხარენი ჩალისფერი, კუდიც უფრო ჰრელ-ჰრულა, ვიდრე მწოლარე ხვადის, ფხოვეურ შიბებისდარ რკალებს მოთეთრო რგოლები თიშავდნენ აგრეთვე ჩალისფერს წვეტამდის“.

ლაკონიურად ხატავს ავტორი პეიზაჟს: „ცა ისეთი მაღალი იყო, ეარსკველავებიც ისე ნაზად აფახულებდნენ იისფერ წამწამებს, არასოდეს ასეთი ბედნიერება არ უგრძვნია გიორგის“. კარგად იცნობს ავტორი ეპოქის აქსესუარებს — იარაღებს, ყოფითი საგნებს და სხვა.

რომანი სავსეა პოეზიით, ლირიზმითა და ფერებით.

## 10

კონსტანტინე გამსახურდიას მუშაობას. ქართულს პროზაში ხუმრეტი წლის ისტორია აქვს. ეს გზა მრავალფეროვანია და მდიდარი — ხარისხითაც და რაოდენობითაც.

მაგრამ ის არ ყოფილა მხოლოდ ბელეტრისტი.

კონსტ. გამსახურდია ამავე დროს არის ესაისტიც, მონოგრაფების და კრიტიკული წერილების ავტორი, მთარგმნელი. ასეთი მრავალფეროვნებით ხასიათდება ყველა გამოჩენილი მწერალი წარსულში და დღეს.

მას ჰქონდა მძიმე შეცდომები მსოფლმხედველობრივი ხასიათისა, უადრესად სადაო გზები მხატვრული კულტურისა. ყველასათვის ცნობილია ეს.

კონსტ. გამსახურდია არასოდეს არ ყოფილა ისეთი მწერალი, რომლის შესახებაც არ დაობენ. მას არ აურჩევია მაცურებლის როლი, არამედ მთელი თავისი ძალით ჩაბმული იყო ცხოვრებისა და მწერლობის მშენებლობაში.

ის არის მწერალი, ღრმად დაკავშირებული თავისი ერის წარსულთან; ის ამ ერის აწმყოს მხატვარია.

კონსტ. გამსახურდია სწერს ახალს რომანს დავით აღმაშენებელზე, რომელიც მისი ხალხის ენერგიის პირველი დიდი მხილება იყო. ჩვენს ბელეტრისტს დაწერილი აქვს წიგნი ბ ე ლ ა დ ზ ე, რომელიც გამოვლენაა ამავე ხალხის შემოქმედებითი ნიჭისა პოლიტიკაში მსოფლიო მასშტაბით.

ეს ორი თემა კარგად ახასიათებს მწერლის შემოქმედების ხასიათს, მის ევოლუციას.

გზა, რა გინდ ზიგზაგებითაც არ უნდა მიდიოდეს იგი, ყოველთვის აერთიანებს ორ წერტილს.

კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედება კარგს მასალას გვაწვდის ამ მეტაფორული თქმისათვის.

იელისი, 1939



## გალაქციონ ვაბიძე

მიმდინარე წელს სრულდება ოცდაათი წელი გალაქციონ ტაბიძის გამოსვლიდან ლიტერატურის სარბიელზე, ხოლო მომავალ წელს—ორი წელი მისი მეორე წიგნის *Crâne aux fleurs artis tigues* გამოქვეყნებიდან. ლირიკული კრებული, რომელშიაც მოთავსებულია პოეტის მთელი რიგი შესანიშნავი ლექსები, დღემდე ინარჩუნებს თავის სიცხველესა და მიმზიდველობას. და რადგანაც ახალი ქართული პოეზიის ისტორიაში ამ წიგნით იხსნება სრულიად ახალი ხანა პოეტური კულტურისა, დროა უფრო დაწვრილებით გავერკვეთ უნიჭიერესი ქართველი ლირიკოსის შემოქმედების ზოგიერთს თავისებურებაში.

გალაქციონ ტაბიძემ ლექსების პირველივე წიგნით გამოამყვანა იშვიათი ოსტატობა ლირიული თრთოლვის გადმოცემის სფეროში. მართალია, პოეტი ჯერ კიდევ მიდიოდა რომანტიული ლირიკის ნაცნობი გზით, იგი დიდის სიფაქიზით იმეორებდა ძველს მოტივებს, რომლითაც ყოველთვის გამოირჩეოდა თანამედროვეთა შორის, მაგრამ ფერების ზუსტი განაწილება, პეიზაჟის ხატვის უნარი, დიდი ემოციური ძალა მისი ლექსებისა იმთავითვე ცხადპყვოფდა, რომ რომანტიულ ლირიკას შემდეგში აღარ შეეძლო რაიმე ახლისა და მნიშვნელოვანის თქმა ამ მიმართულებით. გალაქციონ ტაბიძემ თითქმის ამოსწურა ამ ლირიკის შესაძლებლობანი. იგი ეხებოდა საკმაოდ ცნობილ თემებს („ყორანი“, „მთაწმინდაზე“, ციკლი ლექსებისა მარტოობისა და მიუსაფრობის შესახებ) და თითქოს უკანასკნელად იმეორებდა ნ. ბარათაშვილის პოეტურ ხმას:

რა ადრე ვაქრა ჩემი ყრობა.  
ჩემი სიზმარი!  
დროო, წყეულო, სად წარიღე  
ჩემი ფიქრები,  
დროო ბოროტო. სად დამარხე  
ოცნება წყნარი?  
მარქვი... და სხვა.

მეორე წიგნში კი პოეტმა სრულიად შესცვალა ეს ინტონაცია. „მე მიღალატეს ძველმა რითმებმა!“ — აცხადებს გალაქციონ ტა-

ბიძე Crâne aux fleurs artistiques-ში. არა მარტო რითმებმა. ძველმა რიტმმა და სახეებმაც უღალატეს მას. ეს იყო ღალატი, გამართლებული ისტორიულად, რომელმაც ქართული. პოეზიისათვის პროგრესიული როლი შეასრულა: გალაქტიონ ტაბიძე შემდეგ ალარ დაბრუნებია ტრადიციას.

ამ წიგნის პირველ ფურცლებზევე ჩნდება ეპიგრაფები ფრანგი ლირიკოსების ლექსებიდან. ავტორი ამით თითქოს წინასწარ გვანიშნებდა თავისი პოეტური კულტურის ევროპულთან დაახლოვებას. პირველად ქართულს პოეზიაში იბადება საგნების თავისებური იერარქია, განწყობილების ახალი ტონოსი, რომელიც უნდა გაეზიარებინა ქართული მხატვრული სიტყვის ბუნებას ან უკუეგლო იგი. გალაქტიონ ტაბიძემ შესანიშნავად გადასჭრა ეს ამოცანა.

წინასწარი პირობები ამისათვის თვით გალაქტიონ ტაბიძის ლექსებში იყო მოცემული.

იშვიათია პოეტი, დაჯილდოვებული ისეთი აბსოლუტური სმენით. როგორც გალაქტიონ ტაბიძე. ყოველი ბგერა მის ლირიკულ შედეგებში წარმოადგენს მუსიკალური გამმის ერთეულს, მელოდიური ტალღის ფაქიზად გამართულ ელემენტს. თუნდაც ამიტომ გალაქტიონ ტაბიძეს უფლები ჰქონდა Romances sans paroles-ის ტორის სახელი აღენიშნა თავისი წიგნის პირველსავე გვერდზე.

თუ უმაღლესი პოეზია არასოდეს არ შეიძლება იყოს ის, რაც არის პროზა (პოლ ვალერი), გალაქტიონ ტაბიძის ლექსიც, როგორც იუველირის ნამუშევარი, ვერ ითმენს დაშლას არაპოეტური კონსტრუქციისათვის: მისი უალრესად ნუანსირებული სტროფისათუ ტაეპის აზრის თარგმნა პროზის ენაზე შეუძლებელია. და საერთოდ — თუ პოეზიაში ორიგინალური, მაგრამ ბუნებრივი ხმა მხოლოდ მაშინ იბადება, როცა პოეტი გამოთქმისათვის შესაფერო ფორმების ძიებისას უნდობლად ეკიდება ყოველ ფრაზას, სიტყვის ყოველ მიმოხრას (მათთვის ახალი ბუნებრივობის მინიჭების მიზნით), ხოლო საბოლოოდ გაფორმებულ ლექსში ამ უნდობლობის კვალსაც არ სტოვებს, — გალაქტიონ ტაბიძემ შესანიშნავად იცის პოეტური ქიმიის ეს საიდუმლოება.

\* \*

ის თავისებური დამოკიდებულება სიტყვისადმი, რომელიც სიმბოლისტურ სკოლას ახასიათებდა საფრანგეთსა და რუსეთში, ყველაზე ფრთხილად ქართულს პოეზიაში გალაქტიონ ტაბიძემ გაიზიარა. ამასთანავე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გალაქტიონ

ტაბიძე იმთავითვე იყო განთავისუფლებული ამ სკოლის დეკადენტური თემატიკისაგან.

გავლენის საკითხი პოეზიაში საერთოდ რთული პრობლემაა. ერთს შემთხვევაში გავლენა თამაშობს დადებით როლს. რამდენადაც ის მეორე ერის პოეტური მეტყველების კულტურაში სიტყვის ახალ შესაძლებლობებს ხსნის და ახალი კუთხით აშუქებს თემებსა და განწყობილებებს. მეორე შემთხვევაში კი გავლენა ჰბადებს ეპიგონობას, რჩება ორგანიულად უცხო ამ ერის მხატვრული კულტურისათვის.

გალაქტიონ ტაბიძეს ჰყავდა თავისი მასწავლებლები რუსულ და ევროპულ პოეზიაში. *Crâne aux fleurs artistiques*-ში გვხვდება სახელები ბოდლერის, ვერლენის, გოტიესი და სხვების; უფრო აღრინდელი თუ გვიანი ხანის ლექსებში — ნოვალისის, შელლის, ბლოკისა და სხვების. მაგრამ არცერთი ამათგანის პირდაპირი მიმბაძველი გალაქტიონ ტაბიძე არ ყოფილა. მან იცოდა, რა მიეღო თავისი უცხოელი წინაპრებისაგან.

სწორედ ამის გამო შესძლო გალაქტიონ ტაბიძემ მოენახა სინთეტიური ხაზი ევროპულსა და ქართულს პოეზიას შორის, პოეტრიკიზმსა და ქართულ ლექსის იმ მარაგს, რომელიც საუკუნეებით დაგროვებულა, ხოლო მისი ორიგინალურად გამოყენების დროს, მეტყველების სიახლის ძიებისას ტექნიკურ საშუალებებს ევროპულ პოეზიიდან იღებს. ამ სინთეტიური მომენტის დაკერა შეიძლება თვით მისი სალექსო ფრაზის პერსონაჟების სიაშიც. ვერლენის, ედგარ პოესა და ბლოკის სახელებს გარდა იქ გვხვდება რუსთაველის, აკაკისა და ილიას სახელები. მსოფლიო ისტორიულ პიკრებში გარეულია დავით ნარინის სახელიც. და მის წარმოდგენას ერთნაირად იზიდავს როგორც ტეოფილ გოტიეს ეგზოტიური ქვეყანა, ისე „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონებში ამეტყველებული აღმოსავლეთი. ეს პოეტური უნივერსალიზმი ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ვალ. ტაბიძის მრავალფეროვანი ლირიკისა.

• •

შეიძლება ითქვას, რომ გალაქტიონ ტაბიძემდე ქართულმა პოეზიამ არ იცოდა მინორული ტონის ასეთი შეთანხმება წარმოდგენებისა და განწყობილების უფაქიზეს ქსოვილთან, რომელსაც ჩვენ *Crâne aux fleurs artistiques*-ში ვგრძნობთ. ქართულ ლექსში ამ ახალი თვისების შეტანა პოეტის ერთ-ერთი დიდი დამსახურებაა.

გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკაში მილოდიური რხევა შერწყმულია სიტყვის მერყევ, თავისებურად გამჭვირვალე აზრობრივ პლან-

თან: პოეტი ლაპარაკობს არა მარტო სიტყვათა პირდაპირი, საგნობრივი მნიშვნელობით, არამედ ამ სიტყვებს შორის დატოვებული ხარვეზებით, ნახევარტონებით; „სიტყვის აზრის განზრახ დაბნელებას“. რომელიც ვალერი ბრიუსოვს სიმბოლისტური პოეტიკის არსებით ნიშნად მიაჩნდა, გალაქტიონ ტაბიძე სრულიად შეგნებულად მიმართავს. სწორედ ამ სფეროში რჩება იგი ერთგული თავისი ევროპელი და რუსი მასწავლებლებისა.

სიტყვისადმი ასეთი დამოკიდებულება თითქოს წინასწარი პირობა უნდა ყოფილიყო იმისათვის, რომ გალაქტიონ ტაბიძეს ქეშმარიტი სიმბოლისტის გზით ევლო. მაგრამ პოეტს ეს მეთოდი თვითმიზნური აბსტრაქციისათვის არ მოუხმარია. სიზმარი, ზღაპარი, ლანდები, რომელნიც მის ლექსებში იჭრებიან, მოკლებულნი არიან იმ მეტაფიზიკურ განზოგადობას, რომელიც ასე დამახასიათებელი იყო რუსი და ფრანგი სიმბოლისტების ლირიკისათვის. არც ამ სკოლის ლირიკულ პერსონაჟებს (ჰამლეტი, ოფელია, კოლომბინა, არლეკინი) დასესხებია პოეტი მათ. სხვათა შორის, აქ ჩანს განსხვავება გალაქტიონ ტაბიძესა და ალექსანდრე ბლოკს შორის, რომელთანაც ხშირად აკავშირებენ *Crüine aux fleurs artistigues*-ის ავტორს.

სიზმრისა და ზღაპრის, როგორც ირრეალური ყოფის, მოტივები გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკაში შეფერილია ქართული კოლორიტით. მაგალითისათვის ავიღოთ თუნდაც მისი შესანიშნავი „პირიმზე“, რომლის სათაურიც გვანიშნებს ლექსის ქართულ ხასიათს:

დავიწყებული კიშკრის კარბაზე  
ხავსი, ყავრები და წვიმის წვეთი!  
გაქკრა ათასი თეთრი დარბაზი,  
გადარჩა მხოლოდ ცამეტი სვეტი.  
კუბო კი ღამით საესეა იით  
და წაქცეული სვეტები დგება.  
ამოდის მთვარე და სამაიით  
ფერმკრთალ ქალების მიმოდის წყება.  
ცეკვაეს სამეფოდ ნაქარგი ქოში  
და ხელსახოცთა კჭრიან ზღაპრები,  
და მეძახიან მშვიდ სამეფოში  
მთები სიზმრები და წინაპრები.  
დილით დამკენარი არის ბალახი...  
ზედიზედ ისევ ეცემა სვეტი.  
გაიყვეს ძმებმა მოხუცი ბალი  
და მწუხარება დამრჩა ასეთი.

გალაქტიონ ტაბიძემ პირველმა გააცოცხლა ქართული პეიზაჟი:

ქალაქში, მტვერში წაიქცა ბავშვი  
ნუჯრის თვალებით, თმით — მიმოზებით  
და მწუხარების მალენიაჟში  
მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები.  
შეშლილი სახით ჰკივოდა ქუჩა:  
შორს კი მზე დარჩა და მშობლის კერა!  
მზეზე ყვეოდა სოფლად ალუჩა  
და მოისმოდა დების სიმღერა!

ხშირად ეს პეიზაჟი წმინდა იმპრესიონისტულად აქვს დახატუ-  
ლი პოეტს:

ებლაც ჩემს თვალწინ არის  
თქვენი ბინა ტყის პირად,  
და საღუმო მდინარის  
გახეხილი ცისფერად.

ან:

ოჰ, ეს ფოთლები ცვენილი ქარით,  
ეს მწუხარე და ნაზი ზმანება,  
ეს ყვავილები, ეს ცა, მითხარით,  
არავის თქვენგანს არ ენანება?  
(„შემოღამების ფრაგმენტი“)

აღსანიშნავია, რომ გალაქტიონ ტაბიძემ ლექსების მეორე წიგ-  
ნში შესცვალა პეიზაჟების ხატვის მანერაც. აზრის ცხადსაყოფად  
კმარა რამდენიმე პარალელი.

იგი შეენოდა — ნაზი, როგორც პირველი ვარდი  
და მკვირცხლი, როგორც უდარდელი მისის წვიმა.

ან:

ჰაეროვანი, როგორც სიოს ნელი ალერსი,  
მსუბუქი, როგორც გაზაფხულის დღეთა მშვენება.

მოყვანილი ადგილები ამოღებულია პირველი წიგნიდან. Crine-  
aux fleurs artistiques-ში კი ბუნება მელანქოლიით შეფერილი აღ-  
წერისა და შედარების საგნიდან დამოუკიდებელ ემოციურ სურა-  
თად არის ქცეული:

ჩემს სამშობლოში მე მოველე მხოლოდ  
უ დ ა ბ ნ ო ლ უ რ ჯ ა დ ნახაერდევით...

მეორე ტაეპი ამ ნაწყვეტისა წარმოადგენს ბუნების შეგრძნო-  
ბას სატყეების საწინააღმდეგო ფერების შეთანხმების (ოქსიუმო-  
რონი) გზით (...უდაბნო ლურჯად...). გალ. ტაბიძე ხშირად მიმარ-  
თავს ამ ხერხს მეორე წიგნში, ხოლო არც ერთხელ — პირველ  
წიგნში. ბუნება მის ლექსებში გვევლინება საკუთარი ტკივილებით:

ათვის გამვლელებს და გულცივ ბალებს...  
სცივათ ნაპრალებს.

ან:

ჩამავალი მზის მომაკვდავ ალებს  
ისერის ღრუბლები და დაღლილობა,  
მთებს, ირმებს, შველებს, ხევს და ნაპრალებს  
აწუხებთ ღრუბლის მძიმე კრილობა.

მართალია, „გალაქტიონ ტაბიძეს შემდეგშია ც შერჩა ბუნების  
პლასტიურად გადმოცემის სტილი (ლექსი „მთაწმინდის მთვარე“  
და სხვ.) და ისეთი სტრიქონები, როგორცაა, მაგ.

გინახავთ თქვენ. ფეხი დაბინდულ ქლიაის?  
ეს ჩემი სამშობლოს მთებია!

ან მთელი სტროფი:

გაისმა თოფის სროლის ხმა მთაში  
და მონადირემ დაჰკოდა შველი,  
სალამო იწვა ზაფხურის ყდაში  
ვით წიგნი ლურჯი და ძველისძველი, —

შეუდარებელნი არიან ფერების სისრულითა და საგნობრივი  
რელიეფობით, მაგრამ გალაქტიონ ტაბიძის მეორე პერიოდის ლი-  
რიკაში ბუნების სურათები უმთავრესად იმპრესიონისტულად არის  
შესრულებული. ლექსებში: „შემოდგომა უმანკო ჩასახების მამა-  
თა სავანეში“, „თოვლი“, „ალეები თოვლში“, „ათოვდა ზამთრის  
ბალებს“, „პირიმზე“, „სალამო“, „ვერხვები“, „გობელენი“, „სახლი  
ტყის პირად“, „ზღაპარი“ — ბუნება გადმოცემულია ნახევარჩრდი-  
ლებით, დაქერილია მხოლოდ კონტურები. საგნები ფაქიზი პირბა-  
დიო არიან დაფარული. ბუნება და ადამიანები ერთნაირად არიან  
ამ კანონს დაქვემდებარებული:

მდინარის პირად ხეივანში ყოველ საღამოს  
ორი ქალწული მემორევე ჩრდილად გახდება,  
ისინი ჩუმად გადიხდნან ლეჩაქთა სამოსს  
თვითონ მდინარეც და დუმილიც გალენაქდება.  
ტყის პირად სხედან ნაზნი, წარბებ-გადახატული  
და თავს ადგანან თავადები ნაბღიანები.  
ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს. ვით ნაკადული,  
სჩანს: სასიკვდილოთ ამ სიყვარულს არ ვენანები!

ბუნებისა და საგნების ანარეკლთა ასეთი გამმა უნებლიედ გვა-  
გონებს ალექსანდრე ბლოკისა და პირველი პერიოდის რაინერ მა-  
რია რილკეს ზოგიერთ ლექსს. ამ უკანაყენელთან გალაქტიონ ტა-  
ბიძეს ანათესავებს აგრეთვე მისტიური განწყობილებაც წიგნში  
Cräne... (მხედველობაში მაქვს ლექსები „სილაშა ვარდი ახუ სი-

ლაქვარდე“, „ანგელოსს ექირა გრძელი პერგამენტი“ და სხ. შტრ. თემატიურად მსგავს ლექსებს რილკეს კრებულში „დას მარიენ-ლებენ“).

ცნობილია გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკის დიდი მუსიკალურობა. მან გაამდიდრა ქართული ლექსი ახალი რითმებით, თავისებური რიტმიული წყობით, სტროფული მრავალფეროვნებით (სონეტი, Vers libre და სხვ.). ჯერ კიდევ პირველ წიგნში პოეტი მამართავდა კლასიკური ლექსის თითქმის ყველა ძირითად საზომს— ხუთ, რვა, ათ, თოთხმეტ და თექვსმეტ მარცვლიან მეტრებს ქალური და დაქტილური რითმებით. მიმართავდა წმინდა ვაჟურ რითმებსაც (მაგ., „პატარა ხალი, კოცნის შემდეგ რომ „დააჩნდა სახეს და წაშალა დრომ“, ნახე აგრეთვე ლექსი „იმ ვარდისფერ ატმებს ვიგონებ კვლავ“). მეორე წიგნში კი გალაქტიონ ტაბიძე გვევლინება ნოვატორად, რომელსაც ქართულს პოეზიაში შემოაქვს საკუთარი რიტმი და ინტონაცია, განწყობილებათა და შთაბეჭდილებათა გადმოცემის ახალი საშუალებანი. ცნობილია აგრეთვე მისი ლექსის ორკესტრული სიმდიდრე („აფრთოვანება აგიჟებს თარებს და ისარის ფრთით ფიქრი მიფრინავს“), ხმოვნების მელოდიური თანმიმდევრობა. ზოგჯერ ეს მელოდიკა პირდაპირ რაფსოდულ მეტყველებაში გადადის:

ატმის რტოო, დაღალულო რტოო,  
ატმის რტოო, სიმშვიდეა შორი,  
ქარიშხალი მოდის საიმდროო.  
ყვავილების ქარში მოდის ტბორო.

გალაქტიონ ტაბიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ფონეტიკურად მსგავსი სიტყვების ერთმანეთის მიმართ განსხვავებულ ჰოზაში დასმას:

თუ ასეთი წარმართი გზით წარემართები...

ან:

ზამთარი ცივი და ნახევთარი...

ზოგჯერ ნეოლოგიზმის დახმარებით:

ირგვლიე დამქენარია ფერი და ფერვალი.

ან კიდევ სიტყვათა განმეორებანი:

იელვებს, ქრება და კვლავ იელვებს..  
(„თოვლი“)

იალებს და ჰქრება და ისევ იალებს..  
(„ღამე ხეობაში“)

გრადაციები:

ქალაქში, მტვერში წაიქცა ბავშვი...

(ი. ა.)

ღამის ნათელში, მტვერში, მთვარეში  
მიყვარდა სულის შეხება შენი.  
თბილისის დაღლილ ქარის თარეში  
კოშკები ძველად ნაგებ-ნაშენი.

(„სანთელი“)

შეგვეძლო კიდევ სხვა ნიშნებზედაც მიგვითითებინა, — გალაქტიონ ტაბიძის ლექსი უმდიდრეს მასალას გვაძლევს პოეტური ოსტატობის მრავალფეროვანების გასათვალისწინებლად, — მაგრამ ეს ჩვენს მთავარ მიზანს არ შეადგენს. მით უფრო, რომ პოეტმა თვითონ მოსპო ტექნოლოგიური ნაკვალევი თავის პოეზიაში — ყოველ მისი ლექსი უშუალო ამღერებას წარმოადგენს და არასოდეს არ ამხელს მარტოდენ ექსპერიმენტატორის გონებრივ ვარჯიშობას. სწორედ ამის გამო, უწინარეს ყოვლისა, ვხედავთ თვითონ ავტორს, როგორც მთავარ გმირს თავისივე ლირიკული კრებულებისა: გალაქტიონ ტაბიძის პოეზია უაღრესად პერსონალიზირებულია.

აუდიტორია იცნობდა ამ ავტორის სახეს ორს პერიოდში — რევოლუციამდე და რევოლუციის შემდეგ.

პირველი პერიოდის გალაქტიონ ტაბიძე ამბობდა:

და მეც მოვკედე სიმღერებში ტბის სევდიან გედად,  
ოღონდ ვსთქვა, თუ ღამემ სულში როგორ ჩაიხედა,  
თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები.

ამ პოეტმა შექმნა საკუთარი ქვეყანა თოვლისა, ზღაპრისა და სიზმრებისაგან, რომელთანაც ის თითქოს არც აპირებდა გამოთხოვებას:

ოპ, ნეტავი არ შეირხეოდეს  
გადაზნექილი სიზმრების წელი

(„ალეები თოვლში“)

ყოველთვის როცა დაბერავს ქარი  
და ტყეს მთებისას გაიფრენს აფრად,  
ვერხვის ფოთოლთა თეთრი ლაშქარი  
აშრიანდება უშორეს ზღაპრად.  
ზღაპარი იგი მათრობს და მხიბლავს  
ძველი ლეინის სმით, უგონოთ, მძაფრად,  
ქარში დაკარგულ ვარდს და გვირილებს  
მოგონებებში ვიქერ თანაბრად

(„ვერხვები“)



ასეთი ირრეალური ყოფისადმი მისწრაფებას გალაქტიონ ტაბი-  
ძე ამართლებდა მარტოობისა და მიუსაფრობის მოტივით. ოგი  
ოითქოს თავის თავს მიმართავდა:

ნურავინ ქეყენად ნუ დარდობს შენზე  
ბედნიერებას შენ აღარ ელი!..

ან:

შეგობრობაში, სიყვარულში, შურში, მტრობაში  
მარტო ვიქნები და რა ვპოვო მარტოობაში?  
ვიმღერო? მაგრამ ჩემთვის რაა ჩემი სიმღერა?  
წუთით მიტაცებს, სამუდამო წყალულს ვერ შლის, ვერა  
და თუ შორს ვინმე ტკბება ჩემი სევდიან ხმებით,  
ის ჩემს ხმებს მიჰყავს... მე ვის წავეყე ჩემი წამებით?

მარტოობის ამ რაინდს ჰყავდა თავისი ლირიკული მიმართვების  
საგანი — „ცისფერი ქალი“ — მერი. გალაქტიონ ტაბიძე ამ  
სახელს ხშირად უბრუნდება (ლექსები „არ დაბრუნება“, „შენ  
ზღვის პირად“ და სხვ.), როგორც თემას, როგორც პოეტურ ბიო-  
გრაფიას. მაგრამ ეს არის მატერიალიზაცია ოცნებისა მხოლოდ.  
„ერთად ერთს საქართველოში“ — ალბად, იმავე „ცისფერ ქალს“ —  
გალაქტიონ ტაბიძე უძღვნიდა თავისი შთაგონების ნაყოფს, მაგრამ  
ღირდი სიფრთხილით:

გიგზავნი ამ წიგნს, როგორც ოდესმე  
მოქმონდა შენთან წიგნი პირველი,  
შენმა ლიმილმა უბოროტესმა  
დაინდოს წიგნი და შემწირველი!

პოეტს თვითონვე აწვალებდა მარტოობისაგან გამოწვეული ნი-  
ჰილიზმი:

ჩემთვის ერთია: ბედის წინაშე  
ბავშვებს საიდან ელით საშველი,  
მე აღარ ვამბობ: უშველეთ ბავშვებს,  
მიეცეთ ბავშვებს სასუფეველი.  
მაგრამ ხანდისხან მე გული მტკივა,  
რად არის ასე, რად არის ასე?  
რისთვის მოკვალით ჩემი სინაზე?  
მახსოვს ფოთლები, ეენახი, თივა...  
ო, მეგობრებო, სანამღე მივა  
ოცნება ფერფლზე, მზეზე, წვიმაზე!

ამ ინდივიდუალისტური განმარტოებისა და უიმედობის ატმოს-  
ფეროში, რომელსაც საზოგადოებრივი სარჩული გააჩნდა, გალაქ-  
ტიონ ტაბიძეს მაინც ჰქონდა გამოსავლის ძიების სურვილი.

ო, სად ხარ, სადა, უჩვეულო რაიმე ძალო,  
სიცალიერის შავი ნისლი რომ გამაძალო?!

ასეთ ძალად საუკეთესო ქართველი ლირიკოსისათვის იქცა რევოლუცია.

1916 წელს დაწერილ ლექსში „წერილი მეგობრებისადმი“ გალაქტიონ ტაბიძე აცხადებდა:

ო, როგორ მინდა უფრო მძლავრად გავშალო ფრთები,  
განა არ არის საშინელი საცოდაობა,  
ისეთ ქვეყანას, როგორც ჩვენი საქართველოა,  
რევოლუცია არ აძლევდეს სიმშვენიერეს?  
• ვულკანიური ორკესტრით უნდა ისმოდეს  
გრძნობათა ჩვენთა და ოცნებათ ძლიერი ქნარი.

მეორე წიგნში (1919 წ.) პოეტი ბუნდოვნად მაგრამ მაინც ხელდავდა ამ უჩვეულო ძალის მოახლოვებას, — წიგნში, სადაც პირველად გაიელვა რევოლუციის გენიოსის ლენინის სახელმა.

გალაქტიონ ტაბიძემ, როგორც ბლოკმა რუსეთში (მე მიხდება ცნობილი მოსაზრების განმეორება) თავიდანვე მიიღო ოქტომბრის რევოლუცია — როგორც ძველი სამყაროს ნგრევის სტიქია და ახალი ქვეყნის შენების საფუძველი.

რევოლუციების ეპოქაში გალაქტიონ ტაბიძემ მშვენივრად განსაზღვრა თავისი მისია:

ჩვენ ეხლავ ვიცით, სად დადგებიან კლოდელი, ეამში, სიუარესი,  
დავდგეთ იქ, სადაც ჭარიშხალია და სისხლიანი დგას ანგელოსი,  
ახალ გრიგალებს ვსწირავთ სიცოცხლეს ჩვენ, პოეტები საქართველოსი.

ამეამად გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკული შემოქმედების გარეშე არ რჩება არც ერთი სფერო ჩვენი სინამდვილისა. პერსონალიზმის ნაცვლად მის პოეზიაში საბოლოოდ განმტკიცდა საზოგადო და ინდივიდუალური სიხარულის შეგნება.

ეს არის მეორე პერიოდის გალაქტიონ ტაბიძე — თავისი დიადი სოციალისტური სამშობლოს მომღერალი.

გამოიცვალა ამ მომღერლის ხმაც.

გალ. ტაბიძის უახლოეს ლირიკულ შემოქმედებაში ძლიერია რევოლუციური პათეთიკა და სასაუბრო დეკლამაციის ნაკადი, თქმის რეალიზმი და ფოლკლორული პოეზიის გავლენა.

გალაქტიონ ტაბიძის ცდა ჟანრული სიახლის ძიებისა — პოემების შექმნის მხრით — არ დამთავრებულა გამარჯვებით და გასაგებია, თუ პოეტმა თვითონ დაშალა ეს პოემები ცალკეული ლირიკული ლექსების ციკლებად ნაწერების უკანასკნელ გამოცემაში (ნახვ თხზულებანი, ტომი 2. 1935). გალაქტიონ ტაბიძე უწინარეს ყოვლისა ლირიკოსია, თუმცა ზოგჯერ თავის რამდენიმე სააგიტაციო ლექსებშიაც აღწევს ეფექტს (მაგ.: „პრესა“ და სხვ.).

გალაქტიონ ტაბიძის ლირიკის საერთო ხასიათის მიმოხილვის შემდეგ. მე მრჩება რამოდენიმე სიტყვა მისი მნიშვნელობის შესახებ ახალი ქართული პოეზიისათვის, ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფისათვის.

გალაქტიონ ტაბიძემ შემოიტანა პოეტური გემოვნების კულტურა თანამედროვე ქართულს პოეზიაში. ძალდაუტანებელი პათოსი, იშვიათი მელოდიურობა ლექსებისა, არაჩვეულებრივი სინატიფე მისი სახეებისა და შედარებების ქსოვილისა დღემდე ინარჩუნებს უმაღლესი კონტროლის მნიშვნელობას. 30 წლის მანძილზე მისი ლირიკა ჰკვებავდა პოეტების მთელს პლეადას. ხშირად ეცემნდით მისი სტრიქონების, მისი ინტონაციის, რითმებისა თუ სახეების გამოძახილს სხვა პოეტების ლექსებში. ეს ზეგავლენა თავიდანვე თვალსაჩინო შეიქმნა. პირველი პერიოდის გალაქტიონ ტაბიძე, რომელსაც „მარტოობის დემონი“ უჩურობდა — ნისლის, სიზმრებისა და მიუსაფრობის ქვეყანა გამოეხატა ემოციურად მთრთოლვარე სტრიქონებში, ყოველთვის პოულობდა გამოძახილს ჭერ კიდეე ჩვენს მოუწესრიგებელ, მშფოთვარე ყოფაში. ეს იყო ტრიუმფი, უკანასკნელი ზეიმი იმ თავისითავის გამოტირილის პოეზიისა, რომელსაც წარსულში დიდი წარმომადგენლები ჰყავდა გურამიშვილისა და ბარათაშვილის სახით. ამ პოეტების შემდეგ და ამ მიმართულებით არავის არ უმოქმედნია ისე ძლიერად ჩვენს ემოციებზე, როგორც გალაქტიონ ტაბიძეს. მისმა ლირიკამ შეიძინა რაღაც შთამაგონებელი ძალა, ის გვდევდა ყველგან, — ხან როგორც ცალკე ტაეპი, ხან როგორც სტროფი, ხან როგორც მთელი ლექსი. ეს ლექსი გვპირდებოდა ჩვენ მარტოობაში, ღნინში, ქალთან, მეგობართან. ამ ლექსისადმი სიყვარულში შეთანხმებულნი იყვნენ უბრალო მკითხველნი და ლიტერატურული გემოვნების მქონენი, — პირველი ნიშანი ნამდვილი პოეზიისა!

გალაქტიონ ტაბიძემ შემოიტანა ახალს ქართულ პოეზიაში ფორმის კულტი, ლექსის უმაღლეს იდეალად მიჩნევის დევიზი, თავისებური პოეტური ფანატიზმი:

იყო მრავალი განადგურება  
ლექსის სიკვდილი კი — არასოდეს!

ეს ლექსი მუდამ აფრთხილებდა პოეტებს, რომ ჭეშმარიტი პოეზია უნდა გვაოცებდეს მოულოდნელობით, ენაში ახალი შესაძლებლობის აღმოჩენით — რომ პოეტური მეტყველებისათვის მიუღ-

წეველი არ უნდა რჩებოდეს უინტიმესი განცდების გამოხატვაც კი. გალაქტიონ ტაბიძე ყოველთვის იმარჯვებდა ამ გზაზე, და თუ მისი, როგორც ადამიანის, ცხოვრება მდიდარი არ არის გარეგნულ ფაქტებით, სამაგიეროდ მას აქვს ბიოგრაფია ნამდვილი შემომქმედის — ჩვენი ემოციების დამპყრობელი პოეტის ბიოგრაფია!

მაგრამ, ვიმეორებ, ქართველი საზოგადოების ეს უსაყვარლესი ლირიკოსი არ ჩაკეტილა თავის ხმაში, ის არ მოუტყუებია „ყრუ-წლების“ ეჭოს. მთელი თავისი ტემპერამენტით გ. ტაბიძე ეძებდა ახალ გზას, რომ მისი ფსალმუნური სიმღერა შეცვლილიყო სიხარულის ჰიმნად. ჯერ კიდევ პეტერბურგში, 1917 წელს, მან ნახა ძველი ქვეყნის გამოღვიძება და ამ სანახაობით გატაცებულმა, საქართველოში დაბრუნების შემდეგ სთქვა:

რა საოცარი დასრულდა წლები!  
მეფეთა წყება გაჰქრა, ვით ლანდი,  
მოშორდენ ტახტებს: ვილქელში, კარლოს,  
ნიკოლოზი და ფერდინანდი.  
მაგრამ მწუხარედ მათზე კი არა,  
სხვაზე იფიქრებს მარტიროლოგი,  
იმ საშინელ წელს — პოეტი მეფე, —  
გარდაიცვალა ალექსანდრ ბლოკი.  
ჰანგების მეფე — დიდი სენ-სანსი  
და ღირიუორი ნიკიში, მძღაერი...  
ეკლიან გზაზე დაეცა ბევრი,  
მხოლოდ მე ერთი გადავრჩი მგზავრი,  
რომ გამომეცლო ჯერ არ სმენილი  
ქარტეხილები ცეცხლთა ფენისა  
და მომეტანა საქართველოში  
სიმღერა ქვეყნის გადარჩენისა.

თავის ხალხთან ერთად გამოღვიძებული პოეტი მადლიერია იმათი, ვის სახელებთანაც არის დაკავშირებული ისტორიის ახალი ეპოქის დასაწყისი:

გგონია იქნებ გზას გავიგნებდით,  
გზას გაიგნებდა წყვილიადში თვალი --  
უკვდავი ლანდის კლდე რომ არ სჩანდეს,  
რომელს მარადის ჰქვია სტალინი!

გალაქტიონ ტაბიძე. — ქვეშარიტი პოეტი — ამიერიდან მთელი თავისი ხმით უმღერის დიდი სტალინის მზით განათებულ სამშობლოს.

სტენის სემზაბირა



## პეიკო ანჯაუაიძე

(„ოფელია“ და „იედიოი“)

იგი თავისებური მსახიობია. მთელს რიგს როლებში, ოფელია-დან მოყოლებული ვიდრე იედიოამდე, ქართულ სცენაზე მომხიბლავად ირხეოდა და მეტყველებდა იშვიათი ლირიზმით აღსავსე სახე. საუკეთესო როლებს შორის მან მხოლოდ ერთხელ ამხილა თავისი არტისტული ბუნების უცხო მხარე: დამცინავი, სარკასტიული დამოკიდებულება უდანაშაულო ადამიანისადმი. ეს იყო ტოლერის „კაცი მასსაში“, რომელშიაც ის საპატიმროს მკველის როლს ასრულებდა.

ქართულ აუდიტორიას კარგად არ დაუმახსოვრებია ეს მსახიობი ჯონ სინგის „გმირშიაც“. სცენაზე უდარდელად იცინოდა სველ მინდვრებიდან გამოქცეული გლეხის ჯანმრთელი გოგონა, რომელიც ბალახებისა და ველური ყვავილების სურნელებას აფრქვევდა ირგვლივ, კალათით ხელში იდგა ქოხის კედელთან მიყუდებულ კიბეზე და მზით დამწვარ მუხლებს ათამაშებდა მიჯნურის გასახელებლად.

როცა ამ მსახიობის სცენურ სახეს იგონებენ, მუდამ თვალწინ ესახებათ პროფილში მდგომი ახალგაზრდა ქალი, ნახევრად დახურული გრძელწამწამებიანი ქუთუთოებით, რაღაც ბავშვური გაოგნების მამხილებელი, წინწამოწეული ქვედა ბაგით. ის ოდნავ თავშეკავებული გაფაციცებით ადევნებს ხოლმე თვალს მიჯნურის ყოველ ნაბიჯს სცენაზე, მონაწილეა მისი უბედობის და ძალიან ხშირად უმწეოდ იშვერს ხელს მისკენ, თითქოს სურს გამოსტაცოს იგი მტრებს და საშინელ გარემოცვას. სუსტი ხმით (რომელიც ზოგჯერ სცენის განათებული რამპის გადაღმა ძლივს აღწევს) უხმობს ეს ქალი თავის რაინდს, რომელსაც ძალა აღარ შესწევს თავი დაადწიოს მოჭადროებულ წრეს. და როცა ყველა გზები გადაჭრილი აღმოჩნდება, ის სავსებით ხუჭავს თვალებს, რომელთაც მხოლოდ სიყვარულით აღსავსე ცქერა შეეძლოთ, უმოძრაოდ სტოვებს გაფითრებულ ტუჩებს, რომელნიც ტკბილი, დამეული ჩურჩული-

სათვის იყენენ მოწოდებულნი, გულზე იკრეფს ხელებს, რომელნიც ასე ამაოდ სცდილობდნენ რბილ სასთუმლად გახდომოდნენ საყვარელს ადამიანს. ის წევს გაუნძრევლად, პროფილში, შავ ფონზე, როგორც ალუბასტრისაგან ჩამოსხმული ცხედრის თეთრი მოდელი: მას საწამლავი დაუღევია ან დამღრჩვავი ამოუტანიათ მდინარიდან!

როდესაც ჩვენ ვიგონებთ უკანასკნელ ათეულ წლებში ქართულ სცენაზე განსახიერებულ ოფელიასა და ივლითს, გვაგონდება ვერიკო ანჯაფარიძე, რომელმაც ასეთის გრაციით მოგვითხრო მათი ლირიული თავგადასავალი.

\* \*

შეიძლება არც ერთმა ქართველმა მსახიობმა არ იცოდეს კოსტიუმის ისე კარგად შერჩევა, როგორც ვერიკო ანჯაფარიძემ. ეს აუცილებელიც იყო მისი თამაშის სტილისათვის. რაგინდ დიღს ემოციას არ უზიარებდეს ვერიკო ანჯაფარიძე თავის ქსენიურ ორეულს, რაგინდ არ ავალებდეს ქარბი მგრძნობიარობა ამ მსახიობს ნაპირებგადალახულ მოქმედებას, მისი თამაშის არსებითი ზასიათი მაინც გარეგნული წერილმანების მკაცრად დაცვაში მდგომარეობს. უკიდურესად გამძაფრებულ დრამატიული კოლიზიის დროსაც ის არ ივიწყებს ეესტსა და მიმთხვრას შეუფარდოს თავისი სულიერი ტკივილები თუ ამოძახილები. და ასეთს მომენტებში ვერიკო ანჯაფარიძე შესანიშნავად იყენებს კოსტიუმს.

დე-სანტოსი სწყევლის განდგომილ აკოსტას. ქვევით, სცენის მარჯვენა კუთხეში, ერთად შექუჩულ და შეძრწუნებულ ხალხის გროვაში დგას ივლითი, რომელიც თავდახრილი ისმენს შეჩვენების სიტყვებს. ყველანი მათ შორის ივლითიც, იძულებულნი იყენენ გასცლოდნენ აკოსტას, მაგრამ იმწამსვე, როცა დე-სანტოსი აკოსტას უქადის ქალის ალერსს მოკლებულ მომავალს, ივლითი, მხოლოდ ერთხელ სცენაზე ყოფნის მთელს განმავლობაში, შეჰკივლებს სავსე ხმით და მიფრინავს დაწყევლილისაკენ. ამ სცენიურ ეპიზოდს ვერიკო ანჯაფარიძე ასრულებს იშვიათი ოსტატობით: ის იშვერს ხელებს წინ, მიეშურება აკოსტასაკენ, თითქოს მთლიანად გამოყოფილი არა მარტო მხდალი თანანომეებისაგან, არამედ საკუთარი სამოსელისაგანაც: მისი მსუბუქი, მოფრიალე კაბის ბოლო და სამკლავეები თითქოს რჩებიან უკან, აკოსტასაკენ კი მიემართენა ყველა ზნეობრივი და მატერიალური ტვირთისაგან განთავისუფლებული მხევალი. ტანსაცმელი შესანიშნავად ეხმარება მსახიობს ამ მომენტში, ის ეთანხმება გაქცევის რიტმს,—გრძელი ტო-



ტები, რომელნიც თითქოს გზაზე რჩებიან, მანძილის სრულს იღუ-  
ჯიას ჰქმნიან სცენაზე.

ოფელიას როლში ვერიკო ანჯაფარიძეს ეცვა გამკვირვალე,  
მსუბუქი კაბა, ისეთი მსუბუქი, როგორიც ოფელიას ბავშვურად  
მოცნებებ გონებას შეეფერებოდა; ყვავილებით ხელში მღეროდა  
ეს — „ხვალ ვალენტიანს დღე არის...“ — და მისი გამხდარი ხე-  
ლები და სამოსელის სიმსუბუქე რაღაც ცოცხალი ზღაპრის შთა-  
ბეჭდილებას სტოვებდნენ.

და არა მარტო ტანსაცმელს, — ვერიკო ანჯაფარიძე შესანიშნა-  
ვად იყენებს სცენურ რეკვიზიტსაც: კედელს, ფარდებს, სავარძ-  
ლებსაც კი.

სინაგოგისაკენ აკოსტას გაქცევის შემდეგ, რომელსაც წინ უს-  
წრებდა მისი შეხვედრა ბრმა დედასთან, სცენაზე მარტოდ დარჩე-  
ნილი ივლითი შეფრინდება სკამზე, რომელსაც შუაზე გადაკრილი  
ვაზის ფორმა აქვს, მოთავსდება შიგ დიდი თაიგულივით და აესებს  
მას. მსახიობის ხელები არ სცილდებიან ვაზის კიდევებს, ის მთლიან-  
ნად მის გულშია მოქცეული. და როცა ივლითი ვერაფერს გააწ-  
ყობს კვილით (სურს უკან დააბრუნოს აკოსტა), დაემხობა სკამის  
კიდეს, თავს რგავს ხელებში და მაშინ სკამი და მსახიობი ერთს  
მთლიან რელიეფს ჰქმნიან.

ეს დეტალებია.

ვერიკო ანჯაფარიძემ იცის, შეიძლება ქვეშეცნეულადაც, რომ  
განსაკუთრებულ ეფექტს მისი თამაში აღწევს მაშინ, როცა ის  
ზედმიწევნით, პირდაპირ აკვარელისებური სიფაქიზით ამუშავებს  
ჟესტს, სახის ყოველ მოძრაობას. არ არის შემთხვევითი, რომ თავის  
საუკუთესო როლებში ვერიკო ანჯაფარიძე უმთავრესად პრო-  
ფილით არის მიქცეული მაყურებლისაკენ. მსახიობის მიზანია შექმ-  
ნას მთლიანი გამმა განწყობილებისა სცენაზე მიჯნურთან, ამიტო-  
მაც ის პირდაპირ მხოლოდ ამ მიჯნურს უტკეპრის, აუდიტორიას კი  
მარტოდენ სცენური ურთიერთობის გარეგნული ანარეკლით ასა-  
ჩუქრებს. იმდენად დიდი ინტიმობით არღს ის დაკავშირებული თავისი  
ცხოვრების ერთადერთ მეგობართან სცენაზე, რომ თითქოს  
არც სურს მაყურებლის ფხიზელი თვალი ჩარიოს ამ ინტიმობაში.

აქედან გამომდინარეობს ვერიკო ანჯაფარიძის თამაშის პლას-  
ტიური სტილი.

ვერიკო ანჯაფარიძე ხშირად მიმართავს თამაშის დროს გარეგ-  
ნული მდუმარების დაცვის ხერხს, — როცა მსახიობის მიერ მკა-  
ფიოდ არაფერია თქმული თავის ნამდვილ სულიერ მდგომარეობა-  
ზე და მისი ამოკითხვა მაყურებლისათვის მიუხდევია.

ქორწილის ეამს ივლითი ქმართან ხელიხელ გაყრილი დადის მოცეკვავეთა შორის. სცენაზე საზეიმო განწყობილებაა, ყველანი იცავენ მუსიკის რიტმს, ივლითიც ამ რიტმს მისდევს. მსახიობი არც ერთი ხაზგასმული მიმოხვრით ან გრიმასით არ ამჟღავნებს თავის სულიერ განწყობილებას, მაგრამ შეკავებული მოძრაობით, გაყინული სხეულით მას მაინც შეაქვს დისონანსი საერთო რიტმში. დარბაზი კარგად ამჩნევს, რომ ივლითი მხოლოდ ფიზიკურად არის აქ და რომ ნამდვილად ის სხვაგან იმყოფება, რომ მთლიანად სხვის ეკუთვნის და ის, რაზედაც მსახიობი სდუმს და განსაკუთრებული მიმიკით არ ამხელს, მაყურებლისათვის სავსებით ცხადი ხდება მსახიობის მთელს ფიგურაზე დაკვირვებით.

ეს მოჩვენებითი მდუმარება არსებითზე, უმთავრესზე, რაიც სცენიური სახის შიგნით ხდება, შეადგენს ვერიკო ანჯაფარიძის თამაშის ერთერთს დამახასიათებელ მხარეს. უმწეობისა და სასოწარკვეთილების გამოსახვის მომენტებში მსახიობი ყოველთვის იცავს ამ სტილს. ძველი, მელოდრამატიული სკოლის მსახიობები კი უსათუოდ მიმართავდნენ თვალებს (უნუგეშო გამომეტყველება, ცრემლი), სხვადასხვა სანტიმენტალურ მიმოხრას. ვერიკო ანჯაფარიძე მიმართავს მთელი თავისი სხეულის კორპუსს, — ხელებს, ტანს, სახის პროფილს; მსახიობი უმოქმედო სტოვებს მათ: ხელები თითქოს მას აღარ ეკუთვნიან, ქვედა ბაგე უმოძრაო რჩება, თვალები არათერს განსაკუთრებულს არ მოგვითხრობენ; და ეს მოჩვენებითი დაღლილობა ჰქმნის ნამდვილი სასოწარკვეთილების ატმოსფეროს სცენაზე, — ადამიანი აღიარებს თავის უმწეობას ფატალური ძალების წინაშე.

ამგვარად ასრულებს ვერიკო ანჯაფარიძე ივლითს. ის კი არ მოუწოდებს სცენაზე მყოფთ ან მაყურებლებს ჩვეულებრივი თანაზიარობისათვის დიდი მწუხარების ეამს (მისი გრაციოზული ბუნება თითქოს არც საჭიროებს ასეთს ღარიბულ ხარკს), არამედ მდუმარედ საყვედურობს მათ, რომ აქამდე მიიყვანეს, რომ შესაფერისად ვერ დაათასეს იგი.

\* \*

ვერიკო ანჯაფარიძემ იცის წამიერი განათება ამ ლირიული სახის.

აკოსტას შეჩვენების შემდეგ, როცა ყველანი სტოვებენ სცენას, ივლითი აღის კიბეზე, მას უკან მიჰყვება აკოსტა და ზემოთ, კიბის უკანასკნელ საფეხურზე, მსახიობი ნელა იბრუნებს პირს აკოსტა-

საკენ და ასევე ნელა, თანდათანობით იღიმება. ეს ღიმილი დაუ-  
ვიწყარია: არაჩვეულებრივი ნათელი ეფინება არა მარტო მსახიო-  
ბის სახეს, არამედ სცენის მოედანს მთლიანად, — ეს ღიმილი თით-  
ქოს აძლიერებს ელექტრონის შუქსაც!..

მაგრამ ასეთს მომენტში ვერიკო ანჯათფარიძე არ სცილდება  
ზომიერების ფარგლებს.

არიან მსახიობები, რომლებისათვის მთავარია რამდენიმე ეფექ-  
ტიანი მიზანსცენის ჩატარება და არა საერთო სცენიური სურათი.  
ვერიკო ანჯათფარიძე არასოდეს არ მიმართავს გადაჭარბებულ  
მგრძობიარობას გარეგანი ეფექტის მისაღწევად, მისთვის მთავა-  
რია ექსტების, გამომეტყველებისა და ცალკე რეპლიკის საერთო  
ქსოვილი. ამიტომაც არ აქვს მსახიობს ცარიელი ადგილები, ის  
ყოველთვის მონაწილეობს სცენიურ ატმოსფეროში, მაშინაც კი,  
როცა სცენაზე არ იმყოფება. მსახიობი თანდათანობით შლის თა-  
ვის არტისტულ ბუნებას როგორც ფერადოვან მარაოს.

სცენაზე პირველი გამოჩენის დროს ვერიკო ანჯათფარიძე იშვია-  
თად უშვებს ისეთს მიზანსცენას, რომელიც ერთბაშად გახსნიდა  
როლის ხასიათს. არტისტი დიდხანს სტოვებს მაყურებელს მომ-  
ლოდინედ და სწორედ ამის გამოა, რომ სცენიდან გასულს მას კუ-  
ლისებშიაც მიჰყვება მაყურებლის ინტერესი, — ეს მაყურებელი  
მოუთმენლად ელის მის ხელახლა გამოჩენას. აუდიტორიის ასეთი  
ლოდინი ვერიკო ანჯათფარიძის დიდი მონაპოვარია და მოწმობს  
მსახიობის შესანიშნავ თეატრალურ სკოლას.

ვერიკო ანჯათფარიძე მეორე ან მესამე მოქმედებიდან იწყებს  
დარბაზის ლოდინის გამართლებას და ამთავრებს მას ურთულესი  
სცენიური ამოცანის ბრწყინვალე გადაწყვეტით: არავინ არ კვლევ-  
და ქართულ სცენაზე ისე კარგად, როგორც ვერიკო ანჯათფარიძე.

ასეთს მომენტებში მსახიობის თამაში არ იწვევს ჩვეულებრივი  
სიბრაალულის გრძობას; ის სავსებით ბუნებრივად იწყებს ფარულ  
ბრძოლას შინაგან ფიზიკურ ტკივილებთან. მან იცის, რომ ადამიან-  
ი უაღრესად სერიოზული ხდება სიკვდილის წუთებში და ყალ-  
ბი, ოპერული ექსტებისათვის მას არ სცალია. ამასვე ავალებს მსა-  
ხიობს სცენური სახის მთლიანობაც. იგი ერთსა და იმავე დროს  
ცდილობს — არ ამხილოს თავისი სასიკვდილო აგონია (ეს მას სცე-  
ნაზე მყოფთათვის სჭირდება) და იმავე დროს მაყურებელიც მიახ-  
ვედროს, რომ მის სხეულში დაწყებულია რღვევისა და დაშლის  
პროცესი, — სახე ფითრდება, სხეულს კონვეულსიური თრთოლვა  
აიტანს და შემდეგ რაღაც ნაძალადევი ძალის მსგავსი ეუფლება...

ბოლოს ის წევს გაუნძრევლად, გამოუთქმელი საყვედური შერჩენია წინ წაწეულ ბაგეზე, თითქოს ეუბნება ყველას, რომ სიკვდილი ნებაყოფლობით მიიღო იმ უხერხულობის დასამთავრებლად, რომელსაც მისი ყოფნა იწვევდა სიყვარულის უსუფთავესი მელოდიისადმი სმენადანშულთა შორის.



საუკეთესო თანამედროვე მსახიობთა შორის, რომელნიც საბჭოთა კავშირის სცენას ამშვენებენ, ვერიკო ანჯაფარიძე განცალკევებით სდგას. უკანასკნელი ორი ათეული წლების განმავლობაში თბილისს ახსოვს მათ მიერ შესანიშნავად შესრულებული როლები. აქ იყო ექსცენტრიული ბაბანოვა, საყოფაცხოვრებო ტიპების იშვიათი მხატვარი გლიზერი, გრაციოზული ალისა კოონენი და სხვები. უკანასკნელ წლებში იშვიათად გამოდიოდა და ეხლა ისევ დაუბრუნდა ქართულ სცენას ნინო ჩხეიძე.

ვერიკო ანჯაფარიძის თამაშის სტილი სავსებით განსხვავდება ზემოდ დასახელებულ მსახიობთა თამაშის მანერისაგან. მას არაფერი საერთო აქვს ნინო ჩხეიძის ემოციონალიზმთან, გლიზერის ნიღაბებთან, ალისა კოონენის საგრძნობ ხელოვნურობასთან.

ვერიკო ანჯაფარიძე ვერ სდგას შესაფერ სიმალლეზე საყოფაცხოვრებო პიესებში, იგი არ არის ქანრული სტილის მსახიობი, როგორც მაგალითად გლიზერი ან ჩვენი ნიჭიერი ცეცილია თაყაიშვილი. ვერიკო ანჯაფარიძის თამაშის პლასტიკა, შინაგანი ლირიზმი, მთელი მისი გარეგნობა უარყოფს მსახიობის გამოსვლას ასეთს პიესებში.

ვერიკო ანჯაფარიძე უმთავრესად კლასიკური რეპერტუარის მსახიობია, ფართო დიაპაზონისა და განზოგადოების არტისტი. ის დიდხანს მოუთხრობდა ქართველ მაყურებელს ახალგაზრდა ქალის უბედურ თავგადასავალს, ქალის, რომელიც სიყვარულისათვის იყო გაჩენილი და ბოლოს იძულებული გახდა სიკვდილით გაქცეოდა გადაულახველ დაბრკოლებებს.

თუ ვერიკო ანჯაფარიძე ოდესმე ითამაშებს იბსენის ჰედდა ვაბლერს, იგი ერთხელ კიდევ გაიმეორებს თავისი სცენიური ორეჟის თავგადასავალს, — უკვე ხანდაზმულობის პერიოდში და არისტოკრატიული ზიზღით გონებაშეზღუდული ქმრისადმი, ნამდვილი სიყვარულის მიმართ ყრუ ადამიანებისადმი.

## კამერნიკე პენიჰვანა ამ ნიჰნის კამო

„წიგნები და ავტორები“ წარმოადგენს ჩვენ მიერ 1938—1940 წლებში დაწერილ ნარკვევების კრებულს. იგი მიზნად არ ისახავს რუსეთის, უცხოეთის, ან საქართველოს ბელეტრისტული კულტურის ნაწილობრივ მაინც დამაკმაყოფილებელ საერთო სურათის ჩვენებას. კრებულში რამდენიმე ავტორი მოხვდა, — მხოლოდ ისინი, რომელთა შემოქმედების ირგვლივ შეჩერებულა ჩვენი ყურადღება გარკვეულ პერიოდში. ამრიგად, „წიგნები და ავტორები“ შეიცავს მარტოდენ ზემოთ აღნიშნულ წლებში დაწერილ ნარკვევებს. ამით აიხსნება, რომ აქ შეტანილი გვაქვს წერილები არა მართო პროზაიკოსებზე, არამედ ერთს ქართველ პოეტზე და მთელი განყოფილებაც სათაურით: „სცენის ცხოვრებიდან“.

ამრიგად, რუბრიკა „რუსეთი“, „უცხოეთი“ და „საქართველო“ პირობითია და მხოლოდ მასალის დაჯგუფების მიზნით არის გამოყენებული.

კრებულში ქართული ლიტერატურისათვის უცნობი, ხოლო ჩვენ მიერ სისტემად მიღებული მეთოდია გამოყენებული: წერილის დაწყება ავტორის გარეგნობისა და ხასიათის ნიშნობლივი დეტალების აღნიშვნით, დასასრულში კი შესავლის ცალკე მომენტების განმეორება საბოლოო დასკვნებთან ერთად. ჩვენ გვაინტერესებს არა მწერლის პიროვნული პროფილის სრული დამთხვევა შემოქმედებასთან (ეს საკმაოდ ტრადიციული გზაა), არამედ მათ შორის საერთო ხაზების აღმოჩენა. ასეთია წერილები ტოლსტოის, დოსტოევსკის, ა. ბელის, სულხან-საბა ორბელიანის, ვ. ბარნოვის, დ. კლდიაშვილის და სხვათა შესახებ.

რუსთველის პროსპექტზე წყნარად მოსიარულე ვიზიონერი ვასილ ბარნოვი, მარტობაში მყოფი, ფართოდ გახელილი თვალებით მაკვებრალი დ. კლდიაშვილი თავისი აკვიტებული გამოთქმით „უცხოურია“, ექსტატიური და შთაგონებული ანდრეი ბელი ტფილისის კონსერვატორიის ავანსცენაზე და შემდეგ ძველი ქოლგით წვიმიან ღამეს ქუჩაში გამოსული, — ყველა ეს ნიღაბები, ჩვენის

განზრახვით, მათი შემოქმედების ილუსტრაციებად უნდა გამოდგნენ.

ამრიგად, წერილების შესავალსა და დასასრულში ხაზგასმული შტრიხები ერთსადაიმავე დროს ავტორების „ცხოვრებიდანაც“ გამომდინარეობენ და მათი „შემოქმედებიდანაც“. ამის გამო, „წიგნებსა და ავტორებში“ მოთავსებულ ზოგიერთ ეტიუდს ავტორი უყურებს, როგორც კრიტიკულ ნოველას. სხვა საკითხია, რამდენად შეეძელით დასახული მიზნის მიღწევა.

ცალკეულ წიგნებიდან კრებულში მხოლოდ ორი ავტორის (რემარკის და ჰემანგუეის) რომანებია განხილული. ამ მცირე რიცხვანი ციკლის წერილები მკითხველმა არ უნდა მიიღოს, როგორც ნაწარმოებთა შინაარსის დალაგება მხოლოდ. განმხილველის მაგიერ წიგნები თვითონ ლაპარაკობენ — გამოყოფილია და თარგმნილია ყველა ის ადგილი, რომელიც მკაფიოდ ახასიათებს ევტორის იდეას, ნაწარმოების სტილსა და ტონს. ვფიქრობთ, ეს შეგნებულ მეთოდი ამართლებს ვრცელ ციტატებს აღნიშნული ციკლის წერილებში.

„წიგნებსა და ავტორებში“ შემავალი ყველა წერილი ქართულ ჟურნალ-გაზეთებში იყო გამოქვეყნებული. აქ ჩვენს მიერ გასწორებულია მხოლოდ ცალკეული გამოთქმები და უნებლიე შეცდომები.

მარტი 1941 წ.  
ტფილისი.

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

### რუსეთი

1. ტოლსტოი	7—34
2. დოსტოევსკი	35—48
3. ანდრეი ბელი	49—78
4. იური ტინიანოვი	79—95

### უცხოეთი

5. სტენდალი	99—103
6. ერის მარია რემარკი	104—112
7. ერნესტ ჰემინგუეი	113—122

### საქართველო

8. სულხან-საბა ორბელიანი	125—132
9. კავკასიური ბრძოლები ალ. ყაზბეგის მოთხრობებში	133—143
10. დავით კლდიაშვილი	<u>144—171</u>
11. ვასილ ბარნოვი	172—176
12. კონსტანტინე გამსახურდია	177—200
13. გალაქტიონ ტაბიძე	201—212

### სცენის ცხოვრებიდან

14. ვერიკო ანჯაფარიძე	215—220
ბოლოსიტყვაობა	221—222

### სურათების სია

1. ტოლსტოი (1908. იასნაია პოლიანა).
2. დოსტოევსკი (ე. პეროვის სურათი. 1872).
3. ანდრეი ბელი (მისი წიგნიდან „Меж двух речей“ 1934).
4. სტენდალი ახალგაზრდობაში.
5. სულხან-საბა ორბელიანი.
6. სულხან-საბა ახალგაზრდობაში.
7. ვასილ ბარნოვი.

**АКАКИ ГАЦЕРЕЛИА**  
**Книги и авторы**

•  
(на грузинском языке)

•  
Из-во Федерация  
19 Тбилиси 41

••  
რედაქტორი ი. ურუშაძე

••  
ხელმოწერ. დასაბეჭდად 31/III  
1941 წ. ტირაჟი 2500, წიგნის  
ზომა 6×10. სასტამბო ფორმათა  
რაოდენობა 14, საავეტორო ფორ-  
მათა რაოდენობა 12,25 შეკვე-  
თის № 234. შპ 18332

•  
სახელგამის სტამბა, ორჯონიკი-  
ძის, 50  
სურათება დაიბეჭდა სახელგამის  
ცინკოგრაფიაში