

ბ. ქანკაძე

ისტორიული
რომანი და ზისი
შეკრული
სრულდისი

გამომცემლობა
„საბჭოთა საქართველო“
თბილისი

8Г
899.962.109 — 31
323

7 — 2 — 3
221—69 ადგ.

გურამ კანკავას წიგნის მიზანია გააშუქოს ისტორიული რომანისა და საერთოდ ისტორიულ-მხატვრული პროზის წარმოშობისა და ევოლუციის საკითხები. ამ საერთო ფონზე განხილულია ქართული ისტორიულ-მხატვრული პროზის განვითარების ზოგადი გზები. წიგნში ცენტრალური ადგილი უკავია კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენას“ ისტორიულ-ლიტერატურულ ანალიზს.

Гурам Исаневич Канкава

Исторический роман и его грузинские традиции:

(На грузинском языке)

Издательство «Сабчота Сакартвело»,

Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5

1969

ისტორიული რომანის განვითარების გზები

ამ ორი საუკუნის წინ არქეოლოგიური მეცნიერების ახალ-ახალი მიღწევები ევროპული საზოგადოების და მწერლობის ყურადღების შუაგულში იდგა. რომი, მისი ძველი ნანგრევები იქცა ადგილად „სადარიბოდ სელისა“, სიძველის მოყვარულთა ტურისტული აღტყინების საგნად. ანტიკვარული გატაცებანი მწერლობაში ქმნიან ე. წ. „არქეოლოგიურ“ რომანს. ამ სახის ნაწარმოებებში ფართო ადგილს იკავებს ეთნოგრაფიზმი, ტოპოგრაფიული სიზუსტე; კლასიციტურ სტილში შესრულებული „ისტორიული პეიზაჟი“ ამგვარი ქმნილებების მიუცილებელი შტრიხია. ისტორიული რომანის ამ წინაპარს ყურადღება გამახვილებული აქვს ძველებური რეკვიზიტის წარმოდგენაზე, კოსტუმებისა და სათანადო „გრიმების“ ოსტატურად გამოყენებაზე. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ასეთ რომანებში მხოლოდ გარეგნული მხარე და პეწია კარგად დაჭერილი, დრო დაშლილია საუკუნეებად და არა ეპოქებად, პერსონაჟთა ფსიქიკა მოკლებულია ისტორიულ მიდგომას. აქ მთავარია ისტორიული გარდერობის ეფექტური და გარეგნულად სწორი შერჩევა, ადამიანის შინაგანი სამყარო კი მათივე თანამედროვეობის ფარგლებშია მომწყვდეული.

XIX საუკუნის დასაწყისშიც კი ისტორიულ რომანად ითვლებოდა ისეთი ნაწარმოები, რომლის მთავარ გმირებად ისტორიულად ცნობილი პერსონაჟები იყვნენ გამოყვანილი. მაგრამ ამ ზერელე ისტორიულ სიუჟეტებში მოქმედების სფერო მეტისმეტად ნებისმიერია: „ისტორიის გრძნობა“ ამგვარ ნაწარმოებებში მიკვლეული არ იყო. ასე რომ, მსგავსი რომანების ისტორიული მნიშვნელობა განისაზღვრებოდა მათში ისტორიულად ცნობილი ფიგურების შეყვანით და მხატვრული განლაგებით. შემდეგში ამ მეტად ცალმხრივ შეხედულებას დაუპირისპირდა მართებული კონცეფცია, რომ

ისტორიის აქტივიზაციას ცალკეული ისტორიული პირები ეწევიან, მაგრამ ისტორია ცალკეული პიროვნების პირადი ან პოლიტიკური ბიოგრაფია არაა, თუმცა მათი ბიოგრაფია სრულფასოვნად სწორედ ისტორიის შუქზე იკითხება; რომ ისტორიზმის გრძნობა მხატვრულ ნაწარმოებში წარსულში კარგად ცნობილი პირის შეყვანით კი არ მიიღწევა, არამედ ეპოქის მხატვრული წვდომით; მაგრამ ეს შეხედულება შედარებით უფრო გვიან იქნა შემუშავებული.

ამავე ხანის ისტორიოგრაფიაში მძლავრად იყო ფეხმოკადებული „მცირე მიზეზთა“ თეორია და, შესაბამისად, რომანის ძირითადი მამოძრავებელი მხატვრული ძალაც შემთხვევას მოულოდნელ ხასიათზე იყო დაყვანილი. შემთხვევითობა ქმნიდა ძირითად კონფლიქტს, რომანული ინტრიგა „ბრმა“ შემთხვევაზე იყო აგებული და „იღუმალებით მოცული“ მოვლენებიც: გატაცებანი კარეტებიდან და შორეულ ქალთა მონასტრებიდან, თუ ასევე იღუმალი პაემნები მიყრუებულ სასტუმროებში, უეცარი და საბედისწერო სასიყვარულო შეხვედრები და ასეთივე დაცილებანი, — ყოველი ეს ფათერაკი წმინდა შემთხვევითობას უკავშირდებოდა და მას (შემთხვევითობის ამგვარად კულტივირებას) ისტორიულ თეატრისადაც აქცევდა. ეს იყო „არქეოლოგიური“ რომანის ძირითადი კომპოზიციურ-იდეური ხერხი. და მხოლოდ ვალტერ სკოტმა, როგორც ცნობილია, თავისი შემოქმედებითი აქცენტი გადაიტანა საზოგადოებრივ ძალთა გახსნაზე, მათი წინააღმდეგობრივი გზების ჩვენებაზე.

მიუხედავად ვ. სკოტის ბიოგრაფების არაერთგზისი მითითებისა, რომ „უევერლისა“ და „აივენგოს“ ავტორი იცნობდა და დაინტერესებული იყო მისი დროის მეცნიერული ისტორიოგრაფიით, ეს ფაქტი თითქმის არ გამოდგება გასაღებად; რითაც გახსნილ უნდა იქნეს ისტორიული რომანის წარმოშობის მიზეზები. ვალტერ სკოტი საკმაოდ დიდი მწერალი იყო, რათა თავისი მხატვრული შემოქმედება არ გაეშალა მხოლოდ ამ მეცნიერულ ტრაქტატებზე დაყრდნობით. უფრო სწორი იქნებოდა, თუ ვიტყოდით, რომ ერთდროული დაინტერესება მეცნიერებითა და იმდროინდელი ისტორიული სინამდვი-

ლის, ისტორიული სიმართლის შესწავლით (ისტორიზმის გრძნობის გამოვლინებით) მისი დროისათვის უკვე შემზადებული იყო. ვალტერ სკოტის სწორი ისტორიული კონცეფციის ჩამოყალიბებაში გარკვეული როლი შეასრულა მწიგნობრულმა ისტორიოგრაფიულმა ლიტერატურამ, მაგრამ მწერლის მხატვრული თვალთახედვა, უდავოდ, ეყრდნობა სინამდვილის უშუალო განკერტვას, ხალხის წარსულისა და აწმყო ცხოვრების ისტორიული შეგნებით აღქმას. მის დროს ისტორიის მსვლელობა თითქოს დაჩქარდა, უფრო თვალსაჩინო და საგრძნობი გახდა. ვალტერ სკოტის ისტორიული ობიექტივიზმი სინამდვილის უშუალო აღქმიდან და შესწავლიდან მოდიოდა; ამას დიდად შეუწყობ ხელი მის წინაშე გათავაშებულმა მნიშვნელოვანმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა, კერძოდ, ნაპოლეონ ბონაპარტეს მძაფრმა. „კრიტიკულმა ეპოქამ“.

ეპოქალურ მოვლენად იქცა, მაგალითად, ის, რომ ეროვნული გრძნობის და აზროვნების აღორძინება ხდებოდა იმ ხელყოფილ ქვეყნებშიც, სადაც ნაპოლეონის აგრესიული ომების კერები იყო გაჩაღებული. ხალხის, მთელი ერის მიერ საკუთარი ისტორიის განცდა და გაგება არა მარტო საფრანგეთში გახდა შესაძლებელი, ნაციონალური გრძნობის ხშიანი ტალღები ნაპირებს ეხეთქებოდა ყველგან, — როგორც ნაპოლეონის დამპყრობლურ ზრახვათა კონტრდარტყმა, ეროვნული წინააღმდეგობის გაწევის უშრეტეი წყურვილი.

ეროვნული დამოუკიდებლობის მძლავრი სულისკვეთების გამოვლენა, პატრიოტული მცნებების საბრძოლო დროშებზე გამოხატვა წმინდა ვალად მიაჩნდათ ესპანელებს, რუს ხალხს. ბევრ ქვეყანაში სტიქიურად ჩნდებოდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობათა მძლავრი კერები. განა შეიძლებოდა ვ. სკოტისაგან შეუმჩნევლად დარჩენილიყო ირლანდიელი ხალხის ხანგრძლივი აჯანყება (1798 — 1803 წწ.) ინგლისის წინააღმდეგ, გამოხატული სისხლისმღვრელი სამოქალაქო ომებით? ასეთივე სამართლიანი და რევოლუციური იყო პოლონეთის აჯანყებები ეროვნული დამოუკიდებლობის მისაღწევად. თავისი საუკუნოვანი მტრების, თურქების წინააღმდეგ ხმა-

ღი ამართეს ბერძენმა პატრიოტებმა. მოთმინების ფიალა დიდი ხანია ავსებული იყო ავსტრიელი ოკუპანტების მიერ შევიწროებულ იტალიაში. 1820 წელს ნეაპოლსა და პიემონტში იფეთქა იტალიელი კარბონარების თაოსნობით მომხდარმა რევოლუციამ. ეს იყო უშუალო გამოძახილი ესპანეთის რევოლუციისა და, როგორც ერთი მწერალი წერდა, ასეთ ისტორიულ დროს „ნაციონალური ელემენტი უკავშირდება საზოგადოებრივი გადახალისების პრობლემებს, ერთი მხრივ, მეორე მხრივ კი, სულ უფრო და უფრო ფართო წრეებში ვრცელდება შეგნება იმისა, რომ ისტორია ყოველი ხალხისა არის მხოლოდ ნაწილი მსოფლიო ისტორიისა“.

ქ. ამასთან დეკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ისტორიული რომანის წარმოშობას ყოველთვის, ყოველ ქვეყანაში და ყოველ ეტაპზე შესაბამისად კვებავდა ეროვნული მიზანსწრაფვა და შეგნება. ისტორიული რომანი ერთგვარად ამის საფუძველზე აღმოცენდა. ამიტომ, როდესაც ჩვენ ისტორიული რომანის გენეტიკას მივმართავთ, არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ ამ ჟანრის წარმოსაშობად საჭირო იყო ხანა, რომელსაც კრიტიკულ ეპოქას უწოდებენ და ნაწარმოების თემატურ-შინაარსობრივ საგნად ასეთი ქარტეხილიანი, ეროვნული და სოციალური შინაარსით მდიდარი დრო უნდა შერჩეულიყო. საქმე ისაა, რომ, რაც უფრო მკვეთრად და სრულყოფილად იქნებოდა გამოაშკარავებული საზოგადოებრივი კონფლიქტები, რომლებიც ეპოქის სულს გამოხატავენ, მით უფრო ღრმად იქნებოდა შემეცნებელი ისტორიული პროცესი, ისტორიის მამოძრავებელი ძალები. ამიტომ ისტორიული რომანის მიზნად იქცა, ეპოქალური წინააღმდეგობისათვის თუ გამძაფრებისათვის მიეკვლია და მიეცა მათთვის ეროვნული სუნთქვა.

* * *

ვალტერ სკოტი ინგლისურ ლიტერატურაში შესულია, როგორც დიდი კოლორისტი — მწერალი, რომელმაც მშობლიურობის განცდა, მოქმედების ადგილისა და ისტორიული დროის კოლორიტი ყველაზე ჩელშესახებად შეიმუშავა და ამ-

გვარად ისტორიაში ინტიმი შეიტანა. კოლორიტის შექმნის გარდა, მან ხალხის სხვადასხვა წრის წარმომადგენელთა ყოფა-ცხოვრების, ადათ-წესების, ზნე-ჩვეულებათა ცალკეული დეტალების ჩვენება და აღწერა თავს იღო: ჩაცმულობის თავისებურების, შრომის და საბრძოლო იარაღების თუ საყოფაცხოვრებო ინვენტარის პროფესიულად ჩახატვა შეძლო და, რაც მთავარია, ადამიანის რწმენა-შეხედულებათა, ისტორიული წარმოდგენების თუ ცრურწმენების სრულფასოვანი ისტორიული სურათი აღგვიდგინა თავის მრავალრიცხოვან რომანებში. ასე და ამგვარად შექმნა მან ისტორიული ხასიათი, საუკუნისა და დროის ისტორიული გაგება; ხალხის წარსული ისტორიად აქცია და შექმნა მისი მხატვრული შეგრძნება.

ინტერესი პროვინციისადმი, მიყრუებული რაიონებისადმი მთელი დამაჩერებლობით და მთელი თავისი „სურნელებით“ პირველად ისევ ვალტერ სკოტის შემოქმედებაში აღორძინდა. ეს იყო შესანიშნავი სიახლე, რომელსაც ეზიარა ინგლისური ლიტერატურა შოტლანდიური ციკლის რომანებში. ნაციონალური თვითმყოფობა, კულტურის თავისებურება, ხალხურ-ეროვნული სპეციფიკა და მშობელი ხალხის მაღალი სულიერი ღირსებანი სწორედ აქ პოულობენ გამოვლინებას.

„უევერლის“ ავტორი ჩაძიებით სწავლობდა თავისი მშობლიური ქვეყნის ტოპოგრაფიას, მის რელიეფს, ნიადაგს, ფლორას და ფაუნას. რა მიზეზით შეიძლება აიხსნას ყოველივე ეს? შემეცნებითი ინტერესის გარდა, იმ მოკრძალებული და ცხოველმყოფელი სიყვარულით, რასაც ვალტერ სკოტი განიცდიდა მშობლიური ქვეყნის, მის მცხოვრებთა მიმართ. მწერლის ეროვნულობა მრავალმხრივად და საინტერესოდ ვლინდებოდა. მამულიშვილური გატაცების გარეშე მისი ისტორიზმიც წარმოუდგენელი იქნებოდა. ისტორია, მისი აზრით, ეს ხალხის სისხლსავსე ცხოვრებაა, რომელიც ხალხის ენობრივ ფორმებთან, ამ ქვეყნის გეოგრაფიასა და ნიადაგთან განუყოფელი, შეზრდილი უნდა ყოფილიყო.

ბოლოს, ვ. სკოტი ითვლება ინგლისში პირველ მწერლად, რომელმაც რომანში შეიტანა ფოლკლორი. თუკი მანამდე არსებობდა ამის თითო-ოროლა გულუბრყვილო ცდა, ვალ-

ტერ სკოტი აქაც აღწევს კლასიკურ ნორმებს. საკმარისია მოვიგონოთ მის მიერ ოსტატურად გამოყენებული ხალხური ბალადა „მეფესა და განდგეილზე“ რომანში „აივენგო“. მაგრამ ხალხურობა ვ. სკოტს არ ესმოდა ისე, თითქოს იგი წერდა მხოლოდ დაბეჩავებულ ადამიანებზე, პირიქით: რადგან მას ისტორიის მსვლელობა ფართო მასების ცხოვრებასთან ჰქონდა დაკავშირებული (შეიძლება ხალხის ნება ყოველთვის არ იყო აქტიური, მაგრამ მის გარეშე საზოგადოებრივ ძალთა განვითარება მისთვის წარმოუდგენელი იყო), ამიტომ ერის მთლიანი ცხოვრების მაჯისცემა და სურათოვნება განუყოფელი იყო „მდაბიოთა“, უბრალო ადამიანთა გმირულ, ფათურაკებით სავსე ბედ-იღბალთან.

ვალტერ სკოტის დროინდელი კრიტიკოსები და მწერლები აღნიშნავდნენ, რომ მისი რომანების გმირები არ განიცდიან სულიერ განვითარებას, მათი ხასიათები თავიდანვე მოცემული, წინასწარ მოფიქრებულია და რამდენადმე აკლიათ კიდევ ვინებიანობა, ცხოველმყოფელობა. ეს ნაწილობრივ სწორი აზრი ყველაზე ენერგიულად იპოლიტ ტენმა გამოთქვა და ერთგვარად დაუწუნა კიდევ ინგლისელ რომანისტს მოქმედ პერსონაჟთა შერჩევა: მისი გმირები მეტად კორექტულნი, ზედმიწევნით წესიერნი არიანო. ვალტერ სკოტს პურიტანობაში კიდევ უფრო ენერგიულად ედავებოდა „შუანების“ ავტორი — ბალზაკი, რომელიც, თავის მხრივ, ვ. სკოტის შეგირდადაც თვლიდა თავს. იგი წერდა: „რითი ჰგავს საფრანგეთი — სულგრძელი, სიმღერების მომღერალი, მხიარული და მებრძოლი, მზაკვარსა და ანტიპოეტურ ინგლისს? ამავე უფლებით შესაძლებელია ვამტკიცოთ, რომ მამალი — ეს მელიაა. მე რაც შემეხება, არავითარ შემთხვევაში არ მინდა თავს დავესხა სერ ვალტერ სკოტს. მას გენიალურ ადამიანად ვთვლი, ის ადამიანის გულის შესაიდუმლება, და თუ მის ქნარს აკლია სიმები, რომლებზეც უნდა იმღერებოდეს სიყვარული, გამოხატული მის მიერ როგორც უკვე მოცემული რამ და არა წარმოშობადი და განვითარებადი, მაინც ისტორია მისი ფუნჯის ქვეშ ხდება შინაურული; მისი წაკითხვის შემდეგ იწყებ ეპოქის უკეთ გაგებას, იგი აღორძინებს ეპოქის

სულს და ერთ სცენაში გამოხატავს მის გენიასა და ხასიათს“. როგორც ჭეშმარიტი ეპიკოსი, ვ. სკოტი ყურადღებებს შუაგულში აყენებდა უფრო სოციალური ხასიათის მოვლენებს და იქნებ მისი როგენა ან ზოგი სხვა გმირი ქალი, მართლაც, მეტ ყურადღებას მოითხოვდა მისგან, რათა მათი სულიერ-ინტიმური სამყარო უფრო ამომწურავად, ცოცხლად და მეტი ვნებიანობით ყოფილიყო წარმოდგენილი.

ერთადერთი მწერალი, რომლის გარკვეულ უპირატესობასაც აღიარებდა ვ. სკოტი ისტორიული რომანის ჟანრში, იყო მანძონი. ვალტერ სკოტი არ მალავდა თავის აზრს და თავმდაბლურად გამოთქვა ეს მაშინაც, როდესაც ისინი შეხვდნენ ერთმანეთს მილანში; მანძონიმ უთხრა სკოტს, რომ ის საკუთარ თავს თვლის მის მოწაფედ, სკოტმა უპასუხა: თუ ეს ასეა, მაშინ სკოტის საუკეთესო ნაწარმოებთაგანი — ეს მანძონის ნაწარმოებიაო...

ვ. სკოტი, როგორც რომანისტი მეტად პოპულარული გახდა 1514 წლიდან, ე. ი. იმ დროიდან, როდესაც მან გამოაქვეყნა „უევერლი“. მას მოჰყვა მთელი სერია რომანებისა, რომელთაც ყოველწლიურად ბეჭდავდა. იგი მთელ ევროპაში სახელგანთქმული მწერალი იყო. 1816 წელს პირველად გამოვიდა მისი წიგნების ფრანგული თარგმანები, რომლის საშუალებითაც ეცნობოდა მათ ევროპელი მკითხველი; იმაჟამად ევროპაში ინგლისური ბევრად ცუდად იცოდნენ, ვიდრე ფრანგული ენა. იტალიაშიც ვალტერ სკოტის ისტორიულ რომანებს ეცნობოდნენ ჯერ ფრანგული თარგმანებით, ხოლო შემდეგ — ფრანგულიდან იტალიურ ენაზე გადმოღების შემწეობით. მანძონის შესანიშნავი ისტორიული ნაწარმოები „დანიშნულნი“ კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ამ ჟანრის წარმოქმნაში დიდი როლი შეასრულა ეროვნული თვალსაზრისის გამოხატვის იდეამ. ამ რომანს ძირითადად კვებავს იტალიის დამოუკიდებლობის, გაერთიანების და უცხო უღლიდან განთავისუფლების იდეა; მეორე მხრივ კი, ფეოდალურ გადანაწილებთან ბრძოლა და მათდამი შეურიგებელი ზიზღი (მანძონი მოწინავე ბურჟუაზიის იდეოლოგი იყო); ამიტომ „დანიშნულნი“ თავიდანვე აღიქვეს, როგორც პოლიტიკური

ფაქტი, პატრიოტული დეკლარაცია, რისორჯიმენტოს ეპოქის საზოგადოებრივი დოკუმენტი.

რისორჯიმენტოს ეპოქა ათეული წლების განმავლობაში გრძელდებოდა: ის მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო და დამთავრდა 1871 წელს იტალიის ეროვნული სახელმწიფოს ჩამოყალიბებით. ამიტომ რისორჯიმენტოს ეპოქა ძირითადად აღბეჭდილია იტალიელი ხალხის ბრძოლით ავსტრიის იმპერიის უღლის დასამხობად და ეროვნული გაერთიანების მიღწევით. სწორედ ეს მაღალი იდეები აისახა მანძონის რომანში „დანიშნულნი“. ნაწარმოები გახდა რისორჯიმენტოს პირველი ლოციალურ-პოლიტიკური რომანი, რომელმაც ყველაზე არსებითად გამოხატა მისი სული, მთელი იტალიელი ხალხის პატრიოტული მისწრაფებანი და იქცა „ეპოქის დოკუმენტად“.

„დანიშნულნი“ გამოქვეყნდა 1825—1827 წლებში. ისტორიული რომანის კრიტიკული მხარე მიმართული იყო იქითკენ, რომ მოეხდინა გავლენა იტალიელი ხალხის საზოგადოებრივ შეგნებაზე. მომხდარ ამბავთა განვითარება, მათი მხატვრული ლოგიკა მიუთითებს იტალიის გაერთიანებისა და დამპყრობთაგან განთავისუფლების გადაუდებელ აუცილებლობაზე. მანძონიმ საკუთარ თავზე იწვნია ავსტრიელთა ბატონობის სიმწვავე 1814—1815 წლებში, გადაიტანა ასევე საკმაოდ მძიმე 20-30-იანი წლები, როდესაც ავსტრიას ჯერ კიდევ შეეძლო თავისი არტილერიით ჩაეხშო პიემონტისა თუ ნეაპოლის აჯანყებანი; მთელი მისი პიროვნება და შემოქმედება ემსახურებოდა სამშობლოში თავისუფლების დამკვიდრების საქმეს, პატრიოტული შეგნების განვითარების მიზნებს. იგი იყო მოწმე და მონაწილე ხალხის მრავალწლიანი დაძაბული ბრძოლისა და მისი პერიპეტეიებისა. მაგრამ მას, ყველა იმათ შორის, რომელთაც მსგავსი საქმიანობა უწარმოებიათ და ხალხის ცხოვრების კეთილდღეობისთვის ბრძოლა გაუწევიათ, განსაკუთრებული ბედი ხვდა წილად: მანძონი გარდაიცვალა (1873 წ.) განთავისუფლებულ იტალიაში, როდესაც ქვეყანა ორი წლის გაერთიანებული და პოლიტიკურად თავისუფალი იყო.

გოეთე აღტაცებული იყო მანძონის „დანიშნულნით“. „მე მგონია, — წერდა იგი, — ამაზე მაღალის შექმნა შეუძლებელია“.

ბელი იყო. მანძონის სულიერი კულტურა აქ ისეთ სიმაღლეს აღწევს, რომ ძნელია დავეუბირისპიროთ მას რაიმე ტოლდინებულის: ის გვახარებს ჩვენ, როგორც ნაყოფი, სრულ სიმწიფეს რომ მიუღწევია“. მართალია, რომანს გარკვევით ატყვია ვაჭიანურება, კომპოზიციური უსწორმასწორობა, ისტორიული რეალიებით გადატვირთვა, რასაც ყველაზე ადრე კვლავ გოეთემ მიაქცია ყურადღება; ნაწარმოებში მეტად ჰკვეთრად ჩანს პოლიტიკური და რელიგიური ტენდენცია, ჰაგრამ მისი საუკეთესო მხატვრული ადგილები ადასტურებს გოეთეს ზემომოყვანილ აზრს. თუკი „დანიშნულნი“ გადატვირთულია ისტორიული ფაქტოგრაფიით, ეს გამოწვეულია იტალიური სოციალური რომანის, იტალიური ისტორიულ-მხატვრული პროზის თუ თვით იტალიური რომანტიზმის სპეციფიკით. ისტორია მოშველებული იყო სინამდვილის გრძნობის და დამაჯერებლობის შესაქმნელად. ეს ყველაზე ადრე, როგორც ვთქვით, გოეთემ იგრძნო და ამის შესახებ ამბობდა, რომ მანძონის ამ წიგნში ისტორიკოსმა ცუდი ოინი უყო პოეტსო. მანძონი, — წერდა გოეთე, — უეცრად იხდის პოეტის მოსასხამს და დიდი ხნით წარმოსდგება ჩვენს წინ ისტორიკოსად. ძნელი გასაგებია, მანძონის მსგავსი პოეტი, რომელიც ასეთი დამაჯერებელი ოსტატობითაა დაუფლებული კომპოზიციის საკითხებს, ერთი წუთითაც კი რომ სცოდავს პოეზიის მიმართ. მაგრამ საქმე მარტივად ასახსნელია: მანძონის ვნებდა ისტორიული მასალის სიჭარბეო.

ცნობილია, რომ ლიტერატურული მიმდინარეობა, რომელსაც ევროპაში რომანტიზმი ჰქვია, იტალიაში ყველაზე უფრო ახლო იდგა რეალისტურ ტენდენციებთან და, ამდენად, განსხვავდებოდა ყველა ევროპული ქვეყნის რომანტიკულ მიმდინარეობათაგან. ამიტომ მანძონის რომანტიზმიც რეალისტურია, სოციალური და ისტორიულ-პოლიტიკური საკითხებითაა ნასაზრდოები; ხოლო „დანიშნულთა“ რეალიზმი არა მარტო ისტორიულ ცნობათა სიზუსტეში მკვდარდება, არამედ დიდი ეროვნული და ცხოვრებისეული საკითხების გადმოცემის მეთოდშიც.

პუშკინი სწერდა ა. პ. კერნს, რომ „არასოდეს წამიკითხავს

იმაზე კარგი რამ, ვიდრე „დანიშნულნი“ არის; თუმცა ძალზე პატივის ვცემ ვ. სკოტს, მაგრამ მანძონის ამ წიგნს მის ყველა ნაწარმოებზე მაღლა ვაყენებო“. რუსულ კრიტიკაში გამოთქმულია აზრი, რომ „კაპიტანის ქალიშვილის“ კომპოზიცია მჭიდროდ ენათესაება „დანიშნულნის“ კომპოზიციას. რუს მწერალში ალტაცებას იწვევდა ის თავისუფლებისმოყვარე სული, პატრიოტული შეგნება, რომელიც მოჰყვა საერთოდ ისტორიული რომანის დამკვიდრებას და, კერძოდ იგრძნობოდა მანძონის ქმნილებაშიც. თავის ისტორიულ ნოველაში „ვანინა ვანინი“ სტენდალი ამუშავებს სწორედ ამავ. ხანის იტალიელი კარბონარების ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის თემას. ამ ნაწარმოებში (1821 წ.) მას სურდა ჩახატა ზოგიერთი ეპიზოდი იტალიელი რევოლუციონერების მოძრაობიდან. ეს იყო დრო, როდესაც ნაპოლეონის იმპერია დაეცა, საფრანგეთს დაუბრუნდა მისი ძველი სამეფო ხელიაუფლება, დაიწყო თეთრი ტერორის ხანა — ბურბონთა რესტავრაციის პირქვეში რეაქციული პერიოდი. სტენდალი, სულიერი შვილი რევოლუციური დროისა და ერთ დროს ნაპოლეონის სამსახურში მყოფი (იგი მონაწილე იყო 1812 წელს ფრანკთა ჯარის მოსკოვზე ლაშქრობისა), მოხვდა იმ საექვო ადამიანთა სიაში, რომელნიც მთელი თავისი არსებით ვერ იტანდნენ რესტავრაციას. ამ მიზეზით სტენდალი მიდის იტალიაში და იქ ეცნობა იტალიის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი საიდუმლო ორგანიზაციების რევოლუციურ საქმიანობას. სტენდალი იმდენად აშკარად თანაუგრძნობდა და მხარს უჭერდა იტალიელ კარბონარებს, რომ 1820 წელს ავსტრიის პოლიციამ იგი გაასახლა იტალიიდან.

ასეთი იყო პოლიტიკური სიტუაცია, როდესაც მანძონის რომანი ისახებოდა. მისი გამოქვეყნების შემდეგ ავსტრიის ხელისუფლებამ ციხეში ჩააგდო მწერალი და ისტორიკოსი ჩეზარე კანტუ, რომელმაც თავის კომენტარებში გამოააშკარავა „დანიშნულნის“ პატრიოტული არსი.

„კაპიტანის ქალიშვილი“ პუშკინმა დაამთავრა სიკვდილამდე სამი თვით ადრე. მხატვრული სრულყოფით, თემის მნიშვნელოვნებით თუ რეალიზმით ის მწვერვალს წარმოადგენს პუშკინის პროზაში. ამ ისტორიული მოთხრობის სიუჟეტი აგე-

ბულია XVIII საუკუნის 70-იანი წლების გლეხთა აჯანყებაზე, რომელსაც პუგაჩოვი მეთაურობდა. ეს იყო თითქმის ყველაზე მასობრივი, დიდი „ბუნტი“ რუსეთის გლეხთა აჯანყებების ისტორიაში. პუშკინი არა მარტო საარქივო მასალას და ისტორიულ ლიტერატურას ეცნობოდა, ისტორიკოს-პროფესიონალის კეთილსინდისიერებით სწავლობდა ისეთ დოკუმენტურ მასალას, რომელიც მის ხელში პირველად იქცა კვლევადიების საგნად. მან მოიარა ვოლგისპირეთი, ორენბურგის ველები, ისტორიული ადგილები, სადაც უნდა განვითარებულიყო მისი მომავალი მოთხრობის მოქმედება. პუშკინი აქ ერთ თვემდე დარჩენილა. ათვალეირებდა ძველ ციხე-სიმაგრეებს, შეტაკებათა ადგილებს, იწერდა სიმღერებს და თქმულებებს პუგაჩოვზე. მას შეხვედრია ისეთი მოხუცებიც, რომელთაც ახსოვდათ პუგაჩოვი ან პირადად იცნობდნენ მას. შემდეგ მან დაწერა ისტორიული შრომაც პუგაჩოვზე, რომელსაც თავისი დროისათვის მეცნიერული ღირებულება ჰქონია.

საინტერესოა კიდევ ერთი შემოქმედებითი ხერხი, რომელსაც იყენებს პუშკინი „კაპიტანის ქალიშვილის“ წერისას. როდესაც აღწერას მოითხოვდა მაშა მირონოვას შეხვედრა ცარსკოე სელოს ბაღში დედოფალთან, ავტორმა ოსტატურად განოიყენა XVIII საუკუნის რუსი პორტრეტისტი, ბოროვიკოვსკის მიერ შესრულებული ეკატერინე მეორის პორტრეტი. ასეთნაირი სიზუსტით იყო დაცული ისტორიზმი. ამ მხრივ რუსი მწერალი ღირსეული გამგრძელებელია ვალტერ სკოტის და მანძონის ისტორიული პროზის და, საერთოდ, ამ ლიტერატურული სკოლისა.

ამ თვალსაზრისით სავსებით თავისებური ლიტერატურული პროზიცია ეკავა სტენდალს. მის „პარმის სავანეში“ ჭეშმარიტი წვდომაა ისტორიისა, მაგრამ მასში უფრო მეტად თანამედროვე საზოგადოების სურათი, ხშირად კრიტიკაცაა მოცემული. ამ ორი მომენტის გაერთიანებით სტენდალმა კიდევ ერთი ნაბიჯი გადადგა წინ ისტორიული რომანის განვითარებაში და დაუახლოვა ის კლასიკურ (სოციალურ) რომანს.

„პარმის სავანისათვის“ სტენდალმა გადაიკითხა და გამოიყენა მრავალი იტალიური ქრონიკა, ზეპირსიტყვიერებაში

შემორჩენილი მასალა. საინტერესოა ისიც, რომ ფაბრიციოს, გაქცევა ციხიდან ძალზე მოგვაგონებს ცნობილ ეპიზოდს ჩელინის ავტობიოგრაფიული წიგნიდან „ბენვენუტო ჩელინის ცხოვრება“, რომელიც უჩვეულო გამბედაობით თუ „რენესანსული“ სითამამით გაიქცა წმინდა ანგელოზის ციხე-სიმაგრიდან, სადაც მას, ისევე როგორც ფაბრიციოს, მოწამვლა ელოდა. ჩელინი (მსგავსად ფაბრიციოსი) ჩამოცურდა თოკზე, რომელიც ას ოთხმოცი მეტრის სიგრძეზე იყო ჩამოშვებული, არ ეყო ბოლომდე თოკი და გადმოხტა მიწაზე... როდესაც ჩელინი მეორე ქვის ღობიდან ხტებოდა, ისევ იხმარა ზეწრებისაგან გაკეთებული თოკი, რომელიც მას კვლავ არ ეყო, გადმოხტა, მოიტეხა ცალი ფეხი მუხლთან, შეიხვია ის და ასე გასისხლიანებულმა მიაღწია ქალაქის ბჭეს. ქალაქის კარები მას დაკეტილი დახვდა. ჩელინიმ ხანჯლით გათხარა გასასვლელი და სამშვიდობოს გავიდა. აქ მას ძაღლები დასხმიან თავს. ჩელინიმ გამოფატრა ერთი მათგანი და როდესაც ის გზად გადაეყარა ერთ მებარგულეს, უბრძანა, მიეყვანა იგი მის ძმობილთან სახლში. ამ განმაურებულმა ეპიზოდმა დიდი გავლენა იქონია სტენდალის ლიტერატურულ ცნობისმოყვარეობაზე და ის შემოქმედებითად გამოიყენა თავის „პარმის სავანეში“.

ამ ყოფითი მხარეების, იტალიური ზნე-ჩვეულებების თუ ვნებათა და ხასიათთა ჩვენების გვერდით სტენდალმა რომანში ჩაურთო ბევრი რამ თანამედროვე ადამიანის სულიერი სამყაროდან. ნაწარმოებში ჭარბადაა წარმოდგენილი პირადინტიმური განცდები, ავტობიოგრაფიული დეტალები. და თუ ყოველივე ეს განზოგადებულ სახეს იღებს და ორგანულად ერთვის საერთო ისტორიულ ფონს, ეს მწერლის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებით აიხსნება. ფაბრიციოს ფსიქოლოგიურ ბიოგრაფიაში, მის მხატვრულ არსებაში მკვეთრად ჩანს თვით სტენდალი. ასე მაგალითად, ახალგაზრდა, ჩვიდმეტი წლის სტენდალის საგმირო-ჰეროიკული იდეები, ლიბერალური მისწრაფებანი თუ გულგატეხილობა პიტქუშ სინამდვილესთან შეჯახებით, მამისადმი ანტიპათია და სხვა თავს იჩენს ფაბრიციოს შინაგანი პორტრეტის წარმოდგენისას. რომანში შეტანილია თვით ისეთი დამახასიათებელი

შტრიხი სტენდალის ცხოვრებიდან (ის რომანში ფაბრიციოს მიეწერება), როგორცაა გაურკვეველი სევდა მწერლისა კვირა დღისადმი. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ „პარმის სავანე“ სტენდალმა შექმნა თავისი ცხოვრების ორმოცდამეთექვსმეტე წელს და, ამდენად, ის წარმოადგენს ერთგვარად „შემაჯამებელი ხასიათის“ ქმნილებას; მასში შენივთებულია ისტორია და სინამდვილე, წარსული და ავტორის თანამედროვეობა, პირადული და საზოგადოებრივი, ფილოსოფიურ-პოლიტიკური მრწამსი და ქრონიკის კერძო-კონკრეტული მოტივები. ასეთი იყო მისი ლიტერატურულ-ისტორიული პოზიცია. ეს ნაწილობრივ ახალი შეხედულებანი და პრინციპები დანერგა მან ევროპულ რომანში და ამით დაუპირისპირდა კიდევ ვ. სკოტის ისტორიულ სკოლას.

ვალტერ სკოტის შეხედულებებს ისტორიული რომანის ამოცანებზე ბევრად უფრო თანმიმდევრულად იზიარებდა ცნობილი ამერიკელი რომანისტი ფენიმორ კუპერი. თემატური დამთხვევები მათ შემოქმედებაში, როგორცაა, მაგალითად, პატრიარქალური წყობისა და განვითარებული კაპიტალიზმის დაპირისპირება, გვაროვნული საზოგადოების ნგრევა და სხვა, შემთხვევითი როდია. მხოლოდ უნდა აღინიშნოს, რომ სოციალური კრიტიციზმი ფ. კუპერის შემოქმედებაში უფრო წინაა წასული და ამის გამო მას ამერიკელი სვიფტის სახელწოდებითაც ამკობენ.

თავისი ისტორიული რომანის „შუანების“ მიხედვით ბალზაკი ვალტერ სკოტის და, როგორც აღნიშნავენ, ნაწილობრივ ფენიმორ კუპერის ლიტერატურული მიმდევარია. ამასთან, იგი აფართოებს ინგლისელი რომანისტის მხატვრულ მიღწევებს და იყენებს მის ისტორიულ მეთოდს თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრების შესასწავლად და გამოსახატავად. ბალზაკის „შუანებს“ „აღადმიანური კომედის“ რომანტიკულ პროლოგსაც უწოდებენ. ეს შეფასება მრავლისმთქმელია ფრანგი რომანისტის ისტორიული თვალთახედვის გაგებისათვის. ამ რომანშივე ბალზაკმა შეძლო მისი გმირების ბედის ჩვენებით მკითხველისათვის სწორად გადმოეცა მომხდარი ისტორიული ამბების არსი. რომანი გვაცნობს დასავლეთსაფრანგეთში (ვანდეაში, ნორმანდიაში და ბრეტანში) წარ-

მოებულ სამოქალაქო ბრძოლათა ისტორიას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა საფრანგეთის რევოლუციების ხანაში XVIII საუკუნის ბოლოს. შუანერიის პირველი ბანდები შეიქმნა 1792 წელს ბრეტანში, რომელიც შემდეგში მათი მოქმედების ცენტრს წარმოადგენდა რესპუბლიკა¹თან ბრძოლაში. როგორც მოსალოდნელი იყო, ბალზაკი მეცნიერული სიღრმით და მკვლევარი ისტორიკოსის ობიექტურობით აღწერს ამ ბრძოლების ისტორიულ ფონს, მასში მონაწილე ხალხის ზნეჩვეულებებს და იმ დემორალიზატორულ როლს, რომელსაც ფრანგი არისტოკრატი როიალისტები ახდენდნენ ბრეტანის თუ ქვედა ნორმანდიის ნახევრადველურ გლეხობაზე. ამდენად, ეს კონტრრევოლუციური მოძრაობა არ მომდინარეობდა გლეხკაცობიდან, რამდენადაც ის ორგანიზებული იყო სამეფო ხელისუფლებას მოწყურებული ფრანგი თავადაზნაურობის მიერ.

„შუანები“ დაიბეჭდა 1820 წელს; ეს იყო პირველი ნაწარმოები, რომელსაც ბალზაკმა თავისი გვარი მოაწერა (მანამდე ბალზაკი თავის წიგნებს ფსევდონიმებით აქვეყნებდა). ავტორი თვით აღიარებდა, რომ მასზე გავლენა მოახდინა არა მარტო ვალტერ სკოტის რომანებმა, არამედ კუპერის ლიტერატურულმა მიმართულებამაც. ბალზაკი „შუანების“ გამო ერთ თავის ნაცნობ მანდილოსანს სწერდა: ჩემი ნაწარმოები ნამდვილად მშვენიერი პოემაა. მასში არის მთელი ვალტერ სკოტი და მთელი კუპერი, მაგრამ ვნებები მასში იმდენია, რამდენიც არც ერთ მათგანს არა აქვს... ქვეყანა და ომი აღწერილია აქ სრულყოფილად, რაც მე თვითონ მაკვირვებსო. ეს იყო არა ავტოკომპლიმენტი, არამედ მკაცრად და მიუკერძოებლად მოაზროვნე მწერლის სამართლიანი შენიშვნა. მხატვრული აზროვნების სიფართოვით „შუანები“ ის პირველი რგოლია, რომელზეც ასხმულია მთელი „ადამიანური კომედიის“ უკვდავი სერია.

ბალზაკის ამ ისტორიულ რომანს ის ღირსებაც აქვს, რომ რომანტიკული ხასიათის ისტორიული რომანი საბოლოოდ გამოიყვანა რეალიზმის გზაზე და, მიუხედავად თვით ბალზაკისეული ბევრი რომანტიკული სამკაულისა და ზედმეტობისა, მაინც კლასიკური რეალისტური პროზის სათავედ აქცია.

როგორც ითქვა. „შუანები“ ბალზაკის ცნობილ რომანთა სერიის აღიარებულ პირმშოდ ითვლება; ბალზაკმა „შუანები“ „ადამიანური კომედიის“ ციკლში შემდეგი გზით შეიტანა: მან შეიყვანა ნაწარმოებში პერსონაჟი, რომელიც სხვა რომანებშიც მოქმედ გმირად გვევლინება. „შუანებს“ ეწოდა „სცენა სამხედრო ცხოვრებიდან“, რაც იმას მოწმობდა. რომ იმდროინდელი საფრანგეთის ცხოვრება ამ თვალსაზრისითაც — „სამხედრო ცხოვრების“ კუთხითაც იყო წარმოდგენილი.

ამრიგად. ისტორიული რომანი გამოცხადდა თანამედროვე საკითხების ამსახველ ტილოდ და ეს იმიტომ, რომ შემოქმედებითი დინამიკით აღსავსე ისტორიზმის მხატვრული მეოთხედი აღარ შეადგენდა ისტორიული რომანის პირად საკუთრებას, მას ასეთივე წარმატება ხვდა თანამედროვე თემის დამუშავებაშიც.

თავისი ლიტერატურული პოზიციებიდან ბალზაკი სასტიკად ესხმოდა თავს ალფრედ დე ვინის აშკარად გამოხატულ იდეალისტურ კონცეფციას. დე ვინის ისტორიულ თვალსაზრისში ის ხედავდა ისტორიულ დამახინჯებათა და ჭეშმარიტი ფაქტებიდან გადახვევის შესაძლებლობათა უშრეტ წყაროს. ბალზაკი საკმაოდ მკვეთრად წერდა, რომ ალფრედ დე ვინიმ თავის ისტორიულ ნაწარმოებებში ბევრი პოეტური სცენა შექმნა და სახეში ესროლა ის ჭეშმარიტებას, რათა დაკმტკიცებინა ჩვენთვის, რომ მხატვრები შეთხზული ამბებით ცხოვრობენ, და რომ იმდენად საჭირო არაა სიმართლის ჩადება ტყუილში, რამდენადაც ტყუილისა — სიმართლეშიო. ეს ინტერპრეტაცია დე ვინის მხატვრული პრინციპებისა დღესაც ძალაშია. ბალზაკის კრიტიკა მით უფრო საჭირო იყო, რომ დე ვინის მხატვრული პრაქტიკა უნისონში ჟღერდა მის თეორიულ მოსაზრებებთან. თავისი თეორიული შეხედულებანი მწერალმა ჩამოყალიბებულად გამოთქვა წერილში „სიმართლის შესახებ ხელოვნებაში“, რომელიც მისი ისტორიული რომანის — „სენ-მარის“ წინასიტყვაობად იქცა. აქ იგი ისტორიისა და ხელოვნების ფაქტებს სავსებით თავისებურად აფასებს და გამოთქვამს აზრს, რომ მათ შორის ღრმა შინაგანი კავშირი არ არსებობს; იგი წერს: „ფაქტებს აკლიათ ხელშესახები და თვალნათლივი კავშირი, რომელსაც შეეძლო

უშუალოდ მიეყვანა ისინი (ფაქტები) ზნეობრივ დასკვნამდე“. მაშასადამე, დე ვინისათვის მთავარია მორალური შინაგანი კანონზომიერების გამოძებნა, რომელიც თითქოსდა უნდა ამოქმედდებდეს ისტორიის ცოცხალ პროცესს. ეს სუბიექტივისტური შეხედულება ცხოვრების შინაგანი განვითარების წვდომისგან შორს იდგა. თუკი ესა თუ ის ისტორიული ძოვლენა არ გამოხატავს ზნეობრივ ჰუმანიტეტებას, მაშასადამე, ის მკვდარიც არის, ასკენის დე ვინი; ამიტომ მხატვარმა ეს ისტორიული მოვლენები თუ ისტორიული პერსონაჟების მოქმედება უნდა წარმართოს თავისი მორალური შეხედულებების მიხედვით, მისცეს მათ სწორი მსვლელობა. მწერალი ისტორიას უდგება წმინდა შემეცნებითად, განყენებულად ახდენს მის ანალიზს და ისტორიული ამბების დამუშავებას, რათა შემდეგში გამოიტანოს შეხედულებები, წინასწარ შემზადებული მის მიერვე, ან მისი თანამედროვე ფილოსოფოსების მიერ. ამგვარ თვალსაზრისს გულისხმობდა დე ვინი, როდესაც ამბობდა: ფაქტების სიმართლემ უნდა დაიხიოს იდეის სიმართლის წინაშე და ამგვარად (იდეის სახით) უნდა წარუდგეს ყოველი ისტორიული ადამიანი შთამომავლობას; მწერლის შემოქმედებითი თავისუფლება ამაში მდგომარეობსო. ეს ისტორიული სუბიექტივიზმი აშკარა წინააღმდეგობაში იყო სკოტისეულ თვალსაზრისთან და დე ვინი ამ უკანასკნელის პრინციპულ მოწინააღმდეგედ უნდა ჩაითვალოს. „გადამუშავებული ფაქტი, — წერდა დე ვინი ხსენებულ წერილში, — ყოველთვის უკეთაა შედგენილი, ვიდრე ნამდვილი ფაქტი, და ეს იმიტომაც, რომ მთელი კაცობრიობის მოთხოვნილებაა, მისი ბედ-იღბალი წარმოუდგეს მას რიგი გაკვეთილების სახით...“

1826 წელს დე ვინიმ გამოაქვეყნა თავისი ისტორიული რომანი მე-17 საუკუნის საფრანგეთის ცხოვრებიდან — „სენ-მარი, ანუ შეთქმულება ლუდოვიკო XIII-ის მეფობაში“. სენ-მარი ისტორიული პირია. ლუდოვიკო XIII-ის მეფობისას მარშალის ოცი წლის ვაჟმა მარკიზ სენ-მარმა, რომელიც ერთხანს მეფის განებივრებული ფავორიტიც ყოფილა, მოაწყობა შეთქმულება კარდინალის დასამხობად. მან შემოიკრიბა თანამოაზრენი, პოლიტიკაში უმეცარი დუელანტი-არის-

ტოკრატები და ესპანეთის დახმარებით აპირებდა ჰამოქალაქო ომის დაწყებას. შეთქმულება გასცეს და 1612 წელს ახალგაზრდა მარკიზი დასჯილ იქნა, როგორც სამშობლოს მოღალატე. გაიმარჯვა რიშელიეს პოლიტიკურმა კურსმა, რომელიც აბსოლუტიზმის განმტკიცებას უწყობდა ხელს. ეს თემა დე ვინის ხელში იქცა საკუთარი ისტორიულ-ეთიკური ნორმების დასაცავად და საილუსტრაციოდ. რასაკვირველია, მისი აზრით, ისტორიული რომანის ავტორმა ბოლომდე უნდა შეიცნოს საუკუნის სული, ბოლომდე ჩაწვდეს ეპოქის თავისებურებას, საზოგადოებრივ ურთიერთობებს, მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი საფეხურია; მეორე და უმთავრესი კი არის — ეს „საიდოლი“ ემპირიული ფაქტოგრაფია აიყვანო მორალურ ხარისხში, მისცე მას ზნეობრივი იდეის ფასი და დონე; ყოველივეზე მაღლა დგას შინაგანი მორალური გრძნობა, რაც ყველაზე ადამიანურია, ზედროული და, ამავე დროს, სოციალური ღირებულებებისაცაა; ასეთია ალფრედ დე ვინის ისტორიული თვალთახედვა.

საზოგადოებრივ ძალთა განვითარების კანონზე მაღლა დგას ზნეობრივი მაქსიმა, წმინდა „ადამიანური“ დამოკიდებულების სიმართლე. თურმე ეს მორალური მიზანსწრაფვა უნდა აწესრიგებდეს და განაგებდეს მხტვრულ ნაწარმოებში ადამიანის, საზოგადოებისა და თვით ქვეყნის ისტორიულ ბედ-იღბალს. კერძოდ, სენ-მარი ილუპება, როგორც პატივმოყვარე შეყვარებული (ის ხომ აინუნშიც არ აგდებს სახელმწიფოს მომავალს, რაკი გაიგებს, რომ მას მარიონ დელორმა უღალატა). სენ-მარის დაღუპვა, ავტორის აზრით, გამართლებულია იმით, რომ ამით მორალურად გამოისყიდება მისი არასწორი ქცევა, ამით იმარჯვებს ზნეობრივი კანონი. სულ სხვაა ის, რომ რიშელიე პოლიტიკურად მასზე ძლიერია, ეს მხარე არ ყოფილა გადამწყვეტი მიზეზი სოციალური ჭიდილის ასპარეზზე, მთავარია, რომ სამართლიანი, მორალური შურისძიება მოხდა. ალფრედ დე ვინის თვალსაზრისით, ამაშია მხატვრული გმირის ჩვენების საზოგადოებრივი დანიშნულება, ამაშივეა ისტორიის მორალური აზრიც, თვით კაცობრიობის ისტორიული ამოცანა.

„სენ-მარი“ პოლიტიკური სიმახვილით გამოირჩევა და ამ

მხრივ სავსებით უპასუხებს მის წარმომშობ ეპოქას. მაგრამ პოლიტიკა და მთელი სოციალური პრობლემატიკა მასში მორალიზირებულია. ამიტომ ალფრედ დე ვინის ისტორიული რომანი ერთგვარად ავიწროებს სინამდვილის სურათს, მის სრულფასოვან გაგებას. ავტორს არ ყოფნის ძალა სინამდვილე მიიღოს ისე, როგორც ის არის. მას ერთგვარი ათვალწუნებაც სჩვევია ცხოვრების ემპირიული მასალისა და ამჯობინებს, რომ ის დაგვანახოს სუბიექტურად განწყობილი მხატვრის თვალთ. ეს სუბიექტივიზმი მორალისა და პოლიტიკის საკითხების დაპირისპირებაში გადაზრდილია პოლიტიკური სურათის შელამაზებულ, მისი შინაგანი აზრის ტრანსფორმირებულად წარმოდგენაში. ავტორს სურს, რომ პოლიტიკა და ზნეობრივი იმპერატივი ერთმანეთს ემთხვეოდეს და არ ცნობს, რომ ისინი იმ დროისათვის შეუთავსებელი ცნებებია არიან. ამიტომაც მის რომანში სინამდვილის გაგება დავიწროებულია. საინტერესოა, რომ უდიდესმა ავტორიტეტმა ანატოლ ფრანსმა (სტატიაში „ალფრედ დე ვინი“) „სენ-მარი“ ჩათვალა დე ვინის ერთადერთ ხელმოცარულ ნაწარმოებად, რომელიც მისტემატურად ამახინჯებს ისტორიას და ყალბია თავიდან ბოლომდეო...

რომანტიკული სკოლის წარმომადგენელია, აგრეთვე, ვიქტორ ჰიუგო. მართალია, თავის ისტორიულ რომანებში მან ბევრი რამ გადმოიღო ვ. სკოტისაგან, მაგრამ უგულვებელყო მთავარი — მისი ისტორიულ-საზოგადოებრივი მსოფლმხედველობა. ამ საკითხში ის უფრო ახლო დგას ალფრედ დე ვინისთან, რომელთანაც მას აკავშირებს ისტორიის მორალიზირებულად დამუშავება.

1831 წელს გამოვიდა მისი „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი.“ რომანზე თავისი მუშაობის შესახებ ავტორი მესამე პირში წერდა: „მან იყიდა ერთი ბოთლი მელანი და რუხი შალის ნაქსოვი კოსტუმი; გამოსასვლელი კოსტუმი კარადაში ჩაკეტა, რათა სახლიდან გამოსვლის შესაძლებლობა აღკვეთოდა, და შევიდა თავის რომანში, როგორც ციხეში. იგი ძალზე მოწყენილი იყო“. რომანის მსოფლმხედველობრივ მხარეს გარკვევით ატყვია XIX საუკუნის 20-იანი წლების ისტორიოგრაფიული აზრის გავლენა. მისი დროის ბურჟუაზიულ-

ლიბერალური ფილოსოფოსების აღიარებით, ყოველი საზოგადოებრივი მოვლენა განხილული უნდა ყოფილიყო განუწყვეტელ განვითარებაში, როგორც მუდმივ მოძრაობაში არსებული პროცესი. ეს განვითარება საზოგადოების სრულყოფისკენაა მიმართული; ყოველივე იცვლება, ამბობდნენ ისინი, ისტორიის კანონების თანახმად, მაგრამ თვით ეს ცვლილება და პროცესი მათ ესმოდათ, როგორც ზნეობრივი სრულყოფისაკენ სწრაფვა; ისტორიაში მორალური კანონები ემთხვევა ისტორიული განვითარების შინაგან კანონებსო. ამიტომ ადამიანი ზნეობრივად იცვლება ისტორიული მოვლენების ცვალებადობასთან ერთად; ეს ზნეობრივი პროგრესი მათთვის განუყოფელი იყო საზოგადოებრივ პროგრესთან. საფრანგეთის დიდი რევოლუციის მაგალითზე ისინი დარწმუნდნენ, რომ წინსვლა შეუძლებელია წინააღმდეგობათა გადალახვისა და ბრძოლის გარეშე. მაგრამ ეს მოვლენა ახსნილი იყო ისე, თითქოს ყოველი დიდი საზოგადოებრივი გადატრიალება ან კონფლიქტი ზნეობრივი საწყისებისა და არაზნეობრივი, მხეცური ინსტინქტების შეჯახება ყოფილიყო. იმ ხანის ისტორიული მეცნიერება მოწოდებული იყო აღმოეჩინა ამგვარი წინააღმდეგობანი, ეპოვა გზები დემოკრატიისა, სამართლიანობისა და ადამიანურობისკენ; მათ ვერ მიეკვლიათ სოციალური ბრძოლის საფუძვლებისთვის და საზოგადოების შემდგომი განვითარების გზად საზოგადოებაში ზნეობრივი იდეის გამარჯვების პრინციპს მიიჩნევდნენ. სხვაგვარად მათთვის გაუგებარი რჩებოდა მსხვერპლის გაღება, რაც ისტორიულ გარდატეხებს და რევოლუციებს სდევდა თან. ეს მიაბიძგა უკიდურესად საზოგადოებრივი უკრიტიკოდ გადმოიღო თავის ისტორიულ რომანებში.

„პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში“ ვ. ჰიუგო აგვიწერს X.V საუკუნის საფრანგეთის მთლიან სოციალურ ინსტიტუტს. რომანში ვეცნობით სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლებს — მეფიდან, ლუდოვიკო XI-დან დაწყებული ვიდრე უკანასკნელ მაწანწალამდე ან ბოროტმოქმედამდე; მწერალს შეაქვს მასში გამოგონილი სცენები (ტაძარზე მდაბიო ხალხის, ბრბოს იერიში და სხვ.), გვაცნობს იმდროინდელი პარიზის ქუჩაბანდებს, მოედნებსა და ბნელ კუნჭულებს და გვაძლევს არა

მარტო მათ გარეგნულ, არამედ სოციალურ „პორტრეტს“, ფართო ისტორიულ პანორამას. მაგრამ ამ აშკარად გამოხატულ სოციალურობაში ისტორიული სინამდვილის გახსნა და გაშუქება შეეკვეცილია იმ ხანად გაბატონებული ისტორიულ-ეთიკური აზრის ზეგავლენით.

რომანში, მაგალითად, არქიდიაკონს კლოდ ფლოროს არა მარტო სარწმუნოებრივი სკეპსისი ანადგურებს, მას სხვა წინააღმდეგობაც ხვდება წინ. ქვაზიმოდოს, რომელიც 'აშუალო საუკუნეების სერვილიზმის თავისებური გამოავლინებაა, ბოლოს გადაულახავი კონფლიქტი მოსდის კლოდ ფლოროსთან. ქვაზიმოდო გმობს არქიდიაკონს, მის გახვევებულ მორალს, რელიგიურ დოგმას და მასთან ერთად ეკლესიასაც. რაში მდგომარეობს მისი ამხედრების საფუძველი? ჰიუგოს აზრით, ზნეობრივ უთანხმოებაში. ქვაზიმოდო იქცა პიროვნებად, რადგან შეიძინა ზნეობრივი საყრდენი. ღრმა მორალური აღშფოთება სულიერ ძალას მატებს ქვაზიმოდოს და ის ჯერ სულიერად, შემდეგ კი ფიზიკურადაც ანადგურებს თავის პატრონს, აღმზრდელ არქიდიაკონს. ქვაზიმოდოსა და ესმერალდას სახით ავტორმა გამოხატა საკუთარი ესთეტიკურ-მორალური კონცეფცია. ორივე გმირი რომანში გამოირჩევა შინაგანი სულიერი სრულყოფილებით. ქვაზიმოდოს მხატვრული სახე თითქოს იმაზე მიუთითებს, რომ გარეგნული სილამაზე ჯერ კიდევ არ მოწმობს პიროვნების ადამიანურ სრულყოფას. ქვაზიმოდო („ერთომ ადამიანი“) რომანში, უფრო სრულფასოვან პიროვნებადაა წარმოდგენილი, ვიდრე სხვა მამაკაცი პერსონაჟები.

რას წარმოადგენს ამ მხრივ ესმერალდა? იგი დამთავრებული ტიპია თავისუფლებისმოყვარე მხიარული, სიცოცხლით სავსე, ბედნიერებას მოწყურებული პიროვნებისა; ქვაზიმოდო და ესმერალდა — ორივე დემოკრატიულ შტოს ეკუთვნის და ორივეს ერთი და იგივე ასპარეზი აქვს მიჩნეული მორალური სრულყოფისათვის; მათი ზნეობრივი გაკეთილშობილების გზა, რომელიც მათი გოლგოთაც აღმოჩნდა, — სიყვარულია. სიყვარულის უძლეველმა ძალამ გახადა ესმერალდა ზნეობრივად ამაღლებული, სრულყოფილი. მართალია, მისი სიყვარულის საგანი გამოუსწორებელი შეცდომის წყაროდ

იქცა: ამ მხრივ მან არასწორი გეზი აიღო. როდესაც კერპად ფეხი გაიხადა; მაგრამ, ჰიუგოს აზრით, ესმერალდას ზნეობრივი მშვენიერება იმით კი არ განისაზღვრება, თუ ვინ უყვარს, არამედ იმით, თუ რამდენად თავდავიწყებით უყვარს. ობიექტი კი არ აკეთილშობილებს მას, არამედ საკუთარი შინაგანი სულიერი სწრაფვა. მშვენიერია ესმერალდას ცთომილებაც, რომელიც საბედისწეროა მისთვის. თუკი ქვაზიმოდოს ტრაგედია მის გარეგნობაში უფრო მდგომარეობს, ესმერალდას ტრაგედია — შინაგანი დაუკმაყოფილებლობის, სასიცოცხლო მიზნის გაცრუებაშია.

ფეოდალური მონარქიის სისასტიკე, რომლის არსებას კარგად ხსნის ლუდოვიკო XI-ის მხატვრულად დამაჩერებელი, თუმცა ეპიზოდური სახე, კათოლიციზმის სწორხაზოვანი, ბრმა დოგმატიზმი, მაღალი ფენების ფუქსაეატი, თავქარიანი ცხოვრების წესი და, ბოლოს, მდაბიოთა მოუხეწავი, აჩქარებული, სისხლქარბი ცხოვრების რიტმის გადმოცემა — ისტორიულ სურათს, ეპოქის დახასიათებას ოსტატურად იძლევა.

დაუვიწყარია ის სცენები ჰიუგოს ისტორიულ რომანში, სადაც ხალხის მასობრივი გამოსვლებია ნაჩვენები. ტაძარზე იერიშის მიტანა, როგორც ითქვა, ავტორის ფანტაზიის ნაყოფია, მაგრამ მასში გამოსკვივის ეპოქის ხილვის შესანიშნავი უნარი. ასევე უნაკლოა ეაკ კონეპოლის მხატვრული ფუნქცია ნაწარმოებში. იგი გენტის ერთი მეწინდეა, მაგრამ მის ახირებულ ხასიათს ლუდოვიკო მეთერთმეტეც უწევს ანგარიშს.

რადგან „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“ ვნებების რომანს წარმოადგენს. გვინდა შევეხოთ რომანის მხატვრულ-დრამატულ მხარესაც. დრამატიზმის სიმძიმის წერტილს ნაწარმოებში სიყვარული წარმოადგენს, რომლისადმი დამოკიდებულების გახსნით ირკვევა მოქმედ გმირთა ზნეობრივი პორტრეტი. წიგნი თავდება ორი პატარა ქვეთავით — „ფუნის ქორწინება“ და „ქვაზიმოდოს ქორწინება“. ამ სათაურებს ჩვენ დავუმატებდით მესამესაც — ფლოროს ქორწინებას. სამივე ქორწინება ტრაგიკულია. ფლორო თავის სიცოცხლეს ამთავრებს ნოტრ-დამიდან გადმოვარდნით. იგი კვდება ქვაფენილ-

ზე, იმ ტაძრის ძირას, რომელმაც გაჰყარა ის სატროფოსიან. ამგვარი „შეუღლება“ თითქოს სიმბოლური სურათია. მწერლის სარკასტული გამოთქმით, არანაკლებ ტრაგიკული (ფილისტერული) აღმოჩნდა ფეხის ბოლოც: მან ცოლი შეირთო...

ესმერალდას ჩამოხრჩობის დღიდან ქვაზიმოდოა გაქრა ღვთისმშობლის ტაძრიდან. მხოლოდ, როდესაც ჩამოხრჩობილთა აკლდამაში მისულ ადამიანებს უნახავთ ესმერალდას ნეშტი, შეამჩნიეს, რომ მას მძლავრად ჩახვეოდა მეორე, მამაკაცის უცნაური ჩონჩხი. რადგან ამ უკანასკნელს კისრის ირგვლივ არ ეტყობოდა არავითარი ნაქდევნი, მიხვდნენ, რომ ეს ადამიანი თვითონ მოსულა აქ და მომკვდარა. ავტორის თქმით, როდესაც მოსულებმა სცადეს მისი დაცილება ქალის ჩონჩხისგან, ის მტვრად დაიშალა. ასეთი იყო ქვაზიმოდოს ქორწინება.

ავტორის აზრით, ისტორიული რომანის ამოცანაა წარსული ცხოვრებიდან მორალური დასკვნების გამოტანა. თანამედროვე ადამიანს წარსულის ადამიანთან აერთებს ეს მორალური მხარე; ამაში ჩვენ ერთიანნი ვართ; ისტორიის წინსვლა მორალურ მიზნებს უნდა ემსახურებოდეს. „ადამიანები ჩვენამდე — ეს ჩვენ ვართ; ადამიანები ჩვენს გარშემო მყოფნი — ეს ჩვენ ვართ; ადამიანები ჩვენს შემდეგ — ესენიც ჩვენ ვართ“, — ასე წერდა ვიქტორ ჰიუგოს თანამედროვე ერთ-ერთი ისტორიკოსი.

„პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის“ დაწერამდე ორი წლით ადრე გამოვიდა პროსპერ მერიმეს ისტორიული დრამა „ჟაკერია“. მიუხედავად მისი მწიგნობრულობისა, ნაწარმოებში ჩანდა ავტორის ღრმა ცოდნა საფრანგეთის XIV საუკუნის ისტორიული ვითარებისა. ხოლო ერთი წლის შემდეგ — 1829 წელს — მერიმე ბეჭდავს მეორე წიგნს შემდეგი სათაურით: „1572. შარლ მეცხრის მეფობის ქრონიკა“. თუ „ჟაკერიაში“ მერიმე სახალხო მოძრაობას აღგვიწერს, რომელიც ფართო მასების წიაღშია წარმოშობილი, ერთი წლის შემდეგ დაწერილ „ქრონიკაში“ იგი გვიხატავს აგრეთვე დიდ სახალხო აჯანყებას, რომლის მოწყობას მიაწერს სახელმწიფოებრივ კანონმდებლობას და ეკლესიას. როგორც „ჟაკერიის“ იდეურ-თემატური კონცეფცია, ისე „ქრონიკის“ იდეურ-მხატ-

ვრული შინაარსი მიმართული იყო ფრანგული რესტავრაციის წინააღმდეგ, რომლის ფარისევლურ მონარქისტულ რეჟიმს მერიმე, სტენდალის მსგავსად, მთელი თავისი არსებით ვერ იტანდა.

მერიმეს აზრით, შეუძლებელია სახალხო მოძრაობა, ხალხის ვნებები და ზნეობრივი ბუნება იყოს ასე აშკარად ბოროტ-მოქმედი, როგორც იყო 1572 წლის ისიხლიანი ბართლომეს დამე თავისი დაუნდობელი მიზანსწრაფვებით. ხალხი გაბოროტებული და დაბრმავებული იყო რელიგიური ფანატიზმით, რომელიც მასში კათოლიციზმმა გააღვივა და გაჭირვებულ ხალხში მთვლემარე შურისმაძიებელ ინსტინქტებს გამოსავალი გამოუჩინა. მერიმე თავის შესავალ ნაწილში, რომელიც „ქრონიკას“ წინ უძღვის, ერთგვარად „ამართლებს“ ამ სახალხო-რელიგიურ მოძრაობას და სისხლის ღვრას, რომელმაც ათასობით მოძმე ადამიანის მსხვერპლი შეიწირა. მეთექვსმეტე საუკუნეში ადამიანის მორალი ბევრად სასტიკი იყო, ვიდრე მცხხრამეტეშია, ამიტომ ჩვენ მეტი ღმობიერება გვმართებს განსახილველი ეპოქის ანალოზისასო. „მაგალითად, მკვლელობა ან მოწამელა 1500 წლის ახლო ხანებში ისეთ საშინელებად არ ეჩვენებოდათ, როგორც დღეს. აზნაური ღალატით კლავდა თავის მტერს, ითხოვდა პატიებას და ღებულობდა კიდევ; ის კვლავ გამოჩნდებოდა საზოგადოებაში და აზრად არავის მოუვიდოდა მისთვის პირი მოერიდებინა. ზოგჯერ კი, თუ მკვლელობა სამართლიანი შურისძიების შედეგი იყო, მკვლელზე ისე ლაპარაკობდნენ, როგორც ამჟამად ლაპარაკობენ პატიოსან ადამიანზე. როდესაც იგი ვინმე თავხედს მძიმე შეურაცხყოფისათვის დუელში კლავს“.

მერიმე არ უჭერს მხარს იმ თვალსაზრისს, თითქოს პროტესტანტთა მასობრივი ჟლეტა შემზადებული იყო ადრევე. მარლ მეცხრე არც კი მონაწილეობდა მის წინასწარ მომზადებაში, ამბობს იგი და თავის ამ მოსაზრებას შემდეგნაირად ასაბუთებს: ამ ბანალურ, მეტისმეტად ჩვეულებრივ მდაბალ პიროვნებას არ შესწევდა ზნეობრივი ძალა მოემზადებინა ეს ურჩხულისმაგვარი ძმათა ჟლეტა, სასწაულებრივი სისხლის ღვრა. ამ ღებულებით ჩვენ მივადექით მერიმეს ისტორიული ასპექტის ძირითად მხარეს. საქმე ისაა, რომ ფრანგი მწერალი

ამ მხრივ იჩენდა ერთგვარ ცალმხრიობას: ისტორიული სურათის აღდგენაში იგი გადაჭარბებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ადამიანის მორალის ისტორიულად აღდგენას, ადამიანში მას მისი ზნეობრივი მდგომარეობა აინტერესებდა. ეს თვალსაზრისი მერიმეს ამავე წინასიტყვაობაში აქვს ჩამოყალიბებული: „ვფიქრობ, საინტერესოა, შევადაროთ ეს (ე. ი. შუა საუკუნეების — გ. კ.) ზნე-ჩვეულებანი ჩვენსას და გამოვარკვიოთ ამ უკანასკნელში ენერგიულ ვნებათა შესუსტება სიმშვიდისა და, შეიძლება, ბედნიერების სასარგებლოდ. რჩება გასარკვევი საკითხი — წინაპრებზე უკეთესნი ვართ, თუ არა? თუმცა ეს არაა ასე ადვილად გადასაწყვეტი, რადგან ერთი და იმავე მოქმედების მიმართ დროთა ვითარების გამო შეხედულებები მეტად იცვლება“.

ამ სიტყვებიდან ჩანს, რომ მწერალს მორალი ესმის, როგორც ისტორიული, შეფარდებითი კატეგორია. ისტორიული პროცესი მორალის ამადლებას ხელს უწყობს, ის საზოგადოებრივი წინსვლის ლოგიკური გზაა. მაგრამ მწერალს სურს მთლიანი საზოგადოებრივ-ისტორიული მოვლენა დაინახოს თუ შეიძენოს კონკრეტული ადამიანის შემწეობით, რადგან მორალური კატეგორია პიროვნების საკუთრებაა. საზოგადოებრივ-ისტორიული მოვლენის შეფასება ხდება იმდროინდელი ადამიანის ზნეობრივი შეფასებით. მას ადამიანი აინტერესებს, როგორც ზნეობრივი ერთეული. ეს თვალსაზრისიც, რასაკვირველია, რომანტიკოსების მორალიზატორული მსოფლმხედველობიდან მომდინარეობს. თუკი ეს ასეა (მერიმეს შეხედულებით კი ამგვარი მეთოდია სწორედ გამართლებული ისტორიული რომანისათვის), მაშ სად გამოჩნდება ყველაზე რელიგიურად ადამიანის ბუნება, მისი ხასიათი? უდავოდ, მემუარულ ლიტერატურაში, სადაც ადამიანი თითქმის დაუფარავად, შეუნიღბავად აღწერს ყოველივეს, რაც მას საკუთარი თვლით უნახავს თუ თავად გადახდომია. მერიმე გადაჭარბებულად აფასებს მემუარული ჟანრის ღირებულებას და თვლის, რომ მათში ბევრად მეტი სიმართლეა, ვიდრე ოფიციალური ისტორიკოსებისა და მემატრიანეების შრომებში, ვინაიდან ეს უკანასკნელნი, პირველთაგან განსხვავებით, ძალაუვნებურად ანგარიშს უწევენ სხვადასხვა გარეგან ფაქტორებს. ამიტომ უტ-

ყუარობითა და სინამდვილის გამოხატვის მხრივ მეტი დაეჭვრება სწორედ მემუარისტს.

„ისტორიაში მე მიყვარს მხოლოდ ანეკდოტები, — წერს მერიმე, — ხოლო ანეკდოტებში მიჩვენია ისეთი, რომელშიც წარმოვიდგენ ეპოქის ზნე-ჩვეულებისა და ხასიათების ნამდვილ სურათს. ეს გემოვნება როდია დიდად კეთილშობილური, მაგრამ, ჩემდა სამარცხვინოდ, უნდა გამოვტყდე, რომ თუკი დიდეს ხალისით გავცვლიდი ასპაზიას ანდა პერიკლეს რომელიმე მონის ნამდვილ მემუარებში, ვინაიდან მემუარები ავტორის თავისუფალი საუბარია მკითხველთან და იძლევა ადამიანის ისეთ ასახვას, რომელიც მართობს და მიზიდავს.

მაგალითად, ეტუალის მემუარებში ვკითხულობ ასეთ მოკლე შენიშვნას:

„დე შატონეფის ასული, მეფის ერთ-ერთი სატრფო, ვიდრე მეფე პოლონეთს წაეიდოდა, სიყვარულით მისთხოვდა ფლორენციელ ანტინოტის, კატარღების უფროსს მარსელში, და ოდეს იხილა მისი გარყვნილება, თავისი ხელით ვაჟკაცურად მოჰკლა იგი“.

ამ ანეკდოტისა და სხვა ასეთების საშუალებით. რომლებითაც სავსეა ბრანტომი, გონებაში ვქმნი სახეს, და ჩემ წინ დგებიან ანრი IV-ის კარის სეფექალები“...

ეს სუბიექტივისტური მეთოდი რომანისტისა, როგორც ვიცით, დროდადრო იძლევა შესანიშნავ შედეგს — მომხიბვლელ ფსიქოლოგიურ სურათებსა და ისტორიულად დამაჯერებელ ინტიმურ სცენებს, მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ამ სცენებში შეყვანილია უმთავრესად ზედა ფენების ერთეული წარმომადგენლები, რომლებიც, არსებითად, არ წყვეტდნენ საყოველთაო საზოგადოებრივ პრობლემებსა და კონფლიქტებს.

დამახასიათებელია, რომ მერიმე თავის „ქრონიკაში“ პრინციპულად გაურბის გამოჩენილი ისტორიული პირების გამოყვანას. იგი ამბობს, რომ მის რომანს არ სჭირდება ეკატერინე მედიჩის ან შარლ მეცხრის, თუნდა ანრი მეოთხის შეყვანა მოქმედებაში. ნიშნავს თუ არა ეს იმ ხაზის გატარებას ისტორიულ რომანში, რომლის მიხედვით ისტორია არ წარმოადგენს ბელადებისა და მეფეების მატთანეს? გადაჭრით უნდა უარყოთ ასეთი ვარაუდიც კი. თუკი ავტორი გვერდს უვლის ისტორიულ

პერსონაჟებს, ამას იმიტომ კი არ აკეთებს, რომ მას გამოჩენილი პიროვნება არ იზიდავს, არამედ იმიტომ, რომ მას გარეგანი რეაქციებისგან განტვირთული, ცოცხალი ცხოვრებით „მოშინაურებული“ და საერთოდ წარსულის ზნე-ჩვეულებათა შუქზე დანახული ადამიანი აინტერესებს, რათა შემდეგში ის შეადაროს თავის თანამედროვეს.

„ქრონიკის“ ერთ-ერთ თავში — „დიალოგი მკითხველსა და ავტორს შორის“ — მწერალი ამბობს, რომ მას საფრანგეთის ისტორიის დაწერა რომ განეზრახა, ის ხელს არ მიჰყოფდა თავშესაქცევი ამბების თხრობას, ე. ი. თავის ისტორიულ ნაწარმოებთა წერას. ეს, შეიძლება, ნაწილობრივ მერიმესათვის დამახასიათებელი თავმდაბლობა, ანდა კიდევ უფრო დამახასიათებელი ლიტერატურული დენდიზმია, მაგრამ ჭეშმარიტების მარცვალი მასში ნამდვილად მოიპოვება. თუ ვალტერ სკოტის მსგავსად პროსპერ მერიმე არსებითად გაურბის ისტორიულ პირთა შესახებ წერას, მათი ბიოგრაფიით დაინტერესებას, მისგანვე განსხვავებით, ის ნაწილობრივ კვეცავს ეპოქის სურათის გადმოცემას და პირველობას უთმობს ცხოვრების შუაგულში მოქმედ, არაისტორიულ გმირთა ზნეობრივ განსჯასა და დახასიათებას.

ისტორიულ პერსონაჟთა შერჩევაშიც ჩანს ავტორის ისტორიული და ფილოსოფიურ-ლიტერატურული პოზიცია, რომელიც არ იყო მოკლებული მოდერნიზაციის (გათანამედროვეობის) ტენდენციას. თანამედროვე ადამიანის ფსიქიკური რაობისათვის ისტორიული პარალელების ძიება, ჩანს, XIX საუკუნის 20-იან წლებში დასაშვები იყო. ეს ითქმის თვით მერიმეს ზოგიერთ ბიოგრაფიულ მონაცემზეც. ამ მხრივ მას შეეძლო რაღაც ნათესაური ეძებნა თვით XVI საუკუნის ადამიანთანაც კი. 1828 წელს მწერალი ინტიმურ ურთიერთობაში იმყოფებოდა ერთ პარიზელ მანდილოსანთან. როდესაც ეს რომანი ქმრის ყურამდე მისულა, მერიმე მან ღუელში გამოიწვია. დანიშნულ ადგილზე გამოცხადებისას მანდილოსნის ქმარმა ჰკითხა მწერალს — თუ რომელ ხელში ამჯობინებდა ყოფილიყო დაქრილი. გალანტურ შეჯიოხებაზე მერიმემ უპასუხა, რომ მარცხენაში, თუკი მოწინააღმდეგისათვის ეს განურჩეველი იქნებოდა; ქმარმა დააკმაყოფილა მისი თხოვნა; იგი შესანიშნავი

მსროლელი იყო და ორი ტყვია ზედიზედ დაახალა მკლავში. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ეს მანდილოსანი ერთგვარ პროტოტიპად იქცა მეთექვსმეტე საუკუნის საფრანგეთის ცხოვრების ამსახველი „ქრონიკის“ მთავარი გმირი ქალის — დიანა დე ტიურკესი.

ისტორიული რომანის მამამთავრის, ვალტერ სკოტის, სახელთან დაკავშირებული ლიტერატურულ-ისტორიული სკოლა თითქოს ორად განშტოვდა. ერთი ფრთა ისეთ რეალისტურ ამონაყარს იძლევა, როგორცაა ბალზაკის ანდა სტენდალის ისტორიული რომანები, აღბეჭდილნი სოციალურ-საყოფაცხოვრებო გადახრით, ისტორიული პერსპექტივის შეტანით თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრების ასახვაში. მეორე მხრივ, ვალტერ სკოტის რომანებიდან შეთვისებულ იქნა ის წმინდა რომანტიკული მხარეები (ისტორიული პროცესის მორალიზირება, სიუჟეტის ავანტურისტურ-იდუმალი იერი, აღწერის დეკორატიული სტილი და სხვ.), რომელნიც, კიდევ უფრო გამახვილებული სახით, ძირითად მხატვრულ ელემენტებად შევიდნენ ვიქტორ ჰიუგოს ანდა ალფრედ დე ვინის ისტორიული რომანის პოეტიკაში. ეს ორი ძირითადი ლიტერატურული ტენდენცია იქცა XIX საუკუნის ისტორიული რომანის განვითარების ნიშნულ სახეებად. მიუხედავად ამგვარი კლასიფიკაციისა, გასულ ასწლეულში მაინც გვაქვს განსხვავებული და დასრულებული სახეობა ხსენებული ჟანრისა, რომელიც უშუალოდ არც ერთ დასახელებულთაგანს არ უკავშირდება. ესაა ფლობერის ისტორიული რომანი „სალამბო“.

ფლობერმა, სავსებით შეგნებულად, ახალი ლიტერატურული პოზიცია შეიმუშავა. საქმე ისაა, რომ „სალამბოში“ ავტორმა ნოვატორულად გამოიყენა თანამედროვე რომანის მხატვრული მეთოდოლოგია, რომელიც მის მიერ იმჟამად უკვე გამომუშავებულ „ობიექტურ მეთოდს“ წარმოადგენდა. ისტორიული ამბავი თანამედროვე რომანის მხატვრული ხერხებით — ასეთი იყო მისი ლიტერატურული დევიზი, რომელიც, უნდა ითქვას, ახალ სიტყვას წარმოადგენდა ბალზაკის შემოქმედებით მეთოდთანაც კი (გავიხსენოთ, რომ „სალამბოს“ ისტორიული რკალი ჩვენს წელთაღრიცხვამდე III საუკუნეშია მოქცეული).

ფლობერის ისტორიზმმა ბევრად მოიგო, როდესაც პუნიკური ომების ხანიდან მან აირჩია არა რომსა და კართაგენს შორის არსებული პოლიტიკური შუღლი, არამედ თვით კართაგენის შიდა სოციალურ-პოლიტიკური კონფლიქტები. თუკი ფლობერი ასე არ მოიქცეოდა, მაშინ ის უფრო ნაკლები წარმატებით გახსნიდა კართაგენის ისტორიული ვითარების ისედაც ძნელად მისადგომ საკითხებს. რადგან ფლობერის ყურადღების ცენტრს კართაგენის სოციალურ-ყოფითი სურათის აღდგენა შეადგენდა, ამიტომ ყველაზე ეფექტურ შედეგს ის მიაღწევდა არა ყურადღების გაორებით (რომსა და კართაგენს შორის), არამედ მისი კონცენტრაციით ერთ საკითხზე. ამით მოიგებდა როგორც ისტორიული, ისე მხატვრული მხარე.

1857 წლიდან ფლობერი დაუახლოვდა ბოდლერს, რომელსაც ის ისაა გამოექვეყნებინა თავისი „ბოროტების ყვავილები“. ეს ლიტერატურული ნაცნობობა თითქმის საბედისწერო აღმოჩნდა მისთვის. „ბოროტების ყვავილებმა“ გაუღვივა ფლობერს მისი ძველი ოცნებები — შეექმნა რომანი, სადაც ილუზია რეალურ სინამდვილეზე უფრო მწვავე და „რეალური“ ხდება მკითხველისათვის. სწორედ ამავე წელს იწყებს იგი მასალების შეგროვებას „კართაგენისათვის“ (რომანი ასეც იწოდებოდა პირველ ხანებში). „სალამბო“, — ამბობდა ფლობერი, — უნდა გახდეს „ისტორიული ჰაშიში“, ე. ი. უნდა შექმნას რეალურად არსებული სამყაროს ილუზია. თუ რას ემყარებოდა მწერლის ამგვარი განცხადება, ამის შესახებ ჩვენ კიდევ გვექნება საუბარი, აქ კი აღვნიშნავთ, რომ ამგვარ ინტერპრეტაციას ღრმა სოციალური ფესვები ჰქონდა.

სენტ-ბევი სამართლიანად უკიყინებდა „სალამბოს“ ავტორს, რომ რომანში ბევრი საყოფაცხოვრებო დეტალი მოდერნიზებულია. მაგალითად, მას არადამაჯერებლად მიაჩნდა პასაჟი კამათისა ძველი კართაგენის მმართველთა კრებაზე, სადაც ჰამილკარს ასამართლებენ. გათანამედროვების ნიმუშები მართლაც ბევრია, მაგრამ ფლობერს სოციალური კონფლიქტების ჩვენების სხვა გზა არ გააჩნდა. მანვე უპასუხა სენტ-ბევს, რომ კართაგენის მმართველთა კრებაზე გამართული უხეში, ნატურალისტური კამათი მას ბუნებრივად მიაჩნია, რადგან ანალოგიური სცენები იმართება თანამედროვე ამერიკულ პალა-

ტაშიც, სადაც დეპუტატები ხელკეტებს იქნევენ, ხოლო პალტოს სახელოებში რევოლვერები აქვთ დამალულიო. ასეთი გაბედული ანალოგია გამონაკლისს არ წარმოადგენდა და ხშირად ის შესაფერის მხატვრულ ეფექტსაც კმნიდა. მაგალითად, ალჟირსა და ტუნისში მოგზაურობისას მწერალს ერთ-ერთ სოფელში დაუნახავს აქლემი, რომელიც აბრუნებდა ბორბალს ჭიდან წყლის ამოსაზიდად, „ალბათ, ასევე ხდებოდა კართაგენშიც“, — ჩაიწერა მან თავის რვეულში და შეიტანა ჭაცა და აქლემიც თავის ნაწარმოებში.

მოდერნიზაციის გარდუვალობას ვერ გაექცა ფლობერი სალამბოსა და მატოს ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნისას. ორივე ეს პერსონაჟი ისტორიულია: ჰამილკარს, მართლაც, ჰყავდა ქალიშვილი, რომელიც მიუთხოვებია ნუმიდიელთა მეფისათვის. ხოლო დაქირავებულ ჯარისკაცთა აჯანყების მეთაურს ერქვა მატოსი. თუკი ფლობერმა თავისებურად გადაადგილა რომანული ინტრიგა, ეს გამოწვეული იყო კომპოზიციური მიზნებით. ამის შემწეობით სასიყვარულო და ისტორიულ-პოლიტიკური დრამა, ნაწილობრივ მაინც, თანხედებოდნენ, არ ორდებოდნენ. რაც შეეხება მოქმედ გმირთა ფსიქიკის მოდერნიზირებას, ეს, უდავოდ, ფლობერის ყველაზე სუსტი ადგილია ნაწარმოებში და კრიტიკოსები ამ საკითხის განხილვაში ერთსულოვნებას იჩენენ. სალამბოს სახე ნაწილობრივ გათანამედროვეებულია, ნაწილობრივ კი (ისტორიული კოლორიტის შესაქმნელად) მისი სულიერი და ინტიმური სამყარო განყენებულ რელიგიურ-მისტიკურ სიბრტყეშია გადატანილი; იგი გაუცნაურებული მხატვრული სახეა და პალეანზირებულ მუმიას თუ პანოპტიკუმის ფიგურას უფრო წააგავს. აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს იყო ის „გარდუვალი ანაქრონიზმი“ (ჰეგელის ტერმინია). რომლითაც მეტნაკლებად სცოდავდა ყველა ისტორიული რომანისტი.

ხშირად, გათანამედროვეების ლიტერატურული ხერხი ფლობერთან ეკლექტიზმში ვლინდება და, მართლაც, ვერ კმნის სათანადო დამაჯერებლობას. სალამბოს სახე მერყეობს ორ განსხვავებულ სამყაროს შორის. მისტიკურად ეგზალტირებული სალამბოს რომანტიკული სახე, რომელიც თითქოს ღვთაებაშია შეყვარებული, მისი ცრურწმენები, ისტერია, ეგზოტიკუ-

რობა გვაფიქრებინებს — ბუნებრივი და ადამიანურია თუ არა მისი სახე?

საერთოდ, ეგზოტიკის იმეამად გავრცელებულ სენს მწერალი ვერ გაექცა. ეს იყო ისტორიული რომანის თავისებურად ტრანსფორმირებული, ახალი რომანტიკული პოეტოკა. მისი „აღმოსავლური მიწაჲი“, როგორც ის „სალამბოს“ უწოდებდა, ეგზოტიკობისკენ იყო მიმართული. „იქ (ე. ი. აღმოსავლეთში — გ. კ.), — წერდა ფლობერი, — არიან ადამიანები, დაფარულნი ტილებითა და ძონძებით, მაგრამ ზელებზე ოქროს სამაჯურები უყეთიათ. აი ადამიანები, რომელთათვის მშვენიერი უფრო მნიშვნელოვანია, ვინემ სასარგებლო. ისინი ირთვებიან კოლორიტით და არა ქსოვილით. მათთვის თუთუნის მოწვევა უფრო მნიშვნელოვანია, ვინემ ჭამა. ეს იდეის დიდებული მოჭარბებულობაა“. თვით მის მხატვრული გარდასახვის მეთოდშიც იჩენს თავს ეგზოტიკისადმი სიყვარული. აღმოსავლეთის ახალი სამყარო, რომელსაც ის არა მარტო წიგნებით იცნობდა, ძალზე უღვივებდა წარმოსახვის ნიჭს, მაგრამ — ეგზოტიკურად. იმავე ჩანაწერებში იგი ამბობს: „მე მენავედ ვიყავი ნილოსზე, მაჭანკლად რომში — პუნიკური ომების ეპოქაში, შემდეგ ბერძენ რიტორად სუბურში, სადაც რწყილები მჭამდნენ. ჯვაროსნული ომის დროს მოვეკედი სირიის ნაპირებზე, ყურძნით გამოტყვერომისგან. ვიყავ მეკობრე და ბერი, მასხარა და მეეტლე. იქნება, აღმოსავლეთის იმპერატორიც კი“. ეგზოტიკური ტონალობა მიუცილებელია ფლობერის მსოფლშეგრძნებისათვის. ფლობერმა იმოგზაურა იმ ადგილებში, სადაც რომანის მოქმედება მიმდინარეობს, ეცნობოდა მის ტოპოგრაფიას, პეიზაჟს, ადამიანთა ყოფას, და მაინც ყოველივე ამას იგი აღიქვამდა გაუცხოებულად. ამიტომ ბევრი ესთეტიურ-ეგზოტიკური ადგილი რომანში ამგვარი ხედვითაა შექმნილი. „სალამბო“, ამ მხრივ, პირველი ესთეტიური ნაწარმოებია ისტორიული რომანის ჟანრში.

„სალამბო“, ერთი მხრივ, ისეთივე მანიფესტაციას წარმოადგენდა თავის ჟანრში, როგორსაც ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“ პოეზიაში. ეს იყო დიდებული ზარკი მათდამი, ვინც იზიარებდა პრინციპს — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. მეორე მხრივ, რომანი სოციალურ ნაწარმოებსაც წარმოად-

ბენდა, რაც იმაში გამოიხატებოდა, რომ ის თავისებური გაქცევა იყო „ისტორიულ მირაჟში“, ჩვენგან „ასტრონომიულად დამორბეულ“ კართაგენში. ცოტანი გამოიგებენ. — სწერდა ავტორი თავის დისწულს, მწერალ ფეიდოს, — თუ როგორი მწუხარება უნდა განმეცადა, როცა კართაგენის აღდგენას მივყავი ხელი. ეს არის თეზაიდა, საითკენაც ხელი მკრა თანამედროვე ცხოვრებისადმი ზიზღმა... ამ სიტყვებში ჩანს „მადამ ბოვარის“ ავტორის სოციალური კრიტიციზმი.

ბურჟუაზიული საზოგადოების მხილება ფლობერის შემოქმედების ძირითადი თემაა. ამ თემას, შემოვლის გზით. „სალამბოშიც“ შეეხო. ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ „სალამბო“ სოციალურ პროტესტს წარმოადგენდა. ფლობერს თავისთავად უყვარდა ისტორია. ამის შესახებ მის ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „მე უზომოდ მიყვარს ისტორია. რით ააზსნება წარსულის ეს მიმზიდველობა?.. თუმცადა, ეს სიყვარული კაცობრიობისათვის სრულიად ახალი მოვლენაა. ისტორიული გრძნობა დიდი ხანი არაა, რაც აღმოცენდა, და ეს იქნებ ყოველივეზე უკეთესია, რაც XIX საუკუნეში არსებობს“. მაგრამ მაინც ისტორია ფლობერისთვის „ისტორიული მირაჟის“ შექმნაა, რომელშიც კარგად გამოიხატებოდა ზიზღი თანამედროვე ბურჟუასადმი, მისი დაწვრილმანებული ცხოვრების წესისადმი. ისტორიული ჰეროიკის შექმნით ფლობერი ერთგვარად დაუპირისპირდა მის თანამედროვე სოციალურ ყოფას.

ფლობერს დაუგროვდა დიდძალი ისტორიულ-არქეოლოგიური მასალა, უმთავრესად ლათინური და ბერძნული წყაროებიდან („სალამბოს“ სიუჟეტი მწერალმა პოლიბიუსის „მსოფლიოს ისტორიიდან“ აიღო). პარიზში ის ამუშავებდა არაბულ მედიცინას, რომლის გამოყენებას აპირებდა ავადმყოფობისა და შიმშილობის სცენათა აღწერისას; „კართაგენის ალყისათვის“ მას შეუსწავლია ფიზიოლოგია და, როგორც მისი ჩანაწერებიდან ირკვევა, იგი კეთილსინდისიერად ეცნობოდა იმ სამედიცინო მონაცემებს, რასაც უნდა გაეადვილებინა მისთვის ადამიანის ფიზიკური დაძაბუნებისა და გამოფიტვის ზუსტი ნიშნების აღწერა ან გვამის გახრწნის ფიზიოლოგიური სურათის გადმოცემა. ცნობილია ისიც: რომ ფლობერი ფარ-

თოდ იყენებდა აღმოსავლურ მითოლოგიას და „ბიბლიას“ თავისი რომანისათვის ანტიკვარული მასალების ძიებაში. მაგალითად, სალამბოს ჩაცმულობის აღსაწერად მას მიუპარათავს „ქებათა ქებისთვის“.

ამ „ანტიკვარული“ ისტორიული მასალის სიუხვეს არ გაუადვილებია ფლობერის, როგორც ავტორის, მდგომარეობა; საკმაო რაოდენობით დაგროვდა „არქეოლოგია“, მაგრამ ცოცხალი ფსიქოლოგია თითქმის ხელმიუწვდომი რჩებოდა; ამ ორმაგი სიძნელიდან უძნელესი მაინც „ფსიქოლოგია“ იყო. ძნელი იყო ცოცხლად აგეწერა ადამიანები, მათი შინაგანი სამყარო, რომლებიც ისტორიამ ასე მკაცრად გაიმეტა და თავისი მეხსიერებიდან თითქმის უხსოვრობის არეში გადაისროლა. ერთ კერძო წერილში ფლობერი შესჩივის თავის დისწულს: „რათა შესაძლებელი გახდეს ანტიკურ პერსონაჟზე თქმა იმისა: „ეს მართალია!“, საჭიროა ის უაღრესად ცხოვრებისეული გახადო, მაგრამ ვის უნახავს მოდელი, ტიპი? ჩემთვის ყველაზე ძნელია მოვიგონო ჩემი რომანისათვის ფსიქოლოგიური ელემენტი, სახელდობრ: როგორ უნდა განიცდიდნენ პერსონაჟები. რაც შეეხება კოლორიტს, ვერავინ დამიმტკიცებს მის სიყალბეს... ჩვენ შევისწავლით რა ტანსაცმელს, ვივიწყებთ ადამიანის სულს. მზად ვარ ჩემს მიერ ზუთ თვეში ჩაწერილი ნახევარი ოზმა შენიშვნები და ოთხმოცდათვრამეტი პროცენტი ჩემს მიერ წაკითხული მრავალი ტომებისა მივცე იმაში, რათა სამი წამის განმავლობაში განვიცადო მღელვარება — გამოწვეული ჩემი გმირების ვნებათა თანაგრძნობისგან“. ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ ეს სიძნელე ფლობერს გმირთა ფსიქოლოგიის გათანამედროვეების გზით სურდა დაეძლია, ვთქვით, რომ ეს იყო და არის „გარდუვალი ანაქრონიზმის“ სუსტი რგოლი ისტორიული რომანის, როგორც ჟანრის, საერთო ხვედრში. ეს მხარე ფლობერის შესანიშნავი „სალამბოსთვისაც“ ყველაზე ნაკლოვანი ადგილია და რამდენადმე მაინც ჩრდილავს მის ესთეტიკურ-შემეცნებით ღირსებებს.

ანატოლ ფრანსის ისტორიულ-მხატვრული შემოქმედება წარმოადგენს იმ გარდამავალ საფეხურს, რომელიც ხიდივით

აერთებს XIX საუკუნის ისტორიულ რომანს თანამედროვე ისტორიულ რომანთან.

ანატოლ ფრანსის პირველი ისტორიული რომანი „თაისი“ აღსანიშნავია იპით, რომ პირველია მათ შორისაც, რომლებიც თავისი იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრით პირწმინდად ეხმაურებიან თანამედროვე პრობლემატიკას, თუმცა ისტორიული საკითხების, ანტიკური სამყაროს ასახვის მშვენიერ ცდასაც წარმოადგენს. წარსული და თანამედროვეობა ფრანსის ამ რომანში ერთიანდება პრობლემატიკაში, რომელიც კონკრეტულ-ისტორიულია, მაგრამ „ზედროულიც“ არის. ა. ფრანსს ძირითადად ამოძრავებს თანამედროვეობის ფილოსოფიურ-საზოგადოებრივი საკითხები და ამ მხრივ იგი იძლევა ახლისა და ძველის თავისებურ მხატვრულ-ფილოსოფიურ სინთეზს. მიუხედავად იმისა, რომ ფრანსის ისტორიული მეთოდი და თვალთახედვა საგრძნობლად არ წასულა წინ ფლობერის ისტორიულ მეთოდთან შედარებით, მაინც ისტორიული რომანის ამოცანის, დანიშნულების გაგება მასთან ბევრად რეალისტურია.

ანატოლ ფრანსი „თაისში“ ჩამოყალიბებულ სკეპტიკოსად გვევლინება. კემპარიტება — შეფარდებითია; შემთხვევის როლი ისტორიაში ისეთივე ძლიერია, როგორც მიზეზობრიობის. ამიტომ ისტორიკოსს არ ძალუძს იპოვოს მოვლენათა არსებითი მიზეზები და კავშირები. ისტორიკოსი ნამდვილი მიზეზობრიობის ნაცვლად საკუთარ, სუბიექტურ წარმოდგენებს გვაწვდის თავის შრომებში. ეს უკანასკნელი კი ისტორიკოსზე უკეთ მხატვარს ეხერხება, — ამბობს ანატოლ ფრანსი. მწერლისთვის „ისტორია წარმოადგენს ლურსმანს, რომელზეც ის კიდებს თავის სურათს“ (ა. დიუმა). შემოქმედებითი წარმოსახვა ქმნის ისტორიული სინამდვილის არა მარტო ხასიათებს, ფსიქიკას ან ვნებებს, ის წვდება მთლიან კოლორიტს და ყოფით მხარეებსაც აშუქებს. ისტორიის რეალური შინაარსი მაინც საზოგადოების სულიერი ცხოვრებაა, მაგრამ ეს უკანასკნელი წინ კი არ მიიწევს, არამედ კალეიდოსკოპივით იცვლება. წინარე ეპოქა მომავალი ეპოქის წინსვლის საწინდარი არაა; მაგრამ ისტორიის შესწავლა არაა თვითმიზნური. იქ სადღეისო საკითხების გამონახვაა ყველაზე მეტად საინ-

ტერესო. „თაისის“ ამგვარი ისტორიულ-მეთოდოლოგიური მხარე ჩამოჰკავეს ფლობერის ისტორიზმს მის „წმინდა ანტონის განსაცდელში“. ისევე როგორც „თაისში“, ფლობერის „განსაცდელშიც“ ავტორს თითქოს ხელი აქვს ჩაქნეული ადამიანთა საზოგადოების წინსვლაზე, მის ზნეობრივ პროგრესზე, მაგრამ ფრანსის პოზიცია, ამ მხრივ, ბევრად უფრო შემწყნარებლურია. იგი პოულობს გამოსავალს იმით, რომ „თაისი“ მისთვის იქცევა ყველაზე საჭირობოროტო საკითხების თავმოყრად. ამიტომ არის ფრანსის ისტორიული შემოქმედება ერთგვარი გარდამავალი საფეხური, ზიდი ძველსა და ახალ ისტორიულ რომანისტიკას შორის. „თაისში“ მოცემულია სახელმძღვანელო პასუხი იმაზე, თუ რა ძალა უნდა იყოს თანამედროვე საზოგადოების, ადამიანის სულიერი ცხოვრებისათვის მთავარი დასაყრდენი.

1889—90 წლებში, როდესაც ა. ფრანსი საბოლოოდ ამუშავებდა „თაისს“, ფრანგული პრესა ფართოდ აშუქებდა ეგვიპტის არქეოლოგიური გათხრებისას ნაპოვნ თაისისა და სერაპიონის (როგორც ზოგიერთ წყაროში იწოდება პაფნუტი) მუმიების აღმოჩენას. ლეგენდის მთლიანი ვერსია მწერალს აუღია „მეუღაბნოე მამათა ცხოვრებიდან“, რომლის გათანამედროვეებული თარგმანი საფრანგეთში 1761 წელს ყოფილა გამოცემული. ა. ფრანსის „თაისის“ გამოსვლიდან (1890 წ.) ოთხი წლის შემდეგ კომპოზიტორი მასნე წერს ამავე სახელწოდების ოპერას. ოპერის პრემიერის შემდეგ, რომელიც მეტად მოსწონებია თვით ა. ფრანსსაც, მწერალი ბექდავს საინტერესო წერილს ერთ-ერთ ფრანგულ ჟურნალში. ამ წერილში ფრანსი აღიარებდა: „მე ავიღე ლეგენდა იმ სახით, როგორითაც ვპოვე ის „მეუღაბნოე მამათა ცხოვრების“ ორმოცდაათიოდე სტრიქონში, განვაკრე და გადავაკეთე გარკვეული მორალური იდეის შასაბამისად“.

თავისი ჰუმანისტური კონცეფციის საილუსტრაციოდ მან მიმართა ცნობილ თემას — ანტიკური წარმართობის კვდომისა და ქრისტიანული კულტურის დამკვიდრების ხანას. ა. ფრანსი ზნეობრივ-ეთიკურ იდეალებს ეძებს წარმართულ საზოგადოებაში, სადაც, მისი აზრით, მშვენიერი წონასწორობა

სუფევდა ხორციელ მოთხოვნილებებსა და სულიერ ღირებულებებს შორის; სადაც ადამიანური ღირსებანი ბევრად უფრო თავისუფალ განვითარებას პოულობდნენ. ა. ფრანსი შეეცადა აღედგინა მთლიანი ფსიქოლოგიური სურათი ანტიკური ალექსანდრიული კულტურისა, რომლის წარმართული მსოფლმხედველობა და ცივილიზაცია მარცხს განიცდის ახალ ქრისტიანულ მსოფლგაგებასთან შეპირისპირებისას. ავტორის სიმპათია პირველის მხარეზეა. ამ კულტურულ დაპირისპირებაში ა. ფრანსისთვის არსებითია მისთვის ზიზღისმომგვრელი დოგმისა და თავისუფალი მიწიერი ყოფის შეჯახება, რომელშიც ქრისტიანული ფანატიზმი მორალურად დამარცხებულია. „თაისში“ ა. ფრანსმა შეგნებულად მიმართა ლიტერატურული ისტორიული კონტამინაციის ხერხს და მთავარი გმირი ქალი, გაქრისტიანებული თაისი გვიჩვენა ალექსანდრიული ელინიზმის წარმართულ ხანაში (სინამდვილეში, საეკლესიო კალენდარის მიხედვით, წმ. თაისი ცხოვრობდა IV საუკუნეში ჩვენი წელთაღრიცხვით). ამით კიდევ უფრო მწვავედა მთავარი იდეურ-თემეტიკური კოლიზია და ეს შეგნებული ანაქრონიზმიც თავის მხატვრულ გამართლებას პოულობს. მიწიერი და მისტიკურ-რელიგიური გრძნობების ურთიერთშეპირისპირება, გადატანილი იდეოლოგიის (ფილოსოფიისა და სარწმუნოების) სფეროში, ძირითადი პრობლემური კვანძია ამ ისტორიულ რომანში. მაგრამ „თაისის“ არსებითი კონფლიქტი მხოლოდ რელიგიურ სფეროში არ უნდა იქნეს განმარტებული და დატოვებული, ის უფრო ფართო საზოგადოებრივი მოვლენის ასახვაააც წარმოადგენს. ფანატიკური პედანტობით დაცული დოგმა არა მარტო რელიგიაშია დაუშვებელი, ის ყველა საზოგადოებრივ-იდეოლოგიურ ფრონტზეა გასაკრიტიკებელი. შეტად მნიშვნელოვანი ეპიზოდი რომანისა — ფილოსოფიური „ნადიმი“ ალექსანდრიაში — არა მარტო ელინისტური ფილოსოფიის განხილვა და სკეპტიკურ-შეპყნარებლობითი შეფასებაა. არამედ ის მძლავრად ეხმაურება XIX საუკუნის დასაველეთ ევროპის მთლიანიდეურ მდგომარეობას. ა. ფრანსის თანამედროვე საზოგადოების, „საუკუნის დასასრულის“ დეკადენტური მსოფლგანცდა, უდავოდ, გამოიხატა ეპიკურელი ნი-

კიასის სახის შექმნაში, რომელსაც დაუკარგავს კლასიკური ანტიკური მსოფლშეგარძნების მთლიანობა, ცხოვრების სიკეთითა და ხელოვნების ფასეულობებით ტკბობის უნარი და მჭკრეტელი ადამიანის პასიურობით, შემწყნარებელი ღმობიერებით ხასიათდება. რომანში ავტორი აქტიურად ეხმაურება და თავს ესხმის იმ საეკლესიო მებრძოლ დოგმატიზმსაც, რომელიც 80-იანი წლების საფრანგეთში პარლამენტური რესპუბლიკის მტრად ითვლებოდა. სწორედ ამან გამოიწვია იეზუიტთა და საეკლესიო პირთა ოფიციალური წყევლა-გინება, რაც იმ ხანად ხვდა „თაისს“. ამ გარემოებამ ერთხელ კიდევ დაადასტურა ა. ფრანსის ამ რომანის საჭირობოროტო ხასიათი.

აშკარაა, რომ „თაისში“ ა. ფრანსი გვევლინება თანამედროვე ჰუმანიზმის დამცველად, ადამიანში ყველაზე არსებითი ადამიანური თვისებების აღმსარებლად, მიწიერი სიყვარულის დიდ მესაყვირედ. რომანის თანამედროვე ხასიათს იგი კარგად გრძნობდა და მთელი სერიოზულობით აცხადებდა: „მე ერთობლივად შეეკრიბე წინააღმდეგობანი. ვაჩვენე სხვაობები. მხარს ვუჭერდი დაეჭვებას. ჩემი აზრით, არაფერი სჯობს ფილოსოფიურ დაეჭვებას. ფილოსოფიური დაეჭვება ადამიანთა სულში ბადებს შემწყნარებლობას, ღმობიერებას, ღვთაებრივ სიბრალულს, — ყოველგვარ ფაქიზ სათნოებას... ვფიქრობ აგრეთვე, რომ ადამიანთა უბედურებანი სიამაყისგან მომდინარეობენ. აი რატომ ურჩევს ჩემი წიგნაკი, რომ გულისა და გონების სისადავეს დაუჭიროთ მხარი. ხან აქ, ხან იქ მილოცავენ, რომ აღვადგინე ალექსანდრიული სამყარო და შევძელი გადმომეცა მისი კოლორიტი. ამის შესახებ ყველაზე ნაკლებად ვფიქრობდი. როცა „თაისს“ ვწერდი, ვცდილობდი, პირიქით, შემეტანა ჩემს ზღაპარში (ის კი ზღაპარია) მხოლოდ ისეთი იდეები, რომლებიც შეიძლება საინტერესონი ყოფილიყვნენ ჩემი თანამედროვეებისათვის. მე რამდენადაც შემეძლო ნაკლებად გარდავისახებოდი ხოლმე ეგვიპტელად და ალექსანდრიელად“.

რომანის მთავარ გმირს პაფნუტი წარმოადგენს (თავიდანვე, სანამ ფრანსი დაბეჭდავდა თავის ქმნილებას, მას სწორედ ამ გმირის სახელით უპირებდა დასათაურებას), გმირ ქალს —

თაისი. თეზაიდის ანტინოეს საკრებულოს წინამძღვარი, პაფნუტი, ნაწარმოებში მანიაკალური ფანატიკოსის სახეა, რომელიც საკუთარი დოგმებით ცოცხლობს, აზროვნებს და სუნთქავს. ცხოვრების ბუნებრივი მონაცემებით ტკბობა მისთვის გამორიცხულია, უფრო მეტიც — ცხოვრების სიკეთისაგან გაქცევა მისი ერთადერთი სათნობაა. პაფნუტის ასკეტობა, უსიცოცხლო დოგმატიკოსობა, ბრძოლა ცხოველმყოფელ ცხოვრებასთან — აი ფრანსის ზიზლისა და გაქირდვის წყარო, რის გამოც ნაწარმოები პამფლეტურ პათოსს არაა მოკლებული. მეორე მხრივ, თაისი წარმოადგენს მშვენიერ სახეს თავისუფლებისმოყვარე, ცხოვრების ბედნიერი შეგარძნებით დაჯილდოებული, მარადახალგაზრდა ვნებებით შემკული ადამიანისა. ეს ორი ძალა უპირისპირდება ერთმანეთს; მაგრამ მთავარი მაინც ეს უპირისპირება კი არაა, არამედ მისი შედეგი: იმარჯვებს ცოცხალი ცხოვრება, რომელიც საერთოდ დაუმარცხებელია — ასეთია ფრანგი მწერლის სამართლიანი დასკვნა. და ყველაზე გასაოცარი ისაა, რომ ასეთ დასკვნას ჩვენ თაისისაგან კი არა, თვით პაფნუტისაგან ვისმნთ. ამაში მდგომარეობს რომანის მთავარი კონფლიქტის დრამატიზმი: „ნუ კვდები! — ყვიროდა ის რალაც უცნაური ხმით, რომელსაც თვითონ ვერ ცნობდა. — მე შენ მიყვარხარ, ნუ კვდები! მისმინე. ჩემო თაის! მე მოგატყუე შენ, მე მხოლოდ საცოდავი გიყი ვარ. ღმერთი, ზეციერება, ყველაფერი — არარაობაა. ჰეშმარიტია მხოლოდ მიწიერი ცხოვრება და ცოცხალ არსებათა სიყვარული. მიყვარხარ! ნუ კვდები, ეს დაუშვებელია, შენ ძალზე კარგი ხარ. წამოდი, წამოდი ჩემთან ერთად. გავიქცეთ! ხელით წაგიყვან შორს, შორს, წავიდეთ, ჩვენ ერთმანეთი გვეყვარება. გამიგონელა, სიყვარულო ჩემო, და მარქვი: „მე ვიცოცხლებ, არ მსურს სიკვდილი“... ეს ბედის ირონია როდია, ეს თვით ცხოვრების ხმაა, რომელიც საბედისწეროა როგორც პაფნუტისათვის, ისე ყოველი იეზუიტისათვის.

მიტად სურათოვანი და დასამახსოვრებელია რომანში ამ მანიაკალური ადამიანის მიერ თაისის ძვირფასეულობათა, ხელოვნების ნიმუშთა დაწვა კოცონზე. ეს პროცედურა ალეგორიულად სამსხვერპლო ცეცხლზე დაწვას გვაგონებს. იწვის წარმართული ხანის უძვირფასესი ნაკეთობანი, მაგრამ პაფნუ-

ტის სიჯიუტე შეურყეველია. „მენანება მათი მოსპობა. ყოველივე ეს იშვიათი ხელოვნებით არის ნაკეთები. თუ რომ დაიწვა ეს ფარდები, ეს ნივთეულობა, დიდი დანაკლისი იქნება ქვეყნისთვის... მაქვს მრავალი ოქროს თასი, სურათები, ქანდაკებანი, რომელთაც ადამიანი ფასს ვერ დასდებს. მათი მოსპობა ცოდვა იქნება. მაგრამ ეს ხომ შენ უკეთ იცი, მამო, მოიქეც ისე, როგორცა გსურს“. თაისის ეს გულუბრყვილო სიტყვები, ცხადია, ვერ აღბობს ცივი ფანატიკოსის გულს და მატერიალურ ღირებულებებთან ერთად ის ამ მგრძნობიარე, მშვენიერი ქალის სიცოცხლესაც აქცნობს, მუსსრავს. ამ მხრივ პაფნუტი ვიქტორ ჰიუგოს კლოდ ფლოროს ლიტერატურული მემკვიდრეცაა.

ალექსანდრიული ეპოქა ავტორისათვის, საბოლოო ჯამში, მაინც მასალა იყო და არა მიზანი, როგორც თვითონაც ამბობს. ა. ფრანსი თავის ისტორიულ რომანს ფილოსოფიურ მოთხრობასაც უწოდებდა. მასნეს ოპერის შესახებ დაბეჭდილ წერილში ა. ფრანსი ამგვარად განმარტავდა ნაწარმოების მთავარ ჩანაფიქრს: „ის ელემენტარული სახელმძღვანელოა ფილოსოფიასა და მორალში, ილუსტრირებული მხატვრული სახეებით“. ამიტომ ძალაუნებურად გვაგონდება ვოლტერის ფილოსოფიური პროზის ტრადიციები; მასთანაც გმირები საკუთარი შინაგანი მხატვრული ლოგიკით კი არ მოქმედებენ, არამედ ავტორის აშკარად გამოხატულ საზოგადოებრივ-ფილოსოფიურ შეხედულებებს გვიზიარებენ და მხატვრულობის გამჭვირვალე გარეკანში თითქმის მზამზარეულ აზრებს ათავსებენ. ვოლტერთან მხატვრული პერსონაჟი ავტორის იდეათა რუპორია. „თაისში“ ამგვარ სქემატურობას ანიველირებს ფრანსის უზადო პლასტიკური გენია. მხატვრული და სახეობრივი პლასტიკით ის ფლობერის „სალამბოზეც“ მალლა დგას და, რასაკვირველია, ბევრად აღემატება „კანდიდს“ ან „ბაბილონის დედოფალს“. მსოფლმხედველობითი დაპირისპირება ქრისტიანული თეზაიდისა წარმართულ ალექსანდრიასთან, მოქმედების განვითარების კომპოზიციური სწორზაზოვნება ანათესავებს მას ფრანგ განმანათლებელთა ეპოქის დიდ ლიტერატურულ სკოლასთან, მაგრამ კარგად იგრძნობა ისიც, რომ მათ

შორის ძვეს რეალისტური პროზის ისეთი დიდი და ხანგრძლივი ტრადიციები, რომელთა შექმნა დაკავშირებულია მერიმეს, სტენდალის, ბალზაკის და ფლობერის უკვდავ სახელებთან.

„თაისი“ გამოირჩევა მაღალი პოეტურობითაც. ამ მხრივ ა. ფრანსი ფრანგული პოეტური პროზის შეუდარებელი ოსტატია. ფლობერისა და რომანტიკული სკოლის ისტორიულ რომანისტებისგან განსხვავებით, „თაისში“ ძალზე დახვეწილია დეკორატიულ-პათეტიკური მაღალფარდოვნება და ხშირად შენაცვლებულია ზომიერი ეგზოტიკური ფერადოვნებით. ნაწარმოების ძირითადი მხატვრული ტონალობა სადაა, გამჭვირვალე და უფაქიზესი გემოვნებით მონახული. შეიძლება მოვიყვანოთ ბევრი მაგალითი რომანიდან, სადაც თვალნათლივია კლასიკური რეალისტური რომანის სისადავე, მოკლებული ყალბ რომანტიკულ დეკორს თვით ყველაზე სახიფათო მითოლოგიზირებულ პასაჟებშიც. ამგვარ ადგილებში კარგადაა მიგნებული ბიბლიური ეპიკის ზოგი მხატვრული საიდუმლოება. საერთოდ, ნაწარმოები მიმზიდველი ხდება ზომიერი არქაიზმითაც და მხატვრულად დამთავრებული ბიბლიური სახეებით.

მაინც ფრანგულ ისტორიულ რომანში ა. ფრანსმა დანერგა უფაქიზესი ჰუმორი, რითაც თავის სკეპტიციზმს შესძინა კეთილშობილური შემწყნარებლობითი იერი და აზრი. მის მხატვრულ ჰუმორში ჩანს აუღელვებელი სკეპტიკოსის ფრთხილი ღიმილი.

ისტორიულ თემაზეა დაწერილი ა. ფრანსის „ღმერთებს სწყურიათ“ (საფრანგეთის XVIII საუკუნის მიწურულის რევოლუცია). ავტორის სკეპტიციზმი ამ ნაწარმოებში ტრაგიკულ შეფერილობას იძენს. ტრაგიკულია თვით მთავარი გმირის — გამლენის — მხატვრული სახე. მას ვერ დაუძლევია თავის თავში ის დიდი წინააღმდეგობა, რომელიც დროთა მსვლელობამ აღმოაცენა და ის მთელი არსებით ჩაითრია. მას, ერთი მხრივ, ასაზრდოებს შეგნება იმისა, რომ მის ირგვლივ მყოფი საზოგადოება გადასახალისებელი, განსაახლებელია. ის იბრძვის ამ საზოგადოების გაუმჯობესებისათვის, მაგრამ, მეორე მხრივ, ის კარგავს ზომიერების გრძნობას, პირვანდელ

ადამიანურ სახეს და, სისხლით შეთხვრილი, ამ საზოგადოების მიღმა რჩება. მეგრძოლი, ალალმართალი რევოლუციონერისაგან ის იქცევა მძვინვარე ფანატიკოსად, რომელსაც თითქოს თვალის წინათლე დაჰკარგვია, რომ თავის გარშემო ძველებურად დაინახოს ჩვეულებრივი ადამიანები მათი ტკივილებით და სიხარულით, მათი ყოველდღიურ საქმიანობითა და მოთხოვნილებებით. დასაწყისში ის მხნედ, ჯანსაღად უყურებს სოციალური რევოლუციის იდეას: „რა ფასი აქვს ჩვენს დროებით გაჭირვებას და ტანჯვას, — ამბობს იგი, — რევოლუცია სამარადისოდ მისცემს კაცობრიობას ბედნიერებას!“ იგი თითქოს დაჯილდოებულია კაცთმოყვარეობის მაღალი თვისებებით, კარგად ესმის ისტორიული დროის მიმართულება და ყოველგვარი მსხვერპლი შეუძლია გაიღოს მაღალი იდეის გასამარჯვებლად. მაგრამ ამ იდეურ იაკობინელს ადამიანთა ბედ-იღბლის მართვა, სამართლის გადაჭრის პრაქტიკა გულქვა ჯალათად აქცევს: „მხოლოდ არისტოკრატთათვის განკუთვნილი გილიოტინა მას ეჩვენებოდა რაღაც არასამართლიან პრივილეგიად. გამლენი შურისძიებისგან თავისთვის ქმნიდა რელიგიურ და მისტიკურ იდეას“. ეს იდეა მასზე ბერძნული ტრაგედიის ბედისწერასავით მოქმედებს.

ამ იდეით შეპყრობილი ადამიანის მხატვრულ კონტრასტს, რომელიც „აბსოლუტურ“ ღირებულებებს არ უპირისპირებს ნორმალურ ამბებს, წარმოადგენს ეპიკურელი ბროტო, რომელსაც სხვა ფილოსოფია ასაზრდოებს, სხვაგვარად ესმის სინამდვილე, ცხოვრების სიმშვენიერითა და აზრით სარგებლობის იდეა. ასევე ცხოვრებისეულია გამლენის შეყვარებული ელოდი. ამ გმირთა პირადი, კერძო ინტერესები არაფრით განსხვავდება და ჩამოუვარდება სხვა ადამიანთა ჩვეულებრივ მოთხოვნებს, მაგრამ, ავტორის თქმით, ამის გამო ისინი გასაკიცხნი არ არიან. თუკი ისინი მხოლოდ მაღალ, აბსოლუტურ მატერიებზე არ ფიქრობენ, ეს იმიტომ, რომ ცხოვრება მარტო ამათგან (აბსოლუტურ ფასეულობათაგან) არ შედგება, როგორც გამლენი ფიქრობს. ამ „აბსოლუტის“ ადამიანზე მაღლა დაყენება მიიყვანს კიდევ გამლენს ტრაგიკულ აღსასრულამდე. თუ გამლენის თვალით შევხედავთ ისტორიას, ის სისხლის

ღვრათა წრებრუნვასა და უსაგნო მიმოქცევას ჰგავს, ხოლო თუ მას ადამიანური, არამანიაკის თვალსაზრისით გავზომავთ, ცხოვრება ღრმა ჰუმანიზმის წყაროდ მოგვევლინება — ასეთია ანატოლ ფრანსის სამართლიანი დასკვნა.

ერთი შეხედვით „ღმერთებს სწყურიათ“ ისტორიული რომანია, სადაც რევოლუცია ღმერთების უაზრო სისხლის წყურვილად არის მიჩნეული, მაგრამ დაკვირვებით ჩაკითხვისას ავტორის მიერ შერჩეული წიგნის სათაური სხვა გაშუქებას პოულობს. რევოლუციური გარდატეხა მაშინ არის წინსვლის ნიშანი, როდესაც მასში ჰუმანიტი სოციალური აზრი ბატონობს, როდესაც მას ახალი, შედარებით სრულყოფილი საზოგადოებრივი ურთიერთობის დამკვიდრება შეიძლება მოჰყვეს. სწორედ ამ აზრს გამოთქვამს ა. ფრანსი თავის მეგობართან, მარსელ დე ჰოფთან, საუბარში:

„ფრანსი. ეს მართალია, მათ ვერ გაიგეს ჩემი წიგნი „ღმერთებს სწყურიათ“... მაგრამ განა თქვენ არ იცით, რომ საფრანგეთის რევოლუცია ბურჟუაზიისა და კაპიტალისტების საქმე იყო, რომ მასში არაფერი იყო სოციალისტური, არაფერი იყო „ჰუმანური“? მისი მაღალფარდოვანი სიტყვების უკან პირადი ინტერესები იმალებოდა, მისი პოზების უკან — პატივმოყვარეობა, მისი სულგრძელი დეკლარაციების უკან — ოპები და დაპყრობანი. მას არ შეუძლია სოციალისტი აღაფრთოვანოს. მან განამტკიცა და გააფართოვა საკუთრების რღეა და გაამრავლა ამ საკუთრებაზე დამყარებული უსამართლობანი. მან გახსნა კაპიტალიზმისა და ინდუსტრიალიზმის ხანა. მისმა მაცდურმა ინდივიდუალიზმმა პიროვნება დაუპირისპირა სახელმწიფოს, რომელიც არაჩვეულებრივად გაიზარდა და ტირანული, მჩაგვრელი, შეუზღუდველი გახდა. მან თავის მოთხოვნილებებს „პატრიოტიზმის“ ლამაზი ნილაბი ააფარა. მოქალაქისათვის ნაპოლეონის დროს ცხოვრება უფრო ძნელი იყო, ვიდრე ლუი XV-ის დროს. რა მოგვიტანა საფრანგეთის რევოლუციამ კარგი? თანასწორობა — კანონის წინაშე მოტყუება, იმიტომ რომ ის ანგარიშს არ უწევს სოციალურ და ბუნებრივ პირობებს და სინამდვილეში უთანასწორობად რქცევა. მან დაამყარა გაიძვერა და ფლიდი ადამიანების ბატონ-

ნობა, რომელნიც თავიანთ თავს კოლექტიური ნებისყოფის წარმომადგენლებად სთვლიან, ნამდვილად კი ხალხს ატყუებენ. მან ფართოდ გაუღო კარები ფულის ოსტატებს. მისი დემოკრატია — პლუტოკრატების სამეფოა. დამეთანხმეთ, რომ დემოკრატიული წესწყობილება არაფერს შეიცავს სანუგეშოს. მეფის გულის მოღობა კიდევ შეიძლება, მაგრამ ვინ მოაღობს მდიდარი კაცის გულს? შეიძლება ჩემი სიკვდილის შემდეგ ისიც კი დაწერონ, რომ ანატოლ ფრანსი კონსერვატორი იყო“. ამ მართებულ სიტყვებში გამოთქმული ავტორის პოზიცია უდევს სწორედ საფუძვლად მის ისტორიულ რომანს საფრანგეთის XVIII საუკუნის რევოლუციაზე.



ჩვენი დროისთვის მნიშვნელოვანი ისტორიული რომანები შექმნეს გამოჩენილმა ანტიფაშისტმა მწერლებმა: ბრუნო ფრანკმა, ჰაინრიხ მანმა, თომას მანმა, შტეფან ცვაიგმა, ლიონ ფოიბტვანგერმა. მათი ყურადღების ცენტრში თანამედროვე სოციალ-პოლიტიკური მოვლენებია, კერძოდ, ფაშიზმის ბატონობის შევბნეული ხანა, რომელიც მათი შემოქმედების მამოძრავებელ სამხილებელ ფაქტორად ქცეულა. რეაქციული წესწყობილების თანამედროვე ფაქტები მათ გადატანილი აქვთ ისტორიულ გარემოში და წარსულის მასალის მომარჯვებით, ანალოგიებისა და პარალელთა გავლების ხერხის გამოყენებით დაუზოგავად აშხელენ და სამარცხვინო ბოძზე აკრავენ.

ბრუნო ფრანკის ისტორიულ რომანში „სერვანტესი“ (1934 წ.) უხვადაა გამოყენებული მხატვრული პარალელიზმი, ალეგორიული წერის მანერა. ავტორი იძულებული იყო ამგვარად მოქცეულიყო, რადგან ფაშისტების მიერ ძალაუფლების ჩაგდებისთანავე ბ. ფრანკი საექვო მოღვაწეთა სიაში მოხვდა; იგი სტოვებს გერმანიას და ემიგრაციაში ქმნის თავის საუკეთესო ნაწარმოებებს. ნიშანდობლივია, რომ თავისი რომანისთვის ფრანკმა შეარჩია ინკვიზიტორულ-აბსოლუტისტური ხანა. რომელიც ესპანეთის ისტორიაში მჭიდროდ უკავშირდება თვითმპყრობელი ფილიპე II-ის სახელს. შუასაუკუნეობ-

რევი დამტრგუნავი ატმოსფერო, რომელიც XVI საუკუნის მიწურულის ესპანეთში სუფევდა, ეხმაურებოდა ფრანკის თანამედროვე გერმანიის ფაშისტურ რეჟიმს, მის სოციალურ სისტემას და იდეოლოგიას. თუმცა რომანისტის ხელთ იყო ძუნწი ბიოგრაფია დიდებული ესპანელი მწერლისა, „კაცობრიობის შუქურისა“, მას შთააგონებდა, უპირატესად, მისი უკვდავი „დონ კიხოტი“, რომლის უბადლო კაცთმოყვარეობრივი სული კვებავს ბრუნო ფრანკის ნაწარმოებს. ერთმანეთს უპირისპირდება ორი სამყარო, ორი იდეური კონცეფცია — მსოფლიო ბატონობის სურვილით დაბრმავებული ფანატიკოსი ფილიპე მეორისა და ადამიანური სიკეთის მძიებლის, ბედნიერებისთვის მოწოდებული ესპანელი მწერლის სახით. ამიტომ ეს ორი მხატვრული სახე ცალკეულ პიროვნებათა ნიშნის ქვეშ კი არ უნდა განვიხილოთ, არამედ როგორც ორი განსხვავებული, დიამეტრალურად საწინააღმდეგო მსოფლმხედველობის შეპირისპირება.

XVI საუკუნის ესპანეთის მძიმე სოციალური ყოფა, ესპანელი ხალხის ეკონომიურად და სულიერად გამოუვალი მდგომარეობა ავტორმა კარგად გამოიყენა, რათა ალევგორიულად ემხილებინა გერმანელი ხალხის არასახარბიელო ხვედრი „მესამე იმპერიის“ რეჟიმისა და დიქტატის წყალობით. მხატვრული ტაქტიკა და ზომიერებით გამოყენებული მხატვრულ ტენდენცია ავტორს შესაძლებლობას აძლევს, რათა ფილიპე II-ის სოციალურ-პოლიტიკური იდეალები დაგვიხატოს არა პლაკატურად, და ეს ყოვლისშემძლე მონარქი დაგვიხასიათოს არა როგორც ბნელი ინსტინქტებით დაავადებული, არამედ, როგორც მსოფლიო პირველობის წყურვილით შეპყრობილი ხელისუფალი, რომელიც საკუთარი ნებით განდგომია ყოველგვარ მიწიერ სიხარულს, კავშირი დაუკარგავს თავისი ხალხის ელემენტარულ, ყოველდღიურ ინტერესებთან და საზრდოობს მარტოოდენ თავისი „ზეადამიანური“, „გლობალური“ ხასიათის იდეებით თუ პატივმოყვარე ოცნებებით. ნაწარმოებში, ავტორის თქმით, ესპანეთის თვითმპყრობელი მანიაკალურად ერთგულია ამ აბსოლუტისტური „სულისა, რომელიც განდგომილა მიწიერი სიკეთისა და მიწიერი ბედნიერე-

ბისაგან, განდგომილა ყოველივე ადამიანურისაგან, რომელიც ათვალწუნებით უყურებს გუთანსა და ჩაქუჩს და ეჭიდება მხოლოდ ჯვარსა და ხმალს, რომლის ფანატიკურად აღტყინებული პატივმოყვარეობა ცნობს მხოლოდ ერთადერთ მიზანს: სარწმუნოების ერთიანობასა და სიწმინდეს ყველა ხალხებში“. ავტორი დამაჯერებლად გვიხატავს უზომო გადასახადთა გამო ესპანელი ხალხის გაჭირვებულ მდგომარეობას, სილატაყეს, რომელშიც ჩააგდო ის სწორედ ფილიპე II-ის პატივმოყვარე „მსოფლიო პოლიტიკამ“. როდესაც ქვეყნის ხელისუფალთა პოლიტიკა მეტისმეტად სცილდება ხალხის სულიერ-ეკონომიურ საჭიროებებს, ამას მხოლოდ ტრაგიკული აღსასრული მოსდევს, ასეთია წიგნის დედააზრი, რომელშიც ნათლად შეიძინება გერმანული რაიხის უღმობელი და უღდეური სოციალ-პოლიტიკური თვალსაზრისის კრიტიკა.

მართალია, რომანში სერვანტესის მხატვრული პერსონა არ წარმოადგენს მებრძოლი ადამიანის, სოციალური გარდაქმნებისათვის თავდადებული გმირის სახეს, მაგრამ ეს გამართლებულია, ერთი მხრივ, სერვანტესის ბიოგრაფიული მონაცემებით, მეორე მხრივ კი იმით, რომ. ავტორის აზრით, სავსებით საკმარისია, თუ საზოგადოებრივი მანკიერების სურათს დაუპირისპირებთ ისეთ პოზიტიურ მოვლენას, როგორცაა „ღონ კიხოტის“ იდეური შინაარსი. ავტორის ღრმა რწმენით, უფრო მნიშვნელოვანია, თუკი მწერალი (ამ შემთხვევაში — სერვანტესი) თავისი პოზიციებიდან გამომდინარე იდეალებთან მივა ისე, რომ განიცადოს ხალხის ცხოვრების მთელი სიღუბეჭირე, უსწორმასწორობა, წინააღმდეგობანი და სირთულენი. მხატვარი, რომელიც ცხოვრების სიავეკარგეს საკუთარ თავზე იწუნებს, ის შემდეგ ისეთ სიტყვას იტყვის, რომელიც თავისი ძალმოსილებით უტოლდება ბასრ იარაღს. ასეთი უნდა იყოს შემოქმედის მიმართება სინამდვილესთან. ასეთნაირად უნდა იღებდეს იგი სოციალურ გარდაქმნებში, საზოგადოების გაუმჯობესებისათვის ბრძოლაში მონაწილეობას. და ეს კონცეფცია, უდავოდ, გამართლებულია. ბრუნო ფრანკის აზრით, მწერალი უშუალო, რიგითი მონაწილეა იმ რთული ასპარეზობისა, რასაც ცხოვრება ჰქვია, მაგრამ მისი იარაღი სიტყვაა, რომელიც ისევე მჭრელი უნდა იყოს, როგორც მახვილი და

რსევე ნაყოფიერი და სხივიანი, როგორც ბელტებით გაფერილი გუთანნი.

რომანში დახატულია მორალური დაქვეითება, როგორც განიცდის ესპანეთის იმდროინდელი კათოლიკური-კლერიკალური და ფეოდალურ-მონარქისტული კანონმდებლობა, მაღალშეზღუდვიანი საზოგადოებრიობა. რომლის სორც-შესახებულ სახეს ფილიპე II წარმოადგენს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ნაწარმოების ორი უკანასკნელი თავი: „ესკურიალი“ და „რაინდი“, რომლებშიც ნაჩვენებია. ერთი მხრივ, ესპანეთის თვითმპყრობელი მეფის ამაზრზენი აღსასრული და, მეორე მხრივ, სერვანტესის მიერ მისი უკვდავი „დონ კიხოტის“ წერის დაწყება. ეს ორი თავი იტევს მთელი ნაწარმოების იდეურ-მხატვრულ ექსტრაქტს. მათში ნაჩვენებია დაპყრობის მანიით, კლერიკალურ-მისტიკური იდეებით შეპყრობილი ადამიანის ფსიქიკა სიკვდილის მოახლოების ეამს, როცა ის აჯამებს მთელ თავის განვლილ ცხოვრებას და, მეორე მხრივ, სიკეთის, კაცთმოყვარეობის კეთილშობილური გრძნობით აღჭურვილი მწერლის სულიერი პორტრეტი. აი, რა მოიმყო ცხოვრების ბოლოს წყალმანკით დაავადებულმა ერთმმართველმა:

„გახრწნის სუნი იდგა.

დახუთული საწოლი ოთახის ფანჯარა გაეღოთ სექტემბრის დღის შესახვედრად. საკმეველს აკმევედნენ, მაგრამ სიკვდილის სუნი მაინც რჩებოდა. განუწყვეტლივ იშლებოდა და დნებოდა ჯერ კიდევ მსუნთქავი სხეული მეფე ფილიპესი.

ის იყო ჩონჩხივით გამხდარი, მაგრამ სხეულის ზოგი ადგილი წყალმანკისგან დაბერილიყო და ისე გახევებოდა, რომ საზარელი შესახედავი იყო. მისი ღია, დაჩირქებული ჭრილობები ყოველდღიურად გამოყოფდნენ სავსე თას ბალდამს. მათი შეხვევა, განბანვა, მდგომარეობის ერთი გოჯით შეცვლაც კი დიდი ხანია შეუძლებელი გამხდარიყო. იძულებული იყვნენ მის ქვეშ საწოლი გაეხვრიტათ. გაუნძრევლად იძირებოდა საკუთარ წუმპეში.

ცნობიერება ნათლად შერჩენოდა. გამოუთქმელად იტანებოდა საკუთარი თავისაგან. მთელი თავისი ცხოვრება იგი იყო ზედმიწევნით აზიზი და სალუქი, მოქარბებულად გულ-

ზიზლიანი და მიზეზიანი; ოდნავ მქრქალი ფილიდან ღვინის
შესმა მისთვის წარმოუდგენელი იყო. ახლა ბუზები ირეოდნენ
ბის გარშემო“...

ასეთია მხატვრის მსჯავრი ისტორიისა და თითქოს ბუნე-
ბის მსჯავრთან ერთად, რომელიც ფილიპე II-ის მეფობამ და
აოლიტიკურ-სოციალურმა საქმიანობამ დაიმსახურა. რომანის
დასკვნითი თავი კი („რაინდი“) გვიხატავს სერვანტესის ჰუმან-
ისტური სამყაროს უსაზღვროდ ადამიანურ, კეთილ და
ბრძნულ ბუნებას. ნაწარმოების პოეტიკის — კონტრასტების
მეთოდის — ზოგი თავისებურება აქ ნათლად მჟღავნდება.

„...ახლა კი ახლოვდება დონ კიხოტის აღსასრულს. მას
მეგობრები შემოხვევიან. სანჩო ქვითინით ელაპარაკება მას
ახალ ლაშქრობაზე, ახალ საქმეებზე. მაგრამ ამჟამად მისი მო-
ნუსხული თვალებიდან ქრება ცთომილება ხანგრძლივი სიზმ-
რისა, და იგი ამბობს:

„სიწყნარე, ბატონებო, სიწყნარე! შარშანდელ ბუდეებში
წლევანდელი ჩიტები აღარ ბუდობენ. მე აღარა ვარ დონ კი-
ხოტი მანჩიდან. მე კვლავ ალონსო კიხანო ვარ, რომელიც
ერთ დროს კეთილად იწოდებოდა“.

ღიახ, მრავალი წლებისა და დღეების განვლის შემდეგ მი-
სი წიგნი ერთხელ და სამუდამოდ უნდა დამთავრებულიყო ამ
უბრალო ყოვლისგანმმართველი და ჯადო სიტყვით — კე-
თილი.

ტრიანას თავზე ცა ჯერ ისევ ოდნავად ნათობდა. და მან
დაინახა თავისი გიგანტური და გამხდარი რაინდი, რომელიც
მიჰყვებოდა ამ ნათებას სივრცესა და საუკუნეებში; მისი
ჯაგლაგას ჩლიქები ბორძიკობდნენ ესპანეთის მიწაზე, მაგრამ
კეთილშობილი და სასაცილო თავი თითქმის ვარსკვლავებს
ეხებოდა“.

ბრუნო ფრანკის „სერვანტესში“ იგრძნობა თანამედროვე
რომანის ფსიქოლოგიზმი გმირთა შინაგანი პორტრეტების
ხატვისას, ნატიფი ოსტატობა სერვანტესის გმირული ცხოვ-
რების, მისი ამაღელვებლად დრამატული პიროვნების ჩვენე-
ბისას. ნაწარმოების მიხედვით, სერვანტესს, როგორც მოვა-
ლეს, ციხეში მოუხდა მისი უკვდავი „დონ კიხოტის“ წერის
დაწყება. „დონ კიხოტის“ პირველი თავების შთამბეჭდავ ძა-

ლას სერვანტესი ციხის საკანში ამოწმებს: მისი პირველი ალტაცებული მსმენელები, შემთხვევითი ადამიანები. სხვადასხვა ჯურის ნახევრადბნელი პატიმრებია. ამ საეკვო აუდიტორიაში რწმუნდება ის, რომ შექმნა ყოვლისმპყრობელი ძალის წიგნი. ეს ფაქტები არ შეეფერება ბიოგრაფიულ მონაცემებს. მაგრამ ამ სცენას რომანში შეაქვს უჩვეულო მღელვარება, ნამდვილი დრამატიზმი; ნაწარმოები ვერ ჩაეტეოდა ბიოგრაფიული რომანის ჟანრში, რომელიც მისთვის პროგრუსტეს სარეცელი იქნებოდა.

ბრუნო ფრანკის ისტორიული რომანი „სერვანტესი“ XX საუკუნის ჰუმანიტური ლიტერატურის მაღალნიჭიერი მხატვრული დოკუმენტია.

აღსანიშნავია და მეტად ნიშანდობლივი, რომ. თითქმის გამოუკლებლივ, თანამედროვე დასავლეთის პროგრესისტი მწერლები ისტორიული რომანების თემებად იღებენ მეზობელი ან სხვა ხალხების ისტორიას. ბრუნო ფრანკის „სერვანტესის“ გარდა, ასეთივე სურათია ჰაინრიხ მანის რომანში ანრი IV-ის მეფობის შესახებ, სადაც საფრანგეთის XVI საუკუნის მეორე ნახევარია წარმოდგენილი, თომას მანის ბიბლიურ ტეტრალოგიაში — „იოსები და მისი ძმები“, რომელშიც ებრაელთა უძველესი ისტორიული პერიოდია წარმოდგენილი, შტეფან ცვაიგის „ერაზმ როტერდამელში“, შექმნილი დიდი ნიდერლანდიელი ჰუმანიტის ცხოვრებაზე. ლიონ ფოიჰტვანგერის „ცრუ ნერონში“ ანდა „იუდეველთა ომში“. სადაც ძველი რომისა და იუდეველთა ძველი ცივილიზაციისა და კულტურის მატანება აღდგენილი. ამგვარი დაინტერესება სხვა ხალხთა ცხოვრებითა და ისტორიით, თვითონ ეს ფაქტურ წარმოდგენდა თავისთავად ერთგვარ პროტესტს იმ რასიულ-ტული თეორიის წინააღმდეგ, რომელიც 30-იან წლებს ფაშისტურ გერმანიაში იყო გაბატონებული. მეორე მხრივ, ისტორიულ რომანზე მომუშავე მწერლის ძვალთახედვის არეში ხვდებოდნენ ისეთი ისტორიული ეპოქები და წარსულში სახელმძღვანელო ადამიანები, რომლებიც მაღალი ჰუმანიზმით და თავისი საზოგადოებრივი საქმიანობით უპირისპირდებოდნენ ფაშისტური პოლიტიკისა და იდეოლოგიის ზრახვებს, სააშკარაოზე გამოჰქონდათ მათი ანტიისტორიული

პოლიტიკური კურსი. წარსულის თემებით დაინტერესება, როგორც ითქვა, თავისებურ ლიტერატურულ ნიღაბსაც წარმოადგენდა, მაგრამ ეს ნიღაბი საკმაოდ გამჭვირვალე და არა-ორაზროვანი იყო.

საფრანგეთის XVI საუკუნის მეორე ნახევრის სამეფოს ცხოვრების შესახებ ჰაინრიჰ მანს შექმნილი აქვს დილოგია: „სიკაბუჟე მეფე ანრი მეოთხისა“ (1936 წ.) და „განსრულება მეფე ანრი მეოთხისა“ (1938 წ.) ეს არის წიგნი, სადაც სიბრძნე ცხოვრების გამოცდილებით განსწავლული ავტორისა მეტოქეობას უწევს მაღალ პოეზიას. ამ ისტორიულ რომანში მოცემულია მხატვრული სახე საფრანგეთში ყველაზე პოპულარული, ხალხისათვის ყველაზე საყვარელი მეფისა, ანრი IV-ისა. ფრანგი ხალხი მას აწერდა ბევრ ისეთ თვისებას ანდა ისეთ საქმეებს, რომლებიც ყოველთვის მის დამსახურებას არ წეადგენდა. უნდა ითქვას, რომ ანრი მეოთხის პიროვნებაში ჰაინრიჰ მანი სწორედ ამ მხარემ მოხიბლა. ავტორის დაინტერესება ანრი მეოთხის საოცრად მთლიანი პიროვნებით იმან გამოიწვია, რომ ეს მეფე ფრანგ ხალხში ყველაზე ხალხური იყო, მისი გმირული ამბები ყველაზე გავრცელებული და ლეგენდებსა და სიმღერებში გადასულა. ცნობილია, რომ XVIII საუკუნის მიწურულის საფრანგეთის რევოლუციის შემდეგაც ცოცხალი იყო მასზე მრავალი ხალხური გადმოცემა, ლექსი, ისტორიული ანეკდოტი თუ სიმღერა. ძალზე ბევრ ხალხს ჰყავს შენახული თავის მემსიერებაში ასეთი ბრძენი, კეთილი, გმირი მეფე, რომელიც მის წარმოდგენაში მრავალ სათნოებათა შარავანდედითაა შემოსილი. ასეთ ნახევრადლეგენდარულ მეფეთა ხალხურ სახეებს უთუოდ ის საფუძველიც აქვს, რომ ხალხს მათი მმართველები, პატრონები თუ მეფეები სწორედ ასეთები უნდოდა რომ ყოფილიყვნენ; მეორე მხრივ, ამ ფოლკლორულ მასალას სიმართლის რაღაც ნაწილი უნდა ჰქონოდა საფუძველად, საიდანაც ეს დიდი სახალხო გრძნობა და პატივისცემა უნდა გაჩენილიყო. პ. მანის არჩევანი სწორედ ამიტომ შეჩერდა ანრი IV-ზე, როგორც ფრანგ ხალხში ყველაზე პოპულარულ მეფეზე.

პ. მანს მიზნად არ დაუსახავს მოეცა ანრი IV-ის ზუსტი პოლიტიკური პორტრეტი. მას ანრი IV-ზე მეტად მისი ხანა

ანტერესებდა, საერთოდ. რენესანსის ძირითადი ისტორიული ტენდენციების გადმოცემა სურდა, ისტორიის. საუკუნის სულის გამოხატვა ამოძრავებდა და ამის შესაბამისად აყალიბებდა კიდევ თავისი მთავარი გმირის ნიშან-თვისებებს, ხასიათს. ადამიანურ ბედ-იღბალს თუ ისტორიულ ხედვას. რომანის ავტორს უნდოდა გადმოეცა ჰუმანიტად რენესანსული სულისკვეთება (მისი საუკეთესო თვისებები), რომლის ერთ-ერთ გიგანტსაც ანრი ნავარელი წარმოადგენდა. ეპოქა მხატვრული პერსონაჟის შემწეობით — ასეთია ავტორის ფორმულა, რაც მან მხატვრულად უზადოდ შეასრულა. ალორძინების ხანის მთავარი საკითხები, სოციალურ-ეთიკური, პოლიტიკურ-მოქალაქეობრივი პრობლემები წიგნში თავს იყრის მთავარი გმირის გარშემო, ისინი მის პიროვნებაშია მოცემული და მაინც ანრი ნავარელის სახე საოცრად კონკრეტულია, ხორც-შესხმული, მთლიანი, თვითმყოფი და ინდივიდუალური თავისებურებებით აღსავსე. ჰ. მანისათვის მნიშვნელოვანია დახატოს ხორცშესხმული ისტორიულ-სოციალური ტიპაჟი, არც ერთ მომენტში არ მოსცილდეს ისტორიულად შეპირობებულ გარემოს, დროითა და კლასით განსაზღვრულ ფარგლებს, მაგრამ, მეორე მხრივ, წმინდა ადამიანური მხარე: გმირების ფსიქოლოგია, ვნებები, კერძო ინტერესების რკალი — მუდამ დიდოსტატის ხელით არის გამოკვეთილი, მკვეთრად ინდივიდუალიზებული. ის, რომ ადამიანი ისტორიული ერთეულია, ისტორიის მონაწილეა, ჩანს, როდესაც ისტორიას უჩვენებ ამ ადამიანთა პირადი და პოლიტიკური ბიოგრაფიით, — ასეთია მისი შემოქმედებითი მეთოდი.

1925 წელს ჰაინრიხ მანი მოგზაურობდა საფრანგეთში. პოში მან ინახულა ნავარის მეფის სასახლე, გაშენებული პირინეის მთების ძირში. ის კარგა ხანს დასეირნობდა დაცარიელებული სასახლის ოთახებში და სწორედ აქ დაებადა აზრი ისეთი რომანის შექმნისა, რომლის ცენტრალური ფიგურა დიდი ჰუმანიტი და გამოჩენილი სახელმწიფო მოღვაწე უნდა ყოფილიყო. ანრი ნავარელის სახე ასეთ „ულტიმატუმს“ აკმაყოფილებდა. ჰ. მანს აგონდებოდა ცალკეული სტრიქონები იმ ლექსებიდან, გასულ საუკუნეებში რომ იყო შეთხზული; მათში ანრი ნავარელი იწოდებოდა ერთადერთ მეფედ, რომე-

ლიც ხალხის ცოცხალ წარმოდგენაში იცოცხლებდა. შვიდი წლის განმავლობაში გულის სიღრმეში ატარებდა ჰ. მანი ისტორიული რომანის შექმნის იდეას, რომლის სრულ მხატვრულ განხორციელებას იგი კიდევ ექვს წელიწადს მოუწდა.

ვალტერ სკოტის მსგავსად ჰაინრიჰ მანზე დიდი გავლენა მოახდინა ზეპირსიტყვიერმა გადმოცემებმა, ანრი ნავეარელის ძთლიანი პიროვნება მის წარმოსახვაში იძენდა პირველ კონტურებს, ახალ-ახალ ნედლ შტრიხებს. ამას ემატებოდა, ცხადია, თვით ავტორის შეხედულებანი ბრძენ, სამართლიან, „დაჩაგრულთა ქომაგ“ ხელისუფალზე, რომელიც ფრანგ განმანათლებელთა იდეალებსაც შეესატყვისებოდა. მაგრამ ჰაინრიჰ მანი — გერმანული სოციალური რომანის ფუძემდებელი — ცხადია, თავის ისტორიულ-ლიტერატურულ თვალსაზრისს იმუშავებდა იმ რთულ საზოგადოებრივ ბრძოლაში, რომელშიც ძალაუნებურად იყო ჩაბმული და თანამედროვე სოციალ-პოლიტიკური ვითარება ამოსავალი წერტილი იყო მისი ახალი ისტორიული რომანისათვის. ჰ. მანი არ დაკმაყოფილებულა იმით, რომ მისი დროის საზოგადოებრივ-ისტორიული თვალსაზრისი უშუალოდ გადააქონდა XVI საუკუნის საზოგადოებრივ ვითარებაზე. პირიქით, მას ეს ბუნებრივად ეჩვენებოდა, რადგან ადამიანთა საზოგადოების წინსვლის არსებით წანამძღვრად იგი ხალხის სამსახურში ჩაყენებულ მოწინავე იდეას თვლიდა. ასე იყო ძველად და ასეა ახლაც, — თითქოს ამბობს ჰ. მანი; ბრძენი, შორსმჭვრეტელი და სულგრძელი მმართველი — აი რა ესაჭიროება სახელმწიფოს. „ვინც აზროვნებს, მანვე უნდა იმოქმედოს“, — აცხადებს ერთ-ერთი გმირი მისი რომანისა.

ჰ. მანს დასჭირდა ისტორიული წარსულის მოშველიება, რათა კიდევ უფრო ხატოვნად, შეუფერხებლად და დამთავრებული სახით გამოეთქვა საკუთარი შეხედულებანი საზოგადოების წინსვლის, მშვიდობიანობისა და ბედნიერი განვითარების გზების შესახებ. ამიტომ იგი არ მოერიდა ისტორიული ანალოგიების, პარალელების თუ ალეგორიების გამოყენებას. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ ამ მხრივ ყველგან არაა დაცული მხატვრული ზომიერება და თანამედროვე პრობლემათიკის ტენდენციურობა თვალში საცემია. მაგალითად, დიდი

ოსტატობითაა შესრულებული ბართლომეს ღამის სისხლიანი მასობრივი სცენები, ლუერის ეზოში და პარიზის ქუჩაბანდებში კათოლიკეთა მიერ გამართული ჰუგენოტების ხოცვა-ჟლეტა, სადაც 1930-იანი წლების გერმანიის პოლიტიკური ინციდენტებია მინიშნებული და შეფარვით გადმოცემული, მაგრამ სხვა შემთხვევაში ავტორის მხატვრულ წონასწორობას უპირისპირდება და არღვევს პუბლიცისტის მგზნებარება თუ აღშფოთება. ასეთია, მაგალითად, კონჩინის სახე რომანში, რომელიც გებელსის ენით მეტყველებს და ამით შეუნიღბავი მოდერნიზაციის შთაბეჭდილებას ახდენს: „ხელმწიფეს არ უნდა გააჩნდეს საკუთარი სინდისი, — აცხადებს კონჩინი, — არამედ — მხოლოდ ხელისუფალის სინდისი. ჩემმა ხელმწიფემ მოკლა თავის ძმა და ცოლი ძმისა, რაც ყველამ იცის, მაგრამ ყველა ჩუმადაა, რადგან მან ამით თავისი ზნეობრივი ღირსება და ძალა დაამტკიცა. ამას სწორედ ყველაზე საშუალო და სუსტი ადამიანები აღიარებენ, რომელთაც არასოდეს არ ძალუძთ მოკვლა. ეს საშუალო ადამიანები ისეთნაირად არიან შექმნილნი, რომ მშვენივრად იტანენ მკვლელთა ბატონობას. ეს სრულებით არ ეწინააღმდეგება მათ მზადყოფნას — დაუჭერონ მკვლელს, როცა ის ამბობს, რომ პატივსა სცემს სიცოცხლეს.

კონჩინიმ დალია მეორე ჭიქა, მაგრამ მის შემდეგაც შერჩა მოყვითალო ფერმკრთალობა. მისი მეცნიერული სიტყვიდან ცამეტმა ცოტა რამ გამოიტანა, მაგრამ მით უფრო აშკარად ესმოდა მისი საბედისწერო მნიშვნელობა.

მეცნიერს გრძელი, სანთელივით ყვითელი თითი აეწია და ასე ლაპარაკობდა:

— მხოლოდ ძალზე დიდ და აშკარა ტყუილს იჯერებენ ულაპარაკოდ. თუკი შენ შხამით ან ხმლით ცამეტი კაცი მოჰკალი, ნუ იტყვი: ისინი თორმეტნი იყვნენო. სთქვი რომ — არც ერთი. ეს მისაღები და უდავო გახდება იმ პირობით, რასაკვირველია, თუ შენ ფლობ ძალას, რომ დაჩაგრული ხალხი ძალადობით შეაჩვიო ადვილ დამჯერობას. მაშინ მომავალში იძულების გამოყენებაც აღარ დაგჭირდება: ხალხს სწამს და ნეტარებაშია“...

მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ასეთი ტენდენციური გა-

თანამედროვეების ნიჰიზმები რომანში მინიმალურია და თითქმის უკვალოდ ინტექმება მთლიან მხატვრულ ქსოვილში.

დიდ ეპიკურ ტილოში მრავალნაირი საზოგადოებრივი ფენა უნდა იყოს წარმოდგენილი ძალთა განლაგების ერთგვარი წონასწორობის დაცვის მიზნით. მაგრამ, ვფიქრობთ, სწორი იყო ჰ. მანი, როდესაც მან ირჩია ხალხი ეპიზოდურად გამოეყვანა. რატომ? თუნდაც იმ მოსაზრებით, რომ რომანში თვით ანრი ნავარელი გამოყვანილია, როგორც ფრანგი ხალხის ინტერესებისათვის მებრძოლი. რომანი ამისთვის დაიწერა. ჰ. მანი ვერც წარსულს, ვერც მის ირგვლივ მყოფ თანადროულ საზოგადოებაში ვერ ხედავდა ისეთ ხელისუფალს, რომელიც ნამდვილად სახალხო, „იდეალური“ ყოფილიყო. ამიტომ მან მიზნად დაისახა ანრი მეოთხესთვის ისეთი თვისებებიც მიეწერა, რაც მას თვით ხალხმა მიუთვალა და რაც მწერლის შეგნებაში, ძირითადად მაინც, აკმაყოფილებდა სრულყოფილი სახელმწიფო განმგებლის სახეს. ანრი მეოთხის მხატვრული სახე ისტორიის ზუსტი აღდგენა კი არ იყო, არამედ მომავლის ბედნიერი, იდეალური სურათი. თავისი უღრმესი არსებით იგი საკუთარი ხალხის ეროვნულ სახეს გამოხატავს. „მე ვიყავ სისხლით უფლისწული და მდაბიოც, — ამბობს ანრი თავის უკანასკნელ მორალიტეში. — ესეც უნდა იყო და ისიც, რათა არ დარჩე არაფრის მაქნის და ფუჭ, წვრილმან ადამიანად“.

ანრი მეოთხე ნაწარმოებში ხალხურობის იდეის გამტარებელი და მოთავეა. ასეთია ჰაინრიჰ მანის რომანის კარდინალური ჩანაფიქრი. ახლა ისიც ვიკითხოთ, თუ რატომ იყო ანრი ნავარელი ასეთი თავგამოდებული ფრანგი ხალხის, განსაკუთრებით კი მისი ქვედა ფენების მიმართ? იგი რკინის ხელით სთრგუნავდა თავადაზნაურულ პარტიკულარიზმს და მათ განკერძოებით პოლიტიკას აბსოლუტისტურ მონარქიას უპირისპირებდა, რაც იმ დროისთვის პროგრესული იყო, რადგან სახელმწიფოს ძლიერებისაკენ იყო მიმართული. მეორე მხრივ, ის ხელს უწყობდა ვაჭრობის, მანუფაქტურის, ხელოსნობის, ზღვაოსნობის, საერთოდ, ქალაქის წვრილი ბურჟუაზიის აღზევებას. ამ მეფემ თავისი გამპრიახი ჭკუისა და სულგრძელი პოლიტიკის წყალობით იცოდა, რომ ჯანსაღი. მძლავრი სახელ-

მწიფობრივი ორგანიზმის შექმნისთვის საჭიროა ხალხას ყველაზე ექსპლოატირებული ფენების კეთილდღეობაც და თუ ანრი მეოთხემ გადაახალისა თავისი დროის საზოგადოება, დააყენა პირით ბურჟუაზიული ფორმაციისკენ, ხელი შეუწყო ახალი იდეოლოგიის, ახალი მსოფლშეგრძნების ჩამოყალიბებას, მან ისიც გაარკვია, რომ საზოგადოების ამ მიმართულე-ბით გადახალისება დაბალი ფენებიდან უნდა დაწყებულიყო. ისტორიის სათავეს იგი აქ ხედავდა. არც ისაა გასაკვირი, თუ ამ მეფეს სურდა, რომ, როგორც გადმოცემაც ამბობს, დღესას-წაულზე ყოველ გლეხკაცს ქვაბში ქათამი ჰქონოდა. ამ ანდა-ზაში ქათამი შეიძლება უფრო სოციალური მეტაფორაა, ვინემ რეალური ბულიონის კერძი. მაგრამ ძსტორიული ფაქ-ტია, რომ საფრანგეთის სოფლის მეურნეობა იმ ხანად საგრძ-ნობ წინსვლას, აყვავებას განიცდიდა. „ბატონი დე რონი აქამდე ვერ მიხვდა, — ამბობდა ანრი ნავარელი თავის ერთ-გულ მინისტრზე. — რომ მხოლოდ ბედნიერი ხალხი შეადგენს სახელმწიფოს ბედნიერებას“.

ისიც მისაღებია მხედველობაში, რომ ჰ. მანის ამოცანას არ შეადგენდა შეექმნა ანრის ისტორიულად ზედმიწევნიანი სახე. როგორც ითქვა, მას უფრო აინტერესებდა დაეხატა ტიპი მომავალი საზოგადოებისთვის მისაღები მმართველისა. ჰ. მან-მა თავისი ეს სანუკვარი ჩანაფიქრი ბრწყინვალედ განახორ-ციელა. შემდეგი მისი საზრუნავი იყო რენესანსული სამყაროს ფართოდ გამოხატვა რომანში. ეს ამოცანაც უდიდესი შემოქ-მედებითი მასშტაბით არის დაძლეული. თვით ანრი ნავარელი, მარგო ვალუა, ეკატერინე მედიჩი, მორნე, ცამეტი, გაბრიელ დესტრე. აგრიპა დ'ობინიე, მიშელ მონტენი, მარია მედიჩი, დე რონი — მთელი გალერეა ელვარე ფერადებით და მომ-ხიბლავი „შარპით“ შესრულებული პორტრეტებისა — აღორ-ძინების ღვიძლი შვილები არიან. უფრო მეტიც. მათშია კონ-დენსირებული ეპოქა, რომელიც, ენგელსის თქმით, წარმოად-გენდა „უდიდეს პროგრესულ გადატრიალებას კაცობრიობის ისტორიაში“.

აგრეთვე მაღალმნიშვნელოვანი ამოცანა რომანისტ-მანი-სა იყო ის, რომ ცხოვლად დაეკავშირებინა რომანის იდეურ-

თემატური გამიზნულობა, სიუჟეტური ხაზები და შესაბამისი მწვავე პასაჟები თანამედროვე კაპიტალისტური საზოგადოების ყველაზე უფრო მანკიერ, რეაქციულ მხარეებთან და ექცია ეს ზერხი მხილების მეთოდად.

კომპოზიციურად ნაწარმოები სადაა. იგი გმირის სულიერ-ეთიკური ევოლუციის, სიჭაბუკიდან სრულქმნისა და ჭარმაგ ასაკში შესვლის რთულ და საინტერესო გზას გვიჩვენებს. ცხოვრებისეულ და სულიერ სიმწიფეში შესვლა, როგორც ფილოსოფოსები იტყვიან, ხდება მუდამ „სიტუაციაში ყოფნით“, სულგრძელი მოთმინებისა და ნებისყოფის დაძაბვის, განსაკუთრებით გადატანის ფასად. ცხოვრების ბოლოში ბრძოლით უნდა გახვიდე — შენი ხალხის, საკუთარი ერის ცხოვრებასთან ერთად, რათა სიჭარმაგეში მაინც ზნეობრივი შვევა მოგვევლინოს. ჭეშმარიტი დიდების განცდა მხოლოდ განსრულების მოახლოებისასაა შესაძლებელი, მაგრამ ის მაშინ უკვე აღარ შეიგრძნობა, „რადგან სიდიადე ნიშნავს გქონდეს თავმდაბლობა და ემსახურო შენს თანამომძემო, დგახარ რა მათზე მაღლა“.

„შენ შექქმენ მათთვის სახელმწიფო, — ეუბნება ანრი საკუთარ თავს. — მაგრამ ვინ გშობა თავად შენ? ღვთის შემდეგ — შენმა ხალხმა, — აი რა ჩასჩურჩულა მას ყურში ბედნიერებამ“. რასაკვირველია, მკითხველმა უკვე იცის, თუ როგორ ეწვია მას ბედი და არგუნა იყოს ხალხის შვილი. ანრი ნავარელმა ამას მიაღწია თავისი სიცოცხლით და სიკვდილით. ამიტომ, ჰაინრიხ მანის ეს ისტორიული რომანი მომწოდებლური სულისკვეთებისაა.

შემთხვევითი არ იყო, რომ თომას მანმა თავისი ბიბლიური ტეტრალოგია ებრაულ თემაზე შექმნა. ეს ერთგვარ პოლიტიკურ გამოწვევას უდრიდა ფაშიზმის რასისტული თეორიის იდეოლოგთა მიმართ, რომელთა ზოოლოგიური ანტისემიტიზმი მიმართული იყო ორივე რელიგიის — იუდაიზმისა და ქრისტიანობას წინააღმდეგ, რომლებიც ბიბლიას ემყარებოდნენ. ამის შესახებ გარკვევით ამბობდა თომას მანი მოხსენებაში „იოსები და მისი ძმები“, რომელიც თავის რომანთან დაკავშირებით ამერიკის შეერთებული შტატების კონგრესის ვაშინგტონის

ბიბლიოთეკაში წაიკითხა 1942 წელს, ე. ი. ტეტრალოგიის დაშთავრების წელს: „ბევრი იმ აზრისა იყო, რომ დაენახა „იოსებსა და მის ძმებში“ რომანი ებრაელებზე ანდა რომანი მხოლოდ ებრაელებისთვის. დიახ, მიმართვა ძველი აღთქმის მასალისადმი, რასაკვირველია, შემთხვევითი არ გახლდათ. ჩემი არჩევანი, უდავოდ, ფარულ კავშირში იყო თანამედროვეობასთან, ეკამათებოდა მას, მიმართული იყო გარკვეულ ტენდენციათა საპირისპიროდ, რომლებიც უღრმეს ზიზღს მიღვიძებდნენ და განსაკუთრებულად დაუშვებლად მიმაჩნდა გერმანელებისათვის: მხედველობაში მაქვს რასიული უპირატესობის ბოღვითი იდეები; ისინი მთავარ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენენ ბრბოს მოსახმარად შექმნილი ფაშისტური მითისა. რომანის დაწერა იუდეველთა სულიერ სამყაროზე იყო მეტად დროული ამოცანა, — სწორედ იმიტომ, რომ ის ჩანდა არადროულად“. ამდენად, მაგრამ არა მარტო ამ საფუძველზე, „იოსები და მისი ძმები“ ანტიფაშისტური რომანია. მთავარი საკითხი კი მაინც ისაა, თუ როგორ გააშუქა ავტორმა მის მიერ შერჩეული იუდეური მითი.

1926 წელს თომას მანმა დაიწყო მუშაობა ბიბლიური მოსეს წიგნზე „შესაქმეთა“, სადაც მოთხრობილია იაკობის უმცროსი შვილის — იოსების თავგადასავალი. ეს მუშაობა დაგვირგვინდა ოთხი რომანისგან შემდგარი ციკლით, რომლის საერთო სათაურია „იოსები და მისი ძმები“. ტეტრალოგიის პირველი ორი წიგნი: „ისტორიანი იაკობისი“ და „ჭაბუკი იოსები“ მთლიანად გერმანიაში დაიწერა, პიტლერის მიერ ძალაუფლების ხელში ჩაგდებაამდე. მესამე რომანის — „იოსები ეგვიპტეში“ — დამთავრება თომას მანს მოუხდა ციურხის ტბასთან — შვეიცარიაში. მწერალი რაიხსტაგის დაწვამდე გაემგზავრა საზღვარგარეთ. პოლანდიაში, ბელგიაში, საფრანგეთში მას განზრახული ჰქონდა წაეკითხა ლექციები ვაგნერზე; შესაძლოა ამ ტურნემ მას სიცოცხლეც შეუნარჩუნა, რადგან ნაცისტებს აღრევე ჰყოლიათ იგი მიზანში ამოღებული. მატერიალურად მძიმე პირობებში მყოფი, ის დასახლდა შვეიცარიაში, სადაც ხუთი წელი დაჰყო. ტეტრალოგია მან დაამთავრა ამერიკის შეერთებულ შტატებში 1942 წელს. მე-

ოთხე ნაწილით — „იოსები — ხალხის მარჩენალი“ მთავრდება მისი ბიბლიური რომანების მთლიანი ციკლი.

ჩვენ ვთქვით, რომ მთავარი იდეური მიმართულება ტეტრალოგიისა მდგომარეობდა ავტორის მიერ მითის ახლებურ გააზრებაში. ეს ახლებური გააზრება ორმხრივი იყო. თ. მანი იძლეოდა თვით მითის ცნების თავისებურ განმარტებას, მეორე მხრივ, მას განსხვავებულ იდეურ-შინაარსობლივ შუქზე ჰქონდა განხილული საკუთრივ იოსების მითიც.

მითის გაგებაში თომას მანი ეყრდნობა ზიგმუნდ ფროიდის მოძღვრებას კულტურის ფილოსოფიაზე. ზ. ფროიდის მიხედვით, მითების (ისევე როგორც სიზმრის) შინაარსი უმთავრესად ადამიანის შეკავებულ სურვილთა შენიღბული, არაცნობიერი გამოხატულებაა. მითის მხატვრული სახეები სურვილის ობიექტის შემნაცვლებელი წარმოდგენებია და კავშირში არიან „განდევნილ სწრაფვებთან“: მითი — ხალხის კოლექტიური სიზმარია. თ. მანი თავის წერილებში ზ. ფროიდზე მალალ შეფასებას აძლევდა ავსტრიელი ფსიქოანალიტიკოსის ცდას ანალიტიკურად გაეხსნა ადამიანის ფსიქიკის ირაციონალური საწყისები, კერძოდ, იმ ნაწილში, სადაც რომანისტი მითის „ფსიქოლოგიზირებას“ ახდენდა. ფსიქოლოგიური მომენტის შეტანა მითში მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი იყო მწერლისათვის, რადგან მისი იდეური მოწინააღმდეგენი უარყოფდნენ ყოველივე რაციონალურსა და გონებისეულს, რაც მითთან შეიძლება ყოფილიყო დაკავშირებული.

„ამ წიგნისათვის („იოსები და მისი ძმები“ — გ. კ.) დამახასიათებელი გაშუქება მითისა თავისი უღრმესი არსებით განსხვავებულია მითის გამოყენების არც თუ უცნობი თანამედროვე ხერხებისგან, კაცთმოძულეობის და ანტიჰუმანისტური ხერხებისგან. ჩვენ ყველამ კარგად ვიცით, თუ რას უწოდებენ მათ პოლიტიკის ენაზე... ამ წიგნში მითი გამოტაცებულ იქნა ფაშიზმის ხელიდან, აქ ის მთლად — ენის უმცირეს უჯრედამდე — გაუღენთილია ჰუმანიზმის იდეებით, და თუკი შთამომავლობა რომანში იპოვნის რაიმე მნიშვნელოვანს, მაშინ ეს იქნება სწორედ მითის ჰუმანიზაცია... მითი — ეს თავდაპირველი ნიმუშია, ცხოვრების თავდაპირველი ფორმაა, ღრთის გარეშე სქემა, ძველთაგანვე მოცემული ფორმულა, რომელ-

შიც თავსდება საკუთარი თავის შემცნობი ცხოვრება, ბუნდოვნად რომ ესწრაფვის ოდესღაც მისთვის წინდაწინ დათქმულ ნიშან-თვისებათა კვლავ მოპოვებას¹. ეს ამონაწერი თ. მანის ლექციიდან „იოსები და მისი ძმები“ იმისთვის დაგვიკირდა, რომ ზოგადად მაინც მიგვენიშნებინა სხვაობა იმ გააზრებაში, რომელიც ეძლეოდა მითის ცნების შინაარსს, ერთი მხრივ, გერმანელ რომანისტთან და, მეორე მხრივ, ნაციტური თეორიის გამტარებლებთან. ამ უკანასკნელთა გაგებით, მითი ერთადერთი სწორი წესია სინამდვილის ათვისებისა, არაინტელექტუალური, წმინდა ინტუიტიური მიმართებაა სამყაროსთან, სადაც გამორიცხულია გონებისა და მისი ზოგადადამიანური კატეგორიების ცენზურა. ფაშიზმის იდეოლოგები ცდილობდნენ მითით შეენაცვლებინათ რაციონალური მსოფლალქმის ყოველი სახეობა, ხოლო მითიურ მსოფლალქმაში დაენახათ გერმანელთა მიერ სინამდვილის აღქმის რასიული განსაკუთრებული თავისებურებანი. სწორედ ეს ანტირაციონალიზმი, ლაგამშიშვებული ირაციონალიზმი არის უარყოფილი თ. მანის მიერ მითის საკუთარ რაციონალურ-ისტორიულ ინტერპრეტაციაში. მისი მოსაზრებით, მითოლოგიური ანუ ინტუიტიურ-ხატოვანი გააზრება სინამდვილისა არ წარმოადგენს ფსიქოლოგიზმის, ადამიანის გონების დიამეტრალურად საწინააღმდეგოს. პირველს არ შეუძლია მეორეს შეენაცვლოს; უფრო მეტი, პირველი წარმოუდგენელია მეორის დახმარების გარეშე და, თომას მანის აზრით, მითოლოგიური, ინტუიტიურ-სტიქიური აღქმა დაქვემდებარებულ მდგომარეობაში უნდა იყოს ზელოვნების ნაწარმოებში, სადაც წამყვანი ადგილი ადამიანის მაძიებელ გონებას ეთმობა. ვ. აღმონი და ტ. სილმანი ნარკვევებში, რომელშიც თ. მანის შემოქმედებაა განხილული, ასე აფასებენ მწერლის მიერ მითის გაგებას: «Для Томаса Манна чувственно-образная, непосредственно-интуитивная сторона мифа не подлежит сомнению, но с полным правом указывает он и на иную сторону мифа — на его реалистические корни, уходящие в специфические условия создавшей его жизни, и наличие в нем интеллектуальных, понятных моментов. Сам миф может быть вскрыт и

¹ Томас Манн, Соб. соч., X, М., 1960, стр. 108.

проанализирован средствами рационального мышления, его интуитивность может стать объектом психологизма»¹.

მაინც თომას მანის ეპოპეაში პირველხარისხოვანია არა მითის ინტერპრეტაცია, არამედ თვით მშვენიერი იოსების ისტორიის გაშუქება ახალ ჰუმანისტურ შუქზე. ეს იყო „ფაუსტური“ დაშუშავება თემისა, სადაც მშვენიერი იოსების ცხოვრება და თავგადასავალი უნდა ქცეულიყო სიმბოლოდ კაცობრიობის განვითარების ისტორიისა (თ. მანი აღნიშნავდა, რომ ეპოპეაზე მუშაობისას ის მხოლოდ ორ წიგნს კითხულობდა შემოქმედებითი სულის სიმყარისათვის: ლორენს სტერნის „ტრისტრამ შენდის“ და გოეთეს „ფაუსტს“). ეს უმაღლესი ზოგადკაცობრიული თემა დაყვანილია სოციალურ ფასეულობამდე და, გოეთეს „ფაუსტის“ მსგავსად, ტეტრალოგია იძენს სოციალურ დვრიტას. სწორედ ამ სახით მეღავენდება ყველაზე მძლავრად ნაწარმოებში ავტორის ჰუმანისტური კონცეფცია. ხსენებულ ლექციაში „იოსები და მისი ძმები“ ავტორი თვით აყალიბებს თავისი ნაწარმოების სოციალურ აზრს. აქ თითქოს სამი ძირითადი საფეხური შეინიშნება. პირველი — ეს არის ინდივიდუალური „მე“-ს დაბადება და გამოყოფა პირველყოფილი საზოგადოებიდან; მაგრამ პიროვნების ეს განთავისუფლება კოლექტიური ნებიდან სხვადასხვაგვარად ხდება. აბრაამის „მე“, ზომელიც არ კმაყოფილდება ჩვეულებრივი პირობებით, ვარაუდობს, რომ ადამიანი უფლებამოსილია ემსახუროს უმაღლეს მიზნებს, — ამ მისწრაფებას ის მიჰყავს ღმერთის აღმოჩენამდე. „ადამიანური მე“-ს პრეტენზიები, — აგრძელებს თომას მანი, — სამყაროს ცენტრის როლზე, წარმოადგენს წანამძღვარს ღმერთის აღმოჩენისა. და „მე“-ს მაღალი დანიშნულების პათოსი ოდითგანვე დაკავშირებულია კაცობრიობის მაღალი დანიშნულების პათოსთან“.

მწერალი იაკობის პიროვნების განთავისუფლებას დაუნაწევრებელი კოლექტიური ყოფიდან აფასებს, როგორც სანახევროდ გამოყოფას და მახვილგონიერად ადარებს მას როდენის ზოგიერთ ქანდაკებას („ბრინჯაოს ხანა“ და სხვ.), სადაც

¹ В. Адмони и Т. Сильман, Томас Манн. Очерк творчества, Л., 1960, стр. 199.

ფიგურები თითქოსდა იღვიძებენ, გაჭირვებით აღწევენ თავს ქვის ნახევრად დაუმუშავებელ ზოდს.

სულ სხვა იაკობის უმცროსი ვაჟის — იოსების პიროვნების განმტკიცების გზა (მეორე საფეხური), რომელიც რთული, საინტერესო და დომინანტურია ნაწარმოებში. მისი ემანაიპაცია სრული წინააღმდეგობების ხაზით მიემართება. აი რას წერს ამის შესახებ თვით ავტორი: „რაც შეეხება იაკობის შვილს, იოსებს, აქ საქმე უფრო რთულია. მისი პიროვნება თავს იმკვიდრებს გაცილებით უფრო კანდიდალ და თავგამეტებულად. ის იმათგანი არაა, ვინც ღმერთი აღმოაჩინა, მაგრამ იცის, თუ როგორ უნდა „მოექცეს“ მას. იმათგანი არაა, ვინც ყაბულდება საკუთარი ცხოვრების დრამაში მთავარი გმირის როლით, — იოსები მისი რეჟისორიცაა, უფრო მეტიც, მისი ავტორია და თვით „აფერადებს და ამკობს“ მას. მოკლედ რომ ვთქვათ, ჩვენ ვხედავთ, რომ განთავისუფლების გზაზე მდგომი ადამიანის ინდივიდუალობა ძალზე ჩქარა იქცევა შემოქმედი ადამიანის ტიპის ინდივიდუალობად, რომელიც ათვისების უნარიანი, დაუდგარი და ადვილად დასაკოდი გულის მქონეა; ის საკუთარ შთამომავლობაზე ნაზად მეურვე კეთილსახიერ-პატრიარქალური მამების ზრუნვისა და წუხილის საგანია, მაგრამ დაბადებიდანვე დაჯილდოებულია განვითარებისა და მომწიფების ისეთი ნიჭით, რომელსაც აქამდე არ იცნობდა ადამიანის მოდგმა. ახალგაზრდობიდანვე ეს მხატვრული „მე“ ბოროტმოქმედად ეგოცენტრისტულია, ის ცხოვრობს ამ ქვეყანაზე და ეჭვიც არ ეპარება იმაში, რომ იგი ყველას უნდა უყვარდეს და ეყვარება საკუთარ თავზე მეტად. მას ფიქრადაც არ მოსდის, თუ რა უბედურებათა მოტანა შეუძლია ასეთ თვითდარწმუნებულობას“.

ასეთია პირველი სფერო იმ სამყაროსი, რომელსაც ადამიანის საზოგადოება ეწოდება და რომლის ყველა კუთხესა და კუნჭულს მოივლის იოსები, სანამ მის უმაღლეს მწვერვალებს მიაღწევდეს. იოსების ეს პირველდაწყებითი ასოცილობა პირველი საფეხურია ადამიანურ კიბეზე მისი ასვლისა. ის ნარცისისმაგვარ ეგოტიზმითაა დაავადებული, მაგრამ ამ სენისგან განთავისუფლება ხდება ცხოვრების ღრმა შინაარსით

გამსკვეალვის შემდეგ, რაც მას კაცთმოყვარული სულისკვეთებით ალავსებს. პიროვნების განვითარების შემდეგი რკალი — ეს არის ღირსშესანიშნავი, ნიჭიერი, რჩეული პერსონის გადაქცევა სოციალურ პიროვნებად. იოსებს ეხმარება მისი თანამგრძნობი და კეთილმოსურნე ბუნება, რათა სხვა ადამიანებს, სულიერად მასზე დაბლა მდგომთ, მოეპყროს როგორც სწორებს, პატივი სცეს მათ ღირსებებს და ნაკლს. თავის „რჩეული ადამიანის“ მდგომარეობას იგი იყენებს იმისათვის, რათა განიმსკვეალოს სოციალური გრძნობებით. ასე დგება მისი სულიერი სიმწიფე.

ტეტრალოგიის მეოთხე წიგნში „იოსები — ხალხის მარჩენალი“, როდესაც გმირი გადასცდება ოცდაათ წელიწადს, ის ეგვიპტის ფარაონის პირველი მინისტრია და მთელ შეგნებულ მოღვაწეობას სწირავს თანამოქალაქეთა კეთილდღეობის დამკვიდრებას. ცნობილი ხდება მისი ღვაწლი ეგვიპტისა და მისი მეზობელი ხალხების ხსნის საქმეში კატასტროფული ხასიათის მოსალოდნელი შიმშილობისგან, რაც უნდა მოჰყოლოდა შვიდ მოუსავლიან წელიწადს (ეს, შესაძლოა, ისტორიული ღირებულებების ფაქტიც იყოს). ეს არის მესამე და უმაღლესი ფორმა თუ საფეხური სოციალური სიკეთისა. იოსები ატარებს მნიშვნელოვან სახელმწიფოებრივ რეფორმებს და გვევლინება სახალხო მოღვაწის დასრულებულ ტიპად. ეს ლეგენდა, — ამბობს ავტორი, — ჭრის წინააღმდეგობებს, მშვენიერებისადმი სამსახურსა და თანამოქალაქეთა მიმართ სამსახურს შორის რომ წარმოიდგინება, პიროვნების განკერძოებასა და საზოგადოებისადმი მის კუთვნილებას შორის, ან ინდივიდსა და კოლექტივს შორის რომ შესაძლოა დავინახოთ... ეს წინააღმდეგობანი უნდა გადაიჭრას და გადაიჭრება კიდევ მომავლის დემოკრატიის მიერ, თავისუფალი და თვითმყოფობაშენარჩუნებულ ერთა თანამშრომლობის გზით, სამართლიანობის თანასწორად გატარების ეგიდის ქვეშ. ასეთი იყო თომას მანის ისტორიული ტეტრალოგიის ძირითადი აზრი, მასაზრდოებელი მხატვრული ტენდენცია, რითაც ის ასე ცხოვლად ეხმაურება ჩვენს თანამედროვეობას, უფრო მეტად კი ადამიანთა საზოგადოების ნათელ მომავალს.

ჩვენ მაინც ვერ ვუპასუხებთ დასაწყისშივე დასმულ საკითხს — რაში მდგომარეობს მითის ჰუმანიზირება. ეს საკითხი ძირითადად ამ ბიბლიური მითის პირველ ნახევარს უკავშირდება. მოსეს პირველ წიგნში მოთხრობილია, თუ როგორ უღიერად მოეპყრობიან იოსებს მისი ძმები და მიჰყიდნან მას მადიამელ ვაჭრებს. ბიბლიაში, როგორც გვახსოვს, თითქმის არაფრით არაა მოტივირებული იოსების გაპეტება ძმების მიერ და ბრმა შურის გარდა არავითარი ემოცია მათ არ ამოძრავებთ, როცა ისინი იოსებს გასცემენ ოც ოქროდ.

წიგნში „შესაქმე“ მოცემულია ურჩხულისებური მორალი იოსების ძმებისა, რომლებიც იოსების მიერ სასიამოვნო სიზმრების ნახვისა ან ჭრელი სამოსელის ჩაცმის გულისთვის სასწაულებრივ უზნეობას სჩადიან. ეს მითი, როგორც ირკვევა, ხშირად ყოფილა გამოყენებული რასისტთა კატომოძულე თეორიების დასადასტურებლად. თომას შანმა სწორედ ამ ნაწილში გადაწყვიტა შეერბილებინა ბიბლიის შეუფარავი ამბავი. ტეტრალოგიის ავტორმა პატარა, არასრულწლოვანი იოსები გამოიყვანა საკუთარ თავში შეყვარებულ, სიამაყით შეპყრობილ ყმაწვილად. ის ხან გულუბრყვილოდ, ხან კი საგანგებოდ არწმუნებდა თავის ძმებს საკუთარ ფიზიკურ თუ გონებრივ უპირატესობაში. იგი მაშისაგან განებივრებული, აშკარად აღიარებული „ფავორიტია“. იოსებს — რომანის მიხედვით — არ ესმის, რომ მისი ხაზგასმული კომპიანობა და ყველასგან უსასყიდლო სიყვარულის მოთხოვნა აღიზიანებს ძმებს და სიძულვილს აღუძრავს. იოსები ირთვება ჭრელი სამოსელით. რომელსაც დიდი ხანია ყველა შურის თვალთ უყურებდა ოჯახში, და ასეთნაირად გამოწყობილი მიდის ძმებთან, რომლებიც ცხერის ფარას მწყემსავენ. როცა იოსები დაინახეს ამგვარად გამოპრანჭული, გაოცებულნი მივარდნენ და კინალამ ხელში შემოაკვდათ... რომანის მხატვრული დამაჯერებლობა აქ ფსიქოლოგიური მოტივირების საფუძველზე იქმნება და მკითხველს მხატვრული სიმართლის გრძნობა იპყრობს. იოსებიც ხვდება მისი ამპარტაუნობის უადგილობას, მას აწუხებს ეს საკუთარი ამო თავმომწონეობა და ძმების წინაშე თვლის თავს დამნაშავედ.

ასე ავითარებს ავტორი ჰუმანისტურ აზრს. ამგვარად სურს

გაანაწილოს ბოროტი და ბედნიერი თვისებები ადამიანში; უკიდურესი ზნეობრივი გადახრები გამოირიცხულია მისი კეთილშობილი გულისა და გონებისთვის. აქედან გამომდინარეობს მისი „კორექტივები“ ბიბლიისა. ამგვარად სურს მას გაასწოროს არა მარტო ძველი ბიბლია, არამედ თანამედროვე ბურჟუაზიული მანკიერი საზოგადოება და ჩანს, რომ ამ დიდ, რთულ ისტორიულ პროცესს ის ოპტიმისტის თვალთ აკვირდება.

წიგნის ამ მონაკვეთში ჩვენ გვინდოდა წარმოგვედგინა ევროპული ისტორიული რომანის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ავტორი, რომლებსაც განსხვავებული შეხედულებები ჰქონდათ ამ ჟანრის დანიშნულებაზე და თავისებურად უყურებდნენ მის ამოცანებს; ამიტომ, თუმცა ისტორიული რომანის განვითარება ერთიანი პროცესია, მას აქვს სავსებით თავისებური, მისანიშნებელი ისტორიულ-ლიტერატურული ეტაპები. ასეთ მთლიანსა და თვითმყოფ მხატვრულ-ისტორიულ კონცეფციას ემყარება ფოიჰტვანგერის მრავალფეროვანი შემოქმედება.

ლ. ფოიჰტვანგერს თავისებური გაგება აქვს არა მარტო ისტორიული რომანის ამოცანებისა, არამედ თვით ისტორიისაც. ისტორია მისთვის ხელოვნებაა, რომელმაც გარკვეულ წესრიგში უნდა მოიყვანოს ფაქტები, ხოლო ისტორიკოსი მიკერძობებულად მოაზროვნე ხელოვანი ადამიანია, რომელიც ამ ფაქტებს ალაგებს მისივე თვალსაზრისის შესატყვისად. ამიტომ მეცნიერული ღირსება იმისა, რასაც დღეს ისტორიას უწოდებენ, ლ. ფოიჰტვანგერის აზრით, ერთგვარად საკამათოა და საეჭვო. ისტორია მისთვის სხვა არაფერია, თუ არა მუდმივი ბრძოლა გონიერი ელემენტისა საერთო უგუნურებასთან. „ისტორიკოსი ზუსტად ისევე, როგორც რომანისტი, ისტორიაში ხედავს უმნიშვნელო უმცირესობის ბრძოლას, რომელსაც უნარი აქვს და მზადაა იაზროვნოს. ბრძოლა უშველებელი უპირავლესობის წინააღმდეგ, რომელნიც გონებას მოკლებულნი არიან და მხოლოდ და მხოლოდ ინსტინქტით ხელმძღვანელობენ“¹. რომანისტის ასეთი შეხედულება ისტორიაზე, რომელიც

¹ Л. Фейхтвангер, О смысле и бессмыслице исторического романа, ж. «Лит. критик», 1935, № 9, стр. 111.

მას მეტად თანმიმდევრულად აქვს ჩამოყალიბებული ხსენებული სტატიაში, მიუთითებს, რომ ისტორიულ რომანში სპეციფიკურ ობიექტურ მხარედ ის თვლის არა ეპოქის ამსახველ ეკონომიურ-საზოგადოებრივი ძალების მოძრაობასა და მდგომარეობას, არამედ ბნელი და ნათელი საწყისების გაუთავებელ ჭიდილს. ამრიგად, ისტორიოგრაფიულ მეცნიერებაზე ლ. ფოიპტევანგერი არაა მაღალი წარმოდგენის. ამიტომ ის ხსენებულ წერალში ხან ტალეირანის სკეპტიციზმს იშველიებს. რომელიც ამბობდა: „ქვეყანაზე არ არსებობს საგანი, რომელსაც ისე ადვილად შეიძლება მოეპყრო, როგორც ფაქტებსო“, ხან ერთი მისი თანამედროვე მწერლის აზრს: „ისტორია მოწოდებულია შეიტანოს წესრიგი და აზრი ფაქტებში, რამლებსაც ისინი მოკლებულნი არიან“.

ისტორიაზე ამგვარი შეხედულება, ცხადია, იძლეოდა თვით ისტორიულ რომანზე და მის დანიშნულებაზე თავისებური თვალსაზრისის შემუშავების საფუძველს. მწერლის სუბიექტივიზმს ისტორიის საგნის გაგებაში მიჰყავდა იგი ისტორიული რომანის ისტორიული მხარის აშკარა მოდერნიზაციამდე, ნაწარმოების გმირთა ფსიქოლოგიის გათანამედროვეებამდე, ისტორიულ-საყოფაცხოვრებო ცნებებისა და აქსესუართა გამოყენების ნაწილობრივ ანაქრონიზმამდე. ისტორიულ რომანში თანამედროვე ადამიანის გრძნობების ჩართვა მისთვის ბუნებრივ მხატვრულ ხერხად ითვლება. ფოიპტევანგერს ვერც კი წარმოუდგენია, რომ თანამედროვე მსოფლშეგარძნებიდან ამოსული მწერალი შეიძლება ჩაწვდეს ისტორიულ ობიექტურ სიმართლეს ისე, რომ სწორედ წარსულის განუმეორებელი სინამდვილე და სპეციფიკური სიმართლე გამოიყენოს თანამედროვე ინტერესებისათვის, დაუპირისპიროს ის დღევანდელ აქტუალურ პრობლემატიკას. მისი მხატვრული ფორმულაა არა ისტორიის ობიექტური სურათის გადმოცემა და, აქედან გამომდინარე, მისი თანამედროვე საჭიროებებთან შეჯერება. არამედ ისტორიის, როგორც შესაფერისი კოსტუმის, გრიმისა და პარკის გამოყენება. ამიტომ მისი ანაქრონიზმი არა გარდუვალი ან უნებური, არამედ შეგნებული ანაქრონიზმია, მხატვრული ტენდენცია — ხშირად მეტისმეტად შეუნიღ-

ბავი, ხოლო მისი შორეული კოქების წარმომადგენელი პერ-სონაჟები ხშირად ძალიან გვანან ავტორის სახელდაწოდებულ გადაცემულ თანამედროვეებს. ყოველივე ეს, როგორც ითქვა, ავტორის ძირითად ლიტერატურულ მეთოდს წარმოადგენს. „პირველი კითხვა იმ ორიდან, რომელსაც განუწყვეტლად აძლევენ ისტორიული რომანის ავტორებს, ამგვარია: თუკი თქვენ გსურთ ილაპარაკოთ თანამედროვე პრობლემებზე, რატომ არ აირჩევთ თანამედროვე სიუჟეტს? რატომღა მიმართავთ ისტორიულ სიუჟეტებს? — წერს ლ. ფოიჰტვანგერი იმავე სტატიაში. — ნება მიბოძეთ გიპასუხოთ ამ კითხვაზე საკუთარ სამწერლო გამოცდილებაზე დაყრდნობით. მე ვწერდი რომანებს როგორც თანამედროვე, ისე ისტორიულ თემებზე. საგულდაგულო თვითშემოწმების შემდეგ შემიძლია ვთქვა, რომ ორივე შემთხვევაში ვმუშაობდი ერთსა და იმავე მასალაზე. არასოდეს არ მიწერია ისტორია ისტორიისათვის. ისტორიული კონტექსტი და ისტორიული გარემოცვა ჩემთვის მუდამ სტილიზაციის საშუალების. რეალურობის ილუზიის შექმნის ყველაზე ადვილი ხერხი იყო. სამყაროზე საკუთარი შეხედულების პროექტირებისთვის ზოგიერთნი მიმართავენ დაშორებას დროში კი არა, არამედ სივრცეში, და თავისი ნაწარმოების მოქმედების ადგილი გადააქვთ რომელიმე ეგზოტიკურ ქვეყანაში. სივრცეში დაშორებას მე ვარჩიე მანძილი დროში, ესაა და ეს.

ვერ წარმომიდგენია სერიოზული რომანისტი, რომელსაც ისტორიული თემები გამოუყენებია სხვა რამისათვის, თუ არა გარკვეული დისტანციის შესაქმნელად. ის ეძებს ამ თემებში მხოლოდ სიმბოლოს და თავისი საკუთარი ეპოქის, თავისი თანამედროვე და სუბიექტური შეხედულების შეძლებისდაგვარად ზუსტ ასახვას“.

ლ. ფოიჰტვანგერისთვის წარსული არსებობს მხოლოდ როგორც მასალა, როგორც თანამედროვე საკითხებზე არსებული შეხედულებების მოსათავსებელი სფერო. ამგვარი ყი-დის მწერალს, როგორც წესი, ურჩევნია თავისი აზრები გამო-თქვას და ჩამოაყალიბოს განსხვავებულ გარემოში და, ამგვარად, ახდენს მათს ტრანსპოზიციას. აქვე უნდა ითქვას, რომ ამ საკითხზე გამოთქმული თეორიული მოსაზრებები რომანისტიცა ხშირად გადაჭარბებულად წარმოგვიდგენს მის

ისტორიულ სუბიექტივიზმს. არაა მთლად ზუსტი ის ფორმულირებანი, რომელსაც ფოიჰტვანგერი იძლევა საკუთარი ისტორიული შეხედულებების საილუსტრაციოდ, აქ ერთგვარი ლიტერატურული კეკლუცობა იჩენს თავს. მაგალითად, ცნობილია, რომ მისი „იუდეველთა ომი“ შეიცავს ურიცხვ ყოფით მასალას და ანტიკური სამყაროს ისეთ შეგრძნებას, რომ ის, ამ მხრივ, ისტორიის სახელმძღვანელოებზე მაღლაც არის დაყენებული. „იუდეველთა ომში“ მეცნიერული კეთილსინდისიერებითაა შექმნილი ეპოქის ისტორიული სურათი: ნერონის მიერ გადამწვარი რომის ხელახალი აღორძინება, ხმიანი ცხოვრება მისი ქუჩების, ფართო მოედნების, ბაზრების, ფუნდუკების, სახელოსნოების თუ დუქნებისა; წარჩინებულ ებრაელთა და რომაელთა ოქროსა და მარმარილოში ჩამჭდარი არქიტექტურული სასახლეების აღწერილობანი, ჯვარზე გაკვრის მასობრივი სცენები, ჯართა გადაადგილების, ქალაქთა აღების დასამახსოვრებელი პასაჟები და, ბოლოს, ადამიანის გათანამედროვეებული, მაგრამ დრამატიზებული სულიერი ცხოვრების ჩვენება. მთელი ეს მხატვრულად ჩამწვედომი და ძვირფასი ისტორიული ანტურაჟი ავტორს საბოლოოდ გამოყენებული აქვს იმისთვის, რათა მათი საშუალებით გამოსთქვას თანამედროვე ადამიანისთვის საჭირობოროტო აზრები, ფიქრები და გრძნობები; მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც კი, ცხადია, უტრირების გარეშე წარმოუდგენელია იმის გაგება, რასაც ავტორი გვამცნობს რომანისტიის დამოკიდებულებაზე ისტორიულ ფაქტებთან: ისტორიული რომანის ავტორისაგან ისტორიულ ცნობათა მოთხოვნა იგივეა, კომპოზიტორს რომ ჰკითხო, როგორაა რადიო მოწყობილიო...

თუ ფოიჰტვანგერის უკანასკნელ ფრაზას მივიჩნევთ მოხერხებულ შედარებად, უნდა ითქვას, რომ მან კარგად იცის, „როგორაა მოწყობილი რადიო“. ამას უდავოდ ადასტურებს ზემოხსენებული „იუდეველთა ომი“.

რომანი დაწერილია, ძირითადად, ებრაელთა ისტორიული მესიანიზმის იდეით. როგორც მის ზოგიერთ ნაწარმოებში, ისე აქაც ძირითად მოტივს ებრაელთა „ღვთისგან რჩეულობა“ შეადგენს. ამ თვალსაზრისს ატარებს რომანში მთავარი გმირი

იოსებ ფლაბიოსი, რომელიც „ებრაული რასიზმის“ პოზიციაზე დგას. ნაწარმოებში მისი გავლენის სფეროს გავრცელება ვესპასიანესა და მისი ვაჟის, ტიტუსის, პოლიტიკურ კურსზე უდავოდ გადაჭარბებულია, ისევე როგორც იდეალიზირებულია და წინ წამოწეული ებრაელი ისტორიკოსის იოსებ ფლაბიოსის პოლიტიკურ-ფსიქოლოგიური სახე. ტენდენციურია ის პასაჟები, სადაც დაუფარავად დაპირისპირებულია „ორი იდეოლოგია“ — კოსმოპოლიტიზმი და ნაციონალიზმი, და სადაც ებრაელთა ისტორიული როლი მის მესიანიზმს უკავშირდება. მაგრამ მხედველობაშია მისაღები ისიც, რომ რომანიზტის ებრაული მესიანიზმი ერთგვარ უკურეაქციას წარმოადგენდა იმ სოციალურ-პოლიტიკური პირობების მიმართ, რომელსაც მტანჯველად განიცდიდა ლიონ ფოიპტვანგერი რომანის წერის დროსაც. ეს იყო კონტრპრეტენზია, საპასუხო „იერიში“ ფაშისტების ანტისემიტური პოლიტიკისა და ებრაელთა დარბევის გამო.

ფოიპტვანგერი ისტორიაში ეძებს არა თავისთავად ღირსშესანიშნავ ისტორიულ ეპოქას, არამედ მხოლოდ მის შეხედულებათა გამოსათქმველად შესაფერისს. მას კონკრეტული ისტორიული ხანის გაცოცხლება კი არ ამოძრავებს, არამედ იდეათა ტრანსპოზიცია წარსულში ისე, რომ ხელუხლებელი დარჩეს მათი წარმოშობის თარიღი, მარკა და ადრესატის ვინაობაც. ამ მხრივ ყველაზე მკვეთრად ლიონ ფოიპტვანგერის ლიტერატურულ-ისტორიული მეთოდოლოგია გამოამჟღავნდა მის „ცრუ ნერონში“.

როდესაც მწერალი ამთავრებდა თავის ტრილოგიას — „იუდეველთა ომს“, ვაიმარის რესპუბლიკაში ფაშისტური ხელისუფლება დამკვიდრდა. ამ რომანზე მუშაობისას ისტორიულ მასალებში იგი წააწყდა ცნობებს ერთ ისტორიულ პირზე, რომელიც, მისი აზრით, გამოდგებოდა ჰიტლერის ფიგურის გამოსახატავად. ეს იყო თავგადასავალი ერთი თვითმარქვია უზურპატორისა, რომელმაც რომის იმპერიის აღმოსავლეთ პროვინციებში, ნერონის სიკვდილიდან ცამეტი წლის გავლის შემდეგ, თავი იმპერატორად გამოაცხადა და მატთანეში დამკვიდრდა ცრუ ნერონის სახელით. ეს მოხდა ვეს-

პასიანეს ვაჟის, ტიტუსის, მეფობის დროს. ტერორისტული აქტებისა და პოლიტიკური ინტრიგების შედეგად ცრუ ნერონი გამეფდა და ცდილობდა მთელ იმპერიას დაპატრონებოდა. თავისუფალი ანალოგიების, მხატვრული პარალელებისა და სიმბოლიკის გამოყენებით ავტორი ავლებს ისტორიულ პარალელს მექოთნე ტერენციუსს—ცრუ ნერონსა და ხელმოცარულ მხატვარ-ფიურერს შორის, რომელიც თავის დროს კაიზერ ვილჰელმს ბაძავდა...

ჰიტლერის გარდა, რომანში მის გარშემო მყოფი პოლიტიკური პირებიც არიან გამოყვანილი. შეიძლება ითქვას, რომ ისტორიის მოდერნიზაცია აქ კულმინაციას აღწევს. ეს ანტიფაშისტური რომანი ასეთი ლიტერატურული მიზანსწრაფვით არის განხორციელებული. მაგალითად, რაიხსტაგის დაწვა მწერლის მიერ გაიგივებულია ცრუ ნერონის მომხრეთა მიერ აპამეას — წმინდა ქალაქის წყალში ჩაძირვასთან. წარმართმა ბოროტმოქმედებმა ეს პოლიტიკური აქტი გადააბრალეს ქრისტიანებს, ისევე როგორც გერმანიაში რაიხსტაგის ხანძარი დაბრალდათ კომუნისტებს. აი კიდევ ერთი პოლიტიკური ანალოგია. 1934 წლის 30 ივნისს ჰიტლერმა დახვრიტა შტაბის უფროსი რეზი და ყველა ის უკმაყოფილო მოიერიშე, რომლებიც „მეორე რევოლუციისათვის“ იღვწოდნენ. ეს გამოხატულია სცენებში, სადაც ცრუ ნერონი ადგენს დასახვრეტა სიას თავის სახელმწიფო მდივან კნოპსთან ერთად. ეს სახელმწიფო მდივანი პირწავარდნილი გებელსია.

ასე ჭარბად გამოყენებული ულტრაგათანამედროვეების ხერხი, როგორც ეს „ცრუ ნერონშია“, ერთგვარი გადახვევაა ისტორიული ობიექტივიზმიდან, ისტორიული რომანის კლასიკური შარავნიდან.

მიუხედავად ასეთი შეგნებული მოდერნიზაციისა, ლიონ ფოიჰტვანგერი ბრწყინვალედ იცნობს ისტორიას — მის შინაგან „ზამბარებს“ და „მოწყობილობას“, და თუკი ისტორიას ხშირად ზედმეტი გამბედაობით ეკიდება, მხოლოდ იმ დიდი გამართლებით, რომ ისევე არ მოსწონს წარსულის ბევრი სურათი, როგორც მისი თანამედროვეობის მანკიერი მხარეები.

**ქართული მხატვრულ-ისტორიული პროზის
ტრადიციები**

XX საუკუნის ქართულ ისტორიულ რომანს ქართულ ლიტერატურაში წინ უსწრებდა ამ ჟანრის დამუშავების საკმაოდ საინტერესო ცდები. გასულ საუკუნეში როგორც სხვა ქვეყნების ლიტერატურაში, ისე ჩვენთანაც ეროვნული შეგნების გაღრმავება და გაღვივება ხელს უწყობს ისტორიულ-მხატვრული პროზის და პოეტური ეპოსის განვითარებას. თუ დავაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ XIX საუკუნის ქართულ მხატვრულ-ისტორიულ ლიტერატურაში მძლავრად აისახა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეები და იმ ხანის ნაციონალურ-პოლიტიკური თვალთახედვა მის ძირითად ასპექტად იქცა. XIX საუკუნის ისტორიული ხასიათის მხატვრული მწერლობა ჩვენში არ იცნობს სხვაგვარ კონცეფციას, თუ არა ეროვნულ-მამულიშვილურს. სხვაგვარი შეხედულება ისტორიაზე მისთვის უცნობია. ისტორია ეროვნულ თვითმყოფობის დამკვიდრების, დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ცოცხალი პროცესია. ასეთი სულისკვეთებითაა გამსჭვალული არა მარტო ნ. ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, გრიგოლ ორბელიანის „სადღეგრძელო“, აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავი“, „ნათელა“ და „ბაში-აჩუკი“, ილია ჭავჭავაძის „ნიკოლოზ გოსტაშაბიშვილი“, „მეფე დიმიტრი თავდადებული“ ან ვაჟას „ბახტრიონი“, არამედ ყაზბეგის „ელისო“ და „ხევისბერი გოჩაც“.

ამ მწერალთა თვალსაზრისით, ისტორიული თემატიკისადმი მიმართვა ორმაგად მნიშვნელოვანი და სასარგებლო უნდა ყოფილიყო: ჭერ ერთი, თავისი წარსულის დიდების სურათთა ჩვენება ხალხს შემატებდა საკუთარი ღირსების გრძნობას,

შეახსენებდა მათი წარსულის გმირულ ფურცლებს, მეორე მხრივ, ნაწარმოებში აღძრულ იდეურ-თემატურ შინაარსს დიდი ზეგავლენის ძალა ექნებოდა, რადგან ჰკითხველს საშუალებას მისცემდა თვითონ გამოეტანა შესაფერისი დასკვნა თემის აქტუალობაზე და გაეცლო პარალელები სადღეისო ამოცანებსა და წარსულის ისტორიულ საკითხებს შორის.

მაგრამ დღეს, როდესაც ისტორიული რომანის ტრადიციები დაძვნილია არა გასულ საუკუნეში, არამედ გაცილებით უფრო ადრე, საგულისხმოა აზრი, რომ ისტორიულ-მხატვრული პროზა ერთგვარად უკავშირდებოდეს ისტორიულ-ბიოგრაფიული ჟანრის უძველეს ლიტერატურულ ნიმუშებს, ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებს. ამის შესახებ შ. რადიანი წერდა: „ისტორიული მხატვრული პროზის, უმთავრესად ისტორიულ-ბიოგრაფიული ჟანრის ჩანასახები ქართულ ლიტერატურაში გვაქვს უძველესი დროიდან. მის პირველ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს ცნობილი ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებები: იაკობ ცურტაველის „წამებად წმიდისა შუშანიკისი დედოფლისაჲ“. შემდეგ მას მოჰყვება იოანე საბანის ძის „წამებად წმიდისა და ნეტარისა მოწამისა ქრისტეისა ჰაბომასი“. ბასილ ზარზმელის „ცხოვრებად და მოქალაქობად სერაპიონ ზარზმელისაჲ“. გიორგი მერჩულეს „შრომად და მოღუაწებად ღირსად ცხოვრებისაჲ წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა გრიგოლისი არქიმანდრიტისაჲ ხანძთისა და შატბერდისა აღმაშენებელისაჲ და მის თანა მრავალთა მამათა ნეტართაჲ“, ლეონტი მროველის „ცხოვრება ქართუელთა მეფეთა და პირველთაგანთა მამათა და ნათესავთა“. საქართველოს შორეული საუკუნეების, წარსული ცხოვრების მრავალი დამახასიათებელი მოვლენა თუ ამბავი ისტორიული სინამდვილით არის ამ ნაწარმოებებში გადმოცემული. სხვა თვისებებთან ერთად ეს მომენტი დიდად აძლიერებს ამ ნაწარმოებთა მნიშვნელობას. უკანასკნელ დროს მკვლევარებმა ფრანგული რომანის, განსაკუთრებით ისტორიული რომანის წარმოშობა ჰაგიოგრაფიის, დაუკავშირეს. ვიდრე თავის გამოკვლევაში... ლაპარაკობს ჰაგიოგრაფიაზე, როგორც თანამედროვე რომანის ერთ-ერთ სათავეზე; ანალოგიურ მოსაზრებას რუსული ისტორიული

რომანის წარმოშობაზე გამოთქვამს ვ. სიპოვესკი შრომაში «Русский исторический роман первой половины XIX ст.»...

ისტორიულ-მხატვრული შემოქმედების ტრადიციებს ამტკიცებენ ქართულ ლიტერატურაში აგრეთვე ისეთი პოეტური ნაწარმოებნი, როგორცაა იოსებ ტფილელის „დიდმოურავიანი“, ფეშანგის „შაჰნავაზიანი“, თეიმურაზ პირველის „წამება ქეთევან დედოფლისა“, არჩილის „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“, დავით გურამიშვილის „ჭირი ქართლისა“, ზესიკის (ბესარიონ გაბაშვილის) „რუხის ბრძოლა“ და სხვა¹.

თუ ჩვენ დასაშვებად მივიჩნევთ, რომ ისტორიულ-მხატვრული მწერლობა თავისი წარმომავლობის გზებით ლიტერატურის უძველეს ნიმუშებსაც უკავშირდება. ეს დაკავშირება წმინდა ისტორიული მასალის გარდა ლიტერატურულ-კომპოზიციურად უნდა წარმოვიდგინოთ, რაც გამოიხატება, ერთი მხრივ, იმ ქანრული სპეციფიკის გადმოღებაში, რაც ისტორიულ-ბიოგრაფიულ (ხშირად ჰაგიოგრაფიულ) ლიტერატურას ახასიათებდა, ე. ი. აღწერა იმისა, რაც უკვე მოხდა და წარსულის კუთვნილებას; მეორე მხრივ, იმაში, რომ ახალი დროის ისტორიულ-მხატვრული ნაწარმოების თემა ემთხვევა ჰაგიოგრაფიულ ან საისტორიო მწერლობის თემებს. ისტორიულად გაჰოჩენილ ადამიანებზე იწერებოდა ძველი ისტორიულ-ბიოგრაფიული ხასიათის ნაწარმოებნი, ისინი აგრეთვე თანამედროვე ისტორიული რომანის მთავარი ან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პერსონაჟები არიან (წმ. ნინო, გრიგოლ ხანძთელი, აშოტ კურაპალატი, დავით აღმაშენებელი, თამარ მეფე და სხვა). რასაკვირველია, ასეთი თემატურ-ისტორიული დამთხვევები არ შეიძლება განვიხილოთ გარკვეული ლიტერატურული დაკავშირების გარეშე. ამიტომ გასაზიარებელი უნდა იყოს ის აზრი, რომ ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურა თავისებურად მონაწილეობას იღებდა თანამედროვე ისტორიულ-მხატვრული მწერლობის ჩამოყალიბებაში.

საერთოდ, ისტორიული რომანის, როგორც ახალი ლიტერატურული გვარის. საბოლოო და მხატვრულად სრულფასოვან-

¹ შალვა რადიანი, ვასილ ბარნოვის ისტორიული რომანები, თბილისი, 1944. გვ. 34.

ნი ჩამოყალიბება საქართველოში ამ საუკუნის დასაწყისში მოხდა და ის მჭიდროდ უკავშირდება ვასილ ბარნოვის სახელს.

* * *

აღსანიშნავია, რომ ვასილ ბარნოვის ისტორიულ-მხატვრულ შემოქმედებაში მხატვრულად გაშუქებულია ყველაზე ადრინდელი, უძველესი მათიანე საქართველოსი. ვასილ ბარნოვის შემოქმედება იმითაც არის განსაკუთრებული, ორიგინალურად მოფიქრებული, რომ მან, XIX საუკუნის ქართველი კლასიკოსებისგან განსხვავებით, თავისი ძირითადი შემოქმედებითი თემა — ეროვნული პრობლემატიკა — სოციალური სიბრტყიდან უმთავრესად მორალურ-ფილოსოფიურ სიბრტყეში გადაიტანა.

მწერალს სავსებით თავისებურად ჰქონდა წარმოდგენილი ეროვნული თვითმყოფობის საკითხი. იდეური თვალსაზრისით იგი ყველაზე ახლოა თავისი ერთ-ერთი გმირის, განდევნილი მანგიურის მრისხანე ფიგურის („არმაზის მსხვრევა“) პოზიციასთან. საქართველოს არსებობა მას ვერ წარმოედგინა ვისიმე პროტექტორატის ქვეშ და ერთადერთ ნამდვილ ფორმად ყოველგვარი უცხო ძალისაგან დამოუკიდებელი პოლიტიკურ-ზნეობრივი ცხოვრება მიაჩნია. ეს ნაციონალური სულისკვეთება კარგად გამომჟღავნდა მის მიერ ისტორიის კანონზომიერებათა გაგებაში. ისტორია და ეროვნული თვითმყოფობის პრობლემა მას თითქმის გაიგივებული აქვს.

• ვასილ ბარნოვის მხატვრულ-ისტორიულ პროზაში ხალხის წარსული — ეს არის ნაციონალური ძალმოსილების სკოლა. ისტორია გვასწავლის ეროვნული პრობლემის გადაწყვეტას. ისტორიას ერთი აზრი აქვს — ხალხის სულიერ-მატერიალური განვითარებისა და ეროვნულ-პოლიტიკური გზების ჩვენება. ისტორიამ უნდა გვიჩვენოს, საიდან მოვდივართ და რა გზით უნდა წაჰიდდეთ მწერლის აზრით, თვით ერის საგარეო ბრძოლები ერის საშინაო ვითარების და კონფლიქტების გამოძახილია, მისი შედეგია. თუ თქვენ გსურთ შეამოწმოთ ამ აზრთა ჭეშმარიტება, მიმართეთ ისტორიას, მის მრავალფეროვან, უმ-

დიდრეს გამოცდილებას, თითქოს ამბობს ავტორი. თვით ვ. ბარნოვი სწორედ ამ მოსაზრებით მიმართავს წარსულის თემატიკას; თავის ეროვნულ მრწამსს ის ისტორიით ამოწმებს და ხშირად ამ მრწამსის მიხედვით ასწორებს ისტორიას. როგორც ყველა რომანტიკოსი მწერალი, ვ. ბარნოვიც ვერ აცდა ამ გზას. მისი ისტორიული რომანები მორალიზირებულია. ისტორიული პროცესი, წარსულ მოვლენათა განვითარება ექვემდებარება ავტორის მორალურ-ისტორიულ შეხედულებებს. *ისტორიაში ზოგჯერ ის ხედავს იმას, რაც სურდა რომ ყოფილიყო და არა — რაც იყო. ეს კი იძლევა ისტორიის შეკვეცილად, მიკერძოებულად წარმოდგენას (რომელშიც ფერმკრთალია შიდა სოციალური განვითარების სურათი). რატომ იღუპება „არმაზის მსხვერველი“ ამზაილი? რისთვის ამთავრებს სიცოცხლეს თვითმკვლევლობით მეფის ასული მშვენიერი ხვარამზე? ავტორის ისტორიულ-ეთიკური შეხედულებების თანახმად, ამზაილი უცხო სხეულია, რადგან უცხო სარწმუნოების დამცველი აღმოჩნდა. ხვარამზეს თვითმკვლევლობაში ორი მომენტი შეიძლება გამოიყოს: სიყვარულის ძალა მას უკარნახებს, რომ სიკვდილში მაინც შეუერთდეს თავის სწორს; მეორე მხრივ, ავტორს სურს დაგვანახოს, რომ გაქრისტიანებამ ხვარამზე არ აქცია ბედნიერად. ეროვნულ აღმსარებლობაზე — ქრისტეს რჯულზე მოქცეული ქალი შინაგანად ისევ უცხო რელიგიის მიმდევარია, როგორც ცეცხლთაყვანისმცემელი ამზაილი. აქედან — ხვარამზეს მორალური განაპირობება. რომელიც მისი თვითმკვლევლობით გამოხატა მწერალმა. ასეთია რომანტიკოსი მწერლის მორალიზატორული მხატვრული თვალსაზრისი.

ვასილ ბარნოვი ამავე რომანში წერს, რომ მირიან მეფემ „იცოდა, რა საბოლოო მიზანი ჰქონდა ქრისტიანობის ქადაგებას საქართველოში. უნდა აერჩია მირიანს ან სპარსეთი, ან რომის იმპერია. ძნელი იყო გადასაწყვეტად: სპარსეთთან მას აკავშირებდა ნათესაობა, მახლობელი მეზობლობა და ის, რომ სპარსნი ვერ შეძლებდნენ ისე ძლიერად ესარგებლათ საქართველოში, როგორც ჩვეული იყო რომი თავის ქვეშევრდომ

თუ მოკავშირეთა შესახებ“. მაგრამ ამ სავალალო დოკუმენტის უპირისპირდება განდევილ მანგიურის ოპტიმისტური, მეტისმეტად რადიკალური თვალსაზრისი, რომელშიც ავტორის მხნე და მომწოდებელი ისტორიულ-პოლიტიკური პოზიცია მოჩანს. მანგიურმა იცის, რომ სარწმუნოება პოლიტიკური ორიენტაციის პირველი ნიშანია ძველ საქართველოში, ამიტომ ასე გულმოდგინედ იბრძვის ის ქართული წარმართული ოლიმპის აღსადგენად. მანგიური ციშების მთაზე მოგონებებს მისცემია: „აქ იდგა უწინ ციშებ-თარხუჯი. სდარაჯობდა ქართველთ მოდგმას და მათ ქვეყანას. რვალისა იყო. ბეგთარი ეცვა. მაღალ მუზარადიდან ჩამოფენილი წვრილთვალი ჰფარავდა ყელ-ყურს თუ კისერს. ჭვინტოსანი ფეხთააცმელი ფანდაკიანი. ნაჯახი ხელში ორპირიანი. მერეში — ელვათა ხელეური ბოროტთ სატყორცნად... საქართველოს ცის ბატონი ყოფილა. ის და მისი ცოლი ითრუშანი განაგებდნენ ჩვენი ქვეყნის ნაყოფიერებას: ციშები ცვარს აღენდა ზეცით, ითრუშანი აღმოაცენებდა უხვ ნაყოფს კეთილს. მისი საკუთარი საბატონო იყო აგურ ქვევით დაფენილი დაბა-სოფლები...“ შემდეგ ავტორი აღგვიწერს მანგიურის საბრძოლო ხილვებს: „მოაბნელებს დასავლეთით მებრძოლთ სიმრავლე! ღმერთი უძღვიან. მათ მარჯვენას განამტკიცებენ. ირყევ-ირღვევა სპარსთ ძლიერება!.. საკვირველება: აღჭურვილა ღმერთი ჩვენი ციშებ-თარხუჯი არმაზის ბრძოლად! ციშების ცოლი ირთუშანი განძვინებული! ქარი სასტიკი. ცეცხლის მქმენი ვეშაპებით ცა შეპყრობილი. წუმწუმა ციდან! შეიმუსრა სპარსთა ძალი საქართველოში“...

ავტორის აზრით, ძველ საქართველოში არა ორი, არამედ სამი ორიენტაცია ებრძოდა ერთმანეთს: სპარსული, დასავლური და საკუთრივ ეროვნული; საქმე ისაა, რომ სარწმუნოებრივი პირველობისთვის ჭიდილი ეს მხოლოდ პოლიტიკური ქიშპობის ნიღაბი იყო, ამიტომ ვ. ბარნოვი იმ აზრისაა, რომ „აღდგეს“ ციშებ-ითრუშანის, გუდან მებრძოლის, იალსარის და ილორის, ლაშარისა და ფრთიან რაშზე მჯდომი ალერტის ეროვნული სტიქია. ეს არა მარტო „არმაზის მსხვერვის“, არამედ ვაჰილ ბარნოვის მთელი შემოქმედების წამყვანი თემაა,

რომელსაც ეროვნული სულისკვეთება უდევს საფუძვლად. რომანის მოქმედების დრო დაახლოებით შატობრიანის „მარტვილთა“ მოქმედების ხანას ემთხვევა ქრონოლოგიურად. მაგრამ თუ შატობრიანის ნაწარმოები წარმართული კულტურის წინაშე ქრისტიანობის უპირატესობის ჩვენებას ემსახურება, „არმაზის მსხვერვაში“ სრულიად საპირისპირო თვალსაზრისია გატარებული. ვ. ბარნოვი განა უგულვებელყოფდა ქრისტიანობას ისტორიულ უპირატესობას წარმართულ ცივილიზაციასთან შედარებით; რაღა თქმა უნდა, რომ მას ეს ბრწყინვალედ ჰქონდა შეგნებული, მაგრამ რადგან ისტორიის გაგებაში ის სუბიექტურ თვალსაზრისს ატარებდა და მორალისტური დასკვნებისათვის მასალას ეძებდა, ამიტომ მის რომანში ობიექტურმა ისტორიულმა სიმართლემ მიკერძოებული გაშუქება მიიღო.

ხალხის ნება თავისუფალი უნდა იყოს; ისტორიის ნება არ უნდა თრგუნავდეს ეროვნულ ნებას, მის ისტორიულ მომავალს: „შეიპუსრენ ღმერთნი უცხონი! ღმერთნი სხვანი არა იყვნენ ჩემსა გარეშე!...“ ამიტომ არაა გასაზიარებელი მოსაზრება, თითქოს ისტორიის გაგებაში ვ. ბარნოვი ფატალისტია და მის ფილოსოფიურ შეხედულებაში ბედისწერის საკითხს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. შალვა რადიანი თავის წიგნში „ვასილ ბარნოვის ისტორიული რომანები“ წერს: „ვ. ბარნოვის ფილოსოფიურ შეხედულებებში დიდი ადგილი უჭირავს ბედისწერის საკითხს. ბედისწერას ემორჩილება ყველაფერი, რაც ქვეყნად არსებობს. ბედისწერას თვით ღმერთებიც მორჩილებენ („არმაზის მსხვერვა“). ადამიანის დანიშნულება, მოწოდება ცხოვრებაში ბედისაგან არის განსაზღვრული. „განგების ეტიკი“, ანუ ბედი ხშირად ერევა ადამიანთა მოქმედებაში. ბედი ულმობელია, სასტიკია და ხშირად საკვირველიც. „სასტიკი მოსჩანს ბედისწერა“, — ამბობს ლუარსაბ მეფე („განგების რკალში“).

ვ. ბარნოვის წარმოდგენის თანახმად, — განაგრძობს მკვლევარი, — ადამიანს ერთხელ ჩამოუვლის ბედი და ფრთას შეახებს, და თუ შეიგრძნო ის ადამიანმა, აღორძინდება, თუ ვერა, დაილუპება. ასე დაემართა გიორგი სააკაძეს. ბედისწერა მას

უქადაგებდა ასულიყო საქართველოს სამეფო ტახტზე, გამეფებულიყო. ამას ურჩევდა მას ქართველი ხალხი და შაჰბასიცი. „განგება ირჩევს მეუფის გვარს განსაზღვრული ეპიოთ, აასრულებს მისი მოდგმა დანიშნულებას. სხვას მ-სცემს გვირგვინს. ეამმა დარეკა, საქართველოს სული გიპრძანებს, ხალხის მეუფეო“ — ეუბნება გოდერძი ბურღული გიორგი სააკაძეს... შავრამ სააკაძე უარზეა და ამ უარში ვ. ბარნოვი ბედისწერის მრისხანებას ხედავს. „უძლეველი ხმალი მისცა განგებამ ხელში, დასახა იგი ქართველთ წინამძღვრად; უბრძანებდა, წაეყვანა ხალხი ახალი გზით. ვერ შეიგნო ხმა ბედისწერის და იღბალმაც უარპყო იგი: აშხადა მებრძოლს სული მეცანი“. გიორგი სააკაძე დაიღუპა იმიტომ, რომ ბედმა ჩამოუარა, ფრთა შეახო, მან კი ვერ იგრძნო, ვერ მიჰყვა მას“¹.

როდესაც კრიტიკოსი ლაპარაკობს ვ. ბარნოვის ისტორიულ თვალთახედვაზე, იგი ეყრდნობა ზოგიერთ ადგილს მისი რომანიდან „დიდი მოურავი გიორგი სააკაძე“. რომანის რამდენიმე ადგილას, მართლაც, სავსებით გარკვეულად არის ნათქვამი, რომ გიორგი სააკაძე წავიდა განგების წინააღმდეგ და ამიტომ განგებამ ის უარყო. ჯერ ერთი, რადგან მსგავსი განცხადებები და მსჯელობანი არის მხოლოდ „გიორგი სააკაძეში“ და არსად სხვაგან, ამიტომ არ შეიძლება ზოგადად ლაპარაკი ვ. ბარნოვის ისტორიულ მსოფლმხედველობაზე, როგორც ფატალიზმისა და სტიქიურობის აღიარებაზე. საერთოდ, ავტორის ისტორიული მსოფლმხედველობა ვრცელდება არა ერთ მხატვრულ ქმნილებაზე, არამედ რამდენიმეზე ან საერთოდ მთელი შემოქმედების ძირითად ნაწილზე. ვ. ბარნოვის სხვა ისტორიულ რომანებში კი მსგავს მსჯელობას ადგილი არა აქვს. ამ მოსაზრებითაც ისტორიული პროცესის ბედისწერასთან დაკავშირება ვ. ბარნოვის ისტორიულ-ფილოსოფიურ კონცეფციას არ წარმოადგენს.

მეორე მხრივ, არც თვით „გიორგი სააკაძეში“ გვაქვს ამგვარი თანმიმდევრული ისტორიული მსოფლმხედველობა, ისტორიული პროცესის ხსენებული გაგება-გააზრება. რა არის მხატ-

¹ შალვა რადიანი, ვასილ ბარნოვის ისტორიული რომანები, 1944, გვ. 153.

ვრული ნაწარმოების კონცეფცია თუ არა ის საერთო ჩანაფიქრა, შეხედულებათა სისტემა, რომელიც არა ცალკეულმა მსჯელობა-განცხადებებმა, არამედ ნაწარმოების ერთიანმა მხატვრულმა ლოგიკამ უნდა ჩაგვაგონოს. ნაწარმოების კონცეფციად ის კერძო დებულება არ ივარგებს, რაც საერთო აზრის მდინარეებს არ გამოხატავს. მართალია, ვ. ბარნოვი ხშირად ხმარობს სიტყვა „ბედისწერას“, „განგებას“, მაგრამ ის გაგებული არაა, როგორც ბერძნული მოიხრა, ფატუმი, ბედისწერა. რომელიც ანტიკური გაგებით ადამიანთა და თვით ღმერთთა ნებაზე მალლა დგას. ვ. ბარნოვთან განგება, ბედისწერა უფრო მეტაფორულად თუ ფიგურალურად არის ნახმარი. მოვიგონოთ როგორ მსჯელობს ავტორი მეფე ლუარსაბზე რომანში, სადაც ის უნებისყოფო, სუსტ მმართველად არის გამოყვანილი: „ვერ თუ იცოდა: მის ყოფაში თავის იღბალს თითონ სჭედს კაცი. მეფე იყო, მძლედ შეეძლო ეკარნახა ბედისწერისთვის; თუ არადა იბრუნებდა პირსა ელვარს კეთილთ მომცემი და მოიცავდა მისსა გვირგვინს ბნელი უკუნი“. თუკი ვ. ბარნოვი, მართლაც, ბედისწერას კლასიკური, ანტიკური გაგებით ხმარობდა, იმავე ნაწარმოებში ამგვარ აზრს არაფრით არ გამოთქვამდა, თითქოს ბედისწერას უბრალო მოკვდავი კარნახობს საკუთარ ნებას. ვ. ბარნოვი უდავოდ ფიქრობდა, რომ XVII საუკუნის პირველ მეოთხედში საქართველოს პოლიტიკოსთა და მხედართმთავარ-სტრატეგთა წრეებში ყველაზე ძლიერი ფიგურა გიორგი სააკაძე იყო. ამიტომ უმაღლესი მმართველის პოსტიც მას უნდა სჭეროდა. მწერალი კონკრეტული პოლიტიკურ-ისტორიული ვითარების მიხედვით მსჯელობდა და ამ ფაქტში არაეითარ „ზებუნებრივ“ ძალას არ გულისხმობდა. გიორგი სააკაძე უნდა გამხდარიყო საქართველოს მმართველი იმიტომ კი არა, რომ ბედისწერის წიგნში ასე ეწერა, არამედ იმიტომ, რომ იმ კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში ქვეყნის ძლიერებისა და კეთილდღეობის საქმეს ის ყველაზე უკეთ მოაგვარებდა. ასე აზროვნებს მწერალი. რაც შეეხება მის მიერ ხმარებულ „განგებას“, „ბედისწერას“, „იღბალს“ — ყოველივე ეს უნდა მიეწეროს იმ მდიდარ დეკორატიულ-მეტაფორული აზროვნების წესს, რომელიც,

საერთოდ, ვ. ბარნოვის პოეტურ მეტყველებას და მის მხატვრულ სტილს წარმოქმნის და შეადგენს. ე. ი. გასარჩევია მეტაფორული აზროვნების წესი ფილოსოფიურ-ისტორიული მსოფლმხედველობისაგან.

როდის იწყება გიორგი სააკაძის დაღუპვა, როდის „უარყოფს მას განგება“? თუ ნაწარმოების შინაგან მხატვრულ ლოგიკას გავყვებით, არა მაშინ, როდესაც მან ტახტზე დაჯდომა არ ინდომა, არამედ მაშინ, როდესაც ძმათა სისხლისღვრელი ომი გაშართა. ვ. ბარნოვის გარკვეული, ურყევი ისტორიული კონცეფციის მიხედვით, დიდი მოუტრავის ზნეობრივი და ფიზიკური დაცემა მაშინ მოხდა, როცა მან ქართველი ქართველზე საბრძოლველად წაიყვანა და ძმათამკვლელი ოპი გააჩაღა. რადგან ისტორიას ვ. ბარნოვი სწორედ ეროვნული თვალსაზრისით უდგებოდა, ყოველი ანტიხალხური და ანტიეროვნული აქტი მისთვის ანტიისტორიული მოვლენაც არის. ამიტომ იღუპება გიორგი სააკაძე, რომელიც სიცოცხლის ბოლო წლებში მცდარ ანტიისტორიულ გზას შესდგომა: „სპარსთა სისხლის მძებნელს სააკაძეს, — წერს ავტორი, — ვეღარ ეგნო ხალხის გულისთქმა: მის გონებას არ ესმოდა ერის ძახილი; მის ჩაბშულ გულს ვეღარ ეგრძნო ერის განცდანი: ვერ ხედავდა, არ ყვებოდნენ ქართველთ ტალღანი, სურვილთ ყვავილებს არ უფენდნენ მას ბრძოლის გზაზედ. მიილტოდა სააკაძე სავნებელისაკენ და სწრაფვა მისი იყო ქროლვა სტიქიონთ ძალის“. მაშასადამე, გიორგი სააკაძის დაღუპვა მოხდა არა ბრმა ბედისწერის ჩარევის გამო, არამედ მისივე ზნეობრივ-პოლიტიკური შეცდომის, ანუ ანტიხალხური, ანტიისტორიული აქტის ჩადენის შემდეგ. ასეთია ავტორის ისტორიული შეხედულება ამ რომანში, რომელიც კარგად უთავსდება ჩვენ მიერ ზემოთ ჩამოყალიბებულ მწერლის მთლიან ისტორიულ მორალურ თვალსაზრისს.

მართლაც, განა დასაშვებია, რომ ისეთი შედეგის ავტორს, როგორცაა „ისნის ცისკარი“ ან მის ეროვნულ-პოლიტიკურად ფხიზელ, მომწოდებლური სულისკვეთების ქმნილებებს, როგორცაა „არამაზის მსხვერვეა“, „დიდი მოუტრავი გიორგი სააკაძე“, „მიმქრალი შარავანდედი“, არ ჰქონდეთ უაღრესად

ქმედიაი მხატვრულ-ისტორიული თვალთახედვა? განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ისნის ცისკარი“. ამ წარმტაც რომანტიკულ ისტორიულ მოთხრობაში გადმოცემულია ქართველი ხალხის ეროვნული შემართება. ნაწარმოებში კარგად ჩანს, რომ ფაქტიური გამარჯვების შემდეგაც დამპყრობი აღამაჰმად-ხანი მორალურად დაუკმაყოფილებელია, რადგან მან ვერ გასტეხა ქართველი ხალხის ნებისყოფა, ვერ დაიმონა ის. მისი შემოსევა დროებითი ხასიათისაა. ქართველ კაცს ჭერ ისეთი მტერი და დამპყრობი არ ჰყოლია, — თითქოს ამბობს ავტორი. — რომელსაც ის მორალურად მაღლიდან არ უყურებდა და ამის უფლება დამსახურებული არ ჰქონდა. საქართველოდან უკმაყოფილო ბრუნდება ძლევაშოსილი აღამაჰმად-ხანი. მაგრამ მოთხრობის საერთო განწყობილებას და საერთო აზრს აგვირგვინებს თბილისელი ოქრომჭედლის ქალიშვილის, „ისნის ცისკრის“ — თინანოს გატაცება სპარსელთა ნადავლით დატვირთული ჯარიდან. თინანო ხომ ერთი უბრალო გოგოა, მაგრამ ამ მშვენივით აღსავესე ქალწულის დახსნა და უკან გამოტაცება მისი შეყვარებული თავადის, საამ გოსტაშაბიშვილის მიერ თავისთავად შთამბეჭდავი სურათია, აღსავესე ეროვნულ-პატრიოტული სიმბოლიკით.

მოთხრობაში გამოსტვივის ქართველი კაცის მხნე და შეუპოვარი ბუნება: „დამარცხება და გამარჯვება ძმები არიან. ბრძოლაში გამოწვრთნილმა ქართველებმა კარგად იცოდნენ ეს და ერთი ომის წაგებით გულს არ გაიტეხდნენ“. ხოლო მას შემდეგ. რაც თბილისის ულამაზესი ქალი ტყვეობიდან ვაჟკაცურად გამოხსნილი და შინ მშვიდობით წამოყვანილია, ამით თითქოს ქართველი ჯარისკაცის შეურაცხმყოფელი ლაქაც ჩამორეცხილი ჩანს.

სასიყვარულო ინტრიგა ვასილ ბარნოვის თითქმის ყოველ რომანში განაპირობებს მის კომპოზიციურ აგებულებას, მაგრამ ზოგი ნაწარმოები მთლიანად სატრფიალო მოტივებზეა აგებული. გერონტი ქიქოძის აზრით, ქართულ ლიტერატურაში ვ. ბარნოვმა შეიმუშავა სიყვარულის მეტაფიზიკა და ამ მხრივ საკუთარ იდეათა სამყარო შექმნა: „ცხადია, რომ ბარნოვის შეხედულებით ღმერთი თვით სამყაროშია, ის მხოლოდ

მის უმაღლეს საფეხურს წარმოადგენს. ხრწნადი ნივთიერი არსებობა ეთეროვან არსებობაში გადადის, ეს უკანასკნელი — ზენიციურიში, ღვთაებრივში. ეს გადასვლა ეროსის შემწყობით ხდება, ე. ი. სიყვარულის შემწყობით, ამ ცნების ფილოსოფიური გაგებით. სამყარო ბნელი ქაოსი იქნებოდა, ბრმა ბედისწერას დაქვემდებარებული, თუ ყოვლის შემძლე სიყვარული არ ყოფილიყო, რომელიც მიწას და ზეცას აკავშირებს...

სიყვარულის შემწყობით ხდება პიროვნების გადმოშუქება პიროვნებაში, სულთა თანაზრდა, მათი თანაზიარება. ეს არის აგრეთვე უკვდავების თანაზიარება, ვინაიდან სიყვარული უფრო ძლიერია, ვიდრე თვით ბედისწერა და სიკვდილი: „ეს ის სირაა, ნათელთაგან გრეხილი სიმი, რომელს არ ჰკვეთს ბედისწერის ბასრი მახვილი, მას დრო ვერ სწვდება და მანძილი მის წინა დნება“. მაგრამ თუ სიყვარულის შემწყობით პიროვნება ეთიშება პირველყოფილ არსებობას, მისივე წყალობით ხდება პიროვნების შეერთება მარადისობასა და აბსოლუტთან: „სიყვარული უარყოფდა თავის თავისა სხვის ცხოვრების საშუქებლად, იმას წყუძლია ეს, ვის შეუგრძენია ბუნებრივი ერთობა ყოველ ქმნილებასთან“ („ფერია“)¹.

მართლაც, ისტორიულ რომანებში: „მიმქრალი შარავანდედი“, „ტრფობა წამებული“, „დედოფალი ბიზანტიისა“ და სხვა, სიყვარულის ბარნოვისეული ფილოსოფიაა მოცემული. ამ ისტორიულ რომანებში (სადაც უფრო ხშირად მხოლოდ მხატვრული ფონია ისტორიული) მთავარი მოქმედი გმირი ქალები ხშირად „განგებისაგან“ ისჯებიან, თუკი მათი სიყვარულის ობიექტი ბუნებრივი, უშუალო გრძნობებით არაა არჩეული და მიგნებული, ანდა ღვთაებრივ ნეტარებას განიცდიან, თუკი მათი შეერთება სწორფერთან ნამდვილი გრძნობის საფუძველზე მოხდა.

რომანში „მიმქრალი შარავანდედი“ სასტიკად, გამოუსწორებლად ისჯება მამია გუჩაელის მშვენიერი ასული, ბატონიშვილი თინათინი. ქალმა მეტისმეტად ცივად უარყო მისადმი უზომოდ გამიჯნურებულ თავად ნოშრევანის სიყვარული. ამის

¹ გერონტი ქიქოძე, ეტიუდები და პორტრეტები, თბილისი, 1958, გვ. 328.

შემდეგ თუ ამის შედეგად იწყება მისი გონებისა და, შესაბამისად, მისი ბედ-იღბლის დაბნელება. თინათინს სურს თავისი სატრფიალო ვნებები გადაზარდოს თითქოსდა ქვეყნის კეთილდღეობაზე ფიქრში; მაგრამ ქალის პოლიტიკური ვნებიანობა ვერ აღმოჩნდა სიყვარულის გრძნობის შემცველი. შემდეგ ერთმანეთს მოსდევს უბედურებათა მთელი ნაკადი, რომლის სათავეც, ავტორის რწმენით, კემმარტი სიყვარულის უარყოფაში მდგომარეობს. ნაკლებ შთაბეჭდილებას ტოვებს კომპოზიციურ-მხატვრული ნახატი თუ სქემა: უბედური სიყვარულის მოტივი რომანში პარალელურად სხვა ხაზითაც არის განვითარებული, და ამიტომ ორმაგი, მაგრამ იდენტური რომანული ინტრიგა ოდნავ მონოტონურად ვითარდება. თინათინისა და ნოზრევანის უიღბლო მდგომარეობას თავის მხრივ ერთგვარ მხატვრულ ზნეობრივ ილუსტრაციას უკეთებს ლევან მეფისა და ლეკეთის შამხალის ქალიშვილის, მთელს დაღესტანში განთქმული მშვენიერი ლეილ-ყიზის უიმედო სიყვარული. ეს წყვილიც ერთმანეთისთვის ყოფილა გაჩენილი, და რადგან ლევან მეფე პოლიტიკური მოსაზრებებით თინათინს შეირთავს და არა დაღესტნის ასულს, სასიყვარულო დრამა ნაწარმოებში ორმაგ ხასიათს იღებს. მათი სასიცოცხლო ვსებები იყრება, ჩიხში ექცევა, რადგან ცხოვრების შეუწყველი პირველსათავე — სიყვარული — გზაგამრუდებული და კალაპოტიდან ამოგდებულია.

შედარებით ნაკლებ აბსტრაქტულ სიბრტყეში წყდება შეუღლების, სიყვარულის თუ სქესთა ფილოსოფიის საკითხი ისტორიულ რომანში „დედოფალი ბიზანტიისა“, რომელსაც ბარნოვის ეროვნული თვალსაზრისი უდევს აგრეთვე საფუძვლად. ეს ნაწარმოები ისტორიულად ცნობილ ფაქტს ეყრდნობა: თუ არა კონსტანტინე იმპერატორის დაღუპვა თურქეთთან ბრძოლაში 1453 წელს (კონსტანტინეპოლის აღების წელს). გიორგი VIII-ს ქალიშვილი, ბატონიშვილი ელენე (რომანში ხათუთად წოდებული), მართლაც, ბიზანტიის დედოფალი უნდა გამხდარიყო. ავტორმა გამოიყენა ეს ისტორიული ფაქტი. თავის ეროვნულ-ფილოსოფიურ შეხედულებათა ვასამართლებლად. ნაწარმოების გმირთა ფსიქიკა არაა ისტორიულად

გააზრებული და ნაკლებად განსხვავდება ავტორის თანამედროვე ადამიანის სულიერი აგებულებისგან. ვ. ბარნოვს აქ აინტერესებს სიყვარულის საკითხი, რომელიც მარადიულ, უცვლელ აბსოლუტურ კატეგორიად ჰქონდა წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაში ვ. ბარნოვი ვერ გაექცა ისტორიის პასიურად გათანამედროვების საშიშროებას.

სავალალოა გიორგი მეფის ასულის, ხათუთას, ბედი. მას მტკიცედ გადაუწყვეტია გაჰყვეს ბიზანტიის კეისარს ცოლად და ვერ ხედავს მის თვალწინ დანთებულ სიყვარულის ხანძარს, რომელიც მისადმი გამიჯნურებული ბაკურ ათაბაგის არსებას წვეავს. ქალი ისჯება ნამდვილი, ბუნებრივი, დიდი სიყვარულის უარყოფისათვის და მარტოობაში ატარებს სიცოცხლეს; უსახლოდ იღუპება ბაკურ ათაბაგიც. ამ რომანში შეჭვარედინდა ავტორის რომანული შეხედულებანი ეროვნულ მსოფლშხედველობასთან; კეისარი კონსტანტინე ორმაგად უარსაყოფი საქმროა ხათუთასთვის. ვ. ბარნოვი, როგორც ანტიკურობის აშკარა თაყვანისმცემელი ან პლატონის მიმდევარი მსჯელობს: „მიჯნური მთლიან ერთარსებას წარმოადგენდნენ ქვეყნად ჩენამდინ. იყოფიან განკაცების ჟამს ქალად და ვაჟად. ცხოვრებაში იგი ორი ნახევარი ეძებს ერთმანეთს. ნათელგზიანნი შეხვდებიან ერთი მეორეს და განიცდიან ამ ქვეყნადვე სრულ ნეტარებას. ბედნაკლებანი ვერ შეხვდებიან, ვერც იგემებენ ამა ქვეყნად ნათელ სიყვარულს. ბევრი არის ატოლება ტრფობის გარეშე, გრილი არის იგი კავშირი; როდი ელვარება მთლად მიწიური. ზოგი ბედკრული... ეგონება: შევხვდი ნახევარს! შეიგნებს შემდეგ: სხვას შეხვედრია! მძაფრ ჯოჯოხეთს დაიმკვიდრებს სააქაოსვე“...

ბიზანტიის იმპერატორი უცხო ქვეყნის შვილია, მეორე მხრე კი, მას თვალით არ უნახავს მომავალი ცოლი. ეს კი ორმაგი ბოროტებაა: ხათუთა სულთა თანაზიარების პრინციპის მიხედვით ეკუთვნოდა მასში ნამდვილად შეყვარებულ მის თანამემამულე ბაკურს. სიყვარულის შეტაფიზიკა, მისი აბსტრაქტულ-განყენებულ სფეროებში გადაჭრა რეალისტურ ჟღერადობას იძენს, როდესაც ამ პრობლემატიკას განვიხილავთ ვაილ ბარნოვის შემოქმედების მთლიან კონტექსტში. მაშინ

სატრფიალო მოტივთა მეტაფიზიკური გადაწყვეტაც რეალისტურად გააზრებული წარმოგვიდგება და ჩვენ ვნახავთ, რომ ამ რომანულ აბსტრაქციებს ან ეროვნული მრწამსი, ან არადა ხორციელი ცხოვრების პრიმატი და ეროვნული გამრავლების ტენდენცია უდევს საფუძვლად, ისე როგორც არმაზის კერპის დამსხვრევაში თანამედროვე საქართველოს პოლიტიკური კულტურის ორიენტაცია იყო მინიშნებული.

ბარნოვის შემოქმედების ამ მხარის გაგებისთვის თითქოს გასაღებს წარმოადგენს მისი ნოველა „არქეოლოგიური ნაშთი“. აქ ორი პირი ხვდება ერთმანეთს: ისტორიკოს-არქეოლოგი და ცოცხალ ცხოვრებაში შეყვარებული, პოეტურად განწყობილი ადამიანი. საინტერესოა, რომ მრავალრიცხოვან ისტორიულ რომანთა ავტორი მკითხველს ესაუბრება არა მიმჭკნარი არქეოლოგის, არამედ სიცოცხლით დამტკბარი გმირის პირით. მაგრამ ეს მოთხრობა სხვა თვალსაზრისით უფროა საყურადღებო. არქეოლოგიურ ნაშთთა შემგროვებელი მეცნიერი, რომელსაც სახლში ბრწყინვალე არქეოლოგიური კოლექცია აქვს, ცხოვრების მიმწუხრზე ხვდება. რომ ის ნამდვილი ცხოვრების მიერ დასჯილია. მართალია, მას დიდი მეცნიერის სახელი აქვს, მაგრამ მისი მეცნიერული პატივმოყვარეობა ვერ გასწვდება თავისი ღირებულებით იმას, რასაც სიყვარულში ერთხორცად და ერთსულად ქცევა ჰქვია და რომელშიც უკვდავების სუნთქვას შევიგრძნობთ. არქეოლოგი გვიან ხვდება, რომ პროფესიონალური პატივმოყვარეობა გოჯისოდენა ემოციაა შედარებით იმ დიდ ადამიანურ მისტირეისთან, სადაც ხორცისა და სულის დღესასწაული ერთად გარდაიხდება. ერთგან ვ. ბარნოვი წერს: „რა ძალიან მომწონს ხორცის მშვენება! რატომ არ ვაქებ! ნივთიერი ვარ, ხორციელი, ხვთით ჯერ დედამიწაზე მიდგა ფეხი და თაყვანსა ვცემ ნივთში მომწყვდეულ უკვდავ სიცოცხლეს. სული! სული! რა იცით, რომ ხორცი იგივე სული არ არის, მხოლოდ წმინდა, გასპეტაკებული, ნათელ-ქმნილი?“

ამ მეცნიერს ახალგაზრდობისას ხელი უკრია ერთი ლამაზი ასულის სიყვარულისათვის. ქალის ცოცხალ სილამაზეზე მალა ძველ ნივთთა მათრობელი იღუმალეობა და სილამაზე დაუყენებია. ამ ქალს, მენანდრიანთ მელანოს, ის სიბერეშიღა

ხვდება; მელანოს თვალები ჩაჰქრობია, ყვავილის ბაგე ხავსიან ფოსოდ ქცეულა და ცხოვრებას თავისი ბრკყალეები სახეზე ნაოქების სახით დაუმჩნევია. ასე გაძარცული დახვდა ქალი დაჩიავებულ მეცნიერს ოცდაათი წლის შემდეგ. ის სულის სიღრმემდე აფორიაქებულია, მან ეხლალა გაიგო, რომ ქეშმარიტი სილამაზე ხელიდან გაუშვა და გაუშვა დაუბრუნებლად. ეს ქალი მისთვის იდეალი ყოფილა; ამ ქალზე მას შეეძლო გაეშეორებინა კლასიკური ფრაზა: „რა იცით, რომ ხორცი იგივე სული არ არის“... ავტორი აგვიწერს ამ ქალის გარეგნულ ღირსებებს და ჩვენ ვიგებთ, რომ რაც უფრო სრულყოფილი, მშვენიერია ქალი, მით უფრო მეტად არის მოწოდებული ის ოჯახური კერის შესაქმნელად, მშვენიერი შთამოქაყლობის გასამრავლებლად, ხორციელი და ესთეტიკური ტკბობის მოსანიჭებლად. ამიტომაც ვ. ბარნოვის სილამაზის განყენებულ ფილოსოფიას სადი, ფხიზელი, რეალისტური თვალსაზრისი უდევს საფუძვლად და მის მიერ თქმული სიყვარულის ჰიმნები კონკრეტულ-სოციალურ მიზნებსაც გულისხმობდა.

ამიტომ მეცნიერის საქმიანობას მისი მეგობარი საკმაოდ სკეპტიკურად უყურებს და მასთან შეხვედრისთანავე დაურიდებლად ახლის იმ მკაცრ სიმართლეს, რომელიც ავტორის მსჯავრსაც წარმოადგენს.

— „ღმერთმა რა უყოს იმას, ვინც შენ ეგ ხარახურა შეგავყვარა და ცხოვრება დაგაგმობინა.

— ღმერთმა აცხონოს ჩემი ოსტატი ევდემოზი! იმისთვის ამისთანა ნაშთები ცოცხლები იყვნენ, ტკბილმოუბარნი. შემასწავლა მეც მათი ენა. განა ყველას შეუძლია გააღვიძოს საგნისადმი სიყვარული თავის მოწაფეში.

მაშ არ გერჩივნა, არ დაგეკარგა შენი მელანო? ეხლა სავსე იქნებოდი შვილთა სიმრავლით.

— აი. მეგობარო, საყვარელი შვილები, შვილიშვილები! ..

— უჰასაკო ქვისა, რვალისა. დაბზარული, ეანგიანი. ნატეხ-ნუტეხი...“ უკანასკნელი ფრაზა ავტორის თვალსაზრისის გამოხატავს.

ვ. ბარნოვი, მიუხედავად მის მიერ შერჩეული თხრობის მაღალი სტილისა ან თავისებური ისტორიული თემატიკისა,

შემოქმედებითი ბუნებით ნაკლებადაა ეპიკოსი. მისთვის უკნობია თხრობითი სტილის აუღელვებელი, ობიექტური ხასიათი. ეს მხარე მისი შემოქმედებისა აღრეც აღნიშნა სიმონ ჩიქოვანმა ვ. ბარნოვის „ფერად-ფერადის“ წინასიტყვაობაში. ს. ჩიქოვანი იმ აზრს ანვითარებდა, რომ ჩამოთვლა და აღწერა მწერლის ძირითადი მხატვრული ხერხია, მისი პოეტური ხილვის ერთგვარი საფუძველია. ვ. ბარნოვი, მისი აზრით, ესთეტიკურად ითვისებდა არა მარტო ქართველი ხალხის ისტორიულ ქრონიკებში ამოკითხულ ცნობებს, არამედ თვით გეოგრაფიული სახელების რიტმულ-პოეტური მეტყველებით ჩამოთვლა ერთგვარ მუსიკას ბადებდა მის შემოქმედ სულში და ეს მუსიკა მას ისევე მნიშვნელოვნად მიაჩნდა, როგორც მისი ნაწარმოების აზრობრივი ნაწილი; ეს შეხედულება ს. ჩიქოვანმა 'მეძღვეში უფრო დააკონკრეტა: „ვასილ ბარნოვს შეგნებულად არ შეუქმნია ისეთი დიდი ეპიკური ტილოები, სადაც ჩვენი ხალხის ისტორიული ცხოვრების ვრცელი სურათები ყოფილიყოს აღბეჭდილი. ვასილ ბარნოვი ეპიკოსი არ იყო, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ვასილ ბარნოვისათვის ისტორიული სინამდვილის ვრცელი სურათების აღდგენა კი არ იყო აუცილებელი. მისთვის მხატვრულ ნაწარმოებში მთავარია ისტორიაში მოღვაწე პიროვნების სულის ანალიზი, მწერალს უნდოდა ზოგადმარადიული საკითხების დასმა და ამ საკითხისადმი თავისებური, ქართული განმარტების მიცემა. მართალია, იგი ავტორია მრავალი რომანის, მოთხრობისა და ნოველის, მაგრამ, როგორც მხატვარი, იგი მოთხრობელი არ არის და მას სიუჟეტურად შეკრული ამბავის მოყოლა არც ეხერხება... ისტორიულ რომანებში წარსულის ელფერის შესანარჩუნებლად ჩვენი რომანისტი ფრესკული ხატვის ხერხებს იყენებდა. ვასილ ბარნოვს ყოველთვის ჰქონდა მიდრეკილება ე. წ. რიტმული პროზისაკენ და ისტორიული ხასიათის რომანებში არქაული მწიგნობრული იერის პოეტურ მეტყველებას ქმნიდა. ლირიკული აზროვნება და ლირიკული ფრაზა მისი პროზის წამყვანი თვისებაა.

მას ამბის შინაგანი დინამიური განვითარების ნაცვლად, მხატვრულ პროზაში მკაფიო რიტმი შემოჰქონდა და სიტყვიერი წყობა მუსიკალურ დინებაში გადაჰყავდა, ე. ი. ფრეს-

კული სურათებით შექმნილ შთაბეჭდილებას პოეტური მუ-
სიკალობით აუცხოებდა“¹.

ყრანგულ ლიტერატურაში ერთმანეთს უპირისპირებენ
ფლობერისა და ბალზაკის ლიტერატურულ სტილს. „სალამ-
ბოს“ ავტორი აღიარებულია დესკრიპტიული, აღწერითი სტი-
ლის მწერლად, ხოლო „შუანების“ ავტორი — ნარატიული,
მთხრობელი სტილის ოსტატად. მიუხედავად ამისა, ორივე
რომანისტი ეპიკოსი მწერალია. ქართულ ლიტერატურაში ვა-
სილ ბარნოვი, როგორც დესკრიპტიული სტილის წარმომად-
გებელი, შეიძლება შევეუპირისპიროთ ისტორიული რომანის
ისეთ ოსტატს, როგორცაა კონსტანტინე გამსახურდია. კ. გამ-
სახურდიას შემოქმედებითი სტილი, ძირითადად მაინც, ნარა-
ტიულია, მთხრობელი. ვ. ბარნოვის მხატვრული მემკვიდრეობა
აშკარად გამოხატული ლირიკული აზროვნების ნიმუშია; მისი
პროზა ლირიკული მასშტაბისაა, ხოლო კ. გამსახურდიას
ისტორიული რომანისტიკა ძირითადად ეპიკური ყალიბისაა
(თუმცა ლირიკული მომენტი მის ისტორიულ რომანებშიც მე-
ტად შესამჩნევია და ხელშესახები).

* * *

ვასილ ბარნოვის ისტორიული ხასიათის ნაწარმოებებმა
შექმნეს ქართულ ლიტერატურაში უანობრივად დასრულე-
ბული სახე ისტორიული რომანისა. მის შემოქმედებაში პირ-
ველად მოიხაზა და ჩამოყალიბდა ისტორიული რომანის ლი-
ტერატურული კონტურები და ისტორიის გრძნობა თუ გან-
ცდა თავისებურად გამოვლინდა. ამის საფუძველზე შესაძლე-
ბელი გახდა დასახულიყო ქართული ისტორიულ-მხატვრული
პროზის რეალური პერსპექტივები. მისი შესანიშნავი ისტორი-
ული მოთხრობის „ისნის ცისკრის“ (1901 წ.) გამოქვეყნებიდან
თეთომეტი წლის შემდეგ, 1912 წელს, სალიტერატურო კრე-
ბულ „გრდემლში“ დაიბეჭდა ქართული ისტორიულ-მხატვრუ-
ლი პროზის „პატარა შედეგრი“ — უიარაღოს „მამელუკი“.
ჩქარა ამავე კრებულში მას მოჰყვა ნიკო ლორთქიფანიძის დი-

1 სიმონ ჩიქოვანი, ვასილ ბარნოვის თხზულებათა გარშემო, „მნათო-
ბი“, 1958, № 6, გვ. 118.

დი შოთხრობა „მრისხანე ბატონი“, რომელიც ქართული ისტორიული მოთხრობის ძალზე ორიგინალური და თვალსაჩინო ნიმუშია.

პროსპერ მერიმე თავის „შარლ მეცხრის მეფობის ქრონიკის“ წინასიტყვაობაში წერს: „მეჰმედ-ალიმ, რომელსაც მამელუკთა ბეიები ეგვიპტეში ხელისუფლებას ეცილებოდნენ, ერთ დღეს სასახლეში ნადიმზე მოიწვია ამ ჯარის მეთაურები. ოდეს ისინი გალავანში შევიდნენ, კიშკრები დახურეს. ჩასაფრებულმა ალბანელებმა მათ თოვები დაუშინეს ტერასებიდან და ამის შემდეგ მეჰმედ-ალი მარტოდ მეფობს ეგვიპტეში“, მამელუკთა ბატონობას ეგვიპტეში და სხვა ქვეყნებშიც ჯერ კიდევ თურქეთის სულთანმა, სელიმ პირველმა (1467—1520), მრისხანედ წოდებულმა, შეუკვეცა ფრთები. სელიმ მრისხანემ 1516—17 წლებში დაიპყრო სირია, პალესტინა და ეგვიპტე, რომლებიც მამელუკთა განმგებლობის ორბიტში შედიოდნენ. ამ სელიმ მრისხანეზე ცნობები იოანე ბატონიშვილს შეტანილი აქვს თავის „კალმასობაში“. იქ ასეთ ცნობას ვაწყდებით: „სულთან სელიმმა შემოიყუანნა თვისსა მონებანა შინა ეგვიპტელნი და დაიპყრა ძლევა რაოდენჯერმე მამელუკთა მხედრობათა ზედა და მოსწყვიდნა მრავალნი და მუნიდგან განყვეს ეგვიპტე სხვადასხვა საბეგებოდ და დასდევს ხარჯი ვითარცა ზემორე მოგოთხრა და სხვებ ხმარობდენ და იმსახურებდენ ბეგები, რომელთა შორის უპირველესი ბეგი იყო უკანასკნელთა დროებათა შინა მარტყოფელი კახელი შინჯიკაშვილი აბრამა, იბრემ ბეგად წოდებული და ერჩდენ მისრელნი და სხვანი ადგილნი, და აგრეთვე ისხდენ კუალად კახეთი-დამ და იმერეთიდან დაკარგულნი ტყვეები ბეგებად და ქეშობებად, რომელსა შინა განწესდა ჰსჯულად, თუ არა ტყვე ქართველთაგანი სხვა ვერღა მიიღებდა ბეგობას“. თურქთა დაპყრობითი ომების შემდეგაც მამელუკ ფეოდალებს კვლავ დარჩათ მოზრდილი სამფლობელოები და თუმცა ისინი ქაიროში მჯდომ ფაშას ხარკს უხდიდნენ, რომელსაც ის სულთანისთვის უნდა გადაეგზავნა, ფაქტიურად ეგვიპტის ბატონ-პატრონები ისევ მამელუკები დარჩნენ.

მხოლოდ მეჰმედ-ალის (მერიმესთან — მეჰმედ-ალი) დროს, 1808 წელს, მამელუკებს ჩამოერთვათ მათი მიწები და

პოლიტიკური უფლებებიც. ხოლო 1811 წლის 1 მარტს მაჭელუკთა ბეიები და მათი ჯარის მეთაურები დახოცილ იქნენ ისე, როგორც ამას პროსპერ მერიმე გვატყობინებს. ასე მოედლო ბოლო მამელუკთა მრავალსაუკუნოვან საოცარ ისტორიას.

ქართველ მამელუკთა სადაურობისა და რაობის შესახებ საკმაოდ საინტერესო თეორია აქვს წარმოდგენილი გ. ბეი-მამიკონიანს თავის წერილში „ქართველი მამელუკები ეგვიპტის სუვერენიტეტის აღდგენისთვის ბრძოლაში“¹. ეს წერილი მიძღვნილია მეთვრამეტე საუკუნის ეგვიპტის ერთ-ერთი უძლიერესი მმართველის, ალი-ბეის, ქართული წარმომავლობის დასამტკიცებლად, რისთვისაც ავტორი ეყრდნობა ისტორიულ მონაცემებს. ალი-ბეის ეგვიპტის დღევანდელი ისტორიკოსებიც, ტრადიციის თანახმად, „დიდის“ სახელით იხსენიებენ. მაგრამ ამჟამად ჩვენ გვაინტერესებს ერთი ფაქტი ამ სტატიიდან, რომელიც ავტორს ამოღებული აქვს იმდროინდელი დოკუმენტიდან. ამ საბუთიდან ირკვევა, ალი-ბეის კარზე რა თანამდებობრივი პოსტები ეკავათ ქართველებს. ცნობაში გვითხულობთ: „ალი-ბეის კარზე შემდგენიანი წოდებები იყო: იუსუფი, ზაზნადარ-ალა (ანუ მეჭურჭლეთუხუცესი) — ქართველი. რუსვანი, ჩუხადარ-ალა (ანუ სამოსელთმცველი) — ქართველი. ოთმანი, სელიქთან-ალა (ანუ მახვილმტვირთველი) — აფხაზი. საარიქჩი-ბაში (ანუ დოლბანდმტვირთველი) — ქართველი. ... ჩუბუქჩი-ბაში (ანუ ყალიონის და თამბაქოს დამტარებელი) — ქართველი, ჰუსეინ-ალა, იბრიქჩი-ბაში (ანუ წყლის ჰურჭლების, დასაბანი ტაშტის და პირსახოცების მცველი) — ჩერქეზი. აბდურაჰმან-ალა, სალაპერი (ანუ მეჭინიბეთუხუცესი) — სინოპელი...“

ეს სიტყვები, — წერს გ. ბეი-მამიკონიანი, — ამჟამად ასე უცხოდ რომ ჟღერს, ერთ დროს სავსებით ბუნებრივი და გასაგები იყვნენ. ამის მოწმობად გამოდგება თუნდაც 1798 წლის ეგვიპტის ექსპედიციის დროის ნაპოლონ ბონაპარტეს ბრძანებები, სადაც პირდაპირ არის ლაპარაკი მამელუკთა ქართული და კავკასიური ჩამომავლობის შესახებ“².

¹ გ. ბეი-მამიკონიანი, „მნათობი“, 1957, № 9.

² იქვე, გვ. 128.

მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ქართველ ფეოდალთა პარტიკულარიზმისა და ქიშპობის ნიადაგზე ქვეყნის ეკონომიურ-პოლიტიკური მდგომარეობა ძალზე დაძაბუნებული იყო. ამას ზედ ერთვოდა მაჰმადიან ხელისუფალთა სასტიკი აგრესია, რაც კიდევ უფრო ამწვავებდა შექმნილ ვითარებას. 1723 წელს ოსმალოებმა დაიპყრეს ფოთი და იქ თავისი ფაშა დასვეს, რომელიც შავი ზღვის სანაპიროს მმართველად ითვლებოდა. ოსმალოთა ხელში იყო, აგრეთვე, სოხუმი, ანაკლია, ბათუმი. თურქთა ბატონობის მომძლავრების შედეგად ეს ადგილები და ციხეები გატაცებული ტყვეების მსყიდველთა კერებად გადაიქცნენ. ციხეებისა და მათ ახლომახლო მყოფ სოფლების მოსახლეობა თანდათან ექცეოდა მაჰმადიანურ წესჩვეულებათა გავლენის ქვეშ.

„ანაკლიის პორტის ზევით, ენგურის შესართავთან, აქამდე ჩანს ციხე „სატანჯიო“, — წერს პოეტი ტიციან ტაბიძე, — ეს იყო უმთავრესი სტრატეგიული პუნქტი გლეხებზე საანადიროდ და მონებით დატვირთული გემების რეზერვუარი. აქამდე თითქოს ისმის შავი ზღვის სანაპიროზე ანაკლიასთან ოსმალეთში და ეგვიპტეში გასაყიდად გამზადებულ ქალ-ვაჟთა ქვითინი, გულწასული დედების შეცხადება და ზარი.

უიარაღოს მხოლოდ ენგურის მაგიერად ტეხურა აქვს აწერილი და ანაკლიის მაგიერ ფოთი... აქ აღებულია ისტორიული ფონი სოციალური განხრით და განსჯით, არ არის შელამაზებული ისტორიული უკუღმართობა, ლახვართ გაწონილია ფეოდალური არისტოკრატიის მუხანათობა, გაუტანლობა და ადამიანის სულით-ხორციანათ ექსპლოატაცია. აქ თავადებს გვერდს უმშვენებენ წვრილი აზნაურებიც, რომელნიც აფთარით ღრღნიან საწყალი და დაჩაგრული ხალხის საცხოვრებელს და იქამდისაც არიან გათამამებულნი, რომ შვილებსაც სტაცებენ და სათათრეთში ჰყიდიან“¹. ამავე წერილში ტიციან ტაბიძეს მოჰყავს ფრანგი მოგზაურის, კავალერ შარდენის, ერთი ცნობა ანაკლიის პორტში თორმეტი ქართველი მღვდლის გაყიდვის შესახებ, რომელიც თავისი ამაზრზენი ურჩხუ-

¹ ტიციან ტაბიძე, წერილები, ნარკვევები, თბილისი, 1957, გვ. 76.

ლისებრი ამორალურობით იშვიათი ფაქტია ადამიანთა სყიდვა-გაყიდვის უსამარცხვინოეს წარსულისაც კი.

ტყვეებით ვაჭრობის ისტორია წარუხოცელი ლაქაა საქართველოს ფეოდალური წესწყობილების. სქესისა და თითქმის ასაკის განურჩევლად აღმოსავლეთის ბაზარზე საქონელივით იყიდებოდა ჩრეული ქართველი და, საერთოდ, კავკასიელი ადამიანი. და თუ ამ ბნელ ვაჭრობაში ქართველ კაცს უპირატესობა რგებია, ეს კიდევ ორმაგად სათაკილო უნდა იყოს ჩვენი ისტორიული თავმოყვარეობისთვის, რადგან ქართველი ავაზაკი თავადის მიერ ეს ფაქტი მხოლოდ ბოროტად გამოიყენებოდა და არა პირუკუ.

მდინარე ტეხურას პირას, სოფელ უშაფათში დატრიალებული ტრაგედია ჩვენი ერის წარსულის ტრაგედიაა და სწორედ ამ მწვევე საკითხმა დააფიქრა და აღებინა ხელში კალამი ჩვენი საუკუნის დასაწყისის დიდად ნიჭიერ მწერალს კონდრატე თათარიშვილს — უიარაღს. „მამელუკის“ გამოქვეყნებიდან სულ ორიოდე წლის შემდეგ ქართველი ხალხის გენოსმა მწერალმა ვაჟა-ფშაველამ გამოაქვეყნა თავისი შესანიშნავი „ფშაველი ჭარისკაცის წერილი“, რომელშიც თითქმის იგივე პრობლემა იყო დაყენებული: ქართველი კაცის უნარისა და ძალის დახარჯვა მისთვის უცხო მიზნებისათვის, მისი სამშობლოს გარეთ. ასეთნაირად ეხმაურებოდა უიარაღოს ისტორიული მოთხრობა ქართული თანადროულობის საჭირბოროტო საკითხებს.

„მამელუკის“ თემად აღებულია ადამიანით ვაჭრობის პრაქტიკა, რომელიც საქართველოს სხვა კუთხეთა მსგავსად ძველ სამეგრელოში მძლავრად იყო ფეხმოკიდებული. ნაწარმოებში ლაკონურად, ცალკეული ფართო შტრიხებით აღწერილია სამეგრელოს გლეხობის დაძაბუნებული ყოფაცხოვრება და ასეთ ისტორიულ ფონზე კიდევ უფრო გამკვეთრებულია მისი მოურჩენელი იარა — მონების სყიდვა-გაყიდვა. მოქმედების დრო — მეთვრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარია. ეს იქიდან ჩანს, რომ ნაწარმოებში ნახსენებია მეფე ერეკლეს გმირული მოღვაწეობის ამბები, ხოლო ხრესილის ომის (1757 წ.) ხსენება კიდევ უფრო აკონკრეტებს მოქმედების თარიღს. „მურზაყან, შენი ჭირიმე, იმ შარშანდელი ხრე-

სილის ბრძოლაში იყავი?“ — ეკითხება მოხუცი ტაგუია სა-
დილზე შემოსწრებულ აზნაურს. მაშასადამე, მოქმედების
დრო ნაწარმოებში დაახლოებით 1758 წლიდან ვითარდება და
1798 წლამდე (ნაპოლეონის ეგვიპტეში ლაშქრობამდე)
გრძელდება.

სამეგრელო იმეამად იმერეთის სამეფოში შედიოდა. ეს
პოლიტიკური აქტი დაკავშირებულია სოლომონ მეფის შესა-
ნიშნავ გამაერთიანებელ სახელმწიფოებრივ საქმიანობასთან.
რომელმაც იმით დაიწყო თავისი მოღვაწეობა, რომ სასტიკად
შეუტია მაჰმადიანობის გავრცელებას და ტყვეების სყიდვის
გამანადგურებელ რეციდივებს. იმერეთის მეფის ეს ღირსშე-
სანიშნავი პოლიტიკა და მისი სოციალურ-ზნეობრივი გამო-
ძახილი ქვეყნის შინასაზოგადოებრივ სფეროებში კარგად
აისახა უიარაღოს „მამელუკში“. გლეხები ლოცვა-კურთხევით
იხსენიებენ მას, პატარა კახს ადარებენ და თავის მხრივ კი
ნატრობენ: „ღმერთო, შენ გაუმარჯვე ყველა ურჯულოთა მებ-
რძოლს, ქვეყანაზე მშვიდობის დამამყარებელს, საწყალი
გლეხი-კაცის გამკითხველს. ქერივ-ობოლთა შემწეს, ყველას
ერთობ, წონა-სამართლის მექონს. ღმერთო, ის დღე მაჩვენე.
ისე საფლავში ნუ ჩამიყვან, რომ ყანაზედ უთოფოდ მივდიო-
დე, დედაკაცს სადილი მარტოდმარტო მოჰქონდეს და არაფ-
რის წიში და რიდი არ ჰქონდეს“.

როგორც ვიცით, ტაგუიას ეს ვედრება არ აუხრულდა და
მისი სანუკვარი ხვიჩა დიდი პერიპეტიების შემდეგ ქაიროს
მამელუკთა სარდლის, ალი-ბეის, კარზე აღმოჩნდა. ალი-ბეი
ის მამელუკი ბეია, რომელიც სწორედ აღნიშნულ ხანებში გა-
ნაგებდა ეგვიპტეს, თავისი სახელი ჩაწერა ეგვიპტის სახელ-
მწიფო ისტორიაში, და რომლის ქართული წარმომავლობის
მტკიცება გ. ბეი-მამიკონიანის ხსენებულ წერილში საკმაოდ
დამაჯერებელი ჩანს. ალი-ბეის ქართული სახელი იოსები უნ-
და იყოს და დაბადებულია ის აფხაზეთში, 1728 წელს, ქართვე-
ლი მღვდლის ოჯახში. ოცდაორი წლის იოსები პირადი დამსა-
ხურების წყალობით ეგვიპტეში ქეშიბი გამხდარა, რაც მა-
შინ „თავბრუდამხვევი კარიერა“ იყო, ხოლო 50-იანი წლების
დასაწყისისთვის ეგვიპტის დივანში ის ბეიად აურჩევიათ.
როგორც ვხედავთ, „მამელუკის“ ავტორი საკმაოდ ჩახედული

ყოფილა ეგვიპტელ მამელუკთა ისტორიაში და ზუსტად იმარ-
ჯებდა ისტორიულ გადმოცემებს, რომელიც იმ დროს ამ სა-
კითხის გარშემო არსებობდა, განსაკუთრებით, ევროპულ ის-
ტორიოგრაფიაში, სწორედ აქედან მოდის გრძნობა ისტორი-
ისა, რომელსაც ასე კარგად უხამებდა იგი მხატვრის უტყუარ
აღღოს. თავის ნაწარმოებში ალი-ბეის შესახებ უიარაღო
წერს: „ალი-ბიი, მამელუკთა სახელოვანი სარდალი, ოქროთ
შოვარაყებულ და ლალ-ფირუზით მორთულ ტახტზე ფეხმო-
კეციო იჯდა, ყალიონის ტარი პირში ჩაედო და ნელ-ნელა აბო-
ლებდა. ღრმა ფიქრებში იყო გართული ალი-ბიი და, ღვთის
წინაშე, საფიქრებელიც ბევრი ჰქონდა. მთელი ეგვიპტის უმ-
თავრესი გამგე ახლა ის იყო. მან მიიყოლია მამელუკთა და-
ნარჩენი ოცდასამი ბიი (ეგვიპტეს სულ ოცდაოთხი მამელუ-
კი ბიი განაგებდა — გ. კ.), ეგვიპტის სხვადასხვა კუთხეთა
მმართველ-გამგებელნი, და სტამბოლის სულთანის და მის მი-
ერ ეგვიპტის უფროსად დაყენებული ფაშისაგან თავისი თავი
სრულებით დამოუკიდებლად გამოაცხადა. რა თქმა უნდა,
ეს ამბავი ძლიერ საწყენად დაურჩა სტამბოლის სულთანს და
მით უფრო ეგვიპტის ფაშას, რადგან მისი უფლება არარაო-
ბამდე ჩამოვიდა, მაგრამ ვერც ერთმა და ვერც მეორემ ვერა
გააწყო რა. ძალა მამელუკთა ხელში იყო და ძალა ხომ აღმარ-
თსა ხნავს.

მამელუკთა რიცხვი იმ დროს ათი-თორმეტი ათასი იქნე-
ბოდა. ისინი გაფანტული იყვნენ მთელ ეგვიპტეში, სათავე-
ში უდგნენ მხედრობას, ეჭირათ თანამდებობის ადგილები,
ერთი სიტყვით, მთელი ქვეყნის განუსაზღვრელი ბატონ-პატ-
რონი იყვნენ“.

„მამელუკის“ ავტორისათვის ზოგიერთ სხვა ფაქტთან ერ-
თად არ იყო ცნობილი ეგვიპტელ მამელუკთა წარმომავლო-
ბის ბევრი საკითხი, რომელიც დღესაც სავსებით გარკვეული
და დასაბუთებული არაა. მაგრამ მის ინტერესთა სფეროში
არ შედიოდა ფართო ისტორიული ტილოს, ეპიკური ხასიათის
ეპოქალური ნაწარმოების შექმნა; მიუხედავად ამისა, XVIII
საუკუნის მეორე ნახევრის დასავლეთ საქართველოს პოლი-
ტიურ-ეკონომიური სახე და ატმოსფერო ნაწარმოებში
ქვემარტი ოსტატის ხელით არის გამოყვანილი და ჩახატუ-

ლი. მწერალი, ამ მხრივ, გამგრძელებელია კრიტიკული რეალიზმის ქართული სკოლის ტრადიციებისა, ახლო დგას ამ რეალისტთა მსოფლმხედველობასთან, მეორე მხრივ, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ წერის განსაკუთრებული მანერით, კომპოზიციით და მხატვრული ოსტატობით „მამელუკი“ გვაგონებს პროსპერ მერიმეს „შარლ მეცხრის მეფობის ქრონიკას“. მათი ლიტერატურული ნათესაობა არ განისაზღვრება მხატვრული კომპოზიციის ან ისტორიული პრობლემატიკის სიახლოვით — ორივე ნაწარმოებში ძმათამკვლელი ამბებია მხილებული (უიარაღოსთან ეს ფაქტი გლახაკების მონებად გაყიდვით გადმოიცემა) და წინა პლანზე წამოწეული (მერიმეს ქრონიკაში ეს თემა კომპოზიციურად ასეა გადაჭრილი: ბართლომეს ღამის საშინელებათა გარდა, პროტესტანტი ბერნარი ჰკლავს კათოლიკე ძმას); უფრო მეტად თვალში საცემია მხატვრული აზროვნების ნაწილობრივი ერთგვაროვნებაც. ორივე მწერალთან ისტორიულ მოვლენათა განვითარება მორალიზებულია; ისტორიულ თვალსაზრისად და ადამიანის ბედ-იღბლის გადამწყვეტ ფაქტორად ეთიკურ-ზნეობრივი შინაარსია აღიარებული; მთავარი გმირები ორივეგან — არა-ისტორიულია. წერის ზაზგასმული სიმსუბუქე და სინატიფე, ნათელი, სადა მეტყველების სტილი, ლაკონიზმი და სხარტული დახასიათების მეთოდი, რაც მერიმეს „ქრონიკისთვის“ ნიშნეულია, უიარაღოს ამ ნაწარმოებში პირველად შენიშნა ტიციან ტაბიძემ (წერილში „ისტორიული ნოველა „მამელუკი“): „თვითონ ავტორს საკვირველი სხარტულობით აქვს გაშლილი ფბბულა და კინოს მონტაჟით არის შეკრული; განსაკუთრებით აღსანიშნავია გემით მოგზაურობა ფოთიდან სტამბოლამდე, ოსმალთა ვაჭრების პორტრეტები, ნარდის თამაში, ტყვეების აჯანყება და შემდეგ მამელუკების ჯარი.

უიარაღოს „მამელუკი“ წერის მხრივ სანიმუშოა რეალისტური სკოლისათვის. მას ახასიათებს მოქნილი დიალოგი, მომენტალური დახასიათება, პეიზაჟის გაცოცხლება, ლოკალის დამორჩილება და შეუღარებელი სისადავე, რომელიც დღეს გამოცხადებულია პროზის უეჭველ სამკაულად. მკითხველი „მამელუკში“ გრძნობს სამეგრელოს პეიზაჟს, ყანით

და გვიმრით, ტეხურას ნაპირებით, თხის მწყემსებით, ცხენით და შთელი დანარჩენი ინვენტარით“.

თბრობის მსუბუქი სტილი კარგად ეგუება მწერლის ლირიკულ ქვეტექსტს და ხდის მას განსაკუთრებულად ემოციურს. ის ეროვნული გულისტკივილი, რომელიც თან ახლავს „მამელუკს“, ეროვნული კონცეფცია, რომელიც ავტორის ისტორიულ მსოფლმხედველობასაც შეადგენს, ანიჭებს ამ ისტორიულ მოთხრობას ქართული პროზის „პატარა შედეგის“ სახელს, რომელიც მას ტიციან ტაბიძემ მიაკუთვნა. მაინც მოთხრობაში ყველაზე ძლიერი ფინალური სცენაა. ხვიას მიერ მოკლული ვენეციელი ასისტავე სიკვდილის წინ წამოიძახებს „ვაი ნანას!“ და მამელუკთა ძლევაშემოსილი სარდლის წინ თვალნათლივ აღდგება მისი დროებით მივიწყებული წარსული. ავტორის კონცეფციის მიხედვით, შეუძლებელი იყო თვით სახელმძღვანელო მამელუკისთვისაც, რომ მას საკუთარი წარსული, მშობელი ფესვები დაევიწყებინა. ეს ლიტერატურული მოტივი, როგორც გვასსოვს, ბრწყინვალედაა დამუშავებული იაკობ გოგებაშვილის ნოველაში „ივენანაჰ რა ჰქმნა“; „ვაი ნანა“ — ესეც თავისებური ივენანას მელოდიაა მახმუტ-ბეი-ხვიასათვის, თუკი დაეუჭერებთ მის მწარე შინაგან მონოლოგს, წარმოთქმულს ეგვიპტის პირამიდებსა და წყალუხვი ნილოსის ლერწმოდან ნაპირებს შორის. ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით, მახმუტ-ბეი ქართველად დაიბადა და ქართველად უნდა მომკვდარიყო — და არა მამელუკად. მიწის ყივილი, მშობლიური სიტყვის ივენანა მას კვლავ ქართველად აქცევს. ამაში მდგომარეობს უიარაღოს „მამელუკის“ ეროვნული პათოსი.



„მამელუკის“ მსგავსად ნიკო ლორთქიფანიძის ისტორიულ მოთხრობებშიც ნაკლებად ჩანან ისტორიული პირები და მთავარ გმირებს უმთავრესად გამოგონილი პერსონაჟები შეადგენენ. მხატვრული ტემპერამენტის თვალსაზრისითაც მისთვის ძნელი იქნებოდა წარსულის ქრონიკების აკადემიურ ფარგლებში ჩატევა. მწერლის ფანტაზია და მგრძნობელობა ქრო-

ნიკის ჩარჩოებით არ უნდა ყოფილიყო შეზღუდული: როგორც ითქვა, ამას მხოლოდ პირადი მხატვრული გემოვნება არ უქარნახებდა, არამედ შემოქმედებითი მეთოდი და მსოფლმხედველობა; ჯერ ერთი, პერსონაჟის სახე უფრო კრებითი გამოდიოდა, ის, პირველ ყოვლისა, ადამიანი იყო და არა კონკრეტულ-ისტორიული მეფე, მხედართმთავარი ან მეწისქვილე; მეორე მხრივ კი, ასეთნაირად შედგენილი მხატვრული სახე მის ისტორიულ კონცეფციას შეეფერებოდა. მას ნაკლებად აინტერესებდა ისტორიული პერსპექტივით დახატული ადამიანი და თანამედროვე ადამიანს მისგან არ ანსხვავებდა. „ვისაც გამოუცდია დიდი ავადმყოფობა, ახსოვს ბოდვა, ტკივილების დროს ჩანგი თუ არა, ზღაპარი მაინც მოუხმენია, — იგი გაიგებს ჩემს სულისკვეთებას და სასიამოდ დარჩება არეული ისტორიის, დავიწყებული ზეპირგადმოცემების და დაღლილი ოცნების ხლართი“, — წერდა ნ. ლორთქიფანიძე „რაინდების“ თავისებურ ეპიგრაფში. თუ ნიკო ლორთქიფანიძის მხატვრულ მსოფლგანცდაზე ვილაპარაკებთ, რასაკვირველია, მას მხატვრული პერსონაჟის კრებითობა იმდენად არ აინტერესებდა, რამდენადაც მხატვრობის ეკონომიური ხერხებისათვის მიგნება. იგი ნაწყვეტ-ნაწყვეტად, ეპიზოდურად, მოულოდნელი ცალკეული შტრიხებით ხატავს გმირს, ეპოქას, საყოფაცხოვრებო გარემოს და მისი შემოქმედების ობიექტები, მისივე თქმით, საკუთარი ოცნებების, თქმულებებისა და ისტორიის ლამაზი ნაერთია.

გათანამედროვეების საშიშროებას ვერ გაექცა „სალამბოს“ ავტორი, მაგრამ ის, რაც ფლობერისთვის გადაუღალა სიძნელეს, იძულებით გარდუვალობას, „გარდაუვალ ანაქრონიზმს“ წარმოადგენდა, ნიკო ლორთქიფანიძისთვის შეგნებული, კანონზომიერი აუცილებლობაა. ქართველი მწერლის აზრით, ისტორია უნდა გაათანამედროვეო. რას ნიშნავდა ეს ნიკო ლორთქიფანიძის ისტორიულ მხატვრული მრწამსის მიხედვით? მისი აზრით, დღევანდელი ადამიანის ფსიქიკა თავისუფლად ეგუება წარსულის ადამიანთა აზროვნებას, გრძნობებს და ვნებათა სამყაროს. ადამიანის სულიერი სამყარო ბევრად უფრო ნელა იცვლება, ვიდრე სოციალური წესწყო-

ბილემის ფორმები. ამიტომ გათანამედროვეება ისტორიისა მისთვის იყო ადამიანის იმგვარად ხატვა, როდესაც ის ისტორიულიც არის, გამოხატავს ეპოქის ატმოსფეროს თავისებურებებს და თანამედროვე ნორმებსაც ეგუება. მისი აზრით, ადამიანის სულიერი იდუმალებანი ნაკლებად ემორჩილება დროის მსვლელობას და, რაც მთავარია, თვით ადამიანის ნებასაც. ამიტომ წარსული თანამედროვეობასთან კონტაქტში უნდა იქყოფებოდეს, ისე რომ, ძველი პრობლემები დღევანდელ დღის წესრიგში უნდა იდგეს. ასეთია ნიკო ლორთქიფანიძის ისტორიული მსოფლმხედველობა.

ნიკო ლორთქიფანიძეს იმ დროისათვის საკმაოდ ორიგინალური შეხედულებანი ჰქონდა ადამიანის ბუნებაზე, მის პიროვნულ რაობაზე: ის ცოდვისა და სიკეთის თავსეზურ ერთობლიობად ჰყავდა წარმოდგენილი. მწერალს ვერ წარმოედგინა, რომ ყველაზე ზნედაცემულ ადამიანშიც სულგრძელი და მომნანიებელი არსება არ ბუდობდეს. მონანიებით კი იწყება ადამიანის სულიერი აღორძინება, გამრთელება. ეს ორმაგობა ადამიანის ბუნებისა ყველაზე რელიეფურად მან ციცინოსა და ლევანის სახეების გამოძერწვისას გვიჩვენა. „მრისხანე ბატონი“ ნიკო ლორთქიფანიძის მორალურ-ფილოსოფიური მრწამსის ყველაზე სრული გამოხატულებაა.

რატომ აიღო მრისხანე ბატონმა მიწიერ ცხოვრებაზე ხელი? რასაკვირველია, არა იმიტომ, რომ იგი ველარ უძლებდა საკუთარი ცოდვების სიმძიმეს, ანდა იმიტომ, რომ მიწიერ ბოროტებათა ფიალა მისთვის პირამდე სავსე იყო. მრისხანე ბატონი შედარებით ჭირ კიდევ ძლიერი ჩანდა ჩადენილ დანაშაულობათა საკუთარ ტვირთზე, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მას თავი უნდა მოეკლა, საკუთარი არსება უნდა გაენადგურებინა — ე. ი. საკუთარ თავს გაქცეოდა. მაგრამ მას კიდევ შესწევს ძალა, ის თვითმკვლელობის ნაცვლად სულიერ განწმენდაზე ფიქრობს და, რომელიც მომენტში, ღვთაებრივად მოწესრიგებულ ცხოვრებასაც კი სწვდება. ავტორი აღგვიწერს საკმაოდ ბიბლიურ ტონებში, რომ ლევანმა მოწამეთის ერთერთ გამოქვაბულს შეაფარა თავი, სადაც დაყუდებული ბე-

რი ყველას მორჩილებით, თავმდაბლად ეპყრობოდა. სულიერი რეზინიაცია იქამდე მიდის, რომ „ჩიტები თამამად ჯდებოდნენ მის თავზე და ნისკარტს იწმენდდნენ თმაზე. შველი, წყალზე ჩამოსული, ხელიდან ართმევდა ჭადის ნაჭერს. მოხუცი კი ლოცულობდა ხის ხატის წინ, განუწყვეტლივ კითხულობდა სახარებას; უფალს შენდობას ევედრებოდა ბალახის გადათელვისათვის, მზის სხივის შეურაცხყოფისათვის, ორიოდე ლუქმისთვის, რომელსაც შორიახლოს უტოვებდნენ მცხოვრებნი. ერთ დილას მწყემსმა ნახა გამოქვაბულში გაცივებული გვამი. გულზე დაკრეფილ ხელებში მიცვალებულს ეჭირა ხის ხატი“.

რით არის გამოწვეული ეს სულიერ-ზნეობრივი კათარზისი, რას ეყრდნობა ასეთი კონტრასტები? ავტორის აზრით, ამგვარი წინააღმდეგობებით დაჯილდოებულია ადამიანის ნატურა, მისი სულიერი პლასტები და ამ ზნეობრივი სირთულის გარეშე ადამიანი ბევრად უფერული, მოხოტონური და ერთმნიშვნელოვანი არსება იქნებოდა. აკი იგივე ემართება ციცინოსაც. ისიც თითქოს მორალურ გადახალისებას განიცდის, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ეს აქტი, მხატვრულობის თვალსაზრისით, ბევრად უფრო სუსტად და ნაკლებად დამაჯერებლადაა განხორციელებული. ციცინოს „განწმენდა“ უფრო მსჯელობითია, ცნებების ენით არის გამოთქმული. სწორედ ციცინოს დააკისრა ავტორმა გამოეთქვა თავისი ზნეობრივ-ფილოსოფიური დებულებებიც ადამიანის შესახებ. ეს დებულებები ხსნის მისი შემოქმედების ერთ უმთავრეს უბანს — შეხედულებებს ადამიანის ფსიქიკის წინააღმდეგობრივ ირაციონალურ ბუნებაზე:

„— ჰო, ლევან! ყოველი ადამიანი ორსულია. მხოლოდ რომელი სული როდის გამოჩნდება, იმაშია ბედი.

— როგორ ქადაგივით ლაპარაკობ რაღაცას ჩასაფიქრებელს, მაგრამ გაუგებარ სიტყვებს?

— რომ იცოდე, ლევან, ამ ოთხ დღეში რამდენი ვიფიქრე ამ ორ სულზე, ამ ორ სურვილზე. დამეები არ მიძინია, დღეები კარში არ გამოვსულვარ. არიან ხომ ადამიანები, რომელთაც დიდი წმინდა აზრი, მიზანი აქვთ, ჰყავთ ერთი საყ-

ვარელი არსება და მუდამ ერთგული რჩებიან მისი. ჰყავთ შვილი და მოელიან მის ბედნიერებას. სწამთ ღმერთი და გრძნობა საესე აქვთ სასოებით. ასეთს ადამიანებს არც სიკვდილის ეშინიათ, არც სინდისი ჰქეჯნით. ცხოვრების მოვალეობა მოუხდიათ. განა არ შეიძლება ყველა ასე ყოფილიყო?.. განა ყველას ასეთი წმინდა მეორე სული არ უდგას, ჰუჰყისა, ფუქსავატობისა და უმიზნობის სამოსელში გახვეული? ოჰ, ერთი ბავშვი მაინც მყოლოდა. რომ მიხთვის გადამეცა ეს დღევანდელი ჩემი რწმენა. ცხოვრებამ ბევრი მასწავლა“.

მწერალი ფსიქოლოგიურად სწორ თვალსაზრისს ადგას და ადამიანის დროებით მარცხს, წახდენას, ძირითადად ისე აფასებს. როგორც ტრამპლინს ზნეობრივი გამოფხიზლებისა და გაკეთილშობილებისათვის. მიუხედავად ასეთი შემწყნარებლობისა, მწერალი არასოდეს არ ხუჭავდა თვალს იმ შემზარავ სისუსტეებზე, რაც ადამიანს (ფეოდალური ხანის ადამიანს) ახასიათებს. „უამთა სიავის“ ურჩხულისებრი ფეოდალური მორალის გამოხატვა განუმეორებელია ქართულ ლიტერატურაში. აქ კინემატოგრაფის სისწრაფით ცვლის ერთმანეთს ადამიანთა ღალატი, მზაკვრობა, ისევ ღალატი, ცბიერება და დაუნდობლობა. ყოველი გამოვლინებული აქცია და ბოროტგანზრახული ქცევა ნაწარმოებში ისევე მოულოდნელია, როგორც არაადამიანურად ვერაგული.

ნ. ლორთქიფანიძის ისტორიული ხასიათის ნაწარმოებნი ღრმად სოციალურია; ეს სოციალურობა კი უფრო იქიდან წარმოსდგება, რომ მწერალი ყოფითი სურათების მოყვარულია, ე. წ. „უანრისტია“. ადამიანისა და გარემო პირობების ხატვა საყოფაცხოვრებო ფონზე — ეს მისი საყვარელი ხერხია. ის გასაოცარი, დაუვიწყარი ისტორიული დეტალები, რომელთაც მხატვრობის გარდა შემეცნებითი ღირებულება აქვთ, ამოღებულია ძველი ქართველი კაცის (სხვადასხვა საზოგადოებრივი ფენის) ცხოვრებიდან. მწერალი შეიძლება არ ფიქრობს, რომ ადამიანთა ყოფაცხოვრების ასახვა ადამიანის ხატვას უღრიდეს, მაგრამ ესმის, დამთავრებული პორტრეტის შესაქმნელად რა მნიშვნელობა აქვს მათ ყოფაში

ღრმად ჩახედვას. მწერალს მეტად უყვარს ადამიანთა ყოველდღიური საქმიანობის დანაწევრებულად, წვრილად, დამახასიათებელი წვრილმანებით გაცნობა მკითხველისთვის; ზოგ შემთხვევაში ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ ამაში იგი პროფესიულ სიამოვნებას არ იღებდა.

მოთხრობა „ტყვედ ყოფილის დაბრუნება“ იმერეთის წარსულს ეხება, თუმცა არც ეს წარსულია ისტორიულად დათარიღებული. აქ ძველი გლეხური ცხოვრების გარდა ვეცნობით, თუ რამდენად დაბალი შეიძლება იყოს ადამიანის საარსებო დონე, მისი სასიცოცხლო მოთხოვნილებები, თუ რა სახე შეუძლია მიიღოს, მარქსის სიტყვებით, „სოფლური ცხოვრების იდიოტიზმმა“. ეს ნაწარმოები შრომისმოყვარე, იმედგაუტეხელი, გამრჯე გლეხის თავგადასავალზეა აგებული, მაგრამ ყოფითი ელემენტების უხვად მომარჯვებაში, სოფლის უხალისო სინამდვილის გაშუქებაში და ადამიანის შრომის აღწერაში ჩანს ფეოდალიზმის არსების მიუღებლობა, მისი კრიტიკა. ეს მოთხრობა ნიმუშია მწერლის გატაცებისა საყოფაცხოვრებო სურათებით, ადამიანთა არსებობის ამსახველი უანრული სცენებით. ადამიანის წვრილმანი საზრუნავი, ოდნავ დამამკირებელი შრომა და უღიმღამო გარჯა ავსებენ მთელ მის ცხოვრებას; მათი ცხოვრება სწორედ ამისგან შედგებოდა, — ასეთი დასკვნა გამოაქვს მკითხველს.

ისტორიული ხასიათის მოთხრობებში ნ. ლორთქიფანიძე გვევლინება ადამიანთა სოციალური ურთიერთობის უარყოფით მხარეთა მამხილებლად, განაჩენის გამომტანად. აქედან მოდის მისი დახვეწილი ჰუმორი, მისი ოდნავ დამცინავი გამოხედვა საკუთარი სტრიქონებიდან. მაგალითისთვის იკმარებდა „ფეოდალები“. სოფლის ღუქნის გასწვრივ ჩამომჯდარა რამდენიმე ნააზნაურალი კაცი, რომელთაგან მხოლოდ ორს ერთად აღმოაჩნდება სამი შაური თუთუნის საყიდლად. კონფლიქტი იწყება მაშინ, როდესაც თუთუნის პარკი უნდა გაინაწილოს ამ ორმა: ერთმა ხომ რვა კაპიკი დადო თუთუნისთვის, მეორემ კი — შვიდი... კონფლიქტა მწვავედება იმით, რომ თუთუნის დანით გაყოფისას, უთანხმოების გამო, ერთ-ერთს სამუდამოდ უსახიჩრდება საჩვენებელი თითი. მოთხრობის „მარლი“ კი მაინც იმაში მდგომარეობს,

რომ დანით დამკრელს ვერ მოუშორებია ერთადერთი ემოცია — უსუსური შიში, რომ დაზარალებულმა ის არ დააჯარიმოს. გამკილავი ჰუმორის გარდა, ნ. ლორთქიფანიძის ნაწარმოებში მოკლებულნი არ არიან აგრეთვე გროტესკს, ჰიპერბოლას, უტრირებულ მხატვრულ სახეებს. გროტესკულია. მაგალითად, „რუმბი“, პირწავარდნილი მოთხრობა-ჰიპერბოლა „ბუმბერაზი“, ანექლოტურია „ეპისკოპოზი ნადირობაზე“. მათ უჩვეულო კოლორიტულობა შეაქვთ მწერლის შემოქმედებაში.

ნიკო ლორთქიფანიძის ისტორიული მოთხრობები ხშირად მოკლებულნი არ არიან ინტიმურ-სალონურ იერსაც. თანამედროვე სალონის ყაიდაზე იქცევა ბევრი მოქმედი გმირი მისი „დავით აღმაშენებლიდან“ თუ „რაინდებიდან“. მაგრამ პერსონაჟთა ქცევის გარდა სალონურ შთაბეჭდილებას ტოვებს ტონი თხრობისა, მისი არტისტულად დაწმენდილი, დახვეწილი სტილი და ხშირად მოდლილი, ცხოვრებისგან მოთენთილი ამბის მოთხრობელის პოზის გამოჩენა მთელი ამ დრამატული ამბების ფონზე.

კამერულ-სალონურ ხასიათს ატარებს მისი მეტად კოლორიტული, კომპოზიციურად დახვეწილი მოთხრობა „რაინდები“. ეს ისტორიული ნაწარმოები, რომელიც თავდაპირველად უურნალ „კავკასიონის“ მეორე წიგნში დაიბეჭდა, წარმოადგენდა ბოჰემურ ყაიდაზე შესრულებული ესკიზის — „ხელოვანთა ყავახანის“ — მეორე ნაწილს. მართლაც, „რაინდებს“ განსაკუთრებით ეტყობა ეს სალონური მგრძობელობა თუ პირად-ინტიმური განწყობილების იერი და ამასთანავე, ელეგანტური წერის თუ თხრობის ხაზგასმული ფაქიზი მანერა. ასეთ მხატვრულ ფორმას ორიგინალურად შეესატყვისებოდა ნაწარმოების თემატიკური შინაარსი. ავტორის აზრით, ქართველი კაცის სული არტისტულია და რაინდობა, რაინდული სული ამ არტისტიზმის ეროვნული გამოხატულებაა. ავტორი სულ მუდამ ეროვნული ხასიათის სპეციფიკის ძიებაში იყო და დარწმუნებული უნდა ყოფილიყო, რომ „რაინდებში“ ამას მიაკვლია. რაინდული ცერემონიალი ჩვენში თავისებურად ცვლიდა სხვა სანახაობას, საბრძოლო-რაინდულ ტურნირებში ქართველი კაცის მორალური სიმალღე უნდა გამოჩენილიყო. ავტორის ღრმა რწმენით, ოჯახიშვილობა და

აღზრდა, სულგრძელობა თუ დახვეწილი ვაჟკაცობა, რაც შუასაუკუნეობრივ რაინდულ ასპარეზობაში ქართველ კაცს უნდა გამოეჩინა, დღესაც მის ზნეობრივ სამკაულს შეადგენს. ქართული არტისტიზმი რაინდობის ეპოქაში შემუშავდა და ჩამოყალიბდა. სიძხლის ღვრის სცენებიც კი ნაწარმოებში ესთეტიზირებულია და მოხდენილი სანახაობრივი სურათების დარადაა მოწოდებული.

თუმცა ამ ისტორიულ მოთხრობებში სამოქმედოდ ის დროა შერჩეული, როდესაც წერილის დამწერს მელანს ხარის ყანწით მიაართმევდნენ, ხოლო უბიწო ქალიშვილები (ან პირმშვენიერი მანდილოსნები) ფრჩხილებს ხანჯლის პირით თუ წვერიანი დანით იჭინდნენ, მაინც პერსონაჟთა ენა, მათ ფსიქიკასთან ერთად, ესთეტიზირებული და გათანამედროვებულია. ისტორიის გათანამედროვება, ადამიანის ფსიქიკის გარდა, მხატვრული მეტყველების მოდერნიზებაშიც გამოძედა. მისი ისტორიული პერსონაჟები თანამედროვე ნორმებით მეტყველებენ. მაგალითად, „დავით აღმაშენებლის“ გმირები — კალატოზი მუშები — ასე საუბრობენ:

„— უკაცრავად, — მოიბოდიშა სიმონმა, — ჩვენ უკვე ნავახშიში ვიყავით და არ შეგთავაზეთ.

— არაფერია, ბატონო სიმონ, ჩვენ სამხარი გვიან გაიჭეღით და ვახშიამი საჭიროც არ არის“.

ქართულ ლიტერატურაში ნიკო ლორთქიფანიძემ ყველაზე მძაფრად დაამკვიდრა მხატვრული ინტიმი, ახლობლური განცდის შეგრძნება. მისი შემოქმედების ეს მხარე შესანიშნავად დაახასიათა სიმონ ჩიქოვანმა წერილში „ნიკო ლორთქიფანიძე“: „რაინდებში“ ასახულია იგივე რუხის ბრძოლა, რაც ბესიკ გაბაშვილის პოემაშია აღწერილი, მაგრამ თუ ბესიკ გაბაშვილის მიერ რუხის ბრძოლა დიდი პათეტიკურა პოეტური ხმითაა გადმოცემული, ნიკო ლორთქიფანიძის მიერ აღწერილი ეს ბრძოლა ყოფაცხოვრებითი იერის მქონე სურათებშია გათქვეფილი და ომის აღწერისას მთელი ყურადღება მოქმედ პირთა ყოფაქცევაზეა გადატანილი, თათქო მოთხრობაში გამოყვანილი გმირების მთავარი მიზანი ომში გამარჯვება კი არ არის, არამედ ბრძოლის ველზე ზრდილობისა და კეთილშობილების გამომჟღავნება. ყველაფერი სადა.

ყოფაცხოვრებითი იერის მატარებელია. ჯარის სარდალი წისქვილის აშენებაზე მეოცნებე „რაინდია“, ბრძოლის ველზე გასასვლელად გამზადებული მეფე ჭადრაკის თამაშით ვართულია და თავად რუხის ბრძოლაც სოფლის დღესასწაულზე გამართულ ბურთაობას დამგვანებია, იგი თითქო სათვალისიერო სანახაობად გადაქცეულა. ამ ისტორიულ მოთხრობებში მონაწილე გმირები: მეფე, სარდალი, თავადები, აზნაურები და გლეხები ავტორის პირადი ნათესავეები, ნაცნობები, ბიძაშვილები, ძიძიშვილები თუ შორეული და ახლობელი მოკეთებია. იგი ისე კარგად იცნობს ლაზიკას და სხვა რიგითს მებრძოლებს, როგორც აგიაშვილებს, მიქელაძეებს, წულუკიძეებს და წერეთლებს. ბრძოლის ველი თუ საერთოდ გმირული წარსული ისეა დანახული, როგორც საკუთარ ოჯახში მომხდარი უთანხმოება ან მშობლიურ სოფელში, დღეობაზე ატეხილი კენწლაობა. ყველა ისტორიული შემთხვევა ყოფაცხოვრებითი ელფერის მატარებელია და ყოველდღიურ სურათებშია გაშლილი. თითქო „ქამთა სიავის“ და „რაინდების“ ავტორის მთავარი ამოცანა იყო ისტორიული წარსულისათვის ადრინდელი გარეგნული პეწი და შორეულობის მაჩვენებელი პოზა მოეშორებინა და მისთვის საშინაო იერი მიეცა. ჩვენს მწერალს წარსულის გამდაბიურება და შემოჩვევა უნდოდა. იგი თითქოს თავად მომსწრე იყო საკუთარ მოთხრობაში აღწერილი ისტორიული შემთხვევებისა და ამიტომ ყველაფერი ჩვეულებრივად და ადვილად მისაწვდომი ეჩვენებოდა. იგი ყველაფერს გარეგნულ პათეტიკურობას უკარგავდა, ხალხის ყოფაცხოვრების გარეგნულ ელფერს თითქოს ღიმილით გადმოსცემდა და ამ ყოფაცხოვრების შინაგან კეთილშობილებას ასახავდა¹.

ნიკო ლორთქიფანიძის პროზა ლირიკულია. ლირიკა ყველაზე ახლობელი ენარია მწერლისთვის. თვით ადამიანის ბუნებაც ლირიკულია, — ფიქრობს ავტორი. ყველაფერში ლირიკაა. ლირიკაა მათხოვრის ცხოვრებაში, რომელიც მთელი სიცოცხლე შეუმჩნეველ, მაგრამ თავდაუზოგავ სამსახურს ეწევა დადიანის მშვენიერი ასულისთვის. სევდიანი ლირი-

¹ სიმონ ჩიქოვანი, თხზულებანი, ტ. III, 1967, გვ. 211.

კით სავსეა უცხოეთში გადასახლებული ადამიანის სიკვდილი, რომელსაც გული დაეფერფლა სამშობლოს სიყვარულში („გული“). ლირიკით გამთბარია კეთილდღეობას მოწყურებული ყოველი გლეხკაცის გაუთავებელი შრომა-გარჯა შემწყნარებლური ლირიზმით არის აღბეჭდილი ის ამაობაც, რომელიც ღრღნის ნაზნაურალთა უსაგნო ცხოვრებას („ფეოდალები“). გამოუთქმელი ლირიკული ამადლებულობაა ღონემიხდილი მოხუცის უკანასკნელ თავგანწირვასა და სიკვდილში („მამულის სული“). ყოველივე „ლირიკა“; სიკვდილშიც ლირიკაა, სიცოცხლაც ლირიკაა, მხოლოდ უფრო ნათელი ლირიკა; ასე მსჯელობს ავტორი.

* * *

ქართველ მწერლებს შორის შალვა დადიანი ყველაზე ახლო დგას ვასილ ბარნოვის ისტორიულ მსოფლმხედველობასთან. ვასილ ბარნოვის მსგავსად „გიორგი რუსის“ (1916 — 1926) ავტორი ისტორიის გაგებაში ეროვნულ-პატრიოტულ თვალსაზრისს ადგას და ისტორიის ჰორიზონტი მისთვის თავდება იქ, სადაც ეროვნული თვითმყოფობისა და დამოუკიდებლობის საკითხები იჭრება და წყდება. ვასილ ბარნოვის მსგავსად შალვა დადიანი წარსულის ფურცლებს უყურებს, როგორც გაკვეთილს თანამედროვეთათვის. ისტორია მისთვის არსებობს იმ აზრით, რათა შთამომავლობამ ზნეობრივი დასკვნები გამოიტანოს მისგან და ზნეობრიობის ეროვნულ სკოლად იქცეს.

მართლაც, „გიორგი რუსში“ ყოველ გმირს ის საზღაური და ზვედრი მიეზღვება, რასაც იმსახურებს მისი ზნეობრივი ქცევა და სახე. მთავარი გმირის, იური ბოგოლუბსკის ბედი იმთავითვე განწირული იყო, რადგან თვით მისი ჩამოსვლა საქართველოში იყო არასწორი და გაუმართლებელი. აკი მისი ჩამოყვანის აზრი, ნაწარმოების მიხედვით, გაუჩნდა თბილისელ სოვდაგარს, ზანქან ზორბაბელს, რომელიც უანგაროდ არ ყოფილა ღაინტერესებული ბოგოლუბსკის გამეფებაში. ასეთ პრინციპზე აშენებული მეფობა კი უნდა დამხობილიყო და ასე მოხდა კიდევ. მაინც ყველაზე მეტად რომელი

ეროვნული პრინციპი შეილახა, როდესაც ქართულ ტახტზე იური ბოგოლუბსკის აყვანა განიზრახეს? ავტორის აზრით, მთავარი ის კი არ იყო, რომ იური ამორალური პიროვნება, სოდომის ცოდვით აღბეჭდილი გამოდგა. მისი შეხედულებით, ამაზე მიუღებელი გარემოება ისაა, რომ ხალხს არ ეყოლებოდა მისივე წიაღიდან გამოსული მმართველი. მწერლის მოსაზრებით, თუკი ეს კანონიერი და ბუნებრივი პრინციპი დარღვეულია, შერყვნილია ხალხის ყველაზე ძვირფასი უფლებები და იქ ისტორია ფართო გზაზე ვერ გამოვა. XX საუკუნის პირველ მეოთხედში, როდესაც ეს წიგნი იწერებოდა და კოლონიალური სისტემა მსოფლიოში გაბატონებული იყო, „გიორგი რუსი“ თავისი პრობლემატიკით აქტუალურ წიგნს წარმოადგენდა.

როგორც ითქვა, შალვა დადიანის ისტორიული მსოფლმხედველობა ეროვნული პრინციპით განისაზღვრება და მისი მორალიზატორული მიდგომაც ისტორიის ფაქტებისადმი ამავე თვალსაზრისზე დაიყვანება. ავტორის ამ ძირითად პრობლემას — ეროვნული სუვერენიტეტის იდეას — რომანში ანვითარებს თვით თამარი, მაგრამ კიდევ უფრო ძლიერად გოდერძი ჩორჩანელი. ავტორი იშვიათად სხვათა ავტორიტეტსაც იმოწმებს საკუთარი აზრების დასადასტურებლად: „წიგნი ბერძნულად იყო დაწერილი, სქელს, ყვითელს პაპირუსის ქაღალდზე.

ეს იყო მეათე საუკუნეში დაწერილი ბიზანტიის იმპერატორის კონსტანტინე ძოწით-მოსილის თხზულება. ამ წარმოებში იგი დარიგებას აძლევდა თავის შვილსა.

თამარმა გადაფურცლა, შემდეგ ადგილს წააწყდა და ჩაულრმავდა:

„ყოველ ხალხს თავისი კანონი და ჩვეულება აქვს. ამიტომაც ყოველი ხალხი უნდა ცდილობდეს ამ ჩვეულების დაცვას და განმტკიცებას. ყოველივე კავშირი, რომელზედაც დამოკიდებულია საზოგადოებრივი ცხოვრება, მან თავის შორის უნდა გამონახოს და მოიძიოს ამის საშუალება; როგორც ყოველი ცხოველი თავის მსგავსს ეძიებს, აგრეთვე ხალხმაც ეგეთი წესი უნდა შემოიღოს — შეუუღლდეს არა უცხო ტომის შთამომავალსა და უცხო ენის პატრონსა, არამედ თა-

ვისივე მოდგმისას და მისივე ენის გამგონს. მხოლოდ ამას შე უძლია მეუღლეთა შორის განამტკიცოს მშვიდობა, სათნოება და უნაზესი გრძნობანი“...

ეროვნული თვითმყოფობის იდეის მესაყვირედ რომანში გოდერძი ჩორჩანელი — შუა საუკუნეების საქართველოს ეს „ლეგენდარული პოეტი“ არის გამოყვანილი. მას ეროვნული მთლიანობა. მართვა-გამგეობის გონიერება და ჰარმონიულობა ვერ წარმოუდგენია, თუკი ხალხის მმართველობა სათავეშივე მორღვეულია და მას მართავს ისეთი ადამიანი, რომელსაც არ შეუძლია სრულყოფილად, მთელი არსებით გაუგოს ერს. ამ იდეითაა შეპყრობილი გოდერძი, რაც ოდნავ არაისტორიულიც კი ჩანს იმჟამინდელი საქართველოსთვის: ეროვნული დამოუკიდებლობისა და თვითმყოფობის საკითხის გადაწყვეტა იმ დროს უფრო მასშტაბური და რთული იქნებოდა, როგორც ეს შეეფერებოდა წინააზიაში ერთ-ერთ უძლიერესსა და დიდი პოლიტიკის გამტარებელ სახელმწიფოს, ვიდრე ეს რომანში გოდერძი ჩორჩანელს წარმოუდგენია; ქართული სახელმწიფოებრივი და ეროვნული ინტერესები გაცილებით ფართო მოცულობისა იყო და მათი დაცვა მაშინ ბევრად ოპტიმისტური ჩანდა. მაგრამ მწერალს საკითხის ეს მხარე ნაკლებად აინტერესებს და სწორედ ამიტომაა მისი ისტორიული კონცეფცია მორალიზატორულ-ტენდენციური. მაინც ავტორის ხსენებული ისტორიული თვალთახედვა ეროვნულია და ხშირად იზიარებს, ცხადია, გოდერძის მსჯელობას, მის აზრთა და გრძნობათა ლოგიკას: „...და ეგ არის კიდევ ჩვენი უბედურება. ყოველთვის ჩვენსას უცხო გვიჩვენია. ეს ჩვენმა სამასი წლით არაბთა ხელში ყოფნამ შემოგვძღვნა, ეს მონური აზროვნება.

რატი შეწითლდა. გოდერძიმ არ დაიმჩნია.

— ჩვენა გვგონია, რაც უცხოა — უთუოდ კარგია. მაგრამ თვით უცხოეთში უნდა მოხვდეთ, რომ ნათლად იგრძნოთ ეს საუცხოობა. ჰმ! საუცხოო! ეს სიტყვა უნდა ამოვარდეს ძირფესვიანად ჩვენი ენიდგან, ჩვენის გონებიდან, ჩვენი შეგნების საძრაობიდან... ეგა გვლუპავს ჩვენ... გვიხშობს თავის რწმენას, მაგრამ რად ვერ მოხდა?! არაბთაგან განთავისუფლების შემდეგ, დიდი დავითის, ჩვენი ქვეყნის აღ-

მაშენებლის მოღმა მაინც, რით ვერ განვიმტკიცეთ რწმენა თავის თავისადმი?!“ ავტორის ისტორიული კონცეფცია ძირითადად მიჰყვება მისი გმირის შეხედულებებს, თუმცა ავტორის შეხედულებანი ამ მხრივ უფრო მდიდარია, შორსმჭვრეტელი და მოქნილი; საკუთარი ერის წარსულის სურათი და მომავლის ბედ-იღბალის მოწვესრიგება მას სწორედ ეროვნული სუვერენიტეტის ბაზაზე აქვს წარმოდგენილი და არა სხვაგვარად.

„გიორგი რუსი“ საკმაოდ კეთილსინდისიერად მიჰყვება ისტორიულ მონაცემებს. ცნობილია, რომ თამარის დროს რუსეთს საქართველოში ანგარიშს უწევდნენ — როგორც ერთმორწმუნესა და პოლიტიკურად გაძლიერების გზაზე შემდგარს. თამარის პირველი ქმარიც სუზდალის რუსეთის დიდი მთავრის ანდრია ბოგოლუბსკის შვილი იყო, რომელიც მამის სიკვდილის შემდეგ ბიძას მუხანათურად გაეძევებინა სამშობლოდან. გიორგი რუსი ყოველთვის მეფის კარზე იყო მიკედლებული ქალაქ სუნჯაში, საიდანაც ის თბილისის პლუტოკრატიის წარმომადგენელმა, ზანქან ზორაბაბელმა, ჩამოიყვანა და ქართულ სამეფო დარბაზს წარუდგინა. ეს მოხდა 1185 წელს და მწერლის ნაწარმოების თხრობაც ამ დროიდან იწყება. თამარის მეფობის ეს პერიოდი XII საუკუნის საქართველოსთვის თავისებურ პოლიტიკურ კრიზისს წარმოადგენდა, ის ამ მხრივ „კრიტიკული ხანაა“ ჩვენს წარსულში და ავტორის დაინტერესება ისტორიის ამ მცირე მონაკვეთით გასაგებაა.

წიგნში არის ზოგიერთი უმნიშვნელო გადახვევა ისტორიული ქრონოლოგიიდან. მაგალითად, თამარ მეფე 1191 წელს კონსტანტინეპოლიდან გამოლაშქრებულ გიორგი რუსის დამარცხების შემდეგ კი არ იქორწინებს დავით სოსლანზე, როგორც ამას წიგნში ვხვდებით, არამედ ორი წლით ადრე — 1187 წელს. თამარის საწინააღმდეგო ამბოხების მოწყობის შემდეგ გიორგი რუსი ხელმეორედ ექსორიაქმნილ იქნა, იგი კვლავ ბიზანტიას გაიგზავნა; ასე რომ, მხოლოდ მწერლის ფანტაზიის ნაყოფია გიორგი რუსის თვითმკვლელობა ბრძოლის ველიდან უკუქცევის შემდეგ. ამის შესახებ ივანე ჯავახიშვილი წერს: „დამორჩილებულ მეამბოხეთა თხოვნისაებრ

„მისცა დედოფალმან (თამარ) სიმტკიცე პირველად რუსისა უვნებლად გაშუებისათვის და მერმე მის ქამისა შეცოდებისათვის“ რომ არ დასჯიდა. ამ პირობით მეამბოხენი თამარ მეფეს დანებდნენ და „დედოფალსა თანა მოვიდეს ნაჭარმაგევად“. თამარ მეფემ გიორგი რუსი გაუშვა, რომელიც „მასვე მისსა სუე-უბედურსა გზასა გაემართა“, ალბათ ისევ ბიზანტიაში დაბრუნებულა. დაპირებისამებრ თამარს, როგორც ეტყობა, მეამბოხენი არ დაუსჯია ისე, როგორც კანონით მეამბოხეთათვის იყო დაწესებული“.

ასეთი ხასიათის გადახვევები არ აუფასურებენ ნაწარმოების ისტორიულ-შემეცნებით ღირსებას. ავტორს მსგავსი გადახვევების უფლება იმით აქვს მოპოვებული, რომ მათ შედეგად მხატვრული დამაჯერებლობა და ეფექტი გაზრდილია.

ავტორის მორალიზატორული კონცეფცია ყველაზე მეტად გამოქვეყნდა გმირთა შინაგანი პორტრეტების ხატვისას. გიორგი რუსის მწარე ხვედრი ნაწარმოებში „მეტისმეტად“ მოტივირებულიც კი ჩანს: ჯერ ერთი, ის თბილისის ფინანსური პლუტოკრატიის და გამყიდველი ფეოდალების დაყენებული კაცია; შემდეგ, ის გადამთიელია, ქართული ყოფისა და აზროვნებისთვის უცხოა. ყოველივე ამას კი დაემატა ცნობილი ამბავიც, რომ სუზდალის უფლისწული ზნედაცემული ადამიანი აღმოჩნდა. ავტორის აზრით, ბუნებრივია, თუ ასეთი ადამიანი თვითმკვლევობით დაამთავრებს სიცოცხლეს. მისი ანტიპოღია რომანში თამარ მეფის სახე. ეს მხატვრული პორტრეტი ფრესკული წესით არის შესრულებული: ის ბოლომდე „გაცოცხლებული“ არაა, თითქოს მთელი არსებით, მთელი ადამიანური ნიშან-თვისებებით არ ცოცხლობს და არ სუნთქავს. შ. დადიანი თითქოს ვერ გათავისუფლებულა იმ ქართველ მონუმენტალისტ ფერმწერთა გავლენისგან, რომლებიც საეკლესიო მხატვრობის შესაბამისად ცალმხრივად და სტილიზებულად გვაწვდიან ამ ქართველი მეფის პორტრეტს. ფრესკული ხელწერის გამო მეფე-ქალის სახე ნაწარმოებში ამორფული თუ გახევებული, გაუბედავი და მხატვრულად დაუმთავრებელი ჩანს. თამარს რომანში, მართლაც, ანგელოზის ბიოლოგია და მოწყალების დის ფსიქოლოგია აქვს (მოვიგონოთ მისი უშუალო მონაწი-

ლეობა „მზლავრით“ დაზიანებულ ბაზალეთში). პრინციპში მეფის სახე სათნოებისა და სიკეთის განსახიერებაა, ის ადამიანის საუკეთესო თვისებათა ნაკრებია, მაგრამ როგორ ვნებს ამ სახეს წუნდაუდებელი, ეჭვმიუტანელი თვისებები.

ასე და ამგვარად, ყოველ ადამიანს დამსახურებისამებრ მიეზღვება: აქ ერთ მხარეზე დგანან ვარდან დადიანი, აბულ-ასანი, უტანდარი, ცვატა, რომელთა ტრაგიკული აღსასრული გამსაზღვრულია წინდაწინვე — მათი ბოროტი და უზნეო ქცევით; საპირისპირო მორალურ პლატფორმაზე დგანან გოდერძი ჩორჩანელი, რატი სურამელი, კუშმა-რუსი. ესენი ზნემაღალი ადამიანები არიან და თუკი ზოგი მათგანი მაინც გაუბედურებული ჩანს (ერთის შეხედვით ეს ავტორის ერთგვარ წინააღმდეგობაში ჩავარდნას მოწმობს), გაუბედურებულია იმიტომ, რომ უარყოფითმა გმირმა სწორედ მის წინააღმდეგ მომართა თავისი მუხანათი ისრები. მორალურად კი მას ხელს არ უშლის, რომ მკითხველის თვალში ზნეობრივად მაღლა იდგეს. ავტორის სიმპათიები მათ მხარეზეა, მხოლოდ მათი ბედი უფრო გართულებული ჩანს.

რომანში მკრთალადაა ნაჩვენები სიახლენი XII საუკუნის საქართველოს სახელმწიფოს შინაგან საზოგადოებრივ სტრუქტურაში, მიმდინარე მძაფრი სოციალური პროცესები, სხვადასხვა კლასობრივი ფენები. მათი ჩვენება ნაწარმოებში უფრო ეპიზოდურია და ამიტომ ნაწარმოებს ეპიკური ტილს ხასიათი არა აქვს („არაეპიკურია“ თვით ავტორის თხრობის მანერაც). იგი მოკლებულია აუღელვებელ ობიექტივიზმს, მხატვრულ „ვნებადამცხრალ“ მიუყვარძობლობას, სურათის საფუძვლიანად დამუშავებას და ზედმეტი ბუტაფორიულობით თუ ფრაზის აგებაში ევფუიზმით ხასიათდება. მიუხედავად ამისა, ავტორს თავისი პატრიოტული მრწამსი სრულად მიაქვს მკითხველამდე.



მიხეილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“ პირველი ისტორიული ნაწარმოებია, რომელიც თავისი მასშტაბურობით აკმაყოფილებს საბჭოთა მხატვრულ-ისტორიული პროზის მა-

ლალ მოთხოვნილებებს. აქ ისტორიზმის ასპექტი ერთგვარ მეცნიერულ დონეზე დგას და გარეგანი სოციალური სურათის, მომხდარ ამბებს იქით მწერალი გვიხატავს მის გამომწვევ ობიექტურ მიზეზებს, ცდილობს გამოიცნოს და აჩვენოს საზოგადოებრივი კონფლიქტებისა და განვითარების კანონზომიერებანი, ამ საზოგადოების მამოძრავებელი შინაგანი დინებანი. ასეთ შემთხვევაში ისტორიული აზროვნება მაღალ დონეზეა და ავტორს შესაძლებლობას აძლევს გაშალოს მთელი თავისი შემოქმედებითი უნარი, შექმნას ეპიკური ქლერადობის, დიდი სუნთქვის ეპოქალური ნაწარმოები.

ასეთი დიაპაზონის პროზა ასახავს ხალხის ცხოვრებას, იკვლევს მისი ისტორიული ხვედრის მიზეზ-ნიშნებს, აყალიბებს გარკვეულ შეხედულებას მის ისტორიულ განვითარებაზე, მომავალზე და, ამგვარად, ხდება დღევანდელი დღისთვისაც „საპროგრამო“ და საჭირბოროტო. ერისშიდა ეროვნულ-ისტორიული წინააღმდეგობანი, ისტორიული მოტივები და ქვეყნის ისტორიის „წინააღმდეგ“ მიმართული მძაფრი სოციალური მოვლენები, რომლებიც მწერლის ყურადღების ცენტრში ხვდება, ბადებენ ღრმად დრამატულ თემებს. ხალხის ცხოვრების გამოხატვა მწერლისთვის ნიშნავს გამოხატოს ის მტანჯველი წინააღმდეგობანი, რომლებიც ისტორიულად სთრგუნავენ ხალხს. „ხალხი ქმნის ისტორიას“, მაგრამ ეს რომ არ ნიშნავს იმას, რომ ისტორია სწორხაზოვნად ხალხის საკეთილდღეოდ მიიმართებოდა. სად არის აქ საიდუმლოება? ამ საკითხებზე თანამედროვე ისტორიული რომანის ავტორები მეტ-ნაკლებად იძლევიან პასუხს. მიხეილ ჯავახიშვილიც იძლევა საკუთარ პასუხს, კერძოდ, იმ მტანჯველ პრობლემაზე, რომელსაც XIX საუკუნის საქართველოს პირველ ნახევარში ეროვნული დამოუკიდებლობის და სახალხო თავისუფლების პრობლემა ეწოდებოდა.

მიხეილ ჯავახიშვილს სრულყოფილად ესმოდა ისტორიული რომანის ყველა თავისებურება, ამოცანები და დანიშნულება. ისტორიზმის პრობლემის დაყენებისას ის ითვალისწინებდა იმ გარემოებას, რომ მწერლის სურვილი — შექმნას ობიექტური ისტორიულ-მხატვრული სურათი — თითქმის დაუძლეველია. მას არ ეგულებოდა ისეთი ნაწარმოები, რომე-

ლიც ისტორიულ სიუჟეტზე იქნებოდა აგებული და რომლის შესახებ თავისუფლად იტყოდი, რომ ის ადეკვატურია ისტორიული სინამდვილისა, ზუსტი ასლია ამა თუ იმ ეპოქის. დიდმა ქართველმა რომანისტმა შესანიშნავად იცოდა, რომ შემოქმედის მხატვრული მეთოდის სუბიექტური ბუნება. მხატვრის სუბიექტური ხედვა თავის ინდივიდუალურ ბეჭედს ასვამს აღსაწერ საგნებსა და მოვლენებს. მაგრამ, როგორც გამოცდილმა ხელოვანმა, მ. ჭავჭავიძემ ისიც კარგად იცოდა, რომ ისტორიულ-მხატვრული პროზის ეს თავისებურება, ეს მხარე მხატვრის სასარგებლოდ უნდა გადაიჭრას, მწერალმა ის თავის შეხედულებათა და წარმოდგენათა რეალიზაციისთვის უნდა გამოიყენოს. როგორც ვიქტორ ჰიუგო ამბობდა: „სიდიადე უნდა შეივსოს სიმართლით, ხოლო სიმართლე—სიდიადით“.

„არსენა მარაბდელი“ კარგი ნიმუშია იმისა, თუ როგორ ბუნებრივად ერწყმის ისტორიული სინამდვილე შეთხზულს. აქ შეთხზული—ისტორიული მნიშვნელობის, ისტორიული ღირებულების ხარისხშია აყვანილი. ჩვენ ხელოვნების მხატვრულ ფაქტებს არა ნაკლებ ვუჯერებთ, ვიდრე მემატიანეთა ფაქტოგრაფიას. ეს მხარე არა მარტო ისტორიული რომანის, არამედ საერთოდ ლიტერატურისა და ხელოვნების საიდუმლოებაა. ლევ ტოლსტოის მოჰყავს ფრანგი ისტორიკოსის, ტიერის, მონათხრობი ნაპოლეონისა და როტმისტრ დენისოვის შეხვედრის შესახებ და მას ასეთ განცხადებას ურთავს: „სცრუობს ისტორიკოსი, ასე კი არ იყო საქმე, არამედ ისე, როგორც მე გიყვებით“. მწერალი აქ საკუთარი გუმანით, ისტორიული და მხატვრული კონცეფციით ხელმძღვანელობს და ამგვარად აღწევს სინამდვილეს, რეალობის გრძნობას.

თავის მეტად საინტერესო წერილში „როგორ იწერებოდა „არსენა მარაბდელი“¹ მიხეილ ჭავჭავიძელი იმ აზრს ავითარებს, რომ მხატვრული შემოქმედება თავის მსოფლმხედველობრივი მთლიანობის გამო ხშირად მეტ რეალიზმსა და სინამდვილის გრძნობას აღწევს, ვიდრე მემატიანეს მიერ მოწოდებული ძუნწი ფაქტები და კონსპექტები. მწერალი გვიყვე-

¹ გაზ. „კომუნისტი“, № 11, (12219), 1962 წ.

ბა იმის შესახებ, რომ მის მიერ წინასწარ შედგენილი გეგმები-
დან მხოლოდ ზოგიერთი ნაწილი და ეპიზოდი რჩება; შემოქ-
მედების აქტიურ პროცესს თავისი ღირებულებით ცოტა ისტო-
რიული მასალა უძლებს: ამ მასალათა ცოდნა, დაგროვება,
რკვევა და ანალიზი აუცილებელია, ამბობს ავტორი. მაგ-
რამ შემოქმედის ქურაში ისინი თითებზე შემოგადნება და
მხოლოდ და მხოლოდ ასეთ მომენტში გაარჩევ მთავარს უძ-
თავრესისაგან. „საკმაო მასალა მკვიდრი საძირკველია იმ
მწერლისთვის,—წერს ამ სტატიაში მ. ჯავახიშვილი, — ვინც
თავის რომანს ან მოთხრობას უმთავრესად ფაქტებზე აშე-
ნებს, ხოლო „საკმაოზე მეტი“ იმიტომ სჯობს საკმარისს, რომ
მის მფლობელს გამოუღეველი არჩევანი ექნება. მართო აგუ-
რით და ფიცრით სასახლე ვერ აშენდება. ამ მხრივ მე უხვად
ვიყავი დატვირთული და არა ვნანობ იმის გამო, რომ მრავა-
ლი ზედმეტი მასალა დამრჩა გამოუყენებელი და მის მოგროვე-
ბაზე უამრავი ზედმეტი დრო და ენერჯია დამეხარჯა. მაგალი-
თად, რუსეთიდან ჩამოტანილი 28 ხელნაწერი ტომი 1832 წლის
შეთქმულების შესახებ ყველზე ადრე მე წავიკითხე (ამის გარ-
და ჩვენს არქივშიც ინახებოდა 8-9 ტომი), მაგრამ თითქმის ვე-
რაფერი ვერ გამოვიყენე და, რაც გამოვიყენე, ის ადრეც
ვიცოდი.

მასალების შეგროვების დროს თანდათან ვწერდი ფაბუ-
ლის, სიუჟეტის, ტიპაჟისა და კომპოზიციის გეგმას, მაგრამ
ახლაც უწინდელი ამბავი დამემართა: დაწერილი გეგმა გაქ-
რა და ხელთ ჩონჩხიდა შემრჩა. რუსეთ-სპარსეთისა და რუ-
სეთ-ოსმალეთის ომი, შეთქმულება და არსენას თავგადასა-
ვალი — აი ის გზა — საძირკველი, რომელზეც შენდებოდა
რომანი. მე საერთოდ წინასწარ შედგენილ გეგმას უმალვე
ვღალატობ, ვინაიდან წერის დროს ახალი გეგმა იქმნება „თა-
ვისთავად“, ხოლო ძველი გეგმისა მხოლოდ ზოგი ელემენ-
ტი და ეპიზოდი რჩება. მიუხედავად ამისა, წინდაწინვე ვწერ-
დი ერთი-ორი თავის გეგმას და საამისო მასალასაც წინასწარ
ვამზადებდი. საწერი მაგიდა და მისი ცხრა უჯრაც მუდამ საე-
სე იყო საჭირო მასალით. აქვე ეწყობო რვეულები წარწერით:
ლექსიკა, ანდაზები, ზნეჩვეულებანი, ისტორია-ეკონომიკა და
სხვა. მადა ჭამაში მოდისო, წერის დროს მრავალი ახალი

წერილმანი იბადებოდა. ამას ცალკე ფურცლებზე ჩაეწერდი და საჭირო ცნობებს ისევ გარეთ დავეძებდი...

ტიპების უმრავლესობა სინამდვილიდან ამოვიღე. არსენას პროტოტიპად ჩემი ბიძაშვილი ბაგრატ ბურნაძე მყავდა, ღვთისაგარი პაპაჩემი ანდრო ბურნაძეა, დალი ჰასანი ბავშვობაში მინახავს, მაგდანაც ერთ ჩემს მახლობელს მივამსგავსე. ზაალი ბორჩალოელი თავადი ივანე მელიქიშვილია, მისი მზარეული იმერელი სანდრო — სევასტი ლაცაბიძეა, როსტომს, სულხანსა და ზოგს წინამდგომ მოქმედ პირსაც თავთავიანთი პროტოტიპი გავუჩინე და არც შევმცდარვარ, რადგან ცოცხალი ნატურა მუდამ სჯობს ნაძალადევად მოგონილს.

ყოველი ისტორიული პიროვნებაც და ამბავიც ერთსა და იმავე დროს კიდევ ეხმარება ავტორს და ამავე დროს მის ფრთებს ლოდივითაც აწვება. რამდენადაც უფრო ზუსტად და მკაფიოდ აუხსახავთ ისტორიაში ესა თუ ის ამბავი და პიროვნება, იმდენად უფრო ძნელია მისი გარდაქმნა და მხატვრული ასახვა. ოცელაშვილი არსებობდა, ეს უდავო ფაქტია, მაგრამ ის ამავე დროს ხალხში საოცარი ლეგენდარული სამოსლითაც შემოსა, და ამან ამოცანის გადაჭრა გამიადვილა.

ჩემს რომანში ზოგი ისტორიული პიროვნება ჩავურთე და ზოგიც მოგონილი. ისტორიულია თვითონ არსენა, მარინე, მეშთა, სიმონა, როსტომი, სევასტი, ღამბაშიძე, ზაალი და მისი შვილი დავითი, მათი სიძე ჭორაშვილი, ორბელიანები, ალ. ჭავჭავაძე, საერთოდ შეთქმულნი, სუმბათაშვილი, კუჭატელი (სეფისკვერაძე), დიდი მოხელენი და თავადაზნაურები. მოგონილია ღვთისაგარი, ერეკლე, მაგდანა, ზურა, კარპიჩა, ბარნაველი, ფიქრია, სულხანი, გიგოლა, არლოვი. სავსებით ისტორიულია იმდროინდელი ომი, ახალციხის აღება, შეთქმულება, საოცარად არე, სუმბათაშვილების ამოუღებელი მკვლელობის მონაწილეთა აღსასრული, 1829 წელს მომხდარი გლეხთა აჯანყება, არსენას ლექსში მოთხრობილი მისი თავდასაყალი და მრავალი წერილმანიც, რომელსაც ამ მცირე წერილში ვერ ჩამოვოვილი“.

მ. ჯავახიშვილის რომანში საკმაოდ ბევრი მოქმედი პირია; ერთი კრიტიკოსის თანახმად, მათი რიცხვი ოცდათხუთმეტზე ნაკლები არაა. უნდა ითქვას, რომ თუკი პერსონაჟებს

დავაჯგუფებთ მათი ისტორიულობისა და არაისტორიულობის მიხედვით, „გამოგონილ“ გმირთა სახელები რაოდენობრივად თითქმის გაუტოლდება ისტორიულად ცნობილ პირთა რიცხვს: ამ შემთხვევაში უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ზოგი ისტორიული პერსონაჟი თავისი ისტორიული მონაცემებით ბევრი არაფრით განსხვავდება შეთხზულ გმირთაგან. მაგალითად: თვით არსენაზე, მარინეზე ან ჰევესტი ლაცაბიძეზე ავტორს ისეთივე ძუნწი ცნობები ჰქონდა, როგორც კუჭატნელზე ანდა ჯორაშვილზე, მაგრამ ყველა ესენი ისტორიულ პიროვნებებად ითვლებიან. მწერლისათვის, რასაკვირველია, ძვირფასი იქნებოდა ფოლკლორული წარმოშობის „არსენას ლექსის“ ყოველი სტრიქონი, ყოველი ცნობა და წერილმანი, მაგრამ მისივე აღიარების თანახმად, რომანისტიკისთვის ის შეტად მცირე მასალას წარმოადგენდა. მ. ჯავახიშვილმა შეიმუშავა ახლებური კონცეფცია, შექმნა სულ სხვა სამოქმედო ფონი და მხატვრული ხორცი შეასხა არსენას პიროვნებას. ვმირული და სოციალური მოტივები, რომელიც „არსენას ლექსშია“, მწერალმა გაამდიდრა ეროვნული პრობლემატიკით და ყველა საკითხი ამ უკანასკნელს დაუქვემდებარა. „არსენა მარაბდელში“ ძირითადია ეროვნული კონცეფცია, რომელიც სოციალური სიფართოვით, პოლიტიკური სიმანვილით და მასშტაბურობით არის გადაწყვეტილი. ხალხურ ლექსში არსენა მებატონე ზაალს ებრძვის, რომანში — რუსეთუმე ზაალს, მაგრამ არსებითად არსენა, ეს სიმბოლური, ქართველი გლეხობის კრებითი მხატვრული სახე ებრძვის აღლოვს, რომლის გამოჩენის შემდეგაც მისთვის მარაბდაში აუტანელი გახდა ცხოვრება.

არსენას ისტორიული ფიგურა, რომანის მიხედვით, წარმოიშვა, პირველ ყოვლისა, რუსეთის ცარისტული ეროვნული ჩაგვრის ნიადაგზე. მეფის რუსეთის აღმოსავლური ექსპანსია, სავაჭრო-სამრეწველო აღმავლობა და ნატურალური მეურნეობის ნგრევა თავს დაატყდა ქართველ მშრომელ-გლეხობას როგორც ორმაგი რისხვა: ნაციონალური და ეკონომიური. ამის შესახებ სამართლიანად წერს დიმიტრი ბენაშვილი (წიგნში „მიხეილ ჯავახიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება“): „ისტორიული გამოცდილება ადასტურებს, რომ ხშირად ამა

თუ იმ ერის ცხოვრებაში, რომელმაც დაკარგა ეროვნული დამოუკიდებლობა და სხვის კოლონიად იქცა, ეროვნული და სოციალური პრობლემა ხშირად ერთი და იმავე ინტერესით იმსკვალება და ერთურთთან კავშირში გამოდიან დამპყრობლის წინააღმდეგ... ამიტომ სრულიად მართებულად მოიქცა მიხეილ ჯავახიშვილი, როცა რომანში ამგვარი პრინციპით იხელმძღვანელა. მწერალმა ორგანულად დაუკავშირა ერთიმეორეს ეროვნული და სოციალური თავისუფლების პრობლემა და ერთ მონოლითურ ძალად აქცია ცარისტული კოლონიური პოლიტიკის წინააღმდეგ.

სრულიად არ იყო შემთხვევითი ის გარემოება, რომ 1832 წლის შეთქმულებას წინ უძღოდა მთიულეთის, კახეთის და იმერეთის აჯანყებები. აჯანყებული ხალხის ყოყინი ერთგვარი უვერტურა იყო 1832 წლის შეთქმულებისა. აჯანყების მიზეზებს თუ გონების თვალთ გაეანალიზებთ, დავრწმუნდებით, რომ ქართველი ხალხის სურვილი იყო არა მარტო სოციალური, არამედ ნაციონალური თავისუფლებაც, ბატონყმურ უღელთან ერთად კოლონიალური უღლის გადაგდებაც“.

ამ სოციალური და ეროვნულ-პოლიტიკური ჩაუვრის ორმაგი ძალა არსენას კარგად აქვს გაგებული და საკუთარ თავზე განცილილი. არსენას აღრიცხული აქვს, თუ ერთდროულად რამდენ უბანზეა საჭირო ბრძოლის გადახდა. და მან აღარ იცის, რომელ ერთს შეაღიოს თავისი თავი და ძალა — რუსის ხელმწიფეს, ხონთქარს, ყენს თუ საკუთარ მებატონეებს. ყოველ მნიშვნელოვან ოპერაციაში, რომელიც ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ხასიათს ატარებდა, ქართველი კაცის საზღაური მუდამ მისივე სისხლი იყო. ახალციხის ბრძოლებშიც, ოსმალებთან, — იგივე განმეორდა; ამ მხრივ არაფერი შეცვლილიყო: „15 აგვისტოს, — წერს მწერალი, — საღამოს ახალციხეში ოსმანთა ხონთქარის მზე ჩაესვენა და 16-ს დილით რუსეთის იმპერატორის მზე ამოვიდა. ოქროს ნამგალა მტვერში ეგდო, ხოლო მის ნაცვლად ჭვარი მოჰქონდათ და ამ ჭვარზე ქრისტეს მაგიერ ყაბალახიანი მესხი იყო გაკრული“.

არსენა ოძელაშვილს, ალბათ, ბუნდოვნად ახსოვდა ის დრო, როდესაც საქართველო ნახევრადველური ტომების შემოსევათა სარბიელს წარმოადგენდა. სახუმარო ამბავს გავ-

და, მაგრამ ნამდვილი იყო, რომ მეთვრამეტე საუკუნის დამ-
ლევს თბილის-ქალაქში ერთი ასეთი ბარბაროსული ურდო
შეჭრილიყო, ქალაქის საწყობიდან ლურჯად მოღვივლივე ლი-
ლა გაეტაცათ და მშობლიურ მთებისთვის მიეშურებინათ იმ
იმედით, რომ ფასდაუდებელი განძეული მიგვაქვსო. არსენა
ხედავდა, რომ ასეთი ისტორიული კურიოზები აღარ ხდებო-
და, მაგრამ ქართველი კაცი კვლავ უღელში გაბმული აღმოჩნ-
და: ერთი მხრივ. ბატონყმური იყო ეს უღელი, მეორე მხრივ.
ცარისტულ-კოლონიური. არსენამ ორივეს ბრძოლა გამო-
უცხადა და როდესაც დამარცხდა, თავის საქმეს ანდერძის ძალა
და ღირსება მიანიჭა.

3. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“

თუკი კონსტანტინე გამსახურდიას მრავალფეროვან სამწერლო შემოქმედებას ქრონოლოგიურ ან თემატიკურ რკალეზად დავყოფთ, ისტორიული რომანები მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ყველაზე გვიანდელ ხანას მიეკუთვნება. იგი ახალ პერიოდს ქმნის მის სალიტერატურო მოღვაწეობაში.

მართალია, ამავე პერიოდში მწერალს აქვს თანამედროვე საკითხებზე შექმნილი ნაწარმოებნი („ვაზის ყვავილობა“ და სხვ.), მაგრამ აქ წმინდა ქრონოლოგია არ წყვეტს საკითხს, რადგან, ვთქვათ, საკოლმეურნეო სოფლის საკითხზე შექმნილი „ვაზის ყვავილობა“ (1956 წ.) თემატურად უკავშირდება ამავე პრობლემაზე ადრე დაწერილ სხვა მის ნაწარმოებებს, ხოლო მისი გვიანდელი ხანის შემოქმედებითი პერიოდის ნაწარმოებთაგან არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენას“ (1939 წ.) და ისტორიულ ეპოპეას „დავით აღმაშენებელს“ (1942—1962).

„დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენა“ ეგ იყო ჩემთვის ორმაგი წყურვილის მოკვლა. უწინარეს ყოვლისა, ფიგურალურად რომ ვთქვა, რომანის ფორმებში გავამქლავნე ჩემი *L'art poétique*. გარდა ამისა, დიდი საქართველოს ჩვენება განვაცხადე თანადროული რომანის მიხედვით, — წერს კონსტანტინე გამსახურდია თავისი რომანის ბოლოსიტყვაში.. ამ სიტყვებში თითქოს მოცემულია გასაღები მწერლის მთლიანი მხატვრულ-ისტორიული კონცეფციისა. ავტორის განცხადების თანახმად, „დიდოსტატი“ დომინანტურია ეროვნული თვალთახედვა, რომელიც კვებავდა, საერთოდ, ისტორიულ რომანს და მასვე უკავშირდება საქართველოს კულტურული

წარსულის ასახვა, რომელიც ნაწარმოებში მწერლის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ შექმნა განხილული. კაცმა რომ თქვას, ეს ორი საკითხი ერთი დიდი პრობლემის ორი მხარეა, მათი ერთმანეთთან შერწყმა კანონიერი ისტორიულ-მხატვრული ნოვლენაა, ხოლო ეს ძირითადი პრობლემა ეროვნული თვალსაზრისია, რომლის აღორძინება, ამ შემთხვევაში, ქართული ისტორიული რომანის ტრადიციებს უკავშირდება.

• მდიდარი კულტურული წარსულის ასახვა მწერლის ესთეტიკური თვალსაზრისის მიხედვით შინაარსობლივად ორგანულად უკავშირდება საქართველოს პოლიტიკურ-ისტორიულ დახასიათებას; ეს, როგორც იტყვიან, მედლის ორი მხარეა და ამდენად სრულად გადმოგცემს ავტორის შეხედულებას მის ისტორიულ-შემოქმედებით ამოცანებზე.

მართლაც, საქართველოს ადრეფეოდალური ხანის დასასრულისა და განვითარებული ფეოდალიზმის ხანის დამდეგისათვის, ე. ი. X—XI საუკუნისათვის დამახასიათებელია მეტად ძლიერი სულისკვეთება ეროვნული შეგნების ამაღლებისა საქართველოს გაერთიანების იდეა ღრმად მომწიფებული ჩანს და იოანე მარუშიძის პოლიტიკური მოღვაწეობისთვის ფართო საბიეღია იმავედ გახსნილი. „ადრეფეოდალური ხანის დასასრულისათვის, — წერს ნ. ბერძენიშვილი, — ქართველი ტომების დაახლოება-შერწყმის მრავალსაუკუნოვანი პროცესი უკვე შორს იყო წასული. ძველი ეთნიკური ცნება „ქართლი“ ვეღარ იტევდა ფართო შინაარსს, რომელშიაც სხვადასხვა ქართველურ ტომთა გაერთიანება იგულისხმებოდა. ახალი შინაარსი მიენიჭა აგრეთვე ცნებას „ქართველი“, რომელიც უკვე აღნიშნავდა არა მარტო ეთნიკური ქართლის მკვიდრს, არამედ, მის თანაბრად, ქართული კულტურის საბიეღზე მოღვაწე კახსაც, ტაოელსაც, მესხსაც, მეგრელსაც, აფხაზსაც, ჰერსაც, სვანსაც და დვალსაც. ამ ახალშინაარსიანი ცნების — „ქართველი“-საგან წარმოიშვა იმავე ხანებში ახალი ცნება — ტერმინი „საქართველო“, რომელიც თავის შიგნით აღვილად ითავსებდა გაერთიანების ამ დიდ პროცესში მონაწილე ერთეულებს.

ასე და ამგვარად, საქართველოს ფეოდალურ-პოლიტიკუ-

რი გაერთიანების პროცესს თან სდევდა ქვეყნის ფეოდალურ-
კულტურული გაერთიანების პროცესი...¹

ამრიგად, ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება საზოგადოებრივი ურთიერთობის დაწინაურების შედეგიც იყო და თან იყო პირობა ამ საზოგადოების შემდგომი წინსვლისა¹. საქართველოს სახელმწიფოებრივი ერთიანობა ყოველმხრივ შემზადებული იყო, იწყებოდა „ასალი ერა ქართული სახელმწიფოებრიობისა“ (პავლე ინგოროყვა).

როგორც ვხედავთ, კ. გამსახურდიას ისტორიულ-კულტურული თვალსაზრისი ემთხვევა თანამედროვე ქართული ისტორიოგრაფიის დებულებებს და მხატვრულად ასაბუთებს და აღრმავებს, მათ. მწერლის მხატვრული მეთოდისთვის ნიშნეულია წმინდა ისტორიული წედომა-აღწერა, ერთი მხრივ, და წარმოდგენილ პრობლემათა თანამედროვე ისტორიულ-მეცნიერულ შუქზე გადაწყვეტა, მეორე მხრივ: ეთნოგრაფიული, ტოპონიმიკური ზუსტი დეტალიზაცია და ეპოქის სულის მთლიანი გამოხატვა, თანამედროვე ესთეტიკურ-ზნეობრივ და იმ დროის ცალკეული შეხედულებების თუ მატერიალური რეალიების მხატვრული პროპორციით დაცვა. ავტორი „დიდოსტატის მარჯვენაში“ იძლევა ეპიკური მხატვრული აზროვნების დასამახსოვრებელ ნიმუშებს, რომელსაც მძლავრად ერთვის ლირიკული პროზის ელემენტები.

ისტორიზმი კ. გამსახურდიას რომანებში გულისხმობს იაზროვნო არა მარტო ქვეყნის საგარეო მდგომარეობიდან გამომდინარე, ან ქვეყნის მხოლოდ შიდა საზოგადოებრივი ძალების განვითარებისა და სოციალური ყოფის ანალიზის შემწეობით. არამედ ორივე მხარის ერთ თვალსაზრისში მოქცევით. მწერალმა იცის, რომ სახელმწიფოს შინაგანი მამოძრავებელი ძალები მუდმივ თანათარღობაშია გარე მეზობლების პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ ვითარებასთან. ამის შესახებ მან გარკვეულად გამოთქვა თავისი თვალსაზრისი, რომელიც აქვს კიდევ გატარებული თავის ისტორიულ-მხატვრულ შემოქმედებაში. „ზოგს ეგ უკვირდა: რად არ ავსახე გარეპოლიტიკური ომები „დიდოსტატის კონსტანტინეს მარჯვენაში“, ან რად და-

¹ საქართველოს ისტორია, მაკეტი, 1, 1959, გვ. 128—132.

ვუთმე მომეტებული ყურადღება შინაურ ამბოხებათა ჩაქრობის მომენტებს?

უჲდა ვალიარო: ეგ შეგნებულად მაქვს ჩაღენილი. შინაპოლიტიკური ვითარებანი სწყვეტენ ყოველი ნაციის, ყოველი სახელმწიფოს ბედს. მსოფლიო ისტორიაა ამის მოწმე ოავად.

არც ერთი ნაციონალური გაერთიანება, არც ერთი სახელმწიფო მარტოდენ გარეპოლიტიკური ინვაზიების შედეგად არ დარღვეულა.

შინაური გათიშვისა და ზნეობრივი დეგრადაციის მეოხებით დაიღუპა ძველი საბერძნეთი, ძველი რომი. საკეისრო ბიზანტიისა, რუსუდანისა და ლაშა გიორგის სახელმწიფოცა.

ამადაც აქცენტი გაუუკეთე ჩემს რომანში გიორგი პირველისეულ საქართველოს ვითარებას შინაურს“.

მიუხედავად საქართველოს საშინაო ვითარების უპირატესობისა, რომანისტი ეპიზოდურად იძლევა ქვეყნის პოლიტიკური მეზობლების ისტორიული ყოფისა და მათთან პოლიტიკური ურთიერთობის პრაქტიკის ასახვასაც. ეს ერთ-ერთი საინტერესო უბანია მის მხატვრულ-ისტორიულ მემკვიდრეობაში. ისე რომ, „ძირითადი აქცენტის“ მიუხედავად, ისტორიული პანორამა მის რომანებში ფართოა და მიმზიდველი.

რაც შეეხება მწერლის ისტორიულ თვალთახედვას, კ. გამსახურდიასთვის ისტორიული თემის მომარჯვება არ გულიანობს წმინდად ისტორიაში ჩაძირვას, ისტორიის გაშუქებას ისტორიისათვის. კ. გამსახურდია იმ მწერლებს ეკუთვნის, რომელნიც არა მარტო თანამედროვე პრობლემებით და საკითხებით, არამედ მომავლის დიდი იმედით ცხოვრობენ. ამგვარი მწერლები ვერ იქნებიან პასიურნი ან ინერტულნი თანამედროვეობის მიმართ მაშინაც კი, როდესაც ისინი ისტორიულ თემას ჰკიდებენ ხელს.

კ. გამსახურდიამ თავს იღო დიდად საპატიო საქმე—მხატვრულ ჩარჩოებში მოექცია საქართველოს წარსული, შეექმნა ისტორიული რომანების სერია: „მე ვწერ მთელ სერიას რომანებისას პირველი ათასეულის წლების მიწურულიდან 1801 წლამდე“, — განაცხადა ამ მეოთხედი საუკუნის წინ მწერალმა.

ა. კ. გამსახურდია იმ მწერალოა ჯგუფს ეკუთვნის, რომლებიც წარსულის სახეებში სადღეისო აზრებს, თანამედროვე პრობლემებს დებენ. მის მხატვრულ შრომებში ისტორიული მასალა თანამედროვე ასპექტითაა დანახული. • უფრო მეტიც, მწერლის ისტორიულ რომანებში ზოგი იმგვარი თემატიკური იდეური რკალია მოხაზული, რომლებიც არც შეიძლება გატარებული ყოფილიყო შუა საუკუნეების ფილოსოფიაში, ეთიკასა ან ხელოვნებაში. ამიტომ ძალიან ხშირად მწერლისთვის ისტორია მასალაა, მწერალი არ წყდება თანამედროვეობას, როდესაც იგი ჩვენი ქვეყნის შორეულ წარსულს ეხება. ასეთ შემთხვევაში ისტორია ზოგჯერ მხატვრული ფონია, საშუალება, ხანდახან მხატვრული დეტალი, სიმბოლიკური შინაარსის შტრიხი.

„დიდოსტატში“ ავტორი დიდ ადგილს უთმობს შუასაუკუნეობრიობის წარმოდგენას, იმდროინდელი კოლორიტის გაციოცხლებას. მწერალი ოსტატურად ხატავს დროის შესაფერ ტიპებს, ისტორიულ-სოციალურად ჩამოყალიბებულ პერსონაჟებს. აქ ორი მხატვრული მეთოდი ენაცვლება ერთმანეთს. რომანში წარმოდგენილი ადამიანები თავისი ვნებებით, ფსიქიკით, სწრაფვებით, ან უჩვეულო ბიოგრაფიული თავგადასავალით უპირატესად თავის ეპოქას გვიხატავენ (მაგ. ფარსმან სპარსი, მელქისედეკ კათალიკოსი). ისინი ცხოვრობენ მხატვრულად სისხლსავსე, საინტერესო ცხოვრებით, მათი ტონუსი დროდადრო ზედმეტად აწეულია და რთული სოციალური, რელიგიური თუ პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი მოვლენები გადახარშულია მათ ხასიათსა და ბუნებაში. ისინი ეპოქის შვილები არიან, მათი ინდივიდუალობა — ეპოქის „ინდივიდუალური“ ნიშნებით განიზომება. /

ხდება პირიქითაც. მწერალი იჩენს მომეტებულ ინტერესს პერსონაჟებისადმი, იგი გვიხსნის მათ პიროვნულ რაობას (მაგ. გიორგი მეფის, ან არსაკიძის პორტრეტების ხატვისას), და თუ ავტორი მათთან დაკავშირებით არა ნაკლები სისწორით, შეიძლება ითქვას, სიზუსტით აღადგენს ისტორიულ გარემოს, ეპოქის სულს ან ყოფით სურათებს, მაინც ძირითადი ინტერესის საგანი პერსონაჟის ინდივიდუალობა, მისი სულიერი საიდუმლოებებია.

ძველი მცხეთის მოუკირწყლავი ქუჩა-ბანდები, დამძიმებული მწუხრით, მთავართა სანააღლოს შუეები და ჩიხები, ხურსისეული სასახლის დაბზარული კედლები, პურობის ცერემონიალის გადმოცემა სასახლის კარზე — დამხმარე აქსესუარები არაა; ძალაუნებურად, ამგვარ გარემოში მოთავსებულ პერსონაჟებად გვესახებიან ჩვენი პაპა-პაპების ამეტყველებული, ხან კი მღუმარედ მოქმედი სახეები. გამწვავებული პოლიტიკური სიტუაცია, ფეოდალური სეპარატიზმის მძაფრი გამოვლინებანი, რელიგიური ფანატიზმის თარეში, ფხოვის მთის ვიწროებში წარმოდგენილი ბატალური სცენების ენერგიული აღწერა, ნადირობის ოსტატური გადმოცემა, შეთქმულთა თათბირების ჩვენება, ხალხის ფართო მასების მხატვრული წარმოსახვა, მშენებლობის ეპიზოდური, მაგრამ საინტერესო პასაჟები, უამი, მიწისძვრა, საერისთავო ირმის ჯოგები, ბოლოს ის რასაც ბუნების აღწერას ვეძახით, ხოლო კ. გამსახურდიას რომანებში უფრო სწორი იქნებოდა ბუნების განცდა გვეწოდებინა. მიმზიდველსა და კოლორიტულს ქმნის „დიდოსტატს“. ეს ის მშვენიერი ჩარჩოა, რომელშიც მოქმედებენ მდიდარი სულის მქონე, ძლიერი ნებისა და ჩაუქრობელი ვნებებით მოზიდული აღაპიანები. მათი სუნთქვა გვწვავს. მათ მზერას თვალს ვერ ვუსწორებთ, მათი საპიცოცხლო დრამა, რომელსაც ისინი საკუთარ სულში ატარებენ, თვალს გვინისლავს და მათი დიდი შთაგონება გვაგზნებს. / •

ისე როგორც ეს თავდაპირველად, ჯერ კიდევ ვალტერ სკოტის რომანებში შეინიშნება, მხატვრული და ისტორიული მთლიანობისა თუ დამაჯერებლობისათვის კ. გამსახურდიას ნაწარმოებში შეტანილი აქვს ქართული ისტორიული გეოგრაფიის, ტოპონიმიკის, ეთნოგრაფიის, ფოლკლორის, ხალხური მედიცინის, წარმართული რელიგიის დამახასიათებელი მომენტები და მასალები. წარსულის ეს მდიდარი ისტორიული მონაცემები და ნაშთები გაცოცხლებული, ამოქმედებულია რომანში და ქმნის მშვენიერ მონახაზს, რომლის ცალკეული ნაკვთი ემსახურება ისტორიულობის აღდგენას, ისტორიის გრძნობის გაცოცხლებას. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალა ორგანულადაა შესული ნაწარმოების მხატვრულ-ლიტერატურულ ქსო-

ვილში და ჩანს, თუ რა დიდი ღონე შეაღია ავტორმა მათ მოპოვებას, დაზუსტებას და დამუშავებას. ბუნებრივადაა ჩართული რომანში ისეთი შტრიხები, რომლებიც საკმაოდ სურათოვანს ხლის ძველი ფეოდალური ყოფის სხვადასხვა მხარეს. სურათოვანადაა ჩახატული, მაგალითად, ის ჩვეულება, რომ მეფესთან დასალაპარაკებლად „მომჩივანი აღიოდა მის დანახვისას ხეზე“. მკითხველი უთუოდ წარმოიდგენს ცხენზე მჯდომ მეფეს, რომლის სახესთან პირისპირ გასასწორებლად და ყურადღების მისაქცევად აღამიანს ხეზე აცოცება უწევდა...

რომანისტს შესწავლილი აქვს ძველი ქართული კალენდარი. პირველი თავის პირველსავე გვერდზე ვკითხულობთ: „ახალ წელს მცხეთაში იყო ტაძრეულითურთ გიორგი. კათალიკოსმა უთენია უკვლია. საწოლის დარბაზს მოადგა ოქროითა, ვერცხლითა და ბროწეულებით გაუსილი ხონჩით“. საახალწლო ტრადიციის თანახმად. მეფე თავისი ამალითურთ თავის ნაკრძალში სანადიროდ უნდა წაუღლიყო. „წინაპართა წესის დარღვევა“ არ ისურვა გიორგი მეფემ. მიუხედავად იმისა, რომ თავს კარგად ვერ გრძნობდა. „იმ დამეს მოვიდა საშენელი ოქეში. ნაშუადაშევიდან წვიმა დაუცხრომლად. შემოდგომის პირველი სუსხი ჩამოდგა. შირიმნის ბრძოლაში მიღებული იარა განუახლდა გიორგის. ფეხი ასტივდა, მაგრამ წინაპართა წესის დარღვევა არ ისურვა და წინაღამის უძინარმა უთენია ითხოვა ცხენი“. ძველი კალენდარი, როგორც ვხედავთ, ზუსტადაა დაცული (ახალი წელი იმჟამად სექტემბრიდან იწყებოდა).

საახალწლოდ; სხვა ძღვენთა შორის, მერემეთუხუცესმა და სამეა ერისთავმა მეფეს მიართვეს „შვიდ-შვიდი ცხენი თვითოეულთა“. შემდგომ რომანში ვკითხულობთ: „პურობა მოთავდა და ნადიმი დაიწყო თუ არა, მონადირეთუხუცესმა, ბაზიერებმა და მარეკებმა ერისთავების მიერ მორთმეული ცხენები წაახხეს მეფის ნაკრძალში, ხმლით დააყრევინეს თავები და ნაკრძალი გამოჰკეტეს ირგვლივ“. ეს უცნაური ჩვეულება — ცხენთა დახოცვა — ეყრდნობა წარმართობიდან შერჩენილ იმ ძველ ადათ-წესს, რომელსაც ვახუშტიც გადმოგვცემს თავის „გეოგრაფიაში“ და მდგომარეობდა ქონების სიუხვის „დაცვის“ თავისებურ რიტუალში.

ქდამახასიათებელია ის სცენები, სადაც მიმინოს გაწვრიანა თუ მიმინოთი ნადირობა არის გამოხატული. ეს ადგილები საინტერესოა არა მარტო იმიტო, რომ მათში წარმოდგენილია ძველი საქართველოს ერთ-ერთი ეთნოგრაფიული თავისებურება, არამედ იმიტაც. რომ ეს ტრადიცია ჩვენი წინაპრების ძვალრბილში იმდენად ყოფილა გამჭდარი, რომ ძველი ქართველი აზნაური წარმოუდგენელი იყო ხელზე დაგეშილი მიმინოს გარეშე ქ თავის ცნობილ წიგნში სპარსეთში მოგზაურობის შესახებ ჟან შარდენს მოაქვს ცნობები იმის შესახებ, რომ ადრეც და მის დროსაც მაღალ წოდებაში მეტად ფეხმოკიდებული ყოფილა წყლის ფრინველზე მიმინოთი ნადირობა. სამეგრელოში (ისევე როგორც საქართველოს სხვა კუთხეებში) ნადირობდნენ ცხენზე ამხედრებულნი. იგივეს ადასტურებს იტალიელი მისიონერი არქანჯელო ლამბერტი, რომელიც საქართველოში ჩამოსულა 1631 წელს და შემდეგ თავისი შთაბეჭდილებები წიგნად გამოსცა მშობლიურ ნეაპოლში.

ძალზე საინტერესოა, რომ ნიკო მარი თურქეთის ლაზისტანში მოგზაურობის დღიურში აღწერს, თუ როგორი სიყვარული შერჩენიათ დღემდე ლაზებს მიმინოსადმი: «Беги сохраняют еще из традиционных местных занятий четки и ястребов. Оба занятия помогают убивать «делом» безделье. Четки — переживание христианских монастырей, где по ним монахи считали число произнесенных ими «Господи помилуй», ястреба — переживание охотничьей удали былого лазского дворянства. Почтенный лаз всегда с четками в руках. Ястребов любят все, холят их и возятся с ними».¹

ეს სიყვარული მიმინოთი ნადირობისა არ გამორჩენია კგამსახურდიას და ამიტომაც, რომ ის ასეთი ცოდნით და ჩაძიებით აღწერს შესაფერის სცენებს. გიორგი პირველისა და არსაკიდის პირველი შეხვედრა ნაწარმოებში სწორედ ასეთ ვითარებაში ხდება.

¹ Н. Я. Марр, Из поездки в турецкий Лазистан. С.-П., 1910, стр. 626.

ეთნოგრაფიული დეტალები ბევრია რომანში, მოვიტანთ ზოგიერთ მათგანს, რომელთა არა მუზეუმურად, არამედ ცოცხლად დახატვამ ფერადოვნება და ცხოვრებისეულობა შეიტანა ნაწარმოებში.

საინტერესოა, მაგალითად, ის ვრცელი პასაჟი, სადაც კოლონკელიძის ასულის, შორენას, მზითევია ჩამოთვლილი და აღწერილი. ავტორი დიდი მონდომებით, ცოდნით და დაკვირვებით აღგვიწერს ფხოვის ერისთავის ასულის მდიდარ, ფაქიზად შერჩეულ ნაირფეროვან გარდერობს. მკითხველი სავსებით მოტივირებულად იგებს, აგრეთვე, იმდროინდელი საომარი იარაღის ზუსტ კლასიფიკაციას. ასე, მაგალითად, რომანში მოცემულია იხართა სხვადასხვა სახეობები: მსხვილი ბოძალები იხმარებოდა დიდნადირთათვის, ქეიბურჩი — სხვა მხეცებისთვის, სარჩა და ქიბურჯი — ფრინველთათვის, ხოლო საომარ ისრებს კაპარჭანი ეწოდებოდათ. ამ შემთხვევაში მწერალი ნაწილობრივ ეყრდნობა საბას ქართული ლექსიკონის მონაცემებს. ♣

ქართული ხალხური კარაბადინი გამოყენებულია იქ, სადაც მოთხრობილია მელქისედეკ კათალიკოსის მგზავრობა ქორსატეველას კოშკსა და ფხოვის საერისთაოში. მელქისედეკს, რომელსაც, ავტორის ცნობით, გულის მანკი სჭირდა, „დიდხანს უზილეს ცივი ტილოთი გულმკერდი ბორდოხანმა და მისმა უფროსმა დამ რუსუდანმა, გონს მოიყვანეს ძლივს.

მამამზემ თავად შემოიტანა ლანგარზე დაწყობილი ცოცხალი ლიფსიტები.

ადგა ბორდოხან, საკუთარი ხელით დააცალა ლიფსიტებს ფრთენი, ისე როგორც კარაბადინში ჰქონდა ეს წამლობა ამოკითხული და თორმეტი ლიფსიტა სათითაოდ გადააყლაპვინა მელქისედეკს. სულ რამდენიმე წუთში კათალიკოსი გამოძვობინდა“. ხალხური კარაბადინიდანვე მოდის ასეთი ფერადოვანი დეტალები ნაწარმოებისა: „უკეთუ ურჩხულის დღეს ფრჩხილი დაიქნას ვინმემ, გულის სწორთან წაკიდებას ელოდეს იგი. ვინცა ძროხის დღეს დაიქნას, სიხარულია უეცარი მოსალოდნელი.

კურდღლის დღეს — საყვარელთან წაკიდებას ელოდეს,

გველის დღეს — მორიელისაგან დაკბენას, ცხენის დღეს — ქრთაშებსა ფრიადს, ლომის დღეს — საწადელი აუხდეს“:

| მშვენიერი „ქანრული“ პასაჟია გვალვიან ზაფხულის დღეს ლაზარობის ცერემონიალის გადმოცემა. მას ყოფითობა და ცხოვრებისეული სითბო შეაქვს განვითარებულ ამბებში; ფართო ბატალურ და პოლიტიკურ-სამხედრო ატმოსფეროს, რაც წიგნის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს, ასეთი ადგილები რეალისტურ-საყოფაცხოვრებო იერით არბილებენ. მწერალი მოგვითხრობს ძაძითმოსილი მონაზვნების გრძელი პროცესიის მსვლელობის შესახებ მხურვალე მტკრიან შარაზე, რომელთაც თეთრ ტილოში გახვეული თიხის ლაზარე მიაქეთ. მონაზონთა უმრავლესობა ფეხშიშველაა; მზე აქერს. ზოგი მონაწილე ორცესიისა ფქვილის ტომრებსა და თეთრ ტოპრაკებს მიათრევს (ამასაც გარკვეული რელიგიური დანიშნულება ჰქონდა) და ერთხმად გალობენ დღემდე შემორჩენილ სიმღერას:

ლაზარე მოდგა კარსა.

აბრიალებს თვალსა...

სურათოვნადაა შესრულებული, აგრეთვე. ფხოველთა ხატობა, ხატიონთა ქცევა, ხევისბერის დამწყალობებისა და სხვა საწესჩვეულებო რიტუალები. ეს ადგილები გამოირჩევიან არა მარტო ნამდვილი ეთნოგრაფიზმით, არამედ მხატვრული ასახვითაც. ავტორს დამახასიათებელი შტრიხებით აქვს აღწერილი ის ყურთასმენის წამლები ღრიანცელი, შემთვრალ ფხოველთა ტორტმანი და ფერხისაის როკვა, რომელიც გიორგისა და ხევისბერის ვაჟის, ქალუნდაურის, ხმალში გასვლით მთავრდება. მთელს ამ ფერადოვან ადგილს, რომელიც სამსხვერპლო ციკნისთვის ყელის გამოდადგრით და მეფის შუბლის, დაწვისთავებისა და ხელების ამ ციკნის თბილი სისხლით წარმართული „განათვლით“ იწყება, ხმოვან ფონად გასდევს ფხოველთა ვაჟების მიერ გამყივანი ხმით გუნდურად ნათქვამი სიმღერა. ეს სიმღერაა ფერხისაი, რომელიც ჯერ კიდევ სინკრეტიზმის დონეზე დგას და ცეკვასთან ერთად სრულდება: /

დღესამ დღეობა ვისია, წმიდისა გიორგისია...

საინტერესოა ავაზაზე ნადირობის აღწერა, რომელსაც მეფე გიორგი 1 ისმენს საქმეში დახელოვნებული ინგილოსგან.

რომანში, როგორც სასულიერო იერარქიის წარმომადგენელი, ფიგურირებენ „უთავადესნი ძმანი“, „ყრმანი ჭაბუკთაგანნი“, „ყრმანი თავადთაგანი“ და სხვა. მაგალითად, „ბერთა შორის ეპისკოპოსნი და „უთავადესნი ძმანი“ ხორციელს არას სქაჲდნენ, თავთ კათალიკოსი ხმელი პურითა და წყლით იკვებებოდა. მწირნი და მორჩილნი, „ჭაბუკთა ძმათაგანნი“ ველარ იოკებდნენ შიმშილს“. „ღანძილისა და ღოლოს ანაბრად დარჩნენ როგორც კათალიკოსი, ისე უთავადესნი ძმანი“. „ბოლოს ამ ლაშქარს უკან მიჰყვებოდნენ ყრმანი ჭაბუკთაგანნი, უწვევრულნი, ფერგამკრთალნი, კისერგრძელნი და პირმშვენიერი, მკერდგანიერნი და ახოვანნი“ და სხვა.

„უთავადესნი ძმანი“ და „ყრმანი თავადთაგანი“ თავდაზნაურთა და უმაღლესი არისტოკრატიის წრეებიდან გამოსული ბერად აღკვეცილი სასულიერო პირებია. მათ შორის მხოლოდ ასაკობრივი განსხვავებაა — „ყრმანი თავადთაგანი“ ყმაწვილკაცობის ასაკში აღკვეცილი ბერებია, რომელნიც ასაკში შესვლის შემდგომად, ან წოდების მომატების შექდეგ იწოდებიან „უთავადეს ძმებად“. „ყრმანი ჭაბუკთაგანნი“ — მონაატრების მორჩილთა ერქვათ ძველ საქართველოში. /

გაძიძავეების ფაქტი ქართული ფეოდალური ინსტიტუტისთვის მეტად დამახასიათებელია. მამამძუძეს, დედამძუძესა და ძუძუსმტეს გაძიძავებასთან ერთად მეტად ძველი ტრადიცია აქვს და ის ძველ ქართულ საისტორიო მწერლობაშიცაა ასახული. მამამძუძეობის არსებობას საქართველოში, როგორც ეს ივ. ჭავჭავაძის მიერ აღნიშნა, იაკობ ხუცესის (V საუკუნე) სიტყვები ადასტურებენ. ისტორიკოსი ეყრდნობა საბა ორბელიანის მიერ ამ ცნებათა განმარტებებს, რომელსაც მამამძუძე განმარტებული აქვს, როგორც „კაცი გამზრდელი“, დედამძუძე — „ქალი მზრდელი“, ძუძუსმტე — „სძის მოზიარე“. ამავე მონაცემებით სარგებლობს კ. გამსახურდია, რომელიც ძველი საზოგადოებრივი ცხოვრების წესზე დაყრდნობით გვიხატავს ქართული სოციალური ყოფისა და ფენების დამახასიათებელ ჩვევებს. ზოგიერთი პერსონაჟი რომანისა ამგვარი ნახევრადნათესაური ურთიერთობითაა დაკავშირებული (მოვიგონოთ თუნდაც ის საბედისწერო ფაქტი, როდესაც არსაკიძე იგებს

ვარდისახარისაგან, რომ შორენა და ის ძუძუსმტეები არ ყოფილან...)

გაძიძვეების სოციალური ფესვები შორეულ წარსულში იკარგება, მაგრამ კლასიკური სახით ის მაინც ფეოდალურ საქართველოში არსებობდა და კარგად უთავსდებოდა ბატონყმურ წეს-წყობილებას. ამ ისტორიულ ფაქტს მხატვრულად იყენებს კ. გამსახურდია და ის მრავალი საკვანძო საკითხის მხატვრული საზრდოც ხდება.

შთაბეჭდილებას ტოვებს ვერაგულად მოკლული ჭიაბერის დატირების ვრცელი სცენა. ეს დატირება ინტონაციურად ჩამოჰგავს ცნობილ თუშურ სამგლოვიარო სიმღერას: „დალაი, დალაი, მხედრებო“. ეს საკმაოდ ძლიერი მხატვრული ადგილი ხალხური სამგლოვიარო პოეზიის, „გოდების ჟანრის“ ყაიდაზეა აგებული. აღსანიშნავია, რომ პირველი ჩაწერილი ნიმუში „გოდებისა“ შემოუნახავს მეათე საუკუნის ძეგლს — „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებას“. ქართული ისტორიული რეალიების არსებობა თანამედროვე მწერალს ნებას აძლევს ფართოდ ასახოს დატირების სცენები რომანში. მართლაც, შესაფერის ადგილებში მკაფიოდაა ჩამოყალიბებული მთელი მსვლელობა. შინაარსი ამ სამგლოვიარო ცერემონიისა, მტკიცედაა დატული ეტიკეტი და თანამიმდევრობა ამ რელიგიურ-სახალხო რიტუალისა. ეს ღრმად ემოციური, „სამგლოვიარო“ ადგილი ავტორს ეპიკური დიდებუებოვნებითა და სისრულით აქვს განხორციელებული.

ამით შეიძლებოდა დაგვესრულებინა ნაწარმოების ეთნოგრაფიულ ნაწილზე საუბარი, რომ მასში ასე კარგად არ იყოს ჩახატული აგრეთვე ისეთი საინტერესო დეტალები, როგორცაა „პატივითა ხილვა“ (ივ. ჯავახიშვილის ცნობით, ფეოდალურ საქართველოში მხედრული ჯარების ნაწილთა შეხვედრისას ჯარისკაცი დაქვეითდებოდნენ, აკოცებდნენ ურთიერთს და მხოლოდ ამის შემდეგ განაგრძობდნენ გზას); ტალად დგომა, რაც რაინდთა მგზავრობისას ერთ-ერთი მათგანის გუშაგად დგომას ეწოდებოდა; ფიცვერცხლის ჭამა — ძმადგაფიცვის უძველესი რიტუალი და სხვა. მახვილგონივრულადაა ჩართული ნაწარმოებში დათვების საფრთხობელას — დათვოუ-

ლის — გამოყენება სამხრეთ საქართველოში. ეს ისტორიული დეტალი მწერალს ნიკო მარის კლარჯეთში მოგზაურობის წიგნიდან აქვს ამოღებული. საინტერესოა აგრეთვე ფარსმან სპარსის ასტროლოგიური წიგნის — „სამთვარიოს“ — მოხერხებული გამოყენება; დაუფიქსარ პასაჟებს წარმოადგენენ დაოჯენ ნადირობის, ავაზით ნადირობის, მიწისძვრის, ეპიანობის ოსტატური აღწერილობანი. ნაწარმოებში მდიდრულადაა წარმოდგენილი ქართული პოეტური ფოლკლორი.

ქართული ხალხური ხატოვანი მეტყველების მაღალი ნიმუშია სუფრაზე წარმოსათქმელი სადღეგრძელოები, რომლითაც ძმაცაცი მდაბიორები აქაფებული მოზერის ყანწით ხელში მამართავენ ერთმანეთს ან გიორგისა და გირშელს ესიტყვებიან: „წამოდგა ძველი მონადირე ესტატე, — „ეს ღმერთმა გაუმარჯოს იმ მამალ ორაგულს, აღმა რომ მიჰყვება ამალამ არაგვს და ვაჟკაცურად მიარღვევს ტალღებს... ახლა ქიტესამ აიღო ყანწი: „ეს ღმერთმა გაუმარჯოს იმ ფურიერემს, რომელიც საჩიხეში ჰყავს დამწყვდეული მეფე გიორგის, მყვირალობის დრო მოდგება თუ არა, აბლაღლდება და ეძახის გულის სწორს“ და სხვა მრავალი ასეთი.

მწერალს ოსტატურად აქვს გადმოცემული თვალების ამოწვის შემზარავი სცენა. ნაწარმოებში დეტალურადაა აღწერილი შუასაუკუნეობრივი ჯალათური იარაღები, რომელთა ხმარებაში ასე დახლოვნებულია თბილისელი ჯალათი საღირა. ეს პერსონაჟი ორჯერ გამოჩნდება რომანში. უკანასკნელად ის მარჯვენას ჰკვეთს არსაკიძეს, თავდაპირველად — კვეთარის ერისთავს სწვავს თვალის გუგებს. ნაკლებად გასაზიარებელი უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ XI საუკუნის ქართველი მეფეები დამსჯელი ექსპედიციების ჩატარებისას თან თბილისელ ჯალათს იახლებდნენ ხოლმე (თბილისი იმ დროს არაბ ამირას ეჭირა). უფრო საფიქრებელია, რომ ისეთი მივარდნილი და მიუვალი ადგილების დალაშქვრისას, როგორცაა კავკასიონის მთიანეთი, ქართველ მეფეებს დასასჯელად დასახიჩრების ან მოკვდინების უფრო მარტივი ხერხებისთვის მიემართათ.

რაც შეეხება საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის მონაცემებსა და ტოპონიმიკას, ის მძლავრადაა წარმოდგენილი ნაწარმოებში. ამ მხარემ, სხვებთან ერთად, გარკვეული როლი

მეასრულა „დიდოსტატში“ ისტორიული გრძნობის გაცოცხლებიანათვის. !

— X — XI საუკუნის ფეოდალური საქართველოსთვისაც ნიშნულია ის ტომობრივი დაქუცმაცებულობა, რომელიც უფრო ადრეული ფორმაციების დროს იყო დამკვიდრებული ძველს საქართველოში. ის მრავალფეროვნება და „სიჭრელე“ პოლიტიკურ-ეთნიკური ერთეულებისა, თემებისა, რომელსაც განვითარებული ფეოდალიზმის საქართველოში ჰქონდა ადგილი, საფუძველსა და ფესვებს ბევრად ადრეულ ხანაში პოულობდა. ბატონიშვილი ვახუშტის „საქართველოს გეოგრაფიაში“, საქართველოს დიდ 5-ვერსიან რუკაზე და აგრეთვე ივანე ჯავახიშვილის „ქართველი ერის ისტორიის“ მეორე წიგნში თითქმის სანიმუშოდანა ნაჩვენები ის ისტორიულ-გეოგრაფიული საზღვრები და სახელები, რომელთა ნაწილი ისტორიული გეოგრაფიის კუთვნილებად იქცა, ხოლო უდიდესი ნაწილი დღემდე ინარჩუნებს თავის მოქალაქეობრივ უფლებებს.

„საქართველო შესდგებოდა რამდენისამე „ქუეყნისა“-გან, რომელთაც თავ-თავიანთი სახელები და თავ-თავიანთი საზღვრები ჰქონდათ, — წერს ივ. ჯავახიშვილი, — ამ ქვეყანათა სახელებიცა და საზღვრებიც დროთა განმავლობაში პოლიტიკურ ან ეროვნულ ვითარებისდა მიხედვით იცვლებოდნენ; ერთს დროს „ეგრისი“, მაგალითად, მთელს დასავლეთ საქართველოს ერქვა და საზღვრებიც შესაფერისად იყო გაფართოებული, აგრეთვე „ქართლი“ მთელს აღმოსავლეთს საქართველოს, მთელ საქართველოს სახელადაც-კი იწოდებოდა; აქაც ამ სახელის მნიშვნელობის გაფართოება ქართველთა პოლიტიკურ-ეროვნული ზრდის შედეგია. მაგრამ არსებობდა მაინც თითოეული ქვეყნის მუდმივი, მკვიდრი საზღვრები, რომელთა შუა იყო ხოლმე იგი შემოფარგლული“¹. „დიდოსტატის“ პირველსავე გვერდებიდან ჩანს, ავტორს შესწავლილი აქვს განსხვავებული დარგის ორიენტალისტური შრომები და გამოკვლევები. ამის შესახებ თვითონ წერს: „ჩემი რომანების სოციალ-პოლიტიკური და ეთნიკური ინვენტარის მოსახვეჭად მიხდებოდა ასეული ტომები გადამეჩხრიკა მრავალ ენაზე არსებუ-

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, 1948, გვ. 24.

ლი ლიტერატურიდან და ხშირად იძულებული ვიყავი მემუ-
შავა, როგორც ისტორიკოსსა და მკვლევარს, იმისათვის. რათა
შემესწავლა, როგორ ცხოვრობდა ან მაღალი, ან დაბალი ფენა,
როგორ იბრძოდნენ, ციხეებს როგორ იღებდნენ, ტანზე რა ეც-
ვათ, როგორ სკამდნენ, როგორ მოგზაურობდნენ საქართველო-
ში, სომხეთში, ირანში, ბიზანტიასა და არაბეთში...

გარდა ამისა, ხსენებულ ავტორთა რომანების კითხვისას
ევროპაში ყოველმა გიმნაზიელმა იცის თუ სადაა ლაგო მაჯო-
რე, ვია აპპია, ფობურგ სენ ჟერმენი. მკითხველი მომზადებუ-
ლია წინასწარ და მან კარგად იცის, ვინ იყო ნაპოლეონ ბონა-
პარტე, იულიუს კეისარი, გრაფი სფორცა, რიშელიე, ბურბო-
ნები.

ბოლო ჩვენ გადმოგვეცა მემკვიდრეობა რომანოვების სა-
ხელმწიფოსი, სადაც „ინოროდცების“ გეოგრაფია და ისტორია
არავის აინტერესებდა. ასე რომ, მე დამჭირდა ჩემი რომანების
სქოლიოებში განმემატა საქართველოს ტომების სახელები,
მდინარეების, მთებისა და ციხეების სადაურობა, დინასტიური
დეტალები, დეტალები ყოფითი ხასიათისა¹.

მიუხედავად ავტორის ამ განცხადებისა, რომლის მიხედვით
მას უხდებოდა მრავალრიცხოვან უცხო მეცნიერთა შრომების
განხილვა და დამუშავება, ცხადია, მწერალი ფეხს წინ ვერ
წადგამდა, თუ კიდევ უფრო ფართოდ არ გამოიყენებდა ქარ-
თული ისტორიოგრაფიის მონაცემებს. ამავე წერილში კ. გამ-
სახურდია ასახელებს იმ ქართველ მეცნიერებს, რომელთა შრო-
მები და მეცნიერული შეხედულებანიც საფუძვლად დაედო
მისი ისტორიული რომანების ისტორიულ ქარგას. ესენია: ივ.
ჯავახიშვილი, ნ. მარი, კ. კეკელიძე, ს. ჯანაშია, თ. ჟორდა-
ნია, დ. ბაქრაძე, ნ. ბერძენიშვილი, ა. ჩიქობავა.

1/კ. გამსახურდიას ისტორიულ რომანებში მთელი კეთილ-
სინდისიერებით და ჩაძიებით არის ასახული შუასაუკუნეობ-
რივი საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული ადგილები და
საზღვრები; არც ერთი უნებური გადახვევა ან ზედმეტი თა-
ვისუფლება არ იგრძნობა მათს მოტივირებულ გამოყენებაში.
ისტორიული ტოპონიმიკის საჭიროება ისევე გამართლებულია,

¹ კ. გამსახურდია, კრიტიკა, II, 1959, გვ. 236.

როგორადაც ზუსტი. ვთქვათ, თუ რომანის დასაწყისშივე (I თავში, სადაც გიორგი მეფეს მოუტანენ ფხოველთა პირველი ამბოხის ცნობას) ნახსენებია მთიანი კავკასიონის აღმოსავლეთით მცხოვრებ ტომთა მრავალი სახელი, ამით ავტორი ერთი ხელის მოსპით იძლევა იმ ისტორიულ-გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის ვრცელ მონახაზს, სადაც უნდა განვითარდეს კიდეც ნაწარმოების მოქმედების ერთი უდიდესი ნაწილი. მკითხველი ერთბაშად ჩართული თუ ჩათრეულია საქმის ვითარებაში, ისტორიულ გარემოში, მოქმედების შუაგულში.

კ. გამსახურდია წერს: „კვეტარის ერისთავს თალაგვა კოლონკელიძეს ძალით უთაყვანებია ფხოველნი და დიდონი, მათ აპყოლიან ძურძუქნი, დილღენი და დალღაი და ის თემები, რომელნიც ტილიჭამიათა მეზობლად ბინადრობდნენ მაშინ.

არაგვის ხეობაში შემოჭრილან საერთო ჯარით, უგრძნეულოდ შემოწყობიან ციხეებს, უბრძოლველად გაუტეხიათ ციხისთავეები, რადგანაც ყველგან შინაკაცები ჰყოლიათ წარმათთაგანი თურმე.

მამამზე ერისთავის ერთადერთი ვაჟი ჭიაბერი გულამაყარში შებრძოლებია კოლონკელიძეს, მაგრამ უვნებლად უკუქცეულა და ქორსატეველას ციხეში ჩაკეტილა მცირედის ჯარით“.

როგორც ვიცით, კვეტარის ერისთავთერისთავი თალაგვა კოლონკელიძე მეორეხარისხოვან, მაგრამ მაინც „საკვანძო“ პერსონაჟს წარმოადგენს რომანში, ხოლო მისი ციხე-გოდლები ყველაზე მძაფრი ბატალური სცენების ასპარეზად იქცევა.

კ. გამსახურდია კვეტარის საერისთავო ციხე-სიმაგრის ლიტერატურული გამოყენებისას უდავოდ ეყრდნობა ივ. ჯავახიშვილის იმ ვარაუდს, რომელსაც მეცნიერი გამოთქვამს ზემოთ დასახელებულ ნაშრომში: „ციხე კუიტარისა“ ეხლანდელს ხუთვერსიან რუკაზე თუმცა აღნიშნული არ არის, მაგრამ, ალბათ, კვიტერის მთის მახლობლად იქნებოდა სადმე“¹ (ამჟამად კუეტარის ციხის ადგილმდებარეობა გარკვეულია — მდ. ილტოს ნაპირზე, ახმეტის მახლობლად — და იგი ნაწილობრივ შესწავლილიცაა).

იმავე ადგილას ივ. ჯავახიშვილი იმოწმებს ქართლის მემა-

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II, 1948, გვ. 42.

ტიანეს სიტყვებს ამ ციხის ისტორიულად არსებობის შესახებ. მემატიანე კლდეკარის ერისთავ ლიპარიტის ვაჟის, ბაგრატ-ივანეს, მეფე ბაგრატ IV-თან შუღლის ჩაქრობის გამო წერს: ბაგრატ-ივანეს შერიგების შემდგომ მეფე ბაგრატ IV „განძლიერდა უფროსი ყოველთა მეფეთა ამის ქუეყანისათა და დაიპყრა ციხენი ყოველნი ჰერეთისა და კახეთისანი თვინიერ კუეტარისა და ნახჭევანისა“.

„დიდოსტატის“ ავტორი იშველიებს ვახუშტის გეოგრაფიას. ვახუშტი აღნიშნავს: „...არამედ აწ უწოდებენ ფშავხევსურსა (რომელთა პირველ ეწოდათ ფხოველნი). თიანეთს, ერწოს, ირტო-ხევს, პანკისის ხეობას, საყდრიონს და ალღოს“¹. ივ. ჯავახიშვილი აზუსტებს ჩვენთვის საინტერესო საქართველოს მთიანი ტომების ადგილმდებარეობას და მათ ერთ გეოგრაფიულ ერთეულში აქცევს (ისე როგორც ეს „დიდოსტატშია“ მოხსენებული): „კავკასიონის იმ ნაწილს, სადაც არაგვის სათავე იყო, უძახდნენ: „მთასა ხადისასა“... ამის აღმოსავლეთით მგზავრი მიადგება „მთასა ფხოველთასა“, ხოლო შემდეგ „დიდოთასა“... აქ თავდება ქართველთა მოახლებობა“². იმავე ნაშრომში ისტორიკოსი აღნიშნავს, რომ „გუდამაყარის ხეობის აღმოსავლეთით ფხოველთა მთებზე იყო მოფენილი „ფხოეთი“, რომელსაც აღმოსავლეთით დიდოეთი, ხოლო სამხრეთ-აღმოსავლეთით „თოშეთი“ საზღვრავდა“. როგორც გვახსოვს, „დიდოსტატში“ ფხოველნი, დიდოელნი, ქურძუკნი და სხვა დანარჩენი ტომები საკმაოდ ჩამორჩენილ, ნაკლებადცივილიზებულად არიან წარმოდგენილნი. ამგვარი მოსალოდნელი დახასიათება შეესატყვისება მემატიანეების ცნობებს ამ ტომების შესახებ.

რაც შეეხება ძურძუკებს, ვახუშტის განმარტებით, ისინი მდინარე არაგვის აღმოსავლეთით სახლებულან; ვახუშტი ამ მთის ხალხს ერთ გეოგრაფიულ რაიონს მიუჩენს და წერს: „ძველად ეწოდა ამ ორთა ხეობათა (იგულისხმება ფშავი და ხევსურეთი — გ. კ.) ფხოველნი, და აწ უწოდებენ ესრეთ. გარნა სდებენ ამათ გამო კახნი ძურძუკთა, ღლილუთა და ქის-

¹ ვახუშტი, საქართველოს გეოგრაფია, 1941, გვ. 86.

² ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია. II, 1948, გვ. 12.

ტთა თავისად“. შემდეგ ქართველი გეოგრაფი არკვევს: „ხოლო შემდგომად კვალად განიყო ძურძუკეთი ძურძუკად, ქისტად და ლილვად, და ისახელა ესრეთ“¹. ცოტა უფრო ქვევით ვახუშტი აზუსტებს ლილვეთის ადგილმდებარეობას („დიდოსტატში“ ნახმარია არასწორი ფორმა „ლილღენი“): „ხოლო ამ ქისტ-ძურძუკის აღმოსავლეთად არს ლილვეთი, ლილოსისაგან, ძურძუკოს ძის ძისაგან, სახელდებული ანუ უმოსელობისათვის წოდებულნი“.

ქიბერის უნებლიე მოწამვლის შემდეგ მელქისედეკ კათალიკოსი თავისი არცთუ მცირერიცხოვანი ამალით გუდამაყარში გადავიდა. ამ ხეობის მდებარეობას, ცხადია, განმარტება არ ესაჭიროება, მაგრამ სურათის მთლიანობისთვის გავიხსენოთ, რომ გუდამაყარი მდინარე არაგვზეა; ამ ხეობის აღმოსავლეთით „ფხოველთა მთებზე“, ე. ი. აწინდელ ფშავ-ხევსურეთის ტერიტორიაზე ცხოვრობდნენ ფხოველები; მათ აღმოსავლეთით ჰაზღვრავდა დიდოეთი, მათ მეზობლად ყოფილან ძურძუკნი, ხოლო ძურძუკეთის სამხრეთ-დასავლეთით ლილვეთი მდებარეობდა. ივანე ჯავახიშვილი იმოწმებს თამარ მეფის ისტორიკოსის „აღწერილობას“, რომელიც ამბობს, რომ როდესაც ქართველთა შეერთებული მხედრობა „წარდგა მთასა ფხოველთასა და დიდოთასა...“, ერთ კერძო დაურჩა ძურძუკეთი და ერთ კერძო დიდოეთი და ფხოეთი“, რაც ნაწარმოებში ჩახატულ საერთო სურათს შეესაბამება.

რომანში არაერთგზის იხსენიებიან აგრეთვე წანარნი და მთეულნი. მეათე თავში რომანისტი წერს, რომ ძელიცხოვლის სასწაულთა გამო ალანნი და წანარნი, ლილღენი და ღალღა² უცნაურ ლეგენდებს სთხზავდნენ/ ძეელი მემატიანეების დამოწმებით, წანარნიც არაგვის ხეობის მკვიდრნი არიან. ივ. ჯავახიშვილი გვამცნობს: „მთეულებადვე ითვლებოდნენ აგრეთვე „წანარნი“. ქართული საისტორიო წყაროებითგანა ჩანს, რომ წანარნი არაგვის ხეობის მცხოვრებნი იყვნენ. სომხური უსახელო გეოგრაფიაც ამას ამტკიცებს, იგი ამბობს:

¹ ვახუშტი, საქართველოს გეოგრაფია, 1941, გვ. 106.

² უნდა აღინიშნოს, რომ აქ ავტორი არ არის ზუსტი, რადგან „ღლიღვი“ და „ღალღა“ ერთი და იგივე ქისტური ტომის სახელწოდებებია: ქართული და ადგილობრივი.

„წანარნი, რომელთა ქვეყანაში არის კარი ალანთა (დარიალანი) და წილკანის კარი“.

იმავე ძელიცხოვლის სასწაულებისა და ისტორიის გადმოცემისას კ. გამსახურდია მოგვითხრობს, რომ „მთიულეთში სალაშქროდ მიმავალ ბულა თურქს მთეულებმა და ზეავებმა მოუქრეს გზა, „მოისრნა სარკინოზთაგან ურიცხვი“ და თოვლის ქვეშ დაიღუპა მრავალი“. მეორე ადგილას რომანისტი წერს: „სპასალარმა იგიც იცოდა, მთეულების ჯარს ის უპირატესობა ჰქონდა, რომ ფხოველნი და დიდონი მთაში გაზრდილ, მუხლმაგარ ცხენებზე იხდნენ“. როგორც ვხედავთ, მწერალი შეგნებულად ასხეავენს ერთმანეთისგან მთიულეთსა და მთეულებს. მეორე მხრივ კი, ის კრებით სახელადაც არის გამოყენებული: ფხოველნი და დიდონი მთეულთა ერთი დეფინიციის ქვეშ იყრიან თავს. ამ შემთხვევაშიც რომანისტი სავესებით მართებულად იქცევა. მთიულეთი ისტორიულადაც გუდამაყრის ხეობის ჩრდილო-დასავლეთით მდებარეობდა, ორ მდინარეს — არაგვსა და ქსანს შუა. ძველ ქართულ საისტორიო მწერლობაში ამ ადგილის მკვიდრნი მთიულებად იწოდებოდნენ („მთიულნი“). იე. ჯავახიშვილის დამოწმებით სულ სხვას ნიშნავდა „მთეულნი“, რომელსაც საზოგადო და შემკრებლობითი მნიშვნელობა ჰქონდა და დღევანდელი გაგებით უდრიდა მთიელებს. მისივე განმარტებით, არაგვისა და თერგის ხეობის, კახეთის ჩრდილოეთი ნაწილის თითქმის ყველა ტომი ერთი საერთო კრებითი სახელით აღინიშნებოდა — მთეულნი. მთეულნი იყვნენ ფხოველნი, გუდამაყარნი. მოხევენი, დიდონი, დვალნი, ღლიღენი და, რასაკვირველია, წანარნიც.

§ 1021 წელს, როდესაც ბასილი მეორე წამოვიდა გიორგი I-ის ურჩობის დასათრგუნად და მის მიერ მიტაცებული ბასიანის მიწების დასაბრუნებლად, ორივე მეფის ჯარს დაუბანაკია „ქუეყანასა ბასიანისასა“. ბასიანი ხშირად იხსენიება რომანში. გორგის „ისევ ნიალის ველი მოაგონდებოდა, ბასიანის სანახებში გამართული ბრძოლები, ფანასკერტის ციხეში ჩაკეტვის ამბები და კვლავ დაებმებოდა ენა.

ბოლოს, მამამზე მისი სტუმარი იყო, ბაგრატ კურაპალატმა მის ხელში დალია სული, განა მამამზემ და ზვიად ერისთავმა არ წაიღეს ბაგრატის გვამი ბეღიაში დასამარხავად? /

ნუთუ იგივე ხელები ლესავენ გიორგის წინააღმდეგ მახვილს, იგივე ხელები, რომელთაც გააპატიოსნეს ბაგრატის ცხედარი ფანასკერტის ციხეში?“

ბასიანის ზუსტი მდებარეობა და მისი ისტორიულ-პოლიტიკური წარსული დღესაც თითქმის დაუზუსტებელია. ივ. ჯავახიშვილი წერს, რომ „ტაოს სამხრეთ-დასავლეთით საზღვრავდა „ბასიანი“, ქვეყანა ბასიანისა“... ბასიანის საზღვრების შესახებ ძველს ქართულ მწერლობაში თითქმის არაფერი მოიპოვება, ამიტომ მისი ნამდვილი მდებარეობის გამოკვლევა ძნელია. ვიცით მხოლოდ, რომ მისი სამხრეთ-დასავლეთი ისპირს აღწევდა“¹. ვახუშტი იძლევა უფრო მეტ ცნობებს ბასიანის ისტორიულ-გეოგრაფიული წარსულიდან; დაახლოებით ამგვარსავე ინტერპრეტაციას იძლევა პავლე ინგოროყვა: „ბასიანის მხარეებს, როგორც მოვიხსენეთ, უქირავს მდინარე არაქსის ხეობის ზემო ნაწილი, სახელდობრ ის სექტორი, რომელიც უშუალოდ აკრავს მესხეთს.“

ბასიანის მხარენი ისტორიულად და გეოგრაფიულად განიყოფება ორ მხარედ:

1. პირველი მხარე — საკუთრივ ბასიანი ანუ ბასიანნი, რომელიც მდებარეობს თვით მდინარე არაქსის ხეობაში. ეს მხარე საკუთრივ ბასიანი (ბასიანნი) — ესაზღვრება მესხეთის ტაოთა პროვინციას“².

1021 წელს შირიმის ომის წაგების შემდეგ გიორგი პირველს ჩქარა მეორე ბრძოლაც გადაუხდია ბასილი მეორესთან და მტერი დაუმარცხებია: „და იქმნა მუნ ბრძოლა დიდი და მოისრნეს მუნ ბერძენნი დიდნი და ფრიადნი. და წარმოიღეს გიორგისთა ავარი, და ეზომ განდიდნა ბრძოლა იგი, რომელ სივლტოლა ეგულებოდა ბასილი მეფესა“. როგორც ვხედავთ, ბასილი კეისრის ჯარს საქმე გასაქცევად ჰქონია, მაგრამ, განაგრძობს ისტორიკოსი სუმბატი, „გიორგისნივე სულმოკლე იქმნეს, რამეთუ მორიდეს და წარმოვიდეს. ხოლო ბასილი უკანა წარმოუდგა და მოვიდა არტანს, და დაწუა იგი; და რომელი პოვა, ტყუე ყო. ხოლო გიორგი წარვიდა ნიალით

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II, 1948, გვ. 63.

² პავლე ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე. 1954. გვ. 518.

კერძო სამცხედ“, ე. ი. ბასიანში დაბანაკების შემდეგ ბერძნებისა და ქართველთა ჯარს ბრძოლა შირიმში გადაუხდიათ, ბრძოლის წაგების შემდეგ გიორგი I-ის მეომრები კვლავ ჩაბმულან ომში, რაც ახლა მათი გამარჯვებით დამთავრებულა, მაგრამ „სულმოკლეობის“ გამო ქართველთა ჯარი უკუქცეულა და ნიალის გზით სამცხეში გადასულა. სწორედ ამ ეპიზოდის შესახებ არის ლაპარაკი „დიდოსტატში“ / ეს ნიალის გზა და ნიალის ველი ისტორიული ადგილია იმითაც, რომ აქ მოხდა სწორედ ბრძოლა ამბოხებულ ვარდან დადიანის. გიორგი რუსის ჯარსა და თამარ მეფის ჯარს შორის 1191 წელს, რომელიც ამ უკანასკნელთა გამარჯვებით დამთავრდა. ივ. ჯავახიშვილის დაზუსტებით „ძველ ქართულს მწერლობაში მოხსენებულია „წყალი ხინგრისა“, რომელიც „თმოგუა და ერუშეთს შუა“ ყოფილა „ველსა ნიალისასა“. ასე რომ, ნიალის ველისა და ნიალის გზის ადგილმდებარეობაც, თუ უზუსტად არაა, შესაძლებლობის ფარგლებში სწორადაა ლოკალიზებული.

კ. გამსახურდია თავის რომანში ორგან წერს, თითქოს გიორგის ბასილი კეისრის მეომრებთან ბრძოლა ნიალის ველზე გაემართოს: „ბოლოს ეგეც მოაგონდა გიორგის, ნიალის ველზე ბერძნებთან შეტაკების პირველი ღამე“. „ძველი მამაზე მოაგონდა, შირიმნის, ოლთისის და ნიალის ომებში ღანა-მებრძოლი“. ისტორიულად არაა ცნობილი, რომ ნიალის ველზე მომხდარიყოს ომი ან შეტაკება ამ ორ მოქიშვე სახელმწიფოთა შორის; ეს რომანისტის ნებისმიერი დაშვებაა.

როგორც მოსალოდნელი იყო, რომანში ხშირად იხსენიება უფლისციხე. ეს ქალაქი, ძალაუვნებურად. თბილისის მაგივრობას სწევდა (თბილისში იმხანად, როგორც ითქვა, არაბთა ამირა იჯდა) და გიორგი I-ის მამის, მეფე ბაგრატ მესამის სატახტო ქალაქიც ქართლში უფლისციხე იყო. რომანში გიორგი პირველის სამეფო რეზიდენცია, მცხეთასა და ქუთაისთან ერთად, უფლისციხეცაა და ეს საესეებით საქართველიანია. „დიდოსტატში“ გვხვდება ასეთი ფრაზები: „... ლიდი ამალით მოვიდა გიორგი მეფე; მხოლოდ დედოფალი და ზვიად სპასალარი უფლისციხეში წასულიყვნენ“... „გიორგი უფლისციხეში იყო“... „ზვიადი გვიან მობრუნებულყო

უფლისციხიდან“ და სხვ. ავტორი ამით ხაზს უსვამს სამეფო ოჯახისა და დიდგვარიანი პირების საქმიან თუ სარეზიდენციო აკვირს უფლისციხესთან. | ამის თაობაზე ივ. ჯავახიშვილი წერს: „როგორც ქართულს X—XI საუკ. წყაროებითგან ჩანს, უფლისციხემ განსაკუთრებული მნიშვნელობა IX საუკუნეში მოიპოვა, როდესაც ქართლის დედაქალაქი ტფილისი არაბთა ხელში იყო და უფლისციხე იქცა ქართველთათვის უმთავრეს ქალაქად. ამ დროითგან მოყოლებული უფლისციხეს, სანამ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის გაერთიანება არ მოხდა, მნიშვნელობა არ დაუკარგავს. ამიტომაც არის, რომ IX—X საუკ. მოპირდაპირენი უფლისციხის გამო ასე ხშირად ეცილებოდნენ ხოლმე ერთმანეთს; ვინც უფლისციხეს ჩაიგდებდა, იმის ხელში იყო ქართლიც... უფლისციხე მაშინაც სწორედ მტკვრის პირამდე ყოფილა ჩამოსული ისე, რომ ვისაც უფლისციხიდან გამოსვლა ჰსურდა, ის მტკვარგამოღმა უნდა გამომგზავრებულიყო“.

| მეღქისედეკის შესახებ რომანში ვკითხულობთ: „მეღქისედეკი ხან უფლისციხეს აღმოჩნდებოდა წასული, ხან ვარძიას, ხან არტანუჯის ეკლესიების ასაშენებლად და მოსაკანმავად“. არტანუჯის არაერთგზისი ხსენება რომანში უთუოდ იმიტთა გამოწვეული, რომ X საუკუნეში ის კლარჯეთის დედაქალაქს წარმოადგენდა და იმ ხანებში ძლიერ სიმაგრედ და უმდიდრეს სააღებმიცემო ქალაქად ითვლებოდა. ბიზანტიელი მემატიანეს ცნობით, არტანუჯში ტრაპიზონიდან, სირიიდან, სომხეთიდან, აბაზგიიდან და სხვა ადგილებიდან ჩამოჰქონდათ საქონელი. |

ხშირად და აგრეთვე სწორად არის ჩართული რომანში ხერკი, ხერკის ციხე. ეს ისტორიული ხერკი მტკვრის პირად, საგურამოს არემარეში მდებარეობდა და მკითხველი დამაჯერებელ გეოგრაფიულ ცნობას იღებს, როდესაც რომანში კითხულობს, რომ „გასულ თვეს მეფე ტაძრეულითურთ უფლისციხეში დაყოვნდა, ღამ-ღამობით დაჰყავდათ ჯარები ხერკსა და უფლისციხეს შორის“.

! ტოპონიმიკურად ისტორიული გეოგრაფიის სამსჯავროს განეკუთვნებიან აგრეთვე ყველის ციხე, ცროლის მთა და ალაზანზე მდებარე პანკისი. |

ყველის ციხე რომანში გირშელის საერისთავო რეზიდენციაა. ისტორიულად ის ერისთავის საჯდომად ითვლებოდა. ყველის ციხე, როგორც ცნობილია, იხსენიება „მოქალაქეების მარტვილობაში“. /ისტორიული ყველის ციხე ჭავჭავაძეში მდებარეობდა და ნაწარმოებში გირშელის საერისთავო ცენტრს წარმოადგენს. /

ცროლის მთა რომანში ერთგან იხსენიება: „ცროლის მთიდან მხარმარჯვნივ შეჰყვებოდა კახაი, ფხოვის მთების გადასასვლელებს ხელში ჩაიგდებდა“. არც ამ შემთხვევაშია დარღვეული გეოგრაფიული მიჯნები. ივ. ჭავჭავაძის ცნობით, კავკასიონის „მთავარ უღელტეხილს მრავალი მარადის-თოვლიანი მწვერვალი აქვს, რომელთა შორის განთქმულია იალბუზი და მყინვარი (ყაზბეგი); ძველს ქართულ მწერლობაში მოხსენებულია კიდევ ერთი ამგვარი მწვერვალთაგანი „მთაი ცროლისა“, რომელიც ფხოველთა მთას ეკუთვნის“.

/ რომანში გვხვდება შედარებით ნაცნობი ისტორიული-გეოგრაფიული სახელებიც: თმოგვის ციხე. არმაზი, ზედაზენი და აგრეთვე გეოგრაფიულად დღემდე ცნობილი ოჩანისა და თორღვაის ციხეები და სხვა. /

ქალზე საინტერესოაა ჩახატული რომანში ძველი მცხეთის მიკრო-ტოპონიმია, მისი ქუჩა-ბანდები. მეფის სასახლე, ტაძრები, მოედნები, ხიდები, სანახები, გარეუბნები, სანადირო ადგილები. რომანში ახალი სიცოცხლე აქვს შექმნილი და ეხატურულად ხშირად ფიგურირებს, მაგალითად. მოგვთა ხიდი, ჩრდილოს კარნი, მუხნარი, ღართისკარი, სამთავროს მოედანი, მთავართა სანათლოი, ნარეკვაის ხევი და ა. შ./ მცხეთის ეს უძველესი ქალაქური და ისტორიული კონტურები, მართალია, არქიტექტონიკული მთლიანობის თვალსაზრისით არ ჰქმნის ერთიან სურათს და მწყობრად არაა შედგენილი თუ დალაგებული, მაგრამ ეს შეუძლებელიც იყო, თუკი ავტორს არ სურდა მკითხველი შეცდომაში შეეყვანა და მისთვის ძველი ქალაქის არასწორი, შეუსაბამო პანორამა დაეხატა. ძველი მცხეთა არც კართაგენივით შორსაა, რომ მხატვარმა თავს ნება მისცეს ნებისმიერად წარმოგვიდგინოს მისი შიდაქალაქური განლაგება და სურათი, და არც ისე ახლოსაა. რომ მოგ-

გეპოვებოდეს მასალები მისი თუნდაც ქალაქებში ან წარმო-
სახვაში აღდგენისათვის.

მწერალი შესაძლებელი სიზუსტით მიჰყვება ქართველ
ისტორიოგრაფთა მონაცემებს მცხეთის ქალაქური პეიზაჟის
დასახატად. ისტორიული რეალიები ადგილის კოლორიტის და
ისტორიულობის ნამდვილ განცდას იწვევენ და კიდევ ერთი
ახალი ნასკვით გვაკავშირებენ წარსულ ვითარებასთან. თვით
ისეთი მოკლე-მოკლე ცალკეული ჩანახატებიც კი ისტორიულ-
გეოგრაფიული მდებარეობისა, როგორსაც მწერალი ზოგ-
ჯერ მიმართავს, მხატვრულად სასურველ შედეგს იძლევა:
„მოგვთა ხიდზე თორიანი ლაშქარი გადმოდიოდა“, „სამთავ-
როს მოედანი ისე გაიარა, ძე ხორციელი არ შეხვედრია გზა-
ზე“; ან კიდევ: „მთავართა სანათლოს ბნელ ქუჩაზე ჩამოე-
წია მექარავნეთ მამამზე“; „მუხნარის ციხის კარიბჭენი დაგმა-
ნული დაუხვდათ“... და მრავალი სხვა.

ძველ მცხეთაში მართლაც არსებობდა ხიდი, წოდებული
მოგვთა ხიდად. ეს ხიდი ივ. ჯავახიშვილს ფიქსირებული აქვს
წმ. ნინოს ცხოვრებაში: „მივიწიენით ქალაქად მცხეთად წია-
ლით მოგუთას ხიდსა ზედა“. იმავე წმ. ნინოს ცხოვრებაში
ნახსენებია მთავართა სანათლოი, რომელიც თუ მთავარ პროს-
პექტს არა, არისტოკრატიულ საცხოვრებელ გარეუბანს მაინც
წარმოადგენდა მაშინდელ მცხეთაში.

„მცხეთა მოზღუდვილი იყო „ქვით-კირით... და სამი კარე-
ბი ჰქონდა, ერთ მათგანს ერქვა არაგვის კარი, მეორეს „ჩრდი-
ლოს კართა ქალაქისათა“ რქმევია „მუხნარისა“ (ლეონტი
მროველი). გამოდის, რომ ეს „მუხნარი“ მცხეთას ჩრდილო-
ეთის მხრივ ჰქონდა. თურმე ამ კარიდან მცხეთაში სანადირო
ადგილები იწყებოდა.

ნაწარმოებში გვხვდება ღართისკარი და ნარეკვავის ხე-
ვი: „უსიერი ტევრი იწყებოდა ჯერ კიდევ ღართისკარის ცი-
ხესთან. შეუვალა ტყეებით იყო დაბურული საფურცლისა და
მისაქციერის სანახები.

ნარეკვავის ხევის გაღმა-გამოღმა ჰოჭი იყო თვალშეუე-
ლები ბატებით, წეროებითა და გველისმბრძოლით სავსე“. სა-
ფურცლე და მისაქციერი, მართლაც, ისტორიული ადგილებია
მცხეთის ჩრდილოეთით. აქეთვე წამოსულან სანადიროდ

გიორგი და მისი ძმაკაცი-მდაბიორები: მეხამლე დრუსქე ქიტესა. მეჯინიბე ვაბრიელ კობრიკის ძე და ბაზიერი ესტატე ლომის ძე. როგორც მოსალოდნელია, ღართისკარიც მცხეთის მახლობლად, მის ჩრდილოეთით მდებარეობდა (შემდეგში დატყვევებულ კონსტანტინე არსაკიძეს სწორედ ღართისკარის ციხეში მიუჩენენ ერთ საკანს); ახლა თუ გავიხსენებთ ნარეკვავის ხევის ანუ წყლის განმარტებას ივ. ჭავჭავიძელთან, ვნახავთ, რომ „ნარეკვავის წყალი ჩრდილოეთით მიმდინარეობს და არაგვს დასავლეთ-ჩრდილოეთის მხრივ ერთვის — „იწროსა ღართისასა“. ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ საფურცლე, მისაქციერი, ღართისკარი და ნარეკვავის ჭოჭიანი ადგილები, ყველანი მცხეთის მახლობელ გეოგრაფიულ პუნქტებში მდებარეობენ და რომანის გმირების სანადიროდ გასამგზავრებლად ავტორს სწორი მარშრუტი შეუდგენია.



საზოგადოებრივ-სახელმწიფოებრივ ძალთა გადახალისება, ცალკეულ სამთავროთა გაერთიანების ეფექტური ცდები, რაც საქართველოში IX საუკუნის დამდეგს დაიწყო, ხოლო მის მომდევნო ეპოქებში აშკარა წარმატებით ხორციელდებოდა, ეროვნული სულისკვეთების ნამდვილ განმტკიცებას მოწმობდა. მაგრამ იმ დროისთვის ბუნებრივიც ჩანდა, რომ ამ მალალ სახელმწიფოებრივ საქმიანობაში შემაფერხებელ როლს თამაშობდნენ განაპირების მოსურნე ფეოდალები, რომლებიც უომრად და ბრძოლის გარეშე თავის პოზიციას არ თმობდნენ. რომანში არაერთგზის, ცნობის სახით და სურათოვნადაც, ნაჩვენებია ცალკეულ სამთავროთა თუ ფეოდალთა პარტიკულარისტული მოქმედება. მაგალითად, „დიდოსტატის“ პირველსავე თავში აღნიშნულია: „განა მამამზე არ უდგა გიორგის მხარში, როცა „განდგა ქვეყანა ჰერეთ-კახეთისა და ლაღრობითა (დაუნდობლობით — გ. კ.) აზნაურთათა შეპყრობილ იქნეს ერისთავნი“. ეს ცნობა შემონახულია როგორც „მატიანე ქართლისაში“, ისე სუმბატის ქრონიკებში, საიდანაც მოაქვს კიდევ კ. გამსახურდიას ეს ადგილი: „ხოლო დაჰდა რა ესე გიორგი მეფედ, განუდგა ამას ქვეყანა ჰერეთ-კახეთისა, და ლაღრობითა აზნაურთათა შეპყრობილ იქმნეს ერისთავნი.

მათ ქუეყანათ კულადვე ეუფლნეს მათნი უფალნი, რომელთა პირველ აქუნდა იგი“.

რასაკვირველია, განდგომისა და შფოთის მოთავეები მთავრები და დიდნი აზნაურნი იყვნენ, რომლებიც არ უწევდნენ ქვეყნის გაერთიანების მნიშვნელობას არავითარ ანგარიშს და ცალ-ცალკე ჭრიდნენ იმ ტოტებს, რომლებზედაც თვითონ ისხდნენ და რომლებიც ერთად მთლიან სხეულს, ქვეყანას შეადგენდნენ. ამ ფაქტის შესახებ წერს აკად. ნ. ბერძენიშვილი: „რეაქციის ძალებს სათავეში უდგნენ დიდი აზნაურები, რომლებიც თავგამოდებით იბრძოდნენ ქვეყნის გაერთიანების წინააღმდეგ. მაგრამ როცა, ქვეყნის საწარმოო ძალთა გაერთიანების შედეგად, მისი ფეოდალური გაერთიანება გარდაუვალი გახდა, დიდი აზნაურები შეეცადნენ „შეუვალობა“-„ყმადნაფიცობის“ მოპოვებით უზრუნველყოთ თავიანთი ხელმწიფობა გაერთიანებული ფეოდალური სახელმწიფოს შიგნით.

მაგრამ რეაქციული დიდაზნაურების კიდევ უფრო ერთგული მოკავშირენი იყვნენ უცხოელი დამპყრობლები, რომელთაც საქართველოს გაერთიანება-გაძლიერება მოსვენებას უკარგავდა“. რომანში ყველა ეს პუნქტი მხატვრულად გახსნილი და გათვალისწინებულია.

‡ XI საუკუნის დამდეგისთვის, როგორც ვიცით, არაბთა სახალიფო შესამჩნევად იყო დასუსტებული და ბიზანტიის მსოფლიო იმპერიას უფრო დაჯერებულად შეეძლო თავისი აღრინდელი სამფლობელოებისთვის შეეტია როგორც ამიერკავკასიაში, ისე ახლო აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში. საქართველოს გაერთიანებისა და პოლიტიკური მომძლავრების ტენდენცია თუ ფაქტი ბასილი II-ს არ გამორჩენია და ის მთელი მონდომებით ცდილობდა გადაეჭრა ყველა გზა ამისათვის. ცხადია, ფატიმიდების სახალიფოს ადგილი მას სურდა დაეკავებინა საქართველოში და მისი ძირგამომთხრელი საქმიანობაც, რომელიც მრავალ პოლიტიკურ ფანდში იხატებოდა, აქეთ იყო მიმართული. აქი რომანში, ფხოველთა პირველი ამბოხის ცნობისთანავე, გიორგი, მეტად შეწუხებული, ფიქრობს, თუ ვინ უმაგრებდა ზურგს მამამზეს ვაჟს, ჭიაბერს, მის სეპარატიზმში: „ქარგა ხანია იცოდა გიორგიმ, არც მამა-

მზე და არც მისი ვაჟი ჭიაბერი გულით ქრისტიანება არ იყვნენ...

მსტოვარებს ეს ამბავიც ეუწყებინათ სპასალარსათვის: კვეტარის ერისთავს კოლონკელიძეს, მამამზესა და ჭიაბერს პირი შეეკრათ გიორგის წინააღმდეგ.

ეს არ იყო ოღონდ დადგენილი, ვინ იდგა მათ უკან: ტფილისელი სარკინოზების ამირა, თუ ბიზანტიის კეისარი ბილი, რომელსაც ბასიანს გადაღმელი ქვეყნები წაართვა ვაორგიმ ოდენსაც“.

ქალზე საინტერესოა ბასიანისა და მისი მომიჯნავე ოლქების პოლიტიკური ისტორია. როგორც ვიცით, 979 წელს დავით კურაპალატი დაეხმარა ბასილი კეისარს ბარდა სკლიაროსის აჯანყების ჩაქრობაში. ამ ერთგულებისთვის კეისარმა დავითს აჩუქა ბასიანისა და კარინის (არზრუმის) მიწების გარდა, აგრეთვე, რამდენიმე სომხური ოლქი. ეს საჩუქარი დანაელების ძღვენს უფრო ჰგავდა: კეისარი ასაჩუქრებდა იმთ, ვინც მისი ორიენტაციისა იყო და პოლიტიკური ქვეშევრდონის უფლებებში იმყოფებოდა; ამავე დროს ბასილი მეორე გართული და დაინტერესებული იყო ამგვარ ქვეყნებში ტახტის მაძიებელთა მხარის დაჭერით, დიდაზნაურთა მოსყიდვა-გადაბირებით (ასეთი პერსონაჟია რომანში ჭიაბერიც; ის ტახტის მაძიებელი სეპარატისტია). საბოლოოდ, ბასიანი და მისი მეზობელი ოლქები იქცა კიდევ კლდედ საცთურისა ბასილ კეისარსა და გიორგი მეფეს შორის. ამ მიწა-წყლის გამო გიორგიმ, სულ ცოტა, სამი სისხლისმღერელი ომი გადაიხადა ბიზანტიასთან.

ერთი სომეხი ისტორიკოსის ცნობით, ბასილი კეისარი გიორგის გამეფებისთანავე ითხოვდა უკან იმ მიწებს, რომელიც მან დავით კურაპალატს უბოძა. გიორგიმ ცივი უარით უპასუხა ამ მოთხოვნაზე, რის გამოც კეისარს ტაოში გამოუგზავნია დიდძალი ლაშქარი თავისი პრეტენზიების დასაკმაყოფილებლად. ომი ოლთისთან მომხდარა და ბიზანტიელთა ლაშქარი დამარცხებულა.

მეორედ, 1021 წელს, ანუ „მეშვიდესა წელსა მეფობისა მისისასა, — წერს „მატიანე ქართლისა“, — გამოვიდა ბასილი, მეფე ბერძენთა, მას ზედა ყოვლითა სპითა საბერძენეთი-

სათა და უცხოთესლითა ურიცხვითა. ხოლო გიორგი მეფე განვიდა სპითა დიდითა წინააღმდგომად მისსა. და დაიბანაკეს ორთავე ქუეყანასა ბასიანისასა მრავალდღე, და არა მიმართეს ბრძოლად ურთიერთას. მორიდა გიორგი მეფემან, მოვიდა და დაწუა ქალაქი ოლთისი. და მუნით მოვიდა კოლას და გამოუდგა კუალსა, და მოუდგა უკანა ბასილი, მეფე ბერძენთა. და შეკრბეს უკანამავალნი გიორგისნი და წინა-მავალნი ბასილისნი, და იქმნა ბრძოლა დიდი სოფელსა, რომელსა რქვიან შირიმნი. და მოისრნეს ორკერძოვე მრავლად, მოკლნეს ერისთავნი და დიდებულნი: რატი, ძე ლიპარიტისი, და ხურსი. და გვიანდ ეწია ხმა გიორგი მეფესა. ვითარმედ ომი არს უკანა-მავალთა ზედა. მაშინ უბრძანა სპათა თვისთა და აღიჭურნეს მსწრაფლ. განვიდა თვით გიორგი მეფე, რამეთუ ახოვან იყო უშიში ყოვლითურთ ვითარცა უხორცო, და მის თანა სიმრავლე სპისა მისისა. და მოვიდა მუნით ბასილი მეფე ყოვლითა სპითა მისითა. შეკრბეს იმიერ და ამიერ, იქმნა ბრძოლა დიდი, და მოისრნეს ბერძენნი ფრიად, და წარმოიღეს ავარი. ეზომ გაგრძელდა მათ შორის ბრძოლა, რომელ სივლტოლად განემზადა ბასილი მეფე“. ბოლოს ეს ომი გიორგიმ წააგო და თრიალეთს მიაშურა. აქ მას დამხმარე ძალად წანარნი და შაქნი მოსვლია, მაგრამ გიორგისთვის ურჩევით, რომ ბრძოლა არ განეგრძო. კეისარი მას ფეხდაფეხ მისდევდა, აოხრებდა და წვადა გზად მდებარე ადგილებს. ბოლოს დაუზამთრდა და ზამთრის გატარება ტრაპიზონს გადაუწყვეტია.

გიორგი პირველს ბასილისთან ბრძოლა მაშინ განუზრახავს, როდესაც ამ უკანასკნელის ყურადღება ბულგარელებთან ომით იყო დაკავებული, მაგრამ ამ ფანდმაც არ გასჭრა და კეისარი საბოლოოდ აიძხედრა თავის წინააღმდეგ. მაგრამ ბასიანის ისტორია აქ არ წყდება. მისი შემოერთებისთვის ბრძოლა გიორგის გაუგრძელებია. რაკი ბულგარელებთან ომის პერიოდის გამოყენება ქართველ მეფეს არ გამოადგა, ახლა ის კვლავ შესაფერის მომენტს უცდიდა. კეისარს ეს არ გამოპარვია და ისიც სამხედრო სამზადისს შეუდგა. ამ ამბავს XI საუკუნის ისტორიკოსი. იაჰია ანტიოქიელი¹, ასე გადმო-

¹ В. Розен, Имп. Василий Болгаробойца. 1883 г., стр. 61—62.

გვცემს: როდესაც ბასილი კეისარი ბულგარელებთან ომით დაკავებული იყო, გიორგიმ დრო შეუჩინა და წაართვა მას ციხენი და მისი ოლქები. კეისარმა ბულგარელებთან საქმე მოათავა და კონსტანტინეპოლში მიბრუნდა. / გიორგიმ საქიროდ არ ჩასთვალა თავისი „შეცდომები“ გამოეწორობინა. უარი ეთქვა თავის ნამოქმედარზე და ერთგულების ფიცი მიეცა კეისარისთვის. როგორც ამას მისი მამობილი და მამა აკუთებდნენ. ის გაამაყდა, კერპობდა და მიწერ-მოწერა გამართა ალ-ჰაქიმთან, რათა ისინი გაერთიანებული ძალით თავს დასხმოდნენ კეისარს სხვადასხვა მხრიდან. ეს გაიგო ბასილიმ და მწარედ განრისხდა. /

ბასილი კეისარს დაუპირებია ზღვით დასხმოდა მეფეს აფხაზეთში, ხომალდებს ამზადებდა და სამხედრო თადარიგს იჭერდა. ტრაპიზონშივე ის დიდი ექსპედიციისთვის ემზადებოდა. მდგომარეობა რთული იყო და გიორგი პირველმა ძალის გამოყენების ნაცვლად დიპლომატიას მიმართა. მან მოციქულე აფრინა ბიზანტიაში. და სუბმატი წერს: „და ვიდოდეს მოციქულნი ორთავე ამათ მეფეთანი ზავისათვის, ეოთმანერთისა წინაშე და მშვიდობისა“.

იმ დროს, როდესაც ბიზანტიასა და საქართველოს შორის „ზავი და მშვიდობიანობა“ იყო, კეისარს აუჯანყდნენ მხედართმთავრები — ფოკა და ქსიფე. გიორგი არ თვლემდა. მისი შემმართველი და ცბიერად პატივმოყვარე თუ ჯიუტი პიროვნება მსოფლიდ დროს ელოდა, რომ თავისი ძალები მარჯვედ დაეპირისპირებინა უშველებელი მსოფლიო იმპერიის ძალმოსილებისთვის. ეს თითქმის არნახული ჭიდილი იყო და, როგორც იაპია ანტიოქიელი გვაცნობებს, გიორგიმ საიდუმლო მოლაპარაკება გააბა აჯანყებულ მხედართმთავრებთან. იაპია გვიამბობს, რომ აჯანყებული ფოკა და ქსიფე იმპერატორს ტახტიდან ჩამოაგდებდნენ, ერთ გარემოებას რომ გადამწყვეტი როლი არ შეესრულებინა. ქსიფეს არ მოსწონდა, დიდებული წარმომავლობის გამო ხალხი ფოკას რომ ადიდებდა. ქსიფემ, ვითომდა მოსალაპარაკებლად, შოიწვია ფოკა და როდესაც ეს უკანასკნელი უკან ბრუნდებოდა, ქსიფეს ერთ-ერთმა მონამ, მისივე განკარგულებით, ფოკას ისეთი გამეტებით დაარტყა კეტი, რომ ჯორიდან გადმოუგდია. ფო-

კას თავი მოკვეთავს. იაპიას ცნობით, ხალხი, რომელიც აღმერთებდა ფოკას, გაიბნა, პანიკამ მოიცვა და სახლებში გაბრუნდა. ქსიფე სასოწარკვეთილებას მოუცავს, მას იმედი დაუკარგავს საწადელის მიღწევისა, იგრძნო, რა ხიფათიც მოელოდა და თვითონაც გაქცეულა, მხოლოდ ფოკას თავი კეისარისთვის გაუგზავნია. „ხოლო როდესაც ფოკას თავი მიუვიდა ზეფე ბასილის, მან მაშინვე გადაუგზავნა ის აფხაზთა მეფე გიორგის, რათა აშკარად ეჩვენებინა მისთვის, რომ არ ენდობოდა. და ნათელი გახდა მეფისთვის, რომ ყოველივე, რასაც აფხაზი (გიორგი პირველი — გ. კ.) სჩადიოდა, მხოლოდ სიცრუე იყო“, დასძენს იაპია. «Бунт Ксифия и Фоки, — წერს როზენი, — как видно из рассказа Яхьи, относится к первой половине 1022-го года, и в начале того же года, когда император в Трбизонде снаряжал флот, для морской экспедиции в Абхазию, Георгий послал послов без заявления о том, что он покоряется, но с целью, как оказалось впоследствии, завлечь императора в абхазскую глушь. Из этого сопоставления выходит совершенно ясно, что Георгий действительно был в союзе с бунтовщиками, на что и намекает Кедрин»¹. როზენს ეკვი არ ეპარება გიორგის კავშირზე ამბობებულ ბერძენ მთავარსარდლებთან, ისევე როგორც ადრე იაპიას აღ-ჰაქიმთან მის მიწერ-მოწერაზე. სუმბატის ცნობით, კეისარმა ქსიფეს ექსორია უყო შორეულ კუნძულზე, ხოლო მრავალ აჯანყებულთათვის თავი მოუკვეთავს. მათ რიცხვში ყოფილა „ფერის ჯოჯიკის ძე ქართველი“, რომლის პოლიტიკური მისიის შესახებ ჩვენ ცოტა ვიცით და რომანისტიც, ზოგიერთი სხვა საერთაშორისო მნიშვნელობის პირისა და საგულისხმო პოლიტიკური მოვლენის დარად, ნაწარმოებში ამ პიროვნების გამოყენებაზეც თავს იკავებს.

როგორც კი მოათავა და ჩააქრო საშინაო ამბოხი, ბასილი საქართველოსკენ დაძრულა (1023 წელს). „და კუალად შემოიქცა ბასილი მეფე და მოვიდა ბასიანს. და ითხოვდა იგი გიორგი მეფისგან ციხე-ქუეყანათა და აღუთქმიდა ზავსა და

¹ В. Розен, Имп. Василий Болгарбойца, 1883 г., стр. 375.

მშვიდობასა. ხოლო გიორგი მეფემან განავლინა ზვიადი ლაშქრითა დიდითა უწინარეს თვისსა“. ბასილი მოელოდა გიორგისგან ზავის პირობების შესრულებას და მიწაწყლის დაბრუნებას; მაგრამ იმედი არ გაუმართლდა. „მაშინ უბრძანა ბასილი მეფემან დამოკიდება წუერსა ჰოროლისასა დაწერილი მათი, რომელნი მისად დაეწერნეს გიორგი მეფესა ჩუენსა სიმტკიცისა და ზავისანი და ესრეთ ბასილი მეფემან ჰოროლისა წუერითა ამართნა ივინი. მიუპყრა ღმერთსა და თქუა: „იხილე, უფალო, წერილი ესე მათი და საქმე, რომელსა აწ იქმან“...

და კუალად მოილო ბასილი მეფემან ძელი ცხოვრებისა მანდილითა წმიდითა, და დასცა იგი ქუეყანასა ზედა და თქუა ესრეთ, ვითარმედ: „უკუეთუ მიმცე მე ხელთა მტერთასა, არღარა თაყუანისგცე უკუნისამდე“. და ვითარ ესე ყო და თქუა, მყის მასვე ჟამსა იძლიენენ და მეოტ იქმნეს სპანი გიორგისნი, რომელნი — იგი პირველ მივიდეს; და გამოვიდეს მიერ-კერძო ტაღმანი მეფისანი რუსნი, და არა განერა ერთიცა პირველ მოსრულთა მათ თვინიერ მცირედთასა“. ქართველები იძლიენენ და იკისრეს ზავის მძიმე პირობები/ გიორგიმ კეთილგანწყობილების შესაქმნელად გაატანა მძევლად ვაჟიშვილი ბაგრატი, დაუთმო 14 ციხე და ის მიწებიც, რომელთაც კეისარი ედავებოდა ტაოსა, კოლა-არტაანსა და ჯავახეთში. არასახარბიელო ზავი, იაჰია ანტიოქიელისა და ქართველ მემატიანეთა სიტყვით, 1023 წელს დადებულა. ასე დამთავრდა ბასიანის მესამე სამხედრო ოპერაცია.!

ყოველი ეს მოვლენა თუ სიტუაცია რომანში მეტისმეტად ძუნწადაა მინიშნებული. მთელი ეს მონაცვლეობითი ავკარგიანი, მშვიდობიან-მტრული დიპლომატია ეპიზოდურადაა მოთხრობილი მწერლის მიერ. ამ ზავის დადებისას, მაგალითად, მორწმუნე ბასილი კეისარმა ეკლესიები უბოძა გიორგის, მაგრამ შექმნილ ვითარებაში, საფიქრებელია, რომ გიორგი პირველი ღმერთზე მეტად დაკარგულ მიწებზე ფიქრობდა. ამიტომაც მკვეთრადაა წარმოდგენილი რომანში საქართველოს პოლიტიკური ურთიერთობა „ერთმორწმუნე“ ბიზანტიასთან. ფსიქოლოგიურად დამაჭერებლად და ისტორიული სიმართლით წარმოდგენილია პატარა, პოლიტიკური გაძლიერე-

ბის გზაზე მტკიცედ მდგარი ერის დაჭიმული და შემმართველი პოზიციები ფუფუნების, აყვავებისა და სიმძლავრის ზენიტში მყოფ ვეება იმპერიასთან. კარგად აღნუსხა თავის წიგნში მწერალმა ის მოჩვენებითობა, რომელიც ვერ იჩქნა-ლებოდა საქართველოსა და ბიზანტიის ვითომდა კეთილმეზობლურ ურთიერთობაში და ნამდვილად ისტორიულ ქიშპობაში მქლავნდებოდა. წიგნში გადმოცემულია ის გარეგნული სიამტკბილობა, რომელიც რელიგიურ ნიადაგზე ვითომდა ფეხს იკიდებდა ამ ორ გადამტერებულ სახელმწიფოს შორის, მაგრამ რეალური მნიშვნელობისა ის ვითარებაა, როდესაც უღლეური რელიგიური საბურველი საპნის ბუშტივით სკდება და მგლური დამოკიდებულება იჩენს თავს.

ბიზანტიის გავლენის სფეროში მოქცეული სახელმწიფოების გმირულ ბრძოლას კიდევ უფრო მეტი ფასი ედება, როდესაც მოვიგონებთ, რომ მათ იმხანად მეტოქეობის გაწევა უხდებოდათ მაკედონელთა დინასტიის უძლიერეს იმპერიასთან. ას ორმოცდაათი წლის განმავლობაში (867 წლიდან 1025 წლამდე) ბიზანტია უჩვეულო აყვავებას განიცდიდა. გამოთვლილია, რომ XI საუკუნეში იმპერიის შემოსავალი 650 მილიონ იპერპერს შეადგენდა, რაც სამ მილიარდ ფრანკს უდრის თანამედროვე ვალუტით (შ. დილი).

ამ უძლიერესი დინასტიის მამამთავრად მიჩნეულია ბასილი I (867—886 წწ.). წარმოშობით იგი სომეხი იყო და მაკედონიაში გვიან დასახლებულან; მათი ოჯახი მაკედონიაში გადასახლების შემდეგ სილატაკეში ჩავარდნილა. გადმოცემის თანახმად, ბასილის დედას სიზმარი უნახავს, თითქოს მისი საშოდან ამოსულიყო ოქროს ხე, რომელიც სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა და მთელი მათი სახლი დაუფარავს. როდესაც ბასილი პირველად კონსტანტინეპოლში ჩასულა, ტანთ მას შეტად ღარიბულად სცმია, მაგრამ მხარზე საგზაო ტომარაგადაკიდებულ ახალგაზრდა სომეხ გლეხს იმპერიის სატახტოში იღუმენი მონასტრისა, რომლის ბჭესთან მას ჩასძინებია, თურმე ისე მიესალმა, როგორც იმპერატორს... ეს უხეში, მაგრამ ჰკვიანი გლეხი მთელ რიგ ბოროტმოქმედებათა ჩადენის წყალობით გახდა მამამთავარი იმ ძალმოსილი დინასტიისა, რომელმაც ძლიერების მწვერვალთან მიიყვანა იმპერია, კერძოდ

ბასელი მეორის ხანაში. იმ ხანის ბიზანტიონს შემდგომ „საშუალო საუკუნეთა პარიზს“ უწოდებდნენ ისტორიკოსები.

ბიზანტიის იმპერიის მხვეპელი პოლიტიკა, უდავოდ, შეზავებული იყო იმ მეგობრულ-თავაზიანი დამოკიდებულებით, რომელსაც კეისარი იჩენდა ქართველი თუ სომეხი მეფეებისადმი. ცნობილი ფრანგი ისტორიკოსი შ. დილი იძლევა საინტერესო ცნობებს: «Императорская канцелярия, всегда очень внимательная к формам этикета, с точностью определяла титулы, даваемые государям, с которыми она вступала в сношение, а также стоимость золотой печати, прикрепляемой к письмам, которые посылал им император. Из «Книги церемонии» мы узнаем, с какими государствами сносилась Византия и как высоко она ставила различных правителей.

В списке, охватывающем около шестидесяти имён, на первом месте стоит папа, именуемый «святейшим папой, духовным отцом императора».

Среди светских правителей первым назван Багдадский халиф, получивший титул «Высокопочтаемого, благороднейшего и знатного повелителя агарян».

Адресованные ему письма снабжались золотой печатью стоимостью в четыре золотых номисмы.

Наряду с эмиром Египта, он единственный правитель в мире, для которого употреблялись печати такой стоимости.

За ними идут два армянских государя, царь царей Армении и правитель Вашпуракана, также носящий титул царя царей.

Оба они именуются «духовными сынами императора», и золотая печать на адресованных им письмах стоит три золотых номисмы. Среди других важных государей мы находим царя Иверии, носившего из рода род высокий византийский титул курапалата, затем эксуснократора Алалии, также именовавшегося духовным сыном императора, и царя Болгарии «божьей милостью государя всехристианского народа болгар», о котором дополнительно сообщалось, что он имел титул «басилевса»¹.

ამ წიგნებში დასახელებულ სახელმწიფოთა შემდეგ ჩამოთვლილია მრავალი ხელისუფალი პატარა თუ დიდ სახელმწი-

¹ Ш. Диль, Основные проблемы Византийской империи, 1947 г., стр. 137—138.

ფოთა. აქ არიან საფრანგეთისა და გერმანიის მეფეები, რომლებიც „იმპერატორის სულიერ ძმებად“ იწოდებოდნენ, აღმოსავლეთ ევროპაში — რუსეთის, პაჭანიკების, ხაზართა მეფეები, აზიაში — თურქთა, არაბთა და ინდოეთის ხელმწიფენი... ეს თანამიმდევრობა ერთგვარად საგულისხმოა. მაგრამ ამ ავტორიტეტული ბიზანტინოლოგის კომენტარებიდან მხოლოდ ის ჩანს, თუ როგორ მეგობრულ რანგში იყო აყვანილი მაკედონელთა ბიზანტიის ურთიერთობა ქრისტიანულ სასომხეთთან, ბულგარეთთან თუ ივერიასთან.

სპასალარი ზვიადი რომანში მუდამ სკეპტიკურად უყურებს ერთა შორის რელიგიურ ნიადაგზე აღმოცენებულ კეთილგანწყობილებას და საკუთარ, განსხვავებულ თეორიას ანვითარებს. მწერლის თქმით, „ზვიად სპასალარი დიახაც მორწმუნე იყო, მაგრამ ჯვარის ძალით დამარცხებული მტერი არსად ენახა ჯერ“. ზვიადი შორს დაიჭერს მელქისედეკის გულუბრყვილო პოლიტიკას, რომელსაც ბიზანტიასთან კულტურული კონტაქტით სურდა პოლიტიკური მშვიდობაც დაემყარებინა. გიორგი პირველთან ერთად ზვიადს სძაგდა ბიზანტია და ყოველივე ბიზანტიური. მაგრამ ანტიბერძნული სულისკვეთება მაინც ყველაზე მძლავრად გიორგიშია გაღვივებული. „უცნაურად აიძღვრა მეფე და ეუბნება ქართულად ფარსმანს: „ამ ორთითა კატეპანს როცა შევსცქერო, მეშინია, არაფერი ამომაცალოს ჯიბიდან“.

ესა თქვა და ავაზაზე გადაიტანა მზერა. წაიბუტბუტა თავისთვის: „საერთოდ ქურდებია ბიზანტიელები, შჯული ებრაელებს მოპარეს, ენა — ძველბერძნებს, ბულგარელებს — ცეტინიუმს, სომხებს — ანისის, ბასიანს გადაღმა ქვეყნები — ქართველებს, ხოლო სინდისი ვერავის წაგლიჯეს, რადგან ასეთი რამ არა სჭირიათ ჯერაც“. ეს შეხედულებები რომანის ტენდენციურობას არსებითად ავლენს, რადგან ბასილი მეორის ფიგურას (და საერთოდ ბიზანტიელებს) ნაწარმოებში განმარტავადელი ხარისხი ახლავს, როგორც აგრესორს და დახატულია ის ისტორიის ცოდნითა და სათანადო მომარჯვებით. ბიზანტიასთან განუწყვეტლად მებრძოლი გიორგისგან, მართლაც, მოსალოდნელი იყო, რომ კეისრისგან ნაჩუქარ კურაპალატისეულ მწვანე ეტლში ის ავაზებს ჩასვამდა და ასე

წავიდოდა სანადიროდ. არც ცინიკოს ფარსმანისგან იყო გასაკვირი, თუ პილპილით შემზადებული კიბოებით პირს დაუთუთქავდა წარჩინებულ ბიზანტიელს, კატეპან კასავილას, და შემდეგ აუხსნიდა: პილპილიანი „კიბოები კოლხეთის წყლებში მოაშენაო მეფე გიორგიმ, რათა ნამეტნავად ცნობისმოყვარე სტუმრებს ენა დასწვასო“.

ქაღალზე ნიშნეულია ის ისტორიული შემთხვევა, რომელიც გიორგი I-ის მეფობაში მოხდა და რომანშიც „პასაჟალ“ არის გამოყენებული. 1023 წლის ზავის პირობის მიხედვით, მცირეწლოვანი მძევალი, 3 წლის ბაგრატი, კეისარს მესამე წელს უკან უნდა გამოეგზავნა სამშობლოში. აღთქმა ბასილმა პირნათლად აასრულა, 1025 წელს ბაგრატი შინ გამოისტუმრა. მალე, იმავე წელს, ბასილი კეისარი გარდაიცვალა და მის მემკვიდრე ძმას, კონსტანტინე მეფეს, უნდოდა გამოეგზავნა კართველი უფლისწული უკანვე მოებრუნებინა. ახალმა კეისარმა მანდატური აფრინა, რომ ბაგრატის ამაღლას დასწეოდნენ. მანდატურს ბაგრატის გამყოლ კატეპანისთვის კეისარის წერილი გადაუცია. ბერძენი კატეპანი, მართლაც, ცდილა წერილის შინაარსის აღსრულებას, მაგრამ, რა უსილავს სიმრავლე უფლისწულთან მიგებებულ დიდებულთა, ერისთავთა და აზნაურთა, მანდატურისთვის უთქვამს: „უკეთუ ძალ გიც შენ, აქციე, ჩემგან კულა ესე აღარა ეგებისო“... ახლა მოვესმინოთ რომანისტს, თუ როგორ იყენებს ამ ისტორიულ ფაქტს და თავისი ფანტაზიით სრულყოფს ამ ფაქტის მნიშვნელობას. „იმავე კვირას მღვეარი გამოაკიდა ახალმა კეისარმა კატეპანსა და ბაგრატს. მალემსრბოლებმა გზაში მოუსწრეს ტაოს საზღვარზე მისულთ, წიგნი გადასცეს კატეპანს“. ავტორი თითქოს ხაზს უსვამს იმ ზრდილობიან ქცევას, რომლითაც წიგნი იყო მორთმეული, შედგენილი და ითხოვდა უფლისწულის „მობრუნებას“. მაგრამ ეთიკეტი სულ მალე დაირღვა: „ლაშქრიანად შეეგებნენ ბაგრატს აზნაურნი ტაოელნი, მესხნი და ქართლელნი; ძალას მიმართეს ბიზანტიელებმა, მაგრამ შეებრძოლნენ სპანი მეფისანი, კატეპანი დოკიანი და მისი ჯარი უკუაქციეს, ზოლო ყრმა უფლისწული მეფე გიორგის მოჰგვარეს“. ამგვარ მტრობა-მეგობრობის თამაშზე აქვს აგებული რომანისტს ის ელასტი-

კური დიპლომატია, რომელიც მიუცილებელი იყო ჩვენი ქვეყნის ურთიერთობაში მეტად მომძლავრებულ მეზობელ ქვეყნებთან.

ძალზე საინტერესოა რა ხდებოდა ამასობაში საქართველოს მეზობელ ქვეყნებში. იაპია ანტიოქიელის ცნობით, მაშინ, როდესაც გიორგი პირველი ბასილი II-სთან ომს აწარმოებდა და დროდან დრომდე მარჯვე მომენტებს უთვალთვალებდა. ამ დროს (დაახლოებით 1021 წ.) ვასპურაკანის (სომხეთის) მეფემ სენაქერიბმა, რომელიც გიორგი I-ის სამამრიც იყო. „მთელი თავისი ციხეები, მიწები და მთელი ქვეყანა ვასპურაკანისა დაუმთო ბასილის“, როგორც ქრისტიანობის დამცველსა და უძლეველ მებრძოლს... ასევე მოქცეულა მისი „მეზობელი“, სასომხეთის მეფე სუმბათი, როზენის აზრით, ძმა სენაქერიბისა, რომელსაც ორმოცზე მეტი ციხე-სიმაგრე და მთელი თავისი მიწები გადაუცია კეისარსათვის. ამ მიწა-წყალზე კეისარს განსაკუთრებული საკატეპანოები დაუარსებია, მოუთავსებია ციხეებში თავისი მეომრები და მმართველებიც დაუნიშნავს. ასეთ პოლიტიკურ ფონზე გიორგის საქმიანობა, მართლაც, საარაკო და უჩვეულო მოჩანს. მწერლის პიროვნული სიმპათიებიც მისდამი ადვილი გასაგები ხდება.

რომანში მოყვანილია ერთი ტყვე ბულგარელის პატრიოტული გაბრძოლება კატეპან კასავილას წინააღმდეგ. ავტორი მოგვითხრობს, რომ ცეტინიუმთან თხუთმეტი ათასი ბულგარელის დაბრმავებით აღშფოთებულმა ბულგარელმა პატრიოტმა ყასიდად თქვა, დიდ საიდუმლოს გავთქვამ, თუკი სენატორ კასავილასთან მათქმევინებთ პირისპირო. როცა „ჯაშუში“ მიუყვანეს კასავილას (ბულგართა მოსრვა მას ედებოდა ბრალად), გამწარებული მამულიშვილი ყელში ეცა დასახრჩობად. კასავილას სილა მოუქნევია და გაცოფებულმა ტყვემ სხვა ვედარაფერი მოახერხა, წვდა მის ხელს კბილებით და ბიზანტიელ პატრიციუსს სამი თითი მოაკვნიტა. ეს მრავლის მთქმელი ისტორიული შტრიხია. სომეხი, ქართველი თუ ბულგარელი პატრიოტები ერთნაირ სიძულვილს გრძნობდნენ ამ ძლიერი მოთარეშის მიმართ. მით უფრო დასაფასებელია ხალხის რისხვა და შემმართველობა, როდესაც ის ებრძვის ძალით

ბევრად აღმატებულ დამპყრობს, არ აძლევს თავისი ერის დამონების და გადაგვარების უფლებას.

როგორც ზემოთ ითქვა, გიორგი მეფე ხალხის შემქმნელებისა და გაერთიანებისთვის გარე მტრებთან ერთად შინაურებსაც ებრძოდა. რომანში რა ხერხს არ მიმართავენ ფეოდალები და სასულიერო პირნი, რათა სწორედ მათდა სასარგებლო პოლიტიკა გაატაროს მეფემ. დამახასიათებელია, რომ ბასილი ეზოსმოდვარი რელიგიურ ობსტრუქციასაც უწყობს გიორგის. ის ბნელი ღამით მეფის საწოლ დარბაზში შეიპარება, ბოქლომს დაამსხვრევს, ჯაქვს ახსნის წმ. გიორგის ხატს და მოპარავს მას იმ მოსაზრებით, რომ შემდეგში გამოიგონოს ხატიც გაქცევა ურწმუნო მეფის სასახლიდან. იქამად თვით ღვთისადმი ურწმუნოდ განწყობილ გიორგისაც შეეძლო დაეჭვებინა, რომ უკმაყოფილო ხატი დამოუკიდებლად გაეცლებოდა მისთვის შეუფერებელ, უწმინდურ ადგილს. რეალისტურადაა მოთხრობილი ის ამბავიც, თუ როგორი ფანდებით ახერხებდა მელქისედეკი დაეჭვებინა მეფე იმაში, რომ საბელმწიფოს და ხალხს უფრო ეკლესია-მონასტრების მშენებლობა ესაჭიროება, ვიდრე ციხეებისა და სიმაგრეების: „შეძღვომ ამისა თავად მიჰყო ხელი შეგონებას მელქისედეკმა. არწმუნებდა: თუ სვეტიცხოველს ამაგებინებ, მოგიტევენს „ოლთისში ჩადენილ მკრეხელობასო უფალი“.

ამქამად გიორგის მთელი გულისყური ციხეების შეკეთებისაკენ იყო მიქცეული.

თმოგვის ციხე დაანგრია მიწისძვრამ. შესაკეთებელი იყო ციხე კლდეკარისა, ქანდაციხე, ბერციხე, ციხე ბოდოვი, ციხე კაბერი, ქოლოთკვირი და აწყვერი, ოძრახოს ციხე-ქალაქი და შგელციხე.

განსაკუთრებით საწურო იყო ანაკეტის, ფანასკერტის, ბოლოციხის თუ თუხარისის ციხეების შეკეთება, რადგან ბასილი კეისარი ყველაზე ადრე სამცხისა და ტაოს სიმაგრეებს მოადგებოდა.

გარდა ამისა, ნაალაფარ ლოდსატყორცებისა და ტარანების შეკეთებასა და მათი ბადალების გაკეთებას ჰპირდებოდა ფარსმანი გიორგის. საამისოდ დიდძალი საფასი სჭირო-

და მეფეს. ბოლოს იმდენი უჩიჩინეს მას; ხარჯებისა და მონების მოცემას დაჰპირდა გიორგი კათალიკოსს“.

კიდევ უფრო ორჭოფულ და უნდობელ დიპლომატიურ ურთიერთობაში იყო გიორგი მოქიშპე საერო ფეოდალებთან. რომანში გიორგი მდიდარი წარმოსახვის კაცია და შალაღი წრის წარმომადგენელ განაპირებულ ფეოდალებთან არანაკლები გამომგონებლობისა თუ სიფხიზლის ნიჭს იჩენს, ვადრე იგი ბიზანტიის იმპერატორის მიმართ იჩენდა. ფსიქოლოგიურად კარგად გააზრებულთა ის სცენა, სადაც ნახევრად ტყვედ მყოფ, დათვისგან დატორილ მამამზეს თავბრუს ახვევენ და თავგზას უბნევენ გიორგი I და ზვიად ერისთავთერისთავი: მამამზე მისთვის მიჩენილ კოშკის ჩარდახზე გავიდა ღამით და მცხეთას გადაჰყურებდა. ის ამჩნევს ცხენოსან ჯარს, იარაღში ჩამჯდარს. მოულოდნელად ორი მხედარი გამოიქროლებს მუხნარის ციხიდან, მათ ცეცხლისმფრქვეველი ხმლები უპყრიათ ხელთ; ახლა უფრო მეტ ცხენოსნებს ამჩნევს ის, რომელთაც ცეცხლისმფრქვევი მახვილები უჟავიათ. ბოლოს მთელი გაჭენებული ჯარი იქნევს და ალაპლაპებს ცეცხლოვან ჯავარდნებს... მცხეთის ქუჩაბანდებში გავარვარებულ ხმლებისგან ნათელი დამდგარიყო, მოგვითხრობს ავტორი და „ამდგარ ნათელში მხედრების მოღუშულ სახეებს თვალი ჰკიდა მამამზემ, ლაპლაპებდნენ მუხარადები და ჯაჭვის პერანგები. მთელი ლაშქარი მიჰქროდა ბნელში“. ეს გიორგი მეფის მორიგი შინაპოლიტიკური ხრიკია, რითაც სურს მორალურად გასტეხოს, შეაკრთოს მამამზე. სურს მისი ძლიერების ამბავი მტრის ყურამდე თვითონ მტერმა მიიტანოს. გიორგის ანგარიშით, ასე გატანილ ამბავს უფრო მეტი ფასი ექნება და ის არც ტყუევდება ანგარიშში. ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, თუ რა გზით არ ებრძვის მეფე თავის აღვირაშვებულ ქვეშევრდომებს, მეორე მხრივ, ვხვდებით, თუ როგორ რთული იქნებოდა მისი მდგომარეობა ამ გაუთავებელი ერთდროული ბრძოლების გამო.

ჩაკი მთელი რომანის დრამატული ქარგა ფხოვის აჯანყების გარშემოა აგებული. თითქმის სამგზისი ამბოხია ნაჩვენები რომანში, რომელიც ძმათა სისხლისმღვრელი ბრძოლებით გვირგვინდება. რომანში მხატვრულ-პოლიტიკური აქცენტი

ფხოველთა აჯანყებებზეა გადატანილი. ავტორის განცხადების თანახმად, ეს მას განზრახ აქვს ჩადენილი, რადგან „შინაპოლიტიკური ვითარებანი სწყვეტენ ყოველი ნაციის, ყოველი სახელმწიფოს ბედს“.

ფხოველთა აჯანყების რომანში ჩართვით რომანისტმა ერთგვარად გადაუხვია ისტორიულ სიმართლეს. გიორგი პირველის მეფობაში ისტორიულად არაა ცნობილი, რომ ფხოველნი აჯანყებულებიყვნენ. მაგრამ ორი საუკუნის შემდეგ, თამარის მეფობაში საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრების მათიანეში ჰქონდა ამგვარ ფაქტს ადგილი. თამარ მეფის ისტორიკოსის თხზულებაში „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი“, მართლაც, მოხსენიებული და აღწერილია ფხოველთა და დიდოელთა განდგომის ამბავი. აქ ჩვენ ვკითხულობთ: „მათ უკუე ეამთა იწყეს მთეულთა განდგომად, კაცთა ფხოველთა და დიდოთა... მოუწოდა მეფემან ათაბაგსა და ყოველთა მთეულთა: დვალთა, ცხრაზმელთა, მოხევეთა, ხადელთა, ცხავეტელთა, ქართალთა, ერწოთიანეთელთა, მისცა ივანე ათაბაგსა და წარავლინა მათ ზედა“. ისტორიკოსის თქმით, ამირსპასალარს დიდი სტრატეგიული ნიჭი გამოუჩინია, ეტკობა, არც ისე ადვილი იქნებოდა „მთეულთა“ მივარდნილ და მიუშვალ ადგილებში ბრძოლა და მათი დამორჩილება. მართლაც, სამი თვის უწყალო ბრძოლის შემდეგდა მოხერხებულა განდგომილ მთეულთა დამორჩილება და დაზავება.

მწერლის გადაწყვეტილების თანახმად, თუკი თამარის მძლავრ სახელმწიფოში დასაშვები იყო ამგვარი განდგომისა და აჯანყების შესაძლებლობა, გიორგი მეფის დროს ეს არანაკლებ მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო. მწერალმა აქ გამოიყენა ისტორიული კონტამინაციის (გადანაცვლების) სარულიად გამართლებული მეთოდი; მწერალი, ალბათ, ეყრდნობოდა თამარის ისტორიკოსის ცნობებს, მაგრამ შეიძლება ისეც ითქვას, რომ რომანისტმა წმინდად შეთხზული მოვლენის სახით შეიტანა ეს ფაქტი თავის ნაწარმოებში!

ფხოველთა აჯანყება, რასაკვირველია, დადასტურებდა სამეფო ტახტისგან განდგომის სულისკვეთებისა, რომლის ისტორია ისე თვალსაჩინოა ჩვენი წარსულის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. რომანში წარმოდგენილია მდიდარი ეპიზოდები

ამ ამბის ასასახავად და მხატვრულად სათანადოდაა გაშლილი, დასურათბატებული. რომანში ჩახატული მძლავრი ბატალიები გადმოსცემენ აჯანყების სულს იმ სიმძლავრით, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო იმ დროის საქართველოს მთიანეთში. ნაწარმოებში დროდადრო აღწერილია განდგომილ და თავისუფლებით მთვრალ ფხოველთა სულისკვეთება, რომელიც მხატვრის დამაჯერებელი ხელწერითაა გამოხატული: „გირშელი უკვე სავსებით დამთვრალ ფხოველებს მიჰკედლებოდა. სამი მოხუცი გარს უჯდა ერისთავს, სამივენი ხმამაღლა ლანძღავდნენ მეფეს.

— ფხოვის არწივებისა და ჯიხვებისათვის ვინ გასქედაო ხუნდები?

არც ერთ მეფეს ეს არ შესძლებია ჯერ, ვერც მეფე გიორგი მოახერხებოს ამას.

გველისფერი წმინდა გიორგი-იახსარი მტრად მოიკიდაო გიორგიმ. ვერ გადაურჩებოა წმინდანის რისხვას, წელს მოსწყვეტსო გველისფერი წმინდა გიორგი მას.

თუ ხელში მოვიგდეთ მეფე და მისი სპასალარი, სამრეკლოზე დავეკიდებთო თოკით“.

ასევე ხატოვანია სანახაობრივი პრინციპით შედგენილი შვიდი ამბოხებული ხევისბერის საიდუმლო თათბირის ჩვენება ხურსისეულ სასახლეში, სადაც დატყვევებულ შორენას ჰქონდა ბინა მიჩნეული. ფხოვური იაფუხებით მოყრილ ტაბლასთან მიმხდარ ხევისბერთა: მუროჩი ქულუნდაურა, მამუკა ბალაჩაურა, მარტია ბალათაურის, ზეზვაი მისურაულის, ბერდია ბებურაულის, უშიშა ლუღუშაურისა და შიოლა აფხანაურის წვერგაბურძგნილი, რკინის ჩაბალანძიანი გარეგნული პორტრეტები კარგად ასურათებენ შეთქმულების სცენას, მათ ღვარძლიან განწყობილებას და სისხლის აღების დაუოკებელ ეინს. ამგვარი ტიპაჟი და პორტრეტული წარმოსახვის ოსტატობა აცოცხლებს შუასაუკუნეობრივი საზოგადოებრივი ყოფის საერთო ხასიათს.

ქართული ტომობრივ-ფეოდალური განაპირების ისტორიის მხატვრული ხორცშესხმით ავტორს ქართული სახელმწიფოებრივი ცხოვრების ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტა აქვს აღწუსხული. მისი შეხედულებანი ამ ფაქტზე ჩვენ უკვე ვიცო-

როგორც ითქვა, კ. გამსახურდია ფხოველთა აჯანყების აღწერაში (და ზოგიერთ სხვა შემთხვევაშიც) იყენებს ისტორიული გადანაცვლების ხერხს. ეს ხერხი გამომდინარეობს მისი შეხედულებიდან ისტორიულ რომანზე. ფხოველთა აჯანყების შესახებ მწერალი წერს: „ვინც საქართველოს ისტორიას კარგად იცნობს, მისთვის ცხადია, რომ საქართველოს მთიანეთი მუდამ ეურჩებოდა ქართველ მეფეებს, რომელთაც ეწადათ საქართველოს პოლიტიკური ცენტრალიზება.“

ასეთი აჯანყება მოხდა თამარის დროს, ხოლო ჩემს მიერ დიდოსტატში ასახულ ეპოქაში რომ კუთხური და ფეოდალური პარტიკულარიზმი ძლიერი იყო, ამას მოწმობს თვით ქრონიკა.

გიორგი პირველის მამის, ბაგრატ მესამის ეპოქაც განსაკუთრებით ცნობილი იყო ამ პარტიკულარიზმით. ჯერ კიდევ ბაგრატ მესამე ებრძოდა კახთა ქორიკოზებს, ანუ ქორეპისკოპოზებს, რომელთაც „მოიტაცეს ქართლის ციხეები“. მეფემ დალაშქრა და „დაიმჭირა ჰერეთის დედოფალი დინარი და ზოკორმცხ ციხეში დააპატიმრა კვირიკე“.

ბაგრატ მესამე არ დაერიდა შუა საუკუნეებში წმინდად დაცულ ნათესაობრივ ტრადიციებს და „მოიყვანა კლარჯნი ხელმწიფენი, სუმბატ და გურგენ, ძენი ბაგრატ არტანუჯელისანი, თავისი მამის დისწულნი, დარბაზობად მის წინაშე ციხესა შინა ფანასკერტისასა“ და აქ დაატუსაღა.

არც გიორგი პირველის დროს შეწყვეტილა, ერთის მხრივ, ბრძოლა საქართველოს ერთმეფობისა და ფეოდალების უთავუამო ამბოხი: აზნაურთა ამ ამბოხსა და უთანხმოებას მიაწერს ანალისტი გიორგი პირველის დამარცხებას ბერძნებთან ომში, მე შეგნებულად ავირჩიე ეს ეპოქა¹.

მწერლისთვის დასაშვებია მისთვის საინტერესო ხანაში გადმოიტანოს ის, რაც ხასიათით მსგავს სხვა ეპოქებში აღიარებულ ფაქტია. ეს მეთოდი გამართლებულია, როგორც ვთქვით, მისი შეხედულებებით საერთოდ ისტორიულ რომან-

¹ კ. გამსახურდია, კრიტიკა, II, 1959, გვ. 208.

ზე. მწერლის აზრით, შეუძლებელია პირწმინდად ობიექტური დარჩეს იქ, სადაც მემატიანეთა სუბიექტური აღქმა ისტორიისა მასალის მხრივ დასაყრდენი თუ ამოსავალი წერტილია ყველა ისტორიული რომანისტიკისთვის. მწერალი მუდამ იტოვებს უფლებას ჰიპოთეზაზე, განზოგადების მოხდენაზე და საკუთარი ისტორიული კონცეფციის შემუშავებაზე ისტორიული მასალის დამუშავების დროს. „თავისთავად, — წერს იქვე მწერალი, — არც ისტორიაა მთლად გქნაქტური მეცნიერება. ყოველ ნაციონალურ ისტორიაში ხდება შეკეთებისა და ფერუმარულის წამატების ამბავი. საერთოდ, უკვე მომხდარის მათემატიკური სიზუსტით აღდგენა სავსებით შეუძლებელია.“

რეკონსტრუქციისა და ჰიპოთეზის უფლება თუ წაართვით ისტორიკოსებს, ისინი ვერას შექმატებენ იმ ბერების ჩანაწერ ქრონიკებს, რომელთაც არსებითად ემყარება ყოველი ნაციონალური ისტორია. ლევ ტოლსტოიმ ალაგ-ალაგ ძალა დაატანა 1812 წლის საფრანგეთ-რუსეთის ომის ისტორიას, მაგალითად, მან სავსებით უგულვებელყო ბაგრატიონის დიდი როლი ამ ომში, მაგრამ „ვიონა ი მირს“ არაფერი დაჰკლებია ამის გამო. ან, ვინ იცის, ნაპოლეონს სურდო სჭირდა თუ არა ბოროდინოს ბრძოლის დროს?

ისტორიული მასალა შემოქმედის ხელში მუდამ განიცდის ასეთ ძალდატანებას. ამის გარეშე ავტორს ეკარგება უფლება გამოგონებისა, ურომლისოდაც შექსპირი, ბალზაკი და ტოლსტოი ანალისტიკების გადმომწერები, კოპისტიები დარჩებოდნენ უთუოდ. ისტორიული სინამდვილის ნამუსრევი ისე უნდა გადადნეს ერისა და პოეტის ფანტაზიაში, როგორც ფოლადის ნაჭერი ცეცხლშემგზნებელ დომნებში. ისტორიკოსი უდგება თავისი ერის წარსულს როგორც ფაქტოლოგი, ხოლო პოეტი, როგორც მითების მთხზველი. თუ რომელიმე მეზრეს ან მწყემსს უფლება აქვს გაამითოს თამარის, დავითის ან ერეკლეს გმირული საქმეები, განა პოეტს არა აქვს ამის უფლება? ასე გაამითა ჰომეროსმა საბერძნეთის ისტორია, შექსპირმა — ინგლისისა და ვაჟა-ფშაველამ პრეისტორიისაკენაც დაიხია და ძველი სკანდინავური ბარდების კილოზე შეაქო ომში გამოჩენილი მამაცობა ქარ-

თველი ხალხისა. ასევე მოიქცნენ დერენიკ დემირქიანი და ავეტიქ ისააკიანი“.

ავტორის ისტორიული კონცეფციის თანახმად, მწერალი-ისტორიკოსი მშრალი ფაქტებისა და ანალისტის მიერ მოწოდებული ფაქტოგრაფიის ამარა არ უნდა დარჩეს; ეს ფაქტები მის ცხოველ ფანტაზიას ბიძგს უნდა აძლევდეს, რათა მწერალმა შემდგომ შექმნას მოცემულ „სინამდვილეზე უფრო დამაჯერებელი და მყარი სინამდვილე. აქაც იგივე მეთოდია, როგორითაც კიუვიემ აღადგინა პრეისტორიული ცხოველის ძვალთა სისტემა“. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მწერალი ზეპორტიორის თუ ქრონიკერის ღონეზე დარჩება.

ისტორიული რომანის დანიშნულებასა და ამოცანებზე ამგვარი აზრი ტრადიციულია, მაგრამ კეთილისმყოფელი. ასეთი კონცეფცია შესაძლებლობას იძლევა წარმოგვიდგინოს ისტორიული ეპოქა ფართოდ და მრავლისმომცველ კულტურულ-პოლიტიკურ ვითარებაში. ამგვარი თვალსაზრისი არ წარმოადგენს ახალსა და მოულოდნელს: არა მარტო ვალტერ სკოტს ან ვიქტორ ჰიუგოს დოქტრინას ისტორიულ რომანზე, არამედ მხატვრული აზროვნების ანტიკურ თეორეტიკოსებს და კანონმდებლებსაც მსგავსი წარმოდგენა ახასიათებდა საერთოდ მხატვრულ შემოქმედებაზე, ანდა ისტორიული ხასიათის ნაწარმოებებზე. პლუტარქე, მაგალითად, ალექსანდრე მაკედონელის ცხოვრების გადმოცემისას მსგავს თვალსაზრისს ავითარებდა. ცხრამეტი საუკუნის წინ მცხოვრები ბეოტიელი ფილოსოფოს-მორალისტი და ისტორიკოსი თავისი „პარალელური ბიოგრაფიების“ შესახებ წერდა: „მე ცხოვრებასა ვწერ და არა ისტორიას. დიად ამბებში ყოველთვის ცხადად როდი ჩანს სიკეთე თუ მანკიერება; ერთი პატარა საქმე, ერთი სიტყვა ან რაიმე მოსწრებული თქმა ხშირად უფრო ნათლად გვიმჟღავნებს ადამიანის ხასიათს, ვიდრე სისხლისმღვრელი ბრძოლანი, დიდი სამხედრო მოქმედებანი და ქალაქთა გარემოცვანი. ვით მხატვარი ახერხებს ხოლმე ადამიანის მსგავსების განსახიერებას თვალებისა და სახის გამომეტყველების საშუალებით, ხოლო სხეულის დანარჩენ ნაწილს იმდენ ყურადღებას აღარ აქცევს, რადგან გამომეტყველება ყველაზე უფრო მეტად ამჟღავნებს ადამიანის თავისებურებას,

ისე მეც, ნება მომეცით, ჩემ მიერ აღსაწერ პიროვნებათა სულეერ სამყაროს ღრმად ჩავეწვდე და თითოეული მათგანის ცხოვრება ამისდა მიხედვით ავსახო. დაე, სხვებმა აღწერონ მათი დიადი საქმენი და ომები!“

ხელოვნების პირველი ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი არისტოტელე კიდევ უფრო ფუძემდებლურად განმარტავს მხატვრისა და ისტორიკოსის ფუნქციათა სხვაობას. მისი აზრით, პოეზიაში (აქ შეგვიძლია ვიგულისხმოთ, საერთოდ, მხატვრული შემოქმედება) ჭარბობს განზოგადება, ისტორიაში კი უფრო მეტია კერძო ხასიათის აზროვნება. არისტოტელე წერს: „ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განიჩევიან არა იმით, ლაპარაკობენ ისინი ლექსით თუ პროზით, ვინაიდან პეროდოტეს ნაწარმოები შეიძლებოდა გალექსილიყო და ის მაინც ლექსად გამოთქმული ისტორიული ნაწარმოები იქნებოდა არა ნაკლებ, ვიდრე პროზით დაწერილი. ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა შეიძლება მომხდარიყო. ამის გამო პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე ისტორია. პოეზიას უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ზოგადი, ისტორიას კი უფრო მეტად მხედველობაში აქვს ცალკეული.“

ზოგადი, — წერს არისტოტელე, — რომელიც პოეზიას თავისი გმირებისათვის სახელების მიცემის დროსაც კი უკვე მიზნად აქვს, ის არის, რომ წარმოადგინო, თუ რომელ კაცს როგორი სიტყვა ან ქცევა შეეფერება ალბათობისა ან აუცილებლობის კანონის მიხედვით, ცალკეული კი, რომელიც ისტორიის საგანს შეადგენს, ისაა, თუ რა ქნა ან რა განიცადა (მაგალითად) ალკიბიადემ“.

არისტოტელის ტერმინოლოგიას თუ ვიხმართ, კ. გამსახურდიამ „ალბათობისა ან აუცილებლობის კანონის მიხედვით“ ფხოველთა აჯანყების ისტორიული ფაქტი გადაიტანა XI საუკუნეში, ანდა XIII საუკუნის ირანელი სუფი პოეტის ლექსი, რომელიც რომანშია მოყვანილი:

დაავღე სექტა, სიძულვილის გახდი საგანი,
ვერ გაგიბედოს შენ ხელყოფა მუხთალმა დრომა;
გახდი დერვიში, უსამშობლო გლახაკთავანი,

ზღვისგან ისწავლე ღელვის შემდეგ გულდამშვიდება...
განაძე შენგან წუთისოფლის მტენარი დიდება.
ღამისახერე მართებულად მეფეთა წყრომა —

ფარსმან სპარსს ამოაკითხვინა (არაბულად) ეგვიპტეში მოგზაურობისას ზეოპსის პირამიდაზე. ამგვარი კონტამინაციის მეთოდი ამჯერადაც გამართლებული იყო, რადგან ჯერ კიდევ VIII საუკუნეში აღმოცენებული სუფისტურა მოძღვრება XI საუკუნის ირანში უკვე ჩამოყალიბებული სახით არსებობდა და ფარსმან სპარსის პიროვნულ ბუნებას ეს შესანიშნავი ლექსი ერთგვარად გამოხატავს.

კ. განსახურებას აზრით, თუკი მწერალს შემუშავებული აქვს სწორი ისტორიული კონცეფცია, მას შეუძლია თავამად იხელმძღვანელოს იმით და შემოქმედებითად აითვისოს თუ გადმოგვეცეს შემატიანეს მიერ შედარებით ძუნწად მოწოდებული ანალები. ისტორიული ფაქტი მან ხელოვნების ფაქტად უხდა აქციოს და ერთ, მოცემულ სინამდვილეს დაუპირისპიროს მეორე — ფანტაზიითა და შემოქმედებითი სეთოდით გაოცებებული მხატვრული სინამდვილე.

ასეთსავე თვალსაზრისს ატარებდა ლევ ტოლსტოი თავის ცნობილ სტატიაში „რამდენიმე სიტყვა წიგნზე „ომი და მშვიდობა“. დიდი რუსი რომანისტი მკვეთრად ასხვავებდა ისტორიკოსისა და მხატვრის დამოკიდებულებას ისტორიულ ფაქტებისადმი: «Историк имеет дело до результатов события. Художник до самого факта события. Историк, описывая сражение, говорит: левый фланг такого-то войска был двинут против деревни такой-то, сбил неприятеля, но принужден был отступить; тогда пущенная в атаку кавалерия опрокинула... и т. д. Историк не может говорить иначе. А между тем для художника слова эти не имеют никакого смысла и даже не затрагивают самого события. Художник из своей-ли опытности, или по письмам, запискам и рассказам, выводит свое представление о совершившемся событии, и весьма часто (в примере сражения) выводит о деятельности таких-то и таких-то войск, которые позволяет себе делать историк, оказывается противоположным выводу художника.

Для историка главный источник есть донесения частных начальников и главнокомандующего. Художник из

таких источников ничего почерпнуть не может, они для него ничего не говорят, ничего не объясняют. Мало того, художник отворачивается от них, находя в них необходимую ложь»¹. ლევ ტოლსტოი ამ წერილში ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ანალისტა და ქრონიკერთა მონაცემებში (გასაგები მიზეზების გამო) ისტორიული და სამხედრო ფაქტები ხშირად ფალსიფიცირებულია, შეცვლილი. ისტორიკოსთა ასეთ ცნობებს ის „გარდაუვალ სიცრუეს“ უწოდებს. ამიტომ მხატვარს მორალური უფლება აქვს, მისთვის საინტერესო მოვლენა საკუთარი შეხედულებით გაარკვიოს და გადაწყვიტოს.



ძირითადად მწერლის ისტორიულ თვალსაზრისს კვებავენ ეროვნული კონცეფცია, რომლის ცხოველყოფელი აზრით არის შექმნილი „დიდოსტატი“. ეროვნული მსოფლმხედველობა ის ღერძია, რომლის სიძლიერესაც ეყრდნობა და მის გარშემო ტრიალებს მრავალფეროვანი თემატიკური საკითხები რომანისა. ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ მწერლის ეროვნულ თვალსაზრისს, მის შეხედულებებს ისტორიული რომანის ამოცანებზე ორი მხარე აქვს. ერთია ეროვნულ-პატრიოტული თვალსაზრისის გატარება, მეორე კი — კულტურულ-ისტორიული წარსულის ჩვენება და ავტორისეული ესთეტიკური შეხედულებების შუქზე მათი ინტერპრეტირება. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს რომანის მთლიან ეროვნულ კონტექსტში არსაკიძის მიერ წარმოთქმული სიტყვები, რომლითაც ხუროთმოძღვარი შორენას მიმართავს. არსაკიძის აზრით, რომელიც ამავე დროს ავტორის წამყვან აზრსაც წარმოადგენს, ყოველმა მამულიშვილმა უნდა იტვირთოს და ბოლომდე გაიტანოს თავისი ქვეყნის ბედი. ის არსებითი მონაწილე უნდა გახდეს თავისი სამშობლოს სიკეთისა თუ უბედურების. ასეთი მარადმწვანე, დაუბერებელი თვალსაზრისი, უნდა ვიფიქროთ, რომ უკვე მომწიფებული იყო XI საუკუნის საქართველოში და ის

¹ Л. Н. Толстой. О литературе, 1955, стр. 118.

იმ კონცეფციას ასახავს, რომელიც დღეს კვებავს ისტორიული რომანის მიზნებს და იდეურ დანიშნულებას. „ჩემდა თავად, — ამბობს რომანში არსაქიძე, — მე ვემორჩილებო იმ წყობილებას. რომელიც წილად ერგო ჩემს ხალხს და არც ერთი ერი იმის უკეთესის ღირსი არაა, რაც მას დაუმყარებია თავად.

ამიტომაც, ხვალ რომ ბერძნები, ან სარკინოზები შემოეწყონ საქართველოს ციხეებს, მოქანდაკის საქრეთელს განზე გადავდებ და ხმლით შევებრძოლები მტერს“.

არსაქიძე რომანში საქართველოს ეროვნულ-კულტურული სიმაღლის გამომხატველი მხატვრული ფიგურაა, ისე როგორც მეორე პერსონაჟი — მეფე გიორგი პირველი მთელი თავისი მოქმედებით და საქმიანობით ასახავს ეროვნულ-პოლიტიკური შემართებისა და შეგნების დონეს. ორივე ეს პერსონაჟი — განსხვავებულად — ემსახურება ერთ დიდ მისიას.

მოვალეობის გრძნობის, მაღალი შეგნების ნიმუშია ის სიტყვებიც, რომლითაც არსაქიძე ნაწარმოებში მიმართავს სვეტიცხოვლის აღმშენებელ მუშა-ლაზებს. ლაზებისადმი მიმართვა, რასაკვირველია, წმინდა ისტორიული თვალსაზრისით არაა ნაკარნახევი და ისტორიულ ჩარჩოშიც მოქცეული არაა. ამ პატრიოტულ მიმართვაში მთელი სიგრძე-სიგანით ჩანს არა მარტო მწერლის ეროვნული გულისტკივილი, არამედ ქვეყნის და საქმის წინაშე მოვალეობის ის გრძნობა, რომლითაც უნდა ხელმძღვანელობდეს საერთოდ ყოველი მოქალაქე. ასეთია ამ მიმართვის იდეურ-მორალური შინაარსი. „ლაზებო, — მიმართა არსაქიძემ ბრბოს, — მართალია, ეამიანობა დაიწყო, მაგრამ გახსოვდეთ, ეამის საფრთხე ყველას გვიქადის. ხომ ხედავთ, მეც თქვენთან ვარ განსაცდელის ეამს, ლაზებო. სიკვდილი ისეთი რამეა, უეამოდაც არ აგვცდება, იცოდეთ, რადგან არავინ იცის, რა ეამს გვეწვევა იგი. ხომ ხედავთ, რა შლეგია სიკვდილი; ისეთ უგუნურ ცხოველებს თან დაჰყვება, როგორიცაა ვირთხები და რწყილები.

თქვენ თვითონ განსაჯეთ, ლაზებო, უქნარობაში რომ დაეიხოცოთ, იმას არა სჯობს, ჩვენი მოვალეობის შესრულებისას გვეწვიოს სიკვდილი? ეგეც იცოდეთ, ძმებო, ზარმაცებსა და მშიშრებს უმალ ეწვევათ იგი, ვიდრე მამაცებსა და გამრჯელებს.

რას იტყვიან იბერიელები? მშვიდარნი ყოფილანო ლაზებო. იცოდეთ, ყველაზე მეტად ძმების უნდა გერიდებოდეს, ლაზებო, რადგან არავინ ისე საყვარელი არაა ამ ქვეყანაზე, როგორც დედა, არავინ ისე მოსაზრებელი, როგორც დედის ხსენის თანაზიარნი. საქართველო ჩვენი დედაა, ლაზებო, ხოლო იბერიელები ძმებია ჩვენი“.

როგორც ქართული კრიტიკის მიერ აღიარებულია, გიორგი რომანში ეროვნული ხასიათის ნიშნებს ატარებს. ეს მეღავენდება არა მარტო მის მამულისშვილურ საქმიანობაში და პოლიტიკურ-სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობის ჩვენებაში, არამედ მისი პიროვნული თვისებების მხატვრულ გახსნაშიც. ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრით, გიორგი მტვირთველია მისი ქვეყნის მრავალი ღირსებისა და ნაკლისაც. იგი ჩინებული პოლიტიკოსი, მეომარი და მმართველია. მისი ცენტრალისტური სახელმწიფოებრივი სისტემა პროგრესული მოვლენაა იმ დროისთვის; მაგრამ ის პიროვნულ ნაკლთაგან არაა დაზღვეული და ამიტომ, მისივე განცხადების თანახმად, მას მრავალი ცოდვა მიუძღვის: როგორც მმართველ მეფეს, ისე უბრალო მოკვდავს. ავტორის აზრით, თუკი ადამიანი საკუთარი სამშობლოს ერთგული შვილია, მას ბევრი ნაკლუ და ცოდვა მიეტევება. გიორგი ადამიანია და არაფერი ადამიანური მისთვის არ ყოფილა უცხო, მაგრამ ერთ საკითხში — ქვეყნის დაცვის საქმეში, ის მტკიცე და სწორხაზოვანია. ამაში მდგომარეობს მისი ისტორიული და მხატვრული პიროვნების მნიშვნელობა.

სიკვდილის წინ, თავისებური აღსარების თქმისას, გიორგი მდაბიორ პიპასთან, ხალხის უშუალო წარმომადგენელთან რჩება პირისპირ, და სწორედ ხალხის წიაღში დაბადებულ შვილს მიმართავს: „სიყრმე და სიკაბუჯე საქართველოს შევალთ, მაგრამ ქართველები „აფხაზს“ მეძახდნენ, ხოლო აფხაზები — „ქართლებების მსტოვარს“ მიწოდებდნენ, ბაგრატიონს, ლაზს.

დამანელა აზნაურებისა და სარდლების კინკლაობამ, პიპა ჩვენში ყოველ ნაბიჭვარს აზნაურობა სწყურია, ყოველ ნაცარქექიას — სარდლობა.

მუდამ ბიზანტიელებს ეგებოდნენ ფეხქვეშ ჩვენი სულიერი აზნაურები და ღორმუცელა ეპისკოპოსები, მეფეები მწვანე ეტ-

ლებს მიეტრფოდნენ და ბოზანტიურ ხარისხებს. ამიტომაც არ მიყვარდა პაპაჩემი, გურგენ მაგისტროსი, მამაჩემი — ბაგრატი კურაპალატი და მცხეთიდან გაქცევის წინა ღამეს ჩემს ვაჟს წავეყიდე, ბაგრატს.

ჩვენი უბედურებაც ისაა, სხვის ფანდურზე ბუქნაობა გვიყვარს. ამიტომაც მუსრს ავლებდა საქართველოს სხვის ქვეყნებში ატეხილი ჭირი.

ხალხიც აზნაურებს ბაძვდა, პიპა. ამიტომაც მშვენიერს „უცხო“ უწოდებდნენ, კარგ ქართულ თხილს — „ბერძნულს“, ხოლო საუკეთესო ქართულ ცერცვსაც „ბერძნულს“.

სიმთვრალეში კარგი ვაჟკაცები ვართ და კარგი რიტორები, პიპა. ეგაა ოლონდ, სიფხიზლის დროს ჩადენილი ცუდკაცობა სიმთვრალეში გვავიწყდება ხოლმე, სოლო ქეჯვას დროს დანაქადები უკვე აღარ გვახსოვს გამოფხიზლებულთ.

მეც მჭირდა ეს სენი, პიპა, სიმთვრალეში მოვაკვლევინე ფხოველებს დედიჩემის ძმისწული გირშელ, თრიაქით მთვრალმა.

ოღითგანვე ასე მოგვდგამს ქართველებს: მუდამ ჩვენ სიმცირეს მივსტირით, რადგან მტერი აურაცხელი გვეყვდა მუდამ, მაგრამ დიდი კაცი თუ გამოგვერია, მას ისე დავკორტნით, როგორც დაკოდილ ძერას ყვავები“.

დიდი ჩამწვდომობით დახატულ ამ სცენაში ავტორისეული ეროვნული ტკივილებია ჩაქსოვილი და გიორგი პირველის ვრცელი ტირადა დღევანდელი ფართო აუდიტორიის არსებობას გულისხმობს.

* * *

მაღალი ეროვნული თვითშეგნების ჩვენებით, რომელიც ჯერ ისევ შუა საუკუნეების საქართველოში სუფევდა, მწერალმა დაგვანახა ისიც, რომ ხალხი თავის სამშობლოს და მამა-წყალს იცავდა არა მარტო იმ შეგნებით, რომ საკულთარი „ნებვიანი მამული“ (ილიას გამოთქმდა) და საკარმიდამო მიწები დაეცვა. არამედ იმიტომ, რომ მთლიანეროვნული შეგნების გრძნობა გააჩნდა, ყოველ აზნაურს ერის ზოვადი ცნების წინაარსი ესმოდა და ფართო იდეალებისთვის შეეძლო ეზრ-

ძალა. სახელმწიფო გაერთიანებამ გააცხოველა ცალკეულ კუთხეთა შორის მისვლა-მოსვლა, ეკონომიური და საზოგადოებრივი კონტაქტი, სამეურნეო ცხოვრების მიმართ ინტერესების ზრდა. ეკონომიური ურთიერთობის თვალსაზრისით ქართული ფეოდალიზმი ახალ საფეხურზე ავიდა; ვითარდებოდა საწარმოო ძალები, ხდებოდა შრომის დანაწილება, ინტენსიური გახდა სოფლის მეურნეობა, რომელსაც გამოეყო ხელოსნობა და მისი ნაწარმი ფართო საზოგადოებრიობის მოხმარების საგნადაც იქცა.

ხელოსნები, ერთი კუთხიდან მეორეში მიმავალი კირითხურობები, ქვისმთლელნი და „გალატონნი“, „მტილოვან-სამოთხეების“ სეზონური მუშები, რომლებიც სოფელ-სოფელ დადიოდნენ და თავს ამგვარად ირჩენდნენ, იმდროინდელი საქართველოს სოციალური ყოფის ნიშნეული მოვლენაა. „ქალაქები და მათში თავმოყრილი ვაჭარ-ხელოსნები მანამდე ფეოდალისა და საფეოდალო ოლქის სამეურნეო ინტერესების საზღვრებში თავსდებოდნენ, გაიზარდნენ, დამოუკიდებელ ძალად იქცნენ და თანდათან დაუპირისპირდნენ თავიანთ პატრონებს.

გაცხოველდა კუთხეთაშორისი და საერთაშორისო აღებ-მიცემა: განვითარდა ფეოდალური დაქსაქსულობის წინააღმდეგ მებრძოლი და ცენტრალური ხელისუფლების გაძლიერების მოღვაწე ახალი ძალა — ვაჭარ-ხელოსანთა, „მოქალაქეთა“ ძლიერი ფენა, შეიქმნა დიდვაჭართა ამხანაგობანი, რომელთაც მნიშვნელოვანი გავლენა მოიპოვეს ქვეყნის სოციალურსა თუ პოლიტიკურ ცხოვრებაში.

პოლიტიკური განვითარების თვალსაზრისით, ფეოდალური ურთიერთობის ეს საფეხური იმაში გამოიხატა, რომ ჩამოყალიბდა ახალი სოციალ-ეკონომიური ვითარების შესაფერისად გაერთიანებული ფეოდალური საქართველოს სახელმწიფო, რომელსაც ხელი უნდა შეეწყო ქვეყნის შემდგომი განვითარებისათვის, მისი კიდევ უფრო მაღალ საფეხურზე ასვლისათვის“ (ნ. ბერძენიშვილი). სწორედ ეს „კუთხეთაშორისი“ მიმოსვლაა აღნიშნული რომანში, როდესაც ეგებულობო, რომ ჯერ კიდევ კონსტანტინე არსაკიძის მამა, კირითხურო

და ზელოსანი მშენებელი, იქნებ სამუშაოს საძებრად დასავლეთ საქართველოდან მის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში გადმოასახლებულა და ფხოვეში დაუდგამს საცხოვრებელი ბინა. ასე რომ, კონსტანტინე არსაკიძე ზელოსანთა წრიდან გამოსული ადამიანია. მან თავისი ხალასი ნიჭით გაიკვლია გზა მეფის ზუროთმოძღვრის თანამდებობამდე, თუმცა ეს თანამდებობა იმდენად აინტერესებდა, რამდენადაც უფრო ახლო იქნებოდა თავისი მაღალი სურვილის განხორციელებასთან. სვეტიცხოვლის აშენების შესაძლებლობასთან.

არსაკიძე ნაწარმოებში ღრმადადამიანური თვისებებით შემკული პერსონაჟია ისე, როგორც სხვა დანარჩენი მოქმედი გმირები, მაგრამ მისი მხატვრული ფუნქცია რომანში უფრო იდეალურია და ესთეტიზირებული. არსაკიძის „თემა“ ნაწარმოებში, არსებითად, ხელოვნების თემაა, ხოლო „დიდოსტატის“ ძირითად თემას, ეროვნულ სულისკვეთებასთან ერთად. სწორედ ეს წარმოადგენს. ხელოვნების თემა, უფრო სწორედ. ხელოვნების მარადიულობის საკითხი ნაწარმოებში წამყვანია.

ხელოვნების თემა კ. გამსახურდიას „დიდოსტატში“ შრომის თავისუფლების, სულიერი სისხისა და კულტურული აღმშენებლობის აპოლოგიაც არის. „კურთხეულია მხოლოდ ნაბიჯი ვალმოხდილისა, შრომაა უდიდესი სიქველე ამ ქვეყნად და არც არაფერი ამშვენებს ისე ვაჟკაცს, როგორც შრომაში გამოჩენილი სიმამაცე.

უდიდესი სიამაყე შეუდგება გულს, როცა შემოქმედების ნაყოფი ცხოვრებასა და მიწას სამკაულად გამოადგება“. რომანისტის აზრით, სულიერი შემოქმედების მაღალი აზრი და მნიშვნელობა იმაშია, რომ მხატვრული ქმნილება, რომელშიც გამოკრისტალდა ავტორის მხატვრული პიროვნება, შენივთდა მისი უღრმესი არტისტული და ადამიანური ბუნება, „მარადიული“ ხასიათისა; მეორე მხრივ, ის ადამიანის აქტიური ბუნების საუკეთესო დადასტურებაა; მაგრამ ორივე ეს საკითხი თავს იყრის ერთ ფსიქოლოგიურ პრობლემაში: ესაა თვითონ ხელოვანის ცხოვრების გაუკვდავებაც, რომელიც „ცოცხლობს“ საკუთარ ნაწარმოებში. ჩვენი აზრით, ხელოვნე-

ბის მარადიულობისა და შემოქმედებითი ზეშთაგონების საკითხებს მივყევართ შემოქმედის მორალურად გაუქვდავების არაცნობიერ სწრაფვებთან, ფსიქოლოგიურ კომპლექსთან.

ამ მორალურ ცხოველყოფილობის იდეას ნაწილობრივ ეხმაურება არტურ შოპენჰაუერის ეთიკური სისტემა, მისი მოძღვრება სიკეთესა და ბოროტებაზე. შოპენჰაუერის აბსტრაქტული ხასიათის ეთიკაში სიკეთისა და ბოროტების ცნებები, ახუ ადამიანის კეთილი და ბოროტი ხასიათი გარჩეულია იმგვარად, რომ ეს უკანასკნელი თავის ბოროტ პიროვნებასა და მოელ გარე სამყაროს შორის ურღვევ კედელს ხედავს. მისთვის სამყარო აბსოლუტურ არა-მე არის; კეთილი ხასიათი ცხოვრობს მისი არსებისათვის ერთგვაროვან გარე სამყაროში. მისგან განუყოფლად, და ამ ერთობაში არის კიდევ მისი მარადიულობის წინაპირობა. „ვინც თავის სამშობლოსთვის სიკვდილზე თანხმდება, — წერს გერმანელი ფილოსოფოსი. — ის თავისუფლდება ცთომილებისგან, რომელიც ზღუდავდა მის არსებობას მხოლოდ საკუთარი პიროვნებით: იგი ავრცელებს თავის საკუთარ არსებას თავის თანამემამულეებზე, რომლებშიც იცნობრებს ზემდგომ და მათ მომავალ თაობებზეც. რომელთათვისაც ის იღვწის; ამავე დროს, ის სიკვდილს უყურებს. როგორც თვალის ერთ დახამხამებას, რომელიც მხედველობას არ წყვეტს.

ის, ვისაც სხვა მუდამ ეჩვენებოდა როგორც არა-მე, რომელიც, არსებითად, ჰეშმარიტ რეალობად მხოლოდ თავის პიროვნებას თვლიდა, ხოლო სხვებს, პირიქით, უყურებდა როგორც ფანტომებს, რომელთა არსებობასაც მხოლოდ შეფარდებითად მიიჩნედა, რამდენადაც ისინი შეიძლება ყოფილიყვნენ საშუალება მისი მიზნებისათვის, მის პიროვნებასა და იმ ყველა არა-მეს შორის რჩებოდა განუზომელი სხვაობა, ღრმა უფსკრული; მაშასადამე, ვინც არსებობდა მხოლოდ და მხოლოდ თავის საკუთარ პიროვნებაში — ის სიკვდილში ხედავს თავისი თავის და, აგრეთვე, ყოველი რეალობისა და მთელი სამყაროს დაღუპვას. პირიქით, ის, ვინც ყველა სხვაში, ყოველივეში, რასაც სიცოცხლე გააჩნია, ხედავდა თავის თავს, საკუთარ არსებას, რომლის არსებობა ამიტომ ერთვოდა მთელ სიცოცხლისუნარიან არსებობას, — ის სიკვდილთან ერთად კარ-

გავს მხოლოდ მცირედ ნაწილს თავისი არსებობისა: ის განაგრძობს ყოფხას ყოველ სხვა ადამიანში, რომლებშიც მუდამ სცხოვრდა და უყვარდა მას თავისი თავი, თავისი არსება და მისთვის ჰქრება მხოლოდ მოჩვენება, რომელიც ანცალკევებდა მის ცნობიერებას სხვათა ცნობიერებისაგან. ამაზეა, თუმცა არა სავსებით, მაგრამ უმთავრესად დაფუძნებული სხვაობა სიკვდილის წუთის შეხვედრისა განსაკუთრებულად კეთილსა და უმთავრესად ბოროტ ადამიანთა შორის“.

სამშობლოსთვის თავგანწირვის ეს განყენებულად გააზრებული მოვალეობა, რომელზეც შოპენჰაუერი ლაპარაკობს, წარმოსადგენია, რასაკვირველია, ნებისმიერად, სხვადასხვა სახით. ის ფიზიკური მსხვერპლის მიტანიდან უღრმეს სულიერ მოღვაწეობამდე განიცრება. მთავარია აქ საკუთარი მოვალეობის გრძნობის ბოლომდე მიყვანა და შესრულება. რომანში სწორედ ამგვარი იდეის გახსნას ემსახურება კონსტანტინე არსაკიძე. შრომა მისთვის ყველაფერია, ის ავსებს მთელს მის შეგნებულ ცხოვრებას და ხშირად ის განადგურებას ჰგავს: ფიზიკურად იწირავს მის ჯანმრთელობასაც. განა შემთხვევითაა შეტანილი რომანში, სვეტიცხოვლის მშენებლობის ერთ-ერთ ეპიზოდში, არსაკიძის წელის მოწყვეტა უშველებელი ჩუქურთმობის ლოდის აწევის გამო, რომელიც „ოთხი კაცის ტვირთს“ წარმოადგენდა? რა თქმა უნდა, ეს სცენაც, სხვა მრავალთან ერთად, სიმბოლური შინაარსისაა. „თვალი წაატანა ბოდოკიამ, ლაინისფერი გადაჰკვროდა ხუროთმოძღვარს სახეზე.“

როცა იგი ძირს ჩამოიყვანეს, წელი ვერ გამართა არსაკიძემ, მშვილდით მოკეცილი დაეცა მიწაზე. საკაცზე დააწვინეს ხუროთმოძღვარი მეფისა; თორმეტმა კალატოზმა წაიყვანა არსაკიძე რატისეულ სასახლეში“. სხვაჯან კიდევ უფრო გარკვევით აცხადებს თავის თვალსაზრისს ავტორი: „ხელოვნება გულის სისხლს მოითხოვს საფასად. თუ მთელი ჯანი არ შეალიე ამ სასტიკ ბომონს, აღარათფერი გამოგივა ხელიდან“.

ხელოვნებაშია ზნეობრივი უკვდავება. ხელოვანი საკუთარ ნაწარმოებში რჩება „მარადიულად“. „ხელოვნებაა თავად უკვდავება. მხოლოდ ოსტატს ვერ დაეწევა სიკვდილი... ათასეული წლები წალეკავენ ირგვლივ ყოველივეს, მხოლოდ სვეტიცხოველი დარჩება, როგორც ღმერთთან და სიკვდილთან

მებრძოლი იაკობი“... „როცა ყველაფერს წვიმა წარხოცავს, როცა ყველა ხმას ქარი წაიღებს, სვეტიცხოველი შეიმატებს დიდებას კიდევაც.

მართლაც და, სხვა რა ევალემა ოსტატს. თუ არ წამიერის მარადუამულად ქცევა? სხვა რა ევლება ამქვეყნად ოსტატს, თუ არ ჭიდილი წარმავლობის ნისლთან?“. სხვაგან არსაკიძე ასე არწმუნებს თავის სატრფოს: „მხოლოდ იმ სიტყვასა აქვს წონა, რომელსაც საქმე მოჰყვება და მსხვერპლი. უმსხვერპლო სიტყვა ისეთივე ამაოა, როგორც უსურნელო ყვავილი, უნათლო შუქი, გინა სიტყვის მოკლებული მზეი“. ეს აქტიური შემოქმედების თემა ყველაზე მძლავრი ნაწილია ნაწარმოებში, ეროვნული კონცეფციის გვერდით. ადამიანი მორალურად მიიღტვის გაუკვდავებისკენ, რაც თავისთავად მშვენიერია, ამპობს ამ რომანით ავტორი. სულიერი უკვდავების ერთ უმშვენიერეს გზას წარმოადგენს ხელოვნება. ხელოვნების ნაწარმოებში ადამიანი გამოამზეურებს საკუთარ ინდივიდუალობას, მხატვრულ პოტენციას, თავის სულს. ამგვარად უნდა დაუპირისპირდეს ის „წარმავლობის ნისლს“. არსაკიძემ, სვეტიცხოვლის ტაძრის დიდებულმა ხუროთმოძღვარმა, საკუთარი სიცოცხლე, პიროვნება ქვის ენით ამცნო მომავალ საუკუნეებს, შთაძომავლობას.

ერთი შეხედვით ჩანს, თითქოს არსაკიძე ყველაფერზე მალღა აყენებს თავის პროფესიას, მაგრამ ამის ახსნა ასეც შეიძლება: არსაკიძე ყოველივეზე მალღა (სიყვარულზე, სასიცოცხლო კარიერაზე) კი არ აყენებს ხელოვნებას, არამედ ყველაფერს ხელოვნებაში სდებს, მასში ამქდავებს. იგი ბოლოსდაბოლოს. სიცოცხლეს კი არ სწირავს ხელოვნებას, არამედ თავისი დიდი სულიერი სიცოცხლის ასახვა სურს ხელოვნებაში. ეს არის ფსიქოლოგიური გარდასახვა „უკვდავებაში“. სწორედ ამგვარად უნდა გვესმოდეს კ. გამსახურდიას ესთეტიკური მრწამსი, მისი ესთეტიკური და მხატვრული ჩანაფიქრის ძირითადი შინაარსი.

ხელოვნება უდრის თვით სიცოცხლეს. ხელოვნების საიდუძლოთა წვდომისთვის ერთი სიცოცხლე — მინიმუმია. „მთელი ჩემი სიცოცხლე ღმერთის ძიებაში ვიყავი მე შლეგი ფხოვში, ჭანეთში და ბიზანტიაში. მხოლოდ დღეს მივხვდი, ჩე-

• მო, — ეუბნება არსაკიძე შორენას, — რომ ეს ცხოვრება არც ისე მრულედ წარუშართავს არსთაგამგებელს. ყველაფერი იმისთვის შეემთხვევა ამ მიწაზე კაცს, რათა თავის თავს და თავის ღმერთს მიაგნოს ბოლოს. გჭეროდეს, ჩემო, საპატიო ვალია კაცისა არა გლახური ღმერთის ძიება, არამედ თავათ უნდა გახედეს შემოქმედი უფლის მეტოქედ“. ამგვარია ნაწარმოებების კარდინალური თემა.

მწერლის აზრით, ხელოვნება — ეს ადამიანის მონაპოვარია, რომლითაც იგი წარმავლობას ებრძვის. ხელოვნების ქმნილება თავისი ბუნებით მარადიულია იმიტომ, რომ ის ადამიანის სულიერი ენერჯიის უმაღლესი ნაყოფია და სინამდვილის განსაკუთრებული ფორმაა. „მეორე სინამდვილეა“. „მე ჩემი ხელოვნება სიცოცხლეზე მეტად შემყვარებია, ჩემო. ამიტომაც განწირული მაქვს თავი.

— მაშ, შენ სიცოცხლე ქვაზე ნაკლებად გყვარებია, უტა?

— განა ქვაა სეტიცხოველი, ჩემო? ქვაყოფილია იგი აქამად. უფრო უკვდავი, ვიდრე ასი ათასი მოკვდავის სული“.

ხელოვნება ადამიანის სულიერი ძალების საცდელი ქვაა და შოთხოვს ურყევ ნებას, დიდ სიყვარულს საგნისადმი; იგი ადამიანის მორალურ შესაძლებლობათა საზღვრების ერთგვარი გამოცდაა და მასში კარგად ჩანს ადამიანის არსების მნიშვნელობა. ორი რამ აესებს სულს მუდამ ახალი საოცრებითა და მოკრძალებით, — თქვა ერთმა დიდმა ფილოსოფოსმა, — რომელნიც მით უფრო ძლიერნი ჩანან, რაც უფრო ხშირად და დაჟინებით ვფიქრობთ მათზე, — ეს არის ვარსკვლავიანი ცა ხვენს თავზე და მორალური კანონი ჩვენს შიგნით.

პირველის შეგრძნება იწყება იმ ადგილიდან, რომელიც მე მიკავია ამ გარესამყაროში და სადაც ზღვარდაუდებელ სივრცეში ვუერთდები მსოფლიოს და კოსმიური სისტემების დაუსაბამობას უსაზღვრო დროისა და მათს პერიოდულ მოძრაობაში.

მეორე იწყება ჩემი უხილავი „მე“-დან, ჩემი პიროვნებიდან და ამიტომ სამყაროში, რომელიც ნამდვილად უსასრულოა, თავს ვგრძნობ არა შემთხვევითად, არამედ სრულ და აუცილებელ ერთიანობაში მასთან.

პირველი შეხედვით, ეს უსასრულო და მრავალრიცხოვანი

სამყაროები თითქმის აცამტვერებენ ჩემს მნიშვნელობას. საცოდავ მოკვდავად წარმოვიდგენ ჩემს თავს, რომელმაც კვლავ უხდა დაუბრუნოს პლანეტას (პატარა წერტილს მსოფლიო მთლიანობაში) ის მატერია, რომლისგანაც ის წარმოიშვა.

მეორე მხარე, სულიერი სიღრმე, პირიქით, უსაზღვროდ ზრდის ჩემს მნიშვნელობას, როგორც გონიერი არსებისა, ჩემი პიროვნების მეშვეობით. მორალური კანონი გადახსნის ჩემს წინ ცხოვრების აზრს, დამოუკიდებელს ჩემი მოკვდავი არსებისგან და მთელი სამყაროსგან, რამდენადაც ეს გამოძინარეობს ჩემი არსებობის მიზანშეწონილობისა და დანიშნულებისაგან...

ადამიანი დიადია მისი არსებობის მიზანშეწონილობისა და დანიშნულების გამო, სულიერ შესაძლებლობათა ძალით, ხოლო ხელოვნება, შემოქმედება ამის ერთი საუკეთესო გამოვლინებაა. როდესაც რომანში არსაკიძე ფიზიკურად იღუპება, მისგან რჩება ის, რაც „მთავარი“ იყო მასში და რაშიც ის თითქოს სამუდამოდ განივთდა — უკვდავი სვეტიცხოველი.

„დიდოსტატში“ აღძრული ესთეტიკური თვალსაზრისი თითქოს გაგრძელებაა შედარებით ადრე შექმნილი კ. გამსახურდიას ნოველის „მშვენიერების“ ესთეტიკური თემისა. ორსავე ნაწარმოებში მშვენიერების, ხელოვნების ქმნილებათა უკვდავების თემატიკურა დამუშავებაა, ისინი მხატვრულად პარალელურ მოტივებს წარმოადგენენ.

ნოველაში „მშვენიერება“ მზეკაბუკი როსტომ თარინგზელი კაუბრის სიბერეს და სიკვდილს. მას უნდა ამქვეყნად იპოვოს ისეთი ადგილი, სადაც „მიწა არ დაუტორავს ჭერაც სიკვდილს“. სიბერემდე ეძება მზეკაბუკმა ასეთი ქვეყანა და მხოლოდ ღრმა მოხუცებულობის ეამს მიაკვლია. რომელი სფერო უნდა ყოფილიყო ის ადგილი, სადაც ადამიანი უკვდავებას იპოვიდა? მწერლის აზრით, ეს სფერო — „მშვენიერება“ (ხელოვნება). როსტომი მიადგება ზღვისპირეთის კლდეზე გადმოკიდებულ აღმასის კოშკს, რომელშიაც ტახტზე იჯდა მზეთუნახავი ქალი, თვით მშვენიერება. მის ულამაზეს დარბაზში როსტომს კვლავ დაუბრუნდება თავისი სიკაბუკე (რადგან მან მარადიულ მშვენიერებას მიაკვლია) და ასე მარადქაბუკური

ცხოვრება შეედლო განეგრძო, თუკი ამ კომქის სამყოფელს არ გააცილდებოდა.

ვამე იპოვა უკვდავების აღთქმული ქვეყანა: „შენ თუ უკვდავებას ეძებდი, ეს მე ვარ, — მშვენიერებაა ჩემი სახელი, რადგან ყველაფერს და ყველა ხმას, ყოველ რეს, ჩემს გარდა. წარხოცავს ეამი.

ასეთი ვარ შექმნის პირველივე დღიდან და ასეთი დავრჩები უკუნითი უკუნისამდე. მე ვარ თავათ ბედნიერება და უქკნობა სიცოცხლე სამყაროსა...“ აქ ის ცხოვრობდა ათასა წელი, მოწყვეტილი გარექვეყანას, თავის სამშობლოს, მშობლიურ ადგილებს. და ათასი წლის შემდეგ, რომელმაც „ისე განვლო, როგორც ერთმა დაფახულებამ თვალისამ“, მას კვლავ მოენატრა თავისი მიწა და მეგობარ-ნათესავნი. მშვენიერებისგან მან გაიგო, რომ ამდენი ხნის გასვლის შემდეგ ის ველარაეის პოვებდა ძველ, ნაცნობ ადგილებში, მაგრამ ვაქს გულმა ვერ მოუთმინა და ტოვებს მშვენიერების, უკვდავების ადგილსამყოფელს. მწერლის აზრი ნათელია — თვით მშვენიერება, ან წმინდა მშვენიერებისთვის ცხოვრება, განკერძოებულად მთლიანი ცხოვრებისგან, ვიწრო ესთეტიზმის საგნად შეიძლება იქცეს; ადამიანისთვის არაბუნებრივია მთელი სიცოცხლე შემოფარგლოს ერთი იდეალით, რომელიც მოწყვეტს მას მთელ დანარჩენ ცხოვრებას.

„დიდოსტატის“ ესთეტიკურ კონცეფციაში თითქოს საწინააღმდეგო დებულებებს ვაწყდებით. არსაკიდე არაერთგზის იმეორებს, რომ მთელი სიცოცხლე მას ხელოვნებისთვის შეუწყირავს, ის სიცოცხლეზე მეტად შეჰყვარებია, იგია ღმერთი მისთვის და ა. შ... მაგრამ ყოველივე ეს ზედმიწევნით არ უნდა გავიგოთ. არსაკიდე არასდროს მოწყვეტილა ცოცხალ ცხოვრებას. არსაკიდე — რომელიც რომანში მხატვრულად ახორციელებს ხელოვნების მარადიულობის საკითხს — მთელი არსებით დაკავშირებულია თავისი ერის ცხოვრებასთან და მისი მხატვრული სახე რომანში გვიჩვენებს საქართველოს წარსულის ეროვნულ-კულტურულ შუბლს. ნოველაშიც იგივე შეხედულებაა გამოთქმული. ხელოვნება ადამიანის უკვდავყოფის ფსიქოლოგიური სფეროა, ხოლო ადამიანისთვის მიწიერი ინტერესები, მათდამი სიყვარული დაუვიწყარია და ცალმხრი-

ვობა ცხოვრებაში ისეთივე დრამის სათავეა, როგორსაც განიცდის მზექაბუკი როსტომი „ათასი წლის“ განვლის შემდგომ. ყოველივეს თავისი უნდა მიეზლოს ამ ცხოვრებაში და მშვენიერებისადმი სამსახურმა არ უნდა დაგვავიწყოს ბრწყინვალე ქართული ზღაპრის შეგონება, რომ „მიწა თავისას მოითხოვს“. სწორედ ეს სათაური წარუშქვავარა თედო რაზიკაშვილმა მის მიერ შეკრებილ ქართული ხალხური ზღაპრების წიგნში იმ ზღაპარს, რომელიც საფუძვლად დაედო კ. გამსახურდიას ნოველას. ამ საოცარ ზღაპარში სწორედ ის აზრია გატარებული, რომ მშვენიერება დაუბერებელი, უკვდავი რაძაა. ხალხური ზღაპარი ამ ცნებას სიტუაციის სახელით გადმოგვცემს: „ვაჟმა ჰკითხა ქალს: მშვენიერო, მე სიკვდილს გამოვექეცი, და არ იცი იმისთანა ადგილი, რომ სიკვდილი არ იყვესო? ქალმა უთხრა: მაგისთანა ადგილი არსად არის. რას ეძებ, ჩემთან იყავო. მე ქმნილების პირველ დღესა ვარ გაჩენილი და აქამდე სულ ასე ვარო. მე „ტურფა“ მქვიან და არც როდის დავბერდები, მულამ ესე ვიქნები და არც მოკვდებიო“.

ვაჟი მასთან სამარადქამოდ ვერ ძლებს და „ტურფა“ მას წინისმოგებით ეუბნება: „აკი გითხარ, მიწა თავისას მოითხოვს. კარგი, წადი და რაც მოგივიდეს, შენ თავს დააბრალო“... როგორც ვხედავთ, ეს ნათელი მხატვრული კონცეფცია ქართველი ხალხის ისტორიულ წიაღში, მის ხატოვან აზროვნებაში დიდი ხნიდანაა დასადგურებული და მწერლის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებანი თუ მხოლოდ მას არ ეყრდნობა, ყოველ შემთხვევაში, მიჰყვება და ის მთლიანად გაზიარებულია. ჩვენ ვამბობთ, რომ რომანისტი არ ეყრდნობა მხოლოდ ხალხური ზღაპრის იდეურ-თემატურ ქარგას იმიტომ, რომ მსგავსი მხატვრული შეხედულებანი კარგა ხანია, რაც მსოფლიო მწერლობისა და ესთეტიკური აზროვნების საერთო საკუთრებად იქცა. ამ შეხედულებაში დღეს ახალი აღარაფერია.

ამ საკითხებთან მიმართებაში უნდა განიხილოს სიყვარულის თემაც, რომელიც საკმაოდ დრამატულადაა ნაწარმოებში გადაჭრილი. რომანი ნაწილობრივ სასიყვარულო დრამასაც მოგვაგონებს. ნაწარმოებში ვხვდებით მხატვრულად მოტივირებულ „დებულებებს“: „ან თუ ღმერთია სადმე ამ ქვეყნად, სიყვარულია, ალბათ, ის ღმერთიც... სიყვარულია თავათ ღმე-

როთი ამ ქვეყანაზე“. მეორეგან არსაკიძე ასეთნაირად ეუფიცება სიყვარულს შორენას: „ყველაფერს შენ შეგწირავ. შენ განა კვალე, შორენა, ჩემს გულის სისხლს, ჩემს სუნთქვას უკანასკნელს, ოღონდ ნუ დამტოვებ მარტო“. ბოლოს ჩვენ იმ-ს მოწმენიც ვართ, რომ ყველაზე დრამატული კვანძის შექცრა და გახსნაც რომანში სასიყვარულო ინტრიგასთანაა დაკავშირებული. როდესაც ვარდისახარი უანგაროდ გაუმხელს არსაკიძეს საიდუმლოებას, რომ შორენა კი არაა მისი ძუძუმტე, არამედ კოლონკელიძის ხარჭის შვილი, მზექალა, მეფის ხუროთმოძღვარი ღრმა სულიერ შეშფოთებას განიცდის. მას უყვარს შორენა სიყრმიდანვე, მაგრამ „ნათესაური“ კავშირი წინ აღუდგებოდა. ხოლმე მის დაფარულ გრძნობას. „და როგორც თიბათის მიწურულს სკაში გამოჩნდება თუ არა დედაფუტკარი ახალი, აიყრებიან, აზვავდებიან მამლები, გამოუდგებიან გაქცეულ დედოფალს, ასე წამოიშალნენ მისი ფიქრები და გააღიეს შორენას ამ წუთში“. ასე იკვრება რომანში საბედისწერო, დრამატული კვანძი.

კვანძის გახსნასაც ნაწარმოებში საკმაოდ მძაფრი და ტრაგიკული იერი აქვს. გიორგი პირველი, შურის გრძნობით შეპყრობილი, ფარსმანისგან იგებს, რომ შორენას მხოლოდ არსაკიძე უყვარს და „გიორგიმ სვეტიცხოვლის „ცუდად ამგებელს“ მკლავის მოკვეთა მიუხაჯა“. სიყვარულის მოტივი ნაწარმოებში დრამატულ ქარგას ქმნის. მაგრამ სატრფიალო გრძნობის ქარბად წარმოდგენის მიუხედავად (რომელიც „ვნებების რომანს“ უფრო შეეფერება), სიყვარულის მოტივზე „მალლა“ რომანში, უდავოდ, ხელოვნების თემაა დაყენებული, მათი ერთგვარი დაპირისპირებაა მოცემული. სასიყვარულო ინტრიგები რომანში ქმნის დრამატულ ჩარჩოსა და ასპარეზს, რომლის გაშლით კიდევ უფრო მკვეთრდება და რელიეფური ხდება ავტორის ძირითადი ჩანაფიქრი. საქმე ისაა, რომ, ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრის მიხედვით, სიყვარულს ძალა კონფლიქტს განიცდის ხელოვნის მოწოდების მხატვრულ-მორალურ შინაარსთან და ამ მხატვრული კოლიზიის მეშვეობით მწერალი კიდევ უფრო ამკარად ავლენს საკუთარ ესთეტიკურ კრედოს. სიყვარულისა და ხელოვნების თემის დაპირისპირება ავტორის წინააღმდეგობაში ჩავარდნის მომასწავებელი კი

არაა, არამედ მსოფლმხედველობრივი მომენტი. „რომელ გულის ეყოფა ძალა, მიჯნურობასა და ხელოვნებას ემსახუროს ორსავეს თანაბრად?

ასე უოფილა ჟამის დასაბამიდან: ერთი ბომონი ვერ დაიტევს ვერასოდეს ორ კერპს“. ეს „ერთი ბომონი“ არსაკიქეა, რომელიც ავტორის თვალსაზრისს ავითარებს რომანში. ნაწარმოებში, როგორც ვიცით, ასახულია შუასაუკუნეობრივი საქართველოს სოციალურ-კულტურული ცხოვრების სხვადასხვა მხარე და თუნდაც ამიტომ ზნეობრივ და სასიყვარულო ურთიერთობათა ჩვენებაც შესაფერისად უნდა ყოფილიყო განმარტებული. მაგრამ ამ საკითხების ინტერპრეტაციაში ავტორი, ცხადია, XI საუკუნის თვალთახედვის პოზიციებზე არ დგას და სავსებით გათანამედროვეებულად აქვს რომანში წარმოდგენილი.

როდესაც არსაკიქე ჩუქურთმიანი ლოდის აწევის შემდეგ დაწვდა, „აქიმმა“ მას წოლითი რეჟიმი დაუნიშნა, არსაკიქემ ბოლომდე არ შეასრულა მკურნალის დანიშნულება, დროზე აღრე ავიდა სვეტიცხოვლის ხარაჩოებზე და მუშაობა განაგრძო. სამუშაოს დამთავრების შემდეგ, სვეტიცხოველზე ფიქრებით გართული, ის შორენასკენ გაეშურება, მაგრამ გზაში ასეთი მწარე აზრი მოუვა: „მხოლოდ მოცილიებს ემარჯვებათ გამიჯნურება!“ ეს გაიფიქრა არსაკიქემ და უკლო ნაბიჯს“.

ქეორე, უფრო აშკარად გამოხატულ ეპიზოდში, აღწერილია შორენას ფარულად მისვლა არსაკიქესთან რატიეულ სასახლეში. შეყვარებულნი ეფიცებიან ერთმანეთს სიყვარულსა და ერთგულებას. მეორე დილას, როდესაც არსაკიქე მშენებლობაზე გაემართა, გრძნობს, რომ ისვეტიცხოვლია დანახვაც ვერ ჰგვრის ხალისს. კალატოზნი და მხატვარნი ატყობენ უგუნებობას, დაუდევრობასა და გულგრილობას სამუშაოს მიმართ. ავტორი ცდილობს ფსიქოლოგიურად გადმოგვეცეს ის სცენა, სადაც „ეროსისგან დატყვევებული“ ხუროთმოძღვარი საჭრეთელს ვერ იმარჯვებს, ხელი მოეცარება და „ისეთივე უხეში ხაზები გამოჰყავდა მის ხელში საჭრეთელს, როგორაც „მეჭადაგე ოსტატებს“ სჩვეოდა“. მაგრამ აღვნიშნავთ, რომ ნატიფ ფსიქოლოგიურ წვდომას ეს სცენა მოკლებულია და მასში დოქტრინიორული წარმომავლობის ფესვები უფრო ჩანს.

ავტორი აქვე გვიყვება. რომ არსაკიძეს ოფლი გადაასკდა შუბლზე და თავის შერცხვენას შემთხვევით გადაურჩაო: „დადიოდა დარცხვენილი ოსტატი, ტაძრის გარშემო დაყიალიბდა უსაზმნოდ.

ესე ათვალიერებდა კარ-ფანჯრების სამკაულებს. ფაქადების ბარელიეფებს. ლავგარდანების ჩუქურთმებს, თითქოს იგინი სხვის მიერ ყოფილიყვნენ შესრულებულნი“. ავტორის აზრით, არსაკიძის დროებითი მარცხი იმიტაა გამოწვეული, რომ მას „ეროსი ჩასვლოდა გვამში. ნურავის გაუყვირდება ეგ, რადგან ეროსი ზარმაცების ღვთაებაა, იგი ნადიმებს უფრო მეტად ეტახება, ვიდრე ქვის სახელოსნოებს.

სიმთვრალეში მიუღვა მამამისი თავის ცოლს. ზეესის ბაღში ხაქურდალ ნექტარით გაღეშილს.

ამიტომაც სხვის ვენახებსა და სხვის საცოლეებს უთვალთვალეებს მუდამ ეროსი, ნაქურდალი ღვინისა და სიყვარულისაგან გალოთებული.

ასე უკითხავად შეიპარება იგი თავათ ბეჭითი ოსტატების გულშიაც, სიყვარულისათვის ოცნებას, ღვინის სმასა და მუსიკობას შოანატრებს გამიჯნურებულთ.

... ბოდოკიას გადააპირა ორიოდე დავალება არსაკიძემ, ჩვეულეტირებზე ადრე წავიდა მშენებლობიდან, გამოიპარა, როგორც ზარმაცი მონა“.

ავტორი ქირღვით იხსენიებს არსაკიძის ამ შემოქმედებით „სისუსტეს“. ეს დროებითი მარცხი მას სჭირდება იმისათვის, რომ კიდევ უფრო გაამწვავოს ამ ორი გმირის ისედაც დრამატიზმით აღსავსე ცხოვრების გზა. საით ზიავლინებს ავტორი არსაკიძეს მშენებლობიდან გამოპარვის შემდეგ? სიყვარულის ღმერთი მას „მინდვრებზე სახეტილოდ წარგზავნის. რათა სიყვარულისათვის აკრეფინოს წარმავლობის ყაყაჩოები ველისა“... მართლაც, მცხეთის ქალებში საღამომდე ხეტილის შემდეგ არსაკიძე ბრუნდება უკან უამრავი ყაყაჩოებითა და თავთუხის თაველებით დატვირთული. დრამატული კოლიზიის განვითარება აქ მწვერვალს აღწევს. არსაკიძე იტანჯება იმაზე ფიქრით, თუ რომელ „კერპს“ მიუძღვნას თავისი დარჩენილი ცხოვრების წლები: „ერთ სასწორზე ორი უძვირფასესი ქმნილება დაჰკიდეს.

ეს საღამო გამოარკვევდა, რომელი მათგანი გადასწონიდა: სვეტიცხოველი თუ შორენა?

ორივენი ერთსა და იმავეს მოითხოვდნენ მისგან: სიცოცხლეს“.

ეს საღამო მხოლოდ ნაწილობრივ გაარკვევს ამ მხატვრულ დილემას. მათი გზები იყრება (არა წმინდა „კონცეფციური“ გადაწყვეტით, არამედ სიუჟეტური სვლის ხერხის გამოყენებით). შორენა ჩარეულია იმ შეთქმულებაში, რომელსაც ფხოველი ხევისბერები აწყობენ გიორგი პირველის წინააღმდეგ. არსაკიძე არ იზიარებს შეთქმულთა გადაწყვეტილებას და მეფისადმი შურისძიების გრძნობით აღსავსე კოლონკელიძის ასული უცხადებს თავის საყვარელ ადამიანს: „ჩვენი გზები გაჰყარა ცხოვრებამ“. მეორეგან შორენა პირდაპირ მიმართავს თავის სატროფს (აქ თითქოს ქალს ექვიანობა ტაძრისადმი გაჰქრობია კიდეც და საკუთარ ბედს დამორჩილებია): „გულახდილად გითხრა? ეგეც კარგად მესმის, შენსა და ჩემს შორის რა მაღალი კედელი აღუმართავს ბედს. შენი სვეტაცხოვლის სიმადლე ქვის კედელი, უტა“.

რომანში აღძრული დილემის გადაწყვეტას ავტორი მხოლოდ ნაწარმოების ბოლო აბზაცებშიღა იძლევა. იმარჯვებს შრომისა და აღმშენებლობის მოტივი, რომელსაც ჩვენ ხელოვნების თემა ვუწოდეთ პირობითად. მისი სტიქია უფრო ძლიერი აღმოჩნდება. არსაკიძეს სიკვდილის ქამს შორენას? ვენება მოეველინება: „შორენა გადმოვიდა კედლიდან; ხატური ფარჩის კაბა ეცვა შავი, ოქროსფერი თმები გადმოღვრილიყვნენ მხრებზე, მოდიოდა ყაყაჩოების ველზე, თავთუხის თაველებს ესროდა უტას, ყაყაჩოებსა და თავთუხის თაველებს.

დაუჩოქა სამგზის სანატრელმა, სთხოვა დიდოსტატს სული. ცრემლებმა იწვიმეს კონსტანტინეს თვალთაგან, მაგრამ ვერც სიყვარულს მისცა მან სული, რადგან სვეტიცხოვლისთვის შეეწირა იგი“.

ამგვარად ამთავრებს ავტორი თავის რომანს და საკუთარი ესთეტიკური მრწამსის გადმოცემას.

სიყვარული შთამაგონებელი, ქმედითი ძალაა და დამაბრკოლებელი, შემაფერხებელიც ერთსა და იმავე დროს. მის გარეშე ცხოვრების აზრი ღარიბდება, თითქოს უსაგნო ხდება,

მაგრამ აქტიური შემოქმედების უპირატესობაც თვალნათლი-
ვია, — ასეთია რომანისტის დასკვნა სიყვარულის ფილოსო-
ფიის საკითხში, მისი ორმხრივი, ძნელად ასახსნელი ბუნების
შესახებ. ამ მხრივ, ავტორი იზიარებს საკმაოდ პოპულარულ
თვალსაზრისს, რომელიც, სულ ცოტა, ნახევარი საუკუნის წინ
მკვეთრად აისახა დასავლეთის ლიტერატურულ ცხოვრებაში.

საინტერესოა კიდევ ერთი მომენტი ამ საერთო საკითხი-
დან. რაც ფხოვიდან ტყვედ იქნა წამოყვანილი კონსტანტინე
არსაკიძე, დედას ის აღარ ენახა. როდესაც არსაკიძე საქართ-
ველოს მთავარ ხუროთმოძღვრად დაინიშნა და სვეტიცხოვე-
ლის აგებას მიჰყო ხელი, დედამ შემოუთვალა, რომ ფხოვში
წევოდა. დასნეულებული დედის სანახავად წასვლის თხოვნა
არსაკიძემ მეფეს ვერ გაუბედა, თუმცა „თავათაც ენატრებო-
და მოხუცის ნახვა, მაგრამ არ იქნა და ვერ მოთავდა სვეტი-
ცხოველი“. ნაწარმოებიდან თითქოს ჩანს, რომ დედასა და
მის შორისაც კი სვეტიცხოველი იდგა. შვილისთვის მარჯვე-
ნის მოჭრის ამბავი რომ შეიტყო, არსაკიძის დედა ფხოვიდან
ჩამოვიდა, მაგრამ ცოცხალს ვერ ჩამოუსწრო. „როცა მორიე-
ლებისგან დაკბენილი შვილი დაინახა, გაქვავდა, თურმე“. ზე-
მოთქმულიდან თითქოს ლოგიკურად გამომდინარეობს არსა-
კიძის სიკვდილისწინა კოშმარული ჩვენება, სადაც გაბორო-
ტებული დედა, სისხლით მოსვრილი შავტარიანი დანით ხელ-
ში, შვილს ახლოს არ გაიკარებს.



კ. გამსახურდიას რომანში ხალხი თავისებურადაა პერსო-
ნიფიციკირებული. მკითხველი განუწყვეტლივ გრძნობს ადამი-
ანთა მასობრივ, მრავალრიცხოვან არსებობას. მწერალს გან-
ვითარებული აქვს მასობრიობის, ხალხის სიმრავლის გამო-
ხატვის გრძნობა და ბევრ შემთხვევაში რეალისტური სრულ-
ყოფით ახორციელებს ამას.

მწერლისთვის ხალხი დეკორუმში არაა. მან კარგად იცის,
რომ ხალხის გამოსახვა აუცილებელი ელემენტია რომანისთ-
ვის და, მით უმეტეს, ისტორიული პროზისთვის. მხოლოდ ამის
მხატვრულად შესრულება სხვადასხვა მეთოდით შეიძლება:

ზოგი ამას აკეთებს ამბოხებათა და რევოლუციური მოძრაობის ფართო ჩვენებით, სადაც ხალხის როლი და ფუნქცია გარკვეულია მის მასობრივად, გარდუეველ ძალად წარმოდგენაში. ზოგი მწერლის ქმნილებებში კი ეს მხარე შეიძლება აისახოს ისე, რომ მთავარი გმირი ხალხის წიაღიდან იყოს გამოსული და დიდ, სახალხო, ეროვნულ საქმეს ემსახურებოდეს. ასეთია არსაკიძე — ნაწარმოების დასაწყისში ქვისმთლელი და კირითხურო, უწიგნური დედის პირმშო. მწერალმა ამგვარ მხატვრულ-ისტორიულ მეთოდს არგუნა უპირატესობა, თუმცა აქცენტი გმირის ცხოვრების ამ მხარეზე არაა გადატანილი და მას სხვა მხატვრული ფუნქცია აკისრია.

„დიდოსტატში“ უაღრესად არამიმზიდველი შტრიხებითაა ჩახატული კაცთმოძულე, ცინიკოსი და სვეტიკოსი განმგებულებულების სახე, რომლისთვისაც ხალხი — ნაცრისფერი, უსახური და უპიროვნო მასაა. მისი ხელისუფლებრივი პოლიტიკა — ეს შიმშილისა და მათრახის პოლიტიკაა. თუკი დამშეული ბრბო უვარგისი ოსპის წვენისათვის წაკიდებულა, მისი აზრით, ეს ოსპის წვენის ღირსებაა და არა ხალხის მძიმე პირობებში ყოფნა. ამ მიზანტროპი მოხელის „ღრმა“ ფიქრით, მაძლარი ხალხი არაფრის მაქნისია, რადგან მისი ერთადერთი ინტერესი და სურვილი — კუჭის გაძღომა — დაკმაყოფილებულია. „რაკი ქრისტეანი ხარ, ეგეც მართებულია, რომ იცოდე, ჭაბუკო: ხალხს სამი რამე უნად ასწავლოს ერის წინამდგომმა ყოველმა — შიმშილი, ლოცვა და შრომა. ხოლო რაიცა შეეხება ომს, ომში აზნაურები წაასხამენ მონებს“. ამ ეპიზოდში ავტორი მხატვრული კონტრასტის მეთოდის გამოყენებასაც მიმართავს: ცინიკოსი განმგებულებულების შინაგანი პორტრეტი დახატულია არსაკიძის სვეტიცხოველზე გაფაციცებული მუშაობის ფონზე. მეფის ეს თაღლითი მოხელე სწორედ არსაკიძეს უმხელს თავის „ცხოვრების ფილოსოფიას“. არსებითად, ეს საერთოდ „მოხელის ფილოსოფიაცაა“. მოვიგონოთ რიშელიეს სიტყვები მისი ტრაქტატიდან „ხალხის შესახებ“, სადაც ფრანგი მონარქისტი ამბობს: თუკი მოხელის პროფესიონალური გულგრილობის გამო ხალხი მეტისმეტ კეთილდღეობაშია, მას ველარ ჩააყენებ მისი მოვალეობის საზღვრებში. ის ჯორს უნდა შეეადაროთ, რომელიც სიმძიმეებსაა შეჩვეული და ფუჭდება

ხანგრძლივი დასვენებისგან უფრო მეტად, ვიდრე მუშაობისგან.

მწერალი თავის ნაწარმოებში მთელი შინაგანი რწმენით ქირდავს და ამხელს ასეთ უსულგულო პოლიტიკანებსა და ხალხის ბედის მესვეურებს. განმგეთუხუცესის შეხედულებებს რომანში უპირისპირდება არსაკიძის დამოკიდებულება მშრომელ, მშენებელ ხალხთან (აქვე შეიძლება მოვიგონოთ გიორგი პირველის კეთილშობილური მოქმედება ჟამიანობის დროს).

რით არის მიზანშეწონილი ხალხის ასახვა დიდ პროზაში, განსაკუთრებით კი — მხატვრულ-ისტორიულ პროზაში?

გერმანელი მწერალი გებელი ჰოპენშტაუფენების დინასტიის მეფეებზე ამბობდა: მათ გერმანიასთან მხოლოდ ისეთი კავშირი ჰქონდათ, როგორც მუცლის ჰიას აქვს კუჭთანო. ქვეყნის ბედი და ისტორიული თავისებურება კი, ძირითადად, ხალხის ეროვნულ ენერჯიასა და სულიერ თავისებურებაშია. ხალხზე გადადის ისტორიის შეუჩერებელი ბორბლები. ამიტომ ყოველგვარი ისტორიული გადატრიალება — ეს არის გადატრიალება ხალხის ცხოვრებაში. ამგვარი „კრიტიკული“ მოვლენების დროს ხალხს მებრძოლი, მოწინავე ერისთავ-აზნაურები მიუძღოდნენ წინ და წყვეტდნენ ერის ბედ-ილბაღს.

პეორე და შესაძლოა უფრო მეტად აუცილებელი მიზეზი მხატვრულ ნაწარმოებში ხალხის ასახვისა უნდა იყოს ის გამაცოცხლებელი უნარიანობა, ცხოველმყოფელობის უხვად გამომასხივებელი ძალა, რომელიც მის ჩვენებას თან ახლავს. ხალხის კოლორიტული ასახვა რთულად განსასახიერებელი მასობრივი სცენებით, მისი დინამიკური ამოძრავებით, ახმიანებით ხერხდება და ამით განსხვავდება ისტორიული რომანი და მოთხრობა უსიცოცხლო ქრონიკისგან.

მას შემდეგ, რაც მწერლისთვის აქსიომად იქცევა ხალხის პერსონიფიკაცია, მისი ახმაურება თავის მხატვრულ-ისტორიულ ნაწარმოებში, იწყება ძნელად გადასაწყვეტი ამოცანა: მისი განლაგება რომანის ფარგლებში, მოფიქრებული „მიზანსცენების“ მოწყობა. ეს მხარე „დიდოსტატში“ კარგ ლიტერატურულ დონეზე დგას.

რომანში ყველაზე კარგად მაშინ ვგრძნობთ ფართო მასების მოძრაობას, გვესმის მათი ფრაზების ნაწყვეტები, ხანაც

მათი მწყობრი სუნთქვა, როდესაც ისინი თვითმიზნურად კი არ არიან ჩართულნი რომანში, არამედ მათი გამოჩენა რაღაც სხვა. მაგრამ აუცილებელი გარემოებით არის გამოწვეული. მაგალითად, რომანში „მდაბიორთა“ კოლორიტული ფიგურებია გამოყვანილი: მეხამლე დრუისძე ქიტესა, მეკინიბე გაბრიელ კოხრიჭის ძე, ბაზიერი ესტატე ლომის ძე. ავტორი მოგვითხრობს, რომ „წელიწადში ორჯერ — ირმის მყვირალობისა და წეროთა გადაფრენის თვეებში — ინით წვერს შეიღებავდა გიორგი I, სელის სამოსელსა და სამოგვის წაღებს ჩაიკვამდა, აიყოლიებდა თავის შეამხანაგებულ, მასთან შეზრდილ მდაბიორებს და გასწევდნენ უგზო-უკვლოდ. მთელი კვირა გადაიკარგებოდნენ სიყრმის მეგობრები, ნადირობდნენ ნარეკვავის ტყეებსა და არაგვის ჭალაში. დარბაზის საწოლის ბუმბულს მეცხვარეებთან ღამის თევას არჩევდა, მორთმეულ ირმის ცურს — ტყეში სახელდახელოდ შემწვარ მწვადებს“.

არა ერთი და ორი ოსტატური სცენა აქვს მოთქმებულნი რომანისტს მათი დროსტარებისა და მეგობრობის აღსაწერად, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ყველა ეს მდაბიორი გამოგონილია შთაბეჭდილებას ტოვებს (მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი ეპიზოდები ისტორიულ რომანებში ყოველთვის „მომგებიანია“ და სათანადო ეფექტი გარანტირებულია). მსგავსი ეპიზოდები მომდინარეობენ ისტორიული რომანის პოეტიკიდან. მდაბიორთა ტრადიციული თემა ორგანულადაა შესული ამ ჟანრში, როგორც შემადგენელი ელემენტი. აქ არ შეიძლება არ მოვიგონოთ, მაგალითად, რიჩარდ ლომგულის ტყეში სტუმრად წვევა მენახშირესთან და მისი გამასპინძლება („აივენგო“), ანდა ანრი ნავარელის სტუმრობანი მეწისქვილის ცოლთან, ან გლენჯაკობასთან ჰაინრიჰ მანის ცნობილი ისტორიული დილოგიიდან. უხდა ითქვას, რომ ეს საკმაოდ რომანტიკული ხერხი „დიდოსტატში“ უფრო სტილიზატორული ხასიათისაა, ვიდრე რეალისტური ბუნების.

სანახაობრივი პრინციპითაა შესრულებული უბრალო, მეომარი ხალხის გამოჩენა რომანში (თუმცა ეს მათი საქმიანობის აღწერით არის გამოწვეული); მლოცველებით ავსებული ტაძრის ღრიანცელის გადმოცემა მელქისედეკის ქადაგების დროს, შეთქმული შვიდი ჭევისბერის სურათოვანი თათბირი

და ზოგიერთი სხვა. ასეთივე ხასიათის ეპიზოდია სამონასტრო ვენახებში ბერების მუშაობა და ბერების დაბრუნების შემდეგ მთიდან ჩამოსული მწყემსების ჯირითის სცენაც: „მთიდან მო-
ჰყავდათ მწყემსებს გიორგი მეფის ცხენების რემა. ფებშიშვე-
ლი შონები რახდნენ უბელო ჭაკებზე, ბირკათი ფათარდა-
ხუნძლული ულაყები ორ-ორ კაცს მოჰყავდა საბელით... გა-
მოექცა მგლისფერი ავილა ორ ვაჟკაცს, აყიროსავით გადა-
აგლო ერთი მათგანი მტვერში“.

სურათოვანია მშენებლობის ამსახველი ეპიზოდები. შინა-
გახი მოძრაობით, ფათერაკებით, სასიყვარულო გრძნობებთან
და რაინდული ქესტებით აღსავსეა მთელი 46-ე თავი რომა-
ნისა: სვეტიცხოვლის შემოგარენი სავსეა მისი მშენებლებით.
სხვადასხვა ხელობის კრელქრული ხალხით. აქ არიან სხვადა-
სხვა ერის წარმომადგენლები, ხალხი, რომელიც ქაჰანთი-ისგან
დამფრთხალა და გულგრილად ელის სიკვდილს. აქ ამბობს
არსაკიძე თავის მგზნებარე სიტყვას; აქვე უკრავს ფანდურს
ლოდზე ჩამომჯდარი წითური ლაზი და უმღერის მშვენიერ
ლექსს თავის უმშვენიერეს სატრფოს:

„ზღვისფერი გაქვს თვალები და თავად ჰგახარ ზღვას“-...

ამავე თავშია აღწერილი, თუ როგორ სტანჯავს არსაკიძეს
სასტიკა ექვები შორენას მიმართ და ამ დროს აცნობებენ მას,
რომ ხელოსან მუშებში იფეთქა ჭირმა: „მონას წათაიას გამოს-
ჩენოდა ილიაში პირველი სვირინგი, დამფრთხალიყენენ ნა-
რებზე მწოლარენი. სწორედ ამ დროს შეეტანათ ოსპით საეჭე
ქვაბი ფარდულში.“

დასტაკებოდნენ მზარეულებს მუშები, ორივენი წაექცა-
ათ, ქვაბი გადმოეყირავებინათ, ხელ-ფეხდათუთქულნი მიწაზე
ფართხალებდნენ, გულისმომკვლელად ყვიროდნენ ბედშავნი.
ფარდულის კარებს აწყდებოდა დაშინებული ბრბო. შიგ შეს-
ვლა ღერ გაებდნა ვერაჟის“. ბოლოს. სვეტიცხოვლის ხუროთ-
მოძღვარს ეწვევა მეფე გიორგი და მადლიერი ხელს ართმევს
მას. ჟამიანთა ფარდულიდან ახლად გამოსულს.

ექსპრესიულად არის ხალხის ანგარიშშიუცემელი ძალა
დახატული სამთავროს ეკლესიაში მელქისედეკის ქადაგების
დამთავრებისას. ენერგიულად არის აღწერილი აბობოქრებუ-

ლი ხალხის მიერ უნებლიე სრესა-ჰყლეტვის გამართვა. პოთავარდიაკვნის კათედრის წაქცევა, გულშემოყრილი მანდილოსნები, ბავშვის გასრესა, დედაკაცების კვილი და სხვა. თუმცა მხატვრული ესთეტიზაციის ძლიერი ნაკადი, როგორც წესი, სურათს ნაწილობრივ მანერულს ხდის.

ავტორის მხატვრული ოსტატობა ჩანს ფართომოცულობიანი ბატალური სცენების ხატვისას. ბატალიები კ. გამსახურდიას მხატვრულ სტიქიას წარმოადგენს; მკითხველი ცოცხლად ხედავს ატორტმანებულ, აბჯარში გაწყობილ მეომართა მიერ განვითარებულ იერიშებს და თითქოს სკულპტურულად, კუნთურად შეიგრძნობს დახატული სურათის პლასტიკურ ნაკვეთებს და ძლიერ რიტმულ ნახაზს. მწერალს აქ საშუალება ეძლევა სრულყოფილად გამოიყენოს პოეტური პროზის შინაგანი რიტმული ხერხები (დაწყებული სურათის კომპოზიციური თავისებურებიდან და დამთავრებული ცალკეული ფრაზის ენერგიული რიტმულ-ინტონაციური აგებულებით).

კ. გამსახურდიას ბატალიები არაა ტექნიკური მხარით გატაცება, მისი თვითმიზნური ჩვენება (როგორც ეს ხშირად ფლობერის „სალამბოში“ გვხვდება), თუმცა მათში კონკრეტულ-ხატოვანად არის აღწერილი ცალკეული ტაქტიკური სვლები, საიერიშო ხერხები თუ თავდასაცავი ფანდები. ბატალურ სცენებში იგრძნობა პლასტიკური გამომსახველობითი მხარის წინ წამოწევა და, რაც მთავარია, მასობრიობა. მსგავს ეპიზოდებში ჩანს არა მარტო მოქმედების აღწერილობა, არამედ აჯანყების ბობოქარი სული, ის, თუ რის გამო და რანაირად იხდებოდა ხალხის ვნება-სწრაფვათა აფეთქება თუ დაშოშმინება. მძაფრ ბატალურ სცენებში (ფხოვის აჯანყების ჩაქრობისას) ჩანს გადამდგარი მთიულების რელიგიური ფანატიკურობა, ამ განდგომის შინაარსი. რაც შეეხება ხალხს, ასეთ შექთხვევაში (და როგორც ეს რომანშიც რეალიზებულია) მისი მისწრაფებები, მართლაც, რელიგიური საზრდოთი უნდა ყოფილიყო გამოკვებილი: «Чувства массы, — წერს ენგელსი, — вскормлены были исключительно религиозной пищей; поэтому, чтобы вызвать бурное движение. ее

собственные интересы должны были представляться ей в религиозной одежде»¹.

ქ. გამსახურდიას ბატალიები განყენებული, დესკრიპტიულად გადმოცემული სურათები არაა, არამედ ორგანულად ნაგრძნობი შუასაუკუნეობრივი ცხოვრების ნატენი, მისი არსებითი შემადგენელი ნაწილია. აღწერის ენერგიულობა, ისტორიული დეტალის მომარჯვება თუ ბრძოლის ტაქტიკური ნახაზის გამკვეთრება — დამაჯერებელია და თვალნათლივი.

ავტორს გამომუშავებული აქვს შუასაუკუნეობრივი სინამდვილის გამოხატვის სავსებით თავისებური სტილი. ამ შუასაუკუნეთა „რეალიზმის“ სტილითაა განხორციელებული მიწისძვრის სცენა ძველ მცხეთაში; კოლორიტულია შველებსა და დათვზე ნადირობის აღწერილობანი, ოსტატურადაა ჩახატული მიმინოთი ნადირობის წესები და ჩვევები, ტირილი-სა და გლოვის რიტუალი. იგრძნობა ადგილობრივი მოსახლეობის, მაცხოვრებლებისა თუ მშენებელი ხალხის მრავალრიცხოვნება, მოქმედების ადგილას მათი დასწრება და მონაწილეობის მიღება. დასაძახსოვრებელია მეფის კარზე საგანგებო საზეიმო ცერემონიალების აღწერა. ეპიკური მრავალმხრივობა მთლიანობის თვალსაზრისით ცხოვრებისეულს ხდის რომანს, აღრმავებს მის ისტორიულ შინაარსს, ამღიდრებს და ტევადს ხდის მის შემეცნებით-მხატვრულ ჰორიზონტს.

* * *

ყველაზე საინტერესო ხასიათს რომანში გიორგი პირველი წარმოადგენს. როგორც ითქვა, ის ყველაზე მეტად ადამიანური და ეროვნულია ხაწარმოებში მთელი თავისი ნაკლითა და თავისი ღირსებებით. გიორგი სამშობლოს კეთილდღეობისთვის მებრძოლი რაინდია; იგი თითქოს იღუმალებით აღსავსე დიდბუნებოვანი მეფის პორტრეტია; ამ პერსონაჟის ხატვისას ავტორს მიზნად ჰქონდა დაეხატა ადამიანი, რომლისთვის მიწიერი სიკეთე, ნივთიერი შესაძლებლობანი და პიროვნული სიქველე განუსაზღვრელია. გიორგი ამქვეყნიური ძლევა-სიღვინისა და ცხოვრებასთან თვითრჩული დამოკიდებულების თავისებური სიმბოლოცაა და ამ მხრივ არაა მოკლებული მხა-

¹ К. Маркелл Ф. Энгельс. Соч., XIV. стр. 675.

ტვრულ განზოგადებას. ამავე დროს, არასაკმარისად, მაგრამ სხვა გმირებთან შედარებით ყველაზე მეტად ინდივიდუალიზებულია ნაწარმოებში. იგი მეფეა, გამჭრიახი პოლიტიკოსი, ოდნავ გათამამებული მბრძანებელი, უებრო მეომარი, გამოცდილი დიპლომატი, პატივმოყვარე არშიყი და ვერაგი რაყიფი საყვარელი. რომანში იგი არაა მოკლებული მაღალ გრძნობებს და ისევე გვიტაცებს, გვიზიდავს ან გვებრალებს როგორც გვაშფოთებს ან გვაოცებს.

მისი ადამიანური ხასიათი მხატვრულად შინაარსიანია იმიტაც, რომ იგი მთლიანი, ნებისყოფიანი, ენერგიული და თანმიმდევრული პიროვნებაა. როგორც ისტორიიდან ვიცით, ამ მეფემ იმდენი ვნებიანობა და შემმართებლობა გამოიჩინა ვარეშე და შინა მტრებისთვის ჭკუის სასწავლებლად, რაც მასი სახელმწიფოს ძალ-ღონეს და შესაძლებლობას თითქმის აღემატებოდა. თითქოს ამგვარი თვისებების ადამიანს ერთგვარი მორალური დაკმაყოფილება უნდა ეგრძნო საკუთარ ეროვნულ მისწრაფებებსა და პოლიტიკურ საქმიანობაში. რადგან მორალურ კმაყოფილებას ადამიანი მხოლოდ საკუთარი ძლიერი და საუკეთესო ზრახვების განხორციელებით თუ აღწევს. თითქოს, რომანის მიხედვით, ამ მეფემ გააკეთა იმდენი, რაც მას პირადად ზნეობრივ უფლებას მისცემდა სიკვდილის წინა წუთებში მაინც განეცადა სულიერი დაშოშმინება და გაურკვეველი დაუქმყოფილებლობის გრძნობას არ დაეთრგუნა. მაგრამ ეს ასე არ ხდება. რომანის მიხედვით, მეფე სკეპტიკურადაა განწყობილი თავისი პიროვნების მიმართ და შემთხვევითად არ თვლის, რომ მან ვერ მიაღწია სულიერ აუმღვრევლობას და პირად სიყვარულში მარცხი იწვნია (შორენას მიმართ). იგი თავის უიღბლობას ფილოსოფიური აუღელვებლობით უყურებს, ანალიზებს და საკუთარი ცხოვრების სწორ შეფასებას იძლევა.

რომანში მეფე შინაგანი ეჭვებითაა შეპყრობილი. ერთგან იგი ამგვარად ეკითხება ფარსმანს: „კიდევ რა სენი სჭირთ მეფეებს, ფარსმან?“ შეკითხვა არაა წვრილმანი ცნობისმოყვარეობით გამოწვეული. გიორგი შეურაცხყოფელად დასჯის მოპასუხეს მართალი სიტყვისათვის. „ქედმაღლობა მეფეების უდიდესი უბედურებაა, — უპასუხებს ფარსმანი, — მეფე

ყოველ ქვეყანაში მარტოხელაა და ერთადერთი. იგიც ხომ ცხადია, მარტოსული არასოდეს იქნება მთელი... მერმე მომიხედავს ხოლმე მარტოსული იგი და, რაკი თავის მსგავსს ვერავის ნახავს სხვას, მას ხელიდან ეცლება უძვირფასესი სამკაული კაცთა მოდგმისა, თავმდაბლობა“. ფარსმანი გადაკვრით ახსენებს მეფეს, რომ ადამიანისთვის ჩალის ფასი აქვს ტიტულს, რომელიც თავგზას აკარგვინებს გვირგვინთმტვირთველებს. ძალაუფლება, მიწიერი ღიდება არ სპობს სულიერ ტანჯვას. ხმლით გაჭრილი სამართალი ვერაა მუდამ უნაკლო ან უზადო. სწორედ ამას უნდა გამოხატავდეს ავტორის მიერ ეპიგრაფად გამოყენებული ბიბლიური სიტყვებიც: „მახვილო, მახვილო, აღდეგ, რათა ელვიდე ხილვასა შენსა ამოისა და მისნობასა შენსა ცრუსა“.

გიორგი პირველი რომანში, მისი მხატვრული სახის ყველაზე ღრმა გაგებით, ზნეობრივი დაუქმყოფილებლობის თავისებური მსხვერპლია, რაც იმითაა გამოწვეული, რომ მისი ამქვეყნიური ღიდება და სახელი წარმავალია, ისტორიულად შეზღუდულია. მოვიგონოთ მოხუცი მესაფლავის სიტყვები, როდესაც ქუთაისში ასაფლავებენ მის ცხედარს: „არც სიკვდილში ჰქონია გიორგი მეფეს ბედი“. საკუთარი პიროვნების თვითნაალიზის შემწეობით იგი ხვდება, რომ მის პოლიტიკურ ზრახვებს ხშირად საფუძვლად შორენასადმი სიყვარული ედო. ფხოვის ამბოხის პირველი ჩაქრობა ხომ კიაბერის მუხთალი სიკვდილით გვირგვინდება, მეორე ამბოხს ასევე უწყალოდ ეწირება მისი ბიძაშვილის, გირშელის, სიცოცხლე, ხოლო მესამე აჯანყების ჩაქრობის შემდეგ მარჯვენას სჭრიან კონსტანტინე არსაკიძეს. სამივე პერსონაჟი მსხვერპლია გიორგის ექვიანი სიყვარულისა შორენასადმი, ხოლო სამივე ამბოხის ჩახშობის ფსიქოლოგიურ-პიროვნული მოტივი — ესაა შორენას მისაკუთრება და მისი საქმროების ამოწყვეტა. გიორგის, ცხადია, მხოლოდ პიროვნული გრძნობები არ ამოქმედებდა, ის დიდი პოლიტიკოსია, უპირველეს ყოვლისა. მაგრამ მისი პოლიტიკური ინტერესები მხატვრულად დაკავშირებულია მის შინაგან დაუნდობლობასა და მოჭარბებულ სატრფიალო ენებიანობასთან. აქედან გამომდინარეობს მისი ზნეობრივი რეფლექსიები და სკეპტიციზმიც. მისი მორალი — ჰეტე-

რონომიული მორალია: პოლიტიკა და ზნეობრივი კოდექსი მასთან განსხვავებულია, სცილდება ერთმანეთს. სიყვარულის ძლიერი გრძნობა სავსებით ნებისმიერად წარმართავს გიორგი მეფის ხელისუფლებრივ აქციებს, ძალაუფლების განუსაზღვრელობას და კონფლიქტში ექცევა მის პოლიტიკურ საქმიანობასთან. ასეთი ხასიათის კონფლიქტები ხდება საფუძველი სწორედ მისი მორალური უსუფთაობისა და თავისებური ზნეობრივი სიჩლუნვისა.

„მამამზემ იცოდა, გულმხეცი რომ იყო გიორგი მეფე, მაგრამ თუ მას ფარისევლური ცრემლების ნთხევაც შეეძლო, ეს არ ეგონა მას! მის ხელში დავაუკაცდა გიორგი, ტლანქია იგი და გულზვიადი“.

გიორგი ავტოკრატია და თავისი საწადელის მიღწევა ხმლით სურს. იგი ამითაც უპირისპირდება არსაკიძეს, რომელიც თავის მიზნებს საკუთარი სულიერი ძალებით აღწევს. ავტორს თითქოს ისურს ამგვარი საპირისპირო პარალელი გაავლოს და შესაფერისი დასკვნის გამოტანა მკითხველს დააკისროს. ისე რომ, მწერალი გიორგის მანკიერ მხარეებს ხედავს არა მარტო მის პიროვნულ-ადამიანურ თვისებებში. განუსაზღვრელ სატახტო ძალმოსილებას, რომელსაც ის ზოგ შემთხვევაში ბოროტად იყენებს, სიმშვიდის ნაცვლად სევდისა და დაუკმაყოფილებლობის განცდები მოაქვს: „შენ რა გგონია, — ამბობს გირ“მელი, — ძლიერს უფრო მეტად უჭირს ამ ქვეყნად.“

მიტომ მუდამ დაღრენილნი დადიან ლომები, ვეფხვები და ავაზები, ხოლო თრითინები, თაგვები და ციყვები მუდამ მხიარულად დაცუნცულობენ.

არაბეთში მომისმენია ლომების ბუხუნნი — გამოდგებიან უდაბნოში, შემზარავად გრგვინავენ, ამაზრუნენია მათი უცნაური გლოვა“. ხოლო თუ გიორგი მეფე შორენას სიყვარულს ვერ წვდება, ეს იმიტომ, რომ ის სწორი გზით არ ეძიებს მის ხელს, მართებული გზით არ სურს თუ არ შეუძლია მისი მიზიდვა. ასეთია ავტორის მორალისტური თვალსაზრისი.

ამგვარი ალეგორიულობითაა აღბეჭდილი შვლებზე ავაზით ნადირობის სცენა (39-ე თავი). როგორც ვხედავთ, ამ ალეგორიული არაკის ანიმალური პერსონაჟები (შვლები, ირემი, ავაზა...) საშუალო საუკუნეთა საქართველოს სახვითი ხელოვნე-

ზისა და პოეტური ეპოსის მშვენიერი არაბესკებიდანაა ამოღებული. დაგეშილი ავაზების მიერ შვლის დაჭერა, აღწერილი მხატვრული სრულყოფით, დროის კოლორიტის ამსახველ მძლავრ შტრიხად იქცევა. მაგრამ ამ ეპიზოდს თავისუფლად შეიძლება დაერქვას ორმაგი ნადირობაც. მისი ალეგორიული აზრი სწორედ ამ „ნადირობათა“ სიმრავლეშია: ნაწარმოების ამ ნაწილში ჩვენ ვხედავთ როგორი სიხარბით ცდლობს ფანასკერტელი „თევზისფერი ძროხა“ გიორგი პირველის გვერდით ყოფნას, რადგან საკუთარი ანგარიშები აქვს მეფესთან; თავის მხრივ გიორგიც „ნადირობს“ შორენას მოსაპოვებლად: ამავე თავში მეფე ჩიქურ ეუბნება კოლონკელიძის ასულს: „მოგაცილებ, თუ გნებავს, გირშელს?“ აქვე ასრულებს გიორგი თავის დანაპირებს და გასწირავს თავის „დედის ძმისწულს“ — მას ავაზას დააგლეჯინებს... ამავე თავში ნაჩვენებია ამხედრებული არსაკიძისა და შორენას გვერდიგვერდ სრბოლვა: „ახლა შორენა და უტა მოჰქროდნენ წყვილად, აგონდებოდათ ფხოვში განვლილი სიჭაბუკის ლხენა“. ბოლოს, აქვეა გამოხატული ის ჩაუმქრალი შური, რომელსაც ფარსმანი გრძნობს არსაკიძისადმი და ამზადებს ნიადაგს, რათა მეფესთან დაასმინოს ხუროთმოძღვარი.

ეს საბედისწერო დამოკიდებულება რომანის პერსონაჟებისა ურთიერთთან ქმნის კიდევ ნაწარმოებში დრამატულ მღელვარებას, ვნებათა კორიანტელს, გამოუვალ ინტრიგათა ქსელს, რომელშიც თავის გულქვაობით, მაინც, გიორგი პირველი გამოირჩევა.

რომანში ძლიერად არის გატარებული შუასაუკუნეობრიობის სული. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეპოქის გამოხატვას ავტორი ორგვარი მეთოდით ახორციელებს. ერთი მხრივ, გარეგნულად — ისტორიული გარემოსა და ისტორიული რეკვიზიტის საშუალებით, მეორე მხრივ, მოქმედ პერსონაჟთა „შინაგანი“ გაისტორიულებით და მათი სულიერი სამყაროს საკმაოდ ზოგადად, მაგრამ მაინც „ისტორიული ხასიათის“ საკუთარი წედომით და დაცვით. ამ მხრივ ყველაზე ინდივიდუალიზებული და კონკრეტიზებულია ფარსმან სპარსი, რომელიც უფრო დამთავრებულ „ეპოქალურ“ ტიპს (და არა ხასიათს) წარმოადგენს. როდესაც კ. გამსახურდია აგვიწერს

ფარსმანის კომუნიკაციას, კოლორიტულობით იგი არ ჩამორჩება ალ-ჰაქიმის ან ბიზანტიონის სამეფო კარის აღწერილობას, მათი „შუასაუკუნეობრიობის“ გადმოცემას, ხოლო, როდესაც ავტორი იწყებს ფარსმანის პიროვნების, ამ „იდეალთა მიმოხრობისა და ჩურჩულის ოსტატის“ ძეგლს, მაშინ იგი ძირითადად ექვემდებარება ჩვენთვის საინტერესო ეპოქის და მისი მოქალაქის დახატვის მიზნებს და ლებულობს „ტიპიურ“ — განზოგადებულ მნიშვნელობას.

ჩვენი გაგებით, ფარსმანი, გიორგი I, მელქისედეკი, შორენა და არსაკიძე არა მარტო ნაწარმოების შინაარსობრივად დაკავშირებული პერსონაჟებია, არამედ მთავარი მხატვრული პრობლემის ცალკეული, მაგრამ ურთიერთდამხმარე გადაბმული რგოლებია. ყოველი პერსონაჟი მხატვრული ინდივიდუალობის გარდა ავტორის დოქტრინიორულ-ესთეტიკური შეხედულებების ბეჭედს ატარებს.

ფარსმანი წარმოშობით შავშელი აზნაურია, რომელიც ბედმა კოსმოპოლიტი გახადა და ერთი ქვეყნიდან მეორეში ათრია; ავტორი საკმაოდ სქემატურად იძლევა მისი ცხოვრების კონსპექტს: ის ბერძენთა ტყვეობის შემდეგ ანტიოქიაში გაიქცა, აქედან — ანატოლიაში, შემდეგ — კაპადოკიაში; ჰალეში (ალეპოში) ფარსმანი უახლოვდება ალ-ჰაქიმს, ქაიროში სწავლობს ხელოვნებას, ალქიმის და ფარსულ ენას; ხდება სუფისტი, შემდეგ ფაკირი, თავს ისახელებს როგორც მეომარი და დახელოვნებული დესპანი... ასეთივე ნებისმიერი ხასიათისაა ავტორის ცნობა, თითქოს ფარსმანს მიუძღვის წვლილი აია-სოფიას ტაძრის შეკეთებაში, მიწისძვრისაგან მისი დაზიანების შემდეგ. ბოლოს იგი ისევ საქართველოში მოხვდა, წლებისაგან და მწარე გამოცდილებისგან საყოველთაო ურწმუნოებით გამსჭვალული. მისი ბიოგრაფია ზებუნებრივად გადატვირთულია.

ოსტატურია ის ადგილები, რომლებიც გადმოგვცემენ ფარსმანის ნახევრად ლეგენდარულ პიროვნებას. მის სამუშაო კაბინეტში მუდამ დგას მოსქელო ფერადი ბოლი, უსიამო სუნი და ოხშივარი, რაც თითქოს მიგვანიშნებს იმ ბინდბუნდსა და წლების სიშორეს, სულ ცოტა, ცხრა საუკუნით რომ განიზომება. ფარსმანის ოთახი ფაუსტის სამუშაო ოთახს

ჰგავს. იგი დაუფლებულია მისდროინდელ მეცნიერებებს, ისევე როგორც ფილოსოფიურ განათლებას. ფარსმანი ისევე კარგი მეტალურგია, როგორც დიპლომატი (გიორგის ის სჭირდება უმთავრესად იმისათვის, რათა დასტყუოს ჯავარდნების წრთობის საიდუმლო). მას ხმლის პირებზე ფეხშიშველა შეეძლო სიარული, თუმცა, ამავე დროს, პლატონის ფილოსოფიაზე ლექციებს უტარებს გიორგი პირველს. იგი აია-სოფიას შემეკეთებელია, მაგრამ სვეტიცხოვლის მისი სამი პროექტიდან სამივე უვარგისი აღმოჩნდა. ბოლოს, ოდესღაც უებრო მეომრის სახელს ატარებდა, მაგრამ მოკვდა იმის გამო, რომ ავადმყოფ მიმინოს ოყნა ვერ გაუყეთა...

რომანში ფარსმან სპარსი არა მარტო უნებლიე კოსმოპოლიტია. ავანტურისტი ან მრავალნაცადი ინტრიგანი, იგი დილეტანტიცაა და აქ მარხია მისი უიღბლობის უმთავრესი მიზეზ-გარემოებანი. შავშეთის ერისთავის. ბაქარ ჩორჩანელის, შემკვიდრე ფარსმანი უნაყოფო გამოდგა თავისი სამშობლოსთვის. თავისი ცოდნა, ნიჭი და გამოცდილება მან სამარეში ჩაიტანა და პიროვნული თვისებებისა თუ უღმობელი ბედის გამო იქცა ღვარძლიან და გარყვნილ, უსაგნო ადამიანად. სამშობლოს ძირიდან მოწყვეტილი არქიტექტორი ვერ ვაუძღვებოდა ეროვნული გენიის გამომხატველი ძეგლის, სვეტიცხოვლის. აშენების საქმეს. იქნებ იმიტომაც, რომ მას ბავშვობიდან ასეთ მცნებას უნერგავდნენ: „ცხოვრება უდაბნოა ურწყული და ეცადე გარს შემოუარო“.

ფარსმანმა ვერ შეასრულა გამზრდელის ეს შეგონება, მაგრამ, სამშობლოსგან დიდი ხნით მოწყვეტილი, ვერც თავისი ნიჭის გაშლას ეღირსა. მან ყველაფერი იცის, დაწყებული ვარსკვლავთმრიცხველობიდან ვიდრე მიმინოს დაგეშვამდე, მაგრამ თავის ხალხთან თანამშრომლობა თითქმის არ შეუძლია და მისგან განაპირებული აღმოჩნდება. მისი ბიოგრაფია ფაქტობრივი სიმდიდრით ათეულ ადამიანთა ბიოგრაფიას აღემატება, მისი ცოდნა არა ნაკლებ ნაირფეროვანია. მაგრამ, ავტორის აზრით, ამას არა აქვს გადაწყვეტი მნიშვნელობა. ეს „ყოვლისმცოდნეობა“ უფრო დილეტანტობას წააგავს და არსაკიძის გენია მას ისევე ჩრდილავს, როგორც ვარსკვლავიან ცას განთიადისას ამომავალი მზის შუქი.

ფარსმანი იმიტომაცაა დილეტანტი, რომ მან წლების მანძილზე დაჰკარგა ცხოვრების უმთავრესი აზრი. თითქმის ყველაფერს იგი უყურებს, როგორც პირობას სასიცოცხლო არსებობისთვის და არ გააჩნია უანგარო სიყვარული თავის არჩეულ საგნისადმი, რომლის გარეშე ვერც ერთი დიდი მისია ვერ შესრულდება. ასეთნაირად უპირისპირდება ფარსმანი არსაკიძის სახეს რომანში. ისიც ერთ-ერთი რგოლია რომანის ძირითადი პრობლემისა. ნაწარმოებში ფარსმანს არ შეუძლია იტვირთოს და გადაწყვიტოს „ხელოვნების თემა“, რადგან იგი არანაციონალურია (უსამშობლოა) თავისი სულიერი და კულტურული არსებით. „ერთგვარი გაუგებრობა გამოიწვიეს ფარსმან სპარსის პარადოქსებმა. უწინარეს ყოვლისა, უნდა განვაცხადო, რომ ფარსმან სპარსი წინაპარია საქართველოს ისტორიის მანძილზე წარმოშობილ უსამშობლო კონდოტიერებისა.

ფარსმან სპარსისათვის კონსტანტინე არსაკიძის დაპირისპირება გაგებული უნდა იქნეს, როგორც ერთგვარი ტეზა და ანტიტეზა რომანში.

ერთი მხრით, დიდად ტალანტიანი ფარსმანი, უპრინციპო და გაყიდული, უსამშობლო კაცი, მეორე მხრივ, აგრეთვე ტალანტიანი არსაკიძე, მისი შეგირდი. ფარსმანი გადგება, როგორც ხელმოცარული კაცი, ხოლო არსაკიძის შემოქმედების ნაყოფი — სვეტიცხოველი დარჩება როგორც წარმავლობასთან მებრძოლი, უკვდავი ქმნილება ხელოვნებისა¹. ამგვარად აფასებს თვით ავტორი თავის პერსონაჟებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის მოვლენა, რომ ფარსმანის სახელი რომანისტმა საკმაოდ მჭიდროდ დაუკავშირა ალ-ჰაქიმის საქმიანობას. ალ-ჰაქიმი უჩვეულო, განუმეორებელი პიროვნებაა მთელ მუსლიმანურ სამყაროში და ამ ნახევრად გონებაარეულ ხალიფას უკავშირებს შავშელი ერისთავი თავის საუკეთესო წლებს, უნარს. ბასილი მეორისა და ალ-ჰაქიმის ომში, ალექსის თავდაცვისას, ავტორის ცნობით, ფარსმანს დიდი ვაჟკაცობა გამოუჩენია, ხოლო ქაიროს ბრძოლაში შეუმუსრაუს ბერძნული ტარანი და მისთვის მიდიური ცეცხლი შეუნთია. ეს ალ-ჰაქი-

¹ დილოსტატი, ბოლოსიტყვა, 1958 წ., გვ. 400--401.

მი სწორედ ის სახელმძღვანელო ფატიმიდი ხალიფაა, რომელთანაც სამხედრო კავშირი აქვს და მიწერ-მოწერას აწარმოებს გიორგი პირველი. ეს ცნობა, როგორც აღინიშნა, ეკუთვნის იაჰია ანტიოქიელს და ზოგი მაღალავტორიტეტული ისტორიკოსის აზრით (ვ. როზენი), ის იმდენადვე სანდოა, რამდენადაც თვითონ იაჰია, რომელიც თუ ალ-ჰაქიმთან პირადად დაახლოებული პირი არაა, მის ახლოს მყოფი ადამიანი მაინც უნდა ყოფილიყო. რომანში მას საკმაოდ ადგილს აქვს დათმობილი (მე-19 თავი, 21-ე თავი და სხვ.). ისტორიული ფაქტების ზუსტი გათვალისწინებით კ. გამსახურდია წერს: „ალ-ჰაქიმი 11 წლისა ავიდა ხალიფას ტახტზე. მან გაუგონარი სისასტიკით გაითქვა სახელი, ქრისტიანების უწყალოდ მმუსვრელმან. სავსებით გახელებული და დაუდგრომელი ბუნების კაცი იყო ხალიფა.“

ხან ბრწყინვალე ამალითურთ დაჯირითობდა ხალხით საესე მოედანზე, ხანაც, „ღმერთის გამოცხადებას“ მოწყურებული, დაეხეტებოდა მუკატტამის უკაცრიელ მთებში. მისტიური ჰალუცინაციები აწვალებდა ბნედიანს.

ხან ათიათასებს მოასრევენებდა ჯალათებს, ხანაც მეფურსაქურჭლეთ გასცემდა უხვად. თავის ქვეშევრდომების მიერ ღვთაებად აღიარებას მიელტვოდა და მხოლოდ მაშინ დამშვიდდა, როცა დრუზების სექტამ „ღმერთად“ გამოაცხადა იგი“.

ა. მიულერი თავის ცნობილ წიგნში „ისლამის ისტორია“ ალ-ჰაქიმის შესახებ უცნაურ ამბებს მოგვითხრობს. „395 წელს (1006), — გვამცნობს ეგვიპტელ ხალიფათა ისტორიკოსი, — გამოქვეყნებულ იქნა ყოველად შეუსაბამო განკარგულებანი. საჯარო ვაჭრობა ფარდულეებსა და ბაზრებში ნებადართული იყო მხოლოდ ღამით, დღისით დუქნები უნდა დაკეტილიყო. შემდგომ კი ეს შეიცვალა სწორედ საპირისპიროდ. მზის ჩასვლის მერე იკეტებოდა ყველა სახლი, უფლება არავის ეძლეოდა გამოსულიყო ქუჩაში; ქალებს ეკრძალებოდათ სახლიდან გამოსვლა, ხარაზებს კი ნებას არ აძლევდნენ ჩექმები ეკერათ. ისინი შიშით ფანჯრებშიც ვერ ჩნდებოდნენ. ქრისტიანები და ებრაელები აბანოში მართლმორწმუნე მუსულმანთაგან რომ გაერჩიათ, ქრისტიანები ვალდებუ-

ლი იყვნენ კისერზე ჯვარი ეტარებინათ, ებრაელებს კი — ექვანი... ყველა ძალლი საჯარო მოედნებზე, მთავარ და მეორეხარისხოვან ქუჩებში ნაბრძანები იყო მოეკლათ. აკრძალული იყო ქერიდან დამზადებულ სასმელთა გაყიდვა; იკრძალებოდა უქერცლო თევზის დაჭერა“...¹.

ერთხელ ღამით, გადმოგვცემს თქმულება, თავის ჩვეულებსისამებრ, ჰაქიმს ვირით გაუწევია გასასეირნებლად. უკან რამდენიმე მცველი მოჰყვებოდა. მბრძანებელს თავით ფეხამდე შეიარაღებული ათი კაცი შეხვედრია (ალბათ, თურქი ჯარისკაცები...) და უტიფრად მოუთხოვიათ ფული. „გაიყავით ორ ნაწილად, შეებით და ვინც გაიმარჯვებს, ფულიც იმას ერგება!“ — ბრძანა ხალიფამ. მაშინვე ატყდა ორომტრიალი და ცხრა კაცი ადგილზევე სწრაფად დაეცა. შეათეს ჰაქიმმა მთელი ძუჭა ოქროები გადაუყარა. როდესაც ის მის ასაკრეფად დაიხარა, მცველებმა მბრძანებლის ნიშნისთანავე აკუწეს.

საოცარი და შთამაგონებელი იყო, — ამბობს სხვა მემოტიანი, — ყოველი გამოჩენა ამ გადარეული მბრძანებლისა. მისი შესახედაობა ღამესავით შიშს გვერიდა. არავის ძალედვა გაესწორებინა მზერა მისი დიდრონი მუქი ცისფერი თვალებისათვის, მას საშინელი, მგრგვინავი ხმა ჰქონდა. მის ქცევაში შეინიშნებოდა თავნებობა, დაუდგრომლობა, შეერთებული სისასტიკესა, უღმერთობასა და ცრუმორწმუნეობასთან. ის ლოცულობდა მხოლოდ და მხოლოდ სატურნისაკენ პირშექცევით და დარწმუნებული იყო, რომ იმყოფებოდა სატანასთან მუდმივ კავშირში. ირწმუნებიან, რომ ჰაქიმის მმართველობის განმავლობაში მისი მხეცური თავაშეებულობის ლაკმაყოფილებას შეეწირა 18. 000 ადამიანი.

1017 წელს ალ-ჰაქიმმა მოისურვა თავი ღვთაებად გამოეცხადებინა და ოფიციალურად ელიარებინა ახალი მუსულმანური სექტის — დრუზების — რელიგია. ეგვიპტელი ხალხი, მისი ქვეშევრდომნი, მტკიცედ მისდევდნენ სუნიტურ მოძღვრებას და ჰაქიმის სურვილს აჯანყებით შეხვდნენ. განსაკუთრებით გაფართოვდა ეს აჯანყება, — მოგვითხრობს იქვე მიულერი, — როდესაც ერთმა თურქმა ისმაიტელმა, სახელად

¹ А. Мюллер, История Ислама, т. II, 1895 г., стр. 337—338.

დარაზიმ, ჰაქიმის კარზე წინ წაწევის შემდეგ, 1017 წელს გამოაქვეყნა წერილი და შემდეგ წაიკითხა ის საჯაროდ დიდ მეჩეთში. წერილში იყო მტკიცება იმისა, რომ ადამის სული გადასახლდა წინასწარმეტყველის სიძეში, მისგან ფატიმიდებში, ამჟამად კი ჰაქიმში ბინადრობსო...

მართლმორწმუნეთა ჯგუფი რისხვად დაატყდა თავს კადნიერ ერეტიკოსს. დიდი გაკირვებით მღახებრა მან გაქცევა და თავის შველა, მაგრამ ბევრი მისი მიმდევარი დახოცეს, ხოლო მათი სახლები დაარბიეს. ჰაქიმმა ფულით მოამარაგა დარაზი და დაეხმარა მას სირიაში გადასულიყო. აქ, სამხრეთ ლივანის მთიულებში, რომლებსაც ისლამის სჯული მაინცადამაინც გულზე არ ეხატებოდათ, შეიძინა მან მრავალი მიმდევარი. ამგვარად აღმოცენდა დრუზების სექტა, რომელიც დღემდე მის სახელს ატარებს. ისინი ამჟამადაც თვლიან ფატიმიდების ხალიფას ღვთაებად და აღიარებენ „თავის ღმერთ ჰაქიმს“.

ჰაქიმმა, განაგრძობს ისტორიკოსი, სასტიკად იძია შურა ეგვიპტელებზე და მიუსია მათ თავისი მცველები და თურქები, რომლებიც „მათებურად“ გაუსწორდნენ ეგვიპტის მოქალაქეებს. საბოლოოდ, ბერბერები და თურქები ეძგერნენ ხალიფას ზანგთა გვარდიას. „პირწმინდა სოდომი დადგაო. — წერს მემატიანე... როგორი იყო ჰაქიმის გუნებ-განწყობილება იმ დროს, ძნელი გადასაწყვეტია. 1021 წლის 13 თებერვალს ღამით ხალიფა უეცრად გაქრა. მრავალი საიდუმლო მისი ცხოვრებისა თავდება ამ უკანასკნელი, ყველაზე გაურკვეველი იღუმალებით“.

თუ სად და როგორ გაქრა ჰაქიმი, დღემდე უცნობია. სავარაუდებელია მხოლოდ ის, რომ, რაკი მისი ღვთაებრიობა ხალხმა არ ირწმუნა, მას ერთი გზა დაარჩენოდა ამის (საკუთარი ღვთაებრიობის) განმეორებით დასამტკიცებლად და დაბრუნდა ვითომდა იქ, საიდანაც თიჯქოს მათ მოვევლინა.

ცხოვრების ბოლო ხანებში მისი სულიერი მდგომარეობა. მემატიანის ჰიტყვით, ბევრად არ განირჩეოდა ბაბილონის მეფის, ნაბუქოდონოსორის მდგომარეობისგან, რომელსაც, გარეული ნადირის მსგავსად, უდაბნოები შერჩა თავშესაფარად, და დაეზარდა ფრჩხილები, ვითარცა არწივის კლანჭები,

ქოლო თმები -- ვითარცა ფაფარი ლომისა, სასჯელად იმისა, რომ დაანგრია ღვთის ტაძარი იერუსალიმში. როდესაც ალ-ჰაქიმმა რელიგიური ომი გამოაცხადა ქრისტიანთა წინააღმდეგ, მან დაანგრია იერუსალიმის ცნობილი ტაძარი და ძოაოხრა ეკლესია-მონასტრები სინას მთაზე, ანტიოქიასა და თვით ეგვიპტეშიც. ჰაქიმის გაუჩინარებისა და ფატიმიდთა არაბეთის დასუსტების შემდეგ ბასილი მეორემ თავისი მახვილი საქართველოს მიაპყრო და საომრად გამოემართა.

ამიტომაც იყო, რომ (როგორც რომანში იკითხება): „მელქისედეკ კათალიკოსს დიახაც არ მოსწონდა გიორგი მეფის დაკავშირება სარკინოზების ხალიფთან, არც თუ ბიზანტიის სამტრო პოლიტიკას იზიარებდა იგი“. ალ-ჰაქიმის პიროვნულ-ისტორიული პორტრეტი და მისი დაკავშირება ფარსმანის ცხოვრებასთან სასურველი იყო უფრო ფართო მხატვრულ-ისტორიულ ფონზე ყოფილიყო მოცემული, რაც მეტ შემეცნებით ღირებულებას შესძენდა რომანს და უფრო მძაფრად გვაგრძნობინებდა დროის პოლიტიკურ-ზნეობრივ სულისკვეთებას.

• ქრისტიანული რელიგია უდიდეს პროგრესულ მოვლენას წარმოადგენდა, ხოლო დროთა მანძილზე მორალური მაქსიმების შემცველი იყო. წარსულ საუკუნეებში საარწმუნოება ადამიანის ზნეობრივად ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტ როლს ასრულებდა. მელქისედეკ კათალიკოსის ა.ხე ნაწარმოებში შედარებით ეპიზოდურია, მისი სამოქმედო როლი შეზღუდულია და ამიტომ — მხატვრულად შედარებით მკრთალიც. მაგრამ, ამისდა მიუხედავად ყოველ მის გამოჩენას რომანში შეაქვს ახალი შუქი და ახალი კუთხით გვიხსნის წარსულის ცხოვრებას. მელქისედეკი ორთოდოქსი მორწმუნეა, რელიგიური ფანატიზმით დაბრმავებული ადამიანი. მას არ ესმის გიორგი პირველის პოლიტიკა, რომელიც ერთმორწმუნე ბიზანტიის სახელმწიფო ინტერესებს უპირისპირდება, არ ესმის ამ პოლიტიკის ორაზროვანი მნიშვნელობა. ბიზანტია ქრისტიანობის ყველაზე მძლავრი კერა იყო შუა საუკუნეებში და ამდენად, საქართველოს პატრიარქის რწმენით, სავსებით ხელშეუხებელი. ამით ავტორი გვამცნობს რელიგიურად

მოაზროვნე კათალიკოსის შეზღუდულობას, ერთი მხრივ, და პოლიტიკურ გულუბრყვილობას, მეორე მხრივ. •

ამას გარდა, ავტორი გვიჩვენებს, რომ აღმსარებლობა, როგორც იდეოლოგიის ერთ-ერთი ძველი ფორმა, თვითონ შეზღუდულია საკუთარ შესაძლებლობებში, დოგმატურია თავის პრინციპებში, გონების სრულუფლებიანობის ისტორიული მოწინააღმდეგეა და ამიტომ გამაუბრალოებელია ყველაზე მაღალი აზრისა. ყოველგვარი ეკლესია, საბოლოოდ კერპთაყვანისმცემლობაა და ცალმხრივად ტენდენციური. ყველაზე კარგად ამას ერთი ადგილი ამტკიცებს „დიდოსტატში“, სადაც ბიბლიური თემაა ორნაირად ინტერპრეტირებული. სამთავროს ეკლესიაში მელქისედეკ კათალიკოსი ქადაგებდა; მისი ქადაგება იმ დღეს დამყარებული იყო „დაბადებიდან“ აღებულ იაკობის მიერ ღმერთთან შებრძოლების სიუჟეტზე: „და წიად მოიკრიბა იაკობ ყოველივე, რაიცა იყო მისი და დადგა იგი მარტო მუნ და ერკინებოდა მას კაცი ვიდრე განთიადამდე. და ვითარ იხილა რამეთუ ვერ უძლავს მისა მიმართ, შეეხო ვრცელსა ბარკალისა მისისასა და დაუბუშა ვრცელი ბარკლისაი იაკობისი“.

„დიდოსტატში“ ორი ადამიანი ცდილობს განმარტოს ეს ადგილი — ერთია კონსტანტინე არსაკიძე, მეორე — მელქისედეკ კათალიკოსი. უკანასკნელი, შეიძლება ითქვას, ზედმიწევნით და სიტყვასიტყვით განმარტავს მას: „მოწესებებსა და მღვდლებს მართებთო კარგად განმარტება ამ ადგილისა, რადგან იწვეალებელნი და მკრეხელნი აუგად იყენებენო იაკობის მიერ ღმერთთან ბრძოლის ამბავს.“

ამქვეყნიური სახელით და პატივით გულმოცემული შემოქმედს უტოლებენ თავს, ღმერთთან თანაბრძოლობას მიელტვიანო. აქ ხმა აუმაღლა კათალიკოსმა და იქედნური ღიმილით დასძინა: ამ საცოდავებს ის ავიწყდებათ, ბარკალი რომ მოსტეხაო ღმერთმა თავის უფალთან მორკინე იაკობს“.

ამ მითში, რომელშიც დეკლარირებულია ადამიანის უმაღლესი უფლება და სადაც ძლიერი ადამიანი ებრძვის საკუთარ ღმერთს. ე. ი. საკუთარ თავზე ძლიერ საწყისს, მხატვრულ-ეთიკურად მოცემულია ადამიანის საუკეთესო ხვედრი — ებრძოლოს ბუნებაში თუ საკუთარ არსებაში მის დამთრგუნ-

ველ აღმატებულ ძალას; ებრძოლოს საკუთარ ხედვებს, დაუპირისპირდეს თავის პაროვენულ-ადამიანურ მიჯნებსა და გამოუცნობ სამანებს. ეს არის ბრწყინვალე უძველესი მითი ადამიანის სულიერ ბუნებაზე, როგორც ეს ესმის კონსტანტინე არსაკიძეს. მისთვის იაკობის ღმერთთან ჭიდილის იგავი მისი საუკეთესო ზრახვებისათვის ჭიდილი და ბრძოლაა. ხოლო რელიგიურად მოაზროვნე მოხუცი ამ ადგილს იყენებს ადამიანის შინაგანი მორჩილების, სარწმუნოებრივი მოკრძალების პროპაგანდისთვის.

რომანის ავტორი მელქისედეკის მხატვრული სახის გახსნით გვაძინობს, რომ ყოველგვარი გამარტივებული მორალი, იაფფასიანი დიდაქტიკა მაღალი ადამიანური მოთხოვნებისა და სწრაფვითა დამამცირებელია და ისეთი ზნეობრივი დოგმები, რომელიც სინამდვილეში ადამიანს თვალს უხვევს, სამოქმედო ასპარეზს უზღუდავს და მიჰყავს გაუბრალოებისკენ, საჭირო არაა. ამიტომ მელქისედეკი რომანში მშრალი დოგმატიკოსის, შიშველი ტენდენციურობის და უმწეო მორალის სახეა.

• მელქისედეკის სარწმუნოებრივი ტენდენციურობა ზნეობის გარდა, ცხადია, პოლიტიკის სფეროშიც შედარდება. ერთი მხრივ, ის გიორგი პირველს ხშირ-ხშირად აგონებს, რომ „არ ბრძანებულ არს უფლისაგან მახვილისა აღებაი, ხამს სახარებითა და პატიოსნითა ჯვართა უჩვენოთ გზაი ქვემარტი განდგომილთა“. მეორე მხრივ, ზვიად სპასალარსაც გამოჰქედილი ჰქონდა მისგან ყური: „უშჯულობა მოძალებული არს საქრისტეანოსა ზედა. ასეთ დროს უშჯულის სიმტკიცე და ზნეობის სისპეტაკე თუ ვერ შევიწინარჩუნეთ, ვერას გვიშველის ის ციხეები, რომელთა მეოხებით მიფისათა აშენებ. ზვიად ბრონო, შენ. ქვეყანა თავზე დაგვემხოზა, იავარქმნიან საქრისტეანოს და ვეღარც ის ცეცხლის მფრქვეველი ხმლები გააწყობენ რაიმეს, გიორგი მეფე რომ აწრთობინებს ფარსმანს, უშჯულოსა და მუცლითმეზღაპრეს“. როგორც ავტორი გადმოგვცემს, ზვიად სპასალარს გულში მხოლოდ ეცინებოდა ამის მოსმინაზე და საკრისტულად შენიშნავდა, რომ ჯვარის ძალით დამარცხებული მტერი მას ჯერ არ ენახა. ამდენად, მელქისედეკი რომანში პოლიტიკურად უმწიფრად გამოიყურება. *და თუ ფარს-

მანი „ანტითეზა“ არსაკიძისა, ასეთსავე პოლარულ ტაპს მეფის ხუროთმოძღვრისას წარმოადგენს მელქისედეკი. როპანის ძირითადი პრობლემის გაშუქებასა და ასახვაში მას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.

• უნდა ითქვას, რომ ისტორიულად ცნობილი მელქისედეკი მხოლოდ ნაწილობრივ ემთხვევა ნაწარმოების მელქისედეკს. ისტორიულად აღიარებულია, რომ ეს სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქი განთქმული გახდა როგორც საქართველოს ეკლესიის დამოუკიდებლობისთვის მებრძოლი ბაგრატ მესამე არაერთხელ სწვევია ამის თაობაზე ღრმადმორწმუნე ბასილი მეორეს და ბოლოს მიაღწია კიდევ ავტოკეფალიას; ქართული ეკლესია გამოეყო ანტიოქიის საპატრიარქოს და შეიქმნა, ამგვარად, საქართველოს საპატრიარქო. „მატიანე ქართლისაში“ ამის შესახებ ეკითხულობთ: „მოკუდა კათალიკოზი სვიმონ და დასუა აჲან მეფემან (ბაგრატ მესამემ — გ. კ.) დიდებულთა კაცთა შვილი... გზრდილი თავისი მელქისედეკ კათალიკოზ-პატრიარქად. ხოლო ესე წმიდაი მეფეი წარვიდა ბერძენთა მეფისა ბასილის წინაშე კონსტანტინეპოლედ, რათა შეეწიოს“. კალისტრატე ცინცაძე საქართველოს საპატრიარქოს დაარსებას მიაწერს ენერგიულ, მებრძოლ მელქისედეკს და ისტორიული თვალსაზრისით სავსებით კანონიერად მიიჩნევს მის მოქმედებას. ისე რომ, ისტორიული მელქისედეკი არა მარტო ღრმად მორწმუნე ადამიანია და ეკლესია-მონასტრების მშენებელი, არამედ მაღალი ეროვნული ინტერესებისთვის და რელიგიურ-პოლიტიკური თვითაყუფობისთვის მებრძოლიც. დამოუკიდებლობის მიღება ნიშნავდა, რომ საკათალიკოსოდ საკურთხებელი ქართველი მღვდელმთავრები აღარ უნდა ჩასულიყვნენ ანტიოქიის პატრიარქთან. ამას გარდა, ქართული ეკლესიის ავტოკეფალობა ნიშნავდა ანტიოქიის სამწყსოს შემცირებას და ამდენად, მისი საეკლესიო შემოსავლის დაკლებას, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ის, რომ ავტოკეფალიის ეროვნული აქტი საქართველოს ეკლესიას მსოფლიო ავტორიტეტს უქმნიდა. ამის შესახებ კალისტრატე ცინცაძე წერს: «Разрозненная прежде Грузия, с десятого века, под властью Абхазских Багратидов, начинает собираться воедино, и в одиннадцатом веке является тесно сплочен-

ным государством с единодержавным царем во главе. Цари Грузии Давид Великий Курапалат, Баграт III, Георгий I и Баграт IV создали в Грузии крупную политическую единицу, с которой надо было считаться, и не удивительно, поэтому, что каталикосы Грузии стали смотреть на себя несколько иначе: стали считать себя иерархами самостоятельными или, по крайней мере, долженствующими быть таковыми; а последствием такого взгляда явилось то, что каталикос Мельхиседек, человек решительный и энергичный, прямо стал титуловать себя каталикосом-патриархом и патриархом, а не каталикосом-архиепископом или просто каталикосом, как титуловались его предшественники, и этим самым ясно дал понять, что он не желает постороннего вмешательства в деле своей епархии, как не допускали подобного вмешательства и патриархи церкви греческой. Но, чтобы еще рельефнее выразить все это, каталикос должен был перестать поминать на службах патриарха антиохийского и указать игумену патриарших монастырей надлежащее место, что он, по всей вероятности, не упустил сделать»¹.

• და თუკი რომანში მეღქისედეკს აკლია ეროვნული შემართება და პრინციპული ბრძოლისუნარიანობა, ეს მხატვრის ძირეული ჩანაფიქრით გამართლებულია. მწერალს სურდა (ისევე როგორც ჰიუგოს — „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარში“ — ფროლოს სახით) კათალიკოსის მხატვრულ არსებაში ჩაედო ყოველივე ის უკანდამხვევი თუ რიგორისტული მავნე სულისკვეთება, რაც საშუალო საუკუნეებში და მის შემდეგაც ახასიათებდა საეკლესიო დოგმების წარბეუხრელად დამცველ, შეზღუდულ და ცალმხრივად ტენდენციურ სასულიერო პირებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მხატვრული ამოცანა გართულდებოდა, თუკი რიგორისტ კათალიკოსს მწერალი ეროვნული მებრძოლის ნიშნითაც გამოიყვანდა. ამიტომ კ. გამსახურდიამ სამართლიანად ირჩია მეღქისედეკის შედარებით ერთპლანოვნად დახატვა. •

ასევე ერთმნიშვნელოვნადაა წარმოდგენილი რომანში ზვიად ერისთავის სახე. ნაწარმოებში ის არის პრაქტიკოსი, მოქმედების ადამიანი, რომელიც არ გამოირჩევა მკვევრმეტ-

¹ К. Цинцадзе, Автокефалия церкви грузинской, 1905 г., стр. 24—25.

ყველებითა და მაღალ მატერიებზე ფიქრით, მაგრამ ერთგულია თავისი საქმის, ხალხის და მეფის. მას სწამს ერთადერთი საფიცარი: ესაა საკუთარი მძლე მარჯვენა და კიდევ უფრო მძლე — ნაწრთობი ხმალი. ამით სურს მას დაამყაროს სამართლიანობა და სიკეთე ამქვეყნად. ავტორი ცალკეული შტრიხებით იძლევა მის დახასიათებას: „სწორედ ამით იდროვა სპასალარმა და ხელისგული ჩამოისვა ნიკაპზე, მღელვარება ძლივს დაიოკა.

სპასალარი ყოველგვარ ენამზეობას მოკლებული იყო, უბრალო საუბარიც ფრიად უჭირდა ბუნებით მღუმარეს.

ლაპარაკის დროს სახე ეღრჩებოდა, ცხვირის ნესტოები ებერებოდა, მუშტებს იშველიებდა უნებლიედ, თათქოს ექადნებო ვისმეს. წარაშარა სიტყვას ეძებდა. მღელვარების დროს წინადადებას უმატებდა „არა“-ს“. ამ პატარა ამონაწერში, მართლაც, ჩანს ატლეთური აღნაგობის, სამხედრო საქმისთვის თავდადებული, ერთმნიშვნელოვნად მოაზროვნე სარდლის სადა, მაგრამ მყარი შინაგანი ბუნება. ის ინტონაციურადაც კი დახასიათებულია, მაგრამ ყოველივე ეს მას ხელს არ უშლის, იყოს კარგი სტრატეგი, მოქნილი მეომარი და ალლოიანი, ნერხიანი მთავარსარდალი.

არსებობს ზვიად ერისთავის ისტორიული პროტოტიპი. ამ სახელით იმხანად, მართლაც, ცნობილია ბაგრატ მეფის სპასალარი ზვიადი. „მატიანე ქართლისაში“ ვკითხულობთ ასეთ ცნობას: ბაგრატ მესამე „მეფობდა ოცდა თექუსმეტ წელ და გარდაიცვალა შეპკობილი მხცითა შუენიერიითა... და იყო დღეთა მიცვალებისა მისისათა ტაოს. და წარმოიღო გუამი მისი ზვიადმან ერისთავთ-ერისთავმან, და დაშარხა ბედიას“.

იმავე „ქართლის ცხოვრებიდან“ ვიცით, რომ: „ბასილი კეთსარი მოვიდა ბასიანს და ითხოვდა ქუეყანათა და ციხეთა“; ხოლო გიორგი მეფემ „წარავლინა ზვიადი ერისთავი სპითა და უბრძანა, რათა ზავის მიპყრობითა მცირედ ხანს დაშვირვად აღგილსა“, რომ ამგვარად საკმაო დრო ჰქონოდა და გარო შეეყარა. მეფე „განიზრახვიდა ესრეთ: უკუეთუ ინებოს ზავი ბასილი მეფემან, იქნეს ესრეთ, და უკუეთუ ინებოს ომი, განვემზადნეთ მისთვის“. მაგრამ დიდებულები ზავის ჩამოგდებას იმ პირობით, რასაც კეთსარი უყენებდა ქართველებს, ალბათ,

არა სთანხმდებოდნენ და ზემოაღნიშნულის ხერხით შეიძლება კეისარი მახეში გაებათ“¹. ივ. ჯავახიშვილის აზრით, ანგვარ დიპლომატიურ ხრიკს გიორგი მეფეს მისი „ვაზირი“ ზვიადი მიაწვდიდა. როგორც ვხედავთ, ზვიად ერასთავი ისტორიულად, მართლაც, ქართველი მეფის სპასალარია და საკმაოდ გამოჩინებული ფიგურაც. (გირშელი და მარიამ დედოფალი მეორეხარისხოვანი გმირები არიან და, უფრო ხშირად, ეხმარებიან მთავარი პერსონაჟების სახეთა გახსნას ისე, რომ დამოუკიდებელ მხატვრულ ღირებულებას თითქმის არ ქმნიან. მწერალმა ამ მიზნით და, საერთოდ, სიუჟეტური მოსაზრებით შემოიყვანა ისინი რომანში).

რომანში ეროვნული პოზიცია, როგორც ითქვა, ორმხრივად არის დამუშავებული: ძველი საქართველო სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური თვალსაზრისით და კულტურულ-მხატვრული გაშუქებით. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ამ „ორმაგობის“ გამო ნაწარმოებში იგრძნობოდეს კომპოზიციური გაორება. კომპოზიციურად ეს საკითხები შემქმნდრობებულია და, როგორც ვთქვით, ძირითადი პრობლემა „დიდოსტატისა“ ერთი მთლიანი ჯაჭვივით არის შეკავშირებული და საკითხის ყოველი რგოლი ერთიმეორის გახსნას, მთლიან გააზრებას უწყობს ხელს. ყოველი მთავარი პერსონაჟი ნაწარმოებისა საკუთარ მხატვრულ ინდივიდუალობაში ატარებს ერთ რომელსავე პრობლემას, რომელიც საბოლოოდ ერთიანდება რომანის ყველაზე ძირიულ თემაში — შემოქმედებისა და „ხელოვნების თემის“ პრობლემაში.

კონსტანტინე არსაკიძე სწორედ მხატვრული ხორცშესხმა „დიდოსტატის“ ძირეული პრობლემისა — ხელოვნების თემა მისი მხატვრული პიროვნების შემწეობითაა რომანში შესული და გადაწყვეტილი.

არსაკიძის ბიოგრაფიის შესახებ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ავტორი შედარებით ძუნწ ცნობებს იძლევა; წარმოშობით ის „მთეულია“, თავისი ახალგაზრდობა ფხოვეში გაატარებია, ხოლო მისი ძეძუმტის, მზექალაის, სიკვდილის შემდეგ „ლაზისტანს წავიდა არსაკიძის ოჯახი, ხუთი წელი მანდ დაჰყ-

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II, გვ. 133.

ვეს, კონსტანტინეპოლში ათიც. ბოლოს კვლავ მიბრუნდნენ ფხოვს“. კონსტანტინეპოლში შეუსწავლია არსაკიძეს მხატვრობა და ხუროთმოძღვრება. ეს სიძუნწე არსაკიძის აღრინდელი ბიოგრაფიის გადმოცემაში ავტორს გაწონასწორებული აქვს მასი სულიერი სიმწიფისა და შემოქმედებითი ძალების სრული გაშლის ჩვენებით, რაშიც მეფის ხუროთმოძღვრის საქმიანობა გვარწმუნებს. ეს მეთოდი მწერლის მიერ შეგნებულად არის არჩეული (იხე როგორც, არსაკიძის ცხოვრებისეული წარსულის საპირისპიროდ, სავსებით კონტრასტული წესით, ფარსმანის პიროვნების გახსნისას აქცენტი გაკეთებულია არა შინაგანი სულიერი სამყაროს გაღრმავებულად ჩვენებაზე, არამედ ცხოვრების გზის მრავალფეროვნებასა და დახლოებულიობაზე. ფარსმანის ცხოვრებისგან მითია შეთხზული. მაგრამ აქვე აღვნიშნავთ, რომ რეტროსპექტული სერხის განუზომლად გამოყენება ფარსმანის წარსულის რიტორიკულად თხრობისას, მით უმეტეს, რომ ფსიქოლოგიური პლანი რომანში არსებიად მოხსნილია, ამ მეთოდის ოდნავ ბოროტად ხმარების შესახებ გვაფიქრებინებს).

არსაკიძე გიორგი მეფის ტყვე იყო, მაგრამ არასოდეს გამხდარა მისი ვასალი, იგი მეფის ხუროთმოძღვარია, მაგრამ არა კარსკაცი. ამ ვასალური გრძნობებიდან მას იხსნის მაღალი შემოქმედებითი მიზნები და მხატვრული იდეალები. ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს იმ გარემოებასაც, რომ გარეგნობით არსაკიძე არ გამოირჩეოდა განსაკუთრებული პეწითა და სილამაზით. როდესაც ის პირველად იხილა გიორგი მეფემ, არსაკიძეს ახლად მოხდილი ჰქონდა ყვაილი: „ჩოხა მისი ბირკას დაეხუნძა, თმა გაბურძგვნოდა, ბეიტის ნაქრტენივით უსუსურა წვერი მოსავდა მის ნიკასა და ყვრიმალეზს... მერე დააკვირდა ამ ჭაბუკს, სახეც ეცნაურა და სამოსიც. ოლონდ ჩოფორა იყო იგი, ახლადმოხდილი უნდა ჰქონოდა ყვავილი. სვირინგები აჩნდა ჯერაც“. ამით ავტორს თითქოს იმისი თქმაც უნდა. რომ სულიერი სილამაზე ოპტიკურად შეიძლება ძალზე ნებისმიერად და თავისებურად გამოიხატოს.

მაინც კონსტანტინე არსაკიძე უფრო „იდეალური“ გმირია, ვიდრე ვთქვათ, გიორგი მეფე, რომელიც რომანში შედარებით რეალისტური საღებავებითაა დახატული. ეს იდეალურობა,

შესაძლებელია, იმით იყოს გაპირობებული, რომ მას, როგორც პერსონაჟს, თითქმის არავითარი ადამიანური ნაკლი არ ახასიათებს, ჩვეულებრივი ადამიანის ყოველდღიური ხვედრი მისი ხვედრი არაა, მის სულში აღძრული ტანჯვა მხოლოდ მაღალი მიზნებისკენ სწრაფვით გამოწვეული ტანჯვაა და ის „უზადო გმირის“ სახესაც წარმოადგენს. მაგრამ უფრო საფიქრებელი ისაა, რომ ამ მხატვრული გენიის წარმოსახვა ავტორმა ისე განიზრახა, რომ ყურადღების ფოკუსში მოექცია მისი სულიერი ნიჭიერება, შემოქმედებითი ზემოთაგონებულობა, ხოლო ყოველდღიურობის გამომხატველი მხარე უკანა პლანზე გადაეტანა ან მთლად მოეშალა. არსაკიძის ხასიათის სირთულე რომანში შეცვლილია მისი ამაღლებული ბუნებით და დრამატული ბედით (სავსებით დეკლარაციულია მწერლის დებულება რომ იგი თავისი სასტიკი დროისა და ეპოქის მსხვერპლია. ავტორის განცხადების თანახმად, მას სურდა გამოესახა „განწირული ბედი დიდი ხელოვანისა ტირანულ სახელმწიფოში“).

მთავარი გმირის ამ გაიდევალებაში ჩანს ავტორის შთაგონებული სიყვარული მისდამი. ერთგან რომანში იგი ამბობს კიდევ: „უბრალო, ფხოვერ ჩოხაში მორთული, არამიწიერ არსებას მიაგავდა იგი ლოყებლაქდაქა, კურატივით ჩასუქებულ მამაკაცთა წრეში“. ეს არამიწიერი იერი სდევს მთლიანად მის პიროვნებასაც. ავტორს, პირადი გემოვნების თანახმად, სწორედ ამგვარად სურს დაგვიხატოს დიდი ქართველი ხუროთმოძღვრის სახე, მისი გარეგნული და სულიერი პორტრეტი. რომანის პოეტიკა, მხატვრული მეთოდი და მხატვრული ლოგიკა აქაც მითოლოგიზაციას უახლოვდება.

ავტორს სურს წარმოგვიდგინოს ხელოვანის ცხოვრება იმგვარად, რომ უგულვებელყოს ყოველდღიურობა და მისი ცხოვრების არსებითი მიზნები გაამითოს; ის არის — მისი შთაგონებული შრომა და მისი ენერჯია მუდამ დიდი ამოცანისკენა მიმართული: „არსაკიძე დღენიადაგ ხარაჩოებზე დაბობდავდა. მთელს საქართველოში დაეხეტებოდა, ციხეთა და ეკლესიათა მშენებლობას თვალს ადევნებდა. დაქანცული, კირში ამოთხვრილი ბრუნდებოდა ნასამხრალზე შინ, ზეზეურად წაიხმსებდა, კვლავ სამუშაოს მიუჯდებოდა.“

თავათ ხაზავდა გეგმებს, ასწორებდა სხვის მიერ დახატულ დეტალებს, არ ენდობოდა ხელოსნებს, ხანაც საჭრეთელს წაავლებდა ხელს, აქანდაკებდა ბარელიეფებს, ჩუქურთმებსა სკრი-და უდრეკ ლოდებზე, საფრესკე ნახაზებს ამზადებდა თავათ.

საკუთარ შვილსავეთ უვლიდა ნონაი ჭაბუკს.

იტანჯებოდა მოხუცი დიაცი არსაკიძის უმწეობისა და სიბედშავის შემყურე. დღენიადგ შრომაში გართულს ჭაბუკ ავიწყდებოდა. ჯამიანად უკან დასდევდა ნონაი. შესჭამეო რამე, ევედრებოდა თავის ახალ პატრონს, რომელსაც ბატონობის უნარიც არ აღმოაჩნდა“.

„ხელოვნების თემა“ — ეს არის შრომის განმწმენდი ძალის, მაღალი ზეშთავონებისა და კულტურული აღმშენებლობის თემა. „ჩვენს დროში, შრომის აპოლოგიის საუკუნეში, შევასხი ხოტბა დიდი ხელოვანის ჯაფას და მის თავდადებას“, — წერს კ. გამსახურდია. ხატოვანად ეს თემა მწერალს სურს გამოხატოს იაკობის ღმერთთან ჭიდილის მითში... არსაკიძე ფარულად ხატავს სურათს, სადაც ბიბლიური სიუჟეტია გადმოცემული. „შიდა ფონზე აქლემები და კარაულები მოჩანდნენ ნახევრად ბნელში, ორნი ცოლნი, ორნი მხევალნი და ათერთმეტი ძენი იაკობისნი, ხოლო ნაღვარევეს გადმოღმა იდგა იაკობ მარტოი მუნ და ერკინებოდა მას უზარმაზარი დევკაცის ლანდი.

წვერი ჰქონდა ირისესავეთ თიმთიმა და დაფანჩული, ბრწყინვალე შარავანდი ემოსა გარშემო თავისა, თევზის ქერეჭისდარი ჯაჭვი ეცვა იაკობის ღმერთს, ცეცხლებრ უელავდნენ მგლისებრი თვალები“. როგორც შემდეგ შორენა ეუბნება მას, იაკობში არსაკიძემ საკუთარ პორტრეტულ მსგავსებასთან ერთად თავისი მაღალი მისწრაფებაც გამოხატა, ხოლო თუ ღმერთის სასტიკ სახესა და „მგლისფერ თვალებში“ მელქისედეკი იცნობა, ეს იმიტომ კი არა, რომ ღმერთის რელიგიურ სიმბოლიკაში მაინცაღამაინც მელქისედეკი უნდა იგულისხმებოდეს. რელიგიური დოგმის გამტარებელი მოხუცი, მართლაც, დაბრკოლებას უქმნიდა მას სამოღვაწეო ასპარეზზე; არსაკიძე, რომანის მიხედვით, მართლაც, ებრძვის საკუთარი პოზიციების დაცვის სახელით მას. მაგრამ ამ მითში

უფრო მეტად ის აზრია „შენიღბული“, რომ შემოქმედებითი შრომა ყველაზე მაღალი და დაძაბული ბრძოლაა, რომელსაც ადამიანი ეწევა შინაგან ცნობიერ თუ არაცნობიერ ძალებთან, რათა ამ ბრძოლაში „საკუთარ ღმერთს“ მიაკვლიოს. ეს ბიბლიური თემა, ერთი მხრივ, იქნებ ადამიანის არასრულფასოვნებისა და უკმარობის კომპლექსის გამომხატველია (მოთხოვნილება საკუთარი ბუნების შესაძლებლობათა გადალახვისა), მაგრამ, არსებითად, ადამიანის მაღალი მოწოდების თემაა.

* * *

✓ არსაკიძისთვის მკლავის მოჭრის დრამატიზმი ეყრდნობა ქართულ ფოლკლორში მეტად ფეხმოკიდებულსა და პოპულარულ თქმულებებს შევირდისა და ოსტატის შურიან ქიშობაზე. ქართული ზეპირსიტყვიერების ეს თემა არაერთხელ განხილულა სპეციალურ გამოკვლევებში, ხოლო მკლავის ან ხელის გამოხატვა საეკლესიო ნაგებობაზე რომ ხალხურად დაკავშირებულია ამ პროფეტიონალური პაექრობის ამბავთან, ამისთვის ფართო ყურადღება მიუქცევია, ჯერ კიდევ კარგა ხნის წინ, ქართულ ისტორიოგრაფიაა. თედო უორდანი სპეტიცხოვლის ჩრდილოეთ ფასადზე მკლავის გამოსახულების შესახებ წერდა: „ჩრდილოეთისკენ გამოქანდაკებულია მოჭრილი ხელი კაცისა, რომელსაც უჭირაუა გონიო (ე. ი. სწორის კუთხის საკალატოზო იარაღი), კალატოზ-არქიტექტორობის სიმბოლო, რომელსაც ორივ მხარეს წარწერა აქვს. წარწერა მოგვითხრობს: „ხელი მონისა არს კოსტანტინეაი, რათა შეუხდოთ“. კონსტანტინე უნდა იყოს ერთი უმთავრესი კალატოზთა ანუ ხუროთ-მოდღვართაგანი. ალბათ, ამ მოჭრილ ხელის ქანდაკიან დაჰბადა ხალხში თქმულება, ვითომ სამთავროს მაშენებლის ხუროთმოდვრის მოწაფემ მცხეთა ააშენაო. ეს შეშურდა მასწავლებელს, გავლენიან პირს და კადნიერს მოწაფეს ხელი მოსჭრესო. აი ხალხური ლექსი: „ხეკორძულას წყალი მისვამს, მცხეთა ისე ამიგია, დამიჭირეს ხელი მომჭრეს: რატომ კარგი აგიგია“ (ხეკორძულას წყალი 7 ვერსზეა მცხეთიდან). მართლაც ჩრდილო კედელზე სხვა ქანდაკიც იპოვება, რომელიც ამასვე აფიქრებინებს კაცსა: გამოქანდაკებულია

ორი კაცი, ერთი მხიარული, ქართულს ჩოხაში, ხოლო მეორე — უცხო ტანსაცმელში, მწუხარედ პირდაღებული, ცუდად ჩაცმული. პირისსახით უფრო სპარსს წააგავს. ნუთუ ეს სიმბოლო არ არის იმისი, რომ უკანასკნელის (უცხოელ კაცის) ქართველ შეგირდს პირველისთვის უჯობნია¹. ✓

თედო ქორდანიას „ქრონიკების“ ამ ამონაწერში არ ჩანს ცნობა იმისა, რომ ძველ საქართველოში ხელის გამოსახულება საეკლესიო შენობებზე მოჭრილ, მოკვეთილ მარჯვენას არ ასახავდა. არამედ ეს ამგებელის, ან, უფრო სწორად, მფლობელის დამაღმტურებელ, უფლებრივ სიმბოლოს წარმოადგენდა. „ხელის“, როგორც ცნების, მნიშვნელობის შესახებ ძველ ფეოდალურ საქართველოში აზრი გამოთქმული აქვს ივანე ჯავახიშვილს: „ხელი მნიშვნელობით ლათინურს (manus) „მანუს“-ს უდრია და ა უ ფ ლ ე ბ ა ს ა და ს ა ქ მ ე ს ეწოდებოდა. აქედან არის ნაწარმოები „ხელმწიფე“ — სრულ-უფლებიანი მოხელე და შემდეგ განსაკუთრებით მეფე; აქედანვეა ნაწარმოები „ხელისუფალი“, ანუ რაიმე თანამდებობის მქონე მოხელე. სიტყვას „ხელი“ ძველ ქართულ იურიდიულ მწერლობაში რომ უფლების მნიშვნელობა ჰქონდა, ეს თუნდაც თამარ მეფის შიომღვიმისადმი ნაბოძებ სიგელის შემდეგი სიტყვებიდანაც ჩანს: „არცა რაი მას წყალსა და გლესსა ზედა ხელისუფალთა ჩუენთა ხელი შეუვიდოდეს“-ო. ესე იგი ჩემს მოხელეებს უფლება არა ჰქონდეთ გლენებზედაო. აპიტომაც არის, რომ ვისაც რაიმე თანამდებობა — „ხელი“ ჰქონდა, ის „ხელოსანი“ იყო და „მოხელე“².

თუ. ივ. ჯავახიშვილის მსჯელობას გავყვებით, შეიძლება ვთქვათ, რომ საეკლესიო ნაგებობებზე გამოსახული ხელიც (ჰკლავი, მტევეანი და ა. შ.) ხელოსნის, ამგებლის უფლებრივი თუ თანამდებობრივი ნიშნის დაღასტურებაა.

აქვე აღვნიშნავთ ერთ დეტალსაც. თედო ქორდანიამ (როგორც ეს შემდეგში გაარკვიეს ს. კავაბაძემ და განსაკუთრებით

¹ თედო ქორდანია, ქრონიკები, 1, 1892 წ., გვ. 175—176.

² ივ. ჯავახიშვილი, ქართული საბართლრს ისტორია, 11, 1928. გვ. 108—109.

ლ. მუსხელიშვილმა), მსგავსად ა. ნატროშვილისა¹, არასწორად წაიკითხა ჩრდილოეთ ფასადზე ამოტვიფრული ხსენებული წარწერა და „არსუკისძის“ ნაცვლად იქ „არს კოსტანტინე“ ივარაუდა. შესაძლებელია, რომ „დიდოსტატში“ არსაკისძისთვის სახელის მიცემისას კ. გამსახურდია პირობითად დაეყრდნო უორდანიასეულ და ნატროშვილისეულ წაკითხვას, რადგან მწერალს უკვე ხელთ ჰქონდა ამ ეპიგრაფიკული ძეგლის სწორი ამოშიფრვა; შესაძლებელია ისიც ვიფიქროთ, რომ ეს მომენტი მის წმინდა სუბიექტურ არჩევანს შეადგენს.

ჩვენთვის საინტერესო ეპოქის ქართულ იურიდიულ მწერლობაში „ხელი“ გამოიყენება როგორც დიპლომატიკური ცნება და აღნიშნავს ქვაზე დაწერილ, გამოსახულ იურიდიული ხასიათის დოკუმენტს. ნ. ბერძენიშვილი წერს: „X—XI საუკუნეთა ძეგლებიდან ირკვევა, რომ „ხელი“ ეწოდებოდა არა მარტო მატერიალურ ნიშანს, მამულზე ამართულს, არამედ თვით იმ წერილობით საბუთსაც, ამ ხელის შინაარსს რომ შეიცავდა“². ქვაზე გამოსახული ხელის რელიეფი ორგვარი იყო. ხელი, ერთი მხრივ, გამოისახებოდა აღმართულ ქვის სტელეზე (რომელზეც ლაპარაკობს ნ. ბერძენიშვილი) და მათ წმინდა იურიდიული, უფლებრივი შინაარსი ჰქონდათ, მეორე მხრივ, ხელის გამოსახვა ტაძრის ფასადზე ნიშნავდა მისი ამგებლის საქმიანობის დამოწმებას, დადასტურებას. ასეთსავე ჭრილში განიხილავს ამ საკითხებს ლ. მელიქსედ-ბეგი თავის წერილში „ხელის რელიეფები ფეოდალური საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლებზე“.

რაც შეეხება ჩრდილოეთ ფასადზე ხელის გამოსახვის თარიღს, ტაძრის ხუროთმოძღვრის, არსუკისძის, გარდაცვალებისა და მცხეთის სვეტიცხოვლის აგების წლების დადგენას, ჩვენ, ცხადია, ვეყრდნობით ლევან მუსხელიშვილის გამოკვლევას ამ საკითხებზე. ლ. მუსხელიშვილი წერს: „ჩრდილო-ფასადის წარწერა მოთავსებულია ცენტრალური სარკმლის ზემოთ, ორ ფილაქანზე, რომელთა შორის კედელში ჩასმულია მესამე

¹ А. Натроев, Мухета и его собор Свети-Цховели, гв. 178—179.

² ნ. ბერძენიშვილი, ქართული დიპლომატიკის საკითხებიდან, საქ. მეცნ. აკადემიის საზ. მეცნიერებათა სამეცნიერო სესია, 1943 (თეზისები).

ფილაქანი ხელისა და კუთხედის (გონიოს) რელიეფური გამო-
სახულებით. წარწერა 2 სტრიქონადაა ამოკოდვილი და ასე
აკითხება:

„ხელი მონისა არსუკისძისაჲ. შეუნდევთ“.

აღმოსავლეთი ფასადის წარწერა ამოკოდვილია მაღლა
კედლის წყობაში შუათალის ქვეშ მოქცეულ ქვის დისკოებზე...
„ადიდენ ღმერთმან ქრისტეს მიერ მელქიზედეკ ქართლისა
კათალიკოზი, ამენ. აღაშენა ესე წმიდაჲ ეკლესიაჲ ხელითა
გლახაკისა მონისა მათისა (ა) რსუკის (d) ისაჲთა, ღმერთმან
განუსუენე სულსა (მისსა)“.

ამ წარწერიდან, — განაგრძობს ისტორიკოსი, — სხვათა
შორის, ცხადი ხდება, რომ ხუროთმოძღვარი არსუკიძე მწე-
ნებლობის დამთავრების წელსვე უნდა გარდაცვლილიყო,
რადგან ცოცხალ: აღამიანისათვის ღმერთს არავინ შესთხოვ-
და: „განუსუენე სულსა (მისსა)“¹. ამასვე გვიდასტურებს
ჩრდილო-ფასადის წარწერაც თავისი „შეუნდევ“-თი. საჟიქ-
რებელია, რომ როგორც თვით ეს წარწერა, ისე ბარელიეფის
მოთავესებაც ტაძრის ფასადზე, რაც არ წარმოადგენდა ჩვეუ-
ლებრივ მოვლენას, გამოწვეული იყო სწორედ აღნიშნული გა-
რემოებით¹.

მაშალის ანალოზის შემდეგ ლ. მუსხელიშვილი ასკვნის:
„1. სვეტი-ცხოვლის ტაძრის უძველესი წარწერები ყველა ერთ
დროს არის შედგენილი, სახელდობრ, 1029 წელს, ალბათ.
ყველა ერთ პირს, მელქიზედეკ კათალიკოსს. ეკუთვნის და
ყველა ერთსა და იმავე საგანს შეეხება — სვეტი-ცხოვლის
ახალი ტაძრის აშენებას.“

2. ან ახალი ტაძრის ამშენებელი ხუროთმოძღვარი, გენია-
ლური ნიჭის მქონე ქართველი ხელოვანი, არსუკიძე, მშენებ-
ლობის დამთავრების წელსვე, ე. ი. 1029 წელს გარდაცვლილა.

3. ტაძრის აშენება 1010 წლის ახლო ხანებში დაუწყიათ
და 1029 წელს დაუმთავრებიათ“².

¹ ლ. მუსხელიშვილი, მცხეთის სვეტი-ცხოვლის ტაძრის უძველესი
წარწერები და მათი დამოკიდებულება მელქიზედეკ კათალიკოსის ანდერძ-
თან. ქართული ხელოვნება, 1942 წ., გვ. 133.

² იქვე, გვ. 142.

დავუბრუნდეთ ახლა კ. გამსახურდიას „დიდოსტატს“. რომანში აღწერილი მკლავის მოკვეთა, ცხადია, არ შეესაბამება ისტორიულ სინამდვილეს, რადგან მაშინ წარმოუდგენელი იქნებოდა დასჯილი ხუროთმოძღვრის ბარელიეფის ატანა ტაძრის ფასადზე (ამას გარდა, გიორგი პირველი გარდაიცვალა 1027 წელს, ე. ი. ორი წლით ადრე, ვიდრე მისი ხუროთმოძღვარი). მაგრამ ამ ისტორიული დეტალების დაცვა-არდაცვას არავითარი კავშირი არა აქვს ნაწარმოების მთლიან მხატვრულ ჩანაფიქრთან. როგორც ვიცით, რომანში სულ სხვა სურათია. ნაწარმოებში ხუროთმოძღვარს მკლავს მართლაც სჭრიან, მაგრამ არსადაა მინიშნებული, რომ მის მარჯვენას ან რელიეფს სვეტიცხოვლის ფასადზე გამოხატავენ. მწერალი შემოქმედებითად, საკუთარი მხატვრული მრწამსით წყვეტს ხელოვანის ბედს და რომანში მარჯვენის მოკვეთას კავშირი არა აქვს, ცხადია, ამ მარჯვენის ეკლესიის კედელზე ფოლკლორისეულ ატანასთან. ხოლო თუ „დიდოსტატის“ პროლოგში ავტორი გადმოგვცემს ცნობილ ხალხურ ლეგენდას, აქედან ავტორმა ისესხა მისი მხოლოდ დედააზრი. ე. ი. თუკი ხალხური თქმულების მიხედვით ეკლესიაზე გამოხატულია დასჯილი ხუროთმოძღვრის მკლავი, მწერალი აქედან იღებს მხოლოდ დასჯის მხატვრულ მომენტს, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, და მხატვრულ განზოგადებას აძლევს.

ის ფაქტი, რომ მწერალი ნაწილობრივ ეყრდნობა ხელის მოკვეთის ხალხურ ვერსიას, „რატომ კარგი აგიგია“-ს მოტივს, ეს ფოლკლორული წყაროს უშუალო გამოყენება კი არაა, არამედ საკუთარი მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიციის გადმოცემა, რის შესახებაც ზევით ვისაუბრეთ. ისე რომ, ისტორიისა და ფოლკლორის შემოქმედებითად გამოყენების ამ ნაწილშიც „დიდოსტატი კონსტანტინეს მარჯვენა“ თანმიმდევრულად იცავს აღებულ მხატვრულ კურსს, ნაწარმოების მსოფლმხედველობრივ მხარეს. და თუკი რომანისტი იზიარებს ოსტატისა და შეგირდის მეშურნეობის გავრცელებულ თქმულებებს, პირადი პოზიციის გარდა, მას უთუოდ გაიტაცებდა და მათს სინამდვილეში დაარწმუნებდა მრავალი ხალხური ვერსია, რომელიც ამ ლეგენდებს გააჩნიათ. ერთ-ერთი მათგანია თქმულება ხერთვი-

სის ციხე-კოშკის აღმშენებელ ოსტატსა და შეგირდზე: „ხერთვისის ლამაზ ციხეს ორი დიდი კოშკი აქვს, აღმოსავლეთისა და დასავლეთისა. კოშკების აშენების ამბავს ხერთვისელები ასე მოგვითხრობენ: თამარ მეფემ უბრძანა ორ კალატოზს აეშენებინა ორი კოშკი. ერთი იყო ოსტატი და მეორე მისი შეგირდი. ოსტატს უნდა აეშენებინა აღმოსავლეთის კოშკი, ხოლო შეგირდს — დასავლეთისა. მეფე დაჰპირდა, უხვად დავაჯილდოვებ, ვინც უფრო კობტა და ლამაზ კოშკს ააგებსო. ოსტატი და შეგირდი გულმოდგინედ შეუდგნენ საქმეს. ჯერ არ დაემთავრებინათ ხელოსნებს მუშაობა, რომ ხალხმა ყაყანი დაიწყო — შეგირდის ნაშენობა სჯობია ოსტატისასაო.

მართლაც, თამარს შეგირდის კოშკი უფრო მოეწონა და წინდაწინვე უხვად დააჯილდოვა ხელოსანი. საშინლად გაბრაზდა ოსტატი, იხელთა დრო და თავის შეგირდს კიბე გამოაცალა სწორედ მაშინ, როდესაც შეგირდი კოშკის თავს ასრულებდა. რა ექნა შეგირდს? რაკ უკიბოდ ძირს ველარ ჩამოვიდოდა, ადგა და გაიკეთა ფრთები ორიოდ და რჩომილი ფიცრიდან. ცული წელში გაიჭყო და გადაფრინდა ჭავჭავთის მტკვრის მარცხენა ნაპირზე. ეს მანძილი ბარე ოცი საყენია დასავლეთის კოშკიდან. ძირს ისე უხერხულად დაეშვა, რომ დაიჭრა ცულით და გარდაიცვალა. ამ ადგილს ეხლაც ეძახიან ხერთვისელები მსხვერპლის ადგილს; იგი გზის პირადაა“ (ა. ფრონისპირელი, „დიდებული მესხეთი“).



პირველხარისხოვან პერსონაჟთაგან შორენა მეორე გმირია, ფარსმანთან ერთად, რომელიც არაისტორიულ პირს წარმოადგენს რომანში. ისევე როგორც კონსტანტინე არსაკიძე, ისიც „გაიდელელებული“ სახეა. არც ისტორიაში და, ალბათ, არც ცხოვრებაში მას პროტოტიპი არა ჰყავს.

შორენასა და არსაკიძის სახეებს ერთგვარად აკლიათ ინდივიდუალიზება, ან უფრო მეტად სჭირდებათ ის, რამდენადაც ეს რეალისტურ რომანს შეეფერება; ისინი უფრო რომანტი-

კულად გამოიყურებიან რომანის სხვა გმირების გვერდით. კოლონკელიძის მშვენიერი ასული თავისი ქალურობით და კლემამოსილებით, სულიერი სიმტკიცითა და ერთგულებით — სიყვარულის ამალღებული რუსთველური გაგების განსახიერებაა; მან ათქმევინა არსაკიძეს: „სიყვარულია თავათ ღმერთი ამ ქვეყანაზე“. დაახლოებით ამავე მიზეზით შორენა ნაწარმოებში „მარადიული სიყვარულის“ განზოგადებული სახე უფროა, ვიდრე კონკრეტულ-ადამიანური ხასიათი. მაგრამ მისი კეთილშობილ ნაკეთთაგან შედგენილი სახე ამით ბევრს არ აგებს და ისევე ამალღებული რჩება ჩვენს მეხსიერებაში, როგორც ეს განსაკუთრებით ისტორიული რომანის მთავარ გმირ ქალებს მოეთხოვებათ. შორენა სიყვარულის ერთგვარი მხატვრული სიმბოლოა. მისი სულიერი დრამა სასიყვარულო ხასიათისაა. შორენა და სიყვარულის ცნება ერთმანეთს ფარავენ თუ ავსებენ.

დამახასიათებელია, თუ რა სახით ბინადრობს შორენა არსაკიძის პოეტურ წარმოდგენაში: „ფაქიზი იყო შორენა, როგორც ქერუბიმის ფრთენი და სევდიანი, როგორც ყინწვისის¹ მკმუნვარე ანგელოსი.

ყელსმიერი ხმა ჰქონდა ისეთი წკრიალა, როგორც ვერცხლის ეფენები, ხევისბერების დროშის ბუნზე შებმულნი. ჰარილისავით რბილი და ტფილი იყო მისი ბუნება სრულად...“

არსაკიძე რომანში სახის მხატვრული გახსნით ენათესავება შორენას. ამ ორი მხატვრული სახის მსგავსება (ქალური და ვაჟური საწყისებისა) ავტორმა ერთგვარად მათი ბედის შინაგან მსგავსებაზეც კი დაიყვანა: შორენაც თავისი მოწოდების მსხვერპლი გახდა. სიყვარული მისთვის ბედისწერად იქცა. მისი მხატვრული სახე შინაგანი დრამატიზმით ერწყმის რომანის წამყვან თემას.

¹ ასეთი შედარების ხმარება ქართველი ხუროთმოძღვრისათვის უხერხული ანაქრონიზმია, რადგან ყინწვისის ეკლესია აშენდა XII—XIII საუკუნეების მიჯნაზე.

„დიდოსტატი“ შესრულებულია თანამედროვე რეალისტური რომანის ყაიდაზე. კომპოზიციურად ის კლასიკური რომანის ტექნიკასაც უახლოვდება. მისი კომპოზიცია სადაა და კომპაქტური. ნაწარმოების ღირსებას წარმოადგენს ისიც, რომ ავტორი ძირითადად ემყარება ეპიკურ თხრობას, ამბის მიუკერძოებლად გადმოცემას. ლირიკულ ნაკადს საგრძნობლად სჭარბობს თხრობის აუღელვებელი მდინარება.

ამბის ეპიკურად გაშლას არ არღვევს ავტორის ჩარევა მოქმედების განვითარებაში, ისე როგორც, ეს თავს იჩენს კლასიკური რომანის პოეტიკაში (აქვე დავძენთ, რომ „დიდოსტატი“ ერთგვარად ავტობიოგრაფიულ ელემენტსაც არაა მოკლებული). ავტორი ერევა თხრობაში ისე, რომ კორექტივი შეაქვს გმირის ქცევაში და მის მოქმედებას ისტორიის განაჩენს უპირისპირებს. ასე მაგალითად, როდესაც მელქისედეკი ქირდავს გიორგი პირველს ცხრა-ტბის ცოტა-ერისთავებისათვის თავის მოკვეთის გამო და მის ქცევას უპირისპირებს ბაგრატ მესამის ღვთისმორწმუნე ბუნებას, ავტორი იქვე შენიშნავს: „ცხადია, მელქისედეკს ვერ წარმოედგინა, თუ ეამთ-აღმწერელი ამ სტრიქონებს დასწერდა“ და შემდეგ მოაქვს მემატიანის ცნობები ბაგრატ კურაპალატის უღმობელ დამოკიდებულებაზე თავისი მამიდაშვილებისადმი.

რომანის ეპიკურ ხასიათს მწერალი ოსტატურად უთავსებს ჭეშმარიტ ლირიზმს, აზრისა და სახეების პოეტურობას თუ განწყობილების სიუხვეს, რაც „დიდოსტატს“ ქართული პროზის შედევრად ხდის. კ. გამსახურდიას პროზა რიტმულია და ხატოვანი, მას ახასიათებს სიტყვის სავსებით საკუთარი განცდა და მეტყველების ნატიფი პლასტიკურობა. აღიარებულია ფრაზის „გამსახურდიასეული“, განსაკუთრებული მელოდიურობა, ინტონაციური ჩამწვდომობა და თავისებური ინტიმური კილო. არ შეიძლება ამ ფრაზის აგებულების გადაღება, მიბაძვა. ის მხოლოდ მისი ავტორისთვის უნდა მივიჩნიოთ ბუნებრივად. „რომანისტის ხელოვნება ფრიად რთულია, — წერს ავტორი, — მოქმედების დინამიკაში მას ესაჭიროება დრამატული ფაბულის განვითარებისთვის ლირიული გან-

ზესვლა, რაფინირებული ლირიკოსის გემოვნება, მოვლენათა გულდინჯი აღწერით ეპიურ ხელოვნებაში იგი უნდა გაუსწორდეს დიდ ისტორიკოსს.

სხვა სირთულენიც ახლავს ამ ხელოვნებას. თუ ლირიული ლექსის ან ნოველის ავტორი ერთი მთლიანი ან განუხრელი განწყობილებით უნდა წერდეს, რომანისტი ერთსა და იმავე ქმნილებაში უნდა ათავსებდეს პათეთიურს, ელეგიურს, დრამატიულსა და ხანაც სატირულ-ჰუმორისტულ ტონს.“

„დიდოსტატი“ მოკლებული არაა სათავგადასავლო რომანის ელემენტებსაც. ამისათვის საკმარისია მოვიგონოთ ფარსმანის ცხოვრების გზის დახასიათება, ანდა მამამზე ერისთავის გამოტეხვის ეპიზოდები I და II თავებიდან. ასეთივე იერიითაა შესრულებული გიორგი მეფის „სალარიზოდ სვლა“ ფზოვს, ანდა თავის მდებიორებთან ერთად ნადირობა. ნაწარმოების ამ მხარეს, მათი ტრადიციულობისდა მიხედვით, კლასიკური ისტორიული რომანის პოეტიკასთან უფრო აქვთ კავშირი, ვიდრე თანამედროვე რომანთან.

რეალისტურ პროზასთან „დიდოსტატს“ ნაკლებად აკავშირებს თავისებურად დამუშავებული ფსიქოლოგიზმი. ეს მხარე ნაწარმოებში არაა ძლიერი; შეიძლება ისიც ითქვას, რომ რომანი არსებითად მოკლებულია ფსიქოლოგიურობას ისე, როგორც ჩვენ ეს ცნება გვესმის, მაგალითად, თ. მანთან ან შტ. ცვაიგთან. ფსიქოლოგიზმის ამავე ნორმებს ეყრდნობა, ვთქვათ, ჰ. მანის დილოგია ანრი მეოთხეზე ანდა ბ. ფრანკის „სერვანტესი“. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ექსპრესიონიზმის სკოლამ, რომელიც კ. გამსახურდიას აქვს გავლილი, სწორედ ზემოაღნიშნული სახით იმოქმედა მის, როგორც რომანისტის პოეტიკაზე. მაგრამ „ფსიქოლოგიურობის“ საერთოდ უარყოფა მხატვრულ ნაწარმოებში დაუშვებელი და ალოგიკურია. ამიტომ სულიერი განცდებისა და „სულიერი მოძრაობის“ მოტივირება კ. გამსახურდიასთან სავსებით განსაკუთრებული იერისაა. მაგალითად, ავტორი, როგორც ფსიქოლოგის, თავისებურება გამომჟღავნდა მამამზეს სულიერი განცდების გამოხატვისას მცხეთაში სტუმრობის დროს. თვალსაჩინოდაა შესრულებული გაიძვერა ფეოდალში ერთგულება-ვერაგობის ერთობლივად, ერთიმეორის გვერდით არსებობა, როდესაც

სამტროდ ჩამოსული ერისთავი, მეფისადმი აშკარა ერთგულების გრძნობით, კინალამ დათვის შეპყრობას შეეწირება. ეს სულიერი ვითარება ოსტატურადაა გამოხატული და არაა მოკლებული დამაჭერებლობას; ყველაზე მტრულად განწყობილ ადამიანში წარსული ურთიერთობიდან შემორჩენილი ერთგულების უეცარი, აფექტური გამოვლინების ჩვენება ადამიანის სულის ღრმა ცოდნას მოწმობს. გრძნობათა ეს რთული კომპლექსი რომანში მხატვრულად მოტივირებულია.

„დიდოსტატში“ ფსიქოლოგიურად მოფიქრებულ სცენას წარმოადგენს იმ რელიგიური ბრმა შიშისა და ჰალუცინაციების გამოხატვა, რომელსაც გიორგი მეფე შეუპყრია.

საერთოდ, ძუნწად, მაგრამ დახვეწილადაა წარმოდგენილი რელიგიური შიშის გამოვლინებანი, რითაც შეპყრობილია პერსონაჟთა უდიდესი ნაწილი. იქნება ეს მამამზე ერისთავის მეუღლე ბორდოხანი, თვითონ მამამზე, ბასილი მეორე, მელქისედეკი, ფხოვის წარმართი ხევისბერი თუ თვით მეფე გიორგი პირველი. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია ავტორის მიერ ერთი ბედნიერად მოპოვებული სურათი გამომსახველი მეფე გიორგის რელიგიურობისა.

ჩვენ გვახსოვს, რომ ბასილი კეისრისა და გიორგი მეფის ჯარები მათი პირველი ომის დროს (1021 წ.) ბასიანთან შეხვდნენ. ომის დაწყებას ვერც ერთი მხარე ვერ ბედავდა. შემდეგ ქართველებმა უომრად დაიხიეს; გიორგი I-ს არ სურდა დათმობილი ტერიტორია (გარკვეული პოლიტიკური მოსახრებებით) ხელშეუხებლად ჩავარდნოდა ბერძნებს. ამ ისტორიულ ფაქტს ამგვარად გადმოგვცემს ავტორი მამამზე ერისთავის პირით: „მერმე ის იყო, ჩვენ დავმარცხდით, ოლთისი გადავწვით გზაში. ქალაქიდანაც არ ვიყავით გასული, მოახსენეს მეფეს: „უფლის სახლი იწვისო“. გიორგიმ გადახედა ცეცხლშემოგზნებულ ეკლესიას, ზვიადს უბრძანა ჩააქრობინო, მერე ცხენს დეზი ჰკრა...

მე გვერდით მივსდევდი ცხენდაცხენ; გადმოიხარა ჩემსკენ და მეუბნება: „პოი, რა უწყი, თუ რა არის კონცხსა მას, ან რასა ვცემთ თაყვანს?“ ესა სთქვა და ცეცხლში გახვეულ საყდარს მიჰხედა უკანასკნელად“. ეს ისტორიულად დადასტურებული შიშველი ფაქტი ფსიქოლოგიური კუთხით აქვს დამუშავებული ავტორს.

მას შემდეგ მრავალმა წელმა განვლო, გიორგი პირველის ცხოვრებაში ბევრი ცვლილება მოხდა, მაგრამ მას არ ტოვებდა ერთი აკვიატებული ჩვენება, რელიგიური ჰალუცინაცია. მდაბიორებთან ერთად ნადირობის დროს, როცა მან თვალი გააყოლა წეროების გუნდს, დაინახა კავკასიონის მწვერვალზე ცეცხლშემოგზნებული ეკლესია. „შეძრწუნდა გიორგი, მუხლი მოეჭრა, საფეთქლებიდან ოფლი გამოსდინდა. თვალს მოიფშვნეტს, კვლავ გასცქერის მთას, ლაპლაპებს ცაღამწვდენი კოცონი, იწვის „უფლის სახლი“, ისევე, როგორც იმ საღამოს ოლთისში“.

ეს შესანიშნავი ფსიქოლოგიური სურათია ადამიანის რელიგიური სულის დასახატად. იგი ხატოვნად გადმოსცემს ანგარიშმიუცემელ შიშს იმის მიმართ, რომელსაც ღმერთი ჰქვია, და რომელიც, შეიძლება, არც ქრისტიანული იყოს, არც წარმართული, მაგრამ ისეთივე ძალით სთრგუნავდეს ადამიანის სულსა და გონებას, როგორც ეს შუა საუკუნეებისათვის იყო დამახასიათებელი.

ავტორი იყენებს კონტრასტების მეთოდს გმირთა დახასიათებისა ან მოქმედებათა მეტი სიმკვეთრისათვის. ასეთია, მაგალითად, ფხოველთა მესამე სისხლიანი ამბოხის ფართოდ ჩვენება რომანში, სადაც მძაფრი შინაპოლიტიკური ატმოსფეროა გადმოცემული (ბატალიების დინამიკური ჩართვით) და უშუალოდ მას მოსდევს მელქისედეკის ოდნავ პირმოთნე მასპინძლობა ბიზანტიონიდან საგანგებოდ ჩამოსულ სტუმრებთან სვეტიცხოვლის ჩვენებისა და კურთხევის შემდეგ კონტრასტების მეთოდითაა შესრულებული განმკეთუბუცესისა და არსაკიძის შეხვედრის სცენა; ან „ქრისტეს მიერ გლახაკთა“ სვლისა და იქვე — მწყემსების მიერ მეფის ჭიხინა საომარ ულაცთა დაოკების ექსპრესიული გადმოცემა.

მედარებით უფრო ნაძალადეგია ჰუმორის გამოყენება რომანში. მსუბუქი ჰუმორი ჰაერივით სჭირდება, საერთოდ, დიდ პროზას. „დიდოსტატში“ ის, უფრო ხშირად, გადაზრდილია სარკაზმში ან არადა ღვარძლიან ირონიაში.

კ. გამსახურდიას, როგორც უკვე აღიარებულია, ახასიათებს აფორისტული წერის მანერა. ნაწარმოები აფხებულია „აღმოსავლური“ ხასიათის აფორიზმებით, რომელთა ჩამოთვლას

ჩვენ აქ არ გამოვუდგებით და ხშირად მათი მოტივირებული გამოყენება კეთილმოქმედია, ზოგჯერ ან აშკარა მეხტორულ იერს ატარებს. აფორიზმების გარდა, ნაწარმოებში მრავლადაა გაბნეული მორალიტივები (რითაც „დიდოსტატი“ კომპოზიციურად ენათესავენა ჰ. მანის „ანრი მეოთხის ცხოვრებას“), იგავები და ეპიგრაფები. პოეტურად არის შედგენილი ნაწარმოების პროლოგი და ეპილოგი, კარგ შთაბეჭდილებას ახდენს რომანში ჩართული საკუთარი ლექსებიც. ხშირია რომანში აგრეთვე ბიბლიური ციტატები, მაგ.: „ვითარცა სურინ ირემსა წყაროთა მიმართ წყალთასა, ეგრეთ სურინ სულსა ჩემსა შენდამი“ (ფსალმუნი. 41-1); „მახვილო, აღდეგ, რათა ელვიდე ხილვასა შენსა ამაოსა და მისნობასა შენსა ცრუსა“ და სხვ.

ეპიგრაფებადაა გამოყენებული ნაწყვეტები დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანიდან“ და აგრეთვე ყურანის კომენტარებიდან: „და წარმომგზავნა ღმერთმა, რათა შეემუსრო კაცთაგანი სამი ჭურისა: ქედმაღალნი, მრავალთა-გვართა ღვთაებათა თაყვანისმცემელნი და მხატვარნი.

უფრთხილდით, კაცო, უფლისა და ადამიანის გამოსახვას, ნება გექლევათ ხატოთ მარტოოდენ ხენი, ყვავილნი და ქმნილებანი უჰასაკონი“. ეს ეპიგრაფი უძღვის რომანში ფარსმანისა და ავადმყოფი არსაკიძის საუბარს, როდესაც არსაკიძის ბიბლიურ სურათში ფარსმანი იაკობისა და ღმერთის ჭიდილის შინაარსს შეიცნობს. ყურანის ამ მცნებათა წყალობით მუსლიმანურ სამყაროში დიდად შეეშალა ხელი პორტრეტის ეანრობრივ განვითარებას.

კ. გამსახურდიას მხატვრობას ახასიათებს რეფრენის პოეტური გამოყენება („ვაჟკაცურად ებრძოდა წინამურის ველზე მამალი ხოხობი ღამეს“...). ასეთ რეფრენს წარმოადგენს, მაგალითად, ფარსმანის დასახასიათებელი ფრაზაც: „არს კაცი ჭური თვითმოძრავი -- სულისა ხელმწიფე“. კ. გამსახურდია ოდნავ შეცვლილი სახით იყენებს ბერძენი მწერლის, გრიგოლ ნოსელის, ერთ ადგილს მისი თხზულებიდან „კაციისა შესაქმე“, რომელიც გამოსცა მოსე ჯანაშვილმა (მწერლის სახელის დაუსახელებლად) თავის კრებულში¹. ორიგინალში

¹ მ. ჯანაშვილი, მწერლობა მე-IX—X საუკუნისა, ტფილისი, 1891 წ.

ეს ადგილი ასე იკითხება: „არს კაცი ჭური თვითმოდრავი სულთა ხელმწიფე ნებასა თვისსა“ (ადამიანი თავისუფალი არსება). გრიგოლ ნოსელის ეს თხზულება — „კაცისა შესაქმე“ — დამყარებულია ანტიკურ ბერძნულ ფილოსოფიურ და საბუნებისმეტყველო მწერლობაზე. მისი აზრები და დებულებანი ძველმა ქართულმა მწერლობამ ფართოდ გაიზიარა და შუა საუკუნეთა ხანაში „კაცისა შესაქმე“ ქრესტომატიულ ჭეშმარიტებად იყო მიჩნეული (დას. ევროპაში, აღმოსავლეთში, სახელდობრ, არაბეთსა და სპარსეთში, და, აგრეთვე, საქართველოშიც). ამ კულტურულ-ისტორიულ გარემოებას ითვალისწინებს „დიდოსტატის“ ავტორი, როდესაც ახასიათებს ფარსმანის პიროვნებას, მისი ცხოვრების წესს.

* * *

როგორც მოსალოდნელი იყო, ნაწარმოებში ფართო ადგილი უკავია სვეტიცხოვლის ტაძრის აღწერილობას. კ. გამსახურდიას არ შეეძლო სვეტიცხოვლის ისეთი ფართო პანორამის გადმოცემა, როგორც ეს არის მოცემული ვ. ჰიუგოს ისტორიულ რომანში „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“, სადაც (განსაკუთრებით ბრწყინვალე თავში „წიგნი შემუსრავეს შენობას“) მოცემულია მხატვრულად პირდაპირ ნივთიერი შეგრძნობა პარიზის გენიალური ნოტრ-დამისა. ეს კი გამოწვეულია იმით, რომ „დიდოსტატში“ სვეტიცხოველი მოცემულია უფრო მისი მშენებლობის პროცესში, რომელიც თანდათან იღებს თავის საბოლოო სახეს. მაინც ერთგვარი მხატვრული ასოციაციები არ შეიძლება არ გამოიწვიოს სვეტიცხოვლის აღწერამ. იგი ისევე შვენის ძველი მცხეთის ანტიკურ იერს, მტკვარს და ბორცვებიან რელიეფს, როგორც ნოტრ-დამი სენის სანაპიროსა და პარიზის მთლიან არქიტექტურულ ხასიათს.

გამსახურდია იძლევა არა მარტო ტაძრის საერთო კონტურებისა და დეტალების აღწერას, ის სხვადასხვა განათებასა და შუქჩრდილების თამაშშიც გვიჩვენებს მას; დღის სხვადასხვა დროის განათებას მოსდევს წელიწადის დროთა შესაფერისი ფერადოვნება, ხოლო ტაძრის „ჰარმონიით აღვსილი

ზესწრაფვის“ ასახვა ჩვენ გვარწმუნებს, რომ ხუროთმოძღვრება, მართლაც, პირველი გიგანტური წიგნი იყო კაცობრიობისა, რომელიც თავისი გუმბათოვანი კონსტრუქციითა და სიღრმისეული ფორმებით უძველესი დროიდან დღემდე გამოხატავდა ადამიანის ზნეობრივსა და სულიერ წყურვილს, ადამიანის მხატვრული მოთხოვნების რელიეფურ ნიშნებს და მისი რწმენისა და სულის სასოების შეუჩერებელ ზესწრაფვას.

უნაზესი სიყვარულითაა აღწერილი რომანში სვეტიცხოვლის არქიტექტურული მოტივები: რელიეფები, ორნამენტთა თუ საერთოდ პლასტიკური გენია. „ჩუქურთმებსა და რუხეტებს ისეთი ძილბო გადაჰკრავდა ზედ, როგორც საღმასურის ჭავჭავანძი გადასდის ხოლმე, ვერცხლის ჭავჭავანძი სამფარეშოსანს, ხანაც აბრეშუმის ქსოვილებს რბილი და მსხვილი ზეზისაგან შემტკიცულთა.

ჰავლისებრ მღელვარება ეტყობოდა ზოგთა ზედაპირს, ისეთი ჰარმონიული კლავნია ხაზები, როგორც ვაზის ლერწებს სჩვევიათ ხოლმე, ხვიარების კლერტოებს, ნიამორებისა და მშველების გადრეკილ ზურგებს ან არადა ზღვაურის სუნთქვით შეტოკებულ ყანებს, როცა მოდგება საღამოს ბორიო, გადაიჭირითებს ოქროს თაველებზე, დააუთოვებს თავთუხის ზღვას. მარყუჟიანი დეტალები, მცენარეულის სახეები ისე ფაქიზად იყვნენ შესრულებულნი, როგორც ახლადმოსული პწკალები ვაზისა ან ის უმცირესი, ნატიფი ხაზები, ვაზის ფოთლებს წაღმართ მხარეზე რომ ამჩნევიათ (ან არადა თელის მორს, სწორედ გადახერხილსა და ცვილით გასიპულს).

ძლიერად გავლებულ მომრგვალებულ ნახაზებს მოჩვენებითი დრეკადობა ირმის რქებისა ზედ ებნევიდათ. თვალისმომჭრელი მიმიკრიით ხიბლავდნენ მნახველს იდეალურად სწორ კვადრატების კიდებზე მოყოლებული წრეები. ყოველი მათგანი თანაბარი სისწორით იყო შესრულებული, სხვადასხვაგვარი ჩუქურთმებით შემკულნი.

ერთად შეავლებდი თვალს, ერთნაირი გეგონებოდათ, ხოლო ცალ-ცალკე — სხვადასხვაგვარი როზეტებით ნაქარგი. და მთელი მრავალკიდოვანი ბუნება სიბრტყით განფენილი სამჯაროისა ისე ამოდ, ისე ჰარმონულად, ისე რბილად გამოთ-

ქმულიყო ქვაზე, როგორც თავად ღმერთს არ მოჰგონებია მისი მოცემა.“

ნატროშვილს თავის ცნობილ წიგნში სვეტიცხოველზე, ახასიათებს რა სვეტიცხოვლის მხატვრულ ფორმებს, მცხეთის ტაძარი შეტანილი აქვს ბიზანტიური საეკლესიო არქიტექტურის სიაში: «Его строгие формы, изящество скульптурных изваяний, арабесков и платений, остроконечный купол, легкие арки по стенам с лепными украшениями, крыша из тесанного камня, фресковые изображения и проч., делают его предметом величайшего внимания для знатоков церковной византийской архитектуры». სვეტიცხოვლის კათედრალი არაა მხოლოდ ბიზანტიური საეკლესიო შენობების მცოდნეთა დაკვირვების საგანი, რადგან მას საკუთარი ნაციონალური ინდივიდუალობაც აქვს. ძართალია, ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება შემოქმედებითად უკავშირდება ბიზანტიურს, მაგრამ სვეტიცხოველში საინტერესო მაინც ისაა, რაც ნაციონალურია და ეროვნული შემოქმედების სიმწიფესა და სიახლეს ატარებს. ამის შესახებ წერს გიორგი ჩუბინაშვილი: „ეს სამი კათედრალი (ალავერდი, ბაგრატის ტაძარი და სვეტიცხოველი — გ. კ.) აშენებულია ჯვარისებური გეგმით, მაგრამ არა ეგრეთწოდებული ბერძნული ჯვარის გეგმით, სადაც ჯვარის ოთხივე მკლავი თანასწორი ან დაახლოებით თანასწორი სიგრძისაა, არამედ დასავლეთის და აღმოსავლეთის გაგრძელებული მკლავებით. სამივე კათედრალი, ამნაირად, მოასწავებს მთელი ქართველი ხალხის გენიის უდიდეს დაძაბულობას და შემოქმედებით მიღწევას. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ თვითეული ხსენებული ძეგლთაგანი საერთო სტილისტური მეთოდისა და მხატვრულ ამოცანათა საერთო გაგების ნიადაგზე წარმოადგენს ხუროთმოძღვრულ ამოცანათა სრულიად ინდივიდუალურ, განუმეორებელ გადაწყვეტას. ამ ძეგლებში სავსებით იჩენს თავს მეტად დიდი თავისუფლება და სიძლიერე მთლიანი სივრცის განსახიერებაში, ხუროთმოძღვრული ფორმების დამთავრებასთან ერთად... IX—XI საუკუნეები წარმოადგენდნენ მთელი საქართველოსთვის იმ ხანას, როდესაც ახალი სტილის ხუროთმოძღვრულმა შემოქმედებამ მიაღწია სიღინჯესა და ჰარმონიულობას,

როდესაც შექმნილი იყო კლასიკური ძეგლები და სავსებით ჩამოყალიბდა ყოველის მხრივ განსაკუთრებული სტილი“¹.

* * *

პეიზაჟი კ. გამსახურდიას განუყრელი მხატვრული სამყაროა. აქ იგი ნათლად ააშქარავებს საკუთარი წერის მხატვრულ მანერას: არის მეტად ხატოვანი და მეტაფორული. არა მარტო ლანდშაფტური ჩანახატების გაკეთებისას, არამედ ისტორიულ-ფორტიფიკაციული, „სამხედრო“ პეიზაჟების ხატვისას მწერალი დიდ მიდრეკილებას ამჟღავნებს სურათოვნებისადმი. ის ძველი ხიდები, ნახევრადმინგრეული ქვითკირის სიმაგრეები, ციხე-კოშკები, ფხოვეური გოდლები და ციხე-ბურჯები, რომლებიც ავსებენ მკითხველის წარმოდგენას ძველი საქართველოს ცივილიზაციის ერთ მხარეზე, დამოუკიდებლად კი არ წარმოიდგინებიან, არამედ მკვიდრად არიან ჩახატულნი ქართულ მთიან ლანდშაფტში და ამშვენებენ, უცნაური იერით ალამაზებენ მას. ციხე-სიმაგრეთა სურათოვნება კომპოზიციურ მთლიანობაშია აღწერილ მთის კლდოვან ბუნებასთან, რომელიც აზუსტებს და ამთავრებს მათ მხატვრულ ხასიათს. ამ კლდოვანქარაფოვანი ფონის გარდა, ავტორი ლურჯი ცის ფონსაც იშველიებს: „სურათზე ნახატივით მოსჩანდნენ ციხეების, ეკლესიების და ქვითკირების კონტურები უსაზღვრო სილურჯეში...“

კ. გამსახურდია იშვიათად ხმარობს ფერის გამომხატველ ცნებებს, მათ ამჯობინებს თავისუფალი მხატვრული ასოციაციებით შედგენილ შედარებებს უფრო მატერიალური სამყაროდან (მაგალითად, ქართული ფაუნიდან). ავტორის მხატვრული ფერწერისათვის დამახასიათებელი ფრაზაა: „ქედანისფერი, მგლისფერი და ზღვისფერი ებრძოდნენ ურთიერთს კორღზე“. ზოგი მეტაფორა აქ იმდენად მოულოდნელია, რომ მკითხველი ვერ ასწრებს მათ პლასტიკურად მთლიან აღქმას, ერთიანი სურათი ვერ იქმნება და წარმოსახვას, არსებითად, მათი პარადოქსული ხასიათი იპყრობს. აქ ავტორი მართლაც

¹ გიორგი ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში, თურნ. „არილი“, 1925 წ.

ააშკარავებს წერის პრეტენციოზულ მანერას. მეტაფორული სტილის ასეთ სიჭარბეს თვითმიზნური იერი გადაჰკრავს. ზომიერების გრძნობა ზოგჯერ ღალატობს ავტორს. უფრო თავისუფლად და ბუნებრივად აღიქმება ამგვარი პეიზაჟი (მათში გემოვნებითაა დაცული ფერებისა და მხატვრული ტონების თანმიმდევრულობა): „თავდაპირველად ქვიშისფერნი იყვნენ ღრუბლები, მაგრამ, როცა მთვარე თავზე წამოადგა ჭვარის მონასტერს, გაყვითლდნენ ისინი.

მერმე ატყდა სხივების ლიცილიცი ცაზე, გალურჯდნენ მთები, ხოლო ღრუბლებსა და ცას ქედანისფერმა გადაჰკრა. აივნებიდან ხედავდა არსაკიძე ამას ყოველივეს. მერმე მის თვალწინ თალხმა ფერებმა დაიჭაბნეს ნათელი.

ჩელ-ნელა გაშავდნენ ხეებისა, ეკლესიებისა და ციხეების ზეთავეები გარშემო, გამოხურვებულ ოქროსფრად გაიელვა ზეცის კალთებზე დასავლეთისაკენ, შორს“.

ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში გამოთქმული იყო შეხედულება, რომ კ. გამსახურდიას ისტორიული რომანების ენა არაზომიერად არქაიზებულია. ჩვენი აზრით, ეს შეხედულება დასაზუსტებელია. პრინციპში ქართველი რომანისტი ეთანხმება გეორგ ლუკაჩის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ დიდი განსხვავება არ არის, ისტორიულ რომანს დაეწერთ არქაული ენით თუ რომანს ბავშვების შესახებ დაეწერთ ენა-მოჩლექით. ეს არის ნატურალისტური ხასიათის შეცდომა, თითქოს ისტორიული რეალობის მიღწევა უნდა ხდებოდეს არქაული ნორმების გამოყენებით. კ. გამსახურდიას ისტორიული რომანების ენა მდიდარია, არტისტულად ფერადოვანი და პოეტურად ხატოვანი. „დიდოსტატის“ ენობრივი სტიქია, „ენის ფენომენი“, როგორც თვითონ ავტორი უწოდებს, კარგად გამოხატავს მწერლის არტისტულ დამოკიდებულებას საკუთარი მოწოდებისადმი. მის პროზას ახასიათებს მარტივი წინადადების გამოყენების გვერდით რთული კონსტრუქციებისა და ენის სინტაქსური ბუნების ოსტატური დაძლევის მაღალი ნიმუშები. მაგრამ ენობრივი მისტიფიკაცია — ენისთვის სიძველის იერისა და სიძველის განცდის მინიჭება, მხოლოდ „ლიტერატურული“ ფაქტი არაა. ყოველ შემთხვევაში, კ. გამსახურდიასთვის არ არის ის წმინდა ლიტერატურუ-

ლი ხერხი. თუკი მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ აღიარებს „ენის სულს“, რომელიც ყოველი კულტურული ხალხის ლიტერატურული შემოქმედების სულსაც შეადგენს, ქართველი რომანისტიისთვის პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს მიაკვლიოს ენის „შინაგან“ ფორმებს, ენის ეროვნულ საწყისებს და ხასიათს, ინტუიტურად ჩაწვდეს ქართული ენის „კლასიკას“ — კლასიკურ ნორმებს, კლასიკურ კულტურას. ენა, როგორც „ლიტერატურული შემოქმედების ნაწარმოები“, ენა, როგორც მხატვრული ინსპირაციის მასალა ისტორიულ რომანში იძენს კიდევ ერთ განზომილებას — სიძველის ელფერს, რათა შექმნას არა მარტო ისტორიული გარემოს განცდა, არამედ ეროვნული წიაღისა და ხალხის სულის წვდომის განცდა, შეიმუშაოს ეროვნული თვითმყოფობის გამომხატველი „ენა“. ასე რომ, კ. გამსახურდიასთვის ენობრივ ნიღაბს, ენის არქაიზაციას — არა მხოლოდ შემოქმედებით-ინდივიდუალური, მით უმეტეს არა წმინდა ლიტერატურული, არამედ კულტურულ-სოციალური მნიშვნელობა და დანიშნულებაც გააჩნია.

ამ ლიტერატურული მოვლენისგან გასარჩევია (და სწორედ აქ ხდება „არქაიზაციის“ აღრევა რომანისტის ერთგვარ ლიტერატურულ სნობიზმში) ის გარემოება, რომ ზოგჯერ მისი მეტყველების სტილი საგანგებოდ მანერულ შთაბეჭდილებას ახდენს და არც ისე იშვიათად ევფუისტურ (ღვლარჭნილ) ფრაზეოლოგიაში და გამოთქმებში ვლინდება. თუ ამის მიზეზთა დაძებნას შევუდგებით, ის „პოეტური პროზის“ პოეტიკის ქარბ გამოყენებაშიც უნდა ვეძიოთ. სტილისტური შეფერილობის მხრივ მისი მხატვრული მეტყველება ძალზე უხვად შეიცავს ლიტერატურულ-დეკორატიულ თუ მოზაიკურ ელემენტს. ამ მხრივ, „დიდოსტატი კონსტანტინეს მარჯვენა“ ორნამენტალური პროზის ტრადიციებსაც აცოცხლებს, რომლის დამამკვიდრებლად ახალ ქართულ მწერლობაში ვასილ ბარნოვი გვევლინება, ხოლო უფრო ადრე ის „ვისრამიანში“ და ძველ სასულიერო პროზაში იჩენს თავს.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

თ ა ვ ი I. ისტორიული რომანის განვითარების გზები	3
თ ა ვ ი II. ქართული მხატვრულ-ისტორიული პროზის ტრადიციები	70
თ ა ვ ი III. კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის შარჯენა“	117

რედაქტორი ნ. ინასარიძე
მხატვარი ი. შველიძე
მხატვრული რედაქტორი ო. მესხი
ტექნორედაქტორი ჯ. რთველიაშვილი
კორექტორი ლ. ეფგვერაძე

გადაეცა წარმოებას 4/IX-68 წ. ხელმოწერილია დასაბუქდად 14/VIII-69 წ.
ქალაქის ზომა 84 X 108¹/₂. პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 11.2.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 10,44.
უე 00317. ტირაჟი 2.000. შეკვ. № 596
ფასი 70 კაბ.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
თბილისი, მარჯანიშვილის, 5.

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს ბეჭდვითი სიტყვის სახელმწიფო
კომიტეტის მთავარპოლიგრაფმრეწველობის სტამბა № 1, თბილისი,
ორჯონიკიძის ქ. № 50.

Типография № 1 Главполиграфпрома Госкомитета Совета
Министров Груз. ССР по печати. Тбилиси, Орджоникидзе № 50.